

Piotr Krasny

WYCIECZKA JÓZEFA ŁEPKOWSKIEGO DO LUBLINA W ROKU 1859 I JEGO UWAGI O ZABYTKACH LUBELSKICH

Około połowy wieku XIX starożytnicze zainteresowania zabytkami sztuki na ziemiach polskich zaczęły przybierać charakter systematycznej dyscypliny naukowej. Zasadnicze znaczenie dla tego procesu miały prace nad inwentaryzacją zabytków¹. Najznakomitszym rezultatem owych prac był album zabytków Królestwa Polskiego sporządzony w latach 1844-1855 pod kierunkiem senatora Kazimierza Stronczyńskiego, przechowywany dziś w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego². W krakowskim środowisku naukowym podobne działania podjął Józef Łepkowski (1826-1894), który odbył wprawdzie edukację charakterystyczną dla archeologa-starożytnika, ale swój warsztat naukowy uzupełnił z czasem o metody charakterystyczne dla historii sztuki. Badacz ów nie mógł jednak liczyć – tak jak Stronczyński – na potężne wsparcie machiny administracyjnej, toteż jego działania inwentaryzacyjne przybrały charakter samotnych wypraw do różnych miejscowości, połączonych z opisem zabytków, a często także z kwerendami bibliotecznymi i archiwalnymi. Itinerarium Łepkowskiego nie ograniczało się przy tym do obszaru Galicji, badał on bowiem z równym zapałem zabytki w Królestwie Kongresowym i Wielkim Księstwie Poznańskim, troszcząc się o rozpoznanie dorobku artystycznego wszystkich ziem polskich, rozdzielonych w sztuczny sposób granicami zaborów. Rezultaty owych wycieczek badawczych zostały tylko w nieznacznym stopniu zaprezentowane w formie zarysu inwentarza zabytków

¹ A. B o c h n a k, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948, s. 7; J. S z a b l o w s k i, *Dzieje inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce*, „Ochrona Zabytków”, 2(1949), nr 2, s. 74-78; W. Ś l e s i ń s k i, *Starożytnictwo małopolskie w latach 1800-1863*, „Sztuka i Krytyka”, 7(1956), z. 1-2, s. 275-276; J. P o l a n o w s k a, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832-1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. F. M. S o b i e s z c z a ń s k i, J. I. K r a s z e w s k i, E. R a s t a w i e c k i, A. P r z e ǳ d z i e c k i, Warszawa 1995, passim.

² M. W a l i c k i, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego (1827-1862)*, Warszawa 1931, passim.

okolic Krakowa³. Znacznie więcej swoich ustaleń i obserwacji Łepkowski pomieścił w artykułach rozproszonych w różnych czasopismach, dążąc – tak jak jego mistrz Ambroży Grabowski – do publikacji jak największej liczby przyczynków, żeby „historia sama mogła powstać”. Sporo obserwacji poczynionych przez Łepkowskiego podczas jego wycieczek pozostało wyłącznie w rękopisach. Po śmierci uczonego materiały te trafiły do Biblioteki Ordynacji Przeździeckich w Warszawie, w której spłonęły podczas drugiej wojny światowej⁴.

Wydaje się, że owa strata utrudnia w znacznym stopniu rozpoznanie życiorysu i dorobku naukowego Łepkowskiego, a także pozbawia nas informacji istotnych dla badań nad najwcześniejszymi dziejami historii sztuki w Polsce. Skutki zniszczenia rękopisów Łepkowskiego może jednak – jak sądzę – zrekomensować w pewnym stopniu dokładna lektura książek z jego zbioru przechowywanych dziś w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W wielu przewodnikach i pracach starożytnicznych należących do tego zbioru znajdujemy bowiem obszernie notatki ich właściciela, sporządzane czasem na czystych kartkach specjalnie w tym celu wszywanych pomiędzy zadrukowane stronicę. Takie notatki, znajdujące się w książce Seweryna Zenona Sierpińskiego *Obraz miasta Lublina* (Warszawa 1839, sygn. 259 I), dokumentują wycieczkę Łepkowskiego do tego miasta, o której mówią – o ile wiem – opracowania poświęcone działalności krakowskiego uczonego.

Na wyklejce książki zapisał on: „Byłem w Lublinie roku 1859, od 25 stycznia do lutego”. Do wycieczki tej doszło zatem w okresie, w którym Łepkowski prowadził szczególnie intensywną działalność inwentaryzatorską, opisując przede wszystkim liczne ważne „pomniki sztuki” w Galicji Zachodniej oraz kreśląc programy kompleksowej inwentaryzacji zabytków, która

³ J. Łepkowski, *Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa*, Warszawa 1863.

⁴ Najwięcej informacji o życiu i działalności naukowej Józefa Łepkowskiego podają: B o c h n a k, dz. cyt., s. 7-8; S z a b l o w s k i, dz. cyt., s. 74, 76, 79; Ś l e s i ń s k i, dz. cyt., s. 269-270, 274, 276, 279, 281; J. T r e i d e r o w a, *Zagadnienia opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 3(1959), passim; C. B ą k - K o c z a r s k a, *Łepkowski Józef Aleksander*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII, Wrocław 1973, s. 339-343; J. F r y c z, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*, Warszawa 1975, s. 88-91, 115-121, 133-136, 143-145; T. W i t k o w s k a - Ż y c h i e w i c z, *Kalendarium*, w: *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882-1982). Materiały sesji naukowej*, red. J. Kalinowski, „Zeszyty Naukowe UJ”. Prace z Historii Sztuki, 19(1990), s. 159-160.

miała – jak się wydaje – objąć wszystkie ziemie polskie⁵. Myślę zatem, że warto przyjrzeć się bliżej jego lubelskim notatkom, stanowiącym źródło do poznania jego warsztatu naukowego. Z drugiej zaś strony trzeba pamiętać, że zapiski te są jednymi z pierwszych historyczno-artystycznych uwag o sztuce Lublina i najpewniej pierwszym przykładem zainteresowania artystycznym dorobkiem owego miasta w krakowskim środowisku naukowym.

