

ANDRZEJ BETLEJ, *Doctrina ex praxis. Badania recepcji wzorów graficznych w sztuce Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków 2025, ss. 196.

Najnowsza monografia Andrzeja Betleja przykuwa uwagę potencjalnego czytelnika nie tyle szatą graficzną, ile błędem w łacińskiej części tytułu, która — zważywszy, że przyimek „ex” wymaga ablativu — powinna brzmieć *Doctrina ex praxi* lub *Doctrina ex praxe*¹. Na bogato ilustrowany tekst główny składają się *Słowo wstępne* (s. 7–9), cztery rozdziały (s. 13–135), *Uwagi końcowe* (s. 139–140) i *Post scriptum* (s. 141); ponadto książka zawiera streszczenie w języku angielskim, bibliografię, spis ilustracji oraz indeks osób².

We wstępie Autor wyjawia, skąd wzięło się jego zainteresowanie wzorami graficznymi i zdawkowo informuje, że publikacja stanowi „próbę podsumowania dotychczasowych studiów” oraz „ma być propozycją nakreślenia dalszych możliwości badań nad recepcją wzorów graficznych (w przeważającym stopniu augsburskich) w sztuce XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej — ze szczególnym uwzględnieniem dzieł powstałych na dawnych ziemiach południowo-wschodnich (obecnie w Ukrainie)”. Ponadto przyznaje, niejako uprzedzając nasuwający się podczas lektury zarzut, że książka „nie stanowi jednolitej monografii”. Informuje również, że dwa rozdziały były już wcześniej publikowane w katalogach towarzyszących wystawom dzieł Johanna Geорга Pinsla zorganizowanym na Zamku Królewskim na Wawelu w latach 2023–2024³, dodając, że późniejszy z nich „został przygotowany niejako równolegle, zarówno dla (sic!) wawelskiego katalogu kolejnej odsłony wystawy dzieł lwowskiej rzeźby XVIII wieku, jak i na potrzeby tej publikacji”. Dowiadujemy się również, że „aby uniknąć zamieszania w odniesieniach bibliograficznych, tytuły części, które zostały opublikowane, zmieniono, tym bardziej że w odniesieniu do pierwodruków obecne wersje są zmodyfikowane i poszerzone”. Słowa te są prawdziwe tylko połowicznie — teksty w katalogach i ich przedruki w recenzowanej książce (rozdziały III i IV) rzeczywiście mają inne tytuły, jednak w pozostałym zakresie są praktycznie tożsame. Modyfikacje polegały na wyrugowaniu części błędów i niezręczności językowych, np. wprowadzono sformułowanie „przedstawienie typu *figura serpentinata*” zamiast „przedstawienie figury serpentiny” (s. 128), „[widoczne fragmenty zwieńczenia] każą zwrócić uwagę ponownie ku wzorom augsburskich” zamiast „kierują naszą uwagę w kierunku wzorów augsburskich” (s. 136)⁴; ponadto niektóre treści zostały przeniesione do przypisów lub *Uwag końcowych* albo usunięte. Deklarowane we wstępie poszerzenie pierwodruków polegało na wprowadzeniu kilku krótkich akapitów, w większości stanowiących uzupełnienie stanu badań, i wtrąceń, zwykle egzemplifikacji.

¹ Praxis — Wiktionary, the freedictionary <<https://en.wiktionary.org/wiki/praxis#Latin>> (dostęp 3 III 2026). Warto zauważyć, że na stronie wydawnictwa widnieje tytuł *Doctrina et praxis*, <https://vistulana.pl/tag-produktu/doctrina-et-praxis/> (dostęp 3 III 2026).

² W książce znajduje się 213 ilustracji, numerowanych odrębnie w każdym rozdziale, oraz 30 numerowanych stron działowych.

³ Betlej A. 2023b; Betlej A. 2024.

⁴ Por. Betlej A. 2024, s. 87, 98.

We wprowadzeniu do rozdziału I, *Teoria z praktyki*, A. Betlej przedstawia stan badań nad oddziaływaniem pierwowzorów graficznych na sztukę Rzeczypospolitej w XVIII w. oraz prezentuje zaproponowaną przez polskich badaczy terminologię służącą do opisu związków między ryciną a wzorowanym na niej dziełem. Ponadto stawia dwa pytania: „jak długo jeszcze można koncentrować się wyłącznie na odnajdywaniu kolejnych wzorów?” i „czy dalsze cyzelowanie i niuansowanie opisów relacji między wzorem a dziełem jest konieczne?” (s. 15). Odpowiedzi na nie udziela dopiero w przedostatnim z pięciu podrozdziałów (o czym dalej). W pierwszym z nich, zatytułowanym *Modus pierwszy: kolejne przypadki*, prezentuje *casus* dwóch obrazów Josepha Prechtla (do których wrócę na dalszych stronach recenzji), identyfikując wykorzystane przez malarza ryciny reprodukcyjne, co prowadzi go do oczywistych konstatacji: „możliwości odnajdywania kolejnych wzorów są właściwie nieograniczone, wystarczy natrafić na nieznanne dzieło i «dopasować» doń przedstawienie graficzne” oraz „w ten sposób badanie sprowadzane są do swego rodzaju mechanicznej umiejętności wyszukiwania kolejnych exemplów” (s. 17). Trudno orzec, jaki jest stosunek Autora do takiego *modus operandi* — mogłoby się wydawać, że negatywny, gdyby nie fakt, że stosuje go wielokrotnie na kartach recenzowanej książki.

Podrozdział *Modus drugi: nowe dzieła i nowe (?) postacie* zaczyna się od zdania: „Inną odpowiedzią na powyższe pytania (i zarazem punktem wyjścia dla możliwych dróg dalszych badań) jest poszerzanie zbioru dzieł i zwrócenie uwagi na prace artystów, których dorobek dotychczas nie był szczególnie często analizowany” (s. 17). Po tym stwierdzeniu, notabene niestanowiącym odpowiedzi „na powyższe pytania”, Autor przywołuje trzech twórców rycin wzornikowych: Johanna Jacoba Schüblera, Johanna Andreasa Bergmüllera i Johanna Baura, by przedstawić wybrane aspekty ich twórczości i wyrazić opinię, że wymaga ona dalszych badań (s. 18–28). W passusie traktującym o Schüblerze, liczącym zaledwie trzy zdania, wymienia ambony „oparte na rycinach” należących do jednej z serii jego inwencji. Więcej miejsca poświęca drugiemu ze wspomnianych sztycharzy. Błędnie podaje, że żył w latach 1740–1762, by w kolejnym zdaniu wymienić rytowane przez niego serie wydane w latach dwudziestych i trzydziestych XVIII w. (s. 20). W rzeczywistości daty życia Johanna A. Bergmüllera nie są znane — wiadomo jedynie, że mieszkał w Türkheim w latach 1715–1738⁵. Do jego *oeuvre* Autor włączył ryciny przedstawiające trzy portale, opatrzone sygnaturą „JB”, ze zbiorów *Museum Angewandte Kunst* w Wiedniu, dodając (bez wskazania źródła tej informacji), że za ich twórcę uchodzi Johann Georg Bergmüller. Nie odnosi się przy tym do atrybucji wysuniętej przez monografistów twórczości graficznej tego artysty, którzy uznają za autora rzeczonych prac jego syna Johanna Baptista⁶. Według Betleja sztychy Johanna Andreasa Bergmüllera „z pewnością były znane i odwzorowywane na obszarze Rzeczypospolitej”. Co zdumiewające, na poparcie tej tezy przywołuje fragment miedziorytu z postacią niezidentyfikowanego świętego „ze zbioru rycin dewocyjnych w zbiorach Archiwum Archidiecezji Lwowskiej [Archiwum im. Arcybiskupa E. Baziaka w Krakowie]” (s. 21). W tak zdawkowy sposób został opisany zbiór rycin i rysunków o tematyce religijnej, gromadzony od 1771 r. przez pochodzącego ze Zgorzelca prawnika i rysownika Johanna Gottfrieda Schultza (1734–1819), od 1780 r. do śmierci mieszkającego w Niesky⁷, o czym świadczy jego własnoręczny wpis na rewersie

⁵ Bauer M., Epple A. 2023, s. 250–251.

