

BOGUSŁAW KOPYDŁOWSKI

kowski i żupnik wielicki w r. 1490, czyli w tym roku, kiedy Marciniec pełni urząd cechmistrza. Zbieżność dat i osoba fundatora związana z dworem królewskim i kapitułą, a obok tego wybitny złotnik, prawdopodobnie już wtedy pracujący dla rodziny królewskiej, zdają się wskazywać na słuszność przypuszczenia, że autorem monstrancji był Marcin Marciniec. Powstanie obu kielichów przypada na okres, kiedy złotnik musiał zająć się szeregiem prac zarobkowych, zaniebując pracę przy puszcze św. Stanisława na skutek wypadków zmuszających dwór królewski do zwrócenia uwagi na dynastyczne sprawy rodzinne. Innym przykładem ilustrującym tę samą sytuację są owe łyżki wykonane dla starosty buskiego, oraz kielich zamówiony przez królewicza Zygmunta. Powstanie krzyża jasnogórskiego wiąże się z pracami wykonanymi dla Zygmunta Starego. Drzeworyty Hansa Baldunga złotnik mógł otrzymać poprzez swego zięcia Mikołaja Groscha, który posiadał wielu znajomych

i przyjaciół wśród drukarzy. Rzeźby puszek św. Stanisława i krzyża jasnogórskiego uprawniają do postawienia przypuszczenia, że i posąg srebrny św. Stanisława wyszedł z pracowni Marcina. Złotnik już w r. 1503 i 1504 stykał się z osobą biskupa Konarskiego, a w r. 1515 poprzez kapitułę, z okazji wykonywania na jej zlecenie złotego kielicha, jeszcze ściślej musiał z nim nawiązać kontakty, co znalazło swój wyraz w nadaniu jego rysów głowie św. Stanisława.

Wszystkie te zabytki, wraz ze znanymi poprzednio, tworzą jedną grupę o wspólnej linii rozwojowej i jednolitym charakterze zmian zachodzących w ich konstrukcji i kompozycji. Akta krakowskie z owego czasu nie przekazały nazwiska złotnika o podobnie rozległej twórczości i tak wielkim znaczeniu w mieście i cechu. Jedynie postać Marcina Marcina rysuje się na tym tle z dużą dokładnością i jako człowieka i obywatela, głowy rodziny i członka cechu, zdolnego rzemieślnika i artysty-rzeźbiarza.

MICHAŁ WALICKI

NIEZNANY OBRAZ C. D. RENESSE'A

Od r. 1937 w Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się znacznych rozmiarów płótno (168×203 cm), przedstawiające popularną w holenderskim malarstwie scenę „Odwiedzin Satyra” w chacie wieśniaczki (il. 1). Mimo ekspertyzy Bodego, uznającego w tym obrazie dzieło Rembrandta, oraz sygnatury „Rembrandt 1653”, zarówno faktura malarska jak i układ kompozycyjny zdawały się przemawiać za innym nazwiskiem, acz niewątpliwie pozostającym w orbicie rembrandtowskiej pracowni. Silne tendencje piaszczynowe, próby kubizowania pierwszego planu, płynna faktura głowy satyra o rozwiewających się konturach, tworzyły zespół cech charakterystycznych, obcych twórczości van Rijna lat 50-ych. Dodajmy do tego zwężoną skalę barwną o stosunkowo małej wrażliwości stopniowania odcieni kolorystycznych oraz nieoszczędne operowanie układami gorących ugrów i przełamanych zimnych czerwieni. Okoliczności te mogły podnieść energię badawczą każdego muzeologa, zainteresowanego dziełem ustalenia skomplikowanej i wielostronnej spuścizny rembrandtowskiej szkoły.

Sześciougięta grupa obrazu układa się w kompozycję nie posiadającą analogii w innych współczesnych rozwiązaniach tego tematu. Rodzina chłopska przyjmuje dziwaczne odwiedzin na poły obojętnie, na poły z łagodnym, nie pozbawionym humoru zdziwieniem. Poczynając od prawej, widzimy siedzącą matkę rodziny, karmiącą dziecko piersią, dalej, idąc

ku lewej, klęczącą postać gospodarza, dmuchającego na jadio, pośrodku stojącą postać starszego syna z miską w ręce, wreszcie przykucniętą figurkę chłopca, wyjadającego łakomie strawę z miski. Odpowiednikiem karmiącej matki jest po lewej ujęta „en trois quarts” postać satyra, siedzącego wygodnie przy taborecie, na którym stoi gościnnie zastawiona miska z polewką. Zwraca on ku zebranej rodzinie uśmiechnięty profil; półrozwarłe usta zdają się wypowiadać słowa opowieści czy bajki. Elementem wiążącym tak pomyślaną grupę jest małe ognisko domowe, na którym gotuje się jedzenie w saganie. Bezpośrednia serdeczność koźlonogiego udziela się synom chłopskim, z których młodszy patrzy jak urzeczony na nieoczekiwane przybycie. W takim zestawieniu tym jaskrawiej odbija tępa twarz ojca rodziny, pochłoniętego funkcją posiłku, oraz apatyczne oblicze żony, której przyciężkie acz łagodne rysy ożywia lekki niepokój.

Nieoceniona publikacja Benescha¹, zawierająca między innymi kompletny wykaz uczniów Rembrandta, ułatwiła rozwiązanie nazwiska autora warszawskiego obrazu. Przeglądając wzmianki źródłowe, dotyczące ilustracji tematu *Odwiedzin Satyra*, jakie powstawały w kręgu uczniów i naśladowców Rembrandta, udało się natrafić na notatkę, mówiącą, że na aukcji zbiorów Campego z r. 1827 w Lipsku pod numerem 324 znajdował się obraz sygnowany C. A. Renesse 1653. Identyfikacja wymiarów oraz zgodność opisu² tego obrazu z warszawskim pozwala

¹ Benesch O., *Rembrandt, Werk und Forschung*, Wien 1935.

² „Der Künstler hat die bekannte Fabel von Satyr und Bauer zum Sujet gewählt und in ärmlicher Wohnung eine Bauernfamilie bei dem Feuer vorgestellt, an welchem sie ihre Speise bereitet. Der Hausmutter gegenüber, welche zur Rechten ganz vorn am Boden kauert und ein kleines Kind an der Brust hat,

sitzt der Satyr, der im Begriffe etwas zu essen, mit aufmerksamer Spannung nach dem Bauer blickt, welcher seine Speise im Löffel durch Blasen abzukühlen sucht. Zwei muntere Knaben neben letzteren blicken neugierig nach dem seltsamen Gaste, indes im Hintergrunde zwei Kühe bemerkbar sind. Lebhafter Ausdruck, kräftige Färbung und ein wirksames Helldunkel im Charakter der Rembrandtschen Schule,