

Z drugiej strony wystawa prezentowana była szerszej publiczności zachodnioeuropejskiej, która jest raczej mniej zaznajomiona z lokalną polsko-litewską problematyką. W takim kontekście nie dziwi ogólny rys historyczno-kulturowy oraz związane hasła, mogące ułatwić poznanie i zrozumienie złożoności barokowej architektury sakralnej Wilna i spowodować, iż nasze polsko-litewskie dziedzictwo stanie się bliższe ludziom zza Odry.

Józef SKRABSKI

JAKUB SITO, *Thomas Hutter, rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl 2001 (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Regionalny Ośrodek Kultury Edukacji i Nauki w Przemyślu), s. 329, il. 12 kol., 218 cz.-b.

Monografia twórczości Tomasza Huttera, jednego z głównych rzeźbiarzy 1. połowy XVIII stulecia w Rzeczypospolitej, działającego na terenach Małopolski i Rusi Koronnej, jest jedną z nielicznych prac poświęconych nowożytnej rzeźbie polskiej. Już sam ten fakt uświadamia nam znaczenie tej pozycji dla badań nad sztuką nowożytną Rzeczypospolitej w ogóle, a zwłaszcza dla jej dawnych kresów wschodnich.

Książka Jakuba Sity, uznanego historyka rzeźby polskiej, jest wynikiem jego wieloletnich badań nad Hutterem artystą; podstawą dla niej stała się dysertacja doktorska pt. *Tomasz Hutter, rzeźbiarz 1. połowy XVIII wieku w Małopolsce* obroniona w roku 2000 na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. dr hab. Mariusza Karpowicza.

Obszerna publikacja składa się zasadniczo z dwóch części: pierwsza obejmuje tekst główny, aneksy źródłowe i wykazy archiwaliów oraz zestawienia bibliografii. Na część drugą składa się kalendarium i katalog dzieł artysty (podzielony na prace potwierdzone archiwalnie, atrybuowane i niezachowane), obszerne i wyczerpujące streszczenie w języku niemieckim (co jest istotne dla historyków sztuki z kraju, z którego pochodzi Hutter, dla których w większości obraz sztu-

ki polskiej pozostaje nieznany) oraz indeks osobowy. Tekst główny został natomiast podzielony na rozdziały kolejno poświęcone stanowi badań, biografii, panoramie twórczości, wartościom artystycznym sztuki Huttera, jej genezie, warsztatowi snycerza, kwestii projektów oraz przedstawieniu miejsca artysty w panoramie rzeźby Rusi Koronnej w 1. połowie XVIII wieku. Konstrukcja pracy powoduje pewne niedogodności w poznaniu dorobku artysty, bowiem obszerny katalog dzieł został zamieszczony na końcu książki, za spisami bibliografii i ilustracji, i w zasadzie powtarza wszystkie najistotniejsze ustalenia przedstawione w bogatej panoramie twórczości Huttera.

Zanim przyjdzie omówić zawartość pracy i jej główne tezy, wypada stwierdzić, że materiał, którym operuje autor był szczególnie trudny do zebrania i opanowania. Pomijając fakt znacznego rozproszenia geograficznego dzieł związanych z Hutterem, trudności w dostępie do dzieł znajdujących się na terenach Ukrainy, należy też podkreślić katastrofalny stan zachowania materiałów źródłowych dotyczących sztuki tego okresu. Książka Sity wyróżnia się w tym miejscu skrupulatnością i olbrzymim zakresem kwerend źródłowych (autor prowadził poszukiwania w ponad dwudziestu polskich i zagranicznych archiwach). Podjęty przezeń temat wymagał także zapoznania się z bogatą literaturą obcojęzyczną. Sygnalizowana obfitość materiału zmusza do choćby skrótego omówienia każdego z rozdziałów.

