

Osiemnastowieczne ornamentalne „Klebebandy” w zbiorach polskich

*

ANDRZEJ BETLEJ

Institut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Posiadanie przez snycerzy, stolarzy i architektów działających w Rzeczypospolitej w XVIII wieku własnych zbiorów „rycin ornamentalnych” (czy - ze względu na decydującą ich funkcję i przeznaczenie – „rycin wzornikowych”)¹ jest dla historyków sztuki aksjomatem. Przekonanie o powszechności wykorzystywania rycin jako wzorców zyskało nawet literackie potwierdzenie w anegdocie przytoczonej przez Magdalenę Samozwaniec:

„(...) przybył do młodego wówczas Wojtka, który go zaprosił do warszawskiej Zachęty.(...) zatrzymywał się przed tym lub owym dziełem starych mistrzów, cmokał i mówił:

– No, ten to sobie umiał wybrać kopersztych!

Przy innych obrazach krzywił się, mówiąc:

– Ale ten to sobie, panie, nie umiał wybrać!

(...) Zdumiony Wojtek pyta go

– Wuju, co wuj przez to rozumie „umiał sobie wybrać albo nie umiał wybrać?”

– Jak to, to ty nie wiesz? Każdy malarz wybiera sobie, panie, kopersztych i według niego odmalowuje obraz.

– A one.. niby te kopersztychy, to skąd się wzięły?

– Jak to skąd? Zawsze były!”²

¹ Na temat kwestii terminologicznych por. A. Betlej, „Kopersztychów niechaj zażywa”. *Uwagi na temat oddziaływania augsburskich „rycin ornamentalnych”. Zarys problematyki i perspektywy badawczej*, [w:] A. Betlej, A. Dworzak, *Abrys, delineatio, kopersztych... czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”. Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich*, Kraków 2014, s. 6-7.

² M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, t. 2, Warszawa 1956, s. 84.

Gromadzenie rycin i kompletowanie zbiorów wynikało z tradycji warsztatowej i rzeczywiście było powszechną praktyką (zarówno wśród artystów którzy uzyskali wykształcenie akademickie jak i cechowe), a o skali tego zjawiska świadczą licznie odnotowane powtórzenia tak w małej architekturze, jak i rzeźbie czy malarstwie³. Choć podjęto próby zebrania przekazów historycznych na temat rycin ornamentalnych będących własnością artystów, to jednak są one niekompletne⁴, a w dotychczasowej literaturze brak syntetycznej informacji ile właściwie oryginalnych zbiorów rycin (i projektów) przetrwało do dnia dzisiejszego oraz jakiego typu i jakiej proveniencji sztychy zawierają. Niniejszy tekst jest więc próbą rekonesansu na temat stanu posiadania takowych zespołów we współczesnych polskich kolekcjach (graficznych i archiwalnych), jak również – w niektórych przypadkach – próbą rekonstrukcji zawartości tego typu zbiorów.

DEFINICJE

Przywołany w tytule termin wywodzi się z niemieckiej historiografii artystycznej. Jego definicja jest lakoniczna i bardzo ogólnikowa. Jako „Klebeband” jest określany sklejonny tom (księga) z XVII i XVIII wieku, na którego kartach wklejono rysunki i grafiki, ułożone nieregularnie (bez zachowania kolejności, nie pogrupowane)⁵. Zaznaczono, że poprzez wklejenie prace są często uszkodzone, a w późniejszym czasie zbiory składały się z luźnych kart (czyli de facto przestawały być sklejonnymi)⁶. Trzeba odnotować, że osobno funkcjonuje pojęcie „Skizzenbuchu”, którym niemieccy historycy sztuki opisują zbiory, mające również postać ksiąg (czy książeczek), w których zgromadzono jedynie własnoręczne prace projektowe artystów, zatem – co oczywiste – pojęcie to najbliższe jest po prostu polskiemu „szkicownikowi”, zbiorowi autorskich rysunków i szkiców. W ścisłym związku z tymi terminami pozostaje kolejny – „Musterbuch”, czyli książka ze wzorami (szablonami), wykorzystywana w pracy warsztatowej. Definicja zwraca uwagę, że woluminy – w tym przypadku – składały się zarówno z własnoręcznych rysunków (i te przede wszystkim są wymieniane) jak i (w drugiej kolejności) ze szty-

³ Zestawienie literatury, w którym odnotowano przykłady powtórzeń osiemnastowiecznych augsburskich rycin w: A. Betlej, op. cit., s. 24-27.

⁴ M. Adamska, *Dlaczego grafiki ornamentalne w Gabinetie Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN zasługują na naukowy katalog?*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” t. 55: 2010, s. 451–466.

