

Johann Peter Weyer i pierwsze nabytki Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie

W roku Jubileuszu 150-lecia Muzeum Narodowego w Warszawie¹ (noszącego u zarania nazwę Muzeum Sztuk Pięknych) nie sposób pominąć pierwszego zakupu dokonanego przez instytucję już trzy miesiące po jej powołaniu, w sierpniu 1862 roku, na aukcji słynnej kolekcji Johanna Petera Weyera w Kolonii. Pierwszych czterdzieści kilka wpisów w Inwentarzu Głównym Muzeum działa na wyobraźnię, wręcz wzrusza, biorąc pod uwagę, że współcześnie zbiory liczą prawie milion obiektów... Należy przypomnieć początki historii tych zbiorów również dlatego, że dzieła wówczas nabyte w większości przypadków przetrwały próbę czasu i nadal zajmują ważne miejsce w stałych galeriach dawnego malarstwa europejskiego².

Do wzięcia udziału w aukcji kolońskiej wydelegowany został pierwszy honorowy dyrektor Muzeum, senator Justynian Karnicki (1806–1876) – członek Rady Wychowania oraz warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Do stolicy powrócił on z 36 obrazami wylicytowanymi na aukcji i siedmioma zakupionymi w antykwariacie Antoine’a Brasseura.

W ramach obchodów stulecia Muzeum Narodowego w Warszawie, w 1962 roku zorganizowano wystawę kilkudziesięciu dzieł, które przetrwały od czasu ich nabycia w Kolonii. Wystawie towarzyszył artykuł Jana Białostockiego opublikowany w „Bulletin du Musée National de Varsovie” przybliżający postać Weyera i opisujący misję Karnickiego oraz zasady, jakimi dyrektor Muzeum kierował się podczas licytacji w Kolonii³. Zamieszczony w aneksie spis uwzględniał wszystkie 43 obrazy przywiezione w 1862 roku, w większości z ilustracjami, z zaznaczeniem strat wojennych i powojennych oraz z aktualnymi atrybucjami. Warto dzisiaj przywołać postać kolońskiego kolekcjonera oraz jego prywatną galerię malarstwa, od czasu artykułu Białostockiego pojawiły się bowiem nowe publikacje, poświęcone kolekcji Weyera. Pośród nich wspomnieć należy przede wszystkim eseje Horsta Veya i Karla Josepha Bollenbecka z 1966⁴ oraz Rolanda Krischela z 1995 roku⁵. Po półwieczu, jakie minęło od zbiorczej

¹ Artykuł został przygotowany w 2012 w związku z jubileuszem 150-lecia Muzeum Narodowego w Warszawie. Na potrzeby niniejszej publikacji (ukazującej się w roku jubileuszu 160-lecia), przypisy zostały uzupełnione o pozycje wydane po 2012 [przyj. red.].

² Obiekt zapisany w księgach inwentarzowych pod numerem 1 jako jedyny nie należy do malarstwa zachodnioeuropejskiego. Jest to ikona rosyjska albo ruska (choć w chwili zakupu uznawana za dzieło bizantyńskie). Zob. artykuł Aleksandry Sulikowskiej-Bęczowskiej w niniejszym numerze „Rocznika”.

³ Jan Białostocki, *The Weyer Collection and the Beginning of the Warsaw Art Museum*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1962, R. 3, n° 2, s. 39–62.

⁴ Horst Vey, Karl Joseph Bollenbeck, *Johann Peter Weyer, seine Gemäldesammlung und seine Kunstliebe*, „Wallraf-Richartz Jahrbuch” 1966, Bd. 28, s. 159–254.

⁵ Roland Krischel, *Johann Peter Weyer als Sammler, Stifter und Mäzen* [w:] *Johann Peter Weyer: Kölner Altertümer – Kommentarband*, hrsg. von Werner Schäfke, Köln 1994, s. 41–83; idem, *Die Privatgalerie des Kölner*

analizy warszawskich obrazów pochodzących z tej galerii, należy też ponownie zweryfikować ich atrybucje.

Johann Peter Weyer (1794–1864) należał do najsłynniejszych i najbardziej świadomych niemieckich kolekcjonerów sztuki okresu romantyzmu. Z zawodu był architektem, kształcenie rozpoczął jednak w prywatnej szkole rysunku i malarstwa Franza Katza w Kolonii. Poznał tam późniejszego znanego malarza Carla Begasa, z którym od 1813 roku studiował w École des beaux-arts w Paryżu. Autoportret młodego Begasa w towarzystwie Weyera (Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia), namalowany w typowym ujęciu, zwanym *Freundschaftsbild der Romantik*, świadczy o bliskich więzach przyjaźni pomiędzy dwoma studentami⁶. Po powrocie z Paryża w 1816 roku Johann Peter, młody adept architektury, został mianowany asystentem głównego architekta Kolonii Petera Schmitza. Sześć lat później przejął po nim to prestiżowe stanowisko, które piastował do 1844 roku. W tym czasie położył wielkie zasługi dla rozwoju rodzinnego miasta, podupadłego i zaniedbanego od czasu okupacji napoleońskiej (1794–1814). W trakcie swojej kadencji Weyer przeprowadził liczne prace architektoniczne i urbanistyczne, wybudował ponad 50 dróg. W gwiazdzystym układzie ulic wokół kościoła św. Seweryna wyraźnie inspirował się rozwiązaniami paryskimi, zwłaszcza Place de l'Étoile. Weyer był również pionierem w zakresie ochrony zabytków. Odrestaurował zakupiony przez miasto w 1838 roku tzw. Overstolzenhaus, najstarszy, powstały w latach 1220–1225 dom mieszczański. W latach trzydziestych XIX wieku wybudował w stylu klasycystycznym własną siedzibę przy ul. Rothgerberbach 1. Dziesięć lat później wznosił połączony z nią imponujący budynek na pomieszczenie wielkiej galerii sztuki, liczącej wówczas ok. 600 obrazów.

