



Rafał Eysymontt
Romuald Kaczmarek
Jacek Witkowski

Nowa publikacja na temat mecenatu książęcego na Śląsku

Bogusław Czechowicz, *Książęcy mecenas artystyczny na Śląsku u schyłku średniowiecza*, Wydawnictwo DIG, Warszawa 2005

Książka licząca ponad 700 stron i ponad 400 ilustracji, w której 45 stron zajmuje sam spis literatury, a łączna liczba przypisów sięga 2650, powinna chyba od razu wprawić czytelnika w podziw sugerowanym w ten sposób kalibrem naukowym. Temat, który obrał Autor, jest ciekawy, a w odniesieniu do epoki zapowiadanej w tytule stosunkowo mało przebadany – zwłaszcza brak opracowań o charakterze syntetyzującym. Niestety, z wielu powodów pierwsze wrażenie, jakie ma czynić ta książka, rozpada się i proces ten ulega gwałtownemu przyspieszeniu w miarę czytania kolejnych jej fragmentów, rośnie natomiast irytacja czytelnika. Książka rozpada się i rozdrabnia tak jak księstwa śląskie. Przyczynia się do tego w pewnej mierze obrany przez Autora układ wedle poszczególnych księstw, ale w znacznie większym jeszcze stopniu konstrukcja narracji.

Tytułowy schyłek średniowiecza, jako wyznaczenie granic chronologicznych pracy, to pojęcie nie do końca ostre, choć oczywiście w tytule do przyjęcia. Tu czeka nas jednak zaskoczenie, bo choć w naszej części Europy ów schyłek kładzie się na wiek XV, nawet na jego 2 połowę¹, to w książce Czechowicza znajdziemy wielokrotnie omówione zagadnienia jeszcze z połowy wieku XIV. Czyżby przyjął Autor podział chronologiczny właściwy dla Europy Zachodniej,

gdzie początek tej epoki kładzie się po końcu dojrzałego średniowiecza (Hochmittelalter), czyli po 1250, a zamyka ok. 1500? Też nie – ze Wstępu dowiadujemy się bowiem, że schyłek średniowiecza to, „z grubsza rzecz ujmując”, okres „między połowami XIV i XVI w.” (s. 7). Następujące dalej na s. 11–15 wyjaśnienia rozmywiają się w dywagacjach Autora i jedynym konkretem w sprawie granic chronologicznych jest tam *passus* o tym, że trudno w tym terminie zmieścić uwzględnianą w książce 2 ćwierć XVI wieku (ma w tym jednak, wedle Autora, pomóc zastąpienie „późnego średniowiecza” określeniem „schyłek średniowiecza”). Co dziwniejsze, początek okresu też określa tu Autor znowu odmiennie, widząc go raczej ok. 1370 roku (s. 11). Sięgnięcie w niektórych przypadkach po zjawiska z czasu połowy XIV wieku w sztuce śląskiej jest zatem zaskakujące, nie tylko ze względu na takie nieuzasadnione przesunięcie dolnej granicy „schyłku średniowiecza” nawet przed datę wyznaczoną przez samego Autora we wstępie. Nie wiadomo bowiem, dlaczego i na jakiej zasadzie wybiera z tego wczesnego okresu pewne zabytki, a pomija inne. Dlaczego w takim razie pomija fundatorską działalność wielu książąt żyjących w 3 ćwierci XIV w.? Jednak także górna granica wyznaczona we Wstępie jest przekraczana. W wywodach swoich sięga

¹ W ostatnio wydanym 3 tomie monumentalnego kompendium historii sztuki Austrii, łączącym „Późne średniowiecze” (w tekście stosowane jest raczej pojęcie „późny gotyk”) i „Renesans”, rozpoczyna się ten okres od 2 tercji stulecia XV w., a kres epoki średniowiecznej kładzie się ok. 1520/30 r.: *Spätmittelalter und Renaissance* [= *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. III], (Hg.) A. Rosenauer, München–Berlin–London–New York 2003. Wcześniej J. Białostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* [= *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. VII], Berlin 1972 oraz M. Warnke, *Spätmittelalter und frühe Neuzeit* [= *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. II], München 1999, widzieli początek epoki późnego średniowiecza około roku 1400, a jej zakończenie podobnie ok. 1520/30. W pracach, w których obszar badawczy wyznacza się terminem „późny gotyk”, początek stanowi okres stylu pięknego lub nawet jego schyłek, por. J. Homolka, J. Krása, V. Mencl, J. Pešina, J. Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1984; *Dějiny českého výtvarného umění*, t. I, *Od počátku do konce středověku*, red. R. Chadraha, J. Krása, Praha 1984; *Od Gotiky k Renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, t. I, red. K. Chamonikola, Brno 1999. W opracowaniu *L'art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400–1550* [katalog wystawy w Chapelle Charles Quint Bruxelles], ed. K. Chamonikolasová, Bruxelles 1998, przytaczane zabytki pochodzą najpóźniej z lat 30. XVI w.

Autor po lata 60. i 70. XVI w. (np. s. 143n, 214). Jak widać zatem, „schyłek” epoki trwa według niego ponad 200 lat. To rzecz bez precedensu w 2 tysiącleciu naszej ery. Tekst omawianej książki liczy bez bibliografii i indeksu 658 stron. Z tego około 250 stron, czyli ponad 1/3 całości, dotyczy sztuki XIII i XIV w. oraz dzieł stylu renesansowego. Jeżeli dodać do tego nadzwyczaj problematyczne w odniesieniu do tytułu książki, uwzględnione w niej zagadnienia urbanistyczne, numizmatyczne, fundacji kościelnych niższego duchowieństwa, rycerstwa, mieszczaństwa, to powstaje pytanie, jaka część tej książki naprawdę poświęcona jest „mecenatowi” książąt śląskich w dobie późnego średniowiecza? Właściwy temat pracy rozplynął się w setkach niepotrzebnych stron, został zapewne wbrew – woli Autora, ale i przez niego samego – zmarnowany.