⁵ *Klebeband*, [w:] *Lexikon der Kunst*, t. 2, Leipzig 1971, s. 627.

⁶ W interesującym nas zakresie nie funkcjonuje pojęcie „Kleberbucha” - bowiem takowym jest po prostu większość książek.

chów⁷. Warto w tym miejscu zatrzymać się przy anglosaskim pojęciu „Pattern book”, które jest wyjaśniane jako kolekcja projektów, zebranych razem jako wzór albo źródło przez artystów, rzemieślników i architektów. Autorzy hasła w „Dictionary of Art” podzielili je na odnoszące się do sztuk dekoracyjnych i architektury. Podkreślili także, że w odniesieniu do sztuk dekoracyjnych termin można stosować zarówno w stosunku do jednorodnych tematycznie druków, sprzedawanych jako książki, jak i do częściej występujących „zestawów” łączących odbitki graficzne jednolitego wzoru i pokrewnego przedmiotu, wykonanych i dystrybuowanych jako grupy pojedynczych arkuszy lub też niedbale zszytych w broszurach. Hasło kładzie jednak nacisk zdecydowanie na omówienie wydawnictw zwartych⁸.

Polski słownik terminologii artystycznej w niewielkim stopniu odnosi się do powyższych uwag. Terminem „wzornik” określa się „zbiór rysunków, najczęściej sztychowanych, zawierający wzory elementów architektury, ornamentów, kształtów przedmiotów, mebli, naczyń, itp., służący artystom i rzemieślnikom jako pomoc przy komponowaniu wyrobów; wzorniki złotnicze, wydawane w XVI wieku, zwłaszcza w Niderlandach i Niemczech przez sztycharzy w osobnych tomach, zw. <Musterstiche> lub <Musterbuch>, rozchodziły się po całej Europie; dzięki nim rozpowszechnił się np. w Europie XVIII wieku francuski i angielski styl dekoracji wnętrz”⁹. Należy też przypomnieć stosowane przez niektórych określenie „skarbczyk”¹⁰. Wyprowadzi się ono od nazwy zbioru szkiców jaki stworzył i tak nazywał Jan Matejko – określenie to jest zatem ahistoryczne w odniesieniu do sztuki nowożytnej. W polskiej praktyce bibliotekarskiej, w kolekcjach graficznych, funkcjonuje termin „album sztuczny”, czyli „album factice, nieopublikowany, sporządzony najczęściej w jednym egzemplarzu z dokumentów ikonograficznych połączonych wspólną oprawą (np. album ze zdjęciami rodzinnymi, sztambuch)”¹¹.

Reasumując, wydaje się, że polska historia sztuki winna rozbudować i doprecyzować desygnat terminu, w mym odczuciu nieprecyzyjnego i zbyt ogólnego, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki nowożytnej. „Księga wzornikowa”, gdyż tak można określić przedmiot niniejszych rozważań, powinna mieć formę zwartą, oprawnej, ale stworzonej wtórnie księgi, która łączyłaby przede wszystkim różnego rodzaju „ryciny wzornikowe” („ryciny ornamentalne”), zebrane przez jednego właściciela (w domyśle artystę) jako gotowe

⁷ *Musterbuch*, [w:] *Lexikon der Kunst*, t. 3, Leipzig 1975, s. 467.

⁸ *Pattern book*, [w:] *Dictionary of Art*, v. 24, 1996, s. 268-274.

⁹ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. 445.

¹⁰ Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty, tendencje*, Kraków 2013, s. 35.

¹¹ <<http://sternik.bn.org.pl/vocab/index.php?tema=1508&/album-sztuczny>> (data dostępu: 2.12.2014).

do wykorzystania pomysły. W zbiorze mogły znajdować się także i oryginalne projekty autorskie (szkice, projekty, rysunki, wykonane przez danego właściciela, ale również niekoniecznie jego własne projekty – np. mogą być to przerisy cudzych abrysów). Należy podkreślić szczególnie kwestię własności¹², choć oczywistym jest, że księgi należące do artystów mogły trafiać (po ich śmierci, czy ofiarowane przez ich samych) do księgozbiorów mecenasów i kolekcjonerów. Trzeba podkreślić, że w przypadku „ksiąg wzornikowych” nie odgrywa roli zakres tematyczny czy szczegółowa ich zawartość, poza wspomnianym wyżej faktem, iż winny one scalać różnorodne sztychy, a obecność w nich projektów można określić wyłącznie jako incydentalną. „Księgi wzornikowe” stanowiły element spuścizn (bibliotek zawodowych) artystów, obok jednorodnych wydawnictw czy traktatów. Ważnym w tym kontekście jest również podkreślenie kwestii wykorzystania czy raczej sposobu korzystania z tychże kompendiów. Określane są jako „podręczne” – musiały być zatem zbiorami, które można było łatwo transportować (przenosić); zbiorami, które artysta mógł mieć niemal zawsze przy sobie czy właśnie „pod ręką” w warsztacie. W efekcie ich format nie mógł być dowolny i musiał spełniać kryterium poręczności, stąd częsta praktyka przycinania czy też składania poszczególnych kart. Kolejnym ważnym wyróżnikiem określającym pojęcie „księgi wzornikowej” jest fakt, że z reguły stanowiły one przedmiot dziedziczenia, otaczany troską i chroniony, przekazywany uczniom – kontynuatorom – i z reguły sukcesywnie uzupełniany poprzez doklejenie kolejnych rycin.