Na początku autor wyczerpująco przedstawił stan badań nad twórczością Huttera, a następnie wiadomości biograficzne dotyczące snycerza. Na podkreślenie zasługuje drobiazgowo rekonstrukcja dziejów życia artysty. W oparciu o odnalezione, nieznane dotąd archiwalia (np. listy samego artysty do generała zakonu jezuitów), autor ustalił kilka istotnych faktów, mających kapitalne znaczenie dla całej twórczości artysty. Wg Sity Tomasz Hutter, urodzony w roku 1696, pochodził z bawarskiego regionu Pfaffenwinkel, położonego na południe od Mo-

nachium, pomiędzy rzekami Lech i Loisach. Na tym terenie, na przełomie XVII i XVIII stulecia były bardzo żywe tradycje sztuki snycerskiej, sięgające jeszcze I. połowy XVII wieku. Z tego rejonu pochodzili zresztą inni stolarze, rzeźbiarze, murarze i malarze noszący nazwisko Hutter (Sito wskazuje jeszcze co najmniej cztery osoby noszące to nazwisko i parające się działalnością artystyczną). Ważnym ustaleniem jest także stwierdzenie, iż Tomasz Hutter poznał tajniki zawodu snycerza jeszcze przed wstąpieniem do zakonu jezuickiego w Krakowie w roku 1718. Edukację artystyczną (datowaną na lata około 1708–1718) uzyskał najpierw najprawdopodobniej w swej ojczyźnie, a następnie uzupełnił podczas obowiązkowej wędrówki czeladniczej i jednorocznej praktyki (*Mutjahr*). Kolejnym istotnym ustaleniem Sity jest data przeniesienia warsztatu hutterowskiego z Sandomierza do Jarosławia, już po wystąpieniu (w roku 1727) z Towarzystwa Jezusowego, sytuowana na około rok 1732. Fakt ten miał podstawowe znaczenie dla rozwoju i wpływów „rzeźby hutterowskiej” na dalsze wschodnie rejony Rzeczypospolitej. Następnie kluczowa data określona przez autora pracy to moment śmierci Huttera, umiejscowiony w drugiej połowie 1744 lub pierwszej połowie 1745 roku.

Zrekonstruowana panorama twórczości Tomasza Huttera zajmuje kolejny rozdział pracy. Sito związał ze snycerzem ponad czterdzieści obiektów (pojedynczych rzeźb, retabulów, zespołów ołtarzy). W świetle tak bogatego *oeuvre* Hutter jawi nam się jako jedna z głównych indywidualności artystycznych w rzeźbie polskiej I. połowy XVIII wieku. Monografista trzyma się ciągu chronologicznego, omawiając najpierw dzieła potwierdzone źródłowo, następnie dając

krótką charakterystykę stylu rzeźb, później zajmując się pracami przypisywanymi. Rozdział kończy zarys ewolucji twórczości Huttera. Ten układ budzi jednak wątpliwości i powoduje trudności w zapoznaniu się z dorobkiem artysty. Czytelnik, bowiem „wraca” w kilku miejscach do tych samych miejscowości, a także „cofa się” chronologicznie, poznając najpierw dzieła pewne, a potem wcześniejsze, ale atrybuowane. Wydaje się, że możliwe byłoby połączenie podrozdziału charakteryzującego stylistykę prac hutterowskich z częścią opisującą jej przemiany i usytuowanie jej na końcu rozdziału. W „panoramie” brak też omówienia rzeźb z kościoła Bernardynów w Samborze, zachowanych w oleskich magazynach Lwowskiej Galerii Sztuk (niezilustrowanych w książce) oraz w kościele parafialnym w Biskowicach¹. W rozdziale tym brak także przynajmniej akapitu poświęconego pracom, które były atrybuowane mistrzowi, a które, wg Sity, nie są dziełami Huttera.

