

MARIA KAŁAMAJSKA-SAEED
Warszawa, Instytut Sztuki PAN

WILNO JAKO OŚRODEK GRAFICZNY W XVII W. POSTULATY BADAWCZE

Przedstawienie środowiska graficznego Wilna w XVII w. sprowadza się do mówienia o kilku czy kilkunastu pracujących tu ludziach, a nie o ośrodku mającym wyraziście określone oblicze artystyczne. Wszyscy lub prawie wszyscy ilustratorzy druków wydawanych przez działające wówczas drukarnie (akademicką jezuitów, bazylikańską, franciszkańską, bracką przy cerkwi św. Ducha)¹ reprezentują poziom zaledwie rzemieślniczy, z rzadką tylko osiągając poprawność techniczną, a prawie nigdy nie dochodząc do artystycznego mistrzostwa. Podobnie jak w innych dziedzinach sztuki – i pod tym względem Wilno nie różniło się zatem od innych wielkich miast Rzeczypospolitej. Jest to może dziwne, ale w kraju, w którym znajdziemy całkiem wyrównany poziom dzieł sztuki w takich zbliżonych do rytownictwa dyscyplinach jak snycerka czy złotnictwo – zabrakło talentów w dziedzinie grafiki. Poziom jej jest na ogół słaby, choć na tle tej rzemieślniczej przeciętności pojawiają się od czasu do czasu osobowości wybitniejsze. Zazwyczaj są to jednak twórcy, którzy w najlepszym razie tylko dorównują średniej europejskiej, nigdy ponad nią nie wyrastając. W Wilnie XVII w. takimi profesjonalistami byli Tomasz Makowski oraz Aleksander i Leon Tarasewiczowie. Jak na okres całego stulecia i na to, że Makowski nie był związany z samym Wilnem, lecz z nieświeskim dworem Radziwiłłów – jest to jednak bardzo mało, zwłaszcza w mieście stołecznym i ośrodku akademickim.

Przyjrzyjmy się zatem ilustracjom niewątpliwie najlepszej, czy przynajmniej najambitniejszej oficyny, tj. drukarni Akademii Wileńskiej. W odniesieniu do jej działalności dysponujemy szczęśliwie znakomitą pomocą, jaką stanowi wydana w 1979 r. bibliografia autorstwa K. Čepienė i I. Petrauskienė². Pozwala ona ogarnąć całość produkcji wydawniczej, a co dla histo-

ryka sztuki najcenniejsze – w opisie poszczególnych druków uwzględnia nie tylko charakter szaty graficznej, ale również rodzaj ilustracji, a w miarę możliwości podaje też nazwiska rytowników. Dzięki temu można stwierdzić, że do stałych współpracowników drukarni należał w latach 1637-47 Konrad Götke, zaś w ostatniej ćwierci XVII w. Aleksander i Leon Tarasewiczowie. Sporadycznie pracowali dla niej Tomasz Makowski (1610), medalier Johann Engelhardt (1629), Daniel Pelzold (1649), złotnik Laurenty Willonz w latach 1660-tych, Mikołaj i Tomasz Schnopsovie (1666), J. Mayer (1670), Zachariasz Zelichmacher (1677) z zasiedziały w Wilnie rodziny złotników, sam złotnik i rytownik, Marcin Szymkiewicz (1690), Jan Inocenty Szczyrski (1693)³. Na pierwszą połowę stulecia przypadają zatem zaledwie 4 osoby, pozostali działają począwszy od lat 1660-tych, od kiedy Wilno zaczęło wracać do równowagi zburzonej wyniszczającą okupacją moskiewską lat 1655-61. Następny wniosek, jaki można wyprowadzić z lektury wspomnianej bibliografii, dotyczy składu etnicznego. Na ośmiu rytowników pięciu to Niemcy. Spośród tej garstki znanych z nazwiska co najmniej dwaj byli z wykształcenia złotnikami (Willonz, Zelichmacher), zaś Engelhardt uprawiał zasadniczo medalierstwo. Rytownictwo było więc dla nich raczej zajęciem ubocznym, gdyż ich właściwa profesja była niewątpliwie bardziej lukratywna. Skoro już uprawiamy swoistą statystykę, wypada podać, że na 900 pozycji wydanych w ciągu XVII w., cytowana *Bibliografia* odnotowuje tylko ok. 150 zawierających jakieś ilustracje. Większość z nich to druki okazjonalne – panegiryki zamawiane z okazji ślubu czy pogrzebu – na ogół nie roszcące ambicji artystycznych i przeważnie ilustrowane tylko jedną ryciną, najczęściej samym herbem. W przeważającej wię-



Constantine tuus stat pes, quem Stapede firmo,
Relligio, Pallas, firmat & altu. honos.
Confilio, Pietate, simul stas magnus Honore:
Vt vincas omnes, omnia signa tenes.

