

MATERIAŁY DO HISTORII CECHOWEGO RZEMIOSŁA
ARTYSTYCZNEGO XVIII I PIERWSZEJ POŁOWY XIX W.
W NOWEJ CZĘSTOCHOWIE

Nowa Częstochowa, występuje do XVIII wieku pod nazwą Częstochówka¹, po raz pierwszy w roku 1493 wspomniana jest jako osada posiadająca odrębny handel popierany przez klasztor Paulinów². Do rozkwitu gospodarczego dochodzi jednak dopiero w końcu XVII, a głównie w XVIII wieku, kiedy wyniesiona zostaje do rzędu miast. Od tego czasu Nowa Częstochowa, pomimo kilku nawiedzających ją jeszcze kataklizmów, przeżywa wspaniały rozwój. Stan ten tłumaczy się przede wszystkim korzystnym położeniem miasta, którego głównym centrum życia jest w tym czasie szybko wzbogacający się klasztor jasnogórski, ściągający po najazdach szwedzkich ogromne rzesze pielgrzymów. Ruch pątniczy wzmagający się z roku na rok przynosi również obfite dochody z handlu mieszkańcom Nowej Częstochowy, których liczba stopniowo wzrasta³. Przedmiotem handlu w przeważającej mierze stają się wyroby dewocyjne⁴. W związku z tym zwiększa się grupa miejscowych artystów — rzemieślników, nastawiających się, ze zrozumiałych względów, na wspomnianą produkcję⁵. W miarę jednak, jak zaczyna

¹ Nazwa „Nowa Częstochowa“ a niekiedy „Mniejsza“ lub „Górna Częstochowa“ pojawia się w historii osady mniej więcej po roku 1717, kiedy dawna wieś klasztorna Częstochówka, położona u stóp Jasnej Góry, otrzymuje od króla Augusta II, za staraniem OO. Paulinów, przywilej miasta na prawie magdeburskim (O. S. Szafraniec: Konwent paulinów jasnogórskich, maszynopis. Kraków 1948 s. 140). Wspomniana nazwa przyjęła się dla odróżnienia nowego miasta od starego.

² O. S. Szafraniec, jw. s. 140.

³ Wśród napływającej ludności można było spotkać mieszkańców Starej Częstochowy, opuszczających swe miasto, na co skarżyli się ówcześni jego rajcowie (O. S. Szafraniec, jw. s. 142). Przynajmniej w tym względzie były niewątpliwie lepsze warunki egzystencji.

⁴ Pewne pojęcie o zapotrzebowaniu na tego rodzaju wyroby w Częstochowie daje nam informacja o M. Cichońskiego z roku 1841 zawarta w jego Dzienniku obchodu pierwszy raz zaprowadzonego odpustu na zawsze, corocznie w dzień św. Łukasza Ewangelisty, a patrona szczególnego przechlebnego kongregacji panów malarzy częstochowskich w kościele św. Rocha pod Jasną Górą (Kronika parafialna), w której czytamy: „leż mogło namnożyć się niedołączonych w tej sztuce bogomazów, którzy przyglądając się natłokom ludów, zdążających na to — miejsce, z którego właśnie nikt odejść nie pośmiał się, żeby choć maleńkiego wizerunku nie wynieść“.

⁵ Malowaniem obrazów M. Boskiej Częstochowskiej zajmowało się od dawna wielu artystów (por. ks. A. Nieszporokowicz: Odrobiny stołu królewskiego. Częstochowa 1720 s. 37, 461). W roku 1621 zostało wydane przez biskupa krakowskiego prawo mówiące, że obrazy M. Boskiej nie mogą być inaczej malowane, jak tylko ściśle według oryginału

ona przybierać charakter coraz bardziej masowy, powodując ukazywanie się na rynku tandety, wyłania się konieczność powołania do życia organizacji czuwających nad jakością wyrobów. W wyniku tego powstają stowarzyszenia i bractwa, które poprzez specjalnie opracowane ustawy regulują prawa i obowiązki towarzyszy, przede wszystkim zaś główny nacisk kładą na jakość produkcji.

Do rzemiosł, które w XVIII wieku dochodzą w Nowej Częstochowie do największego znaczenia i rozwijają najszerzą działalność, należą między innymi malarze obrazów, blisko współpracujący z nimi złotnicy oraz częściowo introligatorzy, którzy organizują się w cech stosunkowo najpóźniej, bo w samym końcu XVIII wieku.

Omówieniem ich w ramach niniejszego artykułu zajmiemy się na podstawie mniej lub więcej wyczerpujących materiałów rękopiśmiennych, zachowanych w Archiwum Jasnogórskim oraz w Archiwum Parafii Św. Krzyża (dawniej Pana Jezusa Konającego) w Częstochowie⁶.

1. MALARZE

W literaturze naukowej Częstochowa, jako ośrodek twórczości artystycznej, wymieniana jest kilkakrotnie⁷; niemniej poza pracą T. Seweryna (*Polskie malarstwo ludowe*, Kraków 1937), która daje przegląd warsztatów malarskich oraz wyczerpująco zapoznaje ze stosowanymi tu technikami, nie wychodząc jednak poza wiek XIX, nie doczekała się obszerniejszych opracowań. Z braku danych odnyszających się do szczegółów samej produkcji artystycznej, jak również wobec prawie nie zachowanego materiału zabytkowego, który umożliwiłby podjęcie szerszej oceny poziomu tutejszego rzemiosła, szczególnie z wieku XVIII, zmuszeni jesteśmy ograniczyć się do zarejestrowania dostępnych faktów historycznych, nie zawsze też dających się we wstępnej fazie badań, w pełni krytycznie ustalić.

Częstochowskiemu rzemiosłu artystycznemu XVIII i I połowy XIX stulecia zasadniczy charakter nadawało specyficzne zapotrzebowanie ze strony odbiorcy — pielgrzyma. Z czasem doprowadziło ono do wykształcenia się w Częstochowie, podobnie zresztą jak w innych tego rodzaju ośrodkach, odrębnej gałęzi produkcji

znajdującego się na Jasnej Górze (Nieszporkowic, jw. s. 32). Ilu było wzmiankowanych wyżej malarzy w samej Częstochowie, dokładnie nie wiemy. Niewątpliwie jednak byli tacy, zachęceni choćby możliwością korzystania z oryginału.

⁶ Uwagę na materiały dotyczące malarzy zwrócił mi uprzejmie ś. p. Bolesław Stała, któremu na tym miejscu pragnę złożyć serdeczne podziękowanie. Wiele wdzięczności jestem winien również o. drowi Sykstusowi Szafrąncowi, ks. kan. drowi Walentemu Patykiewiczowi oraz ks. kan. Augustynowi Kańtochowi, proboszczowi parafii św. Krzyża za łaskawe udostępnienie mi Kroniki parafialnej. Ks. prof. dr Władysław Smoleń serdeczne podziękowanie zechce przyjąć za słowa zachęty i umożliwienie mi druku niniejszego artykułu.

⁷ *Tydz. piotrki*. R. 12 nr. 25, R. 23 nr. 39, R. 28, nr 36; S. M. R.: *Malarstwo i snycerstwo w Częstochowie*. *Tyg. ilustr.* R. 1874; L. Lepszy: *Złotnictwo w Polsce*. Kraków 1933 s. 70—71; F. Romanowski: *Przewodnik po Częstochowie*. Kraków 1893 s. 76 nn.; K. Piwocki: *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*. Wrocław 1953 s. 32—33. Autor tej pracy podaje, że „już (w XVII w.) zapewne ... osiadają malarze cechowi w Częstochowie i innych miejscowościach odpustowych, choć mamy nazwiska dopiero z w. XIX”. M. Trawińska-Kwaśniewska: *Stan i potrzeby badań etnograficzno-historycznych nad regionem częstochowskim*. *Biul. St. Inst. Nauk.* 1959 nr. 9 s. 18; A. Jaśkiewicz: *Osiemnastowieczna Częstochówka — odrębny ośrodek miejski*. *Życie Częstoch.* 1959 nr 109; R. Reiffuss: *Malarstwo ludowe*. Kraków 1962.

Podstawę źródłową niniejszej pracy stanowią w odniesieniu do cechu malarzy i introligatorów odpisy dokumentów, które sporządzano kilkakrotnie. Pierwszą ich kompletną kopię wykonał o. Maciej Cichocki w roku 1842. Ostatni raz całość materiałów przepisano bardzo starannie w roku 1940 do nowej księgi kroniki parafialnej.

dewocjonalii o charakterze regionalno — ludowym. Nurt tej sztuki, jako dominujący na omawianym terenie, znajduje oczywiście główne odbicie we wszystkich znanych dokumentach bractw cechowych, które, niewątpliwie, skupiały majstrów o nierównym poziomie, uprawiających różne rodzaje twórczości. Wpływało to poniekąd z wyjątkowo dużej rozpiętości upodobań estetycznych odbiorców, wywodzących się z różnych środowisk, przy przewadze nabywcy wiejskiego. Tak więc artyści, którzy lepiej opanowali swój zawód, obok prac zapewniających im stały dochód, wykonywali z pewnością również dzieła o bardziej reprezentacyjnym obliczu, zaspakajając między innymi potrzeby uboższych miejscowych i okolicznych kościołów czy kaplic. Twórczość zaś ich przeznaczona do handlu odznaczała się piętnem solidnej sztuki cechowej, której tradycje dostrzega się jeszcze w okresie jej oficjalnego zaniku w wieku XIX⁸. Równocześnie na przestrzeni XVIII stulecia można już śledzić początki sztuki ludowej „nieuczoney”, którą stopniowo kształtują tu talenty mniej lub bardziej samorodne, nie dające się, mimo nawet wstąpienia do kongregacji cechowej, nakłonić całkowicie do tworzenia według obowiązujących w niej reguł. Rzecz jasna, dotyczy to tylko niektórych indywidualności, nie licząc całej masy tzw. „tandetników”.

Pogłębiające się na tym tle zróżnicowanie artystów i rzemieślników częstochowskich bardziej czytelne staje się w wieku XIX, kiedy to sztuka ludowa stworzona przez małomiasteczkowego wytwórcę zyskuje sobie pełne prawo obywatelstwa i przydatności, dawni zaś majstrowie cechowi, pozostający przy tradycyjnym sposobie wypowiedzania się, tworzą nieliczną grupę tzw. artystów „wyższego rzędu”. Do takiego rozbicia w dużym stopniu przyczyniło się, jak należy sądzić, ogólne osłabienie organizacji cechowych, które w Częstochowie wprawdzie istnieją jeszcze, ale w nie sprzyjających dla siebie warunkach przestają stopniowo spełniać dawne funkcje łącznika wśród rzemieślników w sprawach warsztatowych.

Interesujące światło na przytoczoną sytuację rzuca opinia wydana o jednym z miejscowych malarzy w roku 1840 (21 X) przez kustosza Jasnej Góry o. Łukasza Grządzielskiego. W dokumencie tym czytamy: „Pan Piotr Cieślewski artysta sztuki wyzwolonej malarskiej — wypracował kilkanaście sztuk obrazów olejnych do kościoła jasnogórskiego, które nie tylko kolorytem, ale też i rysunkiem odznaczają się. Z tego więc względu wspomnianego pana Piotra Cieślewskiego, jako niepospolitą znajomość swej sztuki posiadającego, Rządowi Gubernialnemu i wszelkim władzom zalecam z tym nadmienieniem, iż wypracowane przez niego sztuki zasługują na to, aby w rzędzie wyższych malarzy był umieszczonym”⁹.

W związku z tym, co powiedziano wyżej, dla całokształtu tutejszej twórczości, poza szczegółowym zilustrowaniem dzieł cechowej sztuki dewocyjnej, trzeba będzie uwzględnić odnalezione nazwiska niektórych artystów znanych z dzieł o nieco innym charakterze. W tej liczbie wymienić również należy artystów — zakonników pracujących na Jasnej Górze, których zainteresowania artystyczne były bardzo różnorodne.

Rola cechów, jako czynnika czuwającego nad utrzymaniem wyrobów masowego zapotrzebowania na odpowiednio wysokim poziomie w tutejszym środowisku nie była wcale łatwa. Duża nabywcość ze strony przeciętnego odbiorcy, nie zainteresowanego po większej części walorami estetycznymi dzieła, stwarzała sprzy-

⁸ Obserwować je można np. w warsztatach: Nepomucena Skubiszewskiego, malarza II połowy XIX wieku, a także rodziny Blasikiewiczów, szczególnie Wacława. Por. T. Seweryn, jw. s. 22-23.

