

wień i opisów podobnych uroczystości z innych ośrodków.

Szczególny aspekt problemu wymiany kulturalnej rozważył w swym referacie Pál Lövei⁶⁰. Nakreślił on dzieje eksploatacji złóż czerwonego marmuru w górach Gerecse koło Ostrzyhomia, a także zasięg wykorzystania tego cennego budulca. Wiadomości o eksporcie marmurowych bloków lub gotowych dzieł zestawiał Lövei z bogatszym materiałem źródłowym, dotyczącym złóż w okolicach Salzburga. Poświęcił przy tym wiele uwagi transportowi czerwonego marmuru do Polski i Litwy.

W ostatnim referacie tomu zajęto się Zamościem w kontekście recepcji wzorów włoskich miast idealnych. Autorka tekstu, Marina Dmitrieva-Einhorn⁶¹, zebrawszy dotychczasowe wiadomości na temat miasta i jego założyciela Jana Sariusza Zamoyskiego, właściwie nie wyszła poza dotychczasowy stan badań.

Podsumowując niniejsze uwagi, należy podkreślić różnorodność studiów zgromadzonych w recenzowanej książce, nie tylko pod względem tematów, lecz także metod naukowych. Dużą zaletą tomu jest fakt, że gromadzi on (w wyważonych proporcjach) próby minisyntez, prezentacje aktualnych projektów badawczych, a także artykuły monograficzne i, niejednokrotnie bardzo cenne, przyczynki. Omawiana publikacja stanowi niewątpliwie ważną pozycję nie tylko w badaniach nad sztuką epoki Jagiellonów, ale także w badaniach kultury przełomu czasów średniowiecznych i nowożytnych w Europie Środkowej. Jest ona jednocześnie bardzo dobrym materiałem wyjściowym do dal-

szych pogłębionych studiów tego okresu, by w przyszłości móc odpowiedzieć na pytania natury ogólnej, np. czym charakteryzowała się kultura związana z dynastią Jagiellonów. Coraz większe zainteresowanie tą tematyką⁶² daje nadzieję, że tak się rzeczywiście stanie.

Katarzyna BRZEZINA
Wojciech WALANUS

BOŻENA STEINBORN, *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2004, 236 s., 53 il.

Badania nad gdańskim malarstwem nowożytnym, choć mają długą tradycję, dalekie są od objęcia swym zasięgiem całości problematyki. I choć istnieją zarówno ważne opracowania ogólne jak i prace poruszające kwestie szczegółowe, nadal jednak brak monografii wielu znaczących artystów. Należący do najważniejszych malarzy swego czasu – Daniel Schultz zwany młodszym (ok. 1615–1683) – serwitor królewski, ceniony przez magnaterię polską i patrycjuszy w rodzinnym Gdańsku, przyjaciel wybitnych osobistości, przez długie lata nie doczekał się szerszego opracowania. Choć jako grafik popularny był już w XVIII w., a od początku XX wieku interesował badaczy także jako malarz, wciąż pozostawał postacią enigmatyczną, o niesprecyzowanym – w sposób przekonywający – *oeuvre* artystycznym. Pierwszą i jedyną właściwie próbą całościowego opracowania dorobku malarza była króciutka publikacja

⁶⁰ P. Lövei, *Salzburg und Gran versus Krakau, Gnesen und Wilna: Die Lieferung des Rotmarmors im Fernhandel Mitteleuropas*, s. 411–421.

⁶¹ M. Dmitrieva-Einhorn, *Zamość – eine Idealstadt? Italienrezeption am Ende der Jagiellonenzeit*, s. 423–435.

⁶² Konferencje: *Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526)*. *Kunst – Kultur – Geschichte*, Kutná Hora, 21–24 IX 2000; *Kunst in der Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft*, Leipzig-Görlitz, 16–19 V 2001; *Kultura dworu Jagiellonów i dworów z nimi związanych*, Lublin, 4–8 IX 2002.

Georga Cuny'ego z 1915 roku¹ nazywana czasem, raczej na wyrost, monografią. Późniejsze teksty omawiające dzieła Schultza nie mają charakteru syntetycznego².

Niektóre z nich w wielu kwestiach powtarzały fakty podane przez Cuny'ego. Cenne ustalenia odnoszące się do poszczególnych obiektów są rozproszone, pojawiają się w artykułach i opracowaniach ogólnych³. Brak punktu odniesienia w postaci rzetelnej monografii utrudniał dalsze badania.

Na tym tle trzeba widzieć wydaną właśnie książkę Bożeny Steinborn, autorki kilku już tekstów na temat życia i twórczości Daniela Schultza⁴. Badaczka podjęła się uporządkowania nagromadzonego dotąd materiału. Publikacja nie jest jednak tylko usystematyzowaniem kwestii związanych z życiorysem malarza i jego spuścizną artystyczną, ale także i może przede wszystkim prezentacją nowo poczynionych przez autorkę ustaleń.

Książka *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, skonstruowana według najbardziej rozpowszechnionego schematu stosowanego w monogra-

fii pojedynczego artysty, składa się z tekstu głównego i katalogu dzieł malarza.