Poznając kolejne dzieła, zarówno potwierdzone źródłowo, jak i atrybuowane, czytelnik ma jednak sposobność zapoznania się ze stopniowym rozwojem warsztatu rzeźbiarza i powiększaniem się zasięgu terytorialnego przyjmowanych zleceń, wykonywanych głównie dla zakonów jezuickiego i bernardyńskiego, choć również dla fundatorów świeckich (jak np. Augusta Czartorskiego, Jerzego Ignacego Lubomirskiego czy też Józefa Franciszka Sapiehy). Wśród omówionych przez Sitę prac należy szczególnie wyróżnić znakomite opracowanie pierwszego znanego dzieła artysty, jakim jest galeria kamiennych posągów świętych patronów Rzeczypospolitej i świętych jezuickich, znajdująca się przed kościołem p.w. Św. Jana w Jarosławiu, datowana po-

¹ P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Św. Jana Chrzciciela w Biskowicach*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. I, red. J. K. Ostrowski, *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego Województwa Ruskiego*, t. 5, Kraków 1997, s. 18; P. Szlezzynger, *Dawny kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i klasztor OO. Bernardynów w Samborze*, w: tamże, s. 180.

między 1730 a 1734 rokiem. Z pierwszego okresu twórczości (1720–1726, nazwanego przez Site „zakonnym”), kiedy Hutter określany był przede wszystkim jako *Sculptor Lapidis*, należy też wskazać odnalezione przez monografistę i przypisane rzeźbiarzowi na podstawie cech stylowych medaliony i rzeźby kamienne z nieistniejącego kościoła Jezuitów w Sandomierzu. Dzieła mistrza zależały wówczas w dużym stopniu od tradycji wczesnobarokowej rzeźby przedalpejskiej oraz wpływów rzeźby praskiej. Okres dojrzały w twórczości artysty (sytuowany na lata 1727–1737) zaowocował przede wszystkim wspaniałym wystrojem lwowskiego kościoła Bernardynów, wykonanym pomiędzy 1736 a 1737 rokiem. Hutter jest tu odpowiedzialny za rozbudowaną dekorację rzeźbiarską ołtarza głównego, stanowiącą z nim całość kompozycyjną ołtarzy przytęczowych oraz za trzy ołtarze w nawach kościoła (p.w. Trzech Króli, św. Andrzeja oraz św. Krzyża, 1736–1737). Autor książki zanalizował pod względem artystycznym całość zakomponowanej przestrzeni, perspektywicznej kompozycji głównego retabulum, jak i erudycyjnie omówił skomplikowany i wysmakowany program ikonograficzny. Podobnie wnikliwe analizy przeprowadził w stosunku do pozostałych, atrybuowanych, dzieł z tego okresu, jak np. dekoracji pałacu w Czyżowie Szlacheckim (około 1727–1728), ołtarza cudownej Figury Matki Boskiej w kościele Bernardynów w Rzeszowie (około 1728–1729), ołtarza Najświętszego Serca Jezusowego i projektu pozostałych nastaw w kościele jezuickim „Na Polu” w Jarosławiu (około 1730–1732) oraz ołtarza Św. Barbary w kościele Św. Pawła w Sandomierzu (datowany ogólnie pomiędzy 1727 a 1736). Wśród dzieł atrybuowanych Hutterowi wypada także wymienić niezachowane ołtarze przytęczowe z katedry w Przemyślu (przed rokiem 1732). Ostatni, późny okres działalności snycerza otwiera wystrój kaplicy biskupa Aleksandra Fredry przy katedrze w Przemyślu (około 1736–1739). Okres ten reprezentują prace, w których rzeźbiarz po-

wtarzał rozwiązania znane ze swoich najbardziej udanych i znaczących wcześniejszych realizacji. Do takich należą ołtarze główne w kościele parafialnym w Zagórze Starym (przed 1741) i z kościoła Dominikanów w Łańcucie (obecnie w kościele parafialnym w Albigowej, około 1742), będące redukcją struktur przemyskich. Powtórzeniem struktury wielkiego retabulum lwowskich bernardynów są natomiast ołtarze w kościołach parafialnych w Łące oraz w Opatowie (oba wykonane około 1744).