Il. 1. Portret Konstantego Brzostowskiego jako kanonika kapituły wileńskiej, wg: S. Faściszewski, "Conclusiones ex universa Theologia...", Wilno 1673

Ill. 1. Portrait de Konstanty Brzostowski comme chanoine du chapitre de Vilnius, dans: S. Faściszewski "Conclusiones ex universa Theologia...", Vilnius 1673

kszości przypadków mamy tu do czynienia z kompozycją bardzo prostą, ograniczoną do rysunku tarczy, czasem ozdobionej akantowymi labrami. Jeżeli nawet nie są to dzieła zdolne wzbudzić zachwyt estety, to ich znikomą wartość artystyczną równoważą istotne dla historyka walory informacyjne, niejednokrotnie bezcenne np. przy próbach określenia osoby fundatora. Dzięki owym drukom panegirycznym niejako z pierwszej ręki zyskujemy bowiem całą masę informacji heraldycznych, genealogicznych i historycznych na temat osób, które w żaden inny sposób nie zapisały się w historii pisanej przez duże H, zadbały natomiast o upamiętnienie swojej hojności, umieszczając okolone inicjałami herby na fundowanych przez siebie ołtarzach, obrazach, srebrach kościelnych czy ornatach.



Służyć Pasterzu dzisiaj, Wilno Kawalkata
A niebo nadspodzianie, sliczna serenata.
Niebo y Wilno ma być pod strzemienne twoie
Piotr Primas, Primałowi, poddał to oboie.

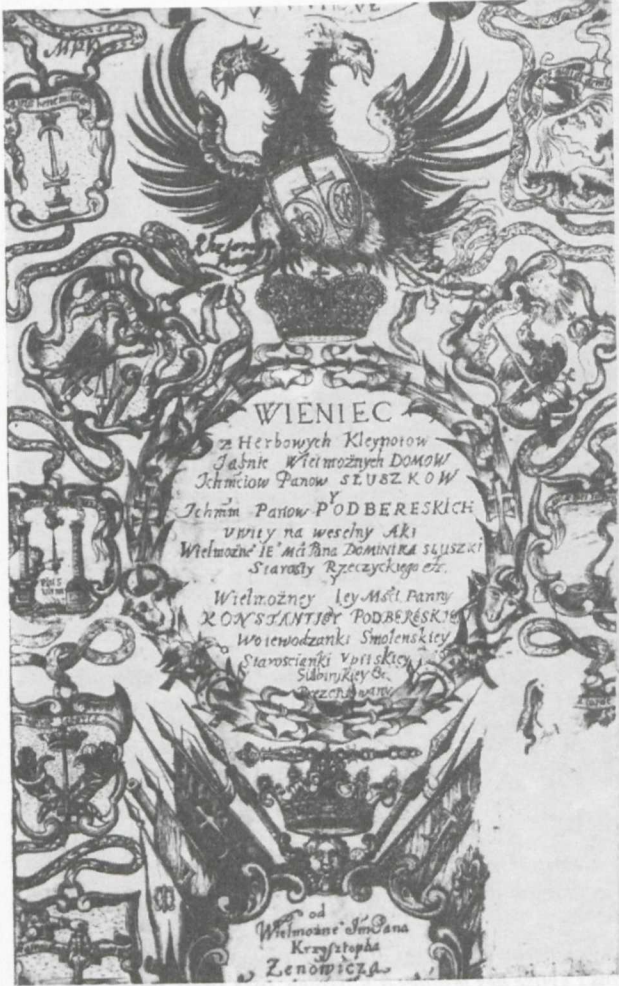


Il. 2. Portret Konstantego Brzostowskiego jako biskupa wileńskiego wg: C. Żochowski, "Aplauz szczerzychliwy do Stolicy y Cathedry... wieżdżajacemu...", Wilno 1688

Ill. 2. Portrait de Konstanty Brzostowski comme évêque de Vilnius, dans: C. Żochowski "Aplauz szczerzychliwy do Stolicy y Cathedry... wieżdżajacemu..." ("Acclamations bienveillantes à celui qui entre dans la cathédrale..."), Vilnius 1688

Ileż to razy daremnie łamiemy głowę nad identyfikacją osoby i godności powiatowego dygnitarza, podczas gdy niedoceniany panegiryk pozwala to uczynić z dziecięcą łatwością⁴.

Staranniejszą i znacznie bogatszą oprawę plastyczną otrzymywały z natury rzeczy herby osób wyżej postawionych, ale tu pragnę zwrócić uwagę na zabieg dość znamieny, a w miedziorytnictwie należący do powszechnej praktyki, polegający na wykorzystywaniu możliwości wielokrotnego posługiwania się tą samą płytą, na której można zatrzeć dowolne fragmenty kompozycji i na wygładzonej powierzchni nanieść nowe. Przykładem może być herb bpa wileńskiego Aleksandra Kotowicza odbity w 1685 r., który po niezacz-



Il. 3. Z. Zelichmacher, frontispis wg: K. Zenowicz, "Wieniec z herbowych klejnotów... Dominika Słuszki y Konstantiey Podbereskiej...", Wilno 1677

Ill. 3. Z. Zelichmacher, frontispice dans: K. Zenowicz "Wieniec z herbowych klejnotów... Dominika Słuszki y Konstantiey Podbereskiej..." ("La couronne de blasons... de Dominik Słuszka et Konstantia Podbereska..."), Vilnius 1677

nych korektach posłużył w 1688 r. jako ilustracja druku z herbem Eustachego Kotowicza, bpa smoleńskiego⁵. W podobny sposób powstały też dwa warianty portretu Konstantego Brzostowskiego, który w 1673 r. przedstawiony został jako kanonik kapituły wileńskiej (il. 1), zaś w 1688 r. już jako biskup wileński (il. 2), przy czym dla obu wizerunków użyte jest to samo obramienie⁶.