W pierwszym z rozdziałów, zatytułowanym: *Znane fakty z nieznannej biografii artysty* (s. 7–17) Bożena Steinborn porządkuje swoje wcześniejsze ustalenia dotyczące życia malarza⁵. Przytoczmy tu kilka najważniejszych faktów. Ustalenie daty urodzin artysty jest możliwe wyłącznie na podstawie zapisu o pochówku z 22 października 1683 r., który informuje, że w momencie śmierci Schultz miał 68 lat. Należy więc za datę urodzin przyjąć rok 1615. Ostatnia wola malarza, wymieniająca jako spadkobierczynię przyrodnią siostrę Schultza – Annę z d. Gödecke pozwoliła na przesledzenie wzmianek o rodzinie⁶. Wynika z nich, że Daniel był trzecim dzieckiem Augustina Schultza i Anny z d. Bancke, która po śmierci Augustina wyszła powtórnie za mąż za Michaela Gödecke i miała z nim trójkę dzieci. Steinborn, z racji ustalenia imion rodziców Daniela, postuluje odstępianie od określania artysty Danielem Schultzem „młodszym”⁷.

Wedle autorki Daniel Schultz pierwsze nauki pobierał w jednej z gdańskich pracow-

¹ G. Cuny, *Der Maler Daniel Schultz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Danzigs*, Leipzig 1915.

² Cały rozdział poświęcił mu: W. Drost, *Danziger Malerei von Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin, Leipzig 1938. Informacje o Schultzu pojawiały się w opracowaniach ogólnych m.in. *Malarstwo polskie – manieryzm, barok*, red. M. Walicki, W. Tomkiewicz, kat. oprac. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, s. 34–37, 359–367, a także w rozmaitych słownikach, m.in. *Polski Słownik Biograficzny*, t. 36, Kraków 1996, s. 24–27, tamże wcześniejsza literatura. Z prac bardziej szczegółowych, poświęconych wybranym problemom por. m.in.: K. Jackowska, *Próba interpretacji treści alegorycznych i symbolicznych w twórczości Daniela Schultza (streszczenie referatu)*, „Rocznik Gdański” 39, 1979, s. 254–266.

³ Por. m.in. M. Karpowicz, *Dwa koweńskie portrety Paców. M. A. Palloni czy Daniel Schultz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 25, 1963, s. 214–219; J. Flik, *Portrety Jana Heweliusza z Gdańska i z Oxfordu*, „Ochrona Zabytków” 48, 1995, z. 2, s. 169–178, z ogólnych: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, t. 1: *Eseje*, t. 2: *Katalog*, Gdańsk 1997.

⁴ B. Steinborn, *Rytownik Daniel Schultz*, w: *Arx Felicitatis, Księga ku pamięci Prof. Andrzeja Rottermunda w 60-tą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 199–206; tejże, *Znajomi i finanse Daniela Schultza*, „Barok” 9, 2002, z. 1–2, s. 65–73; tejże, *Obraz Daniela Schultza „Walka psa z ptakiem”*, w: *Spór o genezę martwej natury*, Toruń 2002 (= *Sztuka i kultura*, t. 3), s. 129–140; tejże, *Szkic do życiorysu gdańskiego malarza Daniela Schultza (około 1615–1683)*, „Zapiski Historyczne” 69, 2003, z. 1, s. 19–36.

⁵ Steinborn 2002 (przyp. 4), *passim*; Steinborn 2003 (przyp. 4), *passim*.

⁶ Archiwalia odszukane w Archiwum Państwowym w Gdańsku (dalej jako: APGd) przez K. Komsta-Kubicką zamieszczono w aneksie A, s. 206–209.

⁷ Nie był on tak nazywany przez współczesnych, ani w XVIII czy XIX w. Dopiero G. Cuny uważając, że ojcem Daniela był Georg, a stryjem Daniel Georg Schultz zapoczątkował (co przejęli kolejni badacze) nazywanie Daniela – serwitora królewskiego – Danielem mł., dla odróżnienia od domniemanego stryja.

ni malarskich, ale jej zdaniem nie został tu jednak wyzwolony na mistrza. Według Steinborn odnotowany w księdze cechu malarzy pod rokiem 1631 Daniel Schultz⁸, nie może być „naszym Danielem”, jako że ten miał wtedy dopiero 16 lat.

Za najważniejszą dla świadomości artystycznej malarza, monografistka uważa naukę w Niderlandach. Według niej Schultz przebywał w Lejdzie⁹, może także w Amsterdamie i Antwerpii w latach od ok. 1643 do 1647. W kraju musiał być z powrotem najpóźniej w 1649 roku, albowiem w 1650 roku został malarzem nadwornym Jana Kazimierza¹⁰.

Na temat późniejszych lat życia artysty informacje są równie skromne. Steinborn przywołuje dokumenty poświadczające zlecenia od Rady Gdańska, a także dowody wypłat odsetek i zapisy o tym, kogo Schultz trzymał do chrztu¹¹. Był on też krewnym Heweliusza¹². Zdaniem autorki przesłanką poświadczającą wysoki status społeczny malarza jest dokument informujący o wezwaniu artysty przed trybunał koronny dostarczony mu do kamienicy Adriana von der Linde. Schultz mieszkał (przemieszkiwał?) zatem w domu jednej z najświetniejszych rodzin w Gdańsku. Steinborn przywołuje również fakty dające wyobrażenie o dochodach Schultz. Wszystko to ma dowodzić, że malarz należał do elity miasta.