*

Znaczna część notatek poczynionych przez Łepkowskiego na kartach wklejonych w książkę o Lublinie ma bardzo skrótowy charakter. Uczony skorygował w nich przede wszystkim treść inskrypcji podawanych przez Sierpińskiego, odnotował istnienie licznych nagrobków i epitafiów, a także spisywał starannie herby umieszczone na dziełach sztuki. Gromadził też skrzętnie informacje o portretach przechowywanych w kościołach i klasztorach. Wspiął się na dzwonnice, zbierając napisy ze „starożytnych” dzwonów i wyszukiwał w skarbcach kościelnych dawne precjoza, zwracając przede wszystkim uwagę na przedmioty, które – tak jak dominikański relikwiarz Drzewa Krzyża Świętego (zob. karta za s. 46) – były ważnym świadectwem staropolskiej pobożności. Wydaje się więc, że – podobnie jak Grabowski – patrzył często na dzieła sztuki w sposób starożytniczy lub „archeologiczny”, widząc w nich przede wszystkim „pomniki przeszłości”, czyli specyficzne źródła do poznania dziejów Polski⁶. Nie należy się więc dziwić, że ich lakoniczne opisy umieszczał obok informacji o 3000 ksiąg i kilku kronikach zgromadzonych przez misjonarzy (karta za s. 48) i o dominikanach przechowujących „w składzie rupieci papiery procesowe i dóbr się tyjące” (karta za s. 46).

Ze zdecydowanie starożytniczych pobudek zainteresował się też dominikańskim „obrazem olejno na płótnie niezłe malowanym w czasie ocalenia miasta [Lublina] od pożaru 2 czerwca 1710” (karta za s. 44). Łepkowski stwierdził, że jest to bardzo ciekawe źródło ikonograficzne, ukazujące „ufortyfikowania całe, wiele [...] domów ze szczytami”. Na obrazie tym dostrzegł przedstawienie kościoła św. Michała, zburzonego w latach 1846-1852⁷, które-

⁵ Ślesieński, dz. cyt., s. 276; Bąk - Koczarska, dz. cyt., s. 340.

⁶ Zob. Ślesieński, dz. cyt., s. 272, 274; K. Estreicher, *Dzielo Ambrożego Grabowskiego*, „Rocznik Krakowski”, 40(1970), s. 20-39.

⁷ J. A. Wadowski, *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 199-204.

mu przyjrzał się szczególnie wnikliwie, charakteryzując formy architektoniczne budowli: „wchód przez wieżę całą z cegły; bania w. XVII; nawa z zewnątrz renesans; prezbiterium gotyckie”. Uwagi te świadczą, że Łepkowski potrafił wykraczać swobodnie poza zakres badań starożytniczych, posługując się kategoriami stylistycznymi w sposób charakterystyczny dla historyka sztuki. Taka postawa badawcza znalazła wyraz zwłaszcza w obszerniejszych notatkach na temat kilku zabytków, które zdają się układać w zarys artykułu o sztuce Lublina. Zapiski te zdradzają spore możliwości badawcze Łepkowskiego, operującego dość swobodnie analizą stylistyczną i wykorzystującego ją do datowania dzieł, a także nieukrywającego zainteresowania zagadnieniem treści dzieła sztuki.

*

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych wieku XIX Łepkowski zajmował się głównie badaniami nad gotycką sztuką Krakowa⁸, zgodnie z tendencją dominującą wówczas w zachodnioeuropejskiej, a zwłaszcza w niemieckiej historiografii artystycznej, skupionej na dorobku artystycznym Wieków Średnich⁹. Nie należy więc dziwić się, że bardzo dużo uwagi poświęcił średnio-wiecznym budowlom wznoszącym się w zespole Zamku Lubelskiego (karta za s. 64). Opisując „starożytną” basztę, uczony ów poprzestał tylko na jej ogólnej charakterystyce, nie decydując się na stylistyczną kwalifikację jej masywnej bryły. Zająwszy się kaplicą Świętej Trójcy (il. 1, 2), dokonał jednak interesujących spostrzeżeń na temat jej form architektonicznych: „Kościół w narożniku oficyn, niedaleko baszty, murowany, facjata renesansowa, z wchodem na 1/3 wysokości, do którego na obie strony spadającym sklepieniu wsparta pośrodku galeria [...] Wewnątrz nawa wsparta na jednym filarze”. Obserwacje te pozwoliły mu na wysnucie wniosku, że lubelska kaplica to „czysta gotycka, kazimierzowska budowa [...] piękny

⁸ Zob. zwłaszcza: J. Ł e p k o w s k i, *Starożytności i pomniki Krakowa*, Kraków 1847.

⁹ Zob. U. K u l t e r m a n n, *Histoire de l'art et identité nationale*, w: *Histoire de l'histoire de l'art*, red. E. Pommier, Paris 1997, s. 230-237. Nie ulega wątpliwości, że w badaniach o charakterze historyczno-artystycznym Łepkowski prezentował „w pełni germanocentryczny punkt widzenia”. Zob. M. L e ś n i a k o w s k a, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950*, red. D. Konstantynów, P. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 34.

zabytek XIV lub początku XV wieku”, zachowującego aktualność także w świetle najnowszych badań nad tą budowlą¹⁰.