Wraz ze wzrostem pretensji do uczoności, w drugiej połowie XVII w. pojawiają się skomplikowane, emblematyczne "poematy heraldyczne", których przy-



Il. 4. M. i T. Schnops, frontispis wg: K. Naruszewicz, "Meta felicitatis... Paulus Joannes Sapieha palat. vil...", Wilno 1666

Ill. 4. M. et T. Schnops, frontispice dans: K. Naruszewicz "Meta felicitatis... Paulus Joannes Sapieha palat. vil. ...", Vilnius 1666

kładem mogą być napuszone, choć niekoniecznie artystycznie doskonale kompozycje Leona Tarasewicza⁷, Zachariasza Zelichmachera (il. 3)⁸, Mikołaja i Tomasza Schnopsów (il. 4)⁹, Marcina Szymkiewicza¹⁰.

W omawianej grupie druków panegirycznych zdarzają się swoiste portrety zbiorowe. Nie są to co prawda przedstawienia indywidualne, które w pełni zasługiwałyby na miano prawdziwego wyobrażenia konkretnych osób; reprodukowany frontispis (il. 5)¹¹ jest raczej miedziorytniczą wersją tak popularnej w kulturze sarmackiej galerii przodków. Mimo daleko posuniętej umowności zgromadzonych tu portretów Puzyrów widać jednak staranie o jakieś - choćby uborem - różnicowanie poszczególnych osób, podczas gdy



Il. 5. Anonimowy frontispis z portretami Puzynów wg: J. Brzozowski, "Trophaeum philosophiae veritatis...", Wilno 1699
 Ill. 5. Frontispice anonyme avec les portraits des Puzyna, dans: J. Brzozowski "Tropheum philosophiae veritatis...", Vilnius 1699

we wcześniejszej tego typu galerii rodu Chodkiewiczów¹² za wystarczające dla identyfikacji uznano same napisy, umieszczone na otwartych skrzydłach namio-

Il. 7. Portret Eustachego Wołłowicza, bpa wileńskiego, drzeworyt wg: J. Olszewski, "Kazanie na pogrzebie X. Eustachego Wołłowicza...", Wilno 1630
 Ill. 7. Portrait de Eustachy Wołłowicz, évêque de Vilnius, gravure sur bois, dans: J. Olszewski, "Kazanie na pogrzebie X. Eustachego Wołłowicza..." ("Sermon pour l'enterrement du R. P. Eustachy Wołłowicz..."), Vilnius 1630



Il. 6. Portret Andrzeja Boboli, plakieta z epitafium w kościele jezuitów w Warszawie, ok. 1620 Fot. Instytut Szuki PAN, Warszawa
 Ill. 6. Portrait d'Andrzej Bobola, plaque venant de l'építaphe dans l'église des jésuites à Varsovie, vers 1620. Photo Institut de l'Art PAN, Varsovie



Quasi sol refulgens: sic ille efful-
 sit in templo Dei. Eccl. 50.



Il. 8. Portret Aleksandra Sapiehy, frontispis T. Schopsa wg: J. Wołłowicz, "Antistes magnus... Alexander Sapieha..", Wilno 1668

Ill. 8. Portrait d'Aleksander Sapieha, frontispice de T. Schopsa dans: J. Wołłowicz, "Antistes magnus... Alexander Sapieha..", Vilnius 1668

tów, w których siedzą identyczne, schematycznie przedstawione postaci siedmiu wodzów. Oba wspomniane przypadki należą jednak do wyjątków od reguły, toteż wśród przedstawień portretowych wymieniam je raczej jako ciekawostkę.

Liczba rytowanych portretów, jakie znamy z druków wileńskich XVII w. jest co prawda skromna, ale wypada im poświęcić nieco więcej uwagi, ponieważ ten gatunek twórczości plastycznej wymaga określonego poziomu umiejętności, świadczy zatem o poziomie danego środowiska artystycznego.

Nie burząc porządku chronologicznego mogę szczęśliwie zacząć od przykładu stanowiącego



Il. 9. L. Willonz, portret Pawła Sapiehy wg: J. Andrzejkowicz, "Memorial nieśmiertelney pamięci...", Wilno 1667

Ill. 9. L. Willonz, portrait de Paweł Sapieha, dans: J. Andrzejkowicz, "Memorial nieśmiertelney pamięci..." ("Le mémorial du souvenir éternel..."), Vilnius 1667

interesujący łącznik pomiędzy Wilnem a Warszawą. Chodzi o portret Andrzeja Boboli, zm. 1616 podkomorzego koronnego, znany z medziorytu Johanna Engelhardta¹³ oraz z reliefowej plakiety z epitafium w warszawskim kościele jezuitów, gdzie zmarły został pochowany (il. 6). W dorobku artystycznym Engelhardta portret ten jest jedyną znaną z wykonanych przez niego rycin, toteż kuszące staje się pytanie, czy dzięki niej właśnie nie natrafiamy przypadkiem na ślad dzieła należącego do właściwej dla wileńskiego artysty dyscypliny sztuki. Niestety – porównanie epitafijnego portretu Boboli zarówno z omawianą ryciną, jak też z zachowanymi medalami Engelhardta – każe zrezygnować z nadziei na przypisanie mu tej niewątpliwie pięknej, a nadal jeszcze anonimowej plakiety. W niczym to jednak nie zmienia faktu, iż medzioryt Engelhardta nie przestaje być przykładem dobrego, profesjonalnego



