

Drugie oblicze matrycy. Płyta graficzna jako podobrazie na przykładzie prac ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Piotr P. Czyż

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-6774-1569](https://orcid.org/0009-0006-6774-1569)

ABSTRAKT

Artykuł podejmuje tematykę matryc graficznych wykorzystywanych jako podobrazia na dwóch przykładach ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Pierwsza z płyt autorstwa Monogramisty T.V.B. pochodzi z połowy wieku XVI i przedstawia wykonany techniką miedziorytu herb klasztoru Petershausen w Konstancji. Druga matryca została pierwotnie wyrytowana we Francji przez wywodzącego się ze Lwowa polskiego malarza i rytownika Jana Ziarnkę. Początkowo odbijano z niej rycinę heraldyczną z herbem Jana Karola Chodkiewicza, po późniejszym przerytowaniu ukazuje ona herb Pilawa opatrzony inskrypcją łacińską. Matryca ta byłaby zatem drugą znaną płytą graficzną, którą można połączyć z zasłużonym polskim rytownikiem. Na verso obu matryc namalowane zostały przedstawienia religijne *Madonna z Dzieciątkiem* oraz *Opłakiwanie Chrystusa przez anioły*. Łączy je zatem zarówno temat (ryciny heraldyczne), jak i wykorzystanie ich jako podobrazia do scen religijnych, być może w celach prywatnej dewocji z uwagi na niewielkie wymiary. Odbitki z obu matryc mogły też pełnić funkcję ekslibrisu, który rozpowszechnił się wśród warstw duchowieństwa i arystokracji w XVI i XVII wieku.

SŁOWA KLUCZOWE

grafika XVI wieku, grafika XVII wieku, matryce graficzne, ekslibrisy, heraldyka, malarstwo na miedzi, sztuka sakralna, sztuka nowożytna

Drugie oblicze matrycy. Płyta graficzna jako podobrazie na przykładzie prac ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Piotr P. Czyż

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-6774-1569](https://orcid.org/0009-0006-6774-1569)

Płyty graficzne, które ze względu na materiał wykonania zostały wtórnie wykorzystane jako podłoże obrazów są niewątpliwie intrygującymi zabytkami, znajdującymi się w orbicie zainteresowań zarówno badaczy malarstwa, jak i grafiki. Należy podkreślić, że w zbiorach muzealnych matryce, które posłużyły artystom za podobrazia, występują niezwykle rzadko¹.

Na początku XVI wieku malarstwo na dość cienkich płytach miedzianych było uprawiane przez nieliczne grono artystów eksperymentatorów. W poszukiwaniu twardego i gładkiego jak marmur podłoża próbowali oni rozmaitych materiałów, na których można było z powodzeniem utrwalić obrazy wykonane farbami. Zastosowanie w tym celu blachy miedzianej miało zapewnić obrazom trwałość struktury i barw oraz gładką fakturę, pozbawioną spękań i śladów kanwy. Miedź pozwalała na względnie łatwe nakładanie farby i swobodne operowanie pędzlem². Miała też ten walor, że w porównaniu z kamieniem była lżejsza, łatwiejsza w transporcie i mniej narażona na zniszczenia. Choć receptura malowania farbami na podłożu miedzianym była znana już w VIII wieku, to pierwsze zachowane obrazy pochodzą z epoki nowożytnej³. Powszechnie wykorzystywano też miedź jako podłoże emalii. W pierwszej połowie XV wieku płyty miedziane znalazły zastosowanie u nadreńskich rytowników grawerów, którzy poprzez wcieranie farby w wycięty rylcem kształt i odbijanie go na papierze, uzyskiwali pierwsze odbitki graficzne

służące im do kopiowania wzorców wykorzystywanych w technice niella – metodzie zdobienia powierzchni metalowych.

O ile miedzioryt, a później także akwaforta wraz z pokrewnymi graficznymi technikami wklęsłodruku, znacznie rozwinęły się i spopularyzowały w epoce nowożytnej, o tyle malowanie na miedzi jawi się jako twórczość raczej wyjątkowa, elitarna⁴ – dziedzina, w której wyspecjalizowali się nieliczni artyści⁵. Rozwinęła się ona w XVI stuleciu na terenie dzisiejszych Włoch. Co ciekawe płyty miedziane używane były także przez malarzy rytowników takich jak Parmigianino, który stosował je i do tworzenia własnych akwafort, i jako podobrazia. Malarstwo to szybko znalazło koneserów i stało się przedmiotem pożądanym na dworach europejskich, a także wśród kolekcjonerów, czego apogeum nastąpiło w XVII wieku⁶.

Malarstwo na miedzi nie ma licznej reprezentacji w kolekcjach muzealnych, obrazy wykonane na miedzianych matrycach są unikatami⁷. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zidentyfikowano dwa przykłady takiego zastosowania dawnej matrycy⁸.

Żywot miedzianej płyty graficznej był ograniczony. Po wydrukowaniu nakładu matryce często ulegały celowej lub niezamierzonej destrukcji. Nakład, jaki można było uzyskać z płyty miedziorytniczej, oscylował w przedziale od półtora do czterech tysięcy odbitek⁹. Płyty mogły zostać zniszczone przez samego grafika,

dbającego o jakość wykonywanych z nich plansz. Częściej jednak, szczególnie dawniej, zachowywano je, gdyż stanowiły cenny nośnik kompozycji pozwalający na dokonywanie kolejnych wznowień edycji, także po śmierci samego rytownika czy wydawcy, kiedy to matryce przechodziły na własność spadkobierców¹⁰. Choć z uwagi na swoją funkcję rozpowszechniania obrazu były wartościowe, to i tak nie uchroniło to wielu płyt przed destrukcją, przetopieniem, przekuciem na przedmiot o innej formie i przeznaczeniu, szczególnie jeśli w danym momencie lub na danym terenie dostęp do miedzi był utrudniony, lub jej wartość znacznie wzrastała. Z perspektywy tego, co mogło stać się z matrycą po zakończeniu procesu jej eksploatacji drukarskiej, użycie jej jako podobrazia wydaje się być szczęśliwym przykładem przedłużenia jej istnienia. To pragmatyczne podejście do ponownego wykorzystania materiału dotyczy dwóch obrazów znajdujących się w zbiorach muzeum, które powstały najprawdopodobniej w XVII wieku. Oba dzieła łączy religijny temat, a ich niewielki format sugeruje, że mogły być przeznaczone do prywatnej dewocji. Wiąże je także kompozycja graficzna o charakterze heraldycznym oraz domniemana rola odbitek, które mogły pełnić funkcję ekslibrisu, choć jak dotąd nie ma na to potwierdzenia¹¹.