Charakterystyczna dla pisarstwa Czechowicza jest metoda naginania istniejących formuł, interpretacji, a nawet faktów do własnych potrzeb. W stosunku do opisywanych w książce aktywności książęcych Autor użył określenia „mecenat artystyczny”. Choć we Wstępie wyjaśnia on założenia pracy w kontekście jej tytułu, to temu terminowi poświęca akurat najmniej uwagi, raptem jedną stronę (s. 10). Wydaje się też, że z przytoczonych wybiórczo w przypisie prac polskich poświęconych stosowaniu i znaczeniu tego terminu, prac, które wskazują na jego nieprecyzyjność, ograniczenia i uwarunkowania, jakim muszą podlegać jego zastosowania², niewiele sam Autor skorzystał. Odrzuca on, jak pisze, „definicje warunkowe, obwarowane szeregiem zastrzeżeń”, bo są one przez to „mętne i po prostu zawodne”, po czym jako odniesienie i uzasadnienie dla użycia pojęcia w stosunku do śląskiej sztuki omawianego czasu przywołuje postaci cesarzy Karola IV (zm. 1378) i Karola V (zm. 1558) i ich charakterystyki w literaturze.

Wydaje się, że Autor rozumie pojęcie mecenatu bardzo szeroko. Tak szeroko, że aż zatracą się w tym opracowaniu powszechnie przyjęte rozumienie tego słowa. Działalność mecenasowska obejmuje wg niego także takie zjawiska, które wynikały z potrzeb codziennego funkcjonowania związanych z gospodarką, finansami, życiem religijnym, obronnością miast itp. Nie można jednak traktować każdej służącej utilitarnym celom przebudowy zamku, umocnień czy kościoła albo bicia licznych, obiegowych i typowych

w swej dekoracji i treściach monet i pieczęci jako zjawiska mecenatu artystycznego³. Znamienną wymowę, choć zapewne przez Autora niezamierzoną, ma tutaj używany przezeń tytuł podrozdziałów w częściach dotyczących poszczególnych księstw – „Przejawy mecenatu”. Czechowicz do tego stopnia rozmył pojęcie „mecenatu artystycznego”, że może w tytule całej pracy słuszniejsze byłoby umieszczenie takiego właśnie, deprecjonującego terminu. Z dzieł książąt śląskich, których imiona pojawiają się na kartach książki, na miano mecenasa wydają się zasługiwać najwyżej dwaj władcy – Ludwik I brzeski (zm. 1398) i Fryderyk II legnicki (zm. 1547). Działalność tego ostatniego przypada w znacznej mierze już na epokę renesansu. Zwróćmy uwagę, że w tytule monografii pierwszego z nich, autorstwa Alicji Karłowskiej-Kamzowej, zastosowane jest ostrożne określenie „fundacje artystyczne” i podobnie w jej książce poświęconej sztuce w kręgu śląskich dworów książęcych w średniowieczu⁴.

Książka Czechowicza imponuje – wydaje się zresztą, że wiele w niej służy głównie temu – ilością cytowanej w odniesieniu do Śląska literatury historycznej i uwzględnieniem szeregu różnorodnych obiektów architektury, sztuki i rzemiosła. Autor zatracą się jednak w tej mnogości. Mnoży przykłady i interpretacje niemal w pośpiechu. Grzechem głównym, po wielokroć popełnianym, jest nadmierna łatwość w formułowaniu apodyktycznych interpretacji, stawianiu hipotez, które już inni powinni sprawdzić, bo Autor tego nie zdążył lub nie chciał zrobić (np.: s. 59 „kwestia musi pozostać otwarta”; s. 255 „...dlatego kwestii tej nie będę podejmował, sugerując jedynie zbadanie możliwych powiązań...”; s. 592 „ten wątek wymagał będzie w przyszłości szczegółowego zbadania” i inaczej na s. 61, 504n). Tymczasem wiele z nich budzi poważne wątpliwości jeszcze przed zweryfikowaniem ich rzetelności w oparciu o inne publikacje i źródła. Wystarczą zawarte w tekście niekonsekwencje wywodu i metoda naginania faktów do interpretacji forsowanej przez Autora. Co zabawne, podważa on sam wielokrotnie i chyba w sposób niezamierzony wartość stawianych przez siebie hipotez: „ten nazbyt wyspekulowany wywód należy jednak traktować jako zachętę do opracowania” (w odniesieniu do fary w Szprotawie, s. 61), „...kolejna spekulacja, której zasadność osłabia wczesnorenesansowa

² Np. W. Krassowski, *Mecenat artystyczny czy polityka artystyczna?*, [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Katowice, listopad 1981, Warszawa 1984, s. 15–28.

³ W ogóle nie zostały uwzględnione zainteresowania książąt w zakresie literatury i muzyki. Autor nie zna np. omawianych w podręcznikach historii literatury czeskiej poetyckich i prozatorskich utworów księcia Hynka z Podiebradów. Nie wzmiankuje podobnej działalności ks. Konrada IV oleśnickiego, biskupa wrocławskiego. Nie wspomina nawet „Glogauer Liederbuch”, zawierającej kompozycję dedykowaną książęcej parze Fryderykowi I legnickiemu i Ludmille z Podiebradów.

