

*Paweł Dettloff**

Jeszcze o stosowaniu modeli jako narzędzia projektowego i wizualizacji w dawnej Rzeczypospolitej. (Mała architektura, dzieła plastyki, rzemiosło, urządzenia gospodarcze)

More about the use of models as design and visualization tools in the former Polish-Lithuanian Commonwealth. (Small-scale architecture, works of art, crafts, household equipment)

Abstrakt: Artykuł dotyczy zjawiska występowania modeli jako wizualizacji — narzędzia projektowego i pogładowego w procesie powstawania dzieł małej architektury, plastyki i rzemiosł w dawnej Rzeczypospolitej. Temat ten, jak dotąd nieopracowany, ukazano w kontekście funkcjonowania modeli w Europie. Na podstawie zidentyfikowanych w literaturze przykładów tych rzadkich artefaktów oraz wzmianek archiwalnych stwierdzić należy, że w kulturze materialnej dawnej Rzeczypospolitej modele były znane i wykorzystywane przy zlecaniu różnych przedmiotów i obiektów. W praktyce często używano ich, gdy chodziło o nowe, nieznane wcześniej rozwiązania lub przedsięwzięcia prestiżowe. Wykonywanie modeli nie było regułą, głównie z uwagi na koszty. Przeważnie były robione przez artystów o wykształceniu akademickim dla bardziej wymagających fundatorów.

Słowa kluczowe: modele, projekty, sztuka, rzemiosło, urządzenia gospodarcze, Polska, nowożytność

Abstract: The article discusses the phenomenon of using models as visualizations, design and demonstration tools, in the process of creating works of small-scale architecture, art, and crafts in the Polish-Lithuanian Commonwealth. The topic, so far unexplored, is presented in the broader context of the use of models in Europe. Based on examples of these rare artefacts identified in the literature and archival references, it can be concluded that in the material culture of the Commonwealth, models were known and employed when commissioning various objects and structures. In practice, they were often used in cases involving new or previously unknown solutions, or in prestigious undertakings. The making of models was not a common practice, mainly due to cost considerations, and was usually associated with more demanding patrons and academically trained artists.

Key words: models, Project, art, craft, household equipment, Poland, early modern period

* dr Paweł Dettloff, Instytut Sztuki PAN
pawel.dettloff@ispan.pl;  <https://orcid.org/0000-0002-1813-7211>

I. Wstęp. II. Modele małej architektury. III. Modele rzeźbiarskie — *bozzetti*.
IV. Modele malarskie. V. Pozostałe rodzaje modeli. VI. Podsumowanie

I. Wstęp

W liście Sebastiana Zacherli, krakowskiego rajcy i prowizora przebudowy kościoła Świętego Szczepana w Krakowie, z 3 stycznia 1655 r. do kanclerza Stefana Korycińskiego, fundatora przedsięwzięcia czytamy: „by się dał urobić drewniany modellus, iako zwyczaj w Fabrikach poważnych (...). To znowu przydawszy, że drewniany modellus będzie potrzebny, a bez niego zgoła trudna by była wygoda”¹. Z tego zalecenia osoby niewątpliwie biegłej i doświadczonej w prowadzeniu inwestycji budowlanych, wynika wyraźnie, że makietę — model architektoniczny planowanego budynku uważano za bardzo ważne narzędzie, pomocne w pracach projektowych. Zagadnieniu temu poświęcony został mój artykuł w jednym z poprzednich numerów „Kwartalnika Historii Kultury Materialnej”², natomiast niniejszy tekst jest rozwinięciem tego tematu. Dotyczy roli jaką modele odgrywały w procesie projektowania innych wytworów kultury materialnej.

Należy zaznaczyć że terminem model — *modello* określano dawniej nie tylko trójwymiarowe projekty plastyczne w rodzaju miniaturowej makiety, ale także w sensie ogólnym wszelkie projekty rysunkowe rzeźb i dekoracji rzeźbiarskich oraz obrazów, lecz wykonane w taki sposób, by jak najlepiej ukazywać przestrzenność i plastyczność, czyli iluzję trójwymiarowości planowanego dzieła. Podkreśleniem i uwypukleniem tych cech różniły się od „zwykłych”, dwuwymiarowych projektów rysunkowych³.

II. Modele małej architektury

Praktyka wykonywania modeli dotyczyła nie tylko budowli monumentalnych, takich jak kościoły, zamki czy pałace. Tematem modeli były również dzieła małej architektury, wchodzące w skład wyposażenia świątyń, przede wszystkim ołtarze. Ich „makiety projektowe” nie ograniczały się przy tym do samej struktury architektonicznej. Mimo iż wykonywano je zwykle w małej skali, zawierały wszystkie elementy retabulów: rzeźby figuralne i ornamenty, kolorystykę (polichromię) całości, a nawet obrazy⁴. Były to zatem miniatury projektowanych dzieł, w miarę dokładnie odzwierciedlające zarówno ich kształt, jak i szczegóły (ryc. 1).

Modele takie przeznaczone były przeważnie dla zamawiających i miały ten sam cel, co modele architektoniczne budowli. Makietą — *modelletto* ukazujące planowane dzieło w pomniejszonej skali uzmysławiało zleceniodawcy — fundatorowi wygląd zamawianego obiektu⁵. Taki trójwymiarowy projekt dawał bowiem możliwość oglądu przedstawionego dzieła z każdej strony. Pomagał w podjęciu ostatecznej decyzji dotyczącej konkretnego kształtu, dekoracji itp. W związku z tym szczególne znaczenie miały dokładność i wierne przedstawienie zamierzonego obiektu w sposób maksymalnie sugestywny. Spełnienie tego wymogu sprawiało, że w przypadku modeli ołtarzy mamy najczęściej do czynienia nie tylko z modelem *sensu stricto* architektonicznym, ale

¹ Rożek M. 1974, s. 223–224.

² Dettloff P. 2021.

³ Modello. 1970; Kalinowski K. 1995, s. 129; Bambach C. 1996.

⁴ Kalinowski K. 1995, s. 129, 131.

⁵ Kalinowski K. 1995, s. 118.



Ryc. 1. Model ołtarza z 1781 r.,
w zbiorach Museum auf der
Schattenburg w Feldkirch.
Źródło: Triumph. 1998,
nr 108, s. 296

też z miniaturowymi rzeźbami, a ściślej rodzajem projektów rzeźb⁶. Łączy się to ze specyficznym i chyba najbardziej znanym typem modeli jakim są tzw. *bozzetti*.

Modele ołtarzy mają szczególne znaczenie. Budziły zainteresowanie historyków sztuki, zwłaszcza badaczy rzeźby i małej architektury. Powszechnie ceniono je już wcześniej ze względu na walory artystyczne. W czasach nowożytnych *modelletta* po odegraniu roli narzędzia kontroli i ewentualnej korekty, wykorzystywano do dekoracji stołów, a w przypadku *modelletti* ołtarzy najczęściej służyły one jako małe ołtarzyki domowe⁷. Omawiane przedmioty z technicznych narzędzi pomocniczych stawały się autonomicznymi dziełami sztuki, pożądanymi przez kolekcjonerów⁸.

Temat modeli małej architektury ma dość bogatą literaturę obcojęzyczną⁹. Dla naszych rozważań wystarczy nadmienić, że modele ołtarzy wykonywane były szczególnie często w dobie baroku, epoce wielkiego rozkwitu i popularności sztuki budowania nastaw ołtarzowych. To właśnie modele należały do podstawowych narzędzi wykorzystywanych w procesie uzgadniania, weryfikowania i akceptacji form artystycznych retabulów. Wykonywano je dla kościelnych zleceniodawców, często według projektów znanych architektów, takich jak np. Johann Bernhard Fischer von Erlach, lub rzeźbiarzy, na przykład Joseph Matthias Götz. W przypadku bardziej

⁶ Takich miniaturowych modeli rzeźb wchodzących w skład modeli ołtarzy najczęściej nie można uznać za samodzielne *bozzetti*.

⁷ Kalinowski K. 1995, s. 113.

⁸ Modello. 1975, s. 369; Bushart B. 1986, s. 264.

⁹ Zestawienie literatury — zob. Triumph. 1998.

znaczących inwestycji, zwłaszcza w wielkich sanktuariach, takich jak: Zwettl i Maria Taferl, poddawane były szerszej ocenie¹⁰. Plastyczne projekty najbardziej prestiżowych dzieł wyposażenia wykonywano niekiedy w skali 1:1 w materiale zastępczym, aby na próbę zorientować się co do ich wyglądu i spodziewanego efektu w przestrzeni wnętrza¹¹. O ich znaczeniu dla dzieł łączących architekturę i rzeźbę świadczyć może przykład modelu tabernakulum, sporządzonego przez J.M. Götza wedle rysunku architektonicznego. Projekt rysunkowy tego dzieła, wykonany zapewne przez architekta, został następnie skorygowany przez rzeźbiarza, gdyż narysowany obiekt okazał się nieodpowiedni pod względem plastycznym¹².

Modele ołtarzy należą do najliczniejszych w grupie trójwymiarowych projektów małej architektury, do których ponadto zaliczają się ambony, konfesjonały itp. Wśród nich, niezwykle interesujące są trójwymiarowe projekty prospektów organowych. Ich projekty należą do rzadkości. Znane są zaledwie dwa zachowane do ubiegłego wieku zabytki tego typu, natomiast nieco więcej informacji o nich przekazują źródła pisane¹³. Wyjątkowe posługiwanie się tym narzędziem projektowym przy budowie organów tłumaczone jest mniejszym znaczeniem ideowym tych obiektów, jak również ich obiegowym kształtem, powszechnie utrwalonym, bo wynikającym z tradycji i budowy instrumentu¹⁴.

Najwięcej zachowanych i przebadanych naukowo modeli barokowych ołtarzy pochodzi z krajów niemieckojęzycznych¹⁵. Licznie zachowane, mogą zachwycać precyzją i biegłością wykonania oraz poziomem artystycznym¹⁶. Wykonywanie modeli było tradycją powszechną w Europie Środkowej i ściśle wiązało się z warsztatowym systemem pracy oraz sposobem uzyskiwania zleceń przez architektów i rzeźbiarzy¹⁷. Stąd też należałoby się spodziewać, że pozostałości i świadectwa pisane tej tradycji projektowania powinny być obecne także w Polsce.

Zachowane w Krakowie przykłady domniemanych modeli nastaw ołtarzowych omówił Jan Samek. Za pierwotne *modella* uznał on kilka niewielkich ołtarzyków, między innymi, dwa małe retabula w zakrystii kościoła Bożego Ciała w Krakowie (na Kazimierzu), wykorzystywane jako relikwiarze — jeden z pierwszej ćwierci XVII stulecia, drugi być może z drugiej połowy XVII w., uzupełniany w XVIII w. (ryc. 2)¹⁸, a także ołtarz z około 1733 r. u karmelitanek bosych na Wesołej¹⁹. Identyfikacja ołtarzyków z kościoła Bożego Ciała jako pierwotnych modeli budzić może wątpliwości. Ich integralnymi częściami są nisz z relikwiami. Z kolei sama forma architektoniczna jest dość skromna. Być może od początku były to przenośne ołtarzyki domowe z relikwiami, a nie modele. Wobec braku innych informacji, kwestii tej nie da się ostatecznie rozstrzygnąć. Najbardziej okazałym i zarazem niewątpliwym modelem projektowym był wykonany przed rokiem 1761, a obecnie zaginiony, model nowego ołtarza głównego Kościoła Mariackiego, który miał zastąpić gotyckie retabulum Wita Stwosza²⁰, do czego, jak wiadomo, na szczęście nie doszło. Projekt został zamówiony u warszawskiego architekta Jakuba Fontany przez ks. archiprezbitera Jacka Łopackiego. Po otrzymaniu od architekta „abrysu”, zamówiono model, za który płacono

¹⁰ Krapf M. 1998, s. 18–22.

¹¹ Kalinowski K. 1995, s. 119–120.

¹² Kalinowski K. 1995, s. 22.

¹³ Przy czym należy tu zachować ostrożność, wynikającą z faktu wieloznaczności słowa „model”. Uwagi na ten temat zob. Dettloff P. 2021, s. 93.

¹⁴ Zgliński M. 2012, s. 221.

¹⁵ Krapf M. 1998; Ronzoni L.A. 1998.

¹⁶ Triumph. 1998, s. 87–300.

¹⁷ Kalinowski K. 1995, s. 113–120.

¹⁸ Samek J. 1982, s. 255–257; KZSP. 1987, s. 67, fig. 166–167.

¹⁹ Samek J. 1982, s. 255–257, 259–261. Prawdopodobnie model ten został zakupiony przez karmelitanki znacznie później i nie był związany z pierwotnym wyposażeniem ich kościoła; Dettloff A. 2013, s. 40.

²⁰ Samek J. 1982, s. 263–264.