⁹ K. Kaczmarczyk: Wypisy archiwalne dotyczące historii sztuki w Polsce XVIII/XIX w. Maszynopis w Bibl. IS PAN w Warszawie. Sygn. 40 s. 27.

jącej warunki zbytu. Toteż zawodu artysty podejmowano się tu masowo, często bez większego przygotowania, kierując się wyłącznie chęcią łatwego zysku. Krótko informuje o tym następująca wzmianka: „Niektórzy, mniej doskonałości świata do wykonterfektowania tegoż obrazu mający, różnemi czasami dla prędszego zysku odmiennie wyobrażenia M. Boskiej malowali“¹⁰. Zjawisko to najczęściej spotykane w malarstwie, powodowało stałe obniżanie się poziomu poważnej części sztuki częstochowskiej, nie mówiąc już o samym zgorzeniu wynikającym ze „sprośnego — — malowania i przedaży ludziom wszelkiej kondycji postronnym obrazów i obrazków Matki Najświętszej, osobliwie tym, którzy między heretykami mieszczą, a z okazji tak bezczelnego malowania — — bluźnią i honorowi Jej ubliżają“¹¹. Oprócz tego często miały też miejsce wypadki oszukiwania kupujących, w związku ze stosowaniem przez „panów malarzów częstochowskich“ niewłaściwego materiału. Do wyrobu obrazów „miasto fangultu i fizgultu“ używali oni zwykłego metalu, w wyniku czego obrazy traciły „lustr swój“, czerniejąc po upływie jednego lub dwóch miesięcy¹².

Objawy ogólnego rozprzeżenia wśród rzemiosła Nowej Częstochowy, notowane od dłuższego czasu, najbardziej niepokoiły, jak się przekonamy, patronujących Jasnej Górze i miastu OO. Paulinów, którzy szukali środków zaradczych. W tym celu zwrócili się oni o interwencję do księcia Jerzego Lubomirskiego, podkomorzego koronnego, starosty kazimierskiego i olsztyńskiego, który 30 maja 1718 roku wydał uniwersał, wypowiadając zdecydowaną walkę wszelkiego rodzaju fałszowaniu i „niedoskonałemu malowaniu obrazów“¹³. Od tego czasu bezpośredni nadzór nad artystami sprawować miał klasztor wraz z urzędem miasta Częstochowy, który zobowiązano zarazem do trwałego zaprowadzenia porządku między znajdującymi się tu malarzami. Jednocześnie, jak wynika z treści innego, niedatowanego przekazu źródłowego¹⁴, a pochodzącego z lat późniejszych, tenże książę dekretem z roku 1718 (19. VII.) nakazał miejscowym władzom utworzyć kongregację malarzy „z przepisaniem im dobrego i porządnego pomiędzy niemi rządu, artykuły ułożywszy“. W dalszym ciągu wspomniane źródło stwierdza, że „urząd tak radziecki jako i lendwójtowski miasta Częstochowy, przychyliwszy się [do dekretu ks. Lubomirskiego] kongregację malarską z osób, wiele się natenczas w mieście znajdować mogło, założyli i onym dla dobrego rządu — — takowe artykuły im przepisali“.

Czy rzeczywiście decyzja założenia kongregacji została wydana przez ks. Lubomirskiego w roku 1718, tego na podstawie przytoczonych wiadomości stanowczo twierdzić nie można. Przede wszystkim nie wspomina o tym nic dekret¹⁵, na który powołuje się cytowany dokument¹⁶. Nie wyjaśniają tego również „przepisane artykuły“, opatrzone tylko datą ich „renowacji“, która została dokonana dopiero

¹⁰ „Kopia z oryginału. Na stemplu: In Tuo Nomine, Dulcissime Jesu“. Zob. też aneks.

¹¹ Wstęp do ustawy potwierdzonej w roku 1749. W dokumencie z 19 VII 1718 r. zanotowano: „Przewielebni ojcowie jasnogórscy okazali wiele blach, na których racy monstra, niżeli twarzy Najświętszej Panny i innych świętych wyrażone — — stąd okazja pośmiewiska heretykom nascitur“.

¹² Ustawa tzw. „Punkta“ z roku 1749.

¹³ Por. aneks.

¹⁴ Odpis dokumentu zatytułowany: „Kopia z oryginału“, na stemplu: „In Tuo Nomine“.

¹⁵ Dekret ten z dnia 19 VII 1718 r., podpisany przez burgrabiego krakowskiego i burmistrza Częstochowy (przeписany wraz z innymi aktami zgromadzenia do kroniki), jak się zdaje, jest dalszym załatwieniem sprawy omówionej w uniwersale Lubomirskiego (por. aneks), który wydano miesiąc wcześniej.

¹⁶ Dokument zawierający podane wiadomości, niedatowany, ale, jak możemy wnioskować, pochodzący już z czasu po śmierci Lubomirskiego (1727), nie może być uważany

18 III 1786 roku¹⁷. Tym niemniej przypuszczenie, że wtedy już projekty takie mogły mieć miejsce, wydaje się być dość prawdopodobne, a to chociażby z uwagi na podkreśloną konieczność uzdrowienia dotychczasowej sytuacji wśród rzemiosła, czego realizację gwarantować mogła głównie organizacja o charakterze cechowym.

Nieco inaczej początki kongregacji, trudne do umiejscowienia w czasie, przedstawiają się w świetle wiadomości pochodzących z najstarszych artykułów (datowanych), wydanych w roku 1749, jako odnowienie ustawy wcześniejszej. Z nich dowiadujemy się, że spisano je „w ten nieodmienny sens według oryginału dawnego“, który zatwierdził przeor klasztoru o. Konstanty Moszyński. Funkcję tę, na przemian z obowiązkami prowincjała zakonu, pełnił on do roku 1728¹⁸. „Oryginał“ więc musiał powstać przed tą datą, być może na początku lat dwudziestych XVIII wieku. W ten sposób dostępne artykuły w treści swej, z niewielkimi tylko zastrzeżeniami, można uznać za najstarszy dokument cechowy, jakim bez wątpienia był oryginał, wyprzedzający swym pochodzeniem moment powstania kongregacji. Świadczy o tym jeden z powtórzonych jego punktów nakazujący, „aby zawczasu pomyślili panowie malarze o sposobie, jakimby najlepszym mogli przyjąć do uczynienia kongregacji swego konsztu“¹⁹.

Wynikałoby z tego, że nim zorganizowano rzemiosło malarskie, wcześniej pomyślano o sporządzeniu krótkich, jakby wstępnych artykułów, interesujących ze względu na widoczną w nich samodzielność opracowania. Uwagę zwraca jednak fakt, że podpisane zostały jedynie przez przeora Moszyńskiego i brata St. Bronikowskiego, brak zaś podpisów przedstawicieli starego miasta, które jak się zdaje powinny być uwzględnione, skoro kongregacja była wspólnym dziełem. Podobnie, tylko przez przełożonych klasztoru, zatwierdzone zostały ustawy następne.

Problem ten staje się zrozumiały, jeśli weźmie się pod uwagę sprzeczności, jakie na przestrzeni dziejów zarysowywały się między klasztorem a władzami Starej Częstochowy na tle zazębiających się interesów gospodarczych²⁰. Należy mianowicie wnioskować, że Paulini, dążąc do uniezależnienia rzemiosła, silnie związanego przede wszystkim z ośrodkiem podjasnogórskim, od obcych konwentowi czynników, zawiązali zrzeszenie malarzy pod własnym protektoratem, opierając się na uprzednio wydanym zezwoleniu przez urząd radziecki²¹. Kongregacja zaś, której początek dała władza miejska Starej Częstochowy (wspomniana przez przytoczony wcześniej dokument), prawdopodobnie praktycznie przestała istnieć. Zde-

za źródło współczesne z rejestrowanymi przez niego faktami. Stąd zawarte w nim informacje, nie wiadomo skąd zaczerpnięte, w szczegółach mogą być niezbyt ściśle.

¹⁷ Ze strony urzędu miejskiego artykuły potwierdzili między innymi: Wawrzyniec Juramezyk, „miasta Częstochowy burmistrz“ i Dionizy Słowikowski, „landwójt m-ta J. Kr. M-ci“, obaj występujący w osiemnastowiecznych dokumentach (por. WAP w Katowicach, Oddz. Ter. w Częstochowie. Teki S. Krakowskiego. T. 1 k. 18). Kongregację zaś reprezentowali wówczas: Marcin Wroński, Ignacy Chrzanowski, „senior natenczas będący“, Ignacy Cichocki, Józef Bartoszewicz i Jakub Fagielski.

¹⁸ Podr. encyklopedia kościelna. T. 27/28. Warszawa 1912 s. 228; o. S. Szafrańiec: Jasna Góra. Studium z dziejów kultu Matki Boskiej Częstochowskiej s. 52.

¹⁹ Ustawa z 1749 r.

²⁰ Ciekawy w tym wypadku przykład rywalizacji między klasztorem a miastem Starej Częstochowy stanowi fakt ogłoszenia w kilka miesięcy po odnowieniu ustawy miejskiej (marzec 1786) drugiej ustawy przez przeora Januarego Lubojeńskiego.

²¹ Według niektórych decyzja władzy radzieckiej była konieczna do zawiązania organizacji rzemieślniczej o charakterze cechowym (por. K. Arłowski: Dzieje przemyskich cechów rzemieślniczych w dawnej Polsce. Przemysł 1931 s. 8; T. Mańkowski: Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku. Lwów 1936 s. 27).

zaktualizował się również statut, o którym przypominano dopiero odnawiając go w końcu XVIII wieku.

Do utworzenia kongregacji pod nadzorem OO. Paulinów doszło przypuszczalnie w niedługim czasie. Widzimy z zacytowanej uwagi, że zabiegano o to bardzo stanowczo. Jak najszybszym jej ustanowieniem był konwent zainteresowany z uwagi na możliwości łatwiejszego opanowania miejscowych warsztatów nie tylko pod względem artystycznym, ale także i dochodowym.

Od roku 1749 historię zgromadzenia śledzić już można w pewnej ciągłości. W tym samym roku przeor Stanisław Kielczewski, poza omówionymi artykułami, odnowił jeszcze tzw. „Punkta“, najprawdopodobniej spisane już w związku z powołaniem do życia kongregacji cechowej. W przeciwieństwie do pierwszych, szeroko one omawiają problemy organizacyjne, zbliżając się swym charakterem do ustaw cechów krakowskich. Oprócz tego dochowały się dwa inne statuty, ostatni z roku 1778, potwierdzony ponownie w osiem lat później.

Tak częste odnawianie przepisów brackich na przestrzeni stosunkowo krótkiego okresu czasu, świadczy o niechętnym ich przestrzeganiu przez artystów częstochowskich, co z kolei tłumaczy obserwowane zjawisko stałego nawrotu do stosunków panujących przed rokiem 1718. Stan taki wyraźnie dostrzega się już około połowy XVIII wieku, kiedy władze klasztorne „nie mogąc należytego porządku uczynić między panami malarzami tutecznemi“, zmuszone są „konfirmasiować“ w dniu 28 lutego uprzednio ustanowione artykuły.

Zadanie wprowadzenia „*bonum ordinem inter pictores manentes in Minoris Częstochowa*“ powierzył ówczesny przeor o. Stanisław Kielczewski specjalnej komisji jasnogórskiej, która na wstępie w obecności „*totius Magistratus*“ dokonała wyboru seniorów kongregacji w osobach: Fabiana Kędzińskiego (1-szy senior), Pawła Gawęckiego (2-gi senior) i Grzegorza Marczewica (3-ci senior)²². Jednocześnie powołano „rewizorów“: Dominika Wolnikiewicza i Józefa Sosińskiego (Sośnickiego), uprawnionych do zatwierdzania obrazów nadających się do sprzedaży. Im, jak „też wszystkim do konsztu malarskiego należącym i przytomnym panom magistratom“, polecono surowo przestrzegać nowozatwierdzone przez o. Kielczewskiego przepisy. Nieposłusznym ścigać miało trzech dodatkowo wyznaczonych do tego zakonników, którym do pomocy „przydano“ odpowiednią ilość ludzi garnizonowych²³.

Konieczność tak energicznego przeciwdziałania daje nam pojęcie o rozmiarach narosłego w ciągu kilkudziesięciu lat partactwa, nie mającego z pewnością nic wspólnego z żadną sztuką. Nic też dziwnego, że pierwszy punkt „konfirmasiowanej“ ustawy mówi o potrzebie przeprowadzenia, przez „rewizorów wżwyż pomienionych“, kontroli, w czasie której obrazy nadające się do sprzedaży powinny być opieczetowane, inne natomiast poprawione, „a po tym dopiero przedawane być mają. Toż i o błaszanych rozumieć się ma, które lepiej malowane do poprawy oddadzą. Inne zaś — —, aby ciż rewizorowie zabrali i spalili. Toż samo i o krucyfikсах rozumieć się ma“.

W dalszym ciągu ustawa stanowczo przestrzega „panów budników“ przed nabywaniem w przyszłości do handlu „tak Matki Najświętszej obrazów, jako i patronów, póki wprzód nie będą widziane i aprobowane przez starszych panów malarzów, których na to tymczasem wysadzamy“. Tu wymienieni są: Kazimierz Ruszkiewicz, Grzegorz Marczewic, Józef Ruszkiewicz i Marcin Chyliński. Należy

²² Są to najstarsi znani przełożeni kongregacji.

²³ Wiadomości te zaczerpnięto ze wstępu do ustawy powtórnie zatwierdzonej w 1749 r.

zaznaczyć, że zarządzenie to dotyczyło również obrazów wynoszonych do sprzedaży poza Częstochowę, co, jak widać, również się zdarzało.

W parze z powyższymi przepisami szły stosunkowo wysokie wymagania stawiane uczniom. Mistrzem można było zostać po ośmiu latach praktyki, „wprzód konszt swój odmalowawszy i do naznaczonych rewizorów oddawszy“. Wówczas też artysta nabierał dopiero praw do prowadzenia własnego warsztatu.