Łepkowski zainteresował się także relikdami attyki zachowanymi na zabudowaniach zamkowych w pobliżu kaplicy, uważanymi także za „pamiętkę” czasów Kazimierza Wielkiego¹¹. Badacz ów potwierdził takie datowanie, zauważając, że jest ona bardzo podobna do attyki Sukiennic krakowskich, datowanej wówczas także na czasy kazimierzowskie¹². Zabudowa południowo-zachodniego narożnika zamku wydawała mu się zatem niemal jednorodnym stylistycznie „czysto-gotyckim” kompleksem. Taka ocena była największym komplementem w ustach uczonego, który – podążając śladem współczesnych mu niemieckich teoretyków i badaczy dziejów architektury – cenił szczególnie „czystość stylową” (*Stilreinheit*)¹³ budowli, a jako konserwator był gotów przywracać ją podczas puryfikacyjnych restauracji.

Poza wzgórzem zamkowym Łepkowski nie mógł jednak natrafić w Lublinie na budowle w najdroższym jego sercu stylu „czysto-gotyckim”. Remonty i przebudowy większość lubelskich średniowiecznych gmachów zatarty bowiem niemal zupełnie ich pierwotne formy stylistyczne. Taki los był udziałem kościoła i klasztoru Dominikanów, w którym Łepkowski znalazł tylko jedno pomieszczenie „gotycko-sklepione” (karta za s. 46). Nie pozostało mu więc nic innego, niż przyjrzeć się nowożytniej architekturze dominikańskiej świątyni. W kaplicy Firlejowskiej dostrzegł nagrobek Mikołaja i Piotra Firlejów „w dwóch działkach wystawiający leżących rycerzy”, uznając go za dzieło renesansowe (karta za s. 44). Taka kwalifikacja tego pomnika nie mogła, rzecz jasna, sprawić trudności uczniowi Grabowskiego, który jako pierwszy zwrócił uwagę na znaczenie monumentu Zygmunta I i Zygmunta Augusta w kaplicy Zygmuntońskiej dla rozpowszechnienia na ziemiach pol-

¹⁰ Por. M. B r y k o w s k a, *Kaplica Świętej Trójcy na Zamku w Lublinie w świetle badań architektonicznych i porównawczych*, w: *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały sesji naukowej*, Lublin 1999, s. 25-50.

¹¹ Zob. A. M i ł o b e d z k i, *Zamek i więzienie. Ze studiów nad ikonografią architektury romantyzmu. Początki narodowego historyzmu w architekturze Królestwa Kongresowego*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1967, s. 294-297.

¹² F r y c z, dz. cyt., s. 117.

¹³ Zob. zwłaszcza: W. G ö t z, *Stileinheit oder Stilreinheit? Alternativen zur Stilbildung in der Baukunst des mittleren 19. Jahrhunderts*, w: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, t. 38)*, red. W. Hager, N. Knopp, München 1977, s. 49-51.

skich schematu nagrobka piętrowego¹⁴. Sam Łepkowski cenił zresztą sztukę renesansową niemal na równi z gotyką, wkładając sporo wysiłku w udokumentowanie najznakomitszych dzieł krakowskiego renesansu¹⁵. Znajomość owych dzieł musiała sprawić, że sztukaterie kaplicy Firlejowskiej, wykonane przez lubelskich muratorów około roku 1630¹⁶, opisał jako wytwór „licho naśladowanego renesansu”.

Znacznie efektowniejszym przykładem dekoracji architektonicznej z okresu odrodzenia był – zdaniem Łepkowskiego – wystrój kamieniarski domu Sobieskich przy Rynku (karta za s. 58; il. 3). Styl owej kamieniarki określił on jako „renesans późny, prawie już rokoko” i chwalił jej „piękne linie i klasyczne ozdoby”. Jednocześnie zauważył, że „styl ten w drobnych ozdobach ma tu coś właściwego, żeby odcień lubelski wskazać można”, mianowicie zdaje się „swojski” na tle renesansu krakowskiego, powielającego ściśle włoskie wzory. Nie można wykluczyć, że to ostatnie spostrzeżenie zostało zainspirowane przez prace Michała Balińskiego, który około roku 1840 opisał podobną postrenesansową dekorację kamienic w Kazimierzu Dolnym, jako znakomity przykład „rodzimej” architektury polskiej¹⁷. Przede wszystkim warto jednak zauważyć, że Łepkowski znalazł się niemal na czele rzeszy badaczy budujących mit „renesansu lubelskiego” jako specyficznej narodowej tendencji w sztuce Rzeczypospolitej¹⁸.

Z opisu kamienicy Sobieskich, a także z innych wypowiedzi Łepkowskiego na temat nowożytnych budowli lubelskich wynika wyraźnie, iż terminu „rokoko” używał on do opisanego zjawisk artystycznych charakterystycznych zarówno dla XVII, jak i XVIII wieku¹⁹. Tak szerokie postrzeganie rokoka było wyraźnie sprzeczne z tradycją ugruntowaną od lat trzydziestych wieku XIX we francuskiej literaturze historyczno-artystycznej, w której termin ten odnosiło się wyłącznie do sztuki pierwszej połowy XVIII stulecia²⁰, ale wykazy-

¹⁴ Zob. J. Z. Ł o z i ń s k i, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973, s. 283.

¹⁵ J. Ł e p k o w s k i, *Sztuka. Zarys jej dziejów*, Kraków 1872, s. 181-185.