Ryc. 2. Ołtarz relikwiarzowy
(dawny model /?/ ołtarza)
w zakrystii kościoła Bożego
Ciała na Kazimierzu
w Krakowie. Fot. P. Dettloff

stolarzowi, rzeźbiarzowi („skulptorowi”) oraz malarzowi²¹. Było to zatem dokładne, choć miniaturowe, plastyczne przedstawienie planowanego dzieła, obejmujące architekturę, rzeźbę i malarstwo, a jego wykonanie wymagało zaangażowania specjalistów reprezentujących różne dziedziny sztuki. Stworzona w ten sposób materialna wizualizacja projektowanej nastawy ołtarzowej była pracą zbiorową, swoistym barokowym *Gesamtkunstwerk*, podobnie jak zamierzone dzieło docelowe. Co za tym idzie, całe przedsięwzięcie było dość kosztowne. Za jego wykonanie wraz z transportem zapłacono 1835 zł. Zapewne dlatego, zgodę na tak duży wydatek wydał sam biskup, a uzasadnieniem poniesionych nakładów była ranga przedsięwzięcia i świątyni, w której miała stanąć nowa nastawa ołtarzowa. Gotowy model przewieziono następnie z Warszawy do Krakowa²². Do drugiej wojny światowej był przechowywany w prałatołwie kościoła Mariackiego. Jego późniejsze losy nie są znane. Utrata tego artefaktu jest niewątpliwie niepowetowanym uszczerbkiem polskiego dziedzictwa kulturowego, a zwłaszcza spuścizny tej specyficznej i rzadkiej grupy zabitek. Inny drewniany model ołtarza barokowego, uważany za wyrób włoski (rzymski?) z ok. 1700 r., znajduje się w pałacu Biskupim w Krakowie. Okoliczności w jakich tam trafił nie są znane. Prawdopodobnie stało się to dopiero w końcu XIX w.²³

Interesujący model zachował się w klasztorze jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie (ryc. 3 a). Jan Samek czas jego powstania określił na połowę XVIII stulecia i przypuszczał, iż posłużył jako wzór dla ołtarza głównego w kościele św. Barbary²⁴. Kształt obecnego

²¹ Skrabski J. 2008, s. 101–102.

²² Skrabski J. 2008, s. 101–102.

²³ Gumiński S. 1991.

²⁴ Samek J. 1982, s. 261.



Ryc. 3. a. Model ołtarza w zbiorach klasztoru jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie.

Fot. ze zbiorów IS PAN. Repr. KZSP 1971, fig. 177;

b. Ołtarz główny kościoła pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Żywcu.

Źródło: <https://parafiazwywiecka.net/parafia/koscioly/kosciol-konkatedralny-pw-narodzenia-nmp> (dostęp 23.10.2023)

ołtarza (wykonanego w latach 1764–1767) jednak przeczy tej tezie, a Jakub Sito udowodnił, że *modello* w kościele jezuitów w Krakowie należy datować na lata dwudzieste XVIII w. i wiązać z jezuickim architektem Pawłem Giżyckim. Wykonany najprawdopodobniej według jego projektu model, łączący zmodyfikowane wzory pozzowskie z kompozycją ołtarza głównego w krakowskiej kolegiacie św. Anny posłużył przy budowie retabulów ołtarzy: głównego w kościele pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Żywcu (ryc. 3 b), oraz bocznego pw. św. Anny w katedrze przemyskiej²⁵.

Jak już wspomniano, pierwotne modele po wykorzystaniu jako projekty zyskiwały nową funkcję. Tak też było w Krakowie, gdzie większość artefaktów identyfikowanych jako *modelletta* pełni inne zadania. Opisany model u krakowskich jezuitów wykorzystywano w kościele św. Barbary jako tron eucharystyczny²⁶. Według Jana Samka, modelami projektowymi mogły być niegdyś dwa niewielkie ołtarzyki umieszczone w prezbiterium kościoła reformatów, flankujące ołtarz główny, wykonane wraz z całym wyposażeniem tej świątyni, oraz ołtarzyk w zakrystii kościoła bernardynów w Krakowie, obecnie przymocowany do kłęcznika²⁷. Dwa pierwsze z wymienionych mają identyczną formę (ryc. 4), co może stawia pod znakiem zapytania

²⁵ Sito J. 1995, s. 329–331. Tezę tę przyjmuje i rozwija Betlej A. 2003, s. 93–94.

²⁶ KZSP. 1971, s. 102, fig. 177.

²⁷ Samek J. 1982, s. 262–263; Dettloff A. 2013, s. 40.



Ryc. 4. Ołtarzyk
w prezbiterium kościoła
reformatów w Krakowie.
Fot. P. Dettloff

tezę o ich pierwotnej funkcji modeli. Ewentualnie jeden z nich był rzeczywistym modelem, a drugi ołtarzyk wykonano dla symetrii kompozycyjnej. Przemawiają za tym niewielkie rozmiary tych dzieł snycerskich oraz forma (retabulum) w zasadzie zbyteczna dla ram obrazów, którymi są w rzeczywistości oba ołtarzyki, wreszcie podobieństwo do ołtarzy bocznych w nawie i głównego tej świątyni. Z kolei relikwiarz św. Jana Kantego w klasztorze klarysek w Starym Sączu z lat 1695–1701, rozpoznano jako model jednego z ołtarzy bocznych (św. Józefa, ewentualnie św. Sebastiana) autorstwa Baltazara Fontany w kolegiacie św. Anny w Krakowie²⁸. Problem, czy wymienione dzieła były istotnie pierwotnymi modelami wymagałby dodatkowych badań, które ewentualnie potwierdziłyby to przypuszczenie. Wydaje się ono wysoce prawdopodobne w kontekście podobnych praktyk stosowanych w innych krajach europejskich. Listę przypuszczalnych modeli zachowanych w zbiorach polskich i związanych z polską spuścizną kulturową należałoby powiększyć o znane dzieło renesansowej snycerki, a mianowicie ołtarz z Pławna (w Muzeum Narodowym w Warszawie). To retabulum, odznaczające się wysoką klasą artystyczną (ryc. 5), zdaniem Krzysztofa Czyżewskiego zostało wykonane jako *modello* srebrnej nastawy, dziś już nieistniejącej, zamówionej przez króla Zygmunta I w warsztacie norymberskim, a przeznaczonej do ołtarza (grobu) świętego Stanisława w katedrze krakowskiej na Wawelu. Wskazywać mają na to rozmiary oraz wyjątkowe cechy formalne, charakterystycz-

²⁸ Stolot F. 1968, s. 224.



Ryc. 5. Ołtarz z Pławna. Fot. P. Dettloff

ne dla dzieł złotnictwa norymberskiego²⁹. Skądinąd wiadomo, że przynajmniej niektóre fundacje tego monarchy wiązały się z wykonaniem dla niego modeli prezentacyjnych.

W środowisku krakowskim zachowane modele ołtarzy oraz rzeźb należą do rzadkości. Nie ma jednak wątpliwości, że nie były one obce miejscowym twórcom, choć zapewne częściej stosowanym i tańszemu sposobem projektowania było poprzestanie na samych „abrysach”, czyli planach rysunkowych³⁰ (od niem. *der Abriß* — zarys, szkic, plan), zgodnie z rozumieniem tego staropolskiego terminu³¹. Sytuacja ta zdaje się dotyczyć także innych ośrodków Rzeczypospolitej. Na przykład w środowisku lwowskim, jak wynika z przeanalizowanych źródeł pisanych, posługiwano się przeważnie projektami rysunkowymi³², natomiast w mniejszym stopniu modelami. W zachowanych umowach na wykonanie prac rzeźbiarskich, o ile w ogóle wspomniano o projekcie, to przeważnie określano, że zlecone dzieło ma być wykonane według „abrysu sobie pokazanego”. Przykładowo: wedle kontraktu z 1740 r. ołtarz główny w kościele franciszkanów w Przemyślu wykonać miano „podług abrysu”, podobne zapisy znajdujemy w umowie z 1762 r. na rzeźby fasady kościoła w Podhorcach³³ oraz w analogicznych dokumentach: kontrakcie z 1766 r. dotyczącym wazonów na wieżę katedry we Lwowie, oraz z 1771 r.

²⁹ Czyżewski K. 2008, s. 246–247.

³⁰ Dettloff A. 2013, s. 40.

³¹ Gloger Z. 1974, s. 4.

³² Bochnak A. 1931; Mańkowski T. 1937. Por. Dworzak A. 2020, s. 291.

³³ Bochnak A. 1931, s. 152–153.

na ornamenty i roboty snycerskie do stali „według abrysu JP Architekta”³⁴. Niewątpliwie zatem wszystkie te kontrakty odnosiły się do projektów rysunkowych. Należy jednak zaznaczyć, że nie mamy pewności, czy ocalałe umowy są w pełni reprezentatywne dla omawianego środowiska. Oprócz wspomnianych „abrysów”, w treści umów zawierano nieraz dokładne opisy zlecanych dekoracji, w tym także, jak to podkreślano: nawet tych, „które nie są w abrysie wyrażone”³⁵. Z drugiej strony, przy wykonywaniu dzieł małej architektury według projektów rysunkowych wspomagano się niekiedy, głównie w wybranych elementach i partiach rzeźbiarskich, plastycznymi modelami. Dotyczyło to ich odrębnej grupy, tak zwanych *bozzetti*³⁶.

III. Modele rzeźbiarskie — bozzetti

Jest to odpowiednik modeli architektonicznych w sztukach plastycznych i zarazem medium bliskie naszemu rozumieniu modeli jako miniaturowych makiet. Nazywane są (z włoska) niekiedy jako *modelli*, ale dla rzeźby najczęściej jako *bozzetti* (od włoskiego słowa *bozza* — surowe opracowanie — kontur, szkic, pierwotny projekt/zamiar artystyczny)³⁷. Miały zwykle niewielkie rozmiary i wykonywano je z materiałów nietrwałych, ale dających się łatwo formować (wosk, drewno, gips), co pozwalało na dokonywanie korekt przed przeniesieniem projektu na planowany materiał i właściwą skalę. Zdarzały się *bozzetta* większe, na przykład półmetrowe. Do dokładnego odwzorowania projektu sporządzano także techniczne modele w skali 1:1, zwykle również z nietrwałych materiałów. Bardziej biegli pomocnicy mistrzów, mogli się jednak obejść bez takich modeli³⁸. Wśród modeli dzieł małej architektury i rzeźby wyróżnia się wspomniane tzw. *modeletto* — plastyczny projekt prezentacyjny w mniejszej skali przeznaczony do akceptacji fundatora oraz tzw. *modello* — zrealizowane w skali 1:1 i służące wykonawcy do odwzorowania w docelowym materiale. W przypadku gdy oddawany w ich ręce projekt plastyczny miał mniejsze rozmiary, rysowano na nim dla ułatwienia skalę podziałów, pomocną przy przenoszeniu projektowanej formy na kamień³⁹. Stopień ich szczegółowości był różny⁴⁰. Przeważnie jednak wykonywano je niezwykle starannie. Stanowiły bowiem wzór do realizacji właściwego dzieła plastyki. Praktyka wykonywania i wykorzystywanie modeli rzeźbiarskich w większych warsztatach, wiąże się ze postępującym zjawiskiem rozdziału pracy i ról pomiędzy autorem—inwentorem oraz wykonawców/realizatorów—odtwórców technicznych⁴¹. Znaczenie artystyczne modeli w dziejach sztuki jest nieraz bardzo doniosłe, zwłaszcza w przypadku prac wybitnych twórców. Te „miniaturowe” zabytki dają bowiem doskonałe pojęcie o twórczości autora. Pokazują ideę artysty, którą z czasem zaczęto traktować jako najczystszy wyraz sztuki i artystycznej koncepcji twórcy, co doprowadziło do swoistej nobilitacji modeli⁴². Idąc tą drogą, model stawał się już nie tylko narzędziem i etapem procesu twórczego, ale wręcz jego ukoronowaniem i właściwym dziełem artysty—wirtuoza, własnoręczną materializacją jego pomysłu, podczas gdy (późniejsza) realizacja zleconej przez fundatora rzeźby byłaby już tylko pochodną i mechaniczną transpozycją idei wyrażonej w modelu postrzeganym w tym przypadku jako właściwe dzieło sztuki. Tak rozumiany model zdaje się wykraczać poza krąg naszych zainteresowań, dotyczących modeli jako środka i wizualizacji formy projektu w procesie materializacji

³⁴ Mańkowski T. 1937, s. 167–169, 170.

³⁵ Mańkowski T. 1937, s. 167–168, aneks 17.

³⁶ Bochnak A. 1931, s. 152: „... aniołów dwóch klęczących modele wprzód zrobione być mają”.

³⁷ Bozzetto. 1968, s. 330–331.

³⁸ Kalinowski K. 1995, s. 132–133.

³⁹ Kalinowski K. 1995, s. 118.

⁴⁰ Kalinowski K. 1995, s. 127.

⁴¹ Słownik. 1996, s. 51.

⁴² Modello. 1975, s. 369; Bushart B. 1986, s. 264.

działa. Nie należy jednak zapominać, że modele wybitnych artystów mogły jednocześnie odgrywać rolę wzorca, a zatem medium, w dalszym etapie realizacji zlecenia. Warto przy tym wreszcie wspomnieć, że modele pełniące funkcję zmateriałizowanych etapów powstawania dzieła wykonywane były nie tylko przez mistrzów, ale także ich pomocników⁴³.