⁴ A. Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV–XVIII wieku*, Opole–Wrocław 1970; też, *Sztuka Piastów śląskich w średniowieczu. Znaczenie fundacji książęcych w dziejach sztuki gotyckiej na Śląsku*, Warszawa–Wrocław 1991. Przychodzi tu na myśl inne jeszcze terminy stosowane w literaturze, jak np. propaganda czy reprezentacja władzy itp.

ornamentyka...” (w odniesieniu do kręgu malarza Wincen- tego, s. 505), „wywody (...) zawile, nazbyt wyspekulowane i w sumie mało przekonujące” (w odniesieniu do nagrobków książęcych, s. 606).

Stosowana w książce „zasada” postępowania jest najczęściej następująca: Autor przy każdym kolejnym dziele, które zdaje mu się w jakiś sposób wiązać z tym, co określa mianem mecenatu książęcego, streszcza krótko jego historię, dorzucając następnie najróżniejsze uwagi, które mu w związku z danym zabytkiem się nasunęły. Jego myśl błąka się, krąży, wyobraźnia pracuje; z takich często przypadkowych zestawień informacji próbuje czasem wysnuć jakiś wniosek, często jednak zastrzega się, że rzecz jest niepewna, bo i podstawy są takie; nierzadko jesteśmy świadkami kontrastu między zdecydowaną krytyką jakiegoś poglądu a następnie stwierdzeniem, że własna koncepcja Autora ma słabe podstawy (por. sprawa zaangażowania księcia w budowę fary lubińskiej); tok wywodu jest mało uporządkowany, kolejne „ciekawe” spostrzeżenia Autora nie wiadomo czemu mają służyć (jak np. kwestia przemian formalnych twórczości J. Beinharta, s. 45-48; wywód o genezie poprzecznych szczytów nad nawami bocznymi w Lubinie oraz uwaga o czasie powstania nadwieszzonego ganku do dzwonnicy tamże, s. 63n). Wątek wywodów nie jest prowadzony zatem pod kątem specyfiki owego „mecenatu” książęcego, lecz na zasadzie, którą można określić ‘wszystko, co Autor wie’. Prowadzi to do chaosu, dla którego jedyną formą organizującą jest przedstawienie materiału podzielonego według poszczególnych księstw w przybliżonym układzie ich geograficznego położenia, od zachodu na wschód. W licznych podjętych tu próbach nowych atrybucji autorskich oraz datowaniach podstawowe narzędzie historii sztuki, jakim jest analiza porównawcza dzieła sztuki, używane jest nadzwyczaj rzadko, a jeśli już, to w sposób bardzo ograniczony. Niemniej jednak mamy takie przypadki, w których Autor wysnuwa wnioski odnośnie do autorstwa i datowania, opierając się wyłącznie na krótkim, XVII-wiecznym opisie niezachowanego nagrobka (s. 94, 114, 603n), czy XIX-wiecznej grafice ukazującej zaginioną pieczęć (s. 154). Jest on także w stanie dokonać rozróżnienia pomiędzy dwoma dwufiguralnymi nagrobkami tumbowymi (przy czym, jak jeden z nich wyglądał, w ogóle nie wiadomo) w oparciu o zamarkowany kilkoma kreskami, mikroskopijnej wielkości XVII-wieczny szkicowy rysunek (s. 256).

Nie sposób w tym miejscu dokonać weryfikacji bardzo licznych wątpliwych „hipotez”, interpretacji formy, treści czy propozycji datowania. Można to zrobić jedynie na kilku przykładach.

W rozdziale pt. „Główne kategorie i funkcje dzieł powstałych w obrębie mecenatu książęcego” znajdziemy pod-

rozdział „Miasta” (s. 569nn). W żaden sposób nie wzbogaca on naszej wiedzy, mimo, wydawałoby się, urbanistycznej tematyki o rozwoju miast w późnym średniowieczu. Jest to raczej oczywiste wobec braku dowodów na ówczesne mecenasowskie poczynania książąt śląskich w tej dziedzinie. Nieprawdą jest, że problem związku miasta i zamku nie ma wystarczających odniesień w literaturze. Dowodzą tego chociażby liczne starsze studia W. Dziewulskiego (Brzeg, Dzierżoniów, Legnica, Nysa, Opole) i nowsze prace innych autorów dotyczące głównych miast Dolnego Śląska (w ramach monografie historyczne miast śląskich oraz Atlas historyczny miast polskich). Trudno więc zrozumieć, dlaczego Czechowicz skupił swoją uwagę na miastach księstwa opawskiego i karniowskiego, mimo ich marginalnego znaczenia dla rozwoju miast na Śląsku. Miasta Bruntal, Karniów i Opawa nie należały bowiem do typowych śląskich lokacji XIII w., choćby z uwagi na ówczesną ich podległość margrabiom morawskim i inne niż w pozostałych miastach Śląska (prócz Krnova) ukształtowanie. W dziedzinie urbanistyki średniowiecznej trzeba bowiem oddzielić obszar Śląska Dolnego i Środkowego od Górnego, czyli księstw opolskiego i raciborskiego z karniowskim i opawskim. Autor usiłuje udowodnić, że zamki w Bruntalu, Karniowie i Opawie powstały dopiero w XV w. i wpłynęły na kształt miast. Zamki te jednak, oprócz Bruntalu wzniesionego przez Jana z Vrba na ok. 1467 r., powstały wcześniej niż w XV wieku. Krnovski zamek ze swoją okrągłą wieżą powstał jeszcze w XIII w. za Przemyślidów, zamek opawski podobnie. Owszem, na ich miejscu powstały budowle w XIV i XV w., ale zajęły one miejsce poprzednich założeń. W związku z tym nie wydaje się możliwa do udowodnienia teza, że „kąt miasta”, w którym sytuowano tam zamek, wynika ze świadomych działań urbanistycznych XV w., a tym bardziej że jest to indywidualny koncept twórczy. Autor zresztą sam sobie zaprzecza, łącząc te miasta z XIII-wieczną ideą zamku z ostrzem czy ostrogą, znanym nam chociażby z Bolkowa, ale i zamków czeskich. Myląca jest w związku z tym ostateczna konstatacja: „wskazana wyżej cecha kształtu miasta i zamku jako wspólnego organizmu prowadzi do wniosku, że forma ta jest koncepcyjnie, a zatem i chronologicznie jednorodna”. O jaki tu czas chodzi: o XIII czy o XV wiek? Jeżeli chodzi o XIII w., to zgoda, tylko że okres ten wykracza znacznie poza ramy tematu książki, a zamek usytuowany w narożniku założenia miejskiego był w XIII w. normą (Namysłów, Świebodzice, Świdnica, Strzegom, Chojnów od 1329 r. i wiele innych). Przypadkowo (lub celowo) wymienione zamki ziemi opawskiej i karniowskiej nie wyróżniają się w żaden sposób spośród innych przykładów.