W związku z brakiem źródeł trudno rozstrzygnąć kwestię czy, a jeśli tak, to kiedy i na jak długo, Schultz przeniósł się do Warszawy. W tej materii Steinborn podaje rozmaite fakty ukazujące jego mobilność i obecność raz w Gdańsku, a raz w stolicy,

ale nie osądza ostatecznie, gdzie przebywał częściej. Z braku bezspornych dowodów autorka sugeruje jedynie możliwość wyjazdów do Paryża, Wiednia, a także drugiego pobytu w Niderlandach. Ustalenia te pozostawia w sferze hipotez. Monografistka pisze, że z powodu braku przekazów trudno powiedzieć coś konkretnego o sposobie pracy Schultz. Autorka skłania się do twierdzenia, że artysta nie miał stałej pracowni ani współpracowników.

W drugim rozdziale (s. 19–32) Steinborn analizuje portrety królewskie Schultz. Głównym postulowanym celem tej części tekstu jest wydzielenie oryginalnych obrazów artysty od naśladownictw. Za bezsporne dzieła Schultz monografistka uznaje 8 portretów Jana Kazimierza (w tym 2 niezachowane), jeden Marii Ludwiki, jeden Michała Korybuta (plus 3 kopie, repliki?) i niezachowany konterfekt jego żony Eleonory. Według Steinborn istniał też przynajmniej jeden portret Jana III Sobieskiego.

Najwięcej uwagi autorka poświęca licznym podobiznom Jana Kazimierza. Wśród nich szczególną uwagę zwraca na niepublikowany dotąd *Portret króla w białym kołnierzu* (kat. 1), zakupiony przez Zamek Królewski w Warszawie i przypisany Schultzowi właśnie przez autorkę, a także na, umieszczony na okładce książki, *Portret króla w kołpaku* (kat. 4).

W rozdziale poświęconym portretom możliwych (s. 33–42) autorka dokonuje podziału tej części spuścizny malarskiej Schultz na dwa typy: staropolski i zachodnioeuropejski. Wizerunki należące do pierwszej

⁸ Steinborn nie zamieściła przypisu informującego, który zapis w APGd, 300, C/613 ma na myśli. Z pewnością chodzi o wpis na s. 15 – Daniel Schultz jako jeden z młodszych braci (1631). Dalej Daniel Schultz pojawia się na s. 188a (405). Autorka (s. 8, przyp. 23) mylnie podaje, że wzmianka na s. 405 (w pierwotnej numeracji 188a) i daty 25 V 1631, 20 XI 1636 (zatarg z cechem) oraz 1646 odnoszą się do Georga Schultz.

⁹ Wzmianka o zapisaniu na uniwersytet (jakiegoś) Daniela Schultz odkryta przez: L. Thyssen, *1000 Jaar Polen en Nederland, Zutphen* 1992, s. 181; tejsze, *Polska a Niderlandy, 1000 lat kontaktów*, Zutphen 2003, s. 204.

¹⁰ Dokument zamieszczony i tłumaczony w aneksie B, s. 209–211.

¹¹ Dokument poświadczający wypłacenie 90 marek – aneks A 6; pożyczki i wypłaty odsetek – aneks A 5, 8–11.

¹² Monografia Heweliusza: K. Targosz, *Jan Heweliusz, uczone-artysta*, Wrocław 1979, wyd. 2, 1986.

grupy mają za zadanie przede wszystkim prezentować „szlachecki status modela”, te drugie ukazują portretowanych w ujęciu bardziej naturalnym, bez teatralizacji¹³. W fakcie, że oba typy portretów Schultz uprawiał niejako jednocześnie w całym okresie twórczości, autorka upatruje źródło największych kłopotów z datowaniem.

Część rozdziału Steinborn poświęca „właściwościom artystycznym” dzieł, ubolewając przy okazji nad ich stanem zachowania. Autorka zwraca też uwagę na pewne niedostatki rysunku malarza, nieumiejętność stosowania skrótów perspektywicznych. Jej zdaniem, te braki (usprawiedliwiane przez nią faktem, że nie terminował u żadnego malarza, nie uczył się odwzorowywania form czy modela) rekompensowała wrodzona zdolność operowania kolorem. Nawet monochromatyczne niemal kompozycje zachwycają wyczuciem doboru tonów, szczególną wrażliwością. Za szczytowe osiągnięcie tego „malarza kolorysty” autorka uważa *Portret Konstancji Schumann*. W tym i innych portretach malarz z lubością stosuje szarawe laserunki, zwłaszcza dla podkreślenia bladoci karnacji modela. Inną charakterystyczną cechą Schultz portrecisty ma być łatwość psychologizacji modela. Monografistka poczytuje to za wynik wpływu malarstwa holenderskiego, a zwłaszcza portretów F. Bola. Na potwierdzenie swej argumentacji przywołuje *Portret młodego mężczyzny*, uważany za autoportret Schultz¹⁴. Autorka zwraca uwagę na pewne zapożyczenia formalne potwierdzające wzorowanie się na malarstwie niderlandzkim. Tu przykładem jest m.in. *Portret Jana Heweliusza* fundowany w opinii autorki przez Jana III.