Il. 10. A. Tarasewicz, portret Jana III z insygniami orderu Św. Ducha, po 1676 BN Warszawa, Zakład Ikonografii

Ill. 10. A. Tarasewicz, portrait de Jean III Sobieski avec les insignes de l'ordre du Saint-Esprit, après 1676. B. N. Varsovie, Collections Iconographiques, n° G. 14. 458

poziomu wykonawstwa, co pozwala sądzić, że autor musiał należeć do czołówki współczesnych mu wileńskich rytowników. Przypuszczenie to opieram na różnicy kilku klas, jaka dzieli portret Anrzeja Boboli od anonimowego, drzeworytniczego portretu bpa Eustachego Wołłowicza (il. 7), ilustrującego tekst wydany w 1630 r. kazania pogrzebowego¹⁴. Wśród pozostałych portretów, które wszystkie pochodzą z drugiej połowy XVII w., na tle słabych prac Tomasza Schnopsa (il. 8)¹⁵ czy Laurentego Willonza (il. 9)¹⁶ korzystnie wyróżniają się ryciny Tarasewiczów. Portret króla Jana III Sobieskiego z dystynkcjami orderu Św. Ducha rytowany przez Aleksandra Tarasewicza (il. 10) jest zredukowanym powtórzeniem wykonanego zapewne w 1676 r. portretu olejnego niewiadomego autorstwa, zachowanego m.in. w Nieborowie¹⁷. Z miedziorytniczych portretów Leona Tarasewicza można wymienić – Karola Stanisława Radziwiłła z 1692 r., Bogusława Korwina



Il. 11. L. Tarasewicz, portret Jerzego Zemły, 1690 r. BN Warszawa, Zakład Ikonografii

Ill. 11. L. Tarasewicz, portrait de Jerzy Zemła, 1690, B. N. Varsovie, Collections Iconographiques

Gosiewskiego z 1700 r. oraz Jerzego Zemły z 1690 r. (il. 11).

Nie ujmując nic rytownikom, nie mogę się jednak powstrzymać od wyrażenia poważnych zastrzeżeń metodologicznych wobec stwierdzeń Dymitra Stepowika, autora obszernych monografii obu Tarasewiczów¹⁸. Zastrzeżenia te mają charakter przestrogi, iż braków wykształcenia nie da się nadrobić fantazją, bowiem prowadzi to do efektów żałośnie kompromitujących. Weźmy za przykład portret Jerzego Zemły. Pomijam już to, że Stepowik rozwlekle opisuje stan duszy portretowanego, że z faktu przedstawienia go w popiersiu wyprowadza nie wiedzieć czemu wniosek, iż rytownik widział swego modela z bliska, czyli wykonał rysunek z natury, co ma zresztą potwierdzać słowo *fecit* przy jego nazwisku. Gorzej, że nieznamość łaciny oraz beztroski brak rozeznania hierarchii ważności



Il. 12a. L. Tarasewicz, "Interiora B.M.V." BN Warszawa, Zakład Ikonografii

Ill. 12a. L. Tarasewicz, Interiora B.V.M., B.N. Varsovie Collections Iconographiques



Il. 12b. C. Galle, "Interiora B.M.V." Antwerpia, Bibl. Uniwersytecka

Ill. 12b. C. Galle, Interiora B.M.V., Anvers, Bibliothèque Universitaire

urzędów w Rzeczypospolitej – spowodowały, iż w książce Stepowika Jerzy Zemła subdapifer czyli podstoli oszmiański został zdegradowany do podstarościego¹⁹ i jego szczęście, że tego despektu nie dożył. Portret umieszczony jest pomiędzy parą kolumn owiniętych wstęgami, na których widnieją słowa *plus* i *ultra*. Już sam Tarasewicz nie okazał taktu, gdy tak bezceremonialnie posłużył się emblemem i dewizą cesarza Karola V Habsburga, ale współczesny badacz nie ma prawa do takiej ignorancji, która doprowadziła do pisania, że wspomniane łacińskie słowa "każą podnieść wzrok na górę kolumn, gdzie stoją różne przedmioty [nb. ani słowa że są to emblemy – przyp. M.K.-S.]... w rezultacie te dwie kolumny oznaczają cechy portretowanego prawość i mądrość, lecz nie w abstrakcyjnym zastęgnięciu, ale w rozwoju, we wzrastaniu – więcej, wyżej"²⁰.