Dla świdnickiej kaplicy św. Barbary z czasu ok. 1500–1513 r. jako źródło inspiracji formalnej wskazał Autor ka-

plíce wznoszone pod patronatem Stefana Zapolę na Spiszu, podnosząc przy tym jako argument, że „istotne znaczenie mają tu także okoliczności historyczne”, mianowicie sprawowanie przez tegoż Zapolę starostwa generalnego na Śląsku za czasów króla Macieja Korwina. Można by już zacząć się nad tym nawet zastanawiać, mimo radykalnych różnic dzielących domniemany wzór od świdnickiej budowli, tylko że Autor ukrył tym razem skrętnie informację o czasie sprawowania wspomnianej funkcji przez Zapolę na Śląsku. Pełnił ją tylko w latach 1474/75-1480/81, a na Śląsku bywał rzadko, wyręczając się pełnomocnikami. Wskazywanie dla świdnickiej kaplicy tego wzoru i „okoliczności historycznych” związanych z tą osobą w czasie po śmierci Korwina w 1490 r. staje się jeszcze bardziej problematyczne (s. 653). W ten sposób upada domniemany argument historyczny, a nie broni się w żaden sposób zestawienie zabytków pod względem formalnym. Wielce wątpliwe są także interpretacje wiążące wymowę kaplicy z konfliktem na linii król – mieszczaństwo z jednej strony oraz mieszczaństwo – szlachta z drugiej.

W przypadku fary w Lubinie (s. 61n) Autor usiłuje znaleźć argumenty na istotne zaangażowanie księcia w budowę, czemu dotąd zaprzeczano. Znajduje je w postaci empory, którą uznaje za książęcą, oraz malowanych herbów Piastowiczów głogowskich (orzeł z półksiężycem i krzyżem) na sklepieniu nawy głównej – ale jak sam Czechowicz zaznacza, autentyczność herbów nie jest pewna. I to akurat można potwierdzić. Malowany „kardynalski” herb, który wzbudzał podejrzenia Czechowicza, że pochodzi z końca XX w., to herb prymasa Stefana Wyszyńskiego, namalowany w czasie renowacji 1959-61, podobnie jak inne malowane przedstawienia na zwornikach. Ich forma nie pozwala na snuć wniosków o powtarzaniu w tym przypadku średniowiecznych przedstawień. Sklepienia pochodzą z etapu budowlanego kierowanego przez Nikolausa Hoferichtera, którego prace w kościele poświadczone są datą (1465) i napisem nad pn. portalem. Inskrypcję tę Czechowicz przytacza za inwentarzem Lutscha, ale błędnie (s. 62), co wypacza jej treść, której zresztą nie próbuje wyjaśnić⁵.

Następnie rozważa formę zakończenia wschodniej partii budowli, uznając, że jest to niedokończone, ale najwcześniejsze na Śląsku rozwiązanie pseudoambitowe (ok. 1370), „regionalny prototyp”, którego geneza „pozostaje wszak po-

stulowanym tu, a niezrealizowanym, przy tym frapującym zadaniem badawczym.” Argumenty na rzecz tej koncepcji przedstawione są w sposób nadzwyczaj niejasny, opis nie wspiera się żadnymi ilustracjami, wyjąwszy zawierający błędy i uproszczenia plan przejęty z przewodnika Józefa Pilcha. Koronnym dowodem na rzecz wczesnego datowania ma być analogia dwóch wsporników w nawie pn. do głowic filarów kaplicy ratusza wrocławskiego oraz bliskość form pn. portalu fary do krystalicznych form bazy filara centralnego w tejże kaplicy (ok. 1350). Sprawdziliśmy te zestawienia, których Czechowicz nie zilustrował. Gdyby to zrobił, nikogo by nie przekonał. Mamy do czynienia z zupełnie różnymi, niepodobnymi formami, które dzieli ponad stulecie! Następujący po tym fragment, którego sens w ogóle trudno zrozumieć, kończy się stwierdzeniem, że poszukiwanie genezy czternastowiecznego, jak chce Autor, układu pseudoambitowego lubińskiej fary trzeba prowadzić na południu Europy. Miałyby to wynikać ze zbieżności bliżej niesprecyzowanych detali pn. portalu fary z podobnymi, jego zdaniem, detalami w ratuszu wrocławskim i w kościele augustianów na Piasku⁶ we Wrocławiu (s. 248). Skoro w literaturze stwierdzano tam działalność włoskich lub italianizujących rzeźbiarzy, to już według Czechowicza wystarczająca wskazówka, by źródła koncepcji architektonicznej niedokończonego rozwiązania fary lubińskiej szukać na południu, czyli w domyśle we Włoszech! Pomijając dyskwalifikujące tak wczesne datowanie przez Autora tej partii budowli nietrafne analogie detalu, najpoważniejszym błędem, który on popełnia, jest posługiwanie się zasadą, według której w oparciu o dosyć przypadkową zbieżność pojedynczego detalu wyciąga się wnioski dotyczące genezy koncepcji całego układu architektonicznego, nie przytaczając zresztą żadnych dlań analogii. Z całej koncepcji Czechowicza odnośnie do fary lubińskiej nie pozostaje nic i za aktualne należy uznać dotąd obecne w literaturze propozycje.