⁶ Bauer M., Epple A. 2023, s. 262. Autorzy zwracają uwagę, że Johann Georg Bergmüller sygnował swe prace „JGB”.

⁷ Johann Gottfried Schultz. 2005, s. 11–12.

strony tytułowej, informujący m.in. o początkach kolekcji, datowany i podpisany: „Niesky den 11. Dec[em]br[i] 1802 JGSchultz”⁸. Podsumowując, album (niem. *Sammlung*), który trafił z Łużyc do Lwowa po śmierci Schultza, w żadnym razie nie może być uznany za dowód popularności rycin architektonicznych Johanna Andreasa Bergmüllera w Rzeczypospolitej w XVIII w., nie wspominając już o tym, że zawiera zaledwie fragment (i to z przedstawieniem figuralnym) tylko jednej z nich.

Po przeglądzie dzieł małej architektury wzorowanych na rycinach J.A. Bergmüllera, Betlej przywołuje ołtarz z kaplicy pw. Najświętszego Sakramentu w katedrze (d. kolegiacie) w Sandomierzu jako „osobny, szczególnie ciekawy przykład” ze względu na zależność od wzorów graficznych autorstwa zarówno tego sztycharza, jak i J.J. Schüblera i J.G. Königa (s. 23–26). Stwierdza przy tym, że do opisu sandomierskiego retabulum nie znajdują zastosowania takie terminy, jak „kompilacja”, „redukcja” czy „cytat”⁹ i proponuje określenie „temat z wariacjami”¹⁰, informując, że został on wprowadzony przez Alistaira Rowana w 2024 r. Tymczasem rzeczzone sformułowanie pojawia się jedynie w tytule publikacji irlandzkiego badacza, *Architects and craftsmen: a theme with variations*, w której tekście próżno by szukać rzeczownika „variation”, natomiast termin „theme” występuje tylko raz, i to w przypisie¹¹. Owa praca traktuje o relacjach nie między wzorem a dziełem, lecz między architektem a rzemieślnikami realizującymi jego projekt.

W podrozdziale *Modus trzeci: «außerhalb des deutschen Kunstraums»*, poświęconym francuskim wzorom graficznym, napotykamy kolejny przykład „oryginalnej” interpretacji literatury anglojęzycznej: „ryciny Mondona były zresztą komponowane z myślą o możliwości separowania motywów, a w literaturze są określane jako «struktury kadrujące»” (s. 30). Gdy sięgniemy do przywołanej w przypisie pracy Julie Boivin, przekonamy się, że nie użyła ona sformułowania „framing structures” jako terminu odnoszącego się do pewnego typu rycin tworzonych przez wspomnianego artystę, lecz w zdaniu wyrażającym myśl, iż ukazane na nich rocaille’owe motywy tworzą „struktury obramiające”, które płynnie przekształcają się w narracyjne winiety¹².

W czwartym podrozdziale, zatytułowanym *Gra podobieństw*, Autor udziela odpowiedzi na postawione wcześniej pytania. Na pierwsze: „odnajdywanie kolejnych przykładów powtórzeń jest możliwe i pewnie jeszcze będzie długo trwało [...] Publikacje, których jedynym celem będzie wskazanie zależności dzieła od ryciny, tak naprawdę są jednak *nilhil novi* i nie mają

⁸ Autorka niniejszej recenzji razem z drem Zenonem Mojżyszem przygotowuje publikację na temat rzeczono-
wego albumu J.G. Schultza, dotychczas jedynie wzmiankowanego przez badaczy.

⁹ Notabene także w odniesieniu do innych przykładów oddziaływania wzorów J.J. Schüblera i J.A. Bergmüllera Autor nie używa ani tych, ani innych terminów stosowanych w polskiej literaturze przedmiotu na określenie relacji między wzorem graficznym a dziełem, pisząc jedynie o odwołaniu, odwzorowywaniu, podobieństwie czy analogii (s. 18, 21–22).

¹⁰ „Zaobserwowane zjawisko można określić mianem tematu z wariacjami, gdzie dokonywany jest wybór poszczególnych elementów z wielorakich źródeł” (s. 26).

¹¹ Rowan A. 2024, s. 238, przyp. 36. Warto dodać, że Rodan używa pojęcia „theme” w kontekście rozważań nad pokrewieństwem łączącym muzykę i architekturę. Badacz wskazuje, że architekt — podobnie jak kompozytor — w procesie twórczym musi uwzględnić poziom biegłości technicznej wykonawców. Podkreśla przy tym, że to kompozytor (nie muzyk) jest twórcą partytury, jednocześnie dodając, że w koncertach (*concerti*) komponowanych w XVIII i XIX w. przewidziany jest moment, w którym solista ma możliwość zagrania improwizowanej kadencji (*cadenza*), opartej na motywach („themes”) z wykonywanego utworu, będącej popisem wirtuozerii.

¹² Boivin J. 2019, s. 102: „Mondon depicts quite explicitly how rocaille forms can seamlessly transition without any visual interruptions from their position as framing structures to being part of the narrative vignette”.

racji bytu”; w odniesieniu do drugiego: „chodzi nie tyle o niuansowanie [opisów relacji między wzorem a dziełem — M. S.-S.], co o znalezienie innych sposobów czy metod postępowania”. Następnie stwierdza, że przedstawiona na początku rozdziału terminologia jest niewystarczająca i wskazuje na „konieczność odniesienia się do zagadnienia wpływu wzorów graficznych na produkcję artystyczną i przeanalizowania pojęcia «inspiracja»” (s. 32). Postulat ten opatrzył przypisem, w którym informuje, że: „W dalszych częściach pracy zostały przedstawione różne próby zdefiniowania obszaru «inspiracji» i zaproponowano kilka nazw/terminów w zależności od funkcji/relacji między ryciną (rycinami) a realizacjami”. Dalej, w tekście głównym, został zacytowany (z pominięciem pierwszego zdania i kilku słów w kolejnych) następujący fragment książki Z. Michalczyka: „Repetycja i warianty adaptacji przynależą do kultury rzemieślniczej i stoją zazwyczaj na przeciwnym biegunie niż inspiracja. [...] Jeśli związku dzieła malarskiego i ryciny nie jesteśmy w stanie, choćby w przybliżeniu, sprowadzić do kategorii repetycji, adaptacji (wraz z jej wariantami) lub kompilacji, prawdopodobnie znaczy to, że w danym przypadku nie możemy w przekonujący sposób mówić o zależności kompozycyjnej dzieła od pierwowzoru. Równocześnie nie wydaje mi się właściwe, by dla określenia związku obiektów spełniających wymienione kryteria (lub jedno z nich) stosować termin «inspiracja», choć oczywiście w praktyce pewne granice mogą być płynne”¹³. Z przytoczonego passusu jasno wynika, że Michalczyk jest przeciwny nazywaniu inspiracją mechanicznego wykorzystywania wzorów graficznych. Tymczasem Betlej najwyraźniej zrozumiał warszawskiego badacza opacznie, skoro komentuje jego słowa w następujący sposób: „Według mnie praktyczna postawa, czy może lepiej heurystyczna metodologia badawcza może się posługiwać pojęciem inspiracji także w momencie, kiedy nie sposób wskazać idealnego i dokładnego odwzorowania pierwowzoru. Z pewnymi jednak ograniczeniami” (s. 33). Myśl tę rozwija następująco: „Mówienie o inspiracji jest dopuszczalne, nawet gdy uchwytne podobieństwa obejmują rozległy obszar i gdy widoczne cechy analogiczne są zacierane w mniejszym lub większym stopniu różnicami, **ale pod warunkiem wskazania zwartej grupy dzieł, które można określić jako możliwe źródła wzorów. Zachodzi wówczas sytuacja, kiedy na konkretny sposób rozwiązania formalnego dzieła (realizacji) oddziałuje suma przedstawień** [podkreślenie Autora]”.