Pierwsza płyta, przechowywana w kolekcji matryc Gabinetu Rycin i Rysunków, powstała ok. połowy XVI wieku. Opracowana technika miedziorytnicza przedstawia herb klasztoru Petershausen w Konstancji (il. 1, 2). Kompozycję wykonał Monogramista T.V.B., rytownik czynny w latach ok. 1560–1580. Wymieniony on został przez Georga Kaspara Naglera jako



- il. 1 Monogramista T.V.B., *Herb klasztoru benedyktynów w Petershausen (recto matrycy)*, ok. 1550, płyta miedziana, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 2 Monogramista T.V.B., *Herb klasztoru benedyktynów w Petershausen (recto matrycy)*, fotografia wykonana w podczerwieni reprodukowana w odbiciu lustrzanym, ok. 1550, płyta miedziana, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 3 N.N., *Prostokątna płyca z herbem Gebharda II Dornspurgera, opata opactwa benedyktynów w Petershausen, 1540, witraż, szkło, ołów, Musée du Louvre*
© 2011 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Philippe Fuzeau

twórca portretów graficznych: barona Georga Khevenhüllera (1533–1587), Daniela Brendla von Homburga, arcybiskupa Moguncji w latach 1555–1582, sułtana Selima II panującego w latach 1566–1574, Albrechta V Wittelsbacha, księcia Bawarii w latach 1550–1579 oraz dwóch rycin heraldycznych. Trzecią ryciną o charakterze heraldycznym byłaby zatem nieodnotowana przez niemieckiego leksykografa i historyka sztuki potencjalna odbitka graficzna z herbem opactwa Petershausen¹². Monogram wiązany – litery „TVB” połączone przez środek poziomą linią – znalazł się u dołu płyty (o wymiarach 28,1 × 22,1 cm).

W rozbudowanej kompozycji graficznej inspirowanej architekturą renesansową w niszy pośrodku znajduje się tarcza herbowa nałożona na pastorał biskupi, zwieńczona mitrą z *infulae*.

Po bokach tarczy przedstawiono postaci stojące na cokołach, na tle kolumn wspierających łuk odcinkowy. Po lewej stronie (na odbitce byłaby to strona prawa) ukazano biskupa z pastorałem i modelem opactwa. Jest to wizerunek Gebharda II (949–995), biskupa Konstancji, założyciela i fundatora klasztoru benedyktynów w Petershausen. Po prawej stronie (lewej na odbitce) widnieje postać papieża Grzegorza I Wielkiego (ok. 540–604), którego relikwie sprowadził z Rzymu Gebhard II i umieścił w opactwie, w północnej nawie głównej świątyni. Na ramieniu papieża ukazana została gołębica, która wedle legendy szepcząc do ucha, miała inspirować boskim natchnieniem papieskie pisma i nauki. Nad tarczą na łuku znalazła się zapisana w lustrzanym odbiciu sentencja: *NOS PVLVIS ET VMBRA SVM[US]* (łac. 'prochem i cieniem

jesteśmy'), której źródłem są Ody Horacego. Pod tarczą widnieje pusty kartusz ozdobny stanowiący bazę kompozycji. Układ postaci świętych patronów oraz umiejscowienie ich na tle kolumn pod arkadą może być bezpośrednim nawiązaniem do romańskiego portalu opactwa, w którym figury św. Grzegorza i św. Gebharda ustawione były po bokach wejścia do kościoła¹³.

Na podstawie formy oraz zastosowanych ornamentów czas powstania kompozycji graficznej można umiejscowić w połowie lub w trzeciej ćwierci XVI wieku. Podobny schemat kompozycyjny z motywem łukowato zwieńczonej niszy możemy dostrzec w ówczesnych frontyspisach graficznych oraz ekslibrisach¹⁴.

Postacie patronów klasztoru zestawione zostały analogicznie jak na witrażu z 1540 roku, kiedy opiekę nad opactwem Petershausen w latach 1526–1556 sprawował Gebhart II Dornsperger. Panel z witrażem znajdujący się w zbiorach paryskiego Luwru¹⁵ ufundowany został przez ówczesnego opata, który od 1529 roku przebywał na wygnaniu w Überlingen, w okresie czasowej kasaty klasztoru wywołanej przez ruchy protestanckie¹⁶. Podobnie jak na matrycy po obu stronach herbu Dornspergera przedstawieni zostali patroni opactwa: papież Grzegorz Wielki i założyciel klasztoru – imiennik opata. Są tu odwrócenie stronami w stosunku do matrycy, ale ustawieni analogicznie jak na otrzymywanych z niej odbitkach. Zamiast kolumn na witrażu znajdują się „gabloty” wypełnione figurami putti. Nad tarczą herbową rozpięto girlandę rozdzielającą scenę Zwiastowania. Na dole w obramieniu umieszczona została inskrypcja: *Gebhart. Abbe. Des. Gotzhus. | Peterschausen. 1540.*

W późniejszym okresie matryca uległa pewnym przekształceniom. Usunięto ryt (najprawdopodobniej inskrypcję) z kartusza znajdującego się pod herbem¹⁷. Modyfikacjom uległ także herb. Dwie z usytuowanych naprzemiennie kwatery czterodzielnej tarczy, w których zapewne przedstawiony był pierwotnie herb opata, zostały zastąpione wizerunkiem św. Jerzego. Mogło to nastąpić w 1597 roku, lub później, gdy w ramach rekompensaty za straty spowodowane reformacją połączono klasztor z opactwem św. Jerzego w Stein am Rhein¹⁸. Wtedy to zaczęto posługiwać się wyrytowanym na matrycy herbem oznaczającym oba opactwa. Zmiany tej



il. 4 Krag Hendricka van Balena (?), *Madonna z Dzieciątkiem* (verso matrycy), ok. 1600, olej, płyta miedziana, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

na matrycy dokonał mniej wprawny rytownik, a jej efekt prawdopodobnie był niezadawalający, co przyczynić się mogło do pozbawienia płyty jej pierwotnego przeznaczenia. Niewykluczone jednak, że z przetworzonej matrycy wykonywano odbitki, tym bardziej, że pozostawienie pustego miejsca na inskrypcję w kartuszu mogło być zabiegiem celowym. Wiadomo, że już we wczesnej grafice niemieckiej był on stosowany stosunkowo często (puste banderole), a w takich przypadkach inskrypcje mogły być nanoszone odręcznie lub drukiem już na odbitkach¹⁹.

Jeśli przyjąć, że tarcza herbowa wyrytowana pierwotnie przez Monogramistę T.V.B. ukazywała herb opata Dornspergera, to można założyć, że matryca powstała przed rokiem 1557, gdy Gebhard II sprawował opiekę nad klasztorem.



il. 5 Jan Ziarnko (?), *Opłakiwanie Chrystusa przez anioły* (verso matrycy), po 1619, olej, płyta miedziana, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Opat powrócił do niego dopiero u schyłku swojego życia w 1556 roku. Być może rozpoczęte wówczas renowacja, odbudowa oraz dekoracja klasztoru stały się okazją do zamówienia ryciny z herbem opactwa Pereshausen.

