

Muzeum Narodowe w Warszawie dziękuje Panu Wojciechowi Pawłowskiemu
za wspieranie naszej instytucji.

| The National Museum in Warsaw would like to thank Mr Wojciech Pawłowski
for his generous support.

Numer 2(38) | Number 2(38)

Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw
Warszawa 2013 | Warsaw 2013

**Rocznik
Muzeum
Narodowego
w Warszawie
Nowa Seria
| Journal of
the National
Museum
in Warsaw
New Series**

Spis treści

Część I – Muzeum

- 11** Antoni Ziemba, Zofia Herman, Nowa Galeria Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie
- 30** Monika Dolińska, Tomasz Górecki, Andrzej Reiche, Alfred Twardecki, Zbiory Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej a wykopaliska archeologiczne Muzeum Narodowego w Warszawie
- 56** Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, *Losy Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki w latach 1999–2012
- 84** Paulina Miś, Kolekcja inkunabułów w zbiorach Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie
- 105** Piotr Kibort, Zbiór rysunków architektonicznych i technicznych w Gabinetach Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie – stan badań i nowe perspektywy badawcze
- 135** Piotr P. Czyż, „Jubileusz Ignacego Łopieńskiego w 50-lecie pracy twórczej”. Rzecz o wystawie, której nie było w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1939 roku

Część II – Sztuka późnośredniowieczna i wczesnonowożytna

- 159** Jan Białostocki, Pokora i zuchwałość sztuki wobec *sacrum*
- 177** Jan Białostocki, Humilité et témérité de l'art devant le sacré
- 184** Aleksandra Sulikowska, Ikony Jana Chrzciciela w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – ciało anioła, męczeńska śmierć, święte zwłoki
- 217** Zofia Herman, *Święty Łukasz malujący Marię* Jakoba Beinharta w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorefleksja artystyczna a funkcja kultowa
- 263** Antoni Ziemba, Czas i miejsce opowieści w obrazie. *Tryptyk Jerozolimski* z Gdańska – problemy narracji i ikonografii
- 305** Piotr Borusowski, *Estera przed Aswerusem* – projekt tapiserii Pietera Coecke'a van Aelsta
- 337** Hanna Benesz, Maarten van Heemskerck i Pieter Saenredam. Współpraca Muzeum Narodowego w Warszawie z The J. Paul Getty Museum w Los Angeles

Część III – Sztuka XIX wieku

- 371** Mikołaj Getka-Kenig, Anonimowa scena *Koronacji cesarzowej Aleksandry na królową Polski* (1829–1830). Malarska wizja narodowego odrodzenia, czyli o dwóch wymiarach iluzji
- 403** Anna Kozak, Portrety artystów przyjaciół w tradycji nazareńskiej w twórczości malarzy śląskich XIX wieku
- 435** Ewa Frąckowiak, Elżbieta Rosłonec, *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* Félix'a Buhota z 1885 roku. Z badań źródłowych i materiałowych nad matrycą celuloidową
- 447** Justyna Guze, Paryż Blocha i Wokulskiego. Rysunki Charles'a Tronsensa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie
- 459** Anna Grochala, Ewa Martyna, Powstanie styczniowe i jego uczestnicy na kameach z kolekcji Henryki z Dzieduszyckich Capelli. Recepcja wzorów graficznych i fotograficznych
- 505** O AUTORACH

| Contents

Part I – The Museum

- 24** Antoni Ziemba, Zofia Herman, The New Gallery of Medieval Art of the National Museum in Warsaw
- 46** Monika Dolińska, Tomasz Górecki, Andrzej Reiche, Alfred Twardecki, The Collection of Ancient and East Christian Art and Archaeological Excavations of the National Museum in Warsaw
- 72** Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, The Story of Jan Matejko's *The Battle of Grunwald* in 1999–2012
- 96** Paulina Miś, The National Museum in Warsaw Incunabula Collection
- 123** Piotr Kibort, The Collection of Architectural and Technical Drawings at the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw: Existing Research and New Research Perspectives
- 148** Piotr P. Czyż, “The Jubilee of Ignacy Łopieński on the 50th Anniversary of His Creative Activity.” About an Exhibition that Did Not Take Place at the National Museum in Warsaw in 1939

Part II – Late Medieval and Early Modern Art

- 170** Jan Białostocki, Art's Humility and Irreverence vis-à-vis the *Sacrum*
- 177** Jan Białostocki, Humilité et témérité de l'art devant le sacré
- 203** Aleksandra Sulikowska, Icons of John the Baptist in the Collection of the National Museum in Warsaw: The Angel's Body, a Martyr's Death, Holy Remains
- 243** Zofia Herman, Jakob Beinhart's *Saint Luke Painting the Virgin* in the Collection of the National Museum in Warsaw. Artistic Self-Reflection versus the Cult Function
- 285** Antoni Ziemba, Time and Place in a Story Told by a Painting. *The Jerusalem Triptych* from Gdańsk: Issues of Narration and Iconography
- 325** Piotr Borusowski, *Esther before Ahasuerus*: A Design for a Tapestry by Pieter Coecke van Aelst
- 357** Hanna Benesz, Maarten van Heemskerck and Pieter Saenredam. Cooperation between the National Museum in Warsaw and the J. Paul Getty Museum in Los Angeles

Part III – Art of the Nineteenth Century

- 388** Mikołaj Getka-Kenig, *The Anonymous Coronation of Empress Alexandra as Queen of Poland* (1829–30). A Pictorial Vision of National Resurrection, or the Two Aspects of Illusion
- 422** Anna Kozak, Nazarene Friendship Portraits by Nineteenth-Century Silesian Painters
- 442** Ewa Frąckowiak, Elżbieta Rosłonec, *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* of 1885 by Félix Buhot. Historical Research and Material Testing of Its Celluloid Plate
- 454** Justyna Guze, Bloch's and Wokulski's Paris. Drawings by Charles Tronsens in the Collection of the National Museum in Warsaw
- 485** Anna Grochala, Ewa Martyna, The January Uprising of 1863 and Its Fighters in the Cameos from the Collection of Henryka Capelli, née Dzieduszycka. The Reception of Graphic and Photographic Prototypes
- 505** CONTRIBUTORS

Część I
Muzeum

| Part I

The Museum

Nowa Galeria Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie

Zbiory sztuki średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie pochodzą w większości z okresu późnego średniowiecza (XIV–XVI w.), z terenów Europy Północnej i obejmują niemal wyłącznie przedmioty użytku kościelnego. Zgromadzone tu dzieła obrazują różne funkcje takich obiektów. I to jest pierwszym wątkiem nowej narracji muzealnej realizowanej w nowo otwieranej galerii.

Założenia teoretyczne nowej ekspozycji

W nowej, formującej się dopiero, historii sztuki, zainicjowanej w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku i rozwijanej na początku obecnego stulecia, zaczyna dominować hasło „powrotu do rzeczy” (Bruno Latour, Ewa Domańska). Wyznacza ono odejście od „zwrotu lingwistycznego” i jego konsekwencji postmodernistycznych – poststrukturalizmu, intertekstualności, dekonstrukcji – poddanych zasadzie konstruktoryzmu językowo-semiologicznego. Wedle tego dawnego poststrukturalistycznego podejścia to język opisu badacza konstruuje, czyli ustanawia zjawiska kultury, zdarzenia i artefakty z przeszłości. Nie autor dzieła z przeszłości wytworzył je raz na zawsze, lecz wytwarza się ono (odtwarza) stale na nowo w procesie każdorazowego odbioru, zdeterminowanego możliwościami odbiorcy, badacza, historyka – zwłaszcza jego językiem, tym, jak nazwie i określi owe zdarzenia i artefakty. To historiografia pisze historię, sama historia nie istnieje. Istnieje tylko przeszłość – zaginiona rzeczywistość przeszłości, miniony świat zdarzeń, po którym pozostały tylko relacje i świadectwa (zabytki: artefakty i ekofakty), a do którego nie mamy już bezpośredniego dostępu. Nowe tendencje w naukach historycznych – składające się na antyantropocentryczną formację, zwaną posthumanizmem (posthumanistyką) – wyznaczają wyraźny odwrót od tekstualności, czyli traktowania obiektów kultury jako tekstów kultury. Szuka się funkcjonalnej sprawczości przedmiotów i wszelkich bytów współkształtujących środowisko człowieka. Bruno Latour – „papież” nowej posthumanistyki – widzi cywilizację ludzką jako sieć powiązań rzeczy (w tym przedmiotów sztuki) z ludzkimi instytucjami, obyczajami, rytuałami. Obiekty sztuki jako rzeczy mają sprawczość (ang. *agency*) w formowaniu środowiska ludzkiego, które przez ich aktywną obecność (ich funkcję „aktora”, „agenta”, czyli czynnika działającego – łac. *agens*) staje się środowiskiem wspólnym dla ludzi i nie-ludzi (ang. *non-humans*): rzeczy, aparatów i mechanizmów, zwierząt, formacji świata roślinnego (ot, choćby: lasu, drewna, deski obrazu i materiału rzeźby). Podmiotowość i sprawczość człowieka – oczywista dla dotychczasowej tradycji nauk humanistycznych – nie wystarcza już, by opisać zależności człowieka w środowisku. Świat człowieka jest wszak zarazem światem przedmiotów, a co za tym idzie technik i technologii, materiałów mineralnych, organicznych i syntetycznych. Przedmioty, najpierw rzecz jasna wytworzone przez człowieka, wkrótce zyskują autonomię działania i wywierają realny wpływ na ludzkie czynności, rytuały, instytucje. Wymuszają je, determinują, ograniczają albo rozwijają. Są sprawcze.

Jeśli tak właśnie – od strony ich sprawczości – spojrzeć na obiekty sztuki późnośrednio-wiecznej, to szczególnie ważne jest, by oddać w ekspozycji możliwe funkcje tych przedmiotów, pierwotne i wtórne. Pokazać, jak działał tryptyk, pentaptyk, poliptyk jako nastawa ołtarzowa, a jak funkcjonował mały dyptyk modlitewny. Zasugerować (o ile to możliwe w gablotowym z konieczności trybie prezentacji muzealnej), że wiele z przedmiotów – księgi, relikwiarze, ostensoria, cyboria, kielichy – branych było do ręki i manipulowanych, że więc były aparatami i mechanizmami. Że obrazki dewocyjne i relikwiarze były dotykane, pieszczone, całowane. Że krucyfiksy, wisząc często wysoko, oddziaływały na odbiorcę przemieszczającego się we wnętrzu kościoła ku ołtarzowi głównemu lub ku jednej z bocznych kaplic. Że tryb otwierania skrzydłowych nastaw ołtarzowych działał na widza bardzo zmysłowo, uruchamiając proces zachowań rytualno-liturgicznych. Że grupy figur w ramach Drogi Krzyżowej, zaaranżowane przestrzennie, wymuszały rodzaj modlitwy budującej w wiernych poczucie utożsamienia z cierpiącym Chrystusem. Oczywiście, wszystkiego tego nie da się pokazać w warunkach muzealnych, ale system rozłożenia, grupowania i wydzielania obiektów (wspomożony systemem informacji tekstowej w stanowiskach komputerowych w poszczególnych salach) powinien sprzyjać refleksji o funkcjach i sposobach niegdysiejszego operowania przedmiotami sztuki, artefaktami. Niemal wszystkie obiekty można obejść, okrążyć, lub przynajmniej obejrzeć od tyłu; system instalacji podkreśla bliskość prezentowanych dzieł wobec widza, tak by zdawało mu się, że może (choć *de facto* nie może) ich dotknąć. Ważne jest przy tym ukazanie materii tych dzieł, także ich rewersów, odwroci, nieopracowanych i ujawniających surowe drewno bądź inny materiał. To akcentuje status tych przedmiotów jako rzeczy istniejących między materią a formą artystyczną.

Drugi wątek w ekspozycji sztuki średniowiecznej stanowi odrzucenie tradycyjnego modelu „narodowych” szkół i centralistycznych ośrodków kulturowo-państwowych na rzecz modelu trans-„narodowości”, transpaństwowości, transregionalizmu i wieloregionalności. Dawna historia sztuki utrwaliła schemat narracji rozwojowej według kategorii *centrum* – *peryferie*. Wedle niego sztuka powstaje w ważnych państwowych centrach – stolicach administracji, siedzibach dworów, ośrodkach władzy patrycjatu miejskiego, w przypadku późnego średnio-wiecza – w stolicy monarchii francuskiej, Paryżu; w burgundzkim Dijon i metropoliach niderlandzkich: Gandawie, Brugii Brukseli; w cesarskich stolicach Rzeszy: Pradze i Wiedniu, czy też miastach cesarskich, jak Norymberga, i potężnych południowoniemieckich ośrodkach handlu i bankierstwa, jak Augsburg i wspomniana Norymberga, oraz centrach hanzeatyckich: Lubece, Hamburgu, Gdańsku; w stolicach państw, księstw lub biskupstw, np. Krakowie czy Wrocławiu. Przepływ wzorów i kierunek rozwoju są opisywane jako schemat odśrodkowy, promieniujący z centrum na peryferia.

Ten przebrzmiały już dzisiaj model fałszuje przeszłość, nie pozwalając jej widzieć w całym bogactwie wzajemnych nawiązań i odniesień, nawarstwiania się wielorakich wpływów. Co więcej, deprecjonuje regiony położone niecentralnie, na obrzeżu głównych ówczesnych potęg politycznych, jako peryferyjne, a zatem gorsze. Tymczasem te regionalne krajobrazy kulturowe mogły być i bywały często równie ważne i znaczące pod względem artystycznym co tzw. główne centra, czego dowodzą przykłady Śląska w stuleciach XV i XVI oraz Prus Krzyżackich, Pomorza i Gdańska od XIV do XVI wieku. Historia sztuki poddała takie obszary ideologii „kolonizacji” kulturowej. Jeśli je w ogóle dostrzegała, to zawsze kwitowała ich dokonania jako wynik wpływu płynącego z zewnątrz, z któregoś z europejskich centrów. Sztukę Śląska wtłoczyła w ramy kolejnych okresów, w których dominowały wzory pochodzące z ogólnoeuropejskich ośrodków artystycznych – początkowo Pragi, potem Norymbergi. A gdańską ograniczyła do wpływów



sztuki miast niderlandzkich lub hanzeatyckich. W tej optyce po pierwsze giną rozmaite szczegółowe impulsy oddziaływań i zapożyczeń ze sztuki i n e j niż centralna dla Europy Północnej danego czasu (więc na przykład to, że *Ołtarz świętej Barbary* Wilhelma von Aachena jest wynikiem sprzężenia tradycji kolońsko-nadmozańskiej z formułami malarstwa frankońsko-bawarskiego, zwłaszcza norymberskiego, a nie tylko wynikiem sfetyszyzowanego „wpływu niderlandzkiego”, traktowanego jak historiograficzny klucz interpretacyjny „do wszystkiego”). Po drugie – co jeszcze ważniejsze – ginie swoistość i autonomia artystyczna danego regionu. Sztuki Śląska około 1450–1530 na przykład nie da się sprowadzić tylko do recepcji wzorów niderlandzkich przefiltrowanych przez malarstwo norymberskie lub południowoniemieckie, a tym samym do odejścia od wzorów sztuki praskiej i czeskiej lat około 1390–1430. Ważne są w niej wewnątrzregionalne zależności między dokonaniem

il. 1 | fig. 1

Maria tronuująca z Dzieciątkiem, tzw. Madonna z Ołoboku
| *The Virgin and Child Enthroned*, known as *Madonna of Olobok*, Francja lub południowe Niemcy | France or southern Germany, koniec XII lub początek XIII w. | late 12th or early 13th century

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 2 | fig. 2

Piękna Madonna z Wrocławia | *Beautiful Madonna from Wrocław*, Wrocław (?), ok. | c. 1390

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 3 | fig. 3

Poliptyk Grudziądzki
 Polyptych from
 Grudziądz / Graudenz,
 Pomorze | Pomerania,
 ok. c. 1390

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

poszczególnych warsztatów wrocławskich, legnickich, świdnickich, żagańskich, nyskich itp. W historiograficznej konstrukcji „centrum–peryferie” niknie lokalność, indywidualność, jedynostkowość danej formacji artystycznej. Przestaje np. być widoczna specyfika sztuki śląskiej z okresu 1460–1530, polegająca na niemal masowym produkowaniu tak wielu wielkoformatowych, czasem kolosalnych, wielotablicowych, rozkładanych, dwu- i czteroskrzydłowych retabulów, o niezwykle rozbudowanej, wieloepizodycznej narracji historycznej na skrzydłach zderzonej z statuarycznymi, kultowymi figurami w części środkowej oraz z bogatą oprawą maswerkową i rzeźbiarską. To zjawisko jest tak powszechne w tym regionie i tak dobitnie zaznaczające się w ponadregionalnej panoramie północnoeuropejskiej, że nie da się sprowadzić do kategorii zwykłej rodzimości, „wernakularyzmu”. Musi wynikać z ważnych historycznych okoliczności, m.in. z potrzeby propagandy religii katolickiej po wojnach husyckich, a zarazem z potrzeby udowadniania prestiżu wielkich miast w konkurencji z dawnymi ośrodkami władzy nad Śląskiem i na Śląsku: z praskim dworem cesarskim, wrocławsko-nyskim dworem biskupim, dworami tracących na znaczeniu lokalnych książąt.



Z drugiej strony, tradycyjna historia sztuki posługująca się narracją centralistyczno-peryferyjną dziwi się bardzo, jeśli odkrywa w kulturze niecentralnego regionu wysoką świadomość teoretyczną artystów, wirtuozerski poziom wykonawstwa, zmysł iluzji, czyli to, co przynależeć ma „wielkim mistrzom” z głównych europejskich centrów dworskich lub wielkomiejskich, a nie jakimś lokalnym wytwórcą. I to dlatego wciąż patrzy się na świetny, świadomie odrzucający jaskrawą polichromię i złocenie, relief Jakoba Beinharta *Święty Łukasz malujący Marię* jako na odbicie inwencji z ówczesnych centrów sztuki północnoeuropejskiej – odbicie pomysłów Tilmana Riemenschneidera ze Szwabii (Würzburga) i Wita Stosza (Veita Stoßa, Wita Stwosza) z Frankonii (Norymbergi). Tymczasem niewykluczone, że wrocławski mistrz wcale nie musiał zapożyczać formuły monochromatyzmu, że sam, równolegle

il. 4 | fig. 4

Mistrz Ukrzyżowania z Rimini | Master of the Rimini Crucifixion, *Trzy Marie*, fragment grupy Ukrzyżowania z rzeźbiarskiej nastawy ołtarzowej | *Three Marys*, detail of a Crucifixion group from a sculpted reredos, ok. | c. 1430

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 5 | fig. 5

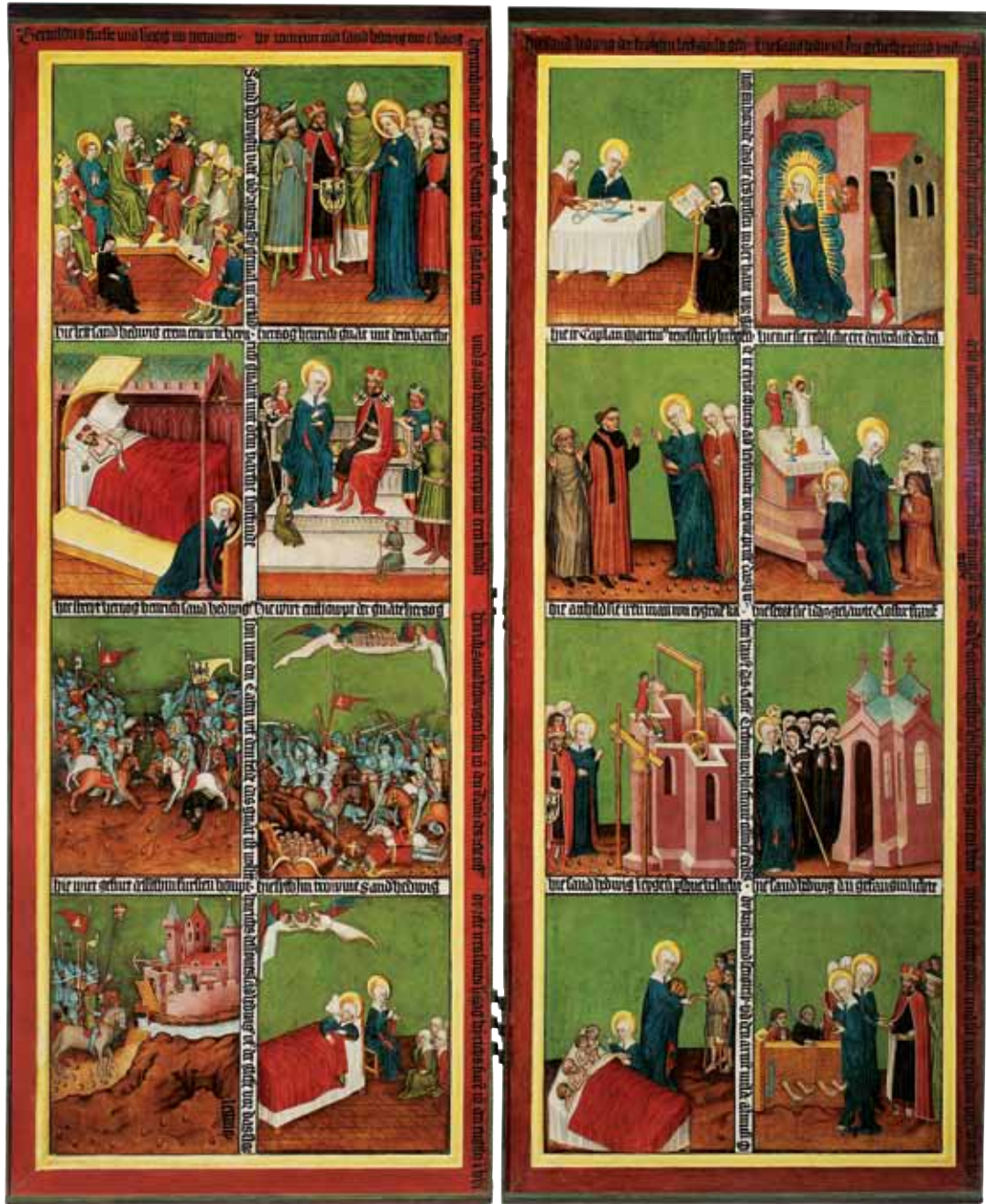
Chrystus Ukrzyżowany z kościoła Bożego Ciała | *The Crucified Christ* from the Corpus Christi Church, Wrocław, ok. | c. 1360

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 6 | fig. 6

Legenda świętej Jadwigi
 Legend of Saint Hedwig,
 Wrocław, ok. c. 1430

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie



wobec wspomnianych artystów południowoniemieckich, do niej doszedł, chcąc przekonać widza, że ma do czynienia tylko z materialnym przedmiotem rzemiosła i dziełem kunsztu przedstawiającym święte osoby i wyrabiane przez nie relikwie (cudowną tunikę Jezusa oraz cudowny obraz Madonny), a nie widzi tych osób i relikwii, więc winien oddawać cześć samym osobom, a nie rzeczy, jaką jest ów relief. Ta koncepcja „prawdy materiału” przeciwstawionej



il. 7 | fig. 7

Mistrz Ołtarza Świętej
Barbary (Wilhelm von
Aachen) | Master of the
Saint Barbara Altarpiece
(Wilhelm von Aachen)
Ołtarz świętej Barbary
| Altarpiece of Saint
Barbara, Wrocław, 1447

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

„prawdzie sakralnej” (stanowiącej tylko reprezentację, a nie uobecnienie) występuje w sztuce XV wieku dość powszechnie (u malarzy niderlandzkich i niemieckich, w burgundzkiej i niderlandzkiej rzeźbie kamiennej, np. u Clausa Slutera i jego następców, w rzeźbie z brązu itp.), toteż u Beinharta nie musi być wcale zapożyczeniem od Riemenschneidera. Może być inwencją własną wybitnego, choć „lokalnego”, artysty.

Uczyniona osnową galerii historia sztuki regionów i historia transregionalna jest także przeciwwagą dla ciężenia lub nalotu postaw nacjonalistycznych, wpisanych w tradycyjny model centralistycznej historii. Owo rzekomo „absolutne” (traktowane niczym paradygmat historiograficzny) zdominowanie mapy artystycznej ówczesnej Europy Północnej przez „czołowe centra” – Paryż, Pragę czy Norymbergę wzięło się właśnie z zajęcia tego rodzaju stanowiska. Nauka francuska drugiej połowy XIX wieku (Louis Courajod i in.), niewątpliwie z pobudek nacjonalistycznych, wszedłszy w konkurencję z italoceentrycznym modelem wazariańskiej historii sztuki, wylansowała galloceentryczny, frankoceentryczny wzorzec sztuki: w roli miernika wszelkiej doskonałości w dziejach postawiono sztukę karolińską, romańską oraz klasyczny gotyk jako wytwory z gruntu francuskie, przeciwstawione włoskiemu renesansowi. Dla późnego średniowiecza i wczesnego renesansu modelem wyjściowym stała się przeto sztuka burgundzka (Claus Sluter w rzeźbie, Jean Malouel w malarstwie) lub paryska około 1400 (frankoflamandzkie malarstwo braci Limburg, Mistrza Boucicaut, Mistrza Rohan i in.), Niemcy (Kurt Gestenberg i in.), znów nacjonalistycznie i w nawiązaniu jeszcze do



il. 8 | fig. 8

Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem | *The Annunciation with the Unicorn Polyptych*, Wrocław, ok. c. 1480

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

Goethego (katedra w Kolonii jako arcydzieło niemieckości), w roli tego miernika kazali widzieć *Sondergotik* – późny gotyk uznany za z ducha germański, arcy-niemiecki. Niemiecki musiał być też (wedle Hansa Börgera i Wilhelma Pindera) styl miękki lub piękny (*Weicher / Schöner Stil*) z około 1390–1420, a zwłaszcza styl Pięknych Madonn, które wykonać musiał jeden teutoński geniusz – wykoncypowany przez historyków Mistrz Pięknych Madonn, a jego rzekoma działalność musiała zostać osadzona w niemieckim obszarze kulturowym: w rejonie Salzburga lub Państwa Krzyżackiego. Czesi (Albert Kuttal, Jaroslav Pešina, Jiří Fajt) chętnie promują bohemocentryczną genezę późnego gotyku w Europie Środkowej i Środkowo-Wschodniej, akcentując fundamentalną rolę cesarza Karola IV Luksemburskiego i jego praskiego ośrodka



dworskiego i spierając się z Niemcami o czeskość bądź niemieckość sztuki Luksemburgów (Karola IV i Wacława III), rzeźby i architektury Parlerów, kręgu Mistrza Pięknych Madonn, stylu miękiego i pięknego w malarstwie (Mistrz z Wyższego Brodu, Mistrz z Trzebonia). Dodajmy żywe do niedawna, acz zupełnie fałszywe, wierzenia uczonych w polskość „Wita Stwosza” – norymberskiego, czynnego też w Krakowie, Wita Stosza. Wyjściem z zakłętego kręgu nacjonalizmów i ich prób kolonizowania dawnej kultury regionalnej jest mapa sztuki późnośredniowiecznej ujęta bardziej jak sieć niż jako pajęczyna. Sieć wielu równoważnych i równomiernie rozmieszczonych miejsc produkcji sztuki, nakładająca się na opisaną na początku sieć powiązań rzeczy (przedmiotów sztuki) z ludzkimi instytucjami, obyczajami, rytuałami.

Przegląd rozmaitych funkcji przedmiotów średniowiecznej sztuki otwierają w pierwszej sali galerii fragmenty architektonicznej dekoracji rzeźbiarskiej z XII–XIV wieku (kapitele kolumn). Po nich następują samodzielne, oderwane od architektury posagi i figury kultowe (począwszy od najwcześniejszego zachowanego przykładu

il. 9 | fig. 9

Pietà, Kraków | Kraków,
ok. c. 1450

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

il. 10 | fig. 10

*Maria z Dzieciątkiem
oraz święte Felicyta
i Perpetua* | *The Virgin
and Child with Saints
Felicity and Perpetua*,
Wielkopolska | Greater
Poland, ok. c. 1525

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 11 | fig. 11

Trójca Święta (*Pietas Patris*) | *The Holy Trinity* (*Pietas Patris*), Gdańsk, ok. c. 1435

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

z terenu Polski – Marii tronującej z Dzieciątkiem, tzw. *Madonny z Ołoboku* z końca XII lub początku XIII w. – il. 1, po posąg *Pięknej Madonny* z Wrocławia z ok. 1390 roku – il. 2 oraz figury Marii i świętych z XV w.), które stawiano na ołtarzach lub na konsolach przy ścianie kościoła lub jego kaplicy. Wizerunki Marii trzymającej w ramionach Dzieciątko (np. *Piękne Madonny*) oraz Marii oplakującej ciało Chrystusa trzymane na kolanach (*Pietà*) znajdowały się najczęściej przy ścianie, w nawach albo kaplicach kościoła, ustawione na wspornikach albo w niszy, rzadko na ołtarzu. Za i nad mensą (stołem) ołtarza umieszczano nastawę ołtarzową (*retabulum*), ilustrującą ważne treści dogmatyczne lub doktrynalne, na Północy Europy ujętą najczęściej w kształt skrzydłowego tryptyku lub pentptyku (il. 3). Na tzw. belce tęczowej u wejścia do części ołtarzowej kościoła (do prezbiterium lub chóru ołtarzowego), a rzadziej na ścianie prezbiterium, nawy albo kaplicy bocznej, montowano krucyfiksy (wizerunki Chrystusa na krzyżu – il. 5) i figuralne grupy Ukrzyżowania (krucyfiks z asystą Marii i św. Jana Ewangelisty, czasem też Marii Magdaleny). Z ołtarzem związane były sprzęty liturgiczne takie jak ostensoria (do demonstrowania hostii; późniejsze monstrancje), cyboria (do przechowywania hostii i komunikantów) oraz relikwiarze, trzymane w skarbcach kościelnych i wystawiane podczas liturgii i uroczystości świątecznych na ołtarzu. Nieodzowną częścią wyposażenia kościoła była chrzcielnica (jak ta pokazywana na początku trzeciej sali). W kaplicach i nawach bocznych wystawiano fundowane przez osoby prywatne epitafia (obrazy upamiętniające zmarłych, jak *Epitafium Barbary Polani* w pierwszej sali czy epitafia wywieszone w końcu drugiej sali galerii) oraz tablice wotywno – dziękczynne (tablica z *Chrystusem Bolesnym* z Brzegu) albo

upamiętniające bractwo cechowe (tablica ze *Zwiastowaniem* z kaplicy gildii malarzy wrocławskich). Tam też najczęściej umieszczano tablice ze scenami narracyjnymi, głównie z żywotów świętych (*Legenda świętej Jadwigi* w pierwszej sali – il. 6), ale szczegółowa, wieloepizodyczna opowieść często występowała również na polach skrzydeł tryptyków i poliptyków ołtarzowych (np. kwatery poliptyków z Grudziądza, w pierwszej sali – il. 3, oraz z Legnicy i Strzegomia, w drugiej).

Sumaryczny opis sal ekspozycyjnych

Dzieła w pierwszej sali galerii ukazują międzynarodowy, ponadregionalny charakter sztuki 2. połowy XIV wieku (np. grupa *Madonn na Lwie*) oraz sztuki końca XIV i początków XV wieku (tzw. styl międzynarodowy ok. 1400, zwany też gotykiem dworskim albo stylem pięknym). Utrzymane w podobnej formie, powstawały one w bardzo różnych środowiskach: w Czechach i na Śląsku, południowych Niemczech i Austrii, na obszarze Państwa Krzyżackiego, w tym w Gdańsku i na Pomorzu, w Burgundii i Niderlandach oraz w Anglii i Hiszpanii.

W kolejnych salach przedstawiona jest sztuka lat 1440–1530 z trzech ważnych regionów Europy Środkowej: najpierw Śląska, potem Małopolski, Kujaw i Wielkopolski, na końcu Gdańska, Prus i Pomorza.

Prezentacja sztuki śląskiej dzieli się na trzy części. Najpierw (na początku drugiej sali galerii) ukazuje ona oderwanie malarstwa i rzeźby wrocławskiej z lat 1440–1460 od wpływu ośrodka czesko-praskiego i sztuki stylu pięknego na rzecz transregionalnej formuły „realizmu niderlandzkiego”, zapośredniczonego przez południowe Niemcy (*Ołtarz świętej Barbary* – il. 7, *Tryptyk Ukrzyżowania fundacji Petera von Wartenberga*, rzeźby z kręgu Hansa Multschera).

W drugiej części (nadal w drugiej sali) przedstawia ona rozkwit śląskich, głównie wrocławskich, warsztatów z okresu 1460–1480, produkujących okazałe, wielotablicowe i wielofiguralne, malarsko-rzeźbiarskie nastawy ołtarzowe (*Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem* – il. 8, *Poliptyk z Legnicy*, *Poliptyk ze Strzegomia*).

Trzecia część (już w sali trzeciej) ukazuje kontynuację tego zjawiska na Śląsku w okresie 1480–1530, ale też ówczesne bogactwo różnych formuł i funkcji sztuki: dewocyjne, modlitewno-instruktażowe tablice dydaktyczne (*Alegoria Chwały Marii – Corona Beatissimae Virginis Mariae*); modlitewno-ołtarzowe reliefy (np. *Święty Łukasz malujący Marię* Jakoba Beinharta); tablice wotywnie i epitafia, które cieszyły się niezwykłą popularnością wśród patrycjatu i bogatego mieszczaństwa, fundującego je dla kościołów miejskich; imitujące relikwie wizerunki głowy św. Jana Chrzciciela na misie (patrona Wrocławia i Śląska), okazałe krucyfiksy ze ścian i belek tęczowych (jak ten z warsztatu Michaela Pachera, niegdyś wiszący w katedrze wrocławskiej), czy wreszcie aranżowane niczym w spektaklu zestawy figur tworzących Drogę Krzyżową (*Droga Krzyżowa* z kaplicy Krappów przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu, ok. 1492).

Prezentacja sztuki Krakowa i Małopolski oraz Kujaw i Wielkopolski z okresu 1440–1520 jest wprawdzie niewielka, ale dobrze ukazuje zmianę formuły stylowej z interregionalnego stylu pięknego (tablica malarska *Pietà* – il. 9) na niemiecko-niderlandzką konwencję realizmu (*Tryptyk świętego Stanisława Biskupa*, tzw. *Tryptyk z Pławna*, *Maria z Dzieciątkiem* oraz *święte Felicyta i Perpetua* – il. 10). Tak jak w innych zespołach dzieł w galerii, tak i tu ujawniają się główne typy funkcjonalne sztuki późnośredniowiecznej: skrzydłowe retabulum ołtarzowe, rzeźbiarsko-malarskie (*Tryptyk z Pławna*) lub czysto malarskie (*Maria z Dzieciątkiem i świętymi*, tzw. *Tryptyk z Wołowca*), wielka tablica malarska z nastawy ołtarzowej, służącej celom kultowym (*Maria z Dzieciątkiem* oraz *święte Felicyta i Perpetua*), tablica dewocyjna do modlitwy prywatnej lub modlitwy i sprawowania nabożeństwa w gronie bractwa religijnego w kaplicy kościelnej (*Pietà*),



il. 12 | fig. 12

Jan de Molter i warsztat (rzeźba), Joos van Cleve i warsztat (malowidła) | Jan de Molter and workshop (sculpture), Joos van Cleve and workshop (paintings), *Polyptyk świętego Rajnolda* | *Saint Reinhold's Polyptych* Antwerpia | Antwerp, przed 1516 | before 1516 (skrzydła zamknięte) | (wings closed)

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

epitafia i tablice wotywno-komemoracyjne z wizerunkami fundatorów adorujących osobę świętą (*Maria z Dzieciątkiem i biskupem Janem Lubrańskim*). Stan zachowania niektórych dzieł nie jest najlepszy, ale pozwala za to poznać etapy powstawania malowidła średniowiecznego, niewidoczne w dobrze zachowanych obrazach. Można tu gołym okiem zaobserwować kolejne warstwy normalnie ukryte pod farbami: od powierzchni deski jako podłoża obrazu, przez kładziony na nią grunt kredowo-klejowy, po podrysowanie kompozycji, na które finalnie nakładane były temperowe lub olejne farby (zob. kwatery *Zaśnięcie Marii* z tzw. *Tryptyku z Sienna*).

Ostatni człon galerii stanowi pokaz sztuki Gdańska, Pomorza i Prus oraz północnego obszaru hanzeatyckiego z okresu 1430–1520. Malarstwo tego regionu wyraźnie powiązane jest z ośrodkami niderlandzkimi, i to od początku swego rozwoju (*Trójca Święta* z kościoła Mariackiego w Gdańsku z ok. 1430–1440, il. 11). Pokazują to zjawisko okazałe retabula ołtarzowe z Gdańska i okolic oraz z Hamburga. *Tryptyk Jerozolimski* (ok. 1497–1500) powstał



w niderlandzkim lub niderlandyzującym warsztacie z rejonu północnoniemieckiego (west-falsko-nadreńskiego?). Z pracowni Absolona Stummego w Hamburgu pochodzą skrzydła ołtarza katedry hamburskiej (1499), także oparte na wzorach niderlandzkich. Bezpośrednimi importami z południowych Niderlandów są monumentalny *Poliptyk z Pruszcza* (ok. 1515), wykonany w snycersko-rzeźbiarskiej pracowni brukselskiej i warsztacie malarskim Colijna de Coter, oraz *Poliptyk świętego Rajnolda* (il. 12-13) z kościoła Mariackiego w Gdańsku (1515-1516), wyrzeźbiony w warsztacie Jana de Moldera i dekorowany malarsko w warsztacie Joosa van Cleve w Antwerpii. To przykłady takiej produkcji na eksport w ośrodkach barbanckich, wysyłających retabula na obszar całej Europy, w tym do Gdańska i na Pomorze, dokąd napłynęła w latach 1500-1530 cała fala takich importów.

il. 13 | fig. 13

Jan de Molder i warsztat (rzeźba), Joos van Cleve i warsztat (malowidła)
 | Jan de Molder and workshop (sculpture), Joos van Cleve and workshop (paintings), *Poliptyk świętego Rajnolda* | *Saint Reinhold's Polyptych*, Antwerpia | Antwerp, przed 1516 | before 1516 (skrzydła otwarte) | (wings open)
 fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

| The New Gallery of Medieval Art of the National Museum in Warsaw

Most works in the medieval art collection of the National Museum in Warsaw date back to the late Middle Ages (fourteenth–sixteenth centuries), stem from northern Europe and represent almost exclusively church items. The works on display exemplify the various functions of such objects. This is the first thread of the new museum narrative implemented in the newly opened gallery.

Theoretical Assumptions of the New Display

The new, fledgling take on the history of art, initiated at the end of the 1990s and developed at the beginning of the current century, begins to be dominated by the motto which advocates the “return to things” (Bruno Latour, Ewa Domańska). It signifies a break from the “linguistic shift” and its postmodern consequences – post-structuralism, intertextuality and deconstruction – which were subjected to the principle of linguistic and semiological constructivism. According to the old post-structural approach, cultural phenomena, events and artefacts from the past are formulated, i.e., established, through the language of the researcher’s description. The work of art has not been created once and for all by its author from the past, but it is created (recreated) anew in the process of continuous reception, determined by the potential of the recipient, researcher, historian – in particular by his language, by the way he names and defines these events and artefacts. History itself does not exist, it is created by historiography. Only the past exists – the lost reality of past times, the bygone world of events, whose only trace are accounts and evidence (artefacts and ecofacts), and to which we no longer have direct access. New tendencies in historical sciences, which comprise the anti-anthropocentric formation known as posthumanism (posthumanities), represent a clear move away from textuality, i.e., treating objects of culture as texts of culture. The emphasis is placed on the functional agency of objects and all entities that co-shape the human environment. Bruno Latour – the “pope” of new posthumanism – sees the human civilisation as a network of connections between things (including objects of art) and human institutions, customs and rituals. Objects of art as things have the agency to form the human environment, which – on account of their active presence (their function of “actor,” “agent” or the acting factor – from Latin *agens*) – becomes a common environment for humans and non-humans: things, devices and mechanisms, animals, formations of the animal and plant world (say: a forest, wood, a wooden panel and sculpture material). The subjectivity and agency of humans, which have hitherto been taken for granted in the humanist tradition, no longer suffice to describe the relationships between humans and the environment. For the world of humans is at the same time a world of objects and, consequently, of techniques and technologies, of mineral, organic and synthetic materials. Objects, which obviously first have to be made by humans, soon gain autonomy of action and exert a real influence on human

activities, rituals and institutions. They enforce, determine, limit or develop them. They become agents.

If we look at objects of late medieval art in that way, from the perspective of their agency, it is especially important to ensure that the display conveys their possible functions, both primary and secondary. That it demonstrates how a triptych, pentaptych or polyptych functioned as an altarpiece and how a small prayer diptych was used. That it suggests (as far as it is possible in the context of the obligatory display glass-cases) that many of the objects – books, reliquaries, ostensoria, ciboria, chalices – were held and manipulated, thus becoming devices and mechanisms. That devotional images and reliquaries were touched, caressed and kissed. That crucifixes, often placed at a considerable high, affected the faithful as they were moving within the church interior towards the main altar or one of the side chapels. That the manner of opening the winged altarpieces was very suggestive for the viewer, which initiated the process of ritual and liturgical behaviours. That groups of figures that formed part of the Way of the Cross, arranged in the space, enforced the kind of prayer that made the congregation identify with the suffering Christ. Naturally, it is not possible to convey all of the above in museum conditions, but the system of arranging, grouping and separating objects (assisted by the system of textual information on computer stands installed in individual rooms) should be conducive to reflection on the functions of objects of art, artefacts, and how they used to be operated. Visitors can walk around, circle or at least see all objects from behind; the installation system highlights the proximity of the displayed works to the viewer, so as to provoke the impression that they can be touched (even though it is impossible). What is important is to show the substance of these works, including their undeveloped reverse sides, revealing raw wood or other materials. This emphasizes the status of these objects as things existing between matter and artistic form.

The second thread of the medieval art display is the move away from the traditional model of “national” schools and centralist cultural and state centres in favour of the model of trans-“nationality,” trans-statehood, trans-regionalism and multi-regionalism. The model of narration developed based on the *centre-periphery* category is established in the old history of art. According to that model, art is created in important state centres – administrative capitals, courtly seats and powerful hubs of the patriciate; in the case of the late Middle Ages – in the capital of the French monarchy, Paris, in Dijon (Burgundy) and Netherlandish metropolises: Ghent, Bruges, Brussels; in the imperial capitals of the Reich: Prague and Vienna, or imperial cities such as Nuremberg and powerful trade and banking centres situated in southern Germany, such as Augsburg and the above-mentioned Nuremberg, as well as Hanseatic centres: Lübeck, Hamburg, Gdańsk; in the capitals of states, duchies or bishoprics, such as Krakow or Wrocław. The flow of models and direction of development are described as a centrifugal pattern, emanating from the centre towards the periphery.

This model, which has in the meantime become obsolete, falsifies the past, preventing us from acknowledging the diversity of mutual references and the accumulation of numerous influences. What is more, it depreciates the non-central regions, situated on the edge of the main political powers of the time, as peripheral, and therefore worse. However, these regional cultural landscapes could be and usually were as important and meaningful in terms of art as the so-called main centres, as proved by the example of Silesia in the fifteenth and sixteenth centuries and the state of the Teutonic Order, Pomerania and Gdańsk between the fourteenth and the sixteenth centuries. The history of art has subjected such areas to the ideology of cultural “colonization.” Even if it acknowledged their presence at all, it always shrugged off

their achievements as a result of an external influence of one of the European centres. Silesian art was squeezed into the framework of subsequent periods dominated by models stemming from European artistic centres: first Prague, then Nuremberg, whereas Gdańsk art was limited to the artistic influences from Netherlandish or Hanseatic cities. First of all, this viewpoint erases the various detailed impulses of interactions with and borrowings from art that was not central for Northern Europe of the time (for example the fact that the *Altarpiece of Saint Barbara* by the Master identified as Wilhelm von Aachen is the result of a link between the Cologne-Mosan traditions and the formulas of Franconian-Bavarian painting, especially from Nuremberg, rather than just the result of a fetishized “Netherlandish influence” treated as a historiographical key to interpret just about anything). Secondly – and more importantly – it erases the peculiar character and artistic autonomy of the given region. For example, Silesian art created between 1450 and 1530 cannot be limited only to the reception of Netherlandish models filtered through painting from Nuremberg or southern Germany, and therefore to the break from the models proposed by Prague and Bohemian art of the 1390–1430 period. What should be emphasized are the intra-regional relationships between the achievements of individual workshops: from Wrocław, Legnica, Świdnica, Żagań, Nysa, and so on. The locality, individuality and singular nature of the given artistic formation are lost in the historiographical “centre-periphery” construct. For example, the specific nature of Silesian art from the 1460–1530 period, which consisted in the near mass production of numerous monumental, sometimes even gigantic multi-panel folding two- and four-winged altarpieces, characterized by an incredibly extensive, episodic historical narration on the wings, juxtaposed with statuary figures of worship in the middle part and rich tracery and sculpture decorations. This phenomenon is so widespread in the region and so distinctive within the trans-regional North European panorama, that it cannot be summarized as simply a native or vernacular characteristic. It has to stem from important historical circumstances, i.e., the need to promote the Catholic religion following Hussite Wars as well as the need to prove the prestige of large cities competing with centres which used to hold power within or over Silesia: the imperial court in Prague, the episcopal court in Wrocław and Nysa and the courts of local dukes, who were losing their influence.

On the other hand, the traditional history of art, which uses the centre-periphery narration, is astonished to discover in the culture of a non-central region a high theoretical consciousness of the artists, virtuoso craftsmanship and a sense of illusion, i.e., characteristics that should be attributed to the “great masters” from the main European courtly or urban centres and not to some local craftsmen. This is why the splendid relief by Jakob Beinhart, *Saint Luke Painting the Virgin*, which rejects the garish polychromy and gilding, is still viewed as a reflection of inventions from the North European art centres of the time – the reflection of ideas developed by Tilman Riemenschneider from Swabia (Würzburg) and Veit Stoss from Franconia (Nuremberg). However, it cannot be excluded that the master from Wrocław did not borrow the monochrome formula from the above-mentioned masters from southern Germany, but arrived at it independently, in order to convince the viewer that he was seeing merely a material object of craftsmanship and a work of art depicting saintly figures and their relics (the seamless robe of Jesus and the miraculous painting of the Virgin) rather than the persons and relics themselves, so he should worship the saints and not the material object represented by the relief. This idea of the “material truth” as opposed to the “sacral truth” (which is merely a representation and not a real presence) is a rather popular feature of fifteenth century art (as employed in Netherlandish and German painting, Burgundy and Netherlandish stone sculpture, e.g., by Claus Sluter and his followers, in bronze sculpture, and so on), so Beinhart

need not have borrowed it from Riemenschneider. This might have been an original idea of the outstanding, albeit “local,” artist.

The history of regional art and trans-regional history, which are the background of the gallery, also counterbalance the inclinations towards or influences of nationalist attitudes, inscribed in the traditional model of centralist history. This allegedly “absolute” (treated as a historiographical paradigm) domination of the artistic map of North Europe of the time by the “leading centres” – Paris, Prague or Nuremberg – stems precisely from adopting such a standpoint. Having entered, undoubtedly out of nationalist reasons, into competition with the Italo-centric model of the Vasarian history of art, French scholars of the late nineteenth century (Louis Courajod et al.) promoted the gallocentric, francocentric model of art. Carolingian, Roman and classical Gothic art served as the measure of excellence – as a purely French product, contrary to the Italian Renaissance. Consequently, Burgundy art (Claus Sluter in sculpture, Jean Malouel in painting) or Paris art c. 1400 (the Franco-Flemish painting of the Limburg brothers, the Master of Boucicaut, the Rohan Master et al.) were adopted as the point of departure for late Middle Ages and Early Renaissance respectively. Germans (Kurt Gestenberg et al.), again in a nationalist vein and referring to Goethe (the Cologne cathedral as a masterpiece of Germanity), saw this measure of excellence in *Sondergotik* – late Gothic regarded as purely and intrinsically German. The Soft Style or Beautiful Style (*Weicher / Schöner Stil*) of the 1390–1420 period also must have been German (according to Hans Börger and Wilhelm Pinder), especially the style of the Beautiful Madonnas, which must have been created by a single Teutonic genius – the Master of the Beautiful Madonnas, who was invented by historians and whose alleged activity was placed within German-speaking Europe: in the area of Salzburg or the state of the Teutonic Order. The Czechs (Albert Kutal, Jaroslav Pešina, Jiří Fajt) are wont to promote the Bohemo-centric genesis of late Gothic in Central and Central-Eastern Europe, emphasizing the fundamental role of Holy Roman Emperor Charles IV and his court in Prague and arguing with the Germans about the Czech or German character of Luxembourg art (of Charles IV and Wenceslaus III), the sculpture and architecture of the Parler family, the circle of the Master of Beautiful Madonnas or the Soft and Beautiful Styles in painting (the Master of Vyšší Brod / Hohenfurth, the Master of Třeboň / Wittingau). Not to mention the thoroughly false belief, until recently held by certain scholars, concerning the Polish origin of “Wit Stwosz” – Nuremberg-born Veit Stoss, who was also active in Krakow. A way out of this vicious circle of nationalisms and their attempts to colonize old regional culture is offered by a map of late medieval art depicted as a network rather than a spiderweb. A network of many equally important and evenly distributed places of art production, overlapping with the network of relationships between things (objects of art) and human institutions, customs and rituals described at the beginning.

The review of the various functions performed by medieval works of art begins with the fragments of sculpted architectural decorations from the twelfth to fourteenth centuries (stone capitals of columns) in the first room. They are followed by free-standing sculptures and figures of worship, independent from architecture – from the earliest preserved example from Poland, *The Virgin and Child Enthroned*, known as *Madonna of Ołobok* and dated at late twelfth or early thirteenth century (**fig. 1**) to the statue of *Beautiful Madonna from Wrocław* from c. 1390 (**fig. 2**) – and the figure of Mary with saints from the fifteenth century, which were placed at altars or on consoles jutting from church or chapel walls. Images of the Virgin holding the Child (e.g., the Beautiful Madonnas) and Mary mourning over the body of Christ held on her lap (*Pietà*) were most often found next to walls, in aisles or chapels

of the church, placed on corbels or in niches, rarely on altars. Behind and above the mensa (tabletop) or the altar there was an altarpiece (*retabulum*), which illustrated important dogma or doctrine matters and in the north of Europe mostly took on the form of a winged triptych or pentaptych (**fig. 3**). Crucifixes (images of Christ on the Cross – **fig. 5**) and figurative Crucifixion groups (the crucifix assisted by Mary and Saint John the Evangelist, sometimes also Mary Magdalene) were placed on the so-called rood beam at the entrance to the chancel (presbytery or choir), less often on the walls of the presbytery, aisle or side chapel. The following liturgical items were associated with the altar: ostensoria (to demonstrate the host; later monstrances), ciboria (for holding the host and consecrated wafers) and reliquaries, held at church treasuries and placed on the altar during liturgy and religious celebrations. An indispensable part of church furniture was the baptismal font (like the one displayed at the entrance to the third room). Epitaphs (paintings commemorating the deceased, such as the *Epitaph of Barbara Polani* in the first room or epitaphs displayed at the end of the second gallery room) and votive panels: thanksgiving (panel depicting *Christ Dolorosus* from Brzeg) or commemorating guild fraternities (*The Annunciation* from the chapel of the guild of Wrocław painters) were funded by private persons and placed in church chapels and aisles. This was also the most common location for panels with narrative scenes, mostly from the lives of saints (*Legend of Saint Hedwig* in the first room – **fig. 6**), but detailed stories composed of many episodes were often placed on wings of altar triptychs and polyptychs (e.g., quarters of the *Polyptych from Grudziądz / Graudenz* in the first room – **fig. 3** and the Legnica and Strzegom polyptychs in the second).

Summary Description of the Gallery Display

Works on display in the first room represent the international, trans-regional character of late fourteenth century art (e.g., the group of Virgins standing on a lion) and art of the turn of the fourteenth and fifteenth centuries (the so-called International Gothic of c. 1400, also known as the Court Gothic Style or the Beautiful Style). Even though the works share a similar form, they were executed in very diverse environments: in Bohemia and Silesia, southern Germany and Austria, in the territory of the state of the Teutonic Order, including Gdańsk and Pomerania, in Burgundy and the Netherlands as well as in England and Spain.

Subsequent rooms explore the art of the 1440–1530 period from three important Central European regions: first Silesia, then Lesser Poland, Kuyavia and Greater Poland and finally Gdańsk, Prussia and Pomerania.

The display of Silesian art is divided into three parts. Firstly (at the beginning of the second gallery room), it depicts the shift of Wrocław painting and sculpture of 1440–60 from the Bohemian and Prague influences and the Beautiful Style to the trans-regional formula of “Netherlandish realism,” mediated by southern Germany (*Altarpiece of Saint Barbara* – **fig. 7**, *Crucifixion Triptych of Peter von Wartenberg*, sculptures from the circle of Hans Multscher).

The second part (also in the second room) is devoted to the heyday of Silesian, mainly Wrocław-based, workshops from the 1460–80 period, which produced magnificent multi-panel and multi-figural altarpieces that combined painting and sculpture (*The Annunciation with the Unicorn Polyptych* – **fig. 8**, *Polyptych from Legnica*, *Polyptych from Strzegom*).

The third part (already in the third room) explores both the development of this phenomenon in Silesia in 1480–1530 and the variety of formulas and functions of art of the time: devotional, didactic panels serving for prayer and instruction (*Allegory of the Glory of the Virgin* – *Corona Beatissimae Virginis Mariae*); prayer and altar reliefs (such as *Saint Luke Painting the*

Virgin by Jakob Beinhart; votive panels and epitaphs, which were extremely popular among the patriciate and affluent townspeople, who funded them for the city churches; relic-like images of the head of Saint John the Baptist (patron of Wrocław and Silesia) on a platter; grand crucifixes from walls and rood beams (like the one from the workshop of Michael Pacher, which used to hang in the Wrocław Cathedral) or groups of figures forming the Way of the Cross, arranged as if in a staged performance (*Carrying of the Cross* from the Krappe chapel at Saint Elisabeth's Church in Wrocław, c. 1492).

Albeit modest, the display of Krakow and Lesser Poland as well as Kuyavia and Greater Poland art of the 1440–1520 period is a good example of the shift from the inter-regional Beautiful Style (*Pietà* on painted panel – **fig. 9**) to the German and Netherlandish realism (*Triptych of Saint Stanislaus the Bishop* known as the *Triptych from Pławno*, *The Virgin and Child with Saints Felicity and Perpetua* – **fig. 10**). Like in other units of the gallery, here too we can see the main functional types of late medieval art: a winged altarpiece, either combining painting and sculpture (*Triptych from Pławno*) or solely painted (*The Virgin and Child with Saints*, known as the *Triptych from Wołowiec*), a monumental painted panel from a reredos, used for worship (*The Virgin and Child with Saints Felicity and Perpetua*), a devotional panel for private prayer or prayer and confraternity church services celebrated in a church chapel (*Pietà*), epitaphs and votive and commemorative panels with images of donors adoring saintly figures (*The Virgin and Child with Bishop Jan Lubrański*). Although the current condition of several works is not perfect, this allows us to see the stages of creating a medieval painting, which are not noticeable in well-preserved paintings. One may see with the naked eye the subsequent layers usually hidden underneath the paint: from the surface of the wooden panel, which serves as the basis of the painting, through the chalk-and-glue primer, the underpainting of the composition, to the final layer of tempera or oil paints (see the *Dormition of the Virgin* – a quarter of the *Triptych from Sienna*).

The last segment of the gallery is a display of art created in Gdańsk, Pomerania, Prussia and the northern Hanseatic area between 1430 and 1520. From the very beginning of its development, the painting of this region is clearly associated with Netherlandish centres (*The Holy Trinity (Pietas Patris)* from Saint Mary's Church in Gdańsk dated c. 1430–40, **fig. 11**). This is demonstrated by the magnificent altarpieces from Gdańsk and the surrounding area and from Hamburg. The *Jerusalem Triptych* (c. 1497–1500) was executed in a Netherlandish or Netherlands-influenced workshop from northern Germany (North Rhine-Westphalia?). Wings of the *Altarpiece from the Hamburg Cathedral* (1499), also based on Netherlandish models, were created in the workshop of Absolon Stumme in Hamburg. Direct imports from southern Netherlands are represented by the monumental *Polyptych from Pruszcz Gdański* (c. 1515), executed in a woodcarving and sculpture workshop from Brussels and the painting workshop of Colijn de Coter, and *Saint Reinhold's Polyptych* (**figs 12–13**) from Saint Mary's Church in Gdańsk (1515–16) sculpted in the workshop of Jan de Molder and painted in the workshop of Joos van Cleve in Antwerp. These are examples of export products of Brabant centres, which provided entire Europe with altarpieces – including Gdańsk and Pomerania, which experienced an influx of such imports between 1500 and 1530.

Zbiory Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej a wykopaliska archeologiczne Muzeum Narodowego w Warszawie

Istotną część Zbiorów Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej Muzeum Narodowego w Warszawie stanowią zabytki pozyskane w wyniku prac polskich archeologów. Pierwsza grupa – około 3000 obiektów – pochodzi z polsko-francuskich wykopalisk w Edfu (1937–1939) i trafiła do muzeum przed II wojną światową. Niemal dwadzieścia lat później kolekcja wzbogaciła się o zabytki z wykopalisk prowadzonych w latach 1956–1958 w Myrmekion na Krymie (dziś Kercz).

W działalności tej centralną rolę odegrał profesor Kazimierz Michałowski, twórca przedwojennej Galerii Sztuki Starożytnej, a po wojnie wieloletni zastępca dyrektora Stanisława Lorentza. Dzięki niemu muzeum prowadziło samodzielne wykopaliska w Tell Atrib w Egipcie (1957–1958) i w Palmyrze w Syrii (1959). W 1959 roku stworzył on – pod egidą Uniwersytetu Warszawskiego – Polską Stację Archeologii Śródziemnomorskiej i kolejne ekspedycje organizował już pod jej szyldem. Obie instytucje blisko ze sobą współpracowały, a pracownicy MNW również dzisiaj uczestniczą w misjach organizowanych przez Uniwersytet Warszawski. W ich wyniku muzeum wzbogaciło się o około 8000 zabytków pochodzących z wykopalisk na Cyprze, w Sudanie, Egipcie i Syrii. Wśród nich najcenniejszym zespołem są malowidła z katedry w Faras.

Obecnie pracownicy MNW kierują misjami w świątyni Totmesa III w Deir el Bahari i w eremie koptyjskim w Gurna (Egipt) i uczestniczą w wykopaliskach UW prowadzonych w Egipcie i Kuwejcie. Od 2008 roku muzeum prowadzi samodzielne wykopaliska w Tyritake (Kercz). Wyniki badań są regularnie publikowane w fachowej literaturze archeologicznej.

Projekt „Totmes”

W listopadzie 2008 roku zaczął się kolejny etap nowożytnej historii świątyni Totmesa III w Deir el-Bahari – po dwunastoletniej przerwie reaktywowana została misja archeologiczna zajmująca się badaniem pozostałości świątyni¹. W 2010 roku projekt pt. „Odtworzenie programu ikonograficznego i kształtu architektonicznego świątyni Totmesa III w Deir el-Bahari” uzyskał finansowanie z Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, a po wprowadzeniu ustaw reformujących system nauki – z Narodowego Centrum Nauki.

¹ Raporty z działalności misji publikowane były w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”, w raportach „Polish Archaeology in the Mediterranean” wydawanych przez Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz w kronikach archeologicznych w „Orientaliach” (Pontificium institutum biblicum, Rzym).



Dotychczasową historię można streścić następująco:

1962 – odkrycie świątyni. Kiedy Polskiej Stacji Archeologii Śródziemnomorskiej (obecnie Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej) powierzono zadanie rekonstrukcji świątyni królowej Hatszepsut w Deir el-Bahari, profesor Michałowski polecił usunięcie usypiska na południe od świątyni. Nikt, łącznie z nim, nie spodziewał się, że pod zwałami gruzu, między dwiema już znanymi świątyniami (Mentuhotepa i Hatszepsut) mogłaby się pomieścić jeszcze jedna, dominująca nad nimi – świątynia Totmesa III (1479–1425 p.n.e.), pasierba i następcy Hatszepsut (**il. 1**).

1962–1967 – wykopaliska. Przez sześć sezonów kilkuset robotników, nadzorowanych przez polskich architektów i archeologów (w tym profesor Jadwigę Lipińską), usuwało gruz i piach, odsłaniając fragmenty posadzki, bębny kolumn, dolne partie ścian i tysiące fragmentów polichromowanych reliefów wapiennych i piaskowcowych, które niegdyś tworzyły ściany, odrzwia i architrawy świątyni. Prócz tego wiele rzeźb, stel, obiektów wotywnych itp., ustawianych w świątyni w całym okresie jej istnienia. Znalezione fragmenty przewożono do specjalnie zbudowanego w pobliżu magazynu – ok. 5000 większych fragmentów i całych bloków oraz dziesiątki tysięcy drobnych kawałeczków kamienia (**il. 2**).

il. 1 | fig. 1

Świątynia Totmesa III
w Deir el-Bahari
Temple of Tuthmosis III
at Deir el-Bahari

fot. | photo Jadwiga Lipińska



il. 2 | fig. 2

Dekorowane bloki
w magazynie | Decorated
blocks in the storeroom

fot. | photo Zbigniew Doliński

1976–1977 – praca w Polsce. Pod kierunkiem profesor Lipińskiej powstały dwie prace magisterskie na bazie skalowanych zdjęć reliefów.

1978–1996 – misja Totmesa III, od 1983 roku – Polsko-Egipska Misja Archeologiczno-Konserwatorska przy Świątyni Totmesa III w Deir el-Bahari. Na jesieni 1978 roku profesor Lipińskiej udało się stworzyć osobną misję archeologiczną, złożoną początkowo z jej byłych studentów, potem powiększoną o rysowników, architektów i konserwatorów. Po żmudnym i długotrwałym sortowaniu kamiennego materiału można było przystąpić do teoretycznej rekonstrukcji świątyni. Pierwszym celem było odtworzenie jak największej liczby fragmmentów scen z dekoracji świątyni; potem okazało się, że możliwa jest rekonstrukcja ciągów scen i dekoracji całych ścian. Osobnym problemem była lokalizacja odtworzonych scen i ścian na planie budowli. Po siedemnastu sezonach prac udało się odtworzyć dekorację większości pomieszczeń, choć część materiału nie została jeszcze nigdzie przypisana. Równolegle prowadzono prace rekonstrukcyjno-konserwatorskie. Podstawowym celem była ochrona materiału zabytkowego i uczynienie planu świątyni. Wiadomo było od początku, że ze względu na stopień i stan zachowania, rekonstrukcja całości jest niemożliwa; celem, do którego dążyliśmy, była przykładowa rekonstrukcja jednej ściany z najlepiej zachowaną dekoracją, składającej się z ok. 30 bloków (zrekonstruowanych z setek fragmentów) i z dekoracją po obu stronach. Zależało nam też na ustawieniu in situ najważniejszych elementów architektury – przede wszystkim granitowego portalu i części kolumn – na odtworzonej posadzce. Do 1996 roku, kiedy to działalność misji została zawieszona, zadanie to zrealizowano tylko częściowo².

² Bibliografię dotyczącą świątyni (do 2008 r.) można znaleźć w: Monika Dolińska, *Temple of Tuthmosis III at Deir el-Bahari after 30 years of research* [w:] 8. Ägyptologische Tempeltagung: Interconnections between Temples. Warschau, 22.–25. September 2008, hrsg. von / edited by Monika Dolińska and Horst Beinlich, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2010, s. 57–66. Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen, 3,3.



I wreszcie – aktualny etap trwający od 2008 roku. W owym roku udało się wznowić prace misji Totmesa, działającej, jak poprzednia, przy wsparciu Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej UW i na podstawie umowy o współpracy między Uniwersytetem Warszawskim a Muzeum Narodowym w Warszawie. W skład misji wchodzi egiptolodzy, konserwatorzy, architekci, fotograf, rysownik, student archeologii. Do tej pory odbyło się pięć sezonów prac w terenie³.

il. 3 | fig. 3

Portret władcy | Portrait of the ruler

fot. | photo Zbigniew Doliński

³ 8.11–13.12.2008: Monika Dolińska (kierownik misji), Janina Wiercińska (egiptolog), Zbigniew Doliński (fotograf), Marek Puskarski (rysownik), Zbigniew Godziejewski (konserwator); 8.11–15.12.2009: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Zbigniew Doliński, Marek Puskarski, Zbigniew Godziejewski, Joanna Lis (konserwator); 11.11–9.12.2010: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Piotr Czerkwiński (egiptolog), Zbigniew Doliński, Marek Puskarski; 1.11–13.12.2011: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Piotr Czerkwiński, Zbigniew Doliński, Joanna Lis, Andrzej Karolczak (konserwator), Mariusz Caban, Szymon Caban (architekci), Filip Taterka (student archeologii); 28.10–12.12.2012: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Piotr Czerkwiński, Zbigniew Doliński, Marek Puskarski, Mariusz Caban, Filip Taterka. Trzy ostatnie sezony finansowane były ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Głównym, niezmiennym celem misji jest przywrócenie świątyni Totmesa światu. Można to osiągnąć na różne sposoby. Rekonstrukcja w terenie, jak już wspomniano, nie wchodzi w grę, ale możliwa jest prezentacja najciekawszych, najbardziej wartościowych i efektownych fragmentów w muzeum, zbudowanym w okolicy Deir el-Bahari. Tam mogłaby się znaleźć zrekonstruowana ściana świątyni, a także szereg portretów królewskich (il. 3), fragmenty świątecznej procesji z unikatowo zachowanymi malowanymi detalami, bajecznie kolorowe i różnorodne wyobrażenia ofiar i wiele innych elementów polichromowanej, rzeźbionej dekoracji. W tym celu obiekty przeznaczone do eksponowania muszą zostać poddane konserwacji (oczyszczeniu, odsoleniu, utwardzeniu, zabezpieczeniu polichromii, sklejeniu, ew. wzmocnieniu połączeń fragmentów). Polichromia, zachowana dzięki wyjątkowym okolicznościom (odcięciu od światła i powietrza w zasypie skalnym), jest niezwykle cenna i delikatna, wymaga więc szczególnie troskliwej opieki konserwatorskiej.

Podstawową formą udostępnienia świątyni światu, nie tylko naukowemu, jest jej publikacja, zawierająca oprócz zdjęć i rysunków reliefów, przerysów i tłumaczeń tekstów, także naukową interpretację programu ikonograficznego, analizę architektoniczną, studia nad historią budowy i funkcją świątyni. Badania te prowadzone są od wielu lat, a ich efektem jest m.in. odtworzenie szczegółowego planu świątyni, ustalenie funkcji większości pomieszczeń oraz przypisanie konkretnych scen do konkretnych ścian. Z każdym sezonem powiększa się nasza wiedza i rozstrzygane są kolejne zagadki dotyczące sekwencji scen, przypisania ich do poszczególnych rytuałów i umiejscowienia tak istotnych elementów jak węgary czy nadproża, co umożliwia coraz pełniejszą teoretyczną rekonstrukcję całości (il. 4). Powstają kolejne skalowane rysunki ścian, a starsze są sukcesywnie przerysowywane i wektoryzowane w komputerze. Fragmenty dekoracji są fotografowane, a wybrane sceny są komputerowo montowane z tych zdjęć. Publikacja świątyni (autorstwa Moniki Dolińskiej i Janiny Wiercińskiej) planowana jest w kilku tomach. Przewidziane są również inne formy prezentacji świątyni – modele 3D, które można będzie pokazać m.in. w Internecie. Pierwszy model, czysto architektoniczny, już powstał, na podstawie ostatnich badań, uściśleń i korekt dawniejszych planów. Kolejny, uwzględniający również dekorację ścienną, jest w trakcie realizacji. W planach jest także utworzenie strony internetowej poświęconej samej świątyni oraz efektom działalności misji.

Teoretycznie praca nad rekonstrukcją świątyni Totmesa nie ma końca – zawsze będzie partia fragmentów dekorowanych, których nie daje się nigdzie przypisać. Jednak w chwili, kiedy cenny materiał zostanie zabezpieczony przed zniszczeniem i udostępniony, a publikacja świątyni ujrzy światło dzienne, będzie można uznać projekt „Totmes” za zrealizowany.

MD

Prace archeologiczne w eremie koptyjskim w Gurna (Egipt). Program badawczy, specyfika badań, wstępne rezultaty

W czasie kilkukrotnego pobytu archeologicznego w Tebach Zachodnich (dzisiejsza wieś Gurna, część Luksoru) w latach 1982–1985 i 2000–2001 zainteresowałem się grobowcem z okresu Średniego Państwa oznaczonym na mapie publikowanej przez Herberta Winlocka numerem XI (grobowiec nr 1152)⁴. Moją uwagę przykuwało kilka jego elementów: unikalna budowla (tzw. wieża) przed grobowcem i widoczne spod rumoszu skalnego wątki murów z cegły

⁴ Herbert E. Winlock, Walter E. Crum, *The Monastery of Epiphanius at Thebes. Part I*, The Metropolitan Museum of Art, [s.n.], New York 1926, mapa na planszy I. Publikacja do dziś jest uważana za podstawowe opracowanie dotyczące monastycyzmu tebańskiego.



suszonej, duża ilość fragmentów późnej ceramiki użytkowej leżącej przed nim i pozostałości skromnych trójbarwnych koptyjskich malowideł ściennych we wnętrzu. W porównaniu z innymi grobowcami czy świątyniami tebańskimi zniszczenia dokonane przez poszukiwaczy antyków czy odwiedzających to miejsce były stosunkowo niewielkie.

W 2001 roku Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej UW wystąpiło o koncesję na prowadzenie w tym miejscu wykopalisk. Po dwóch pierwszych sezonach (2003–2004) i wstępnej analizie materiału ceramicznego stało się jasne, że zbudowany – zapewne w VI wieku – na obszarze grobowca nr 1152 erem był opuszczony najprawdopodobniej od przełomu VIII i IX wieku. Okazało się też, że program prac powinien również objąć spory obszar przed eremem. Zdjęcie górnych partii zasypu odsłoniło obok i poniżej wieży rozległe śmietnisko ze zużytymi przedmiotami z gospodarstwa mniszego zmieszane z rumoszem skalnym, szczątkami organicznymi, fragmentami tkanin i półproduktami tkackimi.

Prace archeologiczne na tym obszarze rozpoczęto w 2004 roku. Wszystkie znaleziska (w tym również ceramika, ostraka ceramiczne i wapienne, przędza, pigmenty, skrawki skóry) składały się na obraz życia codziennego mnichów: jak się odżywiali, jaką pracę wykonywali, jakimi narzędziami się posługiwali, i w jaki sposób się ze sobą kontaktowali. Szybko okazało

il. 4 | fig. 4

Fragment rekonstruowanej wschodniej ściany sanktuarium C | Detail of reconstructed eastern wall of sanctuary C

fot. | photo Zbigniew Doliński

il. 5 | fig. 5

Gurna (Egipt) –
manuskrypty koptyjskie
in situ | Gurna (Egipt) –
Coptic manuscripts
in situ

fot. | photo Tomasz Górecki



się, że prowadzone badania nie mogą ograniczyć się do eksploracji warstw użytkowych, interpretacji stratygrafii i odnalezionych przedmiotów⁵. Na kolejne sezony należało opracować program wykraczający poza rutynowe prace archeologiczne. W badaniach miejsca, które w ciągu wieków było najpierw używane jako grobowiec, następnie zamieszkałe (erem), odwiedzone („turyści” i rabusie) konieczna stała się współpraca egiptologa, papirologa, konserwatora i innych specjalistów, którzy sukcesywnie włączali się do prac misji⁶.

Całkowite oczyszczenie założenia monastycznego trwało sześć sezonów i zostało zakończone w 2008 roku. Wyodrębniono co najmniej dwie fazy jego użytkowania przez kilka grup eremitów. Ostatnia faza aranżacji pustelni miała miejsce prawdopodobnie ok. połowy VII wieku. Na skraju skalnego dziedzińca powstałego jeszcze w okresie Średniego Państwa zbudowano wtedy dwukondygnacyjną budowlę „wieżową” z niewypalanej cegły⁷. Na poziom

⁵ Tomasz Górecki, *Sheikh Abd el-Gurna. Coptic Hermitage. First Interim Report*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2004, 15, s. 173–179; idem, *Sheikh Abd el-Gurna. Hermitage in Tomb 1152. Second Season of Excavations*, 2004, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2005, 16, s. 239–243.

⁶ Oprócz rutynowych badań archeologicznych i egiptologicznych były prowadzone badania uzupełniające: geologia, archeologia, papirologia, ceramologia, numizmatyka, antropologia, archeozoologia, paleobotanika, dendrologia, badania wyrobów tkackich i plecionkarskich oraz badania geofizyczne. Dokonano także konserwacji malowideł ściennych, papirusów, metalu i skóry. Chciałbym w tym miejscu podziękować kolegom z Muzeum Narodowego w Warszawie Janinie Wiercińskiej i Monice Dolińskiej za istotne konsultacje, Ewie Parandowskiej za pracę przy konserwacji malowideł, Zbigniewowi Dolińskiemu za dokumentację fotograficzną wielu zabytków.

⁷ T. Górecki, *Sheikh Abd el-Gurna. Coptic Hermitage...* op. cit., il. 4 (widok przed wykopaliskami); idem, *Sheikh Abd el-Gurna [w:] Seventy Years of Polish Archaeology in Egypt*, ed. Ewa Laskowska-Kusztal, Polish

parteru prowadziły drzwi, zaś do pomieszczenia na pierwszym piętrze drabina i otwór w ścianie zachodniej.

Przestrzeń przed wejściem do wnętrza eremu i tuż za nim miała charakter recepcyjny. Na zewnątrz, po południowej stronie stała niska kamiennie-ceglana ława. Tuż za wejściem, z lewej strony, znajdowała się druga, dłuższa ława przylegająca do skalnej ściany korytarza – było to miejsce spotkań mnicha z osobami go odwiedzającymi⁸. Ściany korytarza były częściowo pokryte „tynkiem” z gliny zmieszanej z sieczką i miałem skalnym oraz warstwą pobiłki, na której wykonano malowidła, głównie o charakterze geometrycznym oraz krzyże (jeden z nich w *aediculi*). Naprzeciwko ławy, na późniejszej warstwie namalowany był jeździec na koniu, w typie Świętego Wojownika (*martyr victor*), który trzymał w uniesionej wysoko prawej ręce *crux gemmata*. Posadzka w części recepcyjnej wykonana była z cegły wypalanej ułożonej „w jodełkę”, a w dalszej części z różnej wielkości nieregularnych płyt kamiennych.

Najważniejszym osiągnięciem misji było odkrycie trzech manuskryptów koptyjskich w południowej, peryferyjnej części śmietnika, poniżej dziedzińca eremu⁹. Leżały niemal bezpośrednio na skale, na cienkiej warstwie rumoszu zmieszanego z popiołem i rozdrobnionym, nielicznym materiałem ceramicznym (il. 5)¹⁰. Po ich wydobywaniu okazało się, że dwie z nich to oprawione w skórę księgi papirusowe. Trzecim znaleziskiem jest zespół kart pergaminowych włożonych między dwie deseczki tworzące oprawę.

Pierwszy manuskrypt został zidentyfikowany jako tzw. Kanony Pseudo-Bazylego¹¹. Jest to zespół 107 przepisów (kanonów) z VI wieku regulujących różne sfery życia kościelnego. Warto podkreślić, że to jedyny kompletnie zachowany tekst (148 stron) owych kanonów w języku koptyjskim – dotychczas był znany jedynie w wersji arabskiej, prawdopodobnie z XIV wieku¹². Skórzana oprawa (31 × 23 cm) zdobiona jest czworokątnymi polami zgeometryzowanej plecionki wyrysowanej na skórze, wewnątrz których znajdują się wykonane na gorąco w lekko wilgotnej skórze odciski stempli (cztery wzory).

Centre of Mediterranean Archaeology, Warsaw University, Warsaw 2007, s. 189, il. (widok od północnego wschodu).

⁸ Zob. Ewa Wipszycka, *Socjologiczna lektura planów eremów egipskich mnichów z V–VII w.* (with English summary: *Sociological reading of the plans of Egyptian monks' hermitages from 5th–7th centuries*) [w:] *Non solum villae. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Stanisławowi Medekszy*, red. Jacek Kościuk, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2010, s. 323–326.

⁹ Tomasz Górecki, *Sheikh Abd el-Gurna (Hermitage in Tomb 1152). Preliminary Report*, 2005, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2007, 17, s. 263–272; idem, *Sheikh Abd el-Gurna* [w:] *Seventy Years...*, op. cit., s. 183–190; idem, *Sheikh Abd el-Gurna* [w:] *Seventy Years of Polish Archaeology in Egypt. Catalogue of the Exhibition. Egyptian Museum in Cairo, 21 October – 21 November*, ed. Aleksandra Majewska, kat. wyst., Egipskie Muzeum w Kairze, 2007, Polish Centre of Mediterranean Archaeology, Warsaw University, Warsaw 2007, s. 176–181.

¹⁰ Pierwsze prace zabezpieczające wykonały w Luksorze Izabela Mazur i Janina Wielowieyska z Biblioteki Narodowej w Warszawie, kolejne Daria Kordowska i Anna Thommee z PPKZ S.A. w Toruniu; zob. Daria Kordowska, *Conservation work on three Coptic manuscripts from Sheikh Abd el-Gurna*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2008, 18, s. 311–316; Anna Thommee, *Koptyjskie manuskrypty z Gurna (Egipt). Historia znaleziska i metody konserwacji* (with English summary: *Coptic Manuscripts from Gurna (Egypt). The History of Discovery and Conservation Methods*) [w:] *Studia o sztuce Bliskiego i Środkowego Wschodu*, red. Jerzy Malinowski, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009, s. 34–42.

¹¹ Prof. Alberto Camplani przygotowuje opracowanie tego manuskryptu. O historii identyfikacji obu kodeksów papirusowych dokonanej niemal natychmiast po ich odkryciu zob. T. Górecki, *Sheikh Abd el-Gurna (Hermitage in Tomb 1152)...*, op. cit., s. 272, przyp. 4 i 5.

¹² Wilhelm Riedel, *Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien*, A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme), Leipzig 1900.



il. 6 | fig. 6

Pierwsza strona tekstu
Żywota świętego
Pisenthios | First page
of Enkomion of Saint
Pisenthios

fot. | photo Anna Thommee

il. 7 | fig. 7

Fragment tekstu Księgi
Izajasza z inicjałami
Detail of Book of Isaiah
with initials

fot. | photo Anna Thommee

Drugi manuskrypt miał również skórzaną oprawę (32,5 × 24 cm), z której zachowała się okładka frontalna z malowaną czerwono-czarną dekoracją (rozeta otoczona plecionką). Liczy ok. stu stron i zawiera *Mowę pochwalną ku czci świętego Pisenthios* – biskupa miasta Koptos, żyjącego w latach 568–632 (il. 6)¹³. Prawdopodobnie jest to pełen tekst żywota znanego również z innych kopii powstałych w VII–XI wieku; konserwacja ostatniej partii manuskryptu jest wciąż w toku¹⁴.

Trzecie znalezisko to zespół kilkudziesięciu kart pergaminowych włożonych między dwie deseczki stanowiące okładkę (23 × 18 × 1 cm). Na kartach zapisana jest w języku koptyjskim część (ok. 20%) starotestamentowej Księgi Izajasza i pierwsze wersy Księgi Jeremiasza¹⁵. Marginesy zdobione są inicjałami i ornamentami floralnymi (il. 7). Kilka kart zapisanych jest innym charakterem pisma – być może są to karty oryginalnie wchodzące w skład zespołu, które po zmyciu pierwotnego tekstu zostały wtórnie użyte (palimpsest) do zapisania męczeństwa św. Piotra (*Martyrium Petri*) z apokryfu znanego pod nazwą *Dzieje Piotra* (*Acta Petri*).

W czasie wykopalisk znaleziono również 337 ostrakonów¹⁶. Są to skorupy i charakterystyczne dla regionu tebańskiego odłupki wapienne, na których zapisywano modlitwy, umowy, rachunki, ale przede wszystkim listy z prośbami czy poleceniami. Z wyjątkiem kilku greckich wszystkie są napisane w języku koptyjskim. Udało się wydzielić ich podstawowe grupy: najliczniejszą są listy, dalej dokumenty urzędowe, rachunki, teksty religijne (modlitwy i teksty biblijne) i ćwiczenia pisania liter.

W tym miejscu nie ma możliwości wyczerpującego omówienia wszystkich aspektów dokonanych odkryć czy zaprezentowania przykładów różnych grup odnalezionych obiektów. Warto jednak

¹³ Stronę ze wstępem do żywota przetłumaczył: Wincenty Myszor, *Enkomion of St. Pisenthios from Sheikh Abd el-Gurna*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2007, 17, s. 273–274.

¹⁴ Caspar Detlef Gustav Müller, Gawdat Gabra, *Pisenthios, Saint* [w:] *Coptic Encyclopedia*, ed. Aziz S. Atiya, vol. 6, Macmillan, New York 1991, s. 1978–1980; Renate Dekker, *Encomium on Pesynthios of Coptos: The Recently Discovered Sahidic Version from Shaykh Abd al-Qurna* [w:] *Christianity and Monasticism in Upper Egypt*, vol. 2, Nag Hammadi – Esna, ed. Gawdat Gabra, Hany N. Takla, The American University in Cairo Press, Cairo–New York 2010, s. 21–31; eadem, *The Sahidic Encomium of Pesunthios, Bishop of Keft: Towards a New Understanding, Based on a Recently Discovered Manuscript*, diss., Leiden University, Leiden 2008.

¹⁵ Wszystkie teksty na pergaminie zidentyfikował prof. Tito Orlandi z Rzymu.

¹⁶ Anne Boud'hors z CNRS w Paryżu przygotowuje publikację całego zespołu ostrakonów. Wcześniej kilka ostrakonów opublikowała Iwona Antoniuk – zob. eadem, *New Ostraca from Thebes* [w:] *Christianity and Monasticism...*, op. cit., s. 1–6; ogólne omówienie problematyki, zob. też eadem, *Preliminary Remarks on the Coptic Ostraca from Seasons 2003 and 2004*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2005, 16, s. 244–247.

podkreślić, że naczynia używane w eremie (było ich ok. 7000) dostarczyły bezcennych informacji o chronologii stanowiska i są nieocenionym źródłem wiedzy o życiu codziennym eremitów. Dzięki żmudnej pracy udało się wykleić kilkaset naczyń, m.in. naczyń stołowych i zasobowych, butli na wodę, kubków, ceramiki gospodarczej, czy amfor transportowych. Ceramika typu Late Roman okazała się być szczególnie wartościowym zespołem, dzięki któremu w przyszłości uda się zapewne uściślić chronologię użytkowania eremu.

TG

Polskie wykopaliska w Tell Arbid (Syria) w latach 1996–2012

Zakończone w roku 1995 wykopaliska ratunkowe prowadzone przez Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej UW w rejonie miasta al-Hassake w południowej części dorzecza górnego Chaburu potwierdziły wielki potencjał badawczy tego obszaru północnej Mezopotamii¹⁷. Mając na uwadze wielką rolę, jaką obszar syryjskiej al-Dżaziry odegrał w rozwoju cywilizacji północnej Mezopotamii, Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej rozpoczęło w roku 1996 projekt badawczy dotyczący historii osadnictwa tego obszaru w trzecim tysiącleciu p.n.e. Podstawą projektu są wykopaliska prowadzone we współpracy syryjską Służbą Starożytności, na stanowisku Tell Arbid, zlokalizowanym w centralnej części dorzecza górnego Chaburu¹⁸.

Tell Arbid jest stanowiskiem osadniczym o powierzchni 38 ha, złożonym z tellu głównego – z „cytadelą” (wysokość ok. 20 m) i „miastem dolnym” – oraz trzech niedużych telli satelitarnych, leżących w odległości ok. 60 metrów na zachód. Początki osadnictwa w tym miejscu sięgają okresu kultury Halaf i z różną intensywnością oraz przerwami trwało ono do końca panowania na tym obszarze Seleucydów, tj. do połowy II wieku p.n.e.

Osada z okresu kultury Halaf została zlokalizowana ok. 200 m na wschód Tell Arbid¹⁹, ale istnieją przesłanki, które pozwalają domniemywać także istnienie osadnictwa z tego czasu pod samym tellem. W pierwszej połowie trzeciego tysiąclecia p.n.e. istniało tu miasto, które swoim zasięgiem obejmowało zarówno tell główny, jak i telle satelitarne. Starsza faza jego rozwoju obejmuje okres ceramiki Niniwa 5 (wg chronologii lokalnej określanej jako Wczesna Dżazira II, ok. 2800–2600 p.n.e.), natomiast młodsza faza tzw. okres wczesnodynastyczny III (Wczesna Dżazira III, ok. 2600–2450 p.n.e.)²⁰. Monumentalne budowle o charakterze administracyjnym i świątynnym znajdowały się na centralnie usytuowanej „cytadeli”. Na jej północno-wschodnim stoku odsłonięto tzw. Budowlę Publiczną – pochodziła ona z młodszej fazy osadniczej, ale powtarzała plan starszego założenia, zachowanego do ok. dwóch metrów wysokości.

¹⁷ Badania trzech stanowisk: Tell Abu Hafur, Tell Dżassa El Gharbi oraz Rad Szakra, zostały przeprowadzone w latach 1987–1995 pod kierunkiem prof. Piotra Bielińskiego z Instytutu Archeologii UW. Stanowiska te miały dobrze zachowane pozostałości z epoki wczesnego brązu, wg lokalnej chronologii Wczesna Dżazira III (2600–2350 p.n.e.). Sto zabytków, głównie naczyń ceramicznych, pochodzących z tych wykopalisk wzbogaciło pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie. Andrzej Reiche, *Polish Archaeological Research in North-Eastern Syria*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2001, XLII, n° 1–4, s. 95–106.

¹⁸ Wstępne sprawozdania z kolejnych kampanii wykopaliskowych publikowane są od roku 1997 przez kierownika misji – prof. Piotra Bielińskiego, w raportach rocznych Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej UW „Polish Archaeology in the Mediterranean”.

¹⁹ Odkryta w 2001 r. przez Jerzego Wierzbickiego, jest od 2005 badana przez czeską misję archeologiczną z Uniwersytetu Masaryka w Brnie, kierowaną przez dr Innę Mateiciuciovą.

²⁰ Na temat archeologii Dżaziry w trzecim tysiącleciu p.n.e. zob. Dorota Ławecka, *Północna Mezopotamia w czasach Sumerów*, Agade, Warszawa 2006.



il. 8 | fig. 8

Tell Arbid –
instalacje kuchenne
w domu z okresu
wczesnodynastycznego III
| Tell Arbid – kitchen
installations in a house
from the Early Dynastic
Period III

fot. | photo Andrzej Reiche

W obrębie „dolnego miasta”, w części północno-zachodniej (sektor D) i wschodniej (sektor C) tellu, odsłonięto rozległe fragmenty dzielnic mieszkalnych o zwartej zabudowie, na które składały się wieloizbowe domy z centralnym dziedzińcem. W wielu pomieszczeniach zachowały się instalacje kuchenne oraz naczynia ceramiczne służące do przechowywania, przygotowywania oraz konsumpcji pożywienia (il. 8). Wąskie meandrujące między domami uliczki stanowiły swoistą akumulację śmieci złożoną z popiołów, licznych skorup z rozbitych naczyń ceramicznych oraz kości zwierzęcych. Wejścia do domów znajdowały się w bocznych zaułkach, odchodzących od głównego ciągu komunikacyjnego.

Wyjątkowym i ważnym odkryciem jest kompleks świątynno-ceremonialny z okresu Niniwa 5 odsłonięty na stoku południowym tellu (il. 9). Jego głównym elementem jest tzw. Świątynia Południowa (z ołtarzem, paleniskiem i kadzielnicą), której mury, białą tynkowane od wewnątrz, zachowały się do dwóch metrów wysokości. Świątynia miała kilka faz użytkowania i była wzniesiona na murach starszej konstrukcji o podobnym planie. Do południowego frontu świątyni przylegała kilkustopniowa, sztucznie uformowana skarpa, eksponująca budowlę od strony wejścia. Jest to jak dotąd pierwszy przykład takiego rozwiązania architektonicznego w północnej Mezopotamii w okresie wczesnego trzeciego tysiąclecia p.n.e. Od zewnątrz do północnej ściany świątyni przylegała zabudowa o charakterze gospodarczym i mieszkaniowym niezwiązana bezpośrednio z kompleksem ceremonialnym. Do kompleksu tego należała mniejsza i nieco późniejsza Świątynia Południowo-Zachodnia odsłonięta po stronie zachodniej, oraz przylegający od północnego zachodu, otoczony murem dziedziniec ceremonialny na planie w kształcie litery L.

W drugiej połowie trzeciego tysiąclecia p.n.e. nastąpił regres osadnictwa, fragmenty zabudowy datowanej na okres postakadyjski (Wczesna Dżazira V, ok. 2150–2000 p.n.e.) zostały odsłonięte tylko na „cytadeli” i stoku wschodnim. Z tego czasu pochodzi też kilka grobów z wartościowym wyposażeniem²¹.

Ponowny rozkwit osadnictwa przypada na okres istnienia państwa staroasyryjskiego (Stara Dżazira II, ok. 1900–1800 p.n.e.), a jego wyróżnikiem materialnym jest występowanie tzw. ceramiki chaburskiej, zdobionej dekoracją geometryczną malowaną czerwoną angobą. Nieduże izolowane skupiska domów mieszkalnych z tego okresu występują na obszarze „dolnego miasta”, a także „cytadeli”, na której akumulacja warstw z okresu pierwszej połowy drugiego tysiąclecia p.n.e. miała ok. 2,7 m miąższości. Zabudowie mieszkalnej towarzyszyły groby komorowe zbudowane z suszonej cegły (odkryto

²¹ Groby zostały odsłonięte w tzw. sektorze P, badanym w latach 2008–2010 przez misję z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu kierowaną przez prof. Rafała Kolińskiego.



ich ponad 30). Złożonym w nich pochówkom towarzyszyły dary grobowe składające się głównie z naczyń ceramicznych (il. 10)²².

W okresie mittanijskim (Środkowa Dżazira I B, ok. 1400/1350–1270 p.n.e.) osadnictwo zostało ograniczone do dwóch miejsc. Na tellu satelitarnym (sektor A) powstało duże gospodarstwo rodzinne, a szczyt tellu głównego wykorzystywany był zarówno do celów mieszkalnych, jak też jako miejsce pochówków. Odsłonięto tam dwa groby komorowe z suszonej cegły, zawierające bogato wyposażone groby kobiet²³. W obu dary składały się z kilkunastu naczyń ceramicznych, pożywienia oraz biżuterii²⁴. Świadczy to o tym, że pochowane w nich kobiety należały do rodziny związanej elitą ówczesnego społeczeństwa.

il. 9 | fig. 9

Tell Arbid – Świątynia Południowa i jej otoczenie w okresie ceramiki Niniwa 5 | Tell Arbid – Southern Temple and its surroundings, Nineveh 5 pottery period

fot. | photo Agnieszka Szymczak

²² Zuzanna Wygnańska, *Burial customs at Tell Arbid (Syria) in the Middle Bronze Age. Cultural interrelations with the Nile Delta and the Levant*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2011, 20, s. 605–618.

²³ Andrzej Reiche, *Tell Abu Hafur “East”, Tell Arbid (Northeastern Syria), and Nemrik (Iraq) as examples of small-scale rural settlements in Upper Mesopotamia in the Mittani Period* [w:] *The Archeology of Political Spaces. The Upper Mesopotamian Piedmont in the Second Millenium BCE*, ed. Dominik Bonatz, DeGruyter, Berlin–Boston 2014, s. 43–59.

²⁴ Anna Smogorzewska, *Mittani Grave at Tell Arbid*, „Damaszener Mitteilungen” 2006, 15, s. 63–93.



il. 10 | fig. 10

Tell Arbid – dary
z grobu komorowego
datowanego na okres
ceramiki chaburskiej
| Tell Arbid – funerary
gifts in a chamber tomb
dated to the Khabur ware
period

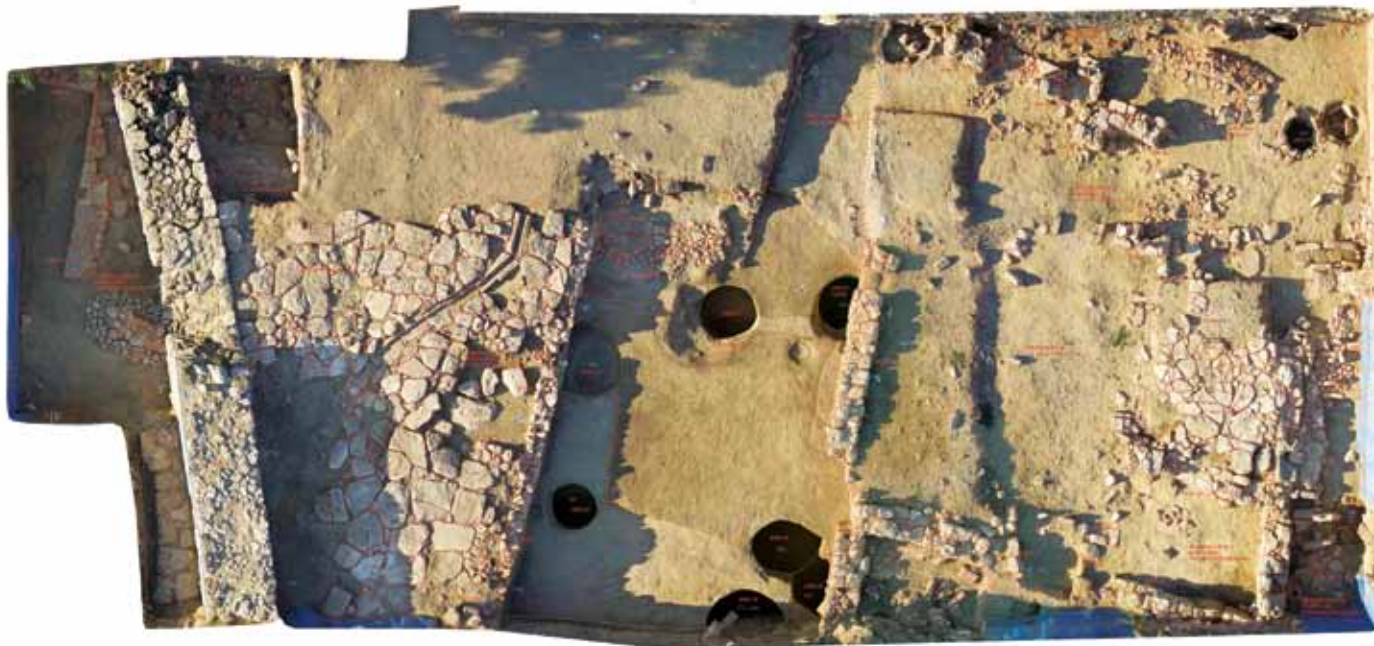
fot. | photo Andrzej Reiche

Po trwającej niemal siedem wieków przerwie osadniczej stanowisko zostało ponownie zasiedlone w okresie nowobabilońskim (VII–VI w. p.n.e.), przede wszystkim na obszarze tellu satelitarnego (sektor A), gdzie odsłonięto fragmenty dużej rezydencji²⁵.

Ostatnie zasiedlenie stanowiska miało miejsce w okresie panowania na tym obszarze dynastii Seleucydów (koniec IV – połowa II w. p.n.e.). Wielofazowa osada wiejska rozwijała się na terenie tellu satelitarnego (sektor A), a należący do niej cmentarz zlokalizowany był na północno-zachodnim stoku „dolnego miasta”. Odsłonięte pozostałości zabudowy hellenistycznej były zachowane bardzo fragmentarycznie z powodu zniszczeń współczesnymi jamami. Znalaziono wiele fragmentów lokalnej ceramiki stołowej, typowej dla całego świata hellenistycznego, w przeciwieństwie do naczyń gospodarczych, których formy i technologia kontynuowały miejscową tradycję ceramiczną.

W trakcie odsłaniania pozostałości osadniczych znajdowano pozostałości kultury materialnej charakterystyczne dla poszczególnych okresów. We wszystkich okresach najliczniej reprezentowanym materiałem były fragmenty różnorodnych naczyń ceramicznych. W warstwach z trzeciego tysiąclecia p.n.e. znaleziono kilka pieczęci cylindrycznych oraz skupiska glinianych plomb z odciskami pieczęci, służącymi do zabezpieczenia drzwi magazynów lub pojemników z towarami. Inną grupą znalezisk charakterystycznych dla trzeciego oraz początku drugiego tysiąclecia p.n.e. były wykonane z brązu szpile do zapinania szat. Drugim co do liczebności znaleziskiem występującym we wszystkich okresach były gliniane figurki zwierząt – głównie wyobrażenia owiec, a w pierwszej połowie drugiego tysiąclecia p.n.e. także koni. Dużo rzadsze były znaleziska figurek ludzkich, zazwyczaj wykonanych bardzo schematyczne. W warstwach

²⁵ Rafał Koliński, Andrzej Reiche, *After the Fall of Assyria* [w:] *Fundstellen. Gesammelte Schriften zur Archäologie und Geschichte Alt Vorderasiens ad honorem Hartmut Kühne*, Hrsg. Dominik Bonatz, Rainer M. Czichon, Florian Janosha Kreppner, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2008, s. 51–59.



z trzeciego tysiąclecia p.n.e. częstym znaleziskiem były terakotowe modele rydwanów i wozów²⁶. Znaleziskiem wyjątkowym pochodzącym z ruin domu z okresu ceramiki chaburskiej był zestaw zabawek z niewypalanej gliny, wśród których dominowały miniaturowe modele stolików i taboretów, dające pojęcie o meblarstwie tego okresu.

il. 11 | fig. 11

Tyritake – wykop XXVII po zakończeniu sezonu 2012 | Tyritake – Trench XXVII at the end of the 2012 season

AR

fot. | photo Stanisław Rzeźnik

Polska Misja Archeologiczna „Tyritake” Muzeum Narodowego w Warszawie. Pięć lat badań

Umowa podpisana 20 grudnia 2007 roku między MNW a Muzeum Kerczeńskim umożliwiła podjęcie pięcioletniej kampanii archeologicznej na terenie antycznego miasta Tyritake w ramach ukraińskiego programu „Bosporańskie Miasto Tyritake”. W czerwcu 2012 roku podpisano z Instytutem Archeologii Narodowej Akademii Nauk Ukrainy umowę umożliwiającą Muzeum Narodowemu w Warszawie kontynuowanie wykopalisk przez kolejnych pięć lat.

Wybór miejsca nie był przypadkowy – w latach 1956–1959 pracowała w Kerczu, choć na stanowisku Myrmekion, misja archeologiczna MNW pod kierunkiem profesora Kazimierza Michałowskiego. Jednak powodem podjęcia pracy w Tyritake nie było jedynie nawiązanie do tradycji, ale także atrakcyjność samego stanowiska.

Antyczna *polis* Tyritake jest usytuowana w południowej części współczesnego Kerczu, około 11 km od Pantikapaion – stolicy Królestwa Bosporańskiego – nad północnym wybrzeżem dawnej zatoki morskiej (obecnie wysuszona część jeziora Czurubasz). Miasto zostało założone

²⁶ Mattia Raccidi, *Chariot terracotta models from Tell Arbid*, „Polish Archaeology in the Mediterranean” 2012, 21, s. 605–623.



il. 12 | fig. 12

Tyritake – jama 19 z fragmentami szkieletów czterech koni | Tyritake – pit 19 with fragments of the skeletons of four horses

fot. | photo Stanisław Rzeźnik

il. 13 | fig. 13

Tyritake – widok wykopu po zakończeniu prac konserwatorskich | Tyritake – view of a trench after the conservation work was completed

fot. | photo Wojciech Terlikowski

przez Greków około połowy VI w. p.n.e., wzmianki o mieście pojawiają się u Pseudo-Arriana, Ptolemeusza, Stefana z Bizancjum²⁷. Pliniusz wspomina o miejscowości Dija położonej w tej właśnie okolicy, lecz może tu chodzić o nazwę miasta z czasów rzymskich, nazwę jakiejś mniejszej miejscowości lub grecką nazwę miasta²⁸.

Pierwsze badania archeologiczne na obszarze *polis* rozpoczął Aleksandr Efimowicz Liucenko, eksplorując kilka tumulusów w roku 1859 i 1861. Badania samego miasta rozpoczęto w roku 1932 pod kierunkiem Jurija Juriewicza Marti, i były kontynuowane przez Łazara Mojsejewicza Sławina, zaś nekropoli pod kierunkiem Władimira Dmitrewicza Bławackiego i Jurija Marti. W latach 1946–1957 pełne rozmachu wykopaliska prowadził tutaj Wiktor Franczewicz Gajdukiewicz. W latach 70. i 80. wykopaliska na terenie miasta prowadzili pracownicy Muzeum Kerczeńskiego, zaś Oleg Dmitrewicz Czewelow kierował eksploracją nekropoli. W roku 2000 prace rozpoczął Wiktor Nikołajewicz Zin'ko, który ma w planach także szeroko zakrojone prace konserwatorskie i stworzenie nowoczesnego muzeum poświęconego Tyritake. Od 2008 roku rozpoczęła na stanowisku pracę Polska Misja Archeologiczna „Tyritake” Muzeum Narodowego w Warszawie.

Wyniki prac w północno-zachodniej części miasta i uchwycenie murów miejskich miały zasadniczy wpływ na wyznaczenie miejsca pracy polskiej ekspedycji. W porozumieniu ze stroną ukraińską zdecydowano o rozpoczęciu prac na przedłużeniu linii wyznaczonej przez mury zachodnie, jak najbliżej wykopu XIV profesora Gajdukiewicza i w pobliżu najnowszego ukraińskiego wykopu XXVI. Chodziło o potwierdzenie przebiegu fortyfikacji w tej części miasta, precyzyjne zlokalizowanie w terenie – zniszczonego podczas II wojny światowej – wykopu XIV Gajdukiewicza i w przyszłości rozpoczęcie prac na nieeksplorowanym obszarze między wykopami XIV i XXVI. Strategicznym celem wykopalisk było odsłonięcie szerokiego pasa miasta między jego zachodnią a wschodnią granicą.

W ciągu pięciu sezonów odsłonięto antyczne miasto na powierzchni około 520 m kwadratowych, znaleziono 759 zabytków wydzielonych, opracowano także kilkukrotnie większą liczbę zabytków masowych. Do najważniejszych osiągnięć misji należy odsłonięcie kompleksu kuchennego z bogatym wyposażeniem (III–IV w. n.e.), muru obronnego (VI/V w. p.n.e.) wraz z kompleksami budowlanymi z okresu tuż przed i tuż po budowie muru. Ze względu na wartość ekspozycyjną muru obronnego strona ukraińska podjęła decyzję także i o jego konserwacji i rekonstrukcji jeszcze w 2009 roku. W pierwszym sezonie wykopaliskowym były także

²⁷ Ps. Arrian, *Periplus Pontu Euxini*, 50, 9; Ptolemaius, *Geografia*, 3,6.3.2; Stefan Bizantyjski, *Ethnika*, 642, 12.

²⁸ Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, 4, 86–87.

prorowadzone, na prośbę strony ukraińskiej, prace na terenie wczesnochrześcijańskiej bazyliki z V–VI w. n.e. Na podstawie planów polskich archeologów strona ukraińska stworzyła projekt częściowej rekonstrukcji bazyliki.

W trakcie kampanii w latach 2010–2011 udało się uchwycić narożnik domu wybudowanego w okolicy muru i należącego do najstarszej fazy istnienia miasta (2. poł. VI w. p.n.e.) oraz definitywnie określić czas wybudowania muru obronnego odsłoniętego w 2009 na rok 480 p.n.e. Wyniki prac prowadzonych w 2010, 2011 i 2012 roku pozwoliły także ustalić, że konstrukcja budowli nie odbiega od założeń typowego domu w najbliższej okolicy, co do tej pory było przedmiotem dyskusji wśród badaczy (il. 11).

Istotnego znaleziska dokonano w 2012 roku w jamie 19 (il. 12), gdzie odnaleziono fragmenty szkieletów czterech koni oraz doskonale zachowane attyckie czary datowane na lata 500–450 p.n.e. Zarówno to znalezisko, jak i kontekst topograficzny oraz wyraźne różnice między fundamentami domu A oraz pozostałych konstrukcji z tego samego okresu pozwalają postawić tezę, że na tym obszarze znajdował się w okresie archaicznym akropol Pantikapajon, a dom A jest pozostałością świątyni. Jeśli uda się potwierdzić prawdziwość tej hipotezy, to będziemy mieli do czynienia z odkryciem w zasadniczy sposób zmieniającym wiedzę o architekturze tego obszaru w okresie archaicznym.

We wschodniej części wykopu odsłonięto latach 2010–2012 kamienne konstrukcje wczesnobizantyjskie oraz późnorzymskie, a także pozostałości po kompleksie kuchennym z okresu rzymskiego, składającym się z dwóch pomieszczeń. W pierwszym znaleziono m.in. kamienny moździerz, żarna a także blat, w drugim – kamienny blat z pozostałościami ceramiki użytkowej, gliniany piec oraz pitos z graffitto w języku greckim (il. 13). Odkrycie to, w kontekście stratygraficznym pozwalającym na stosunkowo precyzyjne datowanie obiektu, jest na obszarze Królestwa Bosporańskiego znaleziskiem wyjątkowym. Jego szczegółowa analiza już przynosi interesujące wyniki, zaś pełna publikacja będzie stanowiła istotny wkład w poszerzenie stanu wiedzy na temat życia codziennego mieszkańców tego obszaru w starożytności.

Istotnym elementem działań misji „Tyritake” są prace konserwatorskie prowadzone na podstawie umowy o współpracy zawartej pomiędzy Muzeum Narodowym w Warszawie a Wydziałem Inżynierii Lądowej Politechniki Warszawskiej. Sposób zakonserwowania odsłoniętych zabytków pozwala na rozbudowę parku archeologicznego oraz udostępnienie wyników pracy polskich archeologów turystom, a także odpowiednie zabezpieczenie pozostałych znalezisk na okres zimowy.

Poza wynikami czysto naukowymi, prace misji archeologicznej w Tyritake wpisały się na trwałe w krajobraz Krymu i są życzliwie obserwowane zarówno przez mieszkańców, jak i miejscowe władze. Widowym tego dowodem są częste wizyty na wykopie turystów i mieszkańców Ukrainy i Rosji, jak również przedstawicieli władz z prezydentem Ukrainy na czele.

| The Collection of Ancient and East Christian Art and Archaeological Excavations of the National Museum in Warsaw

Antiquities excavated by Polish archaeologists are an important component of the Collection of Ancient and East Christian Art of the National Museum in Warsaw. The first group of some 3,000 objects came from the Franco-Polish excavations at Edfu (1937–39) before the Second World War. Some twenty years later, the collection was augmented by relics from digs conducted in 1956–58 at Myrmekion in the Crimea, today's Kerch.

Professor Kazimierz Michałowski, the creator of the pre-war Ancient Art Gallery and for many years after the war the deputy to the museum's director, Stanisław Lorentz, played a key role in the museum's archaeological activities. Thanks to him, the museum conducted its own excavations in Tell Atrib in Egypt (1957–58) and Palmyra in Syria (1959). In 1959 Michałowski created the Polish Centre of Mediterranean Archaeology under the aegis of the University of Warsaw, and organized subsequent expeditions within this partnership. The two institutions have continued to cooperate closely, and employees of the National Museum in Warsaw still take part in missions organized by the University of Warsaw. These excavations have enriched the museum with about 8,000 objects from Cyprus, Sudan, Egypt and Syria. The most valuable of them are murals from the cathedral in Faras.

Currently, the National Museum in Warsaw specialists are directing the mission in the temple of Tuthmosis III at Deir el-Bahari and in the Coptic hermitage at Gurna in Egypt and taking part in University of Warsaw digs in Egypt and Kuwait. Since 2008 our museum has also conducted its independent excavations in Tyritake (Kerch). Their outcomes are regularly published in professional archaeological literature.

Project “Tuthmosis”

November 2008 began a new era in the modern history of the temple of Tuthmosis III at Deir el-Bahari: after a twenty-year break, the archaeological mission charged with studying the remains of the temple was reactivated.¹ In 2010 the project on “Restoring the iconographic programme and architectural shape of the temple of Tuthmosis III at Deir el-Bahari” obtained funding from the Ministry of Science and Higher Education and later, following the reform of the system of learning, from the National Science Centre.

¹ Reports of the mission's activities have been published in *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* and *Polish Archaeology in the Mediterranean* reports published by the Polish Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw and in archaeological chronicles in *Orientalia* (Pontificium institutum biblicum, Rome).

The temple's recent history can be summarized as follows:

1962 – discovery of the temple. When the Polish Centre of Mediterranean Archaeology was entrusted with the reconstruction of the temple of Queen Hatshepsut at Deir el-Bahari, Professor Michałowski ordered the removal of a mound located to the south of the temple. No one, including the professor, expected that under the piles of rubble, between two already identified temples, Mentuhotep's and Hatshepsut's, there would be room for another, which loomed over them, the temple of Hatshepsut's stepson and successor, Tuthmosis III (1479–25 BC) (**fig. 1**).

1962–67 – excavations. Over the course of six seasons, several hundred workers supervised by Polish architects and archaeologists (including Professor Jadwiga Lipińska) removed rubble and sand, revealing details of the floor, tambours of columns, lower parts of walls and thousands of pieces of polychrome limestone and sandstone reliefs, which had once decorated the temple's walls, door frames and architraves. There were also many sculptures, stelae, votive objects and other items used in the temple throughout its existence. Parts of the temple – some 5,000 larger fragments and blocks, as well as tens of thousands of small pieces – were transported to a specially built storeroom nearby (**fig. 2**).

1976–77 – work in Poland. Two Master's theses based on scaled photographs of the reliefs were written under Professor Lipińska's mentorship.

1978–96 – Tuthmosis III mission and, from 1983, the Polish-Egyptian Archaeological Conservation Mission at the Temple of Tuthmosis III at Deir el-Bahari. In the autumn of 1978, Professor Lipińska created a separate archaeological mission, initially made up of her students and later expanded to include artists, architects and conservators. After the painstaking and lengthy work of sorting the stone material, the team was able to create a theoretical reconstruction of the temple. The first step was to recreate as many fragments of the scenes that had decorated the temple as possible; it then became clear that it would be possible also to reconstruct sequences of scenes and decoration of entire walls. Determining where the restored scenes and walls had been located became the next challenge. Over seventeen seasons, the team finished reconstructing the decorations in most of the rooms, even though some material remains unattributed. Reconstruction and conservation were conducted simultaneously with the fundamental goal to protect the antique matter and to make the temple plan legible. The team knew from the start that the degree and state of the temple's preservation would make it impossible to reconstruct the whole building. Instead, it set the goal of reconstructing one exemplary wall with the most fully preserved decoration made up of about thirty blocks (which had been rebuilt out of hundreds of smaller pieces), with polychrome reliefs on both sides. We also wanted to place the most important architectural elements, particularly the granite portal and parts of the columns, on the reconstructed floor, in situ. This goal had been partly realized by 1996, when the mission's activities were suspended.²

And, finally, the current phase began in 2008. In that year, we successfully resumed the work of the Tuthmosis mission to operate, again, with the support of the Polish Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw, on the basis of the cooperation agreement between the University of Warsaw and the National Museum in Warsaw. Working

² A bibliography of works about the temple (up to 2008) can be found in Monika Dolińska, "Temple of Tuthmosis III at Deir el-Bahari after 30 years of research," in *8. Ägyptologische Tempeltagung: Interconnections between Temples*. Warschau, 22.–25. September 2008, hrsg. von / edited by Monika Dolińska and Horst Beinlich (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010), pp. 57–66. *Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen*, 3.3.

at the mission are Egyptologists, conservators, architects, a photographer, a graphic artist and an archaeology student. So far, the team has completed five seasons of work.³

The mission's unchanging main goal is to give the temple of Tuthmosis back to the world. This can be achieved in a variety of ways. A reconstruction in the original location is, again, out of the question. But it is possible to present the most interesting, valuable and impressive pieces in the museum that we hope will be built near Deir el-Bahari. There, a reconstructed temple wall could be put on show, together with a series of royal portraits (**fig. 3**), fragments of a religious procession with exceptionally surviving painted details, piles of offerings in fairy-tale colours and many other elements of polychrome, sculpted decorations. To attain this goal, the items planned for the exhibition must be conserved (the polychrome reliefs must be cleaned and desalted, hardened, the fragments glued and the connections between them possibly reinforced). The polychromes, which survived thanks to exceptional conditions (being cut off from light and air under rock rubble), are exceptionally valuable and delicate, and therefore require especially tender conservation.

The way to open the temple to the world, and not only to the scholarly world, lies through publications, which should include photographs and drawings of the reliefs, copies and translations of hieroglyphic texts, as well as a scholarly interpretation of the iconographic programme, architectural analyses and studies about the history of the construction and the temple's functions. Research on these aspects has been under way for many years and has yielded a detailed reconstruction of its layout, with functions assigned to most rooms and scenes to specific walls. Our knowledge about the temple has grown with every season, and we have been solving new riddles about the sequences of scenes, assigning them to particular rituals, and placing such key elements as lintels and door jambs, all of which allows us to reconstruct the temple more and more fully (**fig. 4**). New scaled drawings of the walls are created, older ones are successfully redrawn in graphic programmes. Fragments of the decoration are photographed, and selected scenes are assembled from these photographs. A book about the temple, by Monika Dolińska and Janina Wiercińska, is being planned as a multi-volume publication. The temple will also be presented in other forms, such as 3-D models, also on the Internet. We have already created the first model, a purely architectural one, on the basis of the latest research, with greater precision and corrections of earlier plans. The next model, which also incorporates the wall decorations, is currently being made. Plans include creating a website devoted to the temple and the outcomes of the mission's activities.

There is no end to the theoretical work on reconstructing the temple of Tuthmosis: some decorated fragments will always evade placement. But as soon as the precious findings are preserved and publicized, and the book about the temple appears, we will be able to declare the completion of project "Tuthmosis."

MD

³ 8.11–13.12.2008: Monika Dolińska (mission director), Janina Wiercińska (Egyptologist), Zbigniew Doliński (photographer), Marek Puzzkarski (graphic artist), Zbigniew Godziejewski (conservator); 8.11–15.12.2009: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Zbigniew Doliński, Marek Puzzkarski, Zbigniew Godziejewski, Joanna Lis (conservator); 11.11–9.12.2010: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Piotr Czerkwiński (Egyptologist), Zbigniew Doliński, Marek Puzzkarski; 1.11–13.12.2011: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Piotr Czerkwiński, Zbigniew Doliński, Joanna Lis, Andrzej Karolczak (conservator), Mariusz Caban, Szymon Caban (architects), Filip Taterka (student of archeology); 28.10–12.12.2012: Monika Dolińska, Janina Wiercińska, Piotr Czerkwiński, Zbigniew Doliński, Marek Puzzkarski, Mariusz Caban, Filip Taterka. The last three seasons were funded by the National Science Centre.

Archaeological Exploration in the Coptic Hermitage at Gurna (Egypt). The Research Programme, the Particulars of the Research and Initial Findings

During several archaeological trips to Western Thebes (today's village of Gurna, a part of Luxor) in 1982–85 and 2000–2001, I became interested in a tomb dating to the Middle Kingdom, which was marked on a map published by Herbert Winlock with the number XI (tomb no. 1152).⁴ I was attracted to several of its features: a unique construction (the so-called tower) in front of the tomb and remains of dried brick walls that could be seen under the rock debris, numerous fragments of late utilitarian pottery scattered before it and the leftovers of modest tri-colour Coptic wall paintings inside. Compared to other tombs and temples in Thebes, the damage done to it by antiquity hunters and visitors was minimal.

In 2001, the Polish Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw requested permission to excavate in this location. The first two work seasons (2003–2004) and an initial analysis of the ceramic materials revealed that the hermitage, which had most likely been built in the sixth century within tomb no. 1152, had been abandoned at the turn of the eighth and ninth centuries. It became clear that the work plan should also encompass the large area in front of the hermitage. Removal of the upper parts of the heap revealed a widespread rubbish dump with used-up objects from the monks' household mixed with rock rubble, organic remains, scraps of textiles and weavers' half-finished products.

Archaeological work in this area began in 2004. The excavated objects (including also pottery, ostraca and limestone chips, yarn, pigments and scraps of leather) gave us a picture of the monks' daily life, what they ate, what jobs they performed, what tools they used and how they communicated among themselves. It quickly became evident that the exploration could not be confined to the functional strata, stratigraphic interpretations and found objects.⁵ A research programme was needed for future seasons that would go beyond routine archaeological work. To study a place that over the centuries had first been used as a grave, then inhabited (the hermitage) and then visited ("tourists" and robbers), it was imperative to enlist the services of an Egyptologist, a papyrologist, a conservator and other specialists who could take turns joining in the work of the mission.⁶

It took six seasons to clear the monastic complex thoroughly, and the work was completed in 2008. The team isolated at least two periods when the complex was used by several groups of eremites. The last time that the hermitage was furnished was probably in the middle of the seventh century. It was then that the two-storey adobe "tower"⁷ was constructed on one side

⁴ Herbert E. Winlock, Walter E. Crum, *The Monastery of Epiphanius at Thebes. Part I* (New York: The Metropolitan Museum of Art, [s.n.], 1926), map on plate I. This publication continues to be used as the definitive study of Theban monasticism.

⁵ Tomasz Górecki, "Sheikh Abd el-Gurna. Coptic Hermitage. First Interim Report," *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 15 (2004), pp. 173–9; id., "Sheikh Abd el-Gurna. Hermitage in Tomb 1152. Second Season of Excavations, 2004," *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 16 (2005), pp. 239–43.

⁶ Apart from routine archaeological and Egyptological research, supplementary studies were conducted in geology, archaeology, papyrology, ceramology, numismatics, anthropology, archaeozoology, paleobotany, dendrology, studies of weaving and plaiting and geophysics. Wall paintings, papyri, metals and leather were conserved. I would like to take this opportunity to thank Janina Wiercińska and Monika Dolińska, my colleagues at the National Museum in Warsaw, for their indispensable advice, Ewa Parandowska for her conservation of the paintings and Zbigniew Doliński for his photographic documentation of many of the artefacts.

⁷ Górecki, "Sheikh Abd el-Gurna. Coptic Hermitage...", op. cit., fig. 4 (view before excavation); id., "Sheikh Abd el-Gurna," in *Seventy Years of Polish Archaeology in Egypt*, Ewa Laskowska-Kusztal, ed. (Warsaw: Polish Centre of Mediterranean Archaeology, Warsaw University, 2007), p. 189, fig. (view from the north-east).

of the rock courtyard. A door led inside on the ground floor, and the second-storey room was reached by ladder through an opening in the western wall.

The space in front of the entrance to the monastery and immediately inside it served as a reception area. Outside, on its south side, stood a large, low stone-and-brick bench. Immediately inside the entrance, along the left wall of the corridor, was a second, longer bench: a hermit could meet with his visitors here.⁸ The walls of the corridor were partly covered with a “plaster” made of clay mixed with rock dust and a layer of whitewash that served as ground for paintings, mostly squares, circles and crosses (one of them in the *aedicula*). Across from the bench, on a subsequent layer, was painted an equestrian saint in the type of the *martyr victor*, holding high in his right hand a *crux gemmata*. The floor in the reception had been made out of bricks laid in a herringbone pattern, and further inside out of irregular-size stones.

The mission’s greatest achievement was its discovery in the southern, peripheral part of the rubbish heap, below the monastery courtyard, of three Coptic manuscripts.⁹ They were buried almost directly on the rock, on top of a thin layer of rock debris mixed with ash and some broken pottery (fig. 5).¹⁰ After they were uncovered, it turned out that two of them were leather-bound papyrus books. The third was a set of parchment sheets inserted between two small boards forming the binding.

The first manuscript was identified as the so-called *Canons of Pseudo-Basil*.¹¹ It is a set of 107 rules (canons) from the sixth century regulating aspects of church life. Significantly, it is the only surviving complete copy (148 pages) of such a canons in the Coptic language; until now scholars had only known about one in the Arabic version, probably from the fourteenth century.¹² Its leather binding (31 × 23 cm) is decorated with square fields of a geometrized plaiting incised in leather, inside of which are four different patterns of stamp imprints made on slightly wet leather.

The second manuscript was also bound in leather (32.5 × 24 cm), and only its front cover survives with a painted red and black decoration of a rosette enclosed in plaiting. It is about one hundred pages long and includes “A laudation of Saint Pisenthios,” bishop of the city of

⁸ See Ewa Wipszycka, “Socjologiczna lektura planów eremów egipskich mnichów z V–VII w.” (with English summary: “Sociological reading of the plans of Egyptian monks’ hermitages from 5th–7th centuries”), in *Non solum villae. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Stanisławowi Medekszy*, Jacek Kościuk, ed. (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2010), pp. 323–6.

⁹ Tomasz Górecki, “Sheikh Abd el-Gurna (Hermitage in Tomb 1152). Preliminary Report, 2005,” *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 17 (2007), pp. 263–72; id., “Sheikh Abd el-Gurna,” in *Seventy Years....*, op. cit., pp. 183–90; id., “Sheikh Abd el-Gurna,” in *Seventy Years of Polish Archaeology in Egypt. Catalogue of the Exhibition. Egyptian Museum in Cairo, 21 October – 21 November*, Aleksandra Majewska, ed., exh. cat., Egyptian Museum in Cairo, 21 October – 21 November (Warsaw: Polish Centre of Mediterranean Archaeology, Warsaw University, 2007), pp. 176–81.

¹⁰ The first work to secure objects in Luxor was done by Izabela Mazur and Janina Wielowieyska of the National Library in Warsaw, later by Daria Kordowska and Anna Thommee of PPKZ S.A. (Books, Prints and Archives Conservation in Toruń); see Daria Kordowska, “Conservation work on three Coptic manuscripts from Sheikh Abd el-Gurna,” *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 18 (2008), pp. 311–6; Anna Thommee, “Koptyjskie manuskrypty z Gurna (Egipt). Historia znaleziska i metody konserwacji” (with English summary: “Coptic Manuscripts from Gurna (Egypt). The History of Discovery and Conservation Methods”), in *Studia o sztuce Bliskiego i Środkowego Wschodu*, Jerzy Malinowski, ed. (Warsaw: Wydawnictwo Trio, 2009), pp. 34–42.

¹¹ Prof. Alberto Camplani is preparing this manuscript for publication. For the story of the identification of both papyrus coda made almost immediately after their discovery, see Górecki, “Sheikh Abd el-Gurna (Hermitage in Tomb 1152)...,” op. cit., p. 272, n. 4 and 5.

¹² Wilhelm Riedel, *Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig: A. Deichert’sche Verlagsbuchhandlung Nachf. [Georg Böhme], 1900).

Keft (Koptos) who lived in 568–632 (fig. 6).¹³ It is probably the full text of his life, known also from other copies written in the seventh–eleventh centuries; the conservation of the last part of this manuscript has not yet been finished.¹⁴

The third find contains a few dozen parchment sheets inserted between two boards that serve as its cover (23 × 18 × 1 cm). Written on the sheets in Coptic is a section, about 20 per cent, of the Old Testament Book of Isaiah and the first verse of the Book of Jeremiah.¹⁵ Initials and floral ornaments embellish its margins (fig. 7). A few of the sheets are written in a different hand; they may have been in the original book, and after the original text was washed off (palimpsest) they were used to write the martyrdom of Saint Peter (*Martyrium Petri*) from an apocryph known as *Acta Petri* (The Acts of Peter).

Also found in the dig were 337 ostraca.¹⁶ They are shards of pottery and limestone chips, the latter characteristic of the area around Thebes, used to record prayers, contracts, accounts, and, primarily, letters with requests or orders. Except for a handful in Greek, the majority are written in the Coptic language. We have succeeded at dividing them into basic groups: the largest are letters, then official documents, accounts, religious texts (prayers and biblical texts) and exercises in forming letters.

There is no room here to discuss all the aspects of these discoveries exhaustively or to present examples of the different groups of found objects. I must stress, however, that the vessels used in the monastery (there were about 7,000 of them) have given us priceless information about its chronology and are an important source of knowledge about the everyday life of the hermits. Laborious work has resulted in pasting together hundreds of pots, including tableware and storage vessels, water bottles, cups, cooking pots and transport amphorae. The Late Roman pottery is an exceptionally valuable group that will no doubt allow us to establish a more precise chronology of the hermitage's use.

TG

Polish Excavations in Tell Arbid (Syria) in 1996–2012

The rescue excavations conducted by the University of Warsaw Centre of Mediterranean Archaeology near the city of al-Hassake in the southern part of the Khabur River basin, which were completed in 1995, confirms the enormous research potential of northern Mesopotamia.¹⁷ In 1996, in view of the huge role played by the area of the Syrian Jezirah in

¹³ The page with the introduction to his life was translated by Wincenty Myszor, "Enkomion of St. Pisenthios from Sheikh Abd el-Gurna," *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 17 (2007), pp. 273–4.

¹⁴ Caspar Detlef Gustav Müller, Gawdat Gabra, "Pisentius, Saint," in *Coptic Encyclopedia*, Aziz S. Atiya, ed., vol. 6 (New York: Macmillan, 1991), pp. 1978–80; Renate Dekker, "Encomium on Pesynthios of Coptos: The Recently Discovered Sahidic Version from Shaykh Abd al-Qurna," in *Christianity and Monasticism in Upper Egypt*, vol. 2: *Nag Hammadi – Esna*, Gawdat Gabra, Hany N. Takla, eds (Cairo–New York: The American University in Cairo Press, 2010), pp. 21–31; ead., "The Sahidic Encomium of Pesunthios, Bishop of Keft: Towards a New Understanding, Based on a Recently Discovered Manuscript" (Ph.D. thesis, Leiden University, 2008).

¹⁵ Prof. Tito Orlandi from Rome identified all the parchment texts.

¹⁶ Anne Boud'hors of the CNRS in Paris is preparing a publication about the whole set of ostraca. See also Iwona Antoniuk, "New Ostraca from Thebes," in *Christianity and Monasticism...*, op. cit., pp. 1–6; for an overview of related issues, see ead., "Preliminary Remarks on the Coptic Ostraca from Seasons 2003 and 2004," *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 16 (2005), pp. 244–7.

¹⁷ Research at three archaeological sites in Tell Abu Hafur, Tell Jassa el-Gharbi and Rad Shakra was conducted in 1987–95 under the direction of Prof. Piotr Bieliński of the Institute of Archaeology of the University

the development of the civilization of northern Mesopotamia, the Centre of Mediterranean Archaeology launched a research project about the settlement of this region in the third millennium BC. The joint Syrian-Polish exploration (represented from the Syrian side by the Directorate General of Antiquities and Museums of the Syrian Arab Republic) in Tell Arbid, in the central part of the Upper Khabur River basin is the core of this project.¹⁸

Tell Arbid covers an area of 38 ha, comprised of the main tell with an approximately 20-metres-high “citadel” and a “lower city,” and three small satellite tells about 60 metres to the west. Settlement in this area, of various degrees of intensity and with interruptions, dates back with its beginnings to the period of the Halaf culture, and lasted until the end of rule of the Seleucid Empire in this region.

A settlement dated to the Halaf period was located about 200 metres to the east of Tell Arbid,¹⁹ but there are reasons to believe that other settlement from this period may lie under the tell itself. In the first half of the third millennium BC, there was a city here that included both the main and the satellite tells. The earlier phase of its development covers the period of Nineveh 5 pottery (according to local chronology, Early Jezirah II, c. 2800–2600 BC) and the later, so-called early dynastic period III (Early Jezirah III, c. 2600–2450 BC).²⁰ Monumental buildings used for administration and as temples were placed on the centrally located “citadel.” The so-called Public Building stood on its north-eastern slope; it was erected in a later phase of settlement but repeated the layout of an older building, up to two metres of whose walls were preserved.

The archaeologists unearthed large areas of tightly built residential quarters made up of multi-room houses with central courtyards within the “lower city” in the north-western (sector D) and eastern (sector C) parts of the tell. Kitchen installations and pottery vessels used for conserving, preparing and consuming food survived in many rooms (fig. 8). The narrow streets meandering between the houses formed a unique accumulation of trash, made up of ashes, many pottery shards and animal bones. Entrances to the houses were located in side alleys, which branched off the main thoroughfares.

The religious-ceremonial complex of the Nineveh 5 period excavated on the southern slope of the tell (fig. 9) was an exceptional and important discovery. Its main building is the so-called Southern Temple (with an altar, hearth and censer), and preserved walls up to two metres high, plastered in white on the inside, survive. The temple went through several phases of use and was erected on the walls of an older building with a similar plan. An artificially shaped slope with several steps attached to the temple’s south-facing front, exposed the building from the entrance side. This is the first example found so far of this kind of architectural solution in northern Mesopotamia in the early third millennium BC. Dwellings, storerooms and ovens unrelated to the ceremonial complex were attached to the northern side of the temple. The complex included the smaller and somewhat later North-West Temple exposed on the west

of Warsaw. There were well-preserved remains from the early Bronze Age, according to local chronology Early Jezirah III (2600–2350 BC). In the late 1990s, 100 objects, mostly pottery, from these sites were added to the collection of the National Museum in Warsaw. Andrzej Reiche, “Polish Archaeological Research in North-Eastern Syria,” *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XLII, n° 1–4, (2001) pp. 95–106.

¹⁸ Prof. Piotr Bieliński, head of the mission, has since 1997 been publishing preliminary reports from the successive excavation campaigns in the annual reports of the Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw, *Polish Archaeology in the Mediterranean*.

¹⁹ It was found in 2001 by Jerzy Wierzbicki, and since 2005 has been explored by a Czech archaeological team from Masaryk University in Brno led by Dr Inna Mateiciuciova.

²⁰ On the archaeology of Jezirah in the third millennium BC, see Dorota Ławecka, *Północna Mezopotamia w czasach Sumerów* (Warsaw: Agade, 2006).

side, as well as an L-shaped ceremonial courtyard surrounded by a wall that touched the Southern Temple at its north-western corner.

The second half of the third millennium BC saw a restriction of settlement, as fragments of buildings dated to the Post-Accadian period (Early Jezirah V, c. 2150–2000 BC) were uncovered only on the “citadel” and the eastern slope. A few richly equipped tombs also date from this era.²¹

Settlement flourished again in the Old Assyrian state (Old Jezirah II, c. 1900–1800 BC), with the material characteristic of the appearance of so-called Khabur ware, which is decorated with geometrical motifs painted with red slip. In this period, small, isolated groupings of residential buildings appeared in different places in the “lower city,” as well as on the “citadel,” where the accumulation of layers dated to the first half of the second millennium BC was about 2.7 metres thick. The houses were accompanied by chamber tombs built of dried brick (over 30 of them were uncovered). The dead were accompanied by gifts, mostly sets of pottery (fig. 10).²²

In the Mittani period (Middle Jezirah I B, c. 1400/1350–1270 BC), settlement was limited to two areas. On a satellite tell (sector A) a large family household was built, and the peak of the main tell was used for both living and burials. Two chamber tombs of dried brick, containing richly endowed women’s graves, were excavated there.²³ Both contained gifts that included over a dozen clay vessels, food and jewellery,²⁴ evidence that the women buried in them came from elite families.

After a nearly seven-century long break in settlement, people settled on this site again in the New Babylonian period (seventh–sixth centuries BC), primarily in the area of the satellite tell (sector A), where a large residence has been uncovered.²⁵

The last time that people occupied this site was during the Seleucid Empire (late fourth – mid-second century BC). A multi-phase village settlement developed on a satellite tell (sector A), and a cemetery for the villagers was located at the north-western slope of the “lower city.” Because of destruction by contemporary pits, the remnants of Hellenistic buildings are very fragmentary. Many pieces of local table pottery typical of the entire Hellenistic world, different from household ceramics whose forms and technology continued the local ceramic tradition, were found.

In the course of excavating the settlement’s remains, leftovers of the material culture characteristic of different periods were found. In all the periods, fragments of various pottery vessels were the most numerous. In the layers from the third millennium BC, the archaeologists found several cylinder seals and clusters of clay bullae with seal imprints used to seal storeroom doors or containers holding wares. Bronze pins used to close clothing were another group of objects characteristic of the third and early second millennia BC. The second largest group of

²¹ The tombs were uncovered in the so-called sector P, explored in 2008–10 by a mission from the Adam Mickiewicz University in Poznań led by Prof. Rafał Koliński.

²² Zuzanna Wygnańska, “Burial customs at Tell Arbid (Syria) in the Middle Bronze Age. Cultural interrelations with the Nile Delta and the Levant,” *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 20 (2011), pp. 605–18.

²³ Andrzej Reiche, “Tell Abu Hafur ‘East’, Tell Arbid (Northeastern Syria), and Nemrik (Iraq) as examples of small-scale rural settlements in Upper Mesopotamia in the Mittani Period,” in *The Archaeology of Political Spaces. The Upper Mesopotamian Piedmont in the Second Millenium BCE*, Dominik Bonatz, ed. (Berlin–Boston, Mass: DeGruyter 2014), pp. 43–59.

²⁴ Anna Smogorzewska, “Mittani Grave at Tell Arbid,” *Damaszener Mitteilungen*, 15 (2006), pp. 63–93.

²⁵ Rafał Koliński, Andrzej Reiche, “After the Fall of Assyria,” in *Fundstellen. Gesammelte Schriften zur Archäologie und Geschichte Altvorderasiens ad honorem Hartmut Kühne*, Dominik Bonatz, Rainer M. Czichon, Florian Janosha Kreppner, eds (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2008), pp. 51–9.

artefacts across all the periods were animal figurines made of clay, representing mostly sheep, and in the first half of the second century BC also horses. Human figurines were much more rare and usually very schematic. The strata from the third millennium BC frequently contained terracotta models of chariots and carts.²⁶ A set of unbaked clay toys, mostly miniature tables and tabourets found in the ruins of a Khabur-period house, were an exceptional find, which offered us an idea of furniture from that period.

AR

The Polish Archaeological Mission “Tyritake” of the National Museum in Warsaw. Five Years of Study

An agreement signed on 20 December 2007 between the National Museum in Warsaw and the Kerch Republican Historical-Cultural Museum in Ukraine, made it possible to begin a five-year archaeological campaign in the ancient city of Tyritake as part of Ukrainian programme on “Bosporan City Tyritake.” In June 2012 the Warsaw museum signed an agreement with the Institute of Archaeology of the National Academy of Sciences of Ukraine enabling us to continue the excavations for another five years.

The choice of location was not accidental: in 1956–59 an archaeological mission of the National Museum in Warsaw headed by Professor Kazimierz Michałowski had worked in Kerch, albeit at the Myrmekion site. The reason for wanting to work at Tyritake again was not only an interest in continuing the tradition, but also the attractiveness of the site.

The ancient polis Tyritake is located in the southern part of modern Kerch, about 11 km from Pantikapaion, the capital of the Bosporan Kingdom, on the northern coast of the former sea bay, which today is a dried out part of Lake Churubash. The city was founded by the Greeks in the middle of the sixth century BC, and Pseudo Arrian, Ptolemy and Stephanus Byzantinus²⁷ mention it. Pliny writes about the town of Dia in this very area, but he may actually have in mind a Roman city, the name of a smaller locality or its Greek name.²⁸

Aleksandr Yefimovich Lutsenko was the first archaeologist to explore the area of the polis, digging in a few tumuli in 1859 and 1861. Archaeological research on the city itself began in 1932 under the direction of Yuri Yurievich Marti and continued under Lazar Moiseyevich Slavin, and the necropolis by Vladimir Dmitrievich Blavatskii and Yuri Marti. The excavation gathered momentum in 1946–57 when it was directed by Viktor Frantsevich Gaydukievich. In the 1970s and ‘80s the Kerchen Museum managed the site, and Oleg Dmitrievich Chevelov directed the exploration of the necropolis. In 2000 Viktor Nikolaevich Zin’ko took over, and his plans include extensive conservation and the creation of a modern museum devoted to Tyritake. Beginning in 2008, the Polish Archaeological Mission “Tyritake” of the National Museum in Warsaw joined in the work.

The findings in the north-western part of the city and the definition of the city wall played a large role in determining where the Polish team should work. The Poles agreed with the Ukrainians that they would begin their exploration at the continuation of the line marked by the western wall, as close as possible to trench XIV explored by Professor Gaidukevich’s

²⁶ Mattia Raccidi, “Chariot terracotta models from Tell Arbid,” *Polish Archaeology in the Mediterranean*, 21 (2012), pp. 605–23.

²⁷ Ps. Arrian, *Periplus Ponti Euxini*, 50, 9; Ptolemaius, *Geografia*, 3, 6, 3, 2; Stephanus Byzantinus, *Ethnika*, 642, 12.

²⁸ Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, 4, 86–7.

crew and near the newest Ukrainian trench XXVI. The task was to confirm the course of the fortifications in this part of the city, to locate Gaidukevich's trench XIV, which had been destroyed during the Second World War, and in the future to begin work in the unexplored area between trenches XIV and XXVI. The strategic goal of the excavation was to uncover a broad swath of the city between its western and eastern limits.

During five seasons, 520 m sq of the ancient city were unearthed, 759 individual artefacts were found and a much larger number of mass objects were described. One of the mission's greatest accomplishments was the unearthing of a richly equipped kitchen complex (third-fourth centuries AD), a defensive wall (sixth-fifth centuries BC) and building complexes from the period immediately before and after the construction of the wall. Because of the exhibition value of the defensive wall, the Ukrainians decided to finish conserving and reconstructing it by the end of 2009. Upon the request of the Ukrainians, in the first excavation season work was also done on the grounds of the early Christian basilica from the fifth-sixth centuries AD. Using plans created by the Polish archaeologists, the Ukrainians made a reconstruction plan for the basilica.

In 2010–11 the archaeologists successfully located the corner of a house built near the wall and belonging to the earliest phase of the city (second half of the sixth century BC) and established the date of the construction of the defensive wall unveiled in 2009 as 480 BC. The work conducted in 2010, 2011 and 2012 led the team to conclude that the construction of this building conforms to the style of a typical house in the neighbourhood, something that until then had been challenged by some researchers (**fig. 11**).

In 2012 a key finding in pit 19 (**fig. 12**) were the skeletons of four horses and excellently preserved vessels from Attica, dated 500–450 BC. Both findings, the topographic context and the clear differences between the foundations of house A and of the other buildings from this period allow us to advance the thesis that in the Archaic period the Pantikapaion acropolis was located in this area, and that house A is the remnant of a temple. If this hypothesis is confirmed, this discovery will fundamentally change our understanding of this area's architecture in the Archaic period.

In 2010–12 stone constructions from early Byzantium or late Rome, as well as the Roman remnants of a kitchen complex made up of two rooms, were uncovered. One room contained a stone mortar, a quern and a table top, and the second a stone table top with remnants of kitchen ware, a clay oven and pithos with graffiti in Greek (**fig. 13**). This discovery, which thanks to stratigraphy can be dated with great precision, is an exceptional discovery in the Bosporan Kingdom. Its in-depth study has already yielded interesting results, while a full publication will significantly contribute to our knowledge about the everyday life of the people of this region in antiquity.

Conservation is an important component of the "Tyritake" mission, as defined in the co-operation agreement between the National Museum in Warsaw and the Warsaw University of Technology Faculty of Civil Engineering. The conservation of these antiquities will make it possible to develop the archaeological park, to make the outcomes of the work of the Polish archaeologists available to tourists, and to secure the remaining structures for the winter.

The work of the archaeological mission at Tyritake has brought more than purely scholarly outcomes. It has also become permanently lodged in the Crimean landscape and been observed with friendly curiosity by the local population and the authorities. Frequent visits from tourists and Ukrainians and Russians, as well as officials, including the president of Ukraine, are clear evidence of it.

Losy *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki w latach 1999–2012

Artykuł niniejszy jest kontynuacją tekstu z 2012 roku – opublikowanego w pierwszym numerze „Rocznika” – opisującego historię konserwacji *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki do 1999 roku¹. Wydarzenia wokół *Bitwy pod Grunwaldem* w latach 2009–2010 miały nie tylko charakter walki o zachowanie substancji dzieła w procesie konserwacji jednego z największych obrazów w Polsce, ale stanowiły również przedmiot fundamentalnego w swej istocie sporu o rolę muzeum prowadzonej nie z zewnętrznym oponentem, a wewnątrz muzealnych murów, na – wydawałoby się – z góry straconej pozycji.

Ostatnie wypożyczenie *Bitwy* Matejki miało miejsce w 1999 roku do Lietuvos nacionalinis muziejus w Starym Arsenale Zamku Dolnego w Wilnie i było wielkim wydarzeniem politycznym. Na Litwie „do przyjazdu wybitnego dzieła szykowano się bardzo poważnie [...] dyrektor [...] Budrys oszacował wydatki związane z remontem muzeum na 800 000 litów. 2 kwietnia w fabryce dywanów *Kilimai* w Landwartowie ukończono tkanie specjalnej wykładziny, która zostanie ułożona przed obrazem. Dywan o powierzchni 300 metrów kwadratowych wykonawcy romantycznie nazwali Grunwaldzką Łączką”². „Kilim ten spełni też funkcję bardziej praktyczną – zmniejszy hałas wywołany przez odwiedzających oraz wibrację, wywołaną przez ruch uliczny”³. Przewidziano szereg imprez kulturalnych i edukacyjnych oraz spotkań z udziałem historyków sztuki. „Ambasada Austrii zaprosiła [...] dr. Arnolda Wielanda – wielkiego mistrza zakonu niemieckiego”⁴.

Był to pierwszy pokaz obrazu na Litwie i jak się później okazało ostatni poza Muzeum Narodowym w Warszawie. W dniu 30 marca 2011 roku Główny Konserwator MNW, Dorota Ignatowicz-Woźniakowska złożyła na ręce dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, dr Agnieszki Morawińskiej, oświadczenie, że w związku z wyjątkowo złym stanem zachowania podobrazia płóciennego – wynikającym z bardzo daleko posuniętego i nieodwracalnego procesu jego degradacji – obraz nie może być już wypożyczany⁵.

W stosunkowo niedługim czasie po powrocie obrazu z Wilna, konserwatorzy zwrócili uwagę na uwidaczniające się zmiany zachodzące początkowo na jego powierzchni, a potem

¹ Zob. Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, *Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki – losy obrazu i historia jego konserwacji do 1999 roku*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” 2012, 1 (37), s. 54–82.

² Krystyna Marczyk, *Matejko przyjechał*, „Gazeta Wileńska” 1999, nr 77 (78).