Jako niezwykle istotny postulat badawczy zgłaszam potrzebę ponownego, tym razem rzetelnego opracowania wileńskiego okresu twórczości obu Tarasewiczów, którzy wśród rytowników trwalej związanych z miejscowymi drukarniami są gwiazdami pierwszej wielkości. Zarazem pragnę też podkreślić konieczność rozpatrywania ich sztuki w szerszym kontekście europejskim, aby uniknąć błędu jaki obciąża obie monografie Stepowika, który tych skądinąd biegłych w swym rzemiośle rytowników kreuje na wybitne indywidualności twórcze, nie wiedząc widocznie w jak znacznym stopniu korzystali oni z cudzych wzorów. Charakterystycznym przykładem jest rycina Leona Tarasewicza, skopiowana ze starszego miedziorytu Cornelisa Galle (il. 12a i b). Zupełnym nieporozumieniem jest zatem twierdzenie, iż słowo *fecit* przy nazwisku Tarasewicza oznacza, że jest on autorem całego procesu



Il. 13. Matka Boska Łąkowska wg: J. Drews, "Methodus peregrinationis ad imagines Deiparae...", Wilno 1684, il. 10
 Ill. 13. La Vierge dite Łąkowska, dans: J. Drews, "Methodus peregrinationis ad imagines Deiparae...", Vilnius 1684, ill. 10

twórczego – od koncepcji, poprzez rysunek, do wyrytowania gotowej do odbicia płyty²¹. Nawiasem mówiąc, wedle obowiązujących wówczas reguł – twórcy rysunku oryginalnego przysługiwałoby określenie *inv. – invenit*, a wykonawcy rysunku przygotowawczego, poprzedzającego proces rytowania – *del. – delineavit*. W przypadku ryciny Tarasewicza owofecit jest raczej równoznaczne ze *sculpsit*, odnoszącym się do przeniesienia rysunku na blachę. Nie ludźmy się, że w XVI, XVII czy nawet w XVIII w. ziemie dawnej Rzeczypospolitej wydały w tej dziedzinie artystów, którzy wnieśli jakieś nowe, czy istotne wartości do dziejów sztuki graficznej. Byliśmy w tej mierze prowincją i to trzeba sobie naj-



Il. 14. Rzeźba Matki Boskiej Łąkowskiej, obecnie w Nowym Mieście Lubawskim repr. wg: "Z dawna Polski tyś królową", Szymanów 1983, il. 6
 Ill. 14. La sculpture de la Vierge dite Łąkowska, aujourd'hui à Nowe Miasto Lubawskie, reproduction d'après "Z dawna Polski tyś królową", Szymanów 1983, ill. 6

pierw jasno powiedzieć, aby potem – nie popadając w kompleksy i zachowując właściwe proporcje – na spokojnie zająć się oceną miejscowej twórczości.

Parafrazując opinię na temat grzeczności, wypowiedzianą przez Sędziego w *Panu Tadeuszu* pozwolę sobie zwrócić uwagę, iż "grafika nie jest nauką łatwą ani małą". Dla zajmowania się nią potrzeba czegoś więcej, niż opisywania tego, co widzimy na obrazku. Zważmy przecież, że rycina nader często nie jest tworem samoistnym, ale stanowi reprodukcję innego dzieła sztuki, bowiem w czasach, o których mówimy, podstawową rolą grafiki było pełnienie funkcji nośnika informacji o rzeczach i ideach. Stawia to współ-

czesnego badacza wobec trudnego zadania poszukiwania pierwowzoru, co jest zajęciem żmudnym i wymagającym sporej dozy erudycji, ale też pasjonującym, a czasem nawet przynoszącym zasłużoną satysfakcję. Skuteczność tej metody pozwolę sobie udowodnić na podstawie dwóch przykładów wziętych ze wspomnianej już pracy Stepowika. *Madonna z wileńskiego klasztoru franciszkanów*²², określona jako dzieło Leona Tarasewicza z lat 1680-tych, została na podstawie analizy ubioru uznana za portret zamożnej wileńskiej damy z XVII w., czy nawet scenę rodzajową, zgodnie z duchem baroku ukazaną pod pozorem tematu religijnego (il. 13). Cały ten wywód rozpada się jednak w gruzu, gdy go skonfrontujemy z faktami. Rycina nie jest swobodnym dziełem wyobraźni artysty, lecz wyobrażeniem do dziś istniejącej gotyckiej rzeźby Matki Boskiej z dzieciątkiem, okrytej barokową srebrną sukienką (il. 14), pochodzącej z kościoła franciszkanów reformatów w Łąkach Bratiańskich (na terenie Prus Królewskich, obecnie w woj. toruńskim)²³. Jako jedna z 12 ilustracji zamieszczona została w książce Jana Drewsa *Methodus peregrinationis ad imagines Dei-parae Virginis*, wydanej w 1684 r. przez wileńską drukarnię akademicką. Objasnia to zresztą podpis: *B.V. Maria à pratis apud PP Reformatum Ord. S. Francisci Dioecesis Culmensis* czyli "Najświętsza Maria Panna w Łąkach u oo. franciszkanów reformatów w diecezji Chełmińskiej". Autor monografii z całego tekstu wybrał tylko dwa słowa, resztę dodając z własnej imaginacji i w ten sposób narodziła się nieznana światu *Madonna z klasztoru franciszkanów w Wilnie* oraz padło kategoryczne stwierdzenie, że autorem ryciny jest Leon Tarasewicz, choć podobnie jak wszystkie pozostałe w książce Drewsa – nie jest ona sygnowana. Przy okazji można też wspomnieć, że autor miedziorytu nie musiał koniecznie udawać się do Łąk Bratiańskich, lecz co bardziej prawdopodobne, posłużył się istniejącą już ryciną, przedstawiającą cudowną figurę (il. 15)²⁴. Przeczytanie, a co więcej – zrozumienie tekstu, jaki tak często rycinie towarzyszy – ma dla jej identyfikacji bardzo istotne znaczenie, toteż dla epoki oraz środowiska, którym się tu zajmujemy niezbędna jest znajomość łaciny i polskiego.