Do odrodzenia tradycji kolekcjonerskich w Kolonii na początku XIX wieku, paradoksalnie przyczyniała się dramatyczna sytuacja, w której znalazł się rejon całej Nadrenii, po rewolucji zajęty przez wojska francuskie. Władze okupacyjne przeprowadziły sekularyzację wszystkich instytucji kościelnych, przejmując ich majątek. Wiele dzieł sztuki zostało wywiezionych do Paryża. Na miejscu niszczały świątynie, a ich wyposażenie z powodu licznych wymuszonych wyprzedaży, uległo rozproszению. Katolicka Kolonia – od wieków ważny ośrodek życia religijnego i siedziba arcybiskupstwa – przeżywała wówczas katastrofę historyczną, moralną i materialną. Pierwszym, który z wielkim zaangażowaniem zaczął skupować i zabezpieczać pamiątki przeszłości był kanonik Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824). To co zdołał zgromadzić przez lata, stało się zaczątkiem późniejszego muzeum miejskiego Wallrafianum (przemianowanego na Wallraf-Richartz-Museum). Podobnymi pobudkami patriotycznymi kierowali się również młodszy o pokolenie bracia Sulpiz (1783–1854) i Melchior (1786–1851) Boisserée. Udało im się zebrać znaczącą i jednorodną w swym charakterze kolekcję malarstwa, która z kolei stała się kamieniem węgielnym obecnej Alte Pinakothek w Monachium.

Dla Johanna Petera Weyera kolekcjonerstwo było wielką pasją. Stabilne rządy pruskie w rodzinnym mieście pozwoliły mu na dokonywanie przemyślanych zakupów. Weyerowi przyświecał cel stworzenia kolekcji o wysokich walorach edukacyjnych. Na aukcjach sztuki zaczął bywać w 1824 roku i stopniowo powiększał swoje zbiory. Oficjalne pobory architekta miejskiego i honoraria za projekty prywatne, choć wysokie, nie wystarczały na tak dynamiczną i rozległą politykę zakupów. Weyer mógł sobie na nie pozwolić tylko dzięki spekulacjom nieruchomości i ryzykownym operacjom finansowym, które w końcu miały okazać się

Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer [w:] *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Tricolore und Preußenadler*, hrsg. von Hiltrud Kier, Frank Günter Zehnder, kat. wyst., Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 1995, Köln 1995, s. 473–482.

⁶ Zob. Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1962.

dla niego zgubne. W ciągu kilkudziesięciu lat udało mu się stworzyć wielką i znaczącą kolekcję, drugą co do wielkości w Kolonii, po zbiorach Wallrafianum. O niezwyklej rozmachu jego nabytków świadczą rachunki z pośmiertnej wyprzedaży dzieł sztuki księgarza Johanna Georga Schmitza w 1846 roku: wartość zakupów Weyera na tej aukcji była zaledwie o jedną trzecią mniejsza od sumy wydanej tam przez Johanna Antona Ramboux na obiekty dla Wallrafianum⁷. Weyer nie rywalizował ze zbiorami miejskimi – wręcz przeciwnie, już w 1829 roku przekazem trzech dzieł malarstwa średniowiecznego zapoczątkował listę darczyńców tego muzeum, a zanim doszło do jego osobistej katastrofy finansowej, myślał o połączeniu swojej kolekcji ze zbiorami miejskimi. Weyer był nie tylko hojnym, lecz także bardzo świadomym kolekcjonerem. Swe zbiory kompletował pod kątem różnych szkół europejskich, a w obrębie każdej z nich pragnął pokazać poszczególne okresy ich rozwoju. Ten typ „akademickiej”, a zarazem rozległej tematycznie kolekcji okazał się korzystny dla polityki zakupów Weyera, nie musiał on bowiem rywalizować z innymi kolońskimi zbieraczami, takimi jak Ramboux (który specjalizował się we wczesnym malarstwie włoskim i takie obiekty pozyskiwał do zbiorów Wallrafianum) czy bracia Boisserée (kolekcjonujący wyłącznie malarstwo nadreńskie, wczesnoniemieckie i flamandzkie). Taka formuła bardziej sprzyjała walorom edukacyjnym. Weyer postanowił bowiem udostępnić zbiory publiczności zaraz po otwarciu swojej galerii w latach czterdziestych XIX wieku.