Ostatnią część rozdziału I stanowi *Appendix*, składający się z czterech zdań i tyłuż ilustracji, w którym Autor podkreśla „potrzebę dokładniejszego przeanalizowania obecności wzorów klasycystycznych w praktyce warsztatowej ostatnich lat XVIII wieku w sztuce na ziemiach polskich” (s. 34).

Rozdział II *Co dalej?... czyli nie tylko Habermann. Twórcy rycin ornamentalnych wydanych w oficynie Hertelów* zaczyna się od konstatacji, że dla małej architektury polscy badacze wskazują przede wszystkim wzory graficzne autorstwa Franza Xavera Habermanna, co zdaniem A. Betleja nie jest do końca właściwe. W jego opinii konieczne jest przykładanie większej wagi do miejsca (oficyny wydawniczej), w którym powstawały grafiki wzornikowe. Proponuje więc — na zasadzie *pars pro toto* — „spojrzenie na zakres i skalę sztychowanych [w Augsburgu — M. S.-S.] wzorów” przez pryzmat działalności wydawniczej Johanna Georga Hertela (s. 39–40). Największą wartość poznawczą ma drugi z sześciu podrozdziałów, *Skala i rodzaj produkcji, autorzy*, zawierający m.in. informacje na temat procentowego udziału w dorobku Hertelowskiej oficyny poszczególnych typów rycin i sztycharzy (s. 41–48). W pozostałych Autor przedstawia nierozwiązywalne (przy obecnym stanie wiedzy) problemy badawcze, wskazując na niemożność różniczenia dzieł Johanna Georga Hertela seniora i jego syna noszącego te same imiona (s. 40–41),

¹³ Michalczyk Z. 2016, s. 158.

niekonsekwentną numerację serii graficznych uniemożliwiającą ustalenie chronologii produkcji wydawniczej (s. 48–60), bardzo podobne czy wręcz identyczne wzory sygnowane przez różnych artystów (s. 60–66). W podsumowaniu Betlej z jednej strony zastanawia się, „czy drobiazgowy rozbiór produkcji oficyn wydawniczych ma sens i czy jest w ogóle możliwy do przeprowadzenia na większą skalę”, z drugiej zaś zachęca do pójsicia w jego ślady i poddania analizie działalności innych rytowników i oficyn. Jeśli chodzi o postawione w tytule rozdziału pytanie „co dalej?”, enigmatycznie stwierdza, że „w tym miejscu musi pozostać otwarte. Albo w dalszym ciągu należy szukać jeszcze innego kwestionariusza badań” (s. 66).

Rozdział III „*Translacja*” wzorów. *Przykład rzeźb Johanna Georga Pinsla i wystroju kościoła parafialnego w Hodowicy*, zaczyna się od prezentacji niepełnego stanu badań nad źródłami stylu niemieckojęzycznego rzeźbiarza¹⁴, którego twórczość dała początek fenomenowi zwanemu lwowską rzeźbą rokokową. Autor wysuwa tezę, że równoległe z badaniem problematyki ściśle stylistycznej, warto prowadzić poszukiwania schematów kompozycyjnych stosowanych przez Pinsla i jego naśladowców (s. 72–73).

Wychodząc od stwierdzenia, że terminy charakteryzujące relację wzór–dzieło zaprezentowane w rozdziale I zostały wypracowane w odniesieniu do małej architektury i malarstwa, zauważa, że w przypadku rzeźby bardziej adekwatne byłyby określenia opisujące „całość procesu odwzorowania” (s. 74). Dalej czytamy: „Przywołane wyżej określenie «inspiracja» jest jednak zbyt ogólne, podobnie jak niepełne są pojawiające się w literaturze określenia «fragmentyzacja» czy «prototyp»”. Zważywszy, że Autor nie rozwija tej myśli, zainteresowanemu czytelnikowi pozostaje sięgnąć do podanych w przypisach publikacji. Niewystępujący w *Słowniku Języka Polskiego PWN* rzeczownik „fragmentyzacja” miałby być odpowiednikiem pojęcia „Fragmentierung” użytego w monografii poświęconej dawnym podręcznikom do nauki rysunku („*Zeichenbücher*”) w odniesieniu do jednej z fundamentalnych metod stosowanych w edukacji plastycznej, jaką było rysowanie poszczególnych części (fragmentów) ciała ludzkiego¹⁵. Przywołanie przez Betleja rzeczzonego terminu w kontekście zależności między dziełem a wzorem jest niezrozumiałe, podobnie zresztą jak pojęcia „prototypy”, którym Andrzej Kozieł określił rytowane kopie obrazów oraz tablice z rysunkami części ciała ludzkiego wykorzystywane w pracowniach malarskich¹⁶. Dalej, za Bartłomiejem Łyczakiem, Betlej podkreśla specyfikę relacji między dwiema rzeźbami, z których jedna powstała w oparciu o graficzne odwzorowanie drugiej: trójwymiarowe dzieło zostaje przedstawione na dwumiarowej płaszczyźnie, by ponownie zostać przełożone na formy pełnoplastyczne (s. 74). Wreszcie proponuje termin „translacja” jako najodpowiedniejszy do opisu tej zależności, użyty przez Anne Bloemacher, Mandy Richter i Marzię Faietti w odniesieniu do reprodukcji w grafice dzieł rzeźbiarskich.

Druga część rozdziału, zatytułowana *Przykłady — rzeźby z kościoła w Hodowicy i ratusza w Buczaczu*, poświęcona jest genezie formalnej kilku dzieł J.G. Pinsla. Pierwsze z nich to rzeźba *Samson z lwem* w hodowickiej świątyni, której kompozycję Jan Ostrowski wywodzi od terakotowego bozzetta *Herkules z lwem nemejskim* Stefana Maderny¹⁷ z 1621 r., zwracając

¹⁴ M.in. zostały pominięte hipotezy Zbigniewa Hornunga.

¹⁵ Burioni M. 2014, s. 85–90.

¹⁶ Kozieł A. 2013, s. 77.