Opisując styl rzeźbiarza Site określa Huttera jako artystę „spod znaku barokowego realizmu” (s. 132). W pierwszym okresie twórczości zauważa jeszcze pewne trudności w komponowaniu rzeźb, uznając, iż ich autor eksperymentował, tworząc dopiero swój indywidualny styl. Okres dojrzały przyniósł już charakterystyczne, monumentalne, atletyczne postacie, których wyraz podkreślają teatralne gesty. Snycerz swobodnie modelował ciała, choć operował tylko kilkoma typami fizjonomicznymi. Draperie większości rzeźb są przede wszystkim traktowane bardzo plastycznie, światłocieniowo, a ubiory nadają posągom wyraźny wolumen i dynamikę. Niektóre szaty odznaczają się zrytmizowanymi, podłużnymi fałdami. Okres późny to czas „kostnienia” sztuki rzeźbiarza, kiedy to wspomniana maniera sztywnych, podłużnych fałd zaczyna dominować. Okres ten nie wnosi żadnych nowych pierwiastków do sztuki Huttera.

Kolejny rozdział książki jest poświęcony korzeniom artystycznym sztuki Huttera. Przynosi on niezwykle cenne i ważne ustalenia. Odwołując się do znanego diariusza rzeźbiarza Franza Ferdinanda Ertingera, Site w interesujący sposób próbuje na identycznej zasadzie wywodzić genezę artystyczną sztuki Bawarczyka. Uznał on, iż stosunkowo najwięcej artysta zawdzięcza podmonachijskiemu regionowi Pfaffenwinkel i tradycji takich rzeźbiarzy, jak Hans Degler (około 1565–1637), Hans Krumper (około 1570–1634), Philipp Dirr (zmarły po 1629), Hans Spidler (zmarły po 1623) oraz Bartho-

lomäus Steinle (1575–1628). Modelunek, sposób drapowania materii dzieł Huttera jest dla Sity przykładem „długiego trwania” manieri stylistycznej wypracowanej jeszcze w 1. tercji XVII stulecia. Według monografisty tradycjonalizm prac hutterowskich jest też wynikiem oddziaływania sztuki wybitnych snycerzy pogranicza austriacko-bawarskiego, z których dominującą rolę odegrał przede wszystkim Meinrad Guggenbichler (1649–1723), także czerpiący z tradycji snycerskiej 1. połowy XVII wieku. Punktem odniesienia dla porównań z pracami Huttera są dzieła Guggenbichlera z Mondsee oraz z St. Wolfgang, także bardzo bliskie, jeśli chodzi o sposób kształtowania szat. Przytoczone przez autora podobieństwa należy uznać za interesujące i trafione. Za drugi komponent genezy artystycznej twórczości Huttera Jakub Sito uznaje rzeźbę początku XVIII wieku w Pradze, gdzie Hutter prawdopodobnie zawędrował podczas swej podróży czeladniczej. Należy tu raz jeszcze za autorem podkreślić, iż Hutter na początku swej kariery w Polsce był uznawany głównie za specjalistę od rzeźby kamiennej. Zaprezentowane w książce podobieństwa kamiennych dzieł autorstwa Ferdinanda Maximiliana Brokoffa (1688–1731) i wczesnych prac hutterowskich wydają się bardzo przekonujące. Warto podkreślić przede wszystkim związki pomiędzy rzeźbami z Mostu Karola a poszczególnymi pracami Huttera z Jarosławia, Rzeszowa i Lwowa. Autor dodatkowo podkreśla podobieństwa prac obu rzeźbiarzy w odniesieniu do stosowanych typów fizjonomicznych oraz tzw. „postaci egzotycznych” – Murzynów, często pojawiających się w ich dorobku. Podobieństwa do dzieł Brokoffa „nie dotyczą manieri drapowania szat, ale sposobu traktowania rzeźby jako całości, a także szeregu zapożyczeń kompozycyjnych” (s. 137)². Ostatnim elementem skła-

dowym w formacji artystycznej Huttera jest wg Sity środowisko krakowskie z twórczością Baltazara Fontany. Wydaje się jednak, że wskazane w tym przypadku zapożyczenia z dzieł tego rzeźbiarza są raczej zbyt odległe i mniej znaczące dla prac hutterowskich.