Galeria ta – jedna z pierwszych prywatnych budowli muzealnych w całych Niemczech – stanowiła świadectwo najwyższego profesjonalizmu architekta, kolekcjonera i konserwatora w jednej osobie. We wstępach do dwóch katalogów zbiorów weyerowskich (wydanych w 1852 i 1859), podano szczegółowy opis budynku i jego luksusowego wyposażenia⁸. Główny gmach galeryjny poprzedzały trzy przedpokoje usytuowane w amfiladzie. W pierwszym na tapetach z czerwonego weluru prezentowano obrazy włoskie, hiszpańskie i niderlandzkie. Była w nim również wyłożona księga gości, dziś niestety zaginiona. Kolejna antykamera utrzymana w ciemnej tonacji miała ściany obite zielonym welurem. Umieszczono tam mniej obrazów, zaś sofa, stół i krzesła zachęcały do odpoczynku i konwersacji. W kolejnej przestrzeni, otwierającej się za ciężką kotarą, oświetlonej od góry przez przeszkłony dach, eksponowane były zabytki uważane przez właściciela za najcenniejsze: przypisywana wówczas Hubertowi van Eyckowi (ubezpieczona na najwyższą kwotę 1500 talarów) *Tronująca Madonna z Dzieciątkiem* (obecnie jako dzieło Quintena Massijsa w Musées Royaux des beaux-arts w Brukseli), *Chusta św. Weroniki* Mistrza Świętej Weroniki (obecnie w zbiorach National Gallery w Londynie) i *Sybilla Perska*, w galerii Weyera uważana za dzieło Jana Mostaerta (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), przypisana malarzowi brugejskiemu Ambrosiusowi Benzonowi (il. 1)⁹. Przepyszny widok amfilady trzech westybli i głównej galerii, oglądany przez Sulpiza Boisserée’go w 1847 roku, był powodem jego nieco złośliwej uwagi o „śmiesznym luksusie”. Obok tego komentarza w prowadzonym dzienniku zanotował on jednak również z niekłamany podziwem „ponad oczekiwanie wielką liczbę obrazów, w tym kilka nawet

⁷ Ibidem, s. 473.

⁸ Horst Vey i Karl Joseph Bollenbeck podają w aneksie swojego artykułu teksty obu wstępów in extenso oraz opis galerii weyerowskiej z lipskiej „Illustrierte Zeitung” z września 1851. Zob. H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 194–199.

⁹ Nrinw. M.Ob.18 MNW. Zob. H. Benesz, M. Kluk, *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, vol. 1, *Signed and Attributed Paintings*, Warsaw 2016, s. 46–47, kat. nr 34.



il. 1 | fig. 1

Antykamera galerii Weyera z obrazem Ambrosiusa Bensona (po prawej, w środkowym rzędzie); w głębi sala główna z dziełem Jacoba Jordaensa (górny rząd ściany frontowej) | Antechamber of the Weyer gallery, showing an Ambrosius Benson (on the right, middle row); in the background, the main room with a Jacob Jordaens (upper row of front wall)

fot. I photo w: „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1966, Bd. 28, s. 12

bardzo dobrych”¹⁰. Z przestrzeni ostatniej antykamery, po sześciostopniowych schodach oświetlonych wspianiałymi kandelabrami, wkraczało się do głównej sali galeryjnej. W swej formie architektonicznej przypominała ona inny projekt Weyera – tzw. mauretańską salę zabaw, zbudowaną w 1842 roku z okazji podjęcia prac zmierzających do ukończenia katedry kolońskiej (według odnalezionych oryginalnych planów gotyckich). Galeria Weyera była trzynawową halą o długości dwudziestu pięciu i szerokości siedmiu metrów, której konstrukcję dachową podtrzymywało dziesięć kolumn. Każdą flankowała para białolakierowanych krzeseł z obiciem z czerwonego aksamitu – zachęcający komfort dla zwiedzających. Nieprzeźroczysta środkowa partia dachu i ściany miały pokrycie z materii wełnianej w czerwono-brązowym kolorze. Sufity bocznych „naw” były przeszklone tak, by obrazy wiszące na ścianach miały naturalne oświetlenie (il. 2). Dziś możemy podziwiać konserwatorską przezorność i wiedzę Weyera. Obrazy nie dotykały bezpośrednio ściany, zawieszane były na żelaznych drążkach, przymocowanych horyzontalnie jeden nad drugim. Zapobiegało to nadmiernej kondensacji wilgoci. Z tego samego powodu zrezygnowano z podpiwniczenia budynku, w którym podwyższono poziom podłogi o wspomniane sześć stopni. Obrazy ekspozowano w „pałacowym”

¹⁰ H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 162.



układzie, umieszczone ciasno jeden obok drugiego, od góry do dołu. Na ścianie frontowej znajdowały się, widoczne już od wejścia, dwa przedstawienia Świętej Rodziny: u góry horyzontalna kompozycja Jordaensa, poniżej, w niezwykle bogatej ramie – obraz Rubensa. Ten drugi miał dla Weyera podwójne znaczenie. Po pierwsze, w owym czasie uważano, że Rubens urodził się w Kolonii (a nie w Siegen), a po drugie – obraz pochodził z historycznej kolekcji Eberharda Jabacha (1618–1695), słynnego kolońsko-antwerpskiego kupca i bankiera. Tym samym, w oczach Weyera, w sposób symboliczny obraz związany był z bogatą mieszczańską tradycją kolekcjonerstwa kolońskiego¹¹. Z kolei *Święta Rodzina* Jordaensa to symbol łączności zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie z kolekcją kolońskiego architekta (il. 3)¹².

W postaci Johanna Petera Weyera widzimy dziś nie tylko znaczącego architekta i konserwatora sztuki, wielkiego kolekcjonera, ale również prekursora muzealnych kuratorów, dbających o dokumentację zbiorów. Katalog z 1852 roku zawiera wyczerpujące omówienia obrazów. Przypuszcza się, że sam Weyer mógł być autorem tekstów w tym wydaniu, ponieważ nieco później uczestniczył również w opracowywaniu wczesnych katalogów Wallraf-

il. 2 | fig. 2

Sala główna galerii
Weyera | Weyer gallery
main room

fot. I photo w: „Wallraf-
-Richartz-Jahrbuch” 1966,
Bd. 28, s. 10

¹¹ R. Krischel, *Die Privatgalerie...*, op. cit., s. 476–477.

¹² Nr inw. M.Ob.17 MNW. Zob. H. Benesz, M. Kluk, op. cit., vol. 1, s. 315, kat. nr 340.



il. 3 | fig. 3

Jacob (I) Jordaens,
*Święta Rodzina
z małym św. Janem
Chrzczicielem, jego
rodzicami i aniołami*
| *Holy Family with
Child John the Baptist,
His Parents, and
Angels*, 1616–1617,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

–Richartz-Museum. Pragnął także zaopatrzyć swe katalogi w reprodukcje rysunkowe lub graficzne. Już ok. 1842 roku (kiedy otwierał galerię), zlecił wykonanie kilkunastu rysunków dzieł ze swojej kolekcji. Do dziś zachowało się 14 z nich, ich jakość nie zadawała jednak kolekcjonera i pomysł takiej dokumentacji odłożył na później. Wiadomo, że Weyer nosił się z zamiarem sfotografowania części swoich zasobów i opublikowania reprodukcji w pierwszym katalogu. Wykorzystywano już wówczas dagerotypię do dokumentowania zabytków architektury i sztuki. Zamyśl ten częściowo udało się zrealizować. W Archiwum Miejskim Kolonii zachowały się 52 odbitki fotograficzne, ostatecznie jednak kolekcjoner nie zdecydował się nigdy na ich publikację ze względu na niezadowalającą jakość zbyt ciemnych i nieczytelnych zdjęć¹³. Zlecił wówczas młodemu artyście Peterowi Deckersowi (1823–1876), specjalizującemu się w kopiowaniu dzieł sztuki w technice akwareli i litografii, wykonanie ok. 300 rysunków według swoich obrazów. Rysunki owe (tzw. *Nachzeichnungen*), zebrane w dwóch oprawnych albumach, zachowały się w rodzinie Weyerów. Zostały opublikowane przez Veya i Bollenbecka w 1966 i stanowią bezcenną dokumentację kolekcji¹⁴. Wśród nich 11 odrysów przedstawia obrazy znajdujące się obecnie w zbiorach MNW.

Pomimo tak bogatej dokumentacji wizualnej z kolekcji Weyera, rozproszonej po katastrofie finansowej właściciela, liczącej w momencie licytacji ok. 600 obrazów, do dziś udało się zlokalizować zaledwie ok. 90. Spośród obiektów zakupionych do warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych, do dziś w naszych zbiorach znajduje się 29 obrazów (pozostałe to straty

¹³ Ibidem, s. 478–479.

¹⁴ H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit. s. 200–253. Katalog zawiera 301 pozycji z rysunkami Deckersa, z bibliografią dotyczącą reprodukowanych obrazów, numerami w katalogu aukcji z 1862 oraz – na ile to było możliwe – z nazwiskiem nabywcy, który obraz wylicytował.

wojenne). Wobec pierwotnego stanu posiadania galerii jest to liczba znikoma, ale i tak największa, jeśli chodzi o dzieła weyerowskiej proveniencji, zachowane w jednym miejscu. Jak pisał Jan Białostocki w jubileuszowym artykule w 1962 roku: „[...] ponieważ na pierwszym miejscu w jego [Weyera] kolekcjonerskim credo była dostępność dzieł sztuki i ich społeczna rola, byłby on zapewne zadowolony, wiedząc, że jego obrazy odegrały tak ważną rolę w stworzeniu wielkiej galerii w dalekiej Warszawie, gdzie podziwiane są przez tysiące ludzi każdego roku, i to już od stulecia”¹⁵.

Wielka w tym zasługa Justyniana Karnickiego, który uczestniczył w licytacji zbiorów Weyera w galerii przy Rothgerberbach w dniach 25–30 sierpnia 1862 roku. Dokonując zakupów, kierował się on podobnymi zasadami jak sam Johann Peter, gdy tworzył swoją kolekcję – pragnął nabyć obrazy reprezentujące ważniejsze szkoły malarskie, a zarazem w obrębie każdej z nich zdobyć przynajmniej po jednym obrazie o naprawdę wysokim poziomie artystycznym. Jego środki finansowe były ograniczone, pomimo to z sukcesem spełnił swoją misję. Już po zakończeniu aukcji Karnicki otrzymał z kraju dodatkową sumę pieniędzy. Niestety, nawet z tymi finansowymi posiłkami nie stać go było na licytowanie perły zbiorów weyerowskich – *Świętej Rodziny* Rubensa (nabytą przez Wallraf-Richartz-Museum). Jan Białostocki wyraził żal, że Karnickiemu nie udało się nabyć *Madonny z Dzieciątkiem, św. Jerzym i donatorem* Hansa Memlinga (obecnie w National Gallery w Londynie), czy wspomnianej *Madonny z Dzieciątkiem* Quintena Massijsa (obecnie w Brukseli). Przy pomocy dodatkowych środków Karnicki zdecydował się dokupić jeszcze siedem obrazów mistrzów holenderskich w antykwariacie Brasseura. W sumie z Kolonii przywiózł do Warszawy 43 obrazy i małą marmurową urnę rzymską z lat 50–70 n.e., pochodzącą też ze zbiorów Weyera, ale niefigurującą w katalogu aukcyjnym.

W artykule z 1962 roku Jan Białostocki dokonał przeglądu owych pierwszych w historii Muzeum nabytków i ich merytorycznej oceny. Pisał, że w większości wypadków Karnicki był przekonany, że kupuje dzieła lepsze niż to było w rzeczywistości. Istotnie, kilka atrybucji z katalogów Weyera nie oparło się próbie czasu. Przykładowo, przypisywany tam „Heitzowi von Memmingen / Johanowi Heissowi (1640–1704)” obraz *Chrystus u Lewiego* okazał się kopią według Paola Veronesego, *Most Rialto* w katalogu aukcyjnym określany jako obraz Antonia Canale jest słabym naśladownictwem Bernarda Bellotta, a *Madonna z Dzieciątkiem* nie jest dziełem Murilla, lecz kopią według tego mistrza¹⁶.

W jednym przypadku doszło do odwrotnej sytuacji. *Madonna z Dzieciątkiem*, która w zbiorach Weyera uchodziła za dzieło mniej znanego malarza Antonia di Guido Alberti da Ferrara, słusznie przypisana została przez Władysława Tatarkiewicza słynnemu malarzowi ze Sieny – Bernardino di Betto, zwanemu Pinturicchio. Mimo słabszej atrybucji obraz ten musiał zajmować szczególne miejsce w kolekcji Weyera: jako jeden z zaledwie ośmiu został zreprodukowany w katalogu aukcyjnym, a litograficzny portret Weyera zamieszczony w pamiątkowej publikacji, wydanej już po przeprowadzonej przez firmę Heberle aukcji jego zbiorów, ujęty jest na tle tej właśnie kompozycji¹⁷.

Białostocki sam okazał się zbyt surowy w stosunku do kilku obrazów włoskich, uważając je za fałszyfikaty lub późne imitacje. Spośród dwóch wczesnych przykładów tej szkoły obraz

¹⁵ J. Białostocki, op. cit., s. 45.

¹⁶ Obecne nr. inw. M.Ob.8 MNW, 191859 MNW i M.Ob.32 MNW (dawne nr. inw. 10, 9 i 43). Zob. ibidem, s. 53, nr 17 i 21, s. 55, nr 23.

¹⁷ *Erinnerung an die Versteigerung der Gallerie J.P. Weyer, verkauft am 25. August 1862 durch J.M. Heberle (H. Lempertz) in Köln*, za: H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 168; J. Białostocki, op. cit., s. 41, il. 4.

il. 4 | fig. 4

Mistrz z Messkirch
 | Master of Messkirch,
Naigrawanie
The Mockery, 1. poł.
 XVI w. | 1st half 16th c.,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie
 | The National
 Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie



przedstawiający *Imago Pietatis* przypisany został Mistrzowi Madonny Straus, malarzowi florenckiemu czynnemu na przełomie XIV i XV wieku, i uznawany jest obecnie za jeden z klejnotów Galerii Sztuki Dawnej (il. 4). Drugi, ukazujący świętych Jana Chrzciciela i Franciszka (u Weyera określany jako „szkoła Giotto”) z biegiem czasu zyskał przyzwoitą atrybucję Cosimo Rosellemu (1439–1507)¹⁸. Funkcjonująca już wcześniej pejoratywna opinia na temat

¹⁸ Nr inw. M.Ob.2 MNW (dawny nr inw. 2) i M.Ob.3 MNW (dawny nr inw. 4). Zob. J. Białostocki, op. cit., s. 47, nr 3 i 4; nowe atrybucje omówiono w: Jan Białostocki, Maria Skubiszewska, *Malarstwo francuskie, niderlandz-*

imitacji malarstwa wczesnowłoskiego zaważyła najprawdopodobniej na fatalnej pomyłce, jaką Muzeum Narodowe popełniło w 1953 roku, przekazując, za pośrednictwem Urzędu do Spraw Wyznań do Rady Prymasowskiej, obraz, który wraz ze wspomnianą *Imago Pietatis* musiał stanowić część małego dyptyku. Przedstawiająca głowę Chrystusa deska miała bowiem niemal identyczne rozmiary, a oba niewielkich rozmiarów obrazy, przypisane naśladowcy Agnola Gaddiego, w katalogu aukcji Weyera opatrzone sąsiadującymi ze sobą numerami¹⁹. Można się obawiać, że straciliśmy w ten sposób równie cenny obiekt, jakim okazała się *Imago Pietatis* Mistrza Madonny Straus. Nie do wiary jest również fakt, że przy wydawaniu obrazu nie wykonano nawet jego zdjęcia! Ponieważ w albumach przechowywanych w rodzinie Weyera nie ma też kopii rysunkowej tego przedstawienia, stoimy wobec całkowitego braku dokumentacji wizualnej obiektu. Analogicznie rzecz się ma z trzema spośród sześciu weyerowskich strat wojennych: obrazem Cornelisa Engelbrechtsz. a przedstawiającym jednego z Trzech Króli i parą obrazów – *Bachantka* i *Leda*, określonych jako naśladownictwo Pierre-Paula Prud'hona²⁰.

Od czasu artykułu Białostockiego również inny XV-wieczny obraz włoski zyskał wyższą ocenę. Po pieczołowitej konserwacji i badaniach przeprowadzonych w 1999 roku, kompozycja *Opłakiwanie Chrystusa*, w 1962 roku opublikowana jako dzieło Giovanniego Mansuetiego (ze znakiem zapytania)²¹, uzyskała nową atrybucję Pasqualinowi Veneto (zm. 1504), współpracownikowi Giovanniego Belliniego, z możliwym udziałem samego mistrza. Jest to w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie najstarszy obraz wykonany na płótnie i należy obecnie do kanonu dzieł galeryjnych²². Na renomie zyskało również *Opłakiwanie*, w 1962 roku określone jako imitacja według Carraccich, otrzymało bowiem atrybucję bolońskiemu malarzowi Francesco Gessiemu (1588–1649)²³, a *Pejzaż z wodospadem i rybakami*, uchodzący dawniej za przykład szkoły genueńskiej, został przypisany malarzowi padewskiemu Antonio Marinemu (1668–1725)²⁴. Zachowały się rysunki Deckersa według dzieł Pasqualino Veneto i Mariniego²⁵. Pozostałe obrazy malarzy włoskich: *Fantazja architektoniczna* Neapolitańczyka Francesco Nomé (1593 – ok. 1640) i *Ostatnia Wieczerza* wenecjanina Giovanniego Battisty Tiepola (1696–1770) nie zmieniły atrybucji.

Malarstwo niemieckie reprezentują obecnie zaledwie trzy zachowane dzieła: współoprawne dwa małe przedstawienia Boga Ojca i śpiewających aniołów z warsztatu XV-wiecznego kolońskiego Mistrza Dyptyku Bońskiego, XVI-wieczny portret przypisany Hansowi Schöpferowi starszemu (1505–1569) i tablica z jednego z rozproszonych tryptyków z kościoła w Meßkirch (il. 5), namalowana przez zainspirowanego sztuką Dürera anonimowego mistrza.

kie, włoskie do 1600, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1979, s. 119–121, kat. nr 88 i s. 149–150, kat. nr 114 (Maria Skubiszewska).

¹⁹ Dawny nr inw. 3; zob. J. Białostocki, op. cit., s. 47, nr 2.

²⁰ Dawne nr. inw. 18, 41 i 42; zob. ibidem, s. 51, nr 12, s. 55, nr 24 i 25.

²¹ Nr inw. M.Ob.5 MNW (dawny nr inw. 6); zob. ibidem, s. 47, nr 6 (w zbiorach Weyera jako Gentile Bellini). Zob. H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 201, kat. nr 7 (z rysunkiem Deckersa).

²² *Serenissima. Światło Wenecji. Dzieła mistrzów weneckiej XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, red. Grażyna Bastek, Grzegorz Janczarski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Narodowe w Poznaniu; 1999–2000, Warszawa 1999, s. 86–97, kat. nr 4.

²³ Nr inw. M.Ob.14 MNW (dawny nr inw. 17); zob. J. Białostocki, op. cit., s. 53, nr 19.

²⁴ Nr inw. M.Ob.6 MNW (dawny nr inw. 7); zob. ibidem, s. 53, nr 20.

²⁵ Zob. H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 201, kat. nr 7 (Pasqualino), s. 227, kat. nr 149 (Marini).

il. 5 | fig. 5

Mistrz Madonny
Straus | Master of
the Straus Madonna,
Imago Pietatis, 1405,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie





Poza Mistrzem z Mcßkirch (w katalogu Weyera figurującym jako Hans Schäufelein)²⁶, obu pozostałym obrazom w ostatnim półwieczu zmieniono atrybucję. Mistrz Dyptyku Bońskiego w artykule Białostockiego z 1962 roku opublikowany został jako Mistrz Życia Marii, Hans Schöpfer – jako malarz frankfurcki z początku XVI wieku (ze znakiem zapytania)²⁷. Tryptyk Misy św. Grzegorza (w aukcyjnym katalogu Weyera jako naśladowca van Eycka) (il. 6), w 1962 roku uważany za dzieło malarza nadreńskiego z początku XVI wieku, obecnie zaliczany jest do szkoły niderlandzkiej²⁸, zaś dawny weycerowski Hans Holbein młodszy – *Portret*

il. 6 | fig. 6

Malarz niderlandzki (Brugia?)
| Netherlandish painter (Bruges?), Tryptyk Misy św. Grzegorza
| Mass of St. Gregory Triptych, 1515–1520, Muzeum Narodowe w Warszawie
| The National Museum in Warsaw

fol. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

²⁶ Ibidem, s. 204, kat. nr 28. Zob. Bożena Steinborn, Antoni Ziembka, *Malarstwo niemieckie do 1600. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600. Bestandskatalog*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 156–159, kat. nr 37 (Bożena Steinborn).