Pełniejszy obraz warunków, na jakich można było stać się samodzielnym majstrem, daje ustawa miejska odnowiona w roku 1786. Według niej termin trwał siedem lat, z tym zastrzeżeniem, że „żaden — — towarzyszem zostawszy, nie ma się ważyć żadnym sposobem na żadnym miejscu na swój użytek majstrować, pokokąd od czasu wypisu swego lat najmniej pięć, lub u panów majstrów tutejszych, lub w innych miastach polerować się będzie, tak aby doskonale rysunki i sztukę swojej piktury mógł doskonałym panom majstrom okazać“.

Pod słowem „konszt“ lub „sztuka“ należy rozumieć rodzaj majstersztyku; niestety nigdzie nie określono dokładnie, co wchodziło w jego zakres. Z tzw. „Punktów“ na ten temat dowiadujemy się tylko tyle, że, aby ktoś mógł być uznany za majstra „powinien ręką swoją własną zmalować obraz, albo jakąkolwiek zabawia się sztuką w koscie malarzkim, i po tym podać wszystkim do cenzury, a osobliwie tym znajdującym się na pikturze“. Z tego można by wnioskować, że pod tym względem panowała tu raczej pewna dowolność.

Obowiązek nauki spoczywał zarówno na początkujących, jak i na tych, którzy wykazali się słabym opanowaniem sztuki malarskiej. Artystom nie posiadającym wymaganych kwalifikacji nie wolno było zatrudniać chłopców ani towarzyszy, „dotąd, póki do perfekcji nie dojdą“.

O programie i sposobie uczenia krótko informuje nas poniższy artykuł ustawy. Żądano mianowicie, „aby młodź ta, która się uczy malarstwa, schodziła się do panów malarzów starszych w każde święto i niedzielę po koronce, albo po różanem na egzercycjum i tam się uczyła należycie: rysunku, mikstury farb, delineacyi, grontu trwałego położenia, pokostu robienia i co tylko należy do konsztu malarskiego, nie tylko w obrazach częstochowskich, ale i patronach“. Nieobecność na ćwiczeniach, po trzykrotnym upomnieniu, pociągała za sobą karę „dwóchniedzielnego więzienia“.

Sprawy natury organizacyjnej i życia towarzyskiego, nie odbiegające na ogół w swych założeniach od form powszechnie przyjętych w cechach innych miast, uwzględniają wspomniane „Punkta“. Z tego na podkreślenie zasługuje głównie ujęty w nich problem walki z konkurencją obcych malarzy. Wiemy skądinąd, że docierali tu nawet rzemieślnicy z Niemiec²⁴. Niektórzy z nich prawdopodobnie, jak wskazują nazwiska, osiedlali się na stałe, co wymagało dopełnienia określonych formalności. Tak więc malarz przybywający z obcego miasta mógł wykonywać swój zawód na terenie Częstochowy pod warunkiem „wkupienia“ się do „pomienionej kongregacji“, lub po opłaceniu „kwartałów“, w przeciwnym zaś razie narażony był na „utrataę wszystkiego“.

Ustawa ta stara się wreszcie zapobiec wszelkim ewentualnym nieporozumieniom między artystami miejscowymi, mogącymi wyniknąć na tle wzajemnego zwalczania się. W związku z tym czytamy: „Panowie magistrzowie mają mieć wzgląd w robocie swojej, aby jeden drugiemu nie zepsował, tylko żeby się z sobą rozmówili jeżeli na to zezwoli albo nie, pod utratą trzydziestu grzywien — —

²⁴ W rozchodach bractwa introligatorów wymienione są między innymi wydatki „na wsparcie dla czeladników przechodzących“ przez Częstochowę. Najczęściej byli to Niemcy (Akta bractwa intr.).

A do tego, według innych panów magistrów rozsądku, powinno być więzienie na cały miesiąc ——. A gdyby się trafił towarzysz, a miał sobie magistrować, albo w robocie fałsz jaki czynić, powinno jego ze wszystkim zabrać“.

Znacznie szersze odbicie znalazła sprawa unormowania stosunków wśród rzemiosła malarskiego w następnych, znanych artykułach z roku 1778, ustanowionych „na sądach praw rugowych“, a ponownie zatwierdzonych w roku 1786. Wymagała tego z pewnością trudna sytuacja ówczesna, jaka się wytworzyła przy dalszym wzroście wytwórców, nie zawsze mogących znaleźć nabywców na swój towar; skutkiem tego dopuszczano się różnych spekulacji, godzących w interesy innych osób. Wiemy np., że malarze osobiście wychodzili „z swemi sztukami do kupujących“²⁵, oddając im towar po cenach znizonych. By tego uniknąć na przyszłość, ustawa zmierza przede wszystkim do ograniczenia udziału w procesie tworzenia sztuki dużej grupy artystów słabych, tak miejscowych, jak i „zagranicznych“.

I tym razem więc odwołano się do roli „cenzorów“, których funkcje sprawować mieli: Kazimierz Kędziński (przypuszczalnie brat Fabiana) i Ignacy Cichocki. Obrazów nieoznaczonych przez nich specjalnymi „cechami“ nie wolno było, pod groźbą konfiskaty, przyjmować do sprzedaży „budnikom“, których, jak wynika z ustawy, uznano za jedyne i właściwe pośredników w handlu między artystami a kupującymi²⁶.

W związku z wydanym poleceniem stemplowania „obrazów i portrecików“ starsi kongregacji mieli się postarać o małą pieczętkę, tzw. „cechę“, oraz o pieczęć „urzędową swojej kongregacji“.

Należy przypuszczać, że w rezultacie nowych zaostreżeń wielu twórców zrezygnowało z wykonywania swego rzemiosła. Wcześniejszym przewidywaniom tego dano wyraz w następującej restrykcji: „P. P. zaś malarze pod pretekstem tych przywilejów i zmniejszenia liczby malarzów nie będą przeto zbyt droższemi, wysoką swych sztuk podnosząc cechę, dla niezrażenia kupujących, jako też o dostarczeniu robót w punktualności bez zawodu dla ludzi starać się usilnie powinni będą“.

Równowagę cen zapewnić miała „taksa na portrety i obrazy na płótnie tandetowe w kongregacji malarskiej sumiennie ustanowiona, a przy urzędzie od całego pospólstwa za sprawiedliwą uznana i przyjęta“.

1-mo	Obrazy półtorolokciowe z patronami i fortecą, a w górze Najśw. Panna	à zł.	3.—
2-do	„ „ „ z samą tylko Najświętszą Panną		4.—
3-tio	„ łokciowe i półłokciowe, dwa w jednej łokciowej sztuce, lepszej roboty		2.—
4-to	„ tejeże miary lecz podlejszego malowania, aby jednak z dobrym rysunkiem i proporcją		1.15
5-to	Od tuzina szkiełek kryształowych szlufowanych, z dobrym rysunkiem i proporcją		1.—
6-to	„ „ „ „ nie szlufowanych, „ „ „ „		—10
7-mo	„ „ „ „ ordynaryjnych „ „ „ „		—06
8-vo	Od portretów kopówek okrągłych i graniatych		1.—
9-no	Od złotówki „ „ „ „		—13
10-mo	Od tynfówki „ „ „ „		—12
11-mo	Od półzłotówki „ „ „ „		—08
12-mo	Od portrecików dziesięciogroszowych, „ „ „ „		—06
13-tio	Od portrecików starych ogólnie „ „ „ „		10.—
14-to	Od zwierciadeł arkuszkowych „ „ „ „		2 15
15-to	Od zwierciadła półarkuszowego „ „ „ „		1.06

²⁵ Ustawa z 1778 r.

²⁶ Warto dodać, że w myśl przepisów nie wszystkim „bawiącym się innym wielorakich towarów handlem“ wolno było sprzedawać równocześnie wyroby sztuki malarskiej „prócz tych, którym kongregacja malarska pod kondycjami pozwolić zechce, inne zaś kramy swych towarów gatunkiem kontentować się będą“ (Ustawa z 1778 r., potwierdzona w 1786 r.).

16-to	„	„	ćwiartkowego	„	„	„	—18
17-mo	„	„	półćwiartkowego	„	„	„	—10
18-vo	„	„	najmniejszego	„	„	„	—08
19-no	Od sta blaszek na blasze białej robotą lepszą	„	„	„	„	„	9.—
20-mo	Od złotówki blaszanej jednej	„	„	„	„	„	—08

Ultimo od obrazów na urząd robionych i od lusterek malowania należeć będzie od ugody.

Przytoczona „taksa“ nie tylko zapoznaje nas z szerokim asortymentem wyrobów dewocyjnego rzemiosła malarzkiego i ich cenami, ale przede wszystkim pozwala się zorientować w zróżnicowaniu tej sztuki, posiadającym swe źródło niewątpliwie w nierównym jej poziomie artystycznym.

Szczegółowo wymienioną twórczość zalicza ona do tzw. sztuki „tandetowej”, bliskiej zapewne seryjnemu powielaniu powszechnie ustalonego wzoru²⁷. I mimo, iż ówczesne kryteria oceny z dzisiejszego punktu widzenia nastęrczają wiele wątpliwości, to jednak trzeba powiedzieć, że rodzaj wyrobów uwzględniony w cenniku, bardzo zresztą charakterystyczny i ciekawy, krył w sobie wiele ła-twizny, a przy tym nastęrczał kongregacji dużo kłopotów, gdyż producenci owi zawód swój traktowali najczęściej dochodowo.

Obrazy wykonane na „urząd”, czyli na zamówienie, o których w cenniku podano tylko ogólną wzmiankę, należałoby łączyć z malarstwem dewocyjnym odznaczającym się większą inwencją i samodzielnością, nie tylko w zakresie formy, ale także i tematu. Stąd przy trudnym do określenia z góry nakładzie pracy, jakiej one wymagały, twórczość tego rodzaju nie mogła być ujęta w sztywne ramy cennika. Z drugiej strony nie było to nawet konieczne, ponieważ w większości wypadków nie stanowiła ona przedmiotu konkurencyjnego w handlu.

Na podobne zróżnicowanie tutejszej sztuki wskazuje tekst dekretu ks. Lubomirskiego, który w końcu nadmienia, że zawarte w nim postulaty nie dotyczą obrazów „dla pospolitego ludzi używania, które czy to na płótnie czy na blachach, jako z dawna bywały, malować się pozwalają“²⁸.

W jakim stopniu zacytowany cennik stosowany był w praktyce, tego nie jesteśmy w stanie określić. Materiały bowiem dotyczące życia organizacji cechowej we wszystkich istotnych dlań przejawach kończą się właściwie na ustawie z roku 1778. W roku zaś 1786 ograniczono się jedynie do ponownego potwierdzenia przywilejów wcześniejszych, nie dodając już nic nowego. Ciągłość jednak istnienia kongregacji musiała być dalej zachowana. Wiemy na przykład, że pewne odbicie w jej stosunkach znalazły jeszcze zarządzenia namiestnika J. Zajączka, ogłoszone w roku 1816²⁹.

Największe zasługi w tym czasie na polu przywrócenia porządku dawnych praw, zakłóconych w dużej mierze zaburzeniami ogólnokrajowymi, jak stwierdza o. Cichocki, położył Jakub Kaliński „rządzący styrem kongregacji malarzkiej“³⁰. W wymaganiach swych główny nacisk położył on na to, aby „pp. pryncypalowie nieodstępnie stali się w udzielaniu rysunków i wpajaniu potrzebnych wiadomości w kolorytach, draperiach itp.” Wspólne ćwiczenia dla uczniów miały się odbywać

²⁷ Zmechanizowanym sposobem malowania obrazów w Częstochowie posługiwano się podobno ok. 1850 r. (por. T. Seweryn, jw. s. 18, 47). Fakt korzystania przez malarzy częstochowskich ze schematu czyli tzw. abstrychu albo przepróchy potwierdza również wiadomość zawarta w Diariuszu o. Cichockiego, gdzie tenże, podkreślając zasługi malarza J. Kalińskiego, położone na polu ogólnego podniesienia poziomu tutejszej sztuki, tak pisze o malarzach: „przedtem [korzystając] z samych przepróchów i patronów cudzej ręki stawiali się tandetnikami“.

²⁸ Aneks.

²⁹ Diariusz obchodu odpustu

³⁰ Tamże.

obowiązkowo przynajmniej przez kilka godzin „w dni święte“ pod okiem „jednego z członków zgromadzenia w malarstwie biegłego“³¹.