PRZEKAZY ŹRÓDŁOWE

W opublikowanym kilka lat temu artykule Magdalena Adamska wskazała na przekazy archiwalne mówiące o obecności tychże w historycznych

¹² W ten sposób poza desygnatem znalazły by się zbiory tworzone przez zleceniodawców, kolekcjonerów-mecenasów czy fundatorów, które potem były przedstawiane artystom do wykonania - jak również zakupione w tym celu wydawnictwa. Dla przykładu można tu odnotować zakup przez karmelitów w Białyniczach w 1760 roku rycin, które miały posłużyć do wykonania dekoracji malarskiej kościoła (por. W. Boberski, *Maryjne sanktuarium Karmelitów w Białyniczach. Architektura i sztuka „Białoruskiej Częstochowy”*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 6, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2006, s. 122), czy zakup „podręcznika dla malarzy” przez reformatów w Jarosławiu (zob. A. J. Błachut, *Słownik artystów reformackich w Polsce*, Warszawa 2006, s. 13). Jako kolejny przykład można wskazać wykorzystanie rycin przy dekoracji cerkwi Ławry w Poczajowie, gdzie w 1783 roku zakupiono „książkę kopersztychów Nowego Testamentu dla malarzów z Zimna 18zł” (Centralne Państwowe Archiwum Historyczne we Lwowie, fond 684, opis 1, sprawa 3271, *Ekspensa pieniędzy monasteru poczajowskiego zaczęta po wizycie roku 1772 die 28 junii*, k. 126v. Na temat kolekcji sztychów w zbiorach magnackich zob. uwagi M. Adamskiej, op. cit., s. 461.

bibliotekach i kolekcjach¹³. Spis ten, zwłaszcza w odniesieniu do XVIII stulecia, można uzupełnić. Z początku XVIII wieku znana jest de facto jedna wzmianka na temat wykorzystywania wzorów graficznych, pochodząca z listu malarza Karola de Prevo, który dziękował jednemu z kanoników sandomierskich (być może ks. Stefanowi Żuchowskiemu) za zwrot księgi, tłumacząc, że „prawda że z łaski Boskiej jeszcze bym coś znalazł w mózgu swoim, aleć lepiej honeste co ukraść to lży głowie, więc mi się trzeba pośpieszyć te abrysy kończyć”¹⁴. Trudno jednak stwierdzić, co to była za księga i czego dotyczyła – z powodzeniem mogło to być ilustrowane wydawnictwo o tematyce religijnej (być może któreś z wydań „Martyrologium Rzymskiego”). Stosunkowo wieloma przekazami dysponujemy w przypadku lwowskiego środowiska artystycznego. Opublikowano wiadomości dotyczące spuścizny architekta Antonio Castellego (zm. 1747) gdzie znajdowały się „księgi wielkiego waloru gdyż [...] oryginały same, których trudno teraz dostać, a malarzom snycyrczom złotnikom zdadzą się jako że jest z czego inwentować i wystawić”¹⁵, lwowskiego rytownika Jana Józefa Filipowicza (zm. 1767)¹⁶. Klejone kompendia posiadał snycerz Sebastian Fesinger, które zostały odziedziczone przez Jerzego Markwarta i Jana Obrockiego (znane ze spisu testamentowego z 1750 roku Barbary Gertrudy Obrockiej, Imo voto Markwartowej, gdzie spisano np. „Książkę z kopersztychami autor Jan Jakub Szybler”, czy „Książkę znaczoną ręką Pana Fezinger’a”)¹⁷. „Księgi wzornikowe” miał zapewne snycerz lwowski Antoni Sztyl (w sporządzonym w 1770 roku „inwentarzu pozostałej substancji” odnotowano modele i abrysy – prawdopodobnie jednak były to raczej Skizzenbuchy – „księgi abrysowe”)¹⁸, a także inny

¹³ M. Adamska, op. cit., s. 459-461. Można jeszcze w tym miejscu przypomnieć wzmiankę o muratorze lubelskim Piotrze Bonayu, który był właścicielem „ksiąg kunsztowych”, które pożyczał innym budowniczym, m.in. Antoniemu Mineto (K. Majewski, *O działalności kilku muratorów lubelskich z lat 1571-1625*, [w:] *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1974, s. 199).