Część tekstu *Pierwowzory dla portretów rytowanych* (s. 43–46) zawiera tezę, że wszystkie (poza dwoma) wizerunki graficz-

ne opatrzone inskrypcją „D. Schultz pinxit”, a rytowane przez W. Hondiusa czy J. Falcka, powstawały nie na podstawie portretów olejnych, ale tylko „portrecików” wykonanych ołówkiem czy gwaszem. Taka praktyka była dość powszechna w owych czasach. To pozwoliłoby na wyjaśnienie, dlaczego żaden z olejnych pierwowzorów nie zachował się. Idąc dalej, Steinborn proponuje uznać szkic przypisywany Hondiusowi za pierwowzór przeznaczony dla tego rytownika, ale wykonany przez Schultz. Zdaniem autorki 9 z 13 rycin stanowiło część cyklu ukazującego ważne osobistości.

W rozdziale zatytułowanym *Inne obrazy* (s. 47–49) monografistka analizuje obrazy Schultz, które choć mają charakter portretowy, są alegoriami bądź wizerunkami świętych (Błogosławiony Alojzy, niezachowany Św. Kazimierz). Jednym z analizowanych tu obrazów jest *Personifikacja jesieni*, we wcześniejszej literaturze nazywana *Handlarką dziczyzną*. Na podstawie podobieństwa m.in. do tego obrazu autorka przypisuje Schultzowi dwa pochodne tematycznie dzieła: *Portret szlachcica z zającem*¹⁵ i *Trzej myśliwi*. W wypadku drugiego obrazu Steinborn zastrzega, że zły stan zachowania nie pozwala na jednoznaczną atrybucję.

Od tych przedstawień wchodzących w problematykę myśliwską autorka przechodzi do przedostatniego rozdziału zatytułowanego *Obrazowanie zwierząt* (s. 51–57). Fakt malowania obrazów animalistycznych i ich pokrewieństwo formalne do dzieł Flamanów poczytuje ona za niezbity dowód studyjnego pobytu w Niderlandach. I właśnie pokrewieństwo animalistycznych obrazów Schultz, bardziej do dzieł Snydersa, niż jakiegokolwiek mistrza holenderskiego daje Steinborn asumpt do twierdzenia, że z pewnością nasz gdańszczanin przeby-

¹³ O portretach sarmackich m.in. J.K. Ostrowski, *Myśl o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II seminarium niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja, forma, symbol*, Warszawa 1990, s. 171–185.

¹⁴ Za J. Ruszczycówną, *La peinture polonaise du XVIIe au de XXe siècle, catalogue, Musée National de Varsovie*, Warszawa 1979.

¹⁵ Po raz pierwszy uznanego za dzieło Schultz w 1970 przez J. Michałkową.

wał w Antwerpii. Schultz wykonał co najmniej 10 przedstawień zwierząt (5 zachowanych i 5 znanych ze źródeł) i serię rycin o tej tematyce. Autorka sugeruje, że Schultz był człowiekiem praktycznym i do zajęcia się tematem skłoniła go nadzieja na popyt; choć jej zdaniem za podjęciem tego tematu przemawiały też inne względy, np. niemożność podejmowania tematów wielopostaciowych, religijnych (ze względu na braki w wykszoleniu), być może także chęć „bycia pierwszym animalistą”. Steinborn odrzuca tezę W. Drosta jakoby twórczość animalistyczna Schultza wyrastała z tradycji miejscowej (de Vries, Niedenthal, Ruthart). Omawiając obraz *Trofea w spiżarni*, Steinborn wskazuje zarówno atuty malarskie tej martwej natury, jak i jej wady (brak wyważenia proporcji zwierząt). W przypadku większości dzieł autorka zwraca uwagę na pokrewieństwa ze sztuką niderlandzką, ale i na pewne cechy typowe dla samego Schultza (fascynacja ptactwem i jak zawsze zdolności kolorystyczne). Steinborn na podstawie analizy porównawczej przypisuje Schulzowi jeszcze kilka (na razie 3) obrazów „ptasich”, określanych dotąd jako „szkoła Snydersa” czy „kopia wg Fyta”, jest w tym jednak bardzo ostrożna, nie feruje wyroków.