¹⁶ Ł o z i ń s k i, dz. cyt., s. 208-209.

¹⁷ M. B a l i ń s k i, *Wspomnienia jednego dnia wędrówki po kraju*, „Biblioteka Warszawska”, 1841, z. 4, s. 640.

¹⁸ O znaczeniu tego mitu w badaniach nad dziejami sztuki polskiej pisze m.in. Leśniakowska, dz. cyt., s. 40.

¹⁹ Z zamiennym traktowaniem terminów „barocco” i „rococo” spotykamy się także w książce Łepkowskiego *Sztuka*, s. 185-187.

²⁰ Zob. Z. H o r n u n g, *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*, Wrocław 1972, s. 10.

wało pewien związek z próbami klasyfikacji zjawisk stylistycznych podejmowanymi przez Jacoba Burckhardta. Uczony ów uważał, że na miano rokoka mogą zasługiwać wszystkie tendencje w sztuce, w których formy dekoracyjne są „używane dla efektu i bez zrozumienia”²¹. Zdaniem Jana Białostockiego „posługiwał się przeto tym terminem tak, jak jego następcy, zwolennicy cyklicznych systemów rozwojowych posługiwali się terminem «barok»”²². Dzieła Burckhardta należały około połowy wieku XIX do najpoczytniejszych prac historyczno-artystycznych, jest więc niemal pewne, że Łepkowski przejął właśnie z nich sposób nader szerokiego używania terminu „rokoko”, a przy tej okazji zapoznał się z bardzo negatywną oceną tej tendencji stylistycznej prezentowaną przez szwajcarskiego uczonego. Można by zresztą przypuszczać, że bez zastrzeżeń podzielał tę ocenę, skoro w latach sześćdziesiątych XIX stulecia domagał się stanowczo usunięcia z kościoła Mariackiego w Krakowie rokokowych „gipsowych ornamentów” i polichromii Andrzeja Radwańskiego, świadczących tylko „o braku gustu w czasie ogólnego upadku pojęć o piękności”²³.

Z niedowierzaniem stwierdzamy jednak, że opisując kaplicę św. Krzyża przy kościele Dominikanów (karta za s. 44), Łepkowski chwalił zdobięcą ją sztukaterie i „Sąd Ostateczny dobrze á la fresk w kopule malowany”. Wydaje się przecież, że nagromadzenie motywów ornamentalnych w stiukach Giovanniego Battisty Falconiego²⁴ i dynamiczna, skomplikowana kompozycja panoramicznego malowidła Tomasza Muszyńskiego²⁵ winny uchodzić w oczach czytelnika prac Burckhardta za znakomity przykład „złego gustu” rokoka. W sądach Łepkowskiego o szeroko pojmowanej sztuce rokokowej pojawia się zatem wyraźna dwoistość, którą można tłumaczyć chyba tylko w ten sposób, że krakowski uczoney krytykował stanowczo nowożytnie wtręty do budowli gotyckich, jako elementy zacierające ich „czystość stylową”, ale nie był jed-

²¹ J. B i a ł o s t o c k i, *Rococo: ornament, styl i postawa. Przegląd problematyki badawczej*, w: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1970, s. 13; H o r n u n g, dz. cyt., s. 10-11.

²² B i a ł o s t o c k i, dz. cyt., s. 13.

²³ F r y c z, dz. cyt., s. 118-119.

²⁴ Zob. J. K o w a l c z y k, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (kaplica Św. Krzyża przy kościele Dominikanów)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 25(1963), nr 2, s. 27-42.

²⁵ Zob. zwłaszcza: J. E u s t a c h i e w i c z, *Fresk w kaplicy Św. Krzyża przy kościele OO. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, 4(1957), z. 4, s. 227-244.

noznacznie uprzedzony do dzieł, które można by nazwać jego językiem „czysto-rokokowymi”.

Hipotezę tę zdaje się potwierdzać dość obszerna notatka na temat świątyni misjonarzy. Łepkowski opisał w niej z uznaniem ów „kościół murowany w krzyż z kopułą”, wzbogacony o „ozdoby skromne w stylu rokoko czystych linii”, które „okazują czas budowy: wiek XVIII, w samym początku” (karta za s. 48). Z notatki tej wynika wyraźnie, że badacz ów nie tylko akceptował sztukę „rokokową”, ale znał się na niej na tyle dobrze, że umiał dość precyzyjnie zadatować budowlę na podstawie jej form architektonicznych²⁶. Wydaje się więc, że musiał przeprowadzić jakieś głębsze studia nad dorobkiem szeroko pojmowanego rokoka, mimo że w literaturze historyczno-artystycznej ukazującej się za jego czasów trudno było znaleźć zachętę do podjęcia takich prac. W pierwszej połowie wieku XIX historycy sztuki potępiali bowiem zgodnie barok i rokoko za odejście od klasycznych norm architektonicznych i swobodne operowanie formami dekoracyjnymi, a dziełom powstałym w owych okresach poświęcali bardzo niewiele uwagi²⁷.