¹⁷ Nazwisko rzeźbiarza ma dwa warianty: „Maderno” i „Maderna”. W dopełniaczu Autor stosuje poprawną dla pierwszego z nich formę „Maderna”, natomiast w tekście recenzji (z wyjątkiem cytatów z recenzowanej książki) występuje forma „Maderny” powszechnie używana przez polskich historyków sztuki, m.in. J. K. Ostrowskiego i Z. Michalczyka.

przy tym uwagę na inne mniej lub bardziej swobodne powtórzenia tego dzieła, zarówno pełnoplastyczne, jak i dwuwymiarowe, w osiemnastowiecznej sztuce środkowoeuropejskiej¹⁸. Tymczasem według Betleja Ostrowski „podkreślił, że jest niemal wykluczone, aby rzeźbiarz mógł zetknąć się z terakotą Maderna (albo jej powtórzeniami), choć zarazem zaznaczył, że miał on możliwość przestudiowania jednego z jej środkowoeuropejskich powtórzeń. Którego? — tę kwestię Jan Ostrowski pozostawił otwartą, podobnie nie wskazał, gdzie Pinsel mógł się na ów wzór natknąć” (s. 77–78). Stwierdzenie to nie tylko jest wewnętrznie sprzeczne (wszak w „powtórzeniach” zawierają się „powtórzenia środkowoeuropejskie”), ale również bezprzedmiotowe, ponieważ trudno byłoby wskazać, gdzie Pinsel mógł zetknąć się z powtórzeniem dzieła Maderna, skoro nawet nie wiemy, skąd przybył do Rzeczypospolitej, a pierwszym znanym faktem z jego życia jest ślub zawarty w Buczaczu w 1751 r. Dalej Betlej pisze, że „oprócz wskazanych powyżej przykładów [tj. rzeźby Stefana Maderna i jej powtórzeń — M. S.-S.] znaczącą, a nawet decydującą rolę odegrała po prostu rzeźba *Dawida* Giovanniego Lorenza Berniniego, powstała w latach 1623–1624 (nie negując jakiegos wpływu na kształt figury hodowickiej dzieła Maderna)”. Zdanie to jest niekoherentne: Autor dopuszcza, że na kształt *Samsona* dłuta Pinsla „jakiś” wpływ wywarło dzieło Maderna, jednocześnie stwierdzając, że razem z *Dawidem* Berniniego odegrało ono i jego powtórzenia znaczącą rolę. Według badacza formy *Samsona* wskazują, że za pośrednictwem przedstawień graficznych Pinslowi był znany nie tylko *Dawid* Berniniego, ale też jego *Dawid walczący z lwem*. Nie precyzując, którą z tych rzeźb ma na myśli (choć możemy domyślić się, że pierwszą), puentuje swoje rozważania w następujący sposób: „Można postawić hipotezę, że dzieło tego «geniusza Rzymu» ze względu na dużo większe znaczenie i sławę było znacznie bardziej rozpoznawalne i popularniejsze niż praca Maderna, zatem prawdopodobieństwo odnoszenia się Pinsla do tej rzeźby jest po prostu o wiele większe”. Owa konkluzja nie została poparta wnikliwą analizą porównawczą, analogiczną do tej, jaką przeprowadził Jan Ostrowski, zestawiając *Samsona* Pinsla z *Herkulesem* Maderna. Notabene, w recenzowanej książce nie zreferowano argumentów przemawiających za powinowactwem tych rzeźb ani nie opublikowano fotografii drugiej z nich, co uniemożliwia czytelnikowi weryfikację tez Ostrowskiego bez sięgnięcia po jego publikacje.

Jeśli chodzi o kolejne dzieła Pinsla przywoływane jako „casusy możliwych «przekładów» z wzorów graficznych”, Autor skupia się przede wszystkim na rzeźbie *Jowisz walczący z Gigantami*¹⁹ z atyki ratusza w Buczaczu. Warto nadmienić, że wcześniej poświęcił temu dziełu artykuł opublikowany w 2023 r., kiedy — jak pamiętamy — został wydany katalog wawelskiej wystawy zawierający „pierwodruk” omawianego rozdziału. Należy odnotować rozbieżności w datowaniu rzeźb zdobiących buczański ratusz. Otóż w rzeczonym artykule czytamy, że „w literaturze najczęściej moment [sic!] ich powstania zgodnie sytuuje się na połowę stulecia lub początek piątej dekady XVIII wieku (po roku 1752) [Autor z pewnością miał na myśli szóstą dekadę XVIII w. — M. S.-S.]²⁰. Można wszelako zastanowić się nad możliwością wcześniejszego zdatowania — przed 1750 rokiem, a nawet w połowie czwartej dekady [oczywiście chodzi o piątą dekadę — M. S.-S.]²¹; tymczasem w tekście opublikowanym w katalogu wystawy i w recenzowanej monografii przypuszczalny czas powstania figur ponownie zostaje przesunięty

¹⁸ Ostrowski J. K. 1998, s. 270–271; Ostrowski J. K. 2020, s. 817.

¹⁹ Jan Ostrowski dopuszcza możliwość, że rzeźba przedstawia Herkulesa. Zob. Ostrowski J. K. 2023, s. 28.

²⁰ Autor błędnie określa dekadę za każdym razem, gdy używa tego słowa (np. s. 106, 130, 132 — przyp. 67, 134).

²¹ Betlej A. 2023a, s. 187–188. Jako argument za tak wczesnym datowaniem Autor wysuwa „charakter ornamentyki rocaille’owej zdobiącej ratusz”.

na szóstą dekadę: „ich dokładne datowanie jest nieustalone – ok. 1750?, być może powstały niemal równocześnie z wystrojem hodowickim – ok. 1757?”. W odniesieniu do genezy form figury Jowisza Autor zwraca uwagę „na oczywistą, jak się wydaje, możliwość «translacji» rzeźby Giovanniego Lorenza Berniniego *Neptun uciszający fale* z roku 1622” (s. 85). Trudno zgodzić się z twierdzeniem, że w figurze buczackiej i rycinie ukazującej *Neptuna* Berniniego „można odnaleźć identyczne skręcenie postaci z mocnym pochyleniem tułowia”. W rzeczywistości podobieństwo między tymi dziełami sprowadza się do przedstawienia atletycznie zbudowanego, dojrzałego mężczyzny w zdynamizowanej — jednak w różnym stopniu — pozie. Neptun, ukazany w wykroku, dźwierży oburącz skierowany w dół trójząb. Uniesioną, ugiętą w łokciu prawą ręką podtrzymuje drzewce przy jego końcu, natomiast lewą — w jego połowie. Kąt nachylenia broni oraz skierowany w dół wzrok świadczą o tym, że niewidoczne fale, w które zamierza uderzyć, znajdują się tuż przed nim. Jowisz, natomiast, został uchwycony w biegu, z silnie wysuniętą do przodu, zgiętą w kolanie pod kątem prostym lewą nogą, za którą podąża pochyłony tułów skręcony w lewą stronę. Spoglądając w dal, bierze zamach prawą, zgiętą w łokciu w ręką, aby cisnąć trzymaną w niej wiązkę piorunów. W lewej ręce, lekko uniesionej i nieco odchylonej od tułowia, pierwotnie dźwierzył — jak można sądzić z archiwalnych fotografii — wydłużony przedmiot, być może berło. W tym miejscu należy podkreślić, że rzeźby z attyki buczackiego ratusza w 1888 r. zostały poważnie uszkodzone przez pożar, a obecnie ich forma jest praktycznie nieczytelna²². Tymczasem Autor na poparcie swego wywodu opublikował jedynie słabej jakości skan fotografii z 1937 r. (z książki Tadeusza Mańkowskiego), ukazującej figurę niemal frontalnie i w dużym skrócie perspektywicznym, przemilczając, że istnieje jej gipsowy odlew (w zbiorach Muzeum Johanna Georga Pinsla we Lwowie) umożliwiający jej pełen ogląd²³. Podsumowując, poza, w jakiej został ukazany *Jowisz* dłuta Pinsla, jest nieporównanie bardziej dynamiczna niż w przypadku zarówno *Neptuna* Berniniego, jak i rytowanego wizerunku tej rzeźby, co w połączeniu z odmiennymi układem rąk i pozycją głowy prowadzi do konstatacji, że — wbrew przywołanej opinii Autora — w przypadku rzeźby buczackiej możliwość „translacji” rzeźby Berniniego nie wydaje się oczywista.