Ostatni rozdział książki poświęcony jest *Niderlandzkim inspiracjom* Schultza (s. 59–72). Autorka rozwija w nim sygnalizowane już wcześniej wielokrotnie źródła czerpania wzorów malarskich. Stara się odzielić od wielu (ponad 20) nazwisk artystów niderlandzkich wymienianych w literaturze jako wzorce dla Schultza, tych malarzy, którzy mieli nań rzeczywisty wpływ. Steinborn wskazuje tu przede wszystkim na dwóch (najczęściej zresztą wymienianych przez badaczy) artystów: Bartholomeusa van der Helsta i Fransa Snydersa oraz proponuje poszerzenie tej listy o Ferdinanda Bola i Adriaena van Utrecht. Od Helsta m.in. przejął Schultz formułę portretu reprezentacyjnego, co widoczne jest zwłaszcza w jedynym wielopostaciowym obrazie Schultza *Portrecie Dedesza agi ze świtą*, a także w uję-

ciu *Personifikacji jesieni*. Z Bolem z kolei ma go łączyć miękkie kładzenie plam barwnych, modelowanie twarzy bez linearnego ich podkreślenia i psychologizm wizerunków. Te nawiązania pojawiające się w dziełach z lat 50. według autorki mogą być przesłanką wskazującą na drugi pobyt Schultza w Niderlandach. Analizując pokrótce gdański portret Heweliusza, Steinborn zwraca uwagę na sposób ukazania uczonego na tle „ściany grzbietów książek” jako bliskie rozwiązaniu zastosowanemu przez M. Mathiesena. Z kolei na znajomość dzieł F. Snydersa wskazują niezbicie, zdaniem Steinborn, wybór tematów, jak i rozwiązania kompozycyjne obrazów animalistycznych Schultza. Autorka widzi w dziełach gdańszczanina jedynie dalekie odbicie wirtuozerii flamandzkiego mistrza, niemniej „nowatorskie na regionalnej scenie artystycznej”. Brakiem umiejętności oddawania ruchu argumentuje fakt, że malarz nie podejmował się np. tematu polowania na grubego zwierza.

Steinborn omawia też pokrótce walory artystyczne akwafort Schultza. Pisząc o „ptasich” rycinach, wskazuje na pokrewieństwo w zakresie techniki do szkoły Rembrandta. Wysokie umiejętności Schultza-akwafortcisty dały mu też zamówienie na przedstawienie katalogu zbioru muszli Ch. Gottwalda, które jest przykładem współpracy malarza z przedstawicielami nauki w Gdańsku.

Podsumowując, zdaniem monografistki, w zakresie sztuki portretowej Schultz nawiązywał głównie do dokonań Holendrów, natomiast dla martwych natur i przedstawień zwierząt poszukiwał wzorców flamandzkich.

Należy żałować, że autorka nie pokusiła się nawet o krótkie podsumowanie poczynionych przez siebie ustaleń. Tekst sprawia wrażenie „urwanego” na stronie 72, od której zaczynają się przypisy. Po nich następują: katalog (o którym za moment), bibliografia i aneksy: A i B – zestawiające dokumenty na temat Schultza, C – portrety rytowane wg Schultza (jest ich 13) oraz D – kalendarium życia Schultza i niektórych wydarzeń politycznych.

Osobną część publikacji stanowi katalog dzieł artysty, obejmujący 54 pozycje, w tym grafiki i szkice. Zamieszczono 41 ilustracji dzieł Schultza, uzupełnionych 12 ilustracjami porównawczymi. Katalog jest ułożony zgodnie z układem tekstu i ujmuje: portrety królewskie (poz. 1–12), następnie portrety możnych – z rozdziałem na typy: staropolski (13–18) i zachodnioeuropejski (19–31) oraz inne obrazy (28–31), dalej następują obrazy zwierząt (32–41), obrazy przypisywane (42–43), takie, które mógł namalować Schultz (44–47), ryciny i rysunki (48–54) oraz spis 4 dzieł zdaniem autorki mylnie przypisywanych artyście. Katalog jest czytelny, zawiera biogramy portretowanych i dane o samym obrazie: wymiary, datę powstania (lub przedział czasowy), krótki opis, miejsce przechowywania, względnie także historię obiektu i literaturę, jeśli takowa istnieje oraz reprodukcje większości dzieł.

Publikacja Bożeny Steinborn jest *de facto* pierwszą monografią Schultza i jej rolę dla badań nad Gdańskiem, a także nad polskim malarstwem dworskim trudno przecenić. Daje ona zamknięty obraz twórczości tego znaczącego w dziejach sztuki gdańskiej, czy szerzej terenów związanych z Rzeczpospolitą, portrecisty i malarza zwierząt.

Niewątpliwą zasługą autorki jest ustalenie ramowych faktów z życia artysty w oparciu o nowo odnalezione źródła. Duże znaczenie ma także obalenie „mitu” o ojcu Georgu i Danielu Georgu – stryju malarza, który począwszy od tekstu Cuny’ego wprowadził zamęt wokół malarzy o nazwisku Schultz i spowodował stosowanie rozróżnień starszy, młodszy. W obliczu przytoczonych faktów, zasadnym jest nazywanie serwitorka królewskiego po prostu – Danielem Schultzem.

Szczególnie ważne jest dokonane przez Steinborn uporządkowanie *oeuvre* artysty poprzez stworzenie katalogu jego dzieł. Będzie on zapewne stanowił punkt odniesienia dla dalszych badań zarówno autorki, jak i innych historyków sztuki.

Dużą zaletą tej publikacji jest także przedstawienie kierunków czerpania wzorów, odrzucenie wcześniejszych, często niemożliwych do sprawdzenia i zbyt śmiałych hipotez, np. o czerpaniu Schultza bezpośrednio z twórczości malarskiej Rembrandta czy Melchiora Hondecoetera, co w pierwszym przypadku jest wątpliwe, a w drugim niemożliwe, zwłaszcza we wczesnym okresie, z powodu chronologii (Melchior ur. 1636).