Pewnego przełomu w takim postrzeganiu sztuki XVII i XVIII wieku dokonał dopiero Wilhelm Lübcke, pisząc w roku 1855 o przejrzystej konstrukcji geometrycznej i „wdzięcznym charakterze” rokokowych form architektonicznych²⁸. Wydaje się więc, że Łepkowski znał pracę Lübckego już przed rokiem 1859, co może świadczyć, że w swoich badaniach nad zabytkami polskimi starał się wykorzystywać najnowsze ustalenia nauki zachodnio-europejskiej. Trzeba także pamiętać, że w latach sześćdziesiątych wieku XIX w środowisku galicyjskich miłośników zabytków pojawiały się wyraźne przejawy zainteresowania sztuką baroku i rokoka i afirmacji jej dorobku. Wincenty Pol podziwiał bowiem wówczas architekturę lwowskiej katedry św. Jura, a pierwszy konserwator Galicji Wschodniej Mieczysław Potocki wzywał do ochrony kościołów „wspaniałych, pięknych, najczęściej w stylu nowszym włoskim, ozdobionych wyniosłymi wieżami i w ogóle ujmujących swoją powierzchowną pięknnością”²⁹. Wypowiedzi te nie były jednak dotąd przedmiotem szerszych badań, nie wiemy więc, co skłoniło ich autorów do

²⁶ Por. P. K r a s n y, *Kościół misjonarzy w Lublinie. Geneza form architektonicznych i problem autorstwa*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 41(1996), nr 1, s. 49-66.

²⁷ B i a ł o s t o c k i, dz. cyt., s. 13-16; H o r n u n g, dz. cyt., s. 10-12.

²⁸ W. L ü b c k e, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1855. Zob. H o r n u n g, dz. cyt., s. 11-12.

²⁹ F r y c z, dz. cyt., s. 122-123.

zaskakująco wczesnej akceptacji powszechnie wówczas postponowanego baroku i rokoka.

Warto jeszcze odnotować, że uznanie Łepkowskiego dla rokokowej architektury kościoła Misjonarzy znalazło wyraz w konserwatorskiej ocenie prowadzonej wówczas rozbudowy świątyni. Uczony ten odnotował bowiem, iż „obecnie budują przy tym kościele nie stosowną do jego całości, ale piękną gotycką (flamboyand) kaplicę”³⁰. Uznanie Łepkowskiego dla neogotyckiego kostiumu stylistycznego misjonarskiej kaplicy nie może, rzecz jasna, dziwić wobec zafascynowania krakowskiego uczonego sztuką średniowieczną. Badacz ten uznał jednak, że uzupełnienie rokokowej świątyni neogotyckim aneksem jest pomysłem niewłaściwym. Wydaje się więc, że w przypadku tej opinii spotykamy się z dość niezwykłym – jak na połowę wieku XIX – wykorzystaniem argumentu „czystości stylowej” w obronie integralności budowli rokokowej przed neogotyckim wtrętem, choć według ówczesnych przekonań taki dodatek mogłby raczej uszlachetnić dzieło architektury nowożytnej.

Trudno zatem nie wyrazić żalu, iż obserwacje poczynione przez Łepkowskiego w kościołach Dominikanów i Misjonarzy nie doczekały się publikacji, która mogłaby rozbudzić bardzo wcześnie zainteresowanie sztuką wieku baroku i rokoka wśród polskich badaczy. Pierwsze polskie prace na ten temat zostały jednak opublikowane dopiero około roku 1890 przez Henryka Struvego i Mariana Sokołowskiego, pod wpływem Corneliusa Gurlitta, który dokonał gruntownej rehabilitacji dorobku artystycznego XVII i XVIII stulecia³¹.

*

Należy wszakże zauważyć, że zainteresowanie Łepkowskiego dla sztuki „rokoka” miało mocno ograniczony zakres. Opisując katedrę (karta za s. 38),

³⁰ Należy zaznaczyć, że notatka Łepkowskiego jest jedynym znanym źródłem określającym czas budowy neogotyckiej kaplicy przy kościele Misjonarzy (por. J. Ż y w i c k i, *Architektura neogotycka na Lubelszczyźnie*, Lublin 1998, s. 245-246). Misjonarska kaplica jest bardzo podobna do kaplicy przy kościele Kapucynów w Lublinie wzniesionej niemal w tym samym czasie (w roku 1861) przez Bolesława Podczaszyńskiego (tamże, s. 243-244), wydaje się więc, że można ją włączyć do dorobku owego architekta.

³¹ A. M a ł k i e w i c z, *Adam Bochnak i Józef Lepiarczyk a tradycje badań nad barokiem w krakowskim środowisku historyków sztuki*, w: *Sztuka Baroku. Materiały sesji naukowej ku czci ś.p. profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka*, Kraków 1991, s. 11-13; P. K r a s n y, *Emmanuel Swieykowski i jego dzieło*, w: E. S w i e y k o w s k i, *Monografia Dukli. Studia do historii sztuki i kultury XVII wieku w Polsce*, wyd. 2, Dukla 1997, s. 13-14.

nie poczynił on żadnych notatek na temat architektury tej budowli i zdobiących ją malowideł. Jego uwagę przyciągnęła za to „chrzcielnica spiżowa w kształcie kielicha; w środku małe odlewy: Najświętsza Maria Panna z Dzieciątkiem Jezus i Chrystus Pan na krzyżu, pod którym Najświętsza Panna i św. Magdalena; dolna legenda: Ave Maria gratia plena; górna Maria. Amen; gotycka, wieku XIV, przeniesiona tu z kościoła św. Michała”. Łepkowski, nacieszywszy się gotyckim zabytkiem, dostrzegł w katedrze tylko obraz przedstawiający Ukrzyżowanie „staroniemieckiej szkoły z końca XVII wieku”, ale nie zainteresował się już wielkim siedemnastowiecznym ołtarzem głównym ani efektownymi późnobarokowymi ołtarzami bocznymi. Z jego notatek nie dowiemy się też niczego o wyposażeniu kościoła Misjonarzy ani o ołtarzach znajdujących się w kościele Dominikanów.