W ukształtowaniu się manieri rzeźbiarskiej Tomasza Huttera istotną rolę odegrały wzory graficzne, którym poświęcony został kolejny rozdział. Masowe wykorzystywanie pojedynczych rycin oraz ilustrowanych albumów było praktyką powszechną w XVIII wieku. Sito próbuje odtworzyć hipotetyczną „podręczną” kolekcję sztychowanych wydawnictw, które mógł posiadać Hutter oraz wskazuje na konkretne zapożyczenia z rycin widoczne w jego dziełach. Spośród omówionych prac należy między innymi zwrócić uwagę na dzieło Paola Maffei i Domenica Rossiego *Racolta di statue antiche* z 1704 czy Augustina Neuräuttera *Statuae Pontis Pragensis* z 1714 roku. Poza tym Hutter z pewnością posługiwał się popularnymi pracami Pozza i Giovanniego Rossiego. Interesującym wnioskiem Sity jest stwierdzenie, iż artysta fragmentarycznie wykorzystywał poszczególne wzory (także XVI i XVII-wieczne), częstokroć je swobodnie kompilując, czego przykładem są choćby figury Adama i Ewy z ołtarza Św. Krzyża w kościele Bernardynów we Lwowie. Szczególnie widoczne jest to w środkowej fazie twórczości rzeźbiarza, a zwłaszcza jeśli chodzi o budowę ciała rzeźbionych postaci.

Sito podjął się także zrekonstruowania hutterowskiego warsztatu, który zwłaszcza od roku 1730 odgrywał istotną rolę przy wykonywaniu coraz liczniejszych zleceń. Poza wydobyciem z archiwaliów imion czeladników, późniejszych samodzielnych snycerzy i stolarzy, autor monografii wyróżnił dwóch anonimowych, głównych współpracowników Huttera, którzy mieli pracować, a na-

² Znakomitym rozszerzeniem omówienia czeskich inspiracji w sztuce Huttera jest artykuł J. Sity, *Sculpture in Prague in the first half on the 18th century and the works of Thomas Hutter*, „Biuletyn Historii Sztuki” 64, 2002, s. 171–196.

wet odgrywać dość znaczącą rolę m.in. przy wykonywaniu galerii kamiennych posągów przed jarosławskim kościołem Św. Jana, przy realizacji dekoracji rzeźbiarskiej w kościele Bernardynów we Lwowie oraz przy wystroju kaplicy Fredry w Przemyślu. Oczywiście dominującą rolę w warsztacie miał sam mistrz, który zgodnie z ówczesną praktyką rzeźbiarską przedkładał uczniom i czeladnikom osobiście wykonane *bozzetta*. Hutter był także prawdopodobnie autorem części projektów architektonicznych, co autor przedstawił w następnym rozdziale.

Udział rzeźbiarza w realizacji kilku bardzo rozbudowanych wystrojów rzeźbiarskich okazuje się w przypadku Tomasza Huttera bardzo istotny. Spostrzeżenia poczynione w tym miejscu przez Sito stanowią jedne z najbardziej wartościowych dla zagadnienia praktyki warsztatowej i relacji rzeźbiarz – architekt w nowożytnej sztuce polskiej. Hutter z pewnością był artystą projektującym nie tylko poszczególne kompozycje rzeźbiarskie, ale również samodzielny projektodawcą dzieł architektury w małej skali. Sito wyróżnia ponadto wielokrotnie powielany przez artystę typ ołtarza kolumnowo-filarowego, zależnego przede wszystkim od wzorów zaproponowanych przez traktat Andrea Pozza³ (podkreślana przez monografistę rola krakowskich prac Fontany jest raczej mniejsza, choć pewne elementy mogły być zaczerpnięte z wzorów krakowskich). Jakub Sito wyodrębnił zwartą grupę retabulów tego typu – są to ołtarze przytęczowe z katedry przemyskiej oraz retabula znajdujące się np. w Jarosławiu, Zagórz Starym czy w Albigowej. Na twórcze wykorzystywanie wzorów pozzowskich wskazuje także ołtarz w kaplicy fredrowskiej w Przemyślu oraz ołtarz p.w. Jezusa Ubiczowanego w kościele Bernardynów w Rzeszowie (około 1744).