Cenne jest, że autorka zwróciła uwagę na pewną ważną, a niedocenianą dotąd możliwość występowania (zwłaszcza w zagranicznych muzeach) animalistycznych obrazów Schultza pod nazwiskiem innych, bardziej znanych malarzy. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że w magazynach muzealnych kryją się dzieła Schultza określane jako „szkoła Snydera / Fyta czy Hondecoetera”.

Pewnym niedostatkiem tej publikacji jest natomiast brak prezentacji na początku książki usystematyzowanego stanu badań. Krótką historię zainteresowania badaczy osobą i twórczością artysty autorka zawarła wprawdzie w *Słowie wstępnym* i choć ten skrótowy sposób potraktowania stanu badań pokazuje krytyczny stosunek autorki do wcześniejszej literatury, nie pozwala jednak na uchwycenie szczegółowych różnic. Podczas lektury kolejnych rozdziałów utrudnia to rozdzielenie poglądów wcześniejszych badaczy od nowych propozycji, jest też powodem, dla którego autorka wraca do omówienia dotychczasowych ustaleń w różnych miejscach tekstu i w katalogu.

Czytając książkę Bożeny Steinborn odnosi się wrażenie, że nie wszystkie partie tekstu były w równym stopniu przemyślane. Szczególnie dopracowany i stosunkowo obszerny jest rozdział „biograficzny”, ale tego samego nie można już powiedzieć np. o rozdziale *Inne obrazy*. Pomijając pewną niezręczność samej nazwy, dziwi fakt połączenia w nim *Personifikacji jesieni* z wizerunkami świętych. Po krótkich, zajmujących półtorej strony rozważaniach, następuje akapit, poruszający skądinąd niezwykle interesującą kwestię ewentualnego występowania mar-

tych natur czy krajobrazów ze zwierzętami Schultza w zbiorach królewskich i radziwiłłowskich¹⁶. W zakończeniu rozdziału autorka powraca do przedstawień alegorycznych, przypisując artyście dwa obrazy. Wszystko to razem sprawia wrażenie zestawiania ze sobą w pośpiechu różnych problemów, fragmentów tekstu, które po ewentualnym rozbudowaniu stanowiłyby niewątpliwie cenne, odrębne partie książki.

Nieco zagadkowy wydaje się też układ całości monografii. Swego miejsca w tekście nie ma strona malarska dzieł, kwestie związane z techniką Schultza. Problem sposobu pracy artysty Steinborn kwituje stwierdzeniem, że Schultz zapewne nie miał stałego warsztatu ani współpracowników. To, w odniesieniu do panujących w tamtych czasach praktyk, wydaje się mało prawdopodobne, a jako wyjątkowe powinno znaleźć odbicie w ówczesnych źródłach. Niewiele miejsca poświęcono też technice malarza. Autorka nie zajmuje się problemem podobrazia, sposobu jego gruntowania, używanych pigmentów etc. Wprawdzie w rozdziale poświęconym wizerunkom możliwych wydzielono podrozdział „właściwości artystyczne”, ale choćby z powodu umiejscowienia nie odnosi on się do sposobu malowania np. zwierząt. W efekcie uwagi o sposobie kładzenia farb przez Schultza są rozsiane po tekście.

Wiele cennych supozycji umieszczonych jest tylko w przypisach. Przykładem informacja, że nazywanie Schultza – gdańszczanina – artystą polskim bądź niemieckim autorka uważa za nieuprawnione uproszczenie (przypis 7). Jest to kwestia na tyle istotna, że zasługuje na rozwinięcie. Podobnie informacje o *Personifikacji jesieni*, argumenty,

dłaczego nie może to być zwykła sprzedawczyni dziczyzny, znalazły się w przypisie 165. Niektóre ważne pozycje bibliograficzne dotyczące Schultza pojawiają się wyłącznie w przypisach, brak ich natomiast w bibliografii¹⁷.

Czytelność książki zakłóca nieco, słuszny w założeniu pomysł wyłuszczenia tytułów obrazów. Dzieje się tak, gdyż wiele dzieł pojawia się w tekście kilka lub kilkanaście razy. Co więcej w ten sposób są wyróżniane tytuły dzieł nie tylko Schultza, ale także innych artystów np. *Bitwa pod Grunwaldem* Boguszewskiego (s. 9) czy *Alegoria* Bloomaerta (s. 24). To, co miało ułatwić szybkie odnalezienie informacji o poszczególnych obrazach, w efekcie skomplikowało sprawę. Podobnie jest z odnośnikami do ilustracji. Pojawiają się one przy tytułach, zwykle (ale nie zawsze) tylko wtedy, gdy obraz wymieniany jest po raz pierwszy. W innych miejscach, nawet jeśli mamy bardziej szczegółowe informacje o dziele, może po to, by uniknąć powtarzania długiego zapisu („poz. Katalogu nr” – jak na s. 21), są one pomijane. Wydaje się, że lepszym rozwiązaniem byłoby podawanie numerów w miejscach dokładniejszego opisu dzieła, ale przy zastosowaniu uproszczonego systemu. Kilkakrotnie pojawia się zresztą taki skrótowy sposób, nie jest on jednak stosowany konsekwentnie. W katalogu czasami w sposób nieuzasadniony zmienia się kolejność podawanych informacji (np. przy obrazie oznaczonym w katalogu nr 5 informacja, że jest on zaginiony, znalazła się na początku, a w przypadku nr 12 dopiero po opisie)¹⁸.