Anonimowa rycina przedstawiająca słynny wileński obraz Matki Boskiej Świętomichalskiej (il. 16)²⁵ ma łaciński podpis: *Colitur Vilnae in templo S. Michaelis apud sanctimoniales S. Clarae* czyli "Czczony w Wilnie, w kościele św. Michała u panien zakonnych św. Klary". U Stepowika czytam zaś ze zdumieniem: "podpis pod ryciną wskazuje, że chodzi o osadzenie gależy św. Michała na terenie Wilna w dzień św. Klary"²⁶. Ten sam obraz jest również tematem sygnowanej



Il. 15. Matka Boska Łąkowska, mdrzt. w. XVII, Częstochowa, Archiwum Jasnogórskie. Fot. Instytut Sztuki PAN

Ill. 15. La Vierge dite Łąkowska; gravure sur cuivre, XVII^e siècle, Częstochowa, Archives de Jasna Góra, Photo Institut de l'Art PAN

ryciny Leona Tarasewicza (il. 17), więc nasz autor złudzony identycznością tematu, oba tak różniące się wykonaniem miedziorytu uznał za dzieło jego ręki. Co więcej – wyraził przekonanie, że są to wariantowe projekty obrazu do ołtarza w kościele św. Michała, przedstawione komisji konkursowej²⁷. Stwierdzenie to dowodzi niedopuszczalnej ignorancji, bo nawet jeśli pominiemy niezręczność sformułowania o "komisji konkursowej", które w odniesieniu do realiów XVII w. brzmi dość zabawnie, to wypadaloby jednak wiedzieć, iż obraz Matki Boskiej Świętomichalskiej ofiarowany został do kościoła bernardynek wileńskich w 1528 r.

Z kolei frontispis L. Tarasewicza z *Summariusza cudów i task... Panny Mariey Studentskiej...Grodzieńskiej...*, książeczki dedykowanej Joannie z Ogińskich,



Il. 16. Matka Boska Świętomichalska w Wilnie wg: J. Drews, "Methodus peregrinationis....", Wilno 1684, il. 3

Ill. 16. La Vierge dite Świętomichalska à Vilnius, dans: J. Drews, "Methodus peregrinationis....", Vilnius 1684, ill. 9

której rodowy herb Oginiec (zwany też Brama) stanowi główny element kompozycji (il. 18)²⁸. Stepowik nie zwraca sobie głowy takim przeżytkiem feudalizmu, jakim jest heraldyka i zamiast podać nazwę herbu, stosuje metodę opisową. Skutkiem tego znak heraldyczny jest w jego opinii oryginalnym połączeniem rogów wołu i barana, które tworzą rodzaj bramy. Tekst: *Wychodź księgo na światłość przez Ogińskich bramę, tędy chodzą tryumfy aż na wieczność samę też tłumaczy swoiście*: "wychodź kniazia na światło przez Ogiń-



Il. 17. L. Tarasewicz, Matka Boska Świętomichalska w Wilnie Kraków, Klasztor Kapucynów, Zbiór o. Wacława Nowakowskiego

Ill. 17. L. Tarasewicz, La Vierge dite Świętomichalska à Vilnius, Cracovie, le cloître des Capucins, Collection du père Wacław Nowakowski

skich bramę, tędy pójdziesz prosto aż do samej wieczności"²⁹.

Rezygnując z omawiania kolejnych błędów ograniczam się do tych kilku, które szczególnie wyraziście ukazują konieczność wielokierunkowości aspektów badawczych, jakich współczesna metodologia wymaga od historyka sztuki zajmującego się dawną grafiką.



Il. 18. L. Tarasewicz, frontispis z h. Oginiec wg: "Summariusz cudów i łask... Najświętszej Panny Studentskiej... w Kongregacji Godzieńskiej...", Wilno 1696 Kraków, Bibl. Czartoryskich

Ill. 18. L. Tarasewicz, frontispice avec le blason Oginiec, dans "Summariusz cudów i łask... Najświętszej Panny Studentskiej... w Kongregacji Godzieńskiej..." ("Registre des miracles et des grâces... de la Vierge des Etudiants... de la Congrégation de Grodno..."), Vilnius 1696, Cracovie, Bibliothèque des Czartoryski