Ostatnia część rozdziału III poświęcona jest wzorom graficznym dekoracji malarskiej kościoła w Hodowicy, w tym iluzjonistycznych retabulów. Betlej dokonuje ich przeglądu, używając takich sformułowań, jak: „mogła zostać oparta na sztychu” (s. 93), „artysta posłużył się jednak raczej rozwiązaniami z drugiego tomu traktatu Johanna Jacoba Schüblera” (s. 94), „w tym przypadku pod względem kompozycyjnym zbieżny jest projekt przedstawiający epitafium autorstwa Franza Xavera Habermanna, wydany przez Martina Engelbrechta” (s. 96). Co zastanawiające, nie stosuje zaprezentowanej w rozdziale I terminologii opisującej zależności między dziełem a wzorem graficznym. Do terminu „translacja” powraca w bardzo ogólnych uwagach końcowych dotyczących wystroju hodowickiej świątyni, np. „W tym kontekście zaproponowana «translacja» ma wspomóc budowanie narracji historyczno-artystycznych, wpisując się zarazem w postulowane (w literaturze głównie w odniesieniu do epok późniejszych) budowanie «horyzontalnej historii sztuki», zrównującej pod względem znaczenia ośrodki artystyczne (centra i peryferie)” (s. 101). W przypisie do tego spostrzeżenia czytamy: „Podejście metodologiczne zwracające uwagę na relację centrum–peryferie na podstawie rozważań Piotra Piotrowskiego zaprezentowała Magdalena Ludera (Ludera 2016, s. 39–40)

²² Ostrowski J. K. 2023, s. 28.

²³ Zob. zdjęcie Agaty Dworzak: Ratusz w Buczacz; Instytut Polonika <<https://w.polonika.pl/polonik-tygodnia/ratusz-w-buczacz>> (dostęp 2 III 2026).

w odniesieniu do twórczości Gabriela Sławińskiego (sic!), malarza pracującego dla Kościoła unickiego, określając je jako najwłaściwszy model «łańcuchowy» (s. 101, przyp. 86). Zastanawia, dlaczego Betlej nie odsyła czytelnika bezpośrednio do publikacji Piotra Piotrowskiego, twórcy koncepcji horyzontalnej historii sztuki, pokrótce scharakteryzowanej przez Magdalenę Ludere. Nie jest prawdą, że badaczka określa takie podejście metodologiczne „jako najwłaściwszy model «łańcuchowy»”. O łańcuchowym modelu inspiracji (który uznaje za nieadekwatny „do specyfiki całego środkowoeuropejskiego środowiska artystycznego w XVIII w.”) pisze ona w innym miejscu, wskazując, że Piotrowski nazwał go wertykalną historią sztuki²⁴. Warto nadmienić, że Gabriel Sławiński nie malował tylko dla Cerkwi unickiej, ale również dla Kościoła łacińskiego.

We wprowadzeniu do rozdziału IV, *Transmisja wzorów. Przypadek ewolucji i konstruowania ornamentyki «sztuki rocaille'u»*, Autor stwierdza, że analiza formalno-genetyczna w przypadku ornamentów „powinna wykraczać poza tradycyjne ujęcia metodologiczne” i zauważa, że konieczne jest „ujęcie ukazujące proces konstytuowania nowej mody ornamentalnej, która nie jest tylko wynikiem pasywnej recepcji” (s. 107). Odpowiedzią na tę potrzebę miałyby być pojęcie „transmisja”, które „zakłada kształtowanie pewnego zasobu pojęć i wartości, a można je także odnosić do słownikowej definicji, wskazującej na rozchodzenie się, przekazywanie pewnej energii”. W przypisie wyjaśnia, że „«transmisja» nie ma być zwykłym procesem rozpowszechniania np. wzorów rysunkowych, jak jest charakteryzowana w literaturze włoskiej”, wskazując na poparcie tych słów trzy publikacje jednej autorki, Simonetty Prosperi Valenti Rodinò, więcej już w recenzowanej monografii nie przywoływane (s. 107, przyp. 8). Komentarz ten wymaga sprostowania: włoska badaczka używa rzeczownika „trasmissione” w jego podstawowym znaczeniu, tj. „przekazywanie”: jej teksty z 2021 r. *Disegni come trasmissione di modelli. La divisione tra gli allievi* oraz *Trasmissione dei modelli a Roma nel Seicento: il disegno*, traktują o zapoczątkowanej przez Rafaela praktyce włoskich mistrzów pędzla polegającej na legowaniu uczniom szkiców i kartonów, świadectwa ich inwencji, które kolejni właściciele wykorzystywali jako repertuar modeli²⁵. Dodajmy, że w publikacji Prosperi Valenti Rodinò z 2022 r., *Il disegno come strumento di diffusione di modelli da Roma al Nord Europa*, rzeczownik „trasmissione” w ogóle nie występuje.

W drugiej, zasadniczej części rozdziału IV, *Przypadki i przykłady*, Autor wskazuje wzory graficzne dla rokokowej ornamentyki zastosowanej w wybranych dziełach z lat czterdziestych XVIII w. powstałych we Lwowie (w przeważającej mierze), Warszawie, Krakowie i Buczaczu. Dużo miejsca poświęca wpływowi rycin ornamentalnych Jacques'a de Lajoüe na dekorację kilku z przywołanych przykładów, które to wzory w kontekście badań nad sztuką polską do tychczas były zestawiane (przez Jakuba Siłę) jedynie z dekoracją wschodniej elewacji Zamku Królewskiego w Warszawie (s. 110–111). Nowym ustaleniem jest również wskazanie inwencji Jeremiasa Wachsmutha i Carla Piera, leżących u źródła rocaille'owych kompozycji z projektów Bernarda Meretyna (s. 127–129).

Wśród omówionych na kartach recenzowanej książki przykładów wykorzystania wzorów graficznych w osiemnastowiecznej sztuce Rzeczypospolitej dwa związane są z dziedzictwem artystycznym Zakonu Przenajświętszej Trójcy: pierwszy to obrazy ołtarzowe *Św. Jan de Matha i Feliks de Valois* oraz *św. Kajetan z Thieny*, z kościoła w Beresteczku (s. 15–17), drugi — elementy wystroju i wyposażenia świątyni pw. *św. Mikołaja* we Lwowie (s. 116–122). Jako że

²⁴ Ludera M. 2016, s. 33–35.

²⁵ Prosperi Valenti Rodinò S. 2021a; Prosperi Valenti Rodinò S. 2021b; Prosperi Valenti Rodinò S. 2022.

sztuka trynitarzy od ćwierćwiecza znajduje się w orbicie moich zainteresowań badawczych, czuję się w obowiązku wskazać nierzetelność, z jaką został zaprezentowany stan badań nad wzmiankowanymi obiektami, a także sprostować błędne informacje na ich temat. Autor informuje, że w moim artykule z 2018 r. poświęconym życiu i twórczości malarza Josepha Prechtl'a, w zakonie trynitarzy brata Józefa od św. Teresy, podaję, iż los jego beresteckich obrazów nie jest znany, a temat jednego z nich zidentyfikowałam (na podstawie fotografii z lat trzydziestych XX w. ołtarza w prawym ramieniu transeptu) jako *Adoracja św. Trójcy przez św. św. Jana de Matha i św. Feliksa de Valois* (s. 15, przyp. 10). Nie wspomina przy tym, że w artykule z 2020 r. na temat zespołu kościelno-klasztornego w Beresteczku wskazuję, iż obydwa płótna znajdują się w Olesku, w magazynach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki²⁶. Ponadto błędnie datuje je na 1766 i ok. 1767 (s. 16, podpisy do ilustracji 1 i 4), mimo że z kroniki beresteckiego klasztoru wynika, iż ołtarze transeptowe powstały w latach 1775–1778²⁷. Dodajmy, że nie jest prawdą, iż obydwa obrazy są sygnowane: sygnatura „F. I. pinx”²⁸ (nie „P. I. pinx” jak podaje Betlej) widnieje tylko na przedstawieniu św. Kajetana.