¹⁴ U. Stępień, *Niezbrane listy Karola de Prevo do kanoników sandomierskich z lat 1708-1728*, „Zeszyty Sandomierskie” t. 16 (27): 2009, s. 20; idem, *Zagadnienie autorstwa i chronologia cyklu Martyrologium Romanum w świetle archiwalnych kapitułnych*, [w:] *Stosunki polsko-żydowskie w historii, sztuce i pamięci. Europejski kontekst dzieł w Katedrze Sandomierskiej*, red. M. Teter, U. Stępień, Sandomierz 2013, s. 250.

¹⁵ A. Betlej, *Uwagi na temat twórczości Francesca Capponiego*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 193-204.

¹⁶ В. Вуйцик, *Нови документальні відомості про українського гавера і друкаря XVIII століття Івана Філіповича*, „Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва” t. 236: 1998, s. 457-463; - О. Ляльо, *Посмертний опис майна львівського гравера і друкаря середини XVIII ст. Івана Філіповича*, ibidem, s. 464-476.

¹⁷ Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, „Ziemia Czerwieńska” t. 3: 1937, s. 35-36; - О. Ляльо, *Заповіт та посмертний опис майна Гертруди Барбари Оброцької*, [w:] *Львів: місто - суспільство культура. Збірник наукових праць*, red. М. Мудрий, Львів 1999, s. 179-191.

¹⁸ В. Вуйцик, *Скульптор Іван Шуrowsький*, „Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва” t. 236: 1998, s. 313-314.

rzeźbiarz Maciej Ryński (zm. 1768), brak jednak szczegółowych informacji na ich temat¹⁹. O praktykowanym przez rzeźbiarzy kolekcjonowaniu i tworzeniu zbiorów także w oparciu o własne szkice, może świadczyć adnotacja Macieja Polejowskiego, który domagał się zwrotu swoich „abrysów ołtarzowych, kaplicznych i do ławek” od sandomierskiej kapituły kolegiackiej²⁰.

O przechowywanych abrysach (trudno jednak stwierdzić, czy mowa jest o rycinach, czy o szkicach) informuje testament rzeźbiarza krakowskiego Antoniego Frączkiewicza²¹. Choć opracowany przez Zbigniewa Michalczyka zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej szkicownik wraz z notatnikiem, należący do Andrzeja Radwańskiego jest typowym Skizzenbuchem, swego rodzaju kompilacją przypominającą *silva rerum*²², to trzeba w tym miejscu przytoczyć ważny cytat z dzienniczka malarza, który to *passus* został opublikowany wyłącznie przez Ambrożego Grabowskiego: „...będziesz zbierał rysunki w jedną księgę in folio dokładając pilności. I będziesz inwentował katechizm malarski w podobieństwie kościelnego i będziesz go wpisywał w księgę in 4to”. Sam artysta zresztą prowadził w dzienniczku dokładne zapiski na temat formowania tego „kancjonału” m.in. o zakupie kopersztychów²³. Na zakończenie można przywołać wspomnianą przez Magdalenę Adamską księgę z motywami ornamentalnymi po malarzu Antonim Gruszeckim (Dombrowskim), działającym na obszarze Wielkiego Księstwa Litewskiego. Choć nie jest to sklejona „księga wzornikowa”, a druk zwarty, to warto tu przytoczyć adnotację znajdującą się na stronie tytułowej, będącą ciekawym świadectwem jeśli chodzi o kwestię nabywania i wyjątkowego znaczenia tego typu materiałów: „Ta księga sprowadzona z Anglii, a zapłacona czerwonych złotych osiemnaście, a ja jako Autor taksuję daleko więcej”²⁴.

¹⁹ O. Лильо, *Опис майна львівського скульптора середини XVIII століття Мартина Ринського*, „Вісник Львівського університету. Серія історична” t. 33: 1998, s. 222-223.

²⁰ A. Dworzak, *Nowe źródła do prac Macieja Polejowskiego w kolegiacie sandomierskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 62: 2014, z. 4, s. 43, 58-59.

²¹ A. Dettloff, op. cit., s. 30, 278.