W części odnoszącej się do zamku w Grodźcu Autor nie wnosi żadnych nowych ustaleń historycznych⁷. W związku z tym nie wydają się rewelacyjne ustalenia co do jednofazowości zasadniczej przebudowy zamku w 1522 r. (s. 222), znane już z wcześniejszych publikacji. Tym dziwniejsze jest „odkrywcze” sformułowanie Czechowicza, że „nawet pobieżna analiza form architektonicznych zamku w Grodźcu z tej ostatniej, późnogotycko-renesansowej fazy budowy,

⁵ H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. III, Breslau 1891, s. 191n.

⁶ Wskazuje on na identyczność antropomorficznego znaku kamiennego, jaki jest na portalu w Lubinie i na pozostałościach dawnego lektorium we wrocławskim kościele kanoników augustianów. Że ten, publikowany przez O. Czernera, znak występuje na luźnym ciosie, który może pochodzić z lektorium, ale nie do końca jest pewne, z której fazy jego budowy, XIV- czy XV-wiecznej, to już szczegół, w którego rozważania Autor nie wchodzi. To są tylko kolejne nieścisłości w toku jego rozumowania. Portal pn. fary lubińskiej, na którym tenże znak występuje, można datować najwcześniej na koniec XV w. Stanowi on zresztą oprawę wejścia do kruchty poprzedzającej portal Hoferichtera z 1465 r., pierwotnie zewnętrzny.

⁷ Por. R. Eysymontt, *Zamek w Grodźcu – architektura „rezydencji turniejowej” przełomu epoki gotyku i renesansu*, w: *Kultura Śląska i Czech*, t. 2, Zamek, red. K. Wachowski, Wrocław 1996, s. 43–47; tenże, *Zamek w Grodźcu – rezydencja późnogotycka*, mpis pr. magisterskiej, Inst. Hist. Sztuki U.Wr., Wrocław 1986. Tamże wcześniejsza literatura.

nie pozostawia wątpliwości co do rejtowskiej genezy sklepień krzywoliniowych” (s. 224). Żadnych nowych ustaleń nie niesie także dalsza część tekstu na temat Grodzca. Dotyczy to również „uściślenia” przez Czechowicza daty prowadzonej przez Wendela Roskopfa przebudowy zamku „1522”⁸. Za ryzykowne uznać należy zupełnie chyba przypadkowe wymienienie podobieństwa rzutu zamku w Grodźcu do zamku w bawarskim Altleiningen (s. 228). Ta analogia nie ma oczywiście żadnego uzasadnienia, a Grodziec łączyć można przede wszystkim z innymi zamkami na terenie Śląska i Pomorza, co wykazano już w literaturze. Nie uzyskał natomiast żadnego odbicia w pracy najważniejszy dla omawianej rezydencji fakt wzorowania się autora przebudowy na miśnieńskim Albrechtsburgu. Niewiele ma do powiedzenia Czechowicz na temat funkcji oraz związanego z nią programu architektonicznego i ideowego śląskiego zamku. Zupełnie pominięty został istotny problem dekoracji heraldycznej Wielkiej Sali, co zaskakuje tym bardziej, że gdzie indziej Autor wielokrotnie i rozwlekłe zagłębia się w analizy heraldyczne drugorzędnych i trzeciorzędnych zabytków. A w tym przypadku chodzi przecież o jedną z dwóch najbardziej prestiżowych rezydencji książęcych późnego gotyku na Śląsku!

W przypadku późnogotyckiego głównego ołtarza kościoła św. Stanisława w Starym Bielsku (s. 501-504) rozwinięty został skomplikowany i długi wywód, obejmujący ustalenie chronologii oraz osoby autora. Przyjrzyjmy się sile i wartości głównego dowodu, przedstawianego pod koniec wyводу już jako pewnik, na którym wszystkie te „hipotezy” zostały oparte. Jest nim odczytanie rzekomej sygnatury malarza na kwaterze, w której król Bolesław Śmiały trzyma w ręku dokument. Pojawienie się owego dokumentu w scenie „Świadczenia Piotrowina w sprawie przekazania wsi na rzecz biskupa krakowskiego” jest naturalne. Można go z dużą pewnością interpretować jako sfałszowany akt prawny, którego wiarygodność właśnie została podważona⁹. Jak często w malarskim przedstawieniu tekstów pisanych bywa, litery zostały tylko zamarkowane. Wyjątek uczyniono tu, jak zwykle, dla inicjału w formie majuskułowej litery M z przydaną jej floraturą, nazywaną przez Czechowicza „ogonkiem”. Karta dokumentu wywinęta jest w stronę widza, a więc widzimy ją do góry nogami. Stąd, posiłkując się hipotetycznym związaniem przez Jerzego Gadowskiego omawianego ołtarza z krakowskimi mistrzami, Joachimem Libnau lub Wincentym, dostrzegł Czechowicz w owej odwróconej literze M literę W i uznał ją za sygnaturę mistrza