Mimo ożywczego klimatu, jaki niewątpliwie wniósł Kaliński, roli kongregacji w tym okresie nie należy zbytńo przeceniać. Schodziła ona już stopniowo raczej do funkcji formalnej, a w najlepszym razie stała się organizacją o charakterze religijno-społecznym. Cel podtrzymania pobożności wśród rzemieślników i ich rodzin oraz niesienie pomocy członkom zrzeszenia realizowano z pewnością na całej przestrzeni dziejów kongregacji. Wynikało to ze specjalnego jej charakteru³², odróżniającego ją od innych „pospolitych cechów“, na co uwagę zwraca wspomniany o. Cichocki, charakteryzując zasługi seniora Łękowskiego³³. Teraz jednak, wobec pewnych zmian zapowiadających ogólny zmierzch organizacji rzemieślniczych, problem ten wyszedł na plan pierwszy i stał się poniekąd konieczny. Przez skoncentrowanie całej uwagi na życiu religijnym, wyrażającym się między innymi w organizowaniu wspólnych nabożeństw, w tym również za dusze zmarłych, oraz poprzez opiekę roztaczaną nad biednymi wdowami i sierotami, starano się zachować tradycyjną więź swej organizacji. Bardzo znamienity w tym wypadku jest fakt uzyskania przez kongregację stałego odpustu, naznaczonego na dzień św. Łukasza (18 października), patrona malarzy. Uroczystość tę, trwającą przez trzy dni, z udziałem innych bractw i cechów oraz liczego duchowieństwa i świeckich, po raz pierwszy obchodzono bardzo podniosłe w roku 1841. Przebieg jej bardzo szczegółowo opisał, uczestniczący w niej osobiście, o. M. Cichocki³⁴, syn malarza Ignacego Cichockiego.

Myśl podjęcia starań o uzyskanie odpustu i sprowadzenie relikwii powzięta została jeszcze w roku 1839, na zebraniu w dniu 22 lutego, przez seniora Łękowskiego, który „nieustannie — — naradzał się z wysłużonymi pryncypałami, jakimby sposobem przyczynić chłuby i zaszczytu tak pięknemu związkowi, a najwięcej jakby religijne znaczenie w nienaruszonej zostawić obserwie“. Propozycję seniora przyjęto jednomyślnie³⁵, ale ostatecznie zrealizował ją dopiero jego następcą Maciej Trojanowski, dawny wice-senior.

Prawa odpustu zupełnego „na wieczne czasy“ udzielił papież Grzegorz XVI dnia 9 grudnia 1840 roku, o czym proboszcza parafii częstochowskiej powiadomił dnia 27 lutego 1841 roku biskup kujawsko-kaliski Walenty Bończa Tomaszewski³⁶.

Ośrodkiem życia religijnego kongregacji był kościół filialny św. Rocha, położony na terenie Nowej Częstochowy, należącej w tym czasie do starej parafii

³¹ Tamże.

³² Swoistość kongregacji malarzy częstochowskich wyrażała się przede wszystkim w wyraźnym postawieniu jej na gruncie kościelnym, co łączyło się z ikonograficznym programem tutejszej sztuki, mającej jak najlepiej służyć propagowaniu wiary katolickiej. Pod tym względem pewne podobieństwo wykazuje ona z bractwem malarzy katolickich we Lwowie, założonym w końcu XVI w. przy pomocy arcbpa Jana Dymitra Solikowskiego, rozwiązany w r. 1780 (por. T. Mańkowski, jw. s. 27).

³³ Według jego słów senior Łękowski zabiegał nie tylko o dobro kongregacji, ale obchodził go również los sierot i wdów, czyniąc zaś „przy pogrzebach braci niepospolitą przysługę — — nie okazywał widzom, że nie tylko samym zyskiem techną panowie malarze i nie na próżno składki czynią“. (Diariusz — wyjaśnienie).

³⁴ Wszystkie wiadomości dotyczące przebiegu uroczystości odpustowych pochodzą z Diariusza.

³⁵ Podpisy złożyli: Walenty Łękowski, Antoni Pocięzkowski, Franciszek Wyleżański, Józef Czernicki, Franciszek Zelmański, Marcin Gawlikowski, Franciszek Pańkiewicz, Piotr Motylewski, Stanisław Różański, Jan Miernicki, Józef Piotrowski i Michał Kaliński. (Odpis dokumentu z 22. I. 1839).

³⁶ Dokument w odpisie.

św. Zygmunta. W nim prawdopodobnie malarze posiadali od dawna swój ołtarz, jakkolwiek nie mamy na to pewnych dowodów³⁷.

Ustawa z roku 1749 nadmienia tylko, że artyści „z wyżej pomienionych składek powinni co kwartał mszę świętą — nająć do ołtarza św. Łukasza za dusze wszystkich braci tego konsztu“ oraz, że światło do tegoż ołtarza powinni prokurować podczas mszy św. rekwiálních”. Warto dodać, że ustawa przewidywała również, aby „panowie magistrowie mieli swój obraz do ołtarza na Boże Ciało —, zaś insze obrazy pp. magistrowie powinni swoją własną ręką odmalować, każdy z osobna, dwa dla ozdoby tegoż ołtarza“.

W roku 1841, w ramach przygotowań do uroczystości odpustowych, wykonano „na wzór dawnego“ nowy obraz św. Łukasza. Był on dziełem Karola Thallinga, pryncypała i pisarza kongregacji. W czasie procesji obraz przybrany „wśród rzeźby złotego feretronu“ przeniesiono z kościoła parafialnego do kościoła św. Rocha, „gdzie na zawsze miał być powielbiany Patron święty i obraz jego ulokowany“.

Z innych prac powstałych w tym czasie, wymienić należy „dwa transparenta do światła“, zrobione przez Józefa Czernickiego. Na jednym z nich, ustawionym po lewej stronie ołtarza, wymalował on „znak pisarza Dziejów Apostolskich“ wyrażony za pomocą księgi i lilii, pod którym wielkimi literami wypisał następujące słowa: „Oto jest mąż stały z mężów, | którzy powrócili z okrutnych prześladowań | i obmyli się w Krwi Baranka“. Na drugim transparentie po prawej stronie ołtarza widniał „znak Ewangelisty“, przedstawiający głowę wołu i palmę. Pod nim umieszczono wyjątek z antyfony: „Oto jest mąż święty z mężów, | którzy, pogardziwszy rozkoszami | i rozkazy świata zasłużyli nagrody wieczne“³⁸.

Opisane przedmioty do dziś niestety nie zachowały się. Istniejący obraz patrona kongregacji, utrzymany w stylu oficjalnej sztuki kościelnej, pochodzi dopiero z roku 1889 i wykonany został przez J. Grotta, malarza cechowego, którego znamy z dość szerokiej działalności na tym terenie³⁹.

Z rąk malarzy miejscowych wyszły też prawdopodobnie, używane jeszcze, dziewiętnastowieczne obrazy ołtarzowe cechu szewców i murarzy⁴⁰. Odnaczają się one dobrym opanowaniem rzemiosła malarskiego, co anonimowych ich twórców pozwala zaklasyfikować do tego rzędu artystów cechowych, do jakich zaliczono P. Cieśleńskiego⁴¹. Z kilku prac tego artysty, wykonanych dla Jasnej Góry, znamy tylko dość dużych rozmiarów obraz św. Moniki z roku 1836, przechowywany w klasztorze.

Miejscowemu malarzowi można by też przypisać cztery siedemnastowieczne obrazy z życia św. Barbary w prezbiterium kościoła pod tymże wezwaniem, wykazujące przy swym prymitywizmie wiele ciekawych cech sztuki rodzimej. Śladów tego rodzaju twórczości napotyka się tutaj więcej, przede wszystkim dopatrywać by się jej należało w kościele św. Rocha, do przyozdobienia którego obcych rze-

³⁷ Oprócz malarzy w kościele tym na nabożeństwa cechowe zbierały się także inne bractwa. Zachowały się w nim bowiem, używane do dziś, obrazy cechu szewców (św. Kryspina i Kryspiana), murarzy (św. Wincentego Fereriusza) i introligatorów (św. Celestyna).

³⁸ Dziariusz obchodu odpustu.

³⁹ Zob. T. Seweryn, jw. s. 22. Między innymi projektował on wzory dywanów i kilimów produkowanych w Częstochowie. Wiadomość tę zawdzięczam p. mgr J. Mikołajtisowi.

⁴⁰ Na odwrocie obrazu zrzeczenia murarzy zachował się następujący napis: „Zgromadzenia Mularskiego | za| bytności starszych | Sebastiana Bojdeckiego, starszego | i | Franciszka Rataj pod-starszego | w roku 1879“.

⁴¹ Por. początek niniejszej pracy.

mieślników artyści miejscowi, jak się zdaje, niechętnie dopuszczali z prostych chociażby względów ambicjonalnych.

Mimo wszystko, ilość zachowanego materiału zabytkowego jest nieproporcjonalnie mała w stosunku do liczby znanych nazwisk artystów. Szczególnie źle przedstawia się stan zachowanych dzieł sztuki dewocyjnej, o tematyce ściśle związanej z miejscem kultowym. Obrazy i obrazki M. Boskiej, przeważnie anonimowe, docierały stąd do najodleglejszych zakątków Polski; często też spotyka się wzmianki mówiące o ich wywożeniu za granicę, stąd zidentyfikowanie ich dziś jest zupełnie niemożliwe.

Malarzem, którego obrazy M. Boskiej Częstochowskiej rozchodziły się po kościołach i kaplicach dworskich, książęcych i królewskich, a nawet cieszyły się uznaniem za granicą, był paulin o. Felicjan Ratyński, zmarły 25 XII 1688 roku⁴².

Za jeden z obrazów M. Boskiej, wymalowany pięknie rękami zakonników jasnogórskich, w liście z 28 IV 1706 roku pisanym z Opawy, dziękował paulinom nuncjusz apostolski⁴³.

Mamy również informację o odbiorze z Komitetu „JWN. Pani Aleksandry Teodorówny cesarzowej od introligatorów częstochowskiego rzemieślniczego cechu, na rzecz będących w armii czynnej szeregowców Polaków katolików 650 książek do nabożeństwa w języku polskim, 800 obrazków z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, 1200 jedwabnych szkaplerzy z tasiemkami“⁴⁴.

Widzimy więc, że Częstochowa jako ośrodek twórczości dewocyjnej znana była bardzo szeroko. Nic też dziwnego, że „Nekrolog czyli rejestr smutny zmarłych“, spisany z okazji nadanego odpustu, samych tylko „pryncypałów“, a więc artystów najlepszych, żyjących w kongregacji mniej więcej od roku 1749, wymieniła 88 osób. Liczbę tę uzupełniają nazwiska przeszło 50 malarzy wyliczonych w drugim rejestrze, obejmującym zmarłych po roku 1841. Aby uzyskać jednak stan bardziej zbliżony do rzeczywistego, cyfry te należy co najmniej podwoić, dodając tych twórców, którym nie przysługiwało zaszczytne miano pryncypała. Dla orientacji należy podać, że artystów „egzystujących“ w kongregacji w roku 1841 było 37. W skład jej wchodziło 29 pryncypałów, pozostali zaś to tzw. „officjalistowie rady“, do których należał: senior, wice-senior, pisarz kongregacji, dwóch biegłych i trzech byłych seniorów⁴⁵.

O tej stosunkowo dużej ilości artystów bliższych wiadomości niestety albo nie posiadamy wcale, albo są one bardzo skąpe. Niektórych z nich znamy tylko z różnych funkcji, jakie sprawowali w kongregacji. Tak np. urząd seniora, oprócz wymienionych już wcześniej, piastowali jeszcze Stanisław Jagielski i Ignacy Oszczakiewicz, bezpośredni następcy J. Kalińskiego. Wice-seniorem za kadencji M. Trojanowskiego był Jan Merzykowski, obowiązki zaś biegłych pełnili wówczas Franciszek Wyleżański i Józef Czernicki⁴⁶.

O seniorze Kalińskim o. Cichocki wyraża się, „że był gorliwym znawcą tej wypracowanej sztuki malarskiej“⁴⁷. Na podobne uznanie zasługiwali być może również ci wszyscy artyści, którym na przestrzeni dziejów zgromadzenia powierzano odpowiedzialne stanowiska biegłych i cenzorów, wymagające dużego do-

⁴² O. S. Szafraniec: *Konwent paulinów* s. 91.

⁴³ „Religiosorum suorum manibus elegantissime delineato“. Tamże.

⁴⁴ Akta bractwa introligatorów.

⁴⁵ „Wyrobienie odpustu i jego zaprowadzenie“. *Diariusz obchodu odpustu*.

⁴⁶ *Diariusz obchodu odpustu*.

⁴⁷ Tamże.

świadczenia zawodowego. Wśród nich słusznie chyba umieścilibyśmy młodszego pryncypała kongregacji Franciszka Mączyńskiego, żyjącego w latach 1815—1883⁴⁸. Do grona pryncypałów przyjęty on został w wieku lat dwadzieścia jeden na podstawie wykonanego obrazu św. Piotra. Stwierdza to świadectwo wydane mu w roku 1836 przez zrzeczenie malarzy. F. Mączyński zajmował się między innymi malarstwem kościelnym. Poza tym jest on przodkiem dwóch młodszych pokoleń malarzy częstochowskich — Mateusza i Józefa. Na wystawie trzech tych artystów urządzonej w roku 1948 z twórczości Franciszka pokazane były tylko kopie apostołów „świadczące o pierwszorzędnej technice malarskiej” tego artysty⁴⁹. Jego dziełem jest również obraz św. Elżbiety, wykonany w roku 1847 dla kościoła p. w. Narodzenia N. P. Marii w Warcie pow. Sieradz, znajdujący się w ołtarzu bocznym⁵⁰.

Trzeba wiedzieć, że kongregacja malarzy skupiała również artystów o podobnych specjalnościach; do takich należy np. Franciszek Chenczel, który był „sztycharzem kopersztychów”⁵¹.