³ Jadwiga Baranowicz „Życie”, *Bitwa pod Grunwaldem w wileńskim arsenale*, „Nasza Gazeta. Tygodnik Związku Polaków na Litwie” 1999, nr 16 (402).

⁴ Halina Jotkiałło, *Od 14 kwietnia do 15 lipca – w Starym Arsenale*, „Kurier Wileński” 1999, nr 64 (13609).

⁵ Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, *Oświadczenie*, do dyrektora Agnieszki Morawińskiej, z dnia 30 marca 2011 r. Kopia pisma znajduje się w dokumentacji przechowywanej przez Głównego Konserwatora MNW (zapis ten dotyczy wszystkich powoływanych w tekście dokumentów, o ile nie zaznaczono inaczej).

w samej strukturze. Podstawowym problemem okazało się ustabilizowanie płótna. Około 2005 roku zaczęły się pojawiać odkształcenia powierzchni przypominające deformujący się arkusz blachy. Uwidocznily się rozwarstwienia dublażu oraz odspojenia w miejscach uszkodzeń oryginalnego płótna. Miejscowe interwencje polegające na wprasowywaniu nowej masy woskowej w miejsca rozspojen okazały się zabiegiem nietrwałym – dawne spoiwo utraciło elastyczność oraz własności klejące i nie łączyło się z nowym. Z problemem tym konserwatorzy stykają się często i niestety jedyną decyzją w takiej sytuacji jest usunięcie całego dublażu wraz ze spoiwem i wykonanie nowego. Ponadto wzdłuż prawej oraz dolnej krawędzi obrazu pokazały się pęknięcia oryginalnego płótna połączone z odpajaniem się od płótna dublażowego. Widoczne były również wykruszenia warstwy malarskiej i gruntu, pękanie oraz odpryskiwanie kitów⁶.

W miarę upływu czasu stan zachowania obrazu stopniowo pogarszał się, ale naturalny proces zmian następował powoli i był pod kontrolą konserwatorów⁷. Z perspektywy czasu należy powiedzieć, że decyzja o wypożyczeniu w 1999 roku okazała się szkodliwa dla dzieła, a wszystkie doraźne interwencje nietrwałe. Jeszcze przed wypożyczeniem *Grunwaldu* na Litwę planowano przeprowadzenie poważnych prac konserwatorsko-restauratorskich, które miały być wykonane w okresie kilkunastu lat po jego powrocie z Wilna⁸, jednak trwająca kilka lat trudna sytuacja finansowa, w jakiej znajdowało się w tamtym czasie MNW spowodowała wstrzymanie starań o fundusze na ten cel⁹.

Rocznica 600-lecia bitwy pod Grunwaldem stanowiła znakomitą okazję do ponownego ubiegania się o wypożyczenie obrazu na wystawę. Wicedyrektor Zamku Królewskiego na Wawelu, Jerzy T. Petrus¹⁰, „nawiązując do odwiecznej tradycji świętowania jubileuszy tego wydarzenia na Wawelu”, zwrócił się z prośbą o wypożyczenie eksponatów ze zbiorów MNW, w tym *Bitwy*, na wystawę „Na znak świetnego zwycięstwa”. Sprawę wnikliwie omówił zespół konserwatorów i historyków sztuki. W odpowiedzi dyrektor MNW, Andrzej Maciejewski¹¹ odmówił wypożyczenia, mając na uwadze troskę o to bezcenne dzieło. W październiku ponowiono prośbę¹². MNW powtórnie nie wyraziło zgody na wypożyczenie ze względów konserwatorskich, informując także, że „[...] prawie półroczny brak *Bitwy pod Grunwaldem* w Sali Matejki, której obraz jest głównym eksponatem stworzyłby ogromną lukę w naszej galerii i spowodował, że musielibyśmy zwrócić się o zaproponowanie w zamian równie cennego obrazu Matejki, ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu bądź z innej kolekcji (jak *Hołd pruski* [...])”¹³. W międzyczasie

⁶ *Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki*, dokumentacja konserwatorska przechowywana w Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW.

⁷ Opisy przeprowadzanych regularnie kontroli stanu zachowania obrazu są przechowywane w Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW.

⁸ Zostało to odnotowane w karcie merytorycznej obrazu przechowywanej w Zbiorach Sztuki Polskiej do 1914 roku MNW.

⁹ W latach 2007–2011 stanowisko dyrektora naczelnego piastowali: Ferdynand B. Ruszczyc, dr hab. Dorota Folga-Januszewska, Andrzej Maciejewski, prof. dr hab. Piotr Piotrowski (do 31 października 2010 r.).

¹⁰ Jerzy T. Petrus, wicedyrektor Zamku Królewskiego na Wawelu, pismo z dnia 15 maja 2009 r. skierowane do Andrzeja Maciejewskiego, p.o. dyrektora MNW.

¹¹ Andrzej Maciejewski, p.o. dyrektora MNW, pismo z dnia 15 czerwca 2009 r. skierowane do prof. dr. hab. Jana Ostrowskiego, dyrektora Zamku Królewskiego na Wawelu.

¹² Prof. dr hab. Jan Ostrowski, dyrektor MNK, pismo z dnia 2 października 2009 r. skierowane do prof. dr. hab. Piotra Piotrowskiego, dyrektora MNW.

¹³ Dr Katarzyna Murawska-Muthesius, zastępczyni dyrektora ds. naukowych i edukacji MNW, pismo z dnia 21 października 2009 r. skierowane do prof. dr. hab. Jana Ostrowskiego, dyrektora MNK.

toczyły się rozmowy w sprawie wypożyczenia obrazu na wystawę „Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”, której otwarcie planowano we wrześniu 2011 roku w Berlinie. Według kuratorki wystawy, Andy Rottenberg, obecności *Bitwy pod Grunwaldem* wymagała polska racja stanu¹⁴. *Bitwa* miała być jednym z dwóch kluczowych dzieł na tej ekspozycji. W piśmie z dnia 9 grudnia Anda Rottenberg i dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie, prof. dr hab. Andrzej Rottermund gwarantowali opiekę konserwatorską oraz pełne bezpieczeństwo podczas transportu i w czasie trwania ekspozycji¹⁵. Tego samego dnia dyrekcja MNW pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Piotrowskiego podjęła pozytywną decyzję o wypożyczeniu dzieła, o czym poinformowała na kuratorium¹⁶. Również Muzeum Narodowe w Krakowie uzyskało zgodę na wypożyczenie. Sześć dni później dyrekcja Zamku Królewskiego na Wawelu podziękowała za propozycję wypożyczenia *Bitwy*. Obraz zgodnie ze wstępnymi ustaleniami po zakończeniu wystawy „Na znak świetnego zwycięstwa” na Wawelu miał zostać przeniesiony na blisko rok do Galerii w Sukiennicach, w miejsce *Hołdu pruskiego*. Jednak dyrekcja MNK po rozważeniu tego planu zaproponowała pozostawienie *Bitwy* na Wawelu do czasu wypożyczenia do Berlina, „co z pewnością pozwoliłoby ograniczyć ryzyko uszkodzenia tego wybitnego dzieła przy dodatkowym jego zwijaniu i rozwijaniu”¹⁷. Decyzją Zamku Królewskiego na Wawelu *Hołd pruski* nie powrócił do Galerii Sztuki Polskiej XIX Wieku w Sukiennicach po zakończeniu jej remontu¹⁸. Należy podkreślić, że decyzje dyrekcji MNW w sprawie wypożyczeń zostały podjęte bez udziału konserwatorów i historyków sztuki. W dniu 13 stycznia 2010 roku o całej sprawie został powiadomiony Przewodniczący Rady Powierniczej Muzeum Narodowego w Warszawie, prof. Jack Lohman¹⁹.

W zaistniałej sytuacji doszło do ostrego konfliktu wewnątrz MNW. Jeszcze przed 9 grudnia 2009 roku podczas rozmowy z dyrektorem Piotrowskim, Główny Konserwator odmówiła zdjęcia obrazu ze ściany i jego zwinięcia. Zwróciła uwagę na konieczność działania zgodnie z własnym sumieniem i etyką zawodową. Podkreśliła równocześnie, że istotą zawodu konserwatora dzieł sztuki jest zachowanie dziedzictwa. Należy również dodać, że wszystkie decyzje ze strony Działu Konserwacji MNW w żadnym wypadku nie podważały słuszności organizacji wyżej wymienionych wystaw.

Na prośbę dyrektora Główny Konserwator przedstawiła swoje stanowisko na piśmie²⁰. Podkreśliła w nim, że ze względu na stan zachowania obraz nie może być przemieszczany i wyczerpująco uzasadniła dlaczego. Dyrekcja zapoznała się z historią wypożyczeń i konserwacji *Bitwy*, w której losach jest m.in. – bezprecedensowe w historii obiektów wielkoformatowych w Polsce – trzy i pół letnie przebywanie w ziemi. W związku z uwarunkowaniami wynikającymi zarówno z historii obrazu, jak i niekorzystnymi efektami dawnych konserwacji, Główny

¹⁴ Agnieszka Kowalska, *Bitwa o Grunwald*, „Gazeta Wyborcza”, 14 stycznia 2010.

¹⁵ Anda Rottenberg, prof. dr hab. Andrzej Rottermund, pismo z dnia 9 grudnia 2009 r.

¹⁶ Monika Ochnio z upoważnienia Elżbiety Charazińskiej, Kuratora Zbiorów Sztuki Polskiej Nowożytnej, pismo z dnia 4 stycznia 2010 r. do dyrektora MNW Piotra Piotrowskiego dotyczące wypożyczenia obrazu Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem*.

¹⁷ Marek Świca, wicedyrektor ds. Naukowych i Zbiorów MNK, pismo z dnia 15 grudnia 2009 r.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, e-mail z dnia 13 stycznia 2010 r. do Przewodniczącego Rady Powierniczej MNW, prof. Jacka Lohmana.

²⁰ D. Ignatowicz-Woźniakowska, pismo z dnia 5 stycznia 2010 r. do dyrektora MNW Piotra Piotrowskiego w sprawie *Bitwy pod Grunwaldem*.

Konserwator nie wyraziła zgody na wypożyczenie *Bitwy* na wyżej wymienione wystawy, podkreślając, że wszelkie działania związane z jej przemieszczaniem są niezmiernie niebezpieczne i mogą skutkować między innymi rozerwaniem płótna tego bezcennego dzieła sztuki. Ze względu na sztywność poszczególnych warstw obrazu proces jego nawijania na wałek w obecnym stanie zachowania oraz przekręcanie zawsze naraża go na nowe zniszczenia. Ryzyko to potęguje się dodatkowo w związku z wielokrotnym wykonywaniem tych czynności. Dlatego też dzieło wymaga przeprowadzenia poważnych prac konserwatorskich, kilkuletnich i kosztownych, związanych przede wszystkim ze zmianą dublażu i wymianą krosien na samonapężające²¹. Główny Konserwator zwracała się kilkakrotnie z prośbą do dyrektora o zmianę decyzji. Również pracownicy Zbiorów Sztuki Polskiej Nowożytniej mieli „ogromną nadzieję, że merytoryczne argumenty, a przede wszystkim załączona opinia Głównego Konserwatora [...] przyczynią się do zrewidowania decyzji dla dalszej jak najlepszej ochrony tego dzieła dla przyszłych pokoleń”²².

W sferze praktyki muzealnej dopuszczenie do wspomnianych wypożyczeń przy świadomości zagrożeń i nieuniknionych zmian w obrazie stanowi wielokrotne złamanie statutu instytucji nakładającego na MNW obowiązek zapewnienia bezpieczeństwa chronionym przezeń obiektom zabytkowym. Postawienie Głównego Konserwatora przed koniecznością podjęcia decyzji potencjalnie skutkujących poważnymi uszkodzeniami dzieła jest bez precedensu w historii polskiego muzealnictwa. Po prawie roku od opisanych wydarzeń rację konserwatorów potwierdziły badania wytrzymałościowe płótna, wykonane w Instytucie Włókiennictwa w Łodzi, które wykazały, że średnie wydłużenie maksymalne wynosi poniżej jednego procenta, co wskazuje, że płótno straciło wszystkie właściwości mechaniczne i zachowuje się jak szkło²³. W ekspertyzie podkreślono, że badano płótno z krawędzi, bez warstwy malarskiej. Nie badano tkaniny z warstwą malarską, ponieważ jest ona i tak znacznie słabsza – krucha, mocniej zakwaszona i dodatkowo usztywniona pozostałościami farby pochodzącej z konserwacji przeprowadzonej jeszcze w latach dwudziestych XX wieku. Kluczowymi czynnikami, które w decydujący sposób wpłynęły na stan płótna



il. 1 | fig. 1

Makrofotografia. Widoczne zdegradowane płótno oryginalne przesycone spękaną kruchą masą dublażową

Macro photography. The visibly decayed canvas, originally saturated with lining mass, now cracked

fot. | photo Iwona Pannencko



il. 2 | fig. 2

Mikrofotografia włókna elementarnego płótna. Widoczna z lewej strony martwa grzybnia. Pozostałość po zbutwieniu płótna w wyniku długotrwałego zawilgocenia

Micro photograph of elementary fibres in the canvas. Dead mycelium can be seen on the left. Remains of canvas decay caused by long-term exposure to humidity

fot. | photo Marcin Draniak

²¹ Ibidem.

²² M. Ochnio, op. cit.

²³ Instytut Włókiennictwa, Laboratorium Badań Surowców i Wyrobów Włókienniczych, *Badania wytrzymałościowe płótna z Grunwaldu*, Łódź, 22 lutego i 15 grudnia 2011 r. Drugie badanie wykonano po impregnacji płótna. Badania przeprowadziła mgr inż. Zofia Mokwińska, autoryzację sprawozdania kierownik Techniczny Laboratorium dr inż. Beata Witkowska. Pismo znajduje się w dokumentacji przechowywanej w Laboratorium MNW.

są farby i substancje zakwaszające użyte w poprzednich zabiegach konserwatorskich oraz niszczące działanie grzybów strzępkowych (il. 1-2).

Według dyrektora Piotrowskiego „muzealnicy i konserwatorzy nie lubią pożyczać obrazów [...]. Bardzo częstym argumentem obrony przetrzymania pracy i jej niewypożyczenia jest argument konserwatorski [...]. Także w tym wypadku został użyty. Ponieważ pojawił się on w atmosferze istniejącego już konfliktu programowego, jego wiarygodność była ograniczona. Moim zdaniem względy polityczne i merytoryczne zdecydowanie były ważniejsze od konserwatorskich”²⁴. Twierdził ponadto, że „konflikt dyrekcji ze służbą konserwatorską [...] miał [...] charakter papierka lakmusowego zarówno konfliktu programowego, jak też pracowniczego oraz – przede wszystkim – organizacyjnego. Jego hasłem jest »bitwa o Bitwę«. To ona skupia jak w soczewce rozległe pole problemów, przed jakimi stało kierowane przeze mnie muzeum. [...] Argumenty konserwatorskie w istocie były maską argumentów o charakterze pracowniczym i programowym, przykrywką znacznie głębszego konfliktu dotyczącego sposobu zarządzania muzeum, rzeczywistego podziału kompetencji, a nawet filozofii muzeum jako takiego”²⁵. Z powodu planowanych przez dyrekcję zmian atmosfera w MNW stawała się coraz bardziej napięta²⁶.

Brak zgody na wypożyczenie *Bitwy* stał się pierwszym powodem do rozwiązania umowy o pracę z Głównym Konserwatorem, ze względu na niesubordynację związaną z niewykonaniem polecenia służbowego²⁷. Należy podkreślić, że postępowanie dyrektora stało w rażącej sprzeczności z *Kodeksem etyki ICOM dla muzeów*²⁸, który stanowi, że „organ zarządzający muzeum nie powinien nigdy żądać od pracowników muzeum takiego zachowania się, które mogłoby być uznane za sprzeczne z Kodeksem lub przepisami prawa krajowego albo innego kodeksu etyki szczególnej”²⁹, oraz że „osoby uprawiające zawód muzealnika zobowiązane są postępować zgodnie z regułami działalności i postępowania obowiązującymi w zatrudniających instytucjach. Mają prawo jednakże zgłosić we właściwy sposób sprzeciw wobec takiego postępowania, które ich zdaniem wyrządza szkodę muzeum lub zawodowi albo narusza zasady

²⁴ Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 121.

²⁵ Ibidem, s. 120.

²⁶ Pracownicy merytoryczni MNW zwracali uwagę, że proponowana przez dyrektora Piotrowskiego reforma polegać miała przede wszystkim na upolitycznieniu i ideologizacji programu muzeum. Dochodziło do sprzeczności planowanych kierunków reformy wewnętrznej – np. intensyfikacji prac w zakresie cyfryzacji zbiorów miała towarzyszyć radykalna redukcja zatrudnienia. Dział Konserwacji miał przejść głęboką reformę, a nawet zostać zlikwidowany. Systematyczną opiekę konserwatorską nad zbiorami chciano sprowadzić przede wszystkim do doraźnej technicznej obsługi wystaw własnych i wypożyczeń do innych muzeów, a konserwację obiektów drastycznie ograniczyć. Bagatelizowano podstawowe badania i naukowe opracowania kolekcji w katalogach zbiorów. Umniejszano również rolę edukacji muzealnej. Pracownicy zwracali uwagę na styl działania dyrektora, na położeniu przez niego akcentu na konflikt i konfrontację zamiast na dialog, co uniemożliwiało dyskusję i porozumienie z pracownikami. Zob. Antoni Ziemia, Przewodniczący Kolegium Kuratorów MNW, *Pracownicy merytoryczni Muzeum Narodowego w Warszawie w sporze z jego dyrektorem, główne punkty kontrowersji*, pismo z dnia 7 czerwca 2010 r.

²⁷ Pozostałe powody planowanego zwolnienia związane były z pismami i listami otwartymi opracowanymi wspólnie z działami merytorycznymi MNW, dotyczącymi toczącego się w instytucji sporu, które kierowane były do najwyższych władz państwowych. Kopie wszystkich pism znajdują się w dokumentacji przechowywanej przez Głównego Konserwatora MNW. Pragnę w tym miejscu podziękować za okazaną mi życzliwość i wsparcie pracownikom MNW, konserwatorom z innych muzeów i Polskiemu Komitetowi ICOM, wówczas pod kier. prof. dr. hab. Andrzeja Tomaszewskiego.

²⁸ Stanisław Waltoś, *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, Oficyna wydawnicza – Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2009.

²⁹ Ibidem, 1.16.

etyki zawodowej”³⁰. A wreszcie, że „powinny unikać sytuacji, które będą postrzegane jako zachowanie naganne”³¹.

Z powodu odmowy Głównego Konserwatora wypożyczenia obrazu do Krakowa i Berlina rozważano możliwość przeprowadzenia konserwacji w Zamku Królewskim na Wawelu, z pominięciem własnego zespołu konserwatorskiego. Cała sprawa odbiła się szerokim echem w prasie, telewizji i radiu. Społeczeństwo żywo reagowało, interesując się na bieżąco przebiegiem wypadków.

W związku z istniejącym sporem między dyrektorem a zespołem konserwatorów, który w międzyczasie przybrał wymiar publiczny, dyrektor Piotrowski powołał niezależną komisję konserwatorską dotyczącą wypożyczenia *Bitwy* na wystawy do Krakowa i Berlina. Otwierając obrady, wyraził pogląd, że „dyrektor instytucji narodowej powinien rozważyć partykularny interes Muzeum w stosunku do interesu publicznego [...] [dlatego] w takim wydarzeniu jak wystawa krakowska dotycząca tematyki wojen polsko-krzyżackich nie może zabraknąć *Bitwy*, wystawa berlińska, ma szansę stać się niebywałym wydarzeniem, dotyczy tysiąca lat historii polsko-niemieckiej pokazanej poprzez sztukę. Pokazanie obrazów [w tym *Hołdu pruskiego*] leży w interesie kultury narodowej. Ostatnio oba obrazy wystawiane były razem w 1882 r.”³². Uzależnił podjęcie ostatecznej decyzji o wypożyczeniu od wyników obrad konserwatorów, którzy mieli ustalić „jaki jest stan faktyczny obrazu *Bitwa pod Grunwaldem*, a także, co trzeba zrobić i jakie prace należy przeprowadzić, by obraz mógł pojechać do Krakowa oraz do Berlina oraz jakie wstępnie będą koszty konserwacji obrazu”³³.

Komisja wydała odpowiedni dokument odnoszący się do tej kwestii 27 stycznia 2010 roku. Konsylium „jednogłośnie potwierdziło słuszność diagnozy stanu zachowania obiektu wydanej przez zespół konserwatorów MNW oraz postanowiło, że projekt konserwatorski dotyczący *Bitwy pod Grunwaldem* wymaga weryfikacji planów wystawowych i nowego podejścia na polu muzeologii. Obraz [...] w zbliżających się wystawach bardzo znaczących społecznie, będzie mógł wypełnić wyznaczoną mu rolę. W ramach projektu, roboczo nazwanego *Matejko XXI*, Konsylium sugeruje natychmiastowe podjęcie starań, w zakresie opieki konserwatorsko-kuratorskiej i najnowszych rozwiązań ekspozycyjnych. Konsylium stwierdza, że dzieło Jana Matejki dla kultury polskiej jest bezcenne i nie można go narażać na zniszczenia, transportując obiekt w obecnym stanie. Na złą kondycję obrazu złożyły się 3,5 letnie ukrywanie w ziemi przed nazistami oraz 32 podróże tego kolosa, w tym 17 jeszcze za życia autora. 60 lat, które upłynęło od jego konserwacji, stanowi ważny powód do podjęcia pilnych, kompleksowych działań konserwatorskich zgodnych ze współczesnym stanem wiedzy. Realizacja niezbędnego projektu konserwatorsko-kuratorskiego wymaga około 18-miesięcznej pracy. Zespół konserwatorski Muzeum Narodowego w Warszawie, kontynuując autorski projekt profesora Bohdana Marconiego z lat 1945–1949, jest w stanie podjąć się realizacji tak złożonego zadania

³⁰ Ibidem, 8.2.

³¹ Ibidem, 8.1.

³² W skład komisji wchodził przedstawiciel Zamku Królewskiego na Wawelu (dr Ewa Wiłkojć – Główny Konserwator, Beata Nowak – zastępca Głównego Konserwatora), Zamku Królewskiego w Warszawie (Tomasz Bużniak – Główny Konserwator, Maria Szczypek – zastępca Głównego Konserwatora, Regina Dmowska – konserwator), Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (prof. Iwona Szmelter), Muzeum Narodowego w Warszawie (Dorota Ignatowicz-Woźniakowska – Główny Konserwator, konserwatorzy Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płotnie: Dorota Pliś – kierownik, Anna Lewandowska – starszy konserwator). *Protokół z Komisji Konserwatorskiej dotyczącej wypożyczenia obrazu Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki na wystawy do Krakowa i Berlina, z dnia 27 stycznia 2010.*

³³ Ibidem.



il. 3 | fig. 3

Zabezpieczenie lica
obrazu bibułką japońską
| Securing the front
of the painting with
Japanese tissue

fot. | photo Iwona Pannenko

oraz ma przygotowany projekt niezbędnych działań konserwatorskich i restauratorskich [...]. Termin otwarcia wystawy w Berlinie pozwoli z właściwą starannością [...] wykonać zabiegi konserwatorsko-badawcze oraz konserwatorsko-restauratorskie i przygotować oryginał do [...] ekspozycji berlińskiej. Wizerunek *Bitwy pod Grunwaldem* pełni też funkcję zbiorowej pamięci, jest widocznym znakiem treści historycznych i symbolicznych. W związku z tym humanistycznym aspektem oraz zbyt krótkim czasem do otwarcia wawelskiej wystawy, uniemożliwiającym właściwe zadbanie o bezpieczeństwo i dobro cennego obrazu, Konsylium zaproponowało nowoczesne rozwiązanie. Jest to wykonanie wiernego odtworzenia obiektu tzw. symulakry (cyfrowy wydruk wysokiej jakości na płótnie), w najwyższej jakości, zgodnie z fakturą i potencjalną jednością estetyczną obrazu, kontrolowanego przez konserwatorów i artystów. Podobne prace, zgodne z nowoczesnymi tendencjami promowanymi w muzealnictwie, realizowane są w prestiżowych miejscach, jak prehistoryczne malowidła naskalne w Lascaux czy rekonstrukcje obrazów z Dworu Artusa w Gdańsku. Proponowane rozwiązanie służy wizualizacji i zachowaniu szeroko rozumianej pamięci o dziedzictwie, podporządkowane jest jej celom społecznym i przekazowi treści. Umożliwia ekspozycję i aranżację oryginału wymiennie z repliką. Idea takiej dwutorowej roli opieki nad *Bitwą pod Grunwaldem* pozwala na znacznie szersze działania w zakresie ochrony dziedzictwa narodowego i daje możliwości zadbania o dzieło w bardzo odpowiedzialny sposób. Rozszerza możliwości ekspozycyjne, pozwala na planowanie przyszłych wystaw w Polsce i za granicą. Ponadto wierny nowoczesny wizerunek obrazu w postaci symulakry może być uzupełniony ekspozycyjnie sztafażem, co daje widowni możliwość pełniejszego udziału w odczuwaniu i wieloaspektowym odbiorze sztuki a jednocześnie nawiązywałby do tradycji matejkowskiej”³⁴.

³⁴ Ibidem.

Wiosną 2010 roku zapadła pozytywna decyzja o przeprowadzeniu prac konserwatorsko-restauratorskich, które MKiDN postanowiło w całości sfinansować³⁵, dzięki czemu MNW zaczęło się przygotowywać do tego dużego przedsięwzięcia. Ponadto muzeum uzyskało zgodę na przeprowadzenie zbiórki publicznej na terenie Rzeczypospolitej Polskiej, w terminie od 15 maja 2010 do 15 maja 2011 roku, obejmującej dobrowolne wpłaty na konto bankowe, zbiórki datków do zaplombowanych skarbon, sprzedaż pocztówek i płyt CD z wizerunkiem dzieła³⁶ oraz fragmentów płótna dublażowego wzmacniającego podłoże oryginalne obrazu w latach 1948–2010³⁷. Pozyskane w ten sposób środki miały wspomóc zakup sprzętu badawczo-konserwatorskiego. Niestety symulakrum nie znalazło uznania w oczach dyrekcji³⁸. Szkoda, bo taki wizerunek odzwierciedlałby stan zachowania i kolorystykę *Bitwy* przed rozpoczęciem jej konserwacji. Nie została również zrealizowana propozycja Janusza Sporka³⁹ zorganizowania koncertów w Stanach Zjednoczonych na rzecz zbierania funduszy na zakup wspomnianego sprzętu przez Polskę. Główny Konserwator zaproponowała również wzbogacenie koncertów symulakrum, co spotkało się z aprobatą artysty.

Konserwacja *Bitwy* była przedsięwzięciem wymagającym ogromnego i wielopłaszczyznowego wysiłku⁴⁰. To największe



il. 4 | fig. 4

Obraz położony na blacie konserwatorskim
| The painting on the conservator's table

fot. | photo Anna Lewandowska

³⁵ Dotacja podmiotowa MKiDN – 905 544 zł (76,92% wszystkich kosztów związanych z projektem), z dnia 15 kwietnia i 10 sierpnia 2010 r. Decyzja Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Środki te objęły m.in. koszt przygotowania sali i jej wyposażenia, dokumentację fotograficzną, filmową, prace badawcze, wykonanie konstrukcji nośnej i specjalistycznego blejtramu, zatrudnienia dodatkowych konserwatorów. Praca konserwatorów zatrudnionych w MNW została wykonana w ramach umów o pracę.

³⁶ Departament Zezwoleń i Koncesji MSWiA, *Decyzja nr 78/2010*, z dnia 28 kwietnia 2010 r.

³⁷ Departament Zezwoleń i Koncesji MSWiA, *Decyzja nr 317/2010*, z dnia 23 grudnia 2010 r.

³⁸ Koszt symulakrum wynosił około 170 000–190 000 zł (w zależności od rodzaju konstrukcji nośnej).

³⁹ Dyrygent, muzyk, działacz społeczny, założyciel szkoły muzycznej Music Education Center i chórów Hejnał, Paderewski Festiwal Singers oraz międzynarodowej grupy wokalne Esprit de Chorus, szef zespołów pieśni i tańca, pedagog, dziennikarz. Prezes Nowojorskiego Oddziału Fundacji Chopinowskiej i General Choral Director of the Polish Singers Alliance of America and Canada. Jego dorobek został nagrodzony wieloma prestiżowymi nagrodami, szczególnie za zasługi w krzewieniu polskiej kultury.

⁴⁰ Główny Konserwator wraz z zespołem dziękuje wszystkim, którzy przyczynili się do realizacji tego przedsięwzięcia: MKiDN za sfinansowanie prac konserwatorsko-restauratorskich, PKO BP za środki finansowe na zakup trzech mikroskopów i materiały do wykonania nowej ramy do obrazu, firmie Amitech Poland Sp. z o.o. z filią w Gdańsku i firmie Fin Pol Rohl za bezpłatne wykonanie wałka i jego przystosowanie do konstrukcji jezdnych, w celu wyniesienia obrazu na czas remontu Sali Matejkowskiej, firmie Renesans Trans za pomoc w przemieszczaniu wałka, Muzeum Bitwy pod Grunwaldem w Stębkarku za przekazanie



il. 5 | fig. 5

Konserwatorzy, leżąc na ruchomych podestach, usuwają mechanicznie dawną masę dublażową
 | Conservators stretched out on mobile platforms, mechanically removing the old lining mass

fot. | photo Anna Lewandowska

w zbiorach MNW dzieło konserwował zespół Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW, pod nadzorem Głównego Konserwatora⁴¹. Prace były prowadzone publicznie, odbyło się ponadto wiele wykładów i spotkań z zainteresowanymi osobami zorganizowanymi w ścisłej współpracy z pracownikami Działu Oświatowego oraz Działu Promocji i Marketingu, którzy przygotowali projekty w związku z obchodami rocznicy 600-lecia bitwy pod Grunwaldem. Media na bieżąco przekazywały informacje z poszczególnych etapów prac⁴².

8541,98 zł, które zebrali harcerze, darczyńcom (zbiórka publiczna) za 4 360,97 zł, 10,01 euro, 5 centów litewskich i 25 kopiejek ukraińskich oraz wszystkim pracownikom MNW, którzy wspierali konserwatorów i im pomagali. Dziękuje PKN ORLEN SA mecenasowi Obchodów 600-lecia bitwy pod Grunwaldem w 2010 r.

⁴¹ Dorota Plis (kierownik Pracowni), Piotr Lisowski (kierownik prac konserwatorskich *Bitwy* w zakresie technicznym), Magdalena Wesołowska, Katarzyna Jastrzębska, Anna Lewandowska, Małgorzata Pawłowska, Barbara Kurzyk-Soudah oraz konserwatorzy zewnętrzni: Ksenia Zdieszzyńska-Demolin, Barbara Drobińska-Sowula i Zofia Datko, a także cztery studentki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

⁴² Od momentu ukończenia konserwacji *Bitwy* 8 sierpnia do końca grudnia 2012 r. obejrzało ją ok. 45 000 widzów. W okresie: 1.06.2010 – 30.09.2012 ukazało się w prasie (254), radiu (283), telewizji (170) i Internecie (173) – w sumie

Realizację projektu oceniono na około osiemnaście miesięcy, ale trwała blisko dwadzieścia pięć (13 lipca 2010 – 6 sierpnia 2012). Program prac był konsultowany na spotkaniach komisji konserwatorskich z udziałem specjalistów z innych instytucji: Muzeum Narodowego w Krakowie, Zamku Królewskiego w Warszawie, Zamku Królewskiego na Wawelu oraz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Opóźnienia w jego realizacji wynikały z przyczyn niezależnych od konserwatorów. Prace trzeba było spowolnić m.in. ze względu na niemożność przekraczania obowiązujących przy stosowaniu rozpuszczalników norm⁴³. Ponadto zalecenia Sanepidu oraz Państwowej Inspekcji Pracy dotyczące prac przy ekstrakcji starej masy dublażowej oraz impregnacji poszczególnych warstw dopuszczały ich prowadzenie tylko raz w tygodniu. Konserwatorzy zdawali sobie sprawę, że wykonanie samych prac technicznych będzie bardzo czasochłonne, a także, że prace będą prowadzone w bardzo trudnych warunkach, nie w pracowni, tylko w Sali Matejkowskiej⁴⁴, która nie miała odpowiedniej wentylacji. Zakładanie uzupełnień ubytków zaprawy wydłużało się ze względu na zastosowanie elastycznego modyfikowanego kitu, który nakładano w kilkunastu warstwach. Nieznaczne opóźnienie wynikało również z terminów podanych przez firmy udostępniające sprzęt do badań w podczerwieni i promieniach RTG. Rozpoczynając konserwację, konserwatorzy nie wiedzieli, że Galeria Malarstwa Polskiego zostanie poddana rearanżacji, co wiązało się z zabezpieczeniem dzieła na czas remontu sali, wyniesieniem go, a to z kolei z wykonaniem specjalnego wałka o bardzo dużej średnicy – 120 cm, która pozwoliła na trzy-, a nie jak dotychczas czterokrotne, zwinięcie obrazu. Biorąc pod uwagę bezpieczeństwo ludzi, jak i dobro dzieła, nie było możliwe precyzyjne określenie dokładnego terminu zakończenia prac, a ich wydłużenie było koniecznością. Z podobnymi problemami borykał się Marconi⁴⁵.

Ze względu na gabaryty obrazu (aktualnie 42,7 m²) konserwację przeprowadzono w sali galeryjnej, która została do tego celu specjalnie przystosowana – wyrównano podłogę nowym drewnianym

880 przekazów na temat obrazu. W okresie: maj 2010 – maj 2011 Ośrodek Oświatowy MNW zorganizował: 10 wykładów „Wokół Grunwaldu”, w których uczestniczyło 750 słuchaczy; 15 spotkań z konserwatorami w Sali Matejkowskiej, w którym uczestniczyło 370 słuchaczy; 20 warsztatów niedzielnych „Zostań konserwatorem”, w których uczestniczyło 680 osób (330 rodzin); Piknik pod Grunwaldem z udziałem 500 uczestników; 50 lekcji muzealnych „Tajemnice konserwacji” (1250 uczestników). W imprezach wzięło udział 3550 osób. Zorganizowano cztery konferencje prasowe.

⁴³ Głównie trójchloroetylen, benzyna lakowa. W etapie prac związanych z wymianą dublażu zużyto około 150 litrów rozpuszczalników. Na bieżąco prowadzono badania stężeń rozpuszczalników w powietrzu.

⁴⁴ Muzeum nie dysponuje pomieszczeniem do prowadzenia konserwacji tak dużych obiektów.

⁴⁵ D. Ignatowicz-Woźniakowska, *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki – losy..., op. cit., s. 60.



il. 6 | fig. 6

Konserwatorzy domywają chemicznie pozostałości masy dublażowej

! Conservators finish chemically removing leftovers of the lining mass

fot. | photo Anna Lewandowska

il. 7 | fig. 7

Wycinanie łatek, by precyzyjnie wypełnić nimi brakujące fragmenty płótna obrazu | Cutting matching patches to replace losses in the canvas

fot. | photo Anna Lewandowska



il. 8 | fig. 8

Wzdłuż brzegu widoczne wklejone uzupełnienia brakującego płótna („wycerowany” fragment dolnej krawędzi obrazu) | Pieces of canvas pasted into the gaps along an edge (detail of the painting's “darned” bottom edge)

fot. | photo Anna Lewandowska

il. 9 | fig. 9

Nakładanie Bevy 371 na powierzchnię płótna dublującego | Applying Beva 371 film onto the lining canvas

fot. | photo Anna Lewandowska

blatem-podestem, pokrytym wykładziną PCV. Wykonano na zamówienie dwa podesty jezdne umożliwiające przemieszczanie się konserwatorów i pracę bez obciążania powierzchni obrazu. Zakupiono pochłaniacze par rozpuszczalników, specjalistyczne lampy i mikroskopy. Konserwatorzy pracowali w kombinezonach z włókniny Tyvek chroniących przed kontaktem z rozpuszczalnikami i kurzem. Prace, wykonywane w wymuszonej pozycji półleżącej, były wyjątkowo uciążliwe i wymagały dużego wysiłku fizycznego.

W połowie czerwca 2010 roku przystąpiono do przeprowadzenia szczegółowych badań, dzięki którym wstępnie określono stopień degradacji materiałów organicznych i stan mikrobiologiczny obrazu⁴⁶. Prace konserwatorskie dały możliwość przetestowania najnowszej aparatury do badań w promieniach podczerwonych i rentgenowskich. Konserwatorzy planowali zakupić najwyższej klasy specjalistyczny sprzęt badawczy. Niestety środki na zakup sprzętu pierwszego typu przeznaczono na produkcję kilkuminutowego filmu Tomasza Bagińskiego *Bitwa pod Grunwaldem*, w technologii 3D. Nie udało się również zakupić pochodzącego z Izraela wysokiej klasy specjalistycznego aparatu rentgenowskiego, którego możliwości zostały bezpłatnie zaprezentowane w MNW na prośbę Działu Konserwacji przed zdjęciem obrazu ze ściany.

W dniu 13 lipca *Bitwa*, której lico wcześniej zabezpieczono⁴⁷, została zdjęta ze ściany i położona na podeście licem do dołu (il. 3–4). Następnie przystąpiono do zdemontowania ramy i metalowego blejtramu. W kolejnej fazie prac usunięto płótno dublujące zespolone z oryginałem masą woskowo-żywiczną. Od 22 listopada rozpoczęto mechaniczne i chemiczne usuwanie resztek masy dublującej z odwrocia obrazu⁴⁸ i dawnych widocznych reperacji uszkodzeń płótna (il. 5–6). Po dwukrotnej impregnacji⁴⁹ sklejono

⁴⁶ Wykryte mikroorganizmy nie stwarzały zagrożenia dla zdrowia ludzi i dla obrazu. Marcin Draniak, kierownik Laboratorium MNW, *Wyniki badań mikrobiologicznych obrazu Bitwa pod Grunwaldem*, z dnia 5 sierpnia 2010 r. Ekspertyza znajduje się w dokumentacji przechowywanej w Laboratorium MNW.

⁴⁷ Bibułka japońska na Beve 371 w benzynie ekstrakcyjnej.

⁴⁸ Zabiegi trwały siedem miesięcy. Zużyto 2500 ostrzy skalpeli, 60 l benzyny ekstrakcyjnej i 55 l acetonu do chemicznego umycia odwrocia a do ekstrakcji masy woskowo-żywicznej na wybranych obszarach płótna 15 l tróchloroetyleny.

⁴⁹ Paraloidem B 68 w benzynie lakowej. Zużyto 9 l roztworu. Dla głębszej penetracji odwrocie zostało zakryte folią. Odparowywanie rozpuszczalników trwało 3 tygodnie. Wybór impregnatu uzgodniony podczas komisji konserwatorskiej. *Protokół z Komisji Konserwatorskiej dotyczącej Bitwy pod Grunwaldem*, z dnia 28 lutego 2011 r. W skład Komisji wchodził przedstawiciel Akademii Sztuk Pięknych (prof. Iwona Szmelter, prof. Joanna Szpor), MNK (Janusz Czop – Główny Konserwator), MNW (Elżbieta Sobiecka-Mindak – z-ca Dyrektora ds. Zarządzania, Elżbieta Charazińska – kurator Zbiorów Sztuki Polskiej Nowożytnej, Dorota Ignatowicz-Woźniakowska – Główny Konserwator; konserwatorzy Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie: Dorota Plis – kierownik, Anna Lewandowska, Piotr Lisowski, Marcin Draniak – Laboratorium).

rozdarcia i wstawiono łąty w miejsca uszkodzeń podobrazia, zgodnie z obowiązującymi obecnie standardami⁵⁰. Do uzupełnień ubytków płótna wykorzystano oryginalną górną krawędź obrazu, bez warstwy malarskiej i gruntu, służącej do jego montażu na krośnie (il. 7-8). Podczas tego zabiegu okazało się, że w czasie konserwacji przeprowadzonej w latach czterdziestych XX wieku rozdarcia oryginalnego płótna nie były klejone, co było zgodne z ówczesną praktyką, zaś wiele ubytków wypełniono uzupełnieniami płóciennymi, uszczelnionymi mocnym kitem, co na owe czasy było wyjątkowe, gdyż powszechnie stosowano tylko wypełnienie samym kitem. Decyzja wymiany tych uzupełnień zapadła, ponieważ użyto do nich przypadkowego płótna, o innej grubości i splocie nitek niż oryginalne. W wyniku oczyszczenia i wyrównania zniekształconych krawędzi obrazu powierzchnia płótna powiększyła się o 0,7 m² (w wysokości o 4 cm, w szerokości o 3 cm)⁵¹. Po rozdublowaniu i przeprowadzeniu badań wytrzymałościowych płótna⁵² została podjęta decyzja, że obraz będzie eksponowany wyłącznie w MNW. Należy podkreślić, że konserwatorzy mieli nadzieję, że podróż *Bitwy* do Berlina będzie możliwa. Niestety w związku z jej ujawnionym stanem, a także mając na uwadze zachowanie dzieła dla kolejnych pokoleń, zmuszeni zostali do podjęcia decyzji odmownej i przedstawienia jej dyrekcji⁵³.

W 2011 roku wykonano nowy dublaż przy zastosowaniu techniki opartej na żywicach syntetycznych⁵⁴ (il. 9-10). Wybór ten podyktowany był m.in. większą niż w przypadku masy woskowo-żywicznej siłą klejenia, mniejszym ciężarem spoiwa łączącego oba płótna, niską kwasowością i dużo większą elastycznością. Dublaż wykonano ręcznie, z wkładką z włókniny poliestrowej o niskiej gramaturze, na płótno lniane⁵⁵. Obrócenie *Bitwy* warstwą malarską do góry nastąpiło we wrześniu. Kończyło to pierwszy etap prac, który trwał dwieście osiemdziesiąt cztery dni.

W październiku 2011 roku przystąpiono do drugiego etapu konserwacji, której pierwszym krokiem było oczyszczenie lica obrazu. Po usunięciu bibułki japońskiej wykonano niezbędne badania fizykochemiczne identyfikujące spoiwa użyte pierwotnie



il. 10 | fig. 10

Zgrzewanie płótna dublażowego z odwróciem obrazu
 | Applying heat to bond the lining canvas to the back of the painting

fot. | photo Anna Lewandowska

il. 11 | fig. 11

Ubytek warstwy malarskiej i gruntu po uzupełnieniu barwnym kitem o fakturze dopasowanej charakterem do zachowanego oryginału
 | Losses in paint layer and ground after they were filled with coloured putty of a texture matching the surviving parts of the original

fot. | photo Anna Lewandowska

⁵⁰ Etap ten trwał dwa miesiące.

⁵¹ Aktualne wymiary obrazu: 431 × 991 cm.

⁵² Instytut Włókiennictwa, *Badania wytrzymałościowe płótna z Grunwaldu*, op. cit.

⁵³ D. Ignatowicz-Woźniakowska, *Oświadczenie*, z dnia 30 marca 2011 r., op. cit.

⁵⁴ Beva-Film, Beva 371.

⁵⁵ Poszukiwania nowego płótna dublażowego (o szerokości 5,1 m) trwało ponad sześć miesięcy. Ostatecznie tkanina została sprowadzona z Francji. Wyprasowane płótno naciągnięto na stare krosno i nasączono impregnatem Paraloid B-72 w toluenie (zużyto 43 l roztworu).



il. 12 | fig. 12

Fragment obrazu w miejscu sygnatury po założeniu kitów. Zdjęcie obrazuje rozmiar zniszczeń w tej partii | Detail of painting with signature after the putty was filled in. The photograph conveys the extent of damage to this section

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

i wtórnie w obrazie. Przeprowadzono badania tkaniny podobrazia⁵⁶ i pigmentów⁵⁷. Następnie usunięto wtórne werniksy, retusze oraz kity wypełniające ubytki warstwy malarskiej. Prace prowadzono dwutorowo: chemicznie przy użyciu rozpuszczalników⁵⁸ i mechanicznie za pomocą skalpeli. W miejscu dawnych kitów naniesiono nowe, wiernie naśladujące fakturę warstwy malarskiej⁵⁹ (il. 11–13). Sztywne trójmodułowe krosno wymieniono na nowe aluminiowe samonaprzężające, zapewniające obrazowi równomierny i stabilny naciąg. Dnia 30 marca 2012 roku *Bitwę* zamontowano na stelażu stanowiącym konstrukcję nośną zarówno obrazu, jak i ciężkiej drewnianej ramy. Stelaż jest odsunięty od ściany o 70 cm, co umożliwia na bieżąco kontrolę stanu zachowania odwrocia. Jego nowatorskie wyposażenie w wyciągarke pozwala usprawnić zdejmowanie i wieszanie obrazu oraz znacznie ogranicza liczbę osób wykonujących te czynności. Dzięki takiej konstrukcji obraz zdejmuje się bez konieczności demontażu ramy, poprzez odjęcie dolnej listwy i rozsuniecie bocznych, zwiększając w ten sposób bezpieczeństwo

⁵⁶ Zidentyfikowano płótno lniane. Iwona Pannenko, *Badanie tkaniny podobrazia Bitwy pod Grunwaldem J. Matejki*, Warszawa, 31 grudnia 2010 r. Ekspertyza ta znajduje się w dokumentacji przechowywanej w Laboratorium MNW.

⁵⁷ Uniwersytet Warszawski, Wydział Chemii, *Raport z badania pigmentów metodami: SEM-EDS, LA-ICP-MS oraz spektroskopia Raman*, z dnia 20 grudnia 2010 r. Badania wykonali: dr Barbara Wagner, dr Beata Wrzosek, dr hab. Mikołaj Donten, mgr Karolina Malinowska. Zidentyfikowano: biel ołowiową, biel cynkową, czerwień żelazową, cynober, czerwoną ochrę, żółcień neapolitańską, glinokrzemian żelaza (ochra?), żółcień kadmową, zieleń szwajnfurcką, zieleń chromową, ultramarynę, smaltę, błękit kobaltowy, czerń – pigmenty żelazowe. Wykonanie szlifów stratygraficznych – Elżbieta Rośliniec, Laboratorium MNW.

⁵⁸ Aceton, nafta kosmetyczna, benzyna ekstrakcyjna.

⁵⁹ Kitem barwionym, na bazie żywic akrylowych, z izolacją szelakową.



operowania obrazem (il. 14). Jest to prawdopodobnie jedyne na świecie takie rozwiązanie⁶⁰. Końcowym etapem prac konserwatorsko-restauratorskich było położenie nowego werniksu⁶¹ i wykonanie retuszy metodą graficzną (kreską), tak aby pozostawały rozpoznawalne miejsca uszkodzeń⁶² (il. 15). Po jego zakończeniu obraz oprawiono w nową, specjalnie zaprojektowaną ramę⁶³. Konserwacja zakończyła się 8 sierpnia 2012 roku.

Bitwa przeszła wiele interwencji konserwatorsko-restauratorskich. Dwie z nich wykonano po zakończeniu I i II wojny światowej. Pozostałe, w tym obecna, przeprowadzono w związku z różnymi rocznicami.

Ostatecznie na wystawie „Polska – Niemcy. 1000 lat sąsiedztwa w Europie” pokazano kompozycję wzorowaną na warszawskim obrazie Matejki, wykonaną w skali 1 : 1 haftem

il. 13 | fig. 13

Fragment obrazu w miejscu sygnatury po retuszu kreską | Detail of painting with signature after it was retouched with lines

fot. | photo Anna Lewandowska

⁶⁰ Autorski projekt krosna i konstrukcji stelażu – Henryk Arendarski.

⁶¹ Werniks damarowy firmy Schminke, naniesiony tamponami. Podobnie jak w latach czterdziestych XX w. zabieg werniksowania wykonano w pionie.

⁶² Farbami żywicznymi Maimerii. Retusz wykonany przez zespół Marconiego również był widoczny.

⁶³ Projekt Grzegorza Janczarskiego. Wykonawcy: elementy drewnianej szkieletowej konstrukcji ramy – firma Stanisława Marchewki MARCHEWKA; profile drewniane – Stolarnia MNW, pod kier. Wiesława Anuszeńskiego; złoceń i drobna sztukateria – zespół pozłotników Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie pod kier. Agnieszki Czubak; Anna Bielecka, Ewa Lechowska i Piotr Grochowski; pozostałe elementy dekoracyjne – zespół Pracowni Konserwacji Sztuki Starożytnej i Rzeźby Kamiennej pod kier. Zbigniewa Godziejewskiego; Joanna Lis, Ewa Radziejowska-Parandowska i Andrzej Karolczak. Środkowa część ramy obita została jedwabiem. Środki finansowe na projekt i montaż ramy przekazało PKO BP.



il. 14 | fig. 14

Próba generalna mechanizmu podnoszenia nowego samonapężającego krosna do *Bitwy pod Grunwaldem* | Dress rehearsal of the mechanism for lifting the new self-tensioning stretcher for *The Battle of Grunwald*

fot. | photo Anna Lewandowska

krzyżkowym⁶⁴. Prof. Piotrowski w *Muzeum krytycznym* napisał, że „bitwę o *Bitwę*” przegrał zarówno on, „jak też określona polityka kulturalna, polegająca na obecności kluczowych obrazów w ważnych dla nich miejscach i czasie”⁶⁵. I dalej: „Wielokrotnie spotykałem się z twierdzeniem, że konserwacja jest najważniejszą płaszczyzną funkcjonowania muzeum, że opinie i ekspertyzy służb konserwatorskich mają charakter neutralny, nieideologiczny, apolityczny itp. Nic bardziej błędnego. Za takim stanowiskiem stoi bowiem przekonanie, że najważniejszą rolą muzeum jest »konserwowanie« nie tyle obiektów, ile też przeszłości. [...] Jeżeli jednak stawką mają być decyzje z zakresu polityki wypożyczeń instytucji, w oczywisty sposób decyzja konserwatora ma polityczny charakter; co więcej, jeżeli dana instytucja deklaruje bardzo określoną misję ideową, jak to robiło w tamtym czasie MNW, to w oczywisty sposób decyzja konserwatorska jest kontestowaniem tej misji i przeciwstawianiem jej innej, zachowawczej, polegającej na zamykaniu muzeum. Na tym właśnie, na deneutralizacji muzeum, polega wkład krytycznych studiów muzealnych pokazujących charakter jego polityki, która w formule konserwatywnej chce się przedstawiać jako światopoglądowo neutralna, a w sensie mechaniki zarządzania – naturalna”⁶⁶.

W opisanym sporze stanowisko dyrektora ideologa stało w sprzeczności ze stanowiskiem konserwatora, któremu wcale nie zależało na utrwalaniu światopoglądu bądź interpretacji historii czy współczesności. Główna Konserwator czuła się odpowiedzialna przede wszystkim za zachowanie jej materialnych śladów – w tym wypadku narodowego arcydzieła.

Pokaz odrestaurowanej *Bitwy pod Grunwaldem* uświetnił obchody Jubileuszu 150-lecia Muzeum Narodowego w Warszawie. W dniu 19 września przy obrazie odbyła się uroczysta konferencja⁶⁷, podczas której Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski powiedział, że „wykonanie prac konserwatorskich przy *Bitwie pod Grunwaldem* było niezbędne. Renowacja dzieła wymagała wielkiego wysiłku i ogromnej wiedzy, prace zostały wykonane niezwykle profesjonalnie”⁶⁸. Dyrektor MNW

⁶⁴ Projekt Grzegorza Żochowskiego; pomysłodawcy: Janina i Adam Panek z Działoszyna.

⁶⁵ P. Piotrowski, op. cit., s. 121.

⁶⁶ Ibidem, s. 122.

⁶⁷ Z udziałem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego, Dyrektora MNW Agnieszki Morawińskiej, Prezesa Zarządu PKO BP Zbigniewa Jagiełło oraz Głównego Konserwatora MNW Doroty Ignatowicz-Woźniakowskiej.

⁶⁸ *Dzieło Matejki ocalone dla potomnych* [online] aktualizacja 21 września 2012, [dostęp: 23 marca 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/dzieło-matejki-ocalone-dla-potomnych-3256.php?searchresult=1&sstring=Dzie%C5%82o+Matejki+ocalone+dla+potomnych>>.



Agnieszka Morawińska dziękując konserwatorom, podkreśliła, że „[...] prezentujemy obraz w najlepszym możliwym stanie [...]. Jest to tym bardziej istotne, że dzieło Matejki ma szczególne znaczenie dla Polaków, dla naszej historii, dla naszego oglądu przeszłości i poczucia tożsamości narodowej”⁶⁹. Na Dziedzińcu im. Stanisława Lorentza został zorganizowany *Piknik pod Grunwaldem*, na który zjechali goście z całej Polski. Ten szczególny dzień – 22 września – był relacjonowany w środkach masowego przekazu.

il. 15 | fig. 15

Punktowanie warstwy malarskiej | Stippling the paint layer

fot. | photo Dorota Ignatowicz-Woźniakowska

Autorka składa szczególne wyrazy wdzięczności Annie Kielczewskiej i Piotrowi Borusowskiemu, których cenne uwagi wpłynęły na ostateczny kształt tego artykułu.

⁶⁹ Ibidem. Dr Agnieszka Morawińska objęła funkcję dyrektora MNW 1 listopada 2010 r.

| The Story of Jan Matejko's *The Battle of Grunwald* in 1999–2012

This article resumes the story told in 2012 in the first issue of the *Journal*, about the conservation of *The Battle of Grunwald* up to 1999.¹ The years 2009–10 saw more than just a struggle over the preservation of one of the greatest paintings in Poland through conservation. A vital dispute of the fundamental nature arose about the very role of the museum, waged not against an outside opponent but internally, against a – seemingly – lost cause.

The last time *Grunwald* was loaned out was in 1999, to the National Museum of Lithuania in the Old Arsenal of the Lower Castle in Vilnius, for what became an important political event. The Lithuanians “prepared for the arrival of the eminent work very seriously [...] Director [...] Budrys estimated the expense of renovating the museum at 800,000 litas. On 2 April, the Kilimai carpet factory in Lentvaris finished weaving the special mat that would be placed in front of the painting. The weavers romantically named the 300-sq. m. rug the ‘Little Grunwald Meadow.’”² “The rug will also play a more practical role, of reducing the noise made by visitors and the vibrations from street traffic.”³ The museum put on a number of related cultural and educational events, including meetings with art historians. “The embassy of Austria invited [...] Dr Arnold Wieland, the Grand Master of the Teutonic Order.”⁴

This was the first time the painting was shown in Lithuania and, as it later turned out, the last outside the National Museum in Warsaw. On 30 March 2011, the Chief Conservator, Dorota Ignatowicz-Woźniakowska sent Director Agnieszka Morawińska a memorandum stating that because of the exceptionally poor condition of the canvas support due to its very advanced and irreversible process of degradation, the painting should not be loaned out again.⁵

A short time after the painting returned from Vilnius, the conservators noticed escalating changes occurring at first on its surface, then in the structure itself. The key challenge was to stabilize the canvas. In 2005 deformations of its surface appeared, resembling the buckling of sheet metal. The doubling had detached in places, and damage to the original canvas began to show through. Local interventions, which consisted of ironing new wax mass into the areas

¹ See Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, “Jan Matejko’s *The Battle of Grunwald*: The Story of the Painting’s Peregrinations and Conservation Up to 1999,” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series*, 1 (37) (2012), pp. 71–81.

² Krystyna Marczyk, “Matejko przyjechał,” *Gazeta Wileńska*, no. 77 (78) (1999).

³ Jadwiga Baranowicz, “Życie”, *Bitwa pod Grunwaldem w wileńskim arsenale*, *Nasza Gazeta. Tygodnik Związku Polaków na Litwie*, no. 16 (402) (1999).

⁴ Halina Jotkiało, “Od 14 kwietnia do 15 lipca – w Starym Arsenale,” *Kurier Wileński*, no. 64 (13609) (1999).

⁵ Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, “Oświadczenie”, addressed to Director Agnieszka Morawińska, 30 March 2011. A copy of the letter can be found in the documentation of the Office of the Chief Conservator of the National Museum in Warsaw (unless otherwise noted, this citation applies to all the documents mentioned in this text).

that had come unglued, proved short-lived as old glue had lost its elasticity and adhesiveness and failed to combine with the new. Conservators come across this problem frequently, and unfortunately the only solution in this situation is to remove the entire support together with its adhesive and to make a new one. Furthermore, cracks in the original canvas appeared on the right and bottom edges, and combined with the separation of the canvas from the doubling. Also visible was the crumbling of the paint layers and grounding, and the cracking and chipping of the putty.⁶

Over time, the condition of the painting continued to worsen, but this natural process was gradual and the conservators watched it carefully.⁷ In retrospect, the decision to allow it to travel in 1999 harmed the painting, and all the stopgap repairs were not durable. Already before the loan to Lithuania, plans had been made to conduct major conservation and restoration work that would take over a dozen years after the painting's return from Vilnius.⁸ Attempts to acquire funding for this operation were halted, however, by the years of financial difficulties at the museum.⁹

The 600th anniversary of the battle, in 2010, created an excellent opportunity for other institutions to renew their efforts to include the painting in their own exhibitions. Deputy Director of the Wawel Royal Castle Jerzy T. Petrus,¹⁰ “evoking the established tradition of celebrating the anniversaries of this event at Wawel,” asked the National Museum in Warsaw for a loan of exhibits, to include *Grunwald*, for an exhibition “Na znak świetnego zwycięstwa” (To mark this excellent victory). A committee of conservators and art historians discussed the issue exhaustively. The National Museum in Warsaw Director Andrzej Maciejewski¹¹ denied the request, justifying his decision with the need to protect the priceless work. In October the request was reiterated.¹² The National Museum in Warsaw refused again, for conservation reasons, but also informed Wawel that “[...] a nearly half-year absence of *The Battle of Grunwald* from the Matejko Room, where this painting is the principal exhibit, would create an enormous gap in our gallery, which would lead us to ask [Wawel] to offer in exchange an equally valuable painting by Matejko from the collections of the Royal Castle in Wawel or from another collection (such as *The Prussian Homage* [...]).”¹³ At the same time, there were discussions about loaning *Grunwald* to the exhibition “Door to Door. Poland-Germany: 1,000 Years of Art and History,” whose opening was being planned for September 2011 in Berlin. According to its

⁶ *Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki*, conservator's documents archived in the Conservation Workshop of Canvas Painting of the NMW.

⁷ The Conservation Workshop of Canvas Painting of the National Museum in Warsaw keeps reports on the regular inspections of the painting.

⁸ This was noted in the inventory record of the painting archived in the Collection of Polish Art Pre-1914 of the National Museum in Warsaw.

⁹ In 2007–11, Ferdynand B. Ruszczyc, Dr Hab, Dorota Folga-Januszewska, Andrzej Maciejewski and Prof. Dr Hab. Piotr Piotrowski (to 31 October 2010) served as museum Directors.

¹⁰ Jerzy T. Petrus, Deputy Director for museum collections of the Wawel Royal Castle, letter of 15 May 2009 to Andrzej Maciejewski, Acting Director of the National Museum in Warsaw.

¹¹ Andrzej Maciejewski, Acting Director of the National Museum in Warsaw, letter of 15 June 2009 to Prof. Dr Hab. Jan Ostrowski, Director of the Wawel Royal Castle.

¹² Prof. Dr Hab. Jan Ostrowski, Director of the Wawel Royal Castle, letter of 2 October 2009 to Prof. Dr Hab. Piotr Piotrowski, Director of the National Museum in Warsaw.

¹³ Dr Katarzyna Murawska-Muthesius, Deputy Director for Research and Education of the National Museum in Warsaw, letter of 21 October 2009 to Prof. Dr Hab. Jan Ostrowski, Director of the Wawel Royal Castle.

curator, Anda Rottenberg, the Polish national interest required the presence of *The Battle of Grunwald*.¹⁴ It was to be one of two focal works at the show. In a letter dated 9 December, Anda Rottenberg and Director of the Royal Castle in Warsaw Prof. Dr Hab. Andrzej Rottermund promised to provide conservation care and total safety during its transportation and throughout the duration of the exhibition.¹⁵ On the same day, the leadership of the National Museum in Warsaw, including its Director, Prof. Dr Hab. Piotr Piotrowski, decided to loan the painting and informed a Curators' Meeting about his decision.¹⁶ The National Museum in Krakow also obtained permission to borrow it. Six days later, the management of the Wawel Royal Castle thanked the National Museum in Warsaw for its offer to loan *Grunwald*. According to the initial agreement, after the Wawel exhibition ("Na znak świętego zwycięstwa") ended, *Grunwald* would spend nearly a year in the Gallery of Nineteenth-Century Polish Art in the Sukiennice Museum of the National Museum in Krakow, replacing Matejko's *The Prussian Homage*. But after weighing this idea, the management of the National Museum in Krakow instead suggested leaving *Grunwald* at Wawel until it was scheduled to travel to Berlin, which "would certainly help to limit the risk of damaging this eminent work during rolling and unrolling."¹⁷ The Wawel Royal Castle decided not to return *The Prussian Homage* to Sukiennice after the building's renovation.¹⁸ It is noteworthy that the management of the National Museum in Warsaw made its decisions without consulting conservators and art historians. The Chairman of the Board of Trustees of the National Museum in Warsaw, Professor Jack Lohman, learnt about the whole issue on 13 January 2010.¹⁹

These events led to an acute disagreement within the National Museum in Warsaw. Even before 9 December 2009, in a conversation with Director Piotrowski, Chief Conservator Ignatowicz-Woźniakowska refused to take the painting down and have it rolled up. She justified this decision with her belief in acting according to her conscience and professional responsibility. She emphasized that the preservation of national heritage lies at the heart of the profession of art conservator. Significantly, none of the Conservation Department's decisions questioned the sense of organizing any of the exhibitions mentioned above.

The Chief Conservator put her position on paper as asked by the Director.²⁰ In her memorandum, she emphasized that the painting's condition did not allow it to be moved, and exhaustively explained her thinking. The management learnt about the chronology of the painting's loans and conservation, which included – unprecedented in the history of large works of art in Poland – three and a half years underground in hiding during the Second World War. The Chief Conservator was not granting permission to loan the painting to these exhibitions because of its condition stemming from both its wartime history and the negative outcomes of earlier

¹⁴ Agnieszka Kowalska, "Bitwa o Grunwald," *Gazeta Wyborcza*, 14 January 2010.

¹⁵ Anda Rottenberg, Prof. Dr Hab. Andrzej Rottermund, letter of 9 December 2009.

¹⁶ Monika Ochnio on behalf of Elżbieta Charazińska, Curator of the Department of Early Modern Polish Art, letter of 4 January 2010 to Director of the National Museum in Warsaw Piotr Piotrowski about a loan of Jan Matejko's *The Battle of Grunwald*.

¹⁷ Marek Świca, Deputy Director of the National Museum in Krakow, letter of 15 December 2009.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, e-mail of 13 January 2010 to the Chairman of the Board of Trustees of the National Museum in Warsaw, Prof. Jack Lohman.

²⁰ Ignatowicz-Woźniakowska, letter of 5 January 2010 to the Director of the National Museum in Warsaw Piotr Piotrowski concerning *The Battle of Grunwald*.

conservations; she emphasized that any actions involved in moving the painting would be extremely dangerous and might result in tears in the canvas of this priceless work of art. Because some of the painting's layers are rigid, the very procedure of wrapping it around a roll in its current condition and turning it over increased the risk of further damage. This risk would increase exponentially with every sequence of these actions. Therefore, the painting needed major conservation. It would take several years and be costly, requiring most importantly a change of its doubling and a replacement of its canvas stretcher with a self-tensioning one.²¹ The Chief Conservator repeatedly asked the Director to reverse his decision. The Department of Early Modern Polish Art also "expressed the great hope that the substantive arguments and, most importantly, the enclosed assessment of the Chief Conservator, [...] will contribute to a reversal of the decision so as to continue to protect this work best for future generations."²²

In the world of museum practices, approving these loans with the awareness of the threats and unavoidable changes to the painting represents a violation of the institutional statute, which requires the museum to safeguard its holdings. Demanding that the Chief Conservator make a decision that can potentially seriously damage a work of art is unprecedented in the history of Polish museums. Nearly a year after these events, tests of the durability of the canvas conducted at the Textile Institute in Łódź corroborated the conservators' judgement, demonstrating that its average maximum stretching was below one per cent, in other words, that the canvas had lost all its mechanical properties and behaved like glass.²³ The experts emphasized that they had studied selvages without the paint layer. They did not test the canvas together with the paint layer, since there it is invariably much weaker, brittle, more acidic and more rigid from the paint left over from the conservation conducted in the 1920s. The key factors that had had a decisive impact on the state of the canvas were the paints and acidifying substances used in previous conservations, and destruction by filamentous fungi (**figs 1-2**).

In the words of Director Piotrowski, "museum people and conservators do not like to loan out paintings [...]. Very often, the argument used to hold on to a work and not to loan it is the conservation argument [...]. It was used in this case, too. Because it appeared in an atmosphere of existing programmatic conflict, its credibility was limited. In my opinion, political and substantive considerations were definitely more important than those entailing conservation."²⁴ He argued furthermore that "the conflict between management and the conservation service [...] was [...] that of litmus paper for both the programmatic conflict and the staff conflict and, primarily, organizational. Its motto is 'the battle over the *Battle*.' It focuses the extensive problems faced by the museum I direct as if on a lens [...]. The conservation arguments in reality were a mask for arguments of an employee nature and a programmatic nature, a cover for a much deeper conflict about the way the museum is managed, the real distribution of responsibilities, and even of the museum as such."²⁵ With the changes being

²¹ Ibid.

²² Ochnio, op. cit.

²³ Textile Research Institute, Laboratory of Testing Textile Raw Materials and Fabrics, "Badania wytrzymałościowe płótna z Grunwaldu," Łódź, 22 February and 15 December 2011. The second test was performed after the canvas had been impregnated. Zofia Mokwińska, MA (Engineering), conducted the tests, while the laboratory's technical manager, Dr (Engineering) Beata Witkowska, authorized the report. The report is archived in the Laboratory of the National Museum in Warsaw.

²⁴ Piotr Piotrowski, *Muzeum krytyczne* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011), p. 121.

²⁵ Ibid., p. 120.

planned by management, the atmosphere at the National Museum in Warsaw continued to grow increasingly strained.²⁶

The Chief Conservator's refusal to sign off on the loan of the *Battle* became the first reason for terminating her contract, for reason of insubordination stemming from her refusal to follow orders at work.²⁷ It is noteworthy that the Director's actions blatantly contravened the *ICOM Code of Ethics for Museums*,²⁸ which states that "The governing body should never require museum personnel to act in a way that could be considered to conflict with the provisions of this Code of Ethics, or any national law or specialist code of ethics."²⁹ Also: "Members of the museum profession have an obligation to follow the policies and procedures of their employing institution. However, they may properly object to practices that are perceived to be damaging to a museum, to the profession, or to matters of professional ethics."³⁰ And finally: "They should avoid situations that could be construed as improper conduct."³¹

Because the Chief Conservator did not agree to the loan of *The Battle of Grunwald* to Krakow and Berlin, the museum's management entertained the possibility of having the conservation work done at the Wawel Royal Castle, leaving out the National Museum in Warsaw staff. The controversy won widespread publicity in newspapers, on television and radio. The public, demonstrating a lively interest in the developments, reacted vocally.

In response to the now public dispute between the Director and the team of conservators, Director Piotrowski assembled an independent committee of conservators to advise him on lending *Grunwald* to the exhibitions in Krakow and Berlin. Opening its first meeting, he expressed the opinion that "the Director of a national institution ought to weigh the museum's particular interests against the public interest [...] and [therefore] an event such as the exhibition in Krakow about the Polish-Teutonic wars cannot take place without *The Battle*, the Berlin exhibition may become an exceptional event, and it addresses a thousand years of Polish-German relations as seen through art. Putting paintings [including *The Prussian Homage*] on display is in the interest of our national culture. The last time these two paintings

²⁶ The professional staff of the National Museum in Warsaw pointed out that the reform proposed by Director Piotrowski lay primarily in politicizing and ideologizing the museum's programme. It included contradictions in some aspects of internal reform, such as increasingly digitizing the collections, and at the same time making radical staff cuts. Conservation departments was to be dramatically reformed, even eliminated. The existing systematic conservation care of the collections was to be reduced primarily to short-term technical service of its own exhibitions and loans to other museums, while conservation of items was to be drastically cut. The reform made light of basic research and research studies of the collections for collection catalogues. Museum education was also limited. The staff emphasized the Director's style, which replaced dialogue with conflict and confrontation, impeding discussion and understanding with the employees. See Antoni Ziemia, Chairman of the Curators' Committee of the National Museum in Warsaw, *Pracownicy merytoryczni Muzeum Narodowego w Warszawie w sporze z jego dyrektorem, główne punkty kontrowersji* [The professional staff of the National Museum in Warsaw in dispute with its Director, main points in the controversy] letter of 7 June 2010.

²⁷ The other reasons for her planned dismissal had to do with letters and open letters to the highest state authorities, written jointly with staff of the professional departments of the National Museum in Warsaw, about the dispute underway at the museum. Copies of all the letters are archived in the Office of the Chief Conservator of the National Museum in Warsaw. I would like to take this opportunity to thank National Museum in Warsaw staff, conservators from other museums and the Polish National Committee of the ICOM, at that time chaired by Prof. Dr Hab. Andrzej Tomaszewski, for their friendship and support.

²⁸ *ICOM Code of Ethics for Museums* [online], [retrieved: 7 October 2013], at: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf>.

²⁹ *Ibid.*, 1.16.

³⁰ *Ibid.*, 8.2.

³¹ *Ibid.*, 8.1.

were shown together was in 1882.”³² Piotrowski deferred the final decision about the loan to the conservators, in order to ascertain “the actual condition of the painting of *The Battle of Grunwald* and also what needed to be done and what work needed to be conducted to allow the painting to travel to Krakow and to Berlin, and also what would be the initial estimate of the cost of conserving the painting.”³³

The committee published its findings on 27 January 2010. It “unanimously corroborated the accuracy of the diagnosis of the state of the exhibit issued by the conservation team of the N[ational] M[useum in] W[arsaw] and resolved that the conservation plan for *The Battle of Grunwald* requires a review of exhibition plans and a new approach in museology. The painting [...] will be able to play the role assigned to it in the upcoming exhibitions, which are publicly very significant. As part of the project with the working name *Matejko XXI*, the committee recommends that immediate steps be taken in the areas of conservation-guardianship and the most modern exhibition solutions. The committee states that Jan Matejko’s work is priceless to Polish culture and may not be exposed to damage by being transported in its current condition. Contributing to the painting’s poor state have been its 3.5 years in hiding underground from the Nazis and the 32 trips this colossus has taken, including 17 in Matejko’s lifetime. The sixty years since its last conservation are an important reason to launch an urgent, complex conservation in accordance with current knowledge. This unavoidable conservation-curatorial project will require about 18 months of work. The National Museum in Warsaw conservation team, which continues the project designed by Professor Bohdan Marconi in 1945–49, is able to undertake this complex challenge and has already prepared a plan for its indispensable conservation and restoration work [...]. The opening date of the Berlin exhibition will allow [the team] to perform the conservation and research as well as conservation and restoration procedures with the appropriate care [...] and to prepare the original for [...] the Berlin exhibition. The image of *The Battle of Grunwald* also plays the role of collective memory, is a visible sign of historical and symbolic content. Because of this humanistic aspect and the short time until the opening of the Wawel exhibition, which makes it impossible to take appropriate care to keep the precious painting safe, the committee suggests a modern solution. This is to create a faithful reproduction of the painting, a so-called simulacrum (a digital high-quality print on canvas), of the highest quality, in accordance with the texture and potential aesthetic unity of the painting, under the supervision of conservators and artists. Similar works, which agree with modern tendencies promoted by the museum profession, are implemented in prestigious locations, such as the prehistoric cave paintings in Lascaux or the reconstructed paintings in Arthus’s Court in Gdańsk. The proposed solution will visualize and preserve the most broadly defined memory of heritage, is subordinated to its public goals and to the message from its substance. It makes it possible to exhibit and position the original alternately with the copy. The idea of this two-track care of *The Battle of Grunwald* makes it possible to act much more broadly in protecting this national heritage and creates possibilities for taking care of the work in a very responsible manner. It opens up new exhibition possibilities, allows for the

³² The committee was made up of representatives of the Wawel Royal Castle (Chief Conservator Dr Ewa Wiłkojc and Deputy Chief Conservator Beata Nowak), the Royal Castle in Warsaw (Chief Conservator Tomasz Buźniak, Deputy Chief Conservator Maria Szczypek, Conservator Regina Dmowska), Ministry of Culture and National Heritage (Prof. Iwona Szmelter), National Museum in Warsaw (Chief Conservator Dorota Ignatowicz-Woźniakowska; conservators from the Conservation Workshop of Canvas Painting, Head Dorota Pliś, Senior Conservator Anna Lewandowska). See *Protokół z Komisji Konserwatorskiej dotyczącej wypożyczenia obrazu Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki na wystawę do Krakowa i Berlina*, of 27 January 2010.

³³ Ibid.

planning of future exhibitions in Poland and abroad. Furthermore, exhibition staffage may complement this faithful, modern image of the painting as simulacrum, allowing visitors to take part more fully in feeling and experiencing the many aspects of art, and at the same time to continue the Matejko tradition.”³⁴

In the spring of 2010, the decision was made to begin the conservation and restoration work, to be fully funded by the Ministry of Culture and National Heritage,³⁵ and the National Museum in Warsaw launched preparations for this major undertaking. The museum also received permission to conduct a public collection in Poland from 15 May 2010 to 15 May 2011, to include voluntary donations to a bank account, street collections into sealed cans and sales of postcards and CDs with images of the painting,³⁶ and of pieces of the original doubling canvas used in 1948–2010.³⁷ These monies would help to purchase testing and conservation equipment. Unfortunately, the idea of the simulacrum did not win the support of the museum’s management.³⁸ Shame, since this image would have reflected the state of preservation and the colours of the painting prior to conservation. The management also did not take up an offer by Janusz Sporek³⁹ to organize concerts in the United States to raise funds in the Polish-American community to buy this equipment. The Chief Conservator suggested displaying the simulacrum during Sporek’s concerts, an idea the musician liked.

The conservation project required an enormous, multifaceted effort.⁴⁰ The team from the Conservation Workshop of Canvas Painting of the National Museum in Warsaw, supervised by the Chief Conservator, would be working on the largest piece of art in the museum’s collection.⁴¹ The work site was open to the public, and the many public talks and meetings were

³⁴ Ibid.

³⁵ Appropriation from the Ministry of Culture and National Heritage of 905,544 zlotys (76.92% of all expenses entailed in the project), of 15 April and 10 August 2010. Decision of Minister of Culture and National Heritage Bogdan Zdrojewski. This sum covered the cost of preparing and equipping the exhibition room, photographic documentation, research, construction of transportation equipment and a special canvas stretcher and the hiring of additional conservators. The work of the museum’s conservators was covered by their existing contracts.

³⁶ Office of Permissions and Concessions, Ministry of the Interior, *Decyzja nr 78/2010*, of 28 April 2010.

³⁷ Office of Permissions and Concessions, Ministry of the Interior, *Decyzja nr 317/2010*, of 23 December 2010.

³⁸ The simulacrum would have cost c. 170,000–190,000 zlotys, depending on its supporting structure.

³⁹ Sporek is an orchestra conductor, musician, social activist and the founder of the Music Education Center and the Hejnał and Paderewski Festival Singers choirs and the Esprit de Chorus international vocal group, Director of singing-and-dancing groups, instructor and journalist, President of the New York division of Chopin Foundation Council and General Choral Director of the Polish Singers Alliance of America and Canada. He has received numerous prestigious prizes, especially for promoting Polish culture.

⁴⁰ The Chief Conservator and his team would like to express their appreciation to all those who contributed to the realization of this undertaking: the Ministry of Culture and National Heritage for financing the conservation and restoration, PKO BP for funding three microscopes and the materials to make a new frame for the painting, Amitech Poland Ltd. and its Gdańsk office and Fin Pol Rohl for making the roll free of charge and for adjusting it to the mobile equipment in order to remove the painting for the duration of the renovation of the Matejko Room, Renesans Trans for assistance with moving the roll, the Battle of Grunwald Museum in Stębark for its donation of 8,541.98 zlotys collected by Scouts, donors in the public collection of 4,360.97 zlotys, 10.01 euro, 5 Lithuanian cents and 25 Ukrainian kopeks and all National Museum in Warsaw staff, who supported and assisted the conservators. I would like to thank PKN ORLEN SA, the Patron of the Commemoration of the 600th Anniversary of the Battle of Grunwald in 2010.

⁴¹ Dorota Plis (Head of the Workshop), Piotr Lisowski (Manager in charge of the technical aspects of the conservation of the *Battle*), Magdalena Wesołowska, Katarzyna Jastrzębska, Anna Lewandowska, Małgorzata Pawłowska and Barbara Kurzyk-Soudah, and outside conservators Ksenia Zdzieszńska-Demolin, Barbara Drobińska-Sowula and Zofia Datko, as well as four students of the Academy of Fine Arts in Warsaw.

coordinated closely with the museum's Education Department, and Promotion and Marketing Department, which were preparing events focussing on the 600th anniversary of the battle. The media covered the stages of the project as they occurred.⁴²

The initial estimate of the duration of the project was eighteen months, but it eventually took close to twenty-five months (13 July 2010 – 6 August 2012). Serving as consultants in meetings of the conservation committee were specialists from other institutions, the National Museum in Krakow, the Royal Castle in Warsaw, the Wawel Royal Castle and the Academy of Fine Arts in Warsaw. The delays were due to factors outside the control of the conservators. For example, work needed to slow down to observe regulations about the use of solvents.⁴³ Guidelines from the Sanepid state sanitary-epidemiological inspectorate and the National Labour Inspectorate about extracting the old doubling mass and impregnating individual layers allowed this work to be performed no more than once a week. The conservators realized that the technical procedures themselves would be very time-intensive and that they would need to be conducted in very difficult conditions, not in a laboratory but in the Matejko Room,⁴⁴ which lacked the appropriate ventilation. The work of filling in the losses in the ground was drawn out because of the elastic putty being used, which needed to be applied in over a dozen layers. The equipment for conducting infrared and RTG tests was not always available from rental firms. When their work began, the conservators did not know that plans had already been made for the works in the Gallery of Polish Painting to be rearranged. This required securing *Grunwald* for the duration of the renovations of the room, removing it on an enormous custom-made, 120-cm-diameter roll, on which the canvas could be wrapped threefold, and not fourfold as had been done earlier. Taking into account the safety of the workers and the interest of the painting, it was impossible to know the precise time the work would take to complete, and it was necessary to stretch it out. Professor Marconi had earlier faced similar problems.⁴⁵

The size of the painting (currently 42.7 sq. m.) made it necessary for the conservation to take place in the gallery itself, on a new, elevated wooden platform covered with PCV, which was more level than the floor. Two mobile scaffolds were custom-made to allow the conservators to move around and to work without pressing on the painting's surface. The museum purchased solvent vapour machines, specialized lamps and microscopes. The conservators wore Tyvek overalls to protect them from direct contact with solvents and dust. Their work, done in a half-reclining position, was exceptionally exhausting and required great physical effort.

In mid-June 2010 the team began comprehensive testing to make an initial assessment of the degradation of the organic materials and the painting's microbiological state.⁴⁶ This allowed

⁴² Between the completion of the conservation on 8 August and the end of December 2012, c. 45,000 visitors saw the painting. Between 1 June 2010 and 30 September 2012, 800 items about the painting appeared in the press (254), on the radio (283), television (170) and Internet (173). From May 2010 to May 2011 the museum's Education Department organized 10 lectures "Around Grunwald," with audiences totalling 750; 15 meetings with conservators in the Matejko Room with a total of 370 participants; 20 "Become a conservator" Sunday workshops, in which 680 persons (330 families) took place; Picnic at Grunwald for 500; and 50 "The secrets of conservation" lessons (1,250 participants). A total of 3,550 persons took part in these events. The museum put on four press conferences.

⁴³ Mostly trichloroethylene, lacquer petrol. About 150 litres of solvents were used in the stage of work to replace the doubling. The concentration of solvents in the air was tested continuously.

⁴⁴ The museum does not have the appropriate room to conserve such large objects.

⁴⁵ Ignatowicz-Woźniakowska, "Jan Matejko's *The Battle of Grunwald*...", op. cit., p. 60.

⁴⁶ The microorganisms that were discovered did not endanger the health of humans or the condition of the painting. Marcin Draniak, Head of the Laboratory of the National Museum in Warsaw, *Wyniki badań mikro-*

the team to test the newest infrared and X-ray testing equipment. The conservators planned to buy the highest-quality, specialized infrared testing equipment, but, unfortunately, the available funds were instead spent on a brief, 3D film by Tomasz Bagiński, *Bitwa pod Grunwaldem*. They were also unable to buy an Israeli-made specialized X-ray machine, which had been brought to Warsaw upon the request of the Conservation Department for a free-of-charge demonstration at the museum before the painting was taken down.

On 13 July, *Grunwald*, whose front had been secured,⁴⁷ was taken down and placed on the platform face down (figs 3–4). Next, its frame and its metal stretcher bars were disassembled. The doubling canvas, which had been fused with the painting with a wax-resin adhesive, was removed. Beginning on 22 July, the mechanical and chemical removal of the doubling mass from the back of the painting⁴⁸ and of previous visible repairs of the damage in the canvas began (figs 5–6). After it was twice impregnated,⁴⁹ its tears were glued and patches were affixed to the damaged areas of the support, in accordance with the standards in force today.⁵⁰ The original top edge of the canvas, used earlier to attach it to the stretchers, which had no paint layers and ground on it, filled in the losses in the canvas (figs 7–8). This procedure revealed that the conservation conducted in the 1940s had not reconnected the tears in the original canvas, a usual practice at that time, and many losses were filled in with bits of canvas containing a strong putty, which was unusual for that period, when it was customary to fill them in with putty alone. Now the conservators decided to substitute these fillings, since the old conservation had used random pieces of canvas of different thicknesses and weaves from the original canvas. The cleansing and evening out of the painting's deformed edges enlarged the painting by 0.7 sq. m. (4 cm in height, 3 cm in width).⁵¹ Following the exchange of the doubling and the tests of the resilience of the canvas,⁵² the decision was made that the painting would be exhibited exclusively at the National Museum in Warsaw. Even though the conservators had hoped that *Grunwald* would be able to travel to Berlin, regrettably, its revealed state and the goal of making it survive for future generations forced the conservators to decide against it and to present their decision to the Director.⁵³

biologicznych obrazu Bitwa pod Grunwaldem, of 5 August 2010. The document is archived in the Laboratory of the National Museum in Warsaw.

⁴⁷ Japanese tissue on Beva-371 film adhesive in naphtha.

⁴⁸ The procedures took seven months. The specialists used 2,500 scalpel blades, 60 litres of naphtha and 55 litres of acetone for the chemical cleaning of the back and 15 litres of trichloroethylene to extract the wax-resin mass from selected areas of the canvas.

⁴⁹ Paraloid B 68 soluble in white spirit. Nine litres of the solvent were used. To allow for deeper penetration, the back was covered with foil. It took three weeks for the solvents to lose their vapours. The conservation committee selected the impregnation substance. *Protokół z Komisji Konserwatorskiej dotyczącej Bitwy pod Grunwaldem*, z dnia 28 lutego 2011 r. The committee was made up of representatives of the Academy of the Fine Arts (Prof. Iwona Szmelter, Prof. Joanna Szpor), National Museum in Krakow (Chief Conservator Janusz Czop), National Museum in Warsaw (Elżbieta Sobiecka-Mindak – Deputy Director of Management; Elżbieta Charazińska – Curator of the Department of Early Modern Polish Art; Dorota Ignatowicz-Woźniakowska – Chief Conservator; conservators of the Conservation Workshop of Canvas Painting; Dorota Pliś – Head and Anna Lewandowska, Piotr Lisowski; Marcin Draniak – Head of the Laboratory).

⁵⁰ This stage lasted two months.

⁵¹ The painting currently measures 431 × 991 cm.

⁵² Instytut Włókiennictwa, *Badania wytrzymałościowe płótna z Grunwaldu*, op. cit.

⁵³ Ignatowicz-Woźniakowska, "Oświadczenie," of 30 March 2011, op. cit.

In 2011 a new doubling that used a technology based on synthetic resin⁵⁴ (figs 9–10) was applied. Guiding this choice was its greater adhesive force than wax-resin mass, lesser weight of the adhesive joining the two canvases, its low acidity and much greater elasticity. The doubling was done by hand, with an insert of polyester textile of low basis weight onto linen canvas.⁵⁵ In September the painting was turned over, face up. This concluded the first stage of work, which took 284 days.

The second stage of conservation began in October 2011 with the first step of cleaning the front of the painting. After the Japanese tissue was removed, the necessary physical-chemical tests were conducted to identify the original and secondary adhesives. The textile of the backing⁵⁶ and the pigments were tested.⁵⁷ Next, the conservators removed the secondary varnishes, the retouches and the putty used to fill losses. This work was conducted on two tracks, chemically with solvents⁵⁸ and mechanically with scalpels. The pieces of old putty were replaced with new ones that faithfully imitated the paint layer⁵⁹ (figs 11–13). The stiff three-module stretcher bars were replaced with new self-tensioning aluminium ones, which guarantee an even, stable tension. On 30 March 2012 *Grunwald* was mounted on a trestle, a mobile construction for both the painting and its heavy wooden frame. The trestle stands 70 cm away from the wall, which makes it possible to monitor the state of the painting's back continuously. Its innovative mechanism makes its removal and hanging more efficient and significantly limits the number of persons needed to take the painting down or to hang it. It makes it possible to take the painting down without removing its frame, by slipping off its bottom side and moving the left and right sides apart, making it safer to manipulate the painting (fig. 14). It is likely the only contraption of its kind in the world.⁶⁰ The final phase of the conservation and restoration was varnishing⁶¹ and retouching by the graphic method (with lines) to leave the damaged places visible⁶² (fig. 15). Then, the painting was mounted in a specially designed frame.⁶³ The conservation ended on 8 August 2012.

⁵⁴ Beva-Film, Beva 371.

⁵⁵ The search for new doubling canvas (5.1 m wide) took over six months. In the end, it was imported from France. The canvas was ironed and stretched out on the old stretcher bars and impregnated with Paraloid B-72 in toluene (43 litres of the solution were used).

⁵⁶ It was identified as linen canvas. Iwona Pannenko, *Badanie tkaniny podobrazia Bitwy pod Grunwaldem J. Matejki*, Warsaw, 31 December 2010. This experts' report is in the archive of the National Museum in Warsaw Laboratory.

⁵⁷ University of Warsaw, Department of Chemistry, *Raport z badania pigmentów metodami: SEM-EDS, LA-ICP-MS oraz spektroskopia Raman*, of 20 December 2010. The tests were conducted by Dr Barbara Wagner, Dr Beata Wrzosek, Dr Hab. Mikołaj Donten and Karolina Malinowska, MA. They identified white lead, white zinc, red oxide pigment, cinnabar, red ochre, Neapolitan yellow, ferrous aluminosilicate (ochre?), of iron, cadmium yellow, schweinfurt green, chrome green, ultramarine, smalta, cobalt blue and black of iron pigments. The stratigraphic cross-cuts were done by Elżbieta Rośloniec, Laboratory of the National Museum in Warsaw.

⁵⁸ Acetone, petroleum and petroleum ether.

⁵⁹ With coloured putty on a base of acrylic resin with shellack insulation.

⁶⁰ Henryk Arendarski custom-designed the frame.

⁶¹ Damar varnish produced by Schminke, applied with tampons. As in the 1940s, the varnishing was done when the painting was placed vertically.

⁶² Maimeria-brand resin paints. The retouching done by Professor Bohdan Marconi's team was also visible.

⁶³ Design by Grzegorz Janczarski executed by: segments of the wooden skeleton frame, Stanisław Marchewka's firm MARCHEWKA; wooden profiles, National Museum in Warsaw carpentry shop headed by Wiesław Anuszewski; gilding and minor moulding, team of gilders of the Conservation Workshop of Sculpture and

The Battle of Grunwald has undergone numerous conservations and restorations. Two of them were conducted after the two world wars ended. The others, including the current one, were tied to various anniversaries.

In the end, the “Door to Door. Poland-Germany: 1,000 Years of Art and History” exhibition included a composition based on *The Battle of Grunwald* made to scale in cross-stitch.⁶⁴ Former Director Piotrowski wrote in *Muzeum krytyczne* [The critical museum] that both he and “a certain cultural politics based on the presence of key paintings in places and at times important to them” had lost the “battle of the *Battle*.”⁶⁵ And he continued: “I have frequently heard people argue that conservation is the most important platform for the functioning of a museum, that opinions and expert opinions of the conservation services are neutral, non-ideological, apolitical etc. Nothing could be further from the truth. This position hides the belief that ‘conserving’ not only objects but also the past is the most important role of a museum. [...] But if the stakes are decisions in the politics of institutions’ loans, the conservator’s decision is obviously political; furthermore, if a given institution declares a very specific ideological mission, as the N[ational] M[useum in] W[arsaw] did at that time, then the conservator’s decision obviously challenges this mission and juxtaposes it to another, conservative one, which consists of closing down the museum. This deneutralizing of the museum is the gist of the contribution of critical museum studies. They reveal the nature of the museum’s policy, which wants to use the conservative formula to present it as neutral in its world view and, in terms of the mechanics of management, natural.”⁶⁶

In this dispute, the position of the ideologue-director challenged the stand of the conservator, who was not interested in preserving a worldview or in interpreting history or the contemporary era. The Chief Conservator considered herself responsible primarily for preserving history’s material traces, in this case a national masterpiece.

Putting the restored *Battle of Grunwald* on view added splendour to the celebrations of the 150th anniversary of the National Museum in Warsaw. On 19 September 2012, a solemn conference⁶⁷ was held, in which the Minister of Culture and National Heritage Bogdan Zdrojewski confirmed that “the conservation work on *The Battle of Grunwald* was indispensable. Renovating the painting required an enormous effort and immense expertise, and this work was done with exceptional professionalism.”⁶⁸ The museum’s Director, Agnieszka Morawińska, thanked the conservators and underscored that “[...] we are presenting the painting in the best possible condition [...]. This is all the more significant since Matejko’s work has particular importance to the Poles, to our history, to our perspective on the past and to

Painting on Wooden Supports led by Agnieszka Czubak: Anna Bielecka, Ewa Lechowska and Piotr Grochowski; other decorative elements, crew of the Conservation Workshop of Ancient Art and Stone Sculpture led by Zbigniew Godziejewski: Joanna Lis, Ewa Radziejowska-Paradowska and Andrzej Karolczak. The central part of the frame was covered in silk. The financing of the design and assembly of the frame was provided by PKO BP bank.

⁶⁴ Designed by Grzegorz Żochowski; authors Janina and Adam Panek from Działoszyn.

⁶⁵ Piotrowski, op. cit., p. 121.

⁶⁶ Ibid., p. 122.

⁶⁷ With the participation of Minister of Culture and National Heritage Bogdan Zdrojewski, Director of the National Museum in Warsaw Agnieszka Morawińska, Chairman of the Board of PKO BP Zbigniewa Jagiełło and Chief Conservator of the National Museum in Warsaw Dorota Ignatowicz-Woźniakowska.

⁶⁸ *Dzieło Matejki ocalone dla potomnych* [online] updated 21 September 2012, [retrieved: 23 March 2013], at: <<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/dzieło-matejki-ocalone-dla-potomnych-3256.php?searchresult=1&string=Dzie%C5%82o+Matejki+ocalone+dla+potomnych>>.

our feeling of national identity.”⁶⁹ *A Picnic at Grunwald* was put on in the Stanisław Lorentz Courtyard, and guests came from all Poland to take part in it. The mass media reported on this special day, 22 September 2012.

The author is especially grateful to Anna Kiełczewska and Piotr Borusowski, whose valuable comments helped to shape the final version of this article.

⁶⁹ Ibid. Dr Agnieszka Morawińska was appointed Director of the National Museum in Warsaw on 1 November 2010.

Kolekcja inkunabułów w zbiorach Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie

Księgozbiór Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie należy do największych zbiorów o profilu artystycznym w stolicy, a zarazem jest ceniony wśród badaczy sztuki, m.in. ze względu na bogatą kolekcję katalogów wystaw i zbiorów (w tym wydanych przed 1939 r.). Tylko nielicznym znana jest natomiast kolekcja starodruków, która co prawda nie może się równać ze zbiorami takich instytucji jak Biblioteka Narodowa czy Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, ale jest niemała, bo licząca ponad 2900 tytułów w 3587 woluminach.

W niniejszym artykule podjęto się charakterystyki najstarszych druków, czyli inkunabułów, skupiając się przede wszystkim na ich cechach wyróżniających, by następnie zastanowić się nad rolą tej kolekcji w realizacji zadań naukowych, edukacyjnych lub wystawienniczych Muzeum Narodowego w Warszawie¹.

Historia kolekcji

Paleotypy wpływały do MNW jeszcze przed końcem I wojny światowej, ale wpisywano je wówczas do ksiąg wspólnego inwentarza muzealiów, stąd dziś trudno określić ich pierwotną liczbę. Po II wojnie światowej, prawdopodobnie na początku lat pięćdziesiątych, najstarsze druki zostały wydzielone i zewidencjonowane w odrębnym inwentarzu starodruków Biblioteki MNW. Jednocześnie, czasem jeszcze przed zarejestrowaniem, niektóre woluminy zostały przekazane do innych działów (m.in. zbiorów sztuki średniowiecznej czy grafiki obcej), skąd w pojedynczych wypadkach po kilkudziesięciu latach wracały do Biblioteki².

Kolekcja inkunabułów Biblioteki MNW liczy dziś trzynaście tytułów (w dwunastu woluminach), spośród których trzy wydawnictwa nie zostały odnotowane w *Incunabula que in bibliothecis*

¹ W artykule nie uwzględniono dwóch, współprawnych francuskich prognostyków: *La reuelation diuine que dieu reuele au bo[n] saint prophete Esdras pour scauoir et congnoistre les annees fertiles i Les iours et heures perilleux de l'annee reuelez par lange au bon saint Job* (nr inw. Inc. 11), ponieważ ich datacja jest niepewna oraz nie są notowane w centralnych katalogach inkunabułów (tj. *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – dalej: GW i *Incunabula que in bibliothecis Poloniae asservantur* – dalej: IBP).

Analizę formalną i informacje o liczbie wydań omawianych tytułów oparto głównie na materiale zawartym w GW oraz na podstawie porównania cyfrowych kopii danego tytułu. Zob. GW, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz [online], aktualizacja 8 lutego 2013 [dostęp: 20 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>>. Podstawowe dane dotyczące inkunabułów, wraz z numerami inwentarza podano w aneksie.

² W 1946 r. do dzisiejszego Gabinetu Rycin i Rysunków przekazano egzemplarz pierwszego wydania *Liber chronicarum* Hartmanna Schedla (nr inw. Gr.Ob.Alb.13 MNW), co odnotowano w inwentarzu Biblioteki. Z kolei w kwietniu 1973 r. do zbiorów sztuki średniowiecznej włączono wolumen pt. *Margarita Davitica, seu Expositio Psalmorum* (nr inw. Inc. 14), który wrócił do Biblioteki w latach dziewięćdziesiątych XX w.

*Poloniae asservantur*³. Stan zachowania poszczególnych egzemplarzy jest zróżnicowany, tak pod względem kompletności samego dzieła, jak i np. obecności pierwotnej oprawy (il. 1) czy stopnia i zakresu uszkodzeń mikrobiologicznych. Niestety w wielu wypadkach niepełna jest także wiedza o pochodzeniu woluminów, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

Tematyka

Profil tematyczny opisywanych paleotypów ogranicza się do dwóch grup – tekstów teologicznych i zabytków historiografii – w obu wypadkach reprezentowanych przez dzieła cieszące się dużą popularnością, które były wręcz „bestsellerami” swoich czasów.

Pierwsza grupa publikacji to głównie podręczniki dla kleru. Wśród nich znaleźć można objaśniające istotę funkcji kapłańskich *De sacramentis* (nr inw. Inc. 1) Mikołaja z Błonia (? – przed 1448) oraz *Manipulus curatorum* (nr inw. Inc. 2) Guida de Monte Rochena (czynny ok. 1331), sumujące dogmaty wiary *Sententiarum liber IV, cum Conclusionibus Henrici de Gorichen, Concordantiis Bibliae ac Canonum, Problematis s. Thomae Artieulisque Parisiensibus* (nr inw. Inc. 13) Piotra Lombarda (ok. 1095–1160) czy wprowadzającą do egzegezy biblijnej pracę *Mammotrectus super Bibliam* (nr inw. Inc. 3) franciszkanina Johanna Marchesinusa (czynny na przełomie XIII i XIV w.) lub anonimową *Margarita Davitica, seu Expositio Psalmorum* (nr inw. Inc. 14). Zbiór ten uzupełniają *Epistolae* świętego Hieronima (nr inw. Inc. 12) oraz trzyczęściowa edycja kunsztownych *Sermones de tempore et de sanctis, sive Hortulus reginae miśnieńskiego kaznodziei Meffretha* (nr inw. Inc. 6).

Wśród druków o tematyce teologicznej znalazło się również niemieckie tłumaczenie pracy Johanna de Friburgo (Joanna Friburgensis, ok. 1250–1314) *Summa confessorum* (nr inw. Inc. 4), które – jakkolwiek pierwotnie dotyczyło prawa kościelnego – stało się praktycznym leksykonem-poradnikiem moralności i etyki chrześcijańskiej, ogromnie popularnym przede wszystkim w świeckich warstwach społeczeństwa.

Ogniwem niejako łączącym obie grupy inkunabułów Biblioteki MNW jest zbiorowa edycja najważniejszych dzieł Józefa Flawiusza (ok. 37 – po 94), tj. *De antiquitate Iudaica* i *De bello Iudaico* (nr inw. Inc. 8), poświęconych judaizmowi, a zarazem opisujących tło historyczne wydarzeń Nowego Testamentu.

Pozostałe tytuły prezentują już wyłącznie popularny od początku średniowiecza typ kroniki świata. *Fasciculus temporum* (nr inw. Inc. 7) – wykład historii zbawienia prowadzony równolegle z opowieścią o dziejach świeckich – pióra Wernera Rolevincka (1425–1502), pierwsza drukowana kronika miejska, czyli *Die Cronica van der Holliger Stat van Coellen (Kölnische Chronik)* (nr inw. Inc. 5), czy wreszcie pierwsze wydanie niemieckiego tłumaczenia monumentalnej *Liber chronicarum* Hartmanna Schedla (nr inw. Inc. 10), zajmują poczesne miejsce wśród tego typu dzieł, m.in. ze względu na bogatą oprawę graficzną, o której szczegółowe informacje zawarte są w dalszej części tekstu.

Między obydwoma rodzajami piśmiennictwa, jakkolwiek powstałymi w tej samej epoce, zachodzi jednak ciekawa rozbieżność: o ile teksty przeznaczone dla duchowieństwa tkwią w nurcie tradycyjnej myśli teologicznej, o tyle kroniki świata – chociaż wykorzystują znaną od dawna formę – silnie przesiąknięte są ideami humanizmu⁴.

³ Nie uwzględniono egzemplarzy o numerach inwentarza: Inc. 12–14. Zob. IBP, [t. 1], moderante Alodia Kawecka-Gryczowa, composuerunt Maria Bohonos et Elisa Szandorowska, Offic. Inst. Ossoliniani, Wratislavia 1970.

⁴ Hasło *Chronik* [w:] *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2, *Bettlerwesen bis Codex von Valencia* [Hrsg. und Berater: Robert Auty et al.], Artemis-Verlag, München–Zürich 1983, s. 1964.

Chronologia druków i oficyny wydawnicze

Wszystkie przechowywane w Bibliotece MNW inkunabuły powstały w ostatniej ćwierci XV wieku. Najstarsze – *De antiquitate Iudaica* i *De bello Iudaico* oraz *Margarita Davitica...* – pochodzą z przełomu 1475 i 1476 roku⁵. Pozostałe, z wyjątkiem *Fasciculus temporum* z 1479 roku, wydrukowano pod koniec lat osiemdziesiątych⁶ i dziewięćdziesiątych⁷ XV wieku. Wśród tych pierwszych znajduje się też najstarsze *polonicum* – *De sacramentis* z 1487 roku.

Tylko *Kölnische Chronik*, *Liber chronicarum* i *Margarita Davitica...* pochodzą z pierwszych wydań – zresztą z wyjątkiem drugiego tytułu nie były potem wznawiane. Pozostałe należą już do późniejszych, co bynajmniej nie umniejsza ich znaczenia w historii książki i drukarstwa. Na przykład spośród trzech edycji listów świętego Hieronima z oficyny Nikolausa Kesslera (ok. 1445 – ok. 1519) z lat 1489, 1492 i 1497⁸, właśnie ostatnia, której egzemplarz znajduje się w zbiorach Biblioteki MNW, jest najciekawsza, m.in. ze względu na wyjątkowo rzadko używaną przez tego drukarza antykwę⁹.

Niemal cały zbiór paleotypów składa się z przykładów produkcji drukarni niemieckich¹⁰, co nie odbiega od profilu większości polskich kolekcji inkunabułów¹¹. Poszczególne ośrodki wydawnicze reprezentuje zbliżona liczba tytułów: Strasburg – trzy, Augsburg, Bazyleę, Kolonię i Norymbergę – po dwa, Lubekę – jeden. Są to przy tym wyłącznie druki najważniejszych oficyn tamtego czasu, a więc: Martina Flacha (?–1500) ze Starsburga, Güntera Zainera (?–1478) i Johanna Schönspergera (ok. 1455–1520) z Augsburga, Johanna Koelhoffa (? – ok. 1502) oraz Heinricha Quentella (?–1501) z Kolonii, Antona Kobergera (ok. 1440–1513) z Norymbergii, wreszcie Nikolausa Kesslera z Bazylei. W wielu wypadkach są to najwcześniejsze wydawnictwa danej oficyny (np. druki Flacha z 1487 r.)¹² lub uznane za jej szczytowe osiągnięcia (np. współwydane *De antiquitate Iudaica* i *De bello Iudaico* z oficyny Lucasa Brandisa (przed 1450 – po 1500), *Liber chronicarum* – Kobergera, *Kölnische Chronik* – Koelhoffa, bądź z różnych względów wyjątkowe na tle innych druków (np. wspomniane *Epistolae* świętego Hieronima z drukarni Kesslera).

⁵ Ich chronologię ustalono na podstawie źródeł bibliograficznych, gdyż oba tytuły nie posiadają kolofonów z datą druku. Zob. GW M15150, GW M20961.

⁶ Nr inw. Inc. 1–4, nr inw. Inc. 6.

⁷ Nr inw. Inc. 5, nr inw. Inc. 10, nr inw. Inc. 12–13.

⁸ GW 12431, 12433 i 12436.

⁹ Heinrich Grimm, *Kesler, Nicolaus* [w:] *Neue Deutsche Biographie* [online], Bd. 11, *Kafka – Kleinförche*, Hrsg von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Berlin 1977 [dostęp: 20 lutego 2013], s. 541–542, dostępny w Internecie: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd137735677.html>>.

¹⁰ To jest działających na terenie Rzeszy Niemieckiej lub prowadzonych przez drukarzy pochodzenia niemieckiego (np. Nikolaus Kessler w Bazylei).

¹¹ Zob. IBP, [t. 1], A–L, moderante Alodia Kawecka-Gryczowa, composuerunt Maria Bohonos et Elisa Szandorowska, Offic. Inst. Ossoliniani, Wratislavia 1970, s. XXXVII–XLII.

¹² François Ritter, *Flach, Martin der Ältere* [w:] *Neue Deutsche Biographie* [online], Bd. 5, *Falck – Fyner*, hrsg von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, Berlin 1961 [dostęp: 20 lutego 2013], s. 219–220, dostępny w Internecie: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd129016489.html>>.

Cechy wydawnicze i zdobnictwo druków

Typowe dla inkunabułów cechy książki rękopiśmiennej najlepiej widoczne są w drukach religijnych, i to bez względu na datę ich wydania, jak np. w *Margarita Davitica...* z przełomu 1475 i 1746 roku, *Sermones de tempore et de sanctis...* z 1487 roku i *Sententiarum liber IV...* Piotra Lombarda z roku 1498. Część z nich, np. *Manipulus curatorum* de Monte Rochena lub *Margarita Davitica...* zostało jednak złożonych w jednej szpalcie, podczas gdy quasi-historyczne dzieła Józefa Flawiusza – w dwóch.

Najsilniejszy wpływ rękopisów iluminowanych na sztukę drukarską widać właśnie w tym ostatnim dziele (il. 2). Jego drukarz, Lukas Brandis, zastąpił wykonywane dawniej ręcznie ornamenty drzeworytami. Karty początkowe ujęto więc w bordiurę roślinną, w której igrają ptaki, lwy, a nawet smok, tekst zaś urozmaicają liczne inicjały, m.in. z odbitymi z osobnych klocków figurami skrybów przy pulpicie lub sceną bitewną oraz litery „I” z postacią uczonego lub Chrystusa. W połowie tomu widać jednak, że zapał drukarza znacznie osłabł: część inicjałów została tylko zasygnalizowana reprezentantem, a część w ogóle pominięta.

Prawie wszystkie inkunabuły w kolekcji Biblioteki MNW posiadają zarazem elementy typowe dla nowoczesnej książki, aczkolwiek w żadnym druku nie są one dominujące. Kartę tytułową posiada np. *Manipulus curatorum*, *Summa confessorum* i *Sententiarum liber IV...*, foliację – *Mammotrectus super Bibliam*, *Summa confessorum*, *Kölnische Chronik*, *Liber chronicarum* i *Margarita Davitica...*, a indeksu i spisu treści nie ma tylko *De sacramentis*. Kolofonem z pełnymi danymi wydawniczymi opatrzyli swoje druki Schönsperger, Koelhoff, Quentell, Koberger¹³ i Kessler – skądinąd właściciele prężnie działających oficyn o międzynarodowym zasięgu.

Z wyjątkiem wspomnianych już *Epistolae*, wszystkie paleotypy w zbiorach Biblioteki złożono gotycką rotundą. Szczególnie wymyślną formę przyjęła ona w *Kölnische Chronik*, której drukarz dodatkowo często różnicował krój i rozmiar czcionki (np. w tytułach rozdziałów czy pierwszych wierszach akapitów).

Doskonałym przykładem kunsztu pierwszych drukarzy są z kolei dzieła o skomplikowanym układzie tekstu i licznych ilustracjach, reprezentowane w kolekcji Biblioteki MNW przez kroniki świata. *Fasciculus temporum* (il. 3) wyróżnia zatem oryginalne opracowanie edytorskie (charakterystyczne także dla najwcześniejszych wydań), wynikające ze sposobu narracji: niemal każdą kartę dzieli oś czasowa, nad którą przedstawiono wydarzenia biblijne i historię



il. 1 | fig. 1

Joannes Marchesinus,
*Mammotrectus super
Bibliam* (przednia
okładzina | upper cover),
oficina Martina Flacha,
Strasburg | Martin
Flach's publishing
house, Strasbourg, 1487,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

¹³ Niestety karta z obszernym kolofonem w *Liber chronicarum* nie zachowała się.

chrześcijaństwa, pod spodem zaś – dzieje świeckie. Całość dodatkowo urozmaicają drzeworytowe ilustracje (m.in. wieża Babel, Arka Noego, Chrystus na krzyżu) i ujęte w koła imiona opisywanych osobistości, co razem wymagało różnicowania składu niemal każdej strony.

Szczytowym osiągnięciem niemieckiej sztuki drukarskiej tamtego czasu, zwłaszcza pod względem zastosowania grafiki, jest *Liber chronicarum*¹⁴. W przeciwieństwie do późniejszej *Kölnische Chronik* drukarz nie ograniczył się do prostszej techniki składu jednoszpaltowego (jakkolwiek jest ona dominująca). Wiele kart zestawiał w dwóch, a nawet trzech kolumnach (np. karta X recto), obficie przeplatanych portretami, wedyutami oraz indywidualnie opracowanymi scenami (np. wniebowzięcie Eliasza, śmierć Sokratesa, genealogia cesarzy rzymsko-niemieckich itp.) wykonanymi z ponad sześciuset klocków drzeworytniczych w warsztacie Wilhelma Pleydenwurffa.

Dopełnieniem typograficzno-edytorskiego opracowania ówczesnych druków było rubrykowanie lub kolorowanie ilustracji, co miało upodobnić inkunabuł do – uważanego za wykwintniejszą formę książki – rękopisu¹⁵. Najbardziej okazałym przykładem tych zabiegów są również kroniki świata z ilustracjami pokolorowanymi przy użyciu barwników, które do dziś zachowały swą intensywność. O wiele częściej jednak ograniczano się tylko do ręcznego dopisywania inicjałów uncjalnych niebieskim, a najczęściej czerwonym atramentem, jak np. w *Epistolae*, *Mammotrectus super Bibliam*, *Sententiarum liber IV...* czy *Sermones de tempore et de sanctis...*, gdzie ponadto pierwsze litery kolejnych części kazań zostały domalowane kilkoma kolorami i ozdobione płatkami złota z odcisniętym prostym ornamentem (il. 4).

Oprawy

Większość paleotypów w kolekcji Biblioteki MNW zachowała się z oprawami z epoki, aczkolwiek wiele z nich jest dziś w bardzo złym stanie. Wszystkie wykonano w typowy dla owego czasu sposób, czyli z desek obciągniętych skórą ciętą, zdobioną ślepymi tłoczeniami (głównie ze stempli).

Najbardziej okazała jest oprawa *Summa confessorum* Johanna de Friburgo, której okładziny zdobi podwójna bordiura wypełniona ornamentem plecionkowo-roślinnym (stemple pozytywowe), w zwierciadłach zaś odbito motyw wici i kwiatonów (stemple pozytywowe i negatywowe). Ponadto przy górnej krawędzi przedniej okładziny odcisnięto napis teksturą: [summa?] iohannis (częściowo zaklejony), a ten sam krój pisma zastosowano również w grawerunku zaczepów do dwóch, niestety niezachowanych, klamer¹⁶.

Pod względem obfitej zastosowanej ornamentyki niewiele ustępują wyżej wymienionej oprawy *De sacramentis* i *Manipulus curatorum* oraz *Mammotrectus super Bibliam* (il. 1), które

¹⁴ Horst Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland das 15. Jahrhundert*, Textband, Insel-Verlag Leipzig 1975, s. 368–381. Tam też obszerna bibliografia.

¹⁵ Helena Szwejkowska, *Książka drukowana XV–XVIII wieku. Zarys historyczny*, wydanie trzecie poprawione, Państwowe Wydawnictwo Naukowe – Oddział Wrocławski, Warszawa 1980, s. 60.

¹⁶ Te same motywy i kompozycję zastosowano również w egzemplarzu *Summa confessorum* ze zbiorów Bayerische Staatsbibliothek (sygn. 2 Inc.c.a. 2283), którego oprawę autorzy opisu w *Bayerische Staatsbibliothek Inkunabelkatalog* zidentyfikowali jako późnogotycką i powstałą w Augsburgu. Zob. Johannes de Friburgo, *Summa Johannis*, Augsburg, 1489.11.27, sygn. 2 Inc.c.a. 2283, Bayerische Staatsbibliothek – Münchener Digitalisierungszentrum [online] [dostęp: 21 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00029488-4>>; Johannes Friburgensis, *Summa confessorum* (dt.) [w:] *Bayerische Staatsbibliothek Inkunabelkatalog* [online], aktualizacja: 28 czerwca 2011, [dostęp: 21 lutego 2013], BSB-Ink: I-571, dostępny w Internecie: <http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_I-571,2.html>.



niemal w całości pokryte są różnego rodzaju tłoczeniami o motywach roślinnych (stemple negatywowe) i również pierwotnie były zaopatrzone w dwie klamry¹⁷. Bardziej precyzyjny rysunek ornamentów na oprawie *Mammotrectus super Bibliam*, pozwala podejrzewać, że powstała w innym warsztacie niż pozostałe.

Najskromniejszą, choć nie mniej solidną, ochronę otrzymała *Margarita Davitica*..., wyposażona w powoli zanikający już wówczas typ oprawy mniszey. Pierwotnie obie jej okładziny spinała dodatkowo klamra, z której niestety zachował się tylko zaczep z grawerowanym napisem teksturą: [maria?].

Przykładem nowożytniej, lecz dość udanej ingerencji jest oprawa *Fasciculum temporum*. Pierwotnie pokryta była barwioną na bordowo skórą, która z czasem utraciła swój blask a zdobiące ją niegdyś tłoczenia (stemple o motywach krzyży, tarcz z orłem i lwem?) są dziś ledwo widoczne. Zapewne w XIX wieku otrzymała jednak okucia

il. 2 | fig. 2

Meffreth, *Sermones de tempore et de sanctis, sive Hortulus reginae* (karta AA recto z inicjałem „L”), oficyjna Antona Kobergera, Norymberga | Anton Koberger's publishing house, Nuremberg, 1487, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 3 | fig. 3

Werner Rolevinck, *Fasciculus temporum* (karta b4 recto | fol. b4 recto), oficyjna Heinricha Quentella, Kolonia | Heinrich Quentell's publishing house, Cologne, 1479, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

¹⁷ Zachowały się tylko dwa metalowe zaczepy z grawerowanymi literami teksturą na oprawie *Mammotrectus super Bibliam*.

il. 4 | fig. 4

Josephus Flavius,
De antiquitate Iudaica,
De bello Iudaico
 (pierwsza strona | first
 page), oficyna Lucasa
 Brandisa, Lubeka
 | Lucas Brandis's
 publishing house,
 Lübeck 1475/1476,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
 Kwiatkowska / Muzeum
 Narodowe w Warszawie



na rogach, masywne guzy na obu okładzinach i ozdobną klamrę, z której niestety zachował się tylko zaczep i mocowanie.

Głosy i recepcja dzieł

Z perspektywy współczesnej nieocenionym źródłem informacji o odbiorze danego dzieła są takie „akty wandalizmu” jak pozostawiane przez czytelników różnorodne uwagi na marginesach.

Wśród znajdujących się w Bibliotece MNW inkunabułów najintensywniej studiowano dzieła religijne. Łacińskie notatki o charakterze wypisów i podkreśleń, w tym rysowane dłonie wskazujące istotne ustępy tekstu (motyw wywodzący się jeszcze ze średniowiecza), znalazły się m.in. na kartach *Manipulus curatorum*, *De bello Iudaico* czy *Sermones de tempore et de sanctis...*, które dodatkowo opatrzone skórzanymi zakładkami na brzegach kart. Na tym tle wyróżnia się egzemplarz *Sententiarum liber IV...*, gdzie kolumny druku giną wręcz wśród drobnych, równo położonych zapisków z XVI wieku¹⁸.

O krytycznej lekturze tekstu *Liber chronicarum* świadczy natomiast zaledwie kilka głosów w języku niemieckim, wykonanych różną ręką i stylem pisma z XVI–XVII wieku. Widać egzemplarz tego dzieła służył swym właścicielom niekoniecznie jako źródło wiedzy, czego specyficznym śladem są odręczne rysunki piórem umieszczone niemal na każdym widoku miasta, a przedstawiające... koła służące kaźni skazańców i szubienice (il. 5).

Innym źródłem wiedzy o poczytności danego tytułu może być liczba jego edycji, choć naturalnie dzieła wyjątkowo popularne uległy zaczytaniu, stąd współczesne bibliografie ich nie notują. Z wyjątkiem *Margarita Davitica...* i *Kölnische Chronik*, wymienionych tylko raz w *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, wszystkie pozostałe tytuły doczekały się w drugiej połowie XV wieku ponad pięciu wydań. Wśród nich szczególną sławą cieszyły się: *Manipulus curatorum* (120 edycji), *Fasciculus temporum* (50), *Mammotrectus super Bibliam* (29), *Sententiarum liber IV...* (28), *Epistolae* (17), ale i *De sacramentis* wznawiano wówczas aż trzynaście razy. Ciekawym z kolei przykładem rosnącego znaczenia języków narodowych jest różnica w liczbie edycji *Summa confessorum* Johanna de Friburgo. Napisana po łacinie, pierwszy raz drukiem ukazała się w tym języku w 1476 roku, dopiero cztery lata po niemieckim tłumaczeniu dominikanina Bertholda. Katalogi inkunabułów notują zresztą tylko trzy edycje łacińskie i aż dziesięć niemieckich¹⁹.

Datowanie głosów (nie starszych niż XVII w.) i brak kolejnych wydań w epoce nowożytności²⁰ pokazują dalszy los dzieł, składających się na kolekcję inkunabułów Biblioteki MNW: zdeaktualizowane po soborze trydenckim (1545–1563) lub w wyniku rozwoju nauki o świecie przestały funkcjonować w kolekcjach swych właścicieli.

¹⁸ Wykonała je najpewniej jedna osoba, różna jednak od autorów notatek proveniencyjnych. Tylko na nielicznych kartach można znaleźć krótkie notatki innymi stylami pisma, nie starsze niż XVII w.

¹⁹ *Johannes Friburgensis* [w:] GW [online], aktualizacja 14 lutego 2012 [dostęp: 20 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>>.

²⁰ Tylko *Sententiarum liber IV...* i *Sermones de tempore et de sanctis, sive Hortulus reginae* doczekały się kolejnych wydań po 1500 r.: pierwszy tytuł wznawiano aż do 1892 r., drugi – co najmniej do XVII w. Zob. Joseph de Ghellinck, *Peter Lombard* [w:] *The Catholic Encyclopedia* [online], vol. 11, Robert Appleton, New York 1911 [dostęp: 23 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.newadvent.org/cathen/11768d.htm>>; Stanonik, *Meffreth* [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie* [online], Bd. 21, *Kurfürst Maximilian I. – Mirus*, hrsg. durch die Historische Commission bei der Königl. Akad. der Wiss., Duncker & Humblot, Leipzig 1885, s. 175–176 [dostęp: 23 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd100307310.html?anchor=adb>>.

Proweniencje

Wiedza o pochodzeniu i historia poszczególnych egzemplarzy praktycznie w każdym wypadku pozostają niepełne. Dane o źródle pozyskania konkretnego inkunabułu do zbiorów muzealnych udało się ustalić dla zaledwie pięciu tytułów, będących zarazem przykładami wielkiej ofiarności polskiego społeczeństwa na rzecz instytucji kultury. Stanisławowi Bojakowskiemu, malarzowi poległemu podczas wojny polsko-bolszewickiej, Biblioteka MNW zawdzięcza *Epistolae i Sententiarum liber IV...*²¹, a rodzinie Malczów, potomkom znanego lekarza i społecznika Jana Fryderyka, *De sacramentis, Manipuls curatorum* oraz *Mammotrectus super Bibliam*²². Z kolekcji Józefa Choynowskiego (Chojnowskiego) i jego Muzeum Archeologicznego w Kijowie pochodzi natomiast *Fasciculus temporum* przekazany w 1903 roku Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych, z którego zbiorami w 1923 roku trafił do muzeum²³.

Pozostałe inkunabuły pozyskano zapewne po II wojnie światowej, w ramach tzw. akcji rewindykacyjnej, lecz tylko o *Kölnischer Chronik* wiadomo, że pochodzi z biblioteki rodziny Schaffgotschów w Cieplicach Śląskich²⁴. Podobnie fragmentaryczne są wiadomości o wcześniejszych kolekcjach, do których należały paleotypy. Najwięcej danych zawierają inkunabuły подарowane przez rodzinę Malczów. Znajdowały się one niegdyś w bibliotece klasztoru kanoników regularnych laterańskich w Wolbromiu²⁵, choć bynajmniej nie byli oni pierwszymi właścicielami tych druków.

W 1606 roku współprawne podręczniki dla kleru autorstwa Mikołaja z Błonia i Guida de Monte Rochena zostały подарowane przez niejakiego Marcina Raczyńskiego (lub Kaczyńskiego) z Morawicy (*in Morawicza*) zapewne jakiejś instytucji kościelnej, co sugeruje bezosobowa forma zapisu proveniencyjnego (*donatu[s] hoc opus per...*) na stronie tytułowej. Do kanoników wolbromskich wolumen trafił prawdopodobnie już po całkowitym ich urządzeniu się w nowym klasztorze, czego można się domyślać po użytej w innej notatce formie *conventus Volvramensis* zamiast *ecclesia Volvramensis*, występującej z kolei w zapisie z 1634 roku na podręczniku Joannesa Marchesinusa²⁶. Zagadką pozostanie natomiast, kiedy tom z *De sacramentis* i *Manipulus curatorum* trafił do księgozbioru niejakiego Jana Rzepki (*Joannes Rzepka*), który podpisał się na odwrocie ostatniej karty wolumenu. Na podstawie charakteru jego pisma można tylko podejrzewać, że był to przełom XVI i XVII wieku.

²¹ Przekazane do muzeum w listopadzie 1917 r. za pośrednictwem Kazimierza Pawłowicza i Piotra Olewińskiego (numer kwitariusza darów: 244, nr inw. 4898–4899 MNW).

²² Przekazane do muzeum w październiku 1935 r. przez Elżbietę Klewinową (numer kwitariusza darów: 3863, nr inw. Inc. 1–2 wpisane pod numerem inwentarza ogólnego: 100446, nr inw. Inc. 3 – pod numerem 100447).

²³ Nr inw. 32177 MNW.

²⁴ Pieczętka: *Freistandesherrliche Maiorats-Bibliothek zu Warmbrunn* w prawym górnym rogu i na odwrocie strony tytułowej.

²⁵ Właściwie: Wolfram lub Wolfram. Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 13, red. Bronisław Chlebowski, wg planu Filipa Sulimierskiego, [s.n.], Warszawa 1893, s. 825.

²⁶ Decyzja o oddaniu parafii wolbromskiej kanonikom regularnym laterańskim zapadła co prawda w 1627 r., lecz pierwsi zakonnicy osiedlili się przy kościele pw. św. Katarzyny dopiero w 1633 r. Początkowo mieszkali w drewnianej parafii, a od 1635 r. w przekształconej na potrzeby konwentu kamienicy. Nowy klasztor ukończono dopiero w 1645 r. Przy świątyni już wcześniej mieściła się szkoła, a późniejsze akta wizytacji wspominają o bibliotece klasztornej, która w 1708 r. liczyła 600 woluminów. Klasztor skasowano w 1864 r. Zob. Kazimierz Łatak, *Kongregacja krakowska kanoników regularnych laterańskich na przestrzeni dziejów*, Kuria Biskupia Diecezji Ełckiej, Kraków-Ełk 2002, s. 131–133.



Wspomniany już inkunabuł z daru rodziny Malczów – *Mammotrectus super Bibliam* – w drugiej połowie XVI wieku znajdował się w bibliotece klasztoru kanoników regularnych od pokuty w Krakowie (tzw. marków), o czym świadczą dwie notatki z 1577 roku i 1588 roku, nakreślone na jego kartach przez tamtejszych przeorów: Wawrzyńca Wolskiego i Adama z Trzemeszna. W 1634 roku druk został jednak podarowany przez niejakiego Adama Smoleńskiego (lub Smolońskiego) kościołowi wobromskiemu (*pro Ecclesi[a] Volbramens[e]*), przy którym osiedli już kanonicy regularni z Krakowa²⁷, co aż dwukrotnie odnotowano w różnych miejscach książki.

Wiadomości o poprzednim właścicielu zachowały się również na *Sententiarum liber IV*... W 1549 roku były one w posiadaniu Jana Łaskiego (*Ioannes de Lasko, Ioannes a Lasko*) – *chlericii et vicarii perpetui ecclesiae cathedralis Vladislaviensis*, który w 1564 roku podarował swoją księgę kościołowi parafialnemu świętego Jana Chrzciciela we Włocławku, gdzie znajdowała się co najmniej do XVII wieku²⁸.

il. 5 | fig. 5

Hartmann Schedel,
Liber chronicarum =
Das Buch der Chroniken
und *Geschichten* (karty
98 verso i 99 recto –
widok Wiednia | fol. 98
verso and 99 recto,
view of Vienna), oficyna
Antona Kobergera,
Norymberga | Anton
Koberger's publishing
house, Nuremberg,
1493, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

²⁷ Zob. przyp. 26.

²⁸ Osoba darczyńcy z pewnością nie jest tożsama ani z Janem Łaskim Starszym (1456–1531), ani Młodszym (1499–1560), gdyż notatki na odwrocie karty tytułowej sporządzono w pierwszej osobie (np. *Iste liber Sententia[rum] legatus est per me / Joannem de Lasko...*), a w chwili ich powstania (1549 r. i 1564 r.) zarówno prymas, jak i jego siostrzeniec

fol. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

Warto zwrócić uwagę, że notatki proveniencyjne na wszystkich opisanych inkunabułach pochodzą głównie z końca XVI i XVII wieku, można zatem podejrzewać, że w następnych stuleciach druki nie zmieniały zbyt często właścicieli.

Kolekcja inkunabułów w zbiorach Biblioteki MNW została skonstruowana na podstawie nietrudnych do odgadnięcia przesłanek – zgromadzone druki mają prezentować pewien etap rozwoju książki, będąc jednocześnie punktami odniesienia dla wykładu o jej roli w kulturze końca XV wieku i kilku następnych stuleci oraz o dziejach drukarstwa.

Opisane inkunabuły były dotąd praktycznie nieobecne w działalności muzeum. Stan zachowania części z nich oraz specjalne wymagania ekspozycyjne dla obiektów papierowych uniemożliwiały i praktycznie nadal uniemożliwiają ich prezentację np. podczas wystaw. Jedyną okazją „pochwalenia” się tym zbiorem były pokazy wybranych druków, które od kilku lat kierownik Biblioteki Małgorzata Polakowska oraz autorka niniejszego artykułu organizowały dla studentów odbywających praktyki w Bibliotece. Cieszyły się one dużym zainteresowaniem słuchaczy, którzy w toku studiów właściwie nie mieli kontaktu z dawną książką.

Czy możliwe jest jednak szersze wykorzystanie opisanych inkunabułów w działalności muzeum? Pierwszym krokiem wydaje się spopularyzowanie informacji o samym zbiorze, czemu służyć ma nie tylko ten tekst, ale również uruchomienie katalogu online Biblioteki z pełnymi opisami inkunabułów, a być może także fotografiami najbardziej charakterystycznych ich elementów.

Największe korzyści zdaje się jednak nieść digitalizacja całości zbioru lub przynajmniej wybranych paleotypów. Udostępnienie ich cyfrowych kopii w ramach *Cyfrowego Muzeum Narodowego w Warszawie* (www.cyfrowe.mnw.art.pl) czy podobnych projektów polskich i międzynarodowych umożliwi szerokim kręgom badaczy dawnej książki wstępną analizę egzemplarzy (np. w celu ustalenia wariantów wydań lub w ramach badań dawnych księgozbiorów), ale przede wszystkim pozwoli przedstawić inkunabuły muzealne większemu gronu odbiorców nieprofesjonalnych (np. w formie wirtualnej wystawy opatrzonej komentarzem o charakterze popularno-naukowym). Cyfrowe reprodukcje mogą też znaleźć szerokie zastosowanie w projektowaniu materiałów promocyjnych muzeum²⁹.

Dzięki nowoczesnym mediom troskę o zachowanie tego dziedzictwa kulturowego można więc połączyć z działalnością edukacyjną i promocyjną Muzeum Narodowego w Warszawie, prezentując zarazem historię i rangę jego zbiorów.

Aneks: inkunabuły w zbiorach Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie

Podane niżej dane przedstawiono w formie skróconej, opartej na zapisach w IBP, gdyż dokładna charakterystyka poszczególnych druków ma się znaleźć w katalogu online Biblioteki MNW. Cytatę bibliograficzną do poszczególnych druków ograniczono tylko do oznaczenia pozycji w GW i IBP, gdzie znajduje się pełny wykaz źródeł.

już nie żyli. Notatka z 1564 r. zawiera ponadto wezwanie do modlitwy za ofiarodawcę i wzmiankę o zarazie pustoszącej w tymże roku Gdańsk, Kujawy, Pomorze, Mazowsze i pozostałe części Polski, co stwarza pole do domysłów o powodach przekazania księgi kościołowi św. Jana Chrzciciela.

²⁹ W ten sposób zbiory starych druków promuje m.in. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, która wydała kilka wzorów kalendarzyków listkowych na 2013 r. z fotografiami okazałych opraw, ozdobnych kart czy inicjałów pochodzących właśnie z inkunabułów.

Inc. 1. Nicolaus de Błonie, *De sacramentis*, Strassburg [Typ. Iordani = Georg Husner], 18 VI 1487, 4° (GW M26299, IBP 3926)

Inc. 2. Guido de Monte Rochen, *Manipulus curatorum*, Strassburg, [Martin Flach], 10 V 1487, 4° (GW 11815, IBP 2587)

Inc. 3. Ioannes Marchesinus, *Mammotrectus super Bibliam*, Strassburg, [Martin Flach], 1487, 4° (GW M20808, IBP 3595)

Inc. 4. Ioannes Friburgensis (Johannes de Friburgo), *Summa confessorum*, germ. trad. Bertholdus O.P., Augsburg, Ioannes Schönsperger, 27 XI 1489, 2° (GW M13598, IBP 3125)

Inc. 5. [Kölnische Chronik]. *Die Cronica van der Holliger Stat van Coellen*, Köln, Ioannes Koelhoff, 23 VIII 1499, 2° (GW 06688, IBP 1519)

Inc. 6. Meffreth, *Sermones de tempore et de sanctis, sive Hortulus reginae*, Nürnberg, Anton Koberger, 14 II 1487, 2° (GW M22662, IBP 3685)

Inc. 7. Werner Rolevinck, *Fasciculus temporum*, [Köln], Henricus Quentell, 1479, 2° (GW M38685, IBP 4786)

Inc. 8. Iosephus Flavius, *De antiquitate Iudaica; De bello Iudaico*, lat. trad. Rufinus Aquileiensis, [Lübeck, Lucas Brandis, 1475/1476], 2° (GW M15150, IBP 3278)

Inc. 10. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, germ.: *Das Buch der Chroniken und Geschichten*, trad. Georgius Alt. Nürnberg, Anton Koberger, 23 XII 1493, 2° (GW 40796, IBP 4943)

Inc. 12. Hieronymus s., *Epistolae. P. I-III*, Basel, Nicolaus Kessler, 1497, 2° (GW 12436, IBP 2796)

Inc. 13. Petrus Lombardus, *Sententiarum liber IV, cum Conclusionibus Henrici de Gorichen, Concordantiis Bibliae ac Canonum, Problematibus s. Thomae Artieulisque Parisiensibus*, Basel, Nicolaus Kessler, 20 II 1498, 2° (GW M32489, IBP 4347)

Inc. 14. *Margarita Davitica, seu Expositio Psalmorum*, [Augsburg, Günther Zainer, ok. 1475/1476], 2° (GW M20961, IBP 3600).

| The National Museum in Warsaw Incunabula Collection

The Library of the National Museum in Warsaw is one of the city's largest art-historical libraries, valued by researchers for reasons that include its wealth of exhibition and collection catalogues, with some published prior to 1939. But only a handful of specialists are familiar with its collection of early printed books; it is by no means equal to the collections held at institutions such as the National Library of Poland or at the University of Warsaw Library, but it is nonetheless sizeable, with over 2,900 titles or 3,587 volumes.

This article endeavours to give an overview of the oldest printed books in the museum, incunabula, focussing on their outstanding features, and goes on to consider this collection's contribution to the museum's research, educational and exhibition missions.¹

The History of the Collection

The National Museum in Warsaw began to acquire palaeotypes as early as the First World War. But because at that time they were registered in the general inventory of exhibits, it is now difficult to determine their exact initial quantity. After the Second World War, probably in the early 1950s, the oldest volumes were separated and recorded in an inventory of early printed books of the museum's Library. At the same time, some of them were moved to other departments, such as medieval art or prints, sometimes even before they could be registered. Only a few of them returned to the Library decades later.²

Today, the Library's collection of incunabula comprises thirteen titles (in twelve volumes), of which three have not been recorded in *Incunabula que in bibliothecis Poloniae asservantur*.³ There are differences in the books' condition and completeness, as well as presence of the

¹ This article does not take into account two French prognostics that are bound into a single volume, *La reuelation diuine que dieu reuele au bo[n] saint prophete Esdras pour scauoir et congnoistre les annees fertiles and Les iours et heures perilleux de l'annee reuelez par lange au bon saint Job* (inv. no. Inc. 11) because their dates are uncertain and because they are not listed in central incunabula catalogues (i.e., *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz – henceforth: GW, and *Incunabula que in bibliothecis Poloniae asservantur* – henceforth: IBP).

The formal analysis of and information about the number of editions is based principally on GW and on a comparison of digital copies of a given title. See GW, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz [online], updated 8 February 2013 [retrieved: 20 February 2013], at: <<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>>. The appendix provides basic data about these publications, including their inventory numbers.

² In 1946 today's Department of Prints and Drawings received a copy of the first edition of Hartmann Schedel's *Liber chronicarum* (inv. no. Gr.Ob.Alb.13 MNW), which was duly noted in the Library's inventory. In April 1973 the volume *Margarita Davitica, seu Expositio Psalmorum* (sign. Inc. 14), was moved to the medieval art collection, then returned to the Library probably in the 1990s.

³ It does not include items inv. nos Inc. 12–14. See IBP, [vol. 1], moderante Alodia Kawecka-Gryczowa, composuerunt Maria Bohonos et Elisa Szandorowska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970).

original cover (**fig. 1**) or degree and extent of microbiological damage. In several instances, unfortunately, we also have incomplete knowledge about their provenance, which will be discussed below.

Subject Matter

The subject matter of these palaeotypes breaks down into two groups: theological literature and monuments of historiography. Both include titles that were very popular in their day, virtual “bestsellers.”

The first group are mostly handbooks for the clergy. They include *De sacramentis* (inv. no. Inc. 1) by Nicolaus de Plove (? – before 1448), which explains the fundamentals of clerical functions and *Manipulus curatorum* (inv. no. Inc. 2) by Guido de Monte Rochen (active c. 1331), *Sententiarum liber IV, cum Conclusionibus Henrici de Gorichen, Concordantiis Bibliae ac Canonum, Problematibus s. Thomae Articulisque Parisiensibus* (inv. no. Inc. 13) by Petrus Lombardus (c. 1095–1160), which summarizes the dogmas of faith, and *Mammotrectus super Bibliam* (inv. no. Inc. 3) by the Franciscan Johannes Marchesinus (active at the turn of the thirteenth and fourteenth centuries), which serves as an introduction to an exegesis of the Bible, or *Margarita Davitica, seu Expositio Psalmorum* by Anonymous (inv. no. Inc. 14). Completing the collection are Saint Jerome’s *Epistolae* (inv. no. Inc. 12) and a three-part edition of the sophisticated *Sermones de tempore et de sanctis, sive Hortulus reginae* by the Meissen preacher Meffreth (inv. no. Inc. 6).

Volumes on theological topics include a German translation of *Summa confessorum* (inv. no. Inc. 4) by Joannes Friburgensis (c. 1250–1314), which – albeit initially an examination of canon law – became a practical lexicon, an advice book on morality and Christian ethics that became a huge success primarily in lay society.

A collective edition of the most important writings by Flavius Josephus (c. 37 – after 94), *De antiquitate Iudaica* and *De bello Iudaico* (inv. no. Inc. 8), devoted to Judaism and describing the historical background to the events in the New Testament, is a sort of link between the two groups of incunabula in the Library.

The remaining books are all world chronicles, a category popular since the beginning of the Middle Ages. A history of Salvation running parallel to human history, *Fasciculus temporum* (inv. no. Inc. 7) by Werner Rolevinck (1425–1502); the first printed town chronicle, *Die Cronica van der Holliger Stat van Coellen (Kölnische Chronik)* (inv. no. Inc. 5) and the first edition of a German translation of the monumental *Liber chronicarum* by Hartmann Schedel (inv. no. Inc. 10) occupy an eminent position among these works, for reasons that include their rich graphic design, which is discussed in detail further on in this article.

Even though these two types of texts were written in the same era, there is a peculiar difference between them. The texts intended for a clerical readership are firmly set in traditional theological thought. The world chronicles, on the other hand, while appearing in a form established long before, are already markedly steeped in humanist ideas.⁴

A Chronology of the Incunabula and Their Publishing Houses

All the incunabula in the Library of the National Museum in Warsaw were published in the last quarter of the fifteenth century. The oldest ones, *De antiquitate Iudaica* and *De bello*

⁴ Entry “Chronik” in *Lexikon des Mittelalters*, vol. 2: *Bettlerwesen bis Codex von Valencia*, Robert Auty et al., eds and advisors (Munich-Zurich: Artemis-Verlag, 1983), col. 1964.

Iudaico and *Margarita Davitica*..., appeared in 1475/76.⁵ The others, with the exception of *Fasciculus temporum* (1479), were printed in the late 1480s⁶ and the 1490s.⁷ The oldest *polonicum* in the Library, *De sacramentis* of 1487, is one of them.

Only *Kölnische Chronik*, *Liber chronicarum* and *Margarita Davitica*... are first editions; incidentally, none, apart from the second work, had subsequent editions. The other books are later editions, which by no means diminishes their importance in the history of book and printing. For example, of the three editions of letters by Saint Jerome published by Nikolaus Kessler (c. 1445 – c. 1519) in 1489, 1492 and 1497,⁸ it is the last one, a copy of which is in the museum's collection, that is the most interesting for reasons including its antiqua, which was very rarely used by Kessler.⁹

Nearly all of the Library's palaeotypes, like those in most Polish collections,¹⁰ were made by German printers.¹¹ They come from: Strasbourg – three, Augsburg, Basel, Cologne, Nuremberg – two each, and Lübeck – one. These are all items from only the most important publishing houses of the day: Martin Flach (?–1500) of Strasbourg, Günter Zainer (?–1478) and Johann Schönsperger (c. 1455–1520) of Augsburg, Johann Koelhoff (? – c. 1502) and Heinrich Quentell (?–1501) of Cologne, Anton Koberger (c. 1440–1513) of Nuremberg and Nikolaus Kessler of Basel. Many are among their publishers' earliest products (e.g., Flach's books from 1487)¹² or their greatest achievements, e.g., the jointly published *De antiquitate Iudaica* and *De bello Iudaico* from Lucas Brandis's (before 1450 – after 1500) printing press, *Liber chronicarum* from Koberger's press or *Kölnische Chronik* from the Koelhoff publishing house. Some are unique among early printed books for other reasons (such as *Epistolae* from Kessler's printing press mentioned above).

Publishing Characteristics and Embellishments

Features of handwritten books characteristic of incunabula are best seen in religious publications regardless of their publication date, such as *Margarita Davitica*... (1475/76), *Sermones de tempore et de sanctis*... (1487) and *Sententiarum liber IV*... (1498) by Lombardus. Some, for example, *Manipulus curatorum* by de Monte Rochen or *Margarita Davitica*..., were typeset in a single column, but the semi-historical works by Josephus Flavius in two.

⁵ Since both have no colophons with their printing dates, their chronology was established on the basis of bibliographical sources. See GW M15150, GW M20961.

⁶ Inv. nos Inc. 1–4, inv. no. Inc. 6.

⁷ Inv. no. Inc. 5, inv. no. Inc. 10, inv. nos Inc. 12–13.

⁸ GW 12431, 12433 and 12436.

⁹ Heinrich Grimm, "Kessler, Nicolaus," in *Neue Deutsche Biographie* [online], vol. 11: *Kafka – Kleinförche*, Die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, eds (Berlin: Duncker & Humblot, 1977) [online] [retrieved: 20 February 2013], pp. 541–2, at: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd137735677.html>>.

¹⁰ That is, those active in the territory of the German Reich or directed by printers of German origin (e.g., Nikolaus Kessler in Basel).

¹¹ See IBP, vol. 1: A–L, moderante Alodia Kawecka-Gryczowa, composuerunt Maria Bohonos et Elisa Szandorowska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1970), pp. XXXVII–XLII.

¹² François Ritter, "Flach, Martin der Ältere," in *Neue Deutsche Biographie* [online], vol. 5: *Falck – Fyner* (Berlin: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humblot, 1961) [retrieved: 20 February 2013], pp. 219–20, at: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd129016489.html>>.

The latter work best exemplifies the influence of illuminated manuscripts on the art of printing (**fig. 2**). Its printer, Lukas Brandis, substituted woodcuts for the old handmade ornamentation. Thus, the first pages were given a floral bordure, with frolicking birds, lions and even a dragon, while the rest of the text is embellished with many initials, which include the figures of scribes at their desks, battle scenes and the letters “I” with a figure of a scholar or of Christ printed from separate blocks. Halfway through the book it becomes clear that the printer lost his enthusiasm: some of the initials are only ordinary letters, while others are left out altogether.

At the same time, most of the incunabula in our collection have features characteristic of the modern book, although these features do not predominate in any of them. Thus, for example, *Manipulus curatorum*, *Summa confessorum* and *Sententiarum liber IV...* have title pages, while *Mammotrectus super Bibliam*, *Summa confessorum*, *Kölnische Chronik*, *Liber chronicarum* and *Margarita Davitica...* have foliation, and only *De sacramentis* lacks an index and a table of contents. A colophon with complete publication data is included in books published by Schönsperger, Koelhoff, Quentell, Koberger¹³ and Kessler, all, incidentally, owners of dynamic internationally prominent publishing houses.

With the exception of *Epistolae*, all the palaeotypes in the Library were typeset in Gothic script. It is especially elaborate in *Kölnische Chronik*, in which the printer often varied the cut and size of the letters (e.g., in chapter titles and first lines of paragraphs).

Furthermore, books with a complex text layout and numerous illustrations serving as excellent examples of the high art of the early printers are represented in our collection by the world chronicles. *Fasciculus temporum* (**fig. 3**) stands out with its original editor's work, also seen in earlier editions, which can be ascribed to its method of narration. Nearly every page is divided by an axis of time, above which biblical events and the story of Christianity are marked, with lay history at the bottom. It is additionally embellished by woodcut illustrations (such as the Tower of Babel, Noah's Ark or Christ on the Cross) and the names of the personalities described in circles, which required individual typesetting for nearly every page.

*Liber chronicarum*¹⁴ represents the crowning achievement of the German art of printing in that period, especially in its use of woodcuts. Unlike the later *Kölnische Chronik*, the printer went beyond the simpler method of one-column typesetting, even though he did use it for the majority of the text. He set many pages in two or even three columns (for example, fol. X recto), which are amply interwoven with portraits, vedute and individually designed scenes (such as Elijah's ascent to Heaven, the death of Socrates or the genealogy of the Holy Roman emperors) printed from over 600 wood blocks in the workshop of Wilhelm Pleydenwurff.

Rubricating or colouring illustrations completed the typographic-editing work, which would make incunabula resemble manuscripts, considered a finer form of the book.¹⁵ The world chronicles, whose illustrations were coloured with shades that maintain their intensity to this day, are the most impressive examples of this work. Most often, however, the makers of these books merely added initials in uncial script in blue or, most often, red ink by hand, as is the case with, for instance, *Epistolae*, *Mammotrectus super Bibliam*, *Sententiarum liber IV...*

¹³ The page with an extensive colophon in *Liber chronicarum* has, regrettably, not survived.