Pierwsze znane przykłady nowożytnych *bozzetti* pochodzą z drugiej połowy XV w. z terenu Italii⁴⁴. Większe znaczenie uzyskały w następnym stuleciu, kiedy to coraz bardziej skomplikowane formy rzeźbiarskie wymuszały stosowanie modeli z gliny lub wosku w skali pełnowymiarowej (1:1), o czym pisze między innymi Vasari⁴⁵. W dobie baroku stały się niemal powszechne⁴⁶. Do dziś w zbiorach muzealnych Europy zachowały się tego typu prace czołowych artystów tej epoki, reprezentujących różne kraje⁴⁷. Wykonywanie modeli — *bozzetti* nie było stałą regułą i zależało od różnych czynników. Proces powstawania dzieła rzeźbiarskiego, tak w sensie działania artystycznego, jak i materialnego przedsięwzięcia jako realizacji konkretnego zamówienia zaczynał się od projektu. Mógł być to rysunek lub plastyczny model, względnie obie wersje. Jak podkreśla Konstanty Kalinowski, o wyborze jednego z tych dwóch podstawowych sposobów decydowały zazwyczaj tendencje panujące w danym warsztacie, a jeszcze bardziej indywidualne predyspozycje i umiejętności artystów⁴⁸. I tak np. Gian Lorenzo Bernini często posługiwał się zarówno szkicami rysunkowymi i *bozzetti*, oraz modelami z różnych materiałów: wosku, gliny, gipsu⁴⁹. Dla samej figury św. Longina w bazylice watykańskiej wykonał aż dwadzieścia dwa modele⁵⁰. Z kolei wybitny osiemnastowieczny rzeźbiarz niemiecki Ignaz Günther przedkładał jako narzędzie wizualizacji zamierzenia rysunek, który preferowali także francuscy artyści wykształceni na Akademii⁵¹, choć także i w tym środowisku niekiedy posługiwano się *bozzetti*⁵².

W praktyce warsztatowej barokowych twórców rysunki i *bozzetta* tworzyły cenny zbiór gotowych wzorów i miały dużą wartość materialną, dlatego były potem majątkiem dziedzicznym, przekazywanym lub nabywanym po śmierci artysty⁵³. Tradycja tworzenia modeli rzeźbiarskich przetrwała epokę baroku. W dziewiętnastowiecznych pracowniach rzeźbiarskich, po ukończeniu szkiców rysunkowych, wykonywano szkic pełnoplastyczny (właściwie *bozzetto* lub *maquette*) w glinie, wosku lub plastelinie, a następnie model finalny, także jeszcze w materiale nietrwałym, ale w tej samej skali i ze wszystkimi szczegółami — do odwzorowania w materiale docelowym⁵⁴. Modele wykonywane są także przez wielu rzeźbiarzy współczesnych.

Bozzetta w Polsce

Na ziemiach polskich także wykonywano modele dzieł plastyki, choć również w tej dziedzinie liczba zachowanych artefaktów nie pozwala określić skali, na jaką je wykorzystywano. O przedmiotach tych odnajdujemy wzmianki w źródłach pisanych. Na ich podstawie przyjęto, że początki praktyki stosowania *bozzetti* rzeźb w Polsce, podobnie jak w przypadku modeli

⁴³ Żuchowski T.J. 2011, s. 174–178.

⁴⁴ Bozzetto. 1968, s. 330–331.

⁴⁵ Żuchowski T.J. 2011, s. 34–35, 83–84.

⁴⁶ Na temat zastosowania *bozzetti* w tej epoce zob. Entwurf. 1986.

⁴⁷ Entwurf, 1986.

⁴⁸ Kalinowski K. 1995, s. 113.

⁴⁹ Żuchowski T.J. 2011, s. 138–192.

⁵⁰ Żuchowski T.J. 2011, s. 143.

⁵¹ Kalinowski K. 1995, s. 113.

⁵² Weber G. 1985.

⁵³ Kalinowski K. 1995, s. 114–115.

⁵⁴ Szubert P. 1993, s. 41. Taki sposób wykorzystania modelu praktykowano już wcześniej, np. w warsztacie Antonio Canovy. Por. Żuchowski T.J. 2011, s. 259–265.

architektury, łączą się z działalnością włoskich artystów doby renesansu⁵⁵. Jednym z wczesnych narzędzi tego typu byłyby „próba” sześciu marmurowych medalionów do Kaplicy Zygmuntowskiej, wykonana w roku 1526, a którą należy uznać za *modella* prezentacyjną⁵⁶. Do tej samej kaplicy królewskiej sprawiono ufundowany przez monarchę relikwiarz jego patrona — św. Zygmunta. Odlanie dzieła w srebrze poprzedziła także próba w modelu, o czym dowiadujemy się z zapisu o wydatku: „et pro deliniamiento prius facto de ligneo vel modello fl. 1”⁵⁷. W ten sam sposób przygotowano realizację prestiżowego zamówienia do tej samej kaplicy — ołtarza, który w 1535 r. w Norymberdze wykonali złotnik Melchior Baier i malarz Georg Pencz. Wcześniej, w roku 1531, drewniany model do płaskorzeźb nastawy dostarczył snycerz Jan⁵⁸. Wyobrażenie, jak mógł wyglądać ten niezachowany projekt plastyczny, obecnie dać może wspomniany już ołtarz z Pławna, będący przypuszczalnym modelem, wykonanym w zbliżonym czasie i w tym samym środowisku. Kolejną wzmianką o użyciu modelu rzeźbiarskiego *bozzetti* jest zapis w księgach miejskich Krakowa z 7 czerwca 1557 r. W tym dniu zapłacono „Santo Italo lapicide” 40 groszy za gliniany model maskaronu. Przeznaczono go najpewniej do budowanej wówczas attyki krakowskich Sukiennic⁵⁹, jednej z najważniejszych budowli publicznych miasta. Osobę wykonawcy identyfikuje się z włoskim rzeźbiarzem Santim Gucci⁶⁰. Rodakiem Guccio był Jan Maria Padovano, działający już wcześniej w Krakowie i posługujący się w swej twórczości modelami woskowymi. Dowodzi tego fakt, że w wynajmowanej przez siebie kamienicy w latach 1545–1546 artysta ten przechowywał woskowe modele figur⁶¹. Wśród tych niewątpliwych *bozzetti* znajdować się miał model „rycerza”, służący zapewne do wykuwania licznie tworzonych wówczas nagrobków z postaciami w zbrojach⁶².

Problem występowania modeli prezentacyjnych oraz wykonywania *bozzetti* dla dzieł plastyki w siedemnastowiecznej Polsce jest złożony. Wydaje się, że ich obecność zależała od tradycji warsztatowej i środowiska artystów. To właśnie te czynniki oraz wymagania zleceńodawców decydowały o zastosowaniu lub nieobecności modeli w procesie realizacji przedsięwzięć artystycznych. Na przykład w jednym z czołowych miejsc wytwarzania dzieł małej architektury na terenie Rzeczypospolitej, czyli w pracowniach kamieniarskich w Dębniku, gdzie na skalę masową wykonywano, między innymi tablice epitafijne, często wyposażone w rzeźby, nie stosowano w ogóle tego rodzaju medium, mimo iż przedsięwzięciami tymi niejednokrotnie zarządzali Włosi. Jak pisze Michał Wardzyński: „często zdarzało się iż nie operowano tutaj w ogóle projektem rysunkowym (nie mówiąc o modelach), przerysowując odtwórczo *delineacje*, otrzymane od zamawiających architektów lub zawodowych rzeźbiarzy”⁶³. W podobny sposób uzgadniano fundacje artystyczne w warsztatach snycerskich Europy Środkowej, które dla tamtejszej rzeźby miały chyba największe znaczenie, co do skali pokrycia aktualnych potrzeb na tę gałąź sztuki. Także w przypadku tego środowiska rzeźbiarze obywali się bez modeli i *bozzetti*. Wskazuje na to choćby treść zawieranych przez nich umów, w których poprzestawano na „wizerunku” (z niem. *Visierung*) jako projekcie, integralnym elementem (załącznikiem) dokumentu i punkcie odniesienia do specyfikacji zamówienia, ewentualnie uszczegóławianej słownie

⁵⁵ Mossakowski S. 2007, s. 47, 85, przyp. 79; Dettloff P. 2021, s. 85–86.

⁵⁶ Mossakowski S. 2007, s. 320, nr 165; Czyżewski K.J. 2008, s. 247.

⁵⁷ Mossakowski S. 2007, s. 329, nr 271–272; Czyżewski K.J. 2008, s. 247.

⁵⁸ Mossakowski S. 2007, s. 329, nr 242; Czyżewski K.J. 2008, s. 247.

⁵⁹ Fischinger A. 1969, s. 10, 61–62.

⁶⁰ Z analizy formalnej wynika, że przy istniejących do dziś maskaronach zdobiących attykę Sukiennic pracować musiał jeszcze jeden twórca; Fischinger A. 1969, s. 61–62.

⁶¹ Mikocka-Rachubowa K. 1998, s. 382–385.

⁶² Mikocka-Rachubowa K. 1998, s. 385.

⁶³ Wardzyński M. 2012, s. 355–356.

w tekście kontraktu⁶⁴. Wynikało to z powszechnej i długiej tradycji sposobu zamówień i ich realizacji w tego rodzaju warsztatach Europy Środkowej⁶⁵. O tym, że w innych okolicznościach rysunkowy „wizerunek” mógł być dodatkowo wspomagany przez model prezentacyjny świadczy kontrakt na nowe mauzoleum św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej. W umowie z 25 października 1644 r. kamieniarz i budowniczy krakowski (pochodzenia włoskiego) Sebastian Sala zobowiązał się do realizacji dzieła „według wizerunku i formy podanej przez pana Konstantego architekta JGK” (tj. Konstantego Tencalli — architekta i rzeźbiarza)⁶⁶. W cytowanym tekście staropolskim „formę” to znaczy „kształt” należy rozumieć jako trójwymiarową, plastyczną wizualizację zamawianego dzieła, czyli model, zapewne tzw. prezentacyjny, wykonany najpewniej z drewna. Z kolei w liście z 12 marca 1643 r. wojewoda poznański Krzysztof Opaliński pisał do brata marszałka wielkiego koronnego Łukasza: „Na ołtarz włoszakowski mam już od Sali abrys i robić będą koło niego”⁶⁷. Najwyraźniej obaj magnaccy zleceniodawcy nie wymagali od tegoż samego artysty modelu, ale wystarczył im projekt rysunkowy.

Modele rzeźbiarskie z XVII w., rozpoznane lub uchwycone w polskich źródłach wiążą się z twórczością włoskich artystów. Jednym z nielicznie zachowanych jest popiersie biskupa krakowskiego Piotra Gembickiego (1643–1657), umieszczone nad wejściem do zakrystii kościoła Mariackiego w Krakowie (ryc. 6a). Złożona rzeźba gipsowa jest bardzo podobna do brązowego konterfektu w wawelskim nagrobku Gembickiego, dłuta Giovanniego Francesca Rossiego (ryc. 6b). Najpewniej pierwsza z prac to pierwotny model prezentacyjny, który następnie wykorzystywano w jednej z rezydencji biskupich, a ostatecznie, zgodnie z legatem testamentowym hierarchy, trafił na obecne miejsce w kościele Mariackim⁶⁸. Z grupą siedemnastowiecznych rzeźb portretowych łączy się popiersie biskupa Marcina Szyszkowskiego w kaplicy Męki Pańskiej przy kościele Franciszkanów w Krakowie. Wysunięto przypuszczenie, że jest to gipsowy model rzeźby w wawelskim nagrobku tego biskupa, wykorzystany wtórnie jako konterfekt fundatora kaplicy⁶⁹. Rzeczywiście oba dzieła plastyczne są do siebie zbliżone, ale ostatnie badania konserwatorskie wykazały, że wizerunek biskupa u Franciszkanów nie jest gipsowy, ale kamienny⁷⁰.

Liczne informacje o zastosowaniu rzeźbiarskich modeli i *bozzetti* pochodzą z XVIII stulecia. Wiadomo, że w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej modelami posługiwali się artyści działający na zlecenie najbogatszych fundatorów, którzy wymagali ich okazania. Przykładem może być twórczość Johanna Chrisostomusa Redtlera. Wykonywał on modele prezentacyjne, przedkładał zleceniodawcy do akceptacji lub wprowadzenia uwag. Dotyczyły zarówno rzeźb figuralnych, jak i wybranych elementów architektonicznych, zwłaszcza odlewanych w metalu⁷¹. Osobną grupę stanowią tworzone przez niego modele, przeznaczone dla wykonawców projektowanych dzieł, głównie drewnianych nastaw ołtarzowych (Białystok, Tykocin, Choroszcz), do których już sam nie przykładał ręki. Podobnie było w przypadku posągów na bramę pałacową w Radzynie, na których modele czekali miejscowi snycerze⁷². Redtlerowi z kolei zdarzało się realizować własnoręcznie w docelowym materiale rzeźby autorstwa innych artystów według sporządzonych przez nich modeli⁷³.