W wymienionych nekrologach dość często te same nazwiska powtarzają się kilkakrotnie. Do najpopularniejszych należą: Słowikowscy (6), Boguccy (5), Pukiewicz (5), Lisowscy (4), Kobylańscy (3), Kalińscy⁵², Kędzierscy, Fagielscy, Marczewicze, Chlebowscy. Wśród nich trafiają się również kobiety. Wszystko to świadczy, że rzemiosło malarskie uprawiali tu całe rodziny, przekazując swe umiejętności z pokolenia na pokolenie.

Z braku odpowiednich materiałów trudno dociec, jaka była zamożność miejscowego rzemiosła. Należy jednak przypuszczać, że bardziej obrotni osiągnęli dość duże zyski. Nie komu innemu bowiem, jak właśnie bogacącym się rzemieślnikom i handlarzom Nowa Częstochowa zawdzięcza swą szybką rozbudowę w XVIII w.

Z artystów posiadających własne domy należy wymienić seniora M. Trojańskiego⁵³, który przyjmował w nim zaproszonych na odpust gości, oraz złotnika Olbergera. Dom złotnika musiał wyróżniać się specjalnymi udogodnieniami, skoro mieszkanie w nim na pobyt czasowy zaproponowano Augustowi III, odwiedzającemu w r. 1734 Częstochowę⁵⁴.

Warto wreszcie podkreślić, że niektórych artystów poza pracą zawodową absorbowały inne zajęcia. Z powodu „rozmaitych zatrudnień wyższych” senior W. Łękowski nie mógł doprowadzić do końca sprawy uzyskania przez kongregację odpustu⁵⁵. Być może więc, że Łękowski, jak i inni, spełniał również ważne funkcje w mieście.

Tę przypadkowo nieco omówioną grupę rzemieślników świeckich trzeba uzupełnić nazwiskami kilku artystów — paulinów, z których kilku, jak się okazuje, blisko współpracowało z kongregacją. Najbardziej interesuje nas występowanie w niej artysty tej miary co o. Marceł Dobrzański, najprawdopodobniej iden-

⁴⁸ H. Hohensee: Retrospektywna wystawa obrazów Józefa, Franciszka i Mateusza Mączyńskich. [Maszynopis. B. r.]. Podana w tym artykule data urodzenia 1813 jest chyba nieścisła.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. 2. Województwo łódzkie. Warszawa 1954 s. 320.

⁵¹ Diariusz obchodu odpustu.

⁵² Któryś z Kalińskich, malarz, obywatel Starej Częstochowy w kwietniu 1825 roku odnowił figury wielkiego ołtarza na Jasnej Górze (O. S. Szafraniec: Konwent paulinów s. 72, przyp. 278). Należy sądzić, że chodzi tu o Jakuba Kalińskiego, który, jak z tego by wynikało, był mieszkańcem Starej Częstochowy.

⁵³ Diariusz obchodu odpustu.

⁵⁴ L. Lepszy, jw. s. 71.

⁵⁵ Diariusz obchodu odpustu.

tyczny z o. A. Marcelim Dobrzeniewskim vel Dobrzenieckim (1731—1784)⁵⁶, znanym z kilku poważniejszych dzieł⁵⁷. Oprócz niego w „Nekrologu“ pryncypałów zmarłych do roku 1841 wymienieni są: o. Antoni Bartoszewicz, zm. 1772 r.⁵⁸, o. Bazyli Solowski i br. Jeremiasz Dobrzański (1734—1797)⁵⁹.

Przynależność do zgromadzenia malarzy — paulinów gwarantowała silniejszą jego więź z Jasną Górą, co było zgodne z ogólnym charakterem tego związku. Poza tym artyści ci przez swoje wyższe kwalifikacje podnosili znacznie jego autorytet.

Marcin i Jeremiasz (z metryki Wojciech) Dobrzańscy, poprawnie Dobrzeniewscy — to dwaj bracia, o których wiemy, że uczyli się u Szymona Czechowicza⁶⁰. Pierwszy z nich był bardziej twórczy. Jemu przypisuje się między innymi freski na sklepieniach refektarza jasnogórskiego i kaplicy św. Józefa, malowidła w klasztorze łączeszyckim (pow. Grójec), skałecznym w Krakowie i w tzw. „janitorium“ na Jasnej Górze, rozebranym w XX wieku, oraz odnowienie wielu obrazów w sali rycerskiej⁶¹. Do tej liczby dodać wreszcie musimy obraz w kaplicy alumnatu w Trzemesznie, przedstawiający opata Michała Kazimierza Kosmowskiego oddającego młodzież w opiekę M. Boskiej Częstochowskiej. Na obrazie znajduje się napis R. F. Marcellus Dobrzeniews. pinxit in C.M.C.A.⁶² Według Kaczmarczyka pochodzi on z roku 1778.

O. A. Bartoszewicza znamy z ilustracji ozdobnie oprawionego rękopisu, pochodzącego z około 1741 roku, który w całości jest prawdopodobnie jego dziełem. Obok rysunków dekoracyjnych wykonanych piórkiem znajduje się w nim portret Marii Klementyny z Sobieskich Stuartowej. Pod jednym z rysunków umieszczony jest napis objaśniający, że wykonał go o. Bartoszewicz⁶³.

Ilustratorem i twórcą drzeworytów był brat Antoni Nowakowski. Rysunki jego znajdujemy w książce o. M. Nieszporkowica pt. *Odrobiny stołu królewskiego*, drukowanej na Jasnej Górze w roku 1720. Na osiemnaście zamieszczonych w niej rycin, przedstawiających różne wydarzenia z historii Cudownego Obrazu i klasztoru, trzy z nich zaopatrzone są w podpisy artysty. Zapewne pozostałe także należą do niego.

Wydaje się, iż ilustrowaniem książek drukowanych w drukarni jasnogórskiej zajmowało się więcej zakonników.

Wymieniony wcześniej, bardzo znany malarz obrazów M. Boskiej, o. Ratyński trudnił się również pozłotnictwem. Około roku 1666 pokrył on w całości złotem główny ołtarz i cyborium w kościele św. Barbary, zebrawszy uprzednio potrzebne na ten cel fundusze⁶⁴. On też miał złocić ołtarze boczne w chórze większym ko-

⁵⁶ K. Kaczmarczyk, jw. s. 76—77.

⁵⁷ Pisownią nazwiska o. Dobrzeniewskiego oraz omówieniem jednego z jego dzieł zajęła się szerzej H. Sobieszczyk: *Malowidła ściennie w kościele popaulińskim we Włodawie. Rocznik humanist.* T. 6: 1957 z. 4 s. 271—281.

⁵⁸ O. S. Szafraniec: *Konwent paulinów s. 76, przyp. 291.*

⁵⁹ K. Kaczmarczyk, jw. s. 74, 77.

⁶⁰ Potwierdza to dokument, w którym czytamy: „Na rekwizycją panów Antoniego i Wojciecha Dobrzeniewskich, braci sobie rodzonych, dają to testimonium, jako przy mnie zostając poczciwie i wiernie się zachowali i w sztuce malarskiej egzercytowali, aby tedy wzwyż wyrażeni z mojej strony mogli sobie zawsze znaleźć wszelką łatwość do przyjęcia któregokolwiek zakonu świętego na to własną ręką moją podpisuję się“. Dokument podpisany przez Szymona Czechowicza, wydany w Warszawie 13 września 1757 r. (K. Kaczmarczyk, jw. s. 74; H. Sobieszczyk, jw. s. 279).

⁶¹ O. S. Szafraniec: *Konwent paulinów s. 76, przyp. 291.*

⁶² K. Kaczmarczyk, jw. s. 87.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.

ściola jasnogórskiego, zdobiąc „je obrazami własnego pędzla”⁶⁵. Wszystkie one uległy zniszczeniu w czasie pożaru w 1690 roku⁶⁶.

W roku 1720 (26 marca) w klasztorze częstochowskim zmarł bliżej nam nieznanym malarz o. Cyprian Laszkiewicz⁶⁷.

Szereg artystów — zakonników wymieniają też źródła siedemnastowieczne. Wielu z nich przeszło przypuszczalnie z Częstochowy do innych klasztorów paulińskich, np. o. Walenty Kłoczek (Klaczek) określony jako *eximius pictor*⁶⁸, zmarł 14 sierpnia 1621 r. w klasztorze wielgomłyńskim, zaś brat Tyburcjusz Nowakowicz, *conversus pictor*, został pochowany w klasztorze głogowskim 16 marca 1647 r.⁶⁹

Zdając sobie sprawę z dużej ilości twórców miejscowych nie należy jednocześnie zapominać, że na tym terenie działali także artyści sprowadzani z innych miast. Tym ostatnim powierzano prace bardziej odpowiedzialne⁷⁰, których najwięcej dostarczała rozbudowująca się w tym czasie Jasna Góra. Niedoceniając w tym wypadku artystów miejscowych nie umniejsza, mimo wszystko, ich roli. Malarze częstochowscy, których biegłość w sztuce ograniczała się niekiedy tylko do znajomości obrazu jasnogórskiego, najpełniej wypowiedzieli się w produkcji drobnych obrazków dewocyjnych, interesujących o tyle, o ile oddają niezakłócony innymi wpływami charakter sztuki wyrosłej w środowisku ukształtowanym przez szereg elementów złożonych, niepowtarzalnych gdzie indziej. Poznać zaś to środowisko będziemy mogli bliżej po przeprowadzeniu dokładniejszych badań.

2. ZŁOTNICY

Znacznie mniej materiałów posiadamy do dziejów złotnictwa⁷¹. Przypuszczalnie największy rozrost tej specjalności przypada na wiek XVIII. Na wstępie trzeba jednak zaznaczyć, że złotnicy w tym środowisku, to z jednej strony artyści wykonujący przedmioty ze srebra, z drugiej zaś ci, którzy zajmowali się głównie pozłotnictwem. Liczebnie wzrosła przede wszystkim druga grupa, pozostająca na usługach, względnie współpracująca ściśle z malarzami obrazów dewocyjnych, bogato złożonych. Mimo wprowadzonego rozróżnienia, sztywnej granicy między podanymi grupami rzemieślników w zasadzie nie było, tak samo jak nie zawsze bylibyśmy w stanie oddzielić złotników czy pozłotników od malarzy. Specjalności te bowiem zajął się tutaj ze sobą; malarz był często pozłotnikiem w jednej

⁶⁵ O. S. Szafraniec: *Konwent paulinów* s. 76, przyp. 291.

⁶⁶ O. S. Szafraniec: *Studium z dziejów kultu Matki Boskiej* s. 51.

⁶⁷ K. Kaczmarczyk, *iw.* s. 13.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Obcy artyści nie zawsze należycie wywiązywali się ze swych zadań. Snycerz Józef Piotrowicz, który w myśl kontraktu zawartego z nowicjatem św. Barbary 20 III 1792 roku miał wykonać „w zakrystii św. Barbary festonów i filunków 29, wazonów z festonami 17, różyczek 3, wierzech z serafinkami, pręgami i tablaturą z kompartymencikiem pod gziem do szafy średniej, kompartyment do lawetara jeden, św. Jana Chrzciciela pastelową robotą na wpół przerzniętą z insygniami“, okazał się pijakiem, „lżył zakonników, zrobił tylko 38 sztuk mniejszych“. Z pracy uciekł 28 VI 1792 r., „zostawiwszy rzeczy swe, niedokończywszy roboty“. (K. Kaczmarczyk, *iw.* s. 51).

⁷¹ W Archiwum klasztoru na Jasnej Górze, w aktach z r. 1670 s. 165—179 zachował się jedynie statut złotników sporządzony w języku polskim dnia 29 X 1730, który o istnieniu cechu nie wiele nam mówi, gdyż nie posiada żadnych śladów tego, by był kiedykolwiek zatwierdzony.

osobie⁷². Pozłotnictwem w wielu wypadkach musieli się trudnić również złotnicy w ścisłym tego słowa znaczeniu, a to z uwagi na większe możliwości zarobku.

Pierwsza wiadomość o złotnictwie podjasnogórskim interesującego nas okresu pochodzi ze znanego już dekretu ks. Lubomirskiego⁷³. W dokumencie tym złotników, czy raczej pozłotników, wymieniono wspólnie z malarzami, co wskazuje na podkreśloną wyżej współzależność niektórych gałęzi tutejszego rzemiosła.

W świetle skąpych przekazów źródłowych najbardziej niejasno przedstawia się sprawa istnienia kongregacji złotników. W dochoowanych materiałach, jak i w drobnych wzmiankach drukowanych na ten temat, zachodzą pewne rozbieżności. Na istnienie kongregacji wskazywałby statut tego rzemiosła, przechowywany w Archiwum Jasnej Góry, spisany dnia 29 października 1730 roku. Przemawiałby za tym również ołtarz św. Jana Nepomucena, patrona złotników częstochowskich, znajdujący się w bazylice jasnogórskiej⁷⁴. Wspomniany jednak dokument jest prawdopodobnie tylko projektem ustawy. Potwierdza to wiadomość podana przez K. Kaczmarczyka⁷⁵, z której dowiadujemy się, że złotnicy Jan Heckenauer, Paweł Kozbiałowicz, Jan Krzysztof Olberger, Gabriel Krzyżanowski i Józef Nowakowski dn. 29 października 1730 r. ustanowili dwadzieścia osiem artykułów cechowych, po czym przedłożyli je do zatwierdzenia przeorowi klasztoru. Jak sprawę załatwiono ostatecznie, nie wiemy. Statut bowiem nie posiada żadnych podpisów.