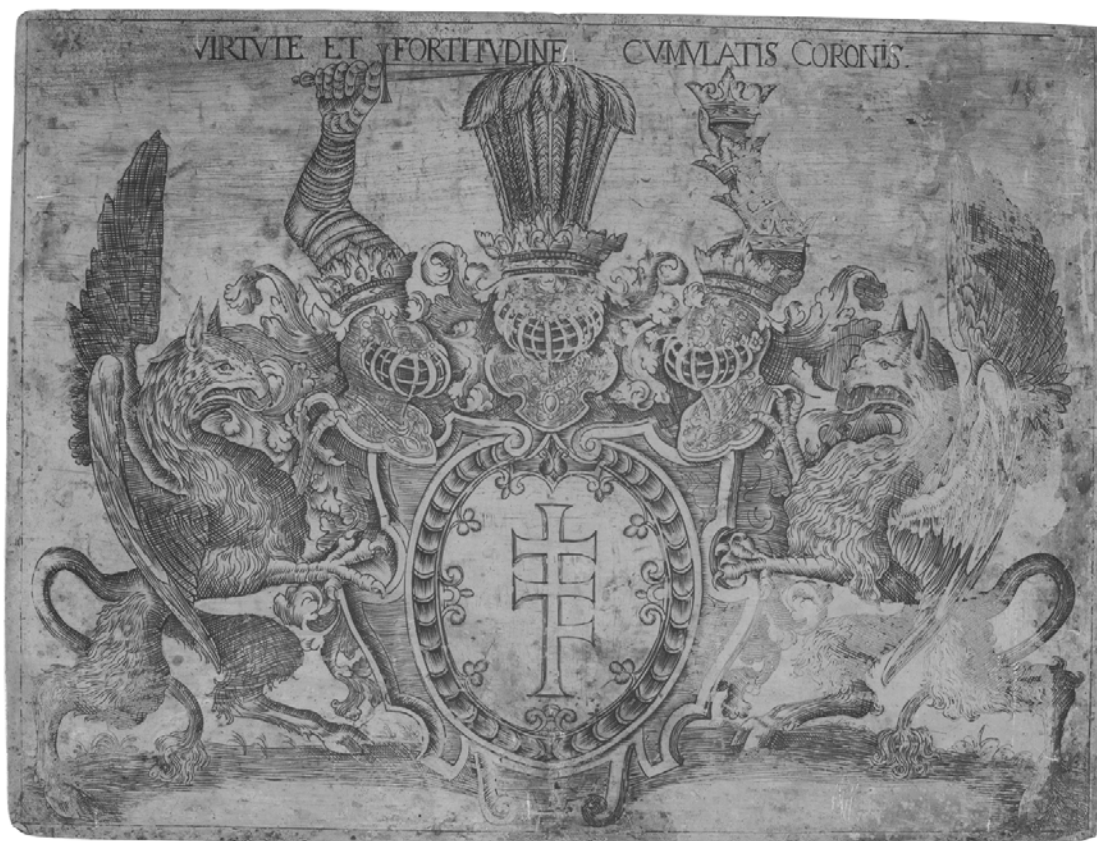
Nieznane są odbitki z matrycy, ani ich dokładna funkcja. Można przypuszczać, zważywszy na czas powstania i pewne podobieństwa do wspomnianego witrażu, że pierwotnie była to rycina wykonana na zamówienie opata Gebharta II Dornspergera lub jemu poświęcona. Niewykluczone, że mogła też służyć jako ekslibris opata albo całego opactwa²⁰. Wiele rycin heraldycznych o takim przeznaczeniu odnajdujemy w kilkutomowym zbiorze Kloster-Exlibris der Bayerischen Staatsbibliothek²¹. Postaci aniołów bądź świętych patronów niejednokrotnie towarzyszą godłom opactw i opatów, a w ich sąsiedztwie przedstawiane są insygnia dygnitarzy kościelnych²². Funkcji tej nie wyklucza także duży jak

na ekslibris rozmiar, gdyż znane są XVI-wieczne księgoznaki o zbliżonej wielkości, przeznaczone do oznaczania okazałych foliów²³. Po usunięciu inskrypcji i zmianie herbu odbijane z matrycy ryciny mogły mieć bardziej zróżnicowane przeznaczenie, o którym decydowało własnoręczne opatrzenie odbitki inskrypcją w pustym kartuszu.

Verso płyty posłużyło za podobrazie malowanego farbami olejnymi wizerunku Madonny z Dzieciątkiem (il. 4). Niewielkie rozmiary płyty mogą sugerować, że kompozycja powstała na potrzeby prywatnej dewocji lub dla jednego z zakonników. Na obrazie malarz nie pozostawił sygnatury, ale porównując sposób malowania transparentnych tkanin i twarzy z wykonanymi na miedzi obrazami Hendricka van Balen, można założyć, że obraz mógł powstać w kręgu artysty, który w 1600 roku wracając przez kraje niemieckie z Rzymu przez Wenecję do rodzinnej Antwerpii, posiadał już umiejętności malowania



il. 6 N.N. na rycie Jana Ziarnki, *Herb Pilawa* rodu *Potockich* (pierwotnie herb Jana Karola Chodkiewicza, recto matrycy), ok. 1619, XVII/XVIII w., płyta miedziana, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 7 N.N. na rycie Jana Ziarnki, *Herb Pilawa* rodu *Potockich* (pierwotnie herb Jana Karola Chodkiewicza, recto matrycy, fotografia wykonana w podczerwieni reprodukowana w odbiciu lustrzanym), ok. 1619, XVII/XVIII w., płyta miedziana, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

na podłożu miedzianym. Nieznane są dalsze losy matrycy, nie wiadomo też, jaką drogą płyta trafiła do Polski. Została zakupiona do zbiorów MNW od Marii Piaszczyńskiej w lutym 1931 roku²⁴.

Drugą matrycą w zbiorach muzeum jest płyta będąca podobrazem kompozycji ukazującej Chrystusa w grobie, której datowanie wstępnie umiejscowiono w XVIII wieku. Obraz został namalowany na miedzianej płycie o wymiarach 17,3 × 23,1 cm, jest więc stosunkowo niewielki (il. 5)²⁵. Pochodzi z kolekcji rodu Potockich z Krzeszowic i od 1946 roku znajduje się w zbiorach muzeum²⁶. Ta dość nietypowa kompozycja ukazuje ciało Jezusa złożone w grobie, opłakiwane przez anioły i putta²⁷. Dwa z nich grają na instrumentach smyczkowych. Motyw gry anielskiej w sztuce jest znany od średniowiecza. Z kolei kształt instrumentów i sposób gry spotykany jest w ikonografii muzycznej XVII wieku.

Podobne przedstawienia opłakiwania i adoracji ciała Chrystusa występują w sztuce włoskiej, francuskiej i hiszpańskiej w XVI i XVII wieku²⁸. W tym przypadku adoracja połączona została z motywem gry na instrumentach – skrzypcach i viola da gamba, instrumencie rozpowszechnionym w XVII wieku²⁹.