¹⁴ Horst Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland das 15. Jahrhundert, Textband* (Leipzig: Insel-Verlag, 1975), pp. 368–81. The book also includes a wide-ranging bibliography.

¹⁵ Helena Szwejkowska, *Książka drukowana XV–XVIII wieku. Zarys historyczny*, 3rd ed., revised (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – Oddział Wrocławski, 1980), p. 60.

and *Sermones de tempore et de sanctis...* (**fig. 4**), in which the first letters of the sections of the sermons were also painted in several colours and decorated with flakes of gold with a simple ornament imprinted on each flake.

Bindings

The majority of palaeotypes have survived with their original bindings, although many are in very poor condition. All were made by a method typical of that era, out of wooden boards covered in calfskin and decorated by blind tooling (mostly formed with single bookbinding stamps).

Most impressive is the cover of *Summa confessorum* decorated with a double bordure filled with a floral ornament (convex stamps), which surrounds the motifs of twigs and flowers in the centre (convex and concave stamps). The front cover bears embossed writing in Gothic script: [summa?] iohannis (partly obscured by glued-on paper), and the same script was used to engrave the catches for two, unfortunately missing, clasps.¹⁶

These bindings are almost as splendid in their rich ornamentation as *De sacramentis*, *Manipulus curatorum* and *Mammotrectus super Bibliam* (**fig. 1**), which are almost fully covered by different kinds of embossing in plant motifs (concave stamps), and also initially had two clasps.¹⁷ The greater precision in the drawing of the ornaments on the cover of *Mammotrectus super Bibliam* makes it likely that it was made in a different workshop from the other two.

The cover of *Margarita Davitica...*, with its slowly disappearing type of monastic binding, is the most modest, albeit no less sturdy. Originally, an additional clasp was used to bind its covers, but only its catch with engraved textura writing: [maria?] survives.

An example of a modern, but nonetheless quite successful, intrusion is the binding of *Fasciculum temporum*. Its original binding of wine-red leather had lost its brilliance over time, and the embossing (stamps with crosses, shields with an eagle and lion?) is barely visible today. It was probably in the nineteenth century that someone added corner fixtures, massive studs on both covers and a decorative clasp, of which only the catch and hinge survive.

Glosses and Reception of the Books

From today's perspective, "acts of vandalism," such as readers' comments, written on the margins of a book, are a priceless source of information about how the book was received.

Of the incunabula in the Library of the National Museum in Warsaw, the religious ones were studied most intensively. Comments in Latin and underlining or drawings of hands (a practice dating back to the Middle Ages) to highlight important parts of the text can be found in books including *Manipulus curatorum* and *De bello Iudaico*. *Sermones de tempore et de sanctis...* have also been given leather bookmarks on the edges of the pages. In this respect, a copy of

¹⁶ The same motifs and composition were used in the copy of *Summae confessorum* in the collection of the Bavarian State Library (sign. 2 Inc.c.a. 2283), whose description in *Bayerische Staatsbibliothek Inkunabelkatalog* identifies it as Late Gothic, made in Augsburg. See Johannes de Friburgo, *Summa Johannis*, Augsburg, 1489.11.27, sign. 2 Inc.c.a. 2283, Bayerische Staatsbibliothek – Münchener Digitalisierungszentrum [online] [retrieved: 21 February 2013], at: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsb:12-bsb00029488-4>>; Johannes Friburgensis, *Summa confessorum* (German), in *Bayerische Staatsbibliothek Inkunabelkatalog* [online], updated: 28 June 2011, [retrieved: 21 February 2013], BSB-Ink: I-571, at: <http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Exemplar_I-571,2.html>.

¹⁷ Only two metal hinge plates with engraved letters in Gothic script survive on the cover of *Mammotrectus super Bibliam*.

Sententiarum liber IV..., in which the columns of print virtually disappear under diminutive, neat remarks written in the sixteenth century,¹⁸ stands out.

A mere handful of sixteenth- and seventeenth-century glosses in German, in different handwriting and style, of *Liber chronicarum* are evidence of its critical readings. Evidently, this copy of the work was used by its owners not necessarily as a source of knowledge, since it bears distinctive pen drawings of torture wheels and gallows on virtually every one of its cityscapes (fig. 5).

The number of a book's editions can serve as an indicator of its popularity, although exceptionally well-liked titles were practically destroyed by frequent use, and hence contemporary bibliographies do not take them into account. With the exception of *Margarita Davitica...* and *Kölnische Chronik*, which are mentioned a single time in the *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, all of the other titles had at least five editions in the second half of the fifteenth century. Of these, *Manipulus curatorum* (120 editions), *Fasciculus temporum* (50), *Mammotrectus super Bibliam* (29), *Sententiarum liber IV...* (28) and *Epistolae* (17) were especially popular, but even *De sacramentis* was issued thirteen times. The number of editions of *Summae confessorum* is an interesting example of the growing importance of national languages. It was written in Latin, but first appeared in print in 1476, four years after its German translation by the Dominican monk Berthold. Catalogues of incunabula register only three Latin editions of it and ten German ones.¹⁹

The dating of glosses from no earlier than the seventeenth century and an absence of new editions in the modern era²⁰ tells us the subsequent history of the analysed works: made obsolete by the Council of Trent (1545–63) or by the development of knowledge about the world, they ceased to function in their owners' collections.

Provenance

Our knowledge of the provenance and history of the individual incunabula remains incomplete. The sources of acquisition have been successfully established for only five of them. Incidentally, they serve as examples of the Poles' enormous generosity towards cultural institutions. The Library of the National Museum in Warsaw owes its copies of *Epistolae* and *Sententiarum liber IV...*²¹ to Stanisław Bojakowski, a painter who died in battle in the Polish-Soviet War of 1919–20. We are indebted to the Malcz family, descendants of the well-known doctor and social activist Jan Fryderyk Malcz, for *De sacramentis* bound as a single volume

¹⁸ They were most probably written by the same person, but by someone other than the authors of the provenance notes. Short notes in other writing styles that are no older than the seventeenth century can be found on only a few pages.

¹⁹ "Johannes Friburgensis," in GW [online], updated 14 February 2012 [retrieved: 20 February 2013], at: <<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>>.

²⁰ *Sententiarum liber IV...* and *Sermones de tempore et de sanctis, sive Hortulus reginae* alone had new editions after 1500: the first title continued to be published all the way until 1892, the second until at least the seventeenth century. See Joseph de Ghellinck, "Peter Lombard," in *The Catholic Encyclopedia* [online], vol. 11 (New York: Robert Appleton, 1911) [retrieved: 23 February 2013], at: <<http://www.newadvent.org/cathen/11768d.htm>>, Stanonik, "Meffreth," in *Allgemeine Deutsche Biographie* [online], vol. 21: *Kurfürst Maximilian I. – Mirus* (Leipzig: Die Historische Commission bei der Königl. Akad. der Wiss., Duncker & Humblot, 1885), pp. 175–6 [retrieved: 23 February 2013], at: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd100307310.html?anchor=adb>>.

²¹ Bequeathed to the museum in November 1917 via Kazimierz Pawłowicz and Piotr Olewiński (bequest receipt no. 244, inv. nos 4898–4899 MNW).

with *Manipulus curatorum* and *Mammothrectus super Bibliam*.²² *Fasciculus temoporum* from the collection of Józef Choynowski (Chojnowski) and his Archaeological Museum in Kiev was given in 1903 to the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts, whose whole book collection was transferred in 1923 to the National Museum in Warsaw.²³

The other incunabula were probably acquired after the Second World War within the so-called restitution campaign, but only *Kölnische Chronik* definitely came from the Schaffgotsch family library in Bad Warmbrunn (Cieplice Śląskie).²⁴ Little is also known about earlier collections that included the palaeotypes. We know the most about the incunabula donated by the Malcz family. They were once in the library of the monastery of the Canons Regular of the Lateran in Wolbrom,²⁵ who were by no means their first owners.

In 1606, the handbooks for the clergy written by Nicolaus de Plove and Guido de Monte Rochen were donated by one Marcin Raczyński (or Kaczyński) from Morawica (*in Morawicza*) most likely to a church institution, which the impersonal form of the provenance record (*donatu[s] hoc opus per...*) on the title page suggests. It most likely found its way to the Wolbrom priests after they had fully settled in their new monastery, something that may be deduced from the form *conventus Volvramensis* instead of *ecclesia Volvramensis* on the form, which also appears in a note written in 1634 on the book by Joannes Marchesinus.²⁶ It will remain a mystery, however, when the volume with *De sacramentis* and *Manipulus curatorum* found its way into the collection of Jan Rzepka (*Joannes Rzepka*), who signed his name on the back of the last page of the tome. His writing style allows us to presume that it was written at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries.

As has already been mentioned, *Mammothrectus super Bibliam* was in the library of the congregation of Canons Regular at Saint Mark's Church in Krakow, a fact confirmed by two notes dated 1577 and 1588, written on its pages by priors Wawrzyniec Wolski and Adam from Trzemeszno. But in 1634 the book was donated by one Adam Smoleński (or Smoloński) to the church in Wolbrom (*pro Ecclesi[a] Volvramens[e]*), which was already occupied by other priests living by the Rule of Saint Augustine, also from Krakow.²⁷

Sententiarum liber IV... also contains information about its previous owner. In 1549 it belonged to Jan Łaski (*Ioannes de Lasko*, *Ioannes a Lasko*) – *chlericii et vicarii perpetui ecclesiae cathedralis Vladislaviensis*, who in 1564 donated his copy to the parish church of Saint John the Baptist in Włocławek, where it remained until at least the seventeenth century.²⁸

²² Bequeathed to the museum in October 1935 by Elżbieta Klewinowa (bequest receipt no. 244, inv. no. 3863 MNW, inv. nos 100446–100447 MNW).

²³ General inv. no. 32177 MNW.

²⁴ Stamp: *Freiandesherrliche Maiorats-Bibliothek zu Warmbrunn* upper right corner and on the verso of the title page.

²⁵ Actually: Wolwram or Wolfram. See *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, vol. 13, Bronisław Chlebowski, ed., according to a plan by Filip Sulimierski, [s.n.] (Warsaw, 1893), p. 825.

²⁶ The decision to cede the Wolbrom parish to the Canons Regular of the Lateran had been made in 1627, but the first priests only settled at Saint Catherine's Church in 1633. They initially lived in the wooden parish house, but in 1635 moved to a building adapted to the needs of the monastery. The new monastery was not completed until 1645. A school had earlier been attached to the church, and later visitation documents mention a monastery library, which in 1708 contained 600 volumes. The monastery was shut down in 1864. See Kazimierz Łatak, *Kongregacja krakowska kanoników regularnych laterańskich na przestrzeni dziejów* (Kraków–Ełk: Kuria Biskupia Diecezji Ełckiej, 2002), pp. 131–3.

²⁷ See n. 26.

²⁸ The donor was certainly neither Jan Łaski the Elder (1456–1531) nor the Younger (1499–1560) because the notes are written in the first person (e.g., *Iste liber Sententia[rum] legatus est per me / Joannem de Lasko...*), and

It is noteworthy that the provenance notes on the incunabula described here stem mostly from the late sixteenth and the seventeenth centuries, and we may thus assume that they rarely changed owners subsequently.

The collection of incunabula at the Library of the National Museum in Warsaw was built for predictable reasons: they represent a stage in the development of the book, while also serving as points of reference for a narrative of the book's role in the culture of the late fifteenth century and later, as well as of the history of printing.

Until recently, the incunabula described here were practically absent from the museum's activity. The condition of some of them, as well as the special requirements for exhibiting paper, continues to make it impossible to show them in exhibitions and at other events. The only occasions to "boast" about them have been demonstrations of selected prints that Chief Librarian Małgorzata Polakowska and this author have put on for student interns at the Library. The students have expressed a great interest in them, especially since they tend to have no exposure to old books during their studies.

But will it be possible to use the incunabula more extensively in the museum's activities? The first step could be to disseminate information about the very existence of the collection, which is the purpose of this text, as well as to create an online catalogue of the Library, which would include extensive descriptions of the incunabula, perhaps also photographs of their distinguishing features.

Digitizing the entire collection, or at least selected palaeotypes, would bring the greatest benefits. Making their digital copies available through the Digital National Museum in Warsaw (www.cyfrowe.mnw.art.pl) or similar Polish and international online databases would enable large numbers of researchers to conduct an initial analysis of these early modern books (for instance, to determine variants of editions or to conduct broader studies of old book collections). More importantly still, it would present our incunabula to more non-professionals, for example, as a virtual exhibition with accessible commentaries. Digital content, which would be easy to use in the museum's promotional materials, should also be created.²⁹

Modern media will make it possible to combine concern about preserving this cultural heritage with the educational and promotional activities of our museum, simultaneously making the public aware of the history and the quality of its collections.

Appendix: List of Incunabula in the Collection of the Library of the National Museum in Warsaw

Since detailed descriptions of prints will be included in the online catalogue of the Library of the National Museum in Warsaw, the data below are presented in abbreviated form based on the records of the IBP system. The bibliographic citation of each print is limited to GW and IBP, which include the full list of sources.

both the primate and his sister's son were no longer living at the time of their writing, 1549 and 1564. The 1564 note also includes a call to prayer for the donor and a mention of the plague that in that year decimated the populations of Gdańsk, Kujawy, Pomerania, Mazovia and the other regions of Poland, which leads us to guess the reason why the book was given to the Church of Saint John the Baptist.

²⁹ The University of Warsaw Library promotes its collection of old prints in this way, for example, in 2013 by issuing several types of wall calendars with photographs of showy covers, decorative cards and initials from incunabula.

Inc. 1. Nicolaus de Blonie, *De sacramentis*, Strasbourg [Typ. Iordani = Georg Husner], 18 June 1487, 4° (GW M26299, IBP 3926)

Inc. 2. Guido de Monte Rochen, *Manipulus curatorum*, Strasbourg, [Martin Flach], 10 May 1487, 4° (GW 11815, IBP 2587)

Inc. 3. Ioannes Marchesinus, *Mammotrectus super Bibliam*, Strasbourg, [Martin Flach], 1487, 4° (GW M20808, IBP 3595)

Inc. 4. Ioannes Friburgensis (Johannes de Friburgo), *Summa confessorum*, Germ. trans. Bertholdus O.P., Augsburg, Ioannes Schönsperger, 27 November 1489, 2° (GW M13598, IBP 3125)

Inc. 5. [Kölnische Chronik]. *Die Cronica van der Holliger Stat van Coellen*, Cologne, Ioannes Koelhoff, 23 August 1499, 2° (GW 6688, IBP 1519)

Inc. 6. Meffreth, *Sermones de tempore et de sanctis, sive Hortulus reginae*, Nürnberg, Anton Koberger, 14 February 1487, 2° (GW M22662, IBP 3685)

Inc. 7. Werner Rolevinck, *Fasciculus temporum*, [Cologne], Henricus Quentell, 1479, 2° (GW M38685, IBP 4786)

Inc. 8. Iosephus Flavius, *De antiquitate Iudaica; De bello Iudaico*, Lat. trans. Rufinus Aquileiensis, [Lübeck, Lucas Brandis, 1475/1476], 2° (GW M15150, IBP 3278)

Inc. 10. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Germ.: *Das Buch der Chroniken und Geschichten*, trans. Georgius Alt. Nürnberg, Anton Koberger, 23 December 1493, 2° (GW 40796, IBP 4943)

Inc. 12. Hieronymus s., *Epistolae. P. I–III*, Basel, Nicolaus Kessler, 1497, 2° (GW 12436, IBP 2796)

Inc. 13. Petrus Lombardus, *Sententiarum liber IV, cum Conclusionibus Henrici de Gorichen, Concordantiis Bibliae ac Canonum, Problematis s. Thomae Artieulisque Parisiensibus*, Basel, Nicolaus Kessler, 20 II 1498, 2° (GW M32489, IBP 4347)

Inc. 14. *Margarita Davitica, seu Expositio Psalmorum*, [Augsburg, Günther Zainer, c. 1475/76], 2° (GW M20961, IBP 3600).

Zbiór rysunków architektonicznych i technicznych w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie – stan badań i nowe perspektywy badawcze

Rysunki dotyczące architektury cywilnej i militarnej a także rysunki techniczne znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie są jednym z przykładów rozbudowanej – a jednocześnie stosunkowo niejednorodnej – kolekcji tego typu. Wszystkie przedstawiają architekturę od XVIII do XX wieku i charakteryzuje je różnorodność użytych technik – od rysunków piórem i akwarelą na papierze po rysunki na kalce, odbitki litograficzne (również z korektami), odbitki ozalidowe czy wizualizacje wykonane w technice mieszanej¹. Zostały one przypisane do Kolekcji Rysunku Polskiego, zaś część znajduje się w Kolekcji Rysunków Obcych w Gabinecie Rycin i Rysunków. Rysunki architektoniczne nie zostały wyodrębnione inwentarzowo spośród prac o charakterze artystycznym, co jest zgodne z powszechnie stosowaną praktyką w muzealnych i bibliotecznych zbiorach rysunkowo-graficznych. Wiąże się to także z genezą kolekcji. Andrzej Rottermund w *Katalogu rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* ujął to w sposób następujący: „Zbiór rysunków architektonicznych powstał w cieniu wspaniałych kolekcji malarstwa, rzeźby i przemysłu artystycznego. Był jakby produktem ubocznym darów i zakupów muzealnych”².

O ile łatwo wskazać pierwsze nabytki założonego w 1862 roku Muzeum Sztuk Pięknych, o tyle identyfikacja pierwszych rysunków architektonicznych, które zasiliły kolekcję tej instytucji pozostaje sprawą trudniejszą. Genezę zbioru można wiązać z zespołami rysunków, które trafiły do muzeum w początkowych latach działalności³. Plany architektoniczne pochodzą z różnych źródeł, takich jak kolekcje sztuki lub zbiory prac o znaczeniu historycznym oraz ikonograficznym, dworskie archiwa gospodarcze i budowlane, legaty samych architektów oraz zakupy. Ogólną charakterystykę kolekcji podał we wstępie do wspomnianego katalogu Rottermund⁴. W publikacji wyłączono z zakresu tego terminu rysunki przedstawiające widoki

¹ Termin rysunek architektoniczny stosuje się do obiektów będących graficznym przedstawieniem architektury lub jej elementów bez względu na technikę wykonania. Leszek Maluga w pracy *Autonomiczne rysunki architektoniczne* (Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2006, s. 23) definiuje ten termin również w odniesieniu do twórcy: „rysunek architektoniczny jest graficznym wytworem pracy architekta bez względu na technikę wykonania”.

² *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, oprac. Andrzej Rottermund, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 8. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria A, t. 6, red. Maria Charytańska.

³ Więcej na ten temat zob. *Historia zbioru rysunków architektonicznych Muzeum Narodowego w Warszawie* [w:] *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., s. 8–10.

⁴ *Ibidem*, s. 10–13.



il. 1 | fig. 1

Feliks Gąsiorowski, *Rzym. Świątynia Jowisza Statora. Projekt rekonstrukcji. Elewacja frontowa, rzut poziomy, porównawcze rzuty inwentaryzacyjne pozostałości świątyni* | Rome. Temple of Jupiter Stator. Reconstruction Design. Front Elevation, Horizontal Plan, Comparative Surveying Projections of the Remains of the Temple, 1843, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

architektury, co zgodne jest z przyjętą definicją: „Pod pojęciem rysunki architektoniczne rozumiemy tylko te rysunki, które związane są z momentem projektowania, pomiaru lub inwentaryzacji architektonicznej”⁵. Publikacja nie obejmuje również rysunków technicznych, wojskowych, a także większości dwudziestowiecznych rysunków pomiarowych zabytków oraz tych, które znajdowały się w ówczesnym Gabinecie Grafiki Obcej i Dziale Dokumentacji. Z licznych projektów na gmach Muzeum Narodowego wzmiankowany jest jedynie (bez numeru katalogowego) projekt Tadeusza Tołwińskiego, na którego podstawie budynek zrealizowano. Odrębny katalog, wydany z okazji wystawy, obejmuje zespół rysunków z pracowni Bohdana Pniewskiego. Podano w nim szczegółowe dane eksponowanych prac z krótką charakterystyką poszczególnych projektów⁶. Konieczne zatem jest wydanie nowych publikacji uwzględniających aktualny stan badań i zawartość kolekcji.

Historia kolekcji i najważniejsze zespoły rysunków

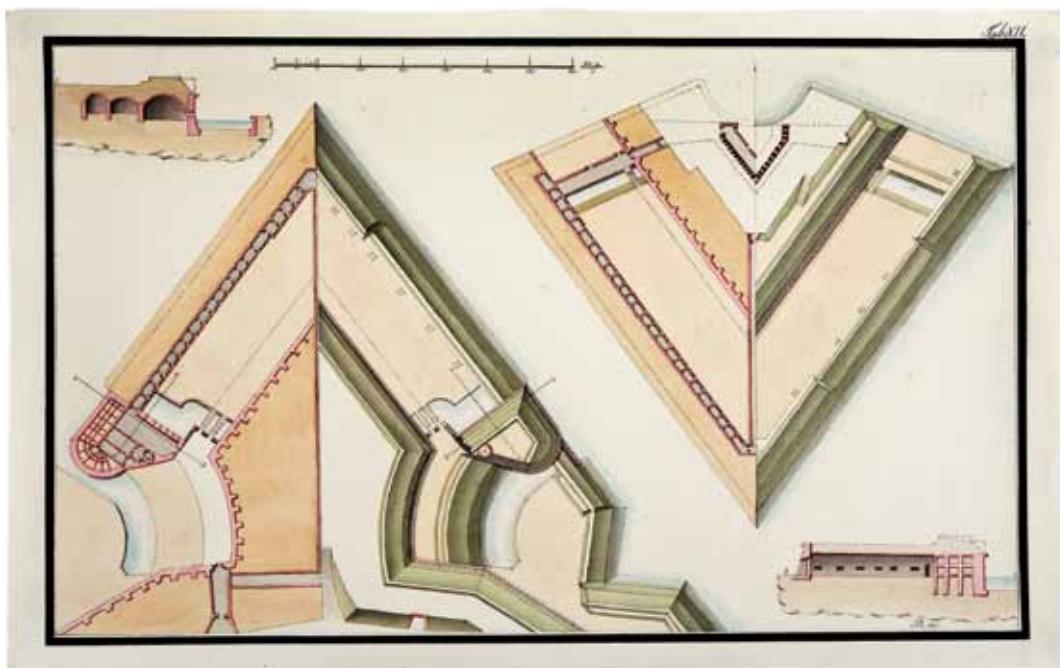
Jak już wspomniano, rysunki architektoniczne trafiały do zbiorów jako elementy większych kolekcji w postaci zakupów, darów, zapisów i przekazów od osób prywatnych oraz instytucji. Z drugiej dekady XX wieku pochodzą pierwsze dary obejmujące plansze architektoniczne. Są to kolekcje Leopolda Méyeta (1911), braci Henryka, Jerzego i Fryderyka Politurów (legat w 1916), Dominika Witke-Jeżewskiego, Zygmunta Glogera, Karola Iwanickiego, Wiktora Gomulickiego i Seweryna Smolikowskiego. W 1917 roku swoje zbiory zdeponowało w muzeum Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości (TOnZP), a dwa lata później Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), likwidując niektóre z działów, przekazało rysunki z konkursu na swój gmach. W 1920 roku zakupiono zbiory Piusa Welońskiego, w których znajdował się zespół rysunków dotyczących rezydencji Marcellego Bacciarellego przy Łazienkach Królewskich oraz inne projekty⁷.

Dwa duże zespoły tego rodzaju zawdzięcza muzeum legatowi Zofii Stefańskiej i Jarosława Wojciechowskiego, którzy w 1921 roku przekazali dwie teki projektów architekta Konstantego Wojciechowskiego, współtwórcy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości i członka Delegacji Architektów Polskich powołanej do reprezentowania środowiska przy Comité permanent international des architectes (CPIA), a dwa lata później własne projekty

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ Bohdan Pniewski 1897–1965, katalog, oprac. Andrzej Rottermund, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 5 kwietnia – 7 maja 1967, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1967.

⁷ Katalog rysunków architektonicznych..., op. cit., s. 9.



il. 2 | fig. 2

Stanisław Rzewuski,
*Bastiony. Rzuty
 i przekroje* | *Bastions.
 Projections and
 Sections*, 1819, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
 Kwiatkowska / Muzeum
 Narodowe w Warszawie

Jarosława, absolwenta Instytutu Inżynierów Cywilnych w Petersburgu i członka Komitetu Organizacyjnego Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej⁸. Tym samym zbiór wzbogacił się o przykłady architektury – głównie kościelnej – z nurtu historyzmu oraz, w przypadku prac Jarosława, o projekty prezentujące wczesnomodernistyczny tradycjonalizm i neoromanizm oraz kilka przykładów secesji.

W 1922 roku przejęto od Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie (dawnej Szkoły Rysunkowej) zespół rysunków ruin antycznych świątyń rzymskich z lat 1842–1844 autorstwa Feliksa Gąsiorowskiego (il. 1)⁹ oraz cykl francuskich plansz miedziorytniczych o tematyce architektonicznej¹⁰. W tym też roku zakupiono od Zdzisława Jasińskiego zespoły 14 rysunków budynków pocztowych, album z rysunkami Borysa Czetwertyńskiego, elewa warszawskiej Szkoły Aplikacyjnej¹¹ oraz zespół 45 plansz innych uczniów tej szkoły z zakresu budownictwa, inżynierii i wojskowości¹², a ponadto zbiór 108 plansz, wykonanych w latach 1816–1829, prezentujących rysunki z zakresu projektowania dzieł obronnych, budownictwa i architektury

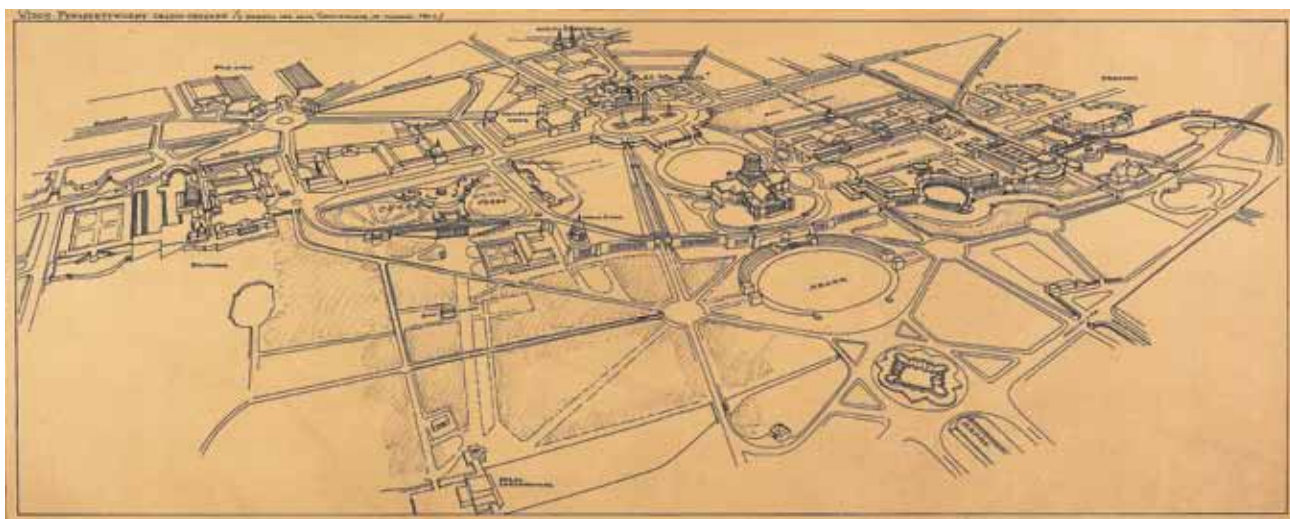
⁸ Projekty te zostały opracowane i opublikowane w *Katalogu rysunków architektonicznych...*, op. cit.

⁹ Nr inw.: Rys.Pol.15109 MNW (detale świątyni Westy w Tivoli), Rys.Pol.15110/1–8 MNW (inventaryzacja i projekt rekonstrukcji świątyni Jowisza Statona w Rzymie), Rys.Pol.15111 MNW (belkowanie portyku Panteonu w Rzymie), Rys.Pol.15112/1–2 MNW (kapitele i belkowania dwóch kondygnacji Teatru Marcellusa w Rzymie).

¹⁰ Nr inw. Gr.Ob.Alb.1764 MNW.

¹¹ Nr inw. Rys.Pol.3184/1–28 MNW.

¹² Wpisane do inwentarza Muzeum Narodowego w tomie VII (Ryciny i książki) pod numerem zbiorczym 38087, skąd dwa rysunki przepisano do inwentarza Kolekcji Rysunku Polskiego nr inw.: Rys.Pol.15105 MNW i Rys.Pol.15170 MNW.



il. 3 | fig. 3

Oskar Sosnowski,
Warszawa. Projekt
na rozplanowanie
Ujazdowa. Widok
aksonometryczny,
(praca na LXIII Konkurs
Koła Architektów)
Warsaw. Design for the
Site Plan of Ujazdów.
Axonometric View
(submitted to the 63rd
Competition of the
Circle of Architects),
1919, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. i photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

oraz plany sytuacyjne¹³. Znajduje się wśród nich grupa planów wykonanych przez Stanisława Rzewuskiego w Wiedniu w latach 1816–1820 (il. 2).

Wszystkie te zespoły napływały do instytucji w czasie jej przekształcania się z Muzeum Sztuk Pięknych w pozostające we władaniu miasta Muzeum Narodowe, co było związane ze zmianą sytuacji politycznej i odzyskaniem przez Polskę suwerenności. W 1915 roku Zarząd Miasta powierzył opiekę nad muzeum specjalnie powołanej komisji, złożonej z Bronisława Gembarzewskiego, Karola Jankowskiego, kustosza Jana Kauzika i Jana Lewińskiego w funkcji przewodniczącego. W skład komisji wchodził również W. Michalski, Dominik Witke-Jeżewski i Bogusław Herse. Opracowała ona program i zakres działania instytucji, ustaliła jej nazwę oraz wnioskowała o lokalizację projektowanych gmachów na terenach Ujazdowa. W zaproponowanym wówczas podziale zbiorów muzealnych znalazły się dwa działy pod nazwą „Budownictwo” oraz „Inżynieria”¹⁴. W 1916 roku uchwalono zmianę nazwy na Muzeum Narodowe m.st. Warszawy, zmodyfikowaną w 1918 na używaną do dzisiaj: Muzeum Narodowe w Warszawie. Dyrektorem został mianowany 1 marca 1916 roku Bronisław Gembarzewski, kierujący także od 1920 wydzielonym Muzeum Wojska, instytucją państwową podległą Ministerstwu Spraw Wojskowych. W tym też czasie zbiory zostały przeprowadzone do kamienicy przy ulicy Podwałe 15. Dnia 14 kwietnia 1921 roku Rada Miejska zatwierdziła statut muzeum jako placówki samorządowej, podległej bezpośrednio prezydentowi Warszawy.

W roku 1923 zbiory wzbogaciły się o przekaz Wydziału Budownictwa magistratu, w którym znalazły się prace Oskara Sosnowskiego (il. 3) i Antoniego Dygata z LXIII konkursu warszawskiego Koła Architektów na rozplanowanie Ujazdowa jako terenu pod budynki sejmu, siedzibę prezydenta oraz lokalizację zespołu gmachów muzealnych¹⁵. W latach następnych powstał szereg projektów na siedzibę Muzeum Narodowego przy alei 3 Maja (obecnie Aleje

¹³ Nr inw. Rys.Pol.3166/1–108 MNW.

¹⁴ Stanisław Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1938, I, s. 27–28.

¹⁵ Widok aksonometryczny Ujazdowa projektu Oskara Sosnowskiego i elewacja Muzeum Sztuki prezentowane były w Muzeum Niepodległości w Warszawie na wystawie „Architektura Polski niepodległej”, zob. *Architektura Polski niepodległej, album wystawy 19 maja – 15 grudnia 2012*, oprac. Krzysztof Mordyński, kat. wyst., Muzeum Niepodległości, 19 maja – 15 grudnia 2012, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2012, s. 80–81.



Jerozolimskie). Zostały one wpisane do inwentarza muzealnego, a w latach 1988–1990 przekazane do Gabinetu Rysunku Polskiego z Działu Dokumentacji Naukowej¹⁶.

Odłąbną grupę stanowią inwentaryzacje architektoniczno-budowlane, szeroko w zbiorze reprezentowane. Tylko wybrane znalazły się w katalogu z 1970 roku. Brakuje w nim dużej części rysunków pomiarowych zabytków Warszawy i innych miejscowości wykonywanych dla TOnZP oraz inwentaryzacji z lat 1937–1940. Do najważniejszych zespołów należy zaliczyć powstałe w Pracowni Inwentaryzacyjnej TOnZP pomiary budynków w Łazienkach Królewskich¹⁷ oraz wykonane przez Władysława Włodarczyka w latach 1914–1919 rysunki inwentaryzacyjne wieży północnej i detali okiennych kościoła Mariackiego w Krakowie, podarowane przez autora w 1920 roku¹⁸.

Obszernym zbiorem są zespoły projektów wytworzone na potrzeby samego muzeum w związku z jego siedzibą. Dotyczy to zwłaszcza kamienicy przy ulicy Podwale i kolejnych projektów koncepcyjnych gmachu w alei 3 Maja. Historię projektu i budowy siedziby instytucji opisała szczegółowo Monika Szczesniewska-Ochnio¹⁹. Z 1924 roku pochodzą rysunki

il. 4 | fig. 4

Marian Nikodemowicz, *Warszawa. Muzeum Narodowe. Widok perspektywiczny elewacji od strony zbiegu ulic Smolnej i Trzeciego Maja* (projekt konkursowy, niezrealizowany) | *Warsaw. National Museum. Perspective View of the Elevation from the Intersection of Smolna and 3 Maja* (unrealized competition design), 1924, Muzeum Narodowe w Warszawie | *The National Museum in Warsaw*

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

¹⁶ Dział Dokumentacji Naukowej powstał na bazie Archiwum Ikonograficznego, którego geneza sięga 1914 r., kiedy zostało utworzone pod kierownictwem Bronisława Gembarzewskiego, przy udziale finansowym Kasy im. Mianowskiego w celu gromadzenia materiałów ilustrujących rozwój kultury narodowej. W jego skład weszły rysunki (wśród nich wiele wykonanych przez Gembarzewskiego), fotografie i ryciny. W 1918 r., liczące przeszło 11 000 numerów inwentarzowych, zbiory Archiwum trafiły do Muzeum Narodowego, gdzie były stale uzupełniane, m.in. o rysunki prezentujące zabytki rzemiosła. Zob. Stanisław Lorentz, *Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1962, VI, s. 25–26. Obecnie dział nosi nazwę Zbiorów Ikonograficznych i Fotograficznych.

¹⁷ Nr inw. Rys.Pol.3086–3092 MNW.

¹⁸ Nr inw. Rys.Pol.15257–15305 MNW. Jest to zbiór 49 rysunków wykonanych ołówkiem, tuszem bądź akwarelą na kalce lub papierze.

¹⁹ Monika Szczesniewska-Ochnio, *Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1982, XXVI, s. 7–88. Opieram się na informacjach tam zawartych oraz danych inwentarzowych.

z konkursu architektonicznego ogłoszonego przez Komitet Budowy Gmachu MNW za pośrednictwem Koła Architektów. Na konkurs nadesłano 46 prac, z których 21 odrzucono, pozostałe podzielono na trzy kategorie. Osiem prac znalazło się w kategorii pierwszej; te zostały zakupione i wpisane do inwentarza. Były to projekty Mariana Nikodemowicza²⁰ (il. 4), Hipolita Rutkowskiego i Maksymiliana Goldberga²¹ oraz projekty Jana Bagińskiego²², Bohdana Tretera i Andrzeja Tichy'ego²³, Jerzego Stachiewicza²⁴, Jerzego Müllera i Marcina Weinfeldta²⁵ oraz zespołu w składzie: Jadwiga Dobrzyńska, Stefan Sienicki, Bolesław Żurkowski²⁶. W 1925 roku Komitet Budowy, korzystając z wcześniej zastrzeżonej możliwości i wbrew protestom na łamach prasy, powierzył sporządzenie nowego projektu członkowi Rady Muzeum Narodowego w Warszawie, Janowi Fryderykowi Heurichowi, wyznaczonemu także na kierownika budowy. Efektem zamówienia był kompletny projekt architektoniczny złożony z 280 plansz wykonanych ręcznie i kopii ozalidowych, częściowo kolorowanych²⁷. Z kolejnego, zamkniętego konkursu, rozstrzygniętego 22 maja 1926 roku, pochodzą trzy projekty: wybrany do realizacji autorstwa Tadeusza Tołwińskiego²⁸ oraz Zdzisława Mączyńskiego²⁹ i Czesława Przybylskiego³⁰. W kolekcji znajduje się także 199 planów i rysunków wykonanych w latach 1926–1936 różnymi technikami, a związanych z projektem realizacyjnym i budową gmachu muzeum pod kierownictwem Tołwińskiego³¹. Z działalnością Antoniego Dygata, który objął kierownictwo robót w 1937 roku i wykończył budynek, związany jest projekt rozbudowy w stronę ulicy Książęcej³².

W latach 1936–1939 pod kierownictwem nowego dyrektora, Stanisława Lorentza, przeprowadzono reorganizację, w czasie której plansze z rysunkami architektonicznymi w liczbie czterystu przypisano do Zbiorów Graficznych, zawierających także Archiwum Ikonograficzne³³.

W latach 1936–1938 organizowano w nowym gmachu wystawy związane z historią, a także architekturą i urbanistyką stolicy, takie jak „Warszawa przyszłości”³⁴ w 1936, „Dawna

²⁰ Praca nr 3, projekt oznaczony, nr inw. Rys.Pol.15346–15354 MNW.

²¹ Dwa projekty: nr 20, nr inw. Rys.Pol.15355–15361 MNW oraz nr 21, nr inw. Rys.Pol.15362–15366 MNW.

²² Projekt nr 7, nr inw. Rys.Pol.15385–15399 MNW.

²³ Projekt nr 24, nr inw. Rys.Pol.15329–15336 MNW.

²⁴ Projekt nr 26, nr inw. Rys.Pol.15319–15328 MNW.

²⁵ Projekt nr 28, nr inw. Rys.Pol.15367–15375 MNW.

²⁶ Projekt nr 35, nr inw. Rys.Pol.15337–15345 MNW.

²⁷ Nr inw. Rys.Pol.3038/1–280 MNW.

²⁸ Nr inw. Rys.Pol.15231–15240 MNW.

²⁹ Nr inw. Rys.Pol.15377–15384 MNW.

³⁰ Nr inw. Rys.Pol.15307–15318 MNW.

³¹ Są to zespoły: nr inw. Rys.Pol.3001/1–169 MNW; szczegółowe rzuty w zespole nr inw. Rys.Pol.3181/1–14 MNW oraz plany wykonawcze zapisane w sekwencji numerów Rys.Pol.15241–15256 MNW.

³² Nr inw. Rys.Pol.3180/1–9 MNW.

³³ Kierownikiem działu została Maria Mrozińska, kierująca zbiorami graficzno-rysunkowymi od 1929 r. Zob. Stanisław Lorentz, *Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1962, VI, s. 34; *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., s. 9.

³⁴ Ekspozycja mieściła się w przyziemiu nieukończonego skrzydła V. Niewiele zachowało się informacji na temat wystawy. Poza książką *Warszawa przyszłości*, wydaną przez Komitet Wystawy, zob. Robert Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 140. Wśród nielicznych uchwytanych źródeł dotyczących wyglądu ekspozycji znajdują się zdjęcia z Narodowego Archiwum Cyfrowego w Warszawie (sygn. 1-U-8484/1–3).

Warszawa³⁵ w 1937 oraz ciesząca się wielką popularnością³⁶ „Warszawa wczoraj, dziś, jutro”, otwarta w 1938 roku³⁷. Pozostałością ostatniej jest zespół 14 plansz zawierających projekty ekspozycji³⁸. Śladem po wystawie projektów pomnika ku czci Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie³⁹ jest zespół dużych plansz autorstwa Mariana Wnuka i Karola Jana Kocimskiego oraz rysunek pomnika według koncepcji Xawerego Dunikowskiego⁴⁰.

Podczas wojny zbiory uległy rozproszeniu bądź zniszczeniu, wiele prac znalazło się poza granicami kraju, skąd część udało się odzyskać, dotyczy to zwłaszcza dzieł rewindykowanych ze Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich w latach 1946 i 1956. Do najbardziej dotkliwych strat wojennych z zakresu rysunku architektonicznego należy zaginięcie trzech oryginalnych plansz z projektem Teatru Narodowego (Wielkiego) w Warszawie autorstwa Antonia Corazziego⁴¹.

Nowy rozdział w historii kolekcji rysunków otworzyły czasy powojenne. Muzeum Narodowe zostało upaństwowione dekretem z dnia 7 maja 1945 roku i stało się „centralną instytucją muzealną Państwa Polskiego”, a Muzeum Dawnej Warszawy (będące dotychczasowym oddziałem Muzeum Narodowego) zyskało samodzielność⁴². Do rozbudowy kolekcji przyczyniły się obowiązujące wówczas regulacje prawne – zaczęto pozyskiwać obiekty z tzw. mienia podworskiego⁴³ oraz majątków opuszczonych i przejętych w ramach reparacji wojennych⁴⁴. W 1945 roku upaństwowione Muzeum Narodowe w Warszawie przejęło pieczę nad Wilanowem, Łazienkami Królewskimi i – na prośbę właścicieli – Nieborowem wraz ze

³⁵ Anna Maślowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, t. 1, 1862–1962, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 84.

³⁶ Ogólną liczbę zwiedzających obliczono na 570 000. Zob. *Wystawy czasowe*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1938, I, s. 196.

³⁷ A. Maślowska, op. cit., s. 92–93.

³⁸ Nr inw. Rys.Pol.3109/1–14 MNW. Ponadto w Zbiorach Ikonograficznych i Fotograficznych znajduje zespół fotografii dokumentujących wystawę.

³⁹ A. Maślowska, op. cit., s. 85.

⁴⁰ Dwie plansze z projektem Wnuka i Kocimskiego oraz rysunek Xawerego Dunikowskiego były prezentowane po raz pierwszy od siedemdziesięciu pięciu lat na wystawie „Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi”, otwierającej obchody Roku Jubileuszowego stu pięćdziesięciolecia Muzeum Narodowego w Warszawie. Zob. *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi*, red. naukowa Krzysztof Pomian; Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012, s. 334, kat. nr 489–490.

⁴¹ Nr inw. 75469–75471 MNW. Wśród strat znalazł się także projekt architekta W.J. Jakunina dotyczący przebudowy sąsiedniego Teatru Rozmaitości (nr inw. 75468 MNW).

⁴² Dekret z dnia 7 maja 1945 r. o upaństwowieniu Muzeum Narodowego w Warszawie, Dz. U., 1945, nr 18, poz. 98.

⁴³ Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz. U., 1944 nr 4, poz. 17. Podstawę do przejęcia kolekcji artystycznych znajdujących się w majątkach ziemskich dało Rozporządzenie Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1 marca 1945 r. w sprawie wykonania dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz. U. 1945 nr 10 poz. 51. Według § 11, pkt 1a, przejęciu nie podlegały rzeczy przeznaczone do osobistego użytku właściciela i jego rodziny, niezwiązane z działalnością rolniczą oraz jeśli nie posiadały wartości artystycznej, naukowej lub muzealnej. Pozwalało to na przejmowanie przez Skarb Państwa kolekcji artystycznych i archiwów domowych, jeśli w danym przypadku dostrzeżono taką ich wartość. Więcej na ten temat zob. Lidia Małgorzata Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44–57.

⁴⁴ Dekret z dnia 8 marca 1946 r. o majątkach opuszczonych i ponemieckich, Dz. U., 1946 nr 13, poz. 87. Kolejnym aktem prawnym rozszerzającym roszczenia majątkowe był Dekret z dnia 15 listopada 1946 r. o zajęciu majątku państw pozostających z Państwem Polskim w stanie wojny w latach 1939–1945 i majątku osób prawnych i obywateli tych państw oraz o zarządzie przymusowym nad tymi majątkami, Dz. U., 1946 nr 62, poz. 342.



il. 5 | fig. 5

Giacomo Quarenghi,
Nieborów. Pałac
Radziwiłłów.
Elewacja frontowa
(projekt przebudowy,
niezrealizowany)
Nieborów. Radziwiłł
Palace. Front Elevation
(unrealized conversion
design), ok. c. 1800,
Muzeum w Nieborowie
i Arkadii | Museum in
Nieborów and Arkadia

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

zbiorami. Spośród utworzonych wówczas oddziałów jedynie Muzeum w Nieborowie i Arkadii pozostało w strukturze MNW do chwili obecnej⁴⁵.

Kolekcje arystokratyczne i ziemiańskie archiwa budowlane

Z nieborowskiej kolekcji Radziwiłłów pochodzi najcenniejszy zbiór planów architektonicznych, przechowywany w Kolekcji Rysunku Polskiego i ujęty w *Katalogu rysunków architektonicznych z Muzeum Narodowego w Warszawie*⁴⁶. Odnosi się on do rezydencji Radziwiłłów w Nieborowie, ogrodu w Arkadii, warszawskiego pałacu Królikarnia i Szpanowa na Wołyniu. Pokazny podzbiór stanowi w nim przeszło setka rysunków wykonanych przez architektów saskich, dotyczących budynków projektowanych dla Drezna i Warszawy oraz okolicznych miejscowości, w tym także rysunki Szymona Bogumiła Zuga. Rottermund łączy 44 plansze z projektami Giacomo Quarenghiego (il. 5) z wyjazdami Heleny Radziwiłłowej do Petersburga i mogą one według niego świadczyć o kolekcjonerskim charakterze części zbioru⁴⁷.

⁴⁵ O kolekcjach objętych opieką podczas wojny oraz działalności Stanisława Lorentza podczas kierowania Muzeum Narodowym zob. Krzysztof Załęski, *Stanisław Lorentz jako twórca Muzeum Narodowego [w:] Przeszłość przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, red. Komitet Redakcyjny: prof. dr hab. Andrzej Rottermund, dr Dorota Folga-Januszewska, Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999, s. 135–165.

⁴⁶ Plany z Nieborowa liczą 478 obiektów. W katalogu opisano 330 obiektów, nie uwzględniono w nim bowiem rycin z wydawnictw architektonicznych oraz plansz nie wiążących się bezpośrednio z architekturą. Zob. *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., s. 10, przyp. 8.

⁴⁷ Ibidem, s. 11.

Kolejne dwie kolekcje podworskie, a mianowicie ciekawy zespół 136 rysunków architektonicznych z Małej Wsi oraz rysunki pochodzące z pałacu Potockich w Krzeszowicach, związane są z zamówieniami projektowymi z XVIII i XIX wieku i ujęte zostały we wspomnianym katalogu.

Rysunki z Wilanowa, będące głównie dokumentacją prac budowlanych przy rezydencji i w dobrach wilanowskich w połowie XIX wieku autorstwa Franciszka Marii Lanciego, znajdują się obecnie w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

W MNW znajduje się także zbiór Tarnowskich i Branickich z Suchej, którego zrąb stanowi kolekcja Józefa Ignacego Kraszewskiego. Znajdują się w niej projekty zebrane przez pisarza oraz zamawiane przez niego inwentaryzacje zabytków oraz nieliczne prace wykonane na zamówienie Tarnowskich.

Muzealna kolekcja wzbogaciła się dzięki zakupionemu w Londynie zbiorowi rysunków architektonicznych należących pierwotnie do Mniszchów. Zespół zawiera 426 rysunków (w tym nieliczne notatki) oraz cztery historyczne papierowe obwoluty⁴⁸. Powstały one na przestrzeni ponad stu lat, od pierwszej połowy XVIII wieku do około 1860 roku. Poza planami siedzib Zamoyskich, Mniszchów i innych rodzin, można w nim odnaleźć odrysy projektów budowli zagranicznych, rysunki detali architektonicznych, przedmiotów wyposażenia wnętrz, notatki. Przechowywany najpierw najprawdopodobniej w Wiśniowcu, przed sprzedażą majątku w połowie lat pięćdziesiątych XIX wieku musiał zostać wywieziony przez Andrzeja Jerzego Mniszcha razem z kolekcją sztuki do Paryża⁴⁹. Nowymi nabywcami byli Lanckorońscy i w ich rękach kolekcja znajdowała się przez trzy ćwierci XX wieku. W roku 1975 zbiór, już podzielony, został wystawiony przez Adelajdę Lanckorońską. Blisko połowa rysunków z pierwotnej kolekcji znalazła się na londyńskiej aukcji domu Christie, Manson & Woods⁵⁰. Pozostała część nieco wcześniej zakupił od właścicielki antykwariat Joanna Booth Antiques, mieszkający się przy Kings Road w Londynie⁵¹. Zbiór wystawiony w domu aukcyjnym Christie's został kupiony za pośrednictwem Desy przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Pozostała część, ze względu na wysoką cenę i brak funduszy, pozostała w Londynie i trafiła do kolekcji MNW dopiero w 2005 roku, dzięki inicjatywie Doroty Folgi-Januszewskiej, zastępcy dyrektora ds. naukowych (przy współpracy Anny Grochali, ówczesnej kurator Gabinetu Grafiki i Rysunku Nowożytnego Polskiego) i przy poparciu Andrzeja Rottermunda, dyrektora Zamku Królewskiego w Warszawie. W międzyczasie, 24 października 1994 roku,

⁴⁸ Wpisany do inwentarza Kolekcji Rysunku Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie w sekwencji numerów od Rys.15406 do Rys.15832/1-4 MNW.

⁴⁹ Tomasz Feliks de Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 30. W zbiorze tym znajdują się projekty pałacu Andrzeja Mniszcha przy rue Daru 16 w Paryżu. Według de Rosseta należy przyjąć, że do końca XIX w. zbiór pozostawał w rękach Mniszcha. Pragnę w tym miejscu podziękować Autorowi książki za konsultacje dotyczące historii zbioru.

⁵⁰ *Fine Old Master Drawings*, kat. aukcyjny Christie, Manson & Woods Ltd., London, March 19, 1975 (*The Property of Countess Adelheid Lanckoronska*, s. 5-8). W katalogu aukcji w historii zbioru opisana jest droga dziedziczenia, według której rysunki te miałyby się dostać w posiadanie Lanckorońskich poprzez Leonie Wandę Potocką (1821-1893), zamężną z Kazimierzem Lanckorońskim, a spokrewnioną z Wincentym Potockim (1740-1826), pierwszym mężem Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej (ok. 1750-1816/1817), babki Andrzeja Mniszcha. Proweniencja ta wydaje się jednak niezbyt wiarygodna. Należy przyjąć, że całość została zakupiona na jednej z licytacji.

⁵¹ Andrzej Rottermund, *In memoriam: Tony Baggs (1934-2006)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, R. 69, nr 3-4, s. 352.

rodzina Lanckorońskich ofiarowała pięć rysunków architektonicznych pochodzących z *Vente Mniszech*⁵².

W zbiorze szeroko reprezentowane są plany przebudowy pałacu Ludwiki Zamoyskiej (później należącym do jej córki Urszuli) na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie (nr hip. 369) (II. 6). Do najwcześniejszych związanych z Mniszczami projektów zaliczyć należy projekt rozbudowy pałacu w Dęblinie, wykonany przez Jakuba Kubickiego zapewne pod koniec lat osiemdziesiątych XVIII wieku oraz nieco późniejsze projekty kreślone przez Jana Griesmeyera. Inne zespoły dotyczą przebudowy rezydencji w Wiśniowcu na Wołyniu oraz w Gródku na Podolu⁵³.

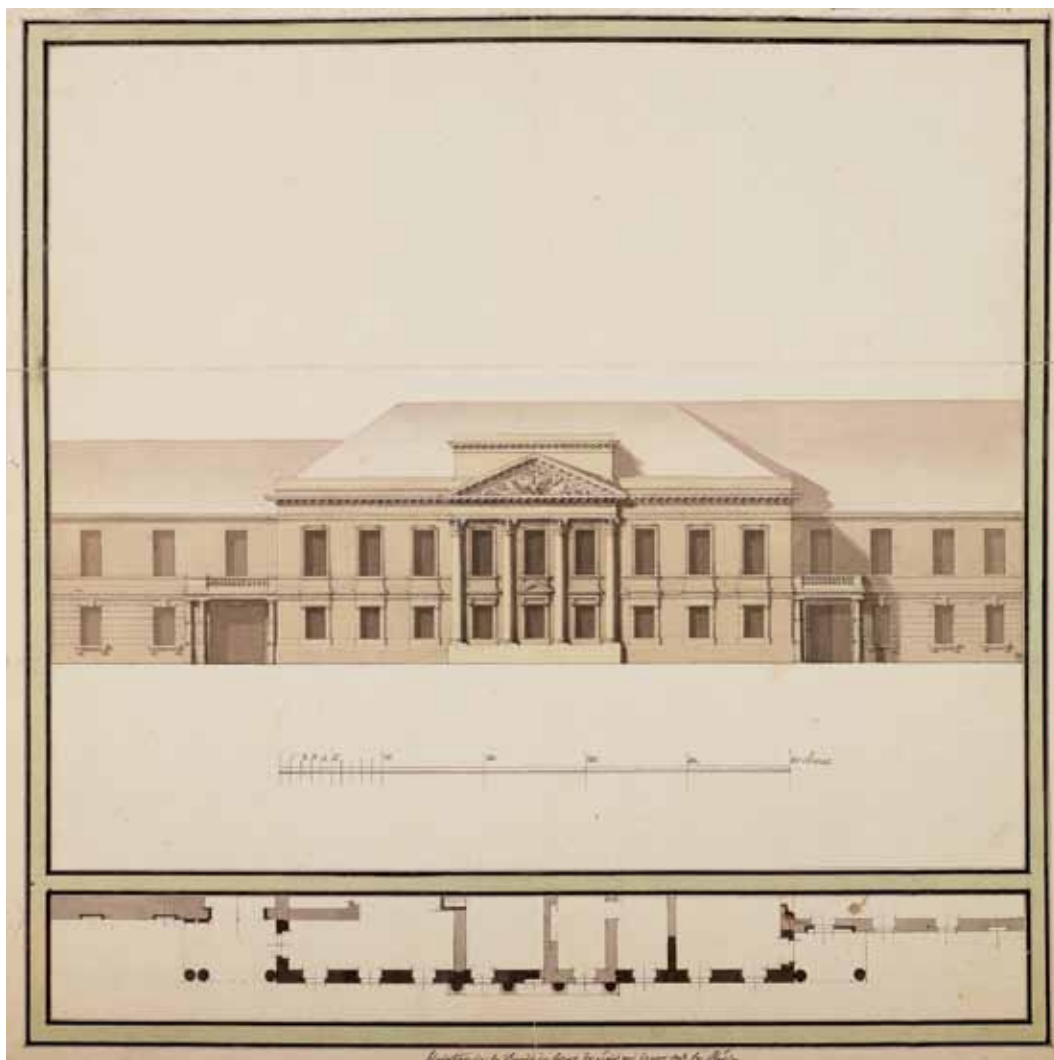
Dodatkowo znajdują się w zbiorze inwentaryzacje i plany takich rezydencji jak Laszki Murowane, Łabuń, rysunki dla Tatar pod Lublinem, Łóz pod Wiśniowcem, szkicowe plany pawilonów i domków parkowych w podwarszawskim Wierzbnie oraz w Łabuńkach koło Zamościa; pojedyncze rysunki dotyczące pałaców w Czajczyńcach na Wołyniu, Knihyniczach koło Rohatynia, Rudnikach w Ziemi Przemyskiej, Gołębii Katarzyny z Zamoyskich Mniszchowej, dworu w wołyńskich Żukowcach, budynków w Hołownicy koło Korca oraz w Bedrychowcach⁵⁴. W kolekcji znaleźć można również rysunek inwentaryzacyjny fasady kościoła i klasztoru w Krzemieńcu z okresu przebudowy na Gimnazjum Wołyńskie, plan kościoła misjonarzy p.w. Świętego Krzyża w Warszawie, a także kilka projektów czy też ich odrysów dotyczących budowli francuskich, jak osiemnastowieczny plan późnobarokowego teatru w Lunéville, rzut poziomy budynku w Clichy, plan apartamentu w kamienicy przy rue de la Chaussée d'Antin w Paryżu, a także trzy rzuty poziome paryskiej kamienicy czynszowej z końca XVIII wieku, stojącej przy bramie Hôtel de Beauvau. Ciekawą grupą jest zespół siedemnastu rysunków wykonanych według wszelkiego prawdopodobieństwa przez Jana Griesmeyera, a ukazujących elewacje, rzuty i przekroje znanych paryskich budowli, powstałych w latach poprzedzających Wielką Rewolucję Francuską. Rysunki przedstawiają elewacje i rzuty budowli jak projektowane przez Claude'a Nicolasa Ledoux: Hôtel Guimard, Hôtel Thélusson i pavillon du Barry w Louveciennes. Oprócz tego znajdziemy rzuty Bagatelle w Lasku Bulońskim, według projektu François-Josepha Bélanger'a. Jeden rysunek ukazuje fasadę Opery Paryskiej przy boulevard Saint-Martin, wzniesionej w 1781 roku według projektu Samsona-Nicolasa Lenoira i przeznaczonej na siedzibę Académie royale de musique⁵⁵ a ponadto rysunki pałacu w Wörlitz projektu Friedricha Wilhelma Erdmannsdorffa oraz kilku innych nieokreślonych

⁵² Nr inw. Rys.Pol.15406-15410 MNW.

⁵³ Zob. Piotr Kibort, „Aprobuje te plante...” Wiśniowiec i Gródek Podolski Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej – rysunki architektoniczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie [w:] *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały I Muzealnych Spotkań z Kresami zorganizowanych przez Muzeum Niepodległości w Warszawie w dniach 26–27 marca 2008*, red. Andrzej Stawarz, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2009, s. 57–63. Na temat rysunków dotyczących parków i ogrodów Mniszchów zob. idem, *Ogrody w majątkach Mniszchów w końcu XVIII i na początku XIX wieku: Dęblin, Tatary, Gródek Podolski, Wiśniowiec Nowy* [w:] *Parki Dionisiā Miklera. Materiali mižnarodnoī naukoivo-praktičnoī konferencii prīsvāčenoī 250-ij ričnici z dnā narodžennā vidatnogo landšaftnogo dizajnera, a takoż formuvannū ta rozvitku sadovo – parkovogo mistectva na zemlāh Shidnoī Ėvropi*, red. Mikola Volodimirovič Kibalūk, Zbaraż–Višnevec–Kremenec 2012, s. 65–76.

⁵⁴ Piotr Kibort, *Laszki, Lubieszów, Łabuń, Malejowce... – rezydencje i dwory w rysunkach architektonicznych ze zbiorów Mniszchów z Wiśniowca* [w:] *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały II Muzealnych Spotkań z Kresami zorganizowanych przez Muzeum Niepodległości w Warszawie w dniach 23–24 maja 2011*, red. Tadeusz Skoczek, Muzeum Niepodległości, Warszawa 2014 (w przygotowaniu).

⁵⁵ O francuskich rysunkach w kolekcji i ich wpływie na zamówienia Mniszchów zob. Piotr Kibort, *Architektura klasycystyczna w dawnych zbiorach Mniszchów z Wiśniowca – odrisy architektury francuskiej i nowe projekty z końca XVIII i początku XIX wieku* [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. Andrzej Piętkos, Agnieszka Rosales Rodriguez, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 261–267.



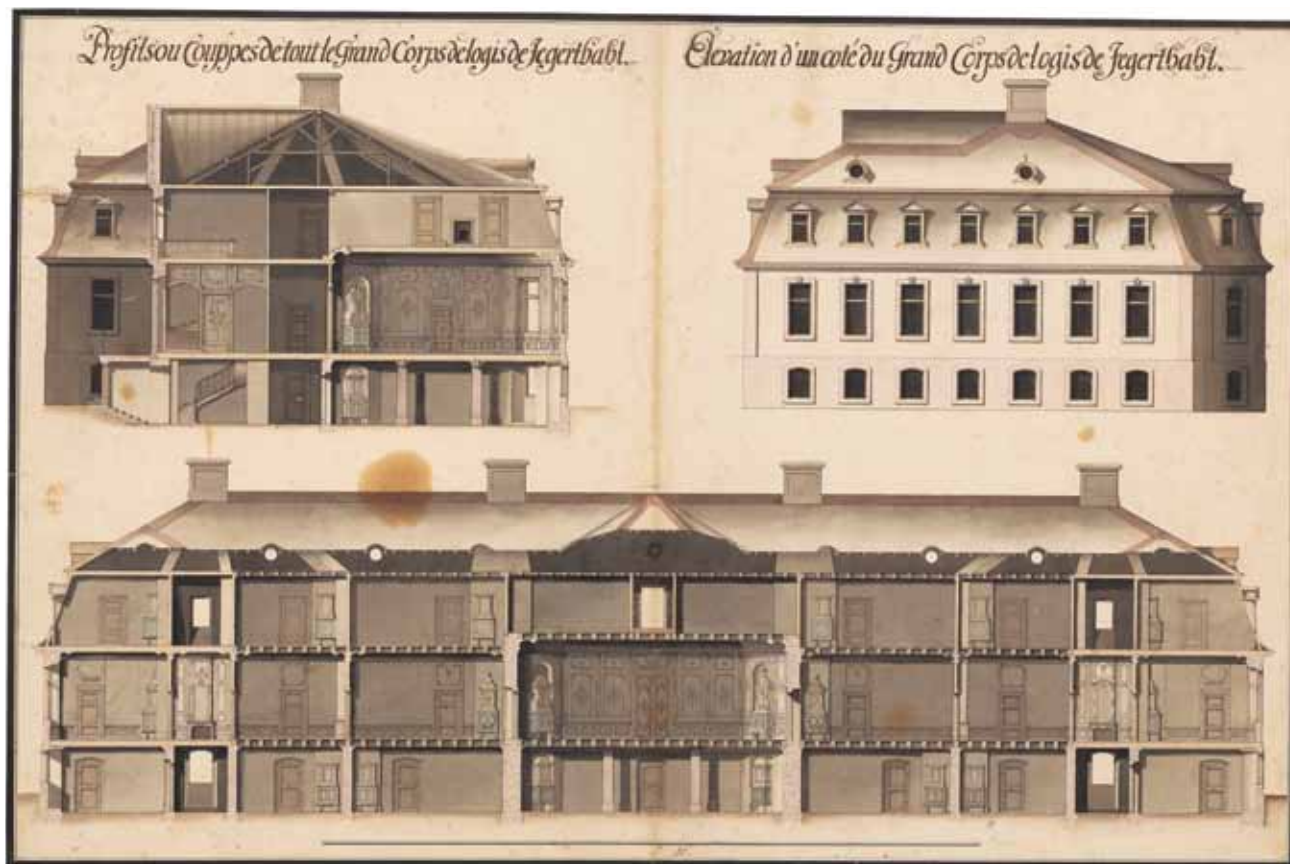
il. 6 | fig. 6

Jan Griesmeyer,
Warszawa. Pałac
Zamoyskich na
Krakowskim
Przedmieściu. Fasada.
Widok i przekrój
poziomy elewacji
| Warsaw. Zamoyski
Palace on Krakowskie
Przedmieście. Façade.
View and Plan of the
Elevation, 1782–1785,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Jacek Sielski /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

budowli. Pewnych informacji o pierwotnej liczbie plansz dostarcza wykonana ze złożonego arkusza papieru czerpanego obwoluta, podpisana w języku niemieckim: *Neue Französische Gebäude und Grundriße so mein Bruder bey seiner Reise 1782. gesamlet. [sic!] 30. Blätter*. Pozostałe rysunki uległy rozproszeniu⁵⁶. Istnieje szansa, że część z nich się zachowała, co mogą wykazać dalsze poszukiwania.

⁵⁶ Niewątpliwie do zespołu należał niegdyś przekrój podłużny Hôtel Thélusson, przechowywany obecnie w Gabinetcie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Rysunek trafił do zbiorów Gabinetu Rycin wraz z kolekcją Stanisława Patka. Zob. *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, część 2, *Miejscowości różne. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. Teresa Sulerzyska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 228–229, kat. nr 1000. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria A, t. 5, red. Maria Charytańska.



il. 7 | fig. 7

Lorenz Friedrich
Müller, *Jägerthal. Palac.*
Elewacja boczna,
przekrój podłużny,
przekrój poprzeczny

Jägerthal. Palace. Side
Elevation, Longitudinal
View, Diagonal View,
1739, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

W roku 1985, gdy zbiór znajdował się w dwóch częściach w Warszawie i w Londynie, Andrzej Rottermund we współpracy z angielskim archeologiem i historykiem architektury Anthonyem Paged Baggssem rozpoczęli jego opracowywanie, planując wydanie katalogu naukowego. Między innymi ze względów logistycznych oraz licznych obowiązków badacza podjęta wówczas praca nie została ukończona⁵⁷. Kontynuując opracowanie naukowe zbioru (po jego scaleniu w 2005 roku), autor niniejszego artykułu planuje kwerendy w archiwach, zwłaszcza we Lwowie i w Kijowie, dokąd trafiła duża część archiwaliów związanych z Mniszczami, a następnie wydanie katalogu rozumowanego kolekcji.

Zbiory heskie

Obszerną liczebnie i doniosłą historycznie kolekcją, jaka trafiła do Muzeum Narodowego po II wojnie światowej, są zbiory książąt heskich najprawdopodobniej przechowywane pierwotnie w Muzeum Zamkowym w Darmstadt. W latach 1942–1944 zostały złożone na zamku w Karpnikach (Fischbach), które znalazły się w powojennych granicach państwa polskiego.

⁵⁷ Baggs napisał artykuł o pałacu dęblńskim przeznaczony do księgi jubileuszowej profesora Adama Miłobędzkiego *Podług nieba i zwyczaju polskiego* (opublikowanej w Warszawie w 1988 r.), który to tekst – wysłany z Londynu pocztą – nigdy nie dotarł do komitetu redakcyjnego, gdyż traktował o obiekcie będącym własnością wojska i wzbudził zainteresowanie ówczesnej cenzury. Zob. A. Rottermund, *In memoriam: Tony Baggs...*, op. cit., s. 352.

Zostały one pozyskane w wyniku tzw. akcji rewindykacyjnej, kiedy zostały przejęte przez Skarb Państwa i z Jeleniej Góry (gdzie były złożone w chwili przejmowania ziem przez administrację polską) trafiły do Muzeum Narodowego. Zostały spisane i wstępnie zinventaryzowane, jednak dopiero w ostatnich latach podjęto szczegółowe badania nad niektórymi częściami zbioru.

Na kolekcję kilkuset rysunków architektonicznych należących dawniej do ksiąg heso-darmsztadzckich składają się zespoły powstałe od początku osiemnastego do początku dwudziestego wieku, dotyczące różnych miejsc. Są to projekty lub plany całych miast (jak np. Pirmasens, Seliganstadt, Mainz), plany zamków (Babenhausen, Friedberg, Tannenberg), koszar (Giessen), obozów wojskowych, pałaców (Hôtel de Hanau w Strasburgu, Jägerthal – il. 7) i dworów, a także pałaców i dworów myśliwskich (z niezwykle ciekawym Dianaburgiem), pawilonów i urządzeń ogrodowych (Roosendall), manufaktur (fabryka porcelany w Kelsterbach); liczne są także mapy miejscowości i terenów władztwa heskiego, by ograniczyć się do wybranych przykładów. W ciągu ostatnich lat zostały one bliżej opisane, zidentyfikowane i zarejestrowane w inwentarzu elektronicznym przez pracującego nad kolekcją Piotra Borusowskiego z Gabinetu Rycin i Rysunków MNW⁵⁸. Koniecznością jest opracowanie i wydanie w niedalekiej przyszłości katalogu rozumowanego całego zbioru, z odniesieniem do znajdujących się w Niemczech materiałów archiwalnych i ikonograficznych.

Rysunki dziewiętnastowieczne

Większość rysunków dziewiętnastowiecznych została opublikowana w katalogu Rottermunda. Nie zostały w nim uwzględnione rysunki odnoszące się do miejscowości, które znalazły się w granicach państwa polskiego w 1945 roku, jak np. projekty powstałe dla pozostającego obecnie w częściowej ruinie zamku w Siedlisku (Carolath)⁵⁹, wykonane w drugiej połowie XIX wieku przez różnych architektów, w tym projekt jego przebudowy autorstwa Karla Lüdecke z lat 1865–1867.

Spośród nazwisk niewystępujących w katalogu, a obecnie możliwych do ustalenia, wymienić należy Bronisława Muklanowicza (1839–1904), autora projektu przebudowy kościoła w Sulisławicach czy projektu konkursowego z 1877 roku na mauzoleum Stanisława Moniuszki na warszawskich Powązkach (il. 8). Z tego samego konkursu pochodzą prace Erazma Hermatnika (1854–1893) z Wiednia



il. 8 | fig. 8

Bronisław Muklanowicz,
Warszawa. Mauzoleum
Stanisława Moniuszki
na Cmentarzu
Powązkowskim. Widok
frontowy (projekt
konkursowy) | Warsaw.
Stanisław Moniuszko
Mausoleum at the
Powązki Cemetery.
Front View (competition
design), 1877, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

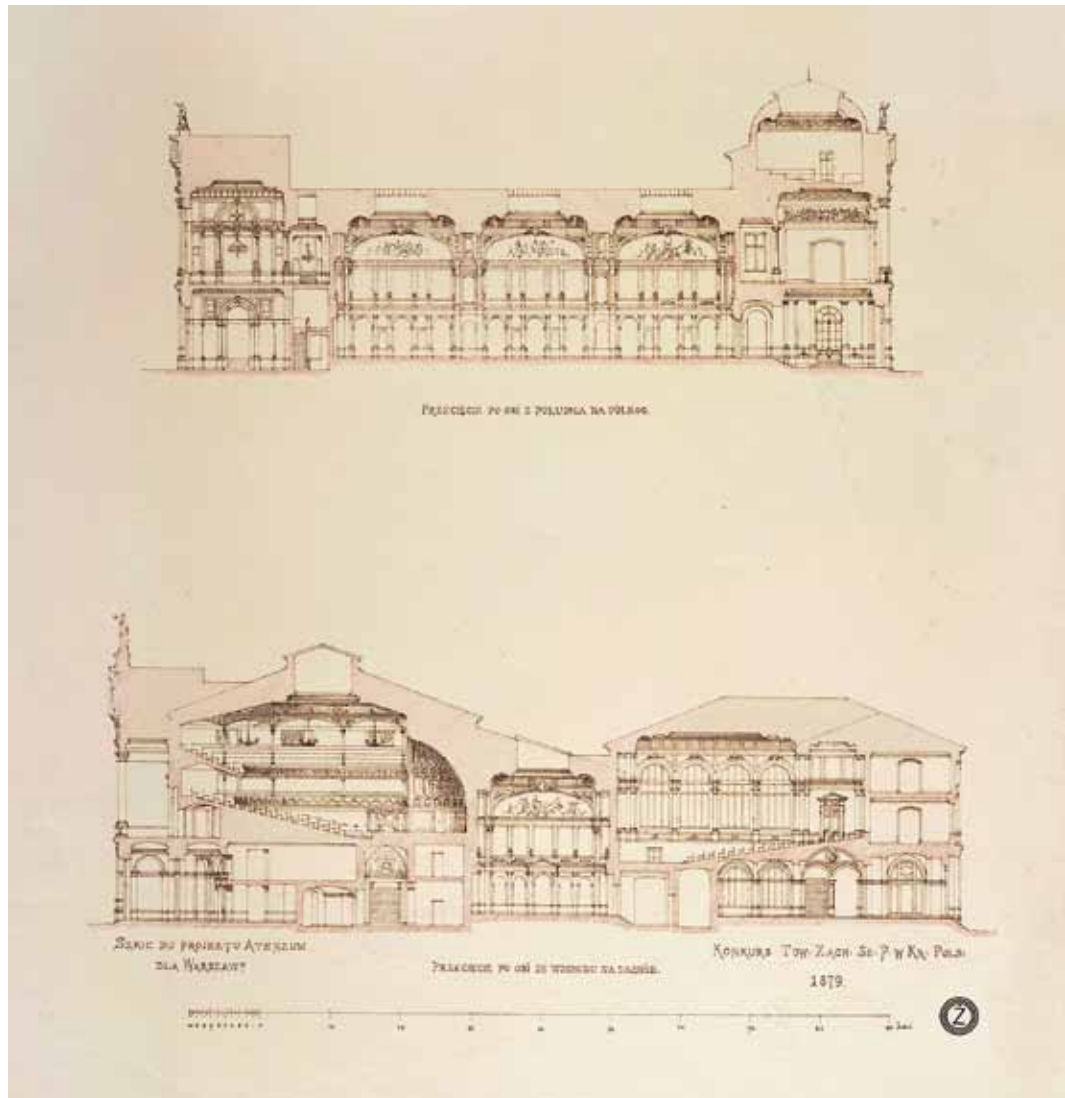
⁵⁸ Poza bazą danych korzystałem z informacji uzyskanych od Piotra Borusowskiego, któremu dziękuję za konsultacje, uwagi i udostępnienie wszystkich rysunków.

⁵⁹ Nr inw. Rys.Pol.3167/1–59 MNW.

il. 9 | fig. 9

Franciszek Brauman,
Józef Pius Dziekoński,
Warszawa. *Ateneum dla Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Przemysłu i Towarzystwa Muzycznego. Przecięcie po osi z południa na północ; przecięcie po osi ze wschodu na zachód* (projekt konkursowy) | *Warsaw, Atheneum of the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts, Museum of Industry and Society of Music. Section Along the North-South Axis, Section Along the East-West Axis* (competition design), 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie | *The National Museum in Warsaw*

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie



i innych autorów, oparte na godłach. Interesujący ze względu na rozmiary budynku jest projekt nieznanego architekta (opatrzone godłem) na kaplicę grobową, którą ze względu na skalę można łączyć z konkursem z lat 1883–1884 na mauzoleum Karola Scheiblera w Łodzi. W zbiorze znajdują się także pojedyncze zespoły rysunków projektowych Edwarda Cichockiego (1833–1899)⁶⁰, Zygmunta Kisłańskiego (1834–1897)⁶¹ czy Karola Kozłowskiego (1847–1902)⁶². Interesująco prezentuje się także projekt konkursowy Franciszka Braumana (1838–1904) i Józefa Piusa

⁶⁰ Nr inw. Rys.Pol.3043/1–10 MNW (projekt konkursowy Teatru Ludowego, 1868–1869).

⁶¹ Nr inw. Rys.Pol.3045/1–3 MNW (projekt ołtarza głównego w kościele p.w. Wszystkich Świętych na warszawskim Grzybowie).

⁶² Nr inw. Rys.Pol.3045/1–7 MNW (projekt konkursowy gmachu Kasy Oszczędności we Lwowie, 1888).

Dziekońskiego (1844–1927) na budynek warszawskiego Ateneum dla Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Przemysłu i Towarzystwa Muzycznego (il. 9)⁶³.

Dar Bohdana Pniewskiego

Największym liczebnie zbiorem rysunków architektonicznych w muzeum jest dorobek pracowni profesora Bohdana Pniewskiego, przekazany przez architekta w darze w 1964 roku i uzupełniony planszami należącymi do Jadwigi Pniewskiej, które trafiły tu przy okazji wystawy monograficznej zorganizowanej w 1967 roku, w dwa lata po śmierci architekta. Zbiór liczy niemal siedem tysięcy rysunków projektowych wykonanych w różnych technikach (także reprodukcyjnych). Wszystkie zespoły zostały opisane w katalogu wspomnianej wystawy z podaniem ogólnej liczby rysunków dotyczących danego projektu, należy jednak pamiętać o stosowanej wówczas cenzurze politycznej: projekty zawarte w zespole kościoła Opatrzności Bożej w Warszawie, opisane są jako *Projekt regulacji terenu między pl. Na Rozdrożu a projektowanym kościołem*⁶⁴ a w rzeczywistości dotyczą dzielnicy Marszałka Józefa Piłsudskiego na Polu Mokotowskim (il. 10); z wiadomych względów oficjalna nazwa tego projektu urbanistyczno-architektonicznego nie mogła pojawić się w katalogu wydanym w Polsce Ludowej w 1967 roku. Ożywienie zainteresowania spuścizną Pniewskiego nastąpiło po 1990 roku⁶⁵. Prace badawcze nad zbiorem podjął w 2000 roku Marek Czapelski, przygotowując na Uniwersytecie Warszawskim dysertację poświęconą twórczości Pniewskiego. Stała się ona podstawą bogatej faktograficznie monografii⁶⁶. W roku 2007 rysunkom i materiałom archiwalnym nadano nowe numery inwentarzowe, a dane wprowadzono do muzealnego inwentarza elektronicznego⁶⁷. Całość jest udostępniana wszystkim zainteresowanym, zarówno badaczom architektury⁶⁸, jak i osobom szukającym informacji na temat budynków. Wśród rysunków znaleźć można dzieła innych architektów, jak na

⁶³ Nr inw. Rys.Pol.3041/1–6 MNW.

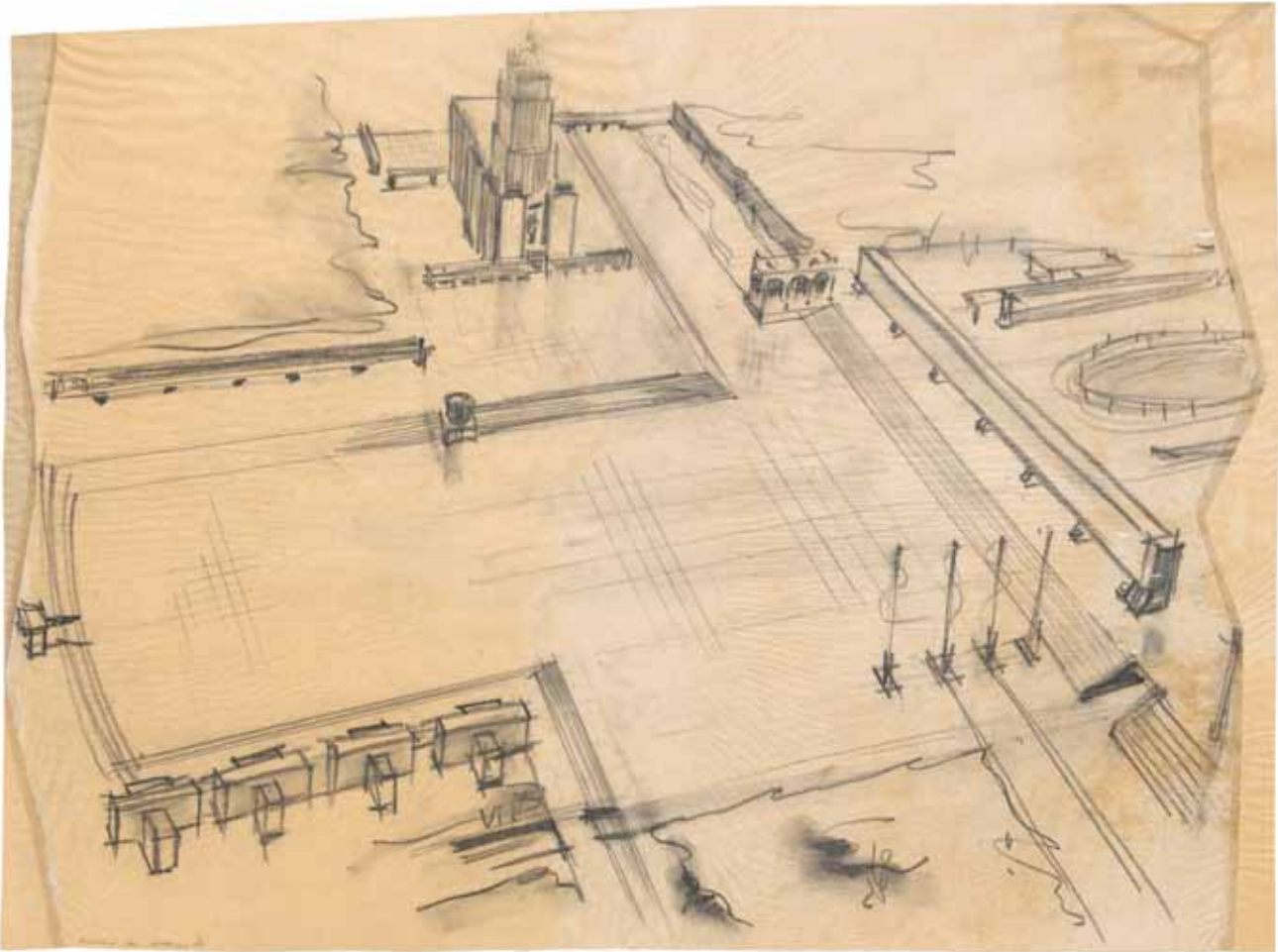
⁶⁴ A. Rottermund, *Bohdan Pniewski...*, op. cit., s. 38, kat. nr 66–69. W MNW znajduje się przeszło 80 rysunków i planów związanych z projektem dzielnicy, z lat 1935–1938.

⁶⁵ Reprodukcje rysunków dotyczących rozbudowy zespołu sejmowego były publikowane w: Bożena Wierzbicka, *Projekty Bohdana Pniewskiego dla Sejmu*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 1994. 26 rysunków projektowych kościoła Opatrzności Bożej zaprezentowano na wystawie poświęconej historii projektowania świątyni w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Zob. *Świątynia Opatrzności Bożej*, kat. wyst., Muzeum Architektury we Wrocławiu, 8 września – 31 października 1999, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 1999, s. 15, kat. nr 1–26. Dziewięć rysunków obrazujących kolejne etapy projektu kościoła w kontekście udziału studentów Bohdana Pniewskiego pokazano na wystawie „Sztuka wszędzie” Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w 2012, autorstwa Maryli Sitkowskiej. Zob. Piotr Kibort, *Fabrica ecclesiae – historia prac nad Świątynią Opatrzności Bożej [w:] Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, scenariusz wystawy i koncepcja katalogu Maryla Sitkowska, red. naukowa Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 4 czerwca – 26 sierpnia 2012, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012, s. 374–377, kat. nr 468–476.

⁶⁶ Marek Czapelski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

⁶⁷ Pracy tej dokonał zespół w składzie: Katarzyna Markowicz, Karolina Tabak, Krzysztof Zięba. Nieocenioną pomoc w całym przedsięwzięciu okazała starsza kustosz Ewa Milicer, której w tym miejscu pragnę gorąco podziękować.

⁶⁸ Najnowsza publikacją wykorzystującą obficie materiał z pracowni Pniewskiego, dotyczący warszawskiej dzielnicy Marszałka Józefa Piłsudskiego, Muzeum Techniki i Przemysłu oraz terenów planowanej w 1944 r. Powszechnej Wystawy Krajowej, jest książka Jarosława Trybusia *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.



il. 10 | fig. 10

Bohdan Pniewski,
Warszawa. Dzielnica
Marszałka Józefa
Piłsudskiego. Forum
i Kościół Opatrzności
Bożej. Widok
aksonometryczny
| Warsaw, District of
Marshal Józef Piłsudski.
Forum and Church
of Divine Providence.
Axonometric View,
1938, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

przykład Macieja Nowickiego⁶⁹. Są także plany, na których widnieją podpisy m.in. Juliusza Nagórskiego (projekt terenów wystawowych w Warszawie), Janusza Ostrowskiego (współprojektanta Muzeum Techniki i Przemysłu), Małgorzaty Handzelewicz-Wacławkowej (il. 11), jak również zespołów projektujących większe założenia architektoniczne i urbanistyczne, zatrudnionych w ramach miejskich lub państwowych biur projektowych. Wśród niesygnowanych szkiców można znaleźć również takie, które wyszły spod ręki uczniów profesora Pniewskiego.

⁶⁹ Projekt Nowickiego dotyczy szkicowej koncepcji zagospodarowania fragmentu skarpy wiślanej z nowym gmachem parlamentu i rozbudową Muzeum Narodowego z 1945 r. Trzy ze znajdujących się w spuściźnie Pniewskiego prac Nowickiego były już publikowane: Bożena Wierzbicka, *Gmachy i wnętrza sejmowe w Polsce*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 1998, s. 195–197, il. 112–114. Ostatnio również cztery szkice Nowickiego znalazły się w książce pod redakcją Bogny Świątkowskiej, *Chwała miasta*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, tablice XLVI–XLIX (ilustracje towarzyszą tekstowi Piotr Kiborta, *Maciej Nowicki – twórca nowej Warszawy* [w:] *Chwała miasta*, op. cit., s. 315–323).



il. 11 | fig. 11

Bohdan Pniewski,
Małgorzata
Handzelewicz-
-Wacławkowa,
Warszawa. *Dom
Chłopa. Elewacja
od ul. Wareckiej
(północna)* | Warsaw.
*Dom Chłopa. Elevation
from Warecka Street
(North)*, 1957, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

Badania nad zbiorem

Badania nad rysunkami architektonicznymi w ówczesnym Dziale Grafiki Polskiej zostały zainicjowane przez Stanisława Lorentza, który w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych prowadził seminarium doktorskie związane z tym tematem⁷⁰. Zbiór wykorzystywany był także w wielu publikacjach⁷¹. Wśród osób pracujących w Muzeum i zajmujących się tematyką rysunków architektonicznych, poza Andrzejem Rottermundem, wymienić należy Marka Kwiatkowskiego, a także Krzysztofa Załęskiego – w latach 1974–2004 kierownika Gabinetu Rysunku Polskiego. W latach 1987–1990 pieczę naukową nad rysunkami architektonicznymi pełnił Robert Bogdański. Wówczas wiele rysunków zostało przekazanych do Kolekcji Rysunku Polskiego z Działu Dokumentacji Naukowej (obecnie Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne). Zostały one uporządkowane w układzie topograficznym i w większości opracowane naukowo. Rysunkami tymi zajmowali się także Andrzej Dzieciołowski i Anna Rudzińska (identyfikacja niektórych rysunków, opracowanie, ustalenia proveniencyjne utrwalone na kartach naukowych, w księgach inwentarzowych i w katalogach wystaw). Do zadań na najbliższe lata pozostaje uzupełnienie wpisów w elektronicznym inwentarzu⁷².

⁷⁰ Zakres prac, nazwiska badaczy i bibliografię do 1970 podaje A. Rottermund, *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., s. 15–16. Więcej na ten temat zob. idem, *Stanisław Lorentz jako badacz sztuki polskiej doby Oświecenia* [w:] *Przeszłość przyszłości...*, op. cit., s. 193–211.

⁷¹ Do najważniejszych należą: Marek Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug – architekt polskiego Oświecenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971; Tadeusz Stefan Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia w Polsce: nurty i odmiany*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1971. Studia z Historii Sztuki, red. Władysława Jaworska i Jerzy Pietrusiński, t. 13; Tadeusz Stefan Jaroszewski, Andrzej Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Ittar, Wilhelm Henryk Minter – architekci polskiego klasycyzmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974; Stanisław Lorentz, *Efraim Szreger – architekt polski XVIII wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986; Andrzej Rottermund, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1. połowy XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990. Studia z Historii Sztuki, red. Wiesław Juszczyk et al., t. 45.

⁷² Prace te prowadzone są w systemie MONA autorstwa Haliny Słomki (S-Soft Biuro Usług Informatycznych), opracowanym z uwzględnieniem uwag merytorycznych pracowników MNW.

i udostępnienie opracowania w Internecie⁷³. Część projektów z około 1900 roku, w tym spuścizna Jarosława Wojciechowskiego, została zakwalifikowana do europejskiego programu Partage Plus, skupionego na sztuce secesji i twórczości artystycznej około 1900 roku. Efektem pracy będzie publikacja opracowanych rysunków w Internecie.

Zbiór znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie, chociaż nie jest w pełni reprezentatywny, zawiera przykłady architektury od późnego baroku po późny modernizm. Często są to prace o wysokich walorach artystycznych, co stawia zasób w rzędzie najważniejszych kolekcji rysunku architektonicznego w polskich zbiorach muzealnych, bibliotecznych i archiwalnych.

⁷³ Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie (www.cyfrowe.mnw.art.pl) będące elementem programu dMuseum.

| The Collection of Architectural and Technical Drawings at the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw: Existing Research and New Research Perspectives

Drawings related to civil and military architecture as well as technical drawings owned by the National Museum in Warsaw represent an extensive – and at the same time rather heterogeneous – collection of this kind. All of them depict architecture from the eighteenth to the twentieth centuries and are characterized by the diverse techniques used: from drawings in pen and watercolour on paper to drawings on tracing paper, lithographs (including revisions), ozalids or mixed media visualizations.¹ They belong to the Collection of Polish Drawings and partially also to the Collection of Foreign Drawings of the Department of Prints and Drawings. Architectural drawings have not been given separate inventory numbers from works of artistic nature, which is in line with the generally accepted practice at museum and library collections of prints and drawings. This is also related to the origin of the NMW collection. In the *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [Catalogue of architectural drawings from the collection of the National Museum in Warsaw], Andrzej Rottermund described it thus: “The collection of architectural drawings has come into existence in the shade of splendid collections of paintings, sculptures and the arts and crafts industry. It was as if a by-product of the donations and purchases of the museum.”²

While it is not difficult to indicate the first acquisitions of the Museum of Fine Arts, which was established in 1862, identifying the first architectural drawings in the institution’s collection is a more challenging task. The origin of the collection may be associated with the sets of drawings acquired by the museum in the first years of its activity.³ Architectural plans stem from various sources, such as art collections or sets of works of historical or iconographical

¹ The term “architectural drawing” is used to define graphic representations of architecture or its elements, irrespective of the technique of execution. In his work *Autonomiczne rysunki architektoniczne* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2006, p. 23), Leszek Maluga defines this term with an additional reference to the author: “an architectural drawing is a graphic result of an architect’s work irrespective of the technique of execution.”

² *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Andrzej Rottermund, ed. (Warsaw: Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970, p. 8). Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, series A, vol. 6, Maria Charytańska, ed.

³ For more information on the subject, see “Historia zbioru rysunków architektonicznych Muzeum Narodowego w Warszawie,” in *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., pp. 8–10.

value, economic and construction archives of landed estates, bequests of the architects themselves and purchases. A general characteristic of the collection was provided by Rottermund in the preface to the aforementioned catalogue.⁴ The publication excludes drawings of architectural views, which complies with the adopted definition of the term: “The term ‘architectural drawings’ shall solely mean drawings related to the moment of designing, measuring or preparing architectural condition surveys.”⁵ Similarly, the publication omits technical and military drawings as well as the majority of twentieth-century measurement drawings of historical monuments and drawings owned by the then Department of Foreign Prints and Department of Documentation. Out of the numerous designs of the National Museum building, only Tadeusz Tołwiński’s design is mentioned (without a catalogue number), which served as the basis for erecting the actual museum. A separate catalogue, devoted to the set of drawings from Bohdan Pniewski’s studio, accompanied the monographic exhibition of the architect. It provided detailed information on the exhibited works with short characteristics of individual designs.⁶ Therefore, it is necessary to prepare new publications which would take into account the existing research and the content of the collection.

History of the Collection and the Most Important Sets of Drawings

As has already been mentioned, architectural drawings were acquired by the museum as elements of larger collections in the form of purchases, donations, legacies and bequests from private persons and institutions. The first donations including architectural sheets date back to the 1920s. These are the collections of Leopold Méyet (1911), brothers Henryk, Jerzy and Fryderyk Politur (legacy of 1916), Dominik Witke-Jeżewski, Zygmunt Gloger, Karol Iwanicki, Wiktor Gomulicki and Seweryn Smolikowski. In 1917, the Society for the Protection of Historical Monuments (TOnZP) deposited its collection at the museum, while two years later, upon dissolution of some of its departments, the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts (TZSP) donated drawings from the competition to design its seat. In 1920, the museum purchased the collection of Pius Weloński, which included a set of drawings depicting the residence of Marcello Bacciarelli situated next to the Royal Łazienki Park and other designs.⁷

Two large sets of this type were obtained by the museum thanks to the legacy of Zofia Stefańska and Jarosław Wojciechowski. In 1921, they donated two design portfolios of architect Konstanty Wojciechowski, co-founder of the TOnZP and member of the Delegation of Polish Architects appointed to represent the architectural society at the Comité permanent international des architectes (CPIA). Two years later, Jarosław – graduate of the Civil Engineering Institute in Petersburg and member of the Organizational Committee of the Department of Architecture of the Warsaw University of Technology – donated his own designs to the museum.⁸ Thereby, the collection was expanded by examples of historicist architecture

⁴ Ibid., pp. 10–13.

⁵ Ibid., p. 7.

⁶ *Bohdan Pniewski 1897–1965, katalog*, Andrzej Rottermund, ed., exh. cat., The National Museum in Warsaw, 5 April – 7 May 1967 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1967).

⁷ *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., p. 9.

⁸ These designs have been described and published in *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit.

(mostly sacral) and – in the case of Jarosław's works – by designs representing early modernist Traditionalism and Romanesque Revival as well as a few examples of Art Nouveau.

In 1922, the museum acquired a set of drawings depicting ruins of ancient Roman temples, created between 1842 and 1844 by Feliks Gąsiorowski (**fig. 1**)⁹ and a set of French architectural engravings¹⁰ from the School of Decorative Arts in Warsaw (the former School of Drawing). Also this year, the museum purchased the following works from Zdzisław Jasiński: sets of fourteen drawings of post office buildings, an album with drawings by Borys Czetwertyński,¹¹ cadet of the of the Warsaw School of Application, a set of forty-five sheets by other students of the school in the scope of construction, engineering and military technology,¹² and a set of one hundred and eight drawings depicting defensive structures, construction and architecture as well as site plans, executed between 1816 and 1829.¹³ These include a group of plans executed by Stanisław Rzewuski in Vienna between 1816 and 1820 (**fig. 2**).

All of the above-mentioned sets were acquired by the institution during its transformation from the Museum of Fine Arts into the municipal National Museum, which was related to the new political reality and Poland's regained independence. In 1915, the City Administration entrusted the museum to the specially appointed committee composed of Bronisław Gembarzewski, Karol Jankowski, curator Jan Kauzik and Jan Lewiński as chair. The remaining members were W. Michalski, Dominik Witke-Jeżewski and Bogusław Herse. The committee developed the programme and scope of the institution's operations, agreed on its name and requested that the planned buildings be located in the Ujazdów district. The proposed division of the museum's collection included two departments called "Construction" and "Engineering."¹⁴ In 1916, the institution was renamed the National Museum of the Capital City of Warsaw and in 1918, the name was amended to the National Museum in Warsaw, which is used until today. On 1 March 1916, Bronisław Gembarzewski was appointed director (since 1920 he also headed the separate Museum of the Army, a state institution subordinate to the Ministry of Military Affairs). It was also then that the museum's collection was transferred to the tenement house at 15 Podwale Street. On 14 April 1921, the City Council adopted the statute of the museum, which described it as a self-governing institution, directly subordinate to the Mayor of Warsaw.

In 1923, the collection was enriched by the donation of the municipal Construction Department, which included works by Oskar Sosnowski (**fig. 3**) and Antoni Dygat prepared for the 63rd competition of the Warsaw Circle of Architects to design a site plan of the Ujazdów district, meant to house the seats of parliament and president as well as a complex of museum buildings.¹⁵ The following years saw a number of designs for the seat of the National Museum

⁹ Inv. nos: Rys.Pol.15109 MNW (details of the temple of Vesta in Tivoli), Rys.Pol.15110/1–8 MNW (condition survey and reconstruction design of the temple of Jupiter Stator in Rome), Rys.Pol.15111 MNW (portico beams of the Pantheon in Rome), Rys.Pol.15112/1–2 MNW (capitals and beams of two floors of the Theatre of Marcellus in Rome).

¹⁰ Inv. no. Gr.Ob.Alb.1764 MNW.

¹¹ Inv. nos Rys.Pol.3184/1–28 MNW.

¹² Entered into the National Museum's inventory in volume 7 (Prints and Books) under collective number 38087, wherefrom two drawings have been moved to the inventory of the Collection of Polish Drawings: inv. nos Rys.Pol.15105 MNW and Rys.Pol.15170 MNW.

¹³ Inv. nos Rys.Pol.3166/1–108 MNW.

¹⁴ Stanisław Lorentz, "Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 1 (1938), pp. 27–8.

¹⁵ An axonometric view of Ujazdów by Oskar Sosnowski and the façade of the Museum of Art were presented at the Museum of Independence in Warsaw at the exhibition "Architektura Polski niepodległej" [The

at 3 Maja Avenue (today's Aleje Jerozolimskie). They have been entered into the museum inventory. Between 1988 and 1990 they were transferred from the Department of Scholarly Documentation to the Department of Polish Drawings.¹⁶

Architectural and building condition surveys, widely represented in the collection, represent yet another group of drawings. Only selected ones were included in the 1970 catalogue. The publication is missing a substantial number of measurement drawings of historical monuments of Warsaw and other cities executed for the TOnZP as well as the 1937–40 condition surveys. The most important sets include measurements of buildings at the Royal Łazienki Park from the TOnZP Survey Studio¹⁷ and condition surveys of the north tower and window details of Saint Mary's Church in Krakow executed between 1914 and 1919 by Władysław Włodarczyk (donated by the author in 1920).¹⁸

Another large group is formed by sets of designs created for the museum itself and related to its seat. This concerns specifically the tenement house at Podwale Street and subsequent blueprints for the building located on 3 Maja Avenue. The history of the design and construction of the institution's seat has been described in detail by Monika Szczesniewska-Ochnio.¹⁹ Drawings from the architectural competition announced by the Construction Committee of the NMW Building via the Circle of Architects stem from 1924. A total of forty-six works were submitted to the competition, out of which twenty-one were rejected and the remaining ones were divided into three categories. The eight purchased works were assigned to the first category. These were created by Marian Nikodemowicz (**fig 4**),²⁰ Hipolit Rutkowski and Maksymilian Goldberg,²¹ as well by Jan Bagieński,²² Bohdan Treter and Andrzej Tichy,²³ Jerzy Stachiewicz,²⁴ Jerzy Müller and Marcin Weinfeld²⁵ and a design team composed of Jadwiga Dobrzyńska, Stefan Sienicki and Bolesław Żurkowski.²⁶ In 1925, using a previously restricted possibility and against press protests, the Construction Committee entrusted Jan Fryderyk

architecture of independent Poland], see *Architektura Polski niepodległej, album wystawy 19 maja – 15 grudnia 2012*, Krzysztof Mordyński, ed., exh. cat., Museum of Independence, 19 May – 15 December 2012 (Warsaw: Muzeum Niepodległości, 2012), pp. 80–1.

¹⁶ The Department of Scholarly Documentation was established on the basis of the Iconographic Archive, which dates back to 1914, when it was founded by Bronisław Gembarzewski with the financial support of the Józef Mianowski Fund in order to collect materials illustrating the development of national culture. The archive owned drawings, including many executed by Gembarzewski, photographs and prints. In 1918 the Archive's collection, which encompassed over 11,000 inventory numbers, was transferred to the National Museum, where it was regularly supplemented with, i.a., drawings depicting relics of craftsmanship. See Stanisław Lorentz, "Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 6 (1962), pp. 25–6. It is currently called the Iconographic and Photographic Collection.

¹⁷ Inv. nos Rys.Pol.3086–3092 MNW.

¹⁸ Inv. nos Rys.Pol.15257–15305 MNW. This is a set of 49 drawings in pencil, ink or watercolour on carbon paper or paper.

¹⁹ Monika Szczesniewska-Ochnio, "Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 26 (1982), pp. 7–88. I refer to the information contained therein and inventory data.

²⁰ Work no. 3, awarded design, inv. nos Rys.Pol.15346–15354 MNW.

²¹ Two designs: no. 20, inv. nos Rys.Pol.15355–15361 MNW and no. 21, inv. nos Rys.Pol.15362–15366 MNW.

²² Design no. 7, inv. nos Rys.Pol.15385–15399 MNW.

²³ Design no. 24, inv. nos Rys.Pol.15329–15336 MNW.

²⁴ Design no. 26, inv. nos Rys.Pol.15319–15328 MNW.

²⁵ Design no. 28, inv. nos Rys.Pol.15367–15375 MNW.

²⁶ Design no. 35, inv. nos Rys.Pol.15337–15345 MNW.

Heurich, a member of the National Museum in Warsaw, with creating a new design (he was also appointed site manager). The commission resulted in a complete architectural design comprising two hundred sheets executed manually and ozalid prints, some of which were in colour.²⁷ Three further designs stem from a subsequent, closed competition adjudicated on 22 May 1926: Tadeusz Tołwiński's²⁸ (selected for implementation), Zdzisław Mączyński's²⁹ and Czesław Przybylski's.³⁰ The collection also includes one hundred and ninety-nine plans and drawings executed in various techniques between 1926 and 1936, which are related to the working plans and specifications and the construction of the museum building under Tołwiński's supervision.³¹ The extension design towards Książęca Street is related to the activity of Antoni Dygat, who took over as site manager in 1937 and completed the building.³²

Between 1936 and 1939, under the guidance of the new director, Stanisław Lorentz, the museum's collection was reorganized and four hundred sheets with architectural drawings were reassigned to the Collection of Graphic Arts, which also included the Iconographic Archive.³³

Between 1936 and 1938, the new building hosted exhibitions related to the history, architecture and urban planning of the capital, such as *Warsaw of the Future*³⁴ in 1936, *Warsaw of Yore*³⁵ in 1937 and the highly popular³⁶ *Warsaw: Yesterday, Today, Tomorrow*, opened in 1938.³⁷ The latter is represented by a set of fourteen sheets with exhibition designs.³⁸ The exhibition of designs for the monument commemorating Marshal Józef Piłsudski in Warsaw³⁹ is documented by a set of large sheets by Marian Wnuk and Karol Jan Kocimski as well as a drawing of the monument according to the concept of Xawery Dunikowski.⁴⁰

²⁷ Inv. nos Rys.Pol.3038/1-280 MNW.

²⁸ Inv. nos Rys.Pol.15231-15240 MNW.

²⁹ Inv. nos Rys.Pol.15377-15384 MNW.

³⁰ Inv. nos Rys.Pol.15307-15318 MNW.

³¹ These are sets: inv. nos Rys.Pol.3001/1-169 MNW; detailed projections in set inv. nos Rys.Pol.3181/1-14 MNW and working plans recorded in the number sequence inv. nos Rys.Pol.15241-15256 MNW.

³² Inv. nos Rys.Pol.3180/1-9 MNW.

³³ Maria Mrozińska, who was in charge of the prints and drawings collection since 1929, was appointed as the head of the department. See Stanisław Lorentz, "Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 6 (1962), p. 34; *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., p. 9.

³⁴ The exhibition was located in the basement of the unfinished 5th wing. Information on the exhibition is scarce. Apart from the book *Warszawa przyszłości* [Warsaw of the future] published by the Exhibition Committee, information on its organization and location may be found in Robert Jarocki's book *Rozmowy z Lorentzem* [Conversations with Lorentz] (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), p. 140. The few available sources on the visual setting of the exhibition include photographs stored at the National Digital Archives in Warsaw (ref. 1-U-8484/1-3).

³⁵ Anna Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862-2002*, vol. 1, 1862-1962 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2002), p. 84.

³⁶ The total number of visitors was estimated at 370,000. See "Wystawy czasowe," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 1 (1938), p. 196.

³⁷ Masłowska, op. cit., pp. 92-3.

³⁸ Inv. no. Rys.Pol.3109/1-14 MNW. The Iconographic and Photographic Collection also includes a set of photographs documenting the exhibition.

³⁹ Masłowska, op. cit., p. 85.

⁴⁰ Two sheets with Wnuk and Kocimski's design and Xawery Dunikowski's drawing were presented for the first time in seventy-five years at the exhibition *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi / The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga*, which opened the Jubilee Year celebrations commemorating the 150th anniversary of the

During the war the museum's collection became dispersed or was destroyed; many works found themselves outside the territory of the country. It was possible to rescue a part of them – in particular, works repossessed from the Union of Soviet Socialist Republics in 1946 and 1956. The most poignant war losses in terms of architectural drawings include three original sheets with the design of the National Theatre in Warsaw by Antonio Corazzi.⁴¹

The post-war years marked a new era in the history of the drawings collection. Pursuant to the decree of 7 May 1945, the museum was nationalized and became the “central museum institution of the Polish State,” while the Museum of Old Warsaw (which had hitherto been a branch of the National Museum) became an independent institution.⁴² The collection was extended on account of the legal regulations of the time: the museum began to acquire objects from the so-called former manorial property⁴³ as well as from deserted estates and estates taken over as war reparations.⁴⁴ In 1945, the nationalized museum took over the supervision of Wilanów, Royal Łazienki Museum and – upon request of the owners – Nieborów together with its collection. Among the branches created at the time, only the Museum in Nieborów and Arkadia has remained within the NMW structure until today.⁴⁵

Aristocratic Collections and Estate Construction Archives

The most valuable set of architectural plans stored at the Collection of Polish Drawings and included in the *Katalog rysunków architektonicznych z Muzeum Narodowego w Warszawie*⁴⁶ stems from the Nieborów collection of the Radziwiłł family. It depicts the Radziwiłł

National Museum in Warsaw. See *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi*, Krzysztof Pomian, scholarly ed. (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2012), p. 334, cat. nos 489–90.

⁴¹ Inv. nos 75469–75471 MNW. The lost works also included W.J. Jakunin's design for the redevelopment of the nearby Rozmaitości Theatre (inv. no. 75468 MNW).

⁴² Decree of 7 May 1945 on the nationalization of the National Museum in Warsaw, reference of the Polish Journal of Laws: Dz. U., 1945, nr 18, poz. 98.

⁴³ Decree of the Polish Committee of National Liberation of 6 September 1944 on the introduction of the agricultural reform, reference of the Polish Journal of Laws: Dz. U., 1944, nr 4, poz. 17. The legal basis for requisitioning art collections located in landed estates was the Regulation of the Minister of Agriculture and Agricultural Reforms of 1 March 1945 on executing the Decree of the Polish Committee of National Liberation of 6 September 1944 on the introduction of the agricultural reform, references of the Polish Journal of Laws: Dz. U., 1945, nr 10, poz. 51. According to § 11 (1a), items designated for private use of the owner and his family, not related to agricultural activity and not representing any artistic, scholarly or museum value, were not to be requisitioned. If such value was declared, this provision allowed the State Treasury to take over art collections and family archives. For more information on the subject, see Lidia Małgorzata Karecka, “Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie,” *Muzealnictwo*, no. 53 (2012), pp. 44–57.

⁴⁴ Decree of 8 March 1946 on abandoned and formerly German estates, reference of the Polish Journal of Laws: Dz. U., 1946, nr 13, poz. 87. Another legal act which broadened the scope of property claims was the Decree of 15 November 1946 on the requisition of property belonging to states which waged war against the Polish State in 1939–1945 and the property of legal persons and citizens of such states and on the compulsory administration of such property, reference of the Polish Journal of Laws: Dz. U., 1946, nr 62, poz. 342.

⁴⁵ For more information on collections under the Museum's care during the war and Stanisław Lorentz's activity during his term as Director of the National Museum, see Krzysztof Załęski, “Stanisław Lorentz jako twórca Muzeum Narodowego,” in *Przeszłość przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Editing Committee: Prof. Dr Hab. Andrzej Rottermund, Dr Dorota Folga-Januszewska, Ewa Micke-Broniarek (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, 1999), pp. 135–65.

⁴⁶ Plans from Nieborów comprise 478 objects. The catalogue describes 330 objects; it does not include prints from architectural publications and sheets not directly related to architecture. See *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., p. 10, n. 8.

residence in Nieborów, the garden in Arkadia, the Królikarnia palace in Warsaw and Szpanów (Shpanov) in Volhynia. An impressive subsection of the collection is represented by over a hundred drawings by Saxon architects depicting buildings designed for Dresden, Warsaw and the surrounding towns, including drawings by Szymon Bogumił Zug. Forty-four sheets with designs by Giacomo Quarenghi (**fig. 5**) were associated by Rottermund with Helena Radziwiłł's trips to Petersburg, which – according to the scholar – could testify to the collector's nature of this part of the set.⁴⁷

The following two former manorial property collections, i.e., an interesting set of one hundred and thirty-six architectural drawings from Mała Wieś and drawings from the Potocki palace in Krzeszowice, are related to design commissions from the eighteenth and nineteenth centuries and have been included in the aforementioned catalogue.

Drawings from Wilanów, which mostly document the construction work performed in the residence and the Wilanów property in mid nineteenth century according to designs by Francis Maria Lanci, are currently stored at the Museum of King Jan III's Palace in Wilanów.

NMW also owns the collection of the Tarnowski and Branicki families from Sucha, which stems from the acquisitions of Józef Ignacy Kraszewski. It includes designs gathered by the writer, condition surveys of historical monuments he commissioned and a few works ordered by the Tarnowski family.

The museum's collection was enriched by a set of architectural drawings purchased in London, which were originally owned by the Mniszech family. The set contains four hundred and twenty-six drawings (including a few notes) and four historical dust jackets.⁴⁸ They were created over more than a hundred years, from early eighteenth century to c. 1860. Apart from plans of Zamoyski, Mniszech and other families' residences, the set includes copies of designs of foreign buildings, drawings of architectural details, interior design objects and notes. In all likelihood, the drawings were initially stored in Wiśniowiec (Vyshnivets). Before the property was sold in mid-1850s, they must have been transferred to Paris by Andrzej Jerzy Mniszech together with the collection of art.⁴⁹ The set was purchased by the Lanckoroński family, who owned it for three quarters of the twentieth century. In 1975 the already divided collection was put up for auction by Adelajda Lanckorońska. Nearly one half of drawings from the initial collection was auctioned by Christie, Manson & Woods in London.⁵⁰ The remaining part was purchased from the owner slightly earlier by Joanna Booth Antiques

⁴⁷ Ibid., p. 11.

⁴⁸ Entered into the inventory of the NMW Collection of Polish Drawings under the number sequence from Rys.Pol.15406 to Rys.Pol.15832/1-4 MNW.

⁴⁹ Tomasz Feliks de Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003), p. 30. The set includes designs of Andrzej Mniszech's palace at rue Daru 16 in Paris. According to de Rosset, it should be assumed that the set was in the possession of Mniszech until the end of the nineteenth century. Here I would like to thank the author of the book for his advice on the history of the set.

⁵⁰ *Fine Old Master Drawings*, auction cat., London: Christie, Manson & Woods Ltd., March 19, 1975 (*The Property of Countess Adelheid Lanckoronska*, pp. 5–8). According to the provenance of the set included in the auction catalogue, the drawings became the property of the Lanckoroński family via Leonia Wanda Potocka (1821–93), who was married to Kazimierz Lanckoroński and related to Wincenty Potocki (1740–1826), the first husband of Urszula Mniszech née Zamoyska (c. 1750–1816/17), grandmother of Andrzej Mniszech. However, such provenance would seem hardly credible. It should be assumed that the entire set was bought at an auction.

located on Kings Road in London.⁵¹ The collection presented at the Christie's auction house was purchased by the National Museum in Warsaw via the state-owned antique dealer company Desa. On account of the high price and lack of funds, the remaining part stayed in London and was only acquired by NMW in 2005, thanks to the initiative of Deputy Director for Scholarly Research Dorota Folga-Januszewska (in cooperation with Anna Grochala, the then curator of the Department of Modern Polish Prints and Drawings), with the support of Andrzej Rottermund, Director of the Royal Castle in Warsaw. In the meantime, on 24 October 1994, the Lanckoroński family donated five architectural drawings from *Vente Mniszech*.⁵²

The collection includes a broad representation of plans to rebuild Ludwika Zamoyska's palace (later belonging to her daughter, Urszula) on Krakowskie Przedmieście in Warsaw (no. 369 in the Land Register) (fig. 6). The earliest designs related to the Mniszech family include the design to extend the Dęblin palace, most likely executed by Jakub Kubicki in late 1780s, and the slightly later designs prepared by Jan Griesmeyer. Other sets are associated with the conversion of residences situated in Wiśniowiec (Vyshnivets) in Volhynia and Gródek in Podolia.⁵³

In addition, the set includes condition surveys and plans of such residences in Poland and Ukraine as Laszki Murowane (Murovane), Łabunie, drawings for Tatary near Lublin, Łozy near Vyshnivets, sketched plans of pavilions and park houses in Wierzbno near Warsaw and Łabuńki near Zamość; individual drawings related to palaces in Czajczyńce in Volhynia, Knyahynychi near Rohatyń, Rudniki in Przemyśl Land, Gołąb of Katarzyna Mniszech, née Zamoyska, the Żukowce estate in Volhynia, buildings in Horovnica near Korets and Bedrychowce.⁵⁴ The collection also features a condition survey drawing of the façade of the church and monastery in Kremenets from the time of its transformation into the Volhynia Gymnasium, the plan of the Missionary Friars' Church of the Holy Cross in Warsaw as well as several designs or copies related to French buildings, such as the eighteenth-century plan of a late Baroque theatre in Lunéville, a horizontal plan of a building in Clichy, an apartment plan in a tenement at rue de la Chaussée d'Antin in Paris as well as three horizontal plans of a Parisian tenement house from the late eighteenth century, situated at the gate of Hôtel de Beauvau. Another interesting group is the set of seventeen drawings most likely executed by Jan Griesmeyer, which depict elevations, projections and sections of renowned Parisian buildings erected in the years prior to the French Revolution. The drawings include elevations and projections of such buildings as Hôtel Guimard, Hôtel Thélusson and pavillon du Barry in Louveciennes, designed by

⁵¹ Andrzej Rottermund, "In memoriam: Tony Baggs (1934–2006)," *Biuletyn Historii Sztuki*, Ann 69, nos 3–4 (2007), p. 352.

⁵² Inv. nos Rys.Pol.15406–15410 MNW.

⁵³ See Piotr Kibort, "'Aprobuie te plante...' Wiśniowiec i Gródek Podolski Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej – rysunki architektoniczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie," in *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały I Muzealnych Spotkań z Kresami zorganizowanych przez Muzeum Niepodległości w Warszawie w dniach 26–27 marca 2008*, Andrzej Stawarz, ed. (Warsaw: Muzeum Niepodległości, 2009), pp. 57–63. For more information on drawings related to the Mniszech family's parks and gardens see id., "Ogrody w majątkach Mniszchów w końcu XVIII i na początku XIX wieku: Dęblin, Tatary, Gródek Podolski, Wiśniowiec Nowy," in *Parki Dionisiâ Miklera. Materiali miŭnarodnoï naukovo-praktičnoï konferencii prysvâčenoï 250-iŭ ričnici z dnâ narodžennâ vidatnogo landšaftnogo dizajnera, a takož formuvannâ ta rozvitku sadovo – parkovogo mistectva na zemlâh Shidnoï Ėvropi*, Mikola Volodimirovič Kibaluk, ed., Zbaraż–Višnevec–Kremenec, 2012, pp. 65–76.

⁵⁴ Piotr Kibort, "Laszki, Lubieszów, Łabuń, Malejowce... – rezydencje i dwory w rysunkach architektonicznych ze zbiorów Mniszchów z Wiśniowca," in *Dziedzictwo i pamięć Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej. Materiały II Muzealnych Spotkań z Kresami zorganizowanych przez Muzeum Niepodległości w Warszawie w dniach 23–24 maja 2011*, Tadeusz Skoczek, ed. (Warsaw: Muzeum Niepodległości, 2014) (in preparation).

Claude-Nicolas Ledoux. Apart from that, there is Bagatelle in Bois de Boulogne according to a design by François-Joseph Bélanger. One of the drawings depicts the façade of the Paris Opera at boulevard Saint-Martin erected in 1781 according to a design by Samson-Nicolas Lenoir and designated to house the Académie royale de musique.⁵⁵ Furthermore, there are drawings of the palace in Wörlitz by Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff and some other unspecified buildings. Certain information on the original number of sheets is provided by the dust jacket made of a folded sheet of vat paper inscribed in German: *Neue Französische Gebäude und Grundriße so mein Bruder bey seiner Reise 1782. gesamlet . 30. Blätter*. Other drawings have become dispersed.⁵⁶ Chances are a part of them may have been preserved, as further research may indicate.

In 1985, when the collection was divided into the Warsaw and London part, Andrzej Rottermund began to investigate it in cooperation with English archaeologist and historian of architecture Anthony Paged Baggs, with a view to publishing a scholarly catalogue. On account of, i.a., reasons of logistics and numerous obligations of the researchers, the effort has not been completed.⁵⁷ As a continuation of scholarly research of the collection (following its merging in 2005), the author of the present article intends to conduct preliminary archival research, especially in Lviv and Kyiv, where a large part of the archive materials related to the Mniszech family is located, and to eventually publish a catalogue raisonné of the collection.

The Hessian Collection

An extensive and historically significant post-war acquisition of the National Museum was the collection of the Grand Dukes of Hesse, initially stored, most probably, at the Castle Museum in Darmstadt. Between 1942 and 1944, it was deposited at the castle in Karpniki (Fischbach), which was located within the new borders of the Polish state. The collection was acquired as a result of the so-called restitution campaign, when it was taken over by the State Treasury and transferred to the National Museum from Jelenia Góra (where it was stored at the time the land was reclaimed by the Polish administration). A list of the works was made together with a preliminary inventory, but detailed research on some parts of the set was not undertaken until recent years.

The collection of several hundred architectural drawings which used to belong to the Grand Dukes of Hesse-Darmstadt stems from early eighteenth to early twentieth centuries and is composed of sets related to various places. These include designs or plans of entire cities (such

⁵⁵ For more information on French drawings in the collection and their influence on the Mniszech family's commissions, see Piotr Kibort, "Architektura klasycystyczna w dawnych zbiorach Mniszców z Wiśniowca – odrzuty architektury francuskiej i nowe projekty z końca XVIII i początku XIX wieku," in *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez, eds (Warsaw: Wydawnictwo Neriton, 2010), pp. 261–7.

⁵⁶ The set undoubtedly included a longitudinal section of Hôtel Thélusson, currently stored at the Department of Prints of the University Library in Warsaw. The drawing was acquired by the Department of Prints with the collection of Stanisław Patek. See *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, part 2: *Miejscowości różne. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, Teresa Sulerzyska, ed. (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969), pp. 228–9, cat. no. 1000. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, series A, vol. 5, Maria Charytańska, ed.

⁵⁷ Baggs wrote an article about the Dęblin palace for the jubilee book of professor Adam Miłobędzki *Podług nieba i zwyczajów polskiego* (published in Warsaw in 1988). The text, sent from London by post, never reached the editing committee, since it concerned an object in the possession of the military and arose the interest of the censorship authorities. See Rottermund, *In memoriam: Tony Baggs...*, op. cit., p. 352.

as Pirmasens, Seliganstadt, Mainz), plans of castles (Babenhausen, Friedberg, Tannenberg), military barracks (Giessen), military camps, palaces (Hôtel de Hanau in Strasburg, Jägerthal – **fig. 7**) and estates as well as hunting palaces and estates (with the incredibly interesting Dianaburg), pavilions and garden furnishings (Roosendall) and manufactories (porcelain factory in Kelsterbach); there are also numerous examples of town and area maps of the Grand Duchy of Hesse, to name but a few. During the last two years they were described in more detail, identified and entered in the electronic inventory by Piotr Borusowski from the Department of Prints and Drawings NMW, who is working on the collection.⁵⁸ In the near future, it is necessary to prepare and publish a catalogue raisonné of the entire collection, based on archive and iconographic materials located in Germany.

Nineteenth-Century Drawings

The majority of nineteenth-century drawings has been published in Rottermund's catalogue. The publication omitted drawings related to towns which became a part of Poland in 1945, such as, e.g., designs for the now partially ruined castle in Siedlisko (Carolath),⁵⁹ executed in late nineteenth-century by various architects, including a redevelopment design by Karl Lüdecke dated 1865–67.

Among the names not listed in the catalogue, which may now be determined, one should mention Bronisław Muklanowicz (1839–1904), author of the redevelopment design of the church in Sulisławice or the 1877 competition design for Stanisław Moniuszko's mausoleum at the Powązki cemetery in Warsaw (**fig. 8**). Works by Erazm Hermatnik (1854–93) from Vienna and other authors, affixed with emblems, stem from the same competition. A design for a cemetery chapel by an unknown architect (affixed with an emblem) is interesting in terms of the dimensions of the building; on account of its scale, the drawing can be related to the 1883–84 competition for Karol Scheibler's mausoleum in Łódź. The collection also includes individual sets of design drawings by Edward Cichocki (1833–99),⁶⁰ Zygmunt Kiślański (1834–97)⁶¹ or Karol Kozłowski (1847–1902).⁶² The competition design by Franciszek Brauman (1838–1904) and Józef Pius Dziekoński (1844–1927) for the building of the Atheneum of the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts, Museum of Industry and Society of Music in Warsaw (**fig. 9**) is also interesting.⁶³

The Donation of Bohdan Pniewski

The most extensive set of architectural drawings owned by the Museum is the legacy of Professor Bohdan Pniewski's studio, donated by the architect in 1964 and supplemented

⁵⁸ Apart from the database, I referred to information obtained from Piotr Borusowski, whom I would like to thank for his advice, remarks and access to all drawings.

⁵⁹ Inv. nos Rys.Pol.3167/1–59 MNW.

⁶⁰ Inv. nos Rys.Pol.3043/1–10 MNW (competition design of the Ludowy Theatre, 1868–69).

⁶¹ Inv. nos Rys.Pol.3045/1–3 MNW (design of the main altar of the All Saints' Church in Warsaw's Grzybów district).

⁶² Inv. nos Rys.Pol.3045/1–7 MNW (design competition of the building of the Savings Bank in Lviv, 1888).

⁶³ Inv. nos Rys.Pol.3041/1–6 MNW.

with sheets belonging to Jadwiga Pniewska, which were acquired by the museum for the monographic exhibition organized in 1967, two years after the architect's death. The collection comprises almost seven thousand design drawings executed in various (also reproductive) techniques. All sets have been described in the catalogue of the said exhibition with an indication of the total number of drawings related to the given design, but one should remember the political censorship that was present at the time: designs forming part of the Church of Divine Providence complex in Warsaw are described as *Development Design of the Area between Na Rozdrożu Square and the Planned Church*,⁶⁴ when in fact they are related to the district of Marshal Józef Piłsudski in Pole Mokotowskie (**fig. 10**); for obvious reasons the official name of this architectural and urban development design could not have appeared in a catalogue issued in the People's Republic of Poland in 1967. After 1990, there has been renewed interest in Pniewski's legacy.⁶⁵ In 2000, Marek Czapelski began research of the collection, while working on a dissertation on Pniewski at the University of Warsaw. The work became the basis of a factually informative monograph.⁶⁶ In 2007, the archive drawings and materials were given new inventory numbers, and the data was introduced into the museum's electronic inventory.⁶⁷ The entire collection is generally accessible, both to researchers of architecture⁶⁸ and to persons looking for information on specific buildings. The drawings include works by other architects, such as Maciej Nowicki.⁶⁹ There are also plans signed by, e.g., Juliusz Nagórski (design of the exhibition area in Warsaw), Janusz Ostrowski (co-designer of the Museum of Technology and Industry), Małgorzata Handzelewicz-Waławkowska (**fig. 11**) as well as teams working on larger-scale architectural and urban planning enterprises

⁶⁴ Rottermund, *Bohdan Pniewski...*, op. cit., p. 38, cat. nos 66–9. NMW owns over 80 drawings and plans related to the specification of the district, dated 1935–38.

⁶⁵ Reproductions of drawings related to the extension of the Sejm complex were published in: Bożena Wierzbicka, *Projekty Bohdana Pniewskiego dla Sejmu* (Warsaw: Wydawnictwo Sejmowe, 1994). Twenty-six design drawings of the Church of Divine Providence were presented at an exhibition devoted to the history of designing the temple at the Museum of Architecture in Wrocław. See *Świątynia Opatrzności Bożej*, exh. cat., Muzeum Architektury we Wrocławiu, 8 September – 31 October 1999 (Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1999), p. 15, cat. nos 1–26. Nine drawings depicting subsequent stages of designing the church in the context of the participation of Bohdan Pniewski's students were displayed at the 2012 *Art Everywhere* exhibition of the Academy of Fine Arts in Warsaw, curated by Maryla Sitkowska, at the Zachęta National Gallery of Art. See Piotr Kibort, "Fabrica ecclesiae – historia prac nad Świątynią Opatrzności Bożej," in *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, exhibition script and concept of the catalogue Maryla Sitkowska, Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, scholarly eds, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 4 June – 26 August 2012 (Warsaw: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012), pp. 374–7, cat. nos 468–76.

⁶⁶ Marek Czapelski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku* (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008).

⁶⁷ This work was performed by Katarzyna Markowicz, Karolina Tabak and Krzysztof Zięba. Here I would like to express my sincere gratitude to senior curator Ewa Milicer for her invaluable assistance throughout the entire endeavour.

⁶⁸ The latest publication which heavily draws on the archive of Pniewski's workshop concerning the district of Marshal Józef Piłsudski in Warsaw, the Museum of Technology and Industry and the area of the General National Exhibition planned in 1944 is Jarosław Trybuś's book *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego* (Warsaw: Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Bęc Zmiana, 2012).

⁶⁹ Nowicki's design presents an outline concept of developing a fragment of the Warsaw Escarpment with the new parliament building and extended National Museum from 1945. Three of Nowicki's works in Pniewski's bequest have already been published: Bożena Wierzbicka, *Gmachy i wnętrza sejmowe w Polsce* (Warsaw: Wydawnictwo Sejmowe, 1998), pp. 195–7, figs 112–14. Four sketches by Nowicki have recently been included in a book edited by Bogna Świątkowska, *Chwała miasta* (Warsaw: Fundacja Bęc Zmiana, 2012), charts nos 46–9 (the illustrations accompanying Piotr Kibort's text "Maciej Nowicki – twórca nowej Warszawy," in *Chwała miasta*, op. cit., pp. 315–23).

employed by municipal or state planning and design studios. Sketches which are not signed include works by the pupils of Professor Pniewski.

Research of the Collection

Research of the architectural drawings in the then Department of Polish Graphic Arts was initiated by Stanisław Lorentz, who conducted a doctoral seminar on the subject in the 1960s and 1970s.⁷⁰ The collection was also used in numerous publications.⁷¹ Apart from Andrzej Rottermund, museum employees involved in architectural drawings included Marek Kwiatkowski and Krzysztof Załęski, who headed the Department of Polish Drawings between 1974 and 2004. Between 1987 and 1990 scholarly supervision of the architectural drawings was exercised by Robert Bogdański. It was then that a number of drawings was transferred to the Collection of Polish Drawings from the Department of Scholarly Documentation (currently known as the Iconographic and Photographic Collection). They were ordered in terms of topography and, for the most part, supplemented with scholarly descriptions. Other researchers involved in the drawings included Andrzej Dzieciółowski and Anna Rudzińska (identification of some of the drawings, description, provenance findings recorded on identification cards, in inventory books and exhibition catalogues). Tasks for the coming years include completing the list of entries in the electronic inventory⁷² and publishing the study on the Internet.⁷³ Part of the designs created c. 1900, including the legacy of Jarosław Wojciechowski, has been qualified to the European Partage Plus programme, which focuses on Art Nouveau and artistic activity c. 1900. The work will conclude in an Internet publication of the examined drawings.

The collection of the National Museum in Warsaw, albeit not fully representative, contains examples of architecture ranging from late Baroque to late Modernism. Many of the works are of high artistic value, which places the collection among the most important sets of architectural drawings in Polish museums, libraries and archives.

⁷⁰ The scope of works, names of researchers and bibliography until 1970 are provided in A. Rottermund, *Katalog rysunków architektonicznych...*, op. cit., pp. 15–6. For more information on the subject, see id., “Stanisław Lorentz jako badacz sztuki polskiej doby Oświecenia,” in *Przeszłość przyszłości...*, op. cit., pp. 193–211.

⁷¹ The most important include: Marek Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug – architekt polskiego Oświecenia* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971); Tadeusz Stefan Jaroszewski, *Architektura doby Oświecenia w Polsce: nurty i odmiany* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1971). Studia z Historii Sztuki, Władysława Jaworska and Jerzy Pietrusiński, eds, vol. 13; Tadeusz Stefan Jaroszewski, Andrzej Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Ittar, Wilhelm Henryk Minter – architekci polskiego klasycyzmu* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974); Stanisław Lorentz, *Efraim Szreger – architekt polski XVIII wieku* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986); Andrzej Rottermund, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura 1. połowy XIX wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1990). Studia z Historii Sztuki, Wiesław Juszcak et al., eds, vol. 45.

⁷² The work is carried out in the MONA system designed by Halina Słomka (S-Soft Biuro Usług Informatycznych), which was developed taking into account content-based remarks of NMW employees.

⁷³ The Digital National Museum in Warsaw (www.cyfrowe.mnw.art.pl) is an element of the dMuseion programme.

„Jubileusz Ignacego Łopieńskiego w 50-lecie pracy twórczej”. Rzecz o wystawie, której nie było w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1939 roku

W maju 1939 roku Ignacy Łopieński, sędziwy już artysta, po raz kolejny udowodnił swój warsztatowy kunszt w dziedzinie grafiki. Jego akwafortowy *Portret Marszałka Józefa Piłsudskiego* otrzymał II nagrodę na Wystawie Wojskowej otwartej w poznańskim Domu Żołnierza. Nieco wcześniej, w marcu tegoż roku, artysta przekazał Muzeum Narodowemu w Warszawie album z korespondencją i wycinkami z czasopism dotyczącymi jego działalności artystycznej oraz numer „Die Graphischen Künste” z artykułem poświęconym jego twórczości graficznej uznawanej za znakomicie oddającą polskość reprodukowanego malarstwa¹. Album ten, dziś niestety zaginiony, Łopieński przekazał muzeum z myślą o wielkiej wystawie retrospektywnej jego twórczości przygotowywanej na jesień 1939 roku². Za wystawę od strony konserwatorskiej odpowiedzialna była Hanna Abramowicz-Makowiecka, pieczę merytoryczną sprawowała zaś Maria Mrozińska, pełniąca wówczas obowiązki kierownika zbiorów graficznych MNW. Mrozińska na podstawie otrzymanych od Łopieńskiego materiałów oraz własnych badań przygotowała dwudziestoosiobronicową biografię artysty oraz kilkudziesięciostronicowy katalog prac, który prawdopodobnie obejmował także obrazy i rysunki. Przemawiać za tym może otrzymany od Feliksa Łopieńskiego, brata artysty, spis dzieł wymieniający rysunki i obrazy, będące w jego posiadaniu³.

Jak narodził się pomysł muzealnej wystawy jubileuszowej jednego z bardziej zasłużonych dla sztuki polskiej grafików, dziś można się jedynie domyślać. Prace przygotowawcze trwały zapewne od początku 1939 roku. Prezentacja twórczości Łopieńskiego miała być pierwszą w historii warszawskiego muzeum wystawą urządzoną żyjącemu artyście i zarazem kolejną już wystawą graficzną. Od 1938 roku MNW dysponowało trzema salami przeznaczonymi na ekspozycje rycin i rysunków w ramach cyklicznych prezentacji grafiki dawnej i współczesnej⁴. Wcześniej w nowym

¹ Wilhelm Schölermann, *Polnische Radierungen nach Polnischen Meistern*, „Die Graphischen Künste” 1897, R. 20, s. 121–124.

² Stanisław Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1939–1954*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1957, II, s. 8; Anna Małowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1962–2002*, t. 1, 1862–1962, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 97, tamże reprodukcja sporządzonego własnoręcznie przez Ignacego Łopieńskiego spisu płyt akwafortowych wypożyczonych przez niego na wystawę (rkps, 10 czerwca 1939).

³ List Feliksa Łopieńskiego do Marii Mrozińskiej z 7 listopada 1940 r. Materiały po Marii Mrozińskiej przechowywane są w Gabiniecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁴ Jedną z sal wystawowych nazwano imieniem Dominika Witke-Jeżewskiego. Zamierzano w niej prezentować prace z jego obszernej kolekcji.

gmachu urządzone były: wystawa na inaugurację nowej siedziby prezentująca muzealne zbiory grafiki polskiej (1932) oraz wystawa drzeworytów włoskich *chiaroscuro* ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (1936)⁵. Wystawa jubileuszowa Łopieńskiego miała być kolejną ekspozycją *stricte* graficzną. Tego typu prezentacje od pierwszych lat XX wieku były organizowane w Warszawie głównie w salach Salonu Jana Krywultra i warszawskiej Zachęty.

Łopieński swą wszechstronną działalnością zasłużył na uhonorowanie wystawą monograficzną w Muzeum Narodowym. Był jednym z prekursorów grafiki artystycznej w Polsce i wyjątkowym mistrzem warsztatu graficznego, uczącym artystów zainteresowanych tą dziedziną sztuki.

Ignacy Łopieński⁶ urodził się w 1865 roku w słynnej rodzinie warszawskich artystów brązowników. Jako nastolatek uczęszczał do Szkoły Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego, jednocześnie ucząc się pod okiem ojca modelowania w glinie i wosku. W 1888 roku dzięki stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał na naukę rzeźby do Wiednia, a później do École des Arts Décoratifs w Paryżu. W 1890 roku, nie mogąc zadomowić się w ówczesnej stolicy sztuki, wyruszył do Monachium, gdzie związał się z kolonią polskich artystów, przyjaźniąc się m.in. z Olgą Boznańską. Początkowo studiował malarstwo, które jednak porzucił – pomimo protestów przyjaciół – na rzecz grafiki. Pod okiem prof. Johanna Leonharda Raaba – cenionego rytownika reprodukcyjnego, malarza i ilustratora – Łopieński bardzo szybko stał się uznanym i nagradzanym na wystawach grafikiem reprodukcyjnym. W Monachium pracował z przerwami do 1899 roku, wykonując przede wszystkim grafikę interpretacyjną, głównie według obrazów polskich monachijskich: Anny Bilińskiej (*Autoportret*), Juliana Fałata (*Wilhelm II na polowaniu*) i Alfreda Wierusza-Kowalskiego (*Wilki*). Po 1894 roku podróżował często do kraju, pracując w Warszawie i Krakowie nad reprodukcjami malarstwa dla Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz portretami prezesów Towarzystwa Rolniczego Krakowskiego. Najważniejszymi dokonaniem z tego okresu były graficzne interpretacje obrazów Jana Matejki: *Portret Jana Matejki według autoportretu* (1893), *Bitwa pod Warną* (1895/1896, il. 1), *Wyjście żaków z Krakowa* (1897/1898), *Wyrok na Matejkę* (1902). Rozpoczął też pracę pedagogiczną, ucząc i zachęcając polskich malarzy, m.in. Józefa Pankiewicza i Leona Wyczółkowskiego, do pracy w technikach graficznych⁷.

⁵ Zob. A. Maślowska, op. cit.

⁶ O życiu i twórczości Ignacego Łopieńskiego pisali m.in.: Wilhelm Zwierowicz, *Ignacy Łopieński. Szkic biograficzny*, Związek Polskich Artystów Grafików, Warszawa [1931]; Zuzanna Pruszyńska, *Łopieński Ignacy* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 18, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 411, 412; Jacek Strzałkowski, *Łopieński Ignacy* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 5, Wydawnictwo KRAG, Warszawa 1993, s. 177, 178 (tam wcześniejsza literatura); Małgorzata Biłozór-Salwa, *Zapomniany koryfeusz sztuki graficznej. Działalność artystyczna Ignacego Łopieńskiego* [w:] *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. Dariusz Konstantynow, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2008, s. 125–140; Piotr P. Czyż, „Szkoła Łopieńskiego” – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych, czyli warszawscy akwafortyści pierwszych dwóch dekad XX wieku, materiały konferencji naukowej „Wielość w jedności. Techniki wkłęsłodruku w Polsce po 1900 roku” organizowanej przez Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy w 2012 roku (w przygotowaniu do druku). Pomocne przy pracy nad artykułem były materiały archiwalne znajdujące się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Dziękuję pracownikom IS PAN, w szczególności prof. dr hab. Joannie Sosnowskiej i dr Jolancie Polanowskiej za pomoc przy kwerendzie.

⁷ Dokładniejszego zbadania wymaga okres pomiędzy 1895 a 1904 r., kiedy to Łopieński rozpoczął nauczanie polskich malarzy wkłęsłodruku. Powstają wówczas pierwsze graficzne prace Józefa Pankiewicza, Leona Wyczółkowskiego, Antoniego Piotrowskiego czy Zofii Stankiewicz. Szczególnie zastanawiające jest tak dobre opanowanie techniczne akwatinty. Łopieński rzadko pracował w tej technice, ale musiał się z nią zetknąć w czasie studiów w Monachium. Znałe są z początku lat trzydziestych dwie prace w tej technice: *Kwiaty w wazonie* (il. 2) i *Tulipany*. Pytanie, czy był także nauczycielem tej techniki wskazanych wyżej artystów pozostawiam na razie otwarte.



il. 1 | fig. 1

Ignacy Łopieński, *Bitwa pod Warną* według obrazu Jana Matejki
 | *The Battle of Varna after a painting by Jan Matejko*, 1895/1896,
 akwaforta | etching,
 Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

Widząc potrzebę rozpropagowania grafiki wśród odbiorców i artystów, Łopieński współpracował z Feliksem Mangghą Jasieńskim przy organizacji Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików oraz nad wydaniem pierwszej artystycznej teki graficznej w 1903 roku, do której rekomendował malarzy⁸. W 1904 roku, po upadku idei krakowskiego Stowarzyszenia, Łopieński wyjechał do Paryża, gdzie związał się z polskimi artystami. Tak jak dawniej w Monachium, również w Paryżu często odwiedzał i pracował wspólnie z Boznańską. Wykształcił wówczas swój indywidualny styl graficzny, rysując – jak to czynili impresjoniści i Józef Pankiewicz – bezpośrednio na płycie metalowej, uwalniając się tym samym od dyscypliny grafika reprodukcyjnego starannie pokrywającego szrafowaniami matryce.

Do Warszawy artysta powrócił na stałe w 1908 roku z misją moderowania środowiska sprzyjającego rozwojowi grafiki artystycznej. Skupił wokół siebie kilku artystów, z których najbardziej uzdolnionymi byli Franciszek Siedlecki, Feliks Jabłczyński i Zofia Stankiewicz. W 1912 roku współtworzył wraz z nimi i środowiskiem warszawskich miłośników i propagatorów rycin Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych⁹, które przetrwało aż do 1918 roku.

⁸ Kazimierz Czarniecki, *Teka grafik z 1903 r. i tzw. Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików w Krakowie*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1991, nr 14, s. 49–84.

⁹ Zofia Baranowicz, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych [w:] Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. Aleksander Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 181, 182; Wanda Maria Rudzińska, *Nowoczesna grafika polska w świetle warszawskiej Wystawy Graficznej z 1914 r. [w:] Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa październik 1990, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993, s. 325–338;

Największym dokonaniem Towarzystwa, oprócz cyklu wykładów i pomniejszych prezentacji dzieł jego członków, była organizacja I Wystawy Grafiki Nowoczesnej (ukazującej dorobek polskich twórców od 1860 r.) połączonej z Drugim Polskim Konkursem imienia Henryka Grohmana zorganizowanym w salach warszawskiej Zachęty w lutym 1914 roku. W konkursie wzięło udział 27 artystów wystawiających 70 akwafort, 18 drzeworytów i 22 litografie. W dziedzinie akwaforty I nagrodę przyznano Zofii Stankiewicz, w drzeworycie Władysławowi Skoczylasowi, a za litografię wyróżniono Józefa Toma i Jana Gumowskiego. Wojna przyhamowała rozwój Towarzystwa, ale nie działalność społeczną i artystyczną Łopieńskiego. Po odzyskaniu niepodległości artysta wprawdzie ustąpił nowemu pokoleniu twórców, którzy na czele ze Skoczylasem powołali Związek Polskich Artystów Grafików, ale do końca dwudziestolecia międzywojennego pracował nieprzerwanie, zajmując się także malarstwem, rysunkiem i grafiką, która na kolejnych wystawach spotykała się z uznaniem.

Dzisiaj Łopieński jest artystą niemal zapomnianym. Wspomina się go w opracowaniach historii grafiki polskiej XX wieku, ale rzadko traktuje jako twórcę samodzielnego. Podkreśla się przede wszystkim jego umiejętności jako grafika reprodukcyjnego i nauczyciela warsztatu graficznego, jednego z wielu artystów uprawiających ówczesnie tego typu grafikę. Ta opinia utrwalana była już przed wojną. I tak w analizie sztuki polskiej Mieczysława Tretera z 1932 roku czytamy: „Ignacy Łopieński i Feliks Jasiński zasłynęli ze swych doskonałych akwafort. Ryciny ich jednak były prawie wyłącznie reprodukcjami obrazów Matejki, Kowalskiego, Chełmońskiego, lub obcych”¹⁰. Również Mieczysław Wallis dostrzegał przede wszystkim „transpozycje graficzne utworów malarskich [które] nie mają nic wspólnego z bezdusznymi mechanicznymi kopjami: są to subtelne, finezyjne, wnikliwie przekłady z jednej technik na drugą – interpretacje, dające się porównać z interpretacjami utworów Mozarta, Beethovena lub Chopina przez jakiegoś wielkiego muzyka-wirtuoza”¹¹. Myśl podobną zapisała Krystyna Czarnocka w 1956 roku: „Najwybitniejsi przedstawiciele naszej grafiki reprodukcyjnej: Jasiński, Holewiński, Łopieński, Łoskoczyński uprawiali również, choć marginesowo, grafikę oryginalną [...] musimy stwierdzić, że ich wkład twórczy w tej dziedzinie był niewspółmiernie mały w stosunku do ich możliwości technicznych”¹². Z czasem jednak, autorka złagodziła swój osąd i dostrzegła, że „Łopieński był bodaj jedynym przedstawicielem naszej grafiki reprodukcyjnej, który potrafił przestawić się całkowicie na twórczość oryginalną”¹³.

Prace autorskie Łopieńskiego spotykały się z różnym przyjęciem. „Ignacy Łopieński [...] był dzieckiem swego wieku, któremu jako zasadniczy dogmat artystyczny wpajano przekonanie, że należy ograniczyć się do doskonałości wykonania, gardząc tematem i nie układając go w kompozycję. Dlatego próżno szukać w twórczości Ig. Łopieńskiego bogatych kompozycji, przejmujących idei, lub wreszcie tak zwanych, niesłusznie zresztą, tematów literackich. [...] Artysta zadowala się fragmentarycznymi spostrzeżeniami, studiami krajobrazu, architektury,

Piotr P. Czyż, *Hieronim Wilder i grafika artystyczna w środowisku warszawskim pocz. XX w.* [w:] *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w. Studia pod redakcją Zbigniewa Michalczyka, Andrzeja Pienkosa i Michała Wardzyńskiego*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 285–294.

¹⁰ Mieczysław Treter, *Rozwój sztuki polskiej 1863–1930*, Trzaska, Evert & Michalski, Warszawa 1932, s. 63.