²² Z. Michalczyk, *Szkicownik i notatnik Andrzeja Radwańskiego. Z badań nad kulturą mieszczaństwa krakowskiego XVIII wieku*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheurer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 359-371. Można też przypomnieć w tym miejscu francuską edycję traktatu Vignoli (w redakcji D'Avilera), służący jako wzornik, komentowany przez malarza Augustyna Mirysa (por. S. Szymański, *Sylwester August Mirys*, Wrocław 1964, s. 13).

²³ A. Grabowski, *Ojczyście wspominki w pismach do dziejów dawnej Polski. Diariusze, Relacje, Pamiętniki, itp., służące mogące do objaśnienia dziejów krajowych: tudzież listy historyczne do panowania królów Jana Kazimierza i Michała Korybuta, oraz Marszałka i Hetmana Wielkiego Koronnego z rękopisów zebrane*, t. 1, Kraków 1845, s. 265-266.

²⁴ M. Adamska, op. cit., s. 460-461 (zachowana w zbiorach Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie). Warto przypomnieć w tym miejscu jeszcze informację o należącym do artysty traktacie Andrei Pozza, uzupełnionymi o własnoręczne rysunki, którego istnienie odnotował P. Bohdziewicz, *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII. stulecia*, Wilno 1940, fig. 157.

Reasumując, wstępna kwerenda przynosi zaskakującą konstatację: mamy do czynienia zalewie z kilkunastoma stosunkowo ogólnikowymi przekazami źródłowymi. Ilość wzmianek jest wyjątkowo skąpa w zestawieniu ze skalą produkcji artystycznej w Rzeczypospolitej w XVIII wieku i w porównaniu z ilością podobnych informacji w odniesieniu do obszarów zachodniej Europy.

ZACHOWANE „KSIĘGI WZORNIKOWE”

Najczęściej przywoływana w polskiej literaturze historyczno-artystycznej jest „księga wzornikowa” opublikowana przez Rewskiego²⁵. Pomijając przedstawiony w innym miejscu szczegółowy opis zawartości i mimo różnych koncepcji, zbiór należy uznać za własność anonimowego artysty²⁶. Należy podkreślić, że prócz dwóch rysunków projektowych znalazły się tam ryciny z różnych serii, autorstwa Johanna Micheala Leuchtego, Franza Xavera Habermanna, wydane przez Martina Engelbrechta i Johanna Georga Hertela, jak również siedemnastowieczna odbitka sztychu Hansa Vredemana de Vriesa oraz rycina Balthasara Probstsa.

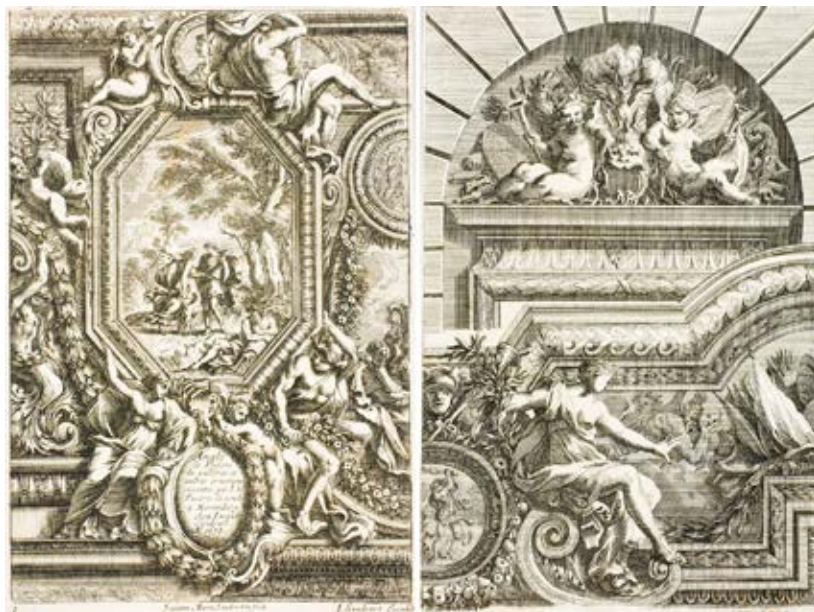
Drugi wzornik opublikowany przez tego samego badacza – jest właściwie pomijany w literaturze – ponieważ nie znane jest miejsce jego przechowywania, a cała księga została przez Rewskiego zaprezentowana tylko na jednej fotografii. Można jednak, przynajmniej częściowo dokonać rekonstrukcji jej zawartości. Rewski uznawał ją za złożoną „z dwu czy więcej ilości oprawnych wzorników, które uległy podziałowi czy uszczupleniu, lub częściowemu zagnięciu poszczególnych rycin, najpewniej w związku z posługiwaniem się nimi przy robotach, lub też umawianiu się o robotę”, a według zapisków w księdze ustalił, że pochodziła ona ze zbiorów Dominika Kuczyńskiego, gdzie trafiła na początku XIX wieku. Według opisu księga zawierała 86 kart: serię festonów owocowo-roślinnych: „Pilaster Festonen inventiert von Artur Quellinus” w wydaniu norymberskim Jakoba Sandrarta, ryciny z groteskami według Simona Voueta, wydane przez Johanna Ulricha Krausa w r. 1691 (il. 1), w dalszej kolejności sztychy z dekoracjami sklepień Jeana Le Pautre’a (edycja norymberska Sandrarta z 1678; (il. 2), dwie serie kartuszy akantowych Johanna Unselta wydanych przez Johanna Ulricha Stapffa w Augsburgu w r. 1696 (il. 3); ostatnie ryciny przedstawiały karoce i były sygnowane „Giovanni Battista Leonardi del’ Andrea Cornery in. et fecit”, a także kartusze