²⁷ Nr inw. M.Ob.10 MNW (dawny nr inw. 12) i M.Ob.12 MNW (dawny nr inw. 14), zob. J. Białostocki, op. cit., s. 51, nr 11 oraz s. 50, nr 7; zob. B. Steinborn, A. Ziembka, op. cit., s. 152–155, kat. nr 36a. i 36b (Antoni Ziembka) oraz s. 202–205, kat. nr 46 (Bożena Steinborn).

²⁸ Nr inw. M.Ob.11 MNW (dawny kat. nr 13). H. Benesz, M. Kluk, op. cit., vol. 2, s. 13, kat. nr 788.

mężczyzny Hansa Brosamera – to strata wojenna. Ten jednak posiada i przedwojenną fotografię i rysunkowy odrys Deckersa²⁹. Rysunkowe reprodukcje posiadają też dzieła Mistrza Dyptyku Bońskiego i Mistrza z Meßkirch³⁰.

Bogato reprezentowane jest malarstwo niderlandzkie. Z kolekcji Weyera, poza wspomnianym powyżej Tryptykiem Mszy św. Grzegorza, pochodzą tryptyki *Oplakiwania Chrystusa* Jeana Bellegambe'a, malarza działającego na pograniczu francusko-flamandzkim w Douai i *Alegorii Niepokalanego Poczęcia*, dzieło anonimowego, najprawdopodobniej brugijskiego malarza z pierwszego trzydziestolecia XVI wieku³¹. Ponadto wspomniane wcześniej przedstawienie *Sybilli Perskiej* Ambrosiusa Bensona i portret kobiety anonimowego malarza XVI-wiecznego, dawniej przypisywany Nicolasowi Neufchatelowi (1527 – ok. 1590)³². Albumy weyerowskie zawierają rysunkową dokumentację tryptyku *Alegoria Niepokalanego Poczęcia* i *Sybilli Perskiej*. Malarstwo flamandzkie złotego wieku ma zaledwie jednego ważnego przedstawiciela, ale za to najwyższej klasy – wspomniane wcześniej młodzieńcze dzieło Jacoba Jordaensa. W tym przypadku zachował się rysunek również Deckersa³³. Poza tym do szkoły flamandzkiej zaliczyć należy jeszcze obraz naśladowcy Mattheusa Hellemonta *Żołnierze w strażnicy*³⁴.

Najbogatszy zbiór stanowi malarstwo holenderskie. Chronologicznie otwiera je wspańnię przedstawienie *Chrystusa z krzyżem i kielichem* Cornelisa van Haarlem (il. 7), są też dwa bardzo interesujące portrety zbiorowe: Cornelisa de Mana i Nicolasa de Helt Stockade oraz niewielki portret mężczyzny w owalu Nicolasa Maesa³⁵. Zespół uzupełniają trzy pejzaże: rodzime Hermana Saftlevena młodszego i Cornelisa Gerritsz. Deckera oraz italianizujący Abrahama Jansz.'a Begeyna³⁶. Wszystkie należą do kanonu galeryjnego, żaden z nich nie zmienił atrybucji od 1962 roku, a Cornelis van Haarlem, Cornelis de Man oraz pejzaże Deckera i Saftlevena reprodukowane są także w rysunkowych kopiach w albumach weyerowskich³⁷. W katalogu Veya i Bollenbecka, wśród rysunków Deckersa odnajdujemy jeszcze jeden obraz holenderski ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, *Wertumnus i Pomona*, który w katalogu Weyera z 1852 roku określony został jako dzieło Rembrandta, a obecnie atrybuowany

²⁹ Dawny nr inw. 16. Zob. J. Białostocki, op. cit., s. 50, nr 9; H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 207, kat. nr 45. Atrybucja Michała Walickiego w: Juliusz Starzyński, Michał Walicki, *Katalog galerii malarstwa obcego*, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1938, nr 248.

³⁰ Mistrz Dyptyku Bońskiego – zob. H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 210, kat. nr 61; Mistrz z Meßkirch – zob. idem, s. 204, kat. nr 28.

³¹ Nr inw. M.Ob.15 MNW oraz M.Ob.16 MNW. Zob. H. Benesz, M. Kluk, op. cit., vol. 1, 45–46, kat. nr 33 oraz s. 307–308, kat. nr 333 [tu jako krąg Adriaena Isenbranta – przyp. red.].

³² Nr inw. M.Ob.19 MNW (dawny nr inw. 24); zob. J. Białostocki, op. cit., s. 51, nr 10. Autor podaje tam atrybucję Walickiego (J. Starzyński, M. Walicki, op. cit., nr 118), z której jednak później się wycofał (J. Białostocki, M. Skubiszewska, op. cit., kat. nr 161). Zob. H. Benesz, M. Kluk, op. cit., vol. 2, s. 36, kat. nr 813.

³³ H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 230, kat. nr 165.

³⁴ Nr inw. M.Ob.30 MNW. Zob. H. Benesz, M. Kluk, op. cit., vol. 1, s. 276, kat. nr 297.