Przechodząc od kwestii ogólnych do bardziej szczegółowych, należy wrócić do

¹⁶ Chodzi o obrazy wymieniane w publikowanych inwentarzach dzieł Jana Kazimierza i Radziwiłłów birzańskich: W. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w XVII w.*, Wrocław 1950 (= Źródła do dziejów sztuki polskiej 4), s. 138–195; T. Sulerzyska, *Galerie obrazów i „Gabinety Sztuki” Radziwiłłów w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 23, 1961, nr 2–3, zwłaszcza s. 90.

¹⁷ Przykładem artykuł J. Flika, (przyp. 3) wspomniany w przypisie 153.

¹⁸ W opracowanie wkradły się też drobne błędy i niekonsekwencje, np. w pisowni nazwisk (Gijsbert Houndecouter, s. 51; Gijsbert de Hondecouter, s. 61; Gysbert Hondecoeter s. 67).

problemu nauki Schultza i jego związków z gdańskim cechem. Osobiście nie odrzucałabym w sposób tak definitywny możliwości, że wpis z 1631 roku może odnosić się właśnie do tego malarza. W każdym razie około tej daty Daniel zakończył zapewne terminowanie w jednej z gdańskich pracowni i rozpoczął się dlań okres czeladniczy. W końcówce lat 30. czy na początku lat 40. był czas na obowiązkową wędrówkę. Momentem próby wyzwolenia Schultza na mistrza mógłby być rok 1646, na który są datowane *Trofea w spiżarni*. Obraz ten spełnia wszystkie wymagania majstersztyku – jest popisem różnorodnych umiejętności malarzkich. Sam obraz uważam za niesłychanie wczesny przykład realizacji motywów typowych dla martwej natury ok. 1650, zwanej „pronk”. Zachwiań proporcji, np. w rozmiarze psów, które są raczej chartami niż, jak mówi Steinborn, wyłtami, nie tłumaczyłabym brakiem umiejętności malarza, takie zabiegi dostosowywania rozmiaru były w malarstwie niderlandzkim częste.

Analizując niepublikowany wcześniej *Portret króla Jana Kazimierza w białym kołnierzu* (kat.1), Steinborn sugeruje, że skoro Jan Kazimierz został tu przedstawiony bez insygniów królewskich, to obraz mógł powstać po elekcji (20 XI 1648), ale przed koronacją (17 I 1649). Król wygląda na nim jednak na starszego niż na portretach z lat pięćdziesiątych. Może więc należałoby rozważyć późniejsze datowanie. Oczywiście, na późniejszych portretach król mógł być świadomie „odmładzany”, co nie zmienia faktu, że na omawianym wizerunku wyraźne i z precyzją oddane zmarszczki sugerują poważniejszy niż 40 lat wiek portretowanego¹⁹. Brak insygniów można natomiast wytłuma-

czyć faktem, że namalowany w zachodnio-europejskiej konwencji wizerunek był stworzony na użytek prywatny, a nie do celów reprezentacyjnych, a więc atrybuty władzy nie były konieczne.

Żałować można, że niektóre, szczególnie fascynujące obrazy Schultza zostały omówione w sposób skrótowy. Wielu czytelników ucieszyłoby szersze potraktowanie np. gdańskiego portretu Heweliusza czy bardziej zdecydowane określenie poglądu autorki na temat atrybucji wizerunku tegoż, znajdującego się w Londynie. Szkoda też, że badaczka nie analizuje szerzej motywu otwartej księgi czy obecności globusa. Steinborn omawiając *Portret Dedesza agi*, pobieżnie odsyła do innej publikacji, która jednak nie jest na razie dostępna, gdyż jak zaznaczono w przypisie jest dopiero „w druku”.

Nie wiem, czym należy tłumaczyć nieuwzględnienie przez autorkę obrazu Schultza przedstawiającego ptactwo, a reproduktowanego przez Cuny'ego²⁰. Badaczka wyraźnie zna tę pozycję bibliograficzną, krytykuje ją, ale nie odnosi się do autentyczności dzieła, a także miejsca jego przechowywania. To zadziwia, zwłaszcza, że Steinborn sporo miejsca poświęca „ptasim” obrazom Schultza i jego fascynacji tym tematem.