⁶⁴ Wardzyński M. 2009a, s. 352–354; Wardzyński M. 2009b, s. 117–119, 140–141.

⁶⁵ Wardzyński M. 2009a, s. 354–356.

⁶⁶ Katedra. 1970, s. 432; Osiecka-Samsonowicz H. 2016, s. 467.

⁶⁷ Cyt. za: Wiliński S. 1956, s. 78.

⁶⁸ Czyżewski K.J. 1999, s. 68–69.

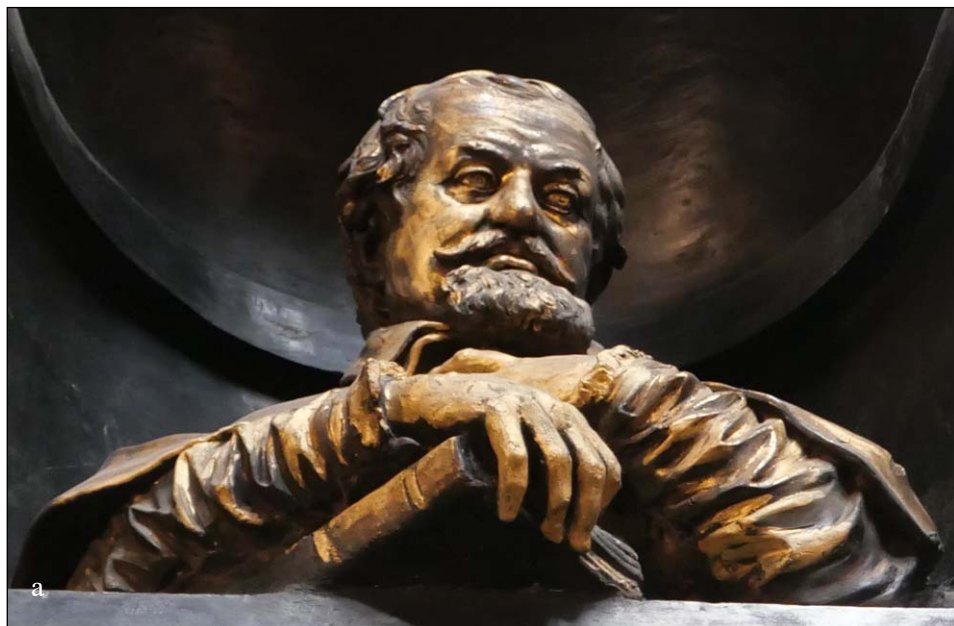
⁶⁹ Czyżewski K.J., Walczak M. 2011, s. 139.

⁷⁰ Dettloff P., Rojkowska H. 2016, s. 71.

⁷¹ Sito J. 2024, s. 395–396.

⁷² Sito J. 2024, s. 396.

⁷³ Sito J. 2024, s. 397.



Ryc. 6. a. Giovanni Francesco Rossi, model popiersia biskupa Piotra Gembickiego, wykorzystany w pomniku w kościele Mariackim w Krakowie. Fot. P. Dettloff;
b. Giovanni Francesco Rossi, brązowe popiersie biskupa Piotra Gembickiego w nagrobku w katedrze na Wawelu. Fot. P. Dettloff



Ryc. 7. Rzeźby figuralne (pierwotne *modella*?) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (Pałac Biskupa Erazma Ciołka). Fot. P. Dettloff

Odnajdujemy także dowody posługiwania się modelami w typie *bozzetti* również przez polskich rzeźbiarzy w XVIII w. I tak na przykład w testamencie krakowskiego snycerza Antoniego Frączkiewicza z 1741 r., rzeźbiarz ten zapisał swemu uczniowi Michałowi Dobkowskiemu narzędzia oraz „modele wszystkie, tak gliniane, jako i drzewiane”⁷⁴. Może to świadczyć o tym, że praktyka posługiwaniem się modelami była już wówczas rozpowszechniana także w środowiskach lokalnych. Modele pojedynczych rzeźb figuralnych niewątpliwie funkcjonowały w warsztatach krakowskich, choć nie zachowały się ich przykłady. Poza cytowanym zapisem, świadczyć może o tym wielokrotne wykorzystywanie tego samego wzoru czy może właśnie „modelu” (?) — powtarzające się, te same ujęcia i pozy rzeźb figuralnych⁷⁵. Ze względu na trójwymiarowość dzieł tej gałęzi sztuki, dokładne powtarzanie formy wyłącznie na podstawie rysunku byłoby wręcz niemożliwe do osiągnięcia bez wsparcia się o wzór plastyczny. W przypadku twórczości Michała Dobkowskiego możemy wskazać takie ujęcia, które jednocześnie, jak możemy się domyślać, przygotowane zostały z wykorzystaniem wzmiankowanych w źródłach modeli, przekazanych mu w spadku przez mistrza⁷⁶.

Do dziś w zbiorach polskich muzeów zachowały się dzieła drobnej plastyki figuralnej, uważane za *bozzetta/modelletta* rzeźb, niestety najczęściej o nieustalonej proveniencji (ryc. 7). Jak jednak można sądzić, przynajmniej część z nich wykonano w Polsce. Przykładem może tu być przechowywana w Muzeum Narodowym w Krakowie kolekcja, licząca kilkanaście takich

⁷⁴ Dettloff A. 2013, s. 41, 45, 278.

⁷⁵ Dettloff A. 2013, s. 41: Jako przykłady mogą posłużyć figury św. Longina i św. Weroniki wykonane w różnym czasie przez warsztat Wojciecha Rojowskiego, w których powtarza się ten sam schemat, a drobne zmiany mają tylko dekoracyjny charakter.

⁷⁶ Chodzi o rzeźbę św. Kazimierza dłuta Frączkiewicza z kolegiaty kieleckiej powtarzaną w kilku statuach Michała Dobkowskiego; Dettloff A. 2013, s. 57–58.



Ryc. 8. a. Model (*bozzetto*) figury oraz b. (nieistniejąca) rzeźba św. Józefa w ołtarzu bocznym kościoła parafialnego w Monasterzyskach. Źródło: Ostrowski J.K. 2023, il. 5–6

zabytków. Nie jest to zbiór w pełni rozpoznany, ale przypuszczalnie przynajmniej niektóre z tych niewielkich rzeźb pełnić mogły pierwotnie funkcje modeli. Podobnie interpretowane, niewielkie rzeźby odnajdujemy w innych kolekcjach europejskich⁷⁷.

Ze środowiskiem lwowskich rzeźbiarzy łączą się zachowane, niezwykle interesujące i niewątpliwie modele projektowe — *bozzetti* do figur kościoła parafialnego w Monasterzyskach (ryc. 8), pozyskane niedawno na rynku antykwarecznym do zbiorów muzealnych w Monachium⁷⁸. Wszystkie z nich to dzieła Jana Jerzego Pinzla, głównego i najwybitniejszego przedstawiciela lwowskiej szkoły rzeźby XVIII stulecia, pochodzącego prawdopodobnie z południowych Niemiec lub Czech⁷⁹. Dowodzą, że artysta ten je stosował w praktyce jako narzędzie warsztatowe, tak jak inni rzeźbiarze doby baroku. Prawdopodobnie nieco rzadziej używali ich pozostali reprezentanci tego środowiska artystycznego. Podobnie jak przy wznoszeniu budowli, w procesie uzgadniania kolejnych etapów realizacji wyposażenia (małej architektury) nierzadko przedstawiano na projekcie rysunkowym. W przypadku budowy ołtarzy i wykonywania należących do nastaw prac rzeźbiarskich zachowały się kontrakty, w których nie ma mowy o przygotowaniu modeli, za to dość szczegółowo opisywane są elementy dekoracyjne, stanowiące przedmiot

⁷⁷ Na przykład w parafii rzymsko-katolickiej pw. św. Maurycego w Ołomuńcu; Pavlček M. 2010, s. 189, poz. 70.

⁷⁸ W zbiorach Muzeum Pinzla we Lwowie i Bayerisches Nationalmuseum w Monachium: Volk P, Kozyr O. 2000; Katalog 2012; Katalog 2016; Ostrowski J.K. 2023, s. 26, 30–31, il. 5–8, 23.

⁷⁹ Sito J. 2016, s. 378. Ostatnio na ten temat zob. Ostrowski J.K. 2023, s. 19–26.

umowy oraz pojawiają się odwołania do „abrysu” — traktowanego najwyraźniej jako projekt i jedyna podstawa „specyfikacji” zamówienia⁸⁰. Przy realizacji projektów rysunkowych, które jak się wydaje były tu podstawowym medium i narzędziem projektowym, wspomagano się jednak niekiedy plastycznymi modelami w typie *bozzetti*. I tak na przykład w kontrakcie z Maciejem Polejowskim z 30 czerwca 1766 r. na wykonanie snycerki do ołtarza głównego katedry lwowskiej odnaleźć można zapis o figurach („osobach”) doktorów kościoła oraz aniołów: „miary przyzwolitey na które osoby y Aniołow modele w przod zrobione bydz maią”⁸¹. W tym przypadku chodziło zatem z całą pewnością o model reprezentacyjny — okazywany zleceniodawcy do akceptacji. Projekt rysunkowy nie wykluczał bowiem wykonania modelu, natomiast ten drugi, przynajmniej w architekturze nie mógł zastąpić pierwszego. O jednoczesnym wykorzystywaniu projektów rysunkowych i plastycznych świadczy proces budowy ołtarza głównego kolegiaty w Sandomierzu, wyjątkowo dobrze udokumentowany. Krakowski rzeźbiarz Wojciech Rojowski zobowiązał się w 1768 r. wykonać sztukaterie „według abrysu ołtarza”, a w ramach wynagrodzenia, przewidzianego w kontrakcie, „model ręką swoją zrobiony kamieniarzowi do roboty dany zreparować”⁸². Chodzi tu zatem o *modello*, służące jako narzędzie projektowe przeznaczone dla rzeźbiarza — wykonawcy celem odwzorowania wizualizacji w docelowym materiale.

Modele projektowe sporządzano także dla dzieł rzemiosła artystycznego. W 1720 r. kapituła kolegiaty w Sandomierzu zawarła kontrakt z rzeźbiarzem Antonim Frąckiewiczem o wykonanie modelu antepedium „według abrysu i upodobania Pana Bażanki”. Kolejną umowę podpisano w tym samym roku ze złotnikiem Krzysztofem Ehingerem, który miał odlać ze srebra zamawiane dzieło „według abrysu danego” oraz „wg modeluszu, który snycerz gotuje”. Jak wynika ze źródeł, w prace nad antepedium zaangażowani byli: architekt Kacper Bażanka — autor (rysunkowego) projektu, rzeźbiarz Antoni Frąckiewicz — wykonawca drewnianego modelu dzieła oraz złotnik Krzysztof Ehinger, który wykonał zlecenie w przewidzianym materiale, na podstawie rysunkowego *abrysu* i plastycznego modelu⁸³. Przykład ten dobrze pokazuje cały złożony proces tworzenia oraz udział w nim poszczególnych artystów, jak również wykorzystanie plastycznej „wizualizacji” projektowego dzieła sztuki. Nie jest to bynajmniej przypadek odosobniony. W trakcie realizacji nowych lichtarzy do ołtarza głównego tej samej świątyni w latach 1752–1754 zawarto kontrakt z krakowskim złotnikiem Karolem Rosnerem (24 listopada 1752 r.) na lichtarze srebrne wg „modelu z drzewa wyrobionego”, których wzorem miały być kandelabry z katedry wawelskiej. Ich wskazanie nie wystarczało jednak wykonawcy dzieła, konieczny okazał się model — miniatura. W styczniu 1754 r. wypłacono snycerzowi za model lichtarzy (30 zł), a „za robotę” złotnikowi Rosnerowi (104 tynfy)⁸⁴. Jest to kolejny przykład zaangażowania rzemieślnika pracującego w drewnie do wykonania narzędzia projektowego, którym posłużyć się miał przedstawiciel innej profesji. Praktyka ta oczywiście była powszechnie stosowana w Europie, gdzie dla wielu dzieł metaloplastyki zachowały się drewniane modele projektowe⁸⁵. Warto dodać, że zacytowane zapisy pochodzą z jednego z najlepiej zachowanych zespołów tego rodzaju dokumentów w Polsce, co oznacza, że modele jako narzędzia projektowe mogły być stosowane na większą skalę.

Kolejny wniosek płynący z analizy źródeł pisanych dotyczy roli fundatorów. *Bozzetta* zamawianych dzieł sztuki żądali przede wszystkim bardziej wymagający zleceniodawcy, jak choćby wspomniana kapituła kolegiaty sandomierskiej oraz magnaccy zleceniodawcy, np.

⁸⁰ Bochnak A. 1931, s. 152–153; Mańkowski T. 1937, s. 167–168. Por. Dworzak A. 2020, s. 291.

⁸¹ Bochnak A. 1931, s. 153.

⁸² Dworzak A. 2016, s. 84.

⁸³ Dworzak A. 2016, s. 63–65.