¹¹ Mieczysław Wallis, *Wystawa Jubileuszowa Ignacego Łopieńskiego*, „Robotnik” 1931, R. 36, nr 137, s. 4.

¹² Krystyna Czarnocka, *Początki nowoczesnej grafiki polskiej (lata 1890–1914)*, „Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1956, t. 7, nr 3–4, s. 141, 142.

¹³ Eadem, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962, s. 158.

martwej natury i postaci ludzkich. W ciągu 50 lat swej twórczości, wśród setek prac, które wyrzył na płytkach, znajdują się arcydzieła delikatności rysunkowej, majsterstwa malarskiego, wydobytego czarno-białą plamą i wrażliwości na światło. W jego grafice dojrzały do doskonałości kanony sztuki impresjonistycznej” – skonstatował Witold Bunikiewicz¹⁴. Grafiki autorские Łopieńskiego, nieposiadające jednak tak mocnego wyrazu artystycznego jak akwaforty Pankiewicza czy Rubczaka, wydają się być bardziej zachowawcze i mniej nowatorskie. A przecież – jak pisał Franciszek Siedlecki – „sztuka Łopieńskiego oparta na tradycji akademickiej i na wiedzy technicznej, od razu zdobyła uznanie wśród społeczeństwa polskiego, a jako taka, stanowiła i stanowi jedną z podwalin położonych na fundamentach kultury narodowej; jest to sztuka wychowawcza, rzetelna, technicznie doskonała. Może ją duch twórczy odrzucić, lecz zawsze szukać w niej będzie wskazówek technicznych, na których może oprzeć swą indywidualną twórczość”¹⁵. Dla samego Łopieńskiego grafika była „sztuką propagandy wiedzy plastycznej”, pozwalając za sprawą najbardziej demokratycznej ze sztuk – równą malarstwu, rzeźbie i rysunkowi – powędrować oryginalnym dziełom pod strzechy, o czym kiedyś w odniesieniu do własnej twórczości marzył Adam Mickiewicz¹⁶.

Irena Jakimowicz w swej syntezie grafiki polskiej uważała, że sztuce Łopieńskiego „nie przysłużyła się jego [...] zbytnia różnorodność stosowanych technik i nadmierna łatwość, z jaką pracował. Malował i rzeźbił (głównie medale), a w grafice prócz akwaforty, w której celował jako grafik reprodukcyjny, uprawiał też suchą igłę, miękki werniks, próbował mezzotinty, drzeworytu i litografii, a także miedziorytu”. Autorka zauważyła, że z czasem autorskie prace Łopieńskiego zbliżały się bardziej do XIX-wiecznego realizmu „w bardzo powierzchownej redakcji niż [ku] istotnym zagadnieniom współczesności”¹⁷.

W dwudziestoleciu międzywojennym, pomimo tak silnej ekspansji drzeworytu i „szkoły Skoczylasa”, zaczęto doceniać zasługi Łopieńskiego dla rozwoju polskiej grafiki. Artysta był stale obecny w przedsięwzięciach wystawienniczych, głównie w warszawskiej Zachęcie. Jego prace stawiano za wzorzec młodym pokoleniom ze względu na znakomite opanowanie rysunku. Gdy w 1926 roku w salach zachętowskich Łopieński zaprezentował „około dwudziestu rysunków, kilka akwarel i płaskorzeźb, oraz spory zbiór prac graficznych, wśród których przeważają kwasoryty i suchoryty”, podkreślano, że: „Te właśnie ostatnie prace wyróżniają się sumiennością wykończenia, dobrem opanowaniem techniki i poprawnym akademickim rysunkiem”¹⁸. Prace artysty uwzględnione zostały w wielkiej, obejmującej ponad 300 odbitek, wystawie współczesnej grafiki polskiej zorganizowanej przez Biuro Propagandy Zagranicznej przy Prezydium Rady Ministrów, której celem była promocja polskiej sztuki w stolicach europejskich¹⁹. Również Wystawa Okrężna Grafiki Polskiej, która od 1922 roku pokazywana

¹⁴ Witold Bunikiewicz, *Laureat stolicy w dziale plastyki*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 321, s. 18, 19.

¹⁵ Franciszek Siedlecki, *Wystawa Ignacego Łopieńskiego w Salonie Polskiego Tow. Artystycznego*, „Dzień Polski” 1931, nr 87, s. 5.

¹⁶ Ignacy Łopieński, *Sztuki graficzne w stosunku do przemysłu*, „Grafika Polska. Miesięcznik Poświęcony Sztuce Graficznej” 1922, R. II, z. 11–12, s. 262; idem, *Akwaforta – propaganda wiedzy plastycznej. Sztuka z igły, wosku, kwasu i miedzi*, „Kurier Poranny” 1935, nr 54, s. 6.

¹⁷ Irena Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 29 czerwca – 30 sierpnia 1997, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 85, 87.

¹⁸ W.H., *Wystawy w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 48, s. 830.

¹⁹ Wystawa odwiedziła w 1922: Londyn, Brukselę, Hagę i Amsterdam; w 1923: Sztokholm, Oslo, Kopenhage i Helsinki; w 1924: Tallinn i Rygę; w 1925 i 1926: Pragę, Kolonię, Belgrad, Zagrzeb, Lublanę i Budapeszt.

była kolejno w 26 polskich miastach, nie mogła obyć się bez prac warszawskiego grafika. Kiedy w 1929 roku Łopieński otrzymał w Poznaniu złoty medal na Powszechnej Wystawie Krajowej, jego życiowy dorobek artystyczny i pedagogiczny był już powszechnie znany i doceniany. Wyrazem tego było otwarcie jubileuszowej wystawy grafika 29 marca 1931 roku w lokalu Polskiego Towarzystwa Artystycznego²⁰. Zaprezentowano wówczas około 120 dzieł artysty (grafika, rysunki, akwarele, płaskorzeźby, medale i plakiety). Wystawa odbiła się szerokim echem w ówczesnej prasie: „Jak bogata i wielostronna jest jego twórczość przekonała nas urządzona ostatnio przez Związek Polskich Artystów Grafików wystawa jubileuszowa artysty, dla której powinna się jednak była znaleźć sala w Zachęcie, nie zaś w skromnym lokalu Związku przy ul. Marszałkowskiej”²¹. Niespełna dwa miesiące później grafik udekorowany został Złotym Krzyżem Zasługi przez Władysława Skoczylasa, ówczesnego dyrektora departamentu w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Wystawa jubileuszowa miała swoją drugą odsłonę w grudniu 1931 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie. „Kraków nie pamięta go” – pisano w „Głosie Narodu” – „choć tu w latach ostatnich minionego wieku stworzył kilka dzieł. Dlatego też inicjatywę T[owarzystwa] Przyjaciół Muzeum Narodowego należy z uznaniem powitać, że dało nam możliwość oglądnięcia dorobku artystycznego nestora polskiej grafiki”²².

Wydaje się, że jubileusz pozytywnie wpłynął na Łopieńskiego, który w tym czasie wykonał kilka interesujących prac graficznych. Zaprezentował je w lokalu Zespołu Artystów Plastyków na wystawie urządzonej wspólnie z uczniami: Wilhelmem Zwierowiczem (grafiki) i Mieczysławem Trautmanem (akwarele) w styczniu 1932 roku. W lutym artysta otrzymał nagrodę pieniężną MWRiOP na III Wystawie Grafiki Polskiej urządzonej przez Związek Polskich Artystów Grafików w Zachęcie, zaś w grudniu na dorocznym Salonie wręczono mu Dyplom Honorowy za całokształt twórczości artystycznej.

W 1936 roku uczczono Łopieńskiego nagrodą Miasta Stołecznego Warszawy za działalność na polu nauki i sztuki „za całokształt pracy artystycznej, w której wyraził się ten znakomity odtwórca arcydzieł naszego malarstwa, mistrz akwaforty. Dał on jeden z pierwszych zachęt do uprawiania grafiki, a niemniej podtrzymał ją godnie swym twórczym wysiłkiem artystycznym w epoce poprzedzającej dzisiejszy jej rozkwit. Jest artystą związanym z Warszawą życiem i działalnością”²³. Pomimo zaszczytów Łopieński nie porzucił pracy pedagogicznej i gotów był uczyć każdego techniki akwaforty, co też realizował w połowie lat trzydziestych, działając w Kole Akwaforzystów Polskich.

Następny jubileusz miał być świętowany w salach ekspozycyjnych warszawskiego Muzeum Narodowego. Planowano ukoronować pół wieku pracy artystycznej zasłużonego mistrza, prezentując pełne spektrum jego twórczości. Na przygotowywaną wystawę zgromadzono ponad 100 rycin. Wybuch wojny pokrzyżował jednak te plany. Artysta, pracujący latem na Ukrainie w majątku w Dołoszowce w województwie stanisławowskim, po wybuchu wojny przeniósł się

²⁰ Wystawy jubileuszowe przypadające w 1931 r., w zależności od źródeł, odnoszono do 40., 45. lub nawet 50. rocznicy pracy artystycznej, a daty te związane były z jednej strony z pierwszymi pracami graficznymi (1890), z drugiej z zapisaniem się do Szkoły Rysunkowej Gersona i Kamińskiego (1879). Obchody 50. jubileuszu planowane przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1939 r. odnoszą się zatem do okresu, w którym artysta postanowił poświęcić się grafice.

²¹ J.Z., *Jubileusz Ignacego Łopieńskiego*, „Gazeta Warszawska” 1931, R. 157, nr 146, s. 4.

²² Arten, *Wznawiciel polskiej grafiki. Otwarcie wystawy dzieł Ignacego Łopieńskiego w Muzeum Narodowym*, „Głos Narodu” 1931, R. 37, nr 330, s. 4.

²³ „Plastyka” 1936, R. 2, nr 4, s. 309.

do Lwowa. Zmuszony złą sytuacją materialną parał się dorywczymi pracami plastycznymi. Na karcie pocztowej do Mrozińskiej z goryczą odnotowywał: „Życie moje we Lwowie składa się z tych skromnych elementów życiowych, a koniec mego życia, jak początek mej kariery [w] czasie studiów w Monachium, Paryżu itp. Głucho, chłodno i do domu daleko. No i tułam się po ludziach dających mi opiekę. Są mili, uczynni, przyjaźni i utrzymują mnie bezpłatnie, bo nie mam grosza od początku wojny (przybyłem tutaj na sześć tygodni i na ten czas do powrotu byłem przygotowany) inaczej musiałbym stać na ulicy. Zacząłem życie artystyczne w ten sposób i kończę je w ten sam sposób, a zatem zamknęło się ono w jedną całość! I koniec!”²⁴.

Artysta nie doczekał końca wojny. Udało mu się jednak powrócić do Warszawy, w której zmarł 20 listopada 1944 roku.

Prace przeznaczone na wystawę „pierwsze odbitki, wyselekcjonowane z całego *œuvre*, oprawne, przygotowane do wystawy”²⁵, uznano za stratę wojenną. W tym wypadku trzeba ostrożnie podejść do sporządzanych, często w krótkim terminie, zestawień strat wojennych. Po latach okazuje się bowiem, że powracające do MNW dzieła sztuki nie trafiały od razu do właściwych miejsc przechowywania, przez co mogło dochodzić do sytuacji, w których ich proveniencja stawała się niemożliwa do ustalenia²⁶.

Po weryfikacji wielu danych, można dziś przyjąć, że ryciny przeznaczone na wystawę Łopieńskiego zachowały się jednak w większości, gdyż w Kolekcji Grafiki Polskiej wyszczególnić można 116 różnych kompozycji graficznych artysty²⁷. Sam Łopieński przekazał na wystawę ponad 20 odbitek graficznych oraz rysunek Antoniego Kamińskiego z 1900 roku ukazujący go w pracowni przy pulpicie rytowniczym²⁸. W zbiorze zachował się zarówno rysunek, jak i wymienione odbitki. Przygotowane do wystawy ryciny oprawiono w *passe-partout* z cienkiego kartonu, takiego, w jakim dawniej eksponowano grafikę na ekranach i w gablotach. Gorzej sprawa przedstawia się w odniesieniu do płyt graficznych. W powojennym spisie braków wymieniono 32 płyty Łopieńskiego przekazane do zbiorów MNW przy okazji wystawy jubileuszowej. Obecnie można zidentyfikować jedynie sześć matryc: *Przy piecu* (1912–1913)²⁹, *Portret Artura Grottgera* (1917)³⁰, *Góral koszący trawę* (1930)³¹, *Ćwiczenia artylerii* (ok. 1930)³², *Ujadający pies* (ok. 1930)³³. W kolekcji znajdują się oprócz tego jeszcze trzy płyty, lecz o innej proveniencji.

²⁴ Karta pocztowa Ignacego Łopieńskiego do Marii Mrozińskiej, Lwów, 12 marca 1941 r. Przechowywana w Gabiniecie Rycin i Rysunków MNW.

²⁵ Maria Suchodolska, *Dział Grafiki Polskiej. Wykaz strat wojennych*, 16 grudnia 1966, mps, s. 4. We wcześniejszych roboczych spisach strat sporządzonych przez Marię Mrozińską wymieniano oprócz stu prac i trzydziestu dwóch matryc przeznaczonych na wystawę, także album z korespondencją i wycinkami z czasopism dotyczącymi Ignacego Łopieńskiego.

²⁶ Informacje o stratach podlegają ciągłej weryfikacji. W 2011 r. w zbiorach Biblioteki Narodowej został zidentyfikowany album rycin ukazujących widoki Gdańska Matthaeusa Deischa (sygn. A.780), który został podarowany Muzeum Narodowemu w Warszawie przez Dominika Witke-Jeżewskiego w 1918 r. (nr inw. 26012 MNW).

²⁷ Z uwagi na używanie zamiennie różnych tytułów dla tej samej pracy, nie można z całkowitą pewnością stwierdzić jak obszerne było *œuvre* graficzne Łopieńskiego. Można przyjąć, że upubliczniętych kompozycji graficznych powstało około stu trzydziestu.

²⁸ Nr inw. Rys.Pol.536 MNW.

²⁹ Nr inw. Gr.Pol.20958 MNW.

³⁰ Nr inw. Gr.Pol.20959 MNW.

³¹ Nr inw. Gr.Pol.20960 MNW.

³² Nr inw. Gr.Pol.20961 MNW.

³³ Nr inw. Gr.Pol.20962 MNW.



il. 2 | fig. 2

Ignacy Łopieński,
Kwiaty wazonie
| *Flowers in a Vase*,
ok. c. 1932, akwatinta
| aquatint, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 3 | fig. 3

Ignacy Łopieński,
*Rynek Starego Miasta
w Warszawie* (projekt
do ryciny) | *Old Town
Square in Warsaw*
(design for a print), 1917,
ołówek | pencil, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

W zachowanym własnoręcznym spisie Łopieńskiego wymienione są zaginione dziś matryce: *Głowa Turka w turbanie* (1895), *Wenecja. Canale Grande* (po 1900), *Portret Ignacego Łopieńskiego* (1905), *Winieta z maską* (1912), *Odlewnia* (1912) oraz pięć płytek ukazujących procesy technologiczne podczas pracy nad matrycą. Zestaw matryc przywodzi na myśl suplement do I Wystawy Graficznej z 1914 roku, na który składały się narzędzia i płyty miedziane do technik wklęsłodruku przygotowane przez Łopieńskiego³⁴. Do muzeum, oprócz wspomnianych odbitek i płyt, artysta przekazał także narzędzia, preparaty i przyrządy niezbędne w pracy grafika.

Istotną pomocą przy badaniach związanych z niedoszłą wystawą stanowi katalog fiskowy sporządzony przez Mrozińską, który nie zachował się jednak w całości i liczy dziś 77 kart. Katalog ten nie obejmował płyt graficznych, a jedynie odbitki. Informacje o zniszczeniu lub istnieniu matryc oraz ich ewentualnym miejscu przechowywania dopisywane były niekiedy na fiskach (wymieniono 33 matryce w posiadaniu autora, trzy prawdopodobnie w jego posiadaniu, siedem zaś u osób prywatnych lub instytucji, 16 płyt

³⁴ Pamiątka z Wystawy Graficznej i Konkursu II-go imienia Henryka Grohmana, kat. wyst., Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, luty 1914, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1914, s. 53.



il. 4 | fig. 4

Ignacy Łopieński,
*Martwa natura
 z chryzantemami
 i posążkiem Buddy*
*Still Life with
 Chrysanthemums
 and a Buddha Figurine*,
 1931, miedzioryt
 | engraving, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

graficznych uznano za zniszczone, a sześć za zaginione). Ocalały przede wszystkim płyty powstałe w Warszawie, za zniszczone lub zaginione uważano głównie matryce paryskie.

W katalogu wymieniono także 12 rysunków projektowych do rycin, a dziesięć kompozycji graficznych uznano za powstałe od razu na płycie, bez rysunku projektowego (dotyczyło to przede wszystkim prac paryskich). W zbiorach MNW znajdują się obecnie 23 rysunki Łopieńskiego. Z konkretnymi rycinami można powiązać 15 z nich. Są to: *Wilhelm II na polowaniu* według Juliana Fałata (1893)³⁵, *Portret damy siedzącej na krześle* (1905)³⁶, studia do *Konstantego Potockiego na łożu śmierci* (1909)³⁷, dwa studia do ryciny według obrazu Maurycego Gottlieba *Shylock i Jessyka* (1913)³⁸, *Akwafortystka* (ok. 1913)³⁹, *Rynek Starego Miasta* (1917, il. 3)⁴⁰, *Projekt dyplomu na turniej muzyczny* (1917)⁴¹, *Wenecja bydgoska* (1922)⁴², *Portret Stanisława*

³⁵ Nr inw. 183394 MNW.

³⁶ Nr inw. Rys.Pol.14192 MNW.

³⁷ Nr inw. Rys.Pol.160015 MNW.

³⁸ Nr inw. Rys.Pol.14188 MNW.

³⁹ Nr inw. Rys.Pol.160012 MNW.

⁴⁰ Nr inw. Rys.Pol.14189 MNW.

⁴¹ Nr inw. Rys.Pol.160067 MNW.

⁴² Nr inw. Rys.Pol.14191 MNW.

il. 5 | fig. 5

Ignacy Łopieński,
*Portret rzeźbiarki Izy
Daniłowicz-Strzelbickiej*
| *Portrait of the Sculptor
Iza Daniłowicz-
Strzelbicka*, 1906,
akwaforta, sucha
igła | etching with
drypoint, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie





il. 6 | fig. 6

Ignacy Łopieński, *Brzeg lasu* | *Forest Edge*, przed 1914, sucha igła | drypoint, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

Staszica (1926)⁴³, *Portret prezydenta Ignacego Mościckiego* (1929)⁴⁴, *Góral przy sianokosach* (1930)⁴⁵, *Ulica Dziekania w Warszawie* (1930)⁴⁶, *Martwa natura z chryzantemami i posązką Buddy* (1931, il. 4)⁴⁷ oraz *Port w Gdyni* (1932)⁴⁸, *Portret Józefa Piłsudskiego* (1938)⁴⁹. Pozostałe rysunki to studia akademickie z 1890 roku oraz rysunki pejzażowe i martwe natury.

Katalog fiszkowy nie może być jednak ostatecznym dowodem w badaniach nad spuścizną artystyczną Łopieńskiego, ponieważ są w nim nieścisłości i zapisy stojące w sprzeczności z innymi dokumentami.

Przeglądając prace Łopieńskiego z okresu paryskiego i te powstałe po powrocie do kraju, znaleźć możemy kilka przykładów udanych kompozycji i ciekawych rozwiązań technicznych i formalnych (*Dama siedząca w fotelu*, *Martwa natura z czaszką*). Niepowtarzalny i mroczny klimat posiada głęboko trawiony, uzupełniony suchą igłą *Portret rzeźbiarki Izy Daniłowicz-Strzelbickiej* (il. 5), wykonany w Paryżu w 1906 roku, na którym za plecami artystki „czai się”

⁴³ Nr inw. Rys.Pol.160014 MNW.

⁴⁴ Nr inw. Rys.Pol.159687 MNW.

⁴⁵ Nr inw. Rys.Pol.160013 MNW.

⁴⁶ Nr inw. Rys.Pol.14190 MNW.

⁴⁷ Nr inw. Rys.Pol.160068 MNW.

⁴⁸ Nr inw. Rys.Pol.14193 MNW.

⁴⁹ Nr inw. Rys.Pol.1042 MNW.

il. 7 | fig. 7

Ignacy Łopieński,
Autoportret | *Self-Portrait*, 1905, sucha
 igła, miedzioryt | drypoint
 with engraving, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew
 Dolński / Muzeum Narodowe
 w Warszawie



obwiązana płótnem niczym chustą forma rzeźbiarska. Wykonana w 1912 roku w Warszawie mezzotintowa *Odlewnia* także zaskakuje, z jednej strony efektami światłocienia, z drugiej swym współczesnym tematem – ukazaniem mozolnej pracy hutnika w szlachetnej i malarskiej technice graficznej zyskującej popularność od schyłku XVII wieku. Suche igły: *Blondynka* z 1905 roku, *Stogi* z 1907 roku oraz *Brzeg lasu* wykonany przed 1914 rokiem (il. 6), ukazują umiejętność delikatnego operowania igłą graficzną, za pomocą której autorowi udawało się stworzyć zrównoważone graficznie kompozycje. Łopieński doceniany był jako portrecista i temat ten przewijał się w jego twórczości przez cały okres działalności. Znakomicie potrafił uchwycić indywidualność psychologiczną portretowanego niezależnie, czy wykonywał rycinę według pierwowzoru malarskiego (*Autoportret Anny Bilińskiej*, *Autoportret Jana Matejki*), fotograficznego (*Portret Pawła Popiela*, *Portret Józefa Piłsudskiego*), czy z natury (*Autoportret* – il. 7, *Portret Meli Muter*, *Portret Leona Berensona*, *Portret Stanisława Noakowskiego*). Docenić należy go także jako twórcę grafiki użytkowej, w szczególności ekslibrisów, dyplomów i rycin okolicznościowych, które wykonywał zarówno na podstawie obcych wzorców (*Ekslibris Muzeum Narodowego w Krakowie* według projektu Jana Bukowskiego, *Ekslibris Józefa Weyssenhoffa* według *Ekslibrisu Ignacego Łosia* rytowanego przez Kajetana Wincentego Kielisińskiego, *Dyplom Warszawskiego Oddziału Cesarskiego Towarzystwa Rozmnażania Zwierzyny Łownej i Prawidłowego Myślistwa* według projektu Franciszka Ejsmonda, miedziorytniczy *Patent oficerski* wykonany według rysunku Wojciecha Jastrzębowskiego) lub własnych kompozycji jak akwafortowy *Afisz*

Turnieju Muzycznego Marzec 1917 oraz Dyplom Związku Towarzystw Wioślarskich za zawody o mistrzostwo Polski (il. 8).

Pomimo że w posiadaniu MNW jest niemal całe *œuvre* graficzne Łopieńskiego, nie podjęto ponownie wysiłku przygotowania wystawy monograficznej artysty. Z dzisiejszej perspektywy możliwe jest pokazanie jego twórczości w szerszym kontekście, niż próbowano to uczynić ponad 70 lat temu.

Odium, jakim przez lata obciążona była grafika reprodukcyjna, dziś przechodzi do historii. Graficy interpretujący malarstwo wykazywali się nierzadko wielkim kunsztem artystycznym i opanowaniem warsztatu, którego malarze graficy mogli im często pozazdrościć. Wiek XIX stał się dla wielu z nich przełomowy, gdyż kilku z tych „reprodukcyjnych” akwafortistów zdobyło samoświadomość artystyczną i zaczęło tworzyć prace oryginalne, tak jak współcześni im koledzy *peintres graveurs*. Dotyczyło to także działających na obczyźnie Polaków, a postać Łopieńskiego łączy niczym kłamra pokolenia i postawy artystyczne w grafice polskiej. Dziś możliwe jest zaprezentowanie jego twórczości na szerszym tle. Odpowiedni kontekst można zbudować, poczynając od prac Henryka Redlicha (1838–1884) – artysty, któremu pomimo starań, międzynarodowych nagród i poczucia misji, nie udało się odrodzić akwaforty nad Wisłą, poprzez dorobek artystyczny Feliksa Stanisława Jasińskiego (1862–1901), przed którego pracami graficznymi ukłony składał sam Burne-Jones, a kończąc na artystach, dla których grafika interpretacyjna – bo takim słowem raczej określać należy tę pracę – zdarzała się sporadycznie, jak chociażby Józefowi Pankiewiczowi (1866–1940). Wszyscy oni wykonywali także grafikę autorską, choć zupełnie różną: prace akwafortowe Redlicha miały charakter realistycznych pejzaży bliskich rycinom Conrada Grefe’a, drzeworyty Jasińskiego zbliżały się do sztuki nabistów, zaś suche igły i akwaforty Pankiewicza były kontynuacją francuskiego impresjonizmu.

Problem grafiki reprodukcyjnej może być rozpatrywany także w kontekście prac artystów malarzy powielających w technikach graficznych swe malarskie pierwowzory. Czy akwatinty Wyczółkowskiego tworzone według własnych obrazów z powodzeniem interpretujące w monochromatycznej technice walory malarskie są jeszcze reprodukcjami, czy już grafiką w pełni autonomiczną? Podobne pytanie można postawić w odniesieniu do twórczości Zofii Stankiewicz.

Muzeum Narodowe w Warszawie dysponuje niezwykle szerokim *œuvre* graficznym wymienionych wyżej artystów. Czy nie należałoby zatem pokusić się o nowe spojrzenie na pokolenia artystów walczących ze stereotypem grafika rzemieślnika? Bliskie nabistom drzeworyty Jasińskiego zestawione z impresjonistyczną akwafortą Łopieńskiego uzmysławiają nam ich samodzielną ścieżkę, którą dochodzili do indywidualnego wyrazu artystycznego. Takiej wystawy – jak niedoszłej w 1939 roku – jeszcze w muzeum nie było.



il. 8 | fig. 8

Ignacy Łopieński,
*Dyplom Związku
Towarzystw Wioślarskich
za zawody o mistrzostwo
Polski* | *Diploma of the
Association of Rowing
Societies for the Polish
Championship, 1924,*
akwaforta | etching,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

| “The Jubilee of Ignacy Łopieński on the 50th Anniversary of His Creative Activity.” About an Exhibition that Did Not Take Place at the National Museum in Warsaw in 1939

In May 1939, Ignacy Łopieński, who was already an aged artist at the time, once again proved his technical mastery in the field of graphic arts. His etched *Portrait of Marshal Józef Piłsudski* received the 2nd prize at the Military Exhibition opened at the Soldier's House in Poznań. Some time earlier, in March of that year, the artist donated an album with correspondence and press cuttings on his artistic activity to the National Museum in Warsaw. It featured a copy of “Die Graphischen Künste” with an article devoted to his graphic art, which was said to superbly convey the Polish character of the reproduced paintings.¹ The album, now sadly lost, was donated to the museum by Łopieński for a large retrospective exhibition of his works, which was planned for the autumn of 1939.² Hanna Abramowicz-Makowiecka was responsible for the conservational aspect of the exhibition, while Maria Mrozińska, then in charge of the Museum's print collection, supervised the content-related matters. Based on materials received from Łopieński and her own research, Mrozińska prepared a twenty-eight-page biography of the artist and a catalogue of his works of several dozen pages, which probably encompassed paintings and drawings as well. This conjecture is supported by a list of works received from Feliks Łopieński, the artist's brother, which enumerates the drawings and paintings in his possession.³

We can but speculate about the origin of the idea of organizing a museum jubilee exhibition of one of the most distinguished Polish graphic artists. The preparations probably began in early 1939. The presentation of Łopieński's works was to be the first exhibition of a living artist in the history of the Warsaw museum and another in a series of print exhibitions. Since 1938, the NMW had three rooms at its disposal for displaying prints and drawings within the framework of regular presentations of old and modern graphic art.⁴ The new building previously

¹ Wilhelm Schölermann, “Polnische Radierungen nach Polnischen Meistern,” *Die Graphischen Künste*, Ann 20 (1897), pp. 121–4.

² Stanisław Lorentz, “Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1939–1954,” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 2 (1957), p. 8; Anna Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1962–2002*, vol. 1: 1862–1962 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2002), p. 97, therein a reproduction of the handwritten list of etching plates loaned by Ignacy Łopieński for the exhibition (MS, 10 June 1939).

³ Letter sent by Feliks Łopieński to Maria Mrozińska, 7 November 1940. Maria Mrozińska's archive is stored at the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw.

⁴ One of the exhibition rooms was named after Dominik Witke-Jeżewski. It was designated for works from his vast collection.

housed an exhibition inaugurating the new premises, which presented the museum's collection of Polish graphic art (1932), and an exhibition of Italian *chiaroscuro* woodcuts from the collection of the Print Room of the University of Warsaw Library (1936).⁵ Łopieński's jubilee exhibition was to be a subsequent display devoted to prints only. Exhibitions of that kind had been organized in Warsaw since the beginning of the twentieth century, mainly in the rooms of Jan Krywult's Salon and the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts.

Łopieński earned the honour of a monographic exhibition at the National Museum with his versatile artistic activity. He was one of the forerunners of the graphic arts in Poland and an exceptional master of graphic techniques, teaching artists interested in this field of art.

Ignacy Łopieński⁶ was born in 1865 in a famous family of Warsaw bronze artists. As a teenager he attended the School of Wojciech Gerson and Aleksander Kamiński, at the same time learning the art of modelling in clay and wax under the tutelage of his father. In 1888, thanks to a scholarship from the Zachęta Society, he went to Vienna to study sculpture, and then to École des Arts Décoratifs in Paris. In 1890, unable to settle in the art capital of the time, he set out for Munich, where he joined the Polish artistic community, making friends, among others, with Olga Boznańska. He initially studied painting, which he then abandoned – despite his friends' protests – to take up graphic arts. Under the tutelage of Prof. Johann Leonhard Raab, a highly regarded reproductive engraver, painter and illustrator, Łopieński quickly came to be a recognized and award-winning reproductive graphic artist. He worked on and off in Munich until 1899, creating chiefly interpretative graphic artworks, based mainly on paintings by Munich-based artists of Polish origin: Anna Bilińska (*Self-Portrait*), Julian Fałat (*William II Hunting*) and Alfred Wierusz-Kowalski (*Wolves*). After 1894 he often visited Poland, working in Warsaw and Krakow on painting reproductions for the Society of Friends of the Fine Arts and the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts and on portraits of chairmen of the Krakow Agricultural Society. The most important achievements from this period are graphic interpretations of Jan Matejko's paintings: *Portrait of Jan Matejko after Self-Portrait* (1893), *Battle of Varna* (1895/1896, **fig. 1**), *Students Leaving Krakow* (1897/1898), *Sentencing Matejko to Death* (1902). He also began educational work, teaching and encouraging Polish painters – such as Józef Pankiewicz and Leon Wyczółkowski – to introduce graphic techniques in their work.⁷

⁵ See Masłowska, op. cit.

⁶ The life and work of Ignacy Łopieński was described by, i.a.: Wilhelm Zwierowicz, *Ignacy Łopieński. Szkic biograficzny* (Warsaw: Związek Polskich Artystów Grafików, [1931]); Zuzanna Pruszyńska, "Łopieński Ignacy," in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 18 (Wrocław-Warsaw-Krakow-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973), pp. 411, 412; Jacek Strzałkowski, "Łopieński Ignacy," in *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, vol. 5 (Warsaw: Wydawnictwo KRAG, 1993), pp. 177, 178, (with previous bibliography); Małgorzata Biłozór-Salwa, "Zapomniany koryfeusz sztuki graficznej. Działalność artystyczna Ignacego Łopieńskiego," in *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, Dariusz Konstantynow, ed. (Warsaw: Instytut Sztuki Polskiej i Akademii Nauk, 2008), pp. 125–40; Piotr P. Czyż, "Szkola Łopieńskiego" – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych, czyli warszawscy akwaforściści pierwszych dwóch dekad XX wieku," papers from the scholarly conference *Wielość w jedności. Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku* organized by the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz in 2012 (in preparation for publication). While working on the article, I relied on archive materials stored at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (IS PAN). I would like to thank the employees of IS PAN, in particular Prof. Dr Hab. Joanna Sosnowska and Dr Jolanta Polanowska, for their help in the research.

⁷ The period between 1895 and 1904, when Łopieński began to introduce Polish painters to the intaglio technique, requires more in-depth research. This is when the first prints by Józef Pankiewicz, Leon Wyczółkowski, Antoni Piotrowski or Zofia Stankiewicz appear. What is particularly puzzling is the very good technical command

Seeing the need to propagate the graphic arts among artists and the public, Łopieński worked together with Feliks Manggha Jasieński to organize the Society of Polish Painters-Etchers and to publish in 1903 the first artistic portfolio of prints, for which he recommended painters.⁸ In 1904, after the idea of the Krakow Society came to nothing, Łopieński left for Paris, where he joined the milieu of Polish artists. There he often visited and worked together with Boznańska, like he used to do in Munich. At that time he developed his individual graphic style, drawing – just like the Impressionists and Józef Pankiewicz – directly on metal plate, thus breaking free from the discipline of a reproductive graphic artist who diligently covers plates with hatching.

In 1908, the artist returned to Warsaw and settled there with the mission of animating an environment that would be conducive to the development of graphic art. He gathered a handful of artists around him, of whom the most talented were Franciszek Siedlecki, Feliks Jabłczyński and Zofia Stankiewicz. In 1912, together with the Warsaw circle of print admirers and promoters, they created the Society of Friends of the Graphic Arts,⁹ which managed to survive until 1918. The greatest achievement of the Society, apart from a series of lectures and lesser presentations of works of its members, was the organization of the 1st Exhibition of Modern Graphic Arts (presenting the works of Polish artists since 1860) combined with the Second Polish Henryk Grohman Competition organized in the rooms of the Warsaw Zachęta Society in February 1914. 27 artists entered the competition with 70 etchings, 18 woodcuts and 22 lithographs. The first prize in the etching category was awarded to Zofia Stankiewicz, in the woodcut category – to Władysław Skoczylas, while the works of Józef Tom and Jan Gumowski were considered the best lithographs. The war curbed the development of the Society, but not Łopieński's social and artistic activity. After Poland regained independence, he did give way to a new generation of artists who, led by Skoczylas, established the Union of Polish Graphic Artists, but he continued working without interruptions until the end of the interwar period, creating paintings, drawings and prints which gained recognition at subsequent exhibitions.

Today Łopieński is an almost forgotten artist. He is mentioned in studies concerning the history of the twentieth-century Polish graphic arts, but he is rarely treated as an independent artist. Emphasis is placed mainly on his skills as a reproductive graphic artist and teacher of graphic techniques, one of many artists practicing this type of graphic art at that time. This opinion was established already before the war. For example, in Mieczysław Treter's 1932 analysis of Polish art, we read that: "Ignacy Łopieński and Feliks Jasiński became famous for their excellent etchings. Their prints, however, were almost exclusively reproductions

of the aquatint. Łopieński rarely used this technique, but he must have encountered it during his studies in Munich. There are two known works in that technique executed in the early 1930s: *Flowers in a Vase* (fig. 2) and *Tulips*. The question of whether he also introduced the above-mentioned artists to this technique has to remain open for the time being.

⁸ Kazimierz Czarniecki, "Teki grafik z 1903 r. i tzw. Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików w Krakowie," *Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku*, no. 14 (1991), pp. 49–84.

⁹ Zofia Baranowicz, "Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych," in *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, Aleksander Wojciechowski, ed. (Wrocław–Warsaw–Krakow: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1967), pp. 181, 182; Wanda Maria Rudzińska, "Nowoczesna grafika polska w świetle warszawskiej Wystawy Graficznej z 1914 r.," in *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa październik 1990* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993), pp. 325–38; Piotr P. Czyż, "Hieronim Wilder i grafika artystyczna w środowisku warszawskim pocz. XX w.," in *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w. Studia pod redakcją Zbigniewa Michalczyka, Andrzeja Pieńkosa i Michała Wardzyńskiego* (Warsaw: Wydawnictwo Neriton, 2010), pp. 285–94.

of paintings by Matejko, Kowalski, Chełmoński or foreign artists.”¹⁰ Also Mieczysław Wallis focused on “the graphic transpositions of paintings [which] have nothing in common with soulless mechanical copies: they are subtle, fine, insightful translations from one technique to another – interpretations which could be compared to interpretations of works by Mozart, Beethoven or Chopin played by some outstanding virtuoso musician.”¹¹ A similar thought was expressed by Krystyna Czarnocka in 1956: “The most eminent exponents of our reproductive graphic art – Jasiński, Holewiński, Łopieński and Łoskoczyński – also created original prints, though only marginally [...] we must say that their creative contribution in this area was disproportionately small in relation to their technical capabilities.”¹² Czarnocka later tempered her opinion and noticed that “Łopieński was probably the only exponent of our reproductive graphic art who managed to switch completely to original works.”¹³

Łopieński's original works met with varied reception. “Ignacy Łopieński [...] was a child of his time, instilled with the conviction that excellence should be limited to workmanship, while the subject matter should be disdained and not arranged into a composition – which was the fundamental artistic dogma. This is why I. Łopieński's art is lacking in rich compositions, inspiring ideas or so-called (erroneously, for that matter) literary motifs. [...] The artist settles for fragmentary observations, studies of landscape, architecture, still life and human figures. During the 50 years of his artistic work, among hundreds of works he etched on plates, there are masterpieces of fine drawing and painting craftsmanship expressed with black and white patch and sensitivity to light. The principles of impressionistic art matured to excellence in his graphic works,” observed Witold Bunikiewicz.¹⁴ Łopieński's original prints, however, are not as powerful in terms of artistic expression as etchings by Pankiewicz or Rubczak; they seem to be more conservative and less innovatory. And yet, as Franciszek Siedlecki once wrote, “Łopieński's art, based on academic tradition and technical expertise, won instant recognition of the Polish society, and as such has been one of the building blocks laid on the foundations of national culture: this is educational, solid, technically perfect art. Creative souls may reject it, but they will always refer to it for technical hints on which they can base their individual works.”¹⁵ For Łopieński himself, graphics was the “art of propagating knowledge on visual arts” and, as the most democratic of the fine arts, equal to painting, sculpture and drawing, it enabled original works to become available across the nation, which is what Adam Mickiewicz had once wished for his own works.¹⁶

In her synthesis of Polish graphic arts, Irena Jakimowicz expressed the opinion that Łopieński's art “lost a lot due to the [...] excessive variety of techniques he used and his extreme

¹⁰ Mieczysław Treter, *Rozwój sztuki polskiej 1863–1930* (Warsaw: Trzaska, Evert & Michalski, 1932), p. 63.

¹¹ Mieczysław Wallis, “Wystawa Jubileuszowa Ignacego Łopieńskiego,” *Robotnik*, Ann 36, no. 137 (1931), p. 4.

¹² Krystyna Czarnocka, “Początki nowoczesnej grafiki polskiej (lata 1890–1914),” *Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*, vol. 7, no. 3–4 (1956), pp. 141, 142.

¹³ Ead., *Półtora wieku grafiki polskiej* (Warsaw: Wiedza Powszechna, 1962), p. 158.

¹⁴ Witold Bunikiewicz, “Laureat stolicy w dziale plastyki,” *Kurier Warszawski*, no. 321 (1936), pp. 18, 19.

¹⁵ Franciszek Siedlecki, “Wystawa Ignacego Łopieńskiego w Salonie Polskiego Tow. Artystycznego,” *Dzień Polski*, no. 87 (1931), p. 5.

¹⁶ Ignacy Łopieński, “Sztuki graficzne w stosunku do przemysłu,” *Grafika Polska. Miesięcznik Poświęcony Sztuce Graficznej*, Ann 2, nos 11–12 (1922), p. 262; id., “Akwafora – propaganda wiedzy plastycznej. Sztuka z igły, wosku, kwasu i miedzi,” *Kurier Poranny*, no. 54 (1935), p. 6.

ease of work. He painted and sculpted (mainly medals), and in the field of graphic arts he not only created etchings, at which he excelled as a reproductive graphic artist, but also used the techniques of drypoint and soft ground, he tried mezzotint, woodcut and lithography, as well as engraving.” The author pointed out that with time Łopieński’s original works came closer to nineteenth-century realism “in very superficial interpretation rather than [to] significant issues of the present.”¹⁷

In the interwar period, despite the strong expansion of woodcut and the “school of Skoczylas,” Łopieński’s services for the development of the Polish graphic arts began to be appreciated. The artist’s works featured constantly in exhibition projects, mainly in the Warsaw Zachęta Society. His works were presented as a model for young generations due to his excellent command of the drawing technique. When Łopieński presented “around twenty drawings, some watercolours and low reliefs, and a large collection of prints, dominated by etchings and drypoints” in the rooms of the Zachęta Society in 1926, it was emphasized that: “These latest works are distinguished by conscientious finish, good command of technique and correct academic drawing.”¹⁸ The artist’s works were included among more than 300 prints displayed at a huge exhibition of modern Polish graphic works organized by the Foreign Propaganda Bureau at the Presidium of the Council of Ministers, whose objective was to promote Polish art in European capitals.¹⁹ The Touring Exhibition of Polish Graphic Arts, shown in turn in 26 Polish cities starting from 1922, also included works of the Warsaw graphic artist. When in 1929 Łopieński received a gold medal at the Polish General Exhibition in Poznań, his artistic and pedagogical oeuvre was already universally known and acknowledged. This appreciation was expressed by organizing a jubilee exhibition of the artist at the premises of the Polish Artistic Association on 29 March 1931.²⁰ About 120 works of the artist (prints, drawings, watercolours, low reliefs, medals and plaques) were on display. At the time, the exhibition attracted widespread press publicity: “We could admire his rich and multi-faceted art at the jubilee exhibition, organized recently by the Union of Polish Graphic Artists – an exhibition which should have been held in a room at the Zachęta Society rather than at the modest premises of the Union in Marszałkowska street.”²¹ Less than two months later, Łopieński was decorated with the Gold Cross of Merit by Władysław Skoczylas, the then head of department in the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment. The jubilee exhibition was presented for the second time in December 1931 at the National Museum in Krakow. “Krakow does not remember him,” wrote the “Głos Narodu” daily, “although he created a couple of works here in the last years of the previous century. This is why the initiative of the Association of Friends

¹⁷ Irena Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, exh. cat., The National Museum in Warsaw, 29 June – 30 August 1997 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997), pp. 85, 87.

¹⁸ W.H., “Wystawy w Zachęcie,” *Tygodnik Ilustrowany*, no. 48 (1926), p. 830.

¹⁹ In 1922, the exhibition travelled to London, Brussels, The Hague and Amsterdam; in 1923 to Stockholm, Oslo, Copenhagen and Helsinki; in 1924 to Tallinn and Riga; in 1925 and 1926 to Prague, Cologne, Belgrade, Zagreb, Ljubljana and Budapest.

²⁰ Depending on the sources, jubilee exhibitions taking place in 1931 were related to the 40th, 45th or even 50th anniversary of his artistic activity, and the dates referred to the artist’s first prints (1890) on the one hand, and to enrolling in the Drawing School of Gerson and Kamiński (1879) on the other. The celebration of the 50th anniversary planned by the National Museum in Warsaw in 1939 would then refer to the period, in which the artist decided to devote himself to the graphic arts.

²¹ J.Z., “Jubileusz Ignacego Łopieńskiego,” *Gazeta Warszawska*, Ann 157, no. 146 (1931), p. 4.

of the National Museum should be welcomed, as it gave us the opportunity to see the artistic oeuvre of the doyen of the Polish graphic art."²²

It seems that the jubilee had a positive impact on Łopieński, who created a couple of interesting graphic works at that time. He presented them at the premises of the Visual Artists Team at an exhibition arranged together with his pupils: Wilhelm Zwierowicz (prints) and Mieczysław Trautman (watercolours) in January 1932. In February, the artist received a monetary award from the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment at the 3rd Exhibition of Polish Graphic Arts organized by the Union of Polish Graphic Artists at the Zachęta Society, while in December, at the annual Salon event, he was given a Merit Diploma for lifetime artistic achievement.

In 1936, Łopieński was honoured with the Capital City of Warsaw award for scholarly and artistic activity "in recognition of his lifetime artistic achievement, through which this outstanding reproducer of Polish painting masterpieces and master of etching expressed himself. He was one of the first to encourage the pursuit of graphic art, and he supported it duly with his artistic effort in a time which preceded its contemporary peak. His life and activity are connected with Warsaw."²³ Despite the honours, Łopieński did not abandon educational work and was willing to teach the etching technique to anyone. He fulfilled this ambition in the middle of 1930s, when he was active in the Club of Polish Etchers.

The next jubilee was to be celebrated in the exhibition rooms of the National Museum in Warsaw. Half a century of the distinguished master's artistic activity was to be crowned by a presentation of the full spectrum of his works. More than 100 prints were gathered at the preparation stage. However, the outbreak of the war thwarted these plans. The artist, who spent the summer working in Ukraine, in an estate in Doloshovka in the Stanisławów Voivodeship (currently Ivano-Frankivsk), moved to Lviv after the war broke out. On account of his poor financial situation, he was forced to earn his living with irregular artistic work. On a postcard written to Mrozińska he wrote bitterly: "My life in Lviv consists of these modest living standards, and the end of my life resembles the beginning of my career when I studied in Munich, Paris, etc. It's quiet, cold and far from home. And so I roam from one home to another to find shelter. People are nice, helpful and they support me for free, as I have been penniless since the beginning of the war (I came here for six weeks and I was only prepared to stay here this long), otherwise I would have to beg for money in the street. I began my artistic life this way and I end it thus, it has come full circle! That's it!"²⁴

The artist did not live through the war, but he managed to return to Warsaw, where he died on 20 November 1944.

The works intended for the exhibition: "artist's proofs, selected from the entire oeuvre, framed, prepared for the exhibition,"²⁵ were considered war losses. In this case caution should be exercised about lists of war losses, which were often prepared during a short time. Years later, it turns out that works of art returning to the NMW were not placed in their appropriate

²² Arten, "Wznawiciel polskiej grafiki. Otwarcie wystawy dzieł Ignacego Łopieńskiego w Muzeum Narodowym," *Głos Narodu*, Ann 37, no. 330 (1931), p. 4.

²³ *Plastyka*, Ann 2, no. 4 (1936), p. 309.

²⁴ Postcard sent by Ignacy Łopieński to Maria Mrozińska, Lviv, 12 March 1941. Stored at the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw.

²⁵ Maria Suchodolska, *Dział Grafiki Polskiej. Wykaz strat wojennych*, 16 December 1966, TS, p. 4. Apart from one hundred works and thirty-two plates designated for the exhibition, earlier working lists of losses prepared by Maria Mrozińska also mentioned an album containing correspondence and press cuttings related to Ignacy Łopieński.

storage locations straight away, which might have led to situations where their provenance could not be determined.²⁶

After verifying a substantial amount of data it can be assumed that most of the prints prepared for Łopieński's exhibition have survived, as the Collection of Polish Prints in NMW contains 116 different graphic compositions by that artist.²⁷ Łopieński himself donated more than 20 prints for the exhibition and a 1900 drawing by Antoni Kamieński, presenting him in the studio at an etching desk.²⁸ Both the drawing and the aforementioned prints have been preserved in the collection. The prints prepared for the exhibition were mounted in thin cardboard, the same as was once used to display prints on screens and in display cases. Things do not look so well for graphic plates. The post-war list of losses mentions 32 plates of Łopieński which were donated to the Museum for the jubilee exhibition. Currently, only six plates have been identified: *By the Stove* (1912–13),²⁹ *Portrait of Artur Grottger* (1917),³⁰ *A Highlander Scything Grass* (1930),³¹ *Artillery Exercises* (c. 1930),³² *Bay Dog* (c. 1930).³³ There are three more plates in the collection, but they are of different provenance. A list made by Łopieński himself enumerates plates which are lost today: *Head of a Turk in a Turban* (1895), *Venice. Canale Grande* (after 1900), *Portrait of Ignacy Łopieński* (1905), *Vignette with a Mask* (1912), *Foundry* (1912) and five plates showing technological processes of working on a plate. The set of plates brings to mind a supplement to the 1st Graphic Exhibition of 1914, which comprised tools and copper plates for intaglio techniques prepared by Łopieński.³⁴ Apart from the above-mentioned prints and plates, the artist donated to the museum tools, preparations and devices necessary in the work of a graphic artist.

Research on the exhibition which never happened is greatly aided by a card catalogue prepared by Mrozińska, which has not been preserved in its entirety and today contains 77 cards. The catalogue did not encompass graphic plates, only prints. Some cards included information on the destruction or existence of plates and their possible storage location (33 plates were identified as being in the author's possession, three as being probably in his possession, seven were held by private persons or institutions, 16 graphic plates were considered to have been destroyed and six – lost). The surviving plates are mainly the ones created in Warsaw, while most of the destroyed or lost plates were those from Paris.

The catalogue also lists 12 design drawings for prints, while ten graphic compositions were considered to have been created directly on the plate, without a design drawing (this

²⁶ Information on the losses is verified on an on-going basis. In 2011, an album of prints with views of Gdańsk by Mathaeus Deisch (ref. A.780) was identified in the collection of the National Library as donated to the National Museum in Warsaw by Dominik Witke-Jeżewski in 1918 (inv. no. 26012 MNW).

²⁷ On account of employing various titles for the same works, the size of Łopieński's graphic oeuvre may not be confirmed with full certainty. It may be assumed that there were c. one hundred and thirty published graphic works.

²⁸ Inv. no. Rys.Pol.536 MNW.

²⁹ Inv. no. Gr.Pol.20958 MNW.

³⁰ Inv. no. Gr.Pol.20959 MNW.

³¹ Inv. no. Gr.Pol.20960 MNW.

³² Inv. no. Gr.Pol.20961 MNW.

³³ Inv. no. Gr.Pol.20962 MNW.

³⁴ *Pamiętka z Wystawy Graficznej i Konkursu II-go imienia Henryka Grohmannna*, exh. cat., Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, February 1914 (Warsaw: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1914), p. 53.

applies mainly to the Paris works). Currently, the NMW collection contains 23 drawings by Łopieński, of which 15 can be linked to specific prints. These are: *William II Hunting* after Julian Fałat (1893),³⁵ *Portrait of a Lady Sitting on a Chair* (1905),³⁶ studies for *Konstanty Potocki on His Deathbed* (1909),³⁷ two studies for a print after Maurycy Gottlieb's painting *Shylock and Jessica* (1913),³⁸ *Female Etcher* (c. 1913),³⁹ *Old Town Square* (1917, **fig. 3**),⁴⁰ *Design of a Music Competition Diploma* (1917),⁴¹ *Bydgoszcz Venice* (1922),⁴² *Portrait of Stanisław Staszic* (1926),⁴³ *Portrait of President Ignacy Mościcki* (1929),⁴⁴ *A Highlander at Haying* (1930),⁴⁵ *Dziekania Street in Warsaw* (1930),⁴⁶ *Still Life with Chrysanthemums and a Buddha Figurine* (1931, **fig. 4**),⁴⁷ *Gdynia Harbour* (1932)⁴⁸ and *Portrait of Józef Piłsudski* (1938).⁴⁹ The remaining drawings are academic studies from 1890, as well as landscape drawings and still lifes.

However, the card catalogue cannot serve as conclusive evidence in the research on the artistic legacy of Łopieński, as it contains inaccuracies and records which stand in contradiction to other documents.

Among Łopieński's works from the Paris period and those created after his return to Poland, there are some examples of good compositions as well as interesting technical and formal solutions (*Lady in an Armchair*, *Still Life with a Skull*). A unique and dark atmosphere emanates from the deeply etched, drypoint-supplemented *Portrait of the Sculptor Iza Daniłowicz-Strzelbicka* (**fig. 5**), created in Paris in 1906, in which a sculpted form wrapped with a cloth as if with a shawl, is "lurking" behind the artist's back. The mezzotint *Foundry*, created in Warsaw in 1912, is also surprising: due to the light and shadow effects on the one hand, and its contemporary subject matter on the other – showing the arduous labour of a foundry worker in the noble and painterly graphic technique, which had been growing in popularity since the end of the seventeenth century. The drypoints: *Blonde* from 1905, *Haystacks* from 1907 and *Forest Edge*, created before 1914 (**fig. 6**), demonstrate the fine skill of operating a graphic needle, which the author used successfully to create graphically balanced compositions.

Łopieński was appreciated for his portraits, which he created at all stages of his artistic activity. He could superbly capture the individual psychological features of the model, regardless of whether he created a print after a painting (*Self-Portrait of Anna Bilińska*, *Self-Portrait of Jan*

³⁵ Inv. no. 183394 MNW.

³⁶ Inv. no. Rys.Pol.14192 MNW.

³⁷ Inv. no. Rys.Pol.160015 MNW.

³⁸ Inv. no. Rys.Pol.14188 MNW.

³⁹ Inv. no. Rys.Pol.160012 MNW.

⁴⁰ Inv. no. Rys.Pol.14189 MNW.

⁴¹ Inv. no. Rys.Pol.160067 MNW.

⁴² Inv. no. Rys.Pol.14191 MNW.

⁴³ Inv. no. Rys.Pol.160014 MNW.

⁴⁴ Inv. no. Rys.Pol.159687 MNW.

⁴⁵ Inv. no. Rys.Pol.160013 MNW.

⁴⁶ Inv. no. Rys.Pol.14190 MNW.

⁴⁷ Inv. no. Rys.Pol.160068 MNW.

⁴⁸ Inv. no. Rys.Pol.14193 MNW.

⁴⁹ Inv. no. Rys.Pol.1042 MNW.

Matejko), a photograph (*Portrait of Paweł Popiel, Portrait of Józef Piłsudski*) or from nature (*Self-Portrait* – **fig. 7**, *Portrait of Mela Muter, Portrait of Leon Berenson, Portrait of Stanisław Noakowski*). He should also be appreciated as a graphic designer, author of bookplates, diplomas and occasional prints, which he created both on the basis of other people's models (*Bookplate of the National Museum in Krakow* after a design by Jan Bukowski, *Bookplate of Józef Weyssenhoff* after the *Bookplate of Ignacy Łoś* etched by Kajetan Wincenty Kielisiński, *Diploma of the Warsaw Branch of the Imperial Society for Game Reproduction and Correct Hunting* after a design by Franciszek Ejsmond, an engraving *Officer's Commission* created after a drawing by Wojciech Jastrzębowski) or his own compositions, such as the etched *Poster of the March 1917 Musical Competition* and *Diploma of the Association of Rowing Societies for the Polish Championship* (**fig. 8**).

Although the NMW is in the possession of almost the entire graphic oeuvre of Łopieński, a second attempt at preparing a monographic exhibition of the artist's works has not been made. From the modern perspective, it would be possible to present his works in a broader context than it was attempted over 70 years ago.

The odium which reproductive graphic art had to bear for many years is now a thing of the past. Graphic artists who interpreted paintings often demonstrated great artistry and technique, which could be the object of envy of many an artist creating original prints. The nineteenth century was a breakthrough period for a substantial number of them, as some of those "reproductive" etchers developed artistic self-awareness and began to create original works, just like their contemporary *peintre-graveur* colleagues. This was also true for Poles creating abroad, and Łopieński served as a link between generations and artistic approaches in the Polish graphic arts. Today his works can be presented against a broader background. Appropriate context could be provided by starting with the works of Henryk Redlich (1838–84), an artist who failed to revive etching in Poland despite many efforts, international awards and a sense of mission, going through the artistic legacy of Feliks Stanisław Jasiński (1862–1901), whose graphic works were admired by Burne-Jones himself, and concluding with artists who practised interpretative graphic arts – which is a more apt term for this kind of work – only sporadically, such as Józef Pankiewicz (1866–1940). All of them created original prints as well, but their works were very different from each other: Redlich's etchings had the form of realistic landscapes, similar to prints of Conrad Grefe, Jasiński's woodcuts resembled Nabis art, while Pankiewicz's drypoints and etchings were a continuation of French Impressionism.

Reproductive graphic art can also be considered in the context of painters who duplicate their original paintings using graphic techniques. Let us consider Wyczółkowski's aquatints, which were created after his own paintings and successfully interpreted the pictorial qualities in a monochromatic technique – are they reproductions or examples of fully autonomous graphic art? Similar questions can be asked about the works of Zofia Stankiewicz.

The graphic oeuvre of the above-mentioned artists is extremely well represented in the collection of the National Museum in Warsaw. Why, then, not make an attempt at adopting a new viewpoint on the generations of artists who fought against the stereotype of an artisan printmaker? Jasiński's Nabis-influenced woodcuts juxtaposed with impressionistic etchings by Łopieński represent the independent paths they took to develop individual artistic expression. The museum has never housed such an exhibition as the one which did not take place in 1939.

Część II
Sztuka
późnośredniowieczna
i wczesnonowożytna
| Part II
Late Medieval and
Early Modern Art

Jan Białostocki

Pokora i zuchwałość sztuki wobec *sacrum*¹

W 1984 roku polski artysta wypowiedział się na temat relacji między sztuką a *sacrum* w ten sposób: „Trudno jednak przeoczyć fakt, że wskutek wielu przyczyn natury cywilizacyjnej pomiędzy światem sztuki (jak byśmy jej nie pojmowali) a obszarami *sacrum* powstała ogromna wyrwa. Nie wnikając w szczegóły tego stanu rzeczy – wymaga on osobnego tematu – chciałbym tylko wspomnieć o tym rozziwie i wyrazić przekonanie, że wbrew silnemu przyciągnięciu, jakie powstaje między jednym a drugim, dystansu tego nie da się zmniejszyć przy pomocy artystycznego konceptu ani wynalazku estetycznego. Powrót sztuki na teren *sacrum* nie może prowadzić przez świat współczesnego układu artystycznego, ponieważ to właśnie kryzys tego układu (a chciałoby się powiedzieć – upadek) ożywił pragnienie głębszej duchowej motywacji twórczości. *Sacrum* widziane z mentalnej perspektywy współczesnego artysty oraz sztuka widziana z perspektywy sakralnej to nie są, by tak rzec, kategorie współmierne. Niepodważalna niegdyś jedność obojga należy do odległej przeszłości”².

Naturalnie, w dawnych cywilizacjach stosunek sztuki do *sacrum* był inny – pokorny. Sztuka spełniała funkcje podporządkowane potrzebom religii. Było tak w cywilizacjach starożytnego Wschodu, w Egipcie, Mezopotamii oraz Grecji i Rzymie. Jednak wraz z rozwojem chrześcijaństwa sytuacja skomplikowała się, a wątpliwości dotyczące legitymizacji sztuki przez jej stosunek do *sacrum* były formułowane od początku myśli chrześcijańskiej. To prawda, że jednocześnie przyznawano, iż dzięki sztuce architektów i dekoratorów powstały dzieła mogące wyrażać przynajmniej jakąś część *sacrum*. W opisie kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu autorstwa Prokopa z Cezarei czytamy: „Któż umiałby opisać te galerie części kobiecej, lub wyliczyć

¹ Jest to ostatni, nigdy niepublikowany tekst Jana Białostockiego z 1988 r. Został napisany po francusku, ponieważ Profesor miał go wygłosić na kolokwium w Bernie, 30 września tego roku. Z powodu choroby autora, prezentacji dokonał za niego Philippe Junod – historyk sztuki z Uniwersytetu w Lozannie. Materiały tego kolokwium nie zostały wydane. Redakcja „Rocznika” dziękuje Phillipe’owi Junod za pomoc w ustaleniu okoliczności powstania i wygłoszenia tego tekstu. Oryginalny maszynopis francuski jest opatrzony numerami przypisów, naniesionymi ręką Profesora, niestety treść samych przypisów nie zachowała się. Pomimo niepełnego charakteru oryginału zdecydowaliśmy się opublikować go w takiej formie. Opracowując przekład na język polski, Redakcja starała się w miarę możliwości opatrzyć tekst aparatem bibliograficznym. Przekład na język angielski został dokonany na podstawie wersji polskiej, m.in. z uwagi na rzeczony przypisy.

² Henryk Waniek, *Głosa o ziemi [w:] Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóżno 18-20 października 1984 roku. Kościół a sztuka współczesna*, red. Nawojka Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 161.



il. 1 | fig. 1

Hagia Sophia
w Konstantynopolu
Hagia Sophia Church
in Constantinople

fot. | photo Grzegorz Przewłocki

liczne kolumnady i otoczone krużgankami dziedzińce, które obiegają kościół dokoła? Któż umiałby opisać piękno kolumn i zdobiących go marmurów? Można by pomyśleć, że wyszło się na łąkę, pełną kwitnących kwiatów. Któż nie podziwiałby purpurowych odcieni niektórych z nich, i zieleni innych, żarzącej się czerwieni i lśniącej bieli, i tych także, które Natura, jak malarz, naznaczyła najsilniejszymi kontrastami barwy? Ktokolwiek wchodzi tam, aby się modlić, natychmiast pojmuję, że dzieło to zostało dokonane dzięki boskiej łasce, a nie przez ludzką moc czy umiejętność; i tak duch człowieka unosi się wzwyż ku wspólnocie z Bogiem, czując, iż On nie może być daleko, lecz że na pewno z upodobaniem przebywa w miejscu, które sobie obrał [...]”³ (il. 1).

W architekturze mającej za zadanie stworzenie świętego miejsca religii chrześcijańskiej odczuwano wtedy zdolność wyrażania niewyraźnego przez bezpośrednie działanie form na ludzkie dusze. Czy należy reprodukować obraz Boga w malarstwie? To pytanie, jak wiadomo, wywoływało wiele wątpliwości, co najmniej od epoki, w której podjęto takie próby. W IV wieku Euzebiusz z Cezarei, w liście do Konstancji, córki Konstantyna Wielkiego, wspomina Przemienienie Chrystusa na górze Tabor i wrażenie, jakie wywarło ono na uczniach, którzy nie byli w stanie zmierzyć się z naturą Boga, „[...]” gdy oblicze Jego lśniło jak słońce, a szaty jak światło. Któż więc umiałby przedstawić przy pomocy martwych farb i nieożywionego zarysu migotliwe, pełne blasku promieniowanie takiej godności i chwały, skoro nawet Jego

³ Prokop z Cezarei, *O budowlach* [w:] Jan Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r.*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 182–183.



nadludscy uczniowie nie mogli na niego patrzeć w tej formie i padli na swe oblicza, przyznając w ten sposób, że znieść tego widoku nie są w stanie?”⁴ (il. 2).

Pomimo bizantyjskich sporów, chrześcijańska sztuka Zachodu przez długie wieki średniowiecza wypełniała funkcję wyznaczoną jej przez Kościół, przedstawiając najwyższe istoty religii chrześcijańskiej i przekładając doktrynę teologiczną i moralną na obrazy, które czyniły ją zrozumiałą dla pospólstwa.

Jednocześnie sztuka przyczyniała się do tworzenia świętego miejsca, komponując formy architektoniczne i wprowadzając piękne wyposażenie, wspaniałe materiały, drogocenne kamienie.

Znamy słynny fragment z *De administratione* Sugeriusza: „Jasne jest dzieło szlachetne, a dzieło szlachetnie lśniące / Ludzkie umysły oświeca, by poprzez światło prawdziwe / Do prawdziwego szły światła, gdzie Chrystus prawdziwe wrota. / A jak to w tym świecie możliwe, brama wskazuje złota: / Mdły umysł do prawdy przez materialne rzeczy się wznosi, / A widząc to światło, wpierw pograżony, dźwiga się w górę”⁵. Dalej czytamy: „Gdy splatając się z rozkoszą, obudzoną pięknnością Domu Bożego, różnobarwnych kamieni nadobność oderwała mnie od trosk codzienności, a szlachetne rozmyślanie – wiodąc od tego, co materialne ku niematerialnym rzeczom – pobudziło w umyśle pamięć o nieskończonej wielości świętych cnót – poczułem się tedy przeniesiony w jakąś dziwną krainę wszechświata, która choć nie cała z mułu ziemi, nie była też cała w czystości Niebios i tak za sprawą łaski Bożej przenosić się mogą z naszego niższego świata w świat wyższy”⁶.

il. 2 | fig. 2

Przemienienie na Górze Tabor, mozaika w klasztorze świętej Katarzyny na Synaju
Transfiguration, mosaic in Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai, ok. c. 550

fot. | photo Archiwum IHS UW

⁴ Ibidem, s. 190.

⁵ Sugeriusz, *O tym, czego dokonano pod jego zarządkiem* [w:] J. Białostocki, op. cit., s. 268–269.

⁶ Cyt. za: Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył komentarzem Jan Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 81–82 (przeł. Paulina Ratkowska).

W myśli średniowiecznej Sugeriusz reprezentował jednak prąd uznający, że droga do boskiego piękna wiedzie przez zewnętrzne piękno zmysłowe. Ten punkt widzenia był krytykowany przez innych, którzy, tak jak święty Bernard uważali, że piękno wewnętrzne jest piękniejsze od całego piękna zewnętrznego. Już święty Augustyn widział w Bogu piękno wieczne, do którego tak się odwołuje: „Późno Cię umiłowałem, Piękności tak dawna, a tak nowa, późno Cię umiłowałem. W głębi duszy byłaś, a ja się po świecie błąkałem i tam szukałem Ciebie, bezładnie chwytając rzeczy piękne, które stworzyłaś. Ze mną byłaś, a ja nie byłem z Tobą. One mnie więziły z dala od Ciebie – rzeczy, które by nie istniały, gdyby w Tobie nie były”⁷.

W historii cywilizacji chrześcijańskiej w Europie nadal trwa sprzeczność pomiędzy tymi, którzy uważają, że sztuka służy człowiekowi chcącemu zbliżyć się do sfery *sacrum* a tymi, którzy odmawiają jej siły prowadzącej do świętości. Nawet mistyczny filozof, jakim był święty Jan od Krzyża – który studiował malarstwo i rzeźbę i powinien być zainteresowany formami wizualnymi – kiedy opisuje swą mistyczną drogę do Boga, widzi ją w ciemnościach i bez jakiegokolwiek obrazu. Żeby dotrzeć do najwyższej prawdy, trzeba przejść przez *noche oscura*; dusza olśniona przez boskie światło, oślepiąca, nie widzi nic, żadnego ziemskiego piękna.

Oczywiście ci, którzy w ścieżce widzialnego piękna upatrują możliwość dotarcia do świętości, pojmują to piękno inaczej. Dla ludzi średniowiecza stanowiła je jasność światła wpadającego do gotyckich chórów, lśnienie kamieni i złota relikwiarzy, pełna blasku, olśniewająca uroda emanująca z materii lub ją przenikająca. Dla ludzi renesansu było to piękno form zbudowanych na planie centralnym – zdyscyplinowanych i proporcjonalnych. Przyrodzony duszy sens mówi ludziom, bez racjonalnej analizy, że za każdą materią widzą obraz siły vitalnej – samego Boga. *Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi* – mówi Mikołaj z Kuzy, i to architektura o planie centralnym, najdoskonalsza, jest idealna, by nadać architektoniczną formę *sacrum*.

Idea głosząca, że Bóg jest esencją doskonałości i harmonii, i że doskonałość i harmonia mogą zostać wyrażone przez piękno widzialnych form geometrycznych, przyczyniła się do przyznania architektom i wszystkim artystom szczególnej roli w nawiązywaniu kontaktu człowieka z *sacrum*.

W XV wieku funkcja twórcza, wcześniej zarezerwowana dla Boga, zaczyna być przyznawana artyście. Marsilio Ficino pisze: „I któż może zaprzeczyć, że człowiek posiada bez mała ten sam geniusz, co Stwórca wszechświata [...] i może kształtować wszechświat, jeśli tylko otrzymał narzędzia i materię, z której on się składa? Czyż nie formuje na swój sposób z innej materii, ale na tych samych zasadach?”⁸. Ficino uważa „że potęga ludzka jest mniej więcej podobna do boskiej natury”⁹. A Alberti, w swoim traktacie *O malarstwie* podkreśla: „Takie to są zalety sztuki malarskiej, że ci, którzy je posiadają, widzą zarówno, że dzieła ich budzą podziw, jak też odczuwają, że są niemal równi bogu”¹⁰. U Leonarda znajdujemy fragment wyrażający formułujący podobieństwo pomiędzy Bogiem i artystą: „Malarz jest panem wszelkiego rodzaju ludzi i wszystkich rzeczy. Jeżeli malarz chce ujrzyć umiłowane przez siebie piękności, jest on w mocy stworzyć je, a jeśli chce ujrzyć rzeczy potworne, które przerażają, lub błazeńskie

⁷ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłumaczył oraz wstępem i kalendarium opatrzył Zygmunt Kubiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 292 (X 27).

⁸ Cyt. za: André Chastel, *Marsilio Ficino et l'art*, Librairie Droz, Librairie R. Giard, Genève-Lille 1954, s. 59. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 14.

⁹ Ibidem, s. 60.

¹⁰ Leon Battista Alberti, *O malarstwie* [w:] J. Białostocki, op. cit., s. 358.

i śmieszne albo budzące prawdziwe współczucie, jest ich panem i Bogiem”¹¹. I jeszcze wyraźniej: „Doskonałość wiedzy malarzkiej sprawia, że umysł malarza staje się podobny umysłowi boskiemu; ponieważ może on do woli decydować o powstaniu rozmaitych tworów: zwierząt różnych, roślin, owoców, krajobrazów, okolic, skał poszarpanych, miejsc ponurych i przerażających, które budzą lęk w widzach, a także miejsc miłych i pięknych jak czarowne łąki ukwiecone różnymi barwami”¹².

Mikołaj z Kuzy w swoim *De beryllo* cytuje Hermesa Trismegistosa, który powiada, że człowiek jest drugim Bogiem. Mocą swego rozumu człowiek tworzy dzieła i przedmioty, będące emanacją jego umysłu. Są one podobne do tego umysłu, do wzorców (idei) w nim uformowanych, tak jak istoty stworzone przez Boga zachowują podobieństwo do boskiego rozumu.

Około 1500 roku Dürer wykonał autoportret (obecnie w Monachium), na którym przedstawił samego siebie zgodnie z wizualnym typem Chrystusa (il. 3). Nie wiemy jednak, czy obraz ten oraz rysunek z 1522 roku, na którym Dürer przedstawił siebie jako *Vir dolorum*, powinny być interpretowane jako wyraz pokornej imitacji Chrystusa czy przeciwnie, jako zuchwała samoidentyfikacja z Chrystusem. Zresztą, w notatce z 1512 roku, niemiecki mistrz porównuje wielkich artystów do Boga na mocy ich siły twórczej.

W XV wieku przymiotnikiem *divino* utytułowano niezwyklego artystę, jakim był Michał Anioł. A aura boskości ogarniała cały świat sztuki. Na przełomie XVI i XVII wieku Federico Zuccaro sformułował teorię boskości rysunku. *Disegno* staje się w jego pismach *Segno di Dio*, a artysta wykonujący wolę Boga zostaje dzięki temu dopuszczony do obszaru świętości. Jest to apogeum kariery artysty w służbie *sacrum*.

Wiek dziewiętnasty w wielu dziedzinach, a szczególnie w dziedzinie sztuki, jawi się jako wiek sekularyzacji. Motywy tradycyjne, „tematy ramowe” zostają pozbawione treści religijnych, ale zachowują przymiot świętości, którą niegdyś jaśniały. W ten sposób tematy świeckie przejmują wymiar przynależny niegdyś tylko tematom religijnym. Śmierć bohaterów patriotycznych czy narodowych, społecznych czy politycznych jest ilustrowana przez obrazy zapożyczone z ikonografii pasyjnej. Sakralny charakter Opłakiwania lub Zdjęcia z Krzyża miał wpływ na przedstawienie *Śmierci generała Wolfa* na obrazie Benjamina Westa czy też robotnika z litografii Daumiera *La Rue Transnonain*. W ten sposób w XIX wieku sztuka i artysta zyskują jeszcze na sakralnym znaczeniu



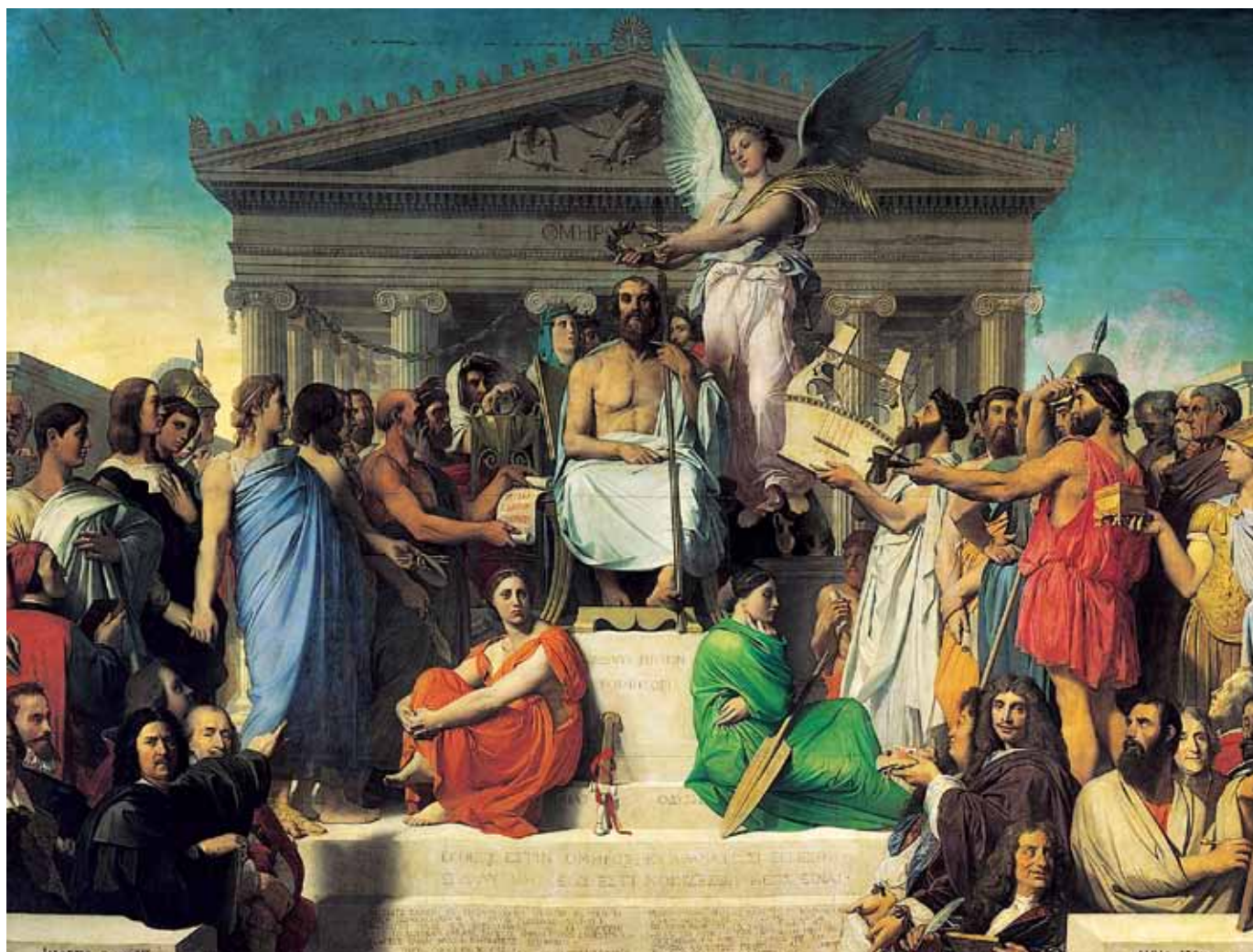
il. 3 | fig. 3

Albrecht Dürer,
Autoportret | *Self-Portrait*, 1500 lub po
| or after 1507, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Alte
Pinakothek, Monachium
| Munich

fot. | photo © Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, München

¹¹ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie* [w:] J. Białostocki, op. cit., s. 529.

¹² Cyt. za: Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967, s. 163 (przeł. Maria Rzepińska). Historia Estetyki, t. 3.



sacrum. „Sama sztuka jest religią” (*Die Kunst selbst ist Religion*) pisał Karl Friedrich Schinkel. Według Schellinga, sztuka jest dowodem na istnienie Boga, jako Jego jedyne istniejące, nieprzemijalne objawienie. Zdaniem Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Bóg przemawia do człowieka, używając dwóch cudownych języków: natury i sztuki. Dla romantyków sztuka jest więc językiem Boga, a artysta wyraża idee boskie. Świat sztuki i wartości estetycznych zaczął odgrywać rolę zastępczą w stosunku do świata *sacrum* i wartości religijnych. Miejsce święte przybrało kształt muzeum, sali koncertowej, biblioteki. Budynki tych instytucji zostały ozdobione posągami owych namaszczonej: artystów, uczonych, pisarzy – wszystkich tych, którzy dzięki swej sile twórczej stali się nosicielami *sacrum* przypisywanego niegdyś tylko Bogu. Pielgrzymka do muzeum, fakt uczestniczenia w koncercie czy przedstawieniu operowym zastąpiły uczestnictwo w nabożeństwie. Ta nowa liturgia,



której celem była adoracja ludzkiej twórczości artystycznej czy naukowej, pozwalała zwykłemu człowiekowi oderwać się od codziennych potrzeb materialnych i nawiązać kontakt ze światem wartości wykraczającym poza normy praktycznego życia codziennego. Ta aktywność dawała człowiekowi poczucie oczyszczenia, dostępu do sfery wymykającej się światu niewtajemniczonych, więc przynależnej do *sacrum*. W sztuce, formuły ikonografii świeckiej przyjmują formy religijne. *Apoteoza Homera*, namalowana przez Ingresa w latach 1826–1827 (il. 4), alegoryczna kompozycja Franza Pforra, przedstawiająca adorację sztuki we własnej osobie przez dwóch wielkich mistrzów z południa i z północy – Rafaela i Dürera (il. 5), obrazy z życia artysty, a w szczególności Albrechta Dürera, wzorowane na cyklach z życia Chrystusa, namalowane na trzechsetną rocznicę śmierci mistrza z Norymbergii, to przykłady inwazji artystów i poetów na sferę *sacrum*. W 1841 roku Paul Delaroche namalował w amfiteatrze paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych adorację artystycznej Trójcy Świętej, w której role osób boskich przypadły Apellesowi, Fidiaszowi i Iktinosowi (il. 6). Sama postać artysty lub

il. 4 | fig. 4

Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Apoteoza Homera
| *The Apotheosis of Homer*, 1826–1827, Luwr, Paryż | Louvre, Paris

fot. | photo © Musée du Louvre, Paris

il. 5 | fig. 5

Franz Pforr, rytował
| etched Carl Hoff, *Dürer i Rafael klęczący przed Tronem Sztuki* | *Dürer and Raphael before the Throne of Art*, 1808

il. 6 | fig. 6

Paul Delaroche,
L'Hémicycle d'honneur de l'École des Beaux-Arts (fragment | detail), 1841–1842, École des Beaux-Arts, Paryż | Paris



il. 7 | fig. 7

Jan van Eyck, *Portret małżonków Arnolfinich*
The Arnolfini Portrait,
1434, The National
Gallery, Londyn | London

fot. | photo © The National
Gallery, London 2013

jego pracownia stały się celem pielgrzymki. Wiele pracowni zostało muzeami, miejscami kultu artysty. Tak było z pracowniami Makarta, Wiertza, Delacroix czy Rodina. Atrybuty zawodowe malarza, sztalugi, narzędzia, paleta i pędzle pozostawione w samotności pustego pokoju, w ciemności rozjaśnionej bladym światłem księżyca wpadającym przez okno, nabierają w obrazie Carla Gustava Carusa znaczenia symbolicznego, niemal mitycznego. Zostaliśmy dopuszczeni do samego serca *sacrum* roztaczanego przez ludzką sztukę.

W dziewiętnastym wieku, w wyniku zmian społecznych, które nastąpiły po rewolucjach, samotny artysta zaczął z pogardą patrzeć na nowe społeczeństwo burżuazyjne, któremu brakowało wykształcenia i zrozumienia dla twórczości artystycznej. Nie chcąc służyć tej nowej klasie, wymyślił wiarę w wartości absolutne świata sztuki i ogłosił, że tylko sztuka jest godna tego, by jej służyć. Zamiast w sztukę dla Boga i sztukę dla człowieka – ku którym niektórzy artyści jednak się skłaniali – uwierzono w „sztukę dla sztuki”. Zamiast służyć religijnemu *sacrum* poza sztuką, odkryto cel immanentny i oświadczone, że powinno się służyć *sacrum* artystycznemu. Wielcy mistrzowie sztuki współczesnej stali się w ten sposób świętymi w glorii, a każda kartka papieru nosząca ślad ich dłoni – choćby to była bazgranina – stawała się relikwią. Happeningi i inne współczesne formy aktywności sztuki wizualnej zastąpiły służbę Bogu. W świecie coraz bardziej mu obcym, sztuka przejmowała miejsce Najwyższego. Również patrząc na sztukę z przeszłości, obszary świętości ujrano w wielkich dziełach dawnych mistrzów – świętych świata sztuki. Krytycy sztuki, w tym André Malraux, dostrzegli w niej wartości szczególne. Walter Benjamin mówi o szczególnej atmosferze – „aurze” dzieła.

Jako przykład chciałbym zacytować uwagi o *Portrecie małżonków Arnolfinich* Jana van Eycka, autorstwa Maurice'a Nédoncelle'a, który tak analizuje jego strukturę estetyczną: „Rzymianie oznaczali fragment przestrzeni na niebie, by odczytywać na nim przepowiednie. Tak samo artysta malujący obraz tworzy *templum* i to działanie ma w sobie coś świętego. Dzięki oczom i pędzłom artysty, wchodzimy w świat zaskakujący i onieśmielający. Zapowiadana jest nam tajemnica, więc zaraz milkną głosy prozaicznego świata, w którym szamocze się nasze życie. Z dzieła emanuje świętość natury estetycznej, tak jakby było osobą. [...] W świętości estetycznej może znajdować się mnóstwo innych rodzajów świętości [...]. Wizerunek Arnolfinich [...] oferuje do zadumy jednocześnie wiele porządków; można powiedzieć, że poprzez malarskie *sacrum* wyraża świętość małżeńską, ubóstwienie flamandzkiego mieszczaństwa, tajemnicę bytu i pewną transcendencję religijną”¹³ (il. 7).

Pojęcie *sacrum*, użyte tak jak w cytowanym tekście, może oczywiście powodować wielki zamęt. Tym bardziej, że *sacrum* estetyczne występuje w nim na pierwszym miejscu, a na końcu, dopiero na końcu, pojawia się także „pewna transcendencja religijna”. Zresztą, obok świętości estetycznej istnieć ma jeszcze „mnóstwo innych rodzajów świętości”. Kolejne kryzysy sztuki i cywilizacji ludzkiej w XIX i XX wieku oraz rozwój nauki i przemysłu doprowadziły artystów do przyjęcia nowych postaw. Niebezpieczeństwa i nieszczęścia wprowadzone przez człowieka do świata natury spowodowały kryzys racjonalizmu i ponownie skierowały spojrzenie ku przestrzeni irracjonalnej, religii, jodze, narkotynom, ucieczce od społeczeństwa przemysłowego, zarówno kapitalistycznego, jak i socjalistycznego.

Tak to ponownie pojawiły się w sztuce tematy święte. Witraże Chagalla (il. 8), dekoracje Matisse'a, *Symfonia psalmów* Strawińskiego, *Pasja według świętego Łukasza* Pendereckiego, *Wrota śmierci* Manzù w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie. Dzieła wielkie lub przynajmniej

¹³ Maurice Nédoncelle, *La structure esthétique du « Portrait des Arnolfini » de Jean van Eyck*, „Revue d'Esthétique” 1957, t. 10, s. 145–146.



il. 8 | fig. 8

Marc Chagall, *Pokój – Drzewo życia* | *Peace or The Tree of Life*, witraż | stained glass, 1974–1976, Chapelle des Cordeliers, Sarrebourg

fot. | photo Grzegorz Przewłocki

poważne, wykonane zwykle z pozycji niezależnej artystycznie, podjęte niemal wyłącznie z woli samego artysty. Ale są to zawsze dzieła, w których artysta okazuje swoją siłę, oddalone najdalej jak to tylko możliwe od niegdysiejszej pokory. Artysta podchodzi do *sacrum* z całą swoją zuchwałością, którą rozwinął długi okres, kiedy to „sama sztuka była religią”.

Artysta wierzący, pokorny, który chciałby tylko zbliżyć się do obszaru *sacrum*, czuje, że jego sztuka ginie i staje się nieważna, niepotrzebna, zbyteczna. Popęniwszy grzech pierworodny, artysta nie jest dzisiaj w stanie pokornie służyć tak jak średniowieczny mistrz bez imienia.

W swej książce *The Ascent to Truth* Thomas Merton wyraźnie pokazuje, że sfery sztuki i *sacrum* są nie do pogodzenia, a doświadczenia mistyka i doświadczenia artysty pozostają całkowicie odrębne, aczkolwiek można być jednocześnie mistykiem i artystą¹⁴. Wiesław Juszcak, polski historyk sztuki i krytyk, lapidarnym zdaniem podsumował różnicę pomiędzy doświadczeniem kogoś starającego się zbliżyć do *sacrum* i tego, kto skupia się na świecie form widzialnych: „Nie można z wierzchołków Parnasu zobaczyć góry Karmel. A na szczycie Karmelu nie widzi się nic”¹⁵. To, co się dzieje w przestrzeni widzialnej nie może pozostawać w żadnej relacji z tym, co się dzieje w przestrzeni świętej, w której można mieć doznania mistyczne. Dla Mircei Eliadego sakralność jest bytem integralnym i autonomicznym, niedającym się przełożyć na żadną inną sferę, więc i nie na sztukę. Pamiętamy świętego Augustyna: „Oczy lubują się w pięknych i różnorodnych kształtach, w świetlistych i powabnych barwach. Niechże jednak one nie panują nad moją duszą, niech panuje nad nią Bóg, który tamte uroki stworzył, na pewno jako rzeczy bardzo dobre, ale moim dobrem jest przecież On sam, a nie one”¹⁶. Aby dzisiaj dotrzeć do *sacrum*, artysta musi zrezygnować z bycia artystą, ponieważ stracił niewinność. Mistrz, który dawniej mógł tworzyć w rywalizacji z Bogiem i którego dzieła były uwielbiane, stanowiąc niezależną i autonomiczną świętość, nie jest dzisiaj zdolny do dawnej uległości. Pokora i zuchwałość są nie do pogodzenia.

W *Das Heilige*, książce niegdyś słynnej, opublikowanej w 1917 roku, Rudolf Otto przypisywał *sacrum* siłę wzbudzającą w ludziach uczucia zachwyty i trwogi¹⁷. Jego zdaniem, *sacrum* pierwotnie antyczne zanurzone było w tajemnicach fascynacji oraz strachu

¹⁴ Thomas Merton, *The Ascent to Truth*, Harcourt Brace, New York 1951.

¹⁵ Wiesław Juszcak, *Czy istnieje mistyczna sztuka?* [w:] *Sacrum i sztuka...*, op. cit., s. 150.

¹⁶ Św. Augustyn, op. cit., s. 301–302 (X, 34).

¹⁷ Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

i objawiało się tylko w ich obecności. Jeżeli to *mysterium fascinans* i *mysterium tremendum* będą kiedyś ponownie przeżywane i przekazywane przez wielkiego mistrza w jego dziełach sztuki, to będziemy mieli prawo powiedzieć, że sztuka znowu oddała się w służbę *sacrum*. Jednak dzisiaj wydaje się, że sfera *sacrum* pozostaje niedostępna dla sztuki naszych czasów.

Z języka francuskiego przełożył Grzegorz Przewłocki

Jan Białostocki

| Art's Humility and Irreverence vis-à-vis the *Sacrum*¹

In 1984, a Polish artist described the relationship between art and the *sacrum* thus: "It is difficult to ignore the fact that, for many civilizational reasons, an enormous chasm has developed between the world of art (however we define it) and the world of the *sacrum*. Without going into the details of this state of affairs (this would require a separate treatment), I would like to focus on this chasm and to assert my belief that, despite the powerful attraction between the two, it cannot be bridged with an artistic concept or an aesthetic invention. The reason why art cannot return to the territory of the *sacrum* via the contemporary artistic order is precisely because the crisis – I would prefer to call it demise – of this order has revived our thirst for deeper spiritual motivation in art. The *sacrum* seen from the intellectual perspective of today's artist and art seen from the perspective of the sacred are not, so to speak, equal categories. Their inviolable unity lies in the distant past."²

Of course, in the civilizations of yore, art's attitude towards the *sacrum* was different: it was meek. Art carried out tasks that were subordinated to religion's demands. This was the case in the civilizations of the ancient Near East, in Egypt, Mesopotamia, Greece and Rome. But as Christianity spread, things became complicated, and the earliest Christian thinkers expressed doubts whether art should be legitimized by its relationship with the *sacrum*. It is true that at the same time people acknowledged that architects and decorators were creating works of art capable of expressing at least a dash of holiness. A description by Procopius of Caesarea of the church of Hagia Sophia in Constantinople reads: "But who could fittingly describe the galleries

¹ This is Jan Białostocki's last text, dated 1988, which is being published for the first time here. It was written in French since the Professor intended to deliver it at a colloquium in Bern on 30 September of that year. As he fell ill and could not attend the meeting, Philippe Junod, an art historian at the University of Lausanne, read it for him. The papers from the colloquium were never published. The editors of the *Journal* would like to thank Philippe Junod for helping them to pin down the circumstances in which the text was written and delivered. The typewritten French original includes footnote numbers written in Białostocki's hand, but the footnotes themselves have regrettably not survived. In translating this text into Polish, the editors have made every attempt to add bibliographic references as well as they could. This translation into English is based on the Polish version.

² Henryk Waniek, "Głosa o ziemi," in *Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóżno 18–20 października 1984 roku. Kościół a sztuka współczesna*, Nawojka Cieślińska, ed. (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1989), p. 161.

(*hyperôa*) of the women's side (*gynaikonitis*), or enumerate the many colonnades and the colonnaded aisles (*peristylai aulai*) by means of which the church is surrounded? Or who could recount the beauty of the columns (*kiones*) and the stones with which the church is adorned? One might imagine that he had come upon a meadow with its flowers in full bloom. For he would surely marvel at the purple of some, the green tint of others, and at those on which the crimson glows and those from which the white flashes, and again at those which Nature, like some painter, varies with the most contrasting colours. And whenever anyone enters this church to pray, he understands at once that it is not by any human power or skill, but by the influence of God, that this work has been so finely turned. And so his mind is lifted up toward God and exalted, feeling that He cannot be far away, but must especially love to dwell in this place which He has chosen"³ (fig. 1).

Then, people sensed that architecture, tasked with creating a holy place for the Christian religion, knew how to express the inexpressible by allowing forms to touch human souls directly. Should painting reproduce God's image? We know that this question gave rise to many doubts, at least beginning in the era in which such attempts were made. In the fourth century, in a letter to Constance, Constantine the Great's daughter, Eusebius of Caesarea remembers Christ's Transfiguration on Mount Tabor and the impression it had made on the pupils unable to grasp the nature of God: "[...] when His visage shone like the sun, and his robes glowed like light. So who would know how to represent the emanation of such dignity and glory that glistens, is full of radiance, by using dead paints and inanimate lines, when even His superhuman pupils were unable to look at him in this form and prostrated themselves thus admitting that they could not suffer this view?"⁴ (fig. 2).

Despite the disputes of Byzantium, the West's Christian art played the role assigned it by the Church for the long period of the Middle Ages, that of representing the most prominent figures in the Christian religion and transferring theological and moral doctrine to paintings, which made it understandable to the populace.

At the same time, as it invented architectural forms and introduced beautiful furnishings, splendid textiles and precious stones, art helped to create the sacred place. We know the famous quote from Sugerius's *De administratione*: "The noble work is bright, but, being nobly bright, the work / Should brighten the minds, allowing them to travel through the lights / To the true light, where Christ is the true door. / The golden door defines how it is imminent in these things. / The dull mind rises to the truth through material things, / And is resurrected from its former submersion when the light is seen."⁵ And he continues: "Thus sometimes when, because of my delight in the beauty of the house of God, the multicolor loveliness of the gems has called me away from external cares, and worthy meditation, transporting me from material to immaterial things, has persuaded me to examine the diversity of holy virtues, then I seem to see myself existing on some level, as it were, beyond our earthly one, neither completely in the

³ Procopius, Henry Bronson Dewing, trans., vol. 7: *Buildings* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1940), p. 27. Loeb Classical Library, no. 343.

⁴ H.G. Thümmel, *Eusebios' Brief an Kaiserin Konstantia in Commission Intern. d'Hist. Ecclesiastique comparée*. Congrès à Varsovie 1978, Sect. I, pp. 57–60.

⁵ Abbot Suger, *On What Was Done in His Administration*, "XXVII. Concerning the Cast and Gilded Doors," *Medieval Sourcebook*. Abbot Suger. *Internet Medieval Sourcebook* [online], Paul Halsall, ORB sources editor, The Internet Medieval Sourcebook is located at the Fordham University Center for Medieval Studies [retrieved: 25 September 2013], at: <<http://www.fordham.edu/halsall/source/sugar.html>>.

slime of earth nor completely in the purity of heaven. By the gift of God I can be transported in an anagogical manner from this inferior level to that superior one.”⁶

Sugerius represented the trend in medieval thought that saw the way to divine beauty leading through the external beauty of the senses. Others criticized this point of view, thinking like Saint Bernard that internal beauty is greater than all external beauty. Already Saint Augustine saw eternal beauty in God, and he referred to it thus: “Too late loved I Thee, O Thou Beauty of ancient days, yet ever new! Too late I loved Thee! And behold, Thou wert within, and I abroad, and there I searched for Thee; deformed I, plunging amid those fair forms which Thou hadst made. Thou wert with me, but I was not with Thee. Things held me far from Thee, which, unless they were in Thee, were not at all. Thou calledst, and shoutedst, and burstest my deafness. Thou flashedst, shonest, and scatteredst my blindness. Thou breathedst odours, and I drew in breath and panted for Thee. I tasted, and hunger and thirst. Thou touchedst me, and I burned for Thy peace.”⁷

This dispute has persisted throughout the history of the Christian civilization in Europe, pitting those who believe that art serves the man who wants to come closer to the *sacrum* against those who deny art the power to lead to sanctity. Even the mystical philosopher Saint John of the Cross, who studied painting and sculpture and should have been interested in visual forms, describes his spiritual road to God as dark and devoid of images. To reach the highest truth, a person must cross *la noche oscura*: the soul, dazzled by divine light, blinded, sees nothing, no earthly beauty.

Of course, those who see the path of visible beauty leading to the *sacrum* understand beauty differently. For the people of the Middle Ages, beauty was the brightness of the light seeping into Gothic choirs, the lustre of stones and the gold of reliquaries, the glowing, dazzling beauty emanating from matter or infusing it. For the people of the Renaissance, it was the beauty of the forms erected on a central plan, disciplined and well-proportioned. The soul's native sense, without analysing it rationally, tells people that behind all matter they can see the image of the vital force: of God himself. *Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi* – wrote Nicolaus Cusius, and it is the most perfect kind of architecture on a central plan that is ideal for giving the *sacrum* architectural form.

The idea that God is the essence of perfection and harmony, and that perfection and harmony can be expressed through the beauty of visible geometric forms, has given architects and all other artists a special role in bringing man into contact with the *sacrum*.

In the fifteenth century, the creative function, which had earlier been reserved for God, was assigned to the artist. Marsilio Ficino writes: “And who can deny man close to the same genius as that of the Creator of the universe [...] and the ability to shape the universe as long as he is given the tools and the matter of which it is made? Indeed, is he not shaping it in his own way, out of different matter, but according to the same principles?”⁸ Ficino argues that “human power is more or less similar to divine nature,”⁹ while Alberti, in his treatise *On Painting*, contends that “Therefore, painting contains within itself this virtue that any master

⁶ Ibid., “XXXII. Concerning the Golden Cross.”

⁷ Saint Augustine, *The Confessions of Saint Augustine* (Grand Rapids, Mich.: Christian Classics Ethereal Library), p. 240 (X 27).

⁸ After: André Chastel, *Marsile Ficino et l'art* (Geneva: Librairie Droz; Lille: Librairie R. Giard, 1954), p. 59. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 14.

⁹ Ibid., p. 60.

painter who sees his works adored will feel himself considered another god.”¹⁰ Leonardo da Vinci succinctly expresses the similarity between God and the artist: “The painter is lord of all types of people and of all things. If the painter wishes to see beauties that charm him it lies in his power to create them, and if he wishes to see monstrosities that are frightful, buffoonish or ridiculous, or pitiable he can be lord and god thereof.”¹¹ And even more explicitly: “The divinity which is the science of painting transmutes the painter’s mind into a resemblance of the divine mind. With free power it reasons concerning the generation of the diverse natures of the various animals, plants, fruits, landscapes, fields, landslides in the mountains, places fearful and frightful, which bring terror to those who view them; and also pleasant places, soft and delightful with flowery meadows in various colours.”¹²

Nicolaus Cusanus in his *De beryllo* quotes Hermes Trismegistus, who considers man a second God. Man uses the power of reason to create works and objects that emanate from his mind. They are similar to his mind, to the models (ideas) that form inside it, just as the creatures God creates resemble divine reason.

Dürer painted a self-portrait in c. 1500 (presently in Munich), in which he represented himself according to the visual Christ type (fig. 3). But we do not know whether to interpret this canvas, and the 1522 drawing in which Dürer presents himself as *Vir dolorum*, as an expression of his humble imitation of Christ or, on the contrary, as an audacious self-identification with Christ. After all, in a note written in 1512, the German master compared great artists to God because of their creative power.

In the fifteenth century, the adjective *divino* was used to describe the extraordinary artist Michelangelo. Then, an aura of divinity enveloped the entire art world. At the turn of the sixteenth and seventeenth centuries, Federico Zuccaro coined a theory of the divinity of drawing. In his writings, *disegno* becomes *Segno di Dio*, which allows the artist, who is carrying out God’s will, to be admitted into the sphere of holiness. This is the apogee of the artist’s career in the service of the *sacrum*.

The nineteenth century in many areas, especially art, is thought to have been an era of secularization. Religious contents were removed from traditional themes, standard subjects, but they did retain the sacred quality that had once made them glow. Lay subjects thus took on the quality that had once been the exclusive domain of religious subjects. Now, images borrowed from the iconography of the Passion illustrated the deaths of heroes, patriotic or national, social or political. The holy nature of the Lamentation or of the Deposition of Christ influenced the representation of *The Death of General Wolfe* in Benjamin West’s painting and of the worker in Daumier’s lithograph *La Rue Transnonain*. Thus, in the nineteenth century, art and the artist continued to derive benefits from the holy meaning of the *sacrum*. “Art itself is religion” (*Die Kunst selbst ist Religion*), wrote Karl Friedrich Schinkel. To Schelling, art is evidence that God exists, since it is His sole existing, lasting revelation. To Wilhelm Heinrich Wackenroder, God speaks to man in two wonderful languages, nature and art. To the Romantics, art became God’s language, and the artist expressed divine ideas. Now, the world of art and of aesthetic values

¹⁰ Leon Battista Alberti, *On Painting*, trans. with Introduction and Notes by John Richard Spencer (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1966), p. 64.

¹¹ Leonardo da Vinci, *Notebooks*, Oxford World’s Classics, Thereza Wells, ed., introduction and notes (Oxford: Oxford University Press, 2008), p. 185.

¹² *Treatise on Painting (Codex Urbino Latinus 1270)* by Leonardo da Vinci, A. Phillip McMahon, ed. and trans., vol. 2 (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1956), p. 280.

began to replace the world of the *sacrum* and of religious values. The sacred place took on the form of the museum, of the concert hall, of the library. Their buildings were embellished with statues of the anointed: artists, scholars, writers, all those whose creative powers turned them into the bearers of holiness, which had once been attributed solely to God. A pilgrimage to a museum, the act of attending a concert or an opera replaced Mass. The new liturgy, whose purpose was to worship man's artistic or scientific creation, allowed the man in the street to become distracted from his daily material needs and to touch a world of values outside the norms of his practical everyday life. It gave him a sense of purification, access to the sphere that evaded the world of the uninitiated, which belonged to the *sacrum*. In art, the formulas of lay iconography take on religious forms. *The Apotheosis of Homer* (1826–27) by Ingres (**fig. 4**), Franz Pforr's allegorical composition, which presents the adoration of art in themselves by two great masters from north and south, Raphael and Dürer (**fig. 5**), scenes from the life of the artist, especially by Albrecht Dürer, modelled on the cycle of scenes from Christ's life, painted on the 300th anniversary of Dürer's death – these are examples of artists' and poets' invasions of the domain of the *sacrum*. In 1841 Paul Delaroche decorated the amphitheatre of the École des Beaux-Arts in Paris with an adoration of an artistic Trinity, in which the roles of the divine persons went to Apelles, Phidias and Iktinos (**fig. 6**). The figure of the artist himself or his studio became pilgrimage destinations. Many studios became museums, sites for the cult of an artist. This was the case with the ateliers of Makart, Wiertz, Delacroix and Rodin. In a painting by Carl Gustav Carus, the painter's professional attributes, his easels, tools, palette and brushes deposited in the solitude of an empty room, in darkness lit up by pale moonlight coming in through the window, acquire a symbolic, almost mythical, meaning. We have been permitted to enter the very heart of the *sacrum* emanating from the art made by humans.

In the nineteenth century, social changes in the wake of revolutions caused the lone artist to look down on the new bourgeois society, which lacked education and an understanding of artistic creation. Not wanting to serve this new class, the artist invented a faith in the art world's absolute values and proclaimed that only art is worthy of being served. Instead of art for God and art for man, with some artists leaning towards them, people now believed in “art for art's sake.” Instead of serving the *sacrum* outside art, they discovered an innate goal and declared that it was the *sacrum* of art that needed to be served. The great masters of contemporary art thus became gloried saints, and every piece of paper bearing traces of their handiwork, even scrawls, became a relic. Happenings and other contemporary forms of activity in the visual arts replaced service to God. In this world, which became increasingly foreign to him, art replaced the highest. At the same time, as people looked at older art, they noticed areas of sacredness in the great masterpieces created by the Old Masters, the saints of the art world. Art critics, including André Malraux, detected distinct values in it. Walter Benjamin wrote about a work's special atmosphere, its “aura.”

To illustrate this thinking, let me quote Maurice Nédoncelle's analysis of the aesthetic structure of Jan van Eyck's *The Arnolfini Portrait*: “The Romans marked out a piece of the sky to read prophecies in it. Similarly, the artist painting a canvas creates a *templum*, and his action has something sacred in it. Thanks to the artist's eyes and brushes, we enter an astonishing and intimidating world. We have been promised mystery, so the voices of the humdrum world, in which our life thrashes about, die out instantly. A sacredness of an aesthetic nature emanates from the painting as if it were a person [...]. Many other types of sacredness can be found in aesthetic sacredness [...]. The image of the Arnolfinis [...] simultaneously offers many orders for meditation; we can say that it uses the painter's holiness to express the holiness of

matrimony, the Flemish townspeople's worship, the mystery of life and a certain religious transcendence"¹³ (fig. 7).

The concept of the *sacrum* as it is used here, may of course lead to enormous chaos. Especially because aesthetic *sacrum* appears in it first, and a "certain religious transcendence" appears at the end, at the very end. In fact, next to aesthetic sacredness there are also "many other types of sacredness."

In the nineteenth and twentieth centuries, as new crises arose in art and in civilization, and science and industry witnessed new developments, artists adopted new positions. Dangers and misfortunes introduced by man into the world of nature brought on a crisis in rationalism and again made people look towards the sphere of irrationality, religion, yoga, narcotics and escape from the industrial society, both capitalist and socialist.

And so sacred subjects again began to appear in art: Chagall's stained glass windows (fig. 8), Matisse's decorations, Stravinsky's *Symphony of Psalms*, Penderecki's *Saint Luke Passion*, Manzi's *The Door of Death* in Saint Peter's Basilica in Rome. They are great, or at least important, works usually stemming from an artistically sovereign position, made almost exclusively of the artist's free will. But they are all works in which the artist demonstrates his power and which are as distant as they possibly can be from the old humility. The artist approaches the *sacrum* with all his irreverence, which developed in the long period when "art itself was religion."

The artist who is a believer, who is humble, who only wishes to become intimate with the sphere of the *sacrum*, feels that his art is disappearing and becoming insignificant, unneeded, expendable. Having committed the original sin, today's artist, unlike the anonymous medieval master, is incapable of serving meekly.

In his book *The Ascent to Truth*, Thomas Merton clearly demonstrates the irreconcilability of the domains of art and holiness, and the separateness of the experiences of mystics and artists, even if one can be both a mystic and an artist.¹⁴ The Polish art historian and critic Wiesław Juszczak summarizes the difference between the experience of someone trying to approach the *sacrum* and someone who focuses on the world of visual forms: "You cannot see Mount Carmel from the top of Parnassus. And you can see nothing at all from the top of Mount Carmel."¹⁵ What happens in visible space cannot relate to what happens in the holy sphere, in which mystical experiences are possible. For Mircea Eliade, sacrality is an integral and autonomous experience that does not translate into any other province, and therefore also not into art. Let us recall Saint Augustine's words: "The eyes love fair and varied forms, and bright and soft colours. Let not these occupy my soul; let God rather occupy it, who made these things, very good indeed, yet is He my good, not they."¹⁶ To attain holiness today, the artist must abandon being an artist because he has lost his innocence. The master who could in the old days create in competition with God and whose works were worshipped because they formed a sovereign and autonomous sacredness, today is incapable of returning to his old meekness. Humility and haughtiness are irreconcilable.

¹³ Maurice Nédoncelle, "La structure esthétique du « Portrait des Arnolfini » de Jean van Eyck," *Revue d'Esthétique*, vol. 10 (1957), pp. 145–6.

¹⁴ Thomas Merton, *The Ascent to Truth* (New York: Harcourt Brace, 1951).

¹⁵ Wiesław Juszczak, "Czy istnieje mistyczna sztuka?" in *Sacrum i sztuka...*, op. cit., p. 150.

¹⁶ Saint Augustine, op. cit., p. 248 (X, 34).

In his once celebrated book, *Das Heilige*, published in 1917, Rudolf Otto credited the *sacrum* with the power to evoke feelings of rapture and terror in humans.¹⁷ To him, the primaeval ancient *sacrum* was steeped in the mysteries of fascination and of fear and appeared only in their presence. If these *mysterium fascinans* and *mysterium tremendum* come to be experienced again and are conveyed by the works of a great master, then we will have the right to say that art has again gone into the service of the *sacrum*. But today it would seem that the domain of the *sacrum* remains inaccessible to the art of our time.

Translated from the Polish by Maja Łatyńska

¹⁷ Rudolf Otto, *The Idea of the Holy* (New York: Oxford University Press, 1958).

Jan Białostocki

I Humilité et témérité de l'art devant le sacré

En 1984, un artiste polonais s'exprimait ainsi au sujet de la relation de l'art et du sacré : « Il est difficile d'ignorer le fait que, pour différentes raisons dépendant de la civilisation, une immense brèche s'est ouverte entre le monde de l'art, de quelque manière qu'il soit conçu, et le domaine du sacré... En dépit d'une forte attraction qui les lie l'un à l'autre, cette distance ne se laisse pas réduire par le recours à un concept artistique ou à une invention esthétique. Le retour de l'art au sacré ne saurait s'effectuer dans le cadre du système artistique contemporain, car s'est précisément la crise de ce système (on voudrait dire : son effondrement) qui a suscité le désir d'une motivation spirituelle plus profonde de la création. Le sacré vu dans la perspective mentale d'un artiste contemporain, ainsi que l'art vu dans la perspective du sacré, ne sont pas, pour ainsi dire, des catégories commensurables. L'unité de ces deux éléments, autrefois incontestable, appartient à un passé lointain ».

Dans les civilisations anciennes, la relation de l'art au sacré était naturellement différente : c'était une relation de soumission. L'art remplissait une fonction subordonnée aux besoins de la religion. Ainsi en était-il dans les civilisations de l'Ancien Orient, en Egypte et en Mésopotamie, ainsi qu'en Grèce et à Rome. Cependant, avec l'essor du christianisme, la situation se compliqua et les premiers doutes relatifs à la légitimité de l'art dans sa relation au sacré furent formulés dès les débuts de la pensée chrétienne. Il est vrai qu'on admettait en même temps que grâce à l'art des architectes et des décorateurs, des œuvres étaient apparues qui sont capables d'exprimer au moins quelque chose du sacré. Dans la description de l'église de Sainte-Sophie de Constantinople écrite par Procope de Césarée on lit : « Qui serait capable de décrire les galeries de la partie réservée aux femmes, de nommer les nombreuses colonnades, ou les cours à péristyles qui entourent l'église ? Qui pourrait décrire la beauté des colonnes et des marbres qui constituent le décor de l'église ? On pourrait se croire dans une prairie couverte des fleurs. Qui n'admirerait pas les teintes pourpres de certaines, le vert des autres, le rouge embrasé et le blanc lumineux que la Nature, comme un peintre, varie avec les couleurs les plus contrastées. Quiconque entre là pour prier, comprend aussitôt que cette œuvre fut accomplie grâce à Dieu et non par une puissance ou une habileté humaines ; ainsi l'esprit humain s'élève vers la communion avec Dieu en sentant qu'Il ne peut être loin, mais qu'Il demeure certainement avec plaisir dans un lieu que Lui-même a choisi » (III. 1).

Dans l'architecture destinée à créer le lieu sacré de la religion chrétienne, on éprouva alors le pouvoir d'exprimer l'inexprimable par une action directe des formes sur les âmes humaines. Faut-il reproduire l'image de Dieu dans la peinture ? Cette question a suscité d'autre part,

comme on le sait, bien des doutes, au moins depuis l'époque même où de tels essais ont pu être entrepris. Au IV^e siècle Eusèbe de Césarée, dans sa lettre à Constance, sœur de Constantin le Grand, se souvient de la Transfiguration du Christ au Mont Thabor et de l'impression qu'elle a laissée sur les disciples, qui n'étaient pas capables d'affronter la nature de Dieu, « quand Sa face brillait comme le soleil et ses vêtements comme la lumière. Qui serait donc capable de représenter avec des couleurs inanimés et avec contour sans vie le resplendissement vacillant, plein d'éclat, d'une telle dignité et d'une telle gloire, si même ses disciples surhumains ne pouvaient pas Le regarder et se sont prosternés sur leurs visages admettant ainsi qu'ils ne pouvaient pas supporter cette vue ? » (III. 2).

Malgré les controverses byzantines, l'art chrétien de l'Occident remplit au cours de longs siècles du Moyen Âge la fonction qui lui avait été assignée par l'Église en représentant les mystères de la religion chrétienne et en traduisant sa doctrine théologique et morale en images qui la rendaient compréhensible à la multitude.

En même temps, l'art contribuait à créer le lieu sacré par la composition des formes architectoniques et en employant de beaux matériaux, des matières brillantes, des pierres splendides. On connaît le fameux passage de Suger : « La noble œuvre resplendit, mais en resplendissant dans toute sa noblesse, / Qu'elle éclaire les esprits pour qu'ils aillent par les vrais lumières / À la vraie lumière, où Jésus-Christ est la vraie porte. / Comment cela est possible, la porte dorée nous en instruit : / L'esprit faible s'élève à la vérité à travers les choses matérielles / Et, auparavant submergé, il ressuscite ayant vu cette lumière ».

Et plus avant dans le texte du *De administratione* : « Ainsi, quand épris de la beauté de la maison de Dieu j'étais détourné des soucis extérieurs par la beauté des gemmes multicolores, et qu'une honnête méditation m'invitait à la réflexion sur la diversité des saintes vertus, en transférant l'esprit des choses matérielles à ce qui est immatériel, il me semble alors que je me vois moi-même comme demeurant dans une région hors de l'univers, qui ne se trouve ni dans la fange de la terre ni dans la pureté du Ciel ; et que grâce à Dieu je peux monter de ce monde inférieur à un monde supérieur ».

Mais Suger représentait le courant de la pensée médiévale qui croyait que le chemin vers la beauté divine passe par la beauté sensorielle extérieure. Ce point de vue fut critiqué par d'autres qui, comme saint Bernard, pensaient que la beauté intérieure est plus belle que toute beauté extérieure. Déjà saint Augustin voyait en Dieu une beauté éternelle, qu'il invoquait ainsi : « Bien tard je t'ai aimée, ô beauté si ancienne et si nouvelle, bien tard je t'ai aimée ! Et voici que tu étais au-dedans, et moi au-dehors et c'est là que je te cherchais, et sur la grâce de ces choses que tu as faites, pauvre disgraciée, je me ruais ! Tu étais avec moi et je n'étais pas avec toi ; elles me retenaient loin de toi, ces choses qui pourtant, si elles n'existaient pas en toi, n'existeraient pas ».

Une opposition persiste dans l'histoire de la civilisation chrétienne en Europe entre ceux qui croient que l'art est utile pour l'homme qui veut approcher la sphère du sacré, et ceux qui refusent à l'art le pouvoir de conduire au sacré. Même un philosophe mystique comme saint Jean de la Croix, qui a passé par l'apprentissage de la peinture et de la sculpture, et qui devait donc avoir un intérêt pour les formes visuelles, quand il décrit son chemin mystique vers Dieu, le voit passer par les ténèbres en l'absence de toute image. Pour arriver à la vérité suprême, la *noche obscura* doit être traversée ; l'âme éblouie par la lumière divine, comme aveuglée, ne voit rien, aucune beauté terrestre.

Ceux qui voyaient dans le chemin de la beauté visible un moyen d'atteindre au Sacré concevaient naturellement cette beauté de différentes façons. Pour les hommes au Moyen Âge, c'était la clarté de la lumière pénétrant dans les chœurs gothiques, c'était l'éclat des pierreries et de l'or des reliquaires, c'était la beauté lumineuse et rayonnante de la Renaissance, c'était

la beauté des formes centrales, subordonnées à la discipline des proportions. « Un sens inné dans l'âme humaine dit aux hommes, sans analyse rationnelle, qu'ils aperçoivent derrière toute matière une image de la force vitale – de Dieu Lui-même ». « Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia nullibi », dit Nicolas de Cuse, et c'est l'architecture à plan central, la plus parfaite, qui est idéale pour conférer la forme architectonique au sacré.

L'idée que Dieu est l'essence de la perfection et de l'harmonie, et que la perfection et l'harmonie peuvent être exprimées à travers la beauté des formes géométriques, a contribué à donner à l'architecture et à l'artiste en général un rôle spécial dans l'établissement du contact entre l'homme et le sacré.

Au XV^e siècle la fonction créatrice, jusqu'alors réservée à Dieu, commence à être attribuée à l'artiste. Marsile Ficin : « qui pourrait donc nier qu'il possède le génie même – si je peux dire – du Créateur ? Et qu'il serait capable de façonner les cieux, s'il trouvait les instruments et la matière célestes ? Ne les façonne-t-il pas à sa manière, dans une autre matière, mais selon les mêmes principes ? ». Ficin considère « que la puissance humaine est à peu près semblable à la nature divine ». Et Alberti, dans son *Traité de la peinture* : « Une des qualités de la peinture est que ceux qui sont bien instruits, quand ils voient que leurs œuvres sont admirées, se considèrent comme à peu près semblables à Dieu ». Chez Léonard, on trouve ce passage remarquable dans lequel la parenté entre Dieu et l'artiste est proclamée avec une grande force : « La peinture est maître de toutes sortes de gens et de toute chose. – Si la peinture veut voir des beautés capables de lui inspirer l'amour, il a la faculté de les créer, et s'il veut voir des choses monstrueuses qui font peur, ou bouffonnades pour faire rire, ou encore propres à inspirer la pitié, il est leur maître et dieu... ». Et encore plus explicitement : « Le caractère divin de la peinture fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu ; car il s'adonne avec une libre puissance à la création d'espèces diverses : animaux de toutes sortes, fruits, paysages, campagnes, écroulement de montagnes, lieux de crainte et d'épouvante qui terrifient le spectateur, ou encore lieux charmants, suaves et plaisants... ».

Nicolas de Cuse dans son *De beryllo* cite Hermes Trismegistos qui « disait que l'homme est un second Dieu. Car de même que le Dieu est créateur des choses réels et des formes naturelles, ainsi l'homme l'est des arts rationnels et des formes artificielles qui ne sont que des ressemblances de son intellect : de même que les créatures de Dieu ressemblent à l'intellect divin, ainsi l'homme possède un intellect qui ressemble à l'intellect divin dans son activité créatrice ».

Vers 1500 Dürer exécuta l'autoportrait (aujourd'hui à Munich) dans lequel il se présente selon le type visuel du Christ (III. 3). On ne sait pas cependant si ce tableau, ainsi que le dessin de 1522 dans lequel Dürer s'est représenté en *Vir dolorum*, doivent être interprétés comme l'expression d'une humble imitation du Christ ou, au contraire, d'une auto-identification téméraire avec le Créateur. Dans sa note de 1512, le maître allemand compare d'ailleurs aussi les grands artistes à Dieu en vertu de leur force créatrice.

Au XVI^e siècle, l'adjectif *divino* qualifie l'artiste extraordinaire qu'était Michel-Ange. Et l'aura de divinité commence à s'étendre sur le monde des arts. C'est au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle que Frederico Zuccaro formule sa théorie de la divinité du dessin. *Disegno* devenait dans ses écrits *Segno di Dio* et l'artiste exécutant la volonté de Dieu est ainsi admis dans la zone du sacré. Ceci reste l'apogée de la carrière de l'artiste au service du sacré.

Le XIX^e siècle apparaît comme un siècle de sécularisation dans plusieurs domaines, en particulier dans celui de l'art. Les motifs traditionnels, les « thèmes cadres » sont alors vidés de leurs contenus religieux, mais gardent une qualité de sacré qui autrefois rayonnait d'eux. Ainsi les sujets profanes assument une dimension qui n'appartenait autrefois qu'aux sujets religieux. La mort d'un héros patriotique ou national, social ou politique est illustrée par des

images empruntées à l'iconographie de la Passion. Le caractère sacré d'une Lamentation ou d'une Descente de Croix affecte ainsi l'image de *La Mort du général Wolfe* dans le tableau de Benjamin West ou celle d'un ouvrier de *La Rue Transnonain* dans la lithographie de Daumier. C'est ainsi que l'art et l'artiste gagnent une importance et une signification sacrées au XIX^e siècle. « L'art lui-même est une religion » (*Die Kunst selbst ist Religion*) écrivait Schinkel. Selon Schelling, l'art est une preuve de l'existence de Dieu. Pour lui, « l'Art est la seule révélation éternelle qui existe. » Pour Wilhelm Heinrich Wackenroder, Dieu parle à l'homme en utilisant deux langues miraculeuses : la nature et l'art. L'art est donc, pour les romantiques, langue de Dieu, et l'artiste exprime les idées divines. Le monde des arts et des valeurs esthétiques a commencé à jouer un rôle suppléant en se substituant au monde du sacré et des valeurs religieuses. Le lieu sacré a pris la forme du musée, de la salle de concert, de la bibliothèque. Les bâtiments de ces institutions furent alors décorés avec les statues des saints et de ce sacré humain : les artistes, les savants, les écrivains – tous ceux qui grâce à leur force créatrice sont devenus porteurs de la qualité de sacré autrefois attribuée au seul Dieu. Un pèlerinage au musée, le fait d'assister à un concert ou à une représentation à l'opéra ont pris la place d'une participation à l'office divin. Cette nouvelle liturgie, dont le but était d'adorer la création humaine, artistique ou scientifique, permettait à un homme ordinaire de se détacher des besoins matériels et d'entrer en communication avec un monde de valeurs qui dépassait les normes de la vie pratique quotidienne. Cette activité donnait à l'homme le sentiment d'être purifié, d'accéder à une zone échappant au monde profane, donc appartenant au domaine du sacré. En art, les formules de l'iconographie profane adoptent les formules religieuses : *L'Apothéose d'Homer* (III. 4), peinte en 1826/27 par Ingres, la composition allégorique de Franz Pforr représentant l'adoration de l'art en personne par les deux grands maîtres du sud et du nord, Raphaël et Dürer (III. 5), les images de la vie de l'artiste, notamment d'Albrecht Dürer, imitées des cycles de la vie du Christ, peintes pour le 300^{ème} anniversaire de la mort du maître de Nuremberg – autant d'exemples de l'invasion de la sphère du sacré par les artistes ou les poètes. En 1841, Delaroche peignit dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts à Paris une adoration de la très sainte Trinité artistique, où les rôles des trois personnes sont joués par Apelle, Phidias et Iktinos (III. 6). Le personnage même de l'artiste ou son atelier devenaient un but de pèlerinage. Plusieurs ateliers devinrent musées, lieux du culte de l'artiste. Ainsi en était-il des ateliers de Makart, de Wiertz, de Delacroix, ou de Rodin. Les attributs du métier du peintre, le chevalet, les outils, la palette et les pincesaux, délaissés dans la solitude d'une chambre vide, dans une obscurité pâlement éclairée par la lumière et de la lune pénétrant par la fenêtre, acquièrent ainsi dans le tableau de Carl Gustav Carus une expression symbolique, presque mystique. On est admis au cœur du sacré déployé par l'art de l'homme.

Au XIX^e siècle, conséquence des transformations sociales survenues à la suite des révolutions, l'artiste solitaire se mit à regarder avec dédain la nouvelle société bourgeoise, qui manquait d'éducation et de compréhension pour la création artistique. Ne voulant pas se servir de cette classe nouvelle, il conçut une foi dans la valeur absolue du monde de l'art et proclama que l'idée de l'art est la seule qui soit digne d'être servie. Au lieu de l'art pour Dieu et de l'art pour l'homme – auquel toutefois certains artistes inclinaient – on crut en l'art pour l'art. Au lieu de servir un sacré religieux en dehors de l'art, on trouva un but immanent et on déclara qu'on devait servir un sacré artistique. Les grands maîtres de l'art moderne sont ainsi devenus des saints en gloire, et chaque feuille de papier portant une trace de leur main – ne fût-ce qu'un gribouillage – devenait une relique. Les *happenings* et d'autres formes actives contemporaines de l'art visuel se sont substitués au service divin. Dans un monde de plus en plus étranger à Dieu, l'art prenait la place de l'être suprême. C'est aussi en regardant vers l'art du passé qu'on vit dans les grandes œuvres des maîtres anciens – ces

saints du monde de l'art – les domaines du sacré : les critiques d'art – dont Malraux – y repèrent ces qualités spécifiques. Benjamin parle d'un air spécifique, de l'« Aura ».

Comme exemple, je voudrais citer une interprétation du *Portrait des Arnolfini* de Jan van Eyck, publié par Maurice Nédoncelle, qui analyse ainsi sa structure esthétique : « Les Romains délimitaient une portion d'espace dans le ciel pour y observer les présages. De même le peintre crée-t-il un *templum* en faisant son tableau et cet acte a-t-il quelque chose de sacré. Nous entrons, avec les yeux et le pinceau de l'artiste dans un monde saisissant et intimidant : un secret nous est annoncé, et voici que se taisent aussitôt les voix de l'univers prosaïque où se débattait notre vie. Le sacré, d'ordre esthétique, émane de l'œuvre comme si elle était une personne. [...] Dans le sacré esthétique, il peut y avoir la présence d'une foule d'autres espèces de sacré [...] Le tableau des Arnolfini [...] nous offre simultanément plusieurs ordres à révéler : à travers le sacré pictural il exprime, pour ainsi dire, un sacré conjugal, une déification de la bourgeoisie flamande, un mystère de l'existence, et enfin une certaine transcendance religieuse ».

Il est certain que la notion du sacré, employée comme dans le texte cité, peut créer une grande confusion. D'autant plus que le sacré esthétique y intervient en premier lieu et qu'à la fin apparaît aussi, mais à la fin seulement, « une certaine transcendance religieuse ». D'ailleurs, à côté du sacré esthétique existent « une foule d'autres espèces de sacré » (III. 7).

La suite des crises de l'art et de la civilisation humaine au XIX^e et au XX^e siècle, ainsi que le développement de la science et de la technique, ont conduit les artistes à adopter de nouvelles attitudes. Les dangers et les calamités introduites par l'homme dans le monde de la nature ont engendré une crise du rationalisme, et ont à nouveau dirigé le regard vers les espaces de l'irrationnel, vers la religion, vers le yoga, vers la drogue, vers une fuite au delà de la société industrielle, qu'elle soit capitaliste ou socialiste.

C'est ainsi que dans les arts, les sujets sacrés font aussi à nouveau leur apparition. Les vitraux de Chagall (III. 8), les décorations de Matisse, la Symphonie de psaumes de Stravinski, la Passion selon saint Luc de Penderecki, la Porte de la mort de la basilique Saint-Pierre de Rome par Manzù. Grandes œuvres, ou du moins sérieuses, généralement exécutées à partir d'une position artistique indépendante, entreprises par la seule volonté de l'artiste ou presque. Mais ce sont toujours des œuvres où un maître démontre sa puissance, des œuvres aussi éloignées que possible de l'humanité d'autrefois. L'artiste approche le sacré avec toute la témérité qu'a développée la longue période où « l'art lui-même était la religion ».

Un artiste croyant, humble, qui ne voudrait qu'approcher l'aire du sacré, sent ainsi son art s'écrouler et devenir nul, inutile, superflu. Après avoir commis son péché originel, l'artiste n'est plus capable aujourd'hui de servir en toute humilité comme un maître anonyme du Moyen Âge, un maître sans nom.

Dans son livre *The Ascent to Truth*, Thomas Merton montre clairement que les sphères de l'art et du sacré sont en effet incompatibles : « Les expériences d'un mystique et les expériences d'un artiste ne peuvent pas être comparées. Bien qu'il soit possible que quelqu'un puisse être en même temps mystique et artiste, sa mystique et son art doivent rester deux choses distinctes ». Un historien de l'art et critique polonais, Wiesław Juszczak, a résumé la différence entre l'expérience de quelqu'un qui cherche à s'approcher du sacré et celui qui se concentre sur le monde des formes visibles dans cette formule lapidaire : « Des cimes du Parnasse on ne peut pas voir le mont Carmel. Et de la cime de Carmel on ne voit rien ». Ce qui se passe dans l'espace visible ne saurait être en relation avec ce qui se passe dans l'espace sacré, où l'on peut avoir des expériences mystiques. Pour Eliade, « le caractère sacré ne saurait être réduit à rien d'autre », et donc pas non plus à l'art. On se souvient de saint Augustin : « Les formes belles et variées, les couleurs vives et fraîches font les délices des yeux. Qu'elles ne retiennent pas mon âme ! Que

Dieu la retienne : créateur de ces choses, Il les a faites très bonnes, certes, mais c'est Lui qui est mon bien, non pas elles ». Pour entrer aujourd'hui dans le sacré, un artiste doit renoncer à être artiste, parce qu'il a perdu son innocence. Un maître qui a pu créer en compétition avec Dieu, dont les œuvres ont été adorées et ont engendré un sacré indépendant, autonome, ce maître n'est plus capable de l'ancienne soumission. Humilité et témérité sont incompatibles.

Dans un livre publié en 1917, autrefois fameux, *Das Heilige*, Rudolf Otto attribuait au sacré la puissance d'éveiller chez les hommes le sentiment du ravissement et de la crainte. Le sacré, selon lui, était plongé dans les mystères de la fascination et de l'épouvante, et ne se révélait qu'en leur compagnie. Si ce *misterium fascinans* et ce *misterium tremendum* sont un jour à nouveau vécus et transmis dans une œuvre d'art par un grand maître, on aura alors le droit de dire que l'art s'est remis au service du sacré. Jusqu'à aujourd'hui toutefois, il semble que la sphère du sacré reste impénétrable pour l'art de notre temps.

Ceci est le dernier texte du professeur Jan Białostocki, décédé en décembre 1988. Il n'a jamais été publié. Son manuscrit dactylographié a été retrouvé dans l'héritage éparpillé du Professeur. Le texte a été lu par Philippe Junod lors du colloque de Berne en 1988. La rédaction remercie le professeur Junod de son aide dans l'établissement des circonstances de la création et de la présentation de ce texte. Les notes de l'original français n'ont pas été préservées, mais la rédaction les a ajoutées en élaborant la version polonaise.



Jan Białostocki w towarzystwie Bożeny Steinborn
| Jan Białostocki with Bożena Steinborn

Ikony Jana Chrzciciela w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – ciało anioła, męczeńska śmierć, święte zwłoki

Teodoret z Cyru, popularny pisarz epoki wczesnobizantyjskiej, opisał historię pewnego syryjskiego mnicha o imieniu Jakub, żyjącego w V wieku, który wątpił w prawdziwość relikwii Jana Chrzciciela pochodzących z Fenicji i Palestyny. Przypuszczał bowiem, że są to szczątki „innego męczennika o tym samym imieniu”, a nie Poprzednika Zbawiciela. Nocą objawił mu się jednak człowiek ubrany na biało, pokazujący „postać, której szata kolorem przypomina śnieg, a przy niej stoi piec ognisty”. Jakub rozpoznał w nim Jana Chrzciciela, „gdyż miał taki sam strój i wyciągał rękę tak, jakby udzielał chrztu”¹. Motyw sennego objawienia w literaturze kręgu bizantyjskiego ma wymiar toposu. Wielokrotnie spotykamy w niej opowieści o ludziach, którym w czasie nocy ukazują się święci o tożsamości niebudzącej niczych wątpliwości². W tym kontekście warto jednak zwrócić uwagę na innego rodzaju wątek zawarty w środkowobizantyjskiej Apokalipsie Anastazji, której bohaterka podczas podróży po niebie, przy źródle Jordanu spotkała jakiegoś człowieka, ubranego w szaty kapłana. Nie rozpoznała go, ponieważ nie był odziany w skórę wielbłąda i dlatego sam musiał się jej przedstawić jako Jan Chrzciciel³.

Te dwie opowieści wskazują na olbrzymią rolę, jaką dla wyobrażeń o świętych odgrywała ikonografia. Święci ukazali się wiernym w taki sposób, w jaki wcześniej oglądali ich oni na ikonach, ponieważ to one stanowiły źródło wyobraźni zbiorowej. Jan Chrzciciel należał przy tym do grupy najłatwiej rozpoznawalnych osób, jako jeden z najważniejszych bohaterów prawosławnej tradycji literackiej i ikonograficznej, a cześć, jaką go otaczano była jednym z najstarszych i najbardziej niezmiennych kultów Kościoła wschodniego.

Tematem tego artykułu jest postać Jana Chrzciciela jako bohatera wyobraźni zbiorowej i jego przedstawienia na ikonach powstałych między XVII a XIX wiekiem, na obszarze pogranicza Wschodu i Zachodu, których zbiór jest obszernie reprezentowany w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Należą one do sztuki rosyjskiej i ukraińskiej, pochodzą zarówno z warsztatów pracujących na rzecz oficjalnej Cerkwi prawosławnej, jak i dla staroobrzędowców. Okres, o którym tu mowa to czas przemian kanonu ikonograficznego, jego dekonstrukcji, a także, w czym zgadza się większość uczonych – okres intensywnego kryzysu

¹ Teodoret, biskup Cyru, *Dzieje miłości Bożej. Historia mnichów syryjskich*, przeł. Katarzyna Augustyniak, Tyniec, Kraków 1994, s. 236 (XXI, 20). Źródła Monastyczne, t. 7.

² Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 4–6.

³ Jane Baun, *Tales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 344.

sztuki prawosławnej, stanowiącego jedno z następstw reform obrzędowych patriarchy Nikona z połowy XVII wieku⁴. Duża część zwolenników starego porządku postrzegała życie w imperialnej Rosji jako ośladnięte panowaniem Antychrysta⁵. Dla nich ikony były nie tylko obiektami religijnymi, ale również swoistymi łącznikami z przeszłością Świętej Rusi – jej znakami w świecie, w którym przyszło żyć wyznawcom „starego prawosławia”⁶.

W tym czasie w państwie moskiewskim nastąpiło zanegowanie dawnej kultury i sztuki, ich odrzucenie przez władze państwowe i oficjalną Cerkiew. Sztuka ruska została skonfrontowana z tradycją zachodnią, przyjęła wiele jej elementów, a jej tożsamość ulegała wielu przekształceniom. Doszło zatem (podobnie jak po unii brzeskiej w państwie polsko-litewskim) do rozbicia jednolitego modelu sztuki sakralnej. W stołecznych ośrodkach, w Moskwie czy w Petersburgu, powstawały „nowe ikony”: dzieła nawiązujące do zachodnich (faktycznie często pochodzących z Rzeczypospolitej) tradycji. W warsztatach staroobrzędowców tymczasem malowano zgodne z kanonami dawnej sztuki „stare ikony”. W takich ośrodkach jak Palech powstawały kosztowne dzieła według wzorów historycznych „szkół” malarstwa ruskiego, a na prowincji *krasnuszk*, których odbiorcami byli ubodzy mieszkańcy Imperium Rosyjskiego. Ważną cechą sztuki tego okresu było nie tylko współistnienie różnych formuł artystycznych, ale też pojawianie się dużej liczby nowych typów ikonograficznych, częściowo nawiązujących do graficznych wzorców z Zachodu, a w pewnej mierze będących efektem wewnętrznych przemian sztuki postbizantyjskiej.

Kult Jana Chrzciciela był szeroko rozpowszechniony w Bizancjum, o czym świadczy nie tylko istnienie jego ikon, popularność jego relikwii, wezwań świętyń, pojawianie się jego postaci na malowidłach ściennych, ale także częste wspomnianie świętego w różnych źródłach literackich⁷. Wydaje się jednak, że na Rusi (zwłaszcza na ziemiach nowogrodzkiej i moskiewskiej), został on nieco przesłonięty przez kult świętego Mikołaja, który to proces w dużej mierze wyjaśnia znana książka Borysa Uspieńskiego⁸. Bez wątpienia jednak relikwie Janowe budziły olbrzymie emocje Rusinów i były jednym z celów pielgrzymek, jakie odbywali w rejon Morza Śródziemnego. W Konstantynopolu najpopularniejszymi były: głowa, lewa i prawa ręka świętego⁹. Relikwie te należały do szczególnie znaczących, zwłaszcza prawa ręka Jana odbierała cześć jako ta, która ochrzciła Chrystusa¹⁰. Dzięki pielgrzymującemu do Konstantynopola w XII wieku Antoniemu Rusini wiedzieli, że błogosławi się nią obejmującego swój urząd cesarza¹¹. Cześć oddawano również innym częściom ciała Jana, fragmentom jego kości,

⁴ Oleg Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, Reaktion Books, London 2002, s. 144–145. Zob. też Barbara Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 7–8.

⁵ O. Tarasov, op. cit., s. 144.

⁶ Aleksandra Sulikowska-Gąska, *Dwie ikony maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Na temat pojęcia ikony staroobrzędowej*, „Ikonothea” 2005, t. 18, s. 7–8.

⁷ Kathleen Corrigan, *The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev*, „Dumbarton Oaks Papers” 1988, vol. 42, s. 1–11.

⁸ Borys A. Uspieński, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, przeł. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa, Zofia Kozłowska, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1985, s. 44–48.

⁹ George Majeska, *Russian Pilgrims in Constantinople*, „Dumbarton Oaks Papers” 2002, vol. 56, tab. 1, 3.

¹⁰ Annemarie Weyl Carr, *The Face Relics of the John the Baptist in Byzantium and the West*, „Gesta” 2007, vol. 46, s. 160.

¹¹ *Puteshestvie novgorodskago arhipiskopa Antonija v Car’grad v konce 12-go stoletija*, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sanktpeterburg 1872, szp. 97–98.

palców, a zwłaszcza głowie, o której przechowywaniu informują źródła dotyczące klasztoru Studyjskiego i kościoła w Faros¹², gdzie miały znajdować się ponadto szaty, włosy, prawa ręka i kij świętego (również używany w obrzędach cesarskich)¹³. Po IV krucjacie (1204) i upadku Konstantynopola (1453) Rusini stracili bezpośredni dostęp do tych relikwii, ale w dalszym ciągu – zwłaszcza w sensie symbolicznym – były one obecne w życiu Cerkwi.

Pytanie, jakie chciałabym postawić dotyczy tego, w jaki sposób tak tradycyjny i głęboko osadzony w prawosławnej tradycji kult, jakim była część dla Jana Chrzciciela funkcjonował po XVII wieku, w zmieniającej się i nacechowanej kryzysem rzeczywistości kultury rosyjskiej i tej istniejącej na pograniczu łacińsko-prawosławnym, która powstała w wyniku unii brzeskiej. Czy ów kult przyjmował elementy tradycji zachodniej, czy też zachowywał swoją szczególną ortodoksyjną tożsamość, a w sferze ikonografii – odrębność? Na ile pojawiały się w nim nowe elementy charakterystyczne dla bieżącej kultury rosyjskiej?

Święte ciało

Ikona pochodząca zapewne z Palechu, którą można datować na pierwszą połowę XIX wieku, przedstawia półpostać Jana Chrzciciela ze skrzydłami, zwróconego w trzech czwartych w lewo, który w dłoni trzyma bogato zdobiony poterion (il. 1)¹⁴. W nim znajduje się wyobrażenie ciała Chrystusa: nagiego leżącego na plecach dziecięcia z nogami podkulonymi i rękoma podniesionymi ku górze. W tej ręce Jan trzyma również zwój z napisem: **ЯЗЪ Б"ДѢ Н С"Д Б"Т"Л"Т"В"О"А" С"Н АГН"Ц" Б"Ж"Н ВЗЕМА"Н Н ГР"Б"Х"Н ВСЕГО МИРА ПОКАН"Е"Н ПРИБЛ"НЖ** [...]. Drugą dłonią wskazuje na Jezusa, któremu towarzyszy monogram: **ѿ: хѣ**. Oblicze Jana Chrzciciela pokryte jest licznymi głębokimi zmarszczkami, jego włosy są rozrzucone w nieładzie, a u ramion zobaczyć można skrzydła. W górnej części kowczegu, z dwóch stron postaci wypisane jest imię: **С"Т"Ы"Н І"В"Я"Н"Н"Ъ ПР"Б"У"Я**. Zarówno oblicze świętego, jego ręce, jak również skrzydła i elementy odzieży rozjaśnia wewnętrzny blask. Wyobrażenie jest pełne dynamiki, który to efekt został osiągnięty poprzez rozedrgane linie na włosach oraz brodzie, zmarszczkach pokrywających oblicze Jana i włosiu futra, które ma na sobie i na fałdach jego szaty. Skrzydła przy tym, jak gdyby utkane z wielokolorowych cienkich linii, wydają się niematerialne, zespolone ze złotym tłem ikony.

Ikony z założenia ukazują i n ną rzeczywistość. Wierni wierzą, że reprezentują świat niedostępny dla ludzkich zmysłów w sposób stosowny do jego właściwości, a zatem głęboko symboliczny, a zarazem taki, który odpowiada możliwościom poznawczym człowieka. Święci są więc przedstawiani w sposób odległy od realizmu, ciała ich wydają się przemienione, emanujące świetlistością, a przy tym ukształtowane w sposób niezgodny z zasadami anatomii. Cieleśność Jana Chrzciciela wyróżnia się jednak nawet na tle prawosławnej ikonografii świętych. Elementem szczególnym nie są przy tym jedynie jego skrzydła, ale wyjątkowe połączenie ascetycznych cech świętego, właściwej mu surowości z gwałtownością i napięciem emocjonalnym. Cieleśność Jana Chrzciciela zdaje się niematerialna, pozbawiona ziemskiego ciężaru, co

¹² A. Weyl Carr, op. cit., s. 161.

¹³ Michele Bacci, *Relics of the Pharos Chapel: A View from the Latin West* [w:] *Vostochnohristianskie relikvii*, red. Aleksej M. Lidov, Progress-Tradicija, Moskwa 2003, s. 244–245; zob. też *Puteshestvie novgorodskago arhiepskopa...*, op. cit., s. 98.

¹⁴ Deska, szpongi, kowczeg, tempera, złocenia, 53,6 × 45 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. IK 81 MNW. Zob. B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem...*, op. cit., tab. VIII; Muzeum Narodowe w Warszawie. *Arcydzieła malarstwa*, red. Dorota Folga-Januszewska, Arkady, Warszawa 2005, il. s. 71.

w pełni odpowiada określeniu, które pojawia się w hymnografii, nazywającej Jana „aniołem, który w ciele na ziemi wśród ludzi przebywa”¹⁵ i „aniołem Bożym w cielesnej postaci”¹⁶.

Przyjmuje się, że to właśnie hymnografia była źródłem dla wyobrażeń świętego ze skrzydłami, które powszechnie spotykane są w sztuce późno- i postbizantyjskiej. W sztuce ruskiej, w której jednym z pierwszych wyobrażeń Anioła pustyni jest zapewne ikona z kręgu Teofana Greka, datowana na koniec XIV wieku¹⁷ szerzej rozpowszechniło się ono poczynając od XVII wieku zarówno w dużych ośrodkach (ikona ze szkoły jarosławskiej, pochodząca z soboru Uspieńskiego w Jarosławiu¹⁸), jak i na prowincji (np. w tzw. szkole północnej)¹⁹.

Anielski wygląd Jana Chrzciciela wynika jednak również z tego, że funkcjonuje on pomiędzy różnymi sferami: jest posłańcem Boga, jak określa go Ewangelia według św. Marka²⁰ i jak nazywali go teologowie wczesnochrześcijańscy, wiążąc jego osobę z przepowiedniami zawartymi w Starym Testamencie, a zwłaszcza ostatniej jego księgi – proroka Malachiasza, gdzie mówi się: „Oto Ja wyślę anioła mego, aby przygotował drogę przede Mną, a potem nagle przybędzie do swej świątyni Pan, którego wy oczekujecie”²¹ (Ml 3,1). Wedle źródeł apokryficznych na pustyni towarzyszyli Janowi aniołowie, którzy też przekazywali mu swoje nauki²². Anielskość samego Jana następująco tłumaczył Orygenes: „Aniołowie Boga, którzy zwą się »ludźmi«, nazywają się »aniołami« nie ze względu na swą naturę, ale z uwagi na swą działalność”²³ – Jan nazywany jest aniołem ponieważ jest bożym „wysłannikiem”²⁴. Natomiast Cyryl z Aleksandrii wiąże jego anielski obraz z misją „głosu wołającego na pustyni”²⁵.

Jan Chrzciciel należy zatem do innego rodzaju istnień niż zwykli śmiertelnicy, a nawet święci. Paul Evdokimov określa go mianem „gwałtownika, tą gwałtownością, która pochodzi od Chrystusa”²⁶. Inaczej rzecz ujmując, można określić Jana Chrzciciela mianem szaleńca bożego. Wygląd jego ciała, ze względu na ascetyzm oblicza, włosy w nieładzie

¹⁵ Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatysta ku czci Jana, dostojnego i najchwalebniejszego Proroka, Poprzednika i Chrzciciela Pańskiego* [w:] Franciszek Skaryna z Połocka, *Życie i pisma. Wybór tekstów*, przeł. i oprac. Mariola Walczak-Mikołajczakowa, Aleksander Naumow, Gniezno 2007, s. 177; zob. Paul Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. Elżbieta Wolicka, Poznań: W drodze 1991, s. 254; Grigorij I. Vzdornov, *Ikona „Ioann Predtecha Angel Pustyni” – pamiątknik kruga Teofana Greka*, „Pamiętniki kultury. Nowe odkrycia” 1975, s. 171.