²⁵ Z. Rewski, *Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, t. 11: 1949, nr 3/4, s. 314.

²⁶ A. Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 6-12; A. Szykuła-Żygawska, *Od Karola Burzyńskiego do Michała Wurtzera młodszego Warsztat rzeźbiarski 2. poł. XVIII wieku w Ordynacji Zamojskiej*, Lublin 2012, s. 153-155.



1. Karty tytułowe serii *Livre de diverses grotesques peintes dan le cabinet et bains de la reyne regent au palais royal par Simon Vouet du Roy* w edycji Johanna Ulricha Krausa z 1691 roku (prawdopodobnie znajdujące się w tzw. drugim „wzorniku Rewskiego”)



2. Karty z rycinami z serii *Angle de Planfonds de gallerie et autres ornemens [...]* par I. Le Pautre [...] a Nurnberg chez Jaques Sandrart 1678. (prawdopodobnie znajdujące się w tzw. drugim „wzorniku Rewskiego”)



3. Karta tytułowa serii kartuszy akantowych Johanna Unseltsa *Newes Zierathenbuch...*, Augsburg 1695 (prawdopodobnie znajdująca się w tzw. drugim „wzorniku Rewskiego”)

akantowe autorstwa Johanna Indaui, wydane przez Jeremiasa Wolffa²⁷. Zbigniew Rewski w książce o majstersztykach krakowskich wspominał jeszcze jeden wzornik z końca XVIII wieku, pochodzący z kolekcji grafika Leona Kosmulskiego „złożony z rycin augsburskich opartych częściowo na wzorach francuskich”, oprawny „w półskórek i karton oblepiony starym papierem, silnie poplamionym olejną farbą i zniszczonym przez wieloletnie posługiwanie się nim”. Wzornik zawierał 26 rycin przedstawiających rzuty, przekroje i elewacje architektury pałacowej autorstwa Davida Steingrubera z serii *Architecture Civile* [...], szychowanej przez Johanna Georga Ringlina i wydanej w Augsburgu w oficynie Johanna Samuela Neggesa, między które wklejono portale projektu Johanna Thomasa Hauera, rytowane przez Johanna Gradmana z Augsburga, a także dwie kolejne, niezidentyfikowane, ryciny (z porządkami architektonicznymi)²⁸.

Kolejnym wzmiankowanym w literaturze „Klebebandem” jest zbiór opublikowany przez Marcina Zglińskiego, przechowywany w wileńskiej Akademii

²⁷ Z. Rewski, *Polski stolarz dekorator...*, op. cit., s. 313-314, 316.

²⁸ Z. Rewski, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI-XIX wieku*, Wrocław 1954, s. 85-86. „Klebeband” został sprzedany w r. 2006 podczas 32. Aukcji antykarskiej zorganizowanej przez Warszawski Antykwariat Naukowy LOGOS.