L. Lepszy w pracy *Złotnictwo w Polsce*⁷⁶ stwierdza, że złotnicy osiedleni w Nowej Częstochowie podlegali cechowi krakowskiemu. Na dowód przytacza sprawę złotnika częstochowskiego Kazimierza Sowińskiego, za którym, po rzekomym usunięciu go z cechu krakowskiego, ujęło się kilku złotników miejscowych, żądając dokładnego wyjaśnienia przyczyny tego zajścia. Jednocześnie autor ten nadmienia, że Jasna Góra w XVIII wieku posiadała własną pracownię złotniczą, której kierownikiem i mistrzem był w roku 1743 paulin o. Daniel Katarzyński. Przy okazji warto zwrócić uwagę, że wyuczony przez tegoż sztuki złotniczej Antoni Knapiński wysłany został następnie do Krakowa, by cech tamtejszy wpisał go na swego towarzysza. Zależność złotników częstochowskich od organizacji krakowskiej zaznacza się również w wypadku złotnika Heckenauer'a, który, jak przypuszcza Lepszy, prerażony wydaleniem z cechu wspomnianego już Sowińskiego, w roku 1738 zapisał się na „magisterją“ i zgodnie z żądaniami cechu krakowskiego wykonał przepisane statutem „sztuki mistrzowskie“. O nadawaniu tytułu mistrza Kraków decydował jeszcze w roku 1752, wtedy bowiem syn Heckenauer'a Maciej uznany został tam za mistrza sztuki zdobniczej⁷⁷. Wobec tego można przypuszczać, że złotnicy tutejsi nie mieli oficjalnego zgromadzenia, tak jak malarze, ale skupiali się jedynie wokół Jasnej Góry przy istniejącej tam pracowni. Na dominującą rolę klasztoru wskazuje fakt, iż złotnicy ołtarz z obrazem swego patrona mieli nie w kościele św. Rocha, tak jak inne kongregacje, ale właśnie na Jasnej Górze. Luźny ten związek posiadał jednak raczej oblicze czysto religijne, władzę zwierzchnią zaś — w sensie szerszym — sprawował z pewnością cech krakowski.

Własnego, pełnoprawnego zgromadzenia złotnicy nie posiadali prawdopodobnie również w czasach późniejszych. Świadczyłaby o tym znana nam już ustawa kongregacji malarskiej, spisana w roku 1778, a ponownie potwierdzona w roku 1786.

⁷² W końcu XIX w. malarzem i pozłotnikiem był np. Zaborski. Por. T. Seweryn, jw. s. 22.

⁷³ Por. aneks.

⁷⁴ Uwagę na niego zwrócił mi uprzejmie o. S. Szafraniec.

⁷⁵ K. Kaczmarczyk, jw. s. 70.

⁷⁶ Kraków 1933 s. 70—71.

⁷⁷ L. Lepszy, jw. s. 71.

W trzecim jej punkcie czytamy: „p. p. złotnicy, jako do kongregacji p. p. malarzów przypuszczeni, z niemi w wystawianiu portretów znosząc się razem, tymże ustawom jako też i obowiązkom kongregacji podpadać mają. Przeto te punkta względem malowania dobrego przepisane p. p. złotnicy — — punktualnie zachować mają“. Z tego wynikałoby, że złotnicy w tym czasie należeli tylko do kongregacji malarzy. Przynależność ta, jak łatwo zauważyć, musiała mieć charakter bardzo luźny, skoro w całej ustawie tak mało poświęcono jej miejsca.

Jedyną znaną dotychczas próbą utworzenia własnego cechu „przykładem miast wielkich“, świadcząca o dążności do uniezależnienia się tutejszych złotników od cechów obcych, był wymieniony statut z roku 1730. Oczywiście nie odbyło się to, jak należy sądzić, bez inspiracji kłasztora, który w organizowaniu związków widział korzyści własne. Szczegółowo sformułowane punkty mimo, iż może nigdy nie były urzędowo wprowadzone w życie, posiadają tę wartość, że zapoznają nas z panującymi w owym czasie warunkami rozwoju rzemiosła podjasnogórskiego oraz z rodzajem jego produkcji.

Jednym z głównych motywów, dla których podjęto myśl utworzenia cechu, była chęć nałożenia odpowiedzialności na złotników za jakość wypuszczanych na rynek wyrobów. Wyrazem tego są liczne przepisy dotyczące ścisłego kontrolowania zarówno nabywanych przez rzemieślników surowców, jak i gotowego towaru przeznaczanego do sprzedaży. Często, jak skarżą się redagujący statut, zdarzało się że „budnicy“ nabywali z potajemnych, najczęściej zamiejscowych źródeł duże ilości „portretów różnego waloru“, w których „nie tylko ósmej, ale i ostatniej nie masz próby“, podejrzenie zaś o fałszerstwo prawie zawsze padało na złotników miejscowych. Odtąd więc zabroniono wszystkim kramarzom i „budnikom któregośkolwiek srebra kupować tylko z miast stołecznych, w których cech złotniczy jest, albo teraz z naszego postanowionego“. Najsurowiej przestrzegano przed zaopatrywaniem się w wyroby srebrne pochodzące z warsztatów cygańskich, tatarskich i żydowskich. W ten sposób ustawa podejmowała walkę z konkurencją. Wyraźniej traktuje o tym artykuł 25 statutu, w którym jest powiedziane, że „partacze i niecechowi nasi, albo któregośkolwiek stałego miasta“ powinni być „przed starszego doniesieni, starszy zaś do tego urzędu, gdzie się znajdująć będą, dać znać powinni, aby im roboty nie pozwalano, gdyż ci nie mając zupełnego kunsztu w rękę, niesprawiedliwie częstokroć kawałka chleba szukają z — — złodziejami, — — konszachty mając na karb i hańbę podciwie robiących cechowych złotników, kradzione srebra kupują“.

Portrety i inne przedmioty z metalu, przywożone do hadlu z obcych „luterskich i heretyckich“ miast, jak np. z Wrocławia, podlegać miały dokładnej kontroli starszego w celu ustalenia „skąd są i jakiego waloru“. Odnośnie produkcji miejscowej żądano, by żaden magister innych portretów robić się nie ważył „pod karą kamienia wosku, tylko z fainsylbru⁷⁸ i to takiego, jaki z mięnicy wychodzi“.

O wyglądzie „portretów“ nie możemy prawie niczego powiedzieć. Przypuszczalnie były to niewielkie obrazki przedstawiające świętych. Odrębny temat stanowiły tu liczne zapewne ujęcia wizerunku M. Boskiej Częstochowskiej, zwane niekiedy konterfektami. Pewne pojęcie o tych ostatnich daje wzmianka mówiąca, aby „pielgrzymowi żadnemu, bądź którykolwiek magister [złotnik] nie ważył się gołych предаwać blaszek oprawnych, tylko z konterfektem Najświętszej Marii Panny — — malowanych“.

Widzimy więc, że były one dziełem po części złotnika, po części malarza. Stąd

⁷⁸ Gatunek srebra.

też wyrobu konterfektów ani portretów nie uważano za właściwe zajęcie złotnika i podejmowano się go raczej z konieczności. Przekonuje nas o tym następująca wzmianka: „częstokroć trafia się, iż magister złotnik, nie mając inszej roboty, albo własnego kramu, portretami zabawiać się musi”.

Nie ulega wszakże wątpliwości, że z warsztatów podjasnogórskich wyszło wiele innych przedmiotów⁷⁹. Powstawały tu zapewne drobne złotnicze wyroby użytku kościelnego. Znalazło to nawet odbicie w omawianej ustawie, gdzie czytamy, że „żaden magister ważyć się nie ma srebra wydawać, tak w robocie kościelnej, jako kredensowej albo też ślusarki, tylko próby jedenastej”. Z innych metali dozwolone było używanie miedzi. Dla zachowania przepisanych wartości zalecano, by każdy majster posiadał „jedną wagę równą z drugimi, jaka na ratuszu dana będzie”.

Pewna część artystów trudniła się oprawianiem drogocennych kamieni w metal; od tych wymagano szczególnej sumiennosci. W ustawie na ten temat podano, że „magister — — też same kamienie, które do roboty odbierze, powinien wiernie osadzać i to nie w podłej próbie srebro tylko w fainsylber, albo przednie złoto”.

Do wyrobu „małych obrączek” używano srebra próby jedenastej i wyższej.

Właściwy poziom produkcji złotniczej ustawa starała się zapewnić przez odpowiednie przygotowanie czeladnika w warsztacie mistrza. Charakterystyczne w tym względzie jest ubolewanie, wyrażone przez opracowujących ustawę w jej 19 artykule z tego powodu, że w ostatnich czasach rzemieślnicy „prędko się na magisterje promowują, a mało co umieją”.

Według omawianego statutu chłopiec „po wyzwoleniu swoim powinien cztery lata wendrować”, towarzysz natomiast, gdyby chciał zostać magistrzem, obowiązany był przez okres dwóch lat pracować u dwóch magistrów. Ostatecznym zaś warunkiem otrzymania dyplomu miało być wykonanie w ciągu trzech miesięcy sztuki mistrzowskiej, „jaka od starszych naznaczona będzie”. W tym okresie kandydata przygotowującego „sztukę” powinna wizytować, co cztery niedziele, specjalna komisja magistrów „i dobrze uważać, czy to on sam robić będzie, czy też kogo nie najmniej”.

Pewnymi względami w uzyskaniu dyplomu cieszyli się tylko synowie złotników, jako że zaznajamiali się z rzemiosłem przy boku ojca od lat najmłodszych. W tym wypadku określono, że kandydat taki „na wyterminowanie” zrobić powinien „tabliczkę srebrną w ołów oprawną próby jedenastej na ołtarz złotniczy św. Jana Nepomucena”.

W trosce zapewne o dobro produkcji starano się zagwarantować fachowe kierownictwo warsztatowi rzemieślniczemu również po śmierci jej kierownika. W tym celu ustanowiono artykuł, w którym stanowczo jest powiedziane, że żona po śmierci męża złotnika warsztat może jeszcze prowadzić tylko przez jeden rok i sześć niedziel (oczywiście przy pomocy wyznaczonych jej opiekunów złotników). Po upływie tego czasu, jeżeli nie wyjdzie ponownie za mąż za złotnika, z dalszego prowadzenia warsztatu musi zrezygnować.

Ustawa przewidywała wreszcie konieczność dokształcania się zawodowego towarzyszy cechowych w ramach tzw. „spotkań kwartalnych”.

Niemniej ważną od spraw poruszonych była kwestia unormowania życia towarzyskiego i religijnego. Szczególnie silnie uwydatniono ten drugi problem. Wynikało to ze specyfiki środowiska i warunków, w jakich się rozwijało omawiane

⁷⁹ W. Tatarzkiewicz (Srebrny nagrobek Marcina Leśniowskiiego w katedrze lubelskiej. *Studia renesansowe*. T. 2. Kraków 1956 s. 269) stwierdza, że „nie tylko Toruń i Gdańsk, lecz także mniejsze miejscowości, jak Częstochowa, produkowały rzeźby w srebrze”.

rzemiosło. Dla przykładu warto podać, że przekonania religijne niekatolickie stanowiły tu poważną przeszkodę w uzyskaniu dyplomu „magistra”. Duży nacisk położono między innymi także na wzorowe utrzymanie, ze składek członkowskich, ołtarza cechowego (p. w. św. Jana Nepomucena), przy którym miały się regularnie odprawiać zbiorowe nabożeństwa. Nieobecność na takiej uroczystości, któregoś z członków, mogła być usprawiedliwiona tylko chorobą.

Z momentów bardziej znamienitych na specjalne podkreślenie zasługuje fakt zdecydowanego podporządkowania przyszłego cechu władzom klaszornym. Wy-czuwa się to prawie z każdego artykułu statutu.

Podstawowe zobowiązanie kongregacji do jak najlepszego służenia klasztorowi w upowszechnianiu kultu nie wyczerpywało wszystkich wobec niego powinności. W parze z tym szły także zobowiązania natury materialnej. Świadczy o tym jeden z pierwszych artykułów projektu ustawy, w którym czytamy: „magister każdy co rok, na czas przez starszego opowiedziany, blaszek pozłocistych w srebro osmej próby oprawnych, od tynfa większych, według dawnego zwyczaju do cechmistrza importować ma pindziesiąt. Ten zaś te oddać będzie powinien wiernie natenczas będącemu przewielebnemu ojcu przeorowi jasnogórskiemu, panu protektorowi i dobrodziejowi, i od niego na nie rewers wziąć”. Był to więc rodzaj świadczeń składanych na rzecz konwentu, przysługujących mu z tytułu sprawowanej władzy nad miastem, a tym samym i nad omawianym bractwem.

W zakończeniu ustawy jest mowa o wykonaniu dla potrzeb cechu pieczęci ze srebra talarowego, na którą złożyć się mieli wszyscy magistrowie. Na pieczęci miał być umieszczony wizerunek Matki Boskiej Jasnogórskiej, jako patronki i opiekunki kongregacji, pod nim zaś — św. Jan Nepomucen i z lewej św. Eligiusz.