¹⁶ Franciszek Skaryna z Połocka, *Kanon Janowi Poprzednikowi* [w:] idem, *Życie i pisma...*, op. cit., s. 184.

¹⁷ G.I. Vzdornov, op. cit., s. 171–179.

¹⁸ Vera G. Brjusova, *Russkaja zhivopis' 17 veka*, Iskustvo, Moskva 1984, tab. 68.

¹⁹ Ibidem, tab. 81.

²⁰ „Jak jest napisane u proroka Izajasza: Oto Ja posyłam wysłańca mego przed Tobą; on przygotuje drogę Twoją. Głos wołającego na pustyni: Przygotujcie drogę Panu, Jemu prostujcie ścieżki. Wystąpił Jan Chrzciciel na pustyni i głosił chrzest nawrócenia na odpuszczenie grzechów” (M 1,2–4).

²¹ Por. „Oto Ja posyłam anioła przed tobą, aby cię strzegł w czasie twojej drogi i doprowadził cię do miejsca, które ci wyznaczyłem” (Wj 23,20).

²² *Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi*, przeł. ks. Mariusz Rosik [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2, *Św. Józef i św. Jan Chrzciciel. Męka i zmartwychwstanie Jezusa. Wniebowzięcie Maryi*, red. ks. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003, s. 599 (I, 17).

²³ *Komentarz do Ewangelii według św. Jana*, cz. 1, przeł. Stanisław Kalinkowski, wstęp ks. Wincenty Myszor, ks. Emil Stanula, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1981, s. 128 (XXIII, 145).

²⁴ Tadros Y. Malaty, *The Gospel According to Saint Mark*, Coptic Orthodox Christian Center, Orange 2003, s. 26–27.

²⁵ Walter Haring, *The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collection*, „The Art Bulletin” 1922, vol. 5, no. 2, s. 35–36.

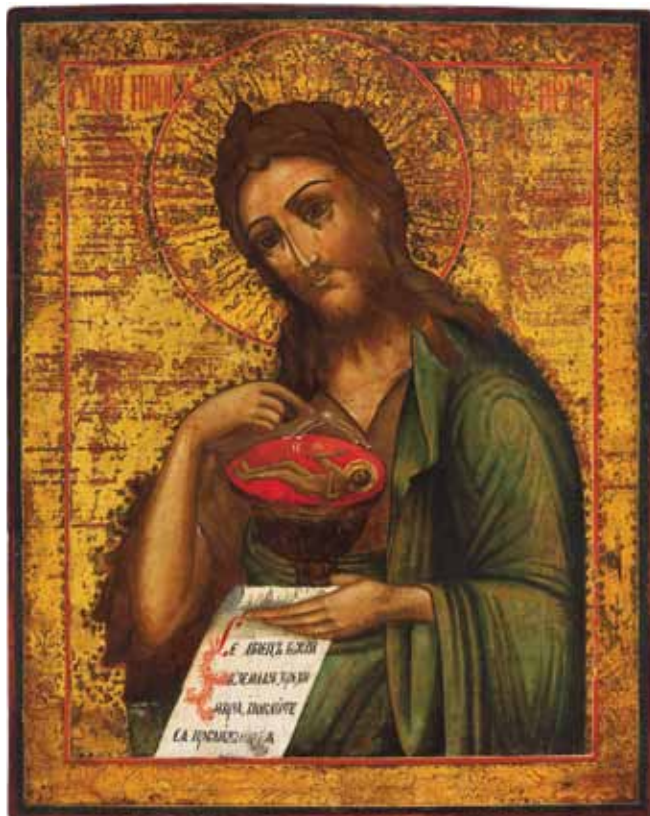
²⁶ P. Evdokimov, op. cit., s. 244.



il. 1 | fig. 1

Święty Jan Chrzciciel, Anioł pustyni | *Saint John the Baptist, Angel of the Desert*, Rosja, Palekh, warsztat staroobrzędowców (?), XIX w. | first half of 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Święty Jan Chrzciciel, Anioł pustyni | *Saint John the Baptist, Białoruś, Wietka, warsztat staroobrzędowców (?), XIX w.* | 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

i „dziki” ubiór sprawia, że ikonograficznie wydaje się on bliski przedstawieniom „jurodiwych”, np. przedstawieniom Aleksego, Człowieka Bożego²⁷.

Temat anielskiego ciała ma zresztą w ikonografii jeszcze szerszy kontekst, należy bowiem pamiętać o postrzeganiu w Bizancjum na podobieństwo aniołów – eunuchów, a także mnichów. Ci pierwsi w strukturze bizantyjskiego dworu uważani byli za odpowiednik anielskich sił na dworze niebieskim²⁸. Drudzy zaś poprzez swoje wyczyny ascetyczne upodabniali się – jak wierzono – do anielskich bytów. *Hermeneja* Dionizjusza z Furny opisuje przedstawienie egipskiego starca pustyni i jednego z założycieli wschodniego monastycyzmu – Pachomiusza, przed którym stoi „anioł Pański w stroju mniszym, w opończy i kapturze na głowie, wskazuje mu ten strój palcem i mówi ze zwoju: »Wszelkie ciało w ten strój

²⁷ V.G. Brjusova, op. cit., s. 147, il. 157; zob. też G.I. Vzdornov, op. cit., s. 175.

²⁸ Kathryn M. Ringrose, *The Perfect Servant. Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium*, The University of Chicago Press, Chicago 2003, s. 142–162.

obleczone, Pachomiuszu, będzie zbawione»²⁹, a odpowiadająca temu opisowi kompozycja znana jest np. z klejma szesnastowiecznej ikony hagiograficznej z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie³⁰.

Teksty opisują Jana jako ascetę, który żywił się „szarańczą, leśnym miodem i słodyczą roślin”³¹, „aby żadne nieczyste pożywienie nie weszło do jego ust”³², „miał odzienie z sierści wielbłąda i pas skórzany dookoła swych bioder”³³. Strój ten zawdzięczał swojej matce, która przyodziła go tak, kiedy był jeszcze dzieckiem: „Włożyłam mojemu synowi szatę z sierści wielbłądziej i skórzany pas, aby góra świętej pustyni mogła być zamieszkała, i aby klasztory i zgromadzenia mnichów mogły w niej wyrastać”³⁴. Model życia Jana Chrzciciela stanowił podstawowy wzorzec dla chrześcijańskich ascetów, a w pismach wielu autorów powraca podziw dla mocy świętego i jego ascetycznego uporu³⁵. Do Jana Chrzciciela przyrównywano więc ascetów egipskich, jak np. Antoniego³⁶, ale był też wzorem postępowania nawet dla świętych kobiet – jak np. dla niezmiernie popularnej na Rusi Paraskiewy Tyrnowskiej³⁷. To właśnie o Janie Chrzcicielu Franciszek Skaryna otwarcie pisał, że ludziom „życie anielskie objawia”³⁸ i daje „anielskiego życia wzór”³⁹.

Opisana powyżej ikona z Palechu, nawiązująca pod względem formalnym do siedemnastowiecznej sztuki Powołża ukazuje ciało Jana w formie chciałoby się rzec kubistycznej – celem tego zabiegu jest zobrazowanie wyzwolenia z cielesności, a skrzydła pokazują tu związek ze światem niematerialnym. Można też mówić o pewnym charakterystycznym modelu przedstawienia Jana Chrzciciela. Podobnie, choć bez skrzydeł ukazany został Jan na dziewiętnastowiecznej ikonie z Wietki (il. 2)⁴⁰. Jest na niej odziany w zwierzęce futro i zielony płaszcz. Jego głowę otaczają wełniste włosy i broda. Twarz jest dość subtelnej urody, ale z bardzo charakterystycznymi poprzecznymi zmarszczkami pod dolnymi powiekami, które nadają jego obliczu nieco demoniczny wygląd. Na zwoju Jana wypisany jest tekst: **СѢ АГНѢЦЪ БЖІИ ВЪЗЕМЛАЯ ХРЕХН МНРА, ПОКАИТЕСА ПРЕДНѢЖ** [...]. Ikonie towarzyszy napis określający Jana jako proroka: **СТЫИ ПРОР ІОАННЪ ПРД҃УА**.

²⁹ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli Objaśnienie sztuki malarskiej*, przeł. z nowogrec. i przypisami opatrzył Ireneusz Kania, red. nauk. i wstęp Małgorzata Smorąg Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 207.

³⁰ Janina Kłosińska, *Ikony*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1973, nr 41, s. 210–211.

³¹ *Świadectwo, czyli narodzenie i ścięcie świętego Jana Poprzednika i Chrzciciela* [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*..., op. cit., s. 581.

³² *Żywot św. Jana Chrzciciela*..., op. cit., s. 596. Na temat diety Jana Chrzciciela zob. obszerne studium: James A. Kelhoffer, *The Diet of John the Baptist: "Locusts and Wild Honey" in Synoptics and Patristic Interpretation*, Mohr Siebeck, Tübingen 2005.

³³ *Świadectwo*..., op. cit., s. 582.

³⁴ *Żywot św. Jana Chrzciciela*..., op. cit., s. 595.

³⁵ J.A. Kelhoffer, op. cit., s. 153–165.

³⁶ *The Life and Teaching of Pachomius*, Redwood Books, Throwbridge 1998, s. 2.

³⁷ *The Life of Saint Petka /Paraskeva/. A Seventeenth Century Damascene* [w:] Thomas Butler, *Monumenta Bulgarica. A Bilingual Anthology of Bulgarian Texts from the 9th to the 19th Centuries*, Sofia University Press, Sofia 2005, s. 316–317.

³⁸ Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatyst ku czci Jana*..., op. cit., s. 179.

³⁹ Ibidem, s. 172; zob. też G.I. Vzdornov, op. cit., s. 171.

⁴⁰ Deska, tempera, złocenia, 44,3 × 35,6 cm, nr inw. IK 399 MNW.



il. 3 | fig. 3

Święty Jan Chrzciciel,
Anioł pustyni | Saint
John the Baptist, Angel
of the Desert, ikona
z cerkwi w Torkach,
warsztat przemyski (?)
Icon from church
in Torki, Peremyshl
workshop (?), XVII w.
17th century, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Na obu przedstawieniach zwraca uwagę postać Chrystusa leżącego w poterionie, który reprezentuje typ ikonograficzny Amnos. Pojawia się on również na chramowej ikonie Jana Chrzciciela z Terek, którą można datować na XVII wiek (il. 3)⁴¹, jak również na osiemnastowiecznej ikonie Jana Chrzciciela ze scenami z jego żywota oraz świętymi, która stanowi

⁴¹ Deska, tempera, złocenia, rama, 108 × 71 cm., nr inw. IK 107 MNW. Na temat ikon z cerkwi w Torkach zob. Aleksandra Sulikowska, *Siedemnastowieczna ikona Trójcy Świętej z cerkwi w Torkach z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (Kilka uwag na temat ikonografii Starotestamentowej Trójcy Świętej w malarstwie cerkiewnym dawnej Rzeczypospolitej)* [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1. Referaty, Muzeum Chełmskie, Chełm 2003, s. 184–185. Ikona była publikowana przed konserwacją (Monika Branicka, *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła pustyni z Odrzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2001, nr 35, s. 24–44, il. 12) i stanowiła temat dyplomu i pracy magisterskiej: Olga Tkaczenko, *Dokumentacja konserwatorska „Święty Jan Anioł Pustyni” ikona, XVII w.*, nr inw. IK 107 MNW, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2004.

część tryptyku *Deesis* (il. 4)⁴². Ta pierwsza ikona, przedstawiająca Jana w całej postaci, w ujęciu frontalnym, trzymającego w dłoni zwój, na którym wypisany jest tekst: **ΣΒΑΤΥ ΙΗΓΗΥΣ
ΒΟΗΝ ΒΥΖΕΛΙΑ ΓΡΕΧΗ ΒΟ ΕΓΟ ΜΗΡΑ**, z dwoma scenami hagiograficznymi w dolnych narożnikach stanowi szczególne połączenie różnych konwencji ikonograficznych. Jest to dzieło pochodzące być może z warsztatu przemyskiego, odpowiadające w dużej mierze wzorcom nowożytnego malarstwa zachodnioeuropejskiego: oblicze i ciało Jana przedstawiono jako ascetyczne i wychudzone, ale namalowano je „realistycznie”, usiłując oddać anatomię i zastosować modelunek światłocieniowy; odrealnieniu postaci służą natomiast skrzydła u ramion świętego, a także tłoczone ornamentalne tło ikony (il. 3).

Wspominane tutaj przedstawienie Chrystusa Amnos jest jednym z najbardziej znaczących elementów ikonografii Jana Chrzciciela. Było ono bowiem tematem jednej z pierwszych doktrynalnych wypowiedzi o ikonach wyrażonej przez sobór piąto-szósty w 692 roku, wedle którego „na niektórych ikonach świętych wyobrażany jest, palcem Poprzednika wskazywany, baranek” i zalecał, aby Jezus był na ikonach wyobrażany w swej ludzkiej postaci⁴³. Chrystus – Dziecię w poterionie symbolizuje eucharystię i ukazuje głęboką więź między Janem a Jezusem i istotę poprzednictwa, jak również pośrednictwa świętego. Jan jawi się jako świadek wcielenia Chrystusa⁴⁴. Poprzez dokonanie chrztu przepowiada on przyszłą chwałę i zmartwychwstanie Zbawiciela⁴⁵. Na zwojach przedstawionych na ikonach realizujących ten temat ikonograficzny wypisane są słowa: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata. Pokajajcie się, bo zbliża się Królestwo”, nawiązujące do fragmentu Ewangelii według św. Jana: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata. To jest Ten, o którym powiedziałem: Po mnie przyjdzie Mąż, który mnie przewyższył godnością, gdyż był wcześniej ode mnie. Ja Go wcześniej nie znałem, ale przyszedłem chrzcić wodą w tym celu, aby On się objawił Izraelowi” (J 1, 29–31). To wezwanie, choć posiadające wymiar uniwersalny, w kontekście omawianych ikon należy rozumieć w związku z atmosferą panującą w Rosji i na Ukrainie oraz powszechnym przekonaniem dużych grup społecznych w okresie XVII–XIX wieku, że wkrótce nastąpi koniec świata⁴⁶.

Żywot świętego Jana

Dzieje świętego Jana zostały opisane w ewangeliach, ale mają także bogaty kontekst apokryficzny⁴⁷. Zgodnie z Ewangelią według św. Łukasza, gdy „dla Elżbiety [...] nadszedł czas rozwiązania i urodziła syna”, a „jej sąsiedzi i krewni usłyszeli, że Pan okazał tak wielkie miłosierdzie nad nią, cieszyli się z nią razem” (Ł 1, 57–58). Apokryficzna *Opowieść o Janie Chrzcicielu*, której autorem miał być Marek Ewangelista informuje po prostu, że „gdy od stworzenia świata upłynęło pięć tysięcy pięćset lat bez sześciu miesięcy, z rozkazania Ducha Świętego narodził

⁴² Deska, szpongi, tempera, złocenia, 44 × 37,5 cm, nr inw. IK 45 MNW. Zob. *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Aleksandra Sulikowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 237, kat. nr 94.

⁴³ Cyril Mango, *The Art of Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1972, s. 139.

⁴⁴ K. Corrigan, op. cit., s. 3.

⁴⁵ Ibidem, s. 6.

⁴⁶ O. Tarasov, op. cit., s. 146–149.

⁴⁷ Carl R. Kazmierski, *John the Baptist: Prophet and Evangelist*, The Liturgical Press, Collegeville, Minnesota 1996, s. 12.



il. 4 | fig. 4

Hexaameron (Sobota Wszystkich Świętych)
 | *Hexaameron (All Saints' Saturday – Subbota Vsekh Svyatykh)*,
 Rosja, Palekh, warsztat staroobrzędowców (?)
 | Russia, Palekh, Old Believer workshop (?),
 1. poł. XIX w. | 1st half of 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie
 | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

się święty Jan Chrzciciel⁴⁸. W źródle tym ukazano narodziny Jana jako kluczowy etap dziejów ludzkości. Z kolei w *Żywocie św. Jana* przypisywanym Serapionowi mówi się jedynie, że „kiedy święta Elżbieta porodziła, wielka radość i wesele zapanowały w jej domu”⁴⁹.

Źródła poświęcają wiele miejsca na omówienie działalności publicznej Jana, ale przede wszystkim opisują konflikt między nim a Herodem, który postanowił go uwięzić, dowiedziawszy się, że Jan publicznie krytykował fakt, że związał się on z żoną swego brata. Apokryfy przytaczają mowę, jaką Jan miał wygłosić do władcy: „Czemu skrywasz truciznę i robactwo, które są w twoim zepsutym sercu i skalasteś łóżce swego brata? Dlaczego z zewnątrz zdawałeś się mężny i łagodny, wewnątrz zaś żądza powoduje zamęt twego serca i skłania cię ku niegodziwości? Dlaczego pobożności zaniedbałeś, pograżając się w chorobie rozwiązłości? Nie wolno ci mieć żony twego brata!”⁵⁰. Według *Żywota* Jan „powtarzał to, wołając na pustyni, jak anioł go nauczył”⁵¹, a jego uwięzienie doprowadziło do społecznych niepokojów. Wedle tradycji śmierci proroka miała zażyczyć sobie córka Herodiady, która uwiodła tańcem Heroda (*Żywot św. Jana* zresztą podaje, że „zły król codziennie żył z nimi obydwojma w cudzołóstwie”⁵²). Franciszek Skaryna w XVI wieku opisał te wydarzenia barwnie i dosadnie: „Lubieżny Herod, nie chcąc porzucić nierządnej żony brata swego [...] rozkazał, by tobie, więzionemu w ciemnicy, ścięto głowę, poczem tancerka występna przyniosła ją na tacy na ucztę przekłętą”⁵³. To właśnie za namową córki Herodiady (której imię jest różnie określane w źródłach) ścięto głowę świętego, przyniesiono ją na misie dziewczynie, a ona przekazała ten szczególny dar matce⁵⁴.

Dzieje Jana Chrzciciela są obszernie opisywane przez źródła i stanowią podstawę hymnografii świąt związanych z Janem, które zresztą należą do głównych obrzędów Kościoła prawosławnego. Trzy główne cykle *prazdników* dotyczą bowiem Zbawiciela, jego Matki i właśnie Jana⁵⁵. W tym ostatnim obecne są święta: Poczęcia, Narodzin i Ścięcia, które można odnosić do dwóch pozostałych. W jakimś sensie również istnieje relacja pomiędzy istotą Deesis a rocznym cyklem świąt liturgicznych, którego podstawę stanowią

⁴⁸ *Świadectwo...*, op. cit., s. 580.

⁴⁹ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, s. 592.

⁵⁰ *Świadectwo...*, s. 583.

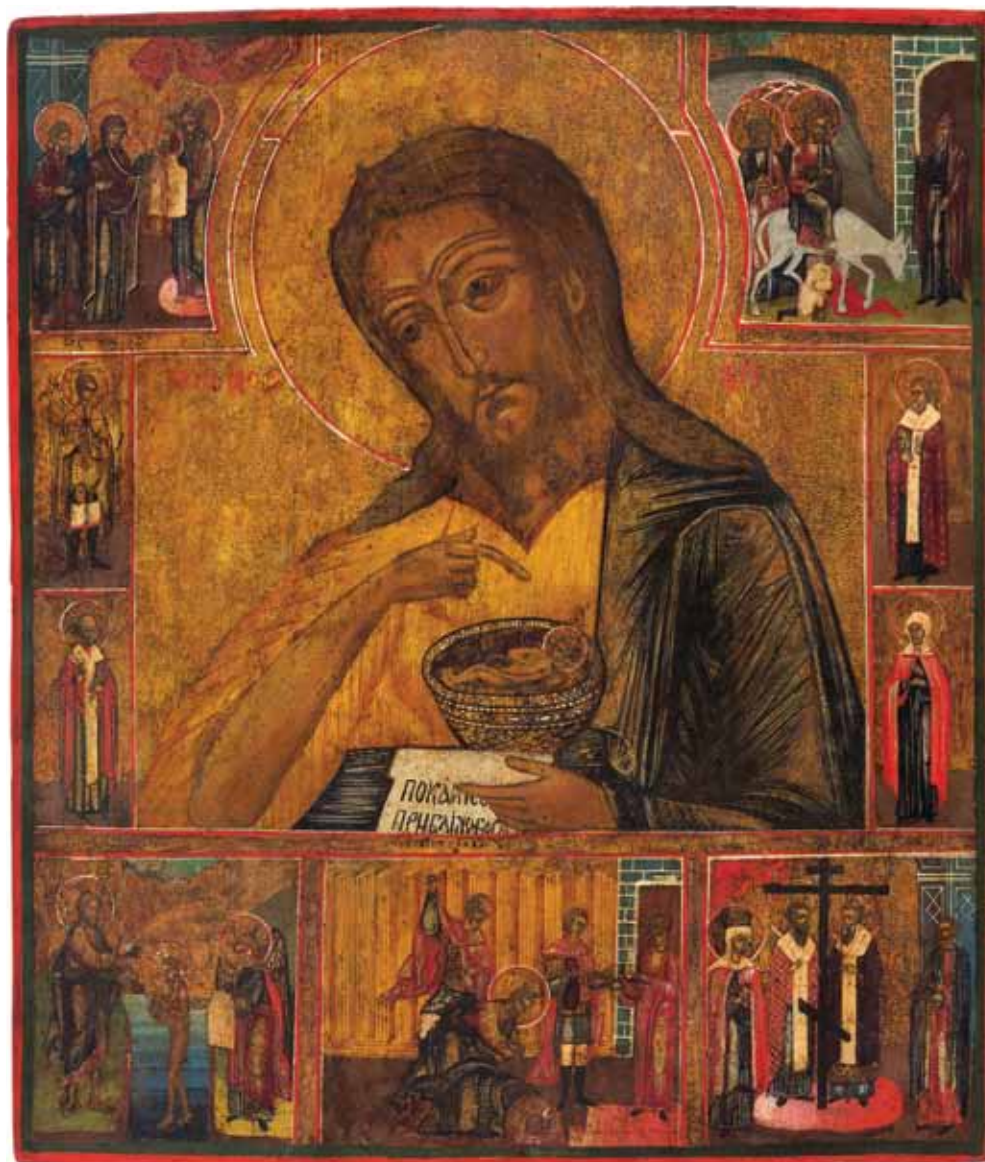
⁵¹ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, s. 599–600.

⁵² *Ibidem*, s. 602.

⁵³ Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatyst ku czci Jana...*, op. cit., s. 172.

⁵⁴ Mk 6,26–28; *Świadectwo...*, s. 586–587.

⁵⁵ John Meyendorff, *Byzantine Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 157.



il. 5 | fig. 5

Święty Jan Chrzciciel
(część tryptyku Deesis)
| Saint John the Baptist
(panel of Deesis
triptych), Rosja, warsztat
provincialny | Russia,
provincial workshop,
XVIII w. | 18th century,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

te trzy grupy prazdników⁵⁶. Na pochodzącej z Palechu i datowanej na pierwszą połowę XIX wieku ikonie *Hexaeronu* (il. 4)⁵⁷ prezentującej szczegółną wizję dziejów świata i Rosji, przedstawione święta odpowiadają etapom historii ludzkości i jej zbawienia, a zarazem są ilustracjami

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Deska, szpongi, kowczeg, tempera, złocenia, 44,5 × 37,5 cm, nr inw. IK 61 MNW. Zob. Aleksandra Sulikowska, *The Old-Believers' Images of God as the Father. Theology and Cult*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2000, XLI, nr 1-4, s. 112, il. 3; *Ikony. Przedstawienia maryjne...*, op. cit., s. 180-181, nr kat. 66; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Arcydzieła...*, op. cit., il. s. 77.



il. 6 | fig. 6

Nowotestamentowa
Trójca Święta (Ojcostwo)
New Testament Trinity
(Fatherhood), Białoruś,
Wietka, warsztat
staroobrzędowców (?)
Belarus, Vetka, Old
Believer workshop (?),
XIX w. | 19th century,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof
Wilczyński / Ligier Studio /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

kolejnych dni tygodnia⁵⁸. Niedzielę oznacza Zmartwychwstanie, poniedziałek: Sobór Archanioła Michała i innych Bezcielesnych Sił; wtorek: Obcięcie głowy Jana Chrzciciela; środe: Zwiastowanie; czwartek: Umywanie nóg apostołom; piątek: Ukrzyżowanie; a sobotę: Zbawieni przed Bogiem Ojcem, Chrystusem. W kontekście tych obrazów Obcięcie głowy Jana Chrzciciela oznacza okres Starego Testamentu, który reprezentuje postać Jana Chrzciciela i jego ofiara, zapowiadająca chwałę Mesjasza.

Na osiemnastowiecznej ikonie Jana Chrzciciela, będącej częścią tryptyku *Deesis* (il. 5), wokół głównego wizerunku ukazane zostały następujące sceny: *Spotkanie Pańskie*, *Chrzest w Jordanie*, *Obcięcie głowy*, *Wjazd do Jerozolimy* i *Podwyższenie Krzyża Świętego*. Większość z tych przedstawień odnosić można do kwestii relacji ideowych między Starym a Nowym Testamentem. *Spotkanie Pańskie* ukazuje moment, w którym starzec Symeon rozpoznał w małym Jezusie Mesjasza; *Chrzest* jest obrazem Epifanii; natomiast przedstawienia *Wjazdu do Jerozolimy* i *Podwyższenia Krzyża* można odczytywać jako wyobrażenia ziemskiej i niebiańskiej chwały Chrystusa. Obraz obcięcia głowy Jana Chrzciciela wyraźnie tu wyróżniono poprzez sposób jego umieszczenia, poniżej wizerunku świętego, jak również fakt, że jest nieco większy od innych scen i – w kontekście całości – jawi się on jako obraz przepowiadający Zmartwychwstanie.

Pośrednik

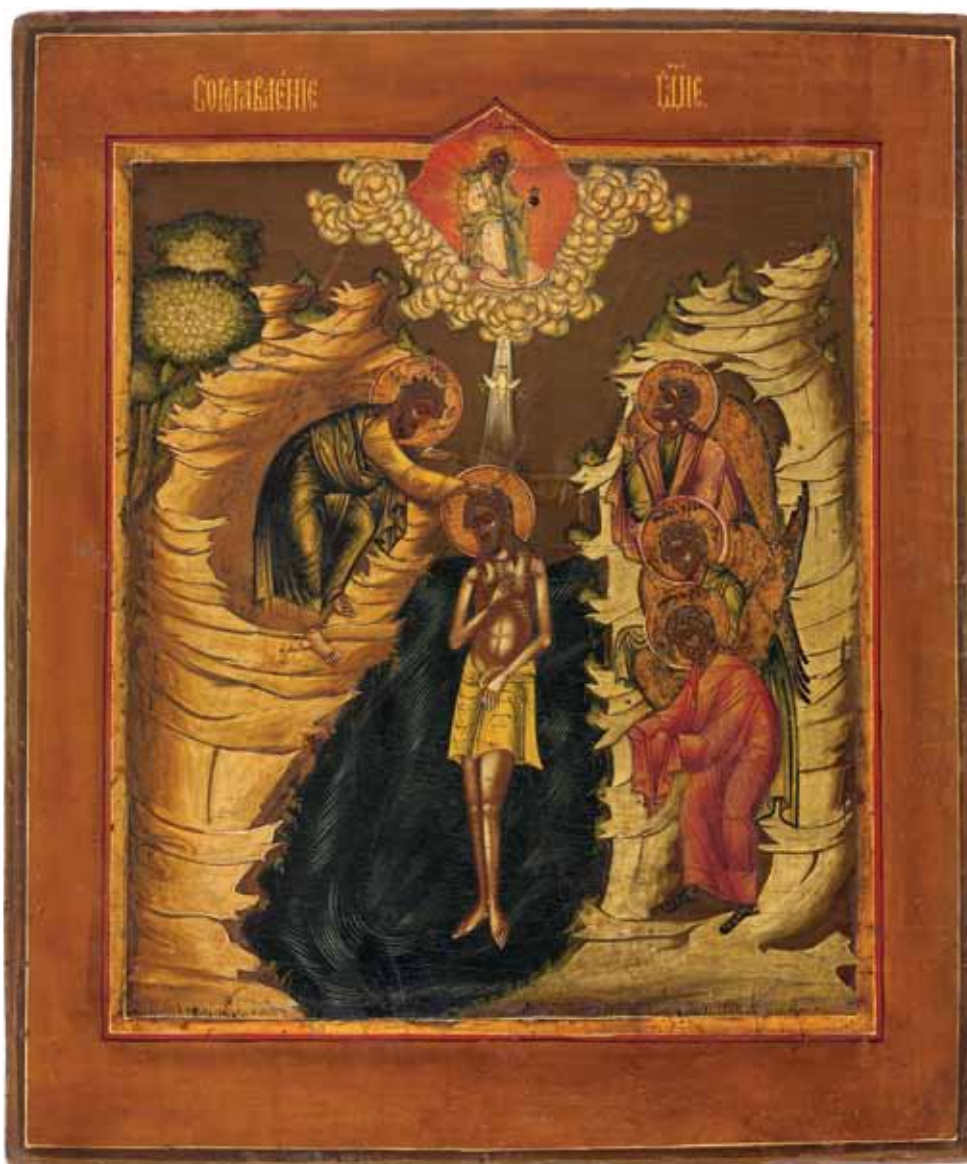
W wyobraźni zbiorowej święci pełnili funkcję pośredników pomiędzy światem widzialnym i niewidzialnym. Przyjmuje się, że w sztuce istotę owej funkcji oddaje ikonografia *Deesis*, prezentująca Bogurodnicę i Jana Chrzciciela, którzy zwracają się w gestach modlitewnych do Chrystusa. Obraz ów symbolizuje wstawiennictwo świętych za całym rodzajem ludzkim: modlitwę zanoszoną przed oblicze Zbawiciela przez kobietę, która go urodziła i mężczyznę, który był jego poprzednikiem. Jest to najbardziej uniwersalne i najszerzej rozpowszechnione wyobrażenie o charakterze modlitewnym występujące w ortodoksyjnej tradycji, które stanowiło centrum ideowe świątynnego ikonostasu, jak również było zwykle obecne wśród domowych ikon w tzw. domowym ikonostasie⁵⁹.

Parę: Maria i Jan teologia prawosławna traktuje archetypicznie – jako dopełniające się znaki kobiecości i męskości⁶⁰. Maria jest postrzegana jako pierwsza spośród rodzaju ludzkiego, a jej postać

⁵⁸ Ikona posiada bliską ikonograficznie analogię pośród ikon z kolekcji Pawła Korina (dzieło Wasilija Iwanowicza Chochłowa z 1813 r.). Valentina I. Antonova, *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, Iskusstvo, Moskva 1966, s. 135–137, kat. nr 144, il. 132.

⁵⁹ O. Tarasov, op. cit., s. 39.

⁶⁰ P. Evdokimov, op. cit., s. 232–233.



il. 7 | fig. 7

Chrzest Chrystusa w Jordanie (Epifania)
| Baptism of Christ in the River Jordan (Epiphany), Rosja północna (?), warsztat staroobrzędowców | northern Russia (?), Old Believer workshop, XVIII w. | 18th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

stanowi prototyp ludzkiej świętości. Jej drugim „modelem” jest Jan Chrzciciel, którego wyjątkowa rola polega przede wszystkim na tym, że jest on ostatnim prorokiem Starego Testamentu, a zarazem pierwszym prorokiem – Nowego. Pojawia się w czasie, gdy dochodzi do wypełniania się Prawa i kiedy to nastaje czas łaski, a zatem łączy – podobnie jak w pewnym sensie Maria – czasy Starego i Nowego Testamentu⁶¹. Wyrazem takiego rozumienia kultu Jana Chrzciciela są utwory Skoryny, który w hymnach ku czci świętego określa go jako „większego od wszystkich

⁶¹ TY. Malaty, op. cit., s. 29; C.R. Kazmierski, op. cit., s. 9.

proroków”, bowiem gdy oni jedynie przepowiadali nadejście Chrystusa Jan „wskazał na Niego palcem”⁶². Podobnie jak Maria jest Jan Chrzciciel opiekunem i orędownikiem ludzkości, a jego ikony, jak się uważa, mają dobroczynny wpływ na świat. Za znaną dzięki ruskiemu *Chronografowi* z 1512 roku opowieść o tym, jak w 1472 roku wicher porwał z „wielkiej świątyni” w Belgradzie ikony *Deesis* z dwóch stron Zbawiciela. Wydarzenie to zostało odczytane jako opuszczenie miasta przez Marię i Jana Chrzciciela. Potraktowano je jako zapowiedź klęsk, jakie w tym czasie miały spaść na Serbię, zwłaszcza podboju kraju przez muzułmanów⁶³.

Opisywana już ikona *Hexaameronu* (il. 4), zawiera w centrum obraz zwany *Sobotą wszystkich świętych*, w którym widzimy Boga Ojca, a niżej Chrystusa Emmanuela, otoczonych przez modlące się zastępy, na czele których stoją Bogurodzica i Jan Chrzciciel. Poniżej zobaczyć można Drzewo Poznania, z dwóch stron którego ukazano Adama i Ewę oraz sceny związane z pobytem i wygnaniem prarodziców z raju; a dokoła zastępy świętych. Istnieje wyraźny związek pomiędzy parą prarodziców, a Marią i Janem z grupy *Deesis*. Drzewo Poznania oznacza tu oś ziemi, wskazuje jej centrum: w jego koronie widoczny jest wizerunek Syna Bożego, a wyżej Boga Ojca. Tak jak Adam i Ewa reprezentują pierwotną męskość i żeńskość, tak Jan i Maria są przedstawicielami dwóch płci, przedstawiając ich role po tym, jak dokonało się odnowienie ludzkości po wcieleniu. Adam i Ewa wskazują na obraz ludzkości upadłej, podczas gdy Jan i Maria – obraz ludzkości, która z tego upadku się podźwignęła.

Aspekt niebiańskiej obecności Jana Chrzciciela i Marii przed obliczami Trójcy oddaje także powstała w pierwszej połowie XIX wieku ikona *Nowotestamentowa Trójca Święta* pochodząca najprawdopodobniej z Wietki, która przedstawia współtrонujących Boga Ojca i Syna Bożego (il. 6), określona w górnym polu jako: **УБРАЗЪ ОТЕЦЕСТВО**⁶⁴. Pomiędzy Ojcem i Synem widoczna jest kula świata z symbolicznym obrazem krzyża na Golgocie, powyżej którego unosi się gołębica Ducha Świętego. Z dwóch stron tej grupy zobaczyć możemy niebiańskie zastępy (w tym anioły stróże prowadzące ludzkie dusze), a pośród nich stojących przed obliczem Trójcy – Marię i Jana, którzy reprezentują ludzkość⁶⁵.

Kontekst pojawiania się postaci Jana Chrzciciela jako pośrednika pomiędzy różnymi etapami historii i różnymi sferami bytu w ikonografii jest znacznie szerszy niż różne warianty *Deesis*. Jest on jednym z głównych bohaterów wyobrażenia *Chrztu Pańskiego*, będącego ikoną święta Epifanii⁶⁶. Na pochodzącej ze staroobrzędowego warsztatu osiemnastowiecznej ikonie⁶⁷ Jan został ukazany na wysokim brzegu rzeki, w chwili gdy unosi rękę nad głową

⁶² Franciszek Skaryna z Połocka, *Akatyst ku czci Jana...*, op. cit., s. 171.

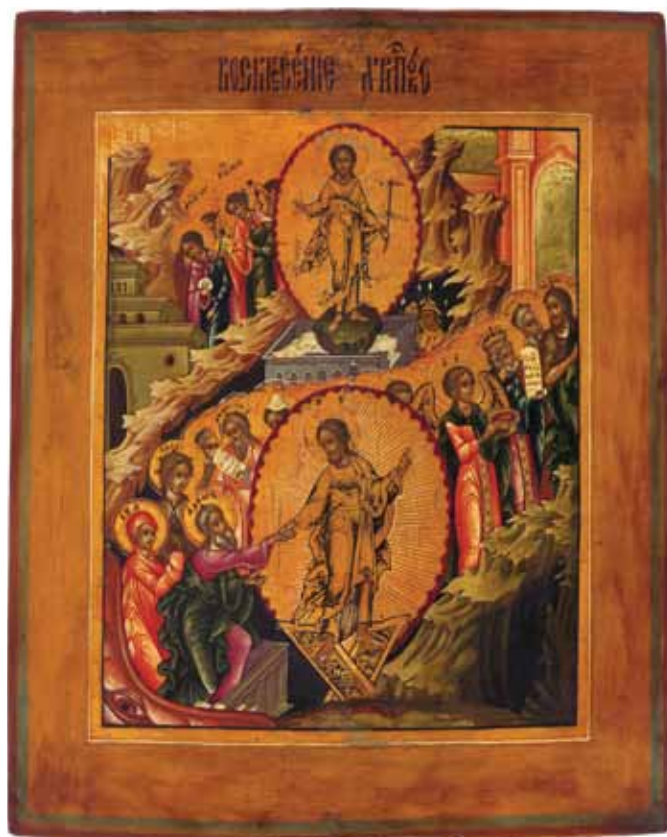
⁶³ Aleksandra Sulikowska-Gaska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 176–177; *Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. Koniec XV – pervaja polovina XVI veka*, Izdatel'stvo: Hudozhestvennaja literatura, Moskva 1984, s. 414–415.

⁶⁴ Deska, szpongi, tempera, złocenia, 44,2 × 37,5 cm, nr inw. IK 386 MNW.

⁶⁵ Por. analogiczny przykład z Wietki: *Vjetkavski muzej narodnaj tvorchasci*, Bjelarus, Minsk 1999, s. 114, il. 53–54.

⁶⁶ Na temat ikonografii święta Epifanii zob. Leonid Ouspiensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons*, St Vladimir's Seminary Press, New York 1999, s. 164–167.

⁶⁷ Deska, szpongi, kowczeg, tempera, złocenia, 33,3 × 27,7 cm, nr inw. IK 180 MNW. Zob. Aleksandra Sulikowska-Gaska, *Tematy propagandowe w sztuce staroobrzędowców [w:] Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku”, 17–19 VI 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. Marcin Olejnik, Joanna Tomalska, Muzeum Zamek Górków w Szamotułach, Szamotuły 2008, s. 71. Szamotulskie Zeszyty Muzealne, 2; Muzeum Narodowe w Warszawie. *Arcydzieła...*, op. cit., il. s. 71.



Jezusa, obnażonego i stojącego w Jordanie (il. 7). Na przeciwnym brzegu ukazani zostali aniołowie, dwaj pierwsi zgięci w pokłonie mają dłonie zasłonięte tkaniną. Trzeci podnosi twarz ku górze, spogląda na Pana Zastępów, który posyła gołębicę Ducha Świętego ku Chrystusowi. Anioł ów podnosi dłoń z palcami złożonymi do „starowerskiego” znaku czynienia krzyża. Ikona ma bardzo szczególną formę plastyczną, wyraźnie zaakcentowano tu brzegi rzeki, które wydają się poszarpane, a których jasne barwy kontrastują z ciemnym błękitem wód Jordanu. Ciała postaci są rozjaśnione blaskiem, który nie posiada jednolitego źródła. Występuje tu również wyraźny kontrast pomiędzy niemal nagą postacią Jezusa, który stoi wyprostowany w rzece, a pochylonym nad nim Janem, którego ciało wydaje się skrzycone w ruchu: można widzieć tu kontrast pomiędzy „bożym szaleństwem” Jana Chrzciciela a ofiarą Zbawiciela⁶⁸.

W szczególności sposób rolę Jana Chrzciciela ukazują również ikony *Zmartwychwstania Chrystusa* oraz *Pokrowu*. Typową redakcją ikonograficzną pierwszego tematu w sztuce XVII–XIX wieku jest zestawienie dwóch przedstawień: *Powstania*

il. 8 | fig. 8

Zmartwychwstanie Chrystusa (Zstąpienie Chrystusa do Otchłani)
| *Christ's Resurrection (Christ's Descent into Limbo)*, Rosja | Russia, XIX w. | 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 9 | fig. 9

Pokrow (Opieka Matki Boskiej) | Pokrov (Intercession of the Theotokos), Rosja | Russia, XIX w. | 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

68 C.R. Kazmierski, op. cit., s. 11.

z *Grobu* i *Zstąpienia do Otchłani*⁶⁹. Pierwszy z nich, wedle redakcji zachodniej prezentuje Jezusa zmartwychwstałego stojącego nad pustym grobem; drugi – wyprowadzenie Adama i Ewy oraz innych sprawiedliwych, w tym Jana, z Otchłani. Na dziewiętnastowiecznej ikonie rosyjskiej⁷⁰ z dwoma wizerunkami Chrystusa, którego otacza świetlista mandorla, Jan Chrzciciel ukazany jest na czele pochodu sprawiedliwych, którzy opuszczają Otchłań, zmierzając do bram raju (il. 8). Grupa ta podpisana jest jako *ΛΗΚ ΠΡΟΚΟΒΞ*. Jan odziany jest tutaj w zwierzęce futro i płaszcz, a idąc ku górze, w stronę raju, odwraca się do tyłu, spoglądając na tych, których wyprowadza z Otchłani (w tej grupie widoczni są Daniel i Jeremiasz). Wyobrażenie można interpretować w kontekście apokryficznej Ewangelii Nikodema, gdzie Jan Chrzciciel opisany jest jako „ktoś jakby pustelnik”, przybywający uprzedzając Jezusa do Otchłani z nowiną dla ludzi tam przebywających, którym głosi: „I teraz idę, uprzedzając Go i zstąpiłem, aby wam zwiastować, że wkrótce nawiedzi nas sam Wschód, Syn Boży, który przybywa z wysokości do nas, którzy przebywamy w ciemnościach i w cieniu śmierci”⁷¹.

Na podobnie datowanej ikonie *Pokrowu* (il. 9)⁷², ilustrującą cud, który miał się wydarzyć w świątyni w Blachernach w X wieku⁷³ – zobaczyć można Bogurodzicę trzymającą tkaninę i zwracającą się w gęście modlitewnym do Chrystusa w niebie. Za nią widoczne są zastępy towarzyszących jej świętych, wśród których wyraźnie wyróżniono dwie postaci prowadzących konwersację: Jana Chrzciciela i Jana Teologa. Jan Chrzciciel ubrany jest w charakterystyczną dla siebie odzież z futra zwierzęcego, jego ciało jest ascetyczne, a włosy rozrzucone w nieładzie, podczas gdy jego imiennik – autor *Apokalipsy* ukazany jest w szacie apostoła – chitonie i himationie, ma krótkie, utrefione włosy i dość długą, spiczastą brodę. Poprzednik trzyma zwój z tekstem: *Ϟ ΑΓΗΕΥΞ ΕΞΗ ΕΖΕΜΛΑΗ ΓΡΕΧΗ ΜΗΡΑ Ϟ*. W tle widoczna jest kopułowa świątynia z dzwonnica. W centrum niższego rejestru ukazano Romana Melodosa na ambonie z księgą w dłoni. Po prawej stronie stoi Andrzej Jurodiwy pokazujący uczniowi Epifaniuszowi scenę z górnej partii ikony. Ponadto, w prawym dolnym rogu, wyobrażono objawienie Bogurodzicy Romanowi Melodosowi, w której obdarza go ona darem słowa, co symbolicznie przedstawiono poprzez gest wkładania przez Marię śpiącemu Romanowi zwoju do ust. Po lewej stronie dolnego rejestru ikony widoczni są patriarcha Konstantynopola – Tarasjusz w otoczeniu hierarchów, cesarz Leon pod baldachimem i cesarzowa Zoe na galerii. Opisywana ikona różni się od najczęściej spotykanych wariantów *Pokrowu* kilkoma elementami, ale najważniejszym z nich jest obraz Jana Chrzciciela, umieszczony w centrum kompozycyjnym, a zarazem ideowym ikony, który – zgodnie z treścią opowieści o cudzie w Blachernach – wskazuje na ważność tej postaci jako orędownika ludzkości⁷⁴.

Relikwie

Dla ikonografii ortodoksyjnej problem przedstawień zmarłych należał do najtrudniejszych, mimo to na ikonach męczenników pojawiały się wyobrażenia ciała poddanego mękom, zabijanego, czy takiego, które właśnie zostało uśmiercone. Temat ten jest obecny na ikonie

⁶⁹ L. Ouspensky, V. Lossky, op. cit., s. 185–188.

⁷⁰ Deska, tempera, złocenia, 33,5 × 26,5 cm, nr inw. IK 69 MNW.

⁷¹ *Ewangelia Nikodema* [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu...*, op. cit., s. 655 (III, 18, 3).

⁷² Deska, tempera, złocenia, 31,5 × 27 cm, nr inw. IK 289 MNW.

⁷³ Neil K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*, E.J. Brill, Leiden 1986, s. 126–127; Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, St Vladimir's Seminary Press, New York 1966, s. 203–204.

⁷⁴ N.K. Moran, op. cit., s. 126.



il. 10 | fig. 10

Głowa świętego Jana Chrzciciela | Head of Saint John the Baptist, Rosja, warsztat prawosławny | Russia, Orthodox workshop, 2. poł. XIX w. | 2nd half of 19th century, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio / Muzeum Narodowe w Warszawie

Hexaameronu, na której wtorek jest zilustrowany przez *Obcięcie głowy Janowi Chrzcicielowi* (il. 4). Widzimy tu moment, w którym jego oprawca wykonuje zamach nad głową świętego. Na drugim planie, w galeriach – widoczne są postaci: po lewej stronie – Herod i Herodiada; po prawej – Jan. Oczekujący na śmierć święty jest zgięty wpół, poniżej niego widoczne jest duże naczynie. Powyżej przedstawienia znajduje się napis: **ѢКНОВЕНІЕ ГЛАВЫ СЪ ІВАНА ПРѢ**. Osiemnastowieczna prowincjonalna ikona ukazuje Jana w scenie jego śmierci dwukrotnie (il. 5): gdy czeka aż na jego głowę spadnie miecz i kiedy jego ciało leży już głowy pozbawione. Widzimy tu ciało zmarłego, a faktycznie relikwię Jana; obok znajduje się wyobrażenie żołnierza, który wręcza misę córce Herodiady. Podobne ujęcie znane jest z pochodzącej

z przełomu XVIII i XIX wieku ikonie ze staroobrzędowego warsztatu w Wietce⁷⁵. W obu przypadkach uwagi jest warte wyobrażenie ciała bez głowy leżącego na pierwszym planie, w którym widoczna jest pozbawiona głowy szyja i wyciekająca z niej struga krwi. Nieco inaczej ostatnie chwile świętego ujęto na ikonie z Torek, gdzie jego żywot ilustrują dwa powiązane ze sobą zdarzenia (il. 3). Pokazano tu Jana stojącego przed tronuującym Herodem i Herodiadą. Powyżej przedstawienia umieszczono napis: *ѢТЫ НУА ВЕЛНУАѢ ГЕРОДА ЗА НЕДОТОАШЕ ЕМО НМѢТН ЖЕНѢ БРАТА СВОЕГО ФНЛНППА*. Druga scena ukazuje kata, który podaje młodej, strojnie ubranej kobiecie głowę długowłosego mężczyzny. Obrazowi, któremu towarzyszy napis: *ПОВЕЛѢ ГЕРОДЪ ІУАНА ѢСѢКНѢТ НМ* [...] bliskie są siedemnastowieczne przedstawienia z cerkwi w Odrzechowej⁷⁶ i Weremieniu⁷⁷.

Do najrzadziej spotykanych przedstawień odnoszących się do śmierci Jana Chrzciciela należą wyobrażenia jego relikwii. Na dziewiętnastowiecznej ikonie zobaczyć można samą tylko głowę świętego, która spoczywa na misie (il. 10). Oczy Jana są zamknięte, włosy i broda osłaniają brzegi naczynia. W lewym górnym rogu ukazano Pana Zastępów, zwracającego się ku głowie z gestem błogosławieństwa. W tle widoczny jest napis: *ГЛАВА ѢТАГВ ПРО ІУАНА ПРѢД*. Zgodnie z konwencją popularnego malarstwa dziewiętnastowiecznego „realistycznie” przedstawiono tu głowę świętego, która wyraźnie kontrastuje z dekoracyjnym ornamentalnym tłem. Ikona nawiązuje do źródeł apokryficznych, wspominających o tym, że jeden z uczniów Jana, Acholios, wyprosił od Heroda głowę świętego, „a gdy ją otrzymał, włożył drogocenną głowę do nowej urny, w której nic jeszcze nie było złożone”. Zabrało ją sześciu uczniów do Emezy, a tam „znalazłszy pewną jaskinię ukryli w niej urnę [...]”. I zamieszkało tam owych sześciu uczniów jego aż do dnia swojej śmierci⁷⁸.

Źródłem ikonografii głowy Jana Chrzciciela są ikony świętego trzymającego ją jako swoisty atrybut⁷⁹, które można wiązać z przedstawieniami odnoszącymi się do śmierci Jana, gdzie ciało i głowa są rozdzielone: np. w klemie szesnastowiecznej ikony z Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej widzimy kata z mieczem o ostrzu podniesionym ku górze. Obok stoi Jan, który w dłoniach trzyma swoją – obciętą już – głowę. Z ciała tryska krew, a oczy świętego są zamknięte⁸⁰. Natomiast na siedemnastowiecznej ikonie z Weremienia, tę głowę (również o zamkniętych oczach) za włosy trzyma kat⁸¹. Na wszystkich tego rodzaju wyobrażeniach głowa posiada rysy twarzy właściwe Janowi, ale jej oczy są zamknięte, co wskazuje na fakt, że jest on zmarły, a zatem odbiorca-wierny nie może nawiązać z głową kontaktu wzrokowego.

O głowie Poprzednika legendy wspominają wielokrotnie jako o swoistym, osobnym, samoistnym bycie. Wedle *Żywota Jana* gdy Herodiada groziła Janowi: „Z pewnością umrzesz z mojej ręki i włożę włosy twojej głowy do poduszki, na której będę kładła mą głowę z Herodem, i pogrzebię twoją głowę w miejscu, gdzie się obmywam, jak zażyję uciechy z królem”, Jan odpowiada jej: „Pan pozwoli ci zabić mnie, ale mojej głowy nie zobaczysz. Ona zostanie po mnie

⁷⁵ Wietkowskie Muzeum Sztuki Ludowej. *Vjetkawski muzej...*, op. cit., s. 119, il. 89–90.

⁷⁶ Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Zob. Barbara Dąb-Kalinowska, *Ikony*, Białystok, Olszanica 2008, s. 109; zob. też M. Branicka, op. cit., s. 24–44.

⁷⁷ Muzeum Historyczne w Sanoku. Zob. B. Dąb-Kalinowska, *Ikony*, op. cit., s. 111.

⁷⁸ *Świadectwo...*, op. cit., s. 587.

⁷⁹ A. Weyl Carr, op. cit., s. 161.

⁸⁰ Romuald Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991, s. 36, il. 42.

⁸¹ Ibidem, s. 39, il. 94; zob. też B. Dąb-Kalinowska, *Ikony*, op. cit., s. 111.

i będzie ogłaszać twoją nieprawość i wstyd całemu światu”⁸². To samo źródło podaje, że kiedy ciało Jana zostało pochowane w Sebaście, w pobliżu grobu proroka Elizeusza, głowa w dalszym ciągu „unosila się [...] nad Jerozolimą i trzy lata wołała”, obwieszczając o niegodziwości Heroda, „a następnie oddalała się na cały świat wołając i oznajmiając straszliwą zbrodnię Heroda”, i dopiero po piętnastu latach „przestała obwieszczać” i została pogrzebana w mieście Homs⁸³.

Legendy o translacjach głowy wspominają o licznych trudnościach, jakie towarzyszyły sprowadzeniu relikwii do Konstantynopola. W IV wieku dowiedziono ją w okolice Chalcedonu, gdzie muły ciągnące wóz zatrzymały się i chociaż „woźnica okrutnie ciął je batem”, nie chciały jechać dalej. Uznano to za tak niezwykle i znaczące, że pozostawiono głowę we wsi Kosilaosa. Stamtąd dopiero, mimo sprzeciwu opiekunki miejsca – należącej do sekty macedonian dziewicy Matrony – zabral ją cesarz Teodozjusz: „w purpurową szatę owinąwszy szkatułę, w której spoczywała relikwia”, i złożył na przedmieściu Konstantynopola w specjalnie wzniesionej „wielkiej i przepięknej świątyni”⁸⁴. Zwraca uwagę fakt, że w przeniesieniu relikwii aktywnie bierze udział sam władca, który jest siłą sprawczą i uczestnikiem ceremonii. Drugim ważnym wątkiem jest kwestia konfesji: legenda wspomina o należącej do sekty macedonian strażniczce relikwii – Matronie oraz niejakim Wincentym. Był to jej „współwierca, który tak samo jak ona otaczał opieką urnę z głową proroka i przy niej odprawiał nabożeństwa”. Człowiek ten porzucił jednak swoją wiarę, bowiem „w końcu jawnie podjął decyzję, że jeśli święty Jan Chrzciciel zechce pójść za cesarzem, to i on nie zwlekając przystąpi do wspólnoty, do której należy władca”⁸⁵. Święty jest tu więc traktowany jako przewodnik. Ktoś, za kim powinni dążyć wierni, nie tylko wtedy, gdy żyje, ale również po jego śmierci. Wszystkie źródła podkreślają przy tym, że mimo rozczłonkowania, moc jego relikwii pozostaje niezmienna⁸⁶.

Zapowiedź Paruzji

Śmierć Jana może być rozumiana jako prefiguracja ofiary Baranka⁸⁷. Święty zapowiada ją jeszcze za życia, wiążąc siebie z ofiarą Zbawiciela: „Moja głowa zostanie ścięta i pokazana na misie, ale Chrystus zostanie powieszony na krzyżu, aby mógł oczyścić wszystkich”⁸⁸. Okoliczności śmierci Poprzednika są przy tym o tyle szczególne, że stanowi ona następstwo jego sprzeciwu wobec cielesnej nieczystości Heroda. Choć sam Herod w opowieściach i ikonach prezentowany jest bardziej jako ofiara podstępów dwu kobiet – matki i córki, które wiedą go do zguby, co zresztą z punktu widzenia tradycji ortodoksyjnej było traktowane jako swoista norma kobiecego postępowania⁸⁹. Można powiedzieć, że w tym przypadku zarówno Herod, jak i przestrzegający go przed upadkiem Jan stają się ofiarami kobiet.

⁸² *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, op. cit., s. 603.

⁸³ Ibidem, s. 606–607.

⁸⁴ Hermiasz Sozomen, *Historia Kościoła*, z języka greckiego przeł. Stefan Kazikowski, wstęp Zygmunt Zieliński, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1980, s. 501.

⁸⁵ Ibidem, s. 501–502.

⁸⁶ Sergej A. Ivanov, *Blagochestivoje raschlenenie. Paradoks pochitanija moshhej v vizantijskoj agiografii* [w:] *Vostochnohristianskie relikvii*, op. cit., s. 123.

⁸⁷ A. Weyl Carr, op. cit., s. 161–162.

⁸⁸ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, op. cit., s. 605.

⁸⁹ Valerie A. Kivelson, *Sexuality and Gender in Early Modern Russian Orthodoxy. Sin and Virtue in Cultural Context* [w:] *Letters from Heaven. Popular Religion in Russia and Ukraine*, ed. by John-Paul Himka, Andriy Zayarnyuk, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 2006, s. 101–102.

Jeżeli losy Jana są przez bizantyjską literaturę traktowane jako ciąg zapowiedzi prowadzących do objawienia o Zmartwychwstaniu, pogrzeb jego głowy jest zestawiany z wędrówką do Hadesu, aby tam zapowiadać nadejście Zbawiciela i powszechne zbawienie ludzkości⁹⁰. Wizerunek Jana jest obrazem, który w pewien sposób zapowiada nadejście kresu dziejów. Słowa umieszczane na jego zwoju („Pokajajcie się...”, **il. 1-3, 5**) korespondują z pouczeniem, jakie miał wygłosić jeszcze w więzieniu, gdy oczekiwał śmierci: „Niechaj ludzki strach nie oddziela was od Chrystusa. Przyjmijcie śmierć i nie zapierajcie się Chrystusa. Wyjdźcie z miast i strzeżcie swoją wiarę. Wyzbądźcie się bogactwa i Jego tylko miłujcie. Pozwólcie się uderzyć z Jego powodu i nie uderzajcie”⁹¹.

Zdania te są bliskie ideologii staroobrzędostwa z jej przekonaniem o konieczności porzucenia tego świata i ucieczki od niego, a przede wszystkim zwrócenia się ku wiecznej perspektywie. Z punktu widzenia „starego prawosławia” nie bez znaczenia jest również fakt, że Jan Chrzciiciel jest świętym – prorokiem „na granicy czasów”, a zarazem jest ascetą i „szaleńcem bożym”, który rezygnuje ze wszystkiego, co ziemskie i zmysłowe⁹². Dlatego też obraz Jana Chrzciiciela jako anioła pojawia się w kontekście rajszych zwierząt i roślin, jak na dziewiętnastowiecznej ikonie z Palechu ze zbiorów Pawła Korina⁹³. We wszystkich wydarzeniach związanych z Janem oraz jego ziemskimi szczątkami istotną rolę odgrywa „łaska boża”, czego najlepszym przykładem jest niebiańska interwencja, która była przyczyną odnalezienia głowy w IV wieku. Stało się to bowiem, jak pisał Hermiasz Sozomen „czy to zrządzeniem Boga samego, czy też za natchnieniem zesłanym przez samego proroka Jana Chrzciiciela”⁹⁴. Obecność relikwii uświęca miejsca, w których się one znajdują. Ciało, ziemskie szczątki znajdują się niejako poza czasem, a ich istnienie stanowi szczególny znak nieba. Choć bowiem są one dostępne dla ludzi, należą do sfery bytowania zmarłych, a zarazem stanowią obraz ciała w przyszłości, ciała nienaruszonego i w tej formie zachowanego, oczekującego Paruzji.

Przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie ikony związane z osobą Jana Chrzciiciela są reprezentatywne dla tendencji artystycznych XVII–XIX wieku i ukazują ówczesny sposób myślenia o tym świętym, ale i świętych w ogóle. Przedstawienia zmarłego, czy też wyobrażenia relikwii wpisują się w szczególną kategorię ikonograficzną pojawiającą się w XV–XVI wieku na marginesie wyobrażeń hagiograficznych, kiedy to cielesność świętego staje się centralnym tematem coraz bardziej narracyjnie rozbudowanych wyobrażeń. W sztuce XVII–XIX wieku miały one już jednak swoje własne, odrębne znaczenie. Mimo zmian religijności rosyjskiej, które następowały w tym okresie, kult Jana Chrzciiciela pozostał bardzo tradycyjny, odnoszący się do dawnych kategorii religijnych. Obecne w nim aktualne elementy miały przede wszystkim wydźwięk eschatologiczny, wynikały z oczekiwania na zbliżający się koniec świata i przekonania o roli, jaką w czasie Paruzji będą miały do odegrania relikwie świętych, a także ich wstawiennictwo. Relikwie Jana, a zwłaszcza jego głowa – tak jak on sam poprzedzał Jezusa przed jego publicznym wystąpieniem w Palestynie – miały być „głosem wołającego” przed nadejściem Mesjasza u końca dziejów.

⁹⁰ A. Weyl Carr, op. cit., s. 162–164.

⁹¹ *Świadectwo...*, op. cit., s. 584.

⁹² C.R. Kazmierski, op. cit., s. 9.

⁹³ V.I. Antonova, op. cit., s. 137–138, kat. nr 116, il. 136.

⁹⁴ H. Sozomen, op. cit., s. 501.

I Icons of John the Baptist in the Collection of the National Museum in Warsaw: The Angel's Body, a Martyr's Death, Holy Remains

Theodoret of Cyrrhus, a popular writer of the Early Byzantine period, wrote a story about a fifth-century Syrian monk who went by the name James and who doubted the authenticity of the relics of John the Baptist from Phoenicia and Palestine. He conjectured that they were the remains of “some other martyr with the same name,” and not of the Forerunner of Christ. But a man dressed in white appeared to James one night: “‘Brother James,’ he said, ‘look at the one standing there, whose raiment is like the snow in color, and before whom is placed a furnace of fire.’ I moved my eyes in that direction and surmised it was John the Baptist, for he wore his cloak, and was stretching out his hand as if baptizing. ‘It is the one,’ he said, ‘whom you have guessed it to be.’”¹ The motif of appearances in dreams is a topos in the literature of the Byzantine world. We frequently come across stories of people to whom saints appear at night, and no one doubts their identities.² Here, it is important to recall another motif in the Middle Byzantine Apocalypse of Anastasia, whose protagonist, in her travels through the heavens at the source of the River Jordan, meets a man dressed in priestly robes. She does not know who he is because he has a camel’s skin draped around him, and so he needs to introduce himself as John the Baptist.³

These two stories show the enormous role played by iconography in the popular conception of saints. Since icons were the source of the collective imagination, saints appeared to the faithful looking identical to the icons they had seen earlier. John the Baptist, one of the key figures in the Orthodox literary and iconographic tradition, was one of the most easily recognizable, and the esteem in which he was held became one of the oldest and most constant cults of the Eastern Orthodox Church.

This article discusses John the Baptist as a protagonist in the collective imagination and his representations in seventeenth-nineteenth-century icons in the lands spanning the border between East and West. There are significant numbers of them in the collections of the National Museum in Warsaw. They appear in Russian and Ukrainian art, and come from workshops affiliated with the official Orthodox Church and those working for the Old Believers. This period was marked by changes in the iconographic canon, its deconstruction and also – something

¹ *A History of the Monks of Syria by Theodoret of Cyrrhus*, intro. by R.M. Price (Collegeville, Minn.: Cistercian Publications distributed by Liturgical Press, 1985), pp. 133–49 (XXI, 20).

² Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1996), pp. 4–6.

³ Jane Baun, *Tales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 344.

that most scholars agree on – an intensive crisis in Orthodox art brought on by reforms in ritual introduced by Patriarch Nikon in the mid-seventeenth century.⁴ Now, a large group of adherents to the old order, the Old Believers, contended that life in imperial Russia had been taken over by the Antichrist.⁵ To them, icons were not only religious objects but also special messengers to the past of Holy Rus', its marks in this new world in which the believers in the "Old Orthodoxy" were forced to live.⁶

At this time, the Muscovite state authorities and the official Church repudiated the old culture and the arts. Russian art was confronting the Western tradition and adopted many of its elements, transforming its identity in many ways. Hence, much like the Polish-Lithuanian state after the Union of Brest of 1596, the cohesive model of religious art was shattered. In cities such as Moscow and Saint Petersburg, "new icons" were being created. They followed Western, often Polish, traditions. In the meantime, Old Believer workshops continued to paint the "old icons" according to the canons of the old art. Centres such as Palekh produced expensive works, which adhered to the models of the historical "schools" of Russian art, while provincial centres made *krasnushki*, whose recipients were the poor masses of the Russian Empire. The coexistence of various artistic formulas, as well as the appearance of large numbers of new iconographic types, which alluded partly to Western graphic models and, to some extent, stemmed from the internal changes in post-Byzantine art, were an important feature of the art of this period.

The cult of John the Baptist was widespread in Byzantium. This is evident in the icons, the popularity of his relics, the naming of churches and the frequent presence of his figure in wall paintings, as well as the recurring references to the saint in literature.⁷ It seems that in Rus', however, especially in the lands of Novgorod and Moscow, he was somewhat eclipsed by the cult of Saint Nicholas, a process largely explained by Boris Uspensky in his study of this cult.⁸ Yet there is no question that Saint John's relics evoked passionate emotions among the Russians, and were a destination of their pilgrimages to the Mediterranean. Thus, the most popular relics in Constantinople were his head and his hands.⁹ They, and especially his right hand, which was adored for having baptized Christ, were especially important.¹⁰ The Rus' knew from Anthony, who had travelled to Constantinople in the twelfth century, that this hand was used to bless a newly appointed emperor.¹¹ People also paid homage to other parts of John's body, such as pieces of his bones, his fingers and especially his head; as for his head, sources

⁴ Oleg Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia* (London: Reaktion Books, 2002), pp. 144–5. See also Barbara Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990), pp. 7–8.

⁵ Tarasov, op. cit., p. 144.

⁶ Aleksandra Sulikowska-Gaska, "Dwie ikony maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Na temat pojęcia ikony staroobrzędowej," *Ikonothea*, 18 (2005), pp. 7–8.

⁷ Kathleen Corrigan, "The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev," *Dumbarton Oaks Papers*, 42 (1988), pp. 1–11.

⁸ Boris A. Uspensky, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, trans. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa, Zofia Kozłowska (Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1985), pp. 44–8.

⁹ George Majeska, "Russian Pilgrims in Constantinople," *Dumbarton Oaks Papers*, 56 (2002), tables 1, 3.

¹⁰ Annemarie Weyl Carr, "The Face Relics of the John the Baptist in Byzantium and the West," *Gesta*, 46 (2007), p. 160.

¹¹ *Puteshestvie novgorodskovo arkhiepiskopa Antonia v Tsar'grad v kontse 12-go stoletiya* (Saint Petersburg: Tipografia Imperatorskoy Akademii Nauk, 1872), col. 97–8.

about the Stoudios Monastery in Constantinople and the Church of the Virgin of the Pharos inform about its preservation,¹² as well as about the saint's dress, hair, right hand and stick, which was also used in imperial ceremonies.¹³ While following the fourth crusade in 1204 and the fall of Constantinople in 1453, the Rus' lost direct access to these relics, but they remained important in the life of their Church, especially symbolically.

The questions this essay attempts to answer are: How did the cult of John the Baptist, which was so traditional and deeply rooted in the Orthodox tradition, look after the seventeenth century, in the reality of volatility and crisis in Russian culture, which also existed on the Latin-Orthodox border having been created by the Union of Brest? Did this cult adopt elements of Western tradition or did it retain its specific Orthodox identity and an iconographic separateness? Did new elements characteristic of contemporary Russian culture appear in it?

The Holy Body

The icon, which probably originated from Palekh and dates to the first half of the nineteenth century, represents a half-figure of a winged John the Baptist, en trois quarts to the left, holding in his hand a richly decorated potirion (fig. 1).¹⁴ It includes a representation of the body of Christ, naked, lying on the baby's back with his legs tucked under and his arms raised. In the same hand, John also holds a scroll with the writing: *ѦЗЪ БДѢ Н СБДѢЛѢВОБА СѢН АГНЦЪ БЖИ ВЗЕМАНА Н ГРѢХН ВСЕГО МИРА ПОКАНѢНА ПРИБЛНЖ [...]*. With his other hand he points to Jesus, who is accompanied by the monogram *ѦС ХС*. John's face is covered in many deep furrows, his hair is dishevelled and wings grow out of his shoulders. In the upper section of the kovcheg, on the two sides of the figure, is written his name, *СТЫН ІУАННЪ ПРѢУЯ*. An inner glow lights up his face, his hands, wings and some of his clothing. The representation is dynamic, an effect achieved by the artist with trembling lines in John's hair and beard, his facial wrinkles and the hairs of the fur and the folds of his robe. The wings, which seem to be woven out of thin, multi-coloured lines, appear immaterial, as one with the icon's gold background.

By their very nature, icons show a different reality. The faithful believe that icons represent a world inaccessible to the human senses. This representation reflects the image of the world but in a profoundly symbolic way, which is therefore comprehensible to the human mind. Thus, saints are painted in a way that has little to do with realism, their bodies appear transformed, emanating light, and at the same time ignore the principles of anatomy. The corporality of John the Baptist stands out even among the Orthodox icons of saints. It is not only his wings that are unusual, but the exceptional combination of the ascetic characteristics of a saint and a fitting severity, with a fierceness and emotional tension. John the Baptist's corporality seems nonmaterial, lacking earthly weight, fully corresponding to the description

¹² Weyl Carr, op. cit., p. 161.

¹³ Michele Bacci, "Relics of the Pharos Chapel: A View from the Latin West," in *Vostochnohristianskie relikvii*, Aleksey M. Lidov, ed. (Moscow: Progress-Traditsia, 2003), pp. 244-5; see also *Puteshestvie novgorodskovo arkhiepiskopa...*, op. cit., p. 98.

¹⁴ Panel, battens, "kovcheg," tempera, gold leaf, 53.6 × 45 cm, The National Museum in Warsaw, inv. no. IK 81 MNW. See Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem...*, op. cit., pl. VIII; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Artydziela malarstwa*, Dorota Folga-Januszewska, ed. (Warsaw: Arkady, 2005), fig. p. 71.

that appears in hymnography, which calls John “an angel who is here on earth among people, embodied”¹⁵ and “God’s angel in bodily form.”¹⁶

Scholars agree that it was hymnography that served as the source of the depictions of the saint with wings, which are widely used in Late and post-Byzantine art. In the art of Rus’, in which one of the first representations of the Angel of the Desert is probably an icon from the Circle of Theophanes the Greek from the end of the fourteenth century,¹⁷ it became more widespread beginning in the seventeenth century, in both large centres (the icon in the Yaroslavl school from the Uspensky Sobor in Yaroslavl¹⁸) and in the provinces (for instance, in the north).¹⁹

John the Baptist’s angelic appearance also comes from the fact that he operates between different worlds: he is God’s messenger, as he is described in the Gospel According to Saint Mark²⁰ and as the early Christian theologians called him, as they connected him to the prophesies of the Old Testament, especially its last book of the Prophet Malachi, which says: “Behold, I will send my messenger, and he shall prepare the way before me: and the Lord, whom ye seek, shall suddenly come to his temple [...]”²¹ (Mal 3: 1). According to Apocryphal sources, in the desert John was accompanied by angels who also conveyed their teachings to him.²² Origenes explained John’s angelic nature thus: “Angels (messengers) of God are so called on account of their office, and are not here called men on account of their nature”²³ – John is called an angel because he is God’s “envoy.”²⁴ Cyril of Alexandria connects his angelic image to the mission of the “voice in the wilderness.”²⁵

John the Baptist thus belongs to a different order of beings from ordinary mortals, or even saints. Paul Evdokimov writes: „The violence of John the Baptist is the violence of the one who is gentle and humble in heart” (Mt 11: 29).²⁶ To put it differently, John the Baptist can

¹⁵ Francysk Skaryna from Polotsk, *Akatyst ku czci Jana, dostojnego i najchwalebniejszego Proroka, Poprzednika i Chrzciciela Pańskiego*, in Francysk Skaryna from Polotsk, *Życie i pisma. Wybór tekstów*, Mariola Walczak-Mikołajczakowa, Aleksander Naumow, trans. and eds (Gniezno: Uniwersytet Adama Mickiewicza, 2007), p. 177; see Paul Evdokimov, *Woman and the Salvation of the World. A Christian Anthropology on the Charisms of Women* (Crestwood, N.Y.: St. Vladimir’s Seminary Press, 1994), p. 236; Grigory I. Vzdornov, “Ikona ‘Ioann Predtecha Angel Pustyni’ – pamyatnik kruga Feofana Greka,” *Pamiętniki kultury. Nowye otkrytiia*, 1975, p. 171.

¹⁶ Francysk Skaryna from Polotsk, “Kanon Janowi Poprzednikowi,” in id., *Życie i pisma...*, op. cit., p. 184.

¹⁷ Vzdornov, op. cit., pp. 171–9.

¹⁸ Vera G. Brusova, *Russkaya zhivopis’ 17 veka* (Moscow: Iskusstvo, 1984), pl. 68.

¹⁹ Ibid., pl. 81.

²⁰ “As it is written in the prophets, Behold, I send my messenger before thy face, which shall prepare thy way before thee. The voice of one crying in the wilderness, Prepare ye the way of the Lord, make his paths straight. John did baptize in the wilderness, and preach the baptism of repentance for the remission of sins” (Mk 1: 2–4). All quotations are from the King James Bible.

²¹ Cf. “Behold, I send an Angel before thee, to keep thee in the way, and to bring thee into the place which I have prepared” (Ex 23: 20).

²² “Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi,” trans. Father Mariusz Rosik, in *Apokryfy Nowego Testamentu*, vol. 1, *Ewangelie apokryficzne*, part 2, *Św. Józef i św. Jan Chrzciciel. Męka i zmartwychwstanie Jezusa. Wniebowzięcie Maryi*, Father Marek Starowieyski, ed. (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2003), p. 599 (I, 17).

²³ *Ancient Christian Commentary on Scripture. Old Testament XIV. The Twelve Prophets*, Alberto Ferreiro, ed. (Downers Grove, Ill.: InterVarsity Press, 2003), pp. 300–1.

²⁴ Tadros Y. Malaty, *The Gospel According to Saint Mark* (Orange, N.J.: Coptic Orthodox Christian Center, 2003), pp. 26–7.

²⁵ Walter Haring, “The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collection,” *The Art Bulletin*, vol. 5 (1922), no. 2, pp. 35–6.

²⁶ Evdokimov, op. cit., p. 244.

be called God's holy fool. The appearance of his body, the asceticism of his face, his untidy hair and "wild" clothing mean that in icons he appears to be related to representations of the foolishness for Christ, *yurodiyy*, for example, to images of Alexios, the Man of God.²⁷

The subject of the angel's body has an even broader context in iconography, as in Byzantium both eunuchs and monks were thought of as angels. In the organization of the Byzantine court, eunuchs were seen as the equivalent of angelic forces in the heavenly court.²⁸ Monks, it was believed, through their ascetic feats, became similar to angelic beings. *Hermeneia* by Dionysius of Fournia tells of a representation of Pachomius, an old Egyptian man of the desert and a founder of Eastern Monasticism, before whom stands "the guardian angel wearing a monk's garb, a cloak and a hood on his head, points to his clothing with his finger and reads from the scroll: 'All flesh dressed in this clothing, Pachomius, will be redeemed.'"²⁹ The composition that corresponds to this description is known, for example, from a sixteenth-century hagiographic icon in the collection of the National Museum in Krakow.³⁰

Texts describe John as an ascetic whose "meat was locusts and wild honey,"³¹ "lest impure food enter his mouth,"³² and who "wore clothing of camel's hair with a leather belt around his waist."³³ His clothing was given to him by his mother, and she dressed him as if he were still a child: "I put on my son a cloak of camelhair and a leather belt, so that the mountain of the sacred desert would be inhabited, and so that convents and monks' communities would grow on it."³⁴ John the Baptist's life was a fundamental model for Christian ascetics, and many authors show admiration for the saint's power and for his ascetic tenaciousness.³⁵ Being compared to John the Baptist were the Egyptian ascetics, such as Anthony,³⁶ and he was even a model for holy women, such as Paraskeva of Trnovo, who was immensely popular in Rus'.³⁷ Francysk Skaryna openly wrote about John the Baptist that he "reveals the angelic life"³⁸ to people and gives "a model for the angels' life."³⁹

This icon from Palekh, which formally refers to the seventeenth-century art of the Volga region, shows John's body in virtually Cubist form; the purpose of this presentation is to show his liberation from corporality, while his wings are a link to the non-material world. It is also

²⁷ Brusova, op. cit., p. 147, fig. 157; see also Vzdornov, op. cit., p. 175.

²⁸ Kathryn M. Ringrose, *The Perfect Servant. Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 2003), pp. 142–62.

²⁹ Dionysius of Fournia, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, Ireneusz Kania, trans., Małgorzata Smorąg Różycka, ed. (Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003), p. 207.

³⁰ Janina Kłosińska, *Ikony* (Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1973), no. 41, pp. 210–1.

³¹ Mt 3: 4.

³² *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, op. cit., p. 596. On John the Baptist's diet, see the extensive study by James A. Kelhoffer, *The Diet of John the Baptist: "Locusts and Wild Honey" in Synoptics and Patristic Interpretation* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2005).

³³ Mt 3: 4.

³⁴ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, op. cit., p. 595.

³⁵ Kelhoffer, op. cit., pp. 153–65.

³⁶ *The Life and Teaching of Pachomius* (Trowbridge, Wiltshire: Redwood Books, 1998), p. 2.

³⁷ "The Life of Saint Petka/Paraskeva/. A Seventeenth Century Damascene," in Thomas Butler, *Monumenta Bulgarica. A Bilingual Anthology of Bulgarian Texts from the 9th to the 19th Centuries* (Sofia: Sofia University Press, 2005), pp. 316–7.

³⁸ Francysk Skaryna from Polotsk, *Akatyst ku czci Jana...*, op. cit., p. 179.

³⁹ Ibid., p. 172; see also Vzdornov, op. cit., p. 171.

a somewhat typical way of presenting John the Baptist: a nineteenth-century icon from Vetka shows him in similar form, albeit without wings (**fig. 2**).⁴⁰ In it, he wears an animal fur and a green coat, his head is encircled by wool-like hair and beard. His face has a subtle beauty, and singular horizontal wrinkles under his lower eyelids give it a slightly demonic look. Written on his scroll are the words **СѢ АГНЦЪ БЖІЙ ВЪЗМЛАЯ ХРЕХИ МНРА, ПОКАИТЕСЯ ПРЕДНЪ** [...]. The icon also labels John as a prophet, **СТЫН ПРОР ІОАННЪ ПРД УА**.

Both icons feature a noticeable figure of Christ lying in a poterion, which represents the Amnos iconographic type. It also appears on an icon of John the Baptist from the church in Torki, which can be dated to the seventeenth century (**fig. 3**),⁴¹ and linked to an eighteenth-century icon of John the Baptist that includes scenes from his life and saints, a panel in the *Deesis* triptych (**fig. 4**).⁴² The first icon, which presents John as a full frontal figure, holding a scroll with the words **ΣΒΑΤΥ ΙΓΝΥΣ ΕΘΩΗ ΒΖΖΕΛΙΑ ΓΡΕΧΗ ΒΟ ΣΕΓΟ ΜΗΡΑ**, and with two hagiographic scenes in its lower corners, is a unique combination of various iconographic standards. It may have come from the Peremyshl workshop, which mostly used models from modern West European painting: John's face and body are ascetic and emaciated, but they were painted "realistically," in an effort to show him anatomically correct and with light-and-shadow modelling; making the figure less realistic, however, are the wings on the saint's shoulders and the icon's embossed, ornamental background (**fig. 3**).

The presentation of Christ's Amnos here is one of the most significant elements in John the Baptist's iconography, as it was the subject of one of the earliest doctrinal rulings on icons made by the fifth-sixth council in 692, according to which "on some venerable images is depicted a lamb at whom the Forerunner points with his finger," and it recommended that icons represent Jesus in his human form.⁴³ Christ the Child in the poterion symbolizes the Eucharist and reveals the deep ties between John and Jesus and the nature of the saint's antecedence and intercession. John appears as a witness to the incarnation of Christ,⁴⁴ and by baptizing him he prophesies the Saviour's future glory and resurrection.⁴⁵ Appearing on the scrolls in the icons representing this iconographic theme are the words "Here is the Lamb of God, who takes away the sins of the world. Repent, for the Kingdom is near," which refers to the Gospel according to Saint John "Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the world. This is he of whom I said, After me cometh a man which is preferred before me: for he was before

⁴⁰ Panel, tempera, gold leaf, 44.3 × 35.6 cm, inv. no. IK 399 MNW.

⁴¹ Panel, battens, tempera, gold leaf, 108 × 71, inv. no. IK 107 MNW. For a discussion of the icons in the Torki church, see Aleksandra Sulikowska, "Siedemnastowieczna ikona Trójcy Świętej z cerkwi w Torkach z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (Kilka uwag na temat ikonografii Starotestamentowej Trójcy Świętej w malarstwie cerkiewnym dawnej Rzeczypospolitej)," in *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji cheńskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, vol. 1. *Referaty* (Chełm: Muzeum Cheńskie, 2003), pp. 184–5. The icon was published prior to conservation (Monika Branicka, "Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła pustyni z Odrzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku," *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, no. 35 (2001), pp. 24–44, fig. 12) and was the subject of a Master's thesis, Olga Tkaczhenko, *Dokumentacja konserwatorska „Święty Jan Anioł Pustyni” ikona, XVII w.*, inv. no. IK 107 MNW (Warsaw: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2004).

⁴² Panel, battens, tempera, gold leaf, 44 × 37.5 cm, inv. no. IK 45 MNW. See *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Aleksandra Sulikowska, ed. (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004), p. 237, cat. no. 94.

⁴³ Cyril Mango, *The Art of Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.J.: Jersey Prentice-Hall, Inc., 1972), p. 139.

⁴⁴ Corrigan, op. cit., p. 3.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

me. And I knew him not: but that he should be made manifest to Israel, therefore am I come baptizing with water" (Jn 1: 29–31). This call, in the context of the icons discussed here, should be seen with the atmosphere in Russia and Ukraine in mind, with the widespread belief across seventeenth-nineteenth-century society that the end of the world was near.⁴⁶

A Life of Saint John

The story of Saint John has been described in the gospels, but it also has a rich Apocryphal background.⁴⁷ According to the Gospel of Saint Luke, "[...] Elisabeth's full time came that she should be delivered; and she brought forth a son. And her neighbours and her cousins heard how the Lord had shewed great mercy upon her; and they rejoiced with her" (Lk 1: 57–58). The Apocryphal Story of John the Baptist, whose author was allegedly Mark the Evangelist, simply states that "six months before five thousand five hundred years had passed since the creation of the world, the Holy Spirit ordered the birth of Saint John the Baptist."⁴⁸ This source shows John's birth as a key event in the history of humanity. At the same time, *The Life of Saint John* attributed to Serapion only mentions that "when Saint Elizabeth had given birth, great happiness and joy reigned in her house."⁴⁹

Sources focus extensively on John's public activity, but, above all, address his conflict with Herod. After Herod learnt that John had publicly criticized him for marrying his brother's wife, he decided to imprison John. The Apocryphs quote from the speech John was to have made to the ruler: "Why do you conceal the poison and the vermin that reside in your spoilt heart, and why did you tarnish your brother's bed? Why do you appear manly and gentle on the outside, but inside desire stirs up chaos in your heart and makes you act contemptibly? Why do you neglect piety and indulge in the frailty of dissipation? You may not have your brother's wife!"⁵⁰ According to Serapion's source, John "repeated these words, calling out in the wilderness, as he had been taught by the angel,"⁵¹ and his imprisonment led to social unrest. Tradition has it that Herodias's daughter, who had seduced Herod with her dancing (*The Life of Saint John* states that "the bad king lived with both of them adulterously"⁵²) wanted the prophet to die. In the sixteenth century, Francysk Skaryna wrote about these events colourfully and bluntly: "Lecherous Herod, not wanting to abandon his brother's indecent wife [...] ordered that you, who had been imprisoned in a dark cell, be beheaded, and the immoral dancer brought it on a tray to the damned feast."⁵³ It was thanks to Herodias's (whose name is spelt differently in various sources) daughter's pleas that the saint's head was cut off and brought on a platter to the girl, who then gave this peculiar gift to her mother.⁵⁴

⁴⁶ Tarasov, op. cit., pp. 146–9.

⁴⁷ Carl R. Kazmierski, *John the Baptist: Prophet and Evangelist* (Collegeville, Minn.: The Liturgical Press, 1996), p. 12.

⁴⁸ *Świadectwo...*, op. cit., p. 580.

⁴⁹ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, p. 592.

⁵⁰ *Świadectwo...*, p. 583.

⁵¹ *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, pp. 599–600.

⁵² *Ibid.*, p. 602.

⁵³ Francysk Skaryna from Polotsk, *Akatyst ku czci Jana...*, op. cit., p. 172.

⁵⁴ Mk 6: 26–28; *Świadectwo...*, pp. 586–7.

The story of John the Baptist is discussed at length in sources and forms the foundation of the hymnography of holy days connected to John, which are among the most important celebrations of the Orthodox Church. Three main cycles of feast days focus on the Saviour, his Mother and John.⁵⁵ In the last cycle are the holidays of Conception, Birth and Beheading, which have parallels in the two other cycles, Mary's and Jesus'. In a way, there is also a relationship between the being of Deesis and the year-long cycle of liturgical holy days, which is based on these three cycles.⁵⁶ In the *Hexaemeron* icon (fig. 4),⁵⁷ painted in Palekh and dated to the first half of the nineteenth century, which gives a unique vision of the history of the world and of Russia, holy days correspond to the ages of the history of humanity and its salvation, and at the same time illustrate the days of the week.⁵⁸ Sunday is marked by Resurrection, Monday by the Synaxis of the Archangel Michael and the other Bodiless Powers, Tuesday by the Beheading of John the Baptist, Wednesday by the Annunciation, Thursday by the Washing of the apostles' feet, Friday by the Crucifixion and Saturday by those Saved before God the Father and Christ. In the context of these paintings, the Beheading of John the Baptist represents the period of the Old Testament that is marked by the figure of John the Baptist and his victim, prophesying the glory of the Messiah.

In the eighteenth-century icon of John the Baptist that is a panel in the *Deesis* triptych (fig. 5), the following scenes encircle the main image: *The Presentation of Jesus in the Temple*, *Theophany*, *The Beheading of Saint John*, *Jesus' Entry into Jerusalem* and *The Elevation of the Holy Cross*. Most of these representations can be connected to the question of relationships of the ideas in the Old and the New Testaments. The Presentation of Christ in the Temple (Greek: *Hypapante*) shows the instant when Simeon the old man recognizes the child Jesus as the Messiah, Theophany is an image of the Epiphany, while the representation of Jesus' Entry into Jerusalem and the Elevation of the Holy Cross can be viewed as interpretations of the earthly and heavenly glory of Christ. The painting of the beheading of John the Baptist was clearly singled out by its placement below the saint's image and by its slightly larger size; looking at the whole, it appears as an image prophesying the Resurrection.

The Intercessor

In the collective imagination, the saints interceded between the visible and invisible worlds. It is widely accepted that in iconography the essence of this function is conveyed by the iconography of Deesis, which presents the Mother of God and John the Baptist turning in prayer towards Christ. This painting symbolizes the saints' intercession on behalf of all humankind: the prayer before the image of the Saviour by the woman who gave birth to him and by the man who was his Forerunner. This is the most universal and most popular venerated image

⁵⁵ John Meyendorff, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes* (New York: Fordham University Press, 1979), p. 121.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Panel, battens, "kovcheg," tempera, gold leaf, 44.5 × 37.5 cm, inv. no. IK 61 MNW. See Aleksandra Sulikowska, "The Old-Believers' Images of God as the Father. Theology and Cult," *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XLI, n° 1–4 (2000), p. 112, fig. 3; *Ikony. Przedstawienia maryjne...*, op. cit., pp. 180–1, cat. no. 66; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Artydziela...*, op. cit., fig. p. 77.

⁵⁸ The icon has a close iconographic analogy among the icons in the collection of Paweł Korin (Vassil Ivanovich Khokholov's work of 1813). Valentina I. Antonova, *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina* (Moscow: Iskustvo, 1966), pp. 135–7, cat. no. 144, fig. 132.

that appears in Orthodox iconography as the ideological centre of the church iconostasis, and it was also usually present in home icons, the so-called domestic iconostases.⁵⁹

Orthodox theology treats the pair, Mary and John, in an archetypal way as the complementary symbols of the feminine and the masculine.⁶⁰ Mary is viewed as the first among humanity, and her figure is the prototype of human saintliness. The second “model” is John the Baptist, whose exceptional role lies primarily in being the last prophet of the Old Testament and at the same time the first of the New Testament. He appears at the time when the Law is near and when the state of grace is approaching, and he – much like Mary – therefore links the eras of the Old and New Testaments.⁶¹ This understanding of the cult of John the Baptist is expressed in the works of Skaryna, who in his hymns to honour the saint describes him as “greater than all the prophets,” since the others only prophesied the coming of Christ, while John “pointed him out with his finger.”⁶² Like Mary, John the Baptist is humanity’s protector and advocate, and his icons are generally believed to have a beneficial influence on the world. A characteristic tale, which is known from the Russian *Chronograph* of 1512, tells a story about a powerful wind that seized the icons of the Deesis from the two sides of the Saviour from “the great church” in Belgrade in 1472. This event was interpreted as the city’s abandonment by Mary and John the Baptist, a prediction of the catastrophes that would befall Serbia at this time, especially the Muslim conquest.⁶³

The *Hexaemeron* icon (fig. 4) described earlier includes at its centre the painting known as *All Saints’ Saturday* (*Subbota Vsekh Syatykh*), in which we see God the Father and below him Christ Emmanuel surrounded by the praying hosts being led by the Mother of God and John the Baptist. Below is the Tree of Knowledge, with Adam and Eve on its sides, as well as scenes of the original parents’ time in the Garden of Eden and their casting out of it, with hosts of saints around them. There is a clear connection between the original parents and Mary and John in the Deesis group. The Tree of Knowledge signifies the earth’s axis here, points to its centre: an image of the Son of God is in the tree’s crown, and one of God the Father above it. Just as Adam and Eve stand for the primal manhood and womanhood, John and Mary represent the two genders, showing their roles in humanity’s renewal through Incarnation. Adam and Eve are the image of fallen humanity, John and Mary of humanity that has lifted itself from the Fall.

An icon from the first half of the nineteenth century, *New Testament Trinity*, of God the Father and the Son of God as co-rulers (fig. 6), probably from Vetka, also represents the aspect of John’s and Mary’s heavenly presence before the Trinity, which in the upper field is described as **ВЕРАЗЪ ОТЕЦЪ СВО**.⁶⁴ The globe, with a symbolic image of the Cross on Golgotha, is placed between the Father and the Son, and above it rises the Dove of the Holy Spirit. The heavenly hosts (including guardian angels shepherding human souls) are on the two sides of this group, and Mary and John stand in their midst before the Trinity, which represents humanity.⁶⁵

⁵⁹ Tarasov, op. cit., p. 39.

⁶⁰ Evdokimov, op. cit., pp. 232–3.

⁶¹ Malaty, op. cit., p. 29; Kazmierski, op. cit., p. 9.

⁶² Francysk Skaryna from Polotsk, *Akatyst ku czci Jana...*, op. cit., p. 171.

⁶³ Aleksandra Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.* (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007), pp. 176–7; *Pamiętniki literatury Drevnei Rusi. Konets XV – pervaia polovina XVI veka* (Moscow: Izdatel'stvo: Hudozhestvennaia literatura, 1984), pp. 414–5.

⁶⁴ Panel, battens, tempera, gold leaf, 44.2 × 37.5 cm, inv. no. IK 386 MNW.

⁶⁵ Cf. an analogous example from Vetka in *Vetkavskii muzey narodnogo tvorchestva* (Minsk: Vetka Folk Arts Museum, 1999), p. 114, figs 53–4.

The context in which the figure of John the Baptist appears in iconography as an intermediary between various stages of history and various spheres of existence is much broader, however, than the varieties of Deesis. He is a protagonist in the interpretation of the Baptism of Jesus, the icon of the holy day of Epiphany.⁶⁶ In an eighteenth-century icon from an Old Believer workshop,⁶⁷ John is shown standing on a high riverbank as he lifts his hand over the head of Jesus, who is immersed in the River Jordan (fig. 7). On the other bank are angels, the first two of whom are bowing, their hands concealed under a cloth. A third angel's face is raised to look up at the Lord of Hosts, who is releasing the dove of the Holy Spirit towards Christ. This angel's hand is elevated, in the Old Believer two-fingered sign of the cross. The icon is unique in its artistic form, as it clearly highlights the riverbanks, which seem ragged and whose light colours contrast with the dark blue waters of the Jordan. The figures' bodies are lit up with a glow that comes from more than one source. There is also a stark contrast between the almost naked figure of Jesus, standing erect in the river, and John who leans over him and whose body appears to be twisted in movement: is this intended as a contrast between John the Baptist's "foolishness for Christ" and the Saviour's sacrifice?⁶⁸

The icons of *Christ's Resurrection* and *Pokrov* also have their own way of interpreting the role of John the Baptist. In the seventeenth-nineteenth centuries the common practice of addressing the first motif was to contrast the two images, *The Resurrection* and *The Descent into Limbo*.⁶⁹ The first, according to the Western variant, presents Jesus, resurrected, standing over his empty tomb. The second shows Adam and Eve and the other righteous, including John, being led out of Limbo. A nineteenth-century Russian icon⁷⁰ with two images of Christ, surrounded by a bright mandorla, shows John the Baptist at the head of a procession of the just leaving Limbo and approaching the heavenly gates (fig. 8). The caption for the group reads АНІС ПРРОКОБЪ. John is wearing an animal fur and a coat, and as he walks towards the mountain, towards Eden, he looks back at those following him out of Limbo (Daniel and Jeremiah can be seen in the group). This representation can be interpreted in the context of the apocryphal Gospel of Nicodemus, where John the Baptist is described as "someone like a hermit," preempting Jesus to Limbo with news for the people who are in it, and he tells them "I walk now, preceding Him, and I have descended to announce to you that soon the East itself, the Son of God, will visit you and he comes from the heavens to us, who subsist in darkness and in the shadow of death."⁷¹

In *Pokrov*, its contemporary (fig. 9)⁷² that illustrates a miracle said to have occurred in a church in Blachernae in the tenth century,⁷³ the Mother of God is shown holding a cloth as she turns in

⁶⁶ For the iconography of Saint Epiphania, see Leonid Ouspensky, Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (New York: St Vladimir's Seminary Press, 1999), pp. 164–7.

⁶⁷ Panel, battens, "kovcheg," tempera, gold leaf, 33,3 × 27,7 cm, inv. no. IK 180 MNW. See Aleksandra Sulikowska-Gąska, "Tematy propagandowe w sztuce staroobrzędowców," in *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku”, 17–19 VI 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, Marcin Olejnik, Joanna Tomalska, eds (Szamotuły: Muzeum Zamek Górków w Szamotułach, 2008), p. 71. Szamotulskie Zeszyty Muzealne, 2; Muzeum Narodowe w Warszawie. Arcydzieła..., op. cit., fig. p. 71.

⁶⁸ Kazmierski, op. cit., p. 11.

⁶⁹ Ouspensky, Lossky, op. cit., pp. 185–8.

⁷⁰ Panel, tempera, gold leaf, 33,5 × 26,5 cm, inv. no. IK 69 MNW.

⁷¹ "Ewangelia Nikodema," in *Apokryfy Nowego Testamentu...*, op. cit., p. 655 (III, 18, 3).

⁷² Panel, tempera, gold leaf, 31,5 × 27 cm, inv. no. IK 289 MNW.

⁷³ Neil K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting* (Leiden: E.J. Brill, 1986), pp. 126–7; Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology* (New York: St Vladimir's Seminary Press, 1966), pp. 203–4.

a gesture of prayer to Christ in Heaven. Behind her are the hosts of saints accompanying her; two figures engaged in conversation, John the Baptist and John the Theologian, stand out from the crowd. John the Baptist is dressed in his customary animal fur, his body is ascetic and his hair dishevelled, while his namesake, the author of the Apocalypse, wears an apostle's dress, a chiton and a himation, has short, carefully arranged hair and a fairly long, pointed beard. The Forerunner holds a scroll with the text *Ϟ ϞΓΝϞΨ ΕΞΙΗ ΕΖΕΜΛΛΗ ΓΡΨΧΗ ΜΗΡΑ ϞϞ*. In the background is a domed church with a bell tower. At the centre of the lower tier is Romanos the Melodist at a pulpit, holding a tome in his hand. On the right stands Saint Andrei Yurodivy, showing to his disciple Epiphany a scene in the upper tier of the icon. Also, in the bottom right corner is the Epiphanius of the Virgin to Romanos the Melodist, in which she gives him the gift of the word, represented symbolically by Mary's gesture of placing a scroll in the mouth of sleeping Romanos. On the left bottom tier are Tarasius, the patriarch of Constantinople, surrounded by officials, Emperor Leon under a canopy and Empress Zoe in the gallery. This icon differs from the most common versions of Pokrov by a few elements, most importantly the image of John the Baptist at the centre of the composition, its ideological centre; according to the story about the miracle of Blachernae this points to the importance of this person as the envoy of humanity.⁷⁴

Relics

Even though representing the dead was one of the most difficult challenges for Orthodox iconography, icons of martyrs included depictions of their bodies being tortured, in the process of being killed or freshly dead. This subject is present in the *Hexaemeron* icon, in which the Beheading of John the Baptist illustrates Tuesday (fig. 4). It shows the moment when John's executioner is committing the deed over the saint's head. In galleries in the background we see figures; on the left Herod and Herodias, and on the right John. The saint, awaiting death, is bent in half, and under his figure is a large vessel. The inscription *ϞϞΕΚΝΟΒΕΝΙΕ ΓΛΑΒΥΙ Ϟ ΙΩΑΝΝΑ ΠΡΨ* is visible over the scene. The eighteenth-century provincial icon shows John's death scene twice (fig. 5), as he waits for the sword to drop and as his headless body lies on the ground. We can see the dead man's body, in fact, John's relic; next to him is a soldier who is handing the platter to Herodias's daughter. We are familiar with a similar composition in an icon from an Old Believer workshop in Vetka at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries.⁷⁵ Noteworthy in both cases is the headless body lying in the foreground, with the headless neck and blood streaming out of it. An icon from Torki, which illustrates two related events in the saint's life, has a different take on the last moments of his life (fig. 3). Here, John stands before Herod and Herodias who are sitting on their thrones. Above them is written *ϞΤΥΙ ΗΨΑ ΨΕΛΗΥΑΨ ΓΕΡΟΔΑ ΖΑ ΗΕΔΟΤΟΔΨΕ ΕΜϞ ΗΜΨΤΗ ΖΕΝϞ ΕΡΑΤΑ ΕΒΟΕΓΟ ΦΗΛΗΠΠΑ*. The second scene shows the executioner serving the head of a long-haired man to a young, festively dressed woman. The painting, which is accompanied by the writing *ΠΟΒΕΛΨ ΓΕΡϞ Ϟ ΙΩΑΝΝΑ ϞϞΕΚΝϞΤ ΗΜ [...]*, resembles the seventeenth-century representations from the churches in Odrekhova⁷⁶ and Veremen.⁷⁷

⁷⁴ Moran, op. cit., p. 126.

⁷⁵ The Folk Art Museum in Vetka. *Vyetkavski muzey...*, op. cit., p. 119, figs 89–90.

⁷⁶ The Rural Architecture Museum in Sanok. See Barbara Dąb-Kalinowska, *Ikony* (Olszanica: Bosz, 2008), p. 109; see also Branicka, op. cit., pp. 24–44.

⁷⁷ The Historical Museum in Sanok. See Dąb-Kalinowska, *Ikony*, op. cit., p. 111.

Representations of his relics are among the rarest references to the death of John the Baptist. A nineteenth-century icon shows nothing but the saint's head lying on a platter (fig. 10). John's eyes are closed, and his hair and beard flow over the sides of the platter. In the upper left corner is the Lord of Hosts, turning towards John's head with a gesture of blessing. In the background is written ΓΛΑΒΑ ΤΑΓΩ ΠΡΟ. ΙΩΑΝΝΑ ΠΡΕΔ. It fits into conventional popular nineteenth-century painting, "realistically" showing the saint's head in clear contrast to the background, which is ornamental and decorative. The icon draws on Apocryphal sources, which recall that one of John's disciples, Akholios, begged Herod for John's head, "and when he received it, he placed this precious head in a new urn, in which nothing had been placed yet." Six disciples took it to Emesa, and there "having found a certain cave, hid the urn in it [...]. And those six disciples lived in it until the days of their deaths."⁷⁸

The source for the iconography of the head of John the Baptist are icons of him holding it as a peculiar attribute,⁷⁹ which can be linked to representations referring to John's death, in which his body and head are separated; for instance, in the kleyma (marginal scene) of the sixteenth-century icon in the National Museum of Peremyshl Region we see the executioner as he holds a sword with its tip up. Next to him stands John with his own severed head in his hands. Blood squirts from his body, and his eyes are closed.⁸⁰ In a seventeenth-century icon from Veremen, the executioner holds the head by the hair, also with its eyes closed.⁸¹ In all the paintings of this type, the head has John's characteristic facial features, but his eyes are closed, an allusion to the fact that he is dead, and therefore the viewer—the faithful cannot make eye contact with the head.

Legends repeatedly remember the head of the Forerunner as a peculiar, separate, self-contained being. According to *John's Life*, Herodias threatened John: "You will certainly die by my hand, and I will fill my pillow with the hair off your head, on which I will place my head with Herod, and I will bury your head there, where I perform my ablutions after I relish pleasures with the king," and John responded: "The Lord will allow you to kill me, but you will not see my head. I will leave it behind and it will announce your depravity and your shame to the whole world."⁸² The same source tells us that when John's body had been buried in Sebaste near the tomb of Prophet Elisha, his head continued to "float over [...] Jerusalem and for three years to call out," announcing Herod's baseness, "and then departed to call out over the whole world and to herald Herod's horrific crime," and only after fifteen years "stopped proclaiming" and was buried in the city of Homs.⁸³

Legends about the translation of the head recall the many difficulties of bringing this relic to Constantinople. In the fourth century, it was carried near Chalcedon, where mules pulling the cart stopped and "neither the application of the lash, nor any of the other means that were devised, could induce them to advance further." This was thought to be so unusual and so significant that the head was left in the village of Cosilaos. It was only from there, despite the protest of the guardian of the relic, the holy virgin who belonged to the Macedonian sect, that Emperor Theodosius "placed it, with the box in which it was encased, in his purple robe,

⁷⁸ Świadectwo..., op. cit., p. 587.

⁷⁹ Weyl Carr, op. cit., p. 161.

⁸⁰ Romuald Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich* (Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1991), p. 36, fig. 42.

⁸¹ Ibid., p. 39, fig. 94; see also Dąb-Kalinowska, *Ikony*, op. cit., p. 111.

⁸² *Żywot św. Jana Chrzciciela...*, op. cit., p. 603.

⁸³ Ibid., pp. 606–7.

and conveyed it to a place called Hebdoma, in the suburbs of Constantinople, where he erected a spacious and magnificent church.”⁸⁴ It is remarkable that the ruler himself actively took part in transporting the relic, as the driving force and participant in the ceremony. The question of confession is a second important motif: legend recalls the relic’s guardian, a holy virgin, and a certain Vincenty. He was her fellow believer, who “also took charge of the remains of the prophet, and performed the sacerdotal functions over it [...]” This man abandoned his faith, “[...] but he afterwards openly declared, that if the Baptist would follow the emperor, he also would enter into communion with him.”⁸⁵ The saint is thus treated as a guide here, as one whom the faithful should follow, not only while he is alive but also after he dies. All sources stress that, despite his dismemberment, the power of his relics remains unchanged.⁸⁶

Parousia’s Prophecy

John’s death can be understood as a prefiguration of the sacrifice of the Lamb.⁸⁷ The saint foretells it while he is still alive, linking himself to the Saviour’s sacrifice: “My head will be cut off and displayed on a platter, but Christ will be hanged on a cross so that he can cleanse everyone.”⁸⁸ The circumstances of the Forerunner’s death are made all the more interesting by the fact that he was killed because of his protest against Herod’s physical impurity. Stories and icons present Herod more as a victim of a ruse plotted by the two women, mother and daughter, who cause his downfall, something that the Orthodox tradition treated as the norm of female conduct.⁸⁹ Yet in this case both Herod and John, who warns the ruler, fall prey to women.

If Byzantine literature treats John’s fate as a sequence of predictions leading to the revelation about the Resurrection, the funeral of his head is compared to the voyage to Hades, where the arrival of the Saviour and the universal saving of humanity can be announced.⁹⁰ In a certain way, John’s image predicts the end of history. The words on his scroll (“Confess repentantly [...],” **figs 1–3, 5**) correspond to the lesson he was to have spoken in prison as he awaited death: “Let not human fear detach you from Christ. Accept death and do not repudiate Christ. Leave your cities and protect your faith. Rid yourselves of your riches and only adore Him. Let others strike you because of Him, and strike not others.”⁹¹

These sentences resemble the ideology of Old Believers, with its trust in the need to abandon this world and flee from it and, most importantly, to adopt the eternal perspective. To the

⁸⁴ *The Ecclesiastical History of Sozomen Comprising a History of the Church, from a.d. 323 to a.d. 425*, trans. from the Greek, revised by Chester D. Hartranft, Hartford Theological Seminary, under the editorial supervision of Philip Schaff, D.D., LL.D., and Henry Wace, D.D., Professor of Church History in the Union Theological Seminary, New York, Edinburgh (London: Henry G. Bohn, 1855), pp. 346–7.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Sergei A. Ivanov, “Blagochestivoe raschlenenie. Paradoks pochitaniya moshhey v vizantiiskoy agiografii,” in *Vostochnohristianskie relikvii*, op. cit., p. 123.

⁸⁷ Weyl Carr, op. cit., pp. 161–2.

⁸⁸ *Żywot św. Jana Chrzcziciela...*, op. cit., p. 605.

⁸⁹ Valerie A. Kivelson, “Sexuality and Gender in Early Modern Russian Orthodoxy, Sin and Virtue in Cultural Context,” in *Letters from Heaven. Popular Religion in Russia and Ukraine*, John-Paul Himka, Andriy Zayarnyuk, eds (Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2006), pp. 101–2.

⁹⁰ Weyl Carr, op. cit., pp. 162–4.

⁹¹ *Świadectwo...*, op. cit., p. 584.

Old Believers, it is also significant that John the Baptist is a saint, a prophet “on the border between times,” and at the same time an ascetic and a “divine madman” who abandons everything that is earthly and sensual.⁹² For this reason, the image of John the Baptist as an angel appears in the context of the animals and plants of the Garden of Eden, as can be seen in the nineteenth-century icon from Palekh in Pavel Korin’s collection.⁹³ “Divine grace” plays a key role in all events involving John and with his earthly remains; the best example of it is the heavenly intervention that led to the finding of his head in the fourth century. According to Salminius Hermias Sozomen, it happened “by an impulse from God or from the prophet.”⁹⁴ The presence of relics makes the place in which they are kept holy. The body, earthly remains are in a sense outside time, and their existence is a particular sign from Heaven. Even though they are accessible to humans, they belong to the sphere of the dead, and at the same time are a vision of the body in the future, the untouched body preserved in this form awaiting Parousia.

The icons associated with John the Baptist in the collection of the National Museum in Warsaw are representative of the artistic tendencies of the seventeenth-nineteenth centuries, showing the thinking in that era about this saint, and about saints in general. The pictures of the dead saint, as well as the images of his relics, belong in a particular iconographic category. It appeared in the fifteenth-sixteenth centuries on the margins of hagiographic interpretations, and then the saint’s corporality became a central theme of increasingly elaborate narratives. By the seventeenth-nineteenth centuries they had developed their own discrete meaning in art. Despite that era’s changes in Russian religiosity, the cult of John the Baptist remained very traditional, operating with old religious categories. New elements in it were largely eschatological and stemmed from waiting for the approaching end of the world and from the belief in the role that saints’ relics, and their intercession, would play in the time of Parousia. John’s relics, especially his head, much like he himself had preceded Jesus before his public appearance in Palestine, were to serve as the “voice calling out” to announce the Messiah at the end of time.

⁹² Kazmierski, op. cit., p. 9.

⁹³ Antonova, op. cit., pp. 137–8, cat. no. 116, fig. 136.

⁹⁴ *The Ecclesiastical History of Sozomen*, op. cit., p. 346.

Święty Łukasz malujący Marię Jakoba Beinharta w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorefleksja artystyczna a funkcja kultowa¹

Wykonany w drewnie lipowym relief ze świętym Łukaszem malującym Marię (wym. 138,5 × 113,5 cm)² pochodzi z kaplicy cechu malarzy we wrocławskim kościele Marii Magdaleny, gdzie stanowił najprawdopodobniej centralną część nastawy ołtarzowej (il. 1). Znajdował się w tej kaplicy do 1824 roku, kiedy został przeniesiony na ścianę północnej nawy kościoła. W roku 1946 został włączony do zbiorów sztuki średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie.

Relief wykonał najprawdopodobniej Jakob Beinhart, mistrz przybyły do Wrocławia z Geislingen w Szwabii. W roku 1483 uzyskał obywatelstwo miasta i wielokrotnie pełnił funkcję starszego cechu malarzy. Był właścicielem największego warsztatu snycersko-malarskiego na Śląsku, produkującego wiele nastaw ołtarzowych dla kościołów na Śląsku, w Czechach i Łużycach.

Dzieło odznacza się niezwykle kunsztownym opracowaniem powierzchni, realizmem, a także rodzajowym i kameralnym ujęciem sceny. Poświęcona mu literatura podejmuje przede wszystkim kwestie stylistyczno-formalne. W swoim artykule natomiast zajęłam się tymi zagadnieniami, które były dotychczas rzadko poruszane, a mianowicie ikonografią i niedawno stwierdzonym monochromatycznym wykończeniem. Interesował mnie również problem realizmu i nowożytnych dążeń artystycznych widocznych w dziele Beinharta.

Relief skłania do postawienia następujących pytań: czy obecność w dziele artystycznej autorefleksji, zarówno w ikonografii, jak i w rezygnacji z polichromii, oznacza nową funkcję sztuki? Jaką rolę w ówczesnym społeczeństwie widział dla siebie artysta? W jaki sposób refleksja na temat sztuki oraz treści sakralne dzieła mogą współistnieć i wzajemnie się dopełniać?

Stan badań

Reliefowi ze świętym Łukaszem malującym Marię nie poświęcono wielu osobnych opracowań, choć pojawia się w licznych publikacjach na temat sztuki śląskiej, zarówno

¹ Artykuł na podstawie pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. Antoniego Ziembę i dr hab. Grażyny Jurkowlaniewicz w 2009 r.

² Nr inw. Śr.15 MNW; zob. Władysław Łoś, *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. nlb., kat. nr 16; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Dorota Folga-Januszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, s. 111–112, kat. nr III.32; Małgorzata Kochanowska, *Mistyczne średniowiecze. Skarby Muzeum Narodowe w Warszawie*, Bosz, Lesko 2003, s. 22–23.

w inwentarzach, katalogach, jak i syntetycznych ujęciach dziejów sztuki regionu³. Na pierwszy plan w rozważaniach badaczy wysuwał się problem atrybucji dzieła Jakobowi Beinhartowi⁴. Ponownie wzbudził on zainteresowanie po przeprowadzonej w latach 1997–2002 konserwacji, podczas której dokonano ważnych odkryć, stanowiących podstawy do dalszych badań. Przede wszystkim stwierdzono pierwotny brak polichromii. Odnaleziono również fragment daty na ramie sztalug świętego Łukasza – gotycką cyfrę sześć, co pozwoliło ustalić rok powstania retabulum na 1506⁵.

Nietypową ikonografię, jak i formę dzieła większość badaczy tłumaczy nowatorskimi zainteresowaniami twórcy. Uważają je za wyjątkowe ze względu na jego realistyczny, rodzajowy, zlaicyzowany, liryczny charakter⁶. Zwracają uwagę na nietypowość reliefu dla *œuvre* Beinharta,

³ Ernst Förster, *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Weigel, Leipzig 1860; Alwin Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in Jahren 1345 bis 1532*, Kern, Breslau 1866, s. 120; idem, *Schlesiens Kunstleben im Fünfzehnten bis Achtzehnten Jahrhundert*, Max u. Comp., Breslau 1872, s. 8; Hans Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, I. Die Stadt Breslau, Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Korn, Breslau 1886, s. 199; Bernhard Patzak, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Mittelalterlichen Holz und Steinplastik in Schlesien*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 1916, Bd. 29, s. 35–42; Franz Landsberger, *Breslau*, Seemann, Leipzig 1926, s. 93; Erich Wiese, *Der Lukasaltar in der Maria-Magdalenenkirche und verwandte Werke*, „Schlesiens Vorzeit” 1928, 9, s. 73–78; Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Bd. 2, Athenaion, Wildpark-Potsdam 1929, s. 422; Heinz Braune, Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Kröner, Leipzig 1929, s. 61; Ludwig Burgermeister, Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Korn, Breslau 1933, s. 30; Kurt Bimler, *Quellen zur schlesische Kunstgeschichte*, Kommissionsverlag Maruschke & Berendt, Breslau 1941, s. 49; Jan Białostocki, *Sztuka gotycka w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1947, s. 10; Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Instytut Śląski, Katowice–Wrocław 1948, s. 122; Mieczysław Zlat, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku [w:] Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962, s. 180–188; Janusz Kęłowski, *Renesansowa rzeźba na Śląsku 1500–1560*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1967, s. 13–16; Anna Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV wieku i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, t. 10, s. 56–57.

⁴ Atrybucję dzieła Beinhartowi jako kwestię do rozstrzygnięcia postawił Tadeusz Dobrowolski (*Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Muzeum Śląskie, Katowice 1937, s. 38–47); do *œuvre* Beinharta relief z Łukaszem włącza Günther Meinert (*Jakob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1939, 60, s. 217–236).

⁵ Rok 1496 byłby zbyt wczesny, Beinhart został obywatelem Wrocławia w 1483 i jest mało prawdopodobne, żeby uzyskał tak prestiżowe zlecenie po krótkim pobycie w mieście. Bardziej przekonujące wydaje się, że Beinhart wykonał ołtarz do kaplicy malarzy już jako mistrz o ugruntowanej pozycji, na którą zapracował m.in. fundacją i wykonaniem kamiennej figury wotywniej Marii z Dzieciątkiem dla kościoła św. Marii Magdaleny, sygnowanej i datowanej na rok 1499 (data obok sygnatury na konsoli). Datowanie ołtarza na rok 1506 potwierdza także informacja źródłowa o nowo fundowanym ołtarzu w kaplicy malarzy z 1510 r. Zob. Ewa Kołodziejska-Młynarczyk, dokumentacja dotycząca konserwacji reliefu ze świętym Łukaszem malującym Marię przechowywana w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie Muzeum Narodowego w Warszawie, mps, wrzesień 2002; Jakub Kostowski, *Sięgając do bezpośrednich źródeł: o dwóch datach wyznaczających czas działalności wrocławskiej pracowni Beinhartów [w:] Ad fontes. O naturze źródła historycznego*, red. Stanisław Rosik, Przemysław Wiszewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 135–168; idem, *Malowidła kruchty północnej kościoła św. Elżbiety. Ostatnie dzieło wrocławskiej pracowni Beinhartów (1585 r.)*, Przyczynek do monografii warsztatu, „Rocznik Wrocławski” 2004, 9, s. 65–82; Wokół Wita Stwosza, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–maj 2005, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2005, s. 215–218, kat. nr VII/2; Wojciech Marcinkowski, *Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztornym w Mogile*, Wydawnictwo i Drukarnia Secesja, Kraków 2006; *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, hrsg. von Art Centre Basel: Suzanne Greub, Thierry Greub und dem Nationalmuseum Warschau: Małgorzata Kochanowska, kat. wyst., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, listopad 2006 – luty 2007, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona, marzec–maj 2007, Belvedere, Wiedeń, lipiec–wrzesień 2007, Museum Catharijneconvent, Utrecht, listopad 2007 – styczeń 2008, Hirmer, München 2006, s. 132–133, kat. nr 24; Jakub Kostowski, „(...) mit allem fleis Schneider und bereiten”, czyli słów parę o monochromatycznych ołtarzach ze Śląska i Czech oraz ostatniej konserwacji [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Marek Walczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 427–441.

⁶ M. Zlat, op. cit., s. 184.



il. 1 | fig. 1

Jakob Beinhart, *Święty Łukasz malujący Marię*
Saint Luke Painting the Virgin, 1506, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

którego maryjne nastawy ołtarzowe miały tradycyjny idealizujący charakter. Realizm ujęcia pojmowany był różnorodnie, niektórzy nazywali go późnośredniowiecznym, inni renesansowym. Zaliczano go do przykładów „realizmu mieszczańskiego” ze względu na charakter sceny ukazującej osoby święte we współczesnej scenerii i strojach. Podkreślano, że pozbawione patosu przedstawienie przejawia osobisty stosunek twórcy do tematu. Elementy renesansowe widziano natomiast w poprawności anatomicznej, próbie perspektywicznego przedstawienia



il. 2 | fig. 2

Wit Stosz | Veit Stoss,
Święta Rodzina | *The Holy Family*, ok. c. 1486,
Staatliche Graphische
Sammlung, Monachium

| Munich

il. 3 | fig. 3

Rogier van der Weyden
(kopia według | copy
after), *Święty Łukasz
rysujący Marię* | *Saint
Luke Drawing the Virgin*,
ok. c. 1490–1500,
Groeningemuseum
(Museum Brugge), Brugia

| Bruges

fot. | photo © Hugo Maertens /
Lukasweb



przestrzeni, a także harmonijnej i statycznej kompozycji⁷. Badacze sytuują omawiane dzieło na przełomie artystycznych epok, który ich zdaniem wyznacza pojawienie się zainteresowań realistycznym odwzorowaniem otoczenia oraz rezygnacja z polichromii⁸.

Ikonografia

Relief ze świętym Łukaszem malującym Marię przedstawia obie postaci w gotyckiej komnacie, przekrytej żebrowym sklepieniem wspartym na kolumnie. Dzieli ona wnętrze na dwie równe części zamknięte podwójnym górnym oknem. Boczne ściany i podłoga tworzą płytką przestrzeń. Na obu ścianach widnieją półki ukazane w skrócie perspektywnym. Wnętrze tworzy rodzaj rzeczywistej niszy, którą wypełniają niemal pełnoplastyczne postacie i sprzęty.

Maria siedzi na dekoracyjnym rzeźbionym krześle i zajęta jest tkaniem tuniki dla Chrystusa rozpiętej na krzyżowym stojaku. Jej głowa jest okrągła, z wysokim, wystającym czołem, drobnymi

⁷ Ibidem; E. Wiese, op. cit., s. 74–75; *Wokół Wita Stwosza...*, op. cit., s. 216; J. Kęśłowski, *Renesansowa rzeźba...*, op. cit., s. 14.

⁸ J. Kostowski, „(...) mit allem fleis...”, op. cit.

ustami oraz lekko przymkniętymi oczami. Misternie wyrzeźbione kręcone włosy tworzą pukle opadające na piersi i plecy. Ubrana jest w rozłożystą suknię dekorowaną aplikacjami na krawędziach i przy lamówce łódkowego dekoltu.

Po prawej stronie przedstawiony jest święty Łukasz przy sztalugach wykonujący portret Marii. Siedzi na rzeźbionym krześle, którego oparcie przykryte jest materiałem z tłoczonym wzorem. Sztalugi przesłaniają dużą część kolumny oraz prawe ramię stojaka z tuniką. Twarz Łukasza o wyrazistych rysach okalają gęste opadające na kark włosy. Również ta postać ubrana jest we współczesny strój, przepasaną szatę, z rodzajem kaptura bądź narzutki. Łukasz nosi też charakterystyczną czapkę artysty. Pod jego krzesłem przedstawiony jest atrybut Ewangelisty – niewielkich rozmiarów wół. W dolnej części reliefu, u stóp postaci, po stronie Łukasza znajduje się siedzące na podłodze Dzieciątko Jezus. Obok niego leży kłębek przędzy, Dzieciątko wyraźnie wychyla się z reliefu, skierowane nieco w dół i w kierunku Marii. Postaci Marii i Łukasza ukazane są w analogicznych pozach, zwrócone do siebie, a półprofilem w kierunku odbiorcy. Gesty obydwójga świętych także są bardzo zbliżone: podobnie unoszą dłonie, w których pierwotnie trzymali narzędzia pracy. Zdają się nawiązywać kontakt wzrokowy, Łukasz wychyla się nieco zza sztalugi.

Ikonografia sceny nasuwa kilka pytań. Przede wszystkim przedstawienie Ewangelisty malującego Marię z natury, we współczesnym stroju i scenerii, jest wyjątkowe na Śląsku. Swobodny rodzajowy charakter sceny, odróżnia ją od hieratycznych tradycyjnych przedstawień powstających w tym czasie w pracowniach śląskich, także w pracowni samego Beinharta.

W omawianym dziele pojawia się wyjątkowy w przedstawieniach świętego Łukasza malującego Marię, motyw matki Chrystusa tkającej dla syna cudowną tunikę bez szwu, zaczerpnięty przez artystę z ryciny Wita Stosza (Veita Stoßa, Wita Stwosza) *Święta Rodzina* (il. 2)⁹. Nasuwa się pytanie, jak wprowadzenie tego motywu zmienia wymowę całej sceny. Znaczące wydaje się zestawienie pary twórców – malującego Łukasza i tkającej Marii, oraz pary przedmiotów – obrazu i tuniki. Odrębnym zagadnieniem jest sam obraz ustawiony na sztalugach. Był on najprawdopodobniej ruchomy, jednak jego pierwotna forma nie jest znana.

Święty Łukasz malujący Marię

Motyw świętego Łukasza w kostiumie współczesnego malarza malującego pozującą mu Marię pojawia się dopiero w XV wieku¹⁰. Wcześniej wyobrażano malującego Ewangelistę w samotności, analogicznie do scen ukazujących go podczas pisania. Legenda o Łukaszu jako malarzu legitymizowała tworzenie przedstawień w chrześcijaństwie, a także kult licznych przypisywanych mu wizerunków o statusie „prawdziwych obrazów” (*vera effigies, vera imago*), nie tylko Marii, ale i Chrystusa. W kaplicy Santa Sanctorum na Lateranie znajduje się wizerunek Chrystusa, którego autorem miał być święty Łukasz. W związku z tym obrazem pojawia się jedna z pierwszych znanych redakcji legendy o Łukaszu jako malarzu – w napisanym przez Nicolasa Maniacutiusa w 1145 roku traktacie o obrazie Zbawiciela na Lateranie:

⁹ Zob. Stanisława Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza*, Sztuka, Warszawa 1957, s. 9, 16–17, il. 4; Anna Ziomecka, *Wit Stwosz a późnogotycka rzeźba na Śląsku* [w:] *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam Stanisław Labuda, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1986, s. 125–145; Andrzej Olszewski, *Wpływy sztuki Wita Stwosza w Polsce i na Słowacji* [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. Lech Kalinowski, Franciszek Stolit, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 71.

¹⁰ Na temat ikonografii świętego Łukasza malującego Marię zob. Dorothee Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Oskar Schloss, Berlin 1933; Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1986.



il. 4 | fig. 4

Colijn de Coter, *Święty Łukasz malujący Marię*
Saint Luke Painting the Virgin, ok. | c. 1493,
 kościół parafialny | parish
 church, Vieure

fot. | photo © RMN-Grand
 Palais / BE&W



il. 5 | fig. 5

Derick Baegert, *Święty Łukasz malujący Marię*
Saint Luke Painting the Virgin, ok. | c. 1480-
 1485, Westfälisches
 Landesmuseum,
 Münster

fot. | photo © LWL-Museum für
 Kunst und Kultur (Westfälisches
 Landesmuseum) / Rudolf
 Wakonigg

*Historia Imaginis Salvatoris*¹¹. W tej wersji legendy Łukasz nie maluje Chrystusa z natury, ale stara się odtworzyć jego obraz z pamięci. Przykładem takiego ujęcia tematu może być pierwsze zachowane na Zachodzie przedstawienie malującego Ewangelisty – miniatura Jana z Opawy stanowiąca część cyklu ilustracji żywota świętego (Wiedeń, Österreichisches Nationalbibliothek, Cod. 1182, fol. 91r)¹². Przedstawiony jest on tam w samotności, malujący przy sztalugach krucyfiks. W późnym średniowieczu bardziej popu-

¹¹ Zob. Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, VCH, Acta Humaniora, Weinheim 1990, s. 60-68, 321-325.

¹² Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen*, Wilhelm Fink, München 2003, s. 235; Till Holger Borchert, *Rogier's St. Luke: The Case of Corporate Identification* [w:] *Rogier van der Weyden St. Luke Drawing the Virgin Selected Essays in Context*, ed. Carol Jean Purtle, Brepols, Turnhout 1997, s. 65. Na temat miniatur Jana z Opawy zob. Max Dvořák, *Die Illuminationen des Johannes von Neumarkt*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaisershauses” 1901, 22, s. 82-91.

larne jest wyobrażenie świętego Łukasza jako malarza w wersji z *Legenda Aurea*, ukazujące Marię z Dzieciątkiem pozującą w pracowni¹³.

Takie przedstawienia sceny malowania Marii można łączyć z popularnością w XV wieku realistycznych obrazów dewocyjnych, które mają wspomagać wiernych w modlitwie, zgodnie z zaleceniami duchownych. Ludolf z Saksonii w *Vita Iesu Christi* pisze, że podczas kontemplacji należy wyobrażać sobie postaci Chrystusa i świętych, jakby rzeczywiście stały przed oczami wiernego: „Pone ante oculos gesta praeteritia tanquam praesentia, et sic magnis sapida senties et jucunda”¹⁴. W tym duchu można interpretować obraz Jana van Eycka *Madonna z kanclerzem Rolin* (Luwr, Paryż). Kanclerz kontempluje Marię, wyobrażając ją sobie, jakby była przed nim w rzeczywistości.

Podobnego sensu można doszukiwać się w przedstawieniach Łukasza we współczesnym kostiumie, malującego Marię obecną w pracowni. Na podobieństwo Łukasza współczesny malarz może namalować swoje wyobrażenie Marii, tak rzeczywiste, jakby była przed nim. Przykładem może być obraz Mistrza Ołtarza Augustianów z Norymbergi (Germanisches Nationalmuseum, Norymberga). Maria przedstawiona jest tam w innym pomieszczeniu tak, że malarz nie może jej widzieć, tworzony wizerunek jest zatem jego wyobrażeniem Marii. Obraz pośredniczy między realnie nieobecną Marią a odbiorcą i tym samym sprawia, że nieobecne staje się obecne¹⁵.

Obraz *Święty Łukasz rysujący Marię* Rogiera van der Weydena (The Museum of Fine Arts, Boston) powstały zapewne w roku 1435 lub ok. 1435–1440, uważany jest za pierwszy przykład przedstawienia świętego Łukasza jako współczesnego malarza portretującego Marię. Artysta namalował świętego Łukasza przyklękającego i szkicującego Marię metalowym sztyftem. Sam van der Weyden namalował kilka wersji tego obrazu (il. 3)¹⁶, powstało też wiele dzieł mniej lub bardziej dokładnie naśladowujących jego kompozycję. Ujęcie sceny w reliefie Beinharta bliższe jest redakcji tego tematu w obrazach brukselskiego artysty Colijna de Coter¹⁷ (ok. 1493, kościół parafialny w Vieure, il. 4) i czynnego w Wesel Dericka Baegerta¹⁸ (1480–1485, Westfälisches Landesmuseum, Münster, il. 5), gdzie widać Ewangelistę siedzącego na krześle i malującego podobiznę Marii przy sztalugach. Obrazy przedstawiają Łukasza trzymającego paletę i pędzel, w reliefie święty ma puste dłonie, jednak ich ułożenie i gesty wskazują na to, że pierwotnie trzymał w nich te przedmioty. Postacie Marii i Łukasza w obrazach tych oraz reliefie Beinharta usytuowane są blisko siebie i wyraźnie oddzielone sztalugami, inaczej niż u van der Weydena, gdzie dzieli je przestrzeń pozbawiona tej bariery.

¹³ Więcej na temat literackich źródeł legendy świętego Łukasza malarza zob. Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, J.C. Hinrichs, Leipzig 1899; Clemens M. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Orients*, Bibliotheca Alfonsiana, Leuven 1948; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 1990; G. Wolf, op. cit.

¹⁴ Ludolphus de Saxonia, *Vita Iesu Christi*, Hrsg. Louis Marie Rigollot, Palme, Rom 1870, Bd. 1, s. 3, 9, cyt. za: Ch. Kruse, op. cit., s. 229.

¹⁵ Ch. Kruse, op. cit., s. 227–230.

¹⁶ O obrazie Rogiera i jego replikach zob. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Katalog zur Ausstellung im Städel Museum, Frankfurt am Main, 2008/2009 und in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2009, Hrsg. Stephan Kemperdick, Jochen Sander, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, s. 386–389, kat. nr 48 (J. Sander) – tam również wykaz najważniejszej literatury.

¹⁷ Zob. Jeanne Maquet-Tombu, *Colyn de Coter, peintre bruxellois*, Nouvelle société d'éditions, Bruxelles 1937, s. 17–19, 100; Catheline Perier-d'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Lefebvre & Gillet, Bruxelles 1985, s. 55–59.

¹⁸ Zob. Paul Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Westfälisches Landesmuseum Münster, Aschendorff, Münster 1986, s. 333–338.



II. 6 | fig. 6

Święty Łukasz malujący Marię | Saint Luke Painting the Virgin (kwatery środkowa tryptyku cechu malarzy z Lubeki | Central quarter of the triptych of the Lübeck painters' guild), 1484, St. Annen-Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Lubeka | Lübeck

fot. | photo © St. Annen-Museum – Fotoarchiv der Hansestadt Lübeck

Relief z Wrocławia w odróżnieniu od przytoczonych przykładów nie jest dziełem malarzkim, lecz rzeźbiarskim. Innym przykładem rzeźby o tym temacie jest ołtarz cechu malarzy z Lubeki (1484, St.-Annen-Museum, Lubeka, II. 6). Dzieło Beinharta było z nim często zestawiane, choć istnieją między nimi znaczne różnice. W środkowej części dzieła lubeckiego przedstawia postaci świętych na złotym tle i w nimbach, a Marię dodatkowo w koronie, co nadaje mu bardziej tradycyjny charakter w porównaniu ze swobodnym, „prywatnym” przedstawieniem Beinharta. W ołtarzu lubeckim święci znajdują się w dwóch symetrycznie wydzielonych częściach przedstawienia. Jedynie wyobrażenie posadzki sugeruje dążenie do stworzenia iluzji realnej przestrzeni. W ujęciu wrocławskim natomiast dzięki umieszczeniu Dzieciątka, fragmentów draperii i sztalug na linii kolumny dzielącej przestrzeń podobny podział jest złagodzony na rzecz iluzji realnego wnętrza. W ołtarzu z Lubeki scena nie jest tak silnie realistyczna



i uwspółcześniona jak w reliefie Beinharta czy wspomnianych obrazach de Cotera i Baegerta. Święty Łukasz z Lubeki został jednak także ukazany w stroju XV-wiecznego malarza – nosi charakterystyczne dla tej profesji nakrycie głowy. Tak ubrany Ewangelista występuje także w innym rzeźbiarskim ujęciu tematu, *Świętym Łukaszu malującym Marię* z katedry hamburskiej (kościół św. Jakuba, Hamburg, **il. 7**)¹⁹. Ołtarz ten ukazuje scenę malowania Marii inaczej niż w omawianych dziełach, ponieważ Łukasz i Maria z Dzieciątkiem są ukazani wśród stłoczonych postaci świętych. W kompozycji i ujęciu motywu świętego Łukasza malującego Marię ołtarz wrocławski zdecydowanie bardziej zbliżony jest do wspomnianych malarskich wersji niż do podobnych mu pod względem techniki dzieł rzeźbiarskich.

Święty Łukasz jako twórca pierwszego „prawdziwego obrazu” Chrystusa i Marii był patronem wszystkich artystów tworzących ich „kopie” malarskie czy rzeźbiarskie. Tradycja jego patronatu nad cechami malarskimi sięga XIV wieku. Zachowały się wzmianki na temat ufundowania w 1348 roku przez cech w Pradze – nieistniejącego już – ołtarza świętego Łukasza²⁰. Informacja ta warta jest jednak przywołania ze względu na bliskie kontakty artystyczne Pragi i Wrocławia. Wrocławski cech malarzy istniał na pewno w roku 1390, kiedy otrzymał statut od cesarza, ale powstał najprawdopodobniej wcześniej²¹, zapewne także pod patronatem świętego Łukasza. Swoją kaplicę miał w kościele św. Marii Magdaleny, z potwierdzonym w 1482 prawem patronatu. Fundacja ołtarza świętego Łukasza do tej kaplicy wydaje się zatem wpisywać

il. 7 | fig. 7

Święty Łukasz malujący Marię | *Saint Luke Painting the Virgin*
tryptyku cechu malarzy z Hamburga | Central quarter of the triptych of the Hamburg painters' guild), kościół parafialny świętego Jakuba | Saint James's parish church, Hamburg

foto: I photo © Hagen Wehrend / Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg

¹⁹ Manya Brunzema, *Der Lukasaltar in St. Jacobi zu Hamburg. Ein Kunstwerk der Renaissance*, Christians Verlag, Hamburg 1997.

²⁰ T.H. Borchert, op. cit.

²¹ A. Schultz, *Urkundliche Geschichte...*, op. cit., s. 15.

w istniejącą w Europie, także Środkowej, tradycję. Przedstawienia świętego Łukasza malującego Marię wiązane z wzorcem van der Weydena uważane są w większości za fundacje cechów malarskich, jak wspomniany ołtarz lubecki. Większość badaczy przyjmuje, że obraz van der Weydena był przeznaczony do kaplicy malarzy w Brukseli²². Jednak ta hipoteza nie znajduje potwierdzenia w źródłach. W społeczeństwie mieszczańskim patron reprezentował cechy rzemieślnicze czy bractwa w sferze symbolicznej. Święty Łukasz spełniał funkcję pośrednika między rzemieślnikami a Bogiem oraz reprezentował ich społeczność przed odbiorcami. Obrazy z jego wyobrażeniem można również rozumieć jako przedstawienia autotematyczne, prezentujące swoistą koncepcję sztuki i obrazu.

Interpretując obraz van der Weydena i inne ujęcia tematu odznaczające się dbałością o detal i efekty iluzjonistyczne, można zakładać, że dzieła prezentowane w kaplicach malarzy przeznaczone były dla zamkniętych społeczności artystów. Ich główną funkcją mogło być ukazanie możliwości i celów sztuki, czyli mimetycznego odwzorowania rzeczywistości. Erwin Panofsky twierdził, że samoświadomość artystyczna kształtowała się paralelnie we Włoszech i w Niderlandach. Sądził, że *en grisaille* w XV-wiecznym malarstwie niderlandzkim było obrazowym ujęciem tematu *paragone*, który był w tym czasie dyskutowany w literaturze we Włoszech²³. Podobnie omawiane obrazy świętego Łukasza-malarza mogły być obrazowymi wykładami teorii malarstwa, która nie istniała w Europie Północnej w XV wieku na piśmie²⁴. Till Holger Borchert twierdzi, że obraz van der Weydena jest wykładem teorii malarstwa sformułowanym w odpowiedzi na nieistniejące dziś dzieło Roberta Campina, na którym mógł być wzorowany wspomniany obraz de Cotera²⁵. Stara się zrekonstruować dialog artystów na temat sztuki, odczytując popisy umiejętności zawarte w ich obrazach. Na przykład przedstawienie postaci oglądających krajobraz w dziele van der Weydena jest według Borcherta podkreśleniem umiejętności oddania realistycznego widoku. Zmiany kompozycyjne natomiast służą mu do bardziej klarownego ukazania perspektywy niż w rzekomym obrazie Campina. Przez wprowadzenie do sceny rysunku w miejsce obrazu van der Weydena nobilituje artystę, podkreślając znaczenie idei artystycznej przenoszonej w szkicu na papier, tym samym artysta obrazowo wyklada teorię *disegno*²⁶.

Podobnie interpretuje obraz van der Weydena Christiane Kruse, według której święty Łukasz czy identyfikujący się z Łukaszem artysta szkicuje na kartce swoje wyobrażenie Marii. Przedstawienie rysunku na białej pustej powierzchni w miejsce malarstwa ma według niej kluczowe znaczenie, ujawnia bowiem sposób powstawania malowideł, których podstawą jest właśnie szkic. Badaczka porównuje przesłanie tego obrazu z przedstawieniem Madonny kanclerza Rolin i dochodzi do wniosku, że w obrazie van Eycka ukazany jest proces powstawania obrazu mentalnego, van der Weyden natomiast ujawnia proces powstania obrazu materialnego. Kruse

²² Zob. Elisabeth Dhanens, *Rogier van der Weyden. Revisie van der Documenten*, AWLSK, Bruxelles 1995, s. 98; T.H. Borchert, op. cit.; James Marrow, *Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin* [w:] *Rogier van der Weyden...*, op. cit., s. 53–59.

²³ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge 1953, s. 162.

²⁴ T.H. Borchert, op. cit.; J. Marrow, op. cit., s. 53–59.

²⁵ Istnieje hipoteza, wedle której obrazy de Cotera i Baegerta, są wzorowane na nieistniejącym przedstawieniu Łukasza malującego Marię autorstwa Roberta Campina. Jeśli byłoby to prawdą, obraz Campina stanowiłby, poprzedzający powstanie obrazu van der Weydena, wzorec przedstawień świętego Łukasza w kostiumie współczesnego malarza, wykonującego portret Marii. Zob. Grete Ring, *Beiträge zur Geschichte der niderländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Seemann, Leipzig 1913, s. 105, przyp. 1; zob. też Felix Thürlemann, *Robert Campin*, Beck, München 2002, s. 101–108.

²⁶ T.H. Borchert, op. cit., s. 79.

zwraca uwagę, że wyłożona w jego malowidle teoria obrazu i sztuki, zaprzeczając cudownemu powstaniu wizerunku, zapowiada koniec obrazu kultowego i początek obrazu artystycznego²⁷.

Piętnasty wiek jest jednak okresem szczególnie silnej dewocji, niesłabnących pielgrzymek do cudownych wizerunków, licznych odpustów za odmawianie ustanawianych przez papieża modlitw przed określonymi wizerunkami, np. veraikonem. Odpusty te wierni otrzymywali niezależnie od tego, czy modlili się przed świętym obrazem, relikwią czy przed ich artystycznymi kopiami. W obrazie van der Weydena nie trzeba widzieć końca obrazu kultowego, ale zmianę stosunku do niego w późnym średniowieczu i w renesansie²⁸. Zmiana ta polegać miała na tym, że o świętości wizerunku przestało decydować cudowne pochodzenie. Głównym przekazem tego dzieła jest sugestia, że malowane jest „tu i teraz”, na co wskazuje współczesny strój, technika rysunkowa stosowana przez ówczesnych artystów oraz zindywidualizowane rysy twarzy Łukasza. Nie chodzi o to, czy są to rzeczywiście rysy van der Weydena, ale o to, że twarz sprawia wrażenie wizerunku konkretnej współczesnej osoby. Malarz jest przedstawiony jako twórca powszechnego obrazu kultowego i w ten sposób zajmuje miejsce Łukasza, gdyż, tak jak on, może malować święte wizerunki. *Święty Łukasz rysujący Marię* przedstawia artystę tworzącego, ale też wielbiącego karmiącą Marię. Umieszczenie jej pod baldachimem nawiązuje do ołtarza, przez co wizerunek wiąże się z tajemnicą Eucharystii. Jak wiadomo, pracownia van der Weydena produkowała liczne obrazy dewocyjne *Marii Lactans*²⁹.

Podkreślenie statusu obrazu malowanego przez świętego Łukasza w ówczesnym życiu religijnym wydaje się równie ważne w odniesieniu do reliefu Beinharta. Pracownie rzeźbiarskie i malarskie w miastach takich jak Wrocław, oprócz zamówień na duże ołtarze, wykonywały wiele mniejszych wizerunków kultowych, jak krucyfiksy czy właśnie obrazy maryjne, ze względu na duży popyt wśród ówczesnych mieszczan³⁰. Wyróżnienie w tym przedstawieniu obrazu Marii – otoczonego narracyjnym reliefem ukazującym współczesną scenerię i stroje – można uznać za legitymizację własnego statusu artysty i innych członków cechu już nie tylko jako odtwórców świętego prototypu, ale twórców świętych, udzielających łask wizerunków.

Nie wiadomo, czy obrazek pierwotnie ustawiony na sztalugach Łukasza był malowany czy rzeźbiony. Zdjęcie z 1926 roku (il. 8) pokazuje malowany wizerunek Marii z Dzieciątkiem, ale był to element wstawiony wtórnie. Pierwotnie jego miejsce mogła zajmować płaskorzeźba, jak w przedstawieniu świętego Łukasza na ambonie katedry w Merseburgu. Przypuszczam jednak, że był nim obraz, gdyż, jak wspomniałam, powinien on przedstawiać popularny wizerunek będący przedmiotem kultu – a więc malowany obraz Marii z Dzieciątkiem.

Maria tkająca tunikę bez szwu

Do położenia nacisku na kultową funkcję obrazu skłania także obecność w reliefie Beinharta innego, analogicznego w stosunku do obrazu, przedmiotu kultu, mianowicie tkanej przez Marię dla Jezusa tuniki bez szwu. Motyw ten został zaczerpnięty z ryciny *Święta Rodzina* Wita Stosza. Ukazuje ona Marię tkającą szatę rozpiętą na stojaku w kształcie krzyża. Wzmianka

²⁷ Ch. Kruse, op. cit., s. 239–245; zob. też H. Belting, *Bild...*, op. cit.

²⁸ Robert Maniura, *The Icon Is Dead, Long Live the Icon. The Holy Image in Renaissance* [w:] *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, ed. Anthony Eastmond, Liz James, Ashgate, Aldershot 2003, s. 87–105.

²⁹ Diane Apostolos-Cappadona, *Picturing Devotion. Rogier's Saint Luke Drawing the Virgin* [w:] *Rogier van der Weyden...*, op. cit., s. 5–14.

³⁰ Zob. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. Images and Circumstances*, Yale University Press, New Haven and London 1980, s. 102.



il. 8 | fig. 8

Jakob Beinhart, *Święty Łukasz malujący Marię* | *Saint Luke Painting the Virgin*, zdjęcie z 1926 r. | 1926 photograph, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie | Archive of the National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

o niej pojawia się w Ewangelii według świętego Jana (19,23–24): w opisie Pasji żołnierze rzucają o nią losy. Scena tkania szaty oparta jest na przekazach legendarnych, m.in. u Ruperta z Deutz³¹, a także w poemacie *Vitae beate Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* z około 1230 roku. Występuje w nim najbardziej rozpowszechniona wersja legendy, według której Maria utkała szatę dla Chrystusa, gdy był jeszcze niemowlęciem, a gdy dorastał, szata w cudowny sposób rosła razem z nim. Utwór ten miał duży wpływ na niemiecką poezję religijną, jego parafrazę stworzył pod koniec XIII wieku Walther von Rheinau, którego poemat *Marienleben* jest wskazywany przez badaczy jako możliwe literackie źródło sceny z ryciny Stosza³². Motyw ten można różnie interpretować – jako prefigurację męki Chrystusa oraz obecną już we wczesnym chrześcijaństwie alegorię jedności Kościoła, a także jako metaforę Wcielenia³³.

W rycinie Stosza uwagę zwraca wyjątkowość ujęcia tuniki zawieszanej na stojaku w kształcie krzyża. Takie przedstawienie szaty może odnosić się do prawdziwej relikwii *tunica inconsutilis*. W opisie skarbów rzymskiej bazyliki św. Jana na Lateranie diakon Jan wymienia „tunicam inconsutilem, quam fecit virgo Maria filio suo”³⁴. Relikwia ta czczona była w różnych miejscach, jednak najbardziej znana znajduje się w Trewirze³⁵. W drzeworycie pochodzącym z 1513 roku, upamiętniającym jej publiczny pokaz, widać, że prezentowana była w podobny sposób jak w rycinie Stosza i w reliefie Beinharta³⁶. Można więc przypuszczać, że przedstawienie tuniki u Beinharta nawiązuje do relikwii Ciała Chrystusa, obiektu kultu i celu pielgrzymek, podobnie jak liczne obrazy Łukaszowe. Może też mieć związek z relikwiami Męki Chrystusa czczonymi we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny. Karol IV w 1365 roku подарował tej świątyni relikwie drzewa krzyża i korony cierniowej.