⁸⁴ Dworzak A. 2016, s. 75–77. W ostatecznym rozliczeniu złotnik otrzymał (później) 3053 tynfy i 16 groszy.

⁸⁵ Hering-Mitgau M. 1985.

kasztelan krakowski i hetman wielki koronny Jan Klemens Branicki⁸⁶. Powszechniejsza była zapewne inna praktyka, której świadectwem jest np. szczegółowy kontrakt spisany między konwentem bernardynów we Lwowie a rzeźbiarzem Tomaszem Hutterem (Hütterem) w 1736 r. Nie zawiera on żadnej wzmianki o modelach. Z treści umowy wynika natomiast wyraźnie, że zakonnicy w kwestiach artystycznych plastyki projektowanych ołtarzy zdali się w zupełności na umiejętność rzeźbiarza⁸⁷.

Interesującym dla naszych rozważań artefaktem jest figurka Świętego Jerzego zabijającego smoka datowana na lata 1755–1760. Niewielkich rozmiarów, ale niezwykle efektowna, starannie opracowana, złożona w całości rzeźba nie mogła być raczej elementem wystroju wnętrza sakralnego. Porównywana jest do monumentalnej statuy o tym samym temacie, zdobiącej fasadę katedry św. Jura we Lwowie i uważana za *modello/bozzetto* tej rzeźby, choć kompozycje obu dzieł różnią się szczegółami⁸⁸. Na obecnym etapie badań wydaje się, że mógł to być istotnie model jednego z wariantów projektowanego posągu, a zarazem kunsztowny przedmiot wykonany z myślą o dalszym funkcjonowaniu jako dzieło sztuki. Byłby to kolejny przykład wykorzystania narzędzia projektowego, którego druga funkcja stawała się w istocie ostatecznym przeznaczeniem.

Modelami rzeźb figuralnych — *bozzetti* posługiwali się wielokrotnie artyści działający na zlecenie polskich zleceniodawców w okresie klasycyzmu, z Antonio Canovą i Bertelem Thordwaldsenem na czele, by wymienić choćby tak znane dzieła tego ostatniego twórcy, jak warszawskie pomniki księcia Józefa Poniatowskiego i Mikołaja Kopernika⁸⁹. Zapewne nieprzypadkowo bardzo liczne *bozzetta* z tego czasu, zachowane do dziś lub nieistniejące, ale poświadczane w źródłach łączą się z artystami włoskimi lub posiadającymi wykształcenie akademickie oparte na studiowaniu antyku.

Wykonywanie modeli dzieł małej architektury i rzeźb, czyli *bozzetti* w polskich warunkach nie było stałą regułą. Pewną rolę odgrywać tu mogły względy oszczędności, sporządzenie modelu zawsze podwyższało koszty przedsięwzięcia, a przy tym wydłużało realizację, o czym wymownie świadczy wspomniany przykład zamówienia modelu osiemnastowiecznego ołtarza głównego do kościoła Mariackiego w Krakowie. Oczywiście sytuacja ta nie wyklucza stosowania swego rodzaju modeli roboczych wyłącznie jako narzędzi pomocniczych twórcy. W tym przypadku do konkretnej decyzji skłaniały zapewne względy techniczno-artystyczne — przygotowanie zawodowe i tradycja warsztatowa oraz umiejętności twórców, wreszcie indywidualne potrzeby w tym względzie, wynikające ze zróżnicowanych cech zadania. Podobne zjawisko dotyczyło dzieł architektury⁹⁰. Wiązało się to ze wzrostem kosztów, na który to wydatek nie zawsze się decydowano. Istniał jeszcze jeden ważny powód, skłaniający do wykonania modelu. Pouczający przykład pokazuje historia budowy organów we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny. Zgodnie z kontraktem z 1720 r. sporządzono kilka modeli — wariantów dzieła, które wzorować się miało na rozwiązaniu w berlińskim kościele garnizonowym. Najwyraźniej zleceniodawcy, decydując się na kosztowne i prestiżowe przedsięwzięcie, nie chcieli ryzykować, dlatego postanowili wykonać w miarę pełną wizualizację, aby wcześniej upewnić się co do spodziewanego efektu⁹¹. Okazało się, że taka droga przyniosła doskonały rezultat, a zrealizowane organy stały się wkrótce wzorem dla wielu innych śląskich prospektów organowych⁹².

⁸⁶ Potwierdzają to informacje zawarte w inwentarzu pałacu w Białymstoku z 1771 r., gdzie wymieniono liczne „różne modele snycerskie”; NID, Teki Glinki, nr 14–1, s. 63, 64.

⁸⁷ Sito J. 2001, s. 171–172, 223.

⁸⁸ Katalog. 2012, s. 76–76; Katalog. 2016, s. 117, fig. 7; Ostrowski J.K. 2023, s. 35, il. 17–18.

⁸⁹ Mikocka-Rachubowa K. 2016a; Mikocka-Rachubowa K. 2016b.

⁹⁰ Dettloff P. 2021, s. 83–87.

⁹¹ Zgliński M. 2012, s. 221–222.

⁹² Zgliński M. 2012, s. 222.

IV. Modele malarskie

Modele sporządzano także w przypadku malarstwa. Oczywiście z uwagi na technikę tej gałęzi sztuki nie były trójwymiarowe. Chodzi tu o tzw. *modello/modeletto* malarskie. Tymi włoskimi terminami nazywano niewielkie obrazki, stanowiące projekt większego — docelowego malowidła. Nie należy ich mylić ze szkicami rysunkowymi lub malarskimi, wykonywanymi jako wstępne studia artysty nad opracowywanym dziełem. Podobnie jak w przypadku omawianych już rodzajów modeli pełniły taką samą funkcję — prezentacyjną. *Modella* malarskie były rodzajem udoskonalonej wizualizacji zamierzonego przedsięwzięcia. Wykonywano je na etapie roboczym, w celach poglądowych dla zleceniodawców. W przeciwieństwie do szkiców były bardziej dopracowane i dokładne w szczegółach, choć niekiedy pozostawały także do pewnego stopnia nadal „szkicowe”. Posługiwali się nimi czołowi malarze epoki baroku, między innymi Peter Paul Rubens⁹³.

Modele obrazów sztalugowych

Modella malarskie podzielić można na dwie grupy: obrazów sztalugowych i malowideł ściennych. Problemem w badaniach nad tą grupą modeli są kwestie terminologiczne, gdyż „rozdzielenie pomiędzy szkicem (olejnym), bozzetem i modelem nie jest wyraźnie określone”⁹⁴. Niektórzy autorzy stosują wymiennie pojęcie szkicu i modelu malarskiego w znaczeniu wizualizacji przyszłego dzieła. Przyjmuje się, że terminem „model” określa się zarówno projekt rysunkowy, jak i malarski. *Modello* to wykonany rysunek kompozycyjny, zwykle stanowiący wzór dla obrazu, będący narzędziem używanym w jednym z etapów przygotowawczych planowanego dzieła, wykonywany obok szkicu — wstępnej koncepcji oraz studiów — szczegółowych przedstawień elementów⁹⁵. *Modelli* definiowane jest także jako „niewielkich rozmiarów malowidła olejne stanowiące ostatni etap pracy nad koncepcją dzieła, przed przystąpieniem do jego wykonania w ostatecznej wersji i w dużym formacie”. To malarskie *modelli*, zwane także *bozzetti*, przygotowywano w celu przedstawienia do akceptacji zleceniodawcy⁹⁶. Podczas gdy szkic ma przede wszystkim charakter roboczy i wstępny, *bozzetto* i *modello* dokładniej określają ostateczny wygląd dzieła, przeznaczony dla fundatora jako wizualizacja zamierzenia (model prezentacyjny), a niekiedy także jako podstawa do zawarcia kontraktu⁹⁷. W odróżnieniu od szkiców stanowiących jedynie ogólny zarys i koncepcję dzieła, rozwijaną w kolejnych stadiach i nie zawsze odpowiadającą zrealizowanym obrazom⁹⁸, model — *modello* jako narzędzie projektowe było „miniaturą” wersją docelowego dzieła, miało bowiem wszystkie cechy zamierzonego dzieła, nie tylko kompozycję, ale z reguły także kolorystykę i szczegóły. Modele malarskie, podobnie jak barwne szkice ukazujące zamierzone dzieło, występowały w praktyce malarzy zachodnioeuropejskich. Było to oczywiście związane z procesem pozyskiwania zleceniodawców i koniecznością spełniania ich wymagań. *Modella* malarskie jawią się zatem jako forma wizualizacji pełniąca funkcję narzędzia pomocnego w realizacji przedsięwzięcia artystycznego. Pozostają jednocześnie widocznym, zmateriałizowanym efektem procesu twórczego. Sens ich sporządzania jest podobny jak w przypadku modeli architektonicznych.

Warto wspomnieć, że modele rozumiane jako skończony projekt ukazujący pełny wygląd dzieła opracowywano także dla grafik. W odróżnieniu od szkicu, był to dokładny rysunek

⁹³ Modello. 1970, s. 730; Modello. 1975.

⁹⁴ Bushart B. 1986, s. 257; Michalczyk Z. 2018, s. 12, przyp. 14.

⁹⁵ Talibierska J. 2001, s. 104–105.

⁹⁶ Michalczyk Z. 2020, s. 185.

⁹⁷ Michalczyk Z. 2018, s. 12, przyp. 14.

⁹⁸ Przykładem mogą być tu zachowane szkice Szymona Czechowicza, z których żaden nie odpowiada w pełni ukończonemu dziełom malarskim; Michalczyk Z. 2020, s. 181.

przygotowawczy, poprzedzający, powtarzającą go pracę grafika⁹⁹, stanowiącą podstawę do wykonania matrycy, przeznaczoną do powielania.

Modelli malarskich na ziemiach polskich przetrwało niewiele. Dotychczas zidentyfikowane, ważniejsze przykłady zebrał Zbigniew Michalczyk. Zwrócił on przy tym uwagę na wątpliwości w ich klasyfikacji, którą utrudnia dodatkowo praktyka wykorzystywania przez artystę tego samego projektu w różnych dziełach — replikach autorskich¹⁰⁰. Zastanawia bowiem fakt istnienia nieraz kilku egzemplarzy niemal identycznych obrazów, uznawanych za *modelli*. Może to świadczyć o ich przygotowaniu dla różnych osób zaangażowanych w powstanie dzieła¹⁰¹. Ostatnio sformułowano przypuszczenie, że niezwykle liczne w twórczości Szymona Czechowicza tego rodzaju prace wykorzystywane były przez niego nie tylko jako modele, które prezentować miały walory artystyczne zamawianego dzieła zleceniodawcom, ale rodzaj prezentacyjnych „wizytówek”, mających pozyskać kolejnych klientów i potencjalnych mecenasów¹⁰². W takim przypadku model malarski stawałby się rodzajem prototypu dzisiejszej reklamy.

Niezależnie od niewielkiej liczby zachowanych obiektów, wydaje się, że w praktyce *modella* obrazów sztalugowych w dawnej Rzeczypospolitej stosowano stosunkowo rzadko. Z bardziej interesujących artefaktów, które uznać można za *modelli* malarskie wielkoformatowych obrazów przykładowo wskazać tu można prace weneckiego artysty Giovanni Battista Pittoniego, *modello* — szkic olejny „Święty Eustachy odmawia oddania czci bogom rzymskim”¹⁰³; Szymona Czechowicza „Święty Stanisław wskrzeszający Piotrowina” w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, uznany za *modello* paru obrazów tego malarza, w tym najbardziej znanego, zachowanego do dziś w ołtarzu głównym kościoła jezuitów (ob. farnego) w Poznaniu¹⁰⁴. Warto w tym miejscu dodać, że wiele szkiców malarskich, modeli i „pseudomodeli” oraz replik jego autorstwa zgromadzonych było w tzw. Pokoju Zielonym pałacu w Podhorcach, w którym tworzyły swoistą galerię¹⁰⁵. Innym przykładem tego rodzaju projektu jest „Podniesienie krzyża”, przechowywane w parafii prawosławnej pw. Narodzenia NMP w Bielsku Podlaskim (ryc. 9).



Ryc. 9. Augustyn Mirys (?) *modello* (?) obrazu
Podniesienie krzyża, ok. 1783–1784.

Źródło: Michalczyk Z. 2018, s. 7, il. 2

⁹⁹ Talibierska J. 2001, s. 106–108.

¹⁰⁰ Michalczyk Z. 2018, s. 17.

¹⁰¹ Michalczyk Z. 2020, s. 185.

¹⁰² Dębowski M. 2019, s. 91–92.

¹⁰³ Juszcak D., Małachowicz H. 2007, s. 392–393, poz. 250.

¹⁰⁴ Dębowski M. 2019, s. 93; Kraj. 2000, s. 237, poz. 74.

¹⁰⁵ Dębowski M. 2019, s. 91–92; Kraj. 2000, s. 237, poz. 74. Na temat pierwotnego przeznaczenia tych prac zob. Michalczyk Z. 2018, s. 16.