Pozostałe do omówienia zagadnienie ilości pracujących w Nowej Częstochowie warsztatów złotniczych jest w tej chwili problemem najtrudniejszym.

Na wstępie projektu ustawy jest powiedziane, że „kilku kunsztu złotniczego znajdzie się [tu] magistrów, którzy wszelką robotę w rękę mają”. Każdy zaś mistrz, jak informuje statut, nie mógł „więcej czeladzi trzymać tylko dwóch i dwóch chłopców”. W sumie daje to obraz bardzo niepełny. Jedno tylko można stwierdzić a mianowicie, że złotników było bez porównania mniej niż malarzy.

Na ten temat przypuszczalnie coś więcej pozwoliłyby dorzucić gruntowne badania dokumentów krakowskich. W tej chwili jednak musimy się zadowolić wiadomościami bardzo skąpyimi, aczkolwiek znamy kilku artystów nawet z nazwiska, z którymi uda się nam związać również wykonane przez nich dzieła, niestety w wielu wypadkach nieistniejące.

W liczbie znanych nazwisk, podobnie jak w wypadku malarzy, występują także artyści zakonnicy.

Mówiąc o artystach świeckich przede wszystkim wrócić należy na chwilę do grupy wymienionych już pięciu złotników⁸⁰, którym przypisuje się autorstwo projektu statutu. Powierzenie im takiej funkcji, jak i zapewne oddanie w ich ręce przyszłego kierownictwa cechu świadczy, że byli oni jednymi z bardziej ruchliwych rzemieślników w swym zawodzie, znającymi również stronę prawną zagadnienia.

O jednym z nich — Hecknauerze wiemy np., że jako mieszczanin Mniejszej Częstochowy był złotnikiem Jasnej Góry, a więc najprawdopodobniej związany bezpośrednio ze wspomnianą pracownią klaszorną. Jemu w roku 1726 przeor no-

⁸⁰ Por. wyżej.

wicjatu św. Barbary, Mikołaj Grabowski, zlecił wykonanie „pięknie, porządnie, z należyte mi gwentami, według blańru na to sobie danego” sukienkę srebrną do obrazu N. Panny, znajdującego się wówczas w oratorium tegoż nowicjatu. Sukienka miała być zrobiona ze srebra konwenckiego „w grzywien trzydzieści, albo więcej”, w terminie ośmiotygodniowym. Wysokość wynagrodzenia uzależniono od ilości grzywien sukienki, licząc jeden talar od grzywiny. Zamówienie zostało wykonane, srebra zużyto 39 grzywien⁸¹.

Dotychczasowe poszukiwania obrazu nie dały żadnego rezultatu, należy przypuszczać jednak, że obecnie jest on przechowywany na Jasnej Górze, przeniesiony tam po likwidacji nowicjatu.

Bardzo skąpe wiadomości mamy o Janie Krzysztofie Olbergerze. Posiadał on własny dom w mieście, a w nim prawdopodobnie dobrze prosperujący warsztat złotniczy. Z osiemnastowiecznego dokumentu dowiadujemy się, że mocą dekretu (daty trudnej do ustalenia) Olberger został niewinny od zarzutu sfałszowania kilku „złotych czerwonych”⁸².

Złotnikiem częstochowskim, znanym ze swej produkcji nawet za granicą był Jan Szabel, zmarły w roku 1768. Na podstawie dokumentów krakowskich Lepszy podaje, że uchodził on za doskonałego złotnika. Dziełem jego, które niewiadomą drogą dostało się za granicę, była srebrna grupa figuralna, przedstawiająca anioła z Dzieciątkiem Jezus na obłokach, przechowywana do roku 1933 w kolekcji Kuhlmana w Berlinie. Autorstwo naszego złotnika stwierdza umieszczony na tym zabytku następujący napis: „Joan[nes] Szabel fecit, Częstochovius 1741”⁸³. Z tym samym artystą, podpisującym się Jan Marcin Szabel, zawarto umowę 15 października 1767 roku na wykonanie dla filii Jasnej Góry w Niżniowie czterech kielichów. W tym celu wydano złotnikowi 12 grzywien srebra, próby siódmej „a fl. pol. 28 gr. 24”. Według umowy „od roboty gładkiej” zgodzono się „za grzywne jedną po tynfów ośm”⁸⁴.

Z Częstochowy pochodził prawdopodobnie również, Kazimierz Małecki, który dn. 16 października 1767 wziął „do zrobienia lampy dla kościoła niżniowskiego srebra próby jedenastej — — grzywien 15 a fl. 49, gr. 2”. Za wykonanie jej w terminie „na następujące święta Bożego Narodzenia” złotnik miał otrzymać „od grzywiny jednej po tynfów dziesięć”. W umowie zaznaczono, że ma to być „lampa kształtnie i gustownie zrobiona”⁸⁵. Sądząc po stosunkowo wysokiej należności, zamówiony przedmiot musiał odznaczać się nieprzeciętnym poziomem artystycznym.

Do złotników częstochowskich należą wreszcie N. Elbiegierowa i Andrzej Kapryni, występujący w latach 1730—1731 jako ofiarodawcy wotów dla kościoła w Mstowie⁸⁶. Nie wiemy jednak dokładnie, z której pochodzili oni Częstochowy.

Z artystów paulinów, poza znanymi już o. Katarzyńskim i o. Ratyńskim (malarzem zajmującym się także pozłotnictwem), wymienić trzeba br. Makarego Szyfłowskiego (ze chrztu Jan, 1671—1740), którego nazwisko mylnie dotychczas podawano — Szypkowski. Urodził się on w Nowogródku w rodzinie mieszczkańskiej. Przygotowanie do zawodu złotnika uzyskał w Wilnie, przed wstąpieniem do za-

⁸¹ K. Kaczmarczyk, jw. s. 51. Grzywina srebra równała się 197,68 g, czyli sukienka ważyła około 7 kg.

⁸² Arch. Jasnej Góry. Akta z r. 1670 s. 157.

⁸³ L. Lepszy, jw. s. 71.

⁸⁴ K. Kaczmarczyk, jw. s. 16.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Arch. Kurii Diecezjalnej w Częstochowie. Regestr dochodów i wydatków kościoła Kanoników Regularnych w Mstowie 1703—1734, k. 91.

konu (1703). Jak wynika z posiadanych wiadomości, podejmował się również prac malarskich. W roku 1705, między 1.VI a 22.XII, wykonał on (drugą z kolei) gruntowną restaurację obrazu Matki Boskiej na Jasnej Górze, otrzymując na to specjalne zezwolenie ówczesnego generała Paulinów I. Krasuskiego. Szyftowskiemu zarzuca się jednak, że konserwację tę przeprowadził w sposób niefachowy; między innymi zastosował niezgodną z oryginałem technikę malarską, używając farb olejnych. Drugim dziełem brata Makarego były nowe sukienki dla obrazu jasnogórskiego, które ufundował generał zakonu o. Konstanty Moszyński, przypuszczalnie w latach 1719—1722⁸⁷.

W przytoczonych materiałach brak zupełnie wiadomości dotyczących produkowanej przez tych artystów sztuki dewocyjnej. Tłumaczy się to tym, że ten rodzaj drobnej wytwórczości, wykonywany nie na zamówienie, miał charakter anonimowy.

Skąpe przekazy źródłowe oraz prawie nieznan material zabytkowy uniemożliwiają w zasadzie podjęcie jakiegokolwiek oceny poziomu tutejszej sztuki złotniczej, bardzo różnej, jeśli chodzi o jej przeznaczenie. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że realizowała o tu prace o tak reprezentacyjnym charakterze, jak kielichy, czy inne przedmioty użytku kościelnego, można przyjąć, że środowisko to stało dość wysoko. Powoływanie do wielu zleceń kościelnych artystów zamiejscowych, których między innymi dostarczały takie miasta jak Kraków czy Warszawa, nie upoważnia wcale, jak się zdaje, do negatywnej oceny warsztatów miejskowych.

3. INTROLIGATORZY

Najpóźniej, bo dopiero w roku 1795 pomyślano o zorganizowaniu bractwa introligatorów. Wcześniej, jak podaje J. Pachoński⁸⁸, należeli oni do cechu krakowskiego, na zasadzie tzw. „mistrzów przymówionych”. Rola tego środowiska, pozostającego w pewnym związku z czynną na Jasnej Górze od roku 1628 drukarnią klasztorną⁸⁹, bliżej nie jest znana. W osiemnastowiecznych zapiskach konwentu mstowskiego, położonego o 10 km. od Częstochowy, dotyczących wydatków na oprawy i zakup ksiąg, warsztaty częstochowskie wymieniane są bardzo rzadko.

Na decyzję utworzenia w Nowej Częstochowie własnego związku wpłynęła w poważnym stopniu, jak się zdaje, konieczność zabezpieczenia się przed coraz silniej zaznaczającą się konkurencją obcych rzemieślników, przede wszystkim krakowskich. Do Częstochowy w tym czasie przybywali oni dość często, bądź z towarem — w poszukiwaniu czasowych rynków zbytu — bądź osiedlali się w niej na stałe. W roku 1788 przyjechał tu np. niejaki Bartłomiej Nadarzyński, nieco później zaś Jeziński⁹⁰.

Bractwo introligatorów częstochowskich ustanowione zostało na zebraniu w dniu 20 września 1795 roku, podobnie jak w wypadku kongregacji uprzednio omówionych, również pod patronatem klasztoru jasnogórskiego. W tym samym dniu dokonano wyboru władz; starszym bractwa mianowano „stawetnego“ Sta-

⁸⁷ O. S. Szafraniec: *Jasna Góra. Studium z dziejów kultu* s. 17.

⁸⁸ J. Pachoński: *Zmiercz stawetnych. Z dziejów mieszczan w Krakowie w XVII i XVIII wieku*. Kraków 1956 s. 131.

⁸⁹ S. Siennicki: *Dawna drukarnia Jasnej Góry Częstochowskiej 1628—1684*. Warszawa 1987 s. 2.

⁹⁰ O licznym przechodzeniu słabiej zarabiających rzemieślników krakowskich do Częstochowy wspomina J. Pachoński, (jw. s. 274). Poza tym podaje on nazwiska kilku introligatorów częstochowskich związanych z cechem krakowskim.

nislawa Borkowskiego, podstarszym zaś „sławetnego“ Franciszka Wolskiego. Oni też zapewne byli tymi, którzy m. in. opracowali „Ponkta podane dla j. p. intro-ligatorów posiadających w juridice Górnej Częstochówki i które od nich samych uchwalone dnia 20 września roku Pańskiego 1795“.

Cała ustawa introligatorska, zawierająca 22 punkty, składa się z dwóch części, z tym że druga (17 punktów), będąca jakby uzupełnieniem pierwszej, zredagowana została nieco później i zatwierdzona dopiero 2 grudnia 1795 roku. Należy zaznaczyć, że podział ten nie był wcale podyktowany świadomą chęcią ugrupowania zawartych w ustawie myśli pod kątem pewnych zagadnień. Prawdopodobnie początkowo siedem pierwszych punktów uznano za wystarczające; zostały one bowiem prawnie zatwierdzone przez o. Cyryla Żernickiego, przeora Jasnej Góry, o. Juliana Kowalskiego, prefekta drukarni i o. Brunona Długońskiego, prowizora klasztoru. Kiedy zaś, po niedługim czasie, okazało się, że szereg ważnych problemów pominięto, dodano po prostu dalsze punkty, oznaczając je numerami od 8 do 22. Te z kolei wymagały oddzielnego zatwierdzenia. Skład osób potwierdzających tę część przepisów tym razem zmienił się tylko o osobę prefekta drukarni, którym, jak wynika z podpisu, mianowano o. Jakuba Piotrowskiego⁹¹.

W treści ustawy na czoło poruszonych zagadnień wysuwa się wspomniany problem walki z konkurencją elementu napływowego. Przewidziano w niej zarówno sprawę ewentualnego osiedlania się w Częstochowie introligatorów obcych, chcących pracować w niej na stałe, jak i niebezpieczeństwo — z pewnością groźniejsze — spowodowane „podwożeniem [tu] książek oprawnych“ do sprzedaży przez „zagranicznych introligatorów“. Pierwszej sprawie poświęcono punkt 17, który określa, że żaden „nowy introligator, który by tu obsiadł, nie ma się ważyć książek robić dopóki się w nasz porządek nie wkupi“. „Podwożenie książek oprawnych“ do sprzedaży (punkt 18 ustawy) było całkowicie zabronione. Odpowiedzialność za dopilnowanie tego spoczywała na wszystkich członkach bractwa. W punkcie 19 mianowicie powiedziane jest, że „gdyby z naszych braci, który widział lub słyszał, że zagraniczny podwiózł, a nie doniósł j. panom starszym, tedy ma być osądzonym i skarany“. Od obywateli miejscowych, nie mających „profesji inszej“, przy wstępowaniu do tutejszej „kontubernii“ żądano uregulowania „wyznaczonej opłaty“, po czym kandydat „uchwalony i przyjęty być ma“. Tak małe wymagania, ograniczające się wyłącznie do załatwienia formalności finansowych, rzutują w pewnym sensie na kwalifikacje tutejszych introligatorów. Należy przypuszczać, że były one raczej niskie. Nic też dziwnego, że omawiana ustawa wyjątkowo mało zajmuje się poziomem wyrobów introligatorskich, wzmiankując tylko krótko, aby „p. j. introligatorowie książki jak najdoskonali oprawiali“.