³¹ Rupertus Tuitiensis, *Commemoratio in Evangelium Sancti Joannis* [w:] *Patrologiae cursus completus. Series latina*, ed. Jacques Paul Migne, t. 169, Paris 1844–64, szp. 789: „tunica vero inconsutilis, et desuper contexta per totum, videlicet qualem dilecta ejus Maria, sorte diligenter contexuerat [...]”, za: Wojciech Walanus, *Przedstawienie Marii tkającej nieszytą suknię Jezusa na rycinie Wita Stwosza* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2006, s. 140–149.

³² W. Walanus, op. cit.

³³ Ewald Vetter, *Überlegungen zur Ikonographie des Schwabacher Hochaltars* [w:] *Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung Schwabach 30 Juni – 2 Juli 1981*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1982, s. 75.

³⁴ Za: W. Walanus, op. cit.

³⁵ Na temat trewirskiej relikwii nieszytej tuniki zob. *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi*, Hrsg. Erich Aretz, Paulinus, Trier 1996.

³⁶ Zob. W. Walanus, op. cit., s. 146, il. 6.

Relief Beinharta przedstawia więc zarówno relikwię, jak i obraz oraz – co szczególne – proces ich powstawania. Zestawienie relikwii z obrazem jest zrozumiałe w kontekście pobożności późnośredniowiecznej. Po ustanowieniu dogmatu o realnej obecności Ciała Chrystusa w Eucharystii oraz poprzez popularyzację święta Bożego Ciała nastąpił wzrost znaczenia obrazów kultowych, które zaczęły być czczone niemal na równi z relikwiami i hostią, ponieważ uobecniały Ciało. Tunika bez szwu to relikwia kontaktowa uobecniająca ziemski ślad Ciała przebywającego w niebie, obraz zaś pełni podobną funkcję, ukazując wiernym wizerunki Chrystusa i Marii³⁷.

U Beinharta prócz zestawienia obiektów kultu wyraźna jest też analogia między postaciami i ich czynnościami. Maria i Łukasz siedzą naprzeciw siebie, oboje zajęci tworzeniem. Oboje tworzą obiekty kultu – relikwię i obraz, który, wskazując osoby przebywające w niebie, postrzegany jest podobnie jak relikwia. Jednocześnie, jeśli potraktować czynność tkania tuniki przez Marię jako metaforę Wcielenia³⁸, również czynność Łukasza można rozumieć podobnie: w akcie artystycznej kreacji tworzy obraz, dzięki któremu uobecnia osoby święte.

Obraz a tajemnica Wcielenia

Już we wspomnianej legendzie o świętym Łukaszu malarzu autorstwa Maniacutiusa pojawia się porównanie powstawania obrazu z Wcieleniem. Wątek ten podejmowało wielu badaczy, m.in. Louis Marin i Daniel Arasse, którzy traktowali Wcielenie jako problem reprezentacji³⁹. Według nich z perspektywy sztuki przedstawiającej, Wcielenie Boga rozumiane jest w chrześcijaństwie jako stawanie się obrazu Boga w osobie Chrystusa. Georges Didi-Huberman również uznaje, że kluczowe dla chrześcijaństwa stawanie się Ciałem to stawanie się obrazem bezobrazowego Boga⁴⁰.

W reliefie Beinharta tunikę bez szwu można uznać za metaforę Ciała. Tak jak szata, pełni ono jednocześnie funkcję reprezentacji i osłony: Ciało Chrystusa uobecnia i zarazem przesłania jego boską naturę. Porównanie Marii jako zasłony Chrystusa pojawia się w pismach Bernarda z Clairvaux. W kazaniu na święto Narodzin Panny Marii opisuje ją, używając metafory osłony i twierdzi, że istotą Wcielenia jest osłonięcie przez Matkę Syna Bożego⁴¹.

Tunikę bez szwu można porównać z innym tkanym przez Marię materiałem: zasłoną Świątyni Jerozolimskiej. Tkała ją ona – według wersji Zwiastowania Pseudo-Mateusza – w chwili ukazania jej się Archanioła⁴². Motyw ten znany jest na przykład z malarskiej części nastawy ołtarzowej Melchiora Broederlama (Musée des Beaux-Arts, Dijon), w której Maria

³⁷ Najważniejszym przykładem relikwii kontaktowej i obrazu jednocześnie jest veraikon.

³⁸ O czynności tkania jako metaforze Wcielenia zob. Kathryn M. Rudy, *Miraculous Textiles in Exempla and Image from the Low Countries* [w:] *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, ed. Kathryn M. Rudy, Barbara Baert, Brepols, Turnhout 2007, s. 3. *Medieval Church Studies*, 12.

³⁹ Zob. Louis Marin, *Annociations toscanes* [w:] *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris 1989; Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan, Paris 1999.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990; idem, *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*, translated by John Goodman, University Park, Pennsylvania 2005, s. 183–209.

⁴¹ Bernard de Clairvaux, *In nativitate Beate Mariae Sermo. De aquaeductu* [w:] *Patrologiae cursus completus, series latina*, ed. Jacques-Paul Migne, t. 183, Paris 1844–64, szp. 448.

⁴² Więcej na temat ikonografii tzw. robótek Marii zob. Robert L. Wyss, *Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken* [w:] *Artes Minores. Dank an Werner Abegg*, Hrsg. Michael Stettler, Meehthild Lemberg, Stämpfli, Bern 1973, s. 113–188; zob. też *Weaving...*, op. cit.

siedzi z modlitewnikiem i trzyma w dłoni kawałek czerwonej przędzy⁴³. Później motyw ten znikł ze scen Zwiastowania i pojawiał się w osobnych ujęciach tematu Marii przy krosnach⁴⁴. Tkanie kotary w trakcie Zwiastowania łączy tę czynność z tajemnicą Wcielenia. Istotne wydaje się jej skojarzenie z Ciałem Chrystusa obecne w Liście do Hebrajczyków (10,19–20): „Mamy więc bracia pewność, iż wejdziemy do Miejsca Świętego przez krew Jezusa. On nam zapoczątkował drogę nową i żywą, przez zasłonę to jest przez ciało swoje”⁴⁵.

Zasłona w Świątyni Jerozolimskiej oddzielała od wiernych Święte Świętych – miejsce przechowywania Arki Przymierza – dokąd raz w roku wejść mógł tylko arcykapłan. W Ewangelii według świętego Mateusza (27,53) pojawia się opis jej rozdarcia w chwili śmierci Jezusa na krzyżu. „A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół; ziemia zadrżała i skały zaczęły pękać”. Oznacza to, że Chrystus w chwili śmierci staje się drogą do Świętego Świętych, czyli przybytku Boga, a jego ciało zastępuje niejako rozdartą kotarę i staje się nową zasłoną, przez którą wszyscy wierni mogą wejść do świętego miejsca. Jest jednak wciąż zasłoną cielesną i obrazową, która przykrywa Boga⁴⁶. Warto tu przypomnieć, że według teologów, od Augustyna po Mikołaja z Kuzy, najwyższy, najbliższy Boga stopień kontemplacji, był bezobrazowy, co najlepiej wyraża wciąż powracająca myśl: *per visibilia ad invisibilia*. Tunika jako metafora Ciała może więc być postrzegana jako nowa zasłona, zastępująca tę w Świątyni. Malowany przez świętego Łukasza obraz, przez porównanie do tuniki, także zyskuje status osłony.

Relief Beinharta ukazuje więc Marię i świętego Łukasza tworzących materialne osłony boskości. Obraz, podobnie jak ciało dane Chrystusowi przez jego Matkę, uobecnia słowo, ale jednocześnie zastępuje i przesłania bezobrazową boską naturę. Klaus Krüger, wyjaśniając funkcję obrazu w chrześcijaństwie jako zasłony niewidzialnego, porównuje starotestamentowe Święte Świętych z tabernakulum w kościele chrześcijańskim, które skrywa tajemnicę Wcielenia⁴⁷. Krüger przywołuje dwie ilustracje wizji mistycznej Henryka Suzona. Jedna pochodzi z lat 1360–1370 (Strasburg, Bibliothèque Universitaire et Nationale, nr inw. MS 2929, fol. 82r) a druga z końca XV wieku – modlitewnika z Konstancji (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, nr inw. Codex 790, fol. 106r). W obu znajduje się przedstawienie otwartych drzwi, przez które dusze zmierzają do zjednoczenia z Bogiem. W pierwszym przypadku są to drzwi tabernakulum, na którego progu wisi zasłona, w drugim w miejscu tabernakulum znajduje się ołtarz skrzydłowy z przedstawieniami figuralnymi. Rzeźby zastępują zasłonę, ale też same nią się stają. Krüger komentuje to przejście od zasłony do obrazu, powołując się na wspomnianą egzegezę Ciała jako zasłony z Listu do Hebrajczyków.

Można stwierdzić, że średniowieczne dzieła ukazujące swój status zasłony niewidzialnego zawierają teorię sztuki nieobecną w tekstach. Artysta działający z boskiego natchnienia ukazuje wcielonego Boga, ilustruje tekst Ewangelii i obrazowo dopełnia realne Ciało w Eucharystii. Jednocześnie takie autotematyczne dzieła wskazują na nieobecność Boga, którego wierny

⁴³ Erwin Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, tłum. Krystyna Kamińska [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, red. Jan Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 122–123.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Cytaty z Pisma Świętego za Biblią Tysiąclecia.

⁴⁶ Zob. Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.

⁴⁷ Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, W. Fink, München 2001, s. 11–26.

pragnie widzieć i dotykać⁴⁸. W środowisku wrocławskim przełomu wieków problem obrazowej reprezentacji realnego Ciała w Eucharystii wydaje się silnie obecny, także ze względu na promowany na Śląsku kult Bożego Ciała⁴⁹. Motywy świętego Łukasza malarza i tuniki bez szwu w reliefie Beinharta łączą temat artystycznej autorefleksji z tematem Wcielenia. Rola Ewangelisty porównana jest do roli Marii, oboje tworzą zasłony boskości, pośredniczą między niepoznawalnym a widzialnym. Zasadniczą rolę w tym pośrednictwie odgrywa medium, którym posługuje się artysta. Podobnie jak malarze niderlandzcy przez stosowanie *en grisaille* ukazują możliwości malarstwa⁵⁰, tak w reliefie walory rzeźby podkreślone są przez rezygnację z polichromii.

Monochromia

Terminologia

W literaturze przedmiotu drewniana rzeźba późnośredniowieczna pozbawiona tradycyjnej polichromii (tj. kładzionej na gruncie) nazywana jest różnymi, stosowanymi wymiennie terminami: rzeźba niepolichromowana, rzeźba monochromatyczna, *ungefasste Holzplastik* (niewykończona rzeźba drewniana), *Holzichtige Skulptur* (rzeźba ukazująca drewno). Termin *ungefasste Holzplastik*⁵¹ (czasem używany wymiennie z *Holzichtigkeit*) sugeruje, że brak polichromii nie był zamierzony, a pozbawione jej dzieła są niewykończone. Większość badaczy wykluczyła ten termin, ze względu na wyniki badań konserwatorskich dowodzących, że w wielu przypadkach mamy do czynienia ze świadomą rezygnacją z polichromii i wykończeniem dzieł w inny sposób, a zatem nie można nazywać ich „niewykończonymi”⁵².

Termin rzeźba niepolichromowana określa omawiane dzieła przez negację i wydaje się najbardziej neutralny i bezpieczny. Terminy rzeźba monochromatyczna⁵³ i *Holzichtigkeit*⁵⁴

⁴⁸ Jeffrey F. Hamburger, *The Medieval Work of Art. Wherein the “Work”? Wherein the “Art”? [w:] The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, New Jersey 2006, s. 375–411.

⁴⁹ Zob. Zbigniew Zalewski, *Święto Bożego Ciała w Polsce [w:] Studia z dziejów liturgii w Polsce. Praca zbiorowa*, t. 1, red. Maria Rechowicz, Wacław Schenk, KUL, Lublin 1973, s. 95–161.

⁵⁰ Podsumowanie tej dyskusji zob. Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1, rozdz. 10, *Niderlandzkie malarstwo XV wieku a rzeźba burgundzko-niderlandzka*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 373–390.

⁵¹ Johannes Taubert, *Zur Oberflächengestalt der sog. ungefassten spätgotischen Holzplastik*, „Städel – Jahrbuch Neue Folge” 1967, Bd. 1, s. 119–139.

⁵² Georg Habenicht, *Die ungefaßten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit* [online], Dissertation, Göttingen, 1999 [dostęp: 4 maja 2009], dostępny w Internecie <<http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2002/habenicht/index.html>>.

⁵³ M. Baxandall, op. cit.; Christa Schulze-Senger, *Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar-Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein [w:] Flügelaltäre des Späten Mittelalters*, Hrsg. Hartmut Krohm, Eike Oellermann, Reimer, Berlin 1992.

⁵⁴ Eike Oellermann, *Die spätgotische Skulptur und ihre Bemalung [w:] Tilman Riemenschneider. Frühe Werke, Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg 1981*, Pustet, Regensburg 1981, s. 275–283; Hans Westhoff, *Holzichtige Skulptur aus der Werkstatt des Nikolaus Weckmann [w:] Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Katalog zur Ausstellung im Württembergisches Landesmuseum Stuttgart*, 11 maja – 1 sierpnia 1993, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, s. 135–145; Heribert Meurer, *Zum Verständnis den holzsichtigen Skulptur [w:] Meisterwerke massenhaft...*, op. cit., s. 147–151; Jakub Kostowski, „Holzsichtigkeit” w niemieckiej rzeźbie ołtarzowej późnego średniowiecza jako wyraz dążeń reformatorskich [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Jan Harasimowicz, SHS, Warszawa 2000, s. 103–116.

akcentują natomiast dwa różne aspekty braku polichromii. Termin *Holzichtigkeit*, który jest przywoływany w literaturze anglosaskiej i polskiej w oryginalnej wersji, można przetłumaczyć jako „widzialność drewna”. Badacze posługujący się nim twierdzą, że główną cechą rzeźby pozbawionej polichromii było ukazanie odbiorcy drewna – materiału, z którego powstała. Termin monochromia natomiast używany jest częściej przez badaczy, którzy sądzą, że o efekcie artystycznym rzeźby niepolichromowanej decydowała nie widoczność materiału, ale jego pokrycie jednobarwną warstwą wykończeniową – laserunkiem.

Pokrycie niepolichromowanych rzeźb laserunkiem nie jest kwestionowane, głównie dzięki badaniom konserwatorskim. Monochromatyczne wykończenie dzieł potwierdzają także źródła pisane, na przykład zachowany kontrakt Tilmana Riemenschneidera z radą Rothenburga z 1501 roku na wykonanie rzeźb do nastawy ołtarzowej w kościele świętego Jakuba. Kontrakt głosił, że mistrz winien położyć na drewno monochromatyczny laserunek⁵⁵. Zasadnicza różnica między tradycyjną polichromią a jednobarwnym wykończeniem polega na tym, że polichromia wymagała grubej warstwy gruntu, monochromatyczny laserunek natomiast był kładziony bezpośrednio na niezagruntowane drewno i wnikał głęboko w jego strukturę⁵⁶. Stąd podstawowe pytanie w dyskusji na temat właściwej terminologii: czy laserunek kładziony na surowe drewno był transparentny i ukazywał jego strukturę, czy też ukrywał ją, nadając powierzchni rzeźby swoistą fakturę i kolor? Właśnie niepolichromowane rzeźby Riemenschneidera poddano najdokładniejszym badaniom konserwatorskim⁵⁷. Wykazały one, że laserunek zawierał zwykle na tyle dużo pigmentów i barwników, że nie był w pełni przezroczysty i nie uwidaczniał materiału, ale ujednolicał kolorystycznie powierzchnię opracowanego rzeźbiarsko drewna. Na przykład *Ołtarz Świętej Krwi* w Rothenburgu ob der Tauber (il. 9) był pokryty warstwą o odcieniu miodowym, a krucyfiks Wita Stosza z Lorenzkirche w Norymberdze był wykończony laserunkiem o odcieniu ciemnobrązowym⁵⁸. Już pierwsze badania stwierdzające brak polichromii ołtarza z Münnerstadt dowiodły, że był on pokryty warstwą, zawierającą olej i pigmenty składające się z tlenku żelaza, czerni i bieli ołowiowej⁵⁹. Późniejsza chromatografia jednej z kwater ołtarza wykazała, że laserunek był barwy żółtawej, którą uzyskano najprawdopodobniej nie z pigmentów, lecz barwników pochodzących z morwy bądź fisteiny z sumaka garbarskiego. Barwniki te musiały być importowane z południa Europy, a więc były bardzo kosztowne⁶⁰. Może to świadczyć o przywiązywaniu dużej wagi do kolorystyki monochromatycznego wykończenia ukrywającego naturalny kolor i fakturę drewna. Liczne przemalowania i wcześniejsze interwencje konserwatorskie sprawiają jednak, że nie ma całkowitej pewności, czy badana warstwa

⁵⁵ Eike Oellermann, *Erkenntnisse zur ursprünglichen Oberflächengestalt des Münnerstadter Magdalena-Altares – Möglichkeiten eine Rekonstruktion* [w:] Riemenschneider. Frühe Werke..., op. cit., s. 318–321.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Barbara Rommé, *Holzichtigkeit und Fassung. Zwei nebeneinander bestehende Phänomene in der Skulptur des ausgehenden Mittelalters und frühen Neuzeit* [w:] *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation (1500–1550). Katalog zur Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum zu Aachen*, D. Reimer, Berlin 1996; Eike Oellermann, *Polychrome or Not? That Is the Question* [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531. Symposium, 3–4 December 1999 in Washington*, ed. Julien Chapuis, Yale University Press, Washington 2004, s. 113–123; Rudolf Göbel, Christian-Herbert Fischer, *New Findings on the Original Surface Treatment of the Münnerstadt Altarpiece* [w:] *ibidem*, s. 125–129; Manfred Schürmann, *Gefasst oder holzsichtig? Zum Problem der Fassung im Werk Tilman Riemenschneider* [w:] *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg 24. März bis 13. Juni 2004*, Schnell und Steiner, Regensburg 2004, s. 167–173.

⁵⁸ E. Oellermann, *Polychrome or Not?...*, op. cit.

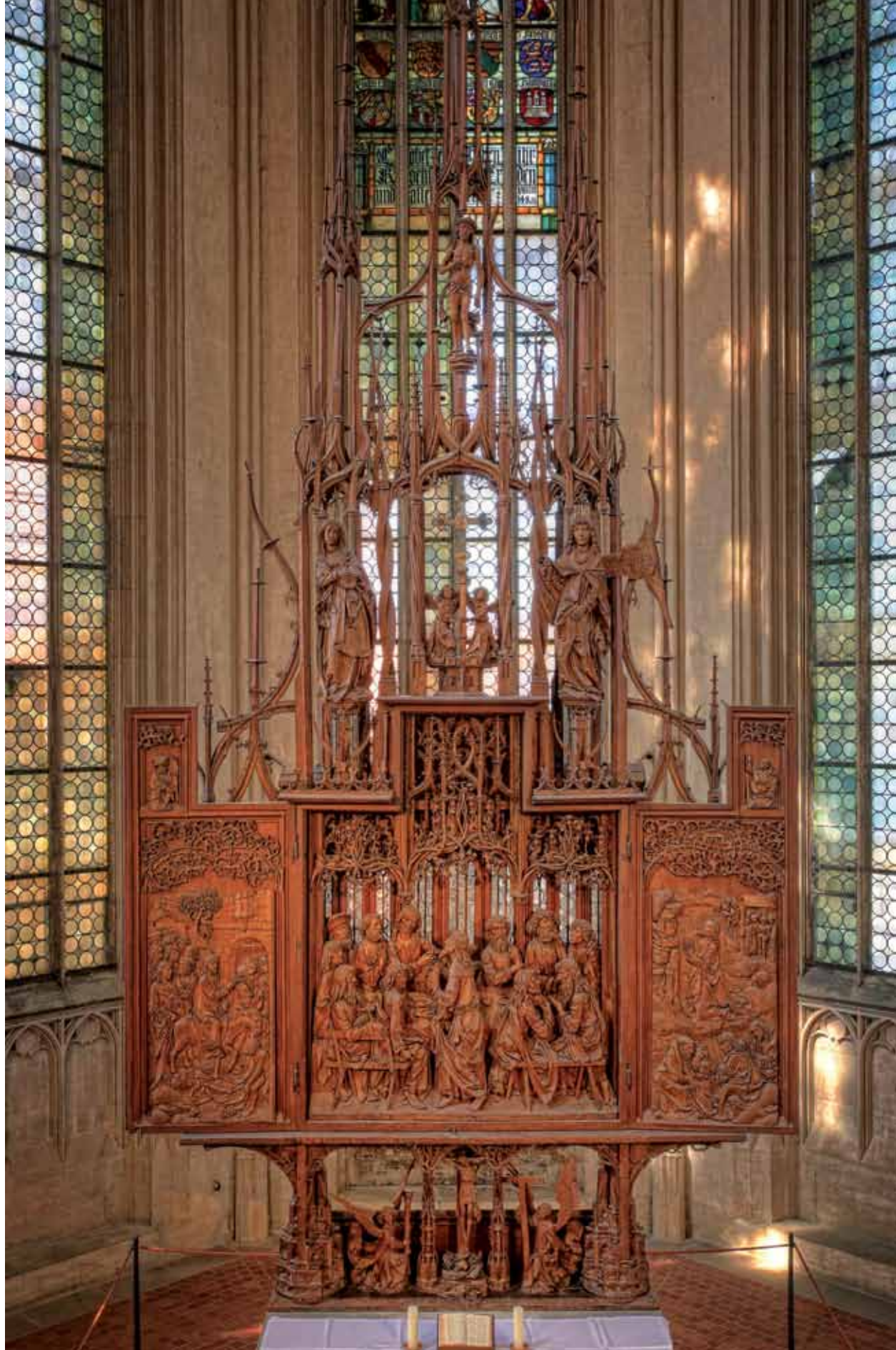
⁵⁹ Idem, *Erkenntnisse...*, op. cit.

⁶⁰ R. Göbel, Ch.H. Fischer, op. cit.

il. 9 | fig. 9

Tilman
Riemenschneider,
Ołtarz Świętej Krwi
| *Holy Blood Altar*,
ok. | c. 1505, kościół
parafialny świętego
Jakuba | St James's
parish church,
Rothenburg ob der
Tauber

fol. | photo © Johannes
Poetzsch



jest rzeczywiście oryginalnym pierwotnym wykończeniem rzeźby. Jednoznaczna odpowiedź na pytanie o stopień przezroczystości laserunku niepolichromowanych rzeźb jest praktycznie niemożliwa⁶¹.

Dodatkowe wątpliwości wprowadzają badania laserunku pokrywającego niepolichromowane rzeźby Niklausa Weckmanna, które wykazały brak pigmentów bądź ich minimalną ilość⁶². Dlatego badacze jego twórczości zdecydowali się na użycie określenia *Holzichtigkeit*. Termin ten wydaje się jednak niewłaściwy nawet w przypadku niemal transparentnego wykończenia. Laserunek, niezależnie od tego, czy był bardziej przezroczysty czy zabarwiony, nadaje rzeźbie połysk i ujednolica jej powierzchnię, a zatem nie wystawia na widok drewna, co termin *Holzichtigkeit* zdaje się sugerować.

W świetle przytoczonych powyżej argumentów wydaje się najbardziej prawdopodobne, że ostateczną formę rzeźby bez tradycyjnej polichromii określało właśnie monochromatyczne wykończenie nadające powierzchni rzeźby jednolity kolor, gładkość i blask. Dlatego termin monochromia wydaje się najwłaściwszy, choć można go używać wymiennie z neutralnym terminem rzeźba niepolichromowana.

Monochromia reliefu Beinharta

Monochromatyczne wykończenie reliefu z Łukaszem malującym Marię stwierdzono podczas prac konserwatorskich przeprowadzonych w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Podłożu Drewnianym Muzeum Narodowego w latach 1997–2002 przez Agnieszkę Czubak i Ewę Kołodziejską-Młynarczyk⁶³. Po zdjęciu pozostałości wtórnie nałożonego gruntu oraz polichromii i złoczeń odkryto ślady warstwy malarskiej leżącej bezpośrednio na drewnie. Takie wykończenie jest charakterystyczne dla dzieł pozbawionych tradycyjnej polichromii. Pokryte farbą elementy płaskorzeźby to: oczy-żrenice postaci ludzkich i wołu, fragmenty jego pyska, kaboszony szaty Marii i ozdoby wieńczące pudełko na górnej półce szafki nad świętym Łukaszem⁶⁴. Także na nodze Dzieciątka odkryto śladowe ilości farby leżącej bezpośrednio na drewnie, nie ma jednak pewności, że użyto jej w tym samym czasie, co wspomniane wykończenie malarskie. Jeśli okazałoby się, że polichromia oczu, ornamentów i nóżki Dzieciątka pochodzi z tego samego czasu, trzeba by przyjąć, że pierwotne podmalowanie obejmowało dość duże partie reliefu, łącznie z karnacją przedstawionych postaci⁶⁵. Potwierdzały to słuszność wyżej wspomnianego poglądu, że różnica między dziełami pokrytymi tradycyjną polichromią a niepolichromowanymi polega nie na braku koloru, ale przede wszystkim na braku gruntu pod warstwą malarską. Pierwotną monochromię ołtarza potwierdzają także, dokładne opracowanie detalu oraz zmiany w strukturze drewna i przebarwienia charakterystyczne dla takich rzeźb i płaskorzeźb⁶⁶.

Niepolichromowana rzeźba występowała na przełomie XV i XVI wieku głównie na terenie południowych Niemiec, Bawarii, Frankonii i Szwabii. Relief ze świętym Łukaszem jest jedynym zachowanym dziełem monochromatycznym ze Śląska. Przypuszczalnie Beinhart

⁶¹ M. Schürmann, op. cit.

⁶² H. Westhoff, op. cit.; H. Meurer, op. cit.

⁶³ E. Kołodziejska-Młynarczyk, op. cit.

⁶⁴ Ibidem, s. 14.

⁶⁵ Ibidem, s. 38.

⁶⁶ Ibidem, s. 23.

mógł zetknąć się z tym typem rzeźby w Szwabii, gdzie znajdowało się wiele przykładów tak wykonanych dzieł. W jego rodzinnym mieście Geislingen powstał w latach 1518–1520 monochromatyczny ołtarz Daniela Maucha. Dzieło jest późniejsze kilkanaście lat od omawianego reliefu, jednak w okresie stałego pobytu we Wrocławiu rzeźbiarz miał kontakt ze Szwabią, a monochromatyczny ołtarz w Geislingen wpisuje się w ogólną tendencję, której częścią mogło być jego własne dzieło⁶⁷. Z rzeźbą monochromatyczną mógł mieć też kontakt we Frankonii, do której podróżował⁶⁸.

Poszukując odpowiedzi na pytanie o przyczyny rezygnacji z polichromii w reliefie Beinharta, trzeba odnieść się do propozycji wyjaśnienia tego zjawiska w rzeźbie południowo-niemieckiej. W dotychczasowych badaniach można wyróżnić dwie drogi interpretacji. Jedni badacze opierają się na przesłankach ideowych i widzą w rezygnacji z polichromii symptom przemian religijnych⁶⁹, drudzy ujmują problem monochromii w kategoriach estetycznych i artystycznych⁷⁰. W obu interpretacjach rzeźba monochromatyczna przeciwstawiana jest polichromowanej i uważana za zjawisko nowatorskie, znamionujące przełom epok średnio-wieczna i renesansu.

Jednym z badaczy tłumaczących rezygnację z polichromii w *Świętym Łukaszu malującym Marię* jako przejaw przemian religijności jest Jakob Kostowski. Analizuje go wspólnie z czeskimi przykładami rzeźby niepolichromowanej, także wyjątkowymi na swoim terenie⁷¹. Idąc tropem badań nad rzeźbą niemiecką⁷², poszukuje przyczyn zjawiska monochromii w krytyce idolatrii⁷³. Pozostaje pod wyraźnym wpływem interpretacji Jörga Rosenfelda⁷⁴, wedle której rzeźba niepolichromowana jest wyrazem krytyki wizerunków zapowiadającej reformację. Kostowski akcentuje znaczenie husytyzmu, którego późne echa miały wpłynąć na skromne monochromatyczne wykonanie rzeźb czeskich i wrocławskiej⁷⁵. Taka interpretacja nie wydaje

⁶⁷ J. Kostowski, „(...) mit allem fleis...”, op. cit., s. 431–432.

⁶⁸ H. Meinert, op. cit., s. 218–219, 230.

⁶⁹ E. Oellermann, *Die spätgotische...*, op. cit., s. 275; Bernhard Decker, *Reform within the Cult Image. The German Winged Altarpiece before Reformation* [w:] *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. Peter Humfrey, Martin Kemp, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 98; Jörg Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit*, Verlag an der Lottbek, Ammersbeck bei Hamburg 1990, s. 11–12.

⁷⁰ Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Dr. Filser Verlag, Augsburg 1923; Janusz Kęłowski, *Tylmana Riemenschneidera dzieła wczesne (na marginesie wystawy w Würzburgu)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1983, 45, nr 2, s. 204–206; H. Westhoff, op. cit.; M. Baxandall, op. cit.; Fritz Koreny, *Riemenschneider and the Graphic Arts* [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531...*, op. cit., s. 99–111; M. Schürmann, op. cit.; H. Krohm, *Der Schongauersche Bildgedanke des „Noli me tangere“ aus Münsterstadt – Druckgraphik und Bildgestalt des nichtpolychromierten Flügelaltars* [w:] *Flügelaltäre...*, op. cit., s. 84–102; Karin Wörner, Alexander Marksches, *Bericht über die Diskussion zu den Beiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels* [w:] *ibidem*, s. 260; Hartmut Boockmann, *Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1994, 57, s. 330–335.

⁷¹ Kostowski posługuje się terminem *Holzichtigkeit*, ponieważ twierdzi, że ukazanie drewna decydowało o znaczeniu niepolichromowanej rzeźby.

⁷² E. Oellermann, *Die spätgotische...*, op. cit., s. 275; B. Decker, *Reform within the Cult Image...*, op. cit., s. 98; J. Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte...*, op. cit.; *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit* [w:] *Flügelaltäre...*, op. cit., s. 65–83.

⁷³ J. Kostowski, „(...) mit allem fleis...”, op. cit.; *idem*, „*Holzichtigkeit*”..., op. cit., s. 103–116.

⁷⁴ J. Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur...*, op. cit.

⁷⁵ Ołtarz świętego Łukasza i ołtarz świętego Jana Chrzyciela z kościoła Panny Marii przed Tynem w Pradze łączący z głoszonymi ponad wiek przed ich powstaniem poglądami praskiego reformatora Macieja z Janova, który krytycznie wypowiadał się na temat kultu wizerunków stwierdzając, że „prosty lud widzi bożą moc w martwych

się przekonująca. Krytyka idolatrii zarówno w czeskiej myśli reformatorskiej, jak i w okresie poprzedzającym reformację, nie była na tyle silna ani nowatorska, żeby wpłynąć na przemiany formalne rzeźby. Badacz na potwierdzenie związku monochromii *Ołtarza świętego Łukasza* z myślą protoreformatorską przytacza informację źródłową o pierwszym protestanckim kazaniu we Wrocławiu, wygłoszonym przez Jana Heßa, w 1523 roku, właśnie w kościele Marii Magdaleny⁷⁶. Pojawienie się w 1523 roku protestanckiego duchownego w kościele, z którego pochodzi relief z Łukaszem nie znaczy jednak, że w czasie jego powstania, czyli ponad dwadzieścia lat wcześniej, w środowisku związanym z tą świątynią szerzyły się idee protoprotestanckie.

Artystyczne motywy rezygnacji z polichromii w dziele Beinharta wydają się zdecydowanie bardziej przekonujące. Kostowski opiera swoją interpretację na skojarzeniach z ubóstwem i prostotą, które nasuwa według niego termin *Holzichtigkeit*⁷⁷. Pomija tym samym problem laserunku decydującego o ostatecznej formie dzieła i wrażeniu, które wywierało na widzach. Wspomniane powyżej badania laserunku pokrywającego rzeźby Riemenschneidera dowodzą, że przez połysk i barwniki nadawał on dziełu jednolity kolor i gładkość, eksponując kunsztowność opracowania powierzchni, a nie skromność materiału. Podczas konserwacji *Ołtarza świętego Łukasza* pod wtórną warstwą gruntu odnaleziono w zagłębieniach draperii śladowe ilości żółto-brązowego spoiwa, które mogło stanowić pierwotne zabezpieczenie drewna⁷⁸. Relief był więc najprawdopodobniej wykończony zabarwionym laserunkiem, podobnie jak rzeźby Riemenschneidera. Wydaje się zatem, że rezygnacja z polichromii w *Ołtarzu świętego Łukasza* była umotywowana pragnieniem wyeksponowania rzeźbiarskiego kunsztu, a nie materiału. Monochromia nie służyła odwróceniu uwagi od materialności przedstawienia, w celu wykluczenia idolatrii⁷⁹, ale przeciwnie, podkreślała subtelne i skomplikowane formy wydobyte z drewna dzięki kunsztowi, który według Michaela Baxandalla uwzniośla skromny materiał⁸⁰.

Jako dzieło przeznaczone do kaplicy cechu malarzy⁸¹ – wykonane przez starszego cechu i właściciela dużej pracowni snycerskiej – ołtarz, ukazując kunszt rzeźbiarski, mógł służyć rozstawieniu umiejętności mistrza reprezentującego swój warsztat i innych artystów cechu. Relief z Łukaszem opracowany jest z ogromną dbałością o detal. Artysta różnicuje fakturę przedstawionych powierzchni, zastępując efekty malarskie rzeźbiarskimi. W niezwykle kunsztowny sposób naśladuje gomółkowe okno, tkaniny czy pukle włosów. Podkreślanie

klockach drewna”. Kostowski uważa, że ta myśl wpłynęła bezpośrednio na monochromatyczne opracowanie rzeźby *Tronującej Marii* Mistrza Rodziny Dumlose z ok. 1420 r., znajdującej się również w kościele Panny Marii przed Tynem. Rzeźba ta miała jego zdaniem pokazywać, dosłownie rzecz ujmując, że jest tylko klockiem drewna i kult należy się nie jej, ale osobie przedstawionej. Sugeruje, że czeskie idee odnowy religijności i wspomniana rzeźba stanowią prolog zapowiadający rozwijające się wiek później tendencje rzeźbiarskie związane z myślą reformatorską, których przykładami są monochromatyczne dzieła z Pragi i Wrocławia.

⁷⁶ Bogusław Czechowicz, *Wratislavia – caput regni Bohemiae? Praga i Wrocław w artystycznym dialogu w XV wieku* [w:] *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 431.

⁷⁷ Rosenfeld, którego przekonanie o związku niepolichromowanej rzeźby z myślą reformatorską podziela Kostowski nie używa terminu *Holzichtigkeit*, posługując się nim natomiast Westhoff i Maurer tłumaczący rezygnację z polichromii w rzeźbie Weckmanna przyczynami artystycznymi.

⁷⁸ E. Kołodziejska-Młynarczyk, op. cit., s. 38.

⁷⁹ Kostowski nazywa monochromię „spirytualistyczną”. Zob. J. Kostowski, „*Holzichtigkeit*”..., op. cit., s. 104–105.

⁸⁰ M. Baxandall, op. cit., s. 93.

⁸¹ Więcej na temat kaplicy zob. Małgorzata Niemczyk, *Kaplice mieszczańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku*, „*Roczniki Sztuki Śląskiej*” 1983, 13, s. 29, 52–53.

możliwości artystycznych mogło być sposobem pozyskania klientów wśród mieszczan, pragnących dzięki zamawianiu wysokiej klasy dzieł sztuki zaznaczyć swoją pozycję społeczną.

W badaniach nad rzeźbą monochromatyczną wciąż powraca pytanie, czy inicjatywa rezygnacji z polichromii leżała po stronie fundatora czy artyści⁸². *Święty Łukasz malujący Marię* był fundowany przez samych artystów do ich kaplicy cechowej, nie było więc zewnętrznego mecenasu mogącego wpłynąć na formę dzieła. Wskazuje to na kluczową rolę artysty w powstaniu koncepcji monochromii⁸³. W środowisku śląskim dzieła tworzone na zamówienie mieszczan były tradycyjnie polichromowane. Rezygnacja z polichromii w nastawie ołtarzowej do kaplicy malarzy mogła stanowić eksperyment artystyczny, na który Beinhart nie mógłby pozwolić sobie w innych realizacjach.

Opisując artystyczne walory monochromatycznej rzeźby, trzeba zwrócić szczególną uwagę na efekty światłocieniowe⁸⁴. Eliminacja koloru i połyskliwy laserunek eksponował grę światła na powierzchni monochromatycznych rzeźb, co wzmacniało wrażenia estetyczne. Warto przywołać przykład *Ołtarza Świętej Krwi* Riemenschneidera w Rothenburgu (il. 9). Dzięki umieszczeniu w tylnej ścianie szafy szybek rzeźby wystawione były na intensywniejsze i zróżnicowane w ciągu dnia działanie światła. Właśnie zainteresowanie światłocieniem może leżeć u podstaw nowej estetyki, której jeden z przejawów stanowi monochromia w rzeźbie⁸⁵. Monochromia dzieł rzeźbiarskich przełomu XV i XVI wieku bliska jest zjawisku *en grisaille* w malarstwie czy rysunku. W rysunkach brązowym tuszem Dürera czy Schongauera, podobnie jak w rzeźbach monochromatycznych, kolorem akcentowano oczy, usta, karnacje i ornamenty. Około 1500 roku popularne były także *grisailles* o lekko podkolorowanej karnacji. Rysunki z końca XV wieku zdają się naśladować trójwymiarowe monochromatyczne dzieła późnośredniowiecznego reliefu i drobnych statuetek. Z drugiej strony można poszukiwać inspiracji twórców monumentalnych rzeźb niepolichromowanych w czarno-białych drukach graficznych, które służyły artystom za wzory. Dobrym przykładem jest porównanie reliefu Riemenschneidera *Noli me tangere* (Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum, il. 10) do ryciny Schongauera o tym samym tytule (il. 11). Trudno oprzeć się wrażeniu, że rycina posłużyła rzeźbiarzowi nie tylko za wzór ikonograficzny i kompozycyjny, ale także formalny⁸⁶. Monochromatyczny relief łączy z ryciną zainteresowanie światłocieniowymi efektami na skomplikowanych, różnorodnych fakturalnie powierzchniach. W obu dziełach widoczne są wspólne dążenia w sferze artystycznego kształtowania formy.

O tym, że późnośredniowieczna grafika i rzeźba monochromatyczna dowodzą podobnych zainteresowań twórców światłocieniem i przestrzennymi relacjami przedmiotów, świadczy też przypadek Wita Stosza, który był autorem dzieł w obydwu technikach. Jak wiadomo Beinhart zaczerpnął motyw Marii z jego ryciny *Święta Rodzina*. Można zatem zadać pytanie, czy relief i rycinę łączą także szersze zainteresowania artystyczne? Czy można mówić o podobnym związku między nimi, jak między grafiką Schongauera a rzeźbą Riemenschneidera? W rycinie Stosza wyraźne jest zainteresowanie efektami światłocieniowymi. Ukazuje załamania

⁸² Ziomecka wysuwa przypuszczenie, że fundatorem ołtarza mógł być altarysta w kaplicy malarzy, krewny Beinharta, ale jest to raczej odosobniona opinia, sama badaczka nie powraca do niej w innych publikacjach.

⁸³ H. Boockmann, op. cit., s. 330–335.

⁸⁴ E. Oellermann, *Erkenntnis...*, op. cit., s. 321; G. Habenicht, op. cit., s. 27–32.

⁸⁵ H. Krohm, op. cit., s. 84–102; F. Koreny, op. cit., s. 103–110; G. Habenicht, op. cit., s. 47–57.

⁸⁶ H. Krohm, op. cit., s. 84–102.



il. 10 | fig. 10

Tilman
Riemenschneider,
Noli me tangere,
kwatera ze skrzydła
nastawy ołtarzowej
z Münsterstadt | quarter
from the wing of the
Münsterstadt altarpiece,
Staatliche Museen
zu Berlin, Bode Museum

fot. | photo © Staatliche
Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz /
Antje Voigt



światła na skomplikowanych fałdach draperii⁸⁷. Podobne efekty osiągnięte środkami plastycznymi widać w przedstawieniu draperii w reliefie Beinharta. Dzieła te łączy także ujęcie perspektywiczne, wraz z efektami światłocieniowymi pozwalającymi na oddanie relacji przedmiotów w przestrzeni. Dzieła Stosza i Beinharta przedstawiają sceny rozgrywające się we wnętrzach. W obu są to przesklepione komnaty, z oknami w tle jako źródłami światła.

Estetyka monochromii oraz powiązane z nią zainteresowanie światłocieniem i przestrzenią ma również związek z prywatnym odbiorcą oraz rozwijającym się kolekcjonerstwem i koneserskim podejściem do sztuki⁸⁸. Skromne rozmiary retabulum świętego Łukasza i rodzajowość ujęcia nasuwają skojarzenia z dziełami przeznaczonymi do sfery prywatnej. Zastosowanie perspektywy tworzy iluzję wspólnej przestrzeni z odbiorcą, współczesne stroje mogą ułatwiać przeżywanie sceny jakby działa się „tu i teraz”. Dzieło to jednak jest fragmentem nastawy ołtarzowej, a więc należy rozpatrywać jego formę w odniesieniu do funkcji retabulum. Było ono monochromatycznym reliefem ustawionym w miejscu, w którym wierni przyzwyczajeni byli

il. 11 | fig. 11

Martin Schongauer,
Noli me tangere, The
British Museum, Londyn
| London

fot. | photo © Trustees of the
British Museum

⁸⁷ Sawicka nazywa rycinę Stosza „reliefowymi”. Zob. S. Sawicka, op. cit., s. 9.

⁸⁸ J. Taubert, op. cit., s. 135; F. Koreny, op. cit., s. 103–110; G. Habenicht, op. cit., s. 56–57.

oglądać polichromowane figury, jak w ołtarzach z innych kaplic cechowych czy przypisywanym Beinhartowi ołtarzu maryjnym z 1507 roku, znajdujących się w tym samym kościele. Czy zatem relief ze świętym Łukaszem postrzegany był inaczej niż tradycyjne nastawy?

Dzieło Beinharta było uważane przez badaczy sztuki śląskiej za nowatorskie jeszcze przed odkryciem pierwotnej monochromii. Jak już wspomniałam, relacjonując stan badań nad *Ołtarzem świętego Łukasza*, wielu autorów widziało w nim wyjątkowy na tle rzeźby śląskiej realizm oraz cechy kompozycyjne i formalne zapowiadające renesans⁸⁹. Dzieła monochromatyczne także rozpatrywano w kategoriach przemian funkcji sztuki zachodzących „u progu nowożytności”⁹⁰. Odkrycie monochromatycznego wykończenia ołtarza Beinharta potwierdza jego usytuowanie wśród dzieł „przełomu epok”. Czy zatem można go rozważać w opozycji do polichromowanych nastaw? Czy rzeczywiście odmienna forma musiała łączyć się z nową funkcją sztuki wypierającą kultową funkcję nastawy ołtarzowej? Bernhard Decker pisze: „Ołtarz jest niezaprzeczalnie centralnym miejscem kultu i bezpośrednio związane z nim dzieła nazywam obrazami kultowymi”⁹¹. Czy umieszczenie w nastawie dzieła ujawniającego kunszt odbiera nastawie status obiektu kultu?

Za podstawową funkcję retabulum skrzydłowego uważa się zależne od kalendarza liturgicznego otwieranie i zamykanie skrzydeł, przez co nastawa miała kontrolować i ograniczać dostęp do najbardziej reprezentacyjnej części środkowej. W późnym średniowieczu wykształcił się typ retabulum z malowanymi rewersami skrzydeł i częścią centralną wypełnioną pełnoplastycznymi rzeźbami bądź głębokim reliefem. Podkreśla się znaczenie obecności rzeźby w centralnej części jako najbardziej „realnego” przedstawienia osób świętych i jednocześnie najrzadziej oglądanego⁹². Ich otwieranie i zamykanie nie było jednak regulowane przepisami prawa kanonicznego, a w ołtarzach bocznych często w ogóle nie odgrywały roli w rytuałach związanych z rokiem liturgicznym⁹³. Analizując związek nastaw z liturgią, Kees van der Ploeg dochodzi do wniosku, że „nastawy ołtarzowe nie są przedmiotami liturgicznymi, a jedynie odnoszą się do centralnego problemu liturgii, którym jest powtórzenie historii Zbawienia w Ofierze Eucharystycznej”⁹⁴. Zwraca uwagę na częste tematy maryjne odnoszące się do tajemnicy Wcielenia, a tym samym transsubstancjacji, czego dobrym przykładem jest omawiane dzieło Beinharta. „Liturgia nie potrzebuje takich obrazów, ale praktyka dewocyjna tak; w czasie gdy nie celebrowano mszy, takie przedstawienia stymulowały kontemplację tajemnicy Eucharystii”⁹⁵. Jeśli przyjąć, że obok oprawy liturgii funkcją nastawy, szczególnie w bocznych ołtarzach, było wspomaganie dewocji skoncentrowanej na tajemnicy Wcielenia i Eucharystii, można spytać, czy ołtarz ze świętym Łukaszem mógł pełnić taką właśnie funkcję?

⁸⁹ M. Zlat, op. cit., s. 182; J. Kębtowski, *Renesansowa rzeźba...*, op. cit., s. 14; A. Ziomecka, Wit Stwosz..., op. cit., s. 137; *Wokół Wita Stwosza...*, op. cit., s. 216.

⁹⁰ Zob. H. Meurer, op. cit.

⁹¹ Bernhard Decker, *Die spätgotische Plastik als Kultbild. Ein Diskussionsbeitrag*, „Jahrbuch für Volkskunde” 1985, 8, s. 95.

⁹² Idem, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Aufbaustudium Denkmalpflege an der Universität, Bamberg 1985, s. 80; Annegret Laabs, *Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1997, 24, s. 71–86.

⁹³ Kees van der Ploeg, *How Liturgical Is a Medieval Altarpiece? [w:] Italian Panel Painting in the Duecento and Trecento*, ed. Victor M. Schmidt, Yale University Press, New Haven and London 2002, s. 113–115.

⁹⁴ Ibidem, s. 115.

⁹⁵ Ibidem, s. 114.

Hans Belting twierdzi, że późnośredniowieczny realizm był efektem konkurencji obrazu z Prawdziwym Ciałem w Eucharystii. Uważa, że wraz z zaistnieniem pojęcia sztuki i jej uwidocznieniem w obrazach zanika realizm przedstawień cielesności późnego średniowiecza. Stwierdza, że jeśli w obrazie podkreślony jest kunszt wykonania i kategoria sztuki, przestaje on odnosić się do rzeczywistości, którą przedstawia, czyli Ciała Chrystusa⁹⁶. Czy więc w odniesieniu do ołtarza Beinharta ujawnienie kunsztu przez wykończenie monochromatyczne rzeczywiście zmniejsza realizm dzieła? Nie wydaje się jednak, by brak polichromii prowadził do odrealnienia dzieła, a wręcz przeciwnie: wzmacnia realistyczne opracowanie szczegółów i faktur⁹⁷. W dziele monochromatycznym brak koloru zastąpiony przez wzmożone efekty fakturalne wzbudzał zapewne chęć dotyku, przez co było ono bardziej zmysłowo obecne. Warto pamiętać także o tym, że w omawianym reliefie, podobnie jak w innych monochromatycznych dziełach, przedstawione postaci miały zaznaczone kolorem usta i źrenice. Zyskiwały dzięki temu spojrzenie i wyraz nadające ich twarzom pozory życia. Efekt ten wzmacnia realistyczne przedstawienie ciała, dzięki rezygnacji z polichromii widoczne stają się wirtuozersko wyrzeźbione szczegóły, jak rysy twarzy, skóra czy żyły na dłoni świętego Łukasza. O tym, że kunszt nie zaprzecza kultowi, a wręcz go wspomaga, świadczy historia krucyfiksu Wita Stosza w kościele Mariackim w Krakowie, ufundowanego przez Henryka Slackera. Pierwotnie niepolichromowany, tak realistycznie oddawał ludzkie ciało, że dzieło było postrzegane jak żywe, dotykalne ciało i wierzono, że Chrystus w cudowny sposób przemawia. Przekonanie to było wywołane właśnie przez wyeksponowanie jakości haptycznych⁹⁸. Relief Beinharta jako dzieło monochromatyczne nie stanowił odrealnionego artystycznego przeciwieństwa realistycznych rzeźb polichromowanych. Odnosił się do problemu Wcielenia i realnej obecności, spełniał więc funkcję retabulum, tylko innymi środkami osiągał iluzję rzeczywistości sprzyjającą dewocji.

W warsztacie Beinharta produkowano tradycyjne monumentalne nastawy, polichromowane i złożone. Artysta, wybierając monochromię dla podkreślenia swojego kunsztu, ukazuje się nie jako twórca obiektów artystycznych doświadczanych wyłącznie estetycznie, ale przede wszystkim jako ten, który za pomocą swej sztuki czyni widzialnym bezobrazowo obecne w Eucharystii Ciało. Dzięki swoim zdolnościom może przedstawiać historię Zbawienia tak realistycznie, jakby działa się tuż przed oczami wiernego. Wydaje się zatem bardziej prawdopodobne, że monochromia nie była antytezą polichromii, a jednym z dostępnych środków plastycznych. Dlatego ukazanie kunsztu, choć formalnie nowatorskie, nie wydaje się przełomowe w kwestii funkcji sztuki.

Wnioski

Zarówno w ikonografii, jak i formie reliefu można odnaleźć autorefleksję artystyczną. Przez ukazanie świętego Łukasza jako współczesnego malarza portretującego z natury Marię artysta mógł prezentować się jako twórca naturalistycznych mimetycznych przedstawień. Demonstracja rzeźbiarskiego kunsztu przez rezygnację z polichromii może być rozumiana jako nobilitacja i emancypacja rzeźbiarza ukazującego możliwości swojego medium. Taka

⁹⁶ Hans Belting, *Das echte Bild*, C.H. Beck, München 2005, s. 91–92.

⁹⁷ J. Kęłowski, *Tylmana Riemenschneidera dzieła...*, op. cit., s. 206.

⁹⁸ Krucyfiks był polichromowany na początku XVI w., a następnie polichromia nie była odnawiana do XIX w., ponieważ uznano, że czyniąca cuda postać Chrystusa nie powinna być zmieniana; więcej na ten temat zob. Grażyna Jurkowlanec, *The Slacker Crucifix in St. Mary's Church in Cracow. Cult and Craft [w:] Wokół Wita Stwosza. Materiały...*, op. cit., s. 348–358.

interpretacja pozwala jej zwolennikom widzieć w omawianym reliefie zapowiedź sztuki nowożytnej. Również autorzy komentujący niderlandzkie obrazy ze świętym Łukaszem malującym Marię oraz badacze rzeźby niepolichromowanej proponowali odczytanie tych zjawisk jako zapowiedzi nowożytnej funkcji sztuki i artysty. Jeśli przyjąć te kategorie podziału epok artystycznych, trzeba by zgodzić się, że ołtarz ten reprezentuje przejście od „obrazu kultowego” do „artystycznego”.

Relief ze świętym Łukaszem zdaje się jednak wymykać takim podziałom. Przede wszystkim jako nastawa ołtarzowa pełnił funkcję kultową, podobnie jak inne produkowane w warsztacie Beinharda nastawy niezawierające wątków autotematycznych. Autorefleksja artystyczna wydaje się nie tyle wprowadzać nową funkcję sztuki, co potwierdzać i legitymizować jej tradycyjną sakralną funkcję. W przedstawieniu świętego Łukasza artysta ukazuje się jako twórca obrazów kultowych. Taką funkcję obrazu tworzonego przez Ewangelistę potwierdza porównanie go do relikwii tuniki bez szwu tkaney przez Marię. Monochromatyczne wykończenie także nie zmienia funkcji przedstawienia. Nie stanowi reformy obrazu, który staje się tylko obiektem artystycznym. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że monochromia reliefu Beinharda ujawniać ma możliwości artysty, służące temu samemu wciąż celowi – uobecnieniu *sacrum*.

Dzieło Beinharda jako nastawa ołtarzowa podejmuje problem Wcielenia i odnosi się także do Eucharystii. Treści te współistnieją w ołtarzu z refleksją na temat twórczości artystycznej – nie tylko się nie wykluczają, ale wzajemnie dopełniają, tworząc możliwą do odczytania w dziele teorię obrazu. Porównanie Marii i Łukasza pozwala widzieć ich jako twórców materialnej reprezentacji Boga. Realne Ciało obecne jest dzięki Marii, a obrazowe – dzięki kunsztowi artysty. Poprawność anatomiczna, iluzyjne przedstawienie wnętrza, kunsztowne opracowanie detalu nie są celem samym w sobie, lecz środkiem przybliżenia wiernemu treści sakralnych.

Maria tworzy cielesną osłonę niewidzialnego Boga, czego metaforą jest czynność tkania tuniki. Tunika okrywa Ciało, które okrywa boską naturę Chrystusa, natomiast malowany przez Łukasza obraz ukazuje osoby święte. Jednak obraz można też porównać do zasłony. Nie uobecnia Boga w pełni, lecz pośredniczy między widzialnym a niewidzialnym. Świadomość takiej funkcji sztuki można odczytać w wielu średniowiecznych dziełach⁹⁹. Autorefleksja nie jest zjawiskiem nowym, przybiera jedynie nową formę w późnym średniowieczu i na progu epoki nowożytnej. W dziele Beinharda można ją rozumieć jako skupienie się na roli artysty jako pośrednika, który dzięki swojemu kunsztowi i możliwości realistycznego ukazywania rzeczywistości ułatwia wiernemu kontakt z niedostępnym, niewidzialnym Bogiem.

⁹⁹ J.F. Hamburger, op. cit.; Corine Schleif, *The Making and Talking of Self-Portraits. Interfaces Craved between Riemenschneider and His Audiences* [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531...*, op. cit., s. 224; zob. też eadem, *Nicodemus and Sculptors. Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, „The Art Bulletin” 1993, vol. 75, s. 599–626.

| Jakob Beinhart's *Saint Luke Painting the Virgin* in the Collection of the National Museum in Warsaw. Artistic Self-Reflection versus the Cult Function¹

The limewood relief depicting Saint Luke painting the Virgin (measuring 138.5 × 113.5 cm)² originates from the chapel of the painters' guild in the Church of Saint Mary Magdalene in Wrocław, where it most likely formed the central part of the altarpiece (**fig. 1**). It remained in the chapel until 1824, when it was transferred to the wall of the church's northern aisle. In 1946 it became part of the medieval art collection of the National Museum in Warsaw.

The relief was most likely executed by Jakob Beinhart, a master who came to Wrocław from Geislingen in Swabia. In 1483 he became a citizen of Wrocław and he repeatedly served as the senior of the painters' guild. He was the owner of the largest woodcarving and sculpture workshop in Silesia, which produced a number of altarpieces for churches in Silesia, Bohemia and Lusatia.

The work is characterized by a masterful finish of the surface, realism as well as a genre-specific and intimate depiction of the scene. The existing sources on the work mostly focus on matters of style and form. My article, in turn, is devoted to these aspects, which have hitherto been but rarely mentioned, i.e., the iconography and the recently discovered monochrome finish. I was also interested in the question of realism and the modern artistic aspirations visible in Beinhart's work.

The relief invites to pose the following questions: does the presence of artistic self-reflection, manifested both in the iconography and the lack of polychrome, signify a new function of art? What role did the artist envision for himself in contemporary society? In what way can the reflection on art complement and co-exist with the sacral message of the work?

Existing Research

The relief depicting Saint Luke painting the Virgin has not been the subject of many separate monographs, even though it is featured in numerous publications on Silesian art

¹ The article is based on an MA thesis written at the Institute of Art History at the University of Warsaw under the supervision of Prof. Antoni Ziemia and Dr Hab. Grażyna Jurkowlanec in 2009.

² Inv. no. Śr.15 MNW; see Władysław Łoś, *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik* (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993), n.p., cat. no. 16; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, Katarzyna Murawska-Muthesius, Dorota Folga-Januszewska, eds (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1998), pp. 111–2, cat. no. III.32; Małgorzata Kochanowska, *Mistyczne średniowiecze. Skarby Muzeum. Muzeum Narodowe w Warszawie* (Lesko: Bosz, 2003), pp. 22–3.

– inventories, catalogues and synthetic descriptions of the region's art history alike.³ Most researchers focused first and foremost on the attribution of the work to Jakob Beinhart.⁴ The subject was taken up anew following the restoration work performed between 1997 and 2002: the important discoveries made on that occasion laid the cornerstone for further research. First of all, the initial lack of polychrome was established. Moreover, a fragment of a date was found on the the frame of Saint Luke's easel: a gothic number six, which allowed the researchers to date the reredos at 1506.⁵

The unusual iconography and form of the work have generally been set down to the artist's innovative interests. Scholars regarded the relief as unique on account of its realist, genre,

³ Ernst Förster, *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei* (Leipzig: Weigel, 1860); Alwin Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in Jahren 1345 bis 1532* (Breslau: Kern, 1866), p. 120; id., *Schlesiens Kunstleben im Fünfzehnten bis Achtzehnten Jahrhundert* (Breslau: Max u. Comp, 1872), p. 8; Hans Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, I. Die Stadt Breslau, Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau* (Breslau: Korn, 1886), p. 199; Bernhard Patzak, "Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Mittelalterlichen Holz und Steinplastik in Schlesien," *Zeitschrift für christliche Kunst*, no. 29 (1916), pp. 35–42; Franz Landsberger, *Breslau* (Leipzig: Seemann, 1926), p. 93; Erich Wiese, "Der Lukasaltar in der Maria-Magdalenenkirche und verwandte Werke," *Schlesiens Vorzeit*, no. 9 (1928), pp. 73–8; Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, vol. 2 (Wildpark-Potsdam: Athenaeon, 1929), p. 422; Heinz Braune, Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926* (Leipzig: Kröner, 1929), p. 61; Ludwig Burgermeister, Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau* (Breslau: Korn, 1933), p. 30; Kurt Bimler, *Quellen zur schlesische Kunstgeschichte* (Breslau: Kommissionsverlag Maruschke & Berendt, 1941), p. 49; Jan Białostocki, *Sztuka gotycka w Muzeum Narodowym w Warszawie* (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1947), p. 10; Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku* (Katowice–Wrocław: Instytut Śląski, 1948), p. 122; Mieczysław Zlat, "Sztuki śląskiej drogi od gotyku," in *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962), pp. 180–8; Janusz Kęłowski, *Renesansowa rzeźba na Śląsku 1500–1560* (Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967), pp. 13–6; Anna Ziomecka, "Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV wieku i na początku XVI wieku," *Roczniki Sztuki Śląskiej*, vol. 10 (1976), pp. 56–7.

⁴ Tadeusz Dobrowolski left the question of attributing the work to Beinhart open (*Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice: Muzeum Śląskie, 1937, pp. 38–47); Günther Meinert includes the relief depicting Luke in Beinhart's oeuvre ("Jakob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik," *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, no. 60 (1939), pp. 217–36).

⁵ 1496 would have been too early; Beinhart became a citizen of Wrocław in 1483 and it is highly unlikely that he would have received such a prestigious order after but a short stay in the city. It would seem more convincing that Beinhart executed the altar for the painters' chapel already as a master of reputable standing, which he earned i.a., by funding and executing the stone votive figure of *The Virgin and Child* for the Church of Saint Mary Magdalene, signed and dated at 1499 (date next to the signature on the console). Dating the altar at 1506 is also confirmed by the source information about a newly-funded altar in the painters' chapel from 1510. See Ewa Kołodziejska-Młynarczyk, documentation related to the conservation of the relief depicting Saint Luke painting the Virgin stored at the Conservation Workshop of Sculpture and Painting on Wooden Supports of the National Museum in Warsaw, MS, September 2002; Jakob Kostowski, "Sięgając do bezpośrednich źródeł: o dwóch datach wyznaczających czas działalności wrocławskiej pracowni Beinhartów," in *Ad fontes. O naturze źródła historycznego*, Stanisław Rosik, Przemysław Wiszewski, eds (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004), pp. 135–68; id., "Malowidła kruchty północnej kościoła św. Elżbiety. Ostatnie dzieło wrocławskiej pracowni Beinhartów (1585 r.). Przyczynek do monografii warsztatu," *Rocznik Wrocławski*, no. 9 (2004), pp. 65–82; *Wokół Wita Stwosza*, Dobrosława Horzela, Adam Organisty, eds, exh. cat., The National Museum in Krakow, March–May 2005 (Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2005), pp. 215–8, cat. no. VII/2; Wojciech Marcinkowski, *Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorowym w Mogile* (Krakow: Wydawnictwo i Drukarnia Secesja, 2006); *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, hrsg. von Art Centre Basel: Suzanne Greub, Thierry Greub und dem Nationalmuseum Warschau; Małgorzata Kochanowska, exh. cat., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, November 2006 – February 2007, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, March–May 2007, Belvedere, Vienna, July–September 2007, Museum Catharijneconvent, Utrecht, November 2007 – January 2008 (Munich: Hirmer, 2006), pp. 132–3, cat. no. 24; Jakub Kostowski, "(...) mit allem fleis Schneider und bereiten," czyli słów parę o monochromatycznych ołtarzach ze Śląska i Czech oraz ostatniej konserwacji," in *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Marek Walczak, eds (Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007), pp. 427–41.

secularized and lyrical character.⁶ The untypical position of the work in Beinhart's oeuvre was also emphasized, as the artist's altarpieces depicting the Virgin followed the traditional idealized conventions. The realistic depiction has been interpreted in various ways: some researchers referred to it as late medieval, while others regarded it as Renaissance. The work has been included in the "bourgeois realism" movement on account of presenting the figures of saints in contemporary scenery and attire. It has been stressed that the depiction, devoid of any pathos, represented the artist's personal attitude to the theme. On the other hand, anatomical correctness, an attempt at employing perspective in reconstructing the space as well as the harmonious and static composition were regarded as elements of the Renaissance.⁷ Researchers situate the work at hand at the turn of the artistic periods, as represented by the realistic rendition of the surroundings and the lack of polychrome.⁸

Iconography

The relief of Saint Luke painting the Virgin depicts both figures in a Gothic chamber covered by a vault sustained on a column. The column divides the interior in two equal parts enclosed by a double crown-glass window. The side walls and the floor create a shallow space. Shelves depicted in a perspective foreshortening are visible on both walls. The interior creates a peculiar niche, filled with almost three-dimensional figures and furnishings.

The Virgin, sitting on a decorative, carved chair, is weaving a robe for Christ, which is spread on a cross stand. Her head is round, with a high, prominent forehead, fine lips and slightly squinting eyes. The intricately carved curly hair falls on to her chest and back in tresses. She is wearing a loose dress with appliqué designs at the edges and near the trim of the bateau neckline.

Saint Luke is depicted on the right: he is at his easel, working on a portrait of the Virgin. He is sitting on a carved chair, whose backrest is covered with an embossed fabric. The easel obscures a large part of the column and the right-hand side of the stand with the robe. Luke's face, with expressive features, is framed by thick hair, falling on to his neck. He too is dressed in contemporary attire: a draped robe with a type of a hood or mantle. Luke is also wearing a characteristic artist's hat. The Evangelist's attribute – a small ox – is depicted beneath his chair. In the bottom part of the relief, at the feet of the figures on Luke's side, there is the Christ Child sitting on the floor. Next to Him is a ball of yarn. The Child, directed slightly downwards towards the Virgin, is visibly leaning out of the relief. The figures of Mary and Luke are depicted in similar poses, facing each other and turned with their half-profile to the viewer. The gestures of both saints are also very much alike: they are raising their hands, in which they most likely used to hold the instruments of their work. They seem to have established eye contact; Luke is leaning out from behind his easel.

The iconography of the scene raises a few questions. First of all, the depiction of the Evangelist painting the Virgin from nature, in contemporary attire and scenery, is unique for Silesia. The loose, genre character of the scene sets it apart from the traditional hieratic representations created at the time in Silesian workshops, including the workshop of Beinhart himself.

⁶ Zlat, op. cit., p. 184.

⁷ Ibid.; Wiese, op. cit., pp. 74–5; *Wokół Wita Stwosza...*, op. cit., p. 216; Kębtowski, *Renesansowa rzeźba...*, op. cit., p. 14.

⁸ Kostowski, "(...) mit allem fleis...", op. cit.

What is unusual in representations of Saint Luke painting the Virgin, the work at hand features a motif of Our Lady weaving the miraculous seamless robe for her son, which the artist borrowed from an engraving by Veit Stoss (Stoß) depicting the *Holy Family* (fig. 2).⁹ This poses the question of how the introduction of this motif alters the interpretation of the entire scene. The juxtaposition of the two artists – the painting Luke and the weaving Mary, and the pair of items – the painting and the robe, seems meaningful. The painting itself, placed at the easel, is another story. In all likelihood it was moveable, but its initial form is unknown.

Saint Luke Painting the Virgin

The motif of Saint Luke in contemporary costume of an artist, painting the Virgin, who is posing for him, did not emerge until the fifteenth century.¹⁰ Prior to that, the Evangelist was depicted painting on his own, like in the scenes which show him writing. The legend of Luke the painter legitimized the creation of Christian representations as well as the cult of numerous icons attributed to him, which had the status of “true images” (*vera effigies, vera imago*) and depicted both the Virgin and Christ. An image of Christ allegedly created by Saint Luke may be seen at the Santa Sanctorum chapel in the Lateran Palace. One of the first known versions of the legend of Saint Luke as painter is associated with this work – the 1145 treatise by Nicolaus Maniacutius devoted to the Sancta Sanctorum image of Christ: *Historia Imaginis Salvatoris*.¹¹ According to Maniacutius, Luke is not painting Christ from nature, but attempts to reconstruct his image from memory. One example of such rendition of the subject is the earliest representation of the painting Evangelist preserved in the West: the miniature by Johannes von Troppau, which forms part of a series of illustrations depicting the saint’s life (Österreichisches Nationalbibliothek, Vienna, Cod. 1182, fol. 91r).¹² In this work he is depicted alone, in the process of painting a crucifix at his easel. In the late Middle Ages, the *Legenda Aurea* representation of Saint Luke as painter became more popular: with the Virgin and Child posing in his workshop.¹³

Such representations of the scene of painting the Virgin may be associated with the fifteenth-century popularity of realistic devotional images, which – according to priestly

⁹ See Stanisława Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza* (Warsaw: Sztuka, 1957), pp. 9, 16–7, fig. 4; Anna Ziomecka, “Wit Stwosz a późnogotycka rzeźba na Śląsku,” in *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, Adam Stanisław Labuda, ed. (Warsaw–Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), pp. 125–45; Andrzej Olszewski, “Wpływy sztuki Wita Stwosza w Polsce i na Słowacji,” in *Wit Stwosz w Krakowie*, Lech Kalinowski, Franciszek Stotol, eds (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), p. 71.

¹⁰ For more information on the iconography of Saint Luke painting the Virgin see Dorothee Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna* (Berlin: Oskar Schloss, 1933); Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei* (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1986).

¹¹ See Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter* (Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1990), pp. 60–8, 321–5.

¹² Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen* (Munich: Wilhelm Fink, 2003), p. 235; Till Holger Borchert, “Rogier’s St. Luke: The Case of Corporate Identification,” in *Rogier van der Weyden St. Luke Drawing the Virgin Selected Essays in Context*, Carol Jean Purtle, ed. (Turnhout: Brepols, 1997), p. 65. For miniatures by Johannes von Troppau see Max Dvořák, “Die Illuminationen des Johannes von Neumarkt,” *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaisershauses*, no. 22 (1901), pp. 82–91.

¹³ For more information on the literary sources of the legend of Saint Luke the painter see Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende* (Leipzig: J.C. Hinrichs, 1899); Clemens M. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Orients* (Leuven: Bibliotheca Alfonsiana, 1948); Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich: Beck, 1990); Wolf, op. cit.

recommendations – were to aid the faithful in their prayers. In *Vita Iesu Christi*, Ludolph of Saxony writes that during contemplation one should imagine the figures of Christ and the saints as if they had really stood before the believer's eyes: "Pone ante oculos gesta praeterita tanquam praesentia, et sic magnis sapida senties et jucunda."¹⁴ Jan van Eyck's painting *Madonna of Chancellor Rolin* (the Louvre, Paris) may be interpreted in this vein. The chancellor is contemplating the Virgin, imagining that she is standing before him in reality.

Representations of Luke in contemporary costume, which show him in the process of painting the Virgin who is present in his workshop, may be construed accordingly. Following Luke's example, a contemporary painter may execute his depiction of the Virgin – so realistic as if she was standing before him. One such example is the painting by the Master of the Augustinian Altar from Nuremberg (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg). In the work, the Virgin is depicted in another room, so that she is invisible to the painter: the created image is therefore his own image of Our Lady. The painting acts as an intermediary between the Virgin, who in reality is absent, and the viewer, as a result of which what is absent becomes present.¹⁵

Saint Luke Drawing the Virgin by Rogier van der Weyden (The Museum of Fine Arts, Boston), which was most likely created in 1435 or c. 1435–40, is regarded as the first example of the representation of Saint Luke as a contemporary painter working on a portrait of the Virgin. In Van der Weyden's work, Saint Luke is kneeling and drawing the Virgin with a metal point. Van der Weyden himself executed several versions of this painting (**fig. 3**),¹⁶ and further works were created as more or less accurate copies of his composition. The depiction of the scene in Beinhart's relief is closer to the rendition of this subject in the paintings of Colijn de Coter¹⁷ from Brussels (c. 1493, parish church in Vieure, **fig. 4**) and Derick Baegert,¹⁸ who was active in Wesel (1480–85, Westfälisches Landesmuseum, Münster, **fig. 5**). Both of these works depict the Evangelist sat on a chair and painting an image of the Virgin at his easel. In the paintings Luke is holding a palette and a paintbrush; even though in the relief the saint's hands are empty, their arrangement and gestures indicate that he originally held those items. In both the paintings and Beinhart's relief, the figures of Mary and Luke are situated close to each other and clearly separated by the easels – as opposed to Van der Weyden's painting, where the space between them is devoid of such a barrier.

Contrary to the aforementioned examples, the Wrocław relief is a sculpture rather than a painting. A further example of a sculpture of the same subject is the altarpiece of the painters' guild in Lübeck (1484, St.-Annen-Museum, Lübeck, **fig. 6**). It has often been compared to Beinhart's relief, even though there are significant differences between both works. In its

¹⁴ Ludolphus de Saxonia, *Vita Iesu Christi*, Louis Marie Rigollot, ed. (Rome: Palme, 1870), vol. 1, pp. 3, 9, cited in: Kruse, op. cit., p. 229.

¹⁵ Kruse, op. cit., pp. 227–30.

¹⁶ For Rogier's painting and its replicas see *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Stephan Kemperdick, Jochen Sander, eds, Katalog zur Ausstellung im Städel Museum, Frankfurt am Main, 2008/2009 und in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2009 (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008), pp. 386–9, cat. no. 48 (J. Sander) – includes a list of the most important bibliography.

¹⁷ See Jeanne Maquet-Tombu, *Colyn de Coter, peintre bruxellois* (Brussels: Nouvelle société d'éditions, 1937), pp. 17–9, 100; Catheline Perier-d'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle* (Brussels: Lefebvre & Gillet, 1985), pp. 55–9.

¹⁸ See Paul Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*. Westfälisches Landesmuseum Münster (Munich: Aschendorff, 1986), pp. 333–8.

central part, the Lübeck altar depicts figures of saints against a golden background and surrounded by halos, while the Virgin is additionally wearing a crown. This gives the work a more traditional character in comparison to the loose, “private” representation of Beinhart. In the Lübeck altar, the saints are placed on two symmetrically separated parts of the composition. Only the representation of the floor would suggest the intention to create an illusion of real space. In the Wrocław work, on the other hand, thanks to the figure of the Child, fragments of draperies and the easel placed against the column which divides the space, a similar division is softened in favour of an illusion of a real interior. The scene visible in the Lübeck altar is not as realistic and contemporary as in Beinhart’s relief or the aforementioned paintings by de Coter and Baegert. However, Saint Luke from Lübeck is also depicted in fifteenth-century painter’s attire: he is wearing the characteristic hat. The Evangelist in said outfit is also found in another sculpture devoted to the same subject matter, *Saint Luke Painting the Virgin* from the Hamburg cathedral (Saint James’s Church, Hamburg, **fig. 7**).¹⁹ The altar depicts the scene of painting the Virgin in a different way to the above-mentioned works, as Luke and the Virgin with Child are depicted among a crowd of saints. In terms of its composition and rendition of the motif of Saint Luke painting the Virgin, the Wrocław altar is decidedly closer to the aforementioned paintings than to the sculptures, with which it shares a similar technique.

As the author of the first “true image” of Christ and the Virgin, Saint Luke was the patron of all artists who created their “copies,” be it paintings or sculptures. The tradition of his patronage over painters’ guilds dates back to the fourteenth century. Sources refer to the (unpreserved) altar of Saint Luke funded in 1348 by the Prague guild.²⁰ Still, it is worth to quote this information on account of the close artistic ties between Prague and Wrocław. The Wrocław painters’ guild must have existed in 1390, when it was granted a statute from the emperor, but in all likelihood it was established earlier,²¹ possibly also under the patronage of Saint Luke. He had his chapel at the Church of Saint Mary Magdalene, with the right of patronage confirmed in 1482. Funding an altarpiece of Saint Luke for the chapel would seem to be in line with the tradition existent in Europe (Central Europe too). Representations of Saint Luke painting the Virgin associated with Van der Weyden’s model are generally thought to have been funded by painters’ guilds, like the aforementioned Lübeck altarpiece. Most researchers assume that Van der Weyden’s painting was designated for the painters’ chapel in Brussels.²² However, this hypothesis is not confirmed in the sources. In the community of townsmen, the patron represented craftsmen guilds or fraternities in the symbolic sphere. Saint Luke acted as an intermediary between the craftsmen and God and represented their community in front of the public. Paintings showing the saint may also be construed as self-referential representations, presenting a peculiar idea of art and image.

When interpreting the painting of Van der Weyden and other renditions of the subject, characterized by attention to detail and illusionistic effects, one may assume that the works presented in painters’ chapels were designated for closed artistic communities. Their main

¹⁹ Manya Brunzema, *Der Lukasaltar in St. Jacobi zu Hamburg. Ein Kunstwerk der Renaissance* (Hamburg: Christians Verlag, 1997).

²⁰ Borchert, *op. cit.*

²¹ Schultz, *Urkundliche Geschichte...*, *op. cit.*, p. 15.

²² See Elisabeth Dhanens, *Rogier van der Weyden. Revisie van der Documenten* (Brussels: AWLSK, 1995), p. 98; Borchert, *op. cit.*; James Marrow, “Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden’s St. Luke Drawing the Virgin,” in *Rogier van der Weyden...*, *op. cit.*, pp. 53–9.

function could have been to demonstrate the possibilities and objectives of art, i.e., the mimetic reconstruction of reality. Erwin Panofsky claimed that artistic self-awareness was forming in parallel in Italy and the Netherlands. He thought that *en grisaille* in fifteenth-century Netherlandish painting was a vivid depiction of the *paragone* subject which was discussed in Italian literature at the time.²³ By the same token, the aforementioned paintings of Saint Luke as painter could have functioned as pictorial explanations of the theory of painting, which had not existed in fifteenth-century written Northern European sources.²⁴ According to Till Holger Borchert, Van der Weyden's painting is a lesson in the theory of painting formulated in response to the unpreserved work by Campin, which may have served as a model for de Coter's painting.²⁵ The researcher attempts to reconstruct the artists' dialogue on art by interpreting the display of their skills contained in their paintings. In his opinion, for example, the depiction of figures admiring the landscape in Van der Weyden's work is meant to emphasize the skill of painting a realistic view. Compositional changes, in turn, serve as a clearer indication of perspective than in the alleged painting by Campin. By introducing drawing instead of painting to the scene, Van der Weyden elevates the artist, underlining the significance of the artistic idea transferred in a sketch onto paper, thus pictorially teaching the theory of *disegno*.²⁶

Christiane Kruse, according to whom Saint Luke or an artist identifying with him sketches his representation of the Virgin on the sheet of paper, interprets Van der Weyden's work in a similar vein. In her opinion, what is crucial is the depiction of the drawing on a clean white sheet, as it reveals the manner of creating paintings, which are based on sketches. The researcher compares the message of this painting with the representation of chancellor Rolin and arrives at the conclusion that Van Eyck's painting depicts the process of creating a mental image, while Van der Weyden reveals the process of creating the material image, Kruse notes that the theory of painting and art he proposes, denying the miraculous creation of the image, heralds the end of the cult image and the beginning of the artistic image.²⁷

However, the fifteenth century is a time of particularly strong devotion, on-going pilgrimages to miraculous images and numerous indulgences for saying prayers established by popes before said images, i.e., representations of the Veil of Veronica. The faithful would be granted such indulgences irrespective of whether they had been praying before paintings, relics or their artistic copies. Van der Weyden's painting does not have to signify the end of the cult image, but a change in how it was viewed in the late Middle Ages and the Renaissance.²⁸ The essence of this change was that the holiness of an image was no longer dependent on its miraculous origin. The main message of this work is the suggestion that it is created "here and now," as symbolized by the contemporary attire, drawing technique used by artists of the

²³ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1953), p. 162.

²⁴ Borchert, op. cit.; Marrow, op. cit., pp. 53–9.

²⁵ There is a hypothesis, according to which paintings by de Coter and Baegert are based on a non-existent representation of Luke painting the Virgin by Robert Campin. If it were true, Campin's painting would be a model – prior to Van der Weyden's painting – for representations of Saint Luke in contemporary costume of a painter executing a portrait of the Virgin. See Grete Ring, *Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert* (Leipzig: Seemann, 1913), p. 105, n. 1; see also: Felix Thürlemann, *Robert Campin* (Munich: Beck, 2002), pp. 101–8.

²⁶ Borchert, op. cit., p. 79.

²⁷ Kruse, op. cit., pp. 239–45; see also Belting, *Bild...*, op. cit.

²⁸ Robert Maniura, "The Icon Is Dead, Long Live the Icon. The Holy Image in Renaissance," in *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, Anthony Eastmond, Liz James, eds (Aldershot: Ashgate, 2003), pp. 87–105.

time and individualized features of Luke's face. The question is not so much whether these are in fact Van der Weyden's features, but that the face gives the impression of belonging to a specific person alive at the time. The painter is depicted as the author of a general cult image, thus taking the place of Luke, since – like him – he can paint holy images. *Saint Luke Drawing the Virgin* depicts the artist who is working, but also worshipping the breast-feeding Virgin. Placing her underneath a canopy refers to an altar, thanks to which the image is associated with the mystery of the Eucharist. Needless to say, Van der Weyden's workshop produced numerous devotional images of *Maria Lactans*.²⁹

Underlining the status of the painting created by Saint Luke in religious life of the time seems equally important in the context of Beinhart's relief. Apart from orders for large altarpieces, sculpture and painting workshops in cities such as Wrocław executed numerous smaller worship images, such as crucifixes or Marian paintings, on account of large demand among contemporary townspeople.³⁰ Highlighting the painting of the Virgin in this representation – surrounded by a narrative relief depicting contemporary scenery and attire – may be interpreted as a legitimization of the artist's own status and that of other members of the guild, who no longer were merely the recreators of the holy prototype, but the creators of holy images.

We do not know whether the image originally placed on Luke's easel was painted or sculpted. In the 1926 photograph (**fig. 8**), there is a painted image of the Virgin and Child, but this was not an original element. Originally, it could have been a relief, like in the depiction of Saint Luke on the pulpit of the Merseburg cathedral. However, I suppose that it was a painting, since – as I have mentioned – it should represent a popular image which served as the object of worship, i.e., a painting of the Virgin and Child.

The Virgin Weaving the Seamless Robe

The worship function of the painting is further emphasized by another object of worship present in Beinhart's relief, which is analogous to the painting, i.e., the seamless robe woven by the Virgin for Jesus. This motif has been borrowed from Veit Stoss's engraving *Holy Family*. It depicts the Virgin weaving a robe placed on a cross-shaped stand. The robe is mentioned in the Gospel according to Saint John (19: 23–24): soldiers are gambling for it in the description of the Passion. The scene of weaving the robe is based on legendary accounts, e.g. by Rupert of Deutz,³¹ and the *Vitae beate Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* poem of c. 1230. It features the most widespread version of the legend, according to which the Virgin weaved the robe for Christ when he was still an infant, and as he grew up, the robe miraculously grew with him. This piece exerted a strong influence on German religious poetry; in late thirteenth century it was paraphrased by Walther von Rheinau, whose poem *Marienleben* is indicated by scholars as

²⁹ Diane Apostolos-Cappadona, "Picturing Devotion. Rogier's Saint Luke Drawing the Virgin," in *Rogier van der Weyden*..., op. cit., pp. 5–14.

³⁰ See Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. Images and Circumstances* (New Haven and London: Yale University Press, 1980), p. 102.

³¹ Rupertus Tuitiensis, "Commemoratio in Evangelium Sancti Joannis," in *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Jacques Paul Migne, ed., vol. 169, Paris 1844–64, col. 789: "tunica vero inconsutilis, et desuper contexta per totum, videlicet qualem dilecta ejus Maria, sorte diligenter contexuerat [...]", cited in: Wojciech Walanus, "Przedstawienie Marii tkającej nieszytą suknię Jezusa na rycinie Wita Stwosza," in *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, Dobrosława Horzela, Adam Organisty, eds (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006), pp. 140–9.

a possible literary source of the scene from Stoss's engraving.³² This motif may be interpreted in various ways: as a prefiguration of the Passion of Christ and the allegory of the unity of the Church, employed since early Christianity, as well as a metaphor of the Incarnation.³³

What is most noticeable in Stoss's engraving is the unique placement of the robe hanging on the cross-shaped stand. Such representation of the robe may refer to the true relic of *tunica inconsutilis*. In the description of the treasures of the Basilica of Saint John Lateran in Rome, deacon John mentions "tunicam inconsutilem quam fecit virgo Maria filio suo."³⁴ This relic was worshipped in various places, but the most famous one is located in Trier.³⁵ In the 1513 woodcut commemorating its public showcase, the manner of its presentation resembles that of Stoss's engraving and Beinhart's relief.³⁶ One may assume that Beinhart's representation of the robe refers to the relic of the Body of Christ, an object of worship and destination of pilgrimages, such as the numerous paintings of Luke. It may also be associated with the relics of the Passion of Christ worshipped in the Wrocław church of Saint Mary Magdalene. In 1365, the church received relics of the True Cross and the Crown of Thorns from Charles IV.

Beinhart's relief thus depicts both the relic and the painting and – what is especially noteworthy – the process of their creation. Juxtaposing the relic with the painting is understandable in the context of late medieval religiosity. On account of the dogma of the real presence of the Body of Christ in the Eucharist as well as the popularization of the Corpus Christi, the significance of images of worship increased. They began to be worshipped almost on a par with relics and the Host, as they too manifested the Body. The seamless robe is a contact relic which manifests the earthly trace of the Body in heaven, while the painting serves a similar function, showing images of Christ and the Virgin to the faithful.³⁷

Apart from juxtaposing the objects of worship, Beinhart's work also clearly demonstrated the analogy between the figures and their actions. The Virgin and Luke are sitting opposite each other, both engrossed in the process of creation. Both of them are creating objects of worship: the relic and the painting, which – by indicating persons existing in heaven – is viewed in a similar way to the relic. At the same time, if the action of weaving the robe by the Virgin is treated as a metaphor of the Incarnation,³⁸ Luke's activity could be understood in a similar vein: he is painting an image in an act of artistic creation, thanks to which he manifests the saints.

³² Walanus, op. cit.

³³ Ewald Vetter, "Überlegungen zur Ikonographie des Schwabacher Hochaltars," in *Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung Schwabach 30 Juni – 2 Juli 1981* (Munich: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1982), p. 75.

³⁴ As cited in Walanus, op. cit.

³⁵ For more information on the Trier relic of the seamless robe see *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi* (Trier: Erich Aretz, Paulinus, 1996).

³⁶ See Walanus, op. cit., s. 146, fig. 6.

³⁷ The most important example of a contact relic and a painting at the same time are paintings depicting the Veil of Veronica.

³⁸ For weaving as a metaphor of the Incarnation see Kathryn M. Rudy, "Miraculous Textiles in Exempla and Image from the Low Countries," in *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Kathryn M. Rudy, Barbara Baert, eds (Turnhout: Brepols, 2007), p. 3. *Medieval Church Studies*, 12.

Image versus the Mystery of Incarnation

Even in the above-cited legend of Saint Luke the painter written by Maniacutius, the creation of the painting is compared to the Incarnation. This question has been analysed by many researchers, such as Louis Marin and Daniel Arasse, who considered it to be a problem of representation.³⁹ According to them, from the perspective of figurative art, the Incarnation of God in Christianity is understood as the image of God personified through Christ. Georges Didi-Huberman also states that the act of becoming flesh – the fundamental doctrine of Christianity – means becoming the image of the invisible God.⁴⁰

In Beinhart's relief the seamless robe can be interpreted as a metaphor of the Body. Just like the robe, it serves as representation and cover at the same time – the Body of Christ makes His divine nature present and at the same time conceals it. The allegory of Virgin Mary as the veil of Christ appears in the writings of Bernard of Clairvaux. In his sermon for the Nativity of the Blessed Virgin Mary, he describes her using the metaphor of the veil and claims that the act of shrouding the Son of God by His Mother is the essence of Incarnation.⁴¹

The seamless robe may be compared to another fabric woven by Our Lady, namely the veil of the Temple in Jerusalem. She was weaving it – according to Pseudo-Matthew's version of the Annunciation – when the Archangel appeared before her.⁴² This motif is known, e.g., from the painting from Melchior Broederlam's altarpiece (Musée des Beaux-Arts, Dijon), where the Virgin is depicted seated, with a prayer book and a piece of red yarn in her hand.⁴³ This motif later disappeared from Annunciation scenes and was featured in separate studies of Mary at the loom.⁴⁴ The fact that she is weaving the veil during the Annunciation connects this activity with the mystery of Incarnation. It seems important that the veil was associated with the Body of Christ in the Epistle to the Hebrews (10: 19–20): “Having therefore, brethren, boldness to enter into the holiest by the blood of Jesus, By a new and living way, which he hath consecrated for us, through the veil, that is to say, his flesh.”⁴⁵

In the Temple in Jerusalem, the veil separated the faithful from the Sanctum Sanctorum – the place where the Ark of the Covenant was kept, and which could be entered only once a year by the High Priest. The Gospel According to Saint Matthew (27: 51) features a description of its tearing at the very moment when Jesus died on the cross. “And, behold, the veil of the temple

³⁹ See Louis Marin, “Annociations toscanes,” in *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* (Paris: Usher, 1989); Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective* (Paris: Hazan, 1999).

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1990); id., *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*, John Goodman, trans. (Pennsylvania: University Park, 2005), pp. 183–209.

⁴¹ Bernard de Clairvaux, “In nativitate Beate Mariae Sermo. De aquaeductu,” in *Patrologiae cursus completus, series latina*, Jacques-Paul Migne, ed., vol. 183, Paris 1844–64, col. 448.

⁴² For more information on the iconography of the so-called needlework of the Virgin see Robert L. Wyss, “Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken,” in *Artes Minores. Dank an Werner Abegg*, Michael Stettler, Meechthild Lemberg, eds (Bern: Stämpfli, 1973), pp. 113–88; see also *Weaving...*, op. cit.

⁴³ Erwin Panofsky, “Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku,” Krystyna Kamińska, trans., in id., *Studia z historii sztuki*, Jan Białostocki, ed. (Warsaw: PIW, 1971), pp. 122–3.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Quotes from the King James Version of the Holy Bible.

was rent in twain from the top to the bottom; and the earth did quake, and the rocks rent.” This signifies that at the moment of his death, Christ becomes the way to the Sanctum Sanctorum, i.e., the house of God, and his body becomes the new veil, through which the faithful can enter the holy place. However, it is still a carnal and visible veil, which covers God.⁴⁶ It is worth remembering that according to theologians, from Saint Augustine to Nicholas of Cusa, the highest – and closest to God – level of contemplation was imageless, which is best exemplified by the constantly recurring maxim: *per visibilia ad invisibilia*. Thus, the robe as a metaphor of the Body can be considered to be the new veil replacing the old one from the Temple. Because it is compared to the robe, the image painted by Saint Luke gains the status of the veil.

Therefore, Beinhart's relief portrays the Virgin and Saint Luke in the act of creating material veils of divinity. The image, like the body given to Christ by his mother, personifies the word, at the same time replacing and concealing the imageless divine nature. In his explanation of the Christian function of image as veil covering the invisible, Klaus Krüger compares the Old-Testament Sanctum Sanctorum to the tabernacle in the Christian church – the place which hides the mystery of Incarnation.⁴⁷ Krüger mentions two illustrations of Heinrich Seuse's mystic vision. The first one was created circa 1360–70 (Bibliothèque Universitaire et Nationale, Strasburg, inv. no. MS 2929, vol. 82r), while the second one – in late fifteenth century (it is featured in a prayer book from Konstanz: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, inv. no. Codex 790, vol. 106r). Both include representations of an open door through which the souls pass in order to unite with God. The first drawing depicts a tabernacle door with a veil hung above the threshold, while in the second one, a winged altar with figural representations is in place of the tabernacle. The sculptures replace the veil, and become the veil at the same time. Commenting on the transition from veil to image, Krüger refers to the above-mentioned exegesis of Christ's Body symbolizing the veil, featured in the Epistle to the Hebrews.

The medieval works of art, which present their own status of veils concealing the invisible, may be said to embody the unwritten theory of art. An artist acting out of God's inspiration portrays His Incarnation, illustrates the Gospel and completes the vision of the real Body present in the Eucharist. On the other hand, such autotelic works indicate the absence of God whom the faithful would like to see and touch.⁴⁸ In the Wrocław circles of the turn of the sixteenth century, the problem of artistic representation of the real Body of Christ in the Eucharist seems strongly present, not least because of the Corpus Christi cult, which was widespread in Silesia.⁴⁹ The motifs of Saint Luke the painter and of the seamless robe from Beinhart's relief combine the theme of artistic self-reflection with the theme of the Incarnation. The role of the Evangelist is likened to the role of the Virgin – they both create veils covering the divine nature and mediate between the visible and the invisible. The medium chosen by the artist plays a key role in this process. While the Netherlandish artists

⁴⁶ See Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000).

⁴⁷ Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien* (Munich: W. Fink, 2001), pp. 11–26.

⁴⁸ Jeffrey F. Hamburger, “The Medieval Work of Art. Wherein the ‘Work’? Wherein the ‘Art’?” in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché, eds (New Jersey: Princeton University Press, 2006), s. 375–411.

⁴⁹ See Zbigniew Zalewski, “Święto Bożego Ciała w Polsce,” in *Studia z dziejów liturgii w Polsce. Praca zbiorowa*, vol. 1, Maria Rechowicz, Waław Schenk, eds (Lublin: KUL, 1973), pp. 95–161.

used the *en grisaille* technique to show the power of painting,⁵⁰ the sculptural mastery of the relief is accentuated by the lack of polychromy.

Monochromy

Terminology

In the literature of the subject, late medieval wooden sculpture which is not decorated with traditional polychromy (i.e., applied on ground) is defined by different, interchangeable terms: unpolychromed sculpture, monochrome sculpture, *ungefasste Holzplastik*⁵¹ (unfinished wooden sculpture) and *Holzichtige Skulptur* (sculpture revealing the texture of wood). The term *ungefasste Holzplastik* (sometimes used alternately with the term *Holzichtigkeit*) suggests that the lack of polychromy was not deliberate and that such works are in fact not finished. Most scholars have excluded this term due to the results of conservation research proving that in many cases we are dealing with deliberate resignation from polychromy and with different kinds of finish, therefore they cannot be called “unfinished.”⁵²

The term “unpolychromed sculpture” describes the works at hand in terms of negation and appears to be the most neutral and safe one, while the terms “monochrome sculpture”⁵³ and *Holzichtigkeit*⁵⁴ emphasize two different aspects of the lack of polychromy. The term *Holzichtigkeit*, kept in its original form in English and Polish literature, can be translated as “visibility of wood.” The researchers who use it claim that the most characteristic feature of unpolychromed sculptures was revealing the wood (the material it was made of) to the spectator, whereas the term “monochromy” is more frequently used by those scholars, who claim that the artistic effect of the unpolychromed sculpture was not determined by the visibility of the material, but by the monochrome finishing layer of coating applied onto it.

The fact that unpolychromed sculptures were covered with coating is not called into question, mainly thanks to restoration research. The monochrome finish is also confirmed by written sources, for example the preserved contract of Tilman Riemenschneider with the Rothenburg city council from the year 1501, commissioning him to make sculptures for an

⁵⁰ For the recapitulation of this discussion see Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, vol. 1, chapter 10: “Niderlandzkie malarstwo XV wieku a rzeźba burgundzko-niderlandzka” (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), pp. 373–90.

⁵¹ Johannes Taubert, “Zur Oberflächengestalt der sog. ungefassten spätgotischen Holzplastik,” *Städel – Jahrbuch Neue Folge*, vol 1 (1967), pp. 119–39.

⁵² Georg Habenicht, *Die ungefassten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit* [online], Dissertation, Göttingen, 1999 [retrieved: 4 May 2009], at: <<http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2002/habenicht/index.html>>.

⁵³ Baxandall, op. cit.; Christa Schulze-Senger, “Die spätgotische Altabausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar-Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein,” in *Flügelaltäre des Späten Mittelalters*, Hartmut Krohm, Eike Oellermann, eds (Berlin: Reimer, 1992).

⁵⁴ Eike Oellermann, “Die spätgotische Skulptur und ihre Bemalung,” in *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke, Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg 1981* (Regensburg: Pustet, 1981), pp. 275–83; Hans Westhoff, “Holzsichtige Skulptur aus der Werkstatt des Nikolaus Weckmann,” in *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Katalog zur Ausstellung im Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 11 May – 1 August 1993* (Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum, 1993), pp. 135–45; Heribert Meurer, “Zum Verständnis der holzsichtigen Skulptur,” in *Meisterwerke massenhaft...*, op. cit., pp. 147–51; Jakub Kostowski, “‘Holzsichtigkeit’ w niemieckiej rzeźbie ołtarzowej późnego średniowiecza jako wyraz dążeń reformatorskich,” in *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Jan Harasimowicz, ed. (Warsaw: SHS, 2000), pp. 103–16.

altarpiece in the church of Saint James. The contract stated that the master was to apply monochrome coating onto the wood.⁵⁵ The essential difference between the traditional polychromy and the monochrome finish is that the former required a thick layer of ground, while the monochrome coating was applied directly onto unprimed wood and deeply penetrated its structure.⁵⁶ Hence the basic question in the discussion concerning the appropriate terminology – whether the coating applied onto unprimed wood was transparent in order to show its structure, or did it cover it, giving a specific texture and colour to the surface of the sculpture? Riemenschneider's unpolychromed sculptures were the subject of most thorough conservation research.⁵⁷ It proved that the coating usually contained enough pigments and tinctures to be almost opaque and not to reveal the material, but it unified the colour of the sculpted wood. For instance, the *Holy Blood Altar* in Rothenburg ob der Tauber (**fig. 9**) was covered with honey-coloured coating and Veit Stoss' crucifix from Lorenzkirche in Nuremberg – with a dark-brown layer.⁵⁸ Even the first examinations confirming that the Münnerstadt altarpiece was not polychromed showed that it was covered with coating made up of oil and tinctures containing iron oxide, black pigment and white lead.⁵⁹ A later chromatographic examination of one of the altarpiece's panels demonstrated that the coating was yellowish, and this colour was obtained not with the use of tinctures, but with pigments made of mulberry or fisetin from tanner's sumach. Those tinctures must have been imported from Southern Europe, which means that they were very expensive.⁶⁰ This may prove that artists set much store by the hues of monochrome finish which concealed the natural colour and texture of wood. However, due to numerous repaintings and previous conservation interventions, one cannot be certain whether the layer in question was indeed the original primary finish of the sculpture. It is virtually impossible to give a definite answer to the question regarding the transparency of coating applied to unpolychromed sculptures.⁶¹

Research conducted on the coating applied to Niklaus Weckmann's unpolychromed sculptures, showing lack of pigments (or minimal quantities thereof), raises even more doubts.⁶² Therefore, experts specializing in his work have decided to use the word *Holzichtigkeit*. This term, however, seems to be inappropriate even if it pertains to almost transparent finish. Coating, be it almost transparent or coloured, always gives a certain gloss to the sculpture and smooths its surface – so it does not reveal the structure of wood, which the term *Holzichtigkeit* seems to imply.

⁵⁵ Eike Oellermann, "Erkenntnisse zur ursprünglichen Oberflächengestalt des Münnerstadter Magdalena-Altars – Möglichkeiten eine Rekonstruktion," in *Riemenschneider. Frühe Werke...*, op. cit., pp. 318–21.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Barbara Rommé, "Holzsichtigkeit und Fassung. Zwei nebeneinander bestehende Phänomene in der Skulptur des ausgehenden Mittelalters und frühen Neuzeit," in *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation (1500–1550). Katalog zur Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum zu Aachen* (Berlin: D. Reimer, 1996); Eike Oellermann, "Polychrome Or Not? That Is the Question," in *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531. Symposium, 3–4 December 1999 in Washington*, Julien Chapuis, ed. (Washington: Yale University Press, 2004), pp. 113–23; Rudolf Göbel, Christian-Herbert Fischer, "New Findings on the Original Surface Treatment of the Münnerstadt Altarpiece," in *ibid.*, pp. 125–9; Manfred Schürmann, "Gefasst oder holzsichtig? Zum Problem der Fassung im Werk Tilman Riemenschneider," in *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg 24. März bis 13. Juni 2004* (Regensburg: Schnell und Steiner, 2004), pp. 167–73.

⁵⁸ Oellermann, "Polychrome Or Not?...", op. cit.

⁵⁹ Id., "Erkenntnisse...", op. cit.

⁶⁰ Göbel, Fischer, op. cit.

⁶¹ Schürmann, op. cit.

⁶² Westhoff, op. cit.; Meurer, op. cit.

In the light of the above, it seems most likely that it was the monochrome finish (which gave a homogeneous colour, smoothness and shine to the sculpture) that determined the final form of works not decorated with traditional polychromy. Therefore, the term *monochromy* appears to be the most appropriate one, although it can be used alternately with *unpolychromed sculpture*, which is a more neutral expression.

Beinhart's Monochrome Relief

The monochrome finish of the relief depicting Saint Luke painting the Virgin was discovered during conservation works conducted by Agnieszka Czubak and Ewa Kołodziejska-Młynarczyk in the Workshop of Sculpture and Painting on Wooden Supports of the National Museum in Warsaw in the years 1997–2002.⁶³ After removing the remains of the second layer of ground, polychromy and gilt, they discovered traces of a layer painted directly on the wood. Such finish is characteristic of works which were not decorated with traditional polychromy. The elements of the sculpture covered with paint are: eyes and pupils of the human figures and of the ox, fragments of the animal's snout, cabochons on Mary's robe and decorations on the box lying on the top shelf of the cabinet over Saint Luke.⁶⁴ Traces of paint applied directly onto the wood were also discovered on the Infant's leg, but it is not certain whether it was used at the same time as the finish in question. If it transpires that the polychrome layers on the eyes, ornaments and the Infant's leg are all from the same period, one would have to assume that the primary finish covered larger parts of the relief, including the skin of the depicted figures.⁶⁵ This would confirm the above-cited statement that the difference between traditional polychrome works and unpolychromed ones does not lie in the lack of colour, but most of all in the lack of ground underneath the layer of paint. What confirms the primary monochrome finish of the altar, is the precise execution of details, as well as changes in the structure of wood and discolourations typical of such sculptures and reliefs.⁶⁶

Unpolychromed sculptures appeared at the turn of the sixteenth century mainly in south Germany, Bavaria, Franconia and Swabia. The relief depicting Saint Luke is the only preserved monochrome work from Silesia. Beinhart might have encountered such sculptures in Swabia where many examples of works decorated in that manner could be found. In the years 1518–20, Daniel Mauch created a monochrome altarpiece in Geislingen, Beinhart's native town. The work is several years older than the relief at hand, but the sculptor remained in contact with Swabia during his stay in Wrocław and the monochrome altarpiece from Geislingen follows the general trend with which his own work might be consistent.⁶⁷ He could also have seen monochrome sculptures in Franconia, where he used to travel.⁶⁸

Searching for answers to the question regarding the lack of polychromy in Beinhart's relief, one ought to consider the possible explanation of this phenomenon in south German sculpture. One may distinguish two trends of interpretation in current research. Some scholars, basing

⁶³ Kołodziejska-Młynarczyk, op. cit.

⁶⁴ Ibid., p. 14.

⁶⁵ Ibid., p. 38.

⁶⁶ Ibid., p. 23.

⁶⁷ Kostowski, "(...) mit allem fleis..." op. cit., pp. 431–2.

⁶⁸ Meinert, op. cit., pp. 218–9, 230.

on ideological premises, regard the lack of polychromy as a symptom of religious changes,⁶⁹ while others describe the issue of monochromy in aesthetic and artistic categories.⁷⁰ In both interpretations, monochrome sculpture is considered opposite to polychrome sculpture and regarded as an innovative phenomenon typical of the turn of the Renaissance.

Jakob Kostowski represents the group of scholars who explain the resignation from polychrome finish in *Saint Luke Painting the Virgin* as a manifestation of religious change. He analyses it in the context of unpolychromed Czech sculptures, which were also unique in that region.⁷¹ Basing on the research on German sculpture,⁷² he sees the origin of monochromy in the criticism of idolatry.⁷³ He remains under the influence of Jörg Rosenfeld's interpretation,⁷⁴ according to which unpolychromed sculptures express the criticism of representation, which heralded the Reformation. Kostowski emphasizes the significance of Hussitism, the late echoes of which were to have impacted the austere monochrome finish of Czech sculptures and of the one from Wrocław.⁷⁵ Such interpretation does not seem convincing. The criticism of idolatry, present both in Czech Reformation ideas and in the period before Reformation, was neither powerful nor innovative enough to influence formal changes in sculpture. To confirm the connection between the *Saint Luke Altarpiece* and the proto-Protestant ideas, the scholar quotes records of the first Protestant sermon in Wrocław, delivered by Jan Heß in 1523 precisely in the church of Saint Mary Magdalene.⁷⁶ However, the 1523 appearance of a

⁶⁹ Oellermann, *Die spätgotische...*, op. cit., p. 275; Bernhard Decker, "Reform within the Cult Image. The German Winged Altarpiece before Reformation," in *The Altarpiece in the Renaissance*, Peter Humfrey, Martin Kemp, eds (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p. 98; Jörg Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit* (Amersbeck bei Hamburg: Verlag an der Lottbek, 1990), pp. 11–2.

⁷⁰ Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg: Dr. Filser Verlag, 1923; Janusz Kęłowski, "Tylmana Riemenschneidera dzieła wczesne (na marginesie wystawy w Würzburgu)," *Biuletyn Historii Sztuki*, 45, no. 2 (1983), pp. 204–6; Westhoff, op. cit.; Baxandall, op. cit.; Fritz Koreny, "Riemenschneider and the Graphic Arts," in *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531...*, op. cit., pp. 99–111; Schürmann, op. cit.; H. Krohm, "Der Schongauersche Bildgedanke des 'Noli me tangere' aus Münnernstadt – Druckgraphik und Bildgestalt des nichtpolychromierten Flügelaltars," in *Flügelaltäre...*, op. cit., pp. 84–102; Karin Wörner, Alexander Marksches, "Bericht über die Diskussion zu den Beiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels," in *ibid.*, p. 260; Hartmut Boockmann, "Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994), pp. 330–5.

⁷¹ Kostowski uses the term *Holzichtigkeit* in the belief that showing the wood was decisive for the meaning of unpolychromed sculpture.

⁷² Oellermann, *Die spätgotische...*, op. cit., p. 275; Decker, "Reform within the Cult Image..." op. cit., p. 98; Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte...*, op. cit.; "Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit," in *Flügelaltäre...*, op. cit., pp. 65–83.

⁷³ Kostowski, "(...) mit allem fleis..." op. cit.; *id.*, "Holzsichtigkeit..." op. cit., pp. 103–16.

⁷⁴ Rosenfeld, "Die nichtpolychromierte Retabelskulptur..." op. cit.

⁷⁵ He associates the altar of Saint Luke and the altar of Saint John the Baptist from the Church of Our Lady before Týn in Prague with the ideas of Prague reformer Matthew of Janow. Over a century before the sculptures were created, he spoke critically of the cult of images of saints, claiming that "the simple folk sees God's power in dead blocks of wood." Kostowski believes that this view directly influenced the monochrome execution of the *Virgin Enthroned* by the Master of the Crucifixion from the Dumlose Family from c. 1420, also located at the Church of Our Lady before Týn. In his opinion, this sculpture was to literally demonstrate that it was but a block of wood and that the depicted figure rather than the sculpture should be the object of worship. He suggests that the Czech Reformation ideas and the said sculpture were a prologue heralding the reformative tendencies in sculpture which flourished a century later, as exemplified by the monochrome works from Prague and Wrocław.

⁷⁶ Bogusław Czechowicz, "Wratislavia – caput regni Bohemiae? Praga i Wrocław w artystycznym dialogu w XV wieku," in *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007), p. 431.

Protestant priest in the church in which the relief depicting Saint Luke was placed does not imply that at the time of the work's creation – twenty years earlier – proto-Protestant ideas had been propagated in circles associated with the temple.

The artistic reasons for which Beinhardt might have resigned from polychromy in this work seem much more plausible. Kostowski bases his interpretation on associations with poverty and simplicity, which – in his opinion – are suggested by the term *Holzichtigkeit*,⁷⁷ thereby disregarding the question of the coating which determined the work's final form and the impact it had on the audience. The aforementioned analysis of the coating applied to Riemenschneider's sculptures proves that thanks to its shine and colour it gave the sculpture a homogeneous hue and smoothness, thus exposing the mastery of execution of the work's surface, rather than the austerity of the material. During the restoration of the *Altar of Saint Luke*, traces of yellow-brown paint vehicle (which might have been the original protective substance) were found in the folds of the drapery, under a secondary layer of ground.⁷⁸ Therefore, the relief was most probably decorated with a tinted coating, like Riemenschneider's sculptures. Consequently, it seems that the lack of polychromed decoration in the *Altar of Saint Luke* was caused by the desire to expose the sculptor's mastery, and not the material itself. Monochromy did not serve the purpose of diverting the attention from the material aspect of the representation in order to exclude idolatry⁷⁹ – on the contrary, it accentuated the subtle and elaborate forms rendered in wood with a mastery which, according to Michael Baxandall, sublimates the austere material.⁸⁰

As a work of art designed for the painters' guild chapel⁸¹ – executed by a senior of the guild and owner of a large woodcarving workshop – the altarpiece, by displaying the sculptor's skill, could have served the purpose of popularizing the virtuosity of the master who represented his studio as well as of the other members of the guild. The relief of Saint Luke is executed with great attention to detail. The artist diversifies the texture of the depicted surfaces, replacing painting techniques with sculptural effects. He imitates crown-glass windows, fabrics and locks of hair with exceptional skill. Such displays of artistic mastery could have been a way of attracting bourgeois clients who desired to display their social status by commissioning first-rate works of art.

In the research on monochrome sculpture, there recurs the question of whether it was the artist or the commissioner who decided about the lack of polychrome finish.⁸² *Saint Luke Painting the Virgin* was funded by the artists themselves for the chapel of their guild, so there was no outside patron who could have influenced the form of the work. This indicates that the concept of monochrome finish was the artists' own decision.⁸³ In Silesia, works of art commissioned by the bourgeoisie were traditionally polychromed. The lack of polychromy

⁷⁷ Rosenfeld, whose conviction of the link between unpolychromed sculpture and reformatory thought was shared by Kostowski, does not use the term *Holzichtigkeit*; this term is used by Westhoff and Maurer, who explain the lack of polychromed decoration in Weckmann's sculpture with artistic reasons.

⁷⁸ Kołodziejska-Młynarczyk, op. cit., p. 38.

⁷⁹ Kostowski describes monochromy as "spiritualist." See Kostowski, "'Holzsichtigkeit'...", op. cit., pp. 104–5.

⁸⁰ Baxandall, op. cit., p. 93.

⁸¹ For more information on the chapel see Małgorzata Niemczyk, "Kaplice mieszczańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku," *Roczniki Sztuki Śląskiej*, no. 13 (1983), pp. 29, 52–3.

⁸² Ziomecka assumes that the altar may have been funded by an altarpiece from the painters' chapel, Beinhardt's relative, but this is a rather isolated opinion; even the researcher herself does not reiterate it in other publications.

⁸³ Boockmann, op. cit., pp. 330–5.

in the altarpiece of the chapel of the painters' guild could have been an artistic experiment, impossible for Beinhart to venture in his other realisations.

While describing the artistic qualities of monochrome sculpture, one should be especially attentive to the light and shade effects.⁸⁴ The elimination of colour and the glossy coating exposed the play of light on the surface of monochrome sculptures, which intensified the aesthetic experience. What is especially noteworthy is the example of Riemenschneider's *Holy Blood Altar* in Rothenburg (**fig. 9**). Thanks to glass panes fitted into the back panel, the sculptures could be exposed to light, which is more intense and diverse during the day. It is the interest in chiaroscuro that might have underlain the new aesthetic approach, a manifestation of which was the monochrome sculpture.⁸⁵ At the turn of the sixteenth century, monochromy in sculpture was similar to the *en grisaille* technique used in painting and drawing. In Dürer's or Schongauer's brown ink drawings, like in monochrome sculpture, eyes, mouth, skin and ornaments were accentuated with colour. Around 1500 *grisailles* with delicately coloured skin were also popular. Drawings from late fifteenth century seem to imitate three-dimensional monochrome reliefs and small statuettes from the late Middle Ages. On the other hand, the authors of monumental unpolychromed sculptures might have been inspired by black-and-white graphic prints which they used as models. This is very well exemplified by the comparison of Riemenschneider's relief *Noli me tangere* (Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum, **fig. 10**) with Schongauer's engraving of the same title (**fig. 11**). One can hardly resist the impression that the print was not only an iconographic and compositional model for the sculptor, but also a formal one.⁸⁶ What the monochrome relief and the engraving have in common, is the interest in chiaroscuro effects on the elaborate and texturally diverse surfaces. Both works reveal the artists' mutual aspirations in terms of the artistic interpretation of form.

The fact that the late medieval graphic art and monochrome sculpture prove the artists' similar approach to chiaroscuro and spatial relations between objects can be also confirmed by the case of Veit Stoss, who created works in both techniques. As is well known, Beinhart's motif of the Virgin was inspired by Stoss's engraving entitled *The Holy Family*. Therefore, is one allowed to ask whether the relief and the engraving have the artists' broader interests in common as well? Is the connection between them comparable to the one between Schongauer's print and Riemenschneider's sculpture? An interest in the light and shade effects is clearly visible in the engraving by Stoss. It shows reflections of light on the rich folds of the drapery.⁸⁷ Similar effects, achieved with graphic means of expression, can be noticed on the drapery from Beinhart's relief. The perspective of the depiction and chiaroscuro effects, which show the spatial arrangement of objects, are also the same in both works. Stoss and Beinhart both depict interior scenes in vaulted chambers with windows in the background serving as sources of light.

The aesthetics of monochromy as well as the interest in chiaroscuro and space it entailed were also influenced by private audiences, by the developing phenomenon of art collecting as well as by the connoisseur-like approach to art.⁸⁸ The modest size of the retable of Saint Luke and the genre-specific depiction of the scene evoke associations with works intended for the

⁸⁴ Oellermann, "Erkenntnisse...", op. cit., p. 321; Habenicht, op. cit., pp. 27–32.

⁸⁵ Krohm, op. cit., pp. 84–102; Koreny, op. cit., pp. 103–10; Habenicht, op. cit., pp. 47–57.

⁸⁶ Krohm, op. cit., pp. 84–102.

⁸⁷ Sawicka calls Stoss's engravings "relief-like." See Sawicka, op. cit., p. 9.

⁸⁸ Taubert, op. cit., p. 135; Koreny, op. cit., pp. 103–10; Habenicht, op. cit., pp. 56–7.

private sphere. The use of perspective creates the illusion of a space shared with the spectator, and contemporary clothing makes it easier to experience the scene as if it were happening “here and now.” However, this sculpture is a part of an altarpiece, so its form should be considered in the context of the retable’s function. The monochrome relief was positioned in a place where the faithful were accustomed to seeing polychromed figures – as in other chapels of guilds or in the Marian altar from 1507, attributed to Beinhart and placed in the same church. Therefore, was the relief of Saint Luke perceived differently to traditional altarpieces?

Experts specializing in Silesian art had regarded Beinhart’s work as innovative even before the original monochromy was discovered. As I have already mentioned, many authors, while referring to the then stage of research on the *Altarpiece of Saint Luke*, noticed the relief’s realism, exceptional in Silesian art, as well as its compositional and formal characteristics, which heralded the Renaissance.⁸⁹ Monochrome works were also considered in the context of the changes in the role of art, happening “on the threshold of modernity.”⁹⁰ The discovery of the monochrome finish of Beinhart’s altarpiece confirms its position among the works of the “turn of the new era.” But can it be analysed in opposition to polychromed altarpieces? Did the different form really have to be connected with the new role of art which prevailed over the cult function of the altarpiece in general? Bernhard Decker writes: “The altar is undeniably the central place of cult and I refer to works directly connected with it as to *cult images*.”⁹¹ If a work which reveals the artist’s mastery is placed in an altarpiece, does it deprive the altarpiece of its status of an object of cult?

The main function of a winged retable is the opening and closing of its wings, in accordance with the liturgical calendar – thus, the altarpiece controlled and limited the access to its most spectacular central part. In the late Middle Ages, there developed a type of retable with painted reverses of the wings and with three-dimensional sculptures or high reliefs in the central part. Scholars have stressed the significance of positioning the sculptures in the central part, as it is the most “real” as well as the least often seen representation of the holy figures.⁹² However, the opening and closing of the wings was not regulated by liturgical law, especially in case of the side-altars, which did not play any role in the rituals related to the liturgical year.⁹³ In his analysis of the relationship between altarpieces and liturgy, Kees van der Ploeg comes to the conclusion that “[...] retables are not liturgical objects but only refer to the central issue of the liturgy, which is to reenact the history of salvation in the Eucharistic sacrifice.”⁹⁴ He emphasizes the frequent Marian motifs which refer to the mystery of the Incarnation, and thereby transubstantiation, as exemplified by Beinhart’s work at hand. “The liturgy does not need such images, but devotional practice does: at times when no mass was

⁸⁹ Zlat, *op. cit.*, p. 182; Kębłowski, “Renesansowa rzeźba...,” *op. cit.*, p. 14; Ziomecka, “Wit Stwoszc...,” *op. cit.*, p. 137; Wokół Wita Stwosza..., *op. cit.*, p. 216.

⁹⁰ See Meurer, *op. cit.*

⁹¹ Bernhard Decker, “Die spätgotische Plastik als Kultbild. Ein Diskussionsbeitrag,” *Jahrbuch für Volkskunde*, no. 8 (1985), p. 95.

⁹² Id., *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers* (Bamberg: Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Aufbaustudium Denkmalpflege an der Universität, 1985), p. 80; Annegret Laabs, “Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres,” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, no. 24 (1997), pp. 71–86.

⁹³ Kees van der Ploeg, “How Liturgical Is a Medieval Altarpiece?” in *Italian Panel Painting in the Duecento and Trecento*, Victor M. Schmidt, ed. (New Haven and London: Yale University Press, 2002), pp. 113–5.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 115.

celebrated, these depictions would eloquently simulate contemplation on the mystery of the Eucharist.⁹⁵ If one were to assume that, apart from illustrating the liturgy, the function of the retables – especially in the side-altars – was to support the devotion concentrated on the mystery of the Incarnation and the Eucharist, one may ask whether the altar of Saint Luke could have had such a function.

Hans Belting claims that late medieval realism was a consequence of the competition between the representation and the Real Body in the Eucharist. He believes that once the notion of art was established, and once art itself became visible in the representations, the late medieval realism of carnal imagery came into decline. He states that if the mastery of execution and the category of art are accentuated in an image, it ceases to refer to the reality it is supposed to depict – that is, to the Body of Christ.⁹⁶ Therefore, does Beinhart's skill, revealed by the monochrome finish of his altarpiece, indeed reduce the realism of the work? Yet it does not seem that the lack of polychromy renders the sculpture unreal, on the contrary: it intensifies the realistic depiction of details and textures.⁹⁷ The lack of colour in the monochrome work, replaced by more expressive textural effects, might have induced an urge to touch it, thus making the relief more present, in a sensual meaning. It is also worth remembering that in the relief at hand, like in other monochrome works, the mouths and pupils of the depicted figures were colourful – which gave them a life-like gaze and appearance. This effect intensifies the realistic representation of the body, and due to the lack of polychromy, the masterfully carved details become visible: the facial features or the skin and veins on Saint Luke's hand. The history of Veit Stoss's crucifix from Saint Mary's Basilica in Krakow, which was funded by Henryk Slacker, proves that mastery does not contradict cult, on the contrary – it supports it. Originally unpolychromed, it portrayed the body so realistically that the work seemed to be alive and Christ was believed to speak miraculously. It was precisely the exposure of haptic qualities that caused this belief.⁹⁸ As a monochrome work, Beinhart's relief was not an artistic opposite of the realistic polychrome sculptures. It related to the question of Incarnation and real presence, so it fulfilled the role of a retable, but it was through different means of expression that it achieved the illusion of reality which encouraged devotion.

Beinhart's workshop produced traditional monumental altarpieces, which were polychromed and gilded. By choosing monochromy to display his mastery, the artist reveals himself not as a creator of artistic objects which are perceived only in terms of their aesthetic value, but first of all as the one, who – by means of his art – shows the Body of Christ present in the Eucharist. His skills enable him to portray the story of Salvation so realistically that it appears to be happening right in front of the church-goer's eyes. Therefore, it seems more probable that monochromy was not the antithesis of polychromy, but one of the available means of artistic expression. Consequently, the display of mastery, albeit formally innovative, should not be regarded as revolutionary in terms of the function of art.

⁹⁵ Ibid., p. 114.

⁹⁶ Hans Belting, *Das echte Bild* (Munich: C.H. Beck, 2005), pp. 91–2.

⁹⁷ Kębłowski, "Tylmana Riemenschneidera dzieła...", op. cit., p. 206.

⁹⁸ The crucifix was polychromed in early sixteenth century, after which the polychromy was not restored until the nineteenth century, as it was believed that the miraculous figure of Christ should not be altered; for more information see Grażyna Jurkowlaniec, "The Slacker Crucifix in St. Mary's Church in Cracow. Cult and Craft," in *Wokół Wita Stwosza. Materiały...*, op. cit., pp. 348–58.

Conclusions

Artistic self-reflection can be found not only in the relief's iconography, but also in its form. By depicting Saint Luke as a contemporary artist painting the Virgin from life, Beinhart could have presented himself as an author of naturalistic mimetic representations. The demonstration of sculptural mastery through the rejection of polychromy can be understood as ennoblement and emancipation of the sculptor who is displaying the power of his medium. Such interpretation allows its supporters to regard the relief at hand as a harbinger of modern art. The authors who comment on Netherlandish paintings depicting Saint Luke painting the Virgin and experts specializing in unpolychromed sculpture have also suggested interpreting these phenomena as portents of the modern function of artist and art. If one accepts such categories of periodization of the arts, one should agree that this altarpiece represents the transition from "cult image" to "artistic image."

However, the relief of Saint Luke appears to elude such classifications. First of all, as an altarpiece it fulfilled the cult function, like other artworks without autotelic motifs created in Beinhart's workshop. Artistic self-reflection seems not so much to introduce a new function of art, as to confirm and justify its traditional sacred function. In the depiction of Saint Luke, the artist presents himself as the author of cult images. Such function of the portrait painted by the Evangelist is confirmed by the comparison to the relic of the seamless robe woven by the Virgin. The monochromy does not change the function of this representation either. It does not imply a reform of image which becomes nothing but an artistic object. It seems more probable that the monochrome finish of Beinhart's relief is supposed to demonstrate the author's skills which still serve the same purpose – showing the presence of the *sacrum*.

As an altarpiece, Beinhart's work refers to the question of Incarnation and to the Eucharist. The said ideas accompany the reflection on artistic activity – not only are they not mutually exclusive, but they complement one another, thereby creating a comprehensible theory of image. Drawing an analogy between the Virgin and Saint Luke allows to see them as authors of the material representation of God. The Real Body is present thanks to Mary, while the depicted one – thanks to the artist's mastery. Anatomical correctness, illusive representation of the interior and sophisticated execution of details are not an end in itself, but a means of describing the sacred ideas to the faithful.

The Virgin creates the carnal form of the invisible God – this act is symbolized by the weaving of the robe. The robe covers the Body, which in turn shrouds the divine nature of Christ; and the image painted by Saint Luke portrays the holy figures. However, the painting itself can be compared to a veil. It does not fully reveal the presence of God, but it links the visible with the invisible. The awareness of this function of art can be observed in many medieval works.⁹⁹ Self-reflection is by no means a new phenomenon – it only assumes a new form in the late Middle Ages and at the turn of the Renaissance. In Beinhart's work it can be understood as a focus on the artist's function as an intermediary who, thanks to his mastery and ability to show reality as it is, makes it easier for the faithful to contact the unreachable, invisible God.

⁹⁹ Hamburger, op. cit.; Corine Schleif, "The Making and Talking of Self-Portraits. Interfaces Craved between Riemenschneider and His Audiences," in *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531...*, op. cit., p. 224; see also: ead., "Nicodemus and Sculptors. Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider," *The Art Bulletin*, vol. 75 (1993), pp. 599–626.

Czas i miejsce opowieści w obrazie. *Tryptyk Jerozolimski z Gdańska* – problemy narracji i ikonografii

Jedno z najważniejszych dzieł w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie *Tryptyk Jerozolimski*¹ (il. 1-2) wzięło ostatnio udział w dwóch ważnych wystawach międzynarodowych – *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530* (Brugia 2010-2011) oraz *Europa Jagellonica 1386-1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów* (Kutná Hora-Warszawa-Poczdum 2012-2013). Jest też jednym z głównych punktów w nowo zaaranżowanej Galerii Sztuki Średniowiecznej warszawskiego muzeum.

Okazałe dzieło (138,5 × 396,8 cm, z predellą 138,5 × 421,8 cm) pochodzi z kaplicy Jerozolimskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, od 1497 roku pozostającej w dyspozycji bractwa kapłańskiego Panny Marii, działającego od 1385 roku i skupiającego kapłanów parafii. Powstało zapewne około 1497-1500, przy czym, jak wykazała ostatnia konserwacja, rozegrało się to w dwóch etapach. Najpierw nieznany mistrz niderlandzki lub północnoniemiecki (z pogranicza niderlandzko-niemieckiego lub z rejonu Nadrenii), działający w orbicie wpływów Dirka Boutsy i jego synów, wykonał skrzydła, a także pejzażowe tło tablicy środkowej, potem zaś jego współpracownik lub odrębny mistrz o nadreńskim bądź westfalskim idiomie stylistycznym, ukończył główną tablicę, wypełniając ją scenami figuralnymi. Rozpoczęcie prac nad retabulum od skrzydeł jest samo w sobie dość zagadkowe i raczej niezgodne z typową procedurą. Ten warsztatowy aspekt wymaga jeszcze szczegółowych badań, zarówno technologicznych (IRR, RTG, XFR itp.), jak i stylistyczno-porównawczych, które dałyby szansę przybliżenia procesu tworzenia gdańskiego retabulum oraz sprecyzowania kręgów artystycznych i warsztatów, z jakich wywodzili się jego autorzy.

¹ Andrzej Kłoczowski, *Ołtarz z kościoła N.M. Panny w Gdańsku zwany Jerozolimskim* [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław 1962, PWN, Warszawa 1965, s. 298-304; Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w.*, PWN, Warszawa 1979, s. 91-104, 197-200, kat. nr 48; Tadeusz Dobrzeński, *Sukcesywny i symultaniczny program narracji w gdańskim Tryptyku Jerozolimskim*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1989-1990, XXXIII-XXXIV, s. 139-233; Adam S. Labuda, *Dzieła tworzone w Gdańsku w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku* [w:] Jerzy Domasłowski, Adam S. Labuda, Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, PWN, Warszawa-Poznań 1990, s. 135-138. Prace Komisji Historii Sztuki – Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, t. 17; Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, *Synteza*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2004, s. 347. *Dzieje Sztuki Polskiej*, t. 3, cz. 3; ibidem, t. 2, *Katalog zabytków*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Andrzej Włodarek, s. 171 (z wykazem pełnej literatury); Till-Holger Borchert et al., *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse primitieven & Centraal-Europa 1430-1530*, kat. wyst., Groeningemuseum, Brugia, 29 października 2010 – 30 stycznia 2011, Lannoo, Tiel-Brugge 2010 (po ang.: *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430-1530*, Thames & Hudson, London-New York 2011; po niem.: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*, Belser Verlag, Stuttgart 2010; po fr.: *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands & l'Europe centrale 1430-1530*, Hazan, Paris 2010), s. 506-507, kat. nr 277 (Małgorzata Kochanowska); *Europa Jagellonica 1386-1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów*. Przewodnik po wystawie, red. naukowa Jiří Fajt, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, 10 listopada 2012 – 27 stycznia 2013, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2012, s. 156, kat. nr II.33.

Tu interesuje nas jednak inny aspekt dzieła – ujęcie narracji obrazowej. *Tryptyk Jerozolimski* należy do stosunkowo wąskiej grupy późnośredniowiecznych retabulów malowanych podejmujących wieloepizodyczną, sukcesywną a zarazem symultaniczną, opowieść z historii ewangelicznej bądź hagiograficznej. Jest próbą – jak pokażemy: szczególną – ujawnienia obecności czasu w historii i teraźniejszości.

Czas naturalny, liturgiczny, historiograficzny

Średniowieczne poczucie czasu, jego zapis i jego mierzenie² zawierały w sobie świadomość rozdzielności czasu przyrodniczego, astronomicznego, vegetatywnego oraz czasu historycznego, społecznego. Na przykład, Beda Czcigodny w VII wieku uznawał rachubę czasu wedle różnych kategorii: „natury” (rok słoneczny), „zwyczaju” (miesiące) i „władzy” (piętnastoletni indykcjon, po upływie którego w cesarstwie rzymskim ściągano specjalny podatek; niedziela jako ustalony urzędowo dzień świąteczny itp.)³. Nicolas d'Oresme w wieku XIV rozróżniał czas naturalny, wyznaczany materialnym zjawiskiem ruchu, od czasu formalnego, mierzonego matematycznie⁴.

Jacques Le Goff wydziela dwie epoki w doznawaniu czasu: dojrzałe średniowiecze to teologiczny „czas Kościoła”, ukierunkowany na zbawienie, wieczność i pozaczasowego Boga oraz poddany kalendarzowi liturgicznemu, późne zaś to „czas kupców” (czas handlu i handlarzy), poddany rachubie praktycznej, wyznaczaniu terminów negocjacji, transakcji, przedsięwzięć, transportu i podróży, osiągnięciu zysku⁵. Jest to jednak podział zbyt szeroki, by był operatywny w analizowaniu średniowiecznych pojęć czasu. Czas naturalny wyznaczany był rytmem astronomicznych jednostek roku słonecznego i księżycowego, rytmem pór roku, miesięcy poddanych pracom na roli, porom dnia i nocy itd. Na te przyrodnicze podziały nakładała się rachuba kościelna – kalendarz liturgiczny, kalendarz świąt powszechnych i lokalnych w danej diecezji, oraz rządzący zegarem życia zakonników, kanoników i pobożnych świeckich system stałych pór nabożeństw i modlitw: jutrzni, prymy, tercji, seksty, nony, niesporów, komplety, zawarty w brewiarzach i godzinkach.

W systemie normatywnej rachuby czasu – kalendarzu kościelnym⁶ – połączono komputystykę, opartą na astronomicznej tradycji starożytnej i obliczaniu czasu (pozornego) obiegu

² Zob. m.in.: *Mensura – Maß, Zahl und Zahlensymbolik im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1983–1984. *Miscellanea mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln*, 16; Hans-Werner Goetz, *Zeit / Geschichte. Mittelalter* [w:] *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Peter Dinzelbacher, A. Kröner, Stuttgart 1993 (nowe wyd. rozszerzone: A. Kröner, Stuttgart 2008); Peter Dinzelbacher, *Lebenswelten des Mittelalters 1000–1500*, Wissenschaftlicher Verlag Bachmann, Badenweiler 2010, rozdz. *Zeit*, s. 138–158. Bachmanns Basiswissen, 1. Zob. też *Constructions of Time in the Late Middle Ages* („Disputatio. An International Transdisciplinary Journal of the Late Middle Ages”, 2), ed. by Carol Poster and Richard J. Utz, Northwestern University Press, Evanston (Ill.) 1997.

³ Anna-Dorothee von den Brincken, *Hodie tot anni sunt. Große Zeiträume im Geschichtsdenken der Frühen und Hohen Scholastik* [w:] *Mensura – Maß, Zahl und Zahlensymbolik im Mittelalter*, op. cit., s. 192–211, zwł. s. 193.

⁴ Jürgen Sarnowsky, *Zur Messung von Zeit und Bewegung* [w:] *Mensura...*, op. cit., s. 153–161, zwł. s. 156.

⁵ Jacques Le Goff, *Czas Kościoła i czas kupca* [w:] *Czas w kulturze*, red. Andrzej Zajackowski, PIW, Warszawa 1988, s. 331–355; zob. też idem, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Gallimard, Paris 1977. *Bibliothèque des histoires*.

⁶ Arno Borst, *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europa*, Wagenbach, Berlin 1990. *Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek*, 28; Józef Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, PWN, Warszawa 2001, s. 107–153; Henryk Wąsowicz, *Kalendarz juliański i gregoriański oraz Kalendarz chrześcijański* [w:] *Czas i kalendarz*, red. Zdzisław J. Kijas OFM, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 2001, s. 77–115 i 117–158. Biblioteka Ekumenii i Dialogu, 14; Tadeusz Jurkowlanec, *Gmach pamięci. Z badań nad dekoracją rzeźbiarską prezbiterium katedry we Wrocławiu*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, rozdz. *Zasady kalendarza*, s. 129–138.

Słońca wokół Ziemi i biegu księżyca wokół Ziemi – a więc kalendarz słoneczny i księżycowy – z postanowieniami kanonicznymi o świętach liturgicznych sięgającymi tradycją soboru niceańskiego z 325 roku⁷. Kalendarz kościelny wchłaniał zaś w siebie kalendarz astronomiczny. Wiosenne i jesienne zrównanie dnia z nocą następowało w znaku Barana i Wagi, letnie i zimowe – w znaku Raka i Koziorożca, co wyznaczało pory roku, a tę cykliczność zmian w przyrodzie przekładano na różne systemy świat⁸. Na to jeszcze nakładały się różne rachuby polityczne (rachuby władzy): liczenie lat od rozpoczęcia pontyfikatu danego papieża, od intronizacji biskupa w danej diecezji, od rozpoczęcia panowania przez króla lub udzielnego księcia. Te sposoby liczenia czasu dominowały w lokalnym piśmiennictwie historycznym, kronikach i „historiach” monarchii, krajów, diecezji itp. Historiografia łączyła rachubę chrześcijańską – po lub przed narodzeniem Chrystusa – ze starożytną rachubą rzymską – od założenia Miasta (*ab urbe condita*).

W pierwszej połowie XIV wieku w użycie weszły, a rozpowszechniły się w drugiej połowie stulecia i w wieku następnym, zegary mechaniczne⁹. Zakon Krzyżacki od końca XIV wieku wprowadzał mechaniczne zegary do liczenia kanonicznych godzin nabożeństw we wszystkich podległych konwentach i dla organizacji czasu życia i pracy w podległych miastach. Zegary mechaniczne w miastach były nie tylko praktycznymi regulatorami czasu nabożeństw i pracy, ale też obiektami konkurencji z innymi ośrodkami, a przez to oznaką prestiżu. Z wieku XIV pochodzi około pięciuset udokumentowanych zegarów publicznych z całej Europy. W XV wieku, a powszechniej w końcu stulecia, możni – władcy, ale też mieszczańscy plutokraci i wielcy przedsiębiorcy – kazali sporządzać sobie przenośne zegary mechaniczne do domowego bądź biurowego zastosowania. Wraz z upowszechnieniem mechanicznych zegarów zmieniło się poczucie czasu. Jeśli wcześniej praktyczna jednostka czasowa trwała różnie w zależności od pory roku i dnia oraz od dostępności naturalnego światła, to teraz uległa unifikacji: na

⁷ Sobór wyznaczył święto Zmartwychwstania na pierwszą niedzielę po pierwszej pełni Księżyca, licząc od równonocy wiosennej, przypadającej 21 marca; jest to zatem święto ruchome. Drugą kluczową datą było święto Narodzenia Chrystusa, tym razem stałe, 25 grudnia. Ono to wyznaczało rachubę historyczną – początek nowej, chrześcijańskiej ery, rachuby stosowanej powszechnie od X wieku. Od Narodzenia też, cofając się w czasie, wyznaczano początek dziejów, moment stworzenia świata. Wedle tradycji przypisywanej św. Hieronimowi, miało ono nastąpić między 18 a 25 marca 5199 roku przed narodzinami Chrystusa. Rok liczono różnie: od Bożego Narodzenia (25 grudnia), i był to tak zwany styl Narodzenia Pańskiego (*stilus a Nativitate*); od 1 stycznia – styl Obrzezania (*stilus a Circumcisione*); od 25 marca – od święta Zwiastowania jako momentu Wcielenia Logosu w Jezusa (styl Zwiastowania; *stilus a Annuntiatione*).

⁸ W ramach jednego systemu wiosna zaczynała się w dniu Katedry św. Piotra, 22 lutego (ósme kalendy marca w nadal używanym kalendarzu rzymskim, juliańskim), lato w dniu św. Urbana, 25 maja (ósme kalendy czerwca), jesień w dniu św. Bartłomieja, 24 sierpnia (dziewiąte kalendy września), zima najczęściej 11 listopada, w dniu św. Marcina (trzecie idy listopada). Wedle innego systemu wiosnę wyznaczała ruchoma Wielkanoc, lato w dzień św. Jana Chrzciciela (24 czerwca), jesień w dzień św. Michała Archanioła (29 września), zima w Boże Narodzenie (25 grudnia). W trzecim systemie podział roku (*Quatember*) następował według cyklu trzydniowych postów (Suchych Dni) w środę, piątek i sobotę, przypadających po pierwszej niedzieli Wielkiego Postu, po Zielonych Świątkach, po święcie Podwyższenia Krzyża (14 września) oraz po św. Łucji (13 grudnia).

⁹ Zob. m.in.: *Die Geschichte der Zeitmessung und der Uhren*, hrsg. von Ernst von Bassermann-Jordan, Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, Berlin 1920 et al.; Ernst von Bassermann-Jordan, Hans von Bertele, *Uhren. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, wyd. 7, Klinkhardt & Biermann, Braunschweig 1969; David S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London 1983; Gerhard König, *Die Uhr. Geschichte, Technik, Zeit*, Koehler & Amelang, Berlin 1991; Gerhard Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen*, Hanser, München 1992; Jürgen Abeler, *Ullstein-Uhrenbuch. Eine Kulturgeschichte der Zeitmessung*, Ullstein, Frankfurt a. M. 1994; Gerhard Dohrn-van Rossum, *History of the Hour. Clocks and Modern Temporal Orders*, The University of Chicago Press, Chicago 1996; Carlo M. Cipolla, *Gezählte Zeit. Wie die mechanische Uhr das Leben veränderte*, Wagenbach, Berlin 1999. Wagenbachs Taschenbuch, 343.

przykład uniwersytecki wykład w Oxfordzie lub na innej uczelni trwał dawniej w końcu czerwca niemal o połowę dłużej niż w okresie zimowym; teraz poddany został rygorowi odmierzanych mechanicznie godzin.

Zarówno czas komputystyczny, liczony liczbowo i mierzony mechanicznie, jak i czas naturalny, miały swoje mniej lub bardziej bezpośrednie odzwierciedlenie w sztuce późnośredniowiecznej. W prosty sposób rachuba przyrodniczych odcinków czasu wyrażała się w niezliczonych cyklach ilustracji modlitewnikowych, godzinkowych i brewiarzowych. W tych najpopularniejszych wtedy księgach, pisanych i iluminowanych zawsze do użytku (*ad usum*) lokalnej diecezji czy okręgu, wedle miejscowego kalendarza kościelnego, widniały zestawienia dni świętych patronów, liturgiczne cykle i ciągi modlitw na określone święta powszechne i okresy postu, przeliczone na lokalny uzus: ilustracje i modlitwy związane ze Zwiastowaniem jako początkiem rachuby chrześcijańskiej i ewentualnym początkiem roku, Bożym Narodzeniem jako drugim możliwym początkiem cyklu rocznego, cyklem wielkanocnym, świętami Trójcy Świętej i Zesłania Ducha Świętego. Unaocznienie w obrazowej iluminacji tej cykliczności w skali roku zespolone było z rytmem modlitw w skali dnia (cyklem właściwych godziniek). Większość godziniek i brewiarzy zawierała zespół ilustracji kalendarzowych z pracami miesięcy, powiązanych z cyklem astronomicznym – zodiakalno-planetarnym. Samodzielne i retabulowe obrazy, posągi i reliefy ukazywały z jednej strony liturgiczną cykliczność kalendarza świąt powszechnych (przedstawienia „kultowe” tematów takich jak Zwiastowanie, Nawiedzenie, Ostatnia Wieczerza, Ukrzyżowanie, Zstąpienie Ducha Świętego, Sądu Ostatecznego, a także wizerunki Marii z Dzieciątkiem i Trójcy Świętej), z drugiej figury miejscowych świętych i epizody z ich życia, związane z lokalnym kultem, przypominając o ich świętach w ciągu roku. W tym sensie kościoły pełniły funkcję instrumentu mnemotechnicznego, „gmachu” czy „teatru pamięci”. Idea podbudowywania pamięci poprzez zbiór *loca* – miejsc pamięci, tworzących imaginacyjną przestrzeń pamięci – wywodziła się z antycznej retoryki, od anonimowego traktatu o pamięci *Ad Herennium* (ok. 86–82 p.n.e.) i była dobrze znana w całym średniowieczu (Thomas Bradwardine, Hugo od św. Wiktora, Albert Wielki, Tomasz z Akwinu, Rajmund Lull i in.). Ale nawet bez tego specjalnego kontekstu, budowla, wypełniona w określonym porządku obrazami, figurami, reliefami i retabulami, niewątpliwie służyła utrwalaniu i wspomaganiu pamięci o czasowym porządku dnia, roku, dziejów w danym miejscu. Taki też sens musiały mieć wielkie wielocłonowe retabula, jak choćby *Ołtarz Mariacki* Veita Stośa w Krakowie. Jest on instrumentem pamięci o historii uniwersalnej, skupiającym dzieje Zbawienia poprzez osobę Marii jako Współzbawicielki (*Corredemptrix*): od jej pochodzenia z rodu Dawida (*Drzewo Jessego* w predelli), przez jej udział w akcie Odkupienia (cykle maryjny i chrystologiczny na skrzydłach), po przejście do obszaru Zbawienia (*Zaśnięcie* i *Koronacja*). Jest także pomocniczym, obrazowym „kalendarzem” liturgicznym: poprzez cykle mariologiczny i chrystologiczny, w tym cykl wielkanocny, przypomina asocjacyjnie o następstwie świąt i rytuałów.

Szczególnie ważne było utrwalanie i systematyzowanie memorii historycznej, pamięci historiograficznej o dziejach świętych i świeckich. „Przywozić na pamięć życie poprzedników” było trzecim, po pouczeniu niepiśmiennych i ozdabianiu budowli, celem wytwarzania dzieł sztuki, jaki wskazywał Honoriusz Augustodunensis w XII wieku. Ta tradycja mnemotyczna, zawierająca konieczność stratyfikacji czasu historycznego, niewątpliwie trwała wciąż powszechnie w wiekach czternastym, piętnastym i szesnastym. Historia i jej pamięć utrzymywały się poprzez rozbudowane systemy miniatur w kodeksach kronik i ksiąg o dziejach monarchii, księstw, hrabstw, diecezji, klasztorów, miast i regionów, w tym także poprzez ilustracje historii antycznych, funkcjonujących zarazem jako romanse rycerskie, jak popularne opowieści o Aleksandrze Wielkim czy liczne eposy historyczne w typie burgundzkiej *Historii Girarta*

de Roussillon. Do szczególnej kategorii dzieł historiograficznych należały wielkie opowieści związane z ideą krucjat, w tym historie elitarnych zakonów rycersko-arystokratycznych, jak *Historia Złotego Runa* (*Histoire de la Toison d'or*) autorstwa Guillaume'a Fillastre'a (1468–1473, Österreichisches Staatsarchiv, Wiedeń; kopie: Bibliothèque Royale de Belgique, Bruksela, ms. 9028 oraz Bibliothèque Municipale, Dijon, ms. 2948) czy *Kroniki Jerozolimskie* (*Chroniques de Jérusalem abrégées*, ok. 1453–1454, Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń, Cod. 2533).

Czas teologiczny i filozoficzny

Średniowieczne pojęcie czasu historyczno-teologicznego kształtowane było konceptualnie i było odmienne od poczucia powszechnego, związanego z czasem biologiczno-przyrodniczym.

Św. Grzegorz z Nissy (IV w.), porządkując czas w dziejach świata, rozwijał trzy stare pojęcia greckie: *kairos*, *akolouthia* i *eschaton*: moment, trwanie i koniec¹⁰. *Kairos* to moment czasu, moment dokonania się woli Bożej i zaistnienia wydarzenia, punkt złączenia przeszłości i przyszłości w teraźniejszości, będący konsekwencją poprzednich zdarzeń i załącznikiem nowych, kontynuacją i zapoczątkowaniem. Historia to „inicjowanie bez końca” kolejnych wypadków. Czas jest następowaniem wzajemnie łączących się wydarzeń jednostkowych, co powoduje sukcesywną, łańcuchową ciągłość historii – trwanie czasu – *akolouthia*. Ma ona swój cel, więc i, po jego spełnieniu, swój kres; ów teologiczny koniec czasu to *eschaton*. Bóg jest obecny we wszystkich tych trybach czasu, choć sam jest ponad- i beczasowy, wieczny; poprzez *kairos* przejawia się raz po razie w świecie, *akolouthia* jest odbiciem Jego wieczności, *eschaton* oznacza przejście do niej.