Ten niewielki obrazek uznaje się za pierwotne *modello* większego obrazu o tym samym temacie, powstałego ok. 1784 r., autorstwa Augustyna Mirysa, nadwornego malarza Jana Klemensa Branickiego, umieszczonego w jednym z ołtarzy bocznych kościoła pw. Narodzenia NMP i św. Mikołaja. Na pierwotną funkcję obrazka wskazywać ma niewielki format oraz charakterystyczny dla tego artysty sposób malowania¹⁰⁶.

Źródła zawierają także informacje o tworzeniu tego typu modeli. Jednym z najwcześniejszych przykładów takiego projektu w Polsce jest wzmianka o płótnie Hansa Dürera, przesłanym z Norymbergi do Krakowa, które przedstawiało w skali 1:1 planowane obrazy do kwater ołtarza Kaplicy Zygmuntowskiej¹⁰⁷.

Zidentyfikowane przykłady *modelli* malarskich łączyć można tylko z zamówieniami klientów zorientowanych w kwestiach sztuki, mających sprecyzowane oczekiwania i gusty, a zarazem z wybitnymi artystami pędzla, posiadającymi najczęściej wykształcenie akademickie¹⁰⁸. Wśród niewątpliwych *modelli* malarskich sporządzonych jako projekty wielkoformatowych obrazów, zachowanych w Polsce wymienić należy prace artystów tej miary, co wspomniany Szymon Czechowicz, Marcello Bacciarelli, Jan Bogumił Plesch oraz Franciszek Smuglewicz¹⁰⁹. Zdaje się to wskazywać, że także w przypadku malarstwa model (*modello*) jako narzędzie projektowe ma tu określoną genezę, związaną z typem kształcenia, obcym w miejscowej tradycji warsztatów cechowych.

Modele malarstwa monumentalnego

Dla omawianej gałęzi sztuki szczególne znaczenie mają *modella* malarstwa ściennego, fresków pokrywających ściany i sklepienia wewnątrz budowli sakralnych i świeckich. Z uwagi na ścisłe powiązanie z architekturą i przestrzenią wszelkie materialne wyobrażenia takich monumentalnych zespołów, wykraczające poza „zwykłe” szkice malarskie stawały się ważnym narzędziem, optymalnie ukazującym planowane dzieło, a także pozwalającym na wyeliminowanie ewentualnych błędów podczas realizacji prestiżowych i kosztownych zleceń. Osiemnastowieczni artyści posługiwali się w fazie przygotowawczej różnymi rodzajami i metodami wizualizacji projektowanych fresków¹¹⁰. Podstawową rolę odgrywały tu barwne szkice olejne, stanowiące rodzaj modelu mającego przekonać inwestora do złożenia zamówienia, co nie było bez znaczenia w sytuacji dużego współzawodnictwa pośród artystów¹¹¹. Spośród ocalałych do dziś tego rodzaju prac, barwnych szkiców lub niewielkich obrazów, nie zawsze łatwo jest wyróżnić ich pierwotną funkcję¹¹². Warsztatowe, barwne prace powstałe przy okazji przygotowań do realizacji monumentalnych fresków tworzą osobną grupę modeli malarskich. Artefaktów tych zachowało się niewiele, podobnie jak wzmianek źródłowych, które nie zawsze są jednoznaczne¹¹³.

Za modele uchodzą najczęściej obrazy olejne, będące pomniejszonym odpowiednikiem docelowego monumentalnego malowidła zdobiącego architekturę. Do tego rodzaju prac należą barwne szkice dekoracji malarskich sklepień i kopuł, zachowane w polskich zbiorach muzealnych. Przykładem są: szkic fresku Apollo i Muzy z ok. 1730–1740¹¹⁴, projekt plafonu dla

¹⁰⁶ Michalczyk Z. 2018, s. 5–16, il. 1–2.

¹⁰⁷ Mossakowski S. 2007, s. 329, nr 237–24; Czyżewski K.J. 2008, s. 247.

¹⁰⁸ Michalczyk Z. 2018, s. 20.

¹⁰⁹ Michalczyk Z. 2020, s. 185.

¹¹⁰ Bushart B. 1986, s. 261.

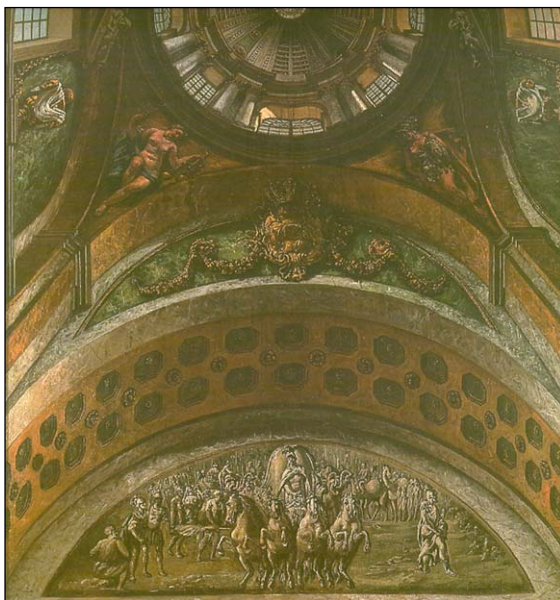
¹¹¹ Bushart B. 1986, s. 258–264.

¹¹² W odniesieniu do malarstwa rokokowego w Bawarii ten problem omówił: Bushart B. 1986.

¹¹³ Np. w 1533 r., podczas rozmowy Michała Anioła z papieżem Klemensem VII o fresku mającym powstać na ścianie ołtarzowej w Kaplicy Sykstyńskiej, dyskutowano — według słów Antonio Condivio — „nad dużym *modello* artysty”, czyli niewątpliwie nad projektem malowidła. Cyt. za: Chrościcki J.A. 2014, s. 74. Chodzi tu o pierwotną, niezrealizowaną koncepcję przedstawienia Zmartwychwstania Chrystusa lub Sądu Ostatecznego.

¹¹⁴ Skarby. 2017, nr kat. 55, s. 248; (nr. inw. MNK XII-A-148).

Ryc. 10. Bernardo Bellotto, projekt (modello) malowidła sklepienia Sali w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, 1768. Źródło: Badach A., Królikiewicz M. 2022, s. 90–91



Zamku Królewskiego w Warszawie autorstwa Daniela Grana (?)¹¹⁵, oraz efektowny projekt niezrealizowanego malowidła w Zamku Ujazdowskim w Warszawie z 1768 r., autorstwa królewskiego malarza Bernardo Bellotto, zwanego Canaletto (ryc. 10)¹¹⁶.

Najoryginalniejsze i najbliższe tematowi naszych rozważań były specjalnie przygotowywane miniaturowe makiety (zwykle gipsowe) elementów budowli — czasz kopuł, żagielków sklepień, względnie odpowiednio wygięte kartony, na które malarz nanosił barwny projekt dzieła¹¹⁷. Były to zatem narzędzia, łączące model architektoniczny i *modello* malarskie. Ścisły związek z architekturą i przestrzenią był zapewne jednym z głównych powodów zlecenia tak skomplikowanych wizualizacji przyszłego wnętrza. Tworzono je tak, aby możliwie dokładnie przybliżały wygląd planowanego malowidła w kontekście całego wnętrza. Dlatego projekty malarstwa monumentalnego często przybierały specyficzną formę, pokazując przestrzenność i skalę kompozycji w obrębie architektury, którą miały zdobić¹¹⁸. Dla zleceniodawców, tak opracowany model pozwalał wyobrazić sobie docelowy efekt jeszcze lepiej niż barwne, niekiedy nawet panoramiczne, lecz płaskie — dwuwymiarowe przedstawienia malarskie. Modele fresków były czasami podstawą zawieranych kontraktów¹¹⁹. Niekiedy wykorzystywano je także jako wzorzec i pomoc w realizacji kolejnych prac warsztatu mistrza¹²⁰. W przeżywającym niezwykle rozkwit malarstwie freskowym Europy Środkowej XVIII stulecia, chętnie posługiwano się *modellami*. Miały one także wymiar praktyczny dla twórców. Zwykle wykonywano je w pracowniach zimą, a latem, gdy warunki sprzyjały pracy, realizowano zaplanowane dzieło¹²¹.

¹¹⁵ Juszczak D., Małachowicz H. 2007, poz. 140, s. 235–236.

¹¹⁶ Badach A., Królikiewicz M. 2022, s. 86–93.

¹¹⁷ Np. gipsowa kopuła z projektem malowidła autorstwa Mathiasa Günthera (w zbiorach Schloßmuseum Ellwangen); model wnętrza kościoła pielgrzymkowego w Marienberg k. Reitenhaslach (w zbiorach Heimatmuseum Burghausen), w który wprawiono nawet lustro, by projekt malowidła był lepiej widoczny; Bushart B. 1986, s. 261.

¹¹⁸ Bushart B. 1986, s. 261.

¹¹⁹ Bushart B. 1986, s. 259, 261, 264.

¹²⁰ Bushart B. 1986, s. 261, 263.

¹²¹ Modello. 1975, s. 369.

Oprócz opisanych modeli prezentacyjnych fresków, przypuszczalnie wykonywano także, zalecane w ówczesnych poradnikach, kartony w skali 1:1, pomocne przy przenoszeniu projektu (rysunku) na docelowe podłoże malarskie, a które jednak najczęściej ulegały zniszczeniu już w trakcie realizacji¹²².

Do pewnego stopnia funkcję modelu jako wzoru pełniły, a w praktyce wręcz go zastępowały, wzorniki graficzne przedstawień figuralnych i ornamentów, powszechnie wykorzystywane w malarstwie oraz rzemiośle artystycznym¹²³ — jako podręczne wizualizacje ułatwiające określenie przedmiotu zlecenia¹²⁴. Oczywiście ryciny wzornikowe, tzw. kopiersztychy nie oddawały kolorystyki, a przez to nie były tak doskonałym narzędziem projektowym. Temat wzorników jest jednak odrębnym zagadnieniem. Ryciny z takich wydawnictw lub pojedyncze egzemplarze stanowiły gotowy wzór do powtórzenia i odgrywały rolę bliską modelom. Były stosunkowo łatwe do przeniesienia na płótno, co zdejmowała z malarza obowiązek samodzielnego opracowania kompozycji. W ten sposób stawał się jej rzemieślniczym odtwórcą, dodając tylko kolory do odwzorowanego rysunku lub go nieznacznie modyfikując, kompilując itp.¹²⁵ Jednak bardziej wymagającym fundatorom nie wystarczało wskazanie samego wzoru graficznego powszechnie używanego w tym czasie. W przypadku jego adaptacji (modyfikacji) dodatkowo sporządzano *modello* malarskie, które pokazywało dokładnie, w jaki sposób wykorzystać miano wzór (graficzny) i jakiego efektu należy się spodziewać¹²⁶.

V. Pozostałe rodzaje modeli

Zakres wykorzystywania modeli jako narzędzia projektowego wykraczał poza ramy architektury i sztuk pięknych. O popularności wykonywania modeli w nowożytniej praktyce warsztatowej rzemieślników na ziemiach polskich świadczyć mogą wzmianki dotyczące elementów trwale związanych z wyposażeniem budynków. Wymowne są tu zwłaszcza bardziej szczegółowe kontrakty. I tak na przykład, dnia 19 kwietnia 1785 r. zawarto „umowę między o. Justynianem Strońskim przeorem gidelskim a Panem Antonim Wyrwalskim magistrem garncarskim” o wystawienie pieców „podług modelu kafla w klasztorze zostawionego”. Mistrz Wyrwalski zaakceptował te warunki, a jako „nieumiejący pisać trzy krzyżyki własną ręką postawił”¹²⁷. Ten interesujący przekaz wskazuje na istnienie pewnej praktyki wyobrażania zamawianych dzieł przy pomocy innej niż rysunek. Zdaje się to potwierdzać tezę Andrzeja Gruszeckiego o szczególnym znaczeniu modeli w umowach zawieranych z rzemieślnikami nie umiejącymi pisać¹²⁸, a może i rysować (?).

Nie mniej ciekawy przykład zastosowania modeli w kulturze materialnej ziem dawnej Rzeczypospolitej dotyczy meblarstwa. W jednym z przodujących ośrodków ich produkcji, a mianowicie w Gdańsku, wykonywano takie modele w celach reklamowych. „W starych katalogach aukcyjnych można znaleźć informacje o modelach mebli z XVI i XVII wieku. Głównym celem ich produkcji był zapewne zamiar prezentacji szerokiej gamy wyrobów, związanych z aktualną modą”¹²⁹. Ułatwiała to nabywcom poznanie ich formy i dekoracji. Warto dodać, że modele te zyskiwały w tamtych czasach jeszcze dodatkowe funkcje. Mianowicie chętnie kupowano je

¹²² Bushart B. 1986, s. 260.

¹²³ Wyczerpujące omówienie zagadnienia na gruncie polskim zob. Michalczyk Z. 2016.

¹²⁴ Michalczyk Z. 2018, s. 20.

¹²⁵ Michalczyk Z. 2016.

¹²⁶ Michalczyk Z. 2018, s. 20.