Struktury te raczej na pewno zaprojektował sam rzeźbiarz. O umiejętnościach Huttera jako architekta może także świadczyć np. zespół ołtarza głównego w kościele bernardyńskim we Lwowie. Choć autorem tego dzieła, zależnego od wzorów Johanna Bernharda Fischera von Erlach i Matthiasa Steinla, jest Konrad Kutschenreiter, to jednak rola Huttera nie ograniczała się do wykonania figur. Dekoracja rzeźbiarska stanowi komplementarną i znaczącą część współdecydującą o wyrazie artystycznym tego wspaniałego *Gesamtkunstwerku*. Ponadto sam snycerz jest odpowiedzialny za retabula z kościołów w Łące i Opatowie, gdzie Hutter odwołuje się do struktury ołtarza lwowskiego. Dzieła te, z ostatniej fazy działalności, są widocznym efektem długoletniej praktyki i doświadczenia artysty.

Pierwszą część pracy kończy rozdział ukazujący postać Huttera na tle rzeźby terenów Małopolski (w tytule rozdziału co prawda autor ogranicza się do wschodniej części Małopolski, jednak sam zdecydowanie wykracza poza tak założone granice) i Rusi Koronnej w I połowie XVIII stulecia. Ta część pracy stanowi szczególnie cenny wkład w poznanie dziejów rzeźby Rzeczypospolitej tego okresu – mamy bowiem do czynienia z pierwszą próbą syntezy całości zjawisk. Sito zasadniczo wyróżnia trzy nurty obecne w sztuce tych terenów: rodzimy, italianizujący i trzeci – łączony przede wszystkim z wpływami rzeźby austriackiej i śląskiej. Pierwszy z nich charakteryzuje się raczej niskim poziomem, nierzadko wręcz rzemieślniczym. Rzeźba figuralna silnie archaizuje i odwołuje się do tradycji XVII-wiecznej. Można wspomnieć, iż Sito wyróżnia tu ciekawy, zwarty, zespół ołtarzy architektonicznych, zdobionych ornamentem akantowym (w Brzozowie, Haczowie,

³ Warto w tym miejscu dodać, iż podobnym zestawem wydawnictw wzornikowych posługiwał się współczesny Hutterowi architekt Paweł Giżycki – zob. A. Betlej, *Paweł Giżycki SJ, architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 58–59 – dlatego widoczne są podobieństwa pomiędzy pracami obu artystów. Nie można jednak mówić o wpływie Giżyckiego na Huttera, bowiem równie wyraźne są różnice w opracowaniu projektowanych przez Giżyckiego struktur ołtarzowych.