W XI księdze *Wyznań* św. Augustyn stwierdza, że czas jest wartością bezcenną, niewycenialną i nieoceniającą, jest jednym z wymiarów doczesnego świata, stworzony przez Boga, który istnieje poza nim. Wiąże się ze zmiennością i ruchem, nadającymi sprawczość działaniu świata (to za Arystotelesem), ale też obarczony jest cechą przemijalności. Teraźniejszość jest czasem postrzegania (postrzegalnym, choć nieuchwytnym), przeszłość – czasem pamięci, przyszłość czasem oczekiwania. W istocie jednak czas przeszły i przyszły nie istniejąc tu i teraz, występują tylko poprzez pamięć ludzką i zapowiedź profetyczną.

Czas płynny, pojęty jako ciągłość, kontinuum, był w debatach średniowiecznych teologów pojęciem wziętym od Arystotelesa. Kontinuum – jako związane z ruchem – było niepodzielne lub – co na jedno wychodzi – nieskończenie podzielne na coraz to mniejsze jednostki. Ale sama struktura czasu pozostawać miała ciągłą płynnością. Ta definicja czasu zderzała się co i rusz z koncepcją czasu „atomistycznego”, zatomizowanego, złożonego z najmniejszych możliwych cząstek¹¹. Tu źródłem była Biblia (inaczej niż korpuskularny atomizm fizyczny, zakorzeniony w myśli antycznej): apostoł Paweł pisze w I Liście do Koryntian, że zmartwychwstanie ciał na końcu świata dokona się *ἐν ᾠμίᾳ* (łac. *in atomo*) – momentalnie, w okamgnieniu. Pojęcia atomu czasu pojawia się w konsekwencji u Ojców Kościoła: Tertuliana, Ambrożego, Hieronima (w jego Wulgacie *in atomo* przełożone zostało na *in momento*) i Augustyna. Ten ostatni uważa,

¹⁰ *Patrologia Graeca* (*Patrologiae cursus completus, seu Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum...*, Series Graeca), ed. Jacques-Paul Migne, [różni wydawcy], Paris 1800–1875) 44, 72bc; 44, 236b; 44, 981c; 45, 364c, 365a, 369b., 433d; 46, 105a; 46, 517d.

¹¹ Bernhard Pabst, *Zeit aus Atomen oder Zeit als Kontinuum – Aspekte einer mittelalterlichen Diskussion* [w:] *Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*, Beiträge zum Symposium „Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung in Mittelalter und früherer Neuzeit”, 6.–9. Juni 1995, Karlsruhe, hrsg. von Trude Ehlert, Schöningh, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 80–102 (tam w przypisach bibliografia do średniowiecznego pojęcia czasu w filozofii i teologii).

że czas jest podzielny wielokrotnie, aż do najdrobniejszej jednostki – atomu. Rok składa się z miesięcy, miesiąc z dni, dzień z godzin, godzina z kolejnych cząstek, aż dojdzie się do jednostki niepodzielnej, czyli atomu czasowego¹². Augustiańska koncepcja atomistycznej struktury czasu weszła do najpopularniejszej encyklopedii średniowiecznej – *Origines* Izydora z Sewilli (VI–VII w.), do pism Bedy Czcigodnego (VII–VIII w., *De tempore ratione*), Hrabana Maura (VIII–IX w., *De universo*, *De computo*) i zależnego odeń autora traktatu *De divisionibus temporum* (IX w.). *Atomus* pojawia się u wczesnośredniowiecznych autorów także jako *ostentum*, *momentum*, *punctum*.

Koncepcja czasu podzielonego na atomy wystąpiła powszechnie w średniowiecznej komputystyce, nauce obliczania czasu, skąd w XII wieku została wprowadzona do dyskursu filozoficznego przez Piotra Abelarda (*Dialectica*). Najdrobniejsza cząstka czasu – *instans* – nie nadaje się do liczenia i mierzenia czasu, jest bowiem niepostrzegalna. Ona to spaja przeszłość z przyszłością, wyznaczając teraźniejszość. Abelard świadom był sprzeczności między wizją czasu jako ciągłości a jego podzielnością. Dawał rozwiązanie dylematu: kontinuum istnieje, gdy części przechodzą kolejno jedne w drugie „bez odstępu”. Możliwe więc są w nim podstawowe, niepodzielne cząstki-atomy (*instantia*), tyle że nie ma między nimi rozdzielnosci, toteż ich addytywne następstwo staje się ciągłością. Czas to rzeka okamgnień. Recepcja *Fizyki* Arystotelesa na łańskim Zachodzie (Gerard z Cremony, ok. 1175; Robert Grosseteste, ok. 1230) przyniosła nową debatę o ciągłości czasu. W pismach arystotelików pierwszorzędną rolę gra nieskończona podzielność cząstek – fundament Arystotelesowskiego pojęcia kontynuacyjnego czasu i rozciągłej przestrzeni. Przeciwno tej koncepcji wystąpiło w XIV wieku wielu prominentnych uniwersyteckich uczonych z Oxfordu: Henry of Harclay i Walter Chatton, oraz z Paryża: Gerardus Odonis (Gérard d'Odon) i Nicolas Bonet. Głosząc zasadę budowy przestrzeni z punktów, bronili zarazem atomowej struktury czasu: *continuum* stworzone jest z *indivisibilia*, niepodzielnych mikrocząstek czasu, nazywanych za Abelardem *instantia*. Chatton pisze: pomiędzy jednym „teraz” a następnym, czyli między każdym *instans*, nie zachodzi jakiś przedział czasowy, zawsze dalej podzielny, jak sądzili Arystoteles i jego zwolennicy, lecz po jednym „teraz” zachodzi bezpośrednio kolejne: gdy jeden niepodzielny moment (*instans*) zanika, nadchodzi następny. Oznacza to ustawiczne przechodzenie od zjawiska „ten *instans* jest” do zjawiska „ten *instans* nie istnieje już”¹³. To oznacza zasadę bezpośredniego przylegania kolejnych *instantia* na osi czasu, tłumaczącą jego ciągłość, a zarazem jego cząstkową (atomową) strukturę. I pozwala na kategorię zmienności, ruchu i akcji w kontinuum czasowym. Przeciwno indywiduizmowi (atomizmowi) wystąpili ostro inni czternastowieczni oksfordczycy: Thomas Bradwardine i Adam Wodeham – zwolennicy nieskończonej podzielności czasu jako *continuum successivum* (w przeciwieństwie do niepodzielnej i rozciągłej przestrzeni jako *continuum permanens*

¹² Augustyn jest tu antyarystoteleikiem. Choć Abelard nie znał *Fizyki* Arystotelesa, to czytał inne jego pisma oraz echa jej u Boecjusza. Arystoteles stwierdzał, że skoro dwa punkty przestrzenne nie tworzą jeszcze linii, to i dwa sąsiednie punkty czasowe nie wyznaczają trwania czasu. Zawsze bowiem rozdzielone są jakimś, choćby minimalnym, upływem czasu, czyli odstępem wciąż dającym się dzielić na mniejsze składowe. Przeto czas kontynuacyjny nie może być zbudowany ze stałych niepodzielnych jednostek. Nieskończona podzielność cząstek wytwarza jego płynną ciągłość, brak w nim wewnętrznych cesur. Inaczej w czasie i przestrzeni nie byłby możliwy ruch. W „teraz” – momencie teraźniejszości – nie zaistnieje żaden ruch; rozgrywa się on między „teraz” z przeszłości a „teraz” z przyszłości. „Teraz” to nie jednostkowy budulec czasu, lecz granica między dzianiem się przeszłości i przyszłości. Gdyby czas był zestawieniem kolejnych „teraz”, nie byłoby w nim ruchu, stawania się, zmiany, akcji. Wszystkie „teraz” muszą zlać się w ciągły strumień czasu, by zaistniał w nim ruch, podstawa bytu rzeczy w świecie.

¹³ Przejście dokonuje się nie w pierwszym *instansie*, bo wtedy on jednocześnie byłby i nie byłby; ani nie w drugim rozdzielonym czasowo od pierwszego (jak u Arystotelesa), bo nie można by wtedy stwierdzić, ani że jest, ani że nie jest; lecz w drugim nierozdzielonym od pierwszego, czyli następującym bezpośrednio, bez czasowej granicy.

– Bradwardine)¹⁴. Nowe argumenty indyvizibilistom dał Nicolas d'Autrecourt (*Tractatus universalis*, zw. *Exigit ordo*, ok. 1330). Atomy przestrzeni i materii są nierozciągle – punktowe. Więc i czas, związany z przestrzenią, ma strukturę cząstkową. A mimo to możliwy jest w nim ruch. Dokonuje się on między niepodzielnymi *instantia* dzięki różnicy prędkości ciał, a nie na zasadzie pokonywania odcinka czasowego między *instantia* (ten bowiem wedle Arystotelesa jest zawsze dalej podzielny). Różna prędkość ruchu ciał wynika z różnicy trwania momentów spoczynku, jakie ciała przyjmują w poszczególnych punktach czasowych¹⁵. Równomierność ruchu jest pozorem, wrażeniem, w istocie ruch jest zawsze skokową zmianą między *instansami*, wyznaczającymi punkty momentowego spoczynku. Zmiana miejsca od punktu do punktu czasowego przebiega zawsze z równą szybkością, od *instansu* do *instansu*, nie ma więc naprawdę ciał szybszych i wolniejszych, a tylko są dłuższe lub krótsze momenty spoczynku¹⁶.

Czternastowieczna dyskusja nad podzielnością czasu utrzymała przekonanie o zarazem jego ciągłości i punktowości, dając teoretyczną – mniej lub bardziej uświadamianą – podstawę późnośredniowiecznym trybom narracji w literaturze i sztuce, dla których z kolei ważny był problem planu świętego i planu świeckiego (doczesnego, ziemskiego) opowiadanej historii. Czyli: kwestia czasu i wieczności. Tę w kategoriach teologiczno-filozoficznych rozwinął w XV wieku najpełniej Mikołaj z Kuzy (Nikolaus von Kues, Nicolaus Cusanus, Kuzańczyk, 1401–1464).

Ów najwszechstronniejszy i najgłębszy myśliciel niemiecki XV stulecia zajmował się między innymi kwestiami pochodzenia skończoności czasu i świata, rozciągłości czasu i jego granic, zmienności, ruchu i spoczynku oraz mierzenia czasu. Kluczowy był dlań problem relacji między czasem ziemskim a wiecznością, rozważany w traktatach *De aequalitate* i *De docta ignorantia*¹⁷. Za Augustynem – a Kuzańczyk był wszak neoplatonikiem – uznawał czas za sposób postrzegania świata przez duszę i jej uczestnictwa w kontinuum stworzenia. Czas to kwestia świadomości, w której jawi się on „teraźniejszością przeszłości w pamięci, teraźniejszością przyszłości w oczekiwaniu oraz teraźniejszością aktualności w oglądzie rzeczywistości” (Augustyn, *Wyznania*)¹⁸. Myślenie o czasie nie jest możliwe bez namysłu nad człowiekiem. Człowiek postrzega czas i jego upływ, doznaje więc jego przemijalności, ale przed poczuciem nicości broni go skończoność czasu, to jest ukierunkowanie na koniec świata; koniec czasu stanie się zebraniem (*connexio*) dotychczasowej czasowości, przeszłości, teraźniejszości, przyszłości oraz wszelkich podziałów temporalnych w jedność, zatrzymaniem zmienności i zróżnicowania oraz wejściem w beczasowość Bożej wieczności.

¹⁴ Wodeham mówi: przejście od *instansu* do *instansu* nie może zachodzić nie tylko ani w pierwszym, ani w drugim rozdzielonym od pierwszego (jak argumentował Chatton), ale też nie w drugim bezpośrednim po pierwszym i nierozdzielonym od niego, gdyż nie ma żadnego bezpośrednio następującego *instansu*, są tylko ogólne punkty graniczne między przeszłością a przyszłością.

¹⁵ Tylko najszybsze z ciał – zewnętrzna sfera niebieska – nie doznaje stanu spoczynku i nie ma szybszego ruchu niż ten jej. Pozostałe zawsze znajdują się w jakimś momencie spoczynku pomiędzy ruchem, a moment ten trwa zależnie od oporu środowiska, w którym działają, oraz od dyspozycji danego ciała, jego ciężaru; czyli łącznie, mówiąc językiem współczesnym, zależnie od jego masy.

¹⁶ Dość zbliżone poglądy głosił w Oxfordzie John Wycliff (*Tractatus de logica*, ok. 1360). Atomowa struktura czasu polega na bezpośredności następstwa *instantia*, a ruch dokonuje się poprzez styczność pozycji i powierzchni ciała w danym *instansie* z pozycją w kolejnym. Tak działa czas ziemski, podczas gdy wieczność boska sama jest jednym jedynym *instansem*, jest wieczną teraźniejszością i nie zna ruchu ni przemiany.

¹⁷ Wendelin Knoch, Nikolaus von Kues, *Zeit und Ewigkeit [w:] Zeitkonzeptionen...*, op. cit., s. 103–116. Zob. też Norbert Fischer, *Die Zeitbetrachtung des Nikolaus von Kues in De aequalitate* („in temporalne unitrinum tempus”), „Trierer Theologische Zeitschrift” 1990, Bd. 99, s. 170–192.

¹⁸ N. Fischer, *Die Zeitbetrachtung des Nikolaus von Kues...*, op. cit., s. 178.

Ciągłość czasu polega według Kuzańczyka na *visio temporis* – postrzeganiu czasu, opartym na koniunkcji trzech trybów temporalnych: „Gdy patrzysz na przeszłość jako na czas miniony, widzisz, że dokonał się w teraźniejszości i że dokona się w przyszłości”¹⁹. Co się wydarzyło w przeszłości, może trwać w teraźniejszości i w przyszłości. A to, co postrzega się w teraźniejszości, zrodziło się i zaistniało wszak w przeszłości, gdy była ona teraźniejszością, i będzie w przyszłości jako jej teraźniejszość. Nie znosi to jednak swoistości czasu. Przeszłość bądź co bądź przeminęła, a przyszłość jeszcze nie nastąpiła. Ale jeśli „wszystko ma swój czas”, to jest nim zawsze teraźniejszość, wszakże widziana przez człowieka jako przeszła, bieżąca, przyszła. To człowiek (jego dusza), postrzegając czas w tych trzech trybach, ustanawia jego ciągłość. Jest to *tempus contractum in temporalibus* – czas trwania zawarty w czasach przemijania. Właściwy byt (bycie) czasu nie jest duszy dostępne: przeszłość skończonych rzeczy nie istnieje tu i teraz, teraźniejszość pozostaje zredukowana do samej siebie, a przyszłość jeszcze nie trwa. Dusza ludzka (świadomość) rozpoznaje czas i skupia w sobie jego trzy tryby, oddzielając przeszłość i przyszłość od teraźniejszości, a zarazem wiążąc je ze sobą. W ludzkim postrzeganiu czasu nie ma przeszłości i przyszłości bez teraźniejszości, a teraźniejszości bez przeszłości i przyszłości. Oto *unitrinum tempus*, ziemski czas trojaki zjednoczony, uczestniczący w *tempus intemporalis*, trwaniu pozaczasowości, czasie wiecznym. To stanowi podstawę odróżnienia czasu bieżącego od wieczności. Ustanawiając łączność trzech czasów dusza staje na poziomie czasu wiecznego, *in horizonte aeternitatis*, nie tracąc kontaktu z czasem i przestrzenią doczesności. Bezczasowość Boga potrzebuje czasowości świata.

Łączność trzech czasów wyjaśnia też działanie ruchu i występowanie zmienności w świecie. Czas, stworzony *ex nihil* u początku świata i zmierzający do jego końca, wypełniony jest zmiennością, implikowaną ustawiczną przemianą przeszłości w teraźniejszość i przyszłość (i na odwrót), dokonywaną przez duszę. Zmienność czasu jest kwestią samoświadomości człowieka. Jest stanowieniem czasu *temporalium*. Sama dusza to *tempus perfectum*, będący *similitudo aeternitatis*, odbiciem idealnej wieczności, „bezczasowego czasu” Boga. Dusza, w zmienności ludzkiego bytu, pożąda stanu spoczynku, błogostanu wieczności. To jest sensem i celem jej działania, ruchu, aktu w bieżącym czasie. To napędza jej kreatywną potencję projektowania przyszłości z przeszłości w teraźniejszości. Wszelką czasowość dusza podnosi do poziomu bezczasowości, do horyzontu wieczności. Przeszłość, teraźniejszość, przyszłość przechowywane są w duszy i odnoszone do wiecznego trwania: przeszłość trwa w teraźniejszości, a przyszłość rodzi się w przeszłości, skupione w duszy jako czasie doskonałym. Każde zdarzenie czasowe ma dla duszy ponadczasowe znaczenie.

W tej eschatologicznej perspektywie czasu trójdzielna struktura czasu odpowiada Trójcy Świętej przez analogię do jej zasady współistotności trzech osób boskich: tak samo istnieją trzy tryby (przejawy) czasu, choć w wieczności stanowią jedność. Tak jak w Trójcy Świętej Syn Boży pośredniczy między Ojcem-Stwórcą a Duchem-Sprawcą, tak i Chrystus pośredniczy między czasem a wiecznością. Wcielenie i ziemskie życie Boga-człowieka w czasie wprowadziły boski plan i wymiar wieczności w czas ziemski. Logos, preegzystujący Syn, stanowi *supra tempus cunctis prior existens*. Narodziny sprawiły, że Bóg zaistniał w czasie. Jego ofiara i akt Zbawienia wyznaczają perspektywę wszelkiej przyszłości, która spełni się i zamknie w paruzji, ponownym przyjsciu Chrystusa w Dniu Ostatecznym, kiedy to doczesność zakończy się, a pozostanie tylko wieczność.

¹⁹ Nicolai de Cusa *De aequalitate (Vita erat lux hominum)* [w:] Nicolaus Cusanus, *Opera omnia*, Hrsg. Hans-Gerhard Senger, Bd. 10, Meiner, Hamburg 2001, *Opuscula* 2, Fasc. 1, 16.

W kazaniu z 6 stycznia 1456 roku Kuzańczyk mówi: „Zważ: miejscem czasu jest wieczność lub [ustawiczne] »teraz«, czyli aktualność, a miejscem ruchu jest spoczynek, zaś miejscem liczby jest jednia i tak dalej. Gdyż jakież sens jest w czasie poza terażniejszością? Gdyż czas płynie, a jego przepływ podąża od bycia do bycia [od jednego bytu do drugiego]. Ten byt jest terażniejszością, czyli owym »teraz«. Mówi się przeto, że z całego czasu mamy dla siebie tylko »teraz«, i nie ma więcej żadnych »teraz«, a tylko jedno pojedyncze. A »teraz« nie przechodzi nigdy w przeszłość, tak jak nie można powiedzieć o przyszłym, że jest teraz. »Teraz« zatem, z którego wypływa i do którego wpływa wszelki czas, jest istotą i sensem czasu, i nazywamy to dzisiejszością [byciem »dzisiaj«] albo wiecznością [trwaniem »dzisiaj« i »teraz«], albo momentem »teraz«, które zawsze pozostają nieporuszone. Dlatego »teraz« wieczności jest wiecznością samą albo samym byciem [bytem], w którym jest byt czasu, i jest to wieczny Bóg, który jest wiecznością. Gdyż początek i ostateczny cel bycia samego w sobie oraz tym samym miejsce czasu nazywamy wiecznością”²⁰. Tak to Kuzańczyk przełamuje cykliczny model czasu ziemskiego linearną osią wieczności rozciągniętą między beczasem sprzed stworzenia świata a beczasem po jego zakończeniu; wiecznością, którą nazywa – pozaprzestrzennym – miejscem czasu.

Jest to miejsce czasu ziemskiego przeznaczone dla spełnienia czasu Wcielenia, czasu Jezusa Chrystusa, który pośredniczy między Bogiem a światem, Bogiem a człowiekiem, wiecznością a doczesnością. Janowa metafora Chrystusa jako drogi (i prawdy, i życia) skojarzona zostaje z metaforą św. Pawła *homo viator* – my wszyscy, ludzie, jesteśmy podróżnymi. Człowiek ma w „miejscu swego czasu” określoną drogę do przebycia, drogę ku wieczności; jest pielgrzymem. Czas życia to czas wędrówki. Rozpoczynając z konieczności swą drogę, pielgrzym nie może nią nie podążać aż do celu, a podążając nią, nie dokonuje żadnych zmian w świecie zewnętrznym. Jego droga pozbawiona jest – paradoksalnie – ruchu, zmienności, akcji. Pielgrzym czyni pielgrzymem droga życia, którą podąża; porusza się drogą, wzduż i zgodnie z nią, ku jej celowi. Jest nieodmienna i nieodwracalna, tak jak los Jezusa na ziemi, od wyjścia z wieczności do powrotu do niej. Dla Kuzańczyka czas jest zatem wymiarem doznawania wieczności przez człowieka poprzez Chrystusa. Doznawanie to jest zarazem widzeniem – *visio*, czyli postrzeganiem czasu i wieczności poprzez rzeczy w świecie, prowadzącym ostatecznie, po Dniu Ostatecznym, do duchowego widzenia Boga w wieczności.

Z pewnością ani akademicka dysputa o ciągłości i częściowości czasu, ani teologiczna teoria Mikołaja z Kuzy nie były popularne w środowiskach, w których powstawały obrazy. Należały do dyskursu filozoficznego wąskiej elity intelektualnej. Wynikały one jednak ze wspólnego doznania czasowości, a zanurzone w praktyczne życie religijne, oddziaływały na kształt retabulów i obrazów ołtarzowych. Teoria czasu Kuzańczyka zakładała istnienie dwóch osi temporalnych: pionowej – czasu teologicznego, wyznaczającej powiązanie wieczności z doczesnością, oraz poziomej – czasu historycznego, płynącego linearnie w sferze ziemskiej. To powiązanie miało swój obraz w wielkich, wielocłonowych, kompozytowych retabulach, w których obie perspektywy nakładały się na siebie poprzez procedurę otwierania i zamykania. Uobecnieniu beczasowego trwania wieczności służyły tablice i części o charakterze kultowo-liturgicznym bądź dewocyjnym. Hieratycznie ujęte przedstawienia świętości oddawało odwieczne dogmaty wiary, niepodlegające upływowi czasu albo też ukazywały momenty zetknięcia wieczności z bieżącym ziemskim czasem, wyobrażane często jako wizje. Rozbudowane cykle narracyjne na skrzydłach natomiast oddawały poczucie partykularnego podziału czasu bieżącego, jego

²⁰ *Ubi est qui natus est rex Iudaeorum* [w:] *Cusanus-Texte*, 1, *Predigten*, fasc. 2/5, *Vier Predigten im Geiste Eckharts*, Hrsg. Josef Koch, Carl Winter, Heidelberg 1936/1937.



il. 1 | fig. 1

Warsztat niderlandzki i/lub dolnoniemiecki (nadreński lub westfalski) | Netherlandish and/or Low German (Rhineland or Westphalia) workshop, *Tryptyk Jerozolimski* z kaplicy Jerozolimskiej w kościele Mariackim w Gdańsku (rewersy skrzydeł) | *The Jerusalem Triptych* from the Jerusalem Chapel of Saint Mary's Church in Gdańsk (reverse sides of triptych wings), ok. c. 1497-1500, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

segmentowości i zarazem ciągłości, niejako zgodnie z filozoficzną teorią atomizmu temporalnego. W *Ołtarzu Mariackim* Veita Stoßa (1477-1489, kościół Mariacki w Krakowie) oś pionowa, łącząca czas ziemski, rozwinięty bogato i szczegółowo w historycznej narracji na skrzydłach, zamkniętych i otwartych, z beczasowością wieczności, zaznaczona została bardzo dosłownie. Jest to oś symetrii obarczona wektorem kierującym uwagę ku górze: od ziemi, gdzie następuje Zaśnięcie Marii, przez przestwór ziemskiego nieba-powietrza, gdzie dokonuje się jej Wniebowzięcie, po ukazaną już w zwieńczeniu, wyodrębnioną z przestrzeni i czasu ziemskiego scenę Koronacji w niebiosach. Jeszcze silniej ów efekt przejścia od narracji czasu atomicznego, epizodalnego do hieratycznego trwania beczasowości proponowały tradycyjne niemieckie retabula, ukazujące w skrzyni środkowej monumentalne statyczne posągi świętych osób, najczęściej w zestawie pięciu symetrycznie ustawionych figur, obrazując dogmat Świętych Obcowania w zaświatach, a na skrzydłach rozwijające szczegółową narrację z doczesnej, ziemskiej *historia sacra* w cyklach życia Chrystusa, Marii i świętych. Widzimy to w mnogich bardzo przykładach, poczynawszy od *Ołtarza z Landsbergu* Hansa Multschera (1437; zachowany fragmentarycznie *in situ*) czy też niezachowanego, znanego z rysunku warsztatowego Hansa Schüchlina, ołtarza głównego Munsteru w Ulm autorstwa Jörga Syrlina Starszego (1473; rysunek w Stuttgarcie, Württembergisches Landesmuseum), przez *Ołtarz z Kefermarkt* zapewne Martina Kriechbauma (1490-1498) lub *Ołtarz z Blaubeuren* Michaela i Gregora Erhartów oraz Bartholomäusa Zeitbloma i Berharda Strigla (1493-1494), po ołtarz główny kościoła św. Jakuba w Lewoczy Mistrza Pawła z Lewoczy (1508 lub 1508-1517).



W istocie, łączenie obu planów: linearnego czasu ziemskiego i bezczasowości wiecznego trwania w obszarze świętości, opisywane przez filozofów i teologów, w tym Mikołaja z Kuzy, wpojone było głęboko w mentalność średniowiecznych ludzi, w ich poczucie i doznawania czasu, także na poziomie popularnym. Jak to dokumentują teksty formularzy wyznania grzechów²¹, czas postrzegany jako sekwencja zdarzeń z przeszłości, rozpatrywanych w teraźniejszości, z myślą o przyszłości, i zawsze ostatecznie odnoszony do wieczności, był podstawą procedury spowiedzi, stanowiącej rozliczenie grzechów i zasług dokonywane w retrospekcji, w nadziei na przyszłe zbawienie. A więc także podstawą instytucji odpustu, skojarzonego z instytucją pielgrzymek, która ma, jak się wydaje, znaczenie dla ujęcia *Tryptyku Jerozolimskiego*.

Tryptyk Jerozolimski a inne wieloepizodyczne narracje

Tryptyk Jerozolimski (il. 1-2), porównany z dwoma innymi typowymi dziełami późnośredniowiecznej „długiej narracji” obrazowej, ukazuje specyficzną relację z wydarzeń umieszczonych w czasie i przestrzeni, specyficzny tryb operowania czasem obrazowym i scenerią.

Autor tryptyku gdańskiego wybrał inną narrację sekwencyjną niż te, jakie stosowali na przykład Rogier van der Weyden oraz Aert van den Bossche. Obaj wprawdzie uprawiali podobną opowieść symultaniczną, ale pierwszy opowiedział się za zintegrowaną z segmentów narracją przeskokową, odnosząc stale do siebie nawzajem przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, i poprowadził opowieść w rozbitej na kompartymenty scenerii, drugi zaś przyjął konwencjonalną narrację kontynuacyjną, niezatomizowaną, ułożoną w integralnie ciągłej przestrzeni. Autor tryptyku gdańskiego natomiast, jak zobaczymy, zaprojektował narrację przerywaną, przeskokową (jak van den Weyden), ale nadał jej spójność poprzez odniesienie do sakralnej przestrzeni imaginowanej pielgrzymki.

il. 2 | fig. 2

Warsztat niderlandzki i/lub dolnoniemiecki (nadreński lub westfalski) | *Netherlandish and/or Low German (Rhineland or Westphalia) workshop, Tryptyk Jerozolimski z kaplicy Jerozolimskiej w kościele Mariackim w Gdańsku (retabulum otwarte)* | *The Jerusalem Triptych from the Jerusalem Chapel of Saint Mary's Church in Gdańsk (open), ok. c. 1497-1500, Muzeum Narodowe w Warszawie* | *The National Museum in Warsaw*

foto: | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

²¹ Trude Ehlert, *Lebenszeit und Heil. Zwei Beispiele für Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters* [w:] *Zeitkonzeptionen...*, op. cit., s. 256-273, zwł. cz. 2, *Muster der Zeiterfahrung als Sediment in altdeutschen Beichten*, s. 258-266.

Tryptyk świętego Kolumby Rogiera van der Weydena (Alte Pinakothek, Monachium)²² ukazuje na kolejnych tablicach, od lewej ku prawej stronie: *Zwiastowanie*, *Pokłon Trzech Króli* i *Ofiarowanie w świątyni* (il. 3). Narracja jest tu zatem liniowa, prezentując wyraźne następstwo czasowe epizodów opowieści ewangelicznej. Ale zarazem jest skokowa, czy też przeskokowa. Wybrane zostały trzy kluczowe wydarzenia z dziejów Marii i dzieciństwa Jezusa, takie, w których dokonała się teofania, objawienie Boga na ziemi. Są to momenty (*kairoti*) zapowiadające Ofiarę Chrystusa: objawienie Ducha Świętego i Wcielenie w Zwiastowaniu, epifania w środkowej scenie oraz rozpoznanie Mesjasza i oznajmienie nadejścia Zbawiciela przez Symeona w scenie Ofiarowania w świątyni. Pominięte zaś zostały – siłą rzeczy, z konieczności wyboru, jaką narzuca trójdzielność formuły tryptyku – epizody pośrednie. By tę skokowość narracji związać w jedność, van der Weyden zespolił kompozycję poszczególnych kwater fryzowym pasem scen figuralnych na pierwszym planie, ujętym w stabilny rytm pionowych figur. W drugim planie rozwinął widok na trzy duże przestrzenie: wewnątrz domowe – otwarty pejzaż – wewnątrz kościelne. Czas teofanii – jako moment (*kairos*) objawienia wieczności w czasie bieżącym – przejawia się we wszystkich obszarach życia ludzkiego: prywatnym w domu, oficjalnym w świecie zewnętrznym (*negotium*), duchowo-rytualnym w instytucjonalnym Kościele. Punktem zbiegu linii optycznych (choć nie perspektywicznych) jest w przybliżeniu filar nad Dzieciątkiem i głową Marii, tuż pod krucyfiksem, który – jako znak przyszłej Męki i Odkupienia – jest wtrętem z innego porządku czasowego, innej rzeczywistości. Tę dośrodkowość kompozycji przestrzeni podkreślają skośne ukierunkowania przestrzeni bocznych skrzydeł. Scena hołdu monarchów ze Wschodu (z których najmłodszy może być kryptoportretem Karola Śmiałego)²³ – przedstawiona jak wydarzenie współczesne: paradna ceremonia dworska, wyreżyserowany akt hołdowniczy i uroczyste wręczenie darów – raz jeszcze sprowadza metafizyczne objawienie w sferę doczesności, podkreśla *hic et nunc* historii świętej.

Krucyfiks wyznacza w planie liniowej, poziomej narracji cel ciągu bieżących, podanych jak teraźniejsze, wydarzeń. Sugeruje *futurum* ukazanego segmentu historii świętej. Jest nim Ofiara Chrystusa dająca ludzkości szansę Zbawienia. Jest zarazem węzłem narracji, punktem odniesienia każdej ze scen.

Są tu obecne trzy splecione ze sobą tryby temporalne. Po pierwsze – bezczas wieczności, po drugie – historyczny czas ewangeliczny, z narracją o Wcieleniu i Zbawieniu, po trzecie bieżący czas obserwatora, widza. Jeden z tych trybów może być dla drugiego czasem przeszłym, teraźniejszym bądź przyszłym. Słowem, przemyślna retoryka czasu wyobrażonego i manipulacja tym czasem jest celem przedstawienia. A wszystko po to, by te różne sposoby postrzegania i odczuwania czasu zostały przez widza złożone w całościowy schemat historii Zbawienia, w której ma on odnaleźć i określić swe miejsce, swoją pozycję czasową. Czas jest tu nie tyle przedstawiony, co ustanawiany przez widza – przez jego pozycję w obrazie i wobec obrazu. To czyni go nie tylko świadkiem, ale nade wszystko uczestnikiem historii (owej *historia sacra*),

²² O strukturze narracyjno-semantycznej dzieła zob. Alfred Acres, *The Columba Altarpiece and the Time of the World*, „The Art Bulletin” 1998, vol. 80, no. 3 (September), s. 422–451; zob. też idem, *Small Physical History. The Trickling Past of Early Netherlandish Painting* [w:] *Symbols of Time in the History of Art*, ed. by Christian Heck and Kristen Lippincott, Brepols, Turnhout 2002, s. 7–25; o samym tryptyku zob. Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, rozdz. VI.4.2, VI.4.4, VII.6.

²³ Till-Holger Borchert, *The Image of Charles the Bold* [w:] *Charles the Bold (1433–1477). Splendour of Burgundy*, ed. by Susan Marti, Till-Holger Borchert and Gabrielle Keck, kat. wyst., Historisches Museum, Berno, 21 kwietnia – 24 sierpnia 2008; Groeningemuseum, Brugia, 27 marca – 21 lipca 2009; Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, 15 września 2009 – 10 stycznia 2010, Mercatorfonds, Brussels 2009, s. 80–81.



i niejako zmusza do medytacji nad jej przebiegiem i sensem. Widz, w trakcie swej wizualnej podróży, ma przemierzać czas i przestrzeń obrazu.

W sekwencji wydarzeń – Zwiastowania, Pokłonu Trzech Króli i Ofiarowania w świątyni – znaczenie ma rozdzielność przestrzeni topograficznej. Na każdej z tablic ukazane zostały różne miejsca: w *Zwiastowaniu* Nazaret, w *Pokłonie* Betlejem, w *Ofiarowaniu* Jerozolima. Ale w tej przestrzenno-czasowej segmentyzacji są punkty łączące sąsiednie etapy i miejsca opowieści. Mają one charakter triku przestrzennego, sugerującego przeskok lub interwencję z innej jednostki czasu – przekroczenie granic między dwiema sytuacjami narracyjnymi. Izba domowa z tablicy Zwiastowania rozgrywającego się w Nazarecie, wydaje się otwarciem wnętrza jednego z domów wielkiego miasta, ukazanego przy lewej krawędzi tablicy Pokłonu – Betlejem. Podobna sytuacja przełamania granicy czasu i przestrzeni sugerowana jest na prawym skraju środkowej tablicy. Pokłon Trzech Króli dokonuje się pod Betlejem, ale elewacja widocznego z boku kościoła – miejsca Ofiarowania – przynależy do świątyni w Jerozolimie (co zresztą może brać się z opisu wędrówki Trzech Mędrców w *Złotej legendzie* Jacobusa de Voragine, wedle której gwiazda zwiastowania narodzin doprowadziła ich najpierw do Jerozolimy i tam zgasiła, a stamtąd magowie podjęli już samodzielną wędrówkę do Betlejem). Uderzającą i rażącą skokowość opowieści łagodzi trik wkraczania motywów przestrzeni z sąsiednich skrzydeł do sceny centralnej. Ten zabieg ustanawia łączność i ciągłość (kontynuacyjność) w rwanej, segmentowej narracji. Poucza w ten sposób o płynności dziejów świętych, synkopowanych momentami ponawianych objawień.

Następstwo trybów temporalnych jest tu dość oczywiste. Zwiastowanie jest przedtakiem i zapowiedzią narodzenia Jezusa jako Króla Królów, któremu ludzkość poddaje się, składając hołd (Pokłon Trzech Króli). Zwiastowanie to czas przeszły dla Pokłonu. Pokłon to czas przyszły dla Zwiastowania. Ale zarazem, jako centralna scena otwartego tryptyku, Pokłon wyznacza czas teraźniejszy obserwacji widza. Poprzedza on Ofiarowanie, jest jego czasem przeszłym, a Ofiarowanie następstwem w czasie przyszłym Pokłonu. Z pozycji widza zaś, Pokłon wyznacza moment teraźniejszości dla Ofiarowania. Choć przecież realnie wszystkie trzy sceny mieszczą

il. 3 | fig. 3

Rogier van der Weyden,
Tryptyk świętego Kolumby | *Saint Columba Altarpiece*,
ok. | c. 1450/1451 – przed
| before 1462, Bayerische
Staatsgemälde-
sammlungen, Alte
Pinakothek, Monachium
| Munich

fot. | photo © Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, München

się w planie przeszłości, odległym od jego teraźniejszości; stanowią *praeteritum* (dzieje, działanie się w przeszłości) bądź *perfectum* (historię dokonaną, obserwowaną z „tu i teraz”).

W środkowej tablicy, na ścianie stajni, ponad filarem, wisi krzyż-krucyfiks – znak czasu przyszłego wobec scen z dzieciństwa Jezusa, a zarazem czasu przeszłego dokonanego wobec pozycji widza. Łączy się z nim znak gwiazdy nad strzechą stajni, w czasie przeszłym zwiastującej mędrcom narodziny Chrystusa i prowadzącej ich ku niemu, ale teraz ukazanej jak słońce, które przysłaniane jest przez chmury i ogarnięte zostaje mroczniejącym niebem – znak czasu przyszłego, w którym, w momencie śmierci Chrystusa na krzyżu, ciemności ogarnęły niebo i ziemię. W czas Wcielenia i Narodzin wnika *futurum* Męki i Zbawienia.

W plan czasu historycznego (ewangelicznej historii Wcielenia i Zbawienia), poprzez momenty objawień ukazujące plan wieczności, wpisany został plan czasu obserwatora – czasu realnie teraźniejszego, bieżącego. Niczym wtřet spoza historii, w kwaterze środkowej pojawia się osoba donatora, oddzielona od grupy Marii, Jezusa i Trzech Króli murem oraz szczeliną w gruncie (zejściem do podziemnej krypty, symbolu przyszłego Grobu Świętego). Donator uosabia widza, lokując się i lokując jego w przestrzeni i czasie ewangelicznej historii. Dalej zaś, w rozległym pejzażu, wędrują po drogach współcześni podróżni kierujący się do miejsca narodzin Chrystusa. Na prawym skrzydle, we wnętrzu świątyni-kościoła stoi oparty o filar żebrak, podsuwający wchodzącemu mężczyźnie czapkę, by złożył tam jałmużny datek; na zewnątrz drugi żebrak siedzi na murku. Są to osoby z obszaru pozahistorycznego, z czasoprzestrzeni widza.

Dla widza i fundatora oraz postaci współczesnych *historia sacra* stanowi przeszłość, ich zaś czas jest dla niej przyszłością, w której zapowiedź Zbawienia ma się spełnić jak czas przyszły dokonany. To splecenie czasów we wspólnej przestrzeni obrazu ma sugerować widzowi, że świat porusza się, migruje między historią ewangeliczną a teraźniejszością, i na odwrót, a obserwator winien podjąć duchową podróż do czasu ewangelicznego. Zgodne to jest z poglądem św. Augustyna, że cała *historia sacra* rozgrywa się nie w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym, lecz w czasie teraźniejszym rzeczy przeszłych, teraźniejszym rzeczy obecnych oraz teraźniejszym rzeczy przyszłych. Widz, oglądając tryptyk van der Weydena, unaocznia sobie *praesens* przeszłości jako pamięć (*memorie*), *praesens* teraźniejszości jako percepcję uwidocznionych wydarzeń, zaś *praesens* przyszłości jako oczekiwanie na własne zbawienie. Czas zatomizowany, zsegmentyzowany, składa się w tym tryptyku na ciągłą, kontynuacyjną narrację historyczną, w której, z jednej strony, ujawniane są punkty łączności z bezczasową wiecznością Boga, a w którą, z drugiej strony, wpisany jest plan bieżącej teraźniejszości widza-wiernego.

Inny tryb narracji temporalnej rozwija obraz Aerta van den Bossche *Męczeństwo świętych Kryspina i Kryspiniana* z Muzeum Narodowego w Warszawie (depozyt Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, **il. 4**), którego uzupełnieniem, jako tablicy środkowej pierwotnego retabulum, były tablice skrzydeł; zachowały się tylko tablice skrzydła prawego Musée de la Ville w Brukseli (Maison du Roi / Broodhuis Museum, **il. 5**) i Muzeum im. Puszkina w Moskwie²⁴. Retabulum ufundowane zostało w roku 1490 przez cech szewców brukselskich do ich kaplicy w tamtejszym kościele franciszkanów (potem w kościele św. Mikołaja), a wedle zachowanych rachunków wykonane zostało w 1494 roku.

Wątkiem narracji jest długie, wieloetapowe męczeństwo dwóch braci bliźniaków, chrześcijan ze szlchetnego rodu rzymskiego z III wieku n.e., którzy przed prześladowaniami cesarzy Dioklecjana i Maksymiana schronili się w Galii, w Suessiones (dzisiejszym Soissons) i tam parali się szewstwem, oddając za darmo swe usługi i wyroby nawracającym się na nową wiarę.

²⁴ A. Ziembka, op. cit., rozdz. VI.8.

Chronologiczna kolejność scen prowadzi wzrok widza zygzakiem z głębi pejzażowego tła po lewej stronie, przed kulisę skał, niemal na pierwszy plan, by potem wycofać go w głąb, znów zawieść w przód, na środek pierwszego planu, i dalej ponownie cofnąć spojrzenie na szczyt skały – drugiej kulisy, a następnie w głąb pejzażu. Oto zatem w głębi po lewej stronie widzimy, jak bracia odmawiają złożenia pokłonu posągowi pogańskiego bożka, zostają aresztowani i prowadzeni są na miejsce kaźni, za miasto. Następnie, pomiędzy planem środkowym a przednim, przywiązani do drzewa bracia bici są pałkami. Na samym froncie zaś drwal wycina z gałęzi owe pałki, służące do tego etapu tortur. Kolejny etap widoczny jest znów w tle, na zboczu skały, gdzie oprawcy wsadzają pod paznokcie obu męczenników szydła (atrybut pracy szewców). Teraz spojrzenie przeskakuje znów do przodu, ku centralnej scenie. Tam dostrzegamy motyw kontynuujący poprzedni epizod – jeden z katów kuli się na ziemi, porażony szydłami, które w cudowny sposób, w wyniku Bożej interwencji, wyskoczyły z ciał ofiar i wbiły się w jego korpus, głowę i ramiona. Zasadnicza sytuacja centralnej grupy postaci dotyczy jednak następnego etapu martyrium: oglądamy obdzieranie ze skóry obu braci, przywiązanych znów do drzewa, umieszczonego na osi środkowej obrazu, czemu przygląda się z lewej strony orszak prefekta Galii, Rictiovarusa. I znów – przeskok do tła: nad skutym lodem stawem, na którym ślizgają się na łyżwach, grając w hokeja, mieszkańcy miasta, wznosi się skała (analogiczna do tej po lewej stronie; obie wyznaczają perspektywę w głąb wyraźne kulisy), a z niej bracia mają zostać strąceni do wody; tyle tylko, że ta, znów dzięki boskiej interwencji, właśnie zamarza, więc i ofiary nie utoną; jeden z braci gramoli się ze stawu na brzeg, drugi siedzi na nawisie skały, ale zrzucenie go w dół nie ma już sensu. Teraz wracamy na plan pierwszy, gdzie męczeństwu przygląda się drugi orszak – cesarza Maksymiana. Ponownie wciąga nas w głąb scena gotowania w stopionym ołowiu umieszczona w tle, w łęku między wzgórzami. Najwyraźniej i ta tortura okazuje się nieskuteczna. Wzrok wędruje dalej na skrzydło prawe, złożone z dwóch tablic. Na pierwszej oglądamy scenę gotowania obu braci w kadzi z wrzącym olejem, na planie środkowym, ale najpierw w tle widzimy postać ulatującego anioła jako znak boskiej interwencji, dzięki której ani poprzednia, ani bieżąca tortura nie może doprowadzić do śmierci męczenników. Krople płonącego oleju wypryskują z kadzi i parzą oprawców; jeden z nich tarza się po ziemi. Ostateczny, tym razem skuteczny etap męczeństwa oglądamy dopiero na drugiej tablicy skrzydła. Jest to scena ścięcia mieczem, ukazana z przodu, na pierwszym planie. Dalej opowieść biegnie w głąb, gdzie przedstawione zostało chowanie zwłok obu świętych w grobie. Można domyślać się, że na niezachowanych tablicach lewego skrzydła, rozpoczynających narrację, widniały sceny z wczesnej historii braci – ich działalność w Soissons, w każdym razie na pewno przedstawienie ich w warsztacie szewskim (jako wizerunek patronacko-zawodowy).

Tak poprowadzona narracja wykazuje nader przemyślaną i wykoncypowaną strukturę przestrzenną. Obraz stanowi przykład bogatej i bardzo żywej, poprowadzonej z nerwem dramaturgicznym opowieści historycznej, ujętej parateatralnie, tak jak w dramatach misteryjnych i pasyjnych, rozgrywanych na wielu mansjonach. Stanowi także szczególny wariant obrazów-panoram, na przykład tych malowanych przez Memlinga, przekształcony w rozciągnięty pejzaż, oglądany frontalnie. Zakomponowany w trzech planach – fryzie dużych figur z przodu, partii skalistych pagórków w pasie środkowym i, w końcu, dalekim tle ze ślizgawką, widokiem miasta, doliny i gór – jest okazem rozległego widoku pejzażowego i najwcześniejszym w niderlandzkim malarstwie tablicowym przykładem pejzażu zimowego.

Sekwencja narracyjna jest tu ciągła, choć symultaniczna. Nie ma tu żadnych, jak u Rogiera, przeskoków z przeszłego czasu historycznego w teraźniejszość widza, ani sygnałów przyszłości. Owszem narracja z odległej przeszłości wstawiona została w scenerię współczesną (miasto i jego mieszkańcy, zabawa na ślizgawce), ale ta aktualizacja historii nie narusza w niczym jej



il. 4 | fig. 4

Aert van den Bossche,
*Męczeństwo świętych
 Kryspina i Kryspiniana*
 (tablica środkowa)
 | *The Martyrdom of
 Saints Crispin and
 Crispinian* (central panel),
 1490–1494, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 (depozyt Muzeum
 Pałacu Króla Jana III
 w Wilanowie)
 | The National Museum
 in Warsaw (on deposit
 from the Museum of
 King Jan III's Palace at
 Wilanów)

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

kontynuacyjnego ciągu, nie wprowadza innego czasu niż przeszły. Co najwyżej, można by rzec, że jest to ciągły czas przeszły przeniesiony w entourage teraźniejszości, ale już choćby stroje postaci z historii – cesarza, prefekta i osób z ich orszaków – są kostiumami: są fantastyczne i fantazyjne, swobodnie archaizowane, nie współczesne. Struktura opowieści jest ciągła narracyjnie, niesegmentowa, niezatomizowana, a przeskokowa tylko w przestrzennym lokowaniu epizodów. Jednak to nie przestrzeń pejzażu narzuca dukt narracji, tylko historia rozwija się sama, nadając przedstawieniu niezbywalną kolejność epizodów.

Inaczej jest w przypadku *Tryptyku Jerozolimskiego*. Opowieść zaczyna się tu nietypowo od ciągu scen w otwartym retabulum, racjonujących dzieje Chrystusa od Rzezi niewiniątek po Wjazd do Jerozolimy, kończy zaś Pasją na skrzydłach po jego zamknięciu. Oglądamy więc najpierw finalne etapy historii na złożonym tryptyku, potem dopiero, po rozwarciu skrzydeł, te wydarzenia, które do Ofiary Krzyża doprowadziły. (Może ta kolejność narracji miała znaczenie dla sygnalizowanej na początku kolejności wykonywania części tryptyku: najpierw skrzydeł, potem tablicy środkowej?).

Na zewnętrznych skrzydeł, ujęte w jednym ciągu na obu tablicach, widnieją następujące sceny, najpierw u góry w tle: *Ostatnia Wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Pojmanie*, *Chrystus przed arcykapłanem*; potem u dołu, na pierwszym planie: *Biczowanie*, *Cierniem koronowanie*, *Spotkanie z Weroniką w trakcie Drogi krzyżowej*, *Ukrzyżowanie* i *Złożenie do grobu*. Po otwarciu tryptyku, oglądamy od lewej do prawej strony, od pierwszego planu w głąb ku tłu, sceny na lewym skrzydle: *Rzeź niewiniątek*, *Pogoń żołnierzy Heroda*, legendarny *Cud z wyrośnięciem zboża na trasie ucieczki Świętej Rodziny z Ziemi Świętej*, *Ucieczkę do Egiptu* (z motywem upadających posągów bożków pogańskich na wąskiej, uzupełniającej tablicy); na tablicy środkowej: *Dwunastoletniego Chrystusa w świątyni jerozolimskiej dysputującego wśród mędrców żydowskich*, *Chrystusa i Samarytanę przy studni*, *Chrzest w Jordanie*, *trzykrotne Kuszenie Jezusa*; wreszcie



il. 5 | fig. 5

Aert van den Bossche,
*Męczeństwo świętych
Kryspina i Kryspiniana*
(tablice z awersu
skrzydła prawego) | *The
Martyrdom of Saints
Crispin and Crispinian*
(panels from the reverse
of the right wing),
1490–1494, Musée de
la Ville, Maison du Roi /
Broodhuis Museum,
Bruksela | Brussels

fot. | photo © Musée de la
Ville, Maison du Roi / Broodhuis
Museum, Bruxelles | Brussels

na skrzydle prawym: *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy* i w głębi *Wygnanie kupców ze świątyni*. Narracja chronologiczna na tablicach zamkniętego retabulum prowadzona jest od tła do frontu, zaś w jego stanie otwartym odwrotnie – od pierwszego planu w głąb przestrzeni. Choć rozciągała, jest wyraźnie przerywana, czy raczej przeskokowo-syntagmatyczna: przeskoki są obecne pomiędzy ciągami syntagmatycznymi, czyli sekwencjami zbornej narracji. Pomiedzy historią ucieczki do Egiptu a wystąpieniem małego Jezusa w świątyni żydowskiej istnieje duża luka, a trzy główne epizody widniejące na środkowej tablicy nie wiążą się logiką ewangelicznej opowieści; wybrane arbitralnie pozostają odrębne, wyrwane z duktu narracji. A przy tym chronologicznie kolejność wydarzeń bywa zupełnie niekonsekwentna.

Epizod cudu ze zbożem wyrosłym przy drodze ucieczki do Egiptu mówi o tym, że uciekinierzy przejeżdżali obok pola, na którym siano zboże. Maria rzekła do siewcy: „Jeśli ktokolwiek cię zapyta, czyśmy tędy przechodzili, odpowiedz: tak, owi ludzie przechodzili, gdy siałem zboże”. Jezus wszakże sprawił, że zboże wzrosło i dojrzało do żęcia. Nazajutrz rano przybyli żołdacy Heroda i spytali rolnika, czy nie widział starca z niewiastą i dzieckiem przejeżdżających drogą, a on potwierdził. A gdy zapytali, kiedy to było, odpowiedział, że wtedy, gdy siał zboże. I wtedy żołnierze zaniechali pościgu. Epizod z cudem powinien zatem zakończyć opowieść o pościgu, tymczasem dalej, w głębi widzimy kondukt jeźdźców. Zapewne chodzi o sytuację, w której Święta Rodzina, już niezagrożona, skręca w prawo na trakt wiodący do Egiptu, a ów tłumek jeźdźców podąża w lewo, drogą powrotną do Jerozolimy. Chodzi bowiem o to, by scenariem figuralnej narracji był widok Jerozolimy – kluczowy w retabulum kaplicy Jerozolimskiej. Stąd autor programu włączył w tę część opowieści epizod powrotu prześladowców do stolicy Heroda, normalnie nieprzedstawiany osobno w tradycji ikonograficznej.

Jawnym naruszeniem chronologii ewangelicznej jest umieszczenie Kuszenia po Spotkaniu z Samarytanką przy studni Jakuba – powinno być odwrotnie. Tu jednak powodowała autorem

programu chęć wyeksponowania sceny przy studni, podczas której Jezus, określając się metaforą Wody Życia, objawia się jako Mesjasz-Zbawiciel, i potrzeba zestawienia jej z ukazanymi powyżej, w głębi, epizodami Chrztu w Jordanie oraz Przyniesienia przez apostołów chlebów z samarytańskiego miasta Sychar. Woda i chleb – woda chrztu, woda żywa ze studni Jakuba i chleb niesiony przez apostołów, prefigurantów stanu kapłańskiego – tworzą symboliczną oś środkowej części ołtarza. Na słowa niewiasty: „Wiem, że przyjdzie Mesjasz...” Chrystus reaguje dobitnym oświadczeniem: „Jam jest”, a słowa te określają jego obecność w sakramencie (chrztu, eucharystii). Wymowa sceny jest więc *stricte* sakramentalna. Udzielanie sakramentów stanowi zaś powinność kapłana, a wszak zleceniodawcami retabulum i jego użytkownikami byli członkowie bractwa kapłańskiego. Ich funkcję jako głosicieli nauki Chrystusowej – kaznodziejów – wydobywa na tablicy głównej towarzysząca tamtej scena z dwunastoletnim Jezusem w świątyni jerozolimskiej, a potrójne jego kuszenie oznacza pracę duszpasterską duchownych w walce z pokusami zła, szatana i grzechu oraz konieczność zachowania czystości i cnoty, wymaganą od stanu kapłańskiego. Powinien on w konsekwencji dbać o czystość rytuału, czystość świątyni (tu: gdańskiego kościoła Mariackiego), co uwydatnia sąsiedztwo sceny z prawego skrzydła – Wygnania kupców. Trzy główne sceny – ukazane jako trzy dysputy – podkreślają trzy funkcje stanu duchownego, trzy zadania kapłana, kaznodziei, duszpasterza. Mówią też, że objawione słowo jest źródłem wiary i postępku ludu Bożego, kierowanego przez duchownych opiekunów.

Głoszenie nauki o prawdach wiary, sprawianie i udzielanie sakramentów oraz codzienna walka duszpasterza z grzechem i pokusą, wyznaczające przesłanie głównej partii retabulum, zanurzone są w narracji z dziejów Zbawiciela i Zbawienia. Ale też z tej historii wybrane zostały tylko niektóre wydarzenia, niekoniecznie te najpopularniejsze i stale ukazywane w cyklach chrystologicznych. Z dzieciństwa Jezusa brakuje początku opowieści, nie ma tu sekwencji od Zwiastowania do Narodzin i Pokłonu Trzech Króli. Z dziejów publicznej działalności Chrystusa pominięte zostały kluczowe wydarzenia, na przykład Kazanie na Górze, uzdrowienia i wskrzeszenia itp. Nie chodzi bowiem o pełny i ciągły dukt cyklu chrystologicznego.

Wyborem scen i reżyserią w *Tryptyku Jerozolimskim* rządzi przede wszystkim przestrzeń geograficzna. Widzieliśmy już, że to potrzeba oddana topograficznej scenerii Jerozolimy narzuciła wprowadzenie motywu powrotu prześladowców do miasta do sekwencji opowieści o Ucieczce do Egiptu. Retabulum to jest niejako mapa: odtwarza imaginacyjną topografię Ziemi Świętej, a w niej topografię Królestwa Jerozolimskiego krzyżowców. Nie przypadkiem program heraldyczny, rozwinięty na tarczach herbowych inkrustowanych w różne miejsca na wnętrzach skrzydeł, odwołuje się do idei ponownej krucjaty. Widzimy zestawienie powtarzających się herbów Królestwa Jerozolimskiego i Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (Rzeszy), a także herb hrabstwa Kleve (choć jego rozpoznanie nie jest całkiem pewne; na pewno jednak nie ma tu herbów cesarza Maksymiliana i księżnej Marii Burgundzkiej, jak chciał to widzieć Andrzej Kłoczowski w artykule z 1965 roku; całościowy program heraldyczny wymaga jeszcze zbadania). To rodzi pytanie o fundatora: czy idea rycerskiej krucjaty, mającej odzyskać Ziemię Świętą dla chrześcijaństwa i wskrzesić Królestwo Jerozolimskie, mogła przyświecać duchownym z bractwa kapłańskiego? Czy była to współfundacja uczyniona przez osobę z rodu szlacheckiego lub patrycjuszowskiego o pararycerskim statusie albo ambicjach? A może nie chodzi o wezwanie do rzeczywistej wyprawy krzyżowej, a o pielgrzymkę jako taką: może raczej miał to być pielgrzymkowy podręcznik dla patrycjuszowskich mieszczan gdańskich, służący imaginacyjnej peregrynacji do Ziemi Świętej i czyniących ich „rycerzami chrystusowymi” – *Milites Christiani*? A może – to niewykluczone, choć mniej prawdopodobne – retabulum powstało wcale nie dla kaplicy w gdańskim kościele, lecz zostało sprowadzone z innego

miejsca, dla którego zostało wykonane z rycerskiej czy książęcej fundacji (wtedy jednak nie tłumaczyłby się kapłański wątek sakramentalny, kaznodziejski i duszpasterski rozwinięty na tablicy środkowej).

Scena Spotkania z Samarytanką u studni ma też sens misyjny: Ewangelia według św. Jana podaje, że w jej wyniku Samarytanie mieszkający w mieście Sychar przyjmują naukę Chrystusa i wierzą w to, że jest Zbawicielem. To może łączyć wątek kapłański z krucjatowym bądź pielgrzymkowym, sygnalizując udział stanu duchownego w przygotowaniu pobożnej peregrynacji poprzez głoszenie nauk, dbałość o udzielanie sakramentów i działalność duszpasterską.

Jerozolima i rejon Judei to przestrzeń, w której rozgrywają się sceny: Rzeź niewiniątek, Powrót żołdaków Heroda do miasta, Dwunastoletni Jezus nauczający w świątyni, Wjazd do miasta, Wygnanie kupców ze świątyni, sceny Pasji. Chrzest w Jordanie (wg J 1,28 – Betanii Zajordańskiej, wsi o nieznanym położeniu) zapewne też lokalizowany był na obszarze sąsiednim do Judei, i podobnie sceneria kuszeń Chrystusa sytuowana była w tym obszarze, jako że miało ono nastąpić bezpośrednio po chrzcie w Jordanie. To, co dzieje się na skrzydle lewym, rozgrywa się w Judei, pomiędzy Jerozolimą a Betlejem, skąd Święta Rodzina wyrusza na wygnanie do Egiptu. Tylko centralna scena – Chrystus i Samarytanka przy studni – ma inną lokalizację, rozgrywa się w Samarii. Ale ten wyjątek, jak już sygnalizowałem, ma uzasadnienie przesłaniem treściowym retabulum. Sytuacja ta pozwala autorowi tryptyku rozciągnąć przed widzami panoramę Jerozolimy i jej okolic, czyniąc z tego widoku rusztowanie dla wyobraźni – sieć topograficznych punktów, które mają być celem imaginacyjnej podróży pątnika. Wędrówka ta odbywana jest w duchu po *miejscach pamięci (loca)*, składających się na trasę etapów medytacji, którą można podążać przed obrazem, a nie w realnej, odległej przestrzeni.

Jako swoista wizja topograficzna Królestwa Jerozolimy tryptyk odwoływałby się do instytucji wielkich pielgrzymek (do Ziemi Świętej, Rzymu i Santiago de Compostela), utrwalonych w literaturze pątniczej. Ale na pewno nie jest „ilustracją” do itinerariów, przewodników i relacji z peregrynacji do Ziemi Świętej²⁵. Wybór scen odpowiada opisywanym w tych tekstach świętym miejscom i wydarzeniom, choć ich kolejność już wobec nich niekonsekwentna²⁶. Na zamkniętym tryptyku są to miejsca pątnicze w Jerozolimie: *Ostatnia Wieczerza* w Wieczerniku na Górze Syjon, *Modlitwa w Ogrójcu* i *Pojmanie* na Górze Oliwnej, *Chrystus przed arcykapłanem*, *Biczowanie* i *Cierniem koronowanie* znów w obrębie Syjonu, *Spotkanie z Weroniką w trakcie Drogi krzyżowej*, *Ukrzyżowanie* i *Złożenie do grobu* na drodze do Golgoty i na jej wzgórzu (czyli na Via Doloris i w Świątyni Grobu Pańskiego w obrębie Starego Miasta). Po otwarciu tryptyku oglądamy na lewym skrzydle trasę pielgrzymkową do Betlejem: *Rzeź niewiniątek*, *Pogoń żołnierzy Heroda*, *Cud z wyrośnięciem zboża na trasie ucieczki Świętej Rodziny z Ziemi Świętej*, *Ucieczkę do Egiptu*. Na tablicy środkowej, wracamy do Miasta (jak nakazywał system itinerariów, ustalony przez kierujących ruchem pątniczym franciszkanów jerozolimskich) i w scenie *Dwunastoletni Chrystus w świątyni jerozolimskiej dysputującego wśród mędrców żydowskich* oglądamy Świątynię Salomonową (w rzeczywistości tylko z zewnątrz, bo był nią wtedy meczet Kubbat as-Sachra, Kopuła na Skale). Potem, udajemy się na dwie kolejne eskapady poza Jerozolimę. Najpierw – do Samarii, na miejsce spotkania Jezusa z Samarytanką przy studni

²⁵ Kathryn M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Brepols, Turnhout 2011. *Disciplina Monastica*, 8 (tam dalsza literatura). Najlepsze polskie opracowanie: Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymki u schyłku średniowiecza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008 (tam dalsza literatura).

²⁶ Zob. np. trasy imaginacyjnych pielgrzymek w rękopisie MS.982, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt [w:] K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages...*, op. cit., appendix 1, s. 275–301.



ii. 6 | fig. 6

Warsztat dolnoniemiecki
(?) | Lower Saxon
workshop (?), *Panorama
Pasji Chrystusa*
| *A Panorama of the
Passion of Christ*, ok.
c. 1490–1500, kościół
św. Jakuba | Saint
James's Church, Toruń

fot. | photo Kamil Kopania

Jakuba (scena środkowa *Chrystus i Samarytanka przy studni*), na trasie do Galilei, w kierunku Nazaretu, Kany, Kafarnaum i Jeziora Tyberiadzkiego; była to wyprawa dla wytrwałych, podejmowana rzadziej, poza standardem peregrynacji, ale miejsce studni Jakuba leżało bliżej Jerozolimy, w połowie drogi, i można było je włączyć w podróż na Jordan. Druga ekskursja pozajerozolimska to właśnie droga nad Jordan, miejsce chrztu Jezusa – wyprawa należąca tym razem do standardowego itinerarium pątniczego. Po drodze pielgrzymi obowiązkowo nawiedzali m.in. Górę Kuszenia, i ten etap oglądamy w trzykrotnym przedstawieniu *Kuszenia Jezusa*. W końcu, na skrzydle prawym powracamy raz jeszcze do Jerozolimy w scenach *Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy* i *Wygnań kupców ze świątyni*, zarazem powracając do początków jerozolimskiej historii pasyjnej.

Trzeba zaznaczyć, że obraz ani nie ukazuje wszystkich ważnych etapów standardowej pielgrzymki do Ziemi Świętej, ani pełnej konsekwencji topograficznej (Jerozolima ukazana

w kilku miejscach), choć zachowuje podział na trasy pątnicze i główne rejony. Najwyraźniej autor kierował się nie tyle realizmem topografii co jej ogólną imaginacją, podporządkowaną chronologii narracyjnej. Ale sam dobór i układ scenerii, odpowiadają dobrze ówczesnej imaginacji o historycznej, ewangelicznej Ziemi Świętej, czerpanej właśnie z przewodników pielgrzymkowych i opisów świętych miejsc w Palestynie.

Celem przedstawienia nie była więc bezpośrednia ilustracyjność. Działał tu raczej ogólny kontekst miejsca wiążący obraz z funkcją kaplicy. Kaplica Jerozolimska, przynależna do Bractwa Kapłańskiego, musiała pełnić podobną rolę co inne znane kaplice tego rodzaju. Były one albo imaginacyjną rekonstrukcją Świątyni Grobu Pańskiego (zarazem sanktuarium Ukrzyżowania na Golgocie i Zmartwychwstania), albo jej symbolicznym tylko przypomnieniem (monumentalną „pamiętką pątniczą”). Taką funkcję wypełniały Jeruzalemkerk, wybudowany w Brugii przez rodzinę Adornes w latach 1435–1483²⁷, kaplica Jerozolimska przy kościele św. Jana w Goudzie (ok. 1497–1504), powstała jako upamiętnienie pielgrzymki Gijsbrechta Raeta, wikariusza kościoła, do Ziemi Świętej między 1478 a 1487 rokiem, zapewne około 1485 roku²⁸, czy niezachowana kaplica Grobu Pańskiego przy kościele klasztorным augustianów w Edington w Anglii (Wiltshire), ufundowana przez Williama Weya na pamiątkę jego dwóch peregrynacji do Jerozolimy w 1458 i 1462 roku²⁹.

Niewątpliwie gdański tryptyk nie był dosłownym narzędziem kartograficznym czy topograficznym – odbiciem rzeczywistej pielgrzymki do dalekiego kraju. Ukazując scenerię Ziemi Świętej wypełnionej sekwencją wydarzeń świętych – historii Jezusa i Marii – ewokować musiał pobożną medytację i modlitwę, które, opisane w licznych literackich dziełach poświęconych „pielgrzymkom duchowym”³⁰, zastępowały uciążliwą i drogą peregrynację i dawały dostęp do odpustów, przypisanych *loca sacra* z obszaru Jerozolimy i Palestyny³¹. Tak jak te podręczniki imaginacyjnej wędrówki, pełnić mógł funkcję zastępczego instrumentu pielgrzymkowego.

Tryptyk *Jerozolimski* jako wizja topografii Ziemi Świętej, ujętej między Jerozolimą, Betlejem Nazaret, Górą Kuszenia a Jordanem, znajduje ideową analogię – ale tylko ideową, a nie

²⁷ J. [Jean-Jacques] Gailliard, *Recherches sur l'Église de Jérusalem à Bruges*, Gailliard, [s.l.] 1843; Jan Esther, *Monumentenbeschrijving en bouwgeschiedenis van de Jeruzalemkapel* [w:] *Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, samenstelling en redactie Noël Geirnaert en André Vandewalle, kat. wyst., Jeruzalemkerk, Brugia, 9–25 września 1983, Jeruzalemkerk, Brugge 1983, s. 50–81; Jozef Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, Heemkundige Kring Maurits van Coppenolle, Sint-Adries-Brugge 1986; Brigitte Beernaert et al., *De Jeruzalemkerk* [w:] *15de-eeuwse architectuur in Brugge*, Open Monumentendag Vlaanderen, Brugge 1992; eadem et al., *De Jeruzalemkerk* [w:] *Via Europa, reisverhalen in steen*, Open Monumentendag Vlaanderen, Brugge 1999; Jean-Luc Meulemeester, *De Jeruzalemkapel in Brugge, enkele summie aanvullingen*, „Brugs Ommeland” 2012, s. 162–168.

²⁸ A.L.H. Hage, „Die stede van der Goude” en „die gloriose ende die heylighe stadt van Jerusalem”. *Enkele Goudse pelgrimagedeksten uit de vijftiende eeuw* [w:] *In de stad van die Goude*, redactie N.D.B. Habermehl, Eburon, Delft 1992, s. 69–82; Ronald Glaudemans et al., *De Jeruzalemkapel in Gouda*, Stichting Spoor, Gouda 1998.

²⁹ Pnina Arad, *Pilgrimage, Cartography, and Devotion: William Wey's Map of the Holy Land*, „Viator” 2012, vol. 43, nr 1, s. 301–322.

³⁰ O pielgrzymkach imaginacyjnych: A.M. Koldewij, *Lijfelijke en geestelijke pelgrimage: materiële 'souvenirs' van spirituele pelgrimage* [w:] *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, onder redactie van Kees Veelen-turf, Valkhof Pers, Nijmegen 2000, s. 222–252; Nine Miedema, „Geestelijke rijckdom”: *over pelgrimsreizen en aflaten in de Middeleeuwen* [w:] *Een school spierinkjes. Kleine opstellen over Middel-nederlandse artes-literatuur*, redactie W.P. Gerritsen, Annelies van Gijsen, Orlanda S.H. Lie, Uitgeverij Verloren, Hilversum 1991, s. 123–126; eadem, *Following in the Footsteps of Christ. Pilgrimage and Passion Devotion* [w:] *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, ed. by Alasdair A. MacDonald, Herman N.B. Ridderbos and Rita M. Schlusemann, Uitgeverij Egbert Forsten, Groningen 1998, s. 73–92; Kamil Kopania, *Duchowa pielgrzymka po Jerozolimie. Obraz pasyjny z kościoła św. Jakuba w Toruniu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, t. 70, nr 1–2, s. 91–112; K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit. (tam dalsza literatura).

³¹ K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit.

formalno-kompozycyjną – w późnopiętnastowiecznych obrazach-panoramach miejsc w Ziemi Świętej, ukazujących Pasję Chrystusa lub Życie Marii. Są nimi *Pasja Turyńska* i *Siedem radości życia Marii* Hansa Memlinga (Galleria Sabauda, Turyn i Alte Pinakothek, Monachium) oraz anonimowe tablice pasyjne (Museu Nacional do Azulejo, Lizbona; Musée d'Art Sacré du Gard, Pont-Saint-Éspirit; M-Museum, Leuven; kościół św. Jakuba, Toruń, il. 6)³², jak też miniatury książkowe³³ i drzeworyty, na przykład zachowana fragmentarycznie, pierwotnie gigantyczna (120 × 112 cm) ksylografia paryska z około 1460 roku³⁴ czy drzeworyt wydany w Paryżu w końcu XV wieku³⁵, czy wreszcie tapiserie (*Podróż palatyna reńskiego Ottheinricha do Jerozolimy w 1521 roku*, warsztat brukselski, 1541, Bayerisches Nationalmuseum, Monachium)³⁶. Tak jak one, tryptyk gdański stanowić mógł pomocnicze narzędzie mnemoniczne do imaginacyjnej pielgrzymki duchowej.

Temu celowi poddana została narracja – segmentowa, symultaniczna i „atomizująca” czas opowieści. Łącznikiem i spoiwem stała się przestrzeń – także ujęta segmentowo, ale w spójnym, ciągłym, zintegrowanym układzie. Przeskokowy ciąg epizodów wynika z kierowania wyobraźni widza na pątnicze szlaki po Jerozolimie i na drogi do Betlejem, Nazaretu, nad Jordan. To święta przestrzeń, topografia sakralna integruje części czasu, epizody historii rozstrzelone w kontinuum. Jak w myśli Mikołaja z Kuzy, pozioma oś wydarzeń ziemskich spojona zostaje osią pionową, sakralną, która łączy wiernego-widza z Chrystusem-Bogiem i jego teofanią z ewangelicznych dziejów, poprzez imaginacyjne uczestnictwo w świętych wydarzeniach i świętych miejscach, dokonujące się w medytacji i modlitwie. Kluczowa dla Kuzańczyka metafora człowieka jako wędrowca i pielgrzyma znajduje tu przestrzeń do spełnienia: przestrzeń „tu i teraz” widza przekształca się w jego umyśle w idealne miejsce czasu ziemskiego przeznaczone dla spełnienia czasu Wcielenia, czasu Jezusa Chrystusa, który pośredniczy między Bogiem a światem, Bogiem a człowiekiem, wiecznością a doczesnością. Czas to i miejsce, które za sprawą kontemplacji prowadzą jego duszę w pozaprzestrzeń i bezczas – ku zbawieniu, ku *visio Dei*, ku obcowaniu z Bogiem w wiecznotrwałym pozaświecie bez dróg, bez ruchu, zmienności i akcji.

³² Maurits Smeyers, *Analecta Memlingiana: From Hemling to Memling – From Panoramic View to Compartmented Representation* [w:] *Memling Studies (Proceedings of the international colloquium, Bruges, 10-12 November 1994)*, ed. by Hélène Verougstraete, Roger van Schoote, Maurits Smeyers, with the collaboration of Anne Dubois, Uitgeverij Peeters, Leuven 1997, s. 179–184; Kathryn M. Rudy, *Northern European Visual Responses to Holy Land Pilgrimage, 1453–1550*, dysertacja, Columbia University, New York 2001; Vida J. Hull, *Spiritual Pilgrimage in the Paintings of Hans Memling* [w:] *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, ed. by Sarah Blick, Rita W. Tekippe, Brill, Leiden–Boston 2005, rozdz. 2; Jeanne Nuechterlein, *Hans Memling's St. Ursula Shrine. The Subject as Object of Pilgrimage* [w:] Vida J. Hull, *Spiritual Pilgrimage...*, op. cit., rozdz. 3; Mitzi Kirkland-Ives, *Narrative Performance and Devotional Experience in the Art of Hans Memling*, dysertacja, University of California, Santa Barbara 2005; K. Kopania, *Duchowa pielgrzymka po Jerozolimie...*, op. cit.; Barbara G. Lane, *Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Brepols, Turnhout 2009, rozdz. 8, *Paintings as Aids to Spiritual Pilgrimage*, s. 129–173; Julia Gerth, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2010; K.M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit., s. 151–170.

³³ Walter Cahn, *Margaret of York's Guide to Pilgrimage to Churches of Rome* [w:] *Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal*, ed. by Thomas Kren, kat. wyst., J. Paul Getty Museum, Malibu 1992, s. 80–98; Laura D. Gelfand, *Bruges as Jerusalem, Jerusalem as Bruges. Actual and Imagined Pilgrimage in Fifteenth-Century Manuscript Illuminations and Paintings*, „Annales d'Histoire de l'Art et d'Achéologie” 2007, 29, s. 7–24.

³⁴ André Jammes, H.D. [Henri-Dominique] Saffrey, *Une image xylographique inconnue de la Passion de Jésus à Jerusalem* [w:] H.D. [Henri-Dominique] Saffrey, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 2003, s. 157–175; K. Kopania, *Duchowa wędrówka po Jerozolimie...*, op. cit., s. 106–107.

³⁵ Jan Białostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propyläen-Verlag, Berlin 1972, s. 259, nr 183. Propyläen-Kunstgeschichte, 7.

³⁶ K. Kopania, *Duchowa wędrówka po Jerozolimie...*, op. cit., s. 106; Folker Reichert, *Die Reise des Pfalzgrafen Ottheinrich zum Heiligen Land 1521*, Pustet, Regensburg 2005.

| Time and Place in a Story Told by a Painting. *The Jerusalem Triptych* from Gdańsk: Issues of Narration and Iconography

One of the most important works in the collections of the National Museum in Warsaw, *The Jerusalem Triptych*¹ (figs 1–2), recently took part in two major international exhibitions, *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530* (Bruges, 2010–11) and *Europa Jagellonica 1386–1572. Art and Culture in Central Europe under the Jagiellonian Dynasty* (Kutná Hora–Warsaw–Potsdam, 2012–13). The triptych is also one of the focal points in our museum's recently refurbished Gallery of Medieval Art.

This grand painting (138.5 × 396.8 cm, 138.5 × 421.8 cm with its predella) came to us from the Jerusalem Chapel of Saint Mary's Church in Gdańsk. The chapel has been managed by the Congregation of Marian Fathers of the Immaculate Conception of the Most Blessed Virgin Mary (active since 1385) since 1497, who also direct the parish. The work was probably created in c. 1497–1500, and, as its most recent conservation shows, in two stages. First, an unknown Netherlandish or North German master from the Netherlands–Germany border area or from the Rhineland, who worked in the sphere of influence of Dirk Bouts and his sons, painted its wings and the landscape background of the central panel. Then, one of his associates or a different master of the Rhineland or Westphalian stylistic idiom completed its main panel by filling in the figural scenes. Why the work on the retable began with the wings, a departure from typical practices, remains an enigma. Detailed study will

¹ Andrzej Kłoczowski, "Ołtarz z kościoła N.M. Panny w Gdańsku zwany Jerozolimskim," in *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962* (Warsaw: PWN, 1965), pp. 298–304; Adam S. Labuda, "Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2. poł. XV w." (Warsaw: PWN, 1979), pp. 91–104, 197–200, cat. no. 48; Tadeusz Dobrzeński, "Sukcesywny i symultaniczny program narracji w gdańskim Tryptyku Jerozolimskim," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 1989–1990, XXXIII–XXXIV, pp. 139–233; Adam S. Labuda, "Dzieła tworzone w Gdańsku w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku," in Jerzy Domasłowski, Adam S. Labuda, Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim* (Warsaw–Poznań: PWN, 1990), pp. 135–8. Prace Komisji Historii Sztuki – Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, vol. 17; Adam S. Labuda, "Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim," in *Malarstwo gotyckie w Polsce*, vol. 1: *Synteza*, Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, eds (Warsaw: Wydawnictwo DiG, 2004), p. 347. *Dzieje Sztuki Polskiej*, vol. 3, part 3; *ibid.*, vol. 2, *Katalog zabytków*, Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Andrzej Włodarek, eds, p. 171 (with a full bibliography); Till-Holger Borchert et al., *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse primitieven & Centraal-Europa 1430–1530*, exh. cat., Groeningemuseum, Bruges, 29 October 2010 – 30 January 2011 (Tielt–Brugge: Lannoo, 2010); in English: *Van Eyck to Dürer. The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530* (London–New York: Thames & Hudson, 2011); in German: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530* (Stuttgart: Belser Verlag, 2010); in French: *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands & l'Europe centrale 1430–1530* (Paris: Hazan, 2010), pp. 506–7, cat. no. 277 (Małgorzata Kochanowska); *Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów. Przewodnik po wystawie*, Jiří Fajt, ed., exh. cat., The National Museum in Warsaw, Royal Castle in Warsaw, 10 November 2012 – 27 January 2013 (Warsaw: The National Museum in Warsaw, Royal Castle in Warsaw, 2012), p. 156, cat. no. 1133.

be necessary to explore this technical aspect with both technological analyses (IRR, X-ray, X-ray fluorescence spectrometry etc.) and stylistic and comparative ones. Such a study would allow us both to delve into the creative process and to learn more about the artistic circles and workshops of its authors.

This essay will focus on another aspect of the painting – its pictorial narrative. *The Jerusalem Triptych* is one of very few Late Medieval painted altars that use many consecutive, and at the same time simultaneous, episodes to tell a story from the Bible or a hagiography. This essay will show that this triptych represents a rare attempt to reveal the presence of time in history and in the present.

Natural, Liturgical and Historiographical Time

In the Middle Ages, the perception of time, recording and measuring it,² incorporated an awareness of divisions in biological, astronomical, vegetal and historical (social) time. For example, in the seventh century, Bede the Venerable recognized that time could be measured by using various categories: “nature” (the solar year), custom (months) and “power” (at the end of the fifteen-year indiction, the Roman Empire enforced a special tax; Sunday was the official day off work and so on).³ In the fourteenth century, Nicolas d’Oresme made a distinction between natural time, which was marked by the material phenomenon of movement, and formal time, which was mathematically measured.⁴

Jacques Le Goff defines two eras in the human experience of time: the mature medieval period as the theological Church’s Time, which focussed on Salvation, eternity and an extra-temporal God, and was subordinated to the liturgical calendar; followed by Merchant’s Time, the era of commerce and of traders, ruled by the practical calculation of negotiations, transactions, enterprises, transport and travel, aimed at making a profit.⁵ Le Goff’s division is too broad, however, to serve as a tool for analyzing the medieval concept of time. Natural time was marked by the astronomical rhythm of the units of the solar and lunar year, the rhythm of the seasons, months associated with work in the field, times of day and night and so on. Church calculations were based on these divisions associated with nature: the liturgical calendar, the calendar of general and local holy days in a particular diocese, and the system of regular times of services and prayers (matins, primes, Third Hour, sexts, nones, vespers, complines listed in breviaries and hours, which governed the clock in the lives of monks, canons and the lay piety).

² See, e.g., *Mensura – Maß, Zahl und Zahlensymbolik im Mittelalter*, Albert Zimmermann, ed. (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1983–84). *Miscellanea mediaevalia*. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, 16; Hans-Werner Goetz, “Zeit/Geschichte. Mittelalter,” in *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, Peter Dinzelsbacher, ed. (Stuttgart: A. Kröner, 1993; expanded edition: Stuttgart: A. Kröner, 2008); Peter Dinzelsbacher, *Lebenswelten des Mittelalters 1000–1500*, (Badenweiler: Wissenschaftlicher Verlag Bachmann, 2010), chapter “Zeit,” pp. 138–58. Bachmanns Basiswissen, 1. See also “Constructions of Time in the Late Middle Ages,” *Disputatio. An International Transdisciplinary Journal of the Late Middle Ages*, vol. 2, Carol Poster, Richard J. Utz, eds (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1997).

³ Anna-Dorothee von den Brincken, “Hodie tot anni sunt. Große Zeiträume im Geschichtsdenken der Frühen und Hohen Scholastik,” in *Mensura – Maß, Zahl und Zahlensymbolik im Mittelalter*, op. cit., pp. 192–211, esp. p. 193.

⁴ Jürgen Sarnowsky, “Zur Messung von Zeit und Bewegung,” in *Mensura...*, op. cit., pp. 153–61, esp. p. 156.

⁵ Jacques Le Goff, “Merchant’s Time and Church’s Time in the Middle Ages,” in id., *Time, Work and Culture in the Middle Ages* (Chicago, Ill. and London: The University of Chicago Press, 1980), trans. Arthur Goldhammer, pp. 29–42.

The system of the normative measuring of time, the church calendar,⁶ combined computistics, based on the ancient tradition of astronomy and the computation of time of the Sun's (apparent) revolution around the Earth and the moon's around the Earth – the solar and lunar calendars – with the canonical settings of liturgical feast days going back to the tradition of the First Council of Nicaea in 325.⁷ The church calendar absorbed the astronomical calendar. The vernal and autumnal equinoxes, when day and night are of equal length, occurred under the signs of Aries and Libra, respectively, and the summer and winter solstices under the signs of Cancer and Capricorn, marking the seasons, while the cycles of change in the natural world were translated into different systems of holy days.⁸ Superposed on them were various political calculations, such as those of power: counting the days from the beginning of a pontificate, from the investiture of a bishop or from the enthronement of a king or the lord of a manor. This method of measuring time was dominant in local historical writings, chronicles and “histories” of monarchies, countries or dioceses. Historiography merged the Christian computation both before and after the birth of Christ with the ancient Roman one, from the founding of the City (*ab urbe condita*).

Mechanical clocks came into use in the first half of the fourteenth century and became widespread in its second half and in the fifteenth century.⁹ The Teutonic Order began to introduce mechanical clocks at the end of the fourteenth century to count the canonical hours

⁶ Arno Borst, *The Ordering of Time. From the Ancient Computus to the Modern Computer* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1994); Józef Szymański, *Nauki pomocnicze historii* (Warsaw: PWN, 2001), pp. 107–53; Henryk Wąsowicz, “Kalendarz juliański i gregoriański” and “Kalendarz chrześcijański,” in *Czas i kalendarz*, Zdzisław J. Kijas OFM, ed. (Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAT, 2001), pp. 77–115 and 117–58. Biblioteka Ekumenii i Dialogu, 14; Tadeusz Jurkowlaniec, *Gmach pamięci. Z badań nad dekoracją rzeźbiarską prezbiterium katedry we Wrocławiu* (Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 2004), chapter “Zasady kalendarza,” pp. 129–38.

⁷ The council placed the day of the Resurrection on the first Sunday after the first full moon following the spring equinox, which fell on 21 March; this makes it a moveable feast. Christmas was the second key date, which was permanent, however, on 25 December. It marked the historical calculation, the beginning of the new Christian era, a calculation that was used universally from the tenth century on. Christ's birth was also the date from which, going backwards, the moment of the Creation of the World was marked. According to a tradition attributed to Saint Jerome, it was to have happened between 18 and 25 March 5199 before the birth of Christ. The year was calculated in different ways: from Christmas (25 December), which was the so-called style of the Birth of the Lord (*stilus a Nativitate*); from 1 January – the style of the Circumcision (*stilus a Circumcisione*); from 25 March – from Annunciation as the moment when the Incarnation of Jesus as the Divine Logos (the style of the Annunciation; *stilus a Annuntiatione*).

⁸ In one system, spring began on the day of the Cathedral of Saint Peter on 22 February (eighth kalendae of March in the Roman, Julian calendar which remains in use); summer on Saint Urban's day, 25 May (eighth kalendae of June); autumn on Saint Bartholomew's Day on 24 August (ninth kalendae of September); winter, most often 11 November, on Saint Martin's day (third ides of November). According to another system, moveable Easter marked the beginning of spring, Saint John the Baptist's Day of summer (24 June), Saint Michael the Archangel's of autumn (29 September) and Christmas (25 December) marked winter. In a third system (*Quatember*), the year was divided according to the cycle of three-day fasts (Dry Fasts) on the Wednesday, Friday and Saturday that followed the first Sunday of Lent, after Pentecost, after the Raising of the Cross (14 September) and after Saint Lucy's Day (13 December).

⁹ See, e.g., *Die Geschichte der Zeitmessung und der Uhren*, Ernst von Bassermann-Jordan, ed. (Berlin et al.: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, 1920); Ernst von Bassermann-Jordan, Hans von Bertele, *Uhren. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, 7th ed. (Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1969); David S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World* (Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1983); Gerhard König, *Die Uhr. Geschichte, Technik, Zeit* (Berlin: Koehler & Amelang, 1991); Gerhard Dohrn-van Rossum, *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1998); Jürgen Abeler, *Ullstein-Uhrenbuch. Eine Kulturgeschichte der Zeitmessung* (Frankfurt a. M.: Ullstein, 1994); Gerhard Dohrn-van Rossum, *History of the Hour. Clocks and Modern Temporal Orders* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1996); Carlo M. Cipolla, *Clocks and Culture, 1300–1700* (New York: W.W. Norton and Company, 2003).

of religious services in all the convents subordinated to it and to organize life and work in the cities it governed from the end of the fourteenth century. City mechanical clocks were not only practical machines to regulate the times of liturgies and work, but also items used to compete with other towns by symbolizing prestige. About five hundred documented public clocks across Europe stemmed from the fourteenth century. In the fifteenth century, and especially towards its end, the mighty, whether rulers or burgher plutocrats and grand entrepreneurs, commissioned portable mechanical clocks to use at home or in the office. As mechanical clocks became popular, the public perception of time changed. While earlier the applied unit of time depended on the season and the day, as well as access to daylight, now it became uniform: for instance, a lecture at Oxford or another university that earlier would have lasted almost a time and a half longer in summer than in winter was now required to submit to the rigours of mechanically measured hours.

Both computational time, measured mechanically and counted with numbers, and natural time were reflected in more and less direct ways in Late Medieval art. The counting of segments of time related to the natural world was expressed simply in countless cycles of illustrations in prayer books, books of hours and breviaries. In these most popular books of that era, always written and illuminated for the use (*ad usum*) of the local diocese or district, according to the local church calendar, there were lists of the days of patron saints, liturgical cycles and cycles of prayers for each universal holy day and fast day, adjusted for local use: illustrations and prayers for the Annunciation launching the Christian computation and the potential beginning of the year, Christmas as the second possible beginning of the annual cycle, the Easter cycle, the holy days of the Holy Trinity and the Descent of the Holy Spirit. This annual cycle, visualized in illuminated pictures, was combined with the daily rhythm of prayers (the cycle of actual hours). Most books of hours and breviaries included a sequence of calendar illustrations with the works of a month, which were connected to the astronomical (zodiac-planetary) cycle. Independent and altar paintings, statues and reliefs showed, on the one hand, the liturgical cyclical character of the universal holy days (the “cult” representations of subjects such as the Annunciation, Visitation, Last Supper, Crucifixion, Descent of the Holy Spirit, the Last Judgement, as well as images of the Virgin and Child and the Holy Trinity), and, on the other, figures of local saints and episodes from their lives celebrated in the local cult, reminding people of their holy days over the course of the year. In this sense, churches served as mnemotechnical instruments, the “building” or “the theatre of memory.” The origin of the idea of boosting memory with a collection of *loca* – places of memory that constructed the imaginary space of memory – lay in classical rhetoric, the anonymous treatise on memory, *Ad Herennium* (c. 86–82 BC), and was well known throughout the Middle Ages (Thomas Bradwardine, Hugh of Saint Victor, Albertus Magnus, Saint Thomas Aquinas, Raimundus Lullus and others). Yet even without this special context, the building filled with arranged paintings, figures, reliefs and retables unquestionably preserved and assisted the memory of the chronological order of the day, year and history in a given place. This must also have been the meaning of the great multi-segment retables, such as The Altarpiece of Veit Stoss in Saint Mary’s Basilica in Krakow. It is an instrument of memory about universal history, which assembles the history of Salvation through the single person of Mary as Corredemptrix: from her origins as a descendant of King David (*The Tree of Jesse* in the predella), through her involvement in the act of Redemption (Mary’s and Christ’s life cycles on its wings), up to her passage to the area of Salvation (*Dormition* and *Coronation*). The altarpiece is also an auxiliary, pictorial liturgical “calendar”: through its Mariological and Christological cycles, including the Easter cycle, it uses association to retell the sequence of holy days and rituals.

It was especially important to conserve and create a system of historical memory, historiographical memory about the stories of the saints and lay people. “To remember the lives of the forerunners” was the third purpose of creating works of art, after teaching the illiterate and embellishing buildings, according to Honorius of Autun’s conviction in the twelfth century. This mnemonic tradition, which absolutely required stratifying historical time, undoubtedly survived universally into the fourteenth, fifteenth and sixteenth centuries. History and memory were preserved by the well-developed systems of miniatures in the codexes of chronicles and books about the history of monarchies, principalities, counties, dioceses, monasteries, towns and regions, also thanks to illustrations from classical history, which at the same time operated as knightly romances, such as the popular stories about Alexander the Great or the many historical epics such as the Burgundian *La chanson de Girart de Roussillon*. A separate category of historiographical works were the great tales about the Crusades, including the stories of the elite chivalric-aristocratic orders, such as *Histoire de la Toison d’or* by Guillaume Fillastre (1468–73, Österreichisches Staatsarchiv, Vienna; copies at Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels, ms. 9028, and Bibliothèque Municipale, Dijon, ms. 2948) or *Chroniques de Jérusalem abrégées*, c. 1453–54, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, Cod. 2533).

Theological and Philosophical Time

The medieval sense of historical-theological time was shaped conceptually and differed from the popular perception, which was tied to biological-natural time.

Saint Gregory of Nyssa (fourth century), who put some order into time in the history of the world, expanded three old Greek concepts, *kairos*, *akolouthia* and *eschaton*, the moment, the sequence and the end.¹⁰ *Kairos* is a moment in time, the instant when God’s will is fulfilled and an event takes place, the point in the present that connects the past and the future, a consequence of earlier occurrences and the seed of new ones, a continuation and a beginning. History is an “endless initiation” of new events. Time is a series of linked individual happenings, which produce the successive, chain-like continuity of history – the sequence of time – *akolouthia*. It has its goal and, after it is met, its end; this theological end of time is *eschaton*. God is present in all these tenses of time, even though he himself is above time, timeless, eternal; he manifests himself again and again in the world through *kairoi*, while *akolouthia* is a reflection of his eternity and *eschaton* a transition to this eternity.

In the eleventh book of his *Confessions*, Saint Augustine states that time is priceless, its value cannot be measured or fathomed; it is one of the dimensions of earthly life created by God, who exists outside it. It is related to changeability and motion, which give the world’s doings causality (after Aristotle), but it is also burdened by the quality of elapsing. The present is the time of seeing (it is visible, albeit ungraspable), the past is the time of memory and the future the time of expectation. In fact, since past time and future time do not exist here and now, they appear solely thanks to human memory and prophesy.

In the Middle Ages, theologians debated fluid time, understood as a continuum, a concept borrowed from Aristotle. Continuum, related to movement, was indivisible or (and this amounts to the same thing) infinitely divisible into increasingly smaller and smaller units. But the structure of time itself was to persist as fluid. This definition of time continued at every step

¹⁰ *Patrologia Graeca (Patrologiae cursus completus, seu Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum... Series Graeca)*, Jacques-Paul Migne, ed. (Paris: [various publishers], 1800–75) 44, 72bc; 44, 236b; 44, 981c; 45, 364c, 365a, 369b, 433d; 46, 105a; 46, 517d.

to clash with the concept of “atomistic” time, atomized time made of the tiniest conceivable particles.¹¹ Here, the Bible was the source (different from the atomism of corpuscular physics rooted in classical thought): the Apostle Paul writes in his first letter to the Corinthians that at the end of the world bodies will be resurrected ἐν ἰσχύι (Lat. *in atomo*) – in an instant, a flash. Thus, the concept of the atom of time appears in the writings of the Church Fathers, Tertullian, Ambrosius, Hieronymus (in his *Vulgata*, *in atomo* was translated as *in momento*) and Augustine. Augustine believed that time is divisible repeatedly, down to its smallest unit, the atom. The year consists of months, the month of days, the day of hours, the hour of smaller units, until we reach the indivisible unit, the time atom.¹² Augustine’s concept of the atomistic structure of time entered the most popular medieval encyclopaedia, *Origines*, by Isidore of Seville (sixth–seventh centuries), the writings of Saint Bede the Venerable (seventh–eighth centuries, *De tempore ratione*), Rabanus Maurus (eighth–ninth centuries, *De universo*, *De computo*) and the author of the treatise *De divisionibus temporum* (ninth century) who was inspired by him. *Atomus* appears in the writings of Early Medieval authors as *ostentum*, *momentum* and *punctum*.

The concept of time divided into atoms appeared frequently in medieval computistics, the science of calculating time, from which it was introduced into philosophical discourse by Pierre Abelard in the twelfth century (*Dialectica*). The smallest particle of time, *instans*, is not suitable for counting and measuring time because it is invisible. It unites the past with the future, marking the present. Abelard was aware of the contradiction between the vision of time as a continuum and its divisibility, and provided a solution: the continuum exists when its particles cross into each other “without an interruption.” Therefore, basic, indivisible particles-atoms (*instantia*) are possible in it, but there is no separation between them, and this is the reason why their additive sequence becomes continuity. Time is a river of instants. The reception of Aristotle’s *Physica* in the Latin West (Gerard of Cremona, c. 1175; Robert Grosseteste, c. 1230) launched a new debate about the continuity of time. In the writings of the Aristotelians, the infinite divisibility of parts, the foundation of Aristotle’s concept of continuous time and space, plays a key role. In the fourteenth century many prominent lecturers at Oxford (Henry of Harclay and Walter Chatton) and Paris (Gerardus Odonis [Gérard d’Odon] and Nicolas Bonet), disputed this idea. As they promoted the principle of building space out of points, they were at the same time defending the atomic structure of time: *continuum* consists of *indivisibilia*, indivisible microparticles of time, called *instantia* after Abelard. Chatton wrote: between one “now” and the next, in other words, between all *instantia*, there is no time

¹¹ Bernhard Pabst, “Zeit aus Atomen oder Zeit als Kontinuum – Aspekte einer mittelalterlichen Diskussion,” in *Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne*, Beiträge zum Symposium „Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung in Mittelalter und Früher Neuzeit“, 6.–9. Juni 1995, Karlsruhe, Trude Ehlert, ed. (Paderborn–Munich–Vienna–Zurich: Schöningh, 1997), pp. 80–102 (the notes contain a bibliography for medieval notions of time in philosophy and theology).

¹² Here Saint Augustine is an anti-Aristotelian. Despite the fact that Abelard was not familiar with Aristotle’s *Physica*, he did read his other writings, as well as its echoes in Boethius. Aristotle argued that since two points in space do not yet form a line, two neighbouring points in time do not mark the duration of time, since they are always separated by some passage of time, however minimal, in other words, a period that can always be divided into smaller parts. Thus, continuous time may not consist of permanent indivisible units. The infinite axis of particles makes up its fluid continuity, and lacks interior caesurae. Otherwise, movement would not be possible in time and space. In the “now,” the present moment, there can be no movement; it happens between the past “now” and the future “now.” “Now” is not a unit for building time, but the line between the happening of the past and of the future. Were time a sequence of “nows,” there would be no movement, no becoming, no change and no action in it. All the “nows” must combine into a constant stream of time for movement, the foundation of things’ existence in the world, to be possible.

division that can be divided again, as Aristotle and his supporters believed. Instead, after every “now” new ones come directly: as soon as one indivisible moment (*instans*) disappears, the next one arrives. This means an incessant transition from the phenomenon of “this *instans* is” to the phenomenon “this *instans* is no longer.”¹³ This is the principle of the direct attachment of subsequent *instantia* along the axis of time, which explains its continuousness and at the same time its structure consisting of particles, atoms. And it makes room for the category of changeability, movement and action within the continuum of time. Other fourteenth-century Oxonians, Thomas Bradwardine and Adam Wodeham, who believed in the infinite divisibility of time as a *continuum successivum* (as opposed to the indivisible and vast space of *continuum permanens* – Bradwardine), vehemently attacked the indivisibilists (atomists).¹⁴ Nicolas d’Autrecourt (*Tractatus universalis*, also known as *Exigit ordo*, c. 1330) supplied new arguments to the indivisibilists. Since the atoms in space and matter are made of points, they cannot be stretched out. Therefore, time, which is associated with space, has a particle structure. And yet, movement is possible within it. It occurs between indivisible *instantia* thanks to the differences in the speeds of bodies and not the principle of conquering the time distance between *instantia* (which, according to Aristotle, is always divisible). The variance in the speeds of moving bodies stems from the differences in the duration of the moments of rest, which the bodies adopt at different points in time.¹⁵ The regularity of movement is only a semblance, an impression; in fact, motion is always a change that occurs in skips between *instantia*, which marks the points of brief rest. The change of place from time point to time point always happens at the same speed, from *instans* to *instans*, and thus there really are no faster and slower bodies, but only longer and shorter moments of rest.¹⁶

This fourteenth-century debate about the divisibility of time fixed the belief in both its continuity and discreteness, giving a – more or less conscious – theoretical basis for the Late Medieval modes of narration in literature and art, which in turn cared very much about the issue of the sacred plane and the lay plane (on Earth) of the history being told. In other words: the questions of time and eternity. This was developed in theological-philosophical terms in the fifteenth century, first by Nicolaus Cusanus (Nicholas of Cusa, Nikolaus von Kues, 1401–64).

This most versatile and deepest German thinker of the fifteenth century studied the origins of the finiteness of time and the world, the extension of time and its limits, changeability, movement and rest, and measuring time. A key problem for him was the relationship between earthly time and eternity, which he examined in the treatises *De aequalitate* and *De docta*

¹³ The passage occurs not in the first *instans*, since this would simultaneously make it be and not be; also not in the latter separated by time from the former (see Aristotle) because in that case we could not say that it either is or is not; but in the latter inseparable from the former, in other words, happening directly, without a border of time.

¹⁴ Wodeham wrote that the passage from *instans* to *instans* may not occur only in the former nor in the latter separated from the former (as Chatton argued), but also not in the latter directly after the former and inseparable from it, since there is no next *instans*, but there are only general border points between past and future.

¹⁵ Only the speediest body – the outer heavenly sphere – knows no rest and has no faster movement than its own. The others are always in a moment of rest between movements, this moment’s length depending on the resistance of its environment in which they are active and on the given body’s predisposition, its weight; in other words, to put it in modern language, depending on its mass.

¹⁶ John Wycliff (*Tractatus de logica*, c. 1360) at Oxford held similar views. The atomic structure of time lies in the directness of *instantia* following each other, and movement occurs because positions and surfaces of the body touch each other in a given *instans*. This is how time on earth works, while divine eternity itself is the one and only *instans*, an eternal present, which knows neither movement nor change.

ignorantia.¹⁷ After Saint Augustine (Cusanus was after all a Neoplatonist), he viewed time as the soul's way of perceiving the world and as the soul's participation in the continuum of creation. Time is a question of awareness, in which it appears as the "present of things past, memory; present of things present, sight; present of things future, expectation" (Saint Augustine, *Confessions*).¹⁸ It is impossible to reflect on time without reflecting on the human being. Man sees time and its passage, thereby experiencing its passage, but the finiteness of time, which is directed towards the end of the world, protects him from experiencing a sense of nothingness; the end of time will be a meeting (*connexio*) of the current temporality, of the past, present, future and all the temporal divisions into one, the end of changeability and differentiation and an entrance into divine eternity.

According to Cusanus, the continuity of time lies in *visio temporis* – the view of time which is based on the conjunction of three tenses: "As you see the past as the time that has passed, you can see that it concluded in the present and that it will conclude in the future."¹⁹ Something that happened in the past may go on in the present and in the future. Something that we perceive as being in the present was born and existed in the past, when the past was present, and it will be in the future as its present. This cannot, however, bear the particularity of time. After all, the past is past and the future has not happened yet. But if "there is a time for everything," it is always the present, which the human being views as past, present and future. It is man (his soul) who determines its continuity by viewing time in its three forms. It is *tempus contractum in temporalibus*, the time of duration contained in elapsing times. The soul has no access to actual existence (being): the past of finished things does not exist here and now, the present is reduced to itself and the future does not exist yet. The human soul (consciousness) recognizes time and focusses its three tenses in itself, separating the past and future from the present, at the same time bonding them to itself. In the human perception of time, there is no past or future without the present, nor is there a present without the past and the future. This is *unitrinum tempus*, united three-segment time, which takes part in *tempus intemporeale*, the endurance of extratemporality, eternal time. This is the basis of distinguishing between present time and eternity. In establishing the union of the three tenses, the soul stands on the plateau of eternal time, in *horizonte aeternitatis*, without losing touch with the time and space of earthly life. God's timelessness needs the world's temporality.

The connectivity of the three tenses also explains the workings of motion and the occurrence of change in the world. Time, created *ex nihilo* at the creation and heading towards its end, is filled with changeability brought on by the incessant turnover by the soul of the past into the present and the future (and vice versa). The changeability of time is a matter of man's self-awareness. It is the making of the time of *temporalia*. The soul itself is *tempus perfectum*, which is the *similitudo aeternitatis*, a reflection of the ideal eternity, of God's "timeless time." The soul, in the variability of human life longs for rest, for the bliss of eternity. This gives sense and purpose to its action, its movement in the present. This fuels its creative power to form a future out of the past in the present. The soul raises all timeness to the level of timelessness, to the horizon of eternity. The

¹⁷ Wendelin Knoch, "Nikolaus von Kues, Zeit und Ewigkeit," in *Zeitkonzeptionen...*, op. cit., pp. 103–16. See also Norbert Fischer, "Die Zeitbetrachtung des Nikolaus von Kues in *De aequalitate* ('in temporale unitrinum tempus')," *Trierer Theologische Zeitschrift*, vol. 99 (1990), pp. 170–92.

¹⁸ *The Confessions of Saint Augustine*, Book XI [online], Edward Bouverie Pusey, trans. [retrieved: 17 October 2013], at: <www.sacred-texts.com/chr/augconf.htm>.

¹⁹ "Nicolai de Cusa De aequalitate (Vita erat lux hominum)," in Nicolaus Cusanus, *Opera omnia*, Hans-Gerhard Senger, ed., vol. 10 (Hamburg: Meiner, 2001), Opuscula 2, Fasc. 1, 16.

past, present and future are preserved in the soul and referred to eternal life: the past continues in the present, while the future is born in the past, and they are concentrated in the soul as the perfect time. Every temporal event has a supratemporal significance.

In this eschatological perspective on time, the tripartite structure of time corresponds to the Holy Trinity through the analogy to its principle of the coexistence of three divine beings: the three tenses (manifestations) of time exist in the same way, although in eternity they form a united whole. Just as in the Holy Trinity the Son of God serves as the intercessor between *Deus Creator* and *Spiritus agens*, Christ is the mediator between time and eternity. The God-man's incarnation and life in time introduced the divine plan and the dimension of eternity into earthly time. Logos, the pre-existing Son, is the *supra tempus cunctis prior existens*. His birth made God exist in time. His sacrifice and the act of Redemption mark the perspective of all future that will be fulfilled and enclosed in Parousia, Christ's Second Coming on Judgement Day, when life on earth ends, and only eternity will be left. In a sermon on 6 January 1456, Cusanus said: "Behold: the place of time is eternity or [incessantly] the 'now,' or the present day, while the place of movement is rest, and union is the place of the many and so forth. For what sense is there in time outside the present? For time flows, and its course goes from being to being [from one being to the next]. This being is the present, or the 'now.' It is said that out of all our time we only have 'now,' and that there are no more 'nows,' but this single one. And 'now' never becomes the past, just as it cannot be said about the future that it is now. Thus, the 'now' into and out of which all time flows, is the meaning and the nature of time, and we call it the day-to-day [being 'today'] or eternity [being 'today' and 'now'], or the moment 'now' – which always remain unmoved. This is why the 'now' of eternity is eternity itself or being itself, in which there is the being of time, and this is the eternal God, who is eternity. For we call the beginning and the end of being in itself, and therefore the place of time, eternity."²⁰ This is how Cusanus breaks the cyclical model of time on earth with the linear axis of eternity extended between the timelessness that preceded Creation and the timelessness that will follow the End of the World; the eternity he calls time's extra-spatial place.

It is the place of earthly time set aside for the fulfilment of the time of Incarnation, the time of Jesus Christ, who intercedes between God and the world, God and man, eternity and earthly time. John's metaphor of Christ as the way (and truth and life) becomes associated with Saint Paul's metaphor of *homo viator*: all of us, humans, are travellers. The human being has a well-defined road to travel, the road to eternity in the "place of his time"; he is a pilgrim. The time of life is the time of the journey. As he starts on his road, the pilgrim cannot avoid taking it all the way to the end, and as he travels on it he changes nothing in the outside world. Paradoxically, his itinerary lacks all movement, variability and action. The road of his life makes the pilgrim a pilgrim, he journeys on it, follows it, to its very end. It is unchangeable and irreversible, just like Jesus' fate on Earth, from his exit from eternity to his return to it. To Cusanus, time is therefore a dimension of man's experience of eternity through Christ. Experiencing it is also seeing it, *visio*, seeing time and eternity through the things in the world, which finally leads, after Judgement Day, to seeing God spiritually in eternity.

Certainly, neither the academic clash about the continuity and particalness of time nor the theological theory of Cusanus was well known in painting circles. They kept to the philosophical discourse of a small intellectual elite. Yet because the clash and the theory emerged from a

²⁰ "Ubi est qui natus est rex Iudaeorum," in *Cusanus-Texte*, I, "Predigten," fasc. 2/5, *Vier Predigten im Geiste Eckharts*, Josef Koch, ed. (Heidelberg: Carl Winter, 1936/1937).

universal experience of timeness and were immersed in the practical life of religiousness, they influenced the form of retables and altar paintings. The theory of time coined by Cusanus was based on his belief in two temporal axes: the vertical one of theological time, which marked the connections between eternity and time on Earth, and the horizontal one of historical time, which flowed in a linear fashion in the earthly sphere. This connection found its expression in the great multi-part composite retables, in which the two perspectives were mutually superposed through the procedure of opening and closing. Worship-liturgical and devotional panels and parts served to make the timeless persistence of eternity present. Hieratic representations of holiness conveyed the immemorial dogmas of faith, which were not subject to the lapse of time, or they presented instants when eternity touched current time on earth, often imagined as visions. The elaborate narrative cycles on their wings conveyed a sense of a particular division of the present time, and both its segmented nature and its continuity, as it were in accordance with the philosophical theory of temporal atomism. In the altarpiece by Veit Stoss (1477–89, Saint Mary's Basilica, Krakow), the vertical axis that joins earthly time, further developed richly and in detail in the historical narrative on the wings, both open and closed, with timeless eternity, was marked very literally. It is the axis of symmetry with a vector that guides the viewer's gaze upward: from Earth, The Dormition of the Virgin Mary, through the expanse of the earthly heavens and air, where her Assumption takes place, up to the scene of Coronation in Heaven shown at the top, isolated from space and earthly time. Traditional German retables, which in their central shrines showed monumental static figures of saints, usually in sets of five symmetrically arranged figures, portraying the dogma of the Communion of Saints in the beyond, and wings that developed a detailed narrative from earthly *historia sacra* in the cycles from the lives of Christ, Mary and the saints, presented with even greater power the effect of the passage from the narrative of atomic, episodic time to the hieratic course of timelessness. There are very many examples of this, beginning with the *Landsberg Altar* by Hans Multscher (1437; its fragments have survived *in situ*) and the high altar of the Ulm Minster by Jörg Syrlin the Elder (1473; drawing in Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum), which has been lost and which we know only from the workshop drawing by Hans Schüchlin, via the altar at Kefermarkt likely by Martin Kriechbaum (1490–98) or the Blaubeuren altarpiece by Michael and Gregor Erhart and Bartholomäus Zeitblom and Bernhard Strigl (1493–94), all the way to the main altar of Saint James's Church in Levoča by Master Paul of Levoča (1508 or 1508–17).

In fact, joining the two planes, linear earthly time and the timelessness of eternal continuance, in the sacred sphere, which was described by philosophers and theologians, including Cusanus, was deeply lodged in the mentality of the people of the Middle Ages, in their conception and experience of time, including the common people. As is documented in confession forms,²¹ the procedure of confession – which recorded sins and virtues in retrospection in the hope of future salvation – was founded on the perception of time as a sequence of events from the past, examined in the present with the future in mind, and always eventually in relation to eternity. And it was therefore also a foundation of the institution of indulgence, linked to the institution of pilgrimages, which appears significant in the presentation of *The Jerusalem Triptych*.

²¹ Trude Ehlert, "Lebenszeit und Heil. Zwei Beispiele für Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters," in *Zeitkonzeptionen...*, op. cit., pp. 256–73, esp. part 2, "Muster der Zeiterfahrung als Sediment in altdeutschen Beichten," pp. 258–66.

The Jerusalem Triptych and Other Multi-Episode Narratives

The Jerusalem Triptych (figs 1-2), in comparison with two other typical Late Medieval paintings of “long narration,” shows a characteristic narration of events located in time and narrative space, a specific method of operating with pictorial time and scenery.

The author of the Gdańsk triptych chose a different sequential narration from those employed by, for instance, Rogier van der Weyden and Aert van den Bossche. Although they both told a similar simultaneous story, the former favoured a skipping narrative created from segments, constantly mutually referring the past, future and present, and told his story in a scenery broken up into compartments, while the latter adopted a conventional continuous narrative, which was not atomized, but placed in an integral continuous space. The artist who painted the Gdańsk triptych, on the other hand, like Van den Weyden, designed an interrupted narrative that skipped around, but he made it cohesive by bringing it into the sacred space of the imaginary pilgrimage.

Rogier van der Weyden's *Saint Columba Altarpiece* (Alte Pinakothek, Munich)²² is made up of a sequence of panels, left to right: *Annunciation*, *Adoration of the Magi* and *Presentation of Christ at the Temple* (fig. 3). Its narrative is thus linear, as it clearly presents the chronological sequence of the episodes in the biblical story. But it also jumps, or leaps. The artist chose three key episodes in the story of Mary and Jesus' childhood, those in which theophany, God's descent to Earth, took place. These are the moments (*kairoi*) announcing Christ's Sacrifice: The Epiphany of the Holy Spirit and Incarnation in *Annunciation*, Epiphany in the central scene and the Recognition of the Messiah and the announcement of the coming of the Saviour by Simeon in the scene of the Sacrifice in the Temple. Omitted were episodes that occurred in-between, since a choice needed to be made because of the three-part conception of the triptych. In order to unite this skipping narrative into a whole, Van der Weyden brought together the composition of the individual segments with a frieze, a strip of figural scenes in the forefront, framed by a stable rhythm of vertical figures. In the background, he divided up the view into three large spaces: domestic interior – open landscape – church interior. The time of theophany – as a moment (*kairos*) when eternity is revealed in the present – is seen in all spheres of human life: the private in the home, the official in the outside world (*negotium*) and the spiritual-ritual in the institutional Church. The approximate meeting point of the optical (but not perspective) lines is the pillar above Mary's head and the Child, immediately below the crucifix, which – as a signal of the future Passion and Redemption – is an interjection from another order of time, another reality. The slanted inclination of the space in the wings underscores the centring of the composition's space. The scene of the Adoration of the Magi from the Orient (the youngest of whom may be a cryptoportrait of Charles the Bold)²³

²² For the work's narrative-semantic structure, see Alfred Acres, “The Columba Altarpiece and the Time of the World,” *The Art Bulletin*, vol. 80 (1998), no. 3 (September), pp. 422–51; see also id., “Small Physical History. The Trickling Past of Early Netherlandish Painting,” in *Symbols of Time in the History of Art*, Christian Heck, Kristen Lippincott, eds (Turnhout: Brepols, 2002), pp. 7–25; on the triptych itself, see Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, vol. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500* (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), chapters VI.4.2, VI.4.4, VII.6.

²³ Till-Holger Borchert, “The Image of Charles the Bold,” in *Charles the Bold (1433–1477). Splendour of Burgundy*, Susan Marti, Till-Holger Borchert, Gabrielle Keck, eds, exh. cat., Historisches Museum, Bern, 21 April – 24 August 2008; Groeningemuseum, Bruges, 27 March – 21 July 2009; Kunsthistorisches Museum, Vienna, 15 September 2009 – 10 January 2010 (Brussels: Mercatorfonds, 2009), pp. 80–1.

is presented as a contemporary event with its grand court ceremony, staged act of adoration and solemn presentation of the gifts – yet again introduces the metaphysical revelation into the sphere of mortal life, stressing the *hic et nunc* of sacred history.

The crucifix plots the final point of the sequence of current events, which are presented as contemporary on a linear plane, as a horizontal narrative. It implies *futurum* of the segment of sacred history it shows. It is Christ's sacrifice that gives humanity a chance at Salvation. At the same time, it ties the narrative, the point of reference for each one of the scenes.

Three entwined temporal tenses are present here. First, the timelessness of eternity, second, the historical time of the Bible with its narrative of the Incarnation and Salvation, and, third the viewer's present time. One of these tenses may be the past, present or future tense of another. In a word, the goal of the representation is an elaborate rhetoric of imagined time and the manipulation of this time. And all this in order to make the viewer put all these different ways of seeing and feeling time into a cohesive schema of the history of Salvation, in which he is to find and define his place, his position in time. Here, time is not so much represented, but it is decided by the spectator, through his position in the painting and vis-à-vis the painting. This makes him not only a witness but, primarily, a participant in history (this very *historia sacra*), and, so to speak, makes him meditate on its path and its meaning. As he goes on his visual journey, the viewer is to cross the time and the space of this painting.

Important in the sequence of the three events – Annunciation, Adoration of the Magi and the Sacrifice in the Temple – is the division of the topographic space. Each panel shows a variety of places: in *Annunciation* we see Nazareth, in *The Adoration* Bethlehem and in *The Sacrifice* Jerusalem. But in this space-time segmentation there are points that connect adjacent stages and places of the story. They resemble a spatial trick, which implies a leap or an intervention from another unit of time, the crossing of a border between two narrative situations. The room in a house in the panel of Annunciation taking place in Nazareth appears as an opening to the interior of a home in a big city, which is then shown at the left edge of the panel of the Adoration, Bethlehem. The right edge of the central panel suggests a similar situation of crossing over the limits of time and space. The Adoration of the Magi takes place outside Bethlehem, but the front of the church we see from the side, the place of the Sacrifice, belongs to the church in Jerusalem (which, incidentally, may come from the description of the Three Kings' travels in the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine, according to which the star of the Annunciation first guided them to Jerusalem, where it was extinguished, and from there the Magi independently wandered to Bethlehem). The trick of the motifs from spaces on the neighbouring wings crossing over into the central scene mitigates the striking and blatant jumpiness of the story. This procedure introduces a connectedness and a continuity into the shredded, segmented narrative. It thus instructs us about the flow of the sacred history, syncopated by instants of recurrent revelations.

The sequence of the temporal tenses is quite clear. The Annunciation is the prelude to and proclamation of the birth of Jesus the King of Kings, to whom humanity surrenders by paying homage (Adoration of the Magi). The Annunciation is the past tense of the Adoration. The Adoration is the future tense of the Annunciation. But at the same time, being the central scene of the open triptych, the Adoration defines the present tense of the viewer's gaze. It precedes the Sacrifice, is its past tense, while the Sacrifice in the future tense follows the Adoration. To the viewer, the Adoration marks the present moment for the Sacrifice. Yet even though, of course, realistically all three scenes are on the plane of the past, far away from its present, they are the *praeteritum* (history, happening in the past, the imperfect tense) or *perfectum* (the past simple tense, being observed from the "here and now").

In the central panel, on the wall of the stable, above the pillar, hangs a cross, a crucifix, as a sign of the future tense vis-à-vis the scenes from the childhood of Jesus and at the same time the past simple vis-à-vis the viewer's position. It is united with the sign of the star over the stable's thatched roof, which in the past tense announces the birth of Christ to the three kings and leads them to him. But now the star is presented as the sun, which is covered by clouds and enveloped by the darkening sky, a sign of the future tense in which at the moment of Christ's death on the cross, darkness enveloped Heaven and Earth. The future of the Passion and Resurrection penetrates into time of the Incarnation and Birth.

The plane of the observer's time, of the actual present, current time, was inserted into the plane of historical time (of the biblical story of Incarnation and Salvation), through moments of revelations that unveiled the plane of eternity. The funder appears in the central panel like an insertion from outside history, separately from the group of Mary, Jesus and the Three Kings, by a wall and a crevice (a way leading down to the underground crypt, the symbol of the future Holy Sepulchre). The donor personifies the viewer, placing them both in the space and time of biblical history. Further away, throughout the broad landscape, contemporary travellers wander on the roads, heading for Christ's birthplace. On the right wing, inside the temple-church, a beggar leans on a pillar and reaches out his cap for alms to a man who is entering the church; outside, another beggar sits on a low wall. They are people from the extra-historical area, from the viewer's time-space.

To the viewer and the funder, as well as to the other contemporary figures, *historia sacra* is the past, while to it their time is the future, in which the announcement of Salvation is to come true as the future perfect. This weaving of the times in the common space of the painting intends to imply to the viewer that the world moves, migrating between biblical history and the present and vice versa, and that the viewer should think of taking a spiritual journey into biblical time. This agrees with Saint Augustine's view that all of *historia sacra* takes place not in the past, present and future, but in the present of past things, the present of present things and the present of future things. Looking at Van der Weyden's triptych, the viewer understands the *praesens* of the past as memory (*memoria*), the *praesens* of the present as the perception of the events being displayed, and the *praesens* of the future as awaiting his own salvation. In this triptych, atomized, segmented time combines into a continuous historical narrative which, on the one hand, reveals the points of connection with God's timeless eternity and, on the other, incorporates the plane of the current present of the gazing faithful.

Aert van den Bossche's *The Martyrdom of Saints Crispin and Crispinian* at the National Museum in Warsaw (on loan from the Museum of King John III's Palace at Wilanów, **fig. 4**) develops a different tense of temporal narrative. It was the central panel of the original triptych; only the panels of its right wing survive, in the Musée de la Ville in Brussels (Maison du Roi / Broodhuis Museum, **fig. 5**) and the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow.²⁴ The Brussels cobblers' guild funded the retable in 1490 for the chapel of the local Franciscan Church (later moved to Saint Nicholas Church), and, according to surviving accounts, it was made in 1494.

The painting's narrative weaves through the lengthy, multi-stage martyrdom of the twins, Christians from a noble Roman family in the third century, who escaped persecution by the Emperors Diocletian and Maximian to Gaul, to Suessiones (today's Soissons). There, they worked as cobblers without demanding payment for their products and services from those willing to convert to the new faith. The scenes are in chronological order, guiding the viewer's

²⁴ Ziemia, op. cit., chapter VI.8.

gaze in a zigzag from the depths of the landscape on the left, through a wing of rocks, almost as far as the foreground, then move it deep back, again to bring it forward into the centre of the foreground, again to direct it to the top of the rock (the second wing) and again deep into the landscape. We see the brothers far away on the left, refusing to bow before a statue of a pagan deity, being arrested and led outside the town to the place where they will be tortured. Next, between the back- and foregrounds, the brothers, tied to a tree, are being beaten with canes. In the foreground is a woodcutter, carving canes out of branches for this stage of their tortures. In the next stage, again depicted in the background, on the side of the rock, are the tormentors, who are pushing awls (symbol of cobblers' work) under the martyrs' nails. Then, our eyes leap to the foreground again, to the central scene. Here – in a motif picked up from the previous episode – one of the oppressors cowers on the ground, having been struck by the awls, which through divine intervention, have miraculously vaulted out of the victims' bodies and become implanted in his trunk, head and arms. The fundamental situation of the central group of figures tells us about the next phase of their martyrdom: we see the two brothers, again tied to a tree, at the central axis of the painting, being skinned, as the entourage of the prefect of Gaul, Rictiovarus, watches from the left. And, again, the gaze leaps into the interior: a rock (analogous to the one on the left; together they clearly mark the wings for the perspective) looms over a frozen pond, with locals on skates playing hockey; the brothers are to be thrown from the rock into the water, which – again, thanks to divine intervention – is in the process of freezing, and so the victims cannot drown in it; one twin is clambering out of the pond onto shore, while the other sits on the hanging rock – but there is no point in hurling him down now. We return to the foreground, where another entourage, Caesar Maximian's, watches the martyrdom. We are pulled back into the interior of the painting, to the scene of boiling in melted lead in the background, in a saddle between hills. Yet this torture, too, is obviously ineffective. Our eyes wander on, to the two-part right panel. The first shows us the scene of the brothers in a cauldron of boiling oil, centre stage, but earlier we see an angel taking off, a sign of divine intervention, thanks to which neither the previous nor the current torture will kill the martyrs. Drops of burning oil spray out of the cauldron and burn the torturers; one of them is rolling on the ground in torment. It is only on the second panel of this wing that we witness the final stage of the martyrdom, which is successful. This is the scene where the beheading with a sword is presented frontally in the foreground. Afterwards, the story continues deeper in the painting, to the burial of the martyrs' bodies. We can guess that the lost panels of the left wing, on which the narrative began, included scenes from the brothers' earlier lives: their activities in Suessiones, and definitely their depiction in their cobbler's workshop (as a patronage-professional image).

The narrative woven in this way reveals an exceptionally well thought-out and conceived spatial structure. The painting is an example of a rich and very dynamic historical tale, directed paratheatrically, like mystery and Passion plays, and performed in many mansions. It is also an example of a type of panoramic painting, such as those by Memling, which were transformed into an extensive landscape to be examined frontally. Planned on three planes – the frieze of large figures in the foreground, the range of rocky hills in the middle and the distant background with the skating pond, view of the town, valley and mountains – it is a specimen of the extensive landscape and the earliest example in Netherlandish panel painting of a winterscape.

The narrative sequence is continuous, but not simultaneous. Unlike in Rogier's work, there are no leaps from the past historical time into the viewer's present, nor are there signals of the future. True, the narrative from the distant past has been inserted into contemporary scenery (the town and its people, games on the skating pond), but this updating of history in

no way disturbs its continuity, nor does it introduce a time other than the past. One could say, at the most, that it is the past continuous transferred into an entourage of the present, but already the dress of the historical figures (the emperor, the prefect and their attendants) are costumes: they are fantastical and fantastic and fanciful, freely made to look archaic and not contemporary. The structure of the story is a continuous narrative, unsegmented, unatomized and it leaps only in the way the episodes are spatially distributed. Yet it is not the space of the landscape that imposes the course of the narrative; the story develops on its own, lending the performance an immovable sequence of episodes.

The case of *The Jerusalem Triptych* is different. The story begins atypically with a sequence of scenes in the open retable, which rations the story of Christ from the Massacre of the Innocent to his Triumphant Entry into Jerusalem, and ends with the Passion, on the wings, after the altar is closed. We therefore first see the final episodes of the story on the closed triptych and only later, after the wings are opened, those events that led up to the Sacrifice on the Cross. (Was this sequence relevant to the order, mentioned at the beginning of this essay, in which the parts of the triptych were made, first its wings and then the central panel?)

On the outer sides of the wings, in a single sequence on the two panels, we see the following scenes, first on top, background: *The Last Supper*, *The Agony in the Garden*, *The Taking of Christ*, *Christ before Caiaphas*; next at the bottom, foreground: *The Flagellation*, *Christ Crowned with Thorns*, *Meeting with Veronica on His Way to the Cross*, *The Crucifixion* and *The Entombment*. After the triptych is opened, we see from left to right, from the foreground deeper into the background, the scenes on its left wing: *Massacre of the Innocent*, *Pursuit by Herod's Soldiers*, the legendary *Miracle of the Corn during the Holy Family's Flight to Egypt from the Holy Land*, *Flight to Egypt* (with the motif of the falling figures of pagan idols on a narrow, supplementary panel); on the central panel: *Christ among the Doctors*, *Christ and the Samaritan Woman at the Well*, *The Baptism in the Jordan*, *The Three Temptations of Christ*; finally, on the right wing: *The Entry of Christ into Jerusalem* and in the background *The Expulsion of the Money Changers*. The chronological narrative on the panels of the closed retable proceeds from the background to the foreground, and on the open altar from the foreground to the deep background. Even though it is extensive, it is clearly interrupted, or rather skipping-syntagmatic: the jumps are present between the syntagmatic sequences, or sequences of coherent narrative. There is a large gap between the story of the flight from Egypt and Child Jesus' appearance in the Jewish temple, while the three principal episodes in the central panel are not connected by the logic of the story of the Bible; having been chosen arbitrarily, they remain separate, pulled out of the narrative trail. Furthermore, the chronological order of the events is at times completely illogical.

The episode of the miracle of the corn that grew along the route of the flight to Egypt speaks about the fleeing group passing a field in which corn was being sown. Mary said to the seeder: "Should anyone ask, whether we passed this way, tell them: yes, those people passed when I was sowing the grain." Yet Jesus worked it so that the crop grew in an instant and was ripe for harvesting. The next day, Herod's soldiers came and asked the farmer whether he had seen an old man, a woman and a child riding on the road, and he confirmed it. And when they asked when, he replied that they passed by as he was sowing. The soldiers then abandoned their chase. Therefore, the episode of the miracle ought to end the story of the pursuit, and yet in the painting we can see the riders further away, in the background. This must be the scene of the Holy Family, no longer threatened, turning right onto the path leading to Egypt, while the little band of riders goes left, back to Jerusalem. The point is for the view of Jerusalem – which is key in the retable from the Jerusalem Chapel – to provide the setting for the figural

narrative. For this reason, the author of the altar's programme inserted the episode of the oppressors turning back to Herod's capital, which is not usually presented separately in the iconographic tradition, into this part of the story.

Placing the Temptation of Christ after the Meeting with the Samaritan Woman at Jacob's Well obviously violates biblical chronology: their order should be reversed. Here, the author of the programme was clearly determined to make prominent the scene at the well, in which Jesus, using the metaphor of Water of Life to describe himself, reveals himself to be the Messiah, the Saviour; and to set it next to the scenes of the baptism in the Jordan and of the apostles bringing bread from the Samaritan town of Sychar, both of which are shown higher up in the background. Bread and water – the water of baptism, living water from Jacob's well, and the bread being carried by the apostles, who prefigure priesthood – form a symbolic axis in the central part of the altar. In response to the woman's words, "I know that Messias cometh, which is called Christ," he said: "I that speak unto thee am he" (Jn 4, 26). And these words define his presence in the sacraments (baptism, Eucharist). The scene thus has a strictly sacramental meaning, since giving sacraments is the priest's duty, and, as we know, members of a priestly order were the patrons and users of the retable. In the central panel, their function of relaying Christ's teachings as preachers is highlighted by the accompanying scene of twelve-year-old Jesus in the Jerusalem temple, while the three temptations signify the priests' pastoral work in the fight against the temptations of evil, the devil and sin, as well as the requirement of the priestly state to be pure and virtuous. The priest should therefore care about the purity of rituals, of the temple (here: of the Gdańsk church), which is stressed by the other adjacent scene on the right wing, The Expulsion of the Money Changers. The three main scenes, which are presented as three debates, emphasize the three functions of the clergy, their three duties of priest, preacher and pastor. They also tell us that the word that has been revealed is the source of faith and deeds of God's people, as they are guided by the spiritual guardians.

The priest's teaching about the truths of faith, preparing and giving the sacraments and his daily struggle with sin and temptation, which define the message of the principal part of the retable, are immersed in the narrative from the story of the Saviour and Salvation. But only some incidents were picked out from this history, and they were not necessarily the ones that are most popular or usually shown in Christological cycles. Missing from Jesus' childhood is the beginning of the story, there is no follow-up to the Annunciation and the Adoration of the Magi. Of the story of Christ's public activity, key events such as the Sermon on the Mount, cases of healing and raising from the dead, were omitted. It was not the point of the triptych to tell the full and continuous sequence of the Christological cycle.

It was geographic space that primarily guided the choice of scenes and their staging in *The Jerusalem Triptych*. We have already seen that it was the need to convey the topographic scenery of Jerusalem that forced the artist to introduce the motif of the pursuers' return to the City into the sequence of the story of the Flight to Egypt. The retable is actually a map, which recreates the imaginary topography of the Holy Land, including the topography of the Crusaders' Kingdom of Jerusalem. It is no coincidence that the heraldic programme, which is developed through the coats of arms encrusted in various places on the insides of the wings, is a reference to the idea of a new crusade. We see the juxtaposition of the recurring coats of arms of the Kingdom of Jerusalem and the Holy Roman Empire of the German Nation, as well as the crest of Cleves County (although we cannot identify it with full certainty; but there definitely are no coats of arms of Emperor Maximilian and Marie de Bourgogne, as Andrzej Kłoczowski argues in a 1965 article; its full heraldic programme still needs to be analysed). This leads to the question about who funded this painting: is it conceivable that the priests

in the priestly brotherhood were guided by the idea of a knights' crusade to reclaim the Holy Land for Christianity and to resurrect the Kingdom of Jerusalem? Or was it co-funded by a noble or a patrician who had para-knightly status or ambitions? Or perhaps it served not as a summons to an actual crusade but only a pilgrimage: was it perhaps a manual for the patrician burghers of Gdańsk, which served as an imaginary voyage to the Holy Land intending to turn them into the "soldiers of Christ," *Milites Christiani*? Or maybe – albeit less likely, this interpretation is not out of the question – the retable was not created for the chapel in Gdańsk, but was brought from another place, for which it had been sponsored by a knight or a prince (this scenario would not, however, explain the priestly theme of sacraments, preaching and pastoral duties developed in the central panel).

The scene where Jesus meets a Samaritan woman at the well also has a missionary meaning: the Gospel According to John reports that because of this meeting, the Samaritans in the town of Sychar adopted Christ's teachings and the belief that he was the Saviour. This may combine the motifs of priestliness with crucifixion or the pilgrimage, signifying the clergy's participation in preparing a pious voyage by explaining the teachings, carefully giving the sacraments and being pastorally active.

Jerusalem and Judea are the space in which the following scenes of *The Jerusalem Triptych* take place: the Massacre of the Innocents, Herod's soldiers' return to the city, the Boy Jesus in the Temple, Jesus' Entry into Jerusalem, Jesus Expels the Money Changers from the Temple and scenes from the Passion. The Baptism in the Jordan (according to Jn 1: 28 – "Bethany across the Jordan," a village whose location remains unknown) also probably took place in an area neighbouring Judea; similarly, the background to the Temptation of Christ was also there, since it was to have taken place directly after the baptism. The events on the left wing take place in Judea, between Jerusalem and Bethlehem, from which the Holy Family flees to Egypt. Only the central scene of Christ and the Samaritan Woman at the Well is located elsewhere, in Samaria. But this exception, as I have mentioned, is justified by the core message of the retable. This situation allows the triptych's creator to display the panorama of Jerusalem and its environs for his audience, as a scaffolding for the imagination: a network of topographic points to serve as the destination of the pilgrim's imaginary voyage. This voyage to places of memory (*loca*), which join together into a route of meditative stages, takes place in the spectator's soul as he follows it standing before the painting, instead of in real, distant space.

The triptych's unique topographic vision of the Kingdom of Jerusalem makes it allude to the institution of the great pilgrimages, those to the Holy Land, Rome or Santiago de Compostela, present in the literature of pilgrimages. But it is certainly not an "illustration" of itineraries, guidebooks or accounts of travels to the Holy Land.²⁵ Its choice of scenes does correspond to the holy places and events described in those writings, but their order is inconsistent with them.²⁶ The closed triptych shows pilgrimage destinations in Jerusalem: *The Last Supper* in the Cenacle on Mount Zion; *The Prayer in the Garden of Gethsemane* and *The Arrest* on the Mount of Olives; *Christ before Pilate*, *The Flagellation* and *The Crowning with Thorns*, again near Zion; and *The Meeting with Veronica during the Way of the Cross*, *The Crucifixion*

²⁵ Kathryn M. Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages* (Turnhout: Brepols, 2011). *Disciplina Monastica*, 8 (for further literature). See also Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymki u schyłku średniowiecza* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008), the best Polish reference book (with further literature).

²⁶ See, for instance, the imaginary pilgrimage routes in the manuscript MS.982, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt, in Rudy, *Virtual Pilgrimages...*, op. cit., appendix 1, pp. 275–301.

and *The Burial of Jesus Christ* on the road to Golgotha and on its hill (Via Doloris and the Church of the Holy Sepulchre inside the Old City). After the triptych is opened, we see on its left wing the pilgrimage route to Bethlehem: *The Massacre of the Innocents*, *The Chase by Herod's Soldiers*, *The Miracle of the Corn*, *The Flight to Egypt*. On the central panel we return to the City (as instructed by the system of itineraries set by the Jerusalem Franciscans who directed the pilgrim traffic) and in the scene of Child Jesus in the Temple we see Solomon's Temple (actually, only from the outside, since at the time the retable was created, it was the mosque – the Qubbat As-Sakhrah, Dome of the Rock). We then take two new journeys outside Jerusalem. The first, to Samaria, to the place where Jesus met the Samaritan woman at Jacob's well (the central scene, *Christ and the Samaritan Woman at the Well*), on the route to Galilee, in the direction of Nazareth, Cana, Capernaum and Lake Tiberias; this route was rarely taken, and then only by the robust, outside the standard pilgrimage, but Jacob's well was closer to Jerusalem, at mid-point, and it could be included in the journey to the River Jordan. The second excursion outside Jerusalem was this very road to the Jordan, the place where Jesus was baptized, a standard itinerary for pilgrims. On the way, their stops would of course include the Mount of Temptation, which we see in the trifold representation of *The Temptation of Jesus*. Finally, on the right wing, in the scenes of *Entrance into Jerusalem* and *The Expulsion of the Money Changers* we return one more time to Jerusalem, at the same time going back to the beginnings of the Passion in Jerusalem.

It is significant that the painting shows neither all the important stages of the standard pilgrimage to the Holy Land nor a full topographic logic (Jerusalem appears in several places), although it does retain the division of pilgrimage routes and principal areas. The artist clearly was guided not so much by the realism of the topography as by its overall imagination, subjected to the narrative chronology. But this very choice and arrangement of the scenery fit in with that era's imagination of the historical, biblical Holy Land, drawn from the very pilgrimage guides and descriptions of the holy places in Palestine.

Therefore, the purpose of the triptych's presentation was not direct illustration. Instead, it was the overall context of the place, which could link the painting to the function of a chapel. The Jerusalem Chapel, belonging as it did to the Priestly Fraternity, must have played a role similar to the other known chapels of its kind. They were either an imaginary reconstruction of the Church of the Holy Sepulchre (at the same time the sanctuary of the Crucifixion on Golgotha and the Resurrection), or only its symbolic reminder (a monumental "pilgrimage souvenir"). Playing the same role were the Jeruzalemkerk, built in Bruges by the Adornes family in 1435–83,²⁷ the Jerusalem Chapel in Saint John's Church in Gouda (c. 1497–1504), which was built to memorialize the pilgrimage of Gijsbrecht Raet, the church's curate, to the Holy Land sometime between 1478 and 1487 (probably around 1485),²⁸ or the lost Chapel of

²⁷ J. [Jean-Jacques] Gailliard, *Recherches sur l'Église de Jérusalem à Bruges* ([s.l.]: Gailliard, 1843); Jan Esther, "Monumentenbeschrijving en bouwgeschiedenis van de Jeruzalemkapel," in *Adornes en Jeruzalem. Internationaal leven in het 15de- en 16de-eeuwse Brugge*, Noël Geirnaert, André Vandewalle, eds, exh. cat., Jeruzalemkerk, Bruges, 9–25 September 1983 (Bruges: Jeruzalemkerk, 1983), pp. 50–81; Jozef Penninck, *De Jeruzalemkerk te Brugge* (Sint-Adries-Brugge: Heemkundige Kring Maurits van Coppenolle, 1986); Brigitte Beernaert et al., "De Jeruzalemkerk," in *15de-eeuwse architectuur in Brugge* (Bruges: Open Monumentendag Vlaanderen, 1992); ead. et al., "De Jeruzalemkerk," in *Via Europa, reisverhalen in steen* (Bruges: Open Monumentendag Vlaanderen, 1999); Jean-Luc Meulemeester, "De Jeruzalemkapel in Brugge, enkele summiere aanvullingen," *Brugs Ommeland*, 2012, pp. 162–8.

²⁸ A.L.H. Hage, "Die stede van der Goude" en „die gloriose ende die heylighe stadt van Jerusalem". Enkele Goudse pelgrimageteksten uit de vijftiende eeuw," in *In de stad van die Goude*, N.D.B. Habermehl, ed. (Delft: Eburon, 1992), pp. 69–82; Ronald Glaudemans et al., *De Jeruzalemkapel in Gouda* (Gouda: Stichting Spoor, 1998).

the Holy Sepulchre at the Augustinian canons' church in Edington in Wiltshire, which was funded by William Wey to remember his two pilgrimages to Jerusalem in 1458 and 1462.²⁹

Undeniably, the Gdańsk triptych was not a literal cartographic or topographic tool, a reflection of an actual pilgrimage to a faraway land. By showing the scenery of the Holy Land filled with a sequence of sacred events – the story of Jesus and Mary – it must have stirred up the pious meditation and prayer described in many literary works devoted to “spiritual pilgrimages,”³⁰ which were a substitute for the burdensome and costly pilgrimage itself and gave access to indulgences, the assigned *loca sacra* from the region of Jerusalem and Palestine.³¹ Like guides to the imaginary journey, the triptych could serve as a substitute instrument of pilgrimage.

The Jerusalem Triptych as a vision of the Holy Land's topography, located between Jerusalem, Bethlehem, Nazareth, the Mount of Temptation and the River Jordan, has its ideological – but only ideological, not formally compositional – analogy in the late fifteenth-century panorama paintings of places in the Holy Land, which show the Passion of Christ and The Life of Mary. They are Hans Memling's *Passion in Turin* and *The Seven Joys of Mary* (Galleria Sabauda, Turin and Alte Pinakothek, Munich) and the anonymous Passion panels (Museu Nacional do Azulejo, Lisbon; Musée d'Art Sacré du Gard, Pont-Saint-Esprit; M-Museum, Leuven; Church of Saint James, Toruń, **fig. 6**);³² as well as miniature books;³³ and woodcuts, for instance the originally enormous (120 × 112 cm) Parisian xylograph of c. 1460,³⁴ only fragments

²⁹ Pnina Arad, “Pilgrimage, Cartography, and Devotion: William Wey's Map of the Holy Land,” *Viator*, vol. 43, no. 1, (2012), pp. 301–22.

³⁰ On imaginary pilgrimages, see A.M. Koldeweij, “Lijfelijke en geestelijke pelgrimage: materiële 'souveniers' van spirituele pelgrimage,” in *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Kees Veelenturf, ed. (Nijmegen: Valkhof Pers, 2000), pp. 222–52; Nine Miedema, “Geestelijke rijkdom”: over pelgrimsreizen en aflaten in de Middeleeuwen,” in *Een school spierinkjes. Kleine opstellen over Middel nederlandse artes-literatuur*, W.P. Gerritsen, Annelies van Gijzen, Orlanda S.H. Lie, eds (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 1991), pp. 123–6; ead., “Following in the Footsteps of Christ. Pilgrimage and Passion Devotion,” in *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Alasdair A. MacDonald, Herman N.B. Ridderbos, Rita M. Schlusemann, eds (Groningen: Uitgeverij Egbert Forsten, 1998), pp. 73–92; Kamil Kopania, “Duchowa pielgrzymka po Jerozolimie. Obraz pasyjny z kościoła św. Jakuba w Toruniu,” *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 70, nos 1–2 (2008), pp. 91–112; Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit. (bibliography).

³¹ Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit.

³² Maurits Smeyers, “Analecta Memlingiana: From Hemling to Memling – From Panoramic View to Compartmented Representation,” in *Memling Studies (Proceedings of the international colloquium, Bruges, 10–12 November 1994)*, Hélène Verougstraete, Roger van Schoute, Maurits Smeyers, with the collaboration of Anne Dubois, eds (Leuven: Uitgeverij Peeters, 1997), pp. 179–84; Kathryn M. Rudy, “Northern European Visual Responses to Holy Land Pilgrimage, 1453–1550” (Ph.D. thesis, Columbia University, New York, 2001); Vida J. Hull, “Spiritual Pilgrimage in the Paintings of Hans Memling,” in *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Sarah Blick, Rita W. Tekippe, eds (Leiden–Boston, Mass.: Brill, 2005, chapter 2; Jeanne Nuechterlein, “Hans Memling's St. Ursula Shrine. The Subject as Object of Pilgrimage,” in Hull, *Spiritual Pilgrimage...*, op. cit., chapter 3; Mitzi Kirkland-Ives, “Narrative Performance and Devotional Experience in the Art of Hans Memling” (Ph.D. thesis, University of California, Santa Barbara, 2005); Kopania, “Duchowa pielgrzymka po Jerozolimie...,” op. cit.; Barbara G. Lane, *Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges* (Turnhout: Brepols, 2009), chapter 8: “Paintings as Aids to Spiritual Pilgrimage,” pp. 129–73; Julia Gerth, *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2010); Rudy, *Virtual Pilgrimages in the Convent...*, op. cit., pp. 151–70.

³³ Walter Cahn, “Margaret of York's Guide to Pilgrimage to Churches of Rome,” in *Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal*, Thomas Kren, ed., exh. cat. (Malibu, Calif.: The J. Paul Getty Museum, 1992), pp. 80–98; Laura D. Gelfand, “Bruges as Jerusalem, Jerusalem as Bruges. Actual and Imagined Pilgrimage in Fifteenth-Century Manuscript Illuminations and Paintings,” *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 29 (2007), pp. 7–24.

³⁴ André Jammes, H.D. [Henri-Dominique] Saffrey, “Une image xylographique inconnue de la Passion de Jésus à Jérusalem,” in H.D. [Henri-Dominique] Saffrey, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003), pp. 157–75; Kopania, “Duchowa wędrówka po Jerozolimie...,” op. cit., pp. 106–7.

of which survive; or the wood engraving made in Paris in the late fifteenth century;³⁵ or, finally, tapestries (*Elector Palatine Otto Henry's Voyage to Jerusalem in 1521*, Brussels workshop, 1541, Bayerisches Nationalmuseum, Munich).³⁶ Like they, the Gdańsk triptych could serve as a mnemonic device for an imaginary spiritual pilgrimage.