Wincentego, któremu przypisał w związku z tym „grę z odbiorcą, świadomą dwuznaczność”. Umieszczenie mniemanej sygnatury w opisanym wyżej negatywnym kontekście (fałszywy dokument w rękach tyrana) jest bardzo mało prawdopodobne. Jeszcze bardziej wątpliwe jest użycie inicjału w polskiej wersji imienia, pisanego przez „W”, skoro sygnatury czynnych w ówczesnej Polsce malarzy stosowały łacińskie lub niemieckie wersje imion. W przypadku imienia Wincenty musiałyby to być zatem litera „V”. Czechowicz idzie jednak dalej i z faktu umieszczenia „sygnatury” na dokumencie trzymanym przez króla wnioskuje o psychologicznej sylwetce artysty, przypisując mu „chęć pokazania statusu malarza dworskiego”, „zaakcentowanie aspiracji” w tym kierunku idących, „podkreślenie awansu społecznego” lub „podkreślanie aspiracji” doń. To tylko jednak początek namnożonych na tym wątku, by nie powiedzieć fałszywym, argumentach hipotetycznych konstrukcji, dotyczących pochodzenia malarza, jego związku z dworem książąt cieszyńskich itd.

Kolejne tego rodzaju i podobnej wartości dowodzenia znajdziemy np. w odniesieniu do datowania i autorstwa tzw. kaplicy Oppersdorffów w Głogówku (s. 380-386); interpretacji ideowej fary w Nysie (s. 327), gdzie Autor podaje nieprawdziwe dane nawet wbrew temu, co widać na załączonej fotografii (!), oraz w wielu innych przypadkach, których nie sposób tu przytaczać.

Jak na książkę z zakresu historii sztuki, poświęconą zagadnieniom mecenatu, stosunkowo wiele w niej długich wywodów heraldycznych, sfragistycznych i numizmatycznych¹⁰. Liczba przeznaczonych tym zagadnieniom stron to zapewne jeden z powodów przyznania tej książce w bieżącym roku nagrody Polskiego Towarzystwa Heraldycznego. Czy jednak słusznie? Czy w tym przypadku ilość przeszła w jakość? Wydaje się, że nie. W odnośnych fragmentach znajdujemy bowiem wiele potknięć i ewidentnych błędów. Autorowi zdarzają się uchybienia w blazonowaniu (s. 77, 128n, 155), nieumiejętności lub nieścisłości opisu (np. „klejnot herbu zawierający hełm garnczkowy i profilowy wizerunek wlatującego orła”, s. 117; „dwa pędy roślinne, jakby akantu” – to o gotyckich labrach, s. 143; na konsolach wspierających tympanon portalu kaplicy lubińskiej nie ma dwóch herbów, lecz wyobrażenie dwóch elementów herbu ks. Ludwika I – tarczy z godłem i hełmu z klejnotem, s. 193; nazywanie herbów, samych tarcz herbowych lub ciosów kamiennych z reliefowym wyobrażeniem całych herbów „kartuszami”, s. 93n, 127, 129, 143, 186, 201; nazywanie herbu

⁸ Por. Eysymontt, *Zamek w Grodźcu – architektura...*, op. cit., s. 41.

⁹ Por. *Żywoty Mniejszy i Większy św. Stanisława, pióra Wincentego z Kielczy*, [w:] *Średniowieczne żywoty i cuda patronów Polski*, tł. J. Pleziowa, oprac. M. Plezia, Warszawa 1987, s. 117-121, 262-266.

¹⁰ Nie znajdziemy jednak ani w przypisach, ani w bibliografii przywołania żadnego z herbarzy śląskich, czeskich lub niemieckich.

„tablicą”, s. 165). To można zaliczyć jeszcze do drobiazgów, ale, co gorsza, napotykamy błędy w rozpoznaniu samych herbów. Niewłaściwie określone są elementy składowe herbu Podiebradów, w którym herby ziem podlegających temu rodowi tłumaczone są przez związki rodzinne (np. s. 128n, 155)¹¹. Opisany tajemniczo pierwszy herb ziemi wieluńskiej jako „tarcza z motywem dwóch rogów” albo „herb z rogami” (s. 77, 401) w istocie zawierał godło przedstawiające dwie trąby myśliwskie w słup, splecione sznurami¹². Szachownica nie występuje wcale w herbie miasta Żagania (s. 76). Na groszu margrabiego brandenburskiego Joachima I nie występuje „orzeł z półksiężycem pośrodku” (s. 80), lecz z tarczą sercową z przynależnym Hohenzollernom berłem elektorskim. Herb biskupstwa wrocławskiego określa bezpodstawnie jako herb biskupa Kaspra von Logau (s. 144). Orzeł na groszach oleśnickich Podiebradów, będący symbolem św. Jana Ewangelisty i zarazem herbem Oleśnicy, nie jest „gołębicą Ducha Św.”, a ukazane na banderoli inicjały „SI” [Sanctus Iohannes] to nie „litery przed i pod ptakiem (...) u oraz i, czy jakies inne”, jak chce Czechowicz (s. 157). Herbem Moraw nie jest i nie była szachownica (s. 200). Autor ma też problemy z rozpoznaniem trzymaczy herbowych, gdy w opisie pieczęci Podiebradów nadzy dziki mąż i kobieta występują jako „trzymacze herbowi w zbrojach”. Ukazany na tej pieczęci książę ma nie mieć mitry na głowie, ale przeczy temu załączona obok fotografia (s. 155, il. 97). Skoro mowa o przykładach sfragistycznych, to i tu natykamy się na liczne uchybienia. Na przykład pieczęć majestatowa nazywana jest „tronową”, a tron „meblem” (s. 75); błędnie zaliczył pieczęć ze stojącym przedstawieniem ks. Elżbiety legnickiej do pieczęci „majestatycznych” (s. 282). Zdarzają się i inne błędy w opisie przedstawień napieczętych: ks. Henryk V głogowski nie trzyma włóczni, a miecz (s. 74); porzec lub chorągiew z herbem to nie „chorągiewka” (s. 155) itd. Podobnie ma się rzecz z zabytkami numizmatycznymi. Na groszu Karola I Podiebrada z 1519 r. widnieje nie „popiersiowe wyobrażenie św. Krzysztofa”, lecz św. Jakuba z Composteli (s. 159); na halerzu biskupim nie mamy do czynienia z ukazaniem muszli św. Jakuba jako patrona kościoła w Nysie, lecz z muszlą – atrybutem św. Jana Chrzciciela, patrona diecezji, którego głowa widnieje na awersie monety (s. 339, 619); na awersie halerza brzeskiego Ludwika I uwidoczniła jest półfigura św. Jadwigi z typowym dla niej atrybutem, modelem kościoła o wieży zwieńczonej krzyżem, Czechowicz natomiast widzi tu „świętą otoczoną krzyżykami” (s. 286, il. 193). W powyższych działach napotkamy także przykłady dziwacznych sformułowań terminologicznych,