Przypisy

1. A. KAWECKA-GRY CZOWA, K. KOROTAJOWA, W. KRAJEWSKI, *Drukarze dawnej Polski*, t. V *Wielkie Księstwo Litewskie*, Wrocław 1959; w rozdziale dotyczącym Wilna wymieniono co prawda jeszcze inne działające wówczas w mieście oficyny, ale tu ograniczam się do największych i najdłużej pracujących.
2. K. ČEPIENĖ, I. PETRAUSKIENĖ, *Vilniaus akademijos spaustuves leidiniai 1576-1805. Bibliografija*, Vilnius 1979.
3. Daty w nawiasach odnoszą się do roku wydania druku ilustrowanego przez danego rytownika - por. K. ČEPIENĖ, I. PETRAUSKIENĖ, o. c. - poz. 192 (J. Engelhardt); - poz. 187, 299, 357, 365, 420, 470, 474, 547, 626, 694, 775, 849, 900, 961, 964, 977, 1009, 1012, 1013, (K. Götke); - poz. 160, 193 (L. Krzczonowicz); - poz. 208 (T. Makowski); - poz. 288 (J. Meier); - poz. 318 (D. Pelzold); - poz. 936 (monogramista I. S.); - poz. 643, 644, (M. i T. Schnops); - poz. 1029 (J. I. Szczyński) - poz. 215, 398, 935 (M. Szymkiewicz); - poz. 176, 209, 313, 590, 709, 772 (A. Tarasewicz); - poz. 231, 753, 913, 920, 923, 1026 (L. Tarasewicz); - poz. 149, 325, 358, 452, 886 (L. Willonz); - poz. 1024 (Z. Zelichmacher).
4. D. BARTEL, *O żywocie i cudach B. [Jogostawionego] Stanisława Kostki...*, Wilno 1674; herb Dołęga okolony literami A. N. O. C. W. R. C. M. W. X. L., których prawidłowe rozwiązanie: "Andrzej na Ossowie Kanonik Wileński Regent Kancelarii Mniejszej Wielkiego Xięstwa Litewskiego" umożliwił dopiero zapoznanie się z treścią dedykacji, poprzedzającej właściwy tekst książki.
5. *Primus Lithuaniae honor... Alexandro Michaeli Kotrowicz...*, Vilniae 1685; w zmienionej wersji w *Pontifici honoris basilica...*

- D.[omini] Eustachii Casimiri Kotowicz Ep.[iscopi] Smolenscensis..., Vilnae 1688.
6. S. F. FAŚCISZEWSKI, *Conclusiones ex universa Theologia...*, Vilnae 1673; drugi wariant stanowi ilustrację w druku: C. ŻOCHOWSKI, *Aplauz szczeróżyczliwy do Stolice y Cathedry swej primatialney wieżdźaiacemu... Konstantemu Kazimierzowi Brzostowskiemu...*, Wilno 1688.
 7. H. KOSTECKI, *Illustrissimus Brzostowscianus Stapes...*, Vilnae 1682, frontispis.
 8. K. ZENOWICZ, *Wieniec z herbowych kleynotów... Dominika Słuski y Konstanciey Podbereskiej...*, Wilno 1677.
 9. K. NARUSZEWICZ, *Meta felicitatis... Paulus Ioannes Sapieha...*, Vilnae 1666
 10. Frontispis panegiryku autorstwa P. BOHDANOWICZA, *Wiosna przed zgonem zimy pospieszona...*, Wilno 1680 - reprodukowany przez D. STEPOWIK, *Oleksandr Tarasewicz*, Kijów 1975, s. 59.
 11. J. BRZOZOWSKI, *Trophaeum philisophicae veritatis... sub... auspiciis... Hieronymi Puzyna...*, Vilnae 1699.
 12. P. LACKI, *Septem Chodkiewiczii heroes...*, Vilnae 1642, frontispis autorstwa Konrada Götke.
 13. M. BEMBO, *Wizerunek szlachcica prawdziwego... w kazaniu na pogrzebie Andrzeja Bobole... wystawiony... teraz odnowiony ...*, Wilno 1629; rycina reprodukowana jest m.in. w T. ADOMONIS, K. ČERBULENAS, *Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija*, Vilnius 1987, s. 170
 14. J. OLSZEWSKI, *Kazanie na pogrzebie X. Eustachego Wołłowicza...*, Wilno 1630
 15. J. WOŁŁOWICZ, *Antistes magnus... Alexander Sapieha...*, Vilnae 1668
 16. J. ANDRZEJKOWICZ, *Memorial nieśmiertelnej pamięci... Pawłowi Janowi... oraz Kazimierzowi Leonowi... Sapiehom...*, Wilno 1667.
 17. H. WIDACKA, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1987, kat. 12, il. 13; - tamże kat. 23, il. 22 druga, słabsza wersja portretu z insygniami orderu Ducha Św., zamieszczona w druku: C. ŻOCHOWSKIEGO, *Colloquium lubelskie między zgodną y niezgodną oracją narodu ruskiego...*; Leopoli (po 1680) - rycina za k. tytułową sygn.: *Alex. Tarasewicz fecit 1680* z egz. BUW 4g.8.7.218.
 18. D. STEPOWIK, *Oleksandr Tarasewicz*, Kijw 1975 oraz tegoż autora, *Leontij Tarasewicz i ukraińskie mistectwo barokko*, Kijw 1986; - pierwsza z nich omówiona w bardzo dobrze udokumentowanym artykule Marii CUBRZYŃSKIEJ, *Kilka uwag na marginesie książki o Aleksandrze Tarasewiczu*, "Rocznik Biblioteki Narodowej" XII-XIII, 1976-77, Warszawa 1979, s. 406-15.
 19. D. STEPOWNIK, *Leontij Tarasewicz...*, s. 127.
 20. Ibidem, s. 128.
 21. Ibidem, s. 78.
 22. Ibidem, s. 84-85, ilustracja na s. 85.
 23. Repr. wg *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach Maryjnych*, Szymanów 1983, il. 6.
 24. Ze zbiorów Archiwum OO. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, fot. Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.
 25. J. DREWS, *Methodus peregrinationis ad imagines Deiparae Virginis*, Vilnae 1684, il. 3.
 26. D. STEPOWIK, *Leontij Tarasewicz...*, s. 86-87.
 27. Ibidem, s. 88.
 28. *Summariusz cudów i łask... Panny Mariej Studentkiej... Grodzieńskiej...*, Wilno 1686.
 29. Ibidem, s. 68.