Taki sposób postrzegania zabytków lubelskich był zgodny z programem inwentaryzacji zabytków polskich prezentowanym wielokrotnie przez Łepkowskiego. Badacz ów uważał bowiem, że akcja powinna objąć przede wszystkim budowle i „najcelniejsze” tylko elementy ich wyposażenia. Z opracowań inwentaryzacyjnych Łepkowskiego wynika zaś jednoznacznie, że na miano najcelniejszych zasługiwały w jego oczach ołtarze, obrazy i rzeźby z okresu gotyku i renesansu, zaś dzieła późniejsze były przez niego odnotowywane tylko w wyjątkowych wypadkach³². Nie sądzę jednak, aby takie ograniczenie pola badawczego wynikało tylko z estetycznej postawy Łepkowskiego. Musimy przecież pamiętać, że w pracach historyczno-artystycznych czytanych w jego czasach trudno było znaleźć jakiegokolwiek wskazówki metodologiczne ułatwiające badania nad barokową „małą architekturą”, rzeźbą i malarstwem.

Łepkowski odczuł wyraźnie brak takich wskazówek, przyglądając się sztukateriom zdobiącym elewację frontową misjonarskiego klasztoru (zob. karta za s. 48; il. 4). Ze starożytnym zapałem zainteresował się on przede wszystkim „medalionami wielkimi, w wypukłej z gipsu rzeźbie w wieńcach, wystawiających portrety popiersia królów po największej części bajecznych”, stwierdzając od razu, że trzeba je „porównać z drzeworytami”. Znacznie większy problem sprawiła mu interpretacja przedstawień emblematycznych towarzyszących wizerunkom władców³³, wśród których dał się zauważyć „np. rak, nad nim glob, świnię, sowa wśród napastujących ją ptaków, niedźwiedź do pszczoł idący, orzeł wśród węzów, słoń pod drzewem, które

³² Ł e p k o w s k i, *Przegląd zabytków*, passim.

³³ Zob. J. K o w a l c z y k, *Medaliony na pałacu Suchorabskich-Radziwiłłów w Lublinie i ich pierwowzory graficzne*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. IV, red. J. Lilejko, Lublin 2000, s. 7-57.

ścinają piłą, błazen obwieszony drobiem”. Uczony był zaintrygowany zestawieniem takich osobliwych scen z pełnymi powagi przedstawieniami królów polskich, ale stwierdził, że „zdaje się, że to tylko fantastyczne wybryczki, bez głębszego symbolicznego znaczenia”. Trudno jednak dziwić się takiej opinii, skoro w połowie wieku XIX tradycja barokowej emblematyki była już zupełnie zapomniana³⁴, zaś badania naukowe nad tym zagadnieniem zaczęto podejmować dopiero u progu XX stulecia³⁵.

*

Według krakowskich starożytników i badaczy artystycznych pamiątek przeszłości, a także większości historyków sztuki działających w drugiej połowie XIX wieku, wśród zabytków Krakowa na uwagę zasługiwały wyłącznie budowle gotyckie i kilka gmachów renesansowych. O barokowych świątyniach wspominali oni tylko sporadycznie, przywołując je najczęściej jako przykład złego gustu i chaotycznej komplikacji form, tak jak uczynił to Władysław Łuszczkiewicz, charakteryzując w dosadny sposób architekturę kościoła św. Anny³⁶. Taką postawę w stosunku do dorobku sztuki w Krakowie prezentował także Łepkowski³⁷, ale nie mógł swobodnie przenieść jej na badania nad zabytkami Lublina. W mieście tym nie znalazł bowiem – jak pamiętamy – budowli „czysto-gotyckich” z wyjątkiem kaplicy na zamku. Nie pozostało mu więc nic innego, jak uznać niepowodzenie swojej ekspedycji, albo też *nolens volens* zainteresować się budowlami w stylu późnego renesansu, baroku i rokoka. Wybrawszy drugą z tych możliwości, Łepkowski zdradził, że dysponuje pewną wiedzą pozwalającą charakteryzować dzieła sztuki z owych okresów, co – jak już wiemy – było wówczas umiejętnością dość rzadką, nie tylko wśród badaczy polskich, ale także u zachodnioeuropejskich historyków sztuki. Myślę, że właśnie taka wiedza Łepkowskiego uchroniła go

³⁴ Kazimierz Stronczyński wykazał podobną bezsilność przy próbie odczytania treści lubelskich medalionów. Zob. K o w a l c z y k, *Medaliony*, s. 13.

³⁵ J. B e c k e r, *Emblem Book*, w: *The Dictionary of Art*, t. X, London 1996, s. 176.

³⁶ M a ł k i e w i c z, dz. cyt., s. 11; L. K a l i n o w s k i, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych*, red. A. S. Labuda, Poznań 1996, s. 32-33.

³⁷ Zob. zwłaszcza: J. Ł e p k o w s k i, *Starożytności i pomniki Krakowa*, Kraków 1847; t e n ż e, *O zabytkach Kruszwicy, Gniezna i Krakowa [...] Sprawozdania i studia*, Kraków 1866.

od rzucania inwektyw na dorobek baroku i pozwoliła mu nawet wyrazić uznanie dla barokowej dekoracji kaplicy św. Krzyża w kościele Dominikanów i czystości rokokowych form świątyni Misjonarzy. Gdyby zatem jego lubelskie notatki doczekały się publikacji, mielibyśmy zapewne do czynienia z jedną z najwcześniejszych prac historyczno-artystycznych głoszących przynajmniej względną wartość sztuki barokowej. Nie można jednak wykluczyć, że sam Łepkowski przestraszył się rewolucyjnego charakteru swoich wniosków i dlatego utonęły one w głębi jego biblioteki. Po powrocie do Krakowa, w konfrontacji z licznymi znakomitymi dziełami gotyckimi, jego myśl wróciła zresztą na dawne tory, o czym świadczyły kolejne artykuły i opracowania inwentaryzacyjne poświęcone niemal wyłącznie zabytkom średniowiecznym.