Podjęcie wielokrotnie poruszanego w literaturze historyczno-artystycznej tematu wystroju i wyposażenia trynitarzkiego kościoła pw. św. Mikołaja we Lwowie, Betlej uzasadnia następująco: „Ignorowanie analizy genetycznej, a przede wszystkim dokładnej interpretacji form ornamentalnych i rzeźbiarskich, zmusza jednak do podjęcia próby weryfikacji i szerszego uporządkowania przedstawionych tez” (s. 116). Co godne ubolewania, badacz przemilcza, że w artykule z 2019 r., *Rocaille on the borderlands of Europe. Adaptation and development*, razem z Agatą Dworzak wyraził tezę — niepopartą żadną argumentacją — iż wystrój sztukatorski, wszystkie drewniane retabula ołtarzowe oraz ambona ze wspomnianej świątyni są dziełami Sebastiana Fesingera z ok. 1746 r.²⁹ Właśnie ta kontrowersyjna atrybucja i datowanie skłoniły mnie do ponownego przyjrzenia się budowli, której problematykę artystyczną wcześniej omówiłam w monografii architektury polsko-litewskich trynitarzy z 2017 r. Odnosząc się do moich rozważań opublikowanych w 2021 r., A. Betlej ucieka się do manipulacji: podaje na przykład, że datuje na lata 1769–1772 „dekorację nad arkadami”³⁰, czyli figury anielskie podtrzymujące kartusze, podczas gdy w rzeczywistości uważam je za najwcześniejszy element wystroju, powstały przed 1746 r.³¹ Wspomina przy tym enigmatycznie, że za ich „źródło inspiracji czy punkt odniesienia (formalny?)” uznałam „stiuki wileńskie” (s. 117, przyp. 32 i 33). Do tego zdawkowego stwierdzenia sprowadził mój wywód na temat o. Kazimierza od Serca Jezusa Granackiego, określanego w źródłach jako „architectus sine magistro” oraz „statuarius et architectus”, o którego umiejętnościach miała świadczyć „splendide adornata interius Ecclesia Nostra Sancti Nicolai [czyli kościół trynitarzy pw. św. Mikołaja we Lwowie — M. S.-S.]”³². Przed przybyciem do Lwowa ów trynitarz odbył sześćoletnie studia zakonne w Wilnie, a zatem doskonale znał sztukaterie Giovanniego Pietra Pertiego, w tym pary aniołów podtrzymujących kartusze na fasadzie klasztoru trynitarzy. Na podstawie tych faktów wyciągnęłam wniosek, że wzmiankowany motyw zastosowano w dekoracji lwowskiej świątyni właśnie z inicjatywy o. Granackiego, co w żadnym

²⁶ Sobczyńska-Szczepańska M. 2020, s. 55.

²⁷ Sobczyńska-Szczepańska M. 2017, s. 67; Sobczyńska-Szczepańska M. 2018, s. 68; Sobczyńska-Szczepańska M. 2020, s. 49.

²⁸ F[rater] I[osephus] pinx[it].

²⁹ Betlej A. Dworzak A. 2019, s. 36–37.

³⁰ Wśród prac wykonanych w tym okresie wymieniam „dekorację ornamentalną arkad międzynawowych”.

³¹ Sobczyńska-Szczepańska M. 2021, s. 49.

³² Sobczyńska-Szczepańska M. 2021, s. 42–43.

razie nie oznacza, że dopatrzyłam się analogii formalnych łączących stiuki lwowskie z wiślańskimi. Innym przejawem braku rzetelności naukowej Betleja jest zawłaszczanie cudzych spostrzeżeń. Mimo że w obydwu przywołanych pracach z 2017 i 2021 r. wskazałam, że rokokowe motywy na pilastrach w nawie głównej lwowskiego kościoła pw. św. Mikołaja (m.in. rocaille'owe kapitele i kartusze zacheuszków), powstały wcześniej niż ambona³³, wyraził on następujący pogląd: „Raczej nie wzniesiono jej [ambony — M. S.-S.] w tym samym momencie co kartusze zacheuszków – te bowiem zostały włączone wtórnie w jej strukturę, o czym może świadczyć niedostrzegana dotąd odmiennosc opracowania zwisów kampanuli na zaplecku” (s. 119). Do moich ustaleń nie odwołuje się również, gdy stwierdza: „nie znając skali zniszczeń [spowodowanych przez pożar z 1769 r. — M. S.-S.], można hipotetycznie przyjąć, że stiuki na samych sklepieniach nawy kościoła w większości są XIX-wieczne” (s. 116, przyp. 31), choć w artykule z 2021 r. przedstawiłam informacje źródłowe przemawiające za datowaniem sztukaterii na sklepieniu nawy głównej na przełom XIX i XX w.³⁴ Dodajmy, że Betlej błędnie podaje, iż korpus świątyni składa się z jednej nawy i otwierających się do niej trzech par kaplic (s. 119), gdy tymczasem jest trójnawową, trójprzęsłową bazyliką o wąskich nawach bocznych, z arkadowymi wnękami ołtarzowymi w murach magistralnych³⁵.

W *Uwagach końcowych* Autor powtarza zawarty w recenzji wydawniczej postulat badawczy, którego realizacji sam się nie podjął: „idąc za sugestią Recenzenta powyższych rozważań [prof. dra hab. Zbigniewa Michalczyka – M. S.-S.], można zadać pytanie, czy wyjaśnienia owych mechanizmów [produkcja rycin powielających wręcz identyczne rozwiązania, sygnowanych przez różnych autorów — M. S.-S.], nie należałoby poszukiwać w teorii kłastrów — rozumianych jako skupiające licznych twórców ośrodki określonej produkcji”. Ponadto przywołuje pojęcie „translacja” zaproponowane przez A. Bloemacher, M. Richter i M. Faietti w odniesieniu do procesu odwzorowania w grafice dzieła rzeźbiarskiego, którym objął również przekład „dwóch wymiarów na trzy”, a także termin „transmisja”, którego znaczenia — podobnie jak w rozdziale IV (zob. wyżej) — *de facto* nie definiuje: „Skoro relacje między pracami graficznymi a dziełami mają charakter procesu – odwoływania się, fragmentyzacji, naśladowania i konstruowania – to można określić je mianem «transmisji» albo «przeszczepu»”. Ze słów tych wynika, że pojęcie „transmisja” miałyby opisywać każdy związek między wzorem graficznym a dziełem, co stawia pod znakiem zapytania jego przydatność. Warto zauważyć, że termin ten w ogóle nie pojawia się w streszczeniu recenzowanej książki. Najwięcej uwagi Autor poświęca desygnatom słowa „inspiracja”: „Wielość różnorodnych wzorów w połączeniu z selektywnością wyboru pozwala wygenerować nowe rozwiązania. Ornamenty nie były powielane, interpretowane i urozmaicane jako konkretne dzieła, lecz raczej jako idee, koncepcje, toposy, typy i formy – a odpowiednio zaaplikowane (rozwijane) tworzyły nową jakość. Takie określenie zależności można także odnieść do pojęcia «inspiracja», które – jak zauważono – bardzo często miało niedookreślony desygnat (może być zapożyczeniem czy też wariacją). Nad zasadnością używania tego terminu można zatem zastanawiać się tylko w odniesieniu do grupy czy serii rozwiązań” (s. 139–140). W tym miejscu celowe jest również przytoczenie

³³ Sobczyńska-Szczepeńska M. 2017, s. 234: „Ambona [...] powstała później niż sztukatorski wystrój kościoła, zapewne przed jego konsekracją w 1777 r. [...] Kazalnica została umieszczona na tle pary pilastrów [...] Rolę zaplecka pełnią środkowe odcinki trzonów pilastrów, w których wykuto wnękę na drzwi. Po jej bokach znajdują się wtórnie dodane kampanule, podwieszane do kartuszy. Przytwierdzenie kosza ambony wymagało wycięcia dolnej części pilastrów”. Por. Sobczyńska-Szczepeńska M. 2021, s. 49.