¹²⁷ ADKr, sygn. Gi 115, s. 71. Należy przy tym wziąć pod uwagę ewentualność użycia terminu model, rozumianego jako próba (materiału?), co jednak wydaje się mniej prawdopodobne.

¹²⁸ Gruszecki A. 1988, s. 253.

¹²⁹ Betlejewska Cz. 2001, s. 115–116.



Ryc. 11. Warsztat gdański, model komody, XVIII w.
Źródło: Betlejewska Cz. 2001, il. 165

dziewczętom w prezencie jako wyposażenie domów dla lalek, natomiast gdańskie mieszcanki używały ich jako szkatułki na cenne drobiazgi¹³⁰. Dla nas, przechowywane dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, modele komody (ryc. 11), szaf, sekretery, czy toaletki¹³¹ pozostają dziś niejednokrotnie jedynym źródłem informacji o kształcie i dekoracji niektórych typów mebli. Dają zatem pojęcie o całokształcie wyrobów warsztatów¹³². Modele mebli nie były chyba tylko specyfiką gdańskich wytwórców. Na przykład w 1767 r. odesłano jakiś model kanapy z Białegostoku do Warszawy, prawdopodobnie w celu wykonania tego mebla¹³³.

Osobną grupą przedmiotów kultury materialnej, przy których wykonaniu sporządzano modele są obiekty gospodarcze i pojazdy. W staropolskich źródłach pisanych spotyka się wzmianki o modelach urządzeń technicznych. Na przykład w roku 1760 lwowscy bernardyni przystąpili do budowy „młyna wołowego według modelu hiszpańskiego”. Być może chodzi tu o wzór rozumiany jako koncepcja, ale wiadomo, że konkretnie ten ich model — młyna znajdował się wśród modeli w pałacu hetmana Jana Klemensa Branickiego¹³⁴. W 1753 r. ten sam magnat, za pośrednictwem marszałka wielkiego koronnego Franciszka Bielińskiego, sprowadził z Paryża model maszyny do fontann [zapewne do pompowania wody?]¹³⁵, a jeszcze w tym samym roku przesłano do aprobaty hetmana model (plan? lub miniaturę wnętrza i mebli?) urządzenia garderoby Izabeli Branickiej¹³⁶. Z kolei w 1766 r. przesłano Branickiemu model pojazdu zwanego „via à vis”

¹³⁰ Betlejewska Cz. 2001, s. 112–113, il. 161–163.

¹³¹ Betlejewska Cz. 2001, il. 165–166.

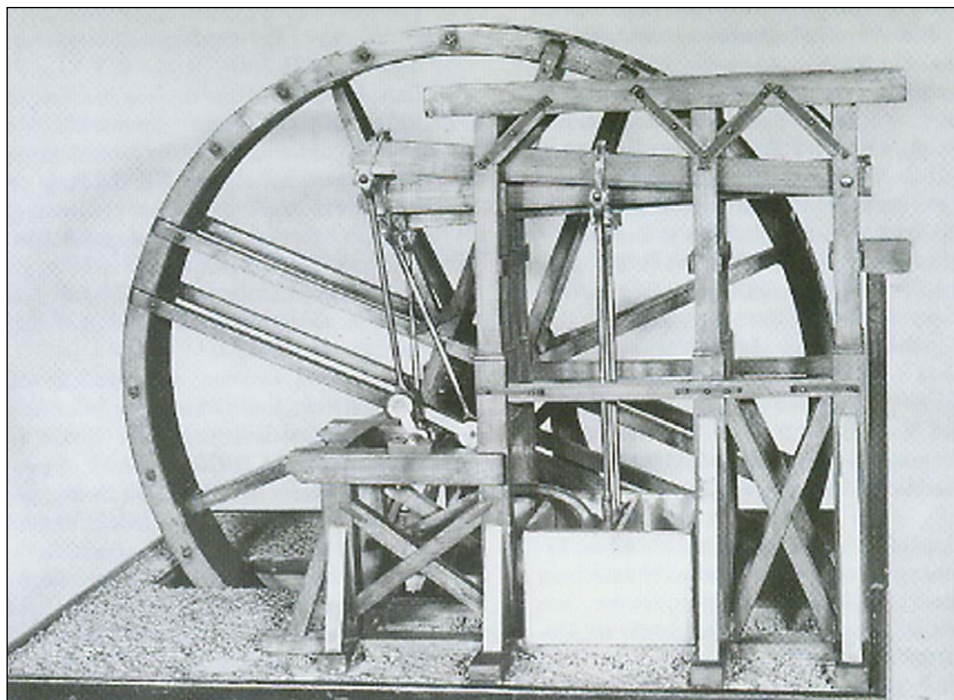
¹³² Betlejewska Cz. 2001, s. 116.

¹³³ NID, Teki Glinki, nr 360, s. 34.

¹³⁴ NID, Teki Glinki, nr 315, s. 209, 210.

¹³⁵ NID, Teki Glinki, nr 320, s. 149, 149a, 150, 151; nr 330, s. 1.

¹³⁶ NID, Teki Glinki, nr 358, s. 29, 30.



Ryc. 12. Joseph Emanuel Fischer von Erlach, model urządzenia do pompowni wody opactwa Göttweig, 1724. Źródło: Reuther H., Berckenhagen E. 1994, s. 74, poz. (il.) 149

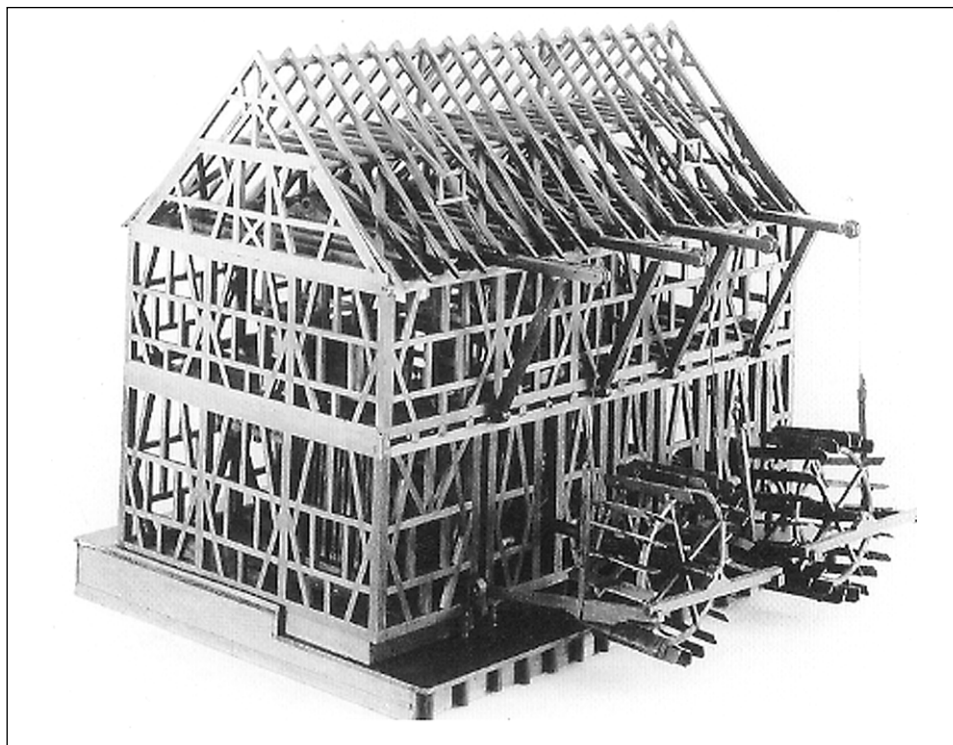
wykonanego (wcześniej) dla Stanisława Leszczyńskiego¹³⁷. Przepuszczalnie funkcjonowały zatem także modele powozów. Zachowany w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku model powozu z około 1740 r., wykonany z blachy, był własnością cechu wytwórców powozów. Wprawdzie nie jest narzędziem projektowym, gdyż pełnił rolę ozdobnego kałamarza¹³⁸, ale podobne przedmioty budowniczości powozów mogli sporządzać jako modele prezentacyjne.

O wielkiej różnorodności typów obiektów, dla których wykonywano modele świadczy inwentarz pałacu białostockiego sporządzony w 1772 r. Wymieniono w nim szereg takich przedmiotów przechowywanych na strychu. Znajdowały się tam wówczas następujące modele: schodów kamiennych do sali pałacowej, serwisu stołowego z herbowymi Gryfami, młyna wodnego z maszyną, młyna wietrznego z wierzchu obracającego się (a zatem wiatraku — holendra), mostu zwodzonego, maszyny do rżnięcia siewki, maszyny do wyciągania wielkich drzew, dwóch młynów wołowych, okna z markizą od gradu, maszyny blaszanej do łąk wysuszania, wreszcie model blaszany „do fontann należący”¹³⁹. Cytowane wzmianki świadczą nie tylko o wielkiej rozpiętości rodzajów obiektów, ale pokazują zarazem jaki był późniejszy los modeli. Tłumaczy to znikomą liczbę ocalałych egzemplarzy. Informacje te jednocześnie dowodzą wielkiej popularności i praktycznego znaczenia modelu jako jednej z form projektu i wizualizacji zamawianych dzieł materialnych. Związek wymienionych przykładów z osobą Jana Klemensa Branickiego świadczyć może o jego szczególnym upodobaniu do tego rodzaju

¹³⁷ NID, Teki Glinki, nr 347, s. 2.

¹³⁸ Baranowska-Fietkiewicz A. 2006.

¹³⁹ NID, Teki Glinki, nr 14, s. 63, 64.



Ryc. 13. Model młyna, 1650, w Muzeum Historycznym Ratyzbony.

Źródło: Reuther H., Berckenhagen E. 1994, s. 128, poz. 323

projektów, a niewykluczone, że także traktowaniu ich jako swoistych przedmiotów kolekcjonerskich. Wyjątkowo bogaty zasób informacji o zgromadzonych przez hetmana modelach wynika też z dobrego stanu zachowanej po nim spuścizny oraz przebadania jego mecenatu. Pewne pojęcie, jak mogły wyglądać omówione, zaginione już artefakty, mogą dać interesujące przykłady podobnych, unikatowych — bo ocalałych — modeli urządzeń technicznych, które znajdują się w zbiorach muzeów austriackich i niemieckich. Wymienić tu można modele: urządzenia do pompowania wody dla opactwa Göttweig z 1724 r. (ryc. 12) oraz maszynę parową, tzw. ogniową, z lat 1732–1734 — oba autorstwa wybitnego architekta Josepha Emanuela Fischera von Gerlacha¹⁴⁰; model młyna wraz z wyposażeniem z około 1650 r., przechowywany w Muzeum Historycznym Ratyzbony (ryc. 13)¹⁴¹; model urządzenia z napędem wodnym z drugiej połowy XVIII w. oraz model tężni solnej z lat 1760–1770, a także modele mostów z początku XIX w., znajdujące się w miejskich zbiorach sztuki w Augsburgu¹⁴². Wymienione obiekty dotyczą bardziej skomplikowanych konstrukcji (budowlanych, stolarskich, ciesielskich). Ich trójwymiarowe wyobrażenie na papierze nie było możliwe przy ówczesnym sposobie wykonywania rysunków projektowych. Dotyczy to także dzieł szkułnictwa, z którym łączy się osobna, specyficzna grupa modeli w zbiorach polskich, a mianowicie okrętów. Większość z zachowanych miała charakter dekoracyjny i upamiętniający. Najcenniejszy zbiór takich artefaktów zdołał wnetrze Dworu Artusa

¹⁴⁰ Reuther H., Berckenhagen E. 1994, s. 74, poz. 149, s. 155, poz. 427.

¹⁴¹ Reuther H., Berckenhagen E. 1994, s. 128, poz. 323.

¹⁴² Reuther H., Berckenhagen E. 1994, s. 28–29, poz. 8–19.

w Gdańsku. Pozwalają one do pewnego stopnia wyobrazić sobie jak wyglądały modele projektowe (prezentacyjne) statków wykonywane przy okazji ich zamawiania. O istnieniu tej praktyki świadczy interesujący przekaz źródłowy z czasów organizowania najstarszej floty polskiej. W 1570 r., w związku z budową okrętu wojennego zamawianego przez króla Zygmunta Augusta, przybyli do Polski dwaj weneccy budowniczości: Domenico Zaviaseło i Jacopo Salvatore. W sporządzonym przy tej okazji rejestrze wydatków skarbu królewskiego odnotowano „It in Junio gdy Włochowie modla czynili będąc jeszcze w Malborku...”¹⁴³. Zapewne nieprzypadkowo powstanie owego modelu wiązało się z niezwykle ważnym i prestiżowym zleceniem państwowym, inicjowanym przez monarchę oraz z projektantami pochodzącymi z Italii.