Równie ważne jak sama kompozycja może okazać się jej odwrocie i podłoże, na jakim została namalowana. Na verso znajduje się przedstawienie herbu Pilawa w rolwerkowym kartuszu trzymanym przez dwa gryfy (il. 6, 7). Nad kartuszem znajdują się trzy hełmy zwieńczone otwartymi koronami i klejnotami, powyżej których wyryta została w lustrzanym odbiciu inskrypcja: *VIRTUTE ET FORTITVDINE CVMVLATIS CORONIS*. (łac. 'cnota i męstwo zwieńczone chwałą').



il. 8 Jan Ziarnko, *Rycina heraldyczna z herbem Jana Karola Chodkiewicza*, ok. 1619, miedzioryt, papier, The British Museum
© The Trustees of the British Museum



il. 9 Porównanie dolnego fragmentu odwróconej matrycy i odbitki ze zbiorów British Museum

Po głębszej analizie heraldycznej kompozycji okazuje się, że została wyrytowana na matrycy, która pierwotnie służyła do odbijania herbu Jana Karola Chodkiewicza, rytowanego ok. 1619 roku przez pochodzącego ze Lwowa Jana Ziarnkę (czynny w latach 1598–1629). Znana jest tylko jedna odbitka tej kompozycji z sygnaturą grafika *I. Ziarnko Leopold: Pol. f.* znajdująca się w zbiorach British Museum (il. 8)³⁰. Kompozycja graficzna Ziarnki przedstawia herb własny Chodkiewiczów w kartuszu podtrzymywanym po bokach przez gryfy. Nad kartuszem znalazły się trzy hełmy z klejnotami: piórami pawia, gryfem i łabędziem. Ponieważ na odbitce nie ma inskrypcji, ani też miejsca na jej wpisanie, nieznane jest przeznaczenie ryciny, choć niekiedy uznaje się ją za ekslibris³¹.

Pierwotna matryca Ziarnki została znacznie przetworzona, najpewniej przez innego rytownika. Zachowany został jedynie pierwotny układ kompozycyjny (kartusz, dwa gryfy jako trzymacze herbowe, hełmy), przy górnej krawędzi dodano inskrypcję oraz usunięto sygnaturę Lwowianina, a całą matrycę silnie przerytowano. Nieznany grafik dokonał znacznych przekształceń, traktując ryt Ziarnki jako schemat kompozycyjny. Największym przeobrażeniem została poddana tarcza herbowa z kartuszem oraz klejnoty nad hełmami. Na rycinie Ziarnki znajdujemy pięciopolową odmianę herbu szlacheckiego Chodkiewicz (Gryf z Mieczem). Na matrycy jednak, w ozdobnym kartuszu o tym samym niemal kształcie, lecz różniącej się nieco dekoracji, wyrytowany został herb Piława obwiedziony dodatkowo mało wyszukanym ornamentem. Aby tego dokonać, konieczne było usunięcie ryty Ziarnki. Choć kształt hełmów

pozostał niezmieniony, przeobrażeniom uległy znajdujące się nad nimi klejnoty. Formę trzymaczy zachowano, lecz zostały one wyraźnie przerytowane. Bliższe przyjrzenie się matrycy pozwala odkryć, że została ona przetworzona niemal we wszystkich partiach kompozycji. Jakość tego ryty odbiega od pierwotnej finezji rylca Lwowianina. Rytownik nie starał się pogłębić linii wyrytowanych przez poprzednika, ale niejako „nadpisał” je, mniej lub bardziej swobodnie powtarzając kompozycję. Dzięki londyńskiej odbitce możemy odszukać na matrycy nieliczne nieprzetworzone fragmenty. Te niewielkie relikty pierwotnego rylca u dołu kompozycji – w miejscach kępek traw, upewniają nas, że to tą matrycą posłużył się Ziarnko dla wykonania ryciny heraldycznej Chodkiewicza (il. 9).

Płyta miedziana byłaby zatem drugą znaną zachowaną matrycą Ziarnki, choć jak wykazano, znacznie przekształconą przez innego rytownika. Pierwsza została zidentyfikowana przez Mieczysława Radojewskiego i zakupiona do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu³². Istotne jest, że na verso znajduje się kompozycja malarska ukazująca Chrystusa Ukrzyżowanego z Matką Boską i św. Janem Ewangelistą. Badacz wysnuł tezę, że zarówno kompozycja rytowana (herb Jakuba Sobieskiego, ojca króla Jana III), jak i znajdujący się na jej verso obraz olejny zostały wykonane przez Ziarnkę. Kazimierz Kuczman, autor katalogu zbiorów malarstwa Zamku Królewskiego na Wawelu, podtrzymał koncepcję Radojewskiego, że autorem zarówno awersu, jak i rewersu miedzianej płyty jest pochodzący z Polski malarz rytownik³³. Obraz ten byłby zatem jego jedyną znaną pracą malarską.

Krakowski obraz z grupą Ukrzyżowania pomimo swych niewielkich rozmiarów (14,7 x 9,6 cm) charakteryzuje biegłość warsztatowa. Obraz namalowany na verso warszawskiej matrycy Ziarnki nie należy do prac tak dobrze i swobodnie malowanych³⁴. Niemniej warto zwrócić uwagę na pewne jego cechy, które mogą skierować badania w stronę środowiska artystów działających we Francji w XVII wieku. Jak wyżej wspomniano, scena opłakiwania czy adoracja ciała Chrystusa przez anioły, pojawiała się w sztuce włoskiej i francuskiej. Szczególna intymność została nadana temu przedstawieniu przez artystę, który zapewne był zaznajomiony

z caravaggionizmem. Wnętrze rozświetla jedna świeca, dzięki której z mroku wyłaniają się postaci dwóch aniołów i dwóch putti towarzyszących zmarłemu Chrystusowi. Światło to wydaje się bliskie temu z obrazów Georges'a de La Toura, w których odnajdujemy pokrewną atmosferę skupienia i intymności. Postacie aniołów natomiast, szczególnie ta siedząca u wezgłowania posłania Chrystusa, mogą przywoływać współtworzone przez Ziarnkę ilustracje do Apokalipsy (il. 10)³⁵. Także sama kompozycja mająca niezaprzeczalne walory, mogła być dziełem doświadczonego ilustratora. Jeśli przewijające się w dawnych opracowaniach przypuszczenia,

il. 10 Rytował Jan van Halbeeck według Jana Ziarnki, Karta tytułowa „*Figurae libri Apocalypsis beati Ioannis Apostoli*”, przed 1619, papier, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



że polski artysta przebywał w Italii na początku XVII wieku znajduć potwierdzenie, to mógł on tam wprawić się w malowaniu na miedzi, tak jak wielu ówczesnych artystów północnoeuropejskich. Zakładając, że po wyjeździe ze Lwowa Ziarnko uprawiał malarstwo, jednym z łatwiej dostępnych dla rytownika podobrazów mogły być właśnie wykorzystywane wcześniej matryce, z których nie odbijał już kompozycji. Intrygujący jest fakt, że dwie znane dziś matryce, którymi posługiwał się Ziarnko, w dodatku obie przeznaczone do rycin heraldycznych, stały się podobrazami dla scen religijnych³⁶.