Znacznie obszerniejsze są przepisy ustalające, do kogo należy sprzedaż „książek oprawnych“. Z dość niejasnych sformułowań można wnosić, że zasadniczo w handlu między introligatorami a bezpośrednimi nabywcami pośredniczyli upoważnieni do tego „kupcy i kramarze“, niekiedy zwani też „galanternikami“. Były jednak wypadki, kiedy sprzedaż „na poiedinke“ dozwolona była samym introligatorom.

⁹¹ Oprócz podpisów dokumenty ustaw bractwa introligatorów zaopatrzone były w pieczęcie. Na pierwszej części znajdował się odcisk pieczęci lakowej z herbem OO. Paulinów i napisem w otoku: „Sigillum Praefecti Tipogr. Clari Montis Częstochow“; na drugiej zaś był odcisk pieczęci z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej i napisem: „Sigill. Offici[i] Primatus Co[n]vent. Clari Mont. Czest.“ (cyt. według materiałów zawartych w Kronice paraf. kośc. św. Krzyża).

Reszta „punktów“ poświęcona jest sprawom organizacyjnym, życiu towarzyskiemu i religijnemu w kongregacji.

Uzupełnieniem ustawy są dwie tzw. „taksy“, czyli cenniki, pochodzące przypuszczalnie z tego samego czasu, zatwierdzone przez przełożonych klasztoru i dwunastu członków kontubernii⁹². Jedna z nich określa wysokość cen, jakie mogli pobierać introligatorzy za książki, druga zaś zatytułowana „Registr książek do roboty dających, a od nich płaca“, dotyczy przypuszczalnie opłat za samą oprawę. W obydwóch „taksach“ powtarzają się mniej więcej te same tytuły książek. Na podstawie krótkich opisów trudno stwierdzić, czy wyrabiane tutaj oprawy miały charakter artystyczny. Wykonywano je najczęściej ze „skory“ lub „połskorka“, bardzo rzadko z pergaminu. Niektóre książki zaopatrywano w futerały lub „klauzurki“. Najkosztowniejsza była oprawa książki pt. „Heroina“; za oprawę pergaminową żądano 2 złote, „w skore z futerałem“ — 1 złoty i 6 groszy, a z „klauzurką“ już tylko 1 złoty⁹³. Pozostałe ceny wahały się w granicach od 1—10 i 15 groszy. Cenę oprawy „Elementarza chłopięcego“ i „dziewczęcego“ ustalono od 4—6 złotych za 100 egzemplarzy.

Wśród 35 wymienionych tytułów większość stanowią książki religijne; ale są również takie, jak: „Compendium medicum“, „Dzienniczek“, „Vade mecum medicum“, czy „Processus granicialis“.

Oprawa książek nie była jedynym zajęciem introligatorów podjasnogórskich. Trudnili się oni także wyrobem szkaplerzy, które rozchodziły się daleko, nawet poza granice kraju⁹⁴. Niestety na ten temat nie wiemy niczego więcej, podobnie, jak nie jest znany zupełnie zakres pracy tutejszych bibliopolów — inaczej księgarzy, o których milczą dostępne materiały. O występowaniu ich w Nowej Czeszochowie i przynależności do kontubernij introligatorskiej świadczy treść jednej z pieczęci, jak się zdaje, najstarszej, dostępnej obecnie w postaci starannie wykonanego rysunku. W otoku znajduje się napis: „Sigi: Contub: Introligato: et Bibliopol: Novae Czesochovien:“. Druga pieczęć, znana nam również tylko z rysunku⁹⁵, pochodzi zapewne z czasu, kiedy w roku 1816 bractwo introligatorów, na skutek wprowadzonych zmian organizacyjnych, zostało przemianowane na zgromadzenie o nazwie „Introligatorzy Czeszochowskiego Rzemieślniczego Zgromadzenia“. To z kolei po kilku latach przekształciło się w „Chrześcijański Cech Introligatorów“. W zasadzie jednak był to ten sam związek, który przetrwał dość długo. Zachowany bowiem wykaz starszego bractwa obejmuje okres do roku 1939. Na przestrzeni lat 1795—1850 funkcję tę sprawowali: Stanisław Borkowski (1795); Franciszek Wolski (1796); F. Wolski (1797—1800); S. Borkowski (1817—1823); Paweł Szyszkowski (1824—1834); Franciszek Janicki (1835—1844); Jan Mączyński (1845—1848); Adam Pawełekiewicz (1849—1850).

Do roku 1800 brackie zebrania wyborcze odbywały się corocznie, na tzw. „sesji suchodniowej“. W roku 1800 sesja taka, po raz pierwszy, odbyła się po odpuście św. Piotra Celestyna.

Przejawem życia duchowego bractwa były nabożeństwa odprawiane w dzień św. Celestyna, patrona introligatorów oraz w tzw. „dni kwartalne“ za dusze

⁹² Są to: S. Borkowski, T. Wolski, L. Wolska, J. Graczyński, Wojciech Masłowski, Filip Wolski, Bernard Gawlikiewicz, Jan Dąbrowski, Walenty Domaniewski, Paweł Prochański, Michał Nowicki, Benedykt Budziszowski.

⁹³ Dla porównania warto podać, że w roku 1732 „od oprawy mszału w Krakowie z patronami dwojakimi“ zapłacono 9 złotych. Arch. Kurii Diec. w Czeszochowie. Registr dochodów i wydatków kość. Kan. Regul. w Mstowie, k. 60.

⁹⁴ Por. część niniejszej pracy o malarzach.

⁹⁵ Rysunki są czterokrotnym powiększeniem oryginałów.

zmarłych współtowarzyszów. Uroczystości religijne „w powodzi światła“ odbywały się w kościele cmentarnym św. Rocha, gdzie przypuszczalnie znajdował się ołtarz bractwa. Obecnie przechowuje się w nim tylko nowszy obraz patrona introligatorów. Zachował się natomiast ich srebrny, pozłacany relikwiarz, przypuszczalnie roboty miejscowego złotnika, zaopatrzone w atrybuty św. Celestyna i bractwa. Na księdze umieszczonej w górnej części relikwiarza znajduje się data 1799 i nieudolnie wykonany napis: „Sub t[um] pr[esid]i[um] | cun[fugi]mus | S. d. g.”⁹⁶. Innym obiektem związanym z introligatorami jest monstrancja, przechowywana do dziś w kościele św. Rocha. Z dedykacji umieszczonej na futerale, a przy okazji restauracji w roku 1943, wyrytej również na stopie monstrancji, dowiadujemy się, że „ofiarował [ją] ksiądz Stefan Ferencewicz do kościoła św. Rocha w 1880 roku, jako spółbrat Zgromadzenia Introligatorskiego, za bytności starszych M. Pawełkiewicza i J. Müllera“. Ks. Ferencewicz był zapewne jednym z tych, tak duchownych (o. Szmidla), jak i świeckich, którzy, nie mając nic wspólnego z introligatorstwem, do kongregacji przynależeli ze względu na jej religijny charakter i płynące stąd „korzyści duchowe“. Miało to chyba miejsce głównie w czasach późniejszych.

Pewnymi zmianami natury organizacyjnej zaznaczył się w historii bractwa rok 1816. Unieważnienie obowiązujących dotąd przepisów, zatwierdzonych przez przełożonych klasztoru, oraz zmiana dotychczasowej nazwy związku wskazuje, że bractwo prawdopodobnie wyjęte zostało spod władzy konwentu. Do dalszej tego rodzaju reorganizacji w życiu bractw podjasnogórskich doszło, jak się zdaje, w wyniku połączenia w roku 1826 Nowej i Starej Częstochowy. Od tego momentu zapewne pod zarząd władzy miejskiej, wraz z całą osadą klasztorną, przeszły również kongregacje. Jedynym zaś przejawem ich dawnego charakteru i więzi z Jasną Górą było wzmożone życie religijne.

*

Szkicowo nakreślone dzieje trzech gałęzi rzemiosła podjasnogórskiego, na przestrzeni XVIII i I poł. XIX w., ukazują bujny rozkwit, a zarazem ogromną złożoność twórczości tego środowiska. Dalsze więc badania, do których wstępem niejako jest niniejszy artykuł, powinny pójść w kierunku bliższego określenia specyficznego oblicza tej sztuki, może nie zawsze w pełni zasługującej na to miano. Będzie to zaś możliwe wtedy, jeśli wiadomości historyczne uzupełni się odpowiednią ilością materiału zabytkowego.

A n e k s

Dekret ks. Jerzego Dominika Lubomirskiego, dotyczący poprawnego wykonywania obrazów M. Boskiej Częstochowskiej przez artystów podjasnogórskich.

Oryg. w Archiwum OO. Paulinów w Częstochowie na Jasnej Górze. Sygn. 2147.
Odpis — K. Kaczmarczyk: *Wypisy archiwalne* s. 30—31.

Wiadomo czynię, komu o tym wiedzieć będzie należało, osobliwie jednak sławnym burmistrzom, rajcom, ławnikom, całemu magistratowi i pospólstwu miasta Częstochowy w starostwie mojem olsztyńskim leżącego do wiadomości podaję, iż donieśli mi wielebnii ojcowie paulini Jasnej Góry Częstochowskiej, że niektórzy malarze w mieście Częstochowie mieszkający dla niesprawiedliwego i łakomego

⁹⁶ Powinno być: Sub Tuum praesidium confugimus Sancta Dei Genitrix.

zysku swego, nie uważając na honor cudownego obrazu Matki Najświętszej na Jasnej Górze całemu światu sławnego tak sami przez się, jako i przez chłopców swoich bardzo niedoskonale i szpetnie obrazki złociste i we srebro oprawne malują, a złotnicy miasto srebra miedź albo mosiądz posrebrzają i fałszywie złocą; a po tym takowe obrazki pretio ad libitum suum sprzedają, przez co portrety tegoż cudownego obrazu in vilipendium idą. Przeto z władzy mojej starościńskiej praesentibus serio przykazuję, aby żaden z malarzów tych portrecików albo obrazków we srebro oprawnych robić nie ważył się, chyba doskonale na tę formę, którą wielebni ich me. paulini mają i in lucem podają. Złotnicy zaś, aby nie z inszego metalu tylko z samego srebra i prawdziwą pożąta też portreciki adornowali. Non praedudicando jednak inszym obrazom dla pospolitego ludzi używania, które czy to na płótnie, czy na blachach jako z dawna bywały, malować się pozwalają. Dla lepszej wiary i wagi ten uniwersał mój ręką własną przy zwykłej pieczęci mojej podpisany wydać kazałem.

Datum w Radomiu die 30 maii anno 1718.

J. Lubomirski P. K.

L. S.

Summarium

NOTITIAE, QUIBUS RES GESTAE OPIFICII RERUM ARTIS AB COLLEGIIS FACTARUM XVIII PRIMOQUE MEDIO XIX SAECULO NOVA IN CENSTOCHOVIA ILLUSTRANTUR

Nova Censtochovia, quae nunc Censtochoviae pars est, ab anno 1717 iure urbis gaudens, Claromontano monasterio auspice saeculo XVIII in conficiendis variis devoti cultus rebus multum agit fervetque. Qua in urbe inter alios peritos non deerant pictores et eorum iuvenes opus inauratores, aurifices, librorumque glutinatores. Praeter profanos autem suam hic exercent artem monachi aurifices, quorum officinae Claro Monte inveniuntur.

Crescente numero officinarum atque pessimae artis prodeuntibus operibus oportuit artificum collegia constitui; qui autem coenobio praeerant, eorum statuta ipsi tantum probabant.

Diudicare difficile, quando pictorum corpus institutum sit; quod quidem iam exstare acta an. 1718 primum sat obscure dicunt. Suendis glutinandisque libris coetus demum an. 1795 conditus est. Vere incertum est tempus quando aurificum collegium exstiterit, cum proposita ad statuta scribenda an. 1730 contingant.

Pictorum et inauratorum animi imprimis intendebant, ut magnas parvasque imagines ad cultum divae Matris Censtochoviensis attinentes pingerent. Quae quidem imagines passim invehantur et praestantioris vel peioris artis erant, prout, ab artificibus institutis veterum collegiorum imbutis, aut ab confectoribus detortae artis oriebantur. Pictores et aurifices praeter minuta opuscula quibusvis destinata occupati erant in operibus peragendis in favorem finitimorum templorum sacellorumque, imagines, altaria minorisque momenti res ex argento confectas, eis praeibentes.

Labentibus annis apud eos peculiare quoddam genus artis a plebe manantis ortum est quod nonnumquam artificio collegiorum inchaerebat.

Quae adhibita sit temperatio in moderandis collegiis, qui numerus sodalium, quae ab eis procreatae sint res, quodammodo innuunt nobis ea, quae asservantur statutorum apographa collegiorum. Quae sane notitiae inquirere sinunt in Censtochoviensis opificii res gestas ad medium XIX saeculum protractas.