Epizodyczne zainteresowanie Łepkowskiego sztuką baroku i rokoka podczas pobytu w Lublinie ilustruje zatem znakomicie tezę Willibalda Sauerländera, iż postawy badawcze historyków sztuki są w znacznym stopniu implikowane swoistym pejzażem artystycznym miejsc, w których prowadzą oni pracę naukową³⁸. Być może nie było więc dziełem przypadku, że jednym z pierwszych badaczy kreślących program rozległych, kompleksowych studiów nad sztuką polską wieku XVIII był lublinianin Hieronim Łopaciński. Adresatem owego programu był doktorant Uniwersytetu Jagiellońskiego Emmanuel Swieykowski, który pod jego wpływem przygotował obszerną *Monografię Dukli* (Kraków 1903), uważaną za pierwszą ważką rozprawę polskiego badacza poświęconą sztuce rokokowej³⁹. Okazuje się więc, że zarówno prapoczątki, jak i początki badań nad polską sztuką baroku i rokoka można sytuować w znacznym stopniu pomiędzy Krakowem a Lublinem.

³⁸ W. Sauerländer, *L'Allemagne et la „Kunstgeschichte“*, „Revue de l'Art”, 45(1979), s. 4-8.

³⁹ H. Łopaciński, *Emmanuel Swieykowski, Monografia Dukli* [recenzja], „Wista”, 1903, nr 17, s. 100; Krasny, *Emmanuel Swieykowski*, s. 8, 11-12.