³⁵ Cornelis van Haarlem, nr inw. M.Ob.20 MNW (dawny nr inw. 25); Cornelis de Man, nr inw. M.Ob.22 MNW (dawny nr inw. 27); Nicolaes van Helt Stockade, nr inw. M.Ob.26 MNW; Nicolaes Maes, nr inw. M.Ob.24 MNW – zob. (odpowiednio) eadem, vol. 1, s. 149, kat. nr 155; s. 37–371, kat. nr 402; s. 278–279, kat. nr 300; s. 366–367, kat. nr 397.

³⁶ Herman Saftleven, nr inw. M.Ob.21 MNW, Cornelis Gerritsz. Decker, nr inw. M.Ob.25 MNW; Abraham Jansz. Begeyn, nr inw. M.Ob.23 MNW – zob. (odpowiednio) eadem, vol. 1, s. 544, kat. nr 596; s. 168–169, kat. nr 173; s. 42–43, kat. nr 30.

³⁷ Zob. H. Vey, K.J. Bollenbeck, op. cit., s. 233, kat. nr 183; s. 240, kat. nr 224, s. 239, kat. nr 219 i s. 242, kat. nr 236.



jest Abrahamowi van Dijckowi. Płótno to nie zostało kupione przez Karnickiego, a przez Bartholda Suermondda i dopiero po kilkakrotnej zmianie właścicieli, w 1946 roku znalazło się w Warszawie w wyniku tzw. akcji rewindykacyjnej³⁸ (il. 8). Ten wybryk historii uznać można za niewielką rekompensatę warszawskich strat wojennych, pochodzących z pierwszego zakupu

il. 7 | fig. 7

Cornelis Cornelisz.
van Haarlem, *Chrystus
z krzyżem i kielichem*
| *Christ with Cross
and Chalice*, 1591-1592,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

foto: | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

³⁸ Nr inw. M.Ob.561 MNW; zob. H. Benesz, M. Kluk, op. cit., vol. 1, s. 368, kat. nr 399 (jako: Nicolaes Maes?); *Różne spojrzenia. Malarstwo holenderskie i flamandzkie z Kolekcji Ergo Hestii / Different Perspectives. Dutch and Flemish Painting from the Ergo Hestia Collection*, red. merytoryczna Aleksandra Janiszewska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2021, Warszawa 2021, s. 178-179. Obraz przeszedł przez kolejne aukcje: w Kolonii w 1879, w Valenciennes w 1898, następnie znajdował się prawdopodobnie w kolekcji J. von Manteuffla w Berlinie.



il. 8 | fig. 8

Abraham van Dijck,
Vertumnus i Pomona
| *Vertumnus and*
Pomona, ok. | c. 1654,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

muzealnego. Spośród siedmiu obrazów dokupionych przez Karnickiego w antykwariacie Brasseura trzy zaginęły bowiem w czasie wojny³⁹. Wśród ocalałych znajduje się cenny obraz *Sen Jakuba* Gerbrandta van den Eeckhouta, sygnowany i datowany na 1642 rok, dwie sceny rodzajowe – Jacoba Toorenvlieta i naśladowcy Quiringha van Brekelenkama oraz domniemany portret Abrahama van der Hulsta, anonimowego malarza holenderskiego⁴⁰.

³⁹ Jacques d'Artois (?) (dawny nr. inw. 22), Adriaen van der Cabel (?) (dawny nr. inw. 35), Jan van der Wils (dawny nr. inw. 38). Zob. J. Białostocki, op. cit., s. 59, nr 37 (ze zdjęciem) i 40 oraz s. 62, nr 43 (dwa ostatnie bez zachowanych fotografii).

⁴⁰ Gerbrand van den Eekhout, nr inw. M.Ob.28 MNW; Jacob Toorenvliet, nr inw. M.Ob.27 MNW; naśladowca Quiringha Gerritsz. van Brekelenkama, nr inw. M.Ob.29 MNW (dawny nr inw. 36); malarz holenderski, nr inw. M.Ob.2397 (dawny nr inw. 37). Zob. (odpowiednio) H. Benesz, M. Kluk, op. cit., vol. 1, s. 203, kat. nr 218; s. 616–617, kat. nr 682; s. 98–99, kat. nr 100; t. 2, s. 119, kat. nr 916.

Z pierwotnej liczby 43 dzieł przywiezionych przez Justyniana Karnickiego z Kolonii w Muzeum Narodowym w Warszawie zachowały się 34 obrazy, w większości eksponowane w salach Galerii Sztuki Dawnej. Fakt ten najlepiej świadczy o znaczeniu i jakości artystycznej pierwszych nabytków w historii naszej instytucji. Przekrój szkół narodowych i różnorodność gatunków malarskich istotnie odzwierciedla charakter pierwotnej kolońskiej galerii, stanowi jej namiastkę. Koniec jednej kolekcji stał się tym samym początkiem nowej. Z mocą podkreślić tu należy fakt, że pierwsze nabytki okazały się bardzo wartościowym załącznikiem przyszłych zbiorów wielkiego Muzeum Narodowego w Warszawie. Czterdzieści trzy rejestry rozpoczynające inwentarz Muzeum Sztuk Pięknych, przepisane w 1916 roku do inwentarza głównego MNW nie tylko poruszają wyobraźnię i serce, ale też kryją bardzo spójny zespół dawnego malarstwa europejskiego, którego nie powstydziałaby się żadna światowa galeria.