³⁴ Sobczyńska-Szczepeńska M. 2021, s. 48–49.

³⁵ Krasny P. 2005, s. 159; Kowalczyk J. 2006, s. 42 i 93; Sobczyńska-Szczepeńska M. 2017, s. 231.

fragmentu podsumowania rozdziału IV: „Jeśli ryciny wskazane jako punkty odniesień dla danego dzieła połączy się w serię – rozumianą jako ciąg czy grupa, gdzie poszczególne obiekty są czasem od siebie odrębne – to zależność konkretnych realizacji od tak stworzonej serii lub grupy nabiera znacznie szerszego znaczenia niż zależność od istniejących poszczególnych jednostkowych schematów. Przy założeniu, że artyści odwoływali się raczej do grupy (serii) wzorów, oczywiście się stanie, że mieli oni możliwość dokonywania wyboru, kontrolowania, które z cech poszczególnych obiektów są dla nich wartościowe, czy interesujące, a także decydowania, w jaki sposób poszczególne cechy są ze sobą powiązane oraz jak są podkreślone i opracowane” (s. 135).

Powyższe passusy warto zestawzić z fragmentami artykułu Juliusa Jachmanna *Topik und Intensität – Potenziale von Gilles Deleuze' Terminologie für eine Analyse frühneuzeitlicher Architektur- und Ornamentserien* z 2020 r.: „Zatem to nie konkretne dzieła są replikowane, interpretowane i modyfikowane, lecz raczej idee, koncepcje, toposy, typy i formy. Jeśli w serię – rozumianą jako zamknięta parataktyczna sekwencja odrębnych, indywidualnych zjawisk – zostaną połączone obiekty specjalnie wymyślone na potrzeby tej serii, współzależność jej i zjawiska zyskuje większą wagę niż w przypadku zbioru istniejących dzieł. Zachodzi ścisły wzajemny związek między porządkiem seryjnym a projektem, zjawiskiem a kontekstem, różnicą a powtórzeniem – w ten sposób autor może kontrolować, które cechy pojawiają się sporadycznie, a które regularnie, jak są one ze sobą powiązane oraz w jaki sposób są podkreślane lub relatywizowane poprzez zmienność lub sekwencje rozwojowe [...] Tendencję do redundancji można więc wyjaśnić, z jednej strony, koniecznością przedstawienia dużej liczby rozwiązań różnych problemów lub zadań w sposób ukierunkowany na ich praktyczne zastosowanie. Jeśli jednak wyjdziemy poza koncepcję wykorzystania jako wzoru, owa obfitość może być rozumiana inaczej. Przedstawienie [wielu wariantów motywów dekoracyjnych — M. S.-S.] pozwala na badanie ornamentyki, które ujawnia jej strukturalną logikę, kształtuje gust i rozwija umiejętność tworzenia własnych projektów. Może służyć jako źródło inspiracji dla ambitnych twórców dekoracji ornamentalnych, a także jako punkt odniesienia dla zleceniodawców przy ocenie aktualnych form”³⁶.

Mimo że zależność Betlejowskiej koncepcji pojęcia „inspiracja” od tez niemieckiego badacza jest ewidentna, nie wybrzmiało to w recenzowanej książce ani w „pierwodrukach” jej dwóch rozdziałów. Artykuł Jachmanna został przywołany tylko raz, w odniesieniu do ostatniego zdania rozdziału IV, zawierającego stwierdzenie, że „odbiór (powtarzanie) wzorów ornamentalnych odbywał

³⁶ Jachmann J. 2020, s. 7–8: „Es werden also keine konkreten Werke repliziert, interpretiert und variiert, sonder Ideen, Konzepte, Topoi, Typen und Formen. Werden in einer Serie – verstanden als abgeschlossene parataktische Reihe distinkter Einzelphänomene – Objekte zusammengebracht, die für diese erfunden wurden, so gewinnt die Interdependenz von Serie und Phänomen größeres Gewicht als bei einer Sammlung vorhandener Werke. Es existiert ein enges wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen serieller Ordnung und Entwurf, Phänomen und Kontext, Differenz und Wiederholung – so kann der Autor kontrollieren, welche Merkmale einzeln oder regelmäßig auftreten, wie sie untereinander verbunden sind und wie sie durch Abwechslung oder Entwicklungsreihen betont oder relativiert werden. [...] Die Tendenz zur Redundanz lässt sich nun einerseits so erklären, dass anwendungsbezogen eine Vielzahl von Lösungen für unterschiedliche Probleme oder Aufgaben präsentiert werden soll. Lösen wir uns von der Vorstellung einer Verwendung als Vorlage, so lässt sich die Fülle aber auch anders verstehen: Die Darstellung ermöglicht ein Studium der Ornamentik, welches die strukturelle Logik der Ornamentgattung offenlegt, den Geschmack bildet und die Fähigkeit zum eigenen Entwurf fördert. Sie kann ebenso als Inspirationsquelle für ambitionierte Ornamentisten dienen wie als Maßstab für Auftraggeber, um aktuelle Formen zu beurteilen”. Upzejmie dziękuję dr. hab. Jerzemu Gorzelikowi, prof. UŚ, za pomoc w tłumaczeniu fragmentów artykułu J. Jachmanna.

się na zasadzie pleonazmu czy... redundancji” — w przypisie czytamy: „na temat terminologii stosowanej w odniesieniu do rozpowszechniana rycin zob. Wouk 2017, s. 8–10, a zwłaszcza Jachmann 2020, s. 6–16” (s. 135, przyp. 77). Abstrahując od tego, że odbiór wzorów ornamentalnych i ich rozpowszechnianie to dwie różne kwestie, należy zauważyć, że w tekście Jachmanna rzeczownik „redundancja” i przymiotnik „pleonastyczny” zostały użyte jednokrotnie, pierwszy w znaczeniu dosłownym, „nadmiar w stosunku do tego, co niezbędne” (zob. przyp. 36 w niniejszej recenzji), drugi — metaforycznym, w sformułowaniu „pleonastyczna struktura wczesnonowożytnych serii architektonicznych”³⁷. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, które z określeń najlepiej opisuje relację między porównywanymi fragmentami prac obydwu badaczy: inspiracja, wariacja, zapożyczenie, a może plagiat?

W ostatniej części tekstu głównego, o kuriozalnym tytule *Post scriptum*, Autor informuje, że nie zamierzał zamieszczać w książce podsumowania (czyli niespełna dwustronicowych *Uwag końcowych*), co jednak uczynił za sugestią recenzenta wydawniczego i czytelników „rękopisu”. Następnie wyjawia, że pierwotnie chciał nadać swemu dziełu tytuł *Doctrina de usu*, w jego mniemaniu podkreślający „istotną rolę procesu wykorzystania, doświadczenia (zwyczajaju)”. Tak byłoby, gdyby brzmiał on *Doctrina ex usu*³⁸. Największą konsternację budzą ostatnie dwa zdania: „Istnieje jednak niebezpieczeństwo, że przedkładane rozważania zostaną wykorzystane w sposób powierzchowny i swobodny — i przyszła literatura poświęcona relacjom między grafiką a dziełem zarozi się od rozważań, w których będą wskazywane ogólnikowe związki między rycinami a realizacjami (zwłaszcza trzeciorzędnymi artystycznie) podparte (z powołaniem się na niniejszą publikację) zaproponowanym przeze mnie rozumieniem pojęcia «inspiracja». Obawiam się jednak, że tak naprawdę interpretacje te mogą być wyłącznie projekcjami pobożnych życzeń badaczy...”. Bijąca z przytoczonych słów megalomania oraz lekceważący stosunek do niezaistniałych jeszcze efektów cudzych badań są równie porażające jak błędy merytoryczne (wynik nieznamomości bądź niewłaściwej interpretacji literatury przedmiotu), błędy logiczno-językowe³⁹, przykłady manipulowania stanem badań oraz „zapożyczenia” obecne w recenzowanej publikacji.

dr Mirosława Sobczyńska-Szczepańska, prof. UŚ
Instytut Nauk o Sztuce
Uniwersytet Śląski w Katowicach
mirosława.sobczynska-szczepanska@us.edu.pl
© <https://orcid.org/0000-0002-7249-1991>

³⁷ Jachmann J. 2020, s. 10.