VI. Podsumowanie

Zachowane nowożytnie modele projektowe należą na ziemiach polskich do niezwykle rzadkich zabytków. Określenie częstotliwości ich występowania wymaga dalszej pracy, ale już na obecnym etapie badań można stwierdzić, że były one znane i wykorzystywane przy zlecaniu różnych obiektów. Śledząc zachowane egzemplarze oraz uchwytnie zamówień elit oraz prac artystów mających wykształcenie akademickie, względnie praktykujących u mistrzów wykształconych na takich uczelniach. Niemniej jednak modele jawią się jako narzędzie — rekwizyt, po który chętnie sięgali nie tylko świadomi i bardziej wymagający inwestorzy. W przypadku słabiej wykształconych zleceniodawców modele były atrakcyjne, gdyż w sposób namacalny, lepiej niż dwuwymiarowe i najczęściej czarno-białe rysunki, pozwalały zwizualizować sobie zamawiany obiekt. Dlatego zlecano ich wykonanie, o ile pozwalały na to możliwości finansowe, które z kolei w praktyce ograniczały częstotliwość wykonywania tych specyficznych przedmiotów. Oczywiście modeli nie sporządzano w przypadku każdego przedsięwzięcia, a ich stosowanie nie było regułą. Przytoczony przykład organów wrocławskich chyba najlepiej pokazuje jedną z ważniejszych przyczyn zlecania modeli. Podobnie jak w przypadku architektury monumentalnej, działo się tak zwłaszcza wtedy, gdy chodziło o dzieła prestiżowe lub/i bardziej skomplikowane struktury, to znaczy nowe, nieznane wcześniej rozwiązania, których finalny wygląd trudniej było zilustrować na samym rysunku lub planszy.

Podobnie jak w pozostałych krajach Europy, modele należały do narzędzi, elementów kolejnych faz projektu i etapów procesu inwestycji, związanych nie tylko z architekturą oraz jej wyposażeniem i przedmiotami artystycznymi, ale także z innymi typami obiektów. Z uwagi na swe walory, przede wszystkim siłę przekazu wizualnego miały duże znaczenie, nieraz może nawet większe niż plany rysunkowe. Modele odpowiadały bowiem potrzebom najbardziej sugestywnej ilustracji — wizualnej trójwymiarowości obiektu, dzieła, przedmiotu. W tym sensie te interesujące wytwory dawnej kultury materialnej stanowią odpowiednik i zapowiedź dzisiejszych, tak powszechnych, dzięki współczesnym zdobyczom techniki, sposobów obrazowania pełnego kształtu obiektów — tj. wszelkiego rodzaju wizualizacji, które chcemy zobaczyć jeszcze przed ich urzeczywistnieniem.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

ADKr [Archiwum Prowincji Dominikanów w Krakowie], sygn. Gi 115: Akta dotyczące budynku i kościoła w Gidlach.

NID [Narodowy Instytut Dziedzictwa], Teki Glinki, nr 14, 315, 320, 347, 358.

¹⁴³ Rejestr. 1915, s. 48, 133.

Źródła i opracowania publikowane

- Badach Artur, Królikiewicz Magdalena. 2022. *Bellotto zw. Canalettem. Arcydziela w Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa.
- Bambach Carmen. 1996. *Modello*, [w:] *Dictionary of Art*, red. J. Turner, 21, New York, s. 762–767.
- Baranowska Fietkiewicz Anna. 2006. *Model powozu*, [w:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*, red. Cz. Betlejewska, Gdańsk, poz. IX.39, s. 539.
- Betlej Andrzej. 2003. *Paweł Giżycki SJ, architekt polski XVIII wieku*, Kraków.
- Betlejewska Czesława. 2001. *Meble gdańskie od XVI do XIX wieku*, Warszawa–Gdańsk.
- Bochnak Adam. 1931. *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków.
- Bozzetto. 1968. hasło: *Bozzetto*, [w:] *Lexikon der Kunst*, 1, Leipzig, s. 330–331.
- Bushart Bruno. 1986. *Entwurf und Ausführung in der bayerischen Rokokomalerei*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der Europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, München, s. 237–264.
- Chrościcki Juliusz A. 2014. *Michelangiolo, twórca fresków w kaplicy Sykstyńskiej: pierwszą ofiarą „Trzeciej Kongregacji” Soboru Trydenckiego?*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków, s. 69–100.
- Dębowski Michał. 2019. *Od myśli do obrazu. O roli rysunku w procesie twórczym Szymona Czechowicza*, [w:] *Twórczość malarza Szymona Czechowicza i jej znaczenie dla kultury Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, red. E. Doleżyńska-Sewerniak, R. Mączyński, Toruń, s. 61–104.
- Czyżewski Krzysztof J. 1999. *Biskupa Piotra Gembickiego dary i fundacje artystyczne dla katedry krakowskiej*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. D. Nowacki, Kraków, s. 55–96.
- Czyżewski Krzysztof J. 2008. *Martin Gruneweg o krakowskiej katedrze*, [w:] *Żeby wiedzieć. Studia dedykowane Helenie Malkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków, s. 243–255.
- Czyżewski Krzysztof J., Walczak Marek. 2011. *Nagrobki popiersiowe biskupów krakowskich*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem: Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. P. Orzechowski, A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, Wrocław, s. 129–142.
- Dettloff Anna. 2013. *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII wieku — twórcy, nurty i tendencje*, Kraków.
- Dettloff Paweł, Rojewska Halina. 2016. *Zarys dziejów Kaplicy Arcybractwa Męki Pańskiej i jej wyposażenia*, „Rocznik Krakowski”, 82, s. 67–98.
- Dettloff Paweł. 2021. *Modele architektoniczne narzędziem włoskiej praktyki projektowania i ich stosowanie w dawnej Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 69, 1, s. 75–99.
- Dworzak Agata. 2016. *Fabrica ecclesiae sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*, Kraków.
- Dworzak Agata. 2020. *Polejowscy. Karta z dziejów lwowskiego środowiska artystycznego w drugiej połowie XVIII wieku*, Kraków.
- Gloger Zygmunt. 1974. *Encyklopedia staropolska*, 1, Warszawa.
- Gumiński Samuel. 1991. *Barokowy model ołtarza w pałacu biskupim w Krakowie*, [w:] *Sztuka Baroku. Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytutu Historii Sztuki UJ*, red. M. Fabiański, K. Kuczman, Kraków, s. 115–122.
- Entwurf. 1986. *Entwurf und Ausführung in der Europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, München.

- Fischinger Andrzej. 1969. *Santi Gucci, architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków.
- Gruszecki Andrzej. 1988. *Projekt a ostateczny kształt detalu architektonicznego w XVI–XVII wieku*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Z. Bania i in., Warszawa, s. 253–257.
- Hering-Mitgau Mane. 1985. *Vom Holzmodell zur Silberplastik*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der Europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, München, s. 135–156.
- Juszczak Dorota, Małachowicz Hanna. 2007. *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Warszawa.
- Kalinowski Konstanty. 1995. *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7, s. 103–140.
- Katalog. 2012. *Johann Georg Pinsel: un sculpteur baroque en Ukraine au XVIIIe siècle*, red. J.K. Ostrowski, G. Scherf, Paris.
- Katalog. 2016. *Himmlisch!: der Barockbildhauer Johann Georg Pinsel*, red. A. Husslein-Arco, M. Hohn, G. Lechner, Wien.
- Katedra. 1970. *Katedra gnieźnieńska*, 1, red. A. Świechowska, Poznań–Warszawa–Lublin.
- Kraj. 2000. *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764*, red. K. Kuczman, Warszawa.
- Krapf Michael. 1998. *Vom Weg der Modelle als Vorstellungshilfe zur gebauten Wirklichkeit*, [w:] *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Wien, s. 15–25.
- KZSP. 1971. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, 4: *Miasto Kraków*, cz. II: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa.
- KZSP. 1987. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, 4: *Miasto Kraków*, cz. IV: *Kazimierz i Stradom. Kościół i klasztor*, 1, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa.
- Mańkowski Tadeusz. 1937. *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów.
- Michalczyk Zbigniew. 2016. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*, Warszawa.
- Michalczyk Zbigniew. 2018. *Domniemane modello Augustyna Mirysa do obrazu Podniesienie krzyża w kościele w Bielsku Podlaskim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 1, s. 5–21.
- Michalczyk Zbigniew. 2020. *Szymon Czechowicz. Życie i twórczość*, [w:] *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków, s. 144–200.
- Mikocka-Rachubowa Katarzyna. 1998. *Padovano Giovanni Maria*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, 6, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa, s. 378–391.
- Mikocka-Rachubowa Katarzyna. 2016a. *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830*, 1, Warszawa.
- Mikocka-Rachubowa Katarzyna. 2016b. *Rzeźba włoska w Polsce około 1770–1830*, 2, Warszawa.
- Modello. 1970. hasło: *Modello*, [w:] *Oxford Companion to Art*, red. H. Osborne, Oxford, s. 730.
- Modello. 1975. hasło: *Modello*, [w:] *Lexikon der Kunst*, B. III, Leipzig, s. 369.
- Montagu Jennifer. 1985. *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Sicento Sculpture*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der Europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, München, s. 9–30.
- Mossakowski Stanisław. 2007. *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa.
- Osiecka-Samsonowicz Hanna. 2016. *Tencalla Constante*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa, s. 463–470.
- Ostrowski Jan K. 2023. *Johann Georg Pinsel*, [w:] *Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa. Katalog wystawy*, red. A. Betlej, Kraków, s. 19–65.

- Pavlěček Martin. 2010. *Sochaři a sochařství baroka v Olomuci*, [w:] *Olomoucké baroko. Výtvarní kultura, 1620–1780*, 2, red. O. Jakubec, M. Perůtka, Olomouc, s. 119–210.
- Rejestr. 1915. *Rejestr budowy galeony. Zabytek z r. 1572*, oprac. A. Kleczkowski, Kraków.
- Reuther Hans, Berckenhagen Ekhart. 1994. *Deutsche Architekturmodelle. Projekthilfe zwischen 1500 und 1900*, Berlin.
- Ronzoni Luigi A. 1998. *Altarmodelle. Überlegungen und Beobachtungen zu einer Sonderform von Architekturmodellen*, [w:] *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Wien, s. 27–37.
- Różek Michał. 1974. *Nie istniejący kościół św. Szczepana w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36, 3, s. 215–226.
- Samek Jan. 1982. *Krakowskie modele architektoniczne. Do zagadnienia warsztatu artysty w sztuce polskiej czasów nowożytnych*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury”, 16, s. 255–265.
- Sito Jakub. 1995. *Działalność rzeźbiarza Tomasza Huttera w Ziemi Przemyskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 3–4, s. 323–338.
- Sito Jakub. 2001. *Thomas Hutter (1696–1745) rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl.
- Sito Jakub. 2016. *Rzeźba figuralna*, [w:] *Sztuka polska. Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*, red. J. Kowalczyk, Warszawa, s. 353–421.
- Sito Jakub. 2024. *Johann Chrisostomus Redtler. Rzeźbiarz i entrepreneur w służbie elit władzy Rzeczypospolitej XVIII wieku*, Warszawa.
- Skarby. 2017. *Skarby Baroku: między Bratysławą a Krakowem. Katalog wystawy*, red. T. Zaucha, Kraków.
- Skrański Józef. 2008. *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franceskiem Placidim*, „Rocznik Krakowski”, 74, s. 87–113.
- Słownik. 1996. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa.
- Stolot Franciszek. 1968. *Nieznanym model ołtarza do kościoła św. Anny w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30, 2, s. 222–226.
- Szubert Piotr. 1993. *Gлина — gips — мрамор. О процессе творческом девятнадцатого века скульптора*, [w:] *Projekt — szkic — bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzeczka, Warszawa, s. 41–51.
- Talibierska Jolanta. 2001. *Pensiero, studi, modello, disegno. Uwagi o niektórych formach i koncepcji rysunku oraz jego związkach z grafiką XVI–XVIII w.*, [w:] *Disegno — rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały sesji naukowej w Toruniu*, red. T.J. Żuchowski, S. Dudzik, Toruń.
- Triumph. 1998. *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Wien.
- Volk Peter, Kozyr Oksana. 2000. *Zur Lemberger Rokokoplastik. Bozzetti von Johann Georg Pinsel*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 51, s. 181–198.
- Weber Gerold. 1985. *Überlegung zum künstlerischen Procedere in der französischen Skulptur des 18. Jahrhunderts*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der Europäischen Barockplastik. Beiträge zum internationalen Kolloquium des bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, München, s. 51–58.
- Wardzyński Michał. 2009a. *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i Polskiej Prowincji Zakonu Paulinów*, cz. 1: *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620–1705*, 1, Warszawa.
- Wardzyński Michał. 2009b. *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i Polskiej Prowincji Zakonu Paulinów*, cz. 1: *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620–1705*, 2, Warszawa.
- Wardzyński Michał. 2012. *Organizacja pracy i praktyka warsztatowa w kamieniołomach dębnickich od 2 ćw. XVII do pocz. XVIII w. a „długie trwanie” form późnomanierystycznych i wczesno-*

barokowych, [w:] *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, 1, red. J. Lileyko, Lublin, s. 331–368.

Wiliński Stanisław. 1965. *Rzeźby Sebastiana Sali dla Krzysztofa Opalińskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 18, 1, s. 55–83.

Zgliński Marcin. 2012. *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa.

Żuchowski Tadeusz J. 2011. *Poskromienie materii. Nowożytne zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań.