

JAN WRABEC
UNIwersytet Wrocławski

ZBIGNIEW HORNUNG (1903–1981)

Trzydzieści lat, które upływały w tym roku od śmierci Zbigniewa Hornunga, to czas wystarczająco długi, aby z dystansu ocenić czyjeś dokonania. Dorobek naukowy Hornunga obejmuje 59 pozycji, w tym jedną wydaną pośmiertnie przez Jerzego Kowalczyka. Jak na dzisiejsze czasy to niewiele. Warto jednak pamiętać, że przed wojną pracował jako konserwator zabytków trzech wschodnich województw, w czasie okupacji był dyrektorem Galerii Malarstwa we Lwowie, a po wojnie, przez kilka lat równocześnie dyrektorem Muzeum Śląskiego i kierownikiem Studium Historii Sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, którego był jednym z organizatorów. Uważał zresztą, że dobrze, jeżeli praca się „odleży”, w związku z czym niektóre wcale się nie ukazały. Przed wojną opublikował 20 prac, a po jej zakończeniu ukazała się reszta – czyli 39 pozycji. Zajmował się sztuką renesansu i baroku oraz rokoka. Zainteresowaniami obejmował rzeźbę, architekturę i malarstwo, choć temu ostatniemu użyczył najmniej uwagi. Obroniona w 1929 r. na uniwersytecie lwowskim rozprawa doktorska, której promotorem był Władysław Podlacha, poświęcona była wprawdzie malarzowi Stanisławowi Strońskiemu, ale habilitacyjna (1937) już rzeźbiarzowi – Antoniemu Osińskiemu. Po wojnie, z jednym wyjątkiem, nie wracał już do malarstwa. Wydaje się że pasją uczonego była rzeźba, zwłaszcza w swej rokokowej postaci, aczkolwiek to architekturę uważał za najważniejszą ze sztuk. Wybierając przedmiot zainteresowań, musiał się kierować względami estetycznymi, skoro w jego pracach tak często pojawiają się obiekty tej klasy co kaplica Zygmuntowska, pałac w Podhorcach, kościoły Dominikanów i św. Jura we Lwowie oraz artyści jak Padovano, Osiński i Pinsel. W pewnym sensie pozycję uczonego historyka sztuki tworzy poziom dzieł, które bada.

Dzieł wybitnych poszukiwał jednak Hornung na terenie Rzeczypospolitej. Poza jej granice nie wykroczył nigdy swoimi badaniami, jak to robili jego lwowscy nauczyciele i koledzy: Władysław Kozicki, Jan Bołoz Antoniewicz i Karolina Lanckorońska, mimo że znał bardzo dobrze sztukę europejską, zwłaszcza włoską, dzięki dwukrotnym wyjazdom stypendialnym do Włoch w 1933 r. Tak jak Tadeuszowi Mańkowskiemu, z którym przez całe życie współpracował, rywalizował i polemizował, najbliższa mu była sztuka kresowa, której pozostał wierny do końca. Nie zasłużył jednak na miano prowincjonalnego badacza, gdyż dostrzegając wprawdzie różnice pomiędzy „umysłowością germańską” a duchowością polską (na korzyść tej ostatniej!)¹, bardziej od innych polskich historyków sztuki, zwracających się częściej ku Włochom i Francji, uwzględniał kontekst środkowoeuropejski² – głównie niemiecki i czeski – dzieł powstających w Polsce. Widać to w innej pasji Hornunga, przejawiającej się w dowodzeniu, że niektóre z tych dzieł oraz ich twórcy osiągnęły najwyższy poziom europejski. Sztukę w Polsce analizował bowiem zawsze w powiązaniu z Europą Zachodnią, bez

¹ Z. Hornung, *Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1937, s. 63.

² Z. Hornung, *Na marginesie ostatnich badań nad rzeźbą lwowską XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 7, 1939, nr 2, s. 131.



Zbigniew Hornung, archiwum autora

narodowościowych uprzedzeń, i uczył tego swoich uczniów nawet w czasach PRL. Na Śląsku było to szczególnie ważne.

„Późnobarokowa rzeźba ruskich ziem koronnych pierwszej połowy XVIII w., z okresu poprzedzającego powstanie i burzliwy rozwój tzw. lwowskiej szkoły rokokowej” – napisał Jakub Sito w 2000 r.³ – „posiada stosunkowo skromną literaturę. Do rangi osobnego zagadnienia podniosła ją po raz pierwszy przedwojenna rozprawa Zbigniewa Hornunga”. Wśród jego studiów na ten temat ważne miejsce zajmuje praca o Antonim Osińskim⁴, opublikowana równocześnie z książką Tadeusza Mańkowskiego o lwowskiej rzeźbie rokokowej⁵. Dedukcyjna konstrukcja rozprawy przypomina trochę powieść detektywistyczną z suspensem. Na początku autor, za Janem Bołozem Antoniewiczem, konstatuje działalność anonimowego artysty, któremu przypisuje rzeźby zdobiące podstawę kopuły kościoła Dominikanów we Lwowie – nazywa go dlatego „mistrzem figur dominikańskich”. Na dalszych stronach drogą analizy stylowo-porównawczej kompletuje jego dorobek, ustala hipotetycznie chronologię dzieł oraz kolejne fazy twórczości. Na koniec, dzięki odkryciom archiwalnym autora, poznajemy imię i nazwisko oraz kilka innych danych biograficznych artysty, który zostaje uznany za twórcę wszystkich omówionych poprzednio rzeźb, aczkolwiek odkryte źródła odnoszą się tylko do kościołów Bernardynów w Zbarażu i Leszniowie. Już po wojnie B. Majchrzycka odnalazła dowody, potwierdzające atrybucję Hornunga⁶, że także ołtarze w Leżajsku⁷ były dziełem Osińskiego. Tropiony artysta zasługiwał więc raczej na miano „mistrza bernardyńskiego” niż dominikańskiego. W tych zabiegach wyczuwa się jednak podstawową intencję, jaką było dążenie do rozwiązania zagadki autorstwa wspomnianej galerii rzeźb w lwowskim kościele Dominikanów. Mimo że Hornung ponownie w 1971 r. uznał ów problem za ostatecznie rozstrzygnięty na korzyść Osińskiego⁸, do dzisiaj trwają na ten temat spory⁹. Nie ulega jednak wątpliwości że niejako „przy okazji” odkryty został nieznany artysta – „gwiazda pierwszej wielkości” według określenia

³ J. Sito, *Lwów jako centrum rzeźbiarskie w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.* Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2000, s. 581.

⁴ Hornung, *Antoni Osiński...*

⁵ T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa, Lwów 1937.

⁶ Hornung, *Antoni Osiński...*, s. 34.

⁷ B. Majchrzycka, *Ołtarzowa rzeźba figuralna Antoniego Osińskiego w kościele OO. Bernardynów w Leżajsku*, „Roczniki Humanistyczne Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, 6, 1957, z. 4, s. 185–201.

⁸ Z. Hornung, *Wystrój rzeźbiarski kościoła OO. Dominikanów we Lwowie*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 26 A, 1971, s. 73–74.

⁹ M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 191.

Mariusza Karpowicza¹⁰, którego twórczość „kwalifikuje do zajęcia wybitnego, a nawet reprezentacyjnego stanowiska w dziejach rzeźby XVIII stulecia”¹¹. Ten wymiar europejski twórczości Osińskiego został zaakceptowany przez redakcję *Propyläen Kunstgeschichte*, do którego hasło napisał o nim Mieczysław Zlat¹². Stosunkowo krótka i miejscami kontrowersyjna monografia mistrza, a także inne artykuły Hornunga podsyły trwającą do dzisiaj zażartą dyskusję na temat rokokowej rzeźby lwowskiej. Do kluczowych zagadnień należy rozgraniczenie twórczości dwóch jej najwybitniejszych przedstawicieli: Osińskiego i Pinsla oraz spór o ich prymat. W 1939 r. Hornung napisał, że obydwu tych „twórców (...) nie należy z sobą identyfikować, jak to stale dotąd czyniono, ponieważ stojąc na równorzędnym poziomie twórczości plastycznej, są oni wyrazicielami dwóch różnych tendencji, nurtujących w plastyce XVIII wieku”¹³.

Jak przypomina Hornung¹⁴, na „nieznanego z imienia” mistrza Pinsla pierwszy zwrócił uwagę w 1906 r. Bołoz Antoniewicz, który znalazł źródłowe dowody, że był on autorem kamiennych posągów na fasadzie katedry unickiej św. Jura we Lwowie. Antoniewicz uznał go też za głównego przedstawiciela lwowskiej szkoły rzeźbiarskiej¹⁵. Poszedł za nim Mańkowski w książce z 1937 r.¹⁶, do potwierdzonych źródłowo dzieł mistrza dodając ołtarze boczne kościoła w Monasterzyskach, uznane w tym samym roku przez Hornunga za dzieła związane stylistycznie z Osińskim¹⁷. O ile jednak Mańkowski uznaje Pinsla za „przedstawiciela kierunku ekspresyjnej dynamiki”¹⁸ w plastyce lwowskiej, o tyle ten drugi, wiążąc z tym nurtem Osińskiego, widzi w jego dziełach przede wszystkim „dostojną wielkość i szlachetny, barokowy patos”¹⁹. Przedmiotem sporu jest m.in. fascynująca postać Abrahama z grupy Ofiary Izaaka w Hodowicy oraz znakomite rzeźby ołtarzowe w Nawarii pod Lwowem.

W referacie wygłoszonym w 1970 r. we Wrocławiu Hornung postulował potrzebę „zredukowania twórczego dorobku Pinsla” jako konsekwencję konkretyzacji osobowości Antoniego Osińskiego i jego artystycznego *oeuvre*²⁰. Za potwierdzone źródłowo dzieła mistrza, nieznanego wówczas z imienia, uznał wyłącznie posągi na fasadzie katedry św. Jura we Lwowie. Powołując się na Sadoka Barączę stwierdzał, że warsztat Pinsla znajdował się w Buczaczu na usługach właściciela miasta, Mikołaja Potockiego, i współpracował z architektem Bernardem Meretynem. We Lwowie działał tylko sporadycznie. Odwrotnie niż w wypadku Osińskiego, było to założenie minimalistyczne, którego trzon stanowiły oprócz wspomnianych figur z katedry unickiej także kamienne rzeźby ratusza w Buczaczu, na fasadzie kościoła Dominikanów we Lwowie i hermy wspierające balkon w pałacu przy rynku lwowskim nr 40, przypisane na podstawie stylistycznej. Do snycerskich dzieł Pinsla zaliczał Hornung wystrój rzeźbiarski kościoła Misjonarzy i cerkwi unickiej w Horodence, a także fary i cerkwi św. Pokrowy w Buczaczu oraz użyte wtórnie rzeźby ojców Kościoła w Budzanowie. Ta ograniczona – bez Hodowicy, Nawarii i Monasterzysk – wersja twórczości Pinsla stała się również materiałową podstawą monografii tego artysty²¹. Opublikowana na pięć lat przed śmiercią autora książka jest najobszerniejsza z wszystkich jego prac. Zawiera bowiem na początku trzy duże rozdziały, przedstawiające według autora „obraz rozwoju plastyki XVIII w. na południowo-wschodnich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej”²². Monografia Pinsla miała więc również zastąpić kilkakrotnie zapowiadaną „monografię plastyki rokokowej na obszarze Małopolski Wschodniej”²³, która byłaby odpowiedzią na książkę Mańkowskiego z 1937 r. Obszerne aneksy z materiałami źródłowymi *in extenso*, archiwalne fotografie rzeźb, często już nieistniejących, a wreszcie przypis zapowiadający przekazanie wykorzystanych materiałów dokumentacyjnych do Ossolineum,

¹⁰ *Ibidem*, s. 188.

¹¹ Hornung, *Antoni Osiński...*, s. 60.

¹² H. Keller, *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, (*Propyläen Kunstgeschichte*, 10), Berlin 1971, s. 270.

¹³ Hornung, *Na marginesie...*, s. 136.

¹⁴ *Ibidem*, s. 132.

¹⁵ Z. Hornung, *Twórczość rzeźbiarza Pinsla. Kluczowy problem w dziejach lwowskiego rokoka*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 25 A, 1970, s. 79.

¹⁶ Mańkowski, *op. cit.* s. 84–94.

¹⁷ Hornung, *Antoni Osiński...* s. 24.

¹⁸ Mańkowski, *op. cit.* s. 84.

¹⁹ Hornung, *Na marginesie...*, s. 135.

²⁰ Hornung, *Twórczość rzeźbiarza Pinsla...*, s. 79.

²¹ *Idem*, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Rozprawy Komisji Historii Sztuki, 10, Wrocław 1976.

²² Hornung, *op. cit.*, s. 6.

²³ Hornung, *Na marginesie...*, s. 131.

czynią z *Majstra Pinsla* swoisty testament uczonego, który w przedmowie zwierza się z trudności, na które napotkał po wojnie w kontynuowaniu badań. Zaczęła się już bowiem wtedy swoista martyrologia rokokowej rzeźby kresowej, o której tak przejmująco napisał później jej zasłużony ratownik Borys Woźnicki²⁴. Gdy chodzi o Pinsla, zwraca uwagę związanie z jego warsztatem rzeźb w ołtarzach bocznych kościoła w Zborowie, a przede wszystkim końcowy wniosek, że artysta – „pierwszy przedstawiciel rokoka w Małopolsce Wschodniej”²⁵ – zależny był raczej od rzeźby praskiej niż bawarskiej, jak utrzymywał Mańkowski²⁶.

Kiedy już po śmierci Hornunga w roku 1989 trudności zniknęły i na nowo, głównie w Krakowie, podjęto badania nad sztuką dawnych Kresów Wschodnich, Katarzyna Brzezina w *Tekach Schneidera*, znajdujących się na Wawelu, odnalazła kilka ważnych informacji o Pinslu. Udało się dzięki temu poznać parę nowych szczegółów biograficznych oraz imię artysty – Jan Jerzy (Penzel) – w związku z wynagrodzeniem, jakie pobrał za rzeźby dla kościoła Trynitarzy św. Trójcy we Lwowie.²⁷ Nie przetrwał on wprawdzie do naszych czasów, ale fragmenty wyposażenia przeniesione zostały do kościoła św. Marcina w tym mieście. Hornung przypisywał je Osińskiemu, jednak odkrycia Brzeziny przechyliły szalę na rzecz Pinsla. Zostały potwierdzone związki artysty z Buczaczem, Meretynem i Mikołajem Potockim, ale niewiele posunęła się naprzód wiedza o jego twórczości. Szczególne znaczenie ma tu fakt, że – jak napisał Mańkowski – Pinsel „na dziełach swych nie pozostawił nigdzie podpisu ani monogramu lub daty”²⁸. Pomimo że ostatnio poświęcono mu liczne publikacje i wystawy w ważnych miastach europejskich, trzeba więc zgodzić się z Borysem Woźnickim, że ten artysta jest „jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy osiemnastowiecznej Europy, a równocześnie najmniej znanym (...)”²⁹. Do kilku znanych faktów z jego życia „możemy dodać tylko „parę kwitów mówiących o pieniądzach, które otrzymał od fundatorów (...) szeroko otwarte, bezkresne pole dla przyszłych badaczy (...)”³⁰. Jan K. Ostrowski wiąże pewne nadzieje z „pogłębioną analizą twórczości artysty. «Druga» historia sztuki powinna przyjść z pomocą «pierwszej»” – konkluduje³¹.

Niektóre atrybucje Hornunga, a także dedukcyjna metoda wyciągania wniosków, do dzisiaj wzbudzają kontrowersje. Galeria figur w kościele Dominikanów we Lwowie, uważana jest raczej za dzieło kilku artystów. Nierozstrzygnięty pozostaje problem autorstwa *Ofiary Izaaka* w Hodowicy, aczkolwiek najczęściej pojawia się ona obecnie w katalogach wystaw Pinsla. Jak napisał M. Karpowicz „sprawa jest w gruncie rzeczy drugorzędna”, bo dzieła te są „przykładem bardzo typowym odrębności rzeźbiarskiego środowiska, które je stworzyło, i jego wysokiego poziomu”³². Nie umniejsza to zasadniczej roli, jaką odegrał Hornung, wraz z T. Mańkowskim, w ukazaniu wartości tego niezwykłego zjawiska, jakim była tzw. rokokowa rzeźba lwowska i jego charakterystyki. Choć wielu twórców tej rzeźby, jak Fesingerowie, nadal czeka na badaczy, jej koryfeusze – Jan Jerzy Pinsel, a zwłaszcza Antoni Osiński, w dużej mierze właśnie Hornungowi zawdzięczają wydobyć z cienia i ocalenie od zapomnienia w czasach trudnych.

Plastyką rokokową zainteresował się Hornung³³ w 1925 r., zbierając materiały do pracy doktorskiej o Stroińskim, natomiast jego dwie pierwsze publikacje o rzeźbie renesansowej ukazały się później – w 1935 r. – zapewne w związku ze wspomnianymi podróżami stypendialnymi do Włoch. Jedną z tych prac poświęconą była Janowi Marii „Il Mosca” Padovanowi, a druga nagrobkom królewskim w kaplicy Zygmuntowskiej. Był to zasadniczy zwrot, ujawniający wrażliwość autora nie tylko na „nieokiełznany temperament”³⁴, potęgę wyrazu i ekstremalne przeżycia emocjonalne późnego baroku i rokoka, ale również na cechy odwrotne – „szlachetny umiar i wytworną prostotę”³⁵ dzieł renesansu. Większość z czternastu tekstów na ten temat to

²⁴ B. Woźnicki, *Jan Jerzy Pinsel*, BOSZ, Olszanica, Lesko 2007, s. 16.

²⁵ Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 194.

²⁶ Mańkowski, *op. cit.* s. 93–94.

²⁷ K. Brzezina, *Materiały do dziejów artystycznych kościoła Trynitarzy p. w. Trójcy Przenajświętszej we Lwowie*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, 2, Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1996, s. 193–211.

²⁸ Mańkowski, *op. cit.* s. 90.

²⁹ Woźnicki, *op. cit.* s. 18.

³⁰ *Ibidem*, s. 13.

³¹ J.K. Ostrowski, *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, 2, Materiały sesji naukowej, Kraków, maj 1995, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1996, s. 369.

³² Karpowicz, *op. cit.* s. 191.

³³ Hornung, *Majster Pinsel...*, s. 5.

³⁴ Hornung, *Antoni Osiński...*, s. 63.

³⁵ Hornung, *Pomnik ostatnich Jagiellonów w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Lwów 1936, s. 17.

studia analityczne; charakter syntetyczny ma jedynie krótki rozdział w skrypcie poświęcony rzeźbie w latach 1520–1590³⁶. W *Księdze ku czci Władysława Podlacha* z 1957 r.³⁷ Hornung wspomina o będącej na ukończeniu, obszernej rozprawie *Rzeźba polska w czasach odrodzenia*. Książka została złożona w Ossolineum, ale mimo zachęt ze strony redakcji nigdy się nie ukazała, z winy autora. Tłumaczył, że nie chciał robić przykrości M. Gębarowiczowi, z którego tezami nie zawsze się zgadzał, a może były jeszcze jakieś inne przyczyny?³⁸

Już w pierwszych pracach z tego cyklu zwrócił się ku artystom i dziełom najważniejszym – chodzi o kaplicę Zygmuntofską, krąg artystów z nią związanych oraz o rzeźbę sepulkralną. Od razu na początku wystąpił Hornung z szokującą tezą, próbując dowieść, że pomnik nagrobny fundatora kaplicy – Zygmunta I powstał dopiero w latach 1571–1573, w tym samym czasie co Zygmunta Augusta, a więc znacznie później niż przypuszczano, i był późnym dziełem warsztatu Padovana, a nie Berecciego³⁹. Ta zaskakująca konkluzja była wynikiem zastosowania metody typologicznej w ówczesnej postaci. Stanowiła bowiem wynik erudycyjnych rozważań nad trzema typami renesansowych nagrobków występujących w Polsce, które – od domniemyanych pierwowzorów – nazwał „donatellowskimi”, „sanswinowskimi” i „michelangelowskimi”. Swoją koncepcję powtórzył Hornung po wojnie w rozprawie o kaplicy Zygmuntofskiej z 1949 r.⁴⁰ Trwał w niej na zajętych wcześniej stanowisku, pomimo zdecydowanego sprzeciwu profesorów krakowskich, zwłaszcza Karola Estreichera i Juliana Pagaczewskiego, którzy wskazując na „przepaść” pomiędzy nagrobkami obydwu Jagiellonów, „solidarnie stanęli w obronie tradycyjnego poglądu Władysława Łuszczkiewicza i Mariana Sokołowskiego, że figura (Zygmunta I) jest dziełem Padovana z 1530 r.”⁴¹. Przyznaje jednak dalej, że „zdaje sobie sprawę ze śmiałości wysuniętego (...) twierdzenia (...), które wymaga – rzecz oczywista jeszcze źródłowego potwierdzenia, aby mogło się stać naukowym pewnikiem. Zanim to jednak nastąpi, wyjaśnia nam ono w sposób najbardziej przekonujący i konsekwentny genezę tego utworu rzeźby sepulkralnej”⁴². Ta ostatnia uwaga wynika ze stanowiska metodologicznego Hornunga, dobrze znanego jego uczniom. Mawiał bowiem, że natura nie znosi próżni, jeżeli więc nie jesteśmy w stanie rozwiązać jakiegoś problemu, należy sformułować najbardziej prawdopodobną hipotezę, która później może ulec weryfikacji lub falsyfikacji. Założenie to oczywiste w fizyce i na przykład kosmologii, tym bardziej nasuwa się samo przez się w historii sztuki, której wyniki zależą od korelacji dwóch metod: historyczno-archiwalnej i stylowo-porównawczej. Nie obawiał się więc Hornung stawiania hipotez, niekiedy eksponowanych, które co ostrożniejsi badacze mieli mu za złe. Jego spekulacje na temat jagiellońskich nagrobków zostały jednak później również zakwestionowane w zakresie typologii. Jak wykazał Zlat⁴³, schemat „michelangelowski”, nazwany ostatnio „półleżącym”⁴⁴, zastosowany w obydwu wawelskich posągach występował dość często w antyku oraz w Hiszpanii w 2. połowie XV w. Nie ma zatem powodu, aby go wywodzić od figur alegorycznych z kaplicy Medycejskiej, jak to uczynił Hornung, twierdząc, że ten typ nagrobka jest „niespotykany w ogóle w Italii”, bo stanowi „produkt lokalnego rozwoju polskiej rzeźby sepulkralnej u schyłku epoki renesansu”⁴⁵, w związku z czym pomnik Zygmunta I nie mógł powstać ok. 1530 r. Trzeba jednak pamiętać, że w Polsce nowe perspektywy, z których skorzystał Zlat, otwarła analiza treści dzieła sztuki, jaką podjęto dopiero w latach 50. XX w. Wykraczając poza analizę preikonograficzną, pozwoliła ona badaczom wskazać na ideowe źródła tematu, a więc i inne prototypy: rzymskie alegorie rzek, Marsa, snu i odpoczywającego Heraklesa, które mogły być znane Berrecciemu⁴⁶. Zastosowany natomiast przez Hornunga podział polskich nagrobków renesansowych na trzy typy, jak stwierdza nawet krytykujący

³⁶ *Sztuka polska czasów nowożytnych. Praca zbiorowa, lata 1450–1650*, 1, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1952.

³⁷ Z. Hornung, *Czy Jan Maria zwany „Il Mosca” albo Padovano był klasycystą?*, [w:] *Księga ku czci Władysława Podlacha*, *Rozprawy Komisji Historii Sztuki Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, 1, Wrocław 1957, s. 121.

³⁸ W trzy lata po śmierci Hornunga ukazała się książka H. Kozakiewiczowej, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984.

³⁹ Z. Hornung, *Pomnik ostatnich Jagiellonów...*, s. 26.

⁴⁰ Z. Hornung, *Mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej*, [w:] *Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, 1, Warszawa 1949, s. 69–150.

⁴¹ *Ibidem*, s. 139.

⁴² *Ibidem*, s. 146.

⁴³ M. Zlat, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 104.

⁴⁴ M. Karpowicz, *O niektórych figurach w polskich nagrobkach XVI–XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 72, 2010, nr 1–2, s. 31–60.

⁴⁵ M. Hornung, *Pomnik ostatnich Jagiellonów...*, s. 19, s. 204–206.

⁴⁶ S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntofska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa Mauzoleum Króla Zygmunta I*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2007.

go Zlat⁴⁷, przyjął się w terminologii polskiej historii sztuki i trudno by było zastąpić go innym, zwłaszcza że zasługa Sansovina i Michała Anioła nie polegała „na wprowadzeniu obu motywów, ale na stworzeniu w obrębie rozwiązań od dawna istniejących sugestywnych wzorców, które przyczyniły się do rozpowszechnienia w sztuce różnych wersji figury leżącej”⁴⁸.

Ponieważ nagrobek Zygmunta Augusta, który Hornung przypisywał Padovanowi, trudno uznać za klasycystyczny, dwa studia z 1935 i 1957 r. zostały poświęcone dowodzeniu, że wbrew przyjętej opinii ten artysta był „typowym realistą padewskim”⁴⁹ wywodzącym się z tradycji Donatella i Mantegni i nigdy nie dążył do „uwydatnienia idealnego piękna w syntetycznym ujęciu nader szlachetnie odczuty kształtów”⁵⁰. Na pytanie postawione w tytule drugiego z tych artykułów: „Czy Jan Maria zwany „Il Mosca” albo Padovano był klasycystą?” odpowiada więc negatywnie, sprzeciwiając się koncepcji badaczy zagranicznych – L. Planisciga i A. Venturiego, którzy nie znając potwierdzonych dzieł Padovana, wykonanych w Polsce, przypisali mu na podstawie analogii z *Cudem z pucharkiem* w Padwie wiele anonimowych rzeźb rozproszonych w zbiorach europejskich. Uznając zarazem Jana Marię „Il Mosca”, mającego swoje miejsce w dziejach sztuki Włoch⁵¹, za jedną z czołowych postaci włoskiego nurtu w polskiej rzeźbie, Hornung, pomimo zwięzłości artykułu, próbuje na podstawie dotychczasowej literatury krajowej i zagranicznej dać czytelnikowi monograficzny obraz artysty i jego twórczości. Podobnie jak w wypadku Pinsiła, posłużył się rozumowaniem indukcyjnym, przyjmując jako punkt wyjścia „jedynie kreacje, w których autorstwo mistrza Jana Marii zostało bezspornie stwierdzone podpisem artysty lub uwierzytelnione za pomocą przekazów źródłowych”⁵². W związku z odrzuceniem klasycystycznej orientacji rzeźbiarza Hornung zakwestionował autorstwo Padovana w stosunku do posągu Barbary z Tęczyńskich Tarnowskiej w katedrze tarnowskiej, jednego z najcenniejszych przykładów renesansowej rzeźby sepulkralnej w Polsce, przypisanego mu przez Koperę i Dutkiewicza. Można by powiedzieć, że przez taką koncepcję „osierocona” została grupa bardzo wartościowych artystycznie dzieł łączonych wcześniej z Padovanem, właśnie ze względu na ich klasycyzującą formę. Hornung podjął więc ryzykowną próbę zapełnienia tej luki, kreując w swoim komunikacie z 1953 r. osobowość artystyczną Jana Ciniego ze Sieny⁵³. Z ryzyka tego sam zdawał sobie sprawę, stwierdzając już na początku, że ustalenie w sposób „niebudzący wątpliwości” autorstwa dzieł sienieńczyka, najzdolniejszego pomocnika Berrecciego, przy budowie kaplicy Zygmuntońskiej, napotyka podstawową trudność, jaką jest brak odpowiednich przekazów źródłowych, a zwłaszcza sygnatur i podpisów mistrza. Mimo to przekorny badacz, licząc na rozstrzygnięcia, „jakich dostarczyć może analiza stylu”⁵⁴, nie zrezygnował i uznając Ciniego za autora dekoracji ornamentalnych w kaplicy Zygmuntońskiej⁵⁵, przypisał mu wiele klasycyzujących dzieł wiązanych dawniej z Padovanem. Są to oprócz Barbary z Tęczyńskich m.in. nagrobki trzech Tarnowskich w katedrze tarnowskiej⁵⁶. Choć, jak stwierdził na zakończenie, że „posługując się bardziej nowoczesnymi i precyzyjnymi metodami analizy stylu, udało [mu] się z wystarczającą ścisłością naukową określić zakres działalności Ciniego na polu rzeźby nagrobkowej”, inni nie byli o tym przekonani. Nadal uważano rzeźbiarza ze Sieny za ornamentalistę, a nagrobek Tęczyńskiej przypisywano (z zastrzeżeniami) Padovanowi⁵⁷ lub Berrecciemu⁵⁸. Sprawy nie ułatwia jednak enigmatyczność postaci Berrecciego jako rzeźbiarza, o czym pisał już Hornung⁵⁹, a ostatnio Mossakowski⁶⁰. Koło się więc zamyka – jeżeli nie Berrecci, to któryś z jego pomocników. A więc może jednak Cini? Wydaje

⁴⁷ M. Zlat, *op. cit.*, s. 99.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 104.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 128.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 124.

⁵¹ Z. Hornung, *Jan Maria zwany „Il Mosca” albo Padovano*, „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności”, 40, 1935; idem, *Czy Jan Maria zwany „il Mosca”...*

⁵² *Ibidem*, s. 124.

⁵³ Z. Hornung, *Działalność rzeźbiarska Jana Ciniego ze Sieny w świetle nowych badań*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 8, 1953, s. 20–26.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 22.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 23.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 24–25.

⁵⁷ *Historia sztuki polskiej w zarysie*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, t. 2, (*Sztuka nowożytna*, red. A. Bochnak, T. Dobrowolski, T. Mańkowski, *Rzeźba*), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 130; T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 186.

⁵⁸ H. i S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Arkady, Warszawa 1976, s. 65.

⁵⁹ Hornung, *Mauzoleum...*, s. 119.

⁶⁰ Mossakowski, *op. cit.*, s. 215.

się, że w sporze o miano klasycysty polskiego renesansu raczej siłą ciężkości niż argumentów wygrał na razie przybysz z Padwy. Natomiast pogląd jakoby nagrobek Zygmunta I powstał dopiero w latach 70. XVI w. został powszechnie odrzucony, choć co do jego autora konstatuje się jedynie ostatnio, że chodzi na pewno o jednego ze współpracowników Berrecciego⁶¹.

Mimo tego potknięcia Hornung skutecznie włączył się w krąg najwybitniejszych polskich historyków sztuki, którzy zajmowali się tym symbolicznym dla polskiej kultury dziełem, chociażby już przez to, że wywoływał polemiki i ferment. W związku z tym w niedawno wydanej monumentalnej monografii kaplicy Zygmuntońskiej Stanisława Mossakowskiego cytowany jest 32 razy i tylko z rzadka w tonie polemicznym. Większość odwołań odnosi się jednak do rozprawy z 1949 r.⁶²

W odróżnieniu od badań nad rzeźbą rokokową, w dziedzinie polskiej plastyki renesansowej, głównie sepulkralnej, trudniej mówić o sukcesie Hornunga, aczkolwiek frontalny atak, który na niego przeprowadzili w 1952 r. Helena i Stefan Kozakiewiczowie, kwestionując metodę genetyczno-porównawczą w imię prymatu analizy podłoża społeczno-gospodarczego oraz kryteriów realizmu i rodzimości w sztuce, miał wyraźnie podtekst polityczny⁶³. Być może, mimo wszystkich zastrzeżeń, owego sukcesu można jednak upatrywać we wprowadzeniu typologicznego ładu do badań nad tym jakże ważnym i ciekawym, ale „niesformym” (jak nasza szlachta) materiałem. Także i tutaj, jak w wypadku rzeźby rokokowej, podstawowym utrudnieniem jest niedostatek sygnatur i jednoznacznych przekazów archiwalnych. W tej sytuacji badaczy można podzielić jedynie na mniej i bardziej ostrożnych. Zwycięzców brak.

Pisząc o rzeźbie renesansowej, niejako na marginesie zajmował się także Hornung architekturą stanowiącą dla niej tło. Tytuł pracy z 1949 r. *Mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej* może mylić – trzy czwarte rozprawy dotyczy wystroju rzeźbiarskiego słynnej kaplicy. Nawet rozdział *Rodowód artystyczny*⁶⁴ obejmuje w dużej części rozważania nad jej dekoracją ornamentalną, którą, tak jak inni badacze, uważał za splot wpływów sienneńskich, lombardzkich i florenckich. Ale to on jako pierwszy w figurze św. Zygmunta, dostrzegł „trawestację florenckiego Dawida Michała Anioła”⁶⁵. W pierwszej części rozważań, poświęconej genealogii form architektonicznych wawelskiego mauzoleum, autor stwierdza bowiem, że o ile historyczna geneza kaplicy, w ciągu 50 lat badań archiwalno-źródłowych, została już dostatecznie wyjaśniona, o tyle „problem genealogii artystycznej” pozostał zaniedbany⁶⁶. Ogólnie rzecz biorąc, Hornung związał krakowską kaplicę z dziełami Giuliana da San Gallo we Florencji i Loreto, za szczególne źródło inspiracji dla Berrecciego uznając kaplicę Gondich w kościele S. Maria Novella⁶⁷. Kopuła, której półowalny kształt wyczuł „intuicyjnie” za Komornickim⁶⁸, z oknami w tamburze przypomina także katedrę florencką – dzieło Brunelleschiego. Wydobyte przez Hornunga związki i analogie potwierdził Mossakowski w swej monografii. Chociaż przeprowadzając szczegółową analizę form kaplicy, zauważył także Hornung kilka potknięć florenckiego architekta, doszedł jednak do wniosku o szczególnym znaczeniu jego dzieła jako najdoskonalszej kreacji architektonicznej na północ od Alp „wywodzącej się z ducha sztuki tokańskiej”. Także i w tym wypadku chodziło więc o przywrócenie temu wciąż niedocenianemu arcydziełu należnego miejsca w dziejach sztuki europejskiej. Trudno natomiast się dziwić, że w 1949 r. Hornung nie dostrzegał w nim jeszcze cech manieryzmu ani treści ideowych, które odkryli późniejsi badacze.

Zrozumiałe, że prace Zbigniewa Hornunga z dziedziny architektury, najliczniejsze w ostatnim okresie jego życia, poświęcone są jednak przede wszystkim dziełom baroku w Rzeczypospolitej, zwłaszcza z XVIII w. oraz ich twórcom. Warto przypomnieć, że to on właśnie, w związku z badaniami nad Osińskim, zidentyfikował jako pierwszego twórcę kościoła dominikanów w Zbarażu „Pana Antoniego Ganca Architekta y. Substytutata naszego, który urodzeniem był z Szląska”⁶⁹. Wybrany budowlom, takim jak hala targowa w Husiatynie, pałac Bielińskich w Otwocku czy Potockich w Krystynopolu i ich architektom poświęcona jest rozprawa

⁶¹ *Ibidem*, s. 220; Mossakowski powołuje się w obszernym przypisie na opinię Andrzeja Fischingera.

⁶² Hornung, *op. cit.*

⁶³ H. i S. Kozakiewiczowie, *Polskie nagrobki renesansowe: stan, problemy i postulaty badań*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 14, 1952, nr 4, s. 62–132.

⁶⁴ Hornung, *Mauzoleum...*s. 69.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 203.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 70.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 82.

⁶⁸ Mossakowski, *op. cit.*, s. 38.

⁶⁹ Hornung, *Antoni Osiński...*, s. 41.

na temat działalności artystów francuskich w Polsce z 1959 r.⁷⁰. Zwracają jednak przede wszystkim uwagę refleksje o wiejskiej siedzibie hetmana Koniecpolskiego w Podhorcach (1635–1640)⁷¹. Podążając za sugestiami A. Czołowskiego, uznał Hornung, że ta „pierwsza rezydencja magnacka w Polsce, zbudowana na wzór barokowych pałaców francuskich”⁷², musiała być dziełem Wihelma le Wasseur de Beauplan. Dostrzegł w niej jednak również „szereg typowo włoskich elementów”⁷³, wskazujących na współdziałanie Andrei dell’Aqua, weneccjanina, którego nazwisko pojawia się w aktach twierdzy Koniecpolskich w Brodach. Ponieważ nigdy się nie ukazało zapowiadane „obszerniejsze studium” na ten temat⁷⁴, monografię spalonego po wojnie pałacu opublikował w 1981 r. Zbigniew Bania, kwestionując tezę o współdziałaniu włoskiego architekta⁷⁵.

Rozległy historycznie i topograficznie zakres badań Hornunga przyczynił się zapewne do tego, że Tadeusz Dobrowolski i Władysław Tatarkiewicz powierzyli mu opracowanie rozdziału poświęconego polskiej architekturze barokowej w II tomie *Historii sztuki polskiej*, wydanym w Krakowie w 1962 r.⁷⁶. Ta obejmująca dwa stulecia zwięzła synteza uderza przejrzystością układu i starannym doбором akcentów. Obok podrozdziałów o charakterze typologicznym oraz poświęconych wpływom artystycznym z zewnątrz są też – nieomal równie obszerne – dotyczące poszczególnych dzieł i ich twórców godnych wyróżnienia. Mamy więc tutaj obraz, którego autor nie obawiał się wartościowania. Niektóre ustępy brzmią wprawdzie dzisiaj dość dziwnie, jak na przykład o Krzyżtoporze, że „stanowi wprawdzie manierystyczne, lecz wcale samodzielne i pełne rozmachu rozwiązanie (...)”⁷⁷, albo te o „rodzimości” pojmowanej na sposób etniczny. Z punktu widzenia współczesnych metod analizy architektury brakuje tu refleksji nad koncepcjami przestrzennymi i wymową ideową – ale to *signum temporis*. Pojawia się za to oryginalny pogląd, który później rozwinie w swojej książce, że polska architektura sakralna rokoka „w odróżnieniu od mniej samodzielnej epoki baroku (...) wzięła czynny udział w wykształceniu form stylowych epoki, zdobywając się na szereg twórczych rozwiązań, jakich daremnie szukalibyśmy na Zachodzie”⁷⁸.

Jak Osiński i Pinsel w rzeźbie, tak w dziedzinie architektury ulubieńcami Hornunga od najwcześniejszych lat byli Bernard Meretyn oraz Jan de Witte. Już w rozprawie o architektach francuskich w Polsce wzięł w obronę swojego ulubieńca przed Pierre’em Ricaudem de Tirregaille, który go skrytykował przed biskupem Leonem Szeptyckim, stwierdzając że Meretyn to „jeden z najznakomitszych architektów z okresu rokoka w środkowej Europie”⁷⁹. Jego twórczości poświęcił referat we Lwowie w 1932 r.⁸⁰ Fascynowała go zwłaszcza katedra unicka, o której mówił ponownie w 1975 we Wrocławiu⁸¹. W osobnym podrozdziale *Historii sztuki polskiej*, poświęconym Meretynowi napisał, że ta „pełna lekkości i wdzięku budowla zasługuje w pełni na miano najbardziej reprezentacyjnej kreacji architektury sakralnej w XVIII w. stylu rozkwitłego rokoka”. Dalej mowa jest o widocznej w niej „predylekcji do linii wklęsło-wypukłej i kapryśnie sfalowanej” fasadzie⁸², a więc o tych cechach, które w swojej książce z 1972 r. uzna za konstytutywne dla rokoka. Innym ważnym stwierdzeniem, jest konstatacja, że Bernard Meretyn był także „najwybitniejszym przedstawicielem wpływów austriacko-czeskich w budownictwie polskim w. XVIII”⁸³. Słowa te wskazywały ważny kierunek badań nad oryginalnym nurtem w architekturze, reprezentowanym w Rzeczypospolitej przez przybyszów z monarchii habsburskiej, niedocenianym przez polskich historyków sztuki, zafascynowanych głównie związkami z Włochami i Francją. Nigdy nie opublikował jednak Hornung osobnej książki o Meretynie, takiej chociażby jak o Pinslu. Po jego śmierci, kiedy otwarły się ponownie możliwości przed polskimi badaczami, zrobili to za niego inni.

⁷⁰ Z. Hornung, *Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce*, „Teka Komisji Historii Sztuki, I” Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego, 8, 1959, z. 1. s. 241–291.

⁷¹ *Ibidem* s. 251–254.

⁷² *Ibidem*, s. 254.

⁷³ *Ibidem*, s. 253.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 252.

⁷⁵ Z. Bania, *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki”, 13, 1981. s. 167.

⁷⁶ Dobrowolski, Tatarkiewicz, *Historia sztuki polskiej...2*, (Z. Hornung, *Architektura*), s. 263–329.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 276.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 325–328.

⁷⁹ Hornung, *Na śladach...*, s. 278.

⁸⁰ Z. Hornung, *Bernard Meretini i jego główne prace: kościół pomisjonarski w Horodence, ratusz w Buczaczu i Katedra św. Jura we Lwowie*, „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie”, 36, 1932.

⁸¹ Z. Hornung, *Katedra św. Jura we Lwowie*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 30, 1975.

⁸² Dobrowolski, Tatarkiewicz, *Historia sztuki...*, s. 321.

⁸³ *Ibidem*, s. 320.

Jak pamiętamy, u samych początków zainteresowań Zbigniewa Hornunga rokokową rzeźbą w latach 30. XX w. ich przedmiotem był wystrój kościoła Dominikanów Bożego Ciała we Lwowie. Już wtedy zwrócił uwagę na wysoki poziom jego architektury oraz osobę projektanta – Jana de Witte’a, komendanta twierdzy w Kamieńcu Podolskim. „Sztuka polska zawdzięcza mu najpiękniejsze wnętrze centralno-podłużnej świątyni oraz najdoskonalszą fasadę typu II Redentore, jakiej na próżno szukalibyśmy w Europie” – napisał w 1962 r.⁸⁴. W latach 70. powrócił do tego tematu, wygłaszając we Wrocławiu kilka referatów o lwowskim kościele. Streszczenie najważniejszego z nich, zawierającego szkic biografii uzdolnionego oficera, z nieznanymi przyczynami ukazało się dopiero sześć lat później w Poznaniu⁸⁵, a książka – końcowy wynik tych badań, wyszła dopiero czternaście lat po śmierci autora. Jej dzieje obszernie opisane przez autora oraz redaktora naukowego Jerzego Kowalczyka można uznać za znamienne dla tych czasów, zważywszy że kościół Dominikanów we Lwowie pełnił wówczas funkcje muzeum ateizmu, a Karmelitów w Berdyczowie – spalony podczas wojny – długo czekał na odbudowę. W 1980 r., a więc na rok przed śmiercią, Hornung przekazał maszynopis do Wydawnictwa Towarzystwa Naukowego KUL, ufając zapewne, że zdoła ono przezwyciężyć przeszkody, na jakie w PRL natrafiały publikacje poświęcone Kresom Wschodnim oraz sztuce sakralnej⁸⁶. Merytoryczna wartość tekstu nie mogła budzić wątpliwości, chociażby ze względu na poziom artystyczny zaprezentowanych w niej dzieł architektury. O ich autorze wspominało wprawdzie wcześniej kilku badaczy, ale były to informacje rozproszone, niekiedy bałamutne i wymagające sprostowania. Hornung w obszernej monografii wzbogacił je o wyniki własnych poszukiwań archiwalnych, a same dzieła poddał rozległej analizie formalno-stylowej, przywracając jeszcze jednemu artyście z odległych kresów należne mu miejsce w sztuce europejskiej. Pomimo trzech pochlebnych recenzji, w wypadku Antoniego Maślińskiego wręcz entuzjastycznej, Zarząd TN KUL reprezentowany przez ks. doc. Stanisława Wielgusa odstąpił w 1988 r. od zamiaru publikacji. Na szczęście czasy się zmieniły i m.in. dzięki determinacji miłośnika Lwowa – Witolda Szolginy, a przede wszystkim Jerzego Kowalczyka i dyrekcji Instytutu Sztuki PAN książka ujrzała wreszcie światło dzienne. Miała więc czas, aby się „odleżeć”. W nader starannej redakcji Kowalczyka, została uzupełniona, zaktualizowana oraz wzbogacona dodatkowymi ilustracjami i rysunkami architektonicznymi. Hornung był świadomy w 1970 r.⁸⁷, że ówczesna sytuacja uniemożliwia dokończenie zarówno badań archiwalnych nad biografią architekta, jak i dalsze atrybucje. W 1995 r. Kowalczyk wskazał na poszerzenie przez Piotra Krasnego *oeuvre de Witte’a* o kilka nieznanych dzieł, dzięki odkryciu nowych źródeł. Doszło też do pogłębienia niektórych analiz, warto jednak pamiętać, że w latach 70. samo wskazanie na przełomowy nurt w architekturze europejskiej, zapoczątkowany przez Guarina Guariniego i Francesca Borrominiego, który docierał na Kresy przez Austrię, a zwłaszcza lekceważone Czechy, stwarzał nowe możliwości interpretacyjne. Jednak kwestia przygotowania architektonicznego kresowego oficera, który zdobył się na oryginalną transformację wiedeńskiego *Karlskirche*, pozostaje nadal enigmatyczna. Jak słusznie zaznacza Kowalczyk⁸⁸, praca w połowie jest monografią lwowskiego kościoła Dominikanów, obejmującą również wystrój i wyposażenie. Z punktu widzenia współczesnej historii sztuki, brakuje analizy symbolicznych znaczeń architektury, skoncentrowanych niewątpliwie wokół kultu Eucharystii, tak jak wrocławskie dzieło Fischera von Erlacha – kaplica Elektorska, także pod wezwaniem Bożego Ciała i o podobnym owalnym schemacie. W rezultacie jedynym świadectwem, że Hornung nie pozostał całkowicie obojętny na popularyzowaną w Polsce przez Jana Białostockiego metodę ikonologiczną pozostaje krótki komunikat z 1969 r. o późnobarokowym *martirium* św. Wojciecha w Trzemesznie⁸⁹.

Jednak książką, którą Hornung uważał za apogeum swojej działalności naukowej, był wspomniany już wcześniej *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII w.*⁹⁰. Opublikowana w 1972 r., szkokuje do dzisiaj nie tylko treścią, ale także ascetyczną formą edytorską. Autor zamierzał niewątpliwie nawiązać do toczącej się od czasów rehabilitacji baroku przez Heinricha Wölfflina w 1888 r. i Augusta Schmarsowa w 1897, oży-

⁸⁴ *Ibidem*, s. 313.

⁸⁵ Z. Hornung, *Jan de Witte (1709–1785). Sylwetka biograficzna komendanta fortecy kamienieckiej i znakomitego architekta*, „Ars una. Prace z historii sztuki”. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Seria Historia Sztuki, 5, 1976, s. 135–147.

⁸⁶ Z. Hornung, *Jan de Witte architekt kościoła Dominikanów we Lwowie*, red. J. Kowalczyk, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1995, s. 7.

⁸⁷ Hornung, *Jan de Witte (1709–1785)...*, s. 137.

⁸⁸ Hornung, *Jan de Witte architekt...*, s. 10.

⁸⁹ Z. Hornung, *Późnobarokowe „martirium” ku czci św. Wojciecha w Trzemesznie*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 24, A 1969, s. 95–98.

⁹⁰ Z. Hornung, *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*. Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Rozprawy Komisji Historii Sztuki, 8, 1972.

wionej dyskusji na temat wyróżników formalnych tego stylu, ze szczególnym uwzględnieniem architektury. W Polsce rozwinęła się ona po wojnie, na przełomie lat 50. XX wieku⁹¹, ale wkrótce, tak jak na Zachodzie, zaczęła wygasać w cieniu zainteresowań manieryzmem. Zapewne pod wpływem Hornunga, który już w 1965 r. wygłosił referat na temat pojęcia rokoka w architekturze⁹², zorganizowano jednak we Wrocławiu specjalną sesję o tym stylu w 1968 r.⁹³. W tym samym roku co książka Hornunga ukazała się w Londynie broszura Anthony'ego Blunta na temat właściwego i niewłaściwego użycia terminów „barok” i „rokoko” w odniesieniu do architektury⁹⁴. Jak wynika ze wstępu, Hornungowi chodziło o to, żeby „zdefiniować cechy” budowli z czasów rokoka, odpowiadając na pytanie, czy można ten styl w architekturze „uznać za samoistny i pełnowartościowy”, taki jak romanizm, gotyk, renesans i barok⁹⁵. Droga do tego celu prowadzi, jak dalej pisze, przez odróżnienie „swoistych cech architektury rokokowej”⁹⁶ od sztuki późnego baroku i klasycyzmu XVIII w. Co do różnic z tym ostatnim, nie ma większych trudności, problemem jest natomiast wyznaczenie granic pomiędzy rokokiem w architekturze XVIII w. a późnym barokiem. Decydującym wyróżnikiem zdaniem Hornunga jest tutaj linia wklęsło-wypukła, „będąca najdoskonalszą inkorporacją lekkości i wdzięku oraz radosnej igraszki”, którą artyści rokoka stosowali, aby „osiągnąć wrażenie oryginalności i figlarnego wdzięku”. Powołując się również na teoretyczne pisma A. Vittona i Williama Hogartha, konkluduje pod koniec najważniejszego, trzeciego rozdziału, że „rokoko zasługuje w pełni na miano odrębnego samodzielnego stylu w dziejach architektury nowożytnej, a nie na końcową fazę rozwoju barokowego budownictwa”⁹⁷.

Hornung zdawał sobie jednak sprawę⁹⁸ z faktu, że linię falistą czy też węzową zastosował jako pierwszy Borromini w rzymskiej fasadzie S. Carlo alle Quattro Fontane (1662–1667) już na początku 2. poł. XVII w., a potem Guarino Guarini (1624–1683) w ekscentrycznych i nowatorskich projektach, ich dzieła uznał jednak za prekursorskie w stosunku do głównego nurtu rokoka, który rozwinął się w XVIII w. Takie postawienie sprawy nie mogło nikogo przekonać, nawet gdyby książka Hornunga zdobyła większy rozgłos. W sferze pojęć stylowych zwycięża bowiem zazwyczaj swoisty nominalizm – nazwy okresów i epok stylowych podlegają tak jak inne terminy nawykowi językowemu, które trudno jest arbitralnie zmienić, nawet jeżeli są niedoskonałe. Z dzisiejszej perspektywy książka Hornunga może się wydawać nacechowana z jednej strony charakterystyczną dla minionej epoki filozoficznego idealizmu tendencją do hipostazowania, z drugiej – kultem „czystej formy”, charakterystycznym dla czasów abstrakcjonizmu. W dodatku teoretyczne modele stylowe poddane niedawno zostały ostrej krytyce, pod względem ich przydatności w badaniach naukowych. Jest oczywiste, że charakterystyka i systematyka zjawisk formalnych musi w nich zawsze odgrywać rolę pierwszoplanową, ale trzeba ją uzupełniać o analizę treści i znaczeń.

Czy więc tę przemilczaną książkę, z którą autor wiązał tyle nadziei, należy uznać za całkowitą porażkę, przejaw swoistej „donkiszoterii”? Chyba jednak nie. Obok równie zapomnianej książki Piotra Bohdziewiczza „Zagadnienie formy w architekturze baroku” z 1961 r. stanowiła ona wyjątkową w Polsce, odważną próbę włączenia się do europejskiej dyskusji o teoretycznych pojęciach baroku. Był to więc upadek z wysokiego konia. Książka Hornunga, chociażby dzięki przemyślanemu zestawieniu obok siebie w części ilustracyjnej starannie wyselekcjonowanych dzieł, ukazywała przemiany formy w obrębie antyklasycznego nurtu w architekturze barokowej, który znalazł także kontynuację na polskich Kresach Wschodnich. Być może jednak lepszą dla niego nazwą, stosowaną przez czeskich historyków sztuki, jest „radykalny barok” niż rokoko.

Jednak sama dyskusja na te tematy wzbogacała polską terminologię odnoszącą się do sztuki antyklasycznej i popularyzowała ją wśród badaczy. Jak zwykle u Hornunga dostrzec można inspirację patriotyczną: dzieła, takie jak cerkiew św. Jura i kościół Dominikanów we Lwowie, a także zniszczona świątynia Bazyliańców w Berezwechu, pojawiają się tutaj obok arcydzieł europejskiej i południowoamerykańskiej architektury.

⁹¹ J. Białostocki, „Barok”: styl, epoka, postawa, [w:] idem *Pięć wieków myśli o sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958, s. 215–244.

⁹² Z. Hornung, *Czy rokoko jest samodzielnym i pełnowartościowym stylem w architekturze?* „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 20, 1965.

⁹³ *Rokoko, studia nad sztuką I połowy XVIII w., Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu, październik 1968 r.* Warszawa 1970.

⁹⁴ A. Blunt, *Some Uses and Misuses of Terms Baroque and Rococo as applied to Architecture*, British Academy by the Oxford University Press, London 1972.

⁹⁵ Hornung, *Problem rokoka...*, s. 7.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 52.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 70.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 65.

Rodzi się podejrzenie, że właśnie z umiłowania i podziwu dla nich zrodził się pomysł redefinicji rokoka, której nikt nie zaakceptował.

Debiut Zbigniewa Hornunga jako młodego badacza dziejów sztuki w 1926 r. i 1929 r. związany był z malarstwem. Jeżeli nie liczyć krótkiego komunikatu o odkryciu nieznanego obrazu Jana Scholza-Wolfowicza⁹⁹, poświęcony był w całości Stanisławowi Stroińskiemu – malarzowi fresków w kościołach wschodniej Polski z XVIII w. O jego twórczości mówił w referacie wygłoszonym we Lwowie w 1929 r.¹⁰⁰ i pisał w „Biuletynie Historii Sztuki” z 1933 r.¹⁰¹, a w dwa lata później ukazała się jego praca doktorska będąca zarysem monografii artysty¹⁰². Jak pisze autor, powstała ona w latach 1925–1928, ale z powodu trudności wydawniczych nie mogła się wcześniej ukazać¹⁰³. Tę pierwszą książkę Hornunga zaliczyć trzeba również do opracowań, którym przyświecała idea przywrócenia pamięci polskim artystom niesłusznie zapomnianym. Stanisław Stroiński różnie bywa oceniany. Tadeusz Dobrowolski dostrzegał w jego dziełach „rysy prowincjonalne, a czasem nawet rzemieślnicze”¹⁰⁴, ale już Mariusz Karpowicz uważał go wręcz za „najwybitniejszego reprezentanta lwowskiego środowiska i jedną z najciekawszych postaci wśród malarzy całej Rzeczypospolitej wieku XVIII”¹⁰⁵. Rzecz interesująca, że obaj znakomici uczeni powołują się na ten sam przykład – malowidła w kościele Bernardynów w Leżajsku. Nikt jednak nie odmawiał Stroińskiemu pracowitości, o której świadczy aż trzynaście cykli freskowych, poddanych analizie przez Hornunga. Trudno więc bez nich wyobrazić sobie artystyczną charakterystykę wschodniej Małopolski w XVIII w. Przyczyny, dla których Stroiński mimo to został szybko zapomniany, tłumaczy autor jego monografii „płytким dogmatyzmem estetycznym ubiegłego [XIX] stulecia”¹⁰⁶. „Zupełny brak zainteresowania płodami wzgardzonej «epoki upadku» nie pozwalał badaczom minionej generacji dojrzeć w dorobku artystycznym Stroińskiego iskry rzetelnego talentu”, a w konsekwencji doprowadził nawet do zniszczenia jego malowideł w prezbiterium katedry lwowskiej. W tych emocjonalnych uwagach, pisanych około 120 lat po śmierci lwowskiego mistrza, ujawniają się problemy, z którymi przyszło się zmierzyć pierwszym polskim specjalistom od sztuki barokowej. W rezultacie powstała praca oparta na solidnych podstawach źródłowych, zawierająca staranne analizy formalne omawianych dzieł i wyważone opinie o ich wartości oraz znaczeniu ich twórcy na tle polskim i europejskim.

Do problematyki malarstwa freskowego powrócił raz jeszcze Hornung we Wrocławiu, publikując w 1968 r. streszczenie referatu poświęconego głównie twórczości Karola Dankwarta, czynnego po obu stronach ówczesnej granicy śląsko-polskiej¹⁰⁷. Przypisał mu wtedy malowidła w kaplicy św. Trójcy przy kościele cysterskim w Henrykowie, co zostało przyjęte potem przez innych badaczy. Zgodnie z intencją autora referat stał się dla następnego pokolenia historyków sztuki impulsem do opracowania monografii artysty¹⁰⁸.

Wkraczamy tym samym na obszar, którym należy zająć się na zakończenie. Chodzi o tematykę śląską w pracach lwowskiego badacza, któremu drugą część życia przyszło spędzić we Wrocławiu. Pozostając wierny problematyce dawnych Kresów Wschodnich, nie dał się również (jak niektórzy) zmusić wbrew historycznym realiom do anektowania Śląska w XVI lub XVIII wieku do Polski. Zarówno wspomniana praca o malarstwie freskowym z 1968 r., jak i wcześniejsza z 1956 r.¹⁰⁹, dotyczyły przede wszystkim artystów działających po obu stronach granicy. Zwracały one przede wszystkim uwagę na znaczny, choć niedoceniany, wkład przybyszów ze Śląska w kulturę plastyczną Rzeczypospolitej. Mimo ewidentnych zasług w organizacji polskiego muzealnictwa i badań nad sztuką na Śląsku promotor wielu prac magisterskich i doktorskich poświęconych

⁹⁹ Z. Hornung, *Nieznaný obraz Jana Scholza-Wolfowicza*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, 6, 1926.

¹⁰⁰ Z. Hornung, *Stanisław Stroiński 1719–1802. Chronologia malowideł ściennych i rozwój stylu artysty*, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, 9, 1929.

¹⁰¹ Z. Hornung, *Stanisław Stroiński 1719–1802. Polski malarz fresków kościelnych*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 1, 1933.

¹⁰² Z. Hornung, *Stanisław Stroiński 1719–1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego*, Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie, 2, 1935.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 2.

¹⁰⁴ Dobrowolski, Tatarkiewicz, *Historia sztuki...*, s. 404.

¹⁰⁵ Karpowicz, *op. cit.* s. 222.

¹⁰⁶ Hornung, *Stanisław Stroiński 1719–1802. Zarys...*, s. 1–2.

¹⁰⁷ Z. Hornung, *Ze studiów nad barokowym malarstwem freskowym na pograniczu śląsko-polskim*, Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, 21, 1968.

¹⁰⁸ A. Ptak, *Działalność artystyczna Karola Dankwarta na tle początków barokowego malarstwa monumentalnego na Śląsku*, Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. dr hab. Jana Wrabeca, maszynopis w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

¹⁰⁹ Z. Hornung, *Materiały do dziejów stosunków artystycznych polsko-śląskich w XVI i XVII wieku*, Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, 10, 1955, Wrocław 1956.

miejscowym zabytkom, tylko jednemu z nich – bazylice NMP w Wambierzycach – poświęcił osobiście krótki komunikat¹¹⁰ w reakcji na pracę magisterską Stanisława Kozaka, napisaną pod jego kierunkiem i opublikowaną jako artykuł¹¹¹. Konkluzja przypisująca autorstwo projektu tego oryginalnego założenia Kilianowi Ignacemu Dientzenhoferowi nie wydaje się trafna. Opiera się bowiem na założeniu, że niekonwencjonalna fasada bazyliki nawiązuje do „szeroko rozpowszechnionego typu włoskiej willi podmiejskiej”¹¹², chociaż podobne rozwiązanie spotykamy wcześniej w Příbramie¹¹³, a później w projektach okazjonalnej architektury przygotowanych na kanonizację św. Jana Nepomucena w Pradze. I tym razem metoda typologiczna zawiodła.

Mieczysław Zlat zauważył, że Hornunga cechowała przekora. Istotnie, potrzebna była, aby podjąć badania nad barokiem w czasach, kiedy za okres upadku uważał go nawet sam Juliusz Kleiner i żeby dochować wierności problematyce kresowej po 1945 r., ocalając ją od zapomnienia. Odkrycia Hornunga, oparte na rozległych badaniach archiwalnych, mają walor niezaprzeczalny: Osiński, Stroiński, de Witte, częściowo Pinsel i Meretyń, nie licząc pomniejszych jak Gans, głównie jemu zawdzięczają wydobyć z niepamięci i ważną pozycję w dziejach sztuki. W rezultacie obok Tadeusza Mańkowskiego i Adama Bochnaka przypadła mu główna zasługa odkrycia i promocji lwowskiej rzeźby rokokowej – zjawiska na poziomie europejskim. Mimo dodatkowych zainteresowań renesansową rzeźbą, w której odniósł mniej sukcesów, pozostał barokowi wierny do końca życia. O wyborze przedmiotu badań decydowały wybór estetyczny i motyw patriotyczny. Przeciwny „estetycznemu dogmatyzmowi”, wiedział jednak, co to jest piękno, nie tylko klasyczne – „wielkiej teorii”, proste i szlachetne, ale również krańcowo odmienne – skomplikowane, ekspresyjne, kapryśne i zmienne. Obydwa rodzaje stanowiły dla niego nierozdzielnie splecione ogniwa, wyznaczające zarazem szeroką skalę wartości. Określenie wartości badanych dzieł oraz ich historycznego miejsca uważał za naczelne zadanie historyka sztuki. Motyw patriotyczny natomiast był charakterystyczny dla pierwszego pokolenia Polski odrodzonej. Hornung pochodził z patriotycznej rodziny lekarskiej – ojciec był pułkownikiem WP, a brat – znanym ftyzjatrą, społecznikiem. Sam jako harcerz wziął udział w obronie Lwowa, a później ochotniczo – w wojnie bolszewickiej.

Tak jak kilku tematów, przez całe życie pozostał wierny metodzie genetyczno-porównawczej i typologicznej, trochę po darwinowsku badającej ewolucję i gatunki formy. Zupełnie niewrażliwy na metodologiczne nowinki, pod koniec życia uważany był wręcz za naukowego outsidera. Nie lekceważąc poszukiwań historyczno-źródłowych, za najważniejsze zadanie historyka sztuki uważał analizę historycznych zmian plastycznego kształtu. W fascynacji formą bliski był wöllflinowskiej *Kunstgeschichte ohne Namens*, ale także współczesnym mu abstrakcjonistom. Wyrażała się ona u Hornunga również w bogatym i subtelnym opisie, który dzisiaj śmieszy niekiedy młodopolskim patosem. Forma w tych opisach pozbawiona była wprawdzie treści, ale nie uczuciowej ekspresji, wyrażającej nie tylko osobowość jednostki, ale i (za Rieglem) „wolę twórczą” epoki¹¹⁴. Emocjonalna fascynacja tematem prowadziła niekiedy spekulacje Hornunga na manowce, w stronę zaskakujących atrybucji, a nawet redefinicji pojęć stylowych, ale jego metoda, oparta na badaniach archiwalnych połączonych z analizą stylowo-porównawczą, uzupełniona przez ikonologię przetrwała różne efemerydy i do dzisiaj stanowi trzon dociekań każdego poważnego historyka sztuki.

Metodologią Hornunga, w odróżnieniu od swego mistrza Władysława Podlacha, nie interesował się od strony teoretycznej. Pracę naukową łączył z działalnością praktyczną konserwatora, muzealnika i nauczyciela akademickiego. To już jednak inny temat.

¹¹⁰ Z. Hornung, *Architektura Sanktuarium Maryjnego w Wambierzycach*, Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, 22, A, 1967, Wrocław 1969, s. 66–68.

¹¹¹ S. Kozak, *Kościół pielgrzymkowy w Wambierzycach*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 6, 1968, s. 106–117.

¹¹² Hornung, *Architektura Sanktuarium...*, s. 67.

¹¹³ Kozak, *op. cit.* s. 113.

¹¹⁴ Hornung, *Problem rokoka...*, s. 52–53.

ABSTRACT

Zbigniew Hornung (1903–1981) belonged to the first generation of Polish art historians who specialized in the study of Baroque art. Although he had also engaged with the art of the Renaissance, and published several papers on the major works of art of this period in Poland, his main achievements concern Baroque sculpture, architecture and painting in the former Eastern Borderlands of Poland. Throughout his life, he invariably used the classical method of combining historical and archival research with that of a stylistic and comparative nature, and rescued from oblivion the sculptor Antoni Osiniński, the painter Stanislaw Stroiński and the architect Jan de Witte, to whom he dedicated separate monographs. He also published a monograph on the sculptor Pinsel, but did not manage to access all the material on the subject. Together with T. Mańkowski, he should be merited with discovering a new phenomenon in art, on a European scale of importance, namely the Lviv's Rococo sculpture. It should be noted that although banished from his hometown of Lviv after the war, Hornung spent the second half of his life in Wrocław, where he re-organized Polish museology and art historical studies and remained faithful to borderland issues. In addition to monographic studies on artists and their works, he also undertook some attempts at syntheses of Renaissance sculpture and Baroque architecture in Poland. The most original and at the same time the most controversial was "The problem of Rococo in church architecture of the eighteenth century", published in 1972. He had the courage to formulate daring hypotheses which did not always find support, causing heated debates. Insensitive to new methods and changing research fashions, he was primarily interested in the form and not the subject of the work of art. We can see in this a fascination for the Wölfflinian method, but also for abstract art, which was born in his lifetime. Hornung's research also reveals his aesthetic and patriotic motivation, understandably so for the first generation of citizens of the newly reborn Poland. Due to his faithfulness to his principles, he was considered a conservative, even an outsider, at the end of his life.

(translated by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)