Dynowie, Brzezinach, Borku Starym – z 1. ćwierci XVIII wieku), a także zatrzymuje się nad prowincjonalną twórczością Łukasza Zaydakiewicza, jedynej znaczniejszej postaci tego kierunku, wydobytej przy okazji prac nad inwentaryzacją sztuki sakralnej na Rusi Koronnej. Drugi nurt umownie określony jako italianizujący, związany został głównie z oddziaływaniem sztuki Baltazara Fontany i jego krakowskich (małopolskich) uczniów oraz naśladowców. O ile przytoczone przykłady wpływów – zwłaszcza prac Antoniego Frączkiewicza – są oczywiste, o tyle zauważane wpływy sztuki „pofontanowskiej” na poszczególne elementy wystroju kościoła parafialnego w Dobromilu są chyba zbyt daleko idące, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z pracami prowincjonalnymi, o niskim poziomie artystycznym (szczególnie ołtarze boczne, w mniejszym stopniu tamtejsza ambona). Zauważona właściwie po raz pierwszy w opracowaniach historyczno-artystycznych bogata dekoracja stiukowa (1733–1740) kaplicy Wiśniowieckich przy katedrze lwowskiej jest natomiast chyba przykładem przerzutu bezpośrednio z Moraw. Tu zwłaszcza należałoby zastanowić się nad rolą Morawianina Józefa Leblasa. Jako pozostałe przykłady tego nurtu Sito wymienia m.in. rzeźby *castrum doloris* Jakuba Sobieskiego z kolegiaty żółkiewskiej (1743). Trzeci z opisywanych nurtów, o orientacji habsburskiej, przedstawia się szczególnie interesująco. Poza dekoracją rzeźbiarską ołtarza głównego w katedrze w Kamieńcu Podolskim (z ok. 1717–1721), będącej „odbiciem” rzeźby czeskiej, Sito podkreśla znaczenie dla obrazu sztuki lwowskiej niezachowanego ołtarza głównego z kościoła Karmelitów we Lwo-

wie (znajdującego się przed 1945 w Milatynie Nowym) z około 1740 roku. Ponadto, jako główne osobowości artystyczne, Sito wyróżnia Konrada Kutschenreitera, architekta, stolarza, ale i snycerza (m.in. autora figur z ołtarzy Św. Anny i Św. Tekli u lwowskich bernardynów) oraz kolejnego, anonimowego twórcę ambony i ołtarza Św. Józefa we wspomnianym wyżej kościele bernardynskim i części wystroju kolegiaty stanisławowskiej (lata 30. i 40. XVIII wieku). Autor ołtarza milatyńskiego oraz pozostali dwaj twórcy tworzyli pod wpływem rzeźby austriackiej początków XVIII stulecia.

Sito ponadto przypomina fakt, iż kilku innych rzeźbiarzy z 1. połowy XVIII wieku znanych jest wyłącznie z nazwiska, a odtworzenie ich sylwetek artystycznych jest praktycznie niemożliwe. Tytułem uzupełnienia można jednak dodać, że wspomniany przez Wawrzyniec Sokołowski był snycerzem często odnotowywanym w lwowskich księgach metrykalnych, pracującym m.in. przy kościele dominikańskim⁴.

Ostatni rozdział książki niestety wydaje się niekompletny. Wśród najważniejszych pominięć należy wymienić brak omówienia dzieł lwowskich: ołtarza głównego w kościele Jezuitów (około 1744–1747)⁵, ambony oraz ołtarzy z katedry ormiańskiej (2. ćwierć XVIII wieku)⁶ – prac, jak się wydaje, istotnych zwłaszcza dla charakterystyki wpływów morawskich na sztukę lwowską. Brak też ołtarza głównego w świątyni jezuickiej (ob. katedrze unickiej) w Stanisławowie (ob. Iwanofrankowsku). Wydaje się, iż cennym uzupełnieniem przedstawionego materiału byłoby także szersze scharakteryzowanie pozostałych prac w tym mieście. Budzi

⁴ Z. Hornung, *Jan de Witte, architekt kościoła Dominikanów we Lwowie*, red. Jerzy Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 167; wiadomo iż Wawrzyniec Sokołowski wykonywał w r. 1743 ławki w kościele Bożego Ciała.

⁵ J. Paszenda, *Kościół jezuitów we Lwowie w świetle źródeł archiwalnych*, w: tenże, *Budowle jezuickie w Polsce*, t. 2, Kraków 2000, s. 123.