³⁸ Wyrażenie „doctrina de usu” można przetłumaczyć jako „nauka (vel teoria naukowa, biegłość) o korzystaniu (vel doświadczeniu, zwyczajaju).

³⁹ Oprócz siermiężnego stylu (*vide* większość przywołanych w tej recenzji cytatów) należy wskazać liczne pleonazmy i tautologie, np. „panoplia militarne” (s. 34 i 35, podpisy do il. 41 i 43), „płyty miedziorytnicze były używane wielokrotnie i odbijane po wielokroć” (s. 41), „przedmioty materialne” (s. 101), „[formy] zdefiniowane i określone” (s. 105), a także błędy w niemieckojęzycznych tytułach serii graficznych, np. „Kanzel” zamiast „Cantzeln” (s. 18, podpisy do il. 7 i 8), „Lau bund Bandlwerk” lub „Laub und Bandelwerck” zamiast „Laub und Bandelwerk” (s. 20), „unterschiede” zamiast „unterschiedl[ichen]” (s. 47), „Allerneueste” zamiast „Allerneuesten” (s. 128, podpis do il. 47, s. 129), „Cricifix Stocke” zamiast „Crucifix=Stöcke” (s. 132, przyp. 67).

BIBLIOGRAFIA

- Bauer Markus, Epple Alois. 2023. *Johann Georg Bergmüller Druckgrafik, 3: Einzelblätter, Bildpaare und Wappenkalender*, Norderstedt.
- Betlej Andrzej, Dworzak Agata. 2019. *Rocaille on the borderlands of Europe. Adaptation and development*, „Revista de História da Arte — Serie W: The Art of Ornament. Senses, archetypes, shapes and functions”, 8, s. 31–46.
- Betlej Andrzej. 2023a. „*Jowisz walczący z gigantami*” *Johanna Georga Pinsla. W poszukiwaniu genezy kompozycji*, „Roczniki Humanistyczne”, 71, 4, s. 187–200, <https://doi.org/10.18290/rh23714.7>
- Betlej Andrzej. 2023b. *Translacja: mechanizmy i meandry wzorców graficznych rzeźb Johanna Georga Pinsla i dekoracji kościoła w Hodowicy*, [w:] *Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa* [katalog wystawy], red. A. Betlej, Kraków, s. 115–143.
- Betlej Andrzej. 2024. *Inspiracja – transmisja – przeszczep. Meandry ewolucji i konstruowania „sztuki rocaille u” w lwowskim środowisku artystycznym*, [w:] *Emocje. Lwowska rzeźba rokokowa* [katalog wystawy], red. A. Betlej, Kraków, s. 75–106.
- Boivin Julie. 2019. *Rocaille ornamental agency and the dissolution of self in the Rococo environment*, „Open Arts Journal”, 7, s. 91–105. <http://dx.doi.org/10.5456/issn.2050-3679/2019s07>
- Burioni Matteo. 2014. *Fragmentieren*, [w:] *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa ca. 1525–1925*, red. M. Heilmann i in., Passau, s. 85–90.
- Jachmann Julian. 2020. *Topik und Intensität — Potenziale von Gilles Deleuze' Terminologie für eine Analyse frühneuzeitlicher Architektur- und Ornamentserien*, „Kritische Berichte”, 48, 3, s. 6–16.
- Johann Gottfried Schultz. 2025. *Johann Gottfried Schultz (1734–1819). Görlitzer Stadtbeamter, Oberlausitzer Zeichner, Herrnhuter Bruder*, red. I. Anders, Görlitz.
- Kowalczyk Jerzy. 2006. *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*, Warszawa.
- Kozieł Andrzej. 2013. *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław.
- Krasny Piotr. 2005. *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730-1780)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 30, s. 147–189. <https://doi.org/10.11588/diglit.14574.12>
- Ludera Magdalena. 2016. *Gabriel Sławiński – późnobarokowy malarz w służbie Kościoła i Cerkwi*, Kraków.
- Michalczyk Zbigniew. 2016. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa.
- Ostrowski Jan K. 1998. „*Samson z lwem*” *Jana Jerzego Pinsla – geneza kompozycji*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, 3, red. J. K. Ostrowski, Kraków, s. 267–280. <https://doi.org/10.11588/diglit.22260.17>
- Ostrowski Jan K. 2020. *Czy Jan Jerzy Pinsel był w Rzymie?*, [w:] *Paragone. Pasaże sztuki. Studia ofiarowane Profesorowi Lechosławowi Lameńskiemu*, red. E. Błotnicka-Mazur, A. Dzierżycy-Horniak, M. Howorus-Czajka, Lublin, s. 815–826.
- Ostrowski Jan K. 2023. *Johann Georg Pinsel*, [w:] *Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa* [katalog wystawy], red. A. Betlej, Kraków, s. 15–65. <https://doi.org/10.11588/diglit.22260.17>
- Prosperi Valenti Rodinò Simonetta. 2021a. *Disegni come trasmissione di modelli. La divisione tra gli allievi*, „Storia dell'arte”, 155/156, s. 36–47.

- Prosperi Valenti Rodinò Simonetta. 2021b. *Trasmissione dei modelli a Roma nel Seicento: il disegno*, [w:] *La tradizione dell' "Ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, red. M. di Macco, S. Ginzburg, Torino, s. 391–398.
- Prosperi Valenti Rodinò Simonetta. 2022. *Il disegno come strumento di diffusione di modelli da Roma al Nord Europa*, [w:] *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento. Attori, pratiche, riflessioni di metodo*, red. C. Mazzetti di Pietralata, S. Schütze, Boston, s. 177–193.
- Rowan Alistair. 2024. *Architects and craftsmen: a theme with variations*, [w:] *Between Design and Making: Architecture and craftsmanship, 1630–1760*, red. A. Tierney, M. Hayess, London, s. 207–240. <https://doi.org/10.14324/111.9781800086937>
- Sobczyńska-Szczepańska Mirosława. 2017. *Architektura trynitarzy na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*, Katowice.
- Sobczyńska-Szczepańska Mirosława. 2018. *Malarz Joseph Prechtl. Przyczynek do monografii artysty*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 1, 49–86. <https://doi.org/10.11588/diglit.71010.3>
- Sobczyńska-Szczepańska Mirosława. 2020. *Zespół kościelno-klasztorny trynitarzy w Beresteczku: historia, pierwotny kształt, stan zachowania // Trinitarianchurch-monastery complex in Berestechko: history, originalshape, state of preservation*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation”, 61, s. 45–59. <https://doi.org/10.48234/WK61BERESTECHKO>
- Sobczyńska-Szczepańska Mirosława. 2021. *Późnobarokowy wystrój i wyposażenie lwowskich kościołów trynitarzy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 83, 1, s. 31–66. <https://doi.org/10.36744/bhs.894>