VILNIUS COMME CENTRE DE GRAVURE AU XVII^e SIÈCLE LES POSTULATS DES RECHERCHES

En dépit de son titre, l'article traite moins de l'art de la gravure à Vilnius au XVIII^e siècle que de son absence. Parmi les nombreux artistes actifs dans cette ville, on peut trouver un groupe s'occupant de gravure, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il ait formé un milieu avec un caractère artistique nettement défini. Il est même difficile de parler de résultats artistiques tant le niveau de la production locale était généralement très bas. Ce n'était cependant pas ni un cas isolé, ni un cas exceptionnel puisque nous trouvons une situation identique dans toute la Rzeczypospolita de cette époque, à l'exception toutefois de Gdansk parvenu dans cette discipline à un niveau égal aux critères européens. Dans les autres centres, un niveau à peine artisanal a prédominé dans le meilleur des cas, pourtant de rares et brillants exemples font exception à cette règle. Ainsi donc les œuvres des graveurs de Vilnius même artistiquement et techniquement faibles, restent dans le cadre des normes moyennes du pays. Ceci n'en demeure pas moins surprenant si l'on considère le nombre relativement important des éditions publiées dans les quelques imprimeries actives ici, et parmi elles dans l'imprimerie

académique qui avait un niveau élevé. L'analyse du décor graphique des publications de Vilnius au XVII^e siècle convainc que les illustrations n'ont pas été le côté forte de ces impressions. La seule comparaison numérique est déjà parlante. En effet, sur les 900 éditions, publiées au XVII^e siècle par l'imprimerie de l'Académie de Vilnius, nous trouvons des illustrations, d'ailleurs quelconques, seulement dans près de 150 titres. La majorité de ces derniers sont des panégyriques dont le seul élément graphique est le blason du destinataire. La plupart des gravures, analysées dans cet article, qui ont plus d'ambitions artistiques, tels que portraits ou compositions allégorico-héraldiques des frontispices, proviennent de ce même groupe de publications. Parmi elles, on trouve des œuvres signées de Tomasz Makowski, Johann Engelhardt, Konrad Götke, Daniel Pelzold, Laurent Willonz, Mikołaj et Tomasz Schnops, J. Mayer, Zachariasz Zelichmacher, Marcin Szymkiewicz, Jan (Iwan) Szczyrski, Aleksander et Leon Tarasewicz. Dans ce groupe, seuls le premier et les deux derniers ont été des professionnels, mais leur rapport bref ou occasionnel avec le milieu de Vilnius fut trop

faible pour qu'ils puissent agir sur lui de manière plus visible. Pour le médailleur Engelhardt, auteur d'une unique gravure connue, de même que pour les orfèvres Zelichmacher et Willonz, l'exercice de la gravure était une activité secondaire et accidentelle si l'on juge les résultats. En cette matière, la liste des graveurs actifs à Vilnius se limite à cinq noms connus, mais leurs travaux conservés ne leur font pas honneur. On peut formuler la même opinion sur les œuvres anonymes. Elles sont, à vrai dire, assez nombreuses mais, du point de vue artistique, plus que modestes. Cela ne dispense toutefois pas du devoir de les étudier de manière approfondie, ce à quoi contribuent en large partie les chercheurs lituaniens. L'auteur de cet article souligne, tout en les appréciant, les valeurs de la bibliographie consacrée aux

éditions de l'Académie de Vilnius et publiée par K. Čepienė et I. Petrauskienė (*Vilniaus akademijos spaustuves leidiniai 1576-1805*, Vilnius 1979). En revanche, elle polémise fortement contre les thèses de la monographie de Danił Stepowik, *Leontij Tarasewicz i ukraińskie mistectwo barokko*, Kijow 1986. Considérant cette monographie comme un exemple négatif, l'auteur montre une longue succession de fautes particulièrement criantes, portant sur le fond même et la méthodologie, qu'elle corrige en se référant à des preuves documentées incontournables. Selon l'intention de l'auteur, cette polémique, qui s'appuie sur des exemples concrets, essaie de présenter la complexité et les nombreuses directions de la problématique que raconte un historien de l'art entreprenant une étude sur la gravure ancienne.

Traduit par Anita Chiron-Mrozowska