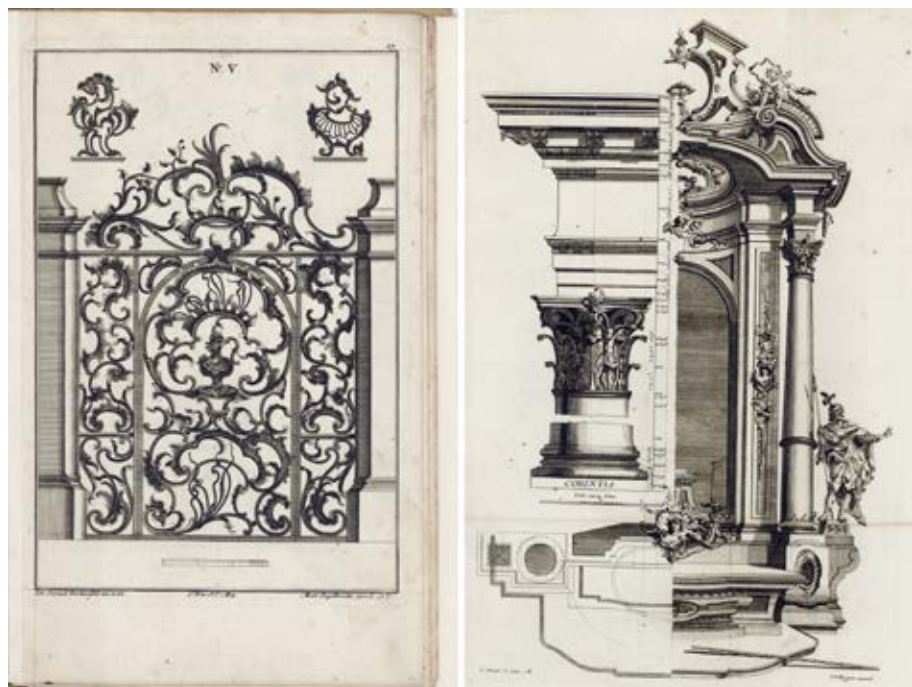


4. Rycina B.C. Anckermanna, ryt. A. Glässer, wyd. M. Engelbrecht (seria CCCC, ryc. 455) oraz projekt wieży w kościele dominikańskim w Podkamieniu (z „księgi wzornikowej” ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW, sygn. sygn. 28.2.8.6 (k.1 oraz inw.gr. 4022)

Sztuk Pięknych. Badacz skoncentrował się na analizie zachowanych w zespole dziesięciu projektach prospektów organowych, które złączył z warsztatem wileńskiej rodziny organmistrzowskiej Zelle. Zaznaczył jednak, że stanowią one część albumu, w którym znajdują się osiemnastowieczne ryciny sztychowane w Augsburgu – m.in. Johanna Friedricha Willa, jak również powycinane z francuskiej i rosyjskiej prasy projekty architektoniczne oraz abrysy ołtarzy z XIX wieku²⁹ (co stanowi dowód na wspomniany powyżej proces „przyrastania” tego rodzaju kompendiów). W tym przypadku mamy do czynienia z „księgą wzornikową” dziedziczną i przekazywaną, a więc swego rodzaju pracą wielopokoleniową, która na przełomie XIX i XX wieku była w posiadaniu twórcy wystrojów kościelnych Jonasa Danauskasa³⁰.

²⁹ M. Zgliński, *Organmistrz, snycerz, stolarz, inwestor – z działalności osiemnastowiecznego wileńskiego warsztatu organmistrzowskiego. Uwagi na bazie nowo odkrytych archiwaliów*, „Przegląd Wschodni” t. 6: 1999, z. 2 (22), s. 289-303.

³⁰ A. Aleksandravičiūtė, *Ołtarze kościołów Zaniemnia od XVIII do początku XX wieku. Problem tradycji lokalnej*, [w:] *Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, red. W. Boberski, M. Omilanowska, Warszawa 2004, s. 137-138.



5. Rycina J.S. Brickefeld, wyd. M. Engelbrecht oraz rycina J. A. Feuchtmayera , wyd. J. S. Negges (z „księgi wzornikowej” ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW, sygn. 28.2.8.6, k. 10 i 26)

Całkowicie nie uwzględniona w dotychczasowych badaniach jest „księga wzornikowa” przechowywana w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Wolumin zatytułowany „Architektura” składa się z dwudziestu tablic, które stanowią w całości ryciny augsburskie: na pierwszych ośmiu ukazano rzuty i elewacje kościoła z czterema wieżami (autorstwa B. C. Anckermanna, sztychowane przez Aleksandra Gläsera, a wydane przez Martina Engelbrechta – seria CCCC, ryc. 455-462; il. 4), dalej pojedynczą rycinę z kartuszami rocaillowymi autorstwa Engelbrechta (nr 643, ryc. 4), trzy sztychy przedstawiające kraty ozdobione tymże ornamentem, opisane jako autorstwa Johanna Samuela Brickefelda, wydane przez Engelbrechta (ryc. 17, 19, 20) – najprawdopodobniej jednak są to powtórzenia francuskich projektów Pierre’a Babela („Premier livre de nouveaux des seins, de Serrureries”). Ponadto w księdze znajdują się sztychy z wyobrażeniem krat i świeczników, autorstwa Emmanuela Eichel’a a wydane przez Johanna Georga Hertela (seria nr 312, ryc. 1 i 2); pięć rycin z rzutami, elewacjami oraz przekrojem „Lusthausów” (jeden z czterema pawilonami, drugi z dwoma; seria nr 95 Johannesesa Hoffmeistera, opublikowana przez