Pozostając przy Schultzowskich przedstawieniach ptaków, wydaje się, że w *Portrecie Dedesza*, jego domniemany młodszy brat nie trzyma na ręku sokoła, jak twierdzi autorka, tylko jastrzębia. Z kolei na obrazie *Trzy lisy* z pewnością nie widzimy martwej kury tylko gołębia. Trzeba też zaznaczyć, że w *Polowaniu na kaczkę* pora dnia odczytana przez Steinborn, ze względu na barwę chmur, jako zachód słońca jest raczej brza-

¹⁹ Pomocne może być porównanie obrazu z domniemanym autoportretem Schultza. Autorka datuje ten drugi na lata między 1645 i 1650 r. Wizerunek ten przedstawiać ma zatem 35-letniego „młodego” (jak pisze Steinborn) artystę. Wizerunek starszego od malarza o 6 lat króla, miał powstać na przełomie 1648/9; portretowany miał wtedy 39–40 lat. Tymczasem różnica wieku sportretowanego młodzieńca (kat.19) i króla (kat.1) wynosi 15–20 lat, co wskazuje, że ten portret króla mógł raczej powstać w późnych latach 60., kiedy król miał ok. 60 lat.

²⁰ Cuny (przyp. 1), il. 11.

skiem, gdyż na kaczki polowano wyłącznie o poranku²¹.

Monografistka pominęła istotną prawidłowość, polegającą na tym, że najwięcej sygnowanych dzieł Schultza odnajdujemy wśród „przedstawię zwierząt”²². Tylko sporadycznie są sygnowane portrety możnych (np. *Portret Dedesza agi*) czy alegorie (*Personifikacja jesieni*), nigdy natomiast portrety królewskie. Mogłoby to pośrednio sugerować krąg odbiorców „ptasich” obrazów Schultza. Otóż gdańszczanie mieli szczególne upodobanie do przedstawień myśliwskich i samych polowań, dla nich też bardziej niż na dworze królewskim, istotne mogło być to, że obraz namalował gdańszczanin – Schultz. Stąd być może dbałość o sygnowanie obrazów przeznaczonych dla gdańskich zbieraczy, przy zupełnym pomijaniu tego w wizerunkach królewskich.

Być może gustem odbiorców, a nie tylko brakiem umiejętności, można tłumaczyć niepodjęcie przez Schultza tematu polowania na grubego zwierza. Może wśród odbiorców malarza nie było zainteresowania tym typem przedstawień (lub w pełni zaspakajał je Ruthart). Jeśli natomiast chodzi o inspirowanie się malarza bajkami Ezopa (zaczepnięte od Snydersa), to choć ich znajomość można przyjąć bez zastrzeżeń, warto zwrócić uwagę na pewną prawidłowość. Otóż, moim zdaniem, w animalistycznych obrazach Schultza wyraźne jest ograniczenie anegdoty, tak fascynującej Snydersa. W każdym, zaproponowanym przez Steinborn zestawieniu prac Snydersa (wzgl. Utrechta) i Schultza widzimy u tego drugiego zawężenia kadru, odrzucenie malowniczości pejzażu z chatą w tle, bliższe przyjrzenie się „bohaterom”. Schultz przedstawia zwierzęta z pietyzmem, skupiając się na oddaniu różnorodności w obrębie jednego gatunku (trzy

ujęcia lisa, rozmaite pozy kur), umieszczając je na neutralnym bądź niemal abstrakcyjnym tle. Gdańszczanin skupia się na szczególe, na studium piór, roślinności etc. Także w portretach malowanych przez Schultza wyraźna jest fascynacja przedmiotem, różnorodnością faktur, studiowaniem refleksów światła.

Monografia Daniela Schultza pióra Bożeny Steinborn jest pozycją bardzo ważną i stanowi niewątpliwy przełom w badaniach nad dziełami tego artysty i polskim malarstwem nowożytnym w ogóle. Podniesione w recenzji uwagi krytyczne i polemiczne nie mają na celu umniejszać roli tej publikacji. Steinborn dzięki odnalezionym źródłom i analizie dzieł Schultza obaliła pewne mity dotyczące artysty. Autorka przedstawiła sylwetkę utalentowanego portrecyście i malarza zwierząt, niewątpliwie zamknęła pewien etap w badaniach nad jego malarstwem, a jednocześnie pokazała, że kwestia przypisywania artyście nowych dzieł jest wciąż otwarta. Miejmy nadzieję, że publikacja Bożeny Steinborn poprzez postawione w niej hipotezy wywoła dyskusję na temat dzieł jednego z ważniejszych malarzy XVII w. w tej części Europy.

Anna SOBECKA

Joanna KUCHARZEWSKA, *Architektura i urbanistyka Torunia w latach 1871–1920*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004 (=Z Prac Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu), 472 s., 319 il.

Recenzowanie książek złych nie przynosi recenzującemu zadowolenia. Pozostawia poczucie niesmaku i wrażenie, że lepiej

²¹ W zakresie wiedzy ornitologicznej, jak i myśliwskiej, pomocy udzielili mi panowie Przemysław Jędrowski i Arkadiusz Wagner.

²² Wyjątkowo niesygnowany jest (był) zaginiony obraz *Walka psa z ptakiem*, którego pochodzenie ze zbiorów Kabruna jest wątpliwe. Podane wymiary (67 × 94) wydają się błędne, z samej reprodukcji widać, że obraz jest wertykalny. Autorka wcześniej podawała inne wymiary (116 × 82), Steinborn, *Obraz Daniela Schultza...* (przyp. 4).