Rodzi się pytanie, kiedy powstał obraz olejny i kiedy nastąpiło przerytowanie matrycy. Kompozycja malarska powstała najpewniej po wykonaniu edycji rycin z herbem Chodkiewicza, czyli najwcześniej w latach dwudziestych XVII wieku³⁷. Matryca została przetworzona najprawdopodobniej już znacznie później, a sam herb i znajdująca się na niej inskrypcja nie pozwoliły, jak dotąd, na przypisanie ryciny konkretnemu rytownikowi. Zważywszy na pochodzenie matrycy oraz ukazany na niej herb, można stwierdzić, że została wykonana dla przedstawiciela Potockich lub jako gloryfikacja całego ich rodu. Przekształcenie herbu i klejnotów na matrycy oraz dodanie inskrypcji zmienia jednak czysto heraldyczny charakter pierwotnej ryciny Ziarnki. Autor przeróbki musiał zmierzyć się z trudnościami wynikającymi z trzech, a nie jednego, hełmów nad kartuszem oraz trzymaczami w formie gryfów. Pozostawił je bez zmian, gdyż w przypadku herbu Pilawa nie są one ściśle przypisane i można było pozostawić te już istniejące. Usunięcie dwóch hełmów nad kartuszem za bardzo ingerowałoby w kompozycję i wymagało zastąpienia ich labrami. Być może sam rytownik postanowił dodać inskrypcję odnoszącą się do zasług rodu Potockich, którą zobrazował pseudoklejnotami: ręką zbrojną w miecz pod mottem odnoszącym się do męstwa i odwagi oraz ręką z nawleczonymi na nią koronami i z koroną w dłoni pod napisem o zdobywaniu zaszczytów. Niestety, nie udało się połączyć ryciny z epigramem, dzięki któremu całość mogłaby mieć charakter emblematyczny. Ponieważ nie natrafiono także na odbitki tej kompozycji, można jedynie przypuszczać, że jej przerytowanie nastąpiło nawet w XVIII wieku³⁸.

Trzeba jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czy możliwe było, aby powstały na płycie graficznej obraz przetrwał w dobrej kondycji proces drukarski polegający na poddaniu matrycy silnemu naciskowi w prasie. Przypadek innej XVII-wiecznej matrycy zdaje się potwierdzać taką możliwość. Matryca do dolnej części *Tezy filozoficznej Gabriela Kiliana Ligęzy*, przedstawiająca alegorię na cześć króla Zygmunta III ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu (rycina Schelte à Bolswerta, odbijana była z dwóch matryc), posiada na verso namalowany w 1770 roku wizerunek Madonny z Dzieciątkiem. Znane są odbitki dolnej części tezy wykonywane w XIX wieku, a więc już po namalowaniu obrazu, który zachował się do dziś w dobrej kondycji³⁹. Można zatem założyć, że przerytowanie matrycy nie musiało mieć destrukcyjnego wpływu na kompozycję malarską⁴⁰, a także przypuszczać, że możliwe było wykonywanie z niej odbitek graficznych już po namalowaniu sceny z Chrystusem i aniołami. Zmiana kompozycji matrycy graficznej i jej użycie w procesie druku mogło zatem nastąpić już po namalowaniu *Opłakiwania*. Nie wykluczałoby to powstania obrazu jeszcze za życia autora kompozycji z herbem Chodkiewicza.

Matryce jako podobrazia stanowią interesujący materiał badawczy, niosący ze sobą wiele pytań. W zbiorach muzealnych są rzadkością, a przez swoją dwoistą naturę są obiektami przypisywanymi zarówno do zbiorów tak malarstwa, jak i grafiki⁴¹. Uczynienie z dawnej matrycy nowego dzieła sztuki mogło przyczynić się do przedłużenia jej istnienia, niezależnie od procesu druku i jego finalnego rezultatu – odbitki. Ten ambiwalentny stosunek do matrycy, która jest bardzo blisko artysty grafika, ale jednak jest tylko jednym ze środków prowadzących do celu, sytuuje ją na pograniczu zbiorów sztuki i kolekcji historycznych. Wiele matryc porzucono, ulegały zniszczeniu albo przetworzeniu. Z czasem nawet ich pierwotne przeznaczenie ulegało zatarciu⁴². Szczęśliwie znaczna ich liczba przetrwała do współczesności, stając się obiektem zainteresowania badaczy grafiki. W tej grupie prawdziwymi unikatami są te, które dostały drugie, malarskie oblicze.

- ¹ Największe kolekcje specjalizujące się w zbieraniu matryc graficznych jak Chalcographie du Louvre (Paryż), Istituto nazionale per la grafica (Rzym), czy Museum Plantin-Moretus (Antwerpia) wyrosły z historycznych kolekcji tworzonych i uzupełnianych na bieżąco. W przypadku króla Francji czy papieża u źródeł powstania zbiorów matryc istniała potrzeba kontroli produkcji graficznej, a zarazem świadomość potencjału grafiki w propagandzie władzy i Kościoła. Kolekcje bazujące na dawnych zbiorach wydawców i drukarń gromadziły z kolei matryce w nich stosowane. Zbiory te z zasady nie zawierają matryc służących wtórnie za podobrazia, gdyż matryce traktowane są w nich jako obiekty związane przede wszystkim z procesem druku.
- ² Zob. publikacje przedstawiające szerszy kontekst związany z malarstwem na miedzi, pozyskiwaniem płyt miedzianych, rynkiem obrazów na miedzi oraz wynikającymi ze specyfiki podłoża aspektami konserwatorskimi: *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on copper 1575–1775*, red. Michael K. Komanecky, kat. wyst., Phoenix Art Museum; The Nelson-Atkins Museum of Art w Kansas City; The Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis w Hadze, New York 1999; *Malarstwo na miedzi / Paintings on Copper*, red. Stanisław Drewniak, kat. wyst., Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2003; *Painting on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues / La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas. Producción, degradación y conservación*, red. Laura Fuster López et al., Valencia 2017.
- ³ Hana Seifertova, *Malarstwo na miedzi w sztuce europejskiej XVI–XVIII w.* [w:] *Malarstwo na miedzi...*, op. cit., s. 7.
- ⁴ Blaszane podłoża malarskie stosowano także z powodzeniem do wytwarzania sztyldów. Farbami pokrywano również zbroje rycerskie. Zob. Ludvík Losos, *Techniki malarskie*, Warszawa 1991, s. 90.
- ⁵ Produkcja blachy miedzianej była niezwykle rozwinięta w XVI w. Znajdowała ona szerokie zastosowanie w rzemiośle i sztuce. Wykonywano z niej naczynia, pokrywano nią hełmy wież i kadłuby statków. Miejszem, które zasłynęło z jej produkcji stała się Antwerpia, gdzie udoskonalono proces jej wytwarzania poprzez walcowanie. Wiele z wytworzonych tam blach zostało użytych jako podobrazia przez artystów europejskich.
- ⁶ Warto odnotować, że malarstwo na blasze, jak i same blachy były na przełomie XVI i XVII w. popularne wśród Hiszpanów i za ich sprawą obecne w Ameryce Południowej. Zob. Jørgen Wadum, *The Spanish connection. The making and trade of Antwerp paintings on copper in the 17th century* [w:] *Malarstwo na miedzi...*, op. cit., s. 27–42. Na temat matrycy graficznej pełniącej wtórnie funkcję obrazu zob. też: *Sztuka Wicekrólestwa Peru*, red. Justyna Guze, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 46, 47, kat. nr 4, il.
- ⁷ Sporadyczne wykorzystywanie matryc graficznych jako podobrazia odnotowane zostało m.in. w: H. Seifertova, *Malarstwo na miedzi...*, op. cit., s. 8; Łucja Wojtasik-Seredyszyn, *Europa Środkowa – Śląsk, Polska* [w:] *Malarstwo na miedzi...*, op. cit., s. 26. Przykładem graficzno-malarskich poloników może być matryca do karty tytułowej *Hippiki, to jest księgi o koniach* Krzysztofa Mikołaja Dorohostajskiego (wyd. 2. z 1647), która stała się podobrazem kompozycji ukazującej Niepokalane Poczęcie Matki Boskiej. Zob. Jan Samek, *Nieznane płyty miedziorytnicze*, „Rocznik Krakowski” 1974, t. 45, s. 1, 123–126. Innym przykładem jest dolna część matrycy do tezy filozoficznej Gabriela Kiliana Ligęzy, która posiada na verso namalowany w 1770 wizerunek Madonny z Dzieciątkiem. Zob. Anna Grochala, *Treści ideowe ryciny Schelte à Bolswerta „Alegoria na cześć Zygmunta III”*, „Ikonotheke. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1993, t. 5, s. 194–227. Tego rodzaju przedmioty sporadycznie odnotowywane są na rynku sztuki. Zob. *Dom Aukcyjny Ostoya. Malarstwo. Rzemiosło. Aukcja nr 28. 5 lipca 2003 r.*, Warszawa 2003, kat. nr 86. Na verso XVI-wiecznej,

- niedokończonej matrycy w XVII w. została namalowana scena nowotestamentowa.
- ⁸ W zespole ponad 300 nowożytnych płyt graficznych znajdujących się w Gabinecie Rycin i Rysunków MNW tylko jedna ma na verso kompozycję malarską, druga matryca znajduje się w Zbiorach Malarstwa Polskiego do 1914 r. O wiele częściej spotyka się matryce dwustronne, posiadające po obu stronach kompozycje graficzne, wykonane niekiedy przez różnych rytowników. Ponieważ artyści decydujący się malować na blasze poszukiwali płaskiego, trwałego i stabilnego podłoża na podobrazie mało prawdopodobne jest, aby próbowali malować na powierzchni płyty z rytowaną kompozycją graficzną. Z tego też względu obecność na miedzianych płytach pod warstwą malarską wyżłobień służących do druku wklęsłego wydaje się wątpliwa.
- ⁹ W tym odbitek o dobrej jakości można było otrzymać od półtora do dwóch tysięcy. W przypadku akwaforty nakład znacznie się zawężył, gdyż dobrych odbitek można było się spodziewać w granicach pięciuset. Zob. Anthony Griffiths, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking (1550–1820)*, London 2016, s. 50–61.
- ¹⁰ Ibidem, s. 270, 271.
- ¹¹ Współcześnie uważa się, że funkcję ekslibrisu mógł w epoce nowożytnej pełnić dowolny druk identyfikujący właściciela (naklejony na wyklejkę książki), niezależnie od tego, czy posiadał właściwą, typową inskrypcję, czy nie. Zob. Claudia Valter, *Kunstwerke im Kleinformat. Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhunderts*, red. Christine Kupper, kat. wyst., Germanischen Nationalmuseum, Norymberga, Nürnberg 2014, s. 11.
- ¹² Zob. Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen*, t. 5, S. J.–Z., München 1879, s. 146. Matrycę początkowo łączono z twórczością graficzną Johanna-Theodora de Bry (1561–1623).
- ¹³ Nieistniejący już dziś główny portal świątyni znany jest z XIX-wiecznych rysunków, a jego kamienne elementy przechowywane są w Badisches Landesmuseum Karlsruhe.
- ¹⁴ Przykładem może być drzeworyt z karty tytułowej opisu prawa ziemskiego Królestwa Czech autorstwa Wolffa von Wresowicza wydanej w 1564, na którym herb autora umiejscowiono pod łukiem flankowanym przez dwie kolumny korynckie na cokołach i kartuszem na inskrypcję. W XVI w. utrwalił się także ekslibris herbowy prezentowany w architektonicznym obramieniu w niszy pod łukiem. Zob. C. Valter, op. cit., s. 22–27. Por. Ekslibris Paula Pfinzinga von Henfenfeld autorstwa Virgila Solisa, drzeworyt, 1555/1556.
- ¹⁵ Musée du Louvre, Paryż, nr inw. MR 2694.
- ¹⁶ Witraz był jednym z kilku powstałych wówczas paneli heraldycznych przeznaczonych zapewne do ozdobienia okna w sali świeckiego budynku o charakterze publicznym. Zob. Volker Himmelein, *De ornamentis ecclesiae – Zur Ausstattung von Kirche und Kloster [w:] 1000 Jahre Petershausen. Beiträge zu Kunst und Geschichte der Benediktinerabtei Petershausen in Konstanz*, red. Sibylle Appuhn-Radtke, Annelis Schwarzmann, kat. wyst., Rosengartenmuseum Konstanz; Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Konstanz 1983, s. 116, 117.
- ¹⁷ Być może inskrypcja zbliżona była do tej umieszczonej na witrażu i zawierała imię ówczesnego opata.
- ¹⁸ W 1599 wykonano płaskorzeźbę zdobiącą supraportę wejścia z krużganka do chóru kościoła klasztorowego, na której obok patronów klasztoru (św. Grzegorza i św. Gebharta) przedstawiono zmodyfikowany już herb z postacią św. Jerzego.
- ¹⁹ Joanna Sikorska, *Miedzioryt XV wieku i jego odrębność w sztuce późnego średniowiecza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, R. 70, nr 1–2, s. 125–132. Na temat przykładów pustych kartuszy w rycinach heraldycznych zob. Małgorzata Biłozór-Salwa, *Karta wizytowa, znak własnościowy, ekslibris. Różnorodne funkcje rycin heraldycznych Jana Ziarnki [w:] Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, red. Agnieszka Fluda-Krokos, Kraków 2018, s. 269–288. W XV i XVI w. na rycinach heraldycznych zostawiano niekiedy miejsce na inskrypcję, zdarzało się, że pełniły dzięki temu także

- funkcję ekslibrisu. Zob. Anneliese Schmitt, *Deutsche exlibris. Eine kleine Geschichte von den Ursprüngen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1986, s. 127.
- ²⁰ Podobne przypuszczenia co do funkcji wiążano z okazałym drzeworytem heraldycznym z 1574 ukazującym dwóch fundatorów opactwa w Tegernsee oraz patronami zgromadzenia, św. Benedyktem i św. Kwirynem. Zob. „Zeitschrift für Bucherzeichen-Bibliothekunde und Gelehrten-geschichte” 1897, R. 7, s. 24, il. po s. 24. O dawnej tradycji umieszczania przedstawień heraldycznych na wyklejkach i kartach ksiąg – zob. Arkadiusz Wagner, *Ekslibris jako dziedzina grafiki w sferze zainteresowań historii sztuki i bibliologii* [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria praktyka*, red. Joanna Talbierska, Warszawa 2014, s. 95–105; idem, *Rola drukarzy w procesie kształtowania się tradycji ekslibrisu europejskiego XV–XVI wieku* [w:] *Ekslibris – znak własnościowy...*, op. cit., s. 19–39. Jeśli przyjąć, że odbijane z matrycy ryciny pełniły funkcję ekslibrisu, mógł on powstać w czasie wygnania biskupa Dornspurgera. Wtedy oznaczanie nim księgozbioru mogło mieć charakter ściśle użytkowy, mający na celu zapobieżenie rozproszaniu się biblioteki klasztornej, co prawdopodobnie miało miejsce już wcześniej, za czasów opata Martina Brüllina na początku XVI w.
- ²¹ Wersja zdigitalizowana tego zbioru: www.bavarikon.de.
- ²² Przykładem takich kompozycji z wyżej wspomnianego zbioru mogą być: ekslibris z 1616 dla kapituły kolegiaty św. Jakuba Apostoła i św. Tyburcjusza w Straubingu z postaciami patronów czy ekslibris G.A. Wolfganga z 1670 dla klasztoru św. Jerzego w Augsburgu z postaciami św. Jerzego i św. Bernarda. Znaczne podobieństwa w schemacie kompozycji do matrycy ze zbiorów MNW wykazuje ekslibris klasztorny autorstwa J.Ch. Smischecka z 1634 ze św. Lambertem i św. Benedyktem. Zob. przyp. 16. Warto zauważyć, że już pierwszy datowany ekslibris odbity drukiem należący do biskupa Konstancji Hugona von Hohenlandenberga obok herbu przedstawiał pod arkadą postaci świętych patronów i wizerunek Madonny z Dzieciątkiem. Z matrycy, której użyto do odbicia rycin pełniących funkcję ekslibrisu, pierwotnie odbijano stronę tytułową brewiarza opublikowanego na zlecenie biskupa. Zob. A. Wagner, *Rola drukarzy...*, op. cit., s. 20, 21, il. 1.
- ²³ Niejednokrotnie większe od dzisiejszych rozmiary ksiąg charakterystyczne dla XV–XVII-wiecznych druków sprzyjały użyciu ekslibrisów o wymiarach sięgających nawet do 40 cm wysokości. Zob. Germaine Meyer-Noirel, *L'Ex-libris. Histoire, art, technique*, Paris 1989, s. 14, 15.
- ²⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 97900 MNW.
- ²⁵ Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do ograniczeń związanych z procesem druku z matryc graficznych możliwe było wykonanie dzieł malarskich na jednej płycie o wymiarze jednego z boków przekraczającym nawet trzy metry. Technologia procesu otrzymywania odbitek graficznych uniemożliwiała posługiwanie się tak wielkimi arkuszami blach.
- ²⁶ Ta niewielka kompozycja (nr inw. 129009 MNW) była zapewne dawną pamiątką i prawdopodobnie nie należy jej bezpośrednio wiązać z pasją kolekcjonerską Artura Potockiego i jego żony Zofii z Branickich oraz ich licznymi podróżami po Europie. Zob. Ewa Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, 25, s. 145–193; Bożena Steinborn, *Obrazy z kolekcji Potockich w Krakowie i w Krzeszowicach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” 2020, 9(45), s. 49–82. Uprzejmie dziękuję badaczce malarstwa staropolskiego Monice Ochnio za zwrócenie uwagi na verso obrazu, pełniące pierwotnie funkcję matrycy graficznej.
- ²⁷ Nokturnowe sceny opłakiwania Chrystusa, w których źródłem światła jest zapalona świeca znane są malarstwu przełomu XVI i XVII w. z twórczości m.in. Francesca II Bassana czy Trophime'a Bigota.

- ²⁸ Przykładem mogą być obrazy ukazujące opłakiwanie martwego Chrystusa przez anioły. Por. Paris Bordone, połowa XVI w. (Moravská Galerie, Brno); Guercino, ok. 1617 (The National Gallery, Londyn) czy Pietro Testa, ok. 1645 (Ashmolean Museum, Oxford). Interesującym przykładem obrazu namalowanego na miedzianej blasze, jest *Opłakiwanie ciała Chrystusa przez anioły*, obraz szkoły florenckiej powstały ok. 1600. Zob. <https://www.mutualart.com/Artwork/La-Deploration-sur-le-corps-du-Christ/E1E0C72FA619BE06C0311D43D2CA8063>. W centrum tej niewielkiej kompozycji znalazła się świeca trzymana przez anioła. Za zwrócenie uwagi na ten obraz dziękuję dr Małgorzacie Biłozór-Salwie.
- ²⁹ W sztuce nowożytnej znane są przedstawienia aniołów grających na viola da gamba, por. rycina Jana I Sadelera według Maertena De Vos, *Maryja klęcząca w otoczeniu grających aniołów*, przed 1600 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel); Laurent de La Hyre *Putto grające na violi da gamba*, ok. 1650 (Musée national Magnin, Dijon); ze szkoły tegoż autora, Święty Franciszek pocieszany muzyką przez anioły (Musée des Beaux-Arts, Rouen); Nicolas Colombel, Święta Cecylia grająca na viola da gamba, 1694 (Musée des Beaux-Arts, Rouen), obraz szkoły włoskiej, *Koncert aniołów* (Musée des Beaux-Arts, Strasburg).
- ³⁰ British Museum, Londyn, nr inw. 2004,U.73. Zob. Małgorzata Biłozór-Salwa, *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu*, Warszawa 2021, kat. nr 25, s. 89, 90, 209, il. 38. Tamże wcześniejsza bibliografia.
- ³¹ Przypuszcza się, że rycina ta mogła pełnić funkcję ekslibrisu, choć nie natrafiono na oznaczone nią starodruki. Zob. Vitolis E. Vengris, *Lithuanian Bookplates / Lietuvių ekslibriai*, Chicago 1980, s. 20, 22, il. 9; Vincas Kisarauskas, *Lietuvos Knygos Ženkla 1518–1918*, Vilnius 1984, s. 37, kat. nr 60; M. Biłozór-Salwa, *Karta wizytowa...*, op. cit., s. 269.
- ³² Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 8330. Zob. Mieczysław Radojewski, *Jana Ziarnki nieznana płytka miedziorytnicza z nie dokończonym ekslibrisem dla Jakuba Sobieskiego wykonana w Paryżu w 1610 r.*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1992, t. 1, s. 211–216.
- ³³ Zob. Kazimierz Kuczman, *Ukrzyżowanie* [w:] *Malarstwo na miedzi...*, op. cit., s. 120, kat. nr 98; idem, *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2021, s. 460, kat. nr 211, il.
- ³⁴ Dziękuję konserwatorce Annie Lewandowskiej za podzielenie się cennymi spostrzeżeniami wynikającymi z porównania obu obrazów.
- ³⁵ Por. *Figurae Libri Apocalypsi beati Ioannis Apostoli*, rytował Jan Haelbeck według Jana Ziarnki, wydała oficyna Jana Le Clerca IV w Paryżu przed 1619. Ziarnko wzorował się na serii *Thesaurus Novi Testamenti* rytowanej przez Adriena Collaerta według Gerarda de Jode I. Inwencją Ziarnki miała być karta tytułowa (il. 8). Zob. M. Biłozór-Salwa, *Jan Ziarnko...*, s. 98–101, 250–257, kat. nr 47, il. 44–46.
- ³⁶ Dziękuję za zwrócenie uwagi na ten fakt dr Małgorzacie Biłozór-Salwie, autorce monografii artysty.
- ³⁷ Nieznana jest data śmierci Jana Ziarnki. Jego twórczość uchwytana jest do końca lat dwudziestych XVII w. Nie wiadomo, gdzie przebywał pod koniec życia oraz co sprawiło, że przestał uprawiać rytownictwo w drugiej połowie lat dwudziestych. Niejednokrotnie zdarzało się, że artyści porzucali jedną technikę artystyczną na rzecz innej. Niewykluczone, że artysta pod koniec życia nie mógł uprawiać rytownictwa, a jeśli posiadał opanowany warsztat malarza mógł zwrócić się do swojej dawnej profesji. Brak jednak wystarczających przesłanek, by powiązać ostatecznie autorstwo obrazu warszawskiego z autorem wawelskiego *Ukrzyżowania*.
- ³⁸ Jednym z rytowników świetnie orientujących się w symbolice władzy oraz heraldyce był lwowianin Jakub Labinger, autor ilustracji i planszy do dzieła Aleksandra Józefa Jabłonowskiego, *Heraldyka, to jest osada klejnotów rycerskich i wiadomości znaków herbowych, dotąd w Polsce nie objaśniona*, Lwów 1742 (wyd. 2. 1748) oraz bogato ilustrowanego *Drzewa genealogicznego Potockich* wydanego we Lwowie w 1745. Być może w kręgu tego artysty należałoby szukać autora przekształcenia dawnej matrycy

Ziarnki. Zachowały się także nieliczne matryce Labingera. Zob. Andrzej Betlej, Anna Fertsch, *Jakub Labinger – wstępne uwagi na temat jego oeuvre*, „Roczniki Humanistyczne” 2021, 69, z. 4, s. 199–228.

³⁹ A. Grochala, *Treści ideowe...*, op. cit., s. 178, przyp. 14. Matryca z obrazem olejnym znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. Mp 206.

⁴⁰ Przy założeniu, że rytownik miał na uwadze zachowanie kompozycji malarskiej i takie operowanie matrycą, aby warstwa malarska nie została zniszczona.

⁴¹ W kolekcji matryc znajduje się także przykład matrycy kolorowanej, na której starano się uczynić wielobarwną wyrytowaną na miedzi kompozycję. Przypomina to zamysł kolorowania odbitek monochromatycznych. Taki sposób potraktowania matrycy nie mógł

jednak przynieść zadowalającego efektu.

Zob. Richard Collin, *Portret Johanna Adama de Garniera z widokiem kościoła i klasztoru karmelitów trzewickowych w Głębowicach*, Bruksela 1681. Kompozycja została pokolorowana zapewne jeszcze w epoce nowożytnej (nr inw. 145127 MNW).

⁴² Wiktor Gomulicki zakupił matrycę graficzną Jana Aleksandra Gorczyzna z wizerunkiem Chrystusa triumfującego od handlarza ulicznego, który sprzedał mu ją jako „obrazek święty z napisami hebrajskimi”. Zob. Kamilla Pijanowska, *Chrystus triumfujący [w:] Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Anna Grochala, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 102, kat. nr III.31, il.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

1000 Jahre Petershausen. Beiträge zu Kunst und Geschichte der Benediktinerabtei

Petershausen in Konstanz, kat. wyst., Rosengartenmuseum Konstanz, Konstancja, Konstanz 1983.

Biłozór-Salwa Małgorzata, *Karta wizytowa, znak własnościowy, ekslibris. Różnorodne funkcje rycin heraldycznych Jana Ziarnki [w:] Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, red. Agnieszka Fluda-Krokos, Kraków 2018.

Biłozór-Salwa Małgorzata, *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu*, Warszawa 2021.

Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775, kat. wyst., Phoenix Art Museum, Phoenix; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; The Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Haga, New York 1999.

Griffiths Anthony, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking (1550–1820)*, London 2016.

Kisarauskas Vincas, *Lietuvos Knygos Ženkla 1518–1918*, Vilnius 1984.

Kuczman Kazimierz, *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2021.

Malarstwo na miedzi / Paintings on Copper, kat. wyst., Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2003.

Manikowska Ewa, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, R. 25, s. 145–193.

Painting on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues / La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas. Producción, degradación y conservación, red. Laura Fuster López et al., Valencia 2017.

- Radojewski Mieczysław, *Jana Ziarnki nieznana płytka miedziorytnicza z nie dokończonym ekslibrisem dla Jakuba Sobieskiego wykonana w Paryżu w 1610 r.*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1992, t. 1, s. 211–216.
- Schmitt Anneliese, *Deutsche exlibris. Eine kleine Geschichte von den Ursprüngen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1986.
- Sikorska Joanna, *Miedzioryt XV wieku i jego odrębność w sztuce późnego średniowiecza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, R. 70, nr 1–2, s. 125–132.
- Steinborn Bożena, *Obrazy z kolekcji Potockich w Krakowie i w Krzeszowicach / Paintings from the Potocki Family Collection in Krakow and Krzeszowice*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” 2020, 9(45), s. 49–82.
- Talbierska Jolanta, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.
- Valter Claudia, *Kunstwerke im Kleinformat. Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhunderts*, kat. wyst., Germanischen Nationalmuseum, Norymberga, Nürnberg 2014.
- Vengris Vitolis E., *Lithuanian Bookplates / Lietuvių ekslibriai*, Chicago 1980.
- Wagner Arkadiusz, *Ekslibris jako dziedzina grafiki w sferze zainteresowań historii sztuki i bibliologii* [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria praktyka*, red. Joanna Talbierska, Warszawa 2014, s. 95–105.
- Wagner Arkadiusz, *Rola drukarzy w procesie kształtowania się tradycji ekslibrisu europejskiego XV–XVI wieku* [w:] *Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, red. Agnieszka Fluda-Krokos, Kraków 2018, s. 19–39.

Dr Piotr P. Czyż – związany z Muzeum Narodowym w Warszawie od 1996, od 2015 zatrudniony na stanowisku kustosa w Gabinecie Rycin i Rysunków. Do jego głównych zainteresowań badawczych należy rozwój kolekcjonerstwa grafiki w Warszawie, ze szczególnym uwzględnieniem postaci Dominika Witke-Jeżewskiego, Leopolda Méyeta i Hieronima Wildera, a także rozwój grafiki autorskiej w Polsce na początku XX wieku. Rozwinięciem jego zainteresowań jest opieka m.in. nad kolekcją matryc graficznych w Gabinecie Rycin i Rysunków, historycznymi kolekcjami ekslibrisów oraz zespołami prac artystów polskich działających w pierwszych dekadach XX wieku. Jest autorem artykułów, głos katalogowych oraz scenariuszy wystaw, w tym ekspozycji, *Wystawa, której nie było... Ignacy Łopieński (1865–1941). Odnawiciel sztuki graficznej* (2019/2020) poświęconej jednemu z najważniejszych grafików polskich przełomu XIX i XX wieku.