JÓZEF ŁEPKOWSKI'S TRIP TO LUBLIN IN 1859
AND HIS REMARKS ON THE LUBLIN MONUMENTS

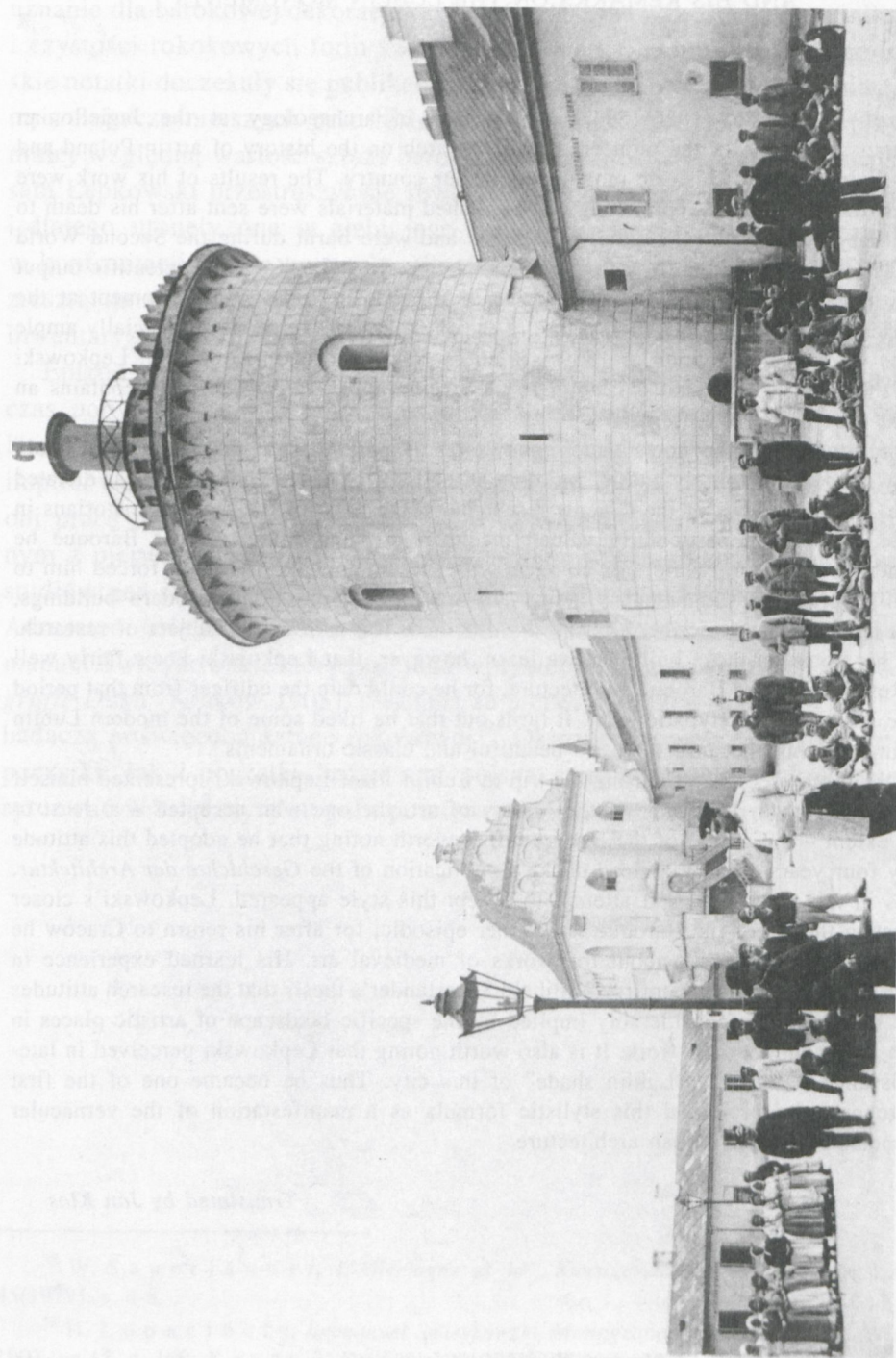
S u m m a r y

Józef Łepkowski (1826-1894), a professor in archaeology at the Jagiellonian University, was one of the pioneers of the research on the history of art in Poland and made an inventory of historic monuments in our country. The results of his work were only partially published. Numerous non-published materials were sent after his death to the Library of Przeździecki Entail in Warsaw and were burnt during the Second World War. The only source that broadens our knowledge about Łepkowski's scientific output is the notes made by him in the margins of the books stored at the moment at the Libraries of the History of Art Institute of the Jagiellonian University. Especially ample glosses we find in the book of 1839 written by Seweryn Zenon Sierpiński. Łepkowski made them during his visit to Lublin in the beginning of 1859. The book contains an ancient description of Lublin.

It follows from the notes that Łepkowski was particularly interested in the Holy Trinity chapel as a "purely gothic" building at the Lublin castle. This choice was dictated by the aesthetic views of the Cracow researcher. Like most of the then art historians in Middle Europe, he particularly valued medieval art, and the output of Baroque he regarded as less worthwhile. His contacts with the monuments of Lublin forced him to partially verify his judgements. In this city he found almost only modern buildings, which he started to describe, as it seems, for there was no "better" object of research. From his notes on those buildings we learn, however, that Łepkowski knew fairly well late-Renaissance and Baroque architecture, for he could date the edifices from that period on the basis of their stylistic form. It turns out that he liked some of the modern Lublin buildings, mainly because of their "beautiful and classic ornaments".

Therefore it seems that during his trip to Lublin Józef Łepkowski presented himself as the first Polish researcher of the history of art, the one who accepted – at least to some extent – the output of the Baroque. It is worth noting that he adopted this attitude barely four years after Wilhelm Lübcke's publication of the *Geschichte der Architektur*. It was in this book that first attempt to accept this style appeared. Łepkowski's closer interest in the art of the Baroque was rather episodic, for after his return to Cracow he wrote almost exclusively about the works of medieval art. His learned experience in Lublin therefore seem to confirm Willibald Sauerländer's thesis that the research attitudes of art historians are considerably implied by the specific landscape of artistic places in which they conduct their work. It is also worth noting that Łepkowski perceived in late-Renaissance building a "Lublin shade" of this city. Thus he became one of the first researchers who promoted this stylistic formula as a manifestation of the vernacular tendencies in ancient Polish architecture.

Translated by Jan Kłos



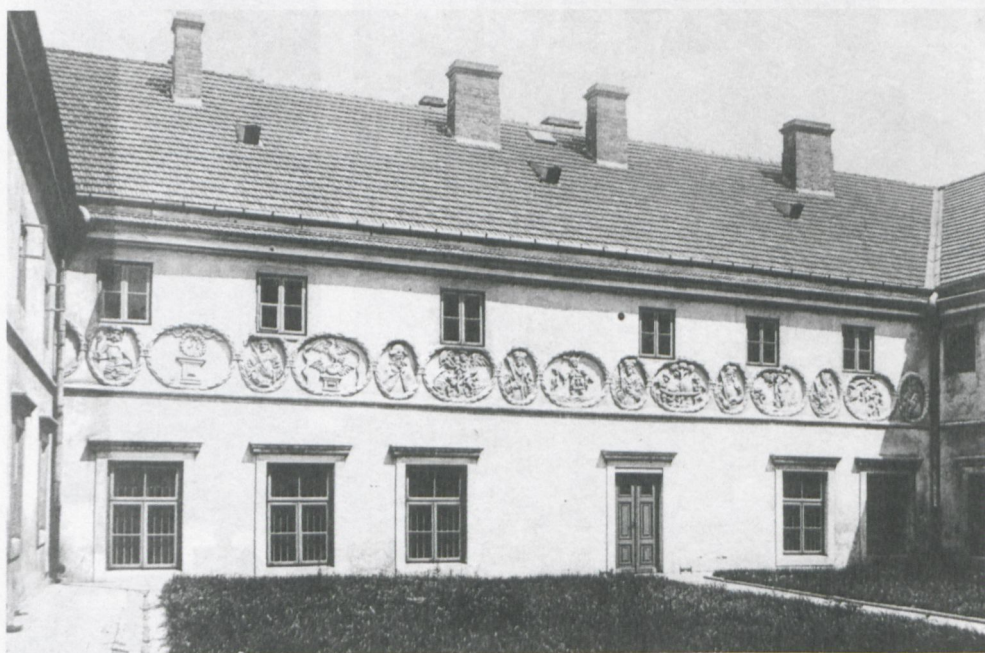
1. Dziedziniec Zamku w Lublinie. Fot. Stepanoff, ok. 1900. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ



2. Wnętrze kaplicy Świętej Trójcy na Zamku w Lublinie. Fot. Stepanoff, ok. 1900.
Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ



3. Kamienica Sobieskich (Konopiców, Żółkiewskich) i inne kamienice w pierzei wschodniej Rynku w Lublinie. Fot. Stepanoff, ok. 1900. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ



4. Elewacja południowa klasztoru Misjonarzy (dawnego pałacu Suchorabskich - Radziwiłłów) w Lublinie z medalionami ukazującymi popiersia królów polskich i sceny alegoryczne. Fot. ok. 1915. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