jak np.: „segment aparatu heraldycznego” (s. 146), „emisja kreacji powtarzalnych” (s. 6, 610nn), zamiast „emitenta” mamy słowo „emitor” albo „emiter” (s. 79, 339), to ostatnie zresztą wg Słownika wyrazów obcych PWN oznacza „elektrodę tranzystora” lub „substancje emitujące promieniowanie”, a pierwsze nie jest odnotowane. Ponadto, jeśli chodzi o szerokie uwzględnienie monet w tej pracy, to uważamy, że jak najbardziej historia sztuki nie powinna od nich stronić, lecz należy mocno powątpiewać w to, czy w pracy o mecenaacie artystycznym powinny być uwzględniane najzwyklejsze monety obiegowe.

Na koniec wymienimy jeszcze pomyłki w cytowaniu inskrypcji (np. s. 62, 75, 80, 114, 178, 189, 250 itd.). Była już mowa o niektórych błędach w interpretacjach ikonograficzno-treściowych. Jest ich jednak o wiele więcej: nie przekonuje wywód o bramie zamku legnickiego jako obrazie świątyni Salomona, zaopatrzony w ciąg luźnych skojarzeń z sercem Jezusowym, koniczyną i laską św. Patryka łącznie (s. 179-181); podobnie niejasna jest interpretacja modlitewnika Jerzego Podiebrada, którą Autor oparł na ostatniej części *Completorium* (s. 150); opierając się na pracy sprzed ponad wieku, identyfikuje postać na kaflach z zamku Wołek w księstwie oświęcimskim jako św. Olafa, króla Norwegii (s. 526n), choć ewidentnie mamy do czynienia z wyobrażeniem św. Władysława, czczonego w monarchii jagiellońskiej; nieuzasadnione jest dostrzeżenie kielicha mszalnego w rękę apokaliptycznej Marii z Dzieciątkiem na kustodii z Raciborza (s. 434); na fresku w Pogorzeli niezgodnie z prawdą dopatruje się wizerunku fundatora oraz aż dwóch sygnatur malarza (s. 394, 397); w programie portalu kaplicy lubińskiej widzi dwukrotne wyobrażenie Chrystusa i gołębicę Ducha Św., choć mamy tu do czynienia z przedstawieniem wszystkich Osób Trójcy Św. (s. 192n). Przykłady takie długo można by mnożyć.

Irytujący jest ton wypowiedzi Czechowicza, niejednokrotnie agresywny i złośliwy. Z poczucia wyższości, wynikającego z przekonania, że Autor posiadał wiedzę najlepszą i najprawdziwszą, wypływają następujące stwierdzenia: „erudycyjna książka A. Barciaka jest tu chlubnym wyjątkiem (...) choć nie stawia problemu, w taki jak ja, sposób” (s. 14); „trzeba odrzucić stwierdzenie Jana Harasimowicza” (s. 360). Czechowicz z inkwizycyjną pasją tropi przejawy komunizmu i nacjonalizmu w nauce: „Niemniej szczególnie w dobie przerostu marksistowskiej aksjologii, w dodatku obarczonej spóźnionym polskim nacjonalizmem nad względnie wolną refleksją historyczną, rozpuszczano poru-

¹¹ Na temat rzeczywistej wymowy herbu Podiebradów por. np. J. Janaček, J. Louda, *České erby*, Praha 1988, s. 170; E. Kopicki, *Ilustrowany skorowidz pieniędzy polskich i z Polską związanych*. Teksty, cz. 2, Warszawa 1995, s. 602.