⁶ Zob. J. Chrzęszczewski, *Kościół ormiański w Polsce*, Warszawa 2001, s. 64–65, 70–71, il. 60, 63. Część wystroju (m. in. ambona) została przed II wojną światową sprzedana do kościoła reformackiego w Rzeszowie.

niedosyt brak całościowej, szerszej analizy wystroju kolegiaty i kościoła ormiańskiego, z którymi łączy się kolejny, nieznany szerzej, wystrój rzeźbiarski w kościele parafialnym w Uściu Zielonym koło Buczacza (datowany na lata 40. XVIII wieku)⁷, brak też wzmianki o rzeźbach z kościoła bernardyńskiego w Gwoźdźcu⁸.

Należy podkreślić, iż książka Jakuba Sity, pomimo zgłaszanych powyżej zastrzeżeń, jest pozycją bardzo cenną, przynoszącą bogactwo nowego materiału, dokładne analizy stylowe wielu istotnych dla sztuki polskiej dzieł. Książka wykracza poza ramy jedynie monografii artysty referującej zagadnienia wykształcenia, działalności warsztatu i projektów rzeźbiarskich. Twórczość Tomasz Huttera stała się na zasadzie *pars pro toto* przykładem uświadamiającym czytelnikowi złożoną problematykę dziejów późnobarokowej rzeźby w Rzeczypospolitej, stanowiąc zarazem omówienie kwestii migracji artystów w Środkowej Europie w 1. połowie XVIII wieku.

Andrzej BETLEJ

Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, red. Anna Baranowa, Universitas, Kraków 2001 (seria *ARS VETUS ET NOVA*, T. IV, red. serii Wojciech Bałus), 191 s., il. cz.-b. i kol.

Książka *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* prezentuje referaty wygłoszone w trakcie sesji naukowej, zorganizowanej przez Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki UJ i Konsulat Generalny Republiki Austrii w Krakowie w listopadzie 1997 roku.

We *Wstępie* Anny Baranowej zaprezentowane zostały główne założenia konferen-

cji, której zadaniem było uchwycenie specyfiki kontekstu „geoartystycznego”, w jakim uformowała się „Sztuka” oraz weryfikacja tradycyjnych kategorii, takich jak centrum i peryferie. Sformułowane w ten sposób postulaty badawcze świadczą o pragnieniu wpisania się w nowoczesne nurty badań humanistycznych, skupionych raczej na bezstronnym dociekaniu „obramowania” czasowo-przestrzennego, unikających hierarchizacji oraz rezygnujących z opozycyjności pomiędzy stolicą sztuki a prowincją.

Trzydzieści tekstów ukazuje różnorodność tematów, jakie poruszono z okazji setnej rocznicy powstania TAP „Sztuka”. Pojawiły się wypowiedzi dotyczące europejskiego kontekstu działalności artystów polskich w realiach późnej monarchii austro-węgierskiej, mówiące o specyfice środowiska krakowskiego oraz podejmujące kwestię twórczości kilku wybitnych indywidualności, związanych ze „Sztuką”.

Tom rozpoczyna tekst Tomasza Gryglewicza *„Sztuka” a secesje*, poświęcony próbie umiejscowienia środowiska krakowskiego w ogólnoeuropejskim ruchu secesjonistycznym. Szczególnie ciekawe wydają się porównania pomiędzy secesjami Monachium, Wiednia i Berlina oraz zestawienie tych ugrupowań z postawą twórców polskich. Odpowiedź na pytanie, czy TAP „Sztuka” można traktować jako rodzaj krakowskiej secesji, pozostaje zawieszona i nierozstrzygnięta wobec znacznej liczby zarówno analogii, jak i odmienności. Samo dokonanie konfrontacji tego rodzaju, uwieńczone bilansem podobieństw i różnic, klarownie uwypukla te cechy środowiska Krakowa, które wydają się znamienne tylko dla niego i wyróżniają „Sztukę” spośród stowarzyszeń o zbliżonym charakterze.

⁷ Rzeźby te zostały odkryte podczas prac inwentaryzacyjnych Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UJ w r. 1997.

⁸ A. Betlej, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii i klasztor Bernardynów w Gwoźdźcu*, w: *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, red. J.K. Ostrowski, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, Kraków 1996, s. 28.