Hertela), trzy portale Franza Xavera Habermanna, wydane przez Hertela (seria nr 298) oraz pięć sztychów z porządkami architektonicznymi ukazany-
mi na przykładzie ołtarzy Josepha Antona Feuchtmayera, wydanych przez
Johanna Samuela Neggesa (il. 5). Ciąg sygnatur Gabinetu Rycin wskazuje
na pochodzenie tomu z biblioteki kapucynów warszawskich³¹. Prócz wy-
żej wymienionych sztychów w księdze znajdował się jeszcze projekt, który
został z woluminu wyłączony w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku,
kiedy to najprawdopodobniej zniszczono także jego oryginalną oprawę,
przedstawiający wieżę kościoła Dominikanów w Podkamieniu, łączony z Pa-
włem Giżyckim SJ³².

Przedstawiony spis obejmuje zatem pięć zachowanych zbiorów. I właś-
ciwie tylko jeden z nich można związać z konkretnym kręgiem twórców
(rodzina Zelle), pozostałe choć ewidentnie zostały stworzone przez artystów,
pozostają anonimowe, niezależnie od atrybucji poszczególnych projektów.
Trudno na tak niewielkim zespole ksiąg podjąć próbę przekrojowej analizy
ich zawartości. Można jedynie zauważyć, że początkowo dominują wzorce
francuskie, ale (mimo datowania części z nich nawet na lata siedemdziesiąte
XVII wieku) w rzeczywistości mamy do czynienia z odbitkami późniejszymi,
a część wzorów jest zapośredniczona w redakcji oficyn niemieckich, począt-
kowo norymberskich, potem już augsburskich (co potwierdza tezę o takiej
drodze przejmowania wzorców)³³. Od drugiej dekady XVIII wieku trzeba
potwierdzić absolutną dominację rycin wydawanych w Augsburgu.

Można powtórzyć w tym miejscu konstatację, że w stosunku do skali pro-
dukcji artystycznej w Rzeczypospolitej w XVIII wieku, ilość zachowanych
ksiąg jest zaskakująco mała. Fakt ten ewokuje zatem pytanie – czy rzeczywi-
ście tego typu zbiory były tak powszechne, jak się uważa? Oczywiście moż-
na założyć, że część „ksiąg wzornikowych” zaginęła albo, po prostu, została
zużyta w codziennej praktyce; trzeba także pamiętać o stratach wojennych
jakie dotknęły zbiory polskie. Dalsze badania ujawnią kolejne przykłady,
zwłaszcza, że część woluminów została rozdzielona, a badania provenien-
cyjne pojedynczych „rycin wzornikowych” z pewnością pozwolą na wskaza-
nie kolejnych zespołów. Zatem, postulat Magdaleny Adamskiej o stworze-
nie katalogu „sztychów wzornikowych” w Gabinetecie Biblioteki Naukowej
PAN i PAU wypada powtórzyć i odnieść do właściwie wszystkich zbiorów
polskich. Tylko poprzez zebranie i identyfikację innych przykładów „ksiąg
wzornikowych” uzyskamy podstawę do pełnego przedstawienia zagadnie-
nia zachodnioeuropejskich wpływów artystycznych na sztukę polską.

³¹ Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 28.2.8.6. Dziękuję Panu Przemysławowi Wątrobie za udzielenie informacji na temat proveniencji zbioru.

³² A. Betlej, *Paweł Giżycki SJ - architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2002, s. 136-137.

³³ A. Betlej, „Kopersztychów niechaj zażywa”..., op. cit., s. 10.

Źródła ilustracji: 1, 2, 3 - ze zbiorów Autora; 4, 5 - repr. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

18th-century Ornamental Klebebands in Polish Collections

*

The paper is an attempt at defining the term of the ornamental *Klebeband* (“glued binder”) in the context of early modern art in the 18th century Poland. It appears that the terms functioning in art history publications today are overly generalising, also they do not fully take into account the specificity and function of this kind of collections. In the conclusion, the use of the term “blueprint book” was proposed. Furthermore, the paper lists the known sources on the use of “blueprint books”, and attempts to determine the state of preservation of this kind of compilations in contemporary Polish collections. Contrary to popular belief concerning the use of these blueprint drawings, affirmed by numerous documented examples of repetitions, it transpires that both archival sources and existing collections are few, and wanting a broader analysis.