¹² Por. S. M. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993, s. 29.

szane tu zagadnienia w roztworze tak mętym, że nic już nie jawiło się wyraziście.” Po tym fragmencie następował obszerny cytat z R. Hecka z 1977 r., ale w przypisie jako wypowiadający się w podobnym duchu pojawił się Tomasz Jurek z publikacją sprzed 2 lat (s. 15n). Inny przykład: argumentacja Tadeusza Cieńskiego „wydaje się być produktem epoki najcięższych uścisków socjalizmu i osobliwej chłopomanii” (s. 69). Zaznaczmy, że Cieńskiego, który emigrował z PRL na Zachód i wykładał tam przez lata historię sztuki, do „produktów epoki socjalizmu” na pewno nie da się zaliczyć, a charakterystyka taka jest dla niego wprost obraźliwa. Czechowicz nie darował nawet dziewiętnastowiecznym pionierom badań nad sztuką Śląska, np. Hermann Luchs „grzeszy brakiem jakichkolwiek uogólnień”(s. 22). Styl, z jakim mamy w książce tej do czynienia, technicznie niekiedy pretensjonalnością, żeby nie powiedzieć kiczowatą grafomanią: „w środkowoeuropejskim wrzącym tygłku gasnącego średniowiecza urodził się Śląsk świadomy swej historycznej, kulturowej i politycznej odrębności” (s. 7), „w kontekście późnego gotyku śląskiego sprawa jest o tyle ważna, że badania nad tym okresem tak naprawdę – poza nielicznymi obszarami tematycznymi – trwają w martwym punkcie od – niekiedy – stulecia, skutkując powtarzaniem, często bezrefleksyjnym, stwierdzeń z epoki Napoleonów, dyliżansów i pierwszych feministek, z czasów, gdy wartością toteliczną [chyba Autorowi chodzi o „autoteliczną”] przestawało być pochodzenie i majątek, a stawał się naród i ‘chęć szczerą’...” (s. 8); „stoję na stanowisku, że podstawowym dylematem tej sztuki jest wyraźnie zmodyfikowany stosunek do czasu i przestrzeni” (s. 20); „czworobok zależności Nysa-Paczków-Głogówek-Głogów wydaje się nie być domknięty, gdy chodzi o relację Nysa-Głogów (...). Rzecz jasna i bez tego przedstawiona hipoteza ma rację bytu, jest w moim przekonaniu najbardziej spójna ze wszystkich dotąd przedstawionych.” (s. 73); „Skłonny jestem sądzić, że artysta ten pracował swym dłutem w cieniu brzeskich rusztowań w ekipie sformowanej przez Jakuba Parra” (s. 188); „Elżbieta, powtórnie potem ożeniona, złożyła tu swoje szczątki dopiero w 1449 roku” (s. 253).

Należy też podnieść kwestię opracowania redakcyjnego książki, a właściwie jego braku. Skoro ze względu na koszty (?) wydawnictwo DiG ma zwyczaj niepoddawania wydawanych przez nie książek dokładniejszej obróbce redakcyjnej (mowa tu nie o redakcji technicznej), to odpowiedzialność za niedociągnięcia z tego wynikające spada w znacznej części na Autora. Do głównych mankamentów zaliczyć należy

brak indeksu postaci i autorów, który w opracowaniu tego rodzaju byłby nawet ważniejszy niż zamieszczony tu indeks topograficzny. Nadzwyczaj liczne są błędy literowe, idące chyba w setki (np. na s. 626 jest ich 8, na s. 635 – 6, na s. 652 – 7), zdarzają się ortograficzne (np. s. 217, 247, 619, 634, 636, 645), liczniejsze są też interpunkcyjne i stylistyczne. W części bibliograficznej, w zapisach literatury obcojęzycznej, spotkać można również kardynalne błędy, np. w jednym tytule katalogu wystawy parlerowskiej aż 3 naraz (s. 672). Odnotujmy błędy w numeracji przypisów (s. 70: nr 190-192) lub niekiedy ich brak (s. 159, 206) oraz błąd w żywej paginie (47 stron „Bibliografii” występuje jako „Archiwalia, materiały niepublikowane”). Istne kurioza pojawiają się wśród skrótów bibliograficznych, gdzie Autor zastosował, acz niekonsekwentnie, zasadę budowania skrótu z pierwszych liter kolejnych wyrazów tytułu, stosowaną zwykle do czasopism, serii, ale nigdy do książek! Stąd mamy np. takie skróty jak: WC-CW (*Wrocław w Czechach, Czesi we Wrocławiu*), WOJN (*Władysław Opolczyk jakiego nie znamy*) i wiele innych, podobnie śmiesznych.

To, czego w tej książce nie znajdziemy, to syntetyczne podsumowanie lub zaprezentowanie tezy. Jeśli zadanie takie miały spełniać dwa ostatnie rozdziały, to nie zostało ono wypełnione. Brak w tej książce również tego, co specyficzne dla metody naukowej historii sztuki, to jest rozwiniętej analizy formalno-stylistycznej i porównawczej dzieł sztuki. Ten mankament jest najbardziej dojmujący tam, gdzie Autor próbuje ją stosować i budować w oparciu o nią swoje hipotezy. Otrzymaliśmy pracę, w której niewątpliwie zebrano wiele spostrzeżeń i informacji, ale sposób ich przekazania, a nade wszystko metoda ich analizowania i wyprowadzania wniosków pozostawiają wiele do życzenia, niekiedy budzą żywy sprzeciw. Odczuciem dominującym po zapoznaniu się z tą książką jest myśl o jej potencjalnej szkodliwości dla czytelników mniej zorientowanych w meandrach śląskiej sztuki oraz w zasadach naukowego dowodzenia¹³. Należałoby ponadto przestrzec wszystkich, którzy po tę książkę sięgną, żeby wszelkie stawiane przez jej Autora hipotezy, a niekiedy nawet same tylko relacje z tekstów innych autorów, na których się Czechowicz powołuje, traktowali z najwyższą ostrożnością i nieufnością i zanim się na jakąś propozycję Autora odnośnie do atrybucji, datowania lub interpretacji powołają, żeby jej wiarygodność sprawdzali na własną rękę.

¹³ Miejmy nadzieję, że tej negatywnej cechy pozbawione będą, zapowiadane przez Autora w przypisach i tekście, kolejne jego cztery książki na temat sztuki śląskiej (s. 14, 16, 171, 644).