This was the goal of the segmented and simultaneous narrative, which “atomized” the time of the story. Space – which was also conceived in segments but in a cohesive, continuous, integrated order – became its link and its glue. The skipping order of episodes stems from the artist's desire to direct the viewer's imagination to the pilgrimage routes to Jerusalem, onto the roads to Bethlehem, Nazareth and the River Jordan. It is the sacred space, the sacred topography that integrates the morsels of time, the episodes of history dispersed in a continuum. Much like in the thinking of Nicolaus Cusanus, the horizontal axis of earthly events is bonded with the vertical, sacred axis, which connects the faithful, the viewer, to Christ the God and his theophany from biblical history, with the imaginary participation in sacred happenings and holy places, as they are achieved in meditation and prayer. Cusanus's central metaphor of man as a wanderer and a pilgrim finds space to fulfil itself: the viewer's space of the here and now is transformed in his mind into the ideal place of time on earth destined to satisfy the time of Incarnation, the time of Jesus Christ as intermediary between God and the world, God and man, eternity and the time on earth. This is the time and the space, which through contemplation lead his soul outside space and time, to Salvation, to *visio Dei*, to communion with God in the eternal Heaven, which has no roads, no motion, no variability and no action.

³⁵ Jan Białostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1972), p. 259, no. 183. Propyläen-Kunstgeschichte, 7.

³⁶ Kopania, “Duchowa wędrówka po Jerozolimie...,” op. cit., p. 106; Folker Reichert, *Die Reise des Pfalzgrafen Ottheinrich zum Heiligen Land 1521* (Regensburg: Pustet, 2005).

***Estera przed Aswerusem* – projekt tapiserii Pietera Coecke’a van Aelsta**

Wśród szesnastowiecznych rysunków niderlandzkich w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie wysokim poziomem wyróżnia się niepublikowane dotąd dzieło przypisywane artyście z kręgu Pietera Coecke’a van Aelsta. *Estera przed Aswerusem* ukazuje epizod ze starotestamentowej Księgi Estery (il. 1; verso – il. 2)¹. Żydówka, która została żoną władcy Persji, wykryła spisek jego wezyra, Hamana, który szukał zemsty na Mardocheuszu, wuju Estery, i chciał uzyskać zgodę na zgładzenie wszystkich Żydów w państwie. Zmuszona przez wuja do działania, ryzykując życiem, Estera udała się do sali tronowej, w której zasiadał Aswerus. Władca przywitał ją skinieniem berła i zachęcił do wyjawienia celu swej wizyty. „I rzekł król do niej: »Co ci się stało, królowo Estero, i jaka jest prośba Twoja? – choćby to była połowa królestwa, będzie Ci dane«. Na to Estera odpowiedziała: »Jeśli się to podoba królowi, to niech przyjdą król i Haman na ucztę, którą ja przygotowałam dla niego«. I rzekł król: »Zawołajcie szybko Hamana, aby spełnił wolę Estery«” (Est 5,3–7)². Wydaje się, że właśnie ten moment został uchwycony przez artystę – Aswerus odwraca się w stronę stojącego na pierwszym planie mężczyzny, wydając rozkaz.

Kompozycja rysunku jest klarowna – pierwszy plan wypełniają dwie grupy postaci. Po lewej stronie widać osiem kobiet w powłóczystych szatach. Stojąca na przedzie, najprawdopodobniej Estera, ma lekko ugięte kolana; prawą ręką zdaje się podciągać suknię, nim uklęknie. Po prawej pięciu mężczyzn, którzy, w przeciwieństwie do niewiast, żywo gestykulują, jakby w reakcji na to, co dzieje się przed nimi. Pośrodku, w zbroi i opadającym na ramiona płaszczu, na bogato zdobionym tronie siedzi Aswerus. W wyciągniętej w stronę Estery ręce trzyma zakończone trójdzielnie berło. Jeden z ukazanych za nim mężczyzn przybliży głowę do ucha drugiego, komentując zdarzenie. To zapewne eunuchowie Bigtan i Teresz, spisujący przeciw

¹ Pióro w dwóch odcieniach brązu na zarysie czarną kredką, lawowanie w tonie jasnobrązowym, 18,5 × 25,3 cm, brązowy papier żeberkowy z fragmentem filigranu: trzy kulki (kołpak błazeński?); kresy pionowe, odstęp między kresami nieregularne (23–18–23–25–22–23–23–23 mm); w czterech narożnikach, u zbiegu podwójnych linii ograniczających kompozycję przekłucia ostrym narzędziem (igłą?), nr inw. Rys.Ob.d.715 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie. W 2011 r. Dorota Nowak, kierownik Pracowni Konserwacji Obiektów na Papierze, przeprowadziła konserwację rysunku, która obejmowała: oczyszczenie recto i verso z kurzu i drobnych zabrudzeń; usunięcie fragmentów papieru z verso (pozostałości karty albumu, na której rysunek był pierwotnie naklejony) i pozostałości klajstru; osłabienie tłustych plam degradujących papier i ograniczających czytelność kompozycji (pośrodku i u dołu karty); zabezpieczenie atramentów, kąpiele wodne; wzmocnienie struktury papieru; drobne punktowania; montaż w bezkwasowym passe-partout. Zob. dokumentacja konserwatorska przechowywana w archiwum Pracowni Konserwacji Obiektów na Papierze MNW.

² Wszystkie cytaty z Pisma Świętego w niniejszym artykule pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wydanie trzecie, poprawione, opracował zespół biblistów polskich, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1991.



il. 1 | fig. 1

Pieter Coecke van Aelst, *Estera przed Aswerusem* | *Esther before Ahasuerus*, 1541-1543, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

Aswerusowi (Est 2,21-23)³. Król zwraca się jednak w stronę mężczyzny po prawej stronie przed tronem – ukazanego od tyłu w lekkim kontrapoście, opierającego się o tarczę i z mieczem u pasa. U wejścia do wnętrza pałacu stoi drugi mężczyzna, z laską w dłoni – być może wspomniany wcześniej Mardocheusz⁴.

Tłem dla ukazanych postaci jest precyzyjnie wykreślona architektura. Pośrodku, na wysokich cokołach zwieńczonych profilowanym gzymsem, stoją kolumny; ścianę pomiędzy nimi zdoła płaskorzeźba i dekoracyjne elementy geometryczne. Przy ścianie po prawej stronie stoi królewski tron, ponad którym widoczna jest kolejna płaskorzeźba i rozpięte draperie. Znajdujący się obok otwór wejściowy ukazany jest częściowo. Przecięcie detali

³ Zob. Guy Delmarcel, Nicole de Reyniès, Wendy Hefford, *The Toms Collection. Tapestries of the Sixteenth to Nineteenth Centuries*, with contrib. by Eric Rochat et al., Fondation Toms Pauli, Verlag Niggli AG, Sulgen, Lausanne-Zürich 2010, s. 44-45, kat. nr 10.

⁴ Ibidem.



architektonicznych krawędzią kompozycji po prawej stronie i u góry (widzimy przecież tylko niewielki fragment kolumn), jest przemyślanym zabiegiem, który czyni ukazaną przestrzeń bardziej zrównoważoną i jednocześnie monumentalną. Linie perspektywy są wyznaczone przez gzymsy i nadproże drzwi. Architektura wypełnia niemal cały kadr kompozycji, jedynie po lewej, ponad głowami kobiet, widoczny jest pagórkowaty pejzaż z klasycznymi budowlami bądź ich ruinami wśród drzew.

Warszawski szkic daje możliwość prześledzenia warsztatu szesnastowiecznego rysownika. W pierwszym etapie pracy artysta rozrysował schemat kompozycji czarną kredką, której ślady widoczne są w kilku partiach rysunku. W tej fazie zostały scharakteryzowane zarówno elementy architektury, jak i układ poszczególnych figur. Ogólny efekt nie był do końca satysfakcjonujący, skoro twórca zmniejszył pole kompozycji o około jednego centymetra po prawej stronie, odcinając fragment odrzwi i postaci Mardocheusza drugą, wewnętrzną ramką. Kredkowy szkic stracił z czasem ostrość i wyrazistość; pozostały zatarte, przypominające jedynie nieregularne smugi, linie. Nie należy zatem na ich podstawie wyciągać zbyt daleko idących wniosków, a raczej ograniczyć się do analizy tych miejsc, których odczytanie nie pozostawia większych wątpliwości.

il. 2 | fig. 2

Pieter Coecke van Aelst,
Esther przed Aswerusem
Esther before
Ahasuerus (verso),
1541–1543, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 3 | fig. 3

Fragment il. 1 | detail
of fig. 1

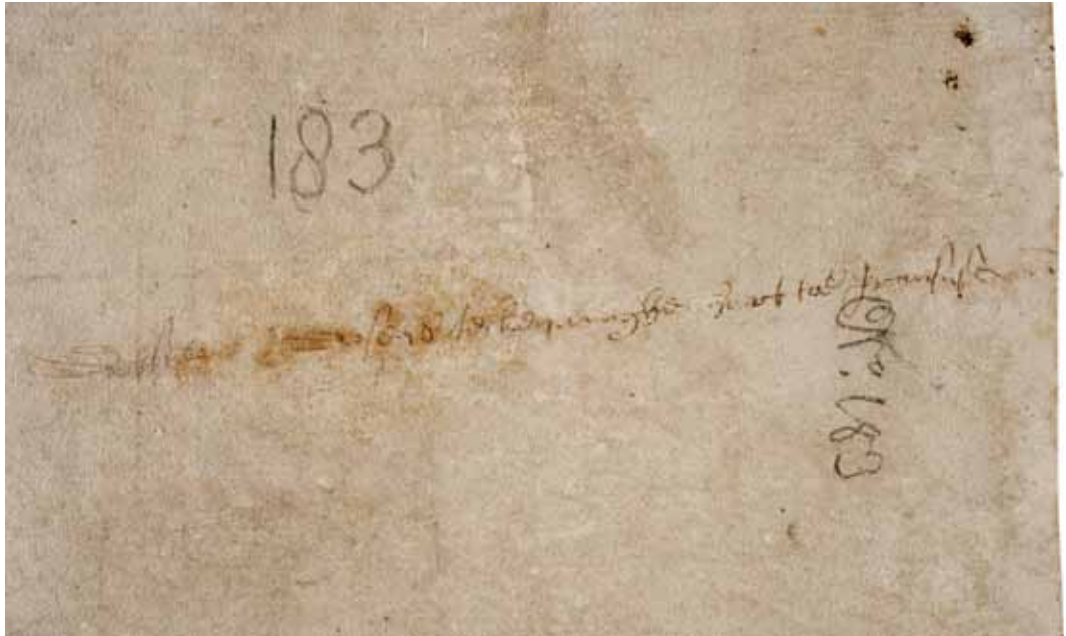
fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie



il. 4 | fig. 4

Fragment il. 2 | detail
of fig. 2

fot. | photo © Małgorzata
Kwiatkowska / Muzeum
Narodowe w Warszawie



W kolejnym etapie powstał rysunek piórem i brązowym tuszem. Warto zwrócić uwagę, że nie powtarza on dokładnie naniesionego wcześniej schematu, a miejscami zdecydowanie od niego odbiega. Widoczna jest choćby zmiana układu nóg Estery – pierwotnie narysowane były znacznie bliżej siebie, prawa stopa była ustawiona równolegle do drugiej – analogicznie jak w układzie ciała kobiety po lewej stronie kompozycji. Ukazanie postaci w większym wyroku dodało jej dynamiki – prawa noga cofnięta jest zdecydowanie do tyłu, zaś stopa ułożona jest pod kątem prostym do drugiej i widoczna w silnym skrócie perspektywicznym. Pierwszy

mężczyzna po lewej stronie miał pierwotnie znajdować się pośrodku kompozycji, znacznie bliżej kobiet. Zastąpił tym samym prześwit, w którym obecnie widać otwór drzwiowy i prowadzące do niego schody. Zmiana dodała kompozycji głębi. Delikatna linia czarną kredką, która kontynuuje łuk ramienia mężczyzny w drzwiach po prawej stronie (Mardocheusza), świadczy o tym, że pierwsza koncepcja zakładała ukazanie całej postaci. Wydaje się również, że prawa noga Aswerusa była pierwotnie mocniej zgięta w kolanie i ukazana bliżej tronu. Ślady czarnej kredki pojawiają się jeszcze w innych miejscach, choć nie układają się już w tak wyraźne kształty. Widoczne smugi czy wręcz zaczernienia, przykładowo w partii architektury, można jednak interpretować jako dowód intensywnej pracy nad tymi fragmentami kompozycji. Tuszu o nieco ciemniejszym odcieniu użyto do poprawienia podestu tronu Aswerusa, lewej nogi władcy, a także profilowanego gzymsu i trzonów kolumn. Te drobne korekty nie zmieniły kompozycji. Rysunek uzupełnia delikatne, subtelne lawowanie, które konsekwentnie podkreśla partie cieni i tym samym buduje bryły ukazanych postaci. Pełni ono również ważną rolę w partii pejzażu – wyraźnie wyodrębnia wzgórze po lewej, na tle drugiego, wykonanego jedynie piórem.

Inskrypcja pod kompozycją – 25 [35? 57?] *Sonder den boort 25 [35? 57?] ellen* (bez bordiury 25 [35? 57?] łokci) – wskazuje na pierwotną funkcję dzieła (il. 3). Jest to bez wątpienia projekt tapiserii⁵. Napis wykonano piórem i brązowym tuszem w tym samym tonie co reszta szkicu, co może wskazywać na to, że obydwu wykonał ten sam autor⁶. Nie można jednak wykluczyć, że naniesiono go dopiero w warsztacie, w którym powstać miała wzorowana na rysunku tapiseria – byłaby to wskazówka dla malarza kartonów (być może tożsamego z twórcą projektu), co do wielkości kompozycji docelowej. Istnieje również trzecia możliwość – powstał jeszcze przed rysunkiem i miał pomóc rysownikowi w stworzeniu projektu o właściwych proporcjach. Co prawda nie zachował się napis mówiący o wysokości tapiserii, jednak z dużym prawdopodobieństwem inskrypcja taka istniała, i to właśnie jej fragment – przycięty krawędzią karty – widoczny jest po lewej stronie. Kolejna inskrypcja, wykonana innym charakterem pisma i brązowym tuszem o nieco ciemniejszym tonie, znajduje się na verso rysunku, jednak jej odczytanie narażone na trudności (il. 4)⁷.

Przystępując do wykonania rysunku, twórca znał wymiary docelowego dzieła, były przecież niezbędne do ustalenia odpowiednich proporcji kompozycji, i co za tym idzie – wyrysowania ramki ograniczającej jej pole. O tym, że wewnętrzna podwójna ramka powstała przed wykonaniem rysunku piórem, świadczy fakt, że kontur wyznaczony przez jej linie nie został w żadnym miejscu przekroczony. Gdyby obwiedziona została ukończona kompozycja, byłoby to praktycznie niemożliwe. Choć mamy pewność, że powstanie rysunku miało związek z wykonaniem tapiserii, jednak ze względu na zmniejszenie szerokości pola kompozycji i obecność

⁵ Liczby są odczytywane w różny sposób. Marijn Schapelhoeman, kurator w Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum w Amsterdamie odczytuje je jako 25 ellen; Stijn Alsteens, kurator w Departamencie Rysunków i Rycin Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku jako 35 ellen; Hillie Smit, współautorka monumentalnego katalogu tapiserii w Rijksmuseum (Hillie Smit, Ebelte Hartkamp-Jonxis, *European tapestries in the Rijksmuseum*, Waanders, Zwolle 2004. Catalogues of the decorative arts in the Rijksmuseum Amsterdam, 5) jako 57 ellen.

⁶ Charakter pisma jest zbliżony do inskrypcji widocznej na rysunku *Żydzi zbierający dwanaście kamieni z Jordanu* (ok. 1535–1538, nr inw. 2002.431, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork), jednak tezę, że obydwu napisy wykonał Coecke należałoby stawiać z dużą ostrożnością.

⁷ Marijn Schapelhoeman widzi w niej napis: [...] *teekeninge[n] Swart tot Groningen* (opinia uzyskana na podstawie zdjęcia podczas mojej kwerendy w Rijksprentenkabinet w Amsterdamie w marcu 2011); Stijn Alsteens odcyfrował ją w następujący sposób: *Dessins [?] Dese [?] teckeyninghen hoert toe fransus [?]* (na podstawie zdjęcia, e-mail z 2 kwietnia 2011 r.).

pentimenti, a także swoistą sumaryczność szkicu, nie można uznać go za *petit patron*, czyli projekt ostateczny, na podstawie którego wykonany miał być karton (*patron*). Jest to rysunek przygotowawczy, a właściwie dwa rysunki (kredką i piórem), które stanowią początkowy etap pracy nad kompozycją. Jako taki mógł zostać pokazany zamawiającemu, by uzyskać jego akceptację.

Przy konstruowaniu kompozycji *Estery przed Aswerusem* wykorzystany został konwencjonalny zestaw motywów, przewijających się w twórczości Rafaela (1483–1520), Giulia Romana (1499–1546) oraz Giovanniego Francesca (ok. 1496 – ok. 1528) i Luki (ok. 1500/1504–1577) Pennich – władcy siedzący na tronach w charakterystycznej pozie, klasyczna architektura stanowiąca tło i żołnierze flankujący kompozycję z jednej bądź obydwu stron, często opierający się o postawione na ziemi tarcze. Znajdują się one również na wykonywanych przez nich projektach i kartonach, na podstawie których tkacze w Brukseli wykonywali tapiserie – motywy te mogli więc studiować twórcy niderlandzcy bez konieczności podróży do Włoch. Pojawiły się one także w projektach rodzimych, jak przykładowo w serii „Założenie Rzymu”, szczególnie w tapiserii *Porwanie Sabinek i prezentacja Hersilii Romulusowi*⁸ według projektu Bernarda van Orleya czy w zaprojektowanej również przez niego kompozycji *Luty z cyklu „Polowania Maksymiliana”*⁹, ale i w dziełach innych projektantów tapiserii z pierwszej połowy XVI wieku. Grupa kobiet z Esterą na czele jest echem schematu kompozycyjnego apostołów ukazanych na tapiserii *Chrystus przekazujący klucze świętemu Piotrowi* z serii „Dzieje Apostolskie”, której pierwsza edycja, według kartonów Rafaela, została wykonana w warsztacie Pietera van Aalsta w Brukseli w latach 1516–1519¹⁰. Warto zwrócić uwagę, że źródłem inspiracji musiała być gotowa tapiserie, a nie karton, ten bowiem jest lustrzanym odbiciem kobiet ze szkicu warszawskiego.

Rysunek pochodzi z kolekcji Albrechta von Sebischa (1685–1748), wrocławskiego możnowładcy, wieloletniego burmistrza a od 1741 roku – przewodniczącego Rady Miejskiej w nowo utworzonym pruskim magistracie¹¹. Po jego śmierci kolekcję dzieł sztuki (rysunki, ryciny, obrazy) odziedziczył Ernst Wilhelm von Hubrig (1712–1787), który w 1767 roku przekazał ją miastu. Wtedy również wszystkie tysiąc sto trzydzieści trzy rysunki zostały wklejone do dwóch

⁸ Ok. 1525; zob. Paulina Junquera de Vega, Carmen Diaz Gallegos, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. 1 (Sigilo XVI), Editorial Patrimonio Nacional, Madrid 1986, s. 93–99. Rysunek warszawski jest szczególnie bliski kompozycji *Porwanie Sabinek i prezentacja Hersilii Romulusowi* (nr inw. A.264-7779, Palacio de San Ildefonso, Segowia). Ibidem, s. 98.

⁹ 1531–1533, Luwr, Paryż. Projekty powstały ok. 1530–1531, tapiserie utkane zostały w warsztacie braci Dermoyen w Brukseli. Należy zauważyć, że obydwa cykle mogły być Coecke’owi znane w związku z tym, że według Carela van Mander, praktykował w pracowni Bernarda van Orleya w Brukseli.

¹⁰ Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, with contrib. by Maryan W. Ainsworth et al., kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 12 marca – 19 czerwca 2002, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York–New Haven and London 2002, s. 204–210, kat. nr 18–22, il. 18. O tapiseriach i projektach do nich zob. też *Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, edited by Mark Evans and Clare Browne with Arnold Nesselrath, V&A Publishing, London 2010.

¹¹ Zob. Piotr Borusowski, 'Dessins Originaux'. Osiemnastowieczna kolekcja rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie. Stan i perspektywy badań / 'Dessins Originaux'. An 18th century collection of drawings at the National Museum in Warsaw. State and prospects of research [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Piotr Oszczanowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 231–238. Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia Sztuki, 31 (tam dawniejsza literatura); idem, *Tehnilised uuringud ja päritolu selgitamine Albrecht von Sebischi (1685–1748) joonistuste kogu rekonstrueerimisel / Technical examination and provenance research in the reconstruction of the drawing collection of Albrecht von Sebischi (1685–1748)*, „Eesti Kunstimuuseumi Toimetised / Proceedings of the Art Museum of Estonia. Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad? / Technical Art History – Technics of Art History?” 2012, 2(7), s. 107–132.

albumów: *Desseins originaux. Pars I* i *Desseins originaux. Pars II* – *Estera przed Aswerusem* wraz z trzema innymi na kartę oznaczoną numerem 63 pierwszego z nich. O jego konkretnej lokalizacji w obrębie kolekcji świadczy numer ołówkiem na verso (zob. il. 2)¹². Sebisch mógł kupić szkic podczas podróży po Europie w latach 1708–1712, gdy to odwiedził między innymi Niderlandy. W jego posiadanie mógł wejść również w Wiedniu, gdzie w latach 1728–1731 był przedstawicielem Wrocławia na dworze Karola VI. Wiadomo, że wtedy właśnie jego kolekcja sztuki powiększyła się znacząco zarówno w wyniku zakupu dzieł dawnych, jak i współczesnych – między innymi o czternaście obrazów zamówionych u Johanna Georga Platzer (1704–1761). Do II wojny światowej rysunki przechowywane były w Schlesisches Museum der bildenden Künste we Wrocławiu. Do Muzeum Narodowego w Warszawie trafiły pod koniec 1945 roku w ramach tzw. akcji rewindykacyjnej¹³.

Skomplikowane zagadnienie atrybucji rysunku właściwie nie było dotąd podejmowane przez historyków sztuki. Jedyne śladem zainteresowania szkicem jest notatka pozostawiona na starym passe-partout, przypisująca dzieło, ze znakiem zapytania, artyście z kręgu Pietera Coecke'a van Aelsta (1502–1550)¹⁴. Sugestia ta stała się punktem wyjścia dla prowadzonych przeze mnie badań.

Pieter Coecke van Aelst urodził się w rodzinie członka miejskiego magistratu, Jana Coecke'a¹⁵. Według Karela van Mandera, młody artysta praktykował w Brukseli w pracowni Bernarda van Orleya (1491/1492–1542), zaś najprawdopodobniej przed 1525 lub 1526 rokiem odbył podróż do Włoch, gdzie „[...] uczył się w największej szkole malarzy, Rzymie – wykazując się niezwykłą pracowitością w nauce i rysowaniu, zarówno postaci, jak i architektury”¹⁶. Po powrocie wstąpił do pracowni Jana van Dornicke'a w Antwerpii, zaś w roku 1527 został mistrzem tamtejszego cechu świętego Łukasza. Kolejną podróż, tym razem do Konstantynopola, odbył w latach 1533–1534. Obydwa wyjazdy miały wielki wpływ na jego twórczość – italianizującą, a także pełną wątków orientalnych, obecnych zarówno w elementach pejzażu (budowle inspirowane Konstantynopolem), jak i w kostiumach ukazywanych przez niego postaci.

Ceuvre Coeck'a jest różnorodne, a rysunek zajmuje w nim miejsce szczególne. W tej technice powstawały projekty obrazów ołtarzowych, witraży¹⁷ i przede wszystkim – tapiserii. Artystę interesowały również rzeźba i architektura – 1539 roku przetłumaczył na niderlandzki fragmenty traktatu *O architekturze* Witruwiusza oraz opublikował przekład czwartej księgi

¹² Na temat historii i rekonstrukcji albumów zob. P. Borusowski, *Tehnilised uuringud...*, op. cit., passim.

¹³ Zob. P. Borusowski, *'Dessins Originaux'...*, op. cit., passim.

¹⁴ Adnotacja brzmi: „Krag Pietera Coecke van Aelst?”. Autor napisu nie pozostawił swojego nazwiska, jednak charakter pisma wskazywałby na Marię Mrozińską, wieloletnią kustosz kolekcji dawnych rysunków obcych Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹⁵ Podstawową monografią artysty pozostaje: Georges Marlier, *Pierre Coeck d'Alost. La Renaissance flamande*, Finck, Bruxelles 1966; zob. też *Tapiserien der Renaissance. Nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst. Ausstellung im Schloss Hiltburg. 15. Mai bis 26. Oktober 1981*, von Rotraud Bauer, mit Beiträgen von Jan Karel Steppa, Amt der Burgenländischen Landesregierung, Eisenstadt 1981; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 379–391 (tam dawniejsza literatura).

¹⁶ Hessel Miedema, *Karel van Mander: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol. 1, *The Text*, Davaco, Doornspijk 1994, s. 130.

¹⁷ Warto tu wspomnieć o rysunku *Obrzezanie Chrystusa* przechowywanym w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (nr inw. T.173 no. 123/I). Zob. *Master European Drawings from Polish Collections*, edited by Anna Kozak, Maciej Monkiewicz, kat. wyst., Nelson Atkins Gallery of Art, Kansas City, 17 kwietnia – 6 czerwca 1993; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 9 lipca – 29 sierpnia 1993; Musée des Beaux-Arts, Montreal, 10 października – 5 grudnia 1993; Wadsworth Atheneum, Hartford, 9 stycznia – 6 marca 1994, Trust for Museum Exhibitions, Washington 1993, s. 35–36, kat. nr 15.



il. 5 | fig. 5

Pieter Coecke van Aelst,
Nawrócenie Szawła
The Conversion of Saul,
 1529–1530, Victoria and
 Albert Museum, Londyn
 | London

fot. | photo © Victoria and Albert
 Museum, London

traktatu Sebastiana Serlia *Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifici*¹⁸. Van Mander dostrzegł wielkie znaczenie tej pracy dla współczesnych artystów i architektów: „[...] przetłumaczył na nasz język księgi Sebastiana Serlia i tym samym, swym wielkim wysiłkiem przyniósł światło do naszych Niderlandów i przywrócił zatraconą sztukę architektury na jej właściwą drogę, dzięki czemu rzeczy niejasno opisane przez Witruwiusza mogą być teraz łatwo zrozumiane, a wręcz – w zakresie porządków architektonicznych – czynią lekturę Witruwiusza zbędną”¹⁹.

Coecke, obok Bernarda van Orleya, Michiela Coxie (1499–1592) i Jana Vermeyena (ok. 1504–1559), był jednym z najważniejszych artystów niderlandzkich tworzących projekty tapiserii i kartonistów. Jego projekty cechowały – obok świetnie rozplanowanej kompozycji, bogactwa motywów oraz doskonałego wyczucia pejzażu i architektury – rozmach, monumentalizm oraz fascynacja starożytnością i renesansem – szczególnie w klasycznym rzymskim wydaniu. Stosowana przez niego w rysunkach charakterystyczna kreska sprawia, że jego szkiców właściwie nie da się pomylić z dziełami innych wielkich rysowników tego czasu. Uważa się, że najpierw van Orley, a następnie w pełni jego uczniowie Coecke i Coxie, wprowadzili w projektach tapiserii niderlandzkich (adaptując m.in. rozwiązania obecne w twórczości Rafaela i jego szkoły) nowe schematy kompozycyjne i stylistyczne dojrzałego renesansu włoskiego²⁰.

¹⁸ Ostatni tom został wydany już po jego śmierci, w 1553 r.

¹⁹ H. Miedema, op. cit., s. 133.

²⁰ Zob. m.in. *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, dzieło oprac. pod kier. Jerzego Szablowskiego, Arkady, Fonds Mercator, Warszawa–Antwerpia 1975, s. 400–406; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century*, Lannoo Publishers, Tielt/Belgium 1999, s. 86–94; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 287 i nn.



Badania atrybucyjne nad rysunkami Coecke'a stanowią wyzwanie. Od wydania przez Georgesa Marliera monografii artysty w 1966 roku nie powstała nowa, przekrojowa publikacja, w szczególności poświęcona rysunkom. Omówienia pojedynczych dzieł pojawiały się w katalogach wystaw lub zbiorów. Lepiej zbadane zostały szkice związane z procesem projektowania tapiserii²¹, choć i one czekają na całościowe omówienie w szerszym kontekście. Badania utrudnia fakt, że, jak zauważył Karel G. Boon, Coecke „[...] prowadził kwitnący warsztat z wieloma uczniami i asystentami. Jego dzieła i inwencje były często kopiowane i adaptowane co sprawia, że identyfikacja oryginalnych dzieł jest niezwykle trudna: dyskusje trwają do dnia dzisiejszego”²². Pomimo to, właśnie rysunki związane z powstaniem tapiserii powinny być punktem odniesienia przy rozważaniu kwestii atrybucji warszawskiego rysunku.

Dla charakterystyki cech rysunkowej kreski używanej przez Coecke'a niech posłużą dzieła związane z trzema seriami tapiserii, z lat trzydziestych XVI wieku: „Historia świętego Pawła”, „Siedem grzechów głównych”, i „Historia Jozuego”. Postaci mają dynamiczne pozy, narysowane są pełną wigoru kreską, która precyzyjnie kreśli kontury i współgra z bogatym lawowaniem. Nierzadko użyty jest gwasz, jak na przykład w *Nawróceniu Szawła*²³ (il. 5). Miejsca,

il. 6 | fig. 6

Pieter Coecke van Aelst (przypisywany | attributed to), *Bałwochwalstwo Salomona* | *Solomon's Idolatry*, 1517–1550, The British Museum, Londyn | London

fot. | photo © Trustees of the British Museum

il. 7 | fig. 7

Pieter Coecke van Aelst, *Zaślubiny Tobiasza i Sary* | *The Marriage of Tobias and Sarah*, tu datowany ok. 1540 (?), © Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

²¹ Zob. przede wszystkim: *Tapisseries der Renaissance...*, op. cit.; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., passim.

²² Karel G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection*, preface Carlos van Hasselt, Institut Néerlandais, Paris 1992, t. 1, s. 92.

²³ 1529–1530, pióro i lawowanie w tonie brązowym, gwasz, 25,8 × 41,5 cm. Z serii „Historia świętego Pawła”, nr inw. DYCE.190, V&A Museum, Londyn.

w których linie mogłyby być zupełnie proste, pewne i płynne, w szkicach Coecke'a są rozdrżane, wibrujące. Sprawiają wrażenie, jakby były wykonane twardym piórem, które pozostawia linię o poszarpanym nieco dukcie, co widoczne jest choćby w *Zdobyciu miasta Aj*²⁴.

Stijn Alsteens, uznając atrybucję szkicu warszawskiego Coecke'owi za przekonującą, zauważył jednocześnie, że linie są tu bardziej proste i powściągliwe w stosunku do innych dzieł o pewnej atrybucji²⁵. Należałoby dodać, że rysunkowi brakuje też pieczołowitości w ukazywaniu szczegółów – szaty, stopy, dłonie czy detale twarzy scharakteryzowane są tu co najmniej zdawkowo. Ten sposób rysowania przychodzi w pierwszej chwili na myśl dwa szkice: *Bałwochwalstwo Salomona*²⁶ (il. 6) oraz *Zaślubiny Tobiasza i Sary* (il. 7)²⁷, jednak ze względu na swoiste nieuporządkowanie linii, a także nie do końca poprawne proporcje rąk postaci (np. Sary i Tobiasza), wydają się one być nieco odmienne od rysunkowego stylu Coecke'a, choć wciąż pozostające, jeśli nie w ramach *œuvre* artysty (jak w przypadku drugiego z dzieł), to z pewnością w bardzo bliskiej orbicie jego wpływu. *Estera przed Aswerusem* odbiega zatem nieznacznie od rysunków reprezentujących wczesny styl artysty. Trudno mu jednak odmówić przemyślanej kompozycji i mistrzowskiego zastosowania skrótów perspektywicznych – przykładowo w naszkicowanych kilkoma kreskami prawej stopie Estery i lewej stopie kobiety stojącej za nią, czy w stanowiącej tło architekturze. Czy fakt, że rysunek jest pierwszym, spontanicznym szkicem, który powstał we wczesnym etapie procesu projektowania tapiserii usprawiedliwia wspomniane wcześniej różnice w porównaniu z dziełami Coecke'a o pewnej atrybucji? Czy to, że szkic stylistycznie nie pasuje w pełni do projektów z lat trzydziestych, może sugerować, że powstał w kolejnej dekadzie jego artystycznej działalności? W końcu – czy nieco odmienna kreska, którą jest wykonany oraz wyraźnie uspokojona ekspresja ukazanych postaci może oznaczać, że mamy tu do czynienia (jak sugerowała Maria Mrozińska) nie z własnoręcznym dziełem rysownika, a z pracą artysty z jego kręgu?

Styl Coecke'a ewoluował na przestrzeni ponad dwudziestu lat jego aktywności artystycznej. Widoczna w rysunkach kreska różni się również w zależności od stosowanej techniki i funkcji, jaką pełnić miał dany szkic. Inaczej wykonany był projekt witrażu, obrazu czy tapiserii. Problemem dla badaczy – nie tylko zresztą rysunkowego *œuvre* artysty – była przede wszystkim zauważalna różnica między dziełami z lat trzydziestych a tymi z lat czterdziestych. Zmianę tę celnie opisał Thomas P. Campbell: „[...] Serie »Historia świętego Pawła«, »Siedem grzechów głównych« i »Historia Jozuego« tworzą zwartą grupę rysunków o bardzo wyróżniającym się stylu – charakteryzuje go wybieranie punktów kulminacyjnych ukazywanych historii, przedstawianie bohaterów w dynamicznej akcji i silnych kontrapostach. Projekty te emanują emocjami, które często podkreślone są zastosowaniem ujęć z nietypowych punktów widzenia, złożonymi kompozycjami, dramatycznymi i nastrojowymi efektami oraz wyszukany architektoniczny tłem. Jednak posługiwanie się zestawem wymienionych powyżej

²⁴ Ok. 1535, pióro w tonie brązowym, lawowanie, 14,6 × 22,3 cm. Z serii „Historia Jozuego”, nr inw. 4818, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paryż.

²⁵ Opinia na podstawie fotografii. E-mail z 2 kwietnia 2011 r.

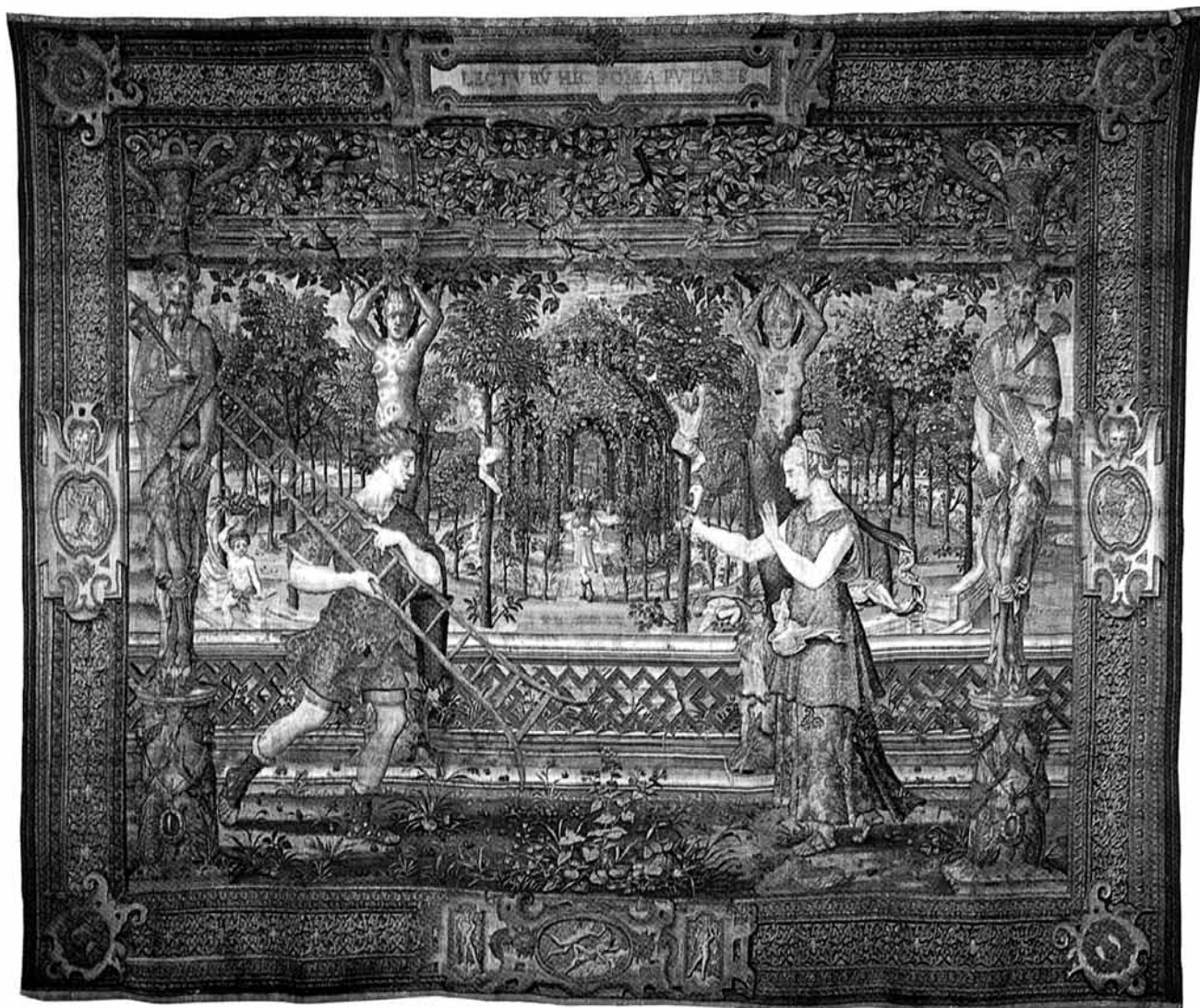
²⁶ 1517–1550, przypisywany Coecke'owi ze znakiem zapytania. Pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier żeberkowy, 11,9 × 9,3 cm, nr inw. 1946,0713.971, The British Museum, Londyn. Zob. Arthur Popham, *Catalogue of drawings in the collection formed by sir Thomas Phillipps, now in the possession of his grandson T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House Cheltenham*, [s.n.], London 1935, s. 180, kat. nr 1.

²⁷ Ok. 1540 (?), pióro w tonie brązowym, lawowanie, papier żeberkowy, 7,3 × 11 cm, nr inw. RP-T-1964-44, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam. Zob. Karel G. Boon, *Netherlandish drawings of 15th and 16th centuries*, Govt. Pub. Office, The Hague 1978, vol. 1 (Text), s. 49, kat. nr 135; vol. 2 (Illustrations), s. 54, il. 135. *Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam*, 2.



il. 8 | fig. 8

Pieter Coecke van Aelst, *Zdjęcie z Krzyża* | *Descent from the Cross* (centralna kwatera tryptyku | central panel of the triptych), 1545–1550, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona | Lisbon



il. 9 | fig. 9

Vertumnus przemieniony w ogrodnika | *Vertumnus Transformed into a Gardener*, z serii „Historia Vertumnusa i Pomony” | from the series “Story of Vertumnus and Pomona,” projekt przypisywany Pieterowi Coecke’owi van Aelst, wykonanie w warsztacie Willema de Pannemakera | design attributed to Pieter Coecke van Aelst, woven in the workshop of Willem de Pannemaker, ok. c. 1545–1550, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid

cech prowadzi na manowce, gdy staramy się zastosować je do późnych projektów tapiserii autorstwa Coecke’a. Dzieje się tak, bowiem, o czym świadczą własnoręczne dzieła artysty wykonane w innych mediach, dla jego późnego *œuvre* charakterystyczne są postacie o bardziej wyrafinowanym wyrazie, a partie kompozycji cechują znacznie spokojniejsze, linearne rytmy. Nie oznacza to jednak całkowitego porzucenia gwałtownych kompozycji znanych z wcześniejszych dzieł²⁸. Prawdopodobnie ta właśnie zmiana i swoista nieprzystawalność dzieł z lat trzydziestych do tych z późniejszego okresu sprawiła, że Marlier miał spore wątpliwości dotyczące autorstwa szeregu z nich²⁹.

Próbując uchwycić cechy późnego stylu Coecke’a, Campbell wyodrębnił reprezentatywną grupę obiektów jako punkt wyjścia do dalszej analizy. Jedynym rysunkiem wśród nich jest

²⁸ T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 374–375.

²⁹ G. Marlier, op. cit., s. 345–347.

Triumf Mardocheusza, z około 1545 roku³⁰. Kreska jest tu ascetyczna, nie ma żadnej zbędnej linii, równie oszczędne jest lawowanie. Brak tu charakterystycznej dla wczesnej twórczości Coecke'a rozedrganej, ruchliwej, płynnej kreski kreślącej łuki, fale, serpentyny, wzbogacającej kompozycję³¹. Co więcej, ekspresja, zarówno gestów, jak i ubioru, jest stonowana i mniej widoczna, szczególnie w figurach kobiet po prawej stronie. Kolejne cechy późnego stylu Coecke'a odnaleźć można w szeregu dzieł niebędących już rysunkami. Na *Zdjęciu z Krzyża*³² – centralnej kwaterze tryptyku pasywnego datowanego na lata 1545–1550 – postaci stojące pod krzyżem mają bardziej klasyczne i eleganckie pozy (il. 8). Oszczędność gestów i melancholia na twarzach kobiet łączy je z postaciami na rysunku w Luwrze. Podobne cechy odnaleźć można w monumentalnym drzeworycie *Zwyczaj i stroje Turków*, wydanym po śmierci Coecke'a przez jego drugą żonę Mayken Verhulst, jednak według rysunków powstałych podczas podróży do Konstantynopola i dopracowanych najprawdopodobniej w połowie lat czterdziestych.

Wartość analizy wymienionych dzieł przejawia się w tym, że jak zauważa Campbell, stanowią one dowód na stosowanie pewnego zestawu typów figur i kompozycyjnych rozwiązań, które z kolei pojawiają się „[...] w szeregu najbardziej poetyckich i pięknych serii tapiserii, zaprojektowanych w latach czterdziestych szesnastego wieku”³³. Postaci o podobnej ekspresji odnaleźć można w kilku wykonanych około 1550 roku cyklach, między innymi w tak zwanych „Poezjach”, ukazujących sceny z *Metamorfoz* Owidiusza³⁴, „Stworzeniu świata”³⁵ i szczególnie „Historii Vertumnusa i Pomony” (przykładowo *Vertumnus przemieniony w ogrodnika*, il. 9)³⁶. Oczywiście ich projekty powstały nieco wcześniej, zapewne około 1545 roku.

Kolejnym punktem odniesienia dla warszawskiego szkicu są dwie serie tapiserii: „Historia Juliusza Cezara”, której *editio princeps* zostało dostarczone Henrykowi VIII w 1543–1544 roku, oraz „Historia Abrahama”, dostarczona władcy Anglii w tym samym czasie. Pierwsza z nich co prawda nie zachowała się, ale znamy fragment z drugiej edycji, wykonanej w 1549 i zakupionej przez papieża Juliusza III w 1555 roku – to scena ukazująca *Zabójstwo Juliusza*

³⁰ Pióro w tonie brązowym, lawowanie w tonie szarym, 16,9 × 28 cm, nr inw. 20736, Cabinet du Dessins, Luwr.

³¹ Choć rysunek pod względem kompozycyjnym oraz typu zastosowanych postaci jest dobrym punktem odniesienia dla późnych dzieł artysty, jednak przypisanie jego autorstwa Coecke'owi ze względu na zupełnie inny, nie tak swobodny sposób rysowania, jest wątpliwe. Szkic jest zapewne rysunkiem warsztatowym, „Nachzeichnung”, być może rejestrującym oryginalną kompozycję Coecke'a. W związku z tym atrybucja szesnastowiecznemu niderlandzkiemu artyście (jak to jest określone w internetowej bazie Luwru) wydaje się uzasadniona. Zob. *Aman conduisant Mardochée* [w:] Inventaire du Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre [online] [dostęp: 5 kwietnia 2013], dostępny w Internecie: <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=na>>.

³² Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona.

³³ T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384.

³⁴ Serię składającą się z pięciu tapiserii, zakupił w 1556 syn Karola V, Filip (późniejszy Filip II, król Hiszpanii); wykonana została w warsztacie Willema de Pannemakera. Zob. P. Junquera de Vega, C. Diaz Gallegos, op. cit., s. 105–115 i nn.; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384; s. 424–428, kat. nr 49 (Cecilia Paredes o kompozycji *Perseusz uwalniający Andromedę* i całej serii).

³⁵ Ok. 1550, Galleria dell'Accademia, Florencja. Wśród siedmiu tapiserii znajduje się *Stworzenie Ewy*. Serię zakupił w 1551 Cosimo I Medici u antwerpskiego kupca Jana van der Walle'ego. Zob. T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 276–277, il. 122, oraz s. 385.

³⁶ Ok. 1545–1550, nr inw. 10076061, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. Serię zakupił w 1561 lub 1562 r. Filip II, król Hiszpanii. Jako autorzy projektu tych tapiserii wymieniani byli w literaturze Jan Vermeyen, Josse van Noevele, Leonard Thiry i Pieter Coecke van Aelst lub artysta z jego pracowni. Pierwsza edycja została wykonana dla Marii Węgierskiej przed 1548 przez nieznanego warsztat brukselski. Zob. P. Junquera de Vega, C. Diaz Gallegos, op. cit., s. 105–133; Cecilia Paredes, *Des jardins de Venus aux jardins de Pomone: Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone*, „Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art” 1999, vol. 68, s. 75–112; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384–385 i 389–390.



il. 10 | fig. 10

Bóg ukazujący się Abrahamowi | *God Appears to Abraham*, z serii „Historia Abrahama” | from the series “Story of Abraham,” projekt przypisywany Pieterowi Coecke’owi van Aelst, wykonanie w warsztacie Willema de Kempeneera | design attributed to Pieter Coecke van Aelst, woven in the workshop of Willem de Kempeneer, ok. | c. 1541–1543, Hampton Court Palace, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elisabeth II 2013

Cezara³⁷. Druga zachowała się w komplecie³⁸. Zakładając, że wykonanie jednej serii mogło trwać dwa i pół, nawet trzy lata, projekty powstały zapewne na początku lat czterdziestych. W kontekście kompozycji *Estery przed Aswerusem* szczególnie istotne jest, pojawiające się we wspomnianych tapiseriach, rozbudowane monumentalne tło architektoniczne. Kolumny i pilastry ustawione na cokołach, profilowane gzymsy, a także ściany bogato dekorowane płaskorzeźbami i marmurowymi okładzinami widoczne w kilku kompozycjach, między innymi *Bóg ukazujący się Abrahamowi* (il. 10), składają się na teatralną wręcz scenografię³⁹. Choć skomplikowane motywy architektoniczne obecne były w twórczości Coecke’a już wcześniej, tu jednak mają inny wyraz. Precyzyjnie wykreślona perspektywa i widoczne wzorce włoskie mogą mieć związek nie tylko z doświadczeniami zdobytymi podczas podróży do Włoch, ale również (a może przede wszystkim) z prowadzonymi przez artystę od końca lat trzydziestych pracami nad

³⁷ Muzea Watykańskie, Watykan; zob. Thomas P. Campbell, *New Light on a Set of History of Julius Caesar Tapestries in Henry VIII’s Collection*, „Studies in the Decorative Arts”, vol. 5, no. 2 (Spring–Summer 1998), s. 2–39; idem, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 383; idem, *Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court*, Yale University Press, New Haven 2007, s. 277–281, il. 14.1.

³⁸ The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II; zob. T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 384 oraz s. 416–423, kat. nr 48; idem, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit., s. 281–297.

³⁹ 1541–1543, nr inw. RCIN 1046.3, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elisabeth II.



tłumaczeniem traktatu architektonicznego Serlia⁴⁰. Na wspomnianej już kompozycji *Bóg ukazujący się Abrahamowi* upozowanie postaci Abrahama siedzącego na krześle po lewej stronie, a także statyczne figury Świętej Trójcy są analogiczne do Aswerusa i zbliżających się do niego kobiet na rysunku warszawskim. Uderzające jest także podobieństwo stosunku proporcji głównych postaci do architektonicznego tła. Warto na koniec zauważyć, że projekt do tapiserii z historią Abrahama był jej lustrzanym odbiciem – kierunek jego kompozycji był zbieżny z kierunkiem *Estery przed Aswerusem*.

Styl, w jakim wykonane są figury na rysunku warszawskim, odbiega od stylu dzieł Coecke'a z wcześniejszej fazy jego twórczości – brak tu nerwowych, ujętych w dynamicznych, często wręcz konwulsyjnych pozach, postaci⁴¹. Przeciwnie, charakteryzuje je oszczędność gestów, stłumiona ekspresja, a kompozycja jest wręcz statyczna. Zwraca uwagę, wspomniane przez Alsteensa, inne prowadzenie linii piórem. Stroje kobiet zostały narysowane za pomocą krótkich prostych kresek, które często nie łączą się ze sobą i nie charakteryzują precyzyjnie postaci. Zaznaczają jedynie linie załamania szat i sugerują ułożenie znajdujących się pod nimi ciał. Większość twarzy została wydobyta równie zdawkowo, dłonie i stopy są często oddane trzema, czterema pociągnięciami. W ogólnym wyrazie rysunek uderza konturowością. Lawowanie jest

il. 11 | fig. 11

Pieter Coecke van Aelst, *Gaius Fabricius Luscinus odmawia przyjęcia darów od Pyrrusa* | *Gaius Fabricius Luscinus Refusing the Gifts from Pyrrhus*, tu datowany na koniec lat 30. XVI w. | here dated to the end of the 1530s, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paryż | Paris

⁴⁰ Traktat wydany po raz pierwszy w Wenecji w 1537 r. Zob. T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 383.

⁴¹ *Arrasy flamandzkie...*, op. cit., s. 404–405.



il. 12 | fig. 12

Pieter Coecke van Aelst,
Projekt tryptyku ze
scenami z życia świętego
Jana Chrzciciela | *Design
for a Triptych with
Scenes from the Life of
Saint John the Baptist*,
tu datowany na koniec lat
30. XVI w. | here dated to
the end of the 1530s, The
British Museum, Londyn
| London

fot. | photo © Trustees of the
British Museum

tu subtelne i, inaczej niż we wcześniejszych projektach tapiserii, nie jest równorzędnym z piórem środkiem artystycznej ekspresji – nakładane dużymi jasnymi plamami zaznacza jedynie cienie rzucane przez bohaterów sceny oraz te znajdujące się na ich twarzach i ciałach. Ukazane na pierwszym planie postaci są smukłe, wręcz manierystycznie wydłużone, a ekspresja ich ciał bardziej stonowana, co przybliży rysunek do rozwiązań stylistycznych obecnych w dziełach artysty datowanych około połowy lat czterdziestych. Architektoniczne tło i typy strojów oraz proporcje postaci są bliskie tym w tapiseriach z historią Juliusza Cezara i w szczególności z historią Abrahama, których projekty powstały na początku tej dekady.

Brak analogii dla warszawskiego dzieła wśród zachowanych projektów tapiserii sprawia, że należy ich szukać wśród innych rysunków Coecke'a. Szczególnie bliski szkicowi jest rysunek *Gaius Fabricius Luscinus odmawia przyjęcia darów od Pyrrusa* (il. 11)⁴². Kompozycja jest tu co prawda bardziej monumentalna, obejmuje bowiem rozległą, otwartą przestrzeń wypełnioną dziesiątkami pełnych ekspresji postaci, jednak rzuca się w oczy analogia dotycząca architektury. Wydaje się, że rytmicznie ukazane pilastry i wieńczący je profilowany gzyms po prawej stronie oraz fasada świątyni w głębi po lewej, o formach charakterystycznych dla dojrzałego renesansu włoskiego, zostały

⁴² Pióro w dwóch odcieniach brązowego tuszu, lawowanie, na zarysie czarną kredką, papier zeberkowy, 14,6 × 22,3 cm, nr inw. 5928, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paryż.



wykonane tą samą ręką co pałac Aswerusa. Obydwa rysunki świadczą o tym, że ich autor znał projekty Serlia, m.in. fasad kościołów, opublikowanych w jego traktacie architektonicznym⁴³. Co prawda postaci są tu bardziej dynamiczne, ich dłonie i stopy bardziej dopracowane, jednak twarze, szczególnie kobiet, z ich charakterystycznie narysowanymi oczami (kółeczka u postaci na pierwszym planie, punkty u tych w głębi kompozycji) i nosami są analogiczne. Kompozycja została wykonana na zarysie czarną kredką i obwiedziona pojedynczą tuszową ramką. Widoczne na niemal całej powierzchni szkicu wzmocnienia linii wykonanych jasnobrązowym tuszem ciemniejszymi akcentami przywodzą na myśl podobny zabieg zastosowany w *Esterze przed Aswerusem*. Oba szkice łączy w końcu podjęta w trakcie prac decyzja o zmianie kompozycji – w rysunku warszawskim o zwężeniu, a w paryskim – o jej wydatnym poszerzeniu. Karel G. Boon uznał⁴⁴, że charakter rysunku z Fondation Custodia jest zbliżony z *Projektem tryptyku ze scenami z życia świętego Jana*

il. 13 | fig. 13

Verso il. 12 | verso of
fig. 12

⁴³ Krista de Jonge, *The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries 1520–1560*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2009, 59, s. 111–135; Yves Pauwels, *L'introduction des ordres d'architecture dans les Pays-Bas : entre Italie et Espagne* [w:] *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas XVI^e–XVIII^e siècles / Artistieke relaties tussen Italië en de Nederlanden 16de–18de eeuw*, red. Ralph Dekoninck, Turnhout, Brepols, Bruxelles–Rome 2012, s. 53–59. Belgisch Historisch Instituut te Rome, Artes, 3; Samantha Heringuez, *Les peintres flamands du XVI^e siècle et les éditions coeckienues des livres d'architecture de Sebastiano Serlio*, „Revue de l'art” 2012, n° 180, s. 45–52.

⁴⁴ K.G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings...*, op. cit., s. 96.

Chrzciela (il. 12 i il. 13)⁴⁵. Faktycznie, oba dzieła mają wiele cech wspólnych. J. Richard Judson opisał jego styl jako ten, w którym „[...] postaci kreślone są długim, nieprzerwanym konturem, oszczędnym w użyciu lawowaniem [...]”⁴⁶. Do cech łączących obydwie rysunki dodać można również sposób ukazania architektury: w prawym skrzydle *Tryptyku*, ukazującym *Taniec Salome*, a także na recto lewego skrzydła ze sceną *Narodzin świętego Jana Chrzciela*. Judson, wskazując na podobieństwo szeregu postaci z tymi ukazanymi na wspomnianej wcześniej centralnej kwaterze tryptyku z Lizbony, zaproponował datowanie około 1540 roku⁴⁷. Biorąc pod uwagę widoczną na rysunkach architekturę (zbieżną z tą ukazaną na tapiserii z *Zabójstwem Cezara* oraz na dziełach z serii „Historia Abrahama”), a także łączący obydwie dzieła konturowy charakter linii i oszczędność lawowania, jego propozycja ma swoje uzasadnienie. Ze względu na bliskość stylistyczną partii architektury, stonowaną ekspresję postaci ukazanych na szkicu warszawskim oraz łączące go z dziełami z Fondation Custodia i British Museum operowanie konturem oraz sposób lawowania, datowanie *Estery przed Aswerusem* nieco później, na lata 1541–1543, wydaje się zatem uzasadnione.

Nie udało się co prawda odnaleźć tapiserii wykonanej na podstawie warszawskiego projektu, jednak motyw postaci po prawej stronie, a także rozbudowane architektoniczne tło i proporcje całej kompozycji można odnaleźć na tapiserii *Romulus pokazuje głowę Numitora Amuliusowi* z serii „Historia Romulusa i Remusa” (il. 14)⁴⁸. Analogiczny jest nawet podest, na którym stoi tron obydwu władców. Scena ta – i cała seria, do której należy – musiała zyskać wielką sławę, skoro jej kolejne edycje powstawały nawet na początku siedemnastego wieku⁴⁹. Choć nie zachował się ani karton, ani żaden rysunek przygotowawczy, na podstawie cech stylistycznych kompozycji historycy sztuki starali się wskazać autora projektu. Ze względu na wyraźny wpływ sztuki włoskiej, jedną z najwcześniejszych atrybucji było przypisanie projektu Tommaso Vincidorowi (zm. ok. 1536; uczniowi Rafaela, który współpracował przy wykonaniu kartonów do tapiserii z serii „Dzieje Apostolskie” oraz przy dekoracjach logii watykańskich), który przez około dziesięć lat przed śmiercią tworzył projekty tapiserii na terenie Niderlandów⁵⁰. Bez względu na osobę twórcy, Anna Gray Bennett zaproponowała rok około

⁴⁵ Pióro i lawowanie w tonie brązowym, papier żeberkowy, 21,1 × 31,9 cm, nr inw. 1854.0628.38, The British Museum, Londyn. Zob. John Oliver Hand et al., *The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, 7 listopada 1986 – 18 stycznia 1987, The Pierpont Morgan Library, New York, 30 stycznia – 5 kwietnia 1987, National Gallery of Art, Cambridge University Press, Washington–Cambridge 1986, s. 116–117, kat. nr 37 (J. Richard Judson).

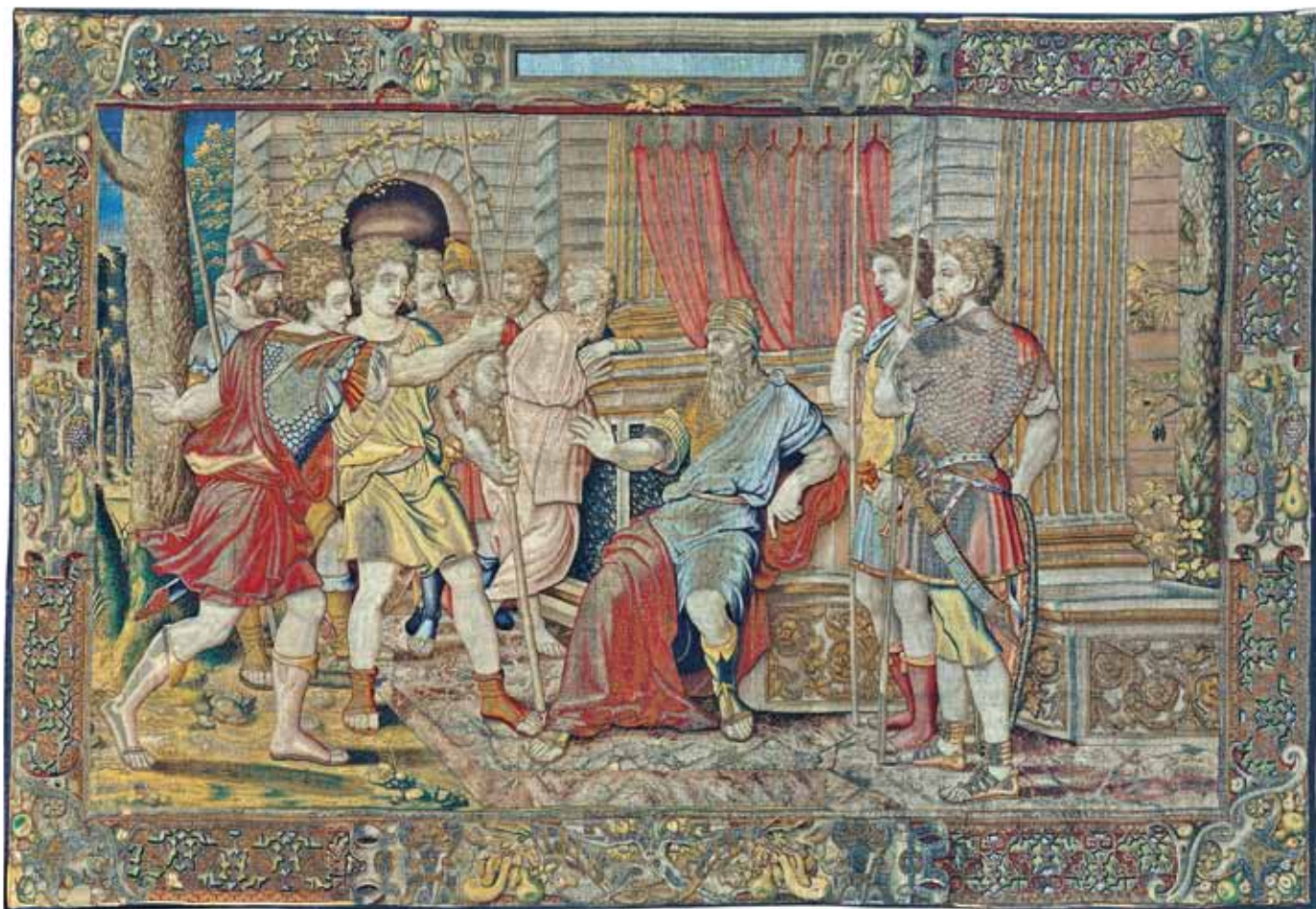
⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem. Karel G. Boon datuje rysunek z Fondation Custodia na lata 1534–1535, wydaje się jednak, uznając argumenty przedstawione przez Judsona w stosunku do *Tryptyku* z Londynu (oraz uwzględniając datę wydania *Regole...* Serlia, czyli 1537 r.), że jego powstanie należałoby przesunąć bliżej 1540 r.

⁴⁸ Kolekcja prywatna, Londyn, 210 × 310 cm. Wykonana w warsztacie Willema de Pannemakera w Brukseli, ok. 1540–1545. Pochodzi z serii czterech tapiserii zakupionych w 1550 r. przez syna cesarza Karola V, Filipa (późniejszego Filipa II, króla Hiszpanii). Zob. T.P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit., s. 306–307, il. 15.6.

⁴⁹ M.in. tapiserie w: Kunsthistorisches Museum, Wiedeń (serie VIII i XXI), ok. 1560, zob. Elisabeth Mahl, *Die Romulus und Remus-Folgen der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1965, Bd. 26, s. 7–40. Neue Folge, 25; The Toledo Museum of Art, Ohio, zob. Anna Gray Bennett, *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco. Revised Edition*, The Fine Arts Museums of San Francisco, Chronicle Books, San Francisco 1992, s. 166, il. 64; The Fine Arts Museums of San Francisco, 1625, zob. A. Gray Bennett, op. cit., s. 166–169, kat. nr 46. Zob. też G. Delmarcel, op. cit., s. 159, il. 5.5; T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 397, s. 398, il. 189.

⁵⁰ E. Mahl, op. cit., s. 38–40 (tam dawniejsza literatura i podsumowanie wcześniejszej dyskusji dotyczącej autorstwa projektu).



1535, jako datę powstania pierwowzoru⁵¹. Guy Delmarcel nie wykluczając autorstwa Włocha, uznał, że autorem projektu mógłby być artysta flamandzki tworzący pod silnym wpływem sztuki włoskiej – ktoś taki jak Michiel Coxie⁵². Campbell utrzymał tę atrybucję i zaproponował datowanie tapiserii na lata 1540–1545⁵³. Ostatnio swoją opinię potwierdził i rozwinął, wskazując na widoczną w kompozycji idealizację postaci i klasyczną architekturę. Zauważył, że postaci Romulusa i jego towarzyszy mogą powtarzać figury namalowane przez Rafała i jego współpracowników w stanzach watykańskich⁵⁴. W kontekście warszawskiego rysunku warto zwrócić jednak uwagę na jeszcze jedno dzieło. Wśród tapiserii zakupionych w połowie lat czterdziestych szesnastego wieku przez Henryka VIII była najprawdopodobniej seria „Historia króla Salomona”. Choć nie zachowała się ona do dziś, wygląd dwóch kompozycji wchodzących w jej skład znany dzięki tapiseriom wykonanym w manufakturze Mortlake około

il. 14 | fig. 14

Romulus pokazuje głowę Numitora Amuliusowi
Romulus Reveals the Head of Numitor to Amulius, z serii „Historia Romulusa i Remusa”
 | from the series “Story of Romulus and Remus,” projekt Michiela Coxie, wykonanie w warsztacie Willema de Pannemakera | design by Michiel Coxie, woven in the workshop of Willem de Pannemaker, ok. c. 1540–1545, kolekcja prywatna | private collection (Franses Archive), Londyn
 | London

⁵¹ A. Gray Bennett, op. cit.

⁵² G. Delmarcel, op. cit., s. 156.

⁵³ T.P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., s. 397, il. 189.

⁵⁴ T.P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit.

1625 roku – między innymi tej ukazującej *Przybycie królowej Saby na dwór króla Salomona*. Jej kompozycja i bohaterowie wydają się być echem rysunku warszawskiego⁵⁵. Według Campbella ukazane na niej postacie są bliskie tym z serii „Historia Abrahama”, choć brak im ich wdzięku, co może wskazywać na to, że projekt i kartony oryginalnych dzieł wykonał artysta z kręgu Coecke’a, a nie sam mistrz.

Ustalenie relacji między *Esterą przed Aswerusem* a *Romulusem pokazującym głowę Numitora Amuliusowi* może rzucić światło na atrybucję zarówno rysunku, jak i projektu tapiserii. Zbieżność zastosowanych w nich motywów jest zbyt duża, by uznać ją za przypadkową i wytłumaczyć wykorzystaniem przez dwóch artystów identycznych wzorców. Inną możliwością jest, że obydwa dzieła mają wspólny pierwowzór – tapiserię, obraz bądź fresk. Jest to jednak o tyle mało prawdopodobne, że projekt do *Romulusa* musiał być lustrzanym odbiciem *Estery*. Jeśli więc jest jakaś zależność między jednym a drugim dziełem, jedno z nich musiało być wzorem dla drugiego, a zatem – albo warszawski rysunek jest inspirowany sceną z historii Rzymu, albo projekt tej ostatniej jest kopią tapiserii, która powstała na podstawie projektu z Muzeum Narodowego. Rozwikłanie tego problemu nadal stanowi wyzwanie dla historyków sztuki, wydaje się jednak, że *Estera przed Aswerusem* może stać się punktem wyjścia do ponownego podjęcia kwestii atrybucji projektów do „Historii Romulusa i Remusa”.

Czy zatem, podobnie jak rysunki z Paryża i Londynu, również ten z Warszawy jest dziełem Pietera Coecke’a van Aelsta? Szkic pasuje stylistycznie do dzieł powstałych w pierwszej połowie lat czterdziestych, czyli w okresie, gdy artysta pracował już nad tłumaczeniem na niemiecki traktatu Serlia i był pod silnym wpływem stworzonych przez niego wzorców. Atrybucja *Estery przed Aswerusem* powinna uwzględnić nieznaczne różnice w użyciu kreski w stosunku do innych jego dzieł, które jednak można wytłumaczyć charakterem rysunku (wczesny etap projektowania tapiserii), bądź odmiennym w stosunku do wcześniejszych dzieł stylem rysunkowym z lat czterdziestych. W świetle obecnych badań przedstawione zastrzeżenia nie stoją według mnie na przeszkodzie, by uznać omawiany szkic za dzieło Coecke’a.

Chciałbym serdecznie podziękować dr Magdalenie Piwockiej (Zamek Królewski na Wawelu) za uwagi dotyczące artykułu, Stijnowi Alsteensowi (Metropolitan Museum of Art, New York) za wiele cennych uwag dotyczących warszawskiego szkicu i e-mailową dyskusję na temat rysunkowego *œuvre* artysty, a także Hannie Benesz (Muzeum Narodowe w Warszawie) za pierwszą krytyczną lekturę niniejszego tekstu.

⁵⁵ Easton Neston, Northamptonshire. Ibidem, s. 304–305, il. 15.5.

| Esther before Ahasuerus: A Design for a Tapestry by Pieter Coecke van Aelst

Standing out among the sixteenth-century Netherlandish drawings in the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw is an unpublished work, attributed to an artist from the circle of Pieter Coecke van Aelst, *Esther before Ahasuerus*. Dazzling in its execution, it shows an episode from the Old Testament Book of Esther (**fig. 1**; verso, **fig. 2**).¹ Esther, the Jewish wife of Persian ruler Ahasuerus, uncovered his vizier Haman's plot to kill all the Jews in the land in order to settle a score with her uncle Mordecai. Forced by her uncle to act, risking her life, Esther went to the throne room where Ahasuerus was sitting. He greeted her by tilting his sceptre and invited her to tell him the reason for her visit. "Then said he unto her, 'What wilt thou, queen Esther? And what [is] thy request? It shall be even given thee to the half of the kingdom.' And Esther answered, 'If [it seem] good unto the king, let the king and Haman come this day unto the banquet that I have prepared for him.' Then the king said, 'Cause Haman to make haste, that he may do as Esther hath said.'" (Est 5: 3–5)². It seems that the artist has captured this very moment, as Ahasuerus turns to give his order to a man standing in the foreground.

The composition of the drawing is straightforward: two groups fill the foreground. On the left are eight women wearing long robes. The woman at the head of the group, most likely Esther, has her knees slightly bent as she lifts the edge of her dress with her right hand to kneel. On the right are five men who, unlike the women, gesticulate energetically, seemingly in reaction to what is going on before them. In the centre, on a richly decorated throne, in a suit of armour and with a coat draped across his shoulders, sits Ahasuerus. He holds a three-pointed sceptre. One of the men behind him is leaning his head towards the ear of another, commenting on events. These are probably the eunuchs Bigthan and Teresh, who are plotting against Ahasuerus (Est 2: 21–23)³. But the king turns towards the man on the right, who is standing

¹ Pen, two shades of brown ink on traces of black chalk, light brown wash on brown paper with a fragment of a watermark: three balls (foolscap hat?); vertical chain lines, irregular spaces between chains (23–18–23–25–22–23–23–23–23 mm), 18,5 × 25,3 cm; in the four corners, at the meeting point of the double lines that frame the composition, piercings with a sharp tool (needle?), inv. no. Rys.Ob.d.715 MNW, the National Museum in Warsaw. In 2011 Dorota Nowak, head of the Conservation Workshop of Paper, treated this drawing, by cleaning the dust and small bits of grime off its recto and verso; removing bits of paper (leftovers of the page in the album into which the drawing had originally been glued) and leftover adhesive from the verso; removing the grease stains, which degraded the paper and limited its legibility (in the centre and at the bottom of the sheet); fixing the inks, water baths; fortifying the paper's structure; minor stippling and montage onto an acid-free passe-partout. See the conservator's documentation in the archive of the Conservation Workshop of Paper, the National Museum in Warsaw.

² Quotations from the King James Bible.

³ See Guy Delmarcel, Nicole de Reyniès, Wendy Hefford, *The Toms Collection. Tapestries of the Sixteenth to Nineteenth Centuries*, with contrib. by Eric Rochat et al., Fondation Toms Pauli (Lausanne: Verlag Niggli AG; Zürich: Sulgen, 2010), pp. 44–5, cat. no. 10.

before the throne, shown from the back in slight counterpose, leaning on his shield, a sword on his belt. A second man, holding a cane, stands at the door leading into the palace, perhaps this is Esther's uncle Mordecai.⁴

Meticulously drawn architecture serves as background. In the centre are columns on high pedestals crowned with profiled cornices; the wall they frame is covered with bas-relief and decorative geometric elements. The royal throne stands at the right wall, and above it are another bas-relief and unfurled draperies. The door next to it is only partly visible. The architectural details are cut off by the edge of the composition on the right side and at the top (we can only see a small part of the columns) deliberately, to give the space that is shown both greater equilibrium and monumentality. The perspective lines are marked by the door's cornices and transom. Architecture nearly fills the composition's frame, and it is only on the left, above the women's heads, that we can see a hilly landscape with classical buildings or ruins between the trees.

The Warsaw drawing presents an opportunity to study the work of a sixteenth-century draughtsman. First, the artist used black chalk to sketch out the layout of the composition, and its traces are faintly visible in several places. He defined both the architectural elements and the grouping of the figures. He was clearly dissatisfied with the overall effect and reduced the area of the composition by about one centimetre on the right by cutting out some of the doorframe and Mordecai's figure with a second, inner frame. Over time, the chalk sketch lost its sharpness and expression; what remains are worn-out lines, which come across as irregular streaks. We should therefore not draw far-reaching conclusions from this, but instead focus on analyzing those areas whose interpretation is more certain.

The next stage is a drawing in pen and brown ink. Significantly, it does not replicate the careful earlier design, and at times firmly departs from it. For example, there is the new alignment of Esther's legs: initially much closer together, her right foot was parallel to her left, much like the position of the body of the woman on the far left. The new presentation with her legs further apart makes her more dynamic, as her right leg is decidedly moved back, her right foot at a right angle to her left, its perspective significantly foreshortened. Originally, the first man on the left was to be at the centre of the composition, much nearer to the women, and he thus covered the clearance in which we now see the door opening and the stairs leading to it. The innovation gives the composition depth. The light line in black chalk, which continues the arc of the man's arm in the doorway on the right-hand side (Mordecai), indicates that the initial concept showed his whole figure. It also seems that Ahasuerus's right leg was initially bent more at the knee and placed closer to the throne. Traces of black chalk appear elsewhere, but no longer form such clear shapes. The streaks and even blackened areas, for instance in the architectural sections, may be interpreted, however, as evidence of the intensive work the artist put into these parts of the composition. He also used slightly darker ink to correct the pedestal of Ahasuerus's throne, his left leg and the profiled cornice and column shafts. These slight changes did not, however, alter the composition. A delicate, subtle wash, which consistently emphasizes the areas of shadow, building up the forms of the figures, puts the finishing touches on the drawing. It also plays an important role in the landscape, clearly making the hill on the left stand out against the background of another, which is drawn only in pen.

⁴ Ibid.

The writing below the composition, 25 [35? 57?] *Sonder den boort* 25 [35? 57?] *ellen* (without border 25 [35? 57?] Ells) – indicates the work's original purpose (fig. 3): it is without a doubt the preliminary sketch for a tapestry.⁵ It is in pen and brown ink in an identical tone to the rest of the drawing, which may indicate that both were done by the same hand.⁶ But it is not out of the question that the writing was added later, in the workshop in which the tapestry was to be woven according to the drawing, as instructions for the maker of the cartoons (perhaps the same person who created the design) concerning the dimensions of the final composition. A third possibility is that the writing predated the drawing, to assist the artist in creating a design with the correct proportions. Even though instructions setting the height of the tapestry have not survived, it is very likely that such an inscription did exist at one time and that its fragment, cut off by the edge of the sheet, is visible on the left. Another inscription in a different hand and in slightly darker brown ink is found on the verso of the drawing, but is difficult to decipher (fig. 4).⁷

As he began his drawing, the artist knew the dimensions of the final work, which he needed to determine the proper proportions of the composition and therefore to draw the borders to enclose it. The fact that no line (apart from those made in black chalk) crosses these borders is evidence that the internal double frame was made earlier than the drawing in pen. This would not have happened had the artist drawn the frame after finishing his composition. Even though we can be certain that the drawing was related to the production of a tapestry, it does not meet the definition of a *petit patron*, a final design on whose basis the cartoon (*patron*) would be executed; we know this from the reduction of the width of the field of the composition and the presence of *pentimenti*, as well as the characteristic summary nature of the sketch. It is a preliminary drawing, actually two drawings (chalk and pen) that represent the initial stage of work on the composition and as such could be shown to the client for his approval.

In designing the composition of *Esther before Ahasuerus*, the artist used the conventional set of motifs that weave through the works of Raphael (1483–1520), Giulio Romano (1499–1546), Giovanni Francesco (c. 1496 – c. 1528) and Luca Penni (c. 1500/1504–77); they include rulers sitting on their thrones in distinctive poses, with classical architecture as background and soldiers flanking this arrangement on one or both sides, often leaning on shields that rest on the floor. These distinctive motifs can also be found in designs and cartoons made by Italian artists, which served weavers in Brussels to make tapestries, and allowed artists in the Netherlands to study them without needing to travel to Italy. Finally, they also appeared in local designs, such as the series “The Founding of Rome,” especially the tapestry *The Rape of the Sabine Women*

⁵ The number values have been interpreted in various ways. Marijn Schapelhoouman, Curator of Drawings of the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, reads them as 25 *ellen*; Stijn Alsteens, Curator at the Department of Drawings and Prints, Metropolitan Museum of Art, New York, as 35 *ellen*; Hillie Smit, co-author of a monumental catalogue of Rijksmuseum tapestries (Hillie Smit, Ebelte Hartkamp-Jonxis, *European tapestries in the Rijksmuseum* [Zwolle: Waanders, 2004]. Catalogues of the decorative arts in the Rijksmuseum Amsterdam, 5), as 57 *ellen*.

⁶ The writing is similar to the inscription on the drawing *The Jews Collecting the Twelve Stones from the River Jordan* (c. 1535–38, inv. no. 2002.431, Metropolitan Museum of Art, New York), but one should be extremely cautious in promoting the thesis that both inscriptions were made by Coecke.

⁷ Marijn Schapelhoouman identifies the writing: “*teeckeninge[n] Swart tot Groningen*” (Opinion based on its photograph during my archival survey of the Rijksprentenkabinet in Amsterdam in March 2011); Stijn Alsteens deciphered it as *Dessins [?] Dese [?] teckeyninghen hoert toe fransus [?]* (emailed photograph, 2 April 2011).

and *The Presentation of Hersilia to Romulus*⁸ according to a design by Bernard van Orley or another of his compositions, *Month of February* in the series “Hunts of Maximilian,”⁹ as well as in the works of other tapestry designers of the first half of the sixteenth century. The group of women being led by Esther echoes the grouping of the apostles in *The Charge to Peter* tapestry in the series “Acts of the Apostles,” whose first edition based on Raphael’s cartoons was produced in the workshop of Pieter van Aalst in Brussels in 1516–19.¹⁰ It is noteworthy that a finished tapestry and not a cartoon must have inspired it, since it is the mirror image of the women in the Warsaw drawing.

The drawing belonged to Albrecht von Sebis (1685–1748), a Wrocław (Breslau) burgher-master, long-time mayor of the city and from 1741 chairman of the municipal council in the newly created Prussian municipality.¹¹ Ernst Wilhelm von Hubrig (1712–87) inherited his collection of drawings, etchings and paintings after Sebis’s death, and in 1767 donated it to the city. It was then that all 1,133 drawings were pasted into two albums, *Desseins originaux Pars I* and *Desseins originaux Pars II*; *Esther before Ahasuerus* and three others on page 63 of the first volume. Its specific placement within the collection was marked in pencil on its back (see **fig. 2**).¹² Sebis may have bought the sketch during a European trip in 1708–12, when the Netherlands were one of his stops. He may also have acquired it in Vienna, where he served as Wrocław’s envoy to the court of Emperor Charles VI in 1728–31. We know that it was at this time that Sebis’s art collection grew significantly with purchases of both old and contemporary works, including fourteen paintings he commissioned from Johann Georg Platzer (1704–61). Until the Second World War, the drawings were kept in the Schlesisches Museum der bildenden Künste in Wrocław and then moved to the National Museum in Warsaw in late 1945 in the so-called restitution campaign.¹³

Until recently, art historians have not attempted to resolve the attribution of the drawing. The sole trace of interest in it is a note on an old mount, which attributed the work to an artist

⁸ C. 1525; see Paulina Junquera de Vega, Carmen Díaz Gallegos, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. 1 (Sigilo XVI) (Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1986), pp. 93–9. The Warsaw drawing resembles especially closely the composition *The Rape of the Sabine Women and the Presentation of Hersilia to Romulus* (inv. no. A.264-7779, Palacio de San Ildefonso, Segovia). *Ibid.*, p. 98.

⁹ 1531–33, Louvre, Paris. The designs were made in c. 1530–31, the tapestries woven in the workshop of the brothers Dermoyen in Brussels. It is important to remember that Coecke may have been familiar with both cycles, since, according to Carel van Mander, he worked in Bernard van Orley’s workshop in Brussels.

¹⁰ Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, with contrib. by Maryan W. Ainsworth et al., exh. cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 12 March – 19 June 2002 (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven, Conn. and London: Yale University Press, 2002), pp. 204–10, cat. nos 18–22, fig. 18. On tapestries and their cartoons, also see *Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, Mark Evans and Clare Browne, with Arnold Nesselrath, eds (London: V&A Publishing, 2010).

¹¹ See Piotr Borusowski, “‘Dessins Originaux’. Osiemnastowieczna kolekcja rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie. Stan i perspektywy badań / ‘Dessins Originaux’. An 18th century collection of drawings at the National Museum in Warsaw. State and prospects of research,” in *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Piotr Oszczanowski, eds (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011), pp. 231–8. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia Sztuki*, 31 (for earlier literature); *id.*, “Tehnised uuringud ja päritolu selgitamine Albrecht von Sebischi (1685–1748) joonistuste kogu rekonstrueerimisel / Technical examination and provenance research in the reconstruction of the drawing collection of Albrecht von Sebis (1685–1748),” *Eesti Kunstimuuseumi Toimetised / Proceedings of the Art Museum of Estonia. Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad? / Technical Art History – Technics of Art History?*, 2(7) (2012), pp. 107–32.

¹² For a history and reconstruction of the albums, see Borusowski, “Tehnised uuringud...,” *op. cit.*, *passim*.

¹³ See Borusowski, “‘Dessins Originaux’...,” *op. cit.*, *passim*.

from the circle of Pieter Coecke van Aelst (1502–50), with a question mark.¹⁴ This note was the starting point of my research.

Pieter Coecke van Aelst was born into the family of Deputy Mayor Jan Coecke.¹⁵ According to Karel van Mander, the young artist was employed in the workshop of Bernard van Orley (1491/92–1542) in Brussels. It is likely that he travelled to Italy earlier than 1525 or 1526. “He had been to Italy and attended the universal school for painters of Rome – where he displayed much diligence in drawings and learning, with regard to figures as well as architecture.”¹⁶ Upon his return, he joined the workshop of Jan van Dornicke in Antwerp, and in 1527 became a master of the Guild of Saint Luke there. He travelled again in 1533–34, this time to Constantinople. Both trips influenced his work significantly, introducing Italianate, as well as oriental, touches both into elements of his landscapes (buildings inspired by Constantinople’s) and of the costumes worn by his figures.

Coecke’s oeuvre is diverse, and drawing occupies a special place in it. Coecke made designs for altar paintings, stained glass windows¹⁷ and, most importantly, tapestries. He was also interested in sculpture and architecture; in 1539 he translated the treatise *De architectura* by Vitruvius into Dutch, and published the translation of the fourth book of *Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifice* by Sebastiano Serlio.¹⁸ Van Mander remarks on the huge impact of the latter work on his contemporaries, artists and architects: “[...] he translated the books of Sebastiano Serlio into our language and thus by his strenuous effort brought the light to our Netherlands and helped the lost art of architecture onto the right path so that things obscurely described by Pollio Vitruvius can easily be understood, or even – as far as the orders of architecture are concerned – make reading Vitruvius unnecessary.”¹⁹

Coecke, like Bernard van Orley, Michiel Coxie (1499–1592) and Jan Vermeyen (c. 1504–59), was among the most important Netherlandish artists who made tapestry designs and cartoons. Characteristic of his designs were not only their excellent compositions, rich motifs and eminent feel for landscape and architecture, but also their flourish, monumentalism and fascination with antiquity and the Renaissance, especially in its classic Roman form. The line in his drawings makes his sketches stand out unmistakably from those of other great draughtsmen of his time. It is generally believed that it was first Orley and then his students Coecke and Coxie who, for example by adapting the practices of Raphael and his school, introduced

¹⁴ The note reads: “Circle of Pieter Coecke van Aelst?” Its author did not leave his/her name behind, but the writing points to Maria Mrozińska, long-time curator of Old Master drawings in the National Museum in Warsaw.

¹⁵ Georges Marlier, *Pierre Coeck d’Alost. La Renaissance flamande* (Brussels: Finck, 1966) is still the definitive monograph of the artist; see also *Tapissierien der Renaissance. Nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst. Ausstellung im Schloss Hiltburn. 15. Mai bis 26. Oktober 1981*, Rotraud Bauer, with contrib. by Jan Karel Steppe (Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1981); Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., pp. 379–91, which also includes earlier literature.

¹⁶ Hessel Miedema, *Karel van Mander: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, vol. 1, *The Text* (Doornspijk: Davaco 1994), p. 130.

¹⁷ The drawing *The Circumcision of Christ* in the University of Warsaw Library’s Print Room (inv. no. T.173 no. 123/1) is relevant here. See *Master European Drawings from Polish Collections*, Anna Kozak, Maciej Monkiewicz, eds, exh. cat., Nelson Atkins Gallery of Art, Kansas City, 17 April – 6 June 1993; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 9 July – 29 August 1993; Musée des Beaux-Arts, Montreal, 10 October – 5 December 1993; Wadsworth Atheneum, Hartford, 9 January – 6 March 1994 (Washington, DC: Trust for Museum Exhibitions, 1993), pp. 35–6, cat. no. 15.

¹⁸ The last volume was published posthumously, in 1553.

¹⁹ Miedema, op. cit., p. 133.

new composition and stylistic schemes of the Italian High Renaissance into Netherlandish tapestry designs.²⁰

Attribution research on Coecke's drawings is challenging. No new comprehensive publication has appeared since Georges Marlier's monograph of 1966, especially none that would analyse his drawings. Discussions of single works have appeared in exhibition and collection catalogues. His designs for the tapestries have been examined much more thoroughly, although they, too, need to be discussed in a broader context.²¹ Making this more difficult is the fact that, as Karel G. Boon has noted, Coecke "[...] ran a thriving studio with many pupils and assistants. His works and inventions were often copied and adapted there, which makes it very difficult to identify authentic pieces: controversies continue to this day."²² Yet these are precisely the drawings involved in the process of making tapestries that ought to be the point of reference in examining the attribution of the Warsaw drawing.

Drawings made for three series of tapestries in the 1530s, "Story of Saint Paul," "The Seven Deadly Sins" and "Story of Josue," should be used to define and study Coecke's draughtsman-ship. The figures hold dramatic poses, drawn with a lively, vigorous stroke, which makes their outlines precise and harmonious with a rich, equally important wash. Gouache is often used, as, for example, in *The Conversion of Saul*²³ (fig. 5). Where the lines could be perfectly straight, assertive and fluid, in Coecke's sketches they quiver and vibrate. They give the impression of having been drawn in a hard pen, which left the lines slightly frayed, something that can be seen, for instance, in *The Capture of the City of Ai*.²⁴

Stijn Alsteens, who considers the attribution of the Warsaw drawing to Coecke as convincing, nonetheless remarks that its lines are straighter and more restrained than those in other works that have been definitively attributed to Coecke.²⁵ Furthermore, this drawing lacks their meticulousness: details of dress, hands, feet and facial features are depicted in a cursory fashion. This manner of drawing initially brings to mind two sketches, *Solomon's Idolatry*²⁶ (fig. 6) and *The Marriage of Tobias and Sarah* (fig. 7).²⁷ Yet because of their characteristic chaotic stroke, as well as the proportions of the figures' hands (e.g., Sarah and Tobias), which are not absolutely correct, they seem different from Coecke's style, although they do appear to belong

²⁰ See, for example, *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, Jerzy Szablowski, ed. (Warsaw: Arkady; Antwerp: Fonds Mercator, 1975), pp. 400–6; Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century* (Tiel: Lannoo Publishers, 1999), pp. 86–94; Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., p. 287 ff.

²¹ *Tapisseries der Renaissance...*, op. cit.; Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., passim.

²² Karel G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection*, preface by Carlos van Hasselt (Paris: Institut Néerlandais, 1992), vol. 1, p. 92.

²³ 1529–30, pen, brown ink, brown wash, gouache (whites), paper, 25.8 × 41.5 cm. From the series "Story of St. Paul," inv. no. DYCE.190, Victoria and Albert Museum, London.

²⁴ C. 1535, pen, brown ink, brown wash, paper, 14.6 × 22.3 cm. From the series "Story of Josue," inv. no. 4818, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paris.

²⁵ Opinion based on a photograph. E-mail of 2 April 2011.

²⁶ It has been attributed to Coecke with a question mark. Pen, brown ink, brown wash, paper, 11.9 × 9.3 cm, inv. no. 1946,0713.971, The British Museum, London. See Arthur Popham, *Catalogue of drawings in the collection formed by Sir Thomas Phillipps, now in the possession of his grandson T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House Cheltenham* (London: privately printed for T. FitzRoy Fenwick, 1935), p. 180, cat. no. 1.

²⁷ C. 1540 (?), pen, brown ink, brown wash, paper, 7.3 × 11 cm, inv. no. RP-T-1964-44, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam. See Karel G. Boon, *Netherlandish drawings of 15th and 16th centuries* (The Hague: Govt. Pub. Office, 1978), vol. 1 (Text), p. 49, cat. no. 135; vol. 2 (Illustrations), p. 54, fig. 135. Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 2.

in his oeuvre (in the case of the latter work), or at least within the orbit of his influence. *Esther before Ahasuerus* thus differs slightly from Coecke's drawings. It is difficult to deny its careful composition and its masterful use of perspective shortcuts, for example in Esther's right foot and in the left foot of the woman standing behind her or the architecture in the background. Can these divergences from features of Coecke's definitively attributed works be explained by the fact that this drawing is a preliminary, spontaneous sketch made early on in the process of designing a tapestry? May the fact that this sketch does not stylistically fully match the designs of the 1530s suggest that it was made in the next decade of his artistic activity? Finally, can the slightly different stroke in this sketch and the clearly calmer expression of the figures mean that this is not the artist's own work but someone's from his circle (as Maria Mrozińska suggests)?

Coecke's style evolved over the more than twenty years of his activity as an artist. His stroke also differs according to the drawing techniques and the function of a given sketch, and thus he made his designs for stained glass windows, paintings and tapestries differently. The obvious disparities between his 1530s and '40s works have challenged researchers of not only Coecke's drawings. Thomas P. Campbell describes it perceptively: "The 'Saint Paul,' 'Deadly Sins' and 'Joshua' series constitute a coherent group of designs with a very distinctive style. Typified by moments of high drama, featuring protagonists in violent action and extreme contraposto, these designs project an excitement that is often accentuated by unusual viewpoints, complex compositions, dramatic atmospheric effects and elaborate architectural settings. Yet the characteristic approach of these examples probably leads us astray when we attempt to assess the character of Coecke's later tapestry designs. This is the case because, as autograph examples in other media demonstrate, his later work incorporates figures of greater refinement and passages of calmer linear rhythms, although they do not altogether abandon the explosive compositions of former days."²⁸ It was likely this very change and the pronounced differences between the 1530s works and the later ones that gave Marlier serious doubts about the authorship of several of them.²⁹

In attempting to define the characteristics of Coecke's later style, Campbell named a representative group of works as the starting point for further analysis. *Triumph of Mordecai*, dated c. 1545, is the only drawing in this group.³⁰ Its brushstroke is frugal, there is not a redundant line and the wash is equally spare. There is no shaky, moving, fluid stroke here that would make arcs, waves or serpentines to enrich the composition, which is very characteristic of Coecke's earlier work.³¹ But even more importantly, the expression of both gestures and clothing is subdued and less visible, especially in the figures of the women on the right. Further features of Coecke's later style are common to several works other than drawings. In *Descent from the Cross*,³² the central panel of the Passion triptych dated 1545–50, the figures standing under the

²⁸ Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., pp. 374–5.

²⁹ Marlier, op. cit., pp. 345–7.

³⁰ Pen, brown ink, grey wash, paper, 16.9 × 28 cm, inv. no. 20736, Cabinet des Dessins, Louvre.

³¹ Even though the drawing is a good point of reference for the artist's late works because of its compositional aspect and the types of figures used, attributing it to Coecke because of a totally different, less free drawing style is questionable. The sketch is probably a workshop copy, *Nachzeichnung*, which may be recording Coecke's original composition. This supports its attribution to a sixteenth-century Netherlandish artist (as the Louvre's internet database lists it). See *Aman conduisant Mardochee*, Inventaire du Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre [online] [retrieved: 5 April 2013], at: <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=na>>.

³² Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon.

cross hold more classical and elegant poses (fig. 8). The sparseness of the women's gestures and their melancholy faces make them similar to the figures in the drawing in the Louvre. There are similar features in the monumental woodcut *Customs and Fashions of the Turks*, made from sketches from Coecke's trip to Constantinople and worked up probably in the mid-1540s, then published after Coecke's death by his second wife, Mayken Verhulst.

The value of the analysis of these works is apparent in that, as Campbell remarks, they are proof of the use of particular types of figures and compositions, which in turn appear "in a number of the most poetical and beautiful of the tapestry series conceived during the 1540s."³³ Figures with a similar expression can be found in a few cycles of tapestries dating to c. 1550, including the so-called "Poesia," portraying scenes from Ovid's *Metamorphoses*,³⁴ "Story of the Creation"³⁵ and especially "Story of Vertumnus and Pomona" (e.g., *Vertumnus Transformed into a Gardener*, fig. 9).³⁶ Their designs were, of course, made a little earlier, probably around 1545.

Two tapestry series, "Story of Caesar," whose *editio princeps* was delivered to Henry VIII in 1543–44, and "Story of Abraham," given to the English ruler at about the same time, are another point of reference for the sketch in Warsaw. The former series has not survived, but there does exist one tapestry from its second edition of 1549, a scene of *The Assassination of Caesar*, which was bought by Pope Julius III in 1555.³⁷ The second series remains intact.³⁸ Assuming that it took two and a half to three years to weave one whole set of a tapestry, the cartoons must have been made in the early 1540s. In the context of the *Esther before Ahasuerus* composition, especially important is the extensive and monumental architectural background in the tapestries discussed here. The columns and pilasters on pedestals, profiled cornices, as well as walls richly decorated with bas-relief and marble geometrical panelling, are present in several compositions, including *God Appears to Abraham* (fig. 10), and form a virtually theatrical scenography.³⁹ Even though complex architectural motifs were present in Coecke's earlier work, they are expressed differently here. The precise perspective and the evident Italian influence may be related not only to Coecke's experiences during his travels to Italy, but also, and most

³³ Campbell, *Tapestry in the Renaissance*..., op. cit., p. 384.

³⁴ The series consisting of five tapestries was bought in 1556 by the son of Charles V, Philip (later Philip II of Spain); it had been made in the workshop of Willem de Pannemaker. See Junquera de Vega, Diaz Gallegos, op. cit., pp. 105–15 ff; Campbell, *Tapestry in the Renaissance*..., op. cit., p. 384; pp. 424–8, cat. no. 49 (Cecilia Paredes on the *Perseus Liberating Andromeda* composition and the whole series).

³⁵ C. 1550, Galleria dell'Accademia, Florence. The seven tapestries include *The Creation of Eve*. Cosimo I Medici bought the series in 1551 from the Antwerp merchant Jan van der Walle. See Campbell, *Tapestry in the Renaissance*..., op. cit., pp. 276–7, fig. 122, and p. 385.

³⁶ C. 1545–50, inv. no. 10076061, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. The series with this tapestry was bought in 1561 or 1562 by Philip II of Spain. Jan Vermeyen, Josse van Noevele, Leonard Thiry and Pieter Coecke van Aelst or an artist from his workshop have all been identified as the author of the design for this series. Its first edition was made for Mary of Hungary before 1548 by an unknown Brussels workshop. See Junquera de Vega, Diaz Gallegos, op. cit., pp. 105–33; Cecilia Paredes, "Des jardins de Venus aux jardins de Pomone: Note sur l'iconographie des décors des tapisseries de Vertumne et Pomone," *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 68 (1999), pp. 75–112; Campbell, *Tapestry in the Renaissance*..., op. cit., pp. 384–5 and 389–90.

³⁷ Vatican Museums; see Thomas P. Campbell, "New Light on a Set of History of Julius Caesar Tapestries in Henry VIII's Collection," *Studies in the Decorative Arts*, vol. 5, no. 2 (Spring–Summer 1998), pp. 2–39; id., *Tapestry in the Renaissance*..., op. cit., p. 383; id., *Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2007), pp. 277–81, fig. 14.1.

³⁸ Royal Collection Trust, Her Majesty Queen Elisabeth II; see Campbell, *Tapestry in the Renaissance*..., op. cit., p. 384 and pp. 416–23, cat. no. 48; id., *Henry VIII and the Art of Majesty*..., op. cit., pp. 281–97.

³⁹ 1541–43, inv. no. RCIN 1046.3, Royal Collection Trust, Her Majesty Queen Elisabeth II.

importantly, to his work in the late 1530s and '40s on a translation of an architectural treatise by Sebastiano Serlio.⁴⁰ In *God Appears to Abraham*, the positioning of Abraham's figure in his chair on the left and the static figures of the Holy Trinity in meticulously draped classical robes are analogous to Ahasuerus and the women moving towards him in the Warsaw sketch. Also striking is the similarity in the relationship between the proportions of the main figures and the architectural background. Finally, it is noteworthy that the design for the tapestry of the story of Abraham was its mirror image, as the direction of his composition concurred with the direction of *Esther before Ahasuerus*.

The style of the figures in the Warsaw drawing is different from that of Coecke's early works: the figures lack the nervous, dynamically positioned, at times convulsive poses.⁴¹ In contrast, their gestures are spare, their expressions subdued and the composition is virtually static. The difference in pen stroke, which Alsteens remarked on, is visible. The women's clothing is drawn with short, straight lines, which often do not connect and do not render the figures precisely. The lines merely mark the creases in their clothing and suggest the forms of the bodies underneath. Most of the faces have also been outlined cursorily, and hands and feet are often drawn with only three or four lines. What strikes the viewer is the contour-like character of the drawing. Its wash is subtle and, unlike earlier drawings, it does not match the pen's expressiveness: applied in large bright spots, it only marks shadows cast by the figures in the scene and those on their faces and bodies. The figures in the foreground are slender, elongated in the Mannerist style and the expression of their bodies is toned down, which brings this drawing stylistically closer to the works from the mid-1540s. The architectural background, the proportions and the clothing of the figures resemble those in the tapestries of the stories of Julius Caesar, and especially of Abraham, whose designs and cartoons were made at the beginning of that decade.

The lack of analogies for *Esther before Ahasuerus* in the surviving tapestry designs means that similarities need to be sought in other drawings by Coecke. *Gaius Fabricius Luscinus Refusing the Gifts from Pyrrhus* (fig. 11) at Fondation Custodia in Paris⁴² resembles the Warsaw sketch quite closely. Even though its composition is more monumental, covering a wide, open space filled with dozens of dynamic figures, what is striking is its similar architecture. It seems that it was the same hand that drew, on the right side, the rhythmically presented pilasters and the profiled cornices that crown them and, deep on the left, a façade of the temple with High Renaissance forms, and Ahasuerus's palace. They affirm that the author knew Serlio's designs for, for example, church façades, which he published in his treatise on architecture.⁴³ It is true that the figures are more dynamic, their hands and feet more elaborate, but their faces, especially the women's, with their characteristic eyes (small circles for the figures in the foreground, dots for those in the background) and noses are alike. The composition is

⁴⁰ Treatise first published in Venice in 1537. See Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., p. 383.

⁴¹ *Arrasy flamandzkie...*, op. cit., pp. 404–5.

⁴² Pen, two shades of brown ink, brown wash, on an outline in black chalk, paper, 14.6 × 22.3 cm, inv. no. 5928, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paris.

⁴³ Krista de Jonge, "The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries 1520–1560," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 59 (2009), pp. 111–35; Yves Pauwels, "L'introduction des ordres d'architecture dans les Pays-Bas : entre Italie et Espagne," in *Relations artistiques entre Italie et anciens Pays-Bas XVI^e–XVIII^e siècles / Artistieke relaties tussen Italië en de Nederlanden 16de–18de eeuw*, Ralph Dekoninck, ed. (Brussels: Turnhout; Rome: Brepols, 2012), pp. 53–9. Belgisch Historisch Instituut te Rome, Artes, 3; Samantha Heringuez, "Les peintres flamands du XVI^e siècle et les éditions coeckiennes des livres d'architecture de Sebastiano Serlio," *Revue de l'art*, n° 180 (2012), pp. 45–52.

outlined in black chalk and enclosed in a single-line ink frame. The reinforcement of the line in light brown ink, which gives it darker accents, is visible throughout most of the sketch and resembles a procedure in *Esther before Ahasuerus*. The two share a change in composition: in the Warsaw drawing a narrowing and in the Paris drawing a significant broadening. Karel G. Boon has determined⁴⁴ that the nature of the drawing in the Fondation Custodia resembles the *Design for a Triptych with Scenes from the Life of Saint John the Baptist* (fig. 12 and fig. 13).⁴⁵ Indeed, they have many features in common. J. Richard Judson describes its style as the one in which “[...] the figures are outlined with long continuous contours, the light application of the washes[...].”⁴⁶ We can add to the shared characteristics of the two drawings their method of presenting architecture: in the right panel of the *Triptych*, which shows *The Dance of Salomé*, and the recto of the left panel with its scene of *Birth of Saint John the Baptist*. Judson, pointing out the similarity between several figures and those in the central section of the Lisbon triptych mentioned earlier, proposed c. 1540 as the date of the creation of the London design.⁴⁷ He is right if we consider the architecture in the drawings (which resembles that of the tapestry of *The Assassination of Caesar* and the works in the “Story of Abraham” series), the contoured nature of the lines and the sparseness of the wash shared by the two works. Because of the stylistic similarity of the architectural parts, the subdued expression of the figures in the Warsaw drawing and its procedures with contours and method of its wash, which make it resemble the works at the Fondation Custodia and in the British Museum, it seems justified to date *Esther before Ahasuerus* a little later, at 1541–43.

The tapestry based on the Warsaw design has not been found, yet the motif of the group of figures on the right, the similarly developed architectural background and the proportions of the whole composition, can be found in the tapestry *Romulus Reveals the Head of Numitor to Amulius* in the series “Story of Romulus and Remus” (fig. 14).⁴⁸ Even the platforms with the thrones of the two rulers are similar. This scene, and its whole series, must have become well-known since its subsequent editions continued to appear as late as the early seventeenth century.⁴⁹ Even without any surviving cartoon or preliminary sketch, art historians have long attempted to examine the stylistic features of the composition to hone in on the author of its

⁴⁴ Boon, *The Netherlandish and German Drawings...*, op. cit., p. 96.

⁴⁵ Pen, brown ink, brown wash, paper, 21.1 × 31.9 cm, inv. no. 1854.0628.38, The British Museum, London. See John Oliver Hand et al., *The Age of Bruegel. Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, 7 November 1986 – 18 January 1987, The Pierpont Morgan Library, New York, 30 January – 5 April 1987 (Washington, DC: National Gallery of Art; Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1986), pp. 116–7, cat. no. 37 (J. Richard Judson).

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid. Karel G. Boon dates the drawing at the Fondation Custodia to 1534–35, but it would seem that if we take into account Judson’s reasoning about the London *Triptych* (and considering the fact that Serlio’s original *Regole...* was published in 1537), its creation date should be moved closer to 1540.

⁴⁸ Private collection, London, 210 × 310 cm. Made in the workshop of Willem de Pannemaker in Brussels c. 1540–45. It is one in a series of four tapestries purchased in 1550 by the son of Charles V, Philip (later Philip II king of Spain). See Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit., pp. 306–7, fig. 15.6.

⁴⁹ Including tapestries at the Kunsthistorisches Museum, Vienna (series VIII and XXI), c. 1560, see Elisabeth Mahl, “Die Romulus und Remus-Folgen der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums,” *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 26 (1965), pp. 7–40. Neue Folge, 25; The Toledo Museum of Art, Ohio, see Anna Gray Bennett, *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco. Revised Edition* (San Francisco, Calif.: The Fine Arts Museums of San Francisco, Chronicle Books, 1992), p. 166, fig. 64; The Fine Arts Museums of San Francisco, 1625, see Gray Bennett, op. cit., pp. 166–9, cat. no. 46. See also Delmarcel, op. cit., p. 159, fig. 5.5; Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., pp. 397, 398, fig. 189.

design. Because of the evident influence of Italian art on it, one of the earliest attributions was to Tommaso Vincidor (died c. 1536; a pupil of Raphael, who was one of the team working on the cartoons for the tapestries in the series “Acts of the Apostles” and the decorations of the Vatican Loggia), who spent roughly the last ten years of his life making tapestry cartoons in the Netherlands.⁵⁰ Regardless of its authorship, Anna Gray Bennett proposes c. 1535 as the date the original was made.⁵¹ Guy Delmarcel, who does not dismiss the possibility that its author was an Italian, believes that it may have been made by a Flemish artist heavily influenced by Italian art, someone like Michiel Coxie.⁵² Campbell supports this attribution, suggesting that the tapestry be dated 1540–45.⁵³ He recently restated his opinion and went one step further, pointing to the visible idealization of the figures and the classical architecture. He ventured that the figures of Romulus and his companions may be imitations of the figures painted by Raphael and his collaborators in the Vatican Stanze.⁵⁴ Looking at the Warsaw drawing, we should also consider another work. The tapestries bought by Henry VIII in the middle of the 1540s most likely included the “Story of Solomon” series. Even though it has not survived, we know about the appearance of two compositions from the series of tapestries made in Mortlake around 1625, including one entitled *The Queen of Sheba Arrives at the Court of King Solomon*. Its composition and protagonists seem to echo the Warsaw drawing.⁵⁵ According to Campbell, its figures are very similar to those from the “Story of Abraham” series, although they lack their grace, which may mean that the designs and the cartoons of the original works were made by someone from Coecke’s circle, and not by the master himself.

Determining the relationship between *Esther before Ahasuerus* and *Romulus Reveals the Head of Numitor to Amulius* may shed a light on the attribution of not only the drawing but also of the tapestry design. The similarity of their motifs is too great to be accidental, as is the chance that two artists used identical models. Another explanation may be that the two works share a prototype, whether a tapestry, a painting or a fresco. This, however, is unlikely since the cartoon for *Romulus* must have been a mirror image of *Esther*. If, therefore, there does exist an interdependence between the two, one must have been the model for the other and, hence, either the Warsaw drawing was inspired by a scene from the history of Rome or *Romulus* is a copy of a tapestry based on the cartoon from the National Museum. Resolving this issue continues as a challenge for art historians, but it seems that *Esther before Ahasuerus* may serve as the starting point for a renewed effort to resolve the question of the attribution of the cartoons to “Story of Romulus and Remus.”

Should we consider the work from Warsaw, much like the drawings in Paris and London, to be the work of Pieter Coecke van Aelst? The sketch fits in stylistically with his works of the first half of the 1540s, the time Coecke was working on a translation into Dutch of the treatise by Serlio and was strongly influenced by his architectural inventions. The attribution of *Esther before Ahasuerus* should take into account a slightly different character of the stroke,

⁵⁰ Mahl, op. cit., pp. 38–40, which includes older literature and a recapitulation of an earlier discussion of the authorship of this design.

⁵¹ Gray Bennett, op. cit.

⁵² Delmarcel, op. cit., p. 156.

⁵³ Campbell, *Tapestry in the Renaissance...*, op. cit., p. 397, fig. 189.

⁵⁴ Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty...*, op. cit.

⁵⁵ Easton Neston, Northamptonshire. Ibid., pp. 304–5, fig. 15.5.

that could be explained either by the character of the drawing (an early stage of a design for a tapestry), or by the different style of his draughtsmanship from the '40s. In my opinion, considering the current state of research, these doubts do not dismiss the attribution to Coecke.

I would like to express my warmest thanks to Dr Magdalena Piwocka of the Wawel Royal Castle for her comments on this article; to Stijn Alsteens of the Metropolitan Museum of Art in New York for his many valuable observations about the Warsaw sketch and for our email discussion about Coecke's drawings and to Hanna Benesz of the National Museum in Warsaw for being the first to read this text and to give many valuable comments.

Maarten van Heemskerck i Pieter Saenredam. Współpraca Muzeum Narodowego w Warszawie z The J. Paul Getty Museum w Los Angeles

Getty Center w Los Angeles – którego monumentalna zbudowana z białego trawertynu siedziba niczym wspaniała akropolis posadowiona została na szczycie wzgórza u stóp Santa Monica Mountains – obejmuje kilka ważnych instytucji sztuki (il. 1). Mieści się tam jeden z dwóch oddziałów J. Paul Getty Museum z imponującymi zbiorami sztuki od średniowiecza po XX wiek oraz kolekcją fotografii (drugi, a właściwie historycznie pierwszy, oddział to oryginalna Getty Villa w Malibu nad Pacyfikiem, gdzie eksponowana jest obecnie sztuka starożytna), instytuty badawcze Getty Research Institute oraz Getty Conservation Institute. Znajdują się tam również siedziby fundacji i powiernictwa (Getty Foundation i J. Paul Getty Trust) owego najbogatszego na świecie ośrodka sztuki, istniejącego dzięki zapisowi testamentalnemu pierwotnej kolekcji i środkom finansowym magnata naftowego J. Paula Getty'ego (1892–1976). Zasadami Getty Trust są: „służba, filantropia, edukacja i dostępność”.

Muzeum Narodowe w Warszawie (il. 2) dwukrotnie miało okazję uczestniczyć w projektach badawczo-konserwatorskich finansowanych przez tę instytucję i przekonać się, że jej statutowe zapisy znajdują bezpośrednie przełożenie w praktyce. J. Paul Getty Museum (JPGM) od wielu lat prowadzi program partnerstwa konserwatorskiego, współpracując z wieloma amerykańskimi i europejskimi kolekcjami. Spośród krajów byłego bloku wschodniego brały w nim udział galerie dawnych mistrzów z muzeów w Dreźnie, Budapeszcie i Bukareszcie. Dzięki tym projektom dwa dzieła ze Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej MNW zostały poddane gruntownej konserwacji i wnikliwym badaniom w pracowni konserwacji JPGM.

Były to malowidła artystów holenderskich działających w Haarlemie w odstępach jednego stulecia: obraz Pietera Saenredama (1597–1665) *Wnętrze kościoła świętego Bawona w Haarlemie* z 1635 roku gościł w Los Angeles w latach 2002–2003; dziesięć lat później (2010–2013) był to tryptyk Maartena van Heemskercka (1498–1574) *Ecce Homo* z roku 1544. Są to prawdziwe klejnoty warszawskiej galerii dawnych mistrzów, a po zabiegach konserwatorskich odzyskały wygląd bliski pierwotnemu i prezentują splendor mistrzowskich umiejętności swych twórców. Obydwa dzieła zachowały się w dobrym stanie, sama konserwacja polegała jedynie na zdjęciu pożąłkłego werniksu i wymianie starych retuszy. Dzięki temu możliwe też było dogłębne przebadanie technologii i zastosowanych materiałów malarskich.

Ukoronowaniem projektu badawczego dotyczącego tryptyku van Heemskercka jest publikacja *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*¹, natomiast

¹ Anne T. Woollett, Yvonne Szafran, and Alan Phenix, *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012.



il. 1 | fig. 1

Widok Getty Center,
Los Angeles | View
of the Getty Center,
Los Angeles

fot. dzięki uprzejmości
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles
| photo: Courtesy of the
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles

badania konserwatorskie związane z obrazem Saenredama nie doczekały się jak dotąd naukowego opracowania. W tym miejscu przedstawimy zatem ich skrótową analizę.

W 1988 roku JPGM zakupiło cenny rysunek przygotowawczy do kompozycji warszawskiej. W roku 2002 muzeum to sprowadziło z Utrechtu wystawę mistrza malowanej architektury, zatytułowaną *Pieter Saenredam. The Utrecht Work*². Przy tej okazji organizatorzy zaprezentowali również, w osobnym aneksie, trzy haarlemskie dzieła mistrza ukazujące ten sam fragment kościoła świętego Bawona w Haarlemie, które wspaniale ilustrują pracochłonny i wnikliwy proces twórczy Saenredama: pierwszy rysunek wykonany z natury *in situ* (z Geemente Archief w Haarlemie), bazujący na nim, lecz nieco zmodyfikowany rysunek tzw. konstrukcyjny z własnych zbiorów i wykonane ściśle według niego dzieło finalne z MNW. Przeprowadzono wówczas konserwację warszawskiego *Wnętrza kościoła świętego Bawona w Haarlemie* oraz badania: fotografię luminescencji obrazu w promieniowaniu ultrafioletowym (UV), rentgenografię (RTG), reflektografię w podczerwieni (IRR) i udokumentowano sam proces konserwacji. Ze strony muzeum gospodarza pracami tymi zajmowała się Yvonne Szafran, wówczas starszy konserwator, ze strony Muzeum Narodowego w Warszawie współpracę koordynował kustosz malarstwa holenderskiego Maciej Monkiewicz.

² *Pieter Saenredam. The Utrecht Work. Paintings and Drawings by 17th-century Master of Perspective*, edited by Liesbeth M. Helmus, kat. wyst., JPGM, Los Angeles, 16 kwietnia – 7 lipca 2002, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.



Obraz *Wnętrze kościoła świętego Bawona w Haarlemie*, jedno z niespełna sześćdziesięciu zachowanych dzieł Saenredama, należy do najcenniejszych zabytków w Galerii Dawnego Malarstwa Europejskiego MNW³ (il. 3). Choć zainteresowanie architekturą w malarstwie niderlandzkim datuje się od XVI wieku – od popisów perspektywicznych w obrazach fantastycznych budowli Hansa Vredemana de Vriesa – Saenredam był pierwszym malarzem, który utrwał prawdziwe budowle swej ojczyzny, przede wszystkim kościoły, rzadziej ratusze. We wcześniejszym okresie twórczości jego ulubionym tematem był właśnie kościół świętego Bawona, późnogotycka monumentalna świątynia w jego rodzinnym Haarlemie (w której

il. 2 | fig. 2

Widok gmachu
Muzeum Narodowego
w Warszawie | View
of the building of the
National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

³ Pieter Saenredam, *Wnętrze kościoła świętego Bawona w Haarlemie*, olej, deska, 33,8 × 27,8 cm, nr. inw. M.Ob.495 MNW, sygnowany i datowany na fryzie ponad tritorium: *Anno-Pieter Saenredam fecit 1635*. Szczegółowo omawiany (z podaniem pełnej bibliografii) przez Macieja Monkiewicza w katalogach wystaw: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau*, Hrsg. Rüdiger Klessmann, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 24 listopada 1988 – 29 stycznia 1989; Centraal Museum, Utrecht, 18 marca – 7 maja 1989; Wallraf-Richartz Museum, Kolonia, 19 lipca – 8 października 1989, Alte Pinakothek, Monachium, 3 listopada 1989 – 14 stycznia 1990, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1988, s. 79–81, nr kat. 20 (tam błędnie podane pod il. 33 miejsce przechowywania rysunku konstrukcyjnego jako Gemeente Archief w Haarlemie); *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, red. Anna Kozak, Antoni Ziemba, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–maj 1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 392–393, nr kat. 161; Gary Schwartz, Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time*, Gary Schwartz / SDU Publishers, Maarsen, The Hague 1990, s. 259, nr kat. 35, il. 123, s. 113 oraz s. 78, 121, przyp. 9:25, s. 327; 14:26, s. 332.



il. 3 | fig. 3

Pieter Saenredam,
*Wnętrze kościoła
 świętego Bawona
 w Haarlemie* | *Interior of
 Saint Bavo's Church in
 Haarlem*, 1635, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

zresztą został pochowany). Jej wnętrze udokumentował aż w dwunastu obrazach: pierwszy – znajdujący się również w kolekcji JPGM – pochodzi z 1628 roku, pozostałe powstawały do połowy lat trzydziestych XVII wieku, zaś ostatni, namalowany po dłuższej przerwie, nosi datę 1660 (Worcester Art Museum). Drugim kościołem, którego wizerunków zachowało się znacznie więcej od innych był Mariakerk w Utrechcie.



il. 4 | fig. 4

Pieter Saenredam,
Chór i północne obejście
kościół świętego
Bawona w Haarlemie
The Choir and North
Ambulatory of the
Church of Saint Bavo,
Haarlem, 1634,
 The J. Paul Getty
 Museum, Los Angeles

fot. | photo © The J. Paul Getty
 Museum, Los Angeles

Twórczość Saenredama charakteryzuje niezwykle harmonia pomiędzy klarownymi liniami architektury a wyrafinowaną paletą niemal monochromatycznych barw. W konstrukcji obrazów podstawowym wyróżnikiem jest precyzyjnie wykreślona perspektywa i niski punkt widzenia. Gotyckie wnętrza świątyń, które po reformacji, zgodnie z duchem kalwińskim (a szczególnie po fali ikonoklazmu), odarte zostały z wszelkiej dekoracji „katolickiej”, ukazują jasno bielone ściany i filary oraz znikome postacie ludzkie – podkreślające monumentalizm architektury i kierujące uwagę widza ku górze, ku łukom i sklepieniom.

Kategoriom estetycznym wymykają się inne cechy typowe dla tego twórcy – jest to szczególnie sposób ukazania światła oraz emanujące z obrazów wrażenie ciszy i skupienia. Wnętrza kościołów Saenredama przepełnione są ascetycznym, a jednak – poniekąd paradoksalnie, dzięki jasnym barwom i światłu – pogodnym duchem. Tytuł wystawy w JPGM w 2002 roku – „The Sacred Spaces of Saenredam” (czyli święte przestrzenie Saenredama) bardzo trafnie oddaje owego

niemal religijnego ducha obrazów mistrza, które pomimo niezwykle dokładnego odwzorowania ukazywanych budowli i wewnątrz skłaniają widza raczej do kontemplacji niż do uznania ich za dokumentację konkretnych miejsc. Żaden inny holenderski malarz architektury nie dorównał w tym względzie mistrzowi z Haarlemu. Jednocześnie obrazy Saenredama i innych artystów są świadectwem żarliwego patriotyzmu, dumy z piękna budowli i bogatej tradycji niderlandzkiej.

Na podstawie zachowanych szkiców i rysunków przygotowawczych można przypuszczać, że praktyka warsztatowa Saenredama pozostawała niezmienna w ciągu całej jego artystycznej działalności. Pierwszym etapem pracy był odręczny rysunek sporządzany *naer het leven*, czyli z natury, z uwzględnieniem faktycznych wymiarów oraz wszelkich szczegółów architektonicznych i dekoracyjnych. Następnie w pracowni – po przeprowadzeniu skomplikowanych wyliczeń perspektywicznych – powstawał tzw. rysunek konstrukcyjny, na którym widok realny przetwarzany był w idealny. Stanowił on bezpośredni model dla dzieła końcowego i po pokryciu jego verso czarną substancją przenoszony był metodą kalkowania na zagruntowaną deskę. Szkiców odręcznych i rysunków konstrukcyjnych nie zachowało się wiele. Być może nie do wszystkich obrazów sporządzany był rysunek konstrukcyjny. Inną metodą przenoszenia na podobrazie malarskie kompozycji wykonanej na papierze było zastosowanie kratownicy, ułatwiającej przeniesienie schematu rysunku ujętego w mniejszej skali na większą, na ogół nie z pierwszego szkicu z natury, lecz z bardziej dopracowanego w kolejnym etapie przygotowań *modello*. Natomiast Geraldine Heemstra uważa, że Saenredam w przypadku niektórych swoich obrazów stosował przeskalowanie za pomocą kratownicy bezpośrednio z rysunku odręcznego⁴.

W wypadku warszawskiego *Wnętrza kościoła świętego Bawona w Haarlemie* możemy mówić o wyjątkowym szczęściu, zachowały się bowiem materialne świadectwa wszystkich trzech etapów pracy. Ukazany w każdym z nich fragment kościoła to widok poprzez chór od strony Kaplicy Piwowarów ku przeciwległej Kaplicy Bożego Narodzenia. Odręczny rysunek przechowywany w Gemeente Archief w Haarlemie przedstawia to miejsce w ujęciu szerszym niż w pozostałych dziełach – po lewej stronie widoczna jest dodatkowo część transeptu. Całość ukazana została z nieco dalszego punktu widzenia, być może przy pomocy *camera obscura*⁵. Najbliższym dla widza elementem jest, widziany tutaj w całości, filar z doklejoną doń półkolumną, który w dwóch kolejnych realizacjach flankuje je od lewej krawędzi, za każdym razem ukazany w coraz węższym ujęciu. W obrazie warszawskim pozostał zeń jedynie wąski skrawek, który – wraz z przeciwległym analogicznym filarem – tworzy subtelne ramy dla niemalże symetrycznego centralnego widoku z dominującą sekwencją „uciekających” ostrych łuków. W rysunku haarlemskim na owym filarze z półkolumną uwidoczniła została (istniejąca tam do dziś) tablica epitafijna w kartuszu z ornamentem rollwerkowym, na której artysta umieścił inskrypcję powiadamiającą o powstaniu szkicu w dniu 14 października 1634 roku. Saenredam miał zwyczaj drobiazgowego opisywania swych rysunków, co jest źródłem wielu cennych informacji. Tak jest w przypadku rysunku konstrukcyjnego w Getty Museum, który na filarze z prawej strony nosi rozbudowaną inskrypcję: *dit aldus geteyckent in November | int Jaer 1634. is en gesigt inde | grootte kerck binnen Haerlem. | eende is even dus groot geschildert. | Dit volleijndt ofte= | ghedaen met schilderen | Den 15.s october 1635.* („To zostało tak narysowane w listopadzie roku 1634, (to) jest widok w wielkim kościele w Haarlemie. I został namalowany w tej

⁴ Geraldine van Heemstra, *Space, Light and Stillness. A Description of Saenredam's Painting Technique* [w:] *Pieter Saenredam. The Utrecht Work...*, op. cit., s. 73–90, tam wcześniejsza szczegółowa literatura na temat techniki malarskiej Saenredama; o przenoszeniu rysunku kompozycyjnego na podobrazie za pomocą kratownicy zob. s. 75.

⁵ Pióro i tusz w tonie brązowym, czarna kredka, światła białą kredką, na brązowym papierze, 26,6 × 38,3 cm, Gemeente Archief, Haarlem, zob. G. Schwartz, M.J. Bok, op. cit., s. 259, nr kat. 36, s. 11, il. 122.

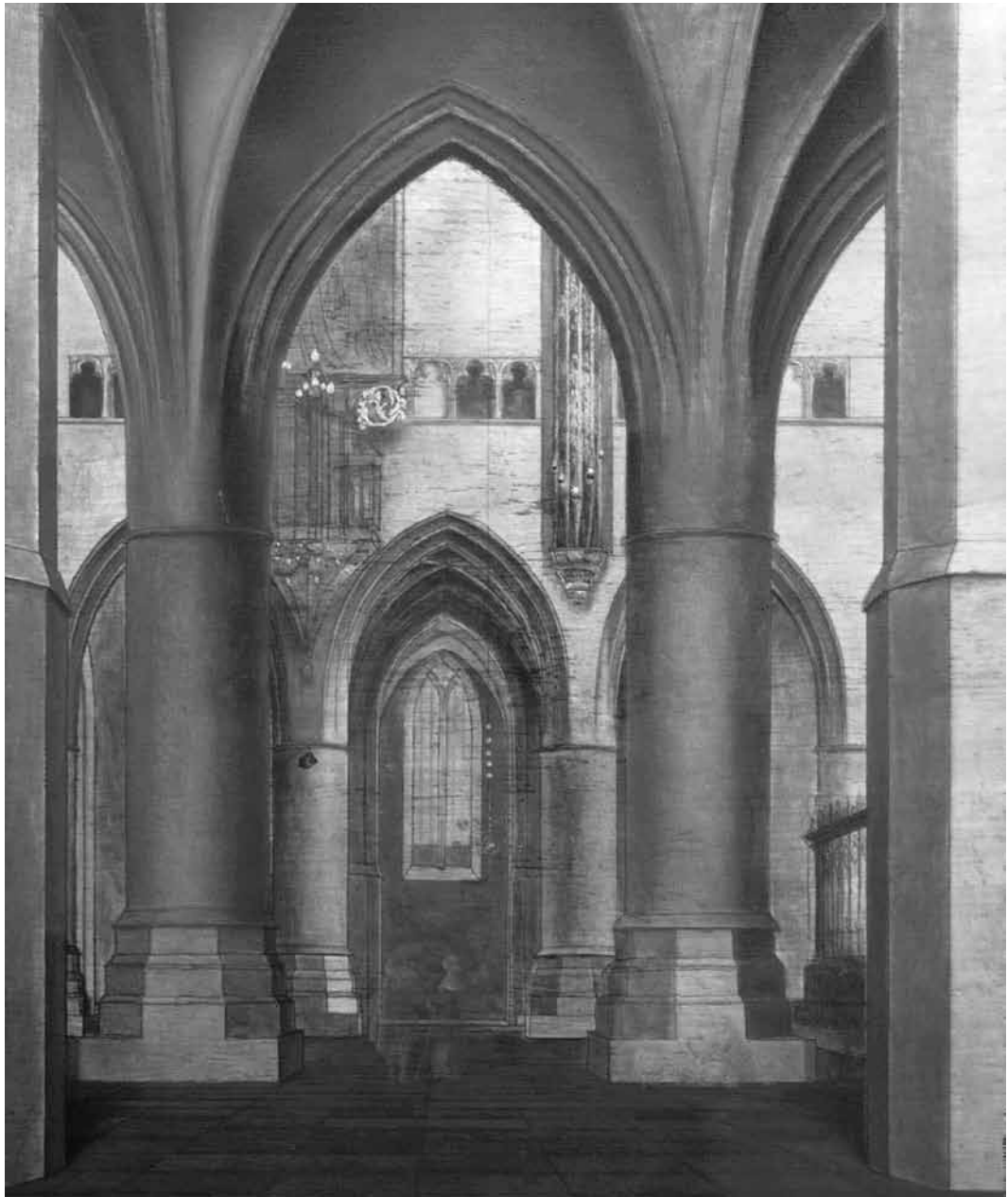
samej wielkości” (podkreślenie HB). [Poniżej] „To ukończone albo= zrobione w obrazie 15 października 1635”.

Rysunek w zbiorach J. Paul Getty Museum⁶ zawęża pierwotny widok do symetrycznej kompozycji i oczyszcza ją ze zbędnych dodatków i ozdobników (il. 4). Zniknęła nie tylko dalsza partia wnętrza kościoła z lewej strony, ale też manierystyczna tablica epitafijna oraz żyrandol zawieszony pośrodku chóru (który powrócił na swoje miejsce w obrazie warszawskim) i towarzyszące mu modele statków. Saenredam wytyczył rygorystyczne pionowe i poziome linie konstrukcyjne i perspektywiczne, u dołu zaznaczył punkt zbiegu wszystkich linii prostopadłych do płaszczyzny rysunku, dodał, nieistniejące w odrębnym szkicu, trzy niewielkie postacie, służące tylko podkreśleniu monumentalnych proporcji architektury i wzniosłości gotyckich sklepień. Przybliżony został też punkt widzenia, przez co ukazany fragment wnętrza nabrał większej głębi. Pomimo że jest to „tylko” rysunek konstrukcyjny, dzięki wyrafinowanej technice rysunkowej obejmującej kredki, piórko, lawowanie i akwarele o delikatnej skali barw oraz nieco zmodyfikowanym proporcjom i wysublimowanej grze światła i cienia, artyście udało się osiągnąć to samo wrażenie ciszy, przestrzeni i duchowości, które charakteryzuje ostateczne malowidło. Rysunek bowiem stanowił też *modello* do opracowania światłocieniowego. W trakcie sporządzania tego rysunku Saenredam wprowadził jedynie zmiany w usytuowaniu postaci: na tle bazy kolumny przy kobiecie i mężczyźnie z lewej strony widoczne jest *pentimento* wymazanej figury, przed pierwszą kolumną po prawej stronie majaczy jakby cień dodatkowej postaci. W obrazie z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie liczba i miejsce postaci są zupełnie inne, natomiast zasadnicza część przedstawienia pokrywa się wiernie z rysunkiem konstrukcyjnym, bowiem został on przeniesiony na podobrazie metodą kalkowania. Odwrocie rysunku pokryte jest czarną kredą⁷ z zawartością grafitu, na licu zaś wzdłuż linii widoczne są wgłębienia, świadczące o użyciu ostrego stylusa. Na zagruntowane podobrazie przykładano ów przygotowawczy szkic i, prowadząc ostre narzędzie wzdłuż form rysunku, odbijano na warstwie gruntu zarys kompozycji. Punkt zbiegu linii, na rysunku z JPGM zaznaczony wyraźną kropką, na obrazie ukryty został pod kołnierzem przedstawionej w samym centrum kobiety. Uzyskane podrysowanie pokrywano następnie warstwami imprimatury i farb. Reflektogram w podczerwieni obrazu warszawskiego bardzo wyraźnie ujawnia podrysowanie (il. 5).

Jednak pomiędzy rysunkiem konstrukcyjnym z Los Angeles a ostatecznym malowidłem w Warszawie istnieje różnica wymiarów, która przekłada się na szerokość flankujących kompozycję filarów, równocześnie w dramatyczny sposób podkreślając rozbieżność pomiędzy rzeczywistością a pisemnym świadectwem samego Saenredama („I został namalowany w tej samej wielkości” – sic!). Wymiary rysunku wynoszą 37,5 × 39,1 cm, podczas gdy obraz mierzy 33,8 × 27,8 cm. Zatem różnica w wysokości to 3,7 cm (kompozycyjnie tylko w górnej partii obrazu), w szerokości aż 11,3 cm. Z opisu procesu konserwacji i badań przeprowadzonych w JPGM dowiadujemy się, że wszystkie „krawędzie zostały wnikliwie przebadane pod kątem

⁶ Pióro oraz czarny i szary tusz, lawowanie i akwarela na zarysie czarną i czerwoną kredką. Linie stylusem na recto i zaczernienie verso (ślady przeniesienia kompozycji na deskę), 37,5 × 39,1 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, nr inw. 88.CG.131.

⁷ Termin *black chalk* – czarna kreda, nie jest używany w polskiej terminologii i wzbudza kontrowersje wśród polskich konserwatorów, przyjęty jest jednak szeroko w anglojęzycznych opracowaniach z dziedziny technologii malarskich. Na temat *black chalk*, znanej również jako *terra nigra*, *pietra nera* lub *lapis niger*, zob. m.in. *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings United under Cross-examination*, ed. Erma Hermens, Archetype Publication Ltd, London, in association with Statens Museum for Kunst – National Gallery of Denmark and CATS, Copenhagen 2012, s. 62.



il. 5 | fig. 5

Pieter Saenredam,
*Wnętrze kościoła
 świętego Bawona
 w Haarlemie* | *Interior
 of Saint Bavo's
 Church in Haarlem*,
 1635, reflektografia
 w podczerwieni (IRR)
 | infrared reflectography

fot. dzięki uprzejmości
 The J. Paul Getty Museum,
 Los Angeles | photo: Courtesy
 of the The J. Paul Getty
 Museum, Los Angeles

oryginalnych wymiarów obrazu”⁸. Wzdłuż krawędzi istniały przemalowania pokrywające drobne ubytki, lecz nawet po ich usunięciu obserwacje nie pozwalają na wyciągnięcie ostatecz-

⁸ Yvonne Szafran, *JPGM. Treatment Record*, dokument sporządzony 22 stycznia 2003, s. 1. Kopia dokumentacji konserwatorskiej i badań przeprowadzonych w J. Paul Getty Museum przechowywana jest również w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie Muzeum Narodowego w Warszawie.

nych wniosków. Deska nie jest fazowana z żadnej strony, istnieje zatem prawdopodobieństwo, że w nieznanym czasie została przycięta. Pomimo faktu że na rysunku konstrukcyjnym istnieją nacięcia wokół całej kompozycji (na krawędziach papieru) i pomimo autorskiej informacji o wykonaniu malowidła tych samych rozmiarów co rysunek, Yvonne Szafran nie wyklucza, że sam artysta mógł zaadaptować kompozycję jeszcze podczas pracy nad obrazem⁹. Studiując oba szkice i obraz, łatwo stwierdzić, że Saenredam dążył do stopniowego zawężenia i wydłużenia kompozycji oraz do zogniskowania widoku – do stworzenia takiego kadru, który wydobywa sekwencję ostrołuków i wyobrażenie specyficznego baldachimu sklepień oraz monumentalizm architektury w najbardziej klarowny, a zarazem ekspresyjny sposób. Jednak brak fazowania także wzdłuż dolnej krawędzi obrazu, gdzie istnieje zgodność rysunku i malatury (aczkolwiek nie zauważa się na niej śladów przeniesienia dolnej linii obramiającej rysunek konstrukcyjny – być może tylko dlatego, że jest ona ukryta pod kolejnymi warstwami farb) może podważać tę hipotezę. Wykruszenia wzdłuż krawędzi (przede wszystkim pionowych) świadczyłyby o tym, że przycięcie nastąpiło po namalowaniu całej kompozycji, która wychodziła poza obecne jej granice. Wgłębienia na papierze rysunku konstrukcyjnego świadczą o przeniesieniu go w całości na podobrazie. Czy Saenredam tak drastycznie ingerowałby w swoje dzieło już po jego namalowaniu, dla uzyskania lepszego efektu? To pytanie musi pozostać bez odpowiedzi.

Badania w JPGM nie obejmowały analizy próbek malarskich pobranych z obrazu, co jest metodą inwazyjną, raczej niepożądaną w przypadku obrazu w dobrym stanie zachowania i niewielkich rozmiarów. Pigmenty zostały zidentyfikowane przy pomocy fluorescencji rentgenowskiej (XRF). W warszawskim obrazie Saenredama wykryto obecność smalty w partii nieba widocznego przez okno (w badaniu pod mikroskopem stereoskopowym potwierdzono w tym miejscu także obecność cząstek ultramaryny). Miedź, jako świadectwo użycia azurytu, wykryto na błękitnej tarczy zawieszzonej na filarze po lewej stronie. Złocenia na drewnianych partiach prospektu organów to złoto płatkowe, na pisaćkach pozytywu organowego – srebro, również płatkowe¹⁰ (il. 6).

Użycie tych materiałów jest zgodne z praktyką warsztatową Saenredama. Była ona bardzo pracochłonna i czasochłonna, co wpływało zarówno ze specyfiki rodzaju malarstwa tzw. perspektyw, jak i z osobistego temperamentu artysty (nie bez znaczenia była również jego komfortowa sytuacja finansowa). Przygotowując deskę do



il. 6 | fig. 6

Fragment il. 4 ukazujący użycie złota i srebra
 | Detail of fig. 4 showing the application of gold and silver

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

⁹ Ibidem, s. 2.

¹⁰ Ibidem; Anna Schoenemann, *Analytical Report*, dokument sporządzony 10 stycznia 2003, s. 1–2. Kopia dokumentacji konserwatorskiej i badań przeprowadzonych w J. Paul Getty Museum przechowywana jest również w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie Muzeum Narodowego w Warszawie.

malowania, najpierw nakładał nań warstwę kleju dla izolacji (chroniącej przed absorpcją spoiw gruntu i farb), potem gruntował ją warstwą tak cienką, że struktura drewna jest wyraźnie widoczna. Wydaje się to być świadomym wyborem estetycznym, bowiem ciepły kolor dębowego drewna przebijający spod gruntu może mieć znaczenie dla ostatecznej tonacji barw – kolejne warstwy farb są również bardzo cienkie i na ogół przezroczyste. Bardzo gładki po pumeksowaniu lub wygładzeniu przy pomocy noża, jasnokremowy grunt kredowy jest ważny dla wywołania wrażenia światła we wnętrzach kościelnych. Na warstwie gruntu wykrywalne jest zazwyczaj kompletne podrysowanie, niewykazujące większych zmian czy poprawek. Jeśli наносzone było metodą kalkowania z rysunku konstrukcyjnego, linie pionowe przenoszone były przy pomocy linijki, natomiast krzywe linie sklepień odręcznie. Materiałem używanym do pokrycia rewersu kartki była czarna kreda z zawartością grafitu. Następna warstwa tzw. martwego koloru lub podmalowania określała ostateczny kształt malowidła i jego efekty tonalne. Potem nakładał on kolejno niezmiernie subtelne warstwy przezroczystych i nieprzezroczystych farb, często pozostawiając widoczne podmalowanie, co dawało efekt optycznej interakcji między nimi. Nakładanie warstw ciemnej farby na ciepłe jasne podmalowanie lub odwrotnie, jasnych warstw farby na ciemniejsze i chłodne podmalowanie ze zróżnicowaną ich grubością, daje niezwykle efekty światła i cienia. Bogata różnorodność tonacji i kolorów uzyskiwana jest przy tym ograniczoną paletą barw, zaskakującą w porównaniu z bardziej złożonym stosowaniem złoceń i srebrzeń. Saenredam używał bowiem płatkowego złota i srebra, chociaż od XVI wieku naśladowano już te materiały przy pomocy innych pigmentów¹¹. Na zasadzie kontrastu z wysublimowaną, ale niemal monochromatyczną skalą barw jego malowideł, dodatek szlachetnych metali podnosił je tym bardziej do rangi klejnotów.

Kolejne dzieło, które zostało poddane pracom konserwatorskim i badaniom technologicznym w Getty Museum, różni się diametralnie od obrazu Saenredama, tak pierwotną funkcją, jak i rozmiarami oraz użytą techniką malarską.

We wrześniu 2009 roku, z inicjatywy attaché kulturalnej przy Konsulacie Generalnym RP w Los Angeles, Małgorzaty Cup, zorganizowana została w Polsce wizyta przedstawicieli Getty Museum: ówczesnego dyrektora Davida Bomforda, starszego konserwatora malarstwa Yvonne Szafran oraz starszego kuratora malarstwa Scotta Schaefera. Delegacja odwiedziła wówczas kilka muzeów polskich, poszukując dzieła, które byłoby odpowiednim kandydatem do projektu partnerstwa konserwatorskiego. Wybór padł na tryptyk Maartena van Heemskercka *Ecce Homo* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, który już rok później, w październiku 2010, odbył skomplikowaną lądowo-powietrzną podróż na kalifornijskie wybrzeże Pacyfiku. Tym razem była to pełna umowa partnerstwa konserwatorskiego, która uwzględniała bezpośrednią współpracę z konserwatorami instytucji wypożyczającej. Sukces tego projektu był udziałem specjalistów z obu stron, natomiast dla powstania publikacji podsumowującej wieloaspektowe badania oraz wystawy dokumentacyjnej wielkie znaczenie miało wsparcie finansowe Paintings Conservation Council of the J. Paul Getty Museum (Rada Konserwacji Obrazów JPGM). Również dzięki Radzie wystawa mogła przyjechać do Polski i być zaprezentowana publiczności wraz z odrestaurowanym tryptykiem na zakończenie Roku Jubileuszowego Muzeum Narodowego w Warszawie (18 maja – 31 lipca 2013).

Pracom przeprowadzanym w pracowni konserwacji Getty Museum przewodniczyła Yvonne Szafran (przy współpracy Laury Rivers i Tiarny Doherty), badania technologiczne

¹¹ G. van Heemstra, op. cit., s. 85–86.



w Getty Conservation Institute prowadził Alan Phenix z zespołem w składzie: Joy Mazurek, Catherine Patterson i Karen Trentelman. Na początkowym i końcowym etapie projektu w dwóch kilkutygodniowych sesjach brała udział konserwator Muzeum Narodowego w Warszawie, Iwona Stefańska, pracując ramię w ramię z kolegami z Los Angeles (il. 7).

Tryptyk *Ecce Homo* to bodaj najsłynniejsze dzieło niderlandzkiego renesansu w Polsce¹². Jego autor, haarlemski malarz Maarten van Heemskerck, spędził w Rzymie cztery lata (1532–1536), studiując dzieła współczesnych mu artystów – przede wszystkim Michała Anioła i Francesco Salviati – oraz starożytne ruiny i rzeźby. Rysunki dokumentujące owe relikty przeszłości zachowały się w dwóch albumach w Kupferstichkabinett w Berlinie, a co ciekawe, z przekazów wiadomo, że rysunki van Heemskercka posiadał również Saenredam, który we-

il. 7 | fig. 7

Konserwator
Muzeum Narodowego
w Warszawie, Iwona
Stefańska i konserwator
The J. Paul Getty
Museum (Paintings
Conservation
Department), Laura
Rivers w pracowni
konserwacji JPGM
National Museum
in Warsaw conservator
Iwona Stefańska and
The J. Paul Getty
Museum Paintings
Conservation
Department conservator
Laura Rivers in the JPGM
conservation workshop

fot. I photo Yvonne Szafran

¹² Maarten van Heemskerck, tryptyk *Ecce Homo*, olej, deska; z ramą (zamknięty) 188,6 × 113,2 cm; z ramą (otwarty) 188,6 × 260 × 13,2 cm; nr inw. M.Ob.595 MNW; napis i data na ramie, powtórzone dwa razy na obu pilastrach: *ESPOIR | CONFORT | DRENCKWAIRT | 1544*. Omówiony wcześniej w: *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, kat. zbiorów opracowali Jan Białostocki i Maria Skubiszewska przy współpracy zespołu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979, s. 94–95, nr kat. 66, il. 74–75 (Jan Białostocki, Gabriela Lipkova), tam wcześniejsza bibliografia; Rainald Grosshans, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde*, Horst Boettcher Verlag, Berlin 1980, s. 159–162, nr kat. 46, il. 60, 70; *Kunst voor de Beeldenstorm: Noord-Nederlands Kunst, 1525–1580*, red. Jan Piet Filedt Kok, Willy Halsema-Kubes, Wouter Th. Klock, kat. wyst. Rijksmuseum, Amsterdam, 1986, dodatek (s. nlb.), nr kat. 135 (Jefferson Cabell Harrison, Jr.) – wyrazy wdzięczności kieruję do Anne T. Woollett za zwrócenie mojej uwagi na ów dodatek, obecny nie we wszystkich egzemplarzach publikacji oraz za przesłanie mi go; Jefferson Cabell Harrison Jr., *The Paintings of Maarten van Heemskerck: A Catalogue Raisonné*, dysertacja, University of Virginia, Charlottesville 1987, s. 475–486, nr kat. 43; szczegółowe podsumowanie w: *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa europejskiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu*, Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. Dorota Folga-Januszewska, Antoni Ziemia, Bosz, Lesko 2004, s. 158, nr kat. 37 (Hanna Benesz, z uwzględnieniem wcześniejszej bibliografii).



il. 8 | fig. 8

Maarten van Heemskerck, Oltarz *Ecce Homo* | *Ecce Homo* Altarpiece, 1544, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

dług nich namalował cztery widoki starożytnych budowli Rzymu¹³. Po powrocie do Haarlemu van Heemskerck konsekwentnie wzbogacał rodzimą sztukę o wątki italianizujące i antyczne, pogłębiając jednocześnie swą skłonność do manierystycznej ekspresji i dynamizmu. Postacie o wydłużonych proporcjach ujęte bywają w gwałtownym ruchu i stłoczone ciasno w przestrzeni. Ekspresję potęguje ostra tonacja mieniących się barw. Jednak na tle innych jego dzieł, w których dominuje niepokój form i kolorów, dzieło warszawskie wyróżnia się harmonijną syntezą realistycznej tradycji niderlandzkiej w kształtowaniu portretów i tradycji włoskiej w przedstawieniu sceny religijnej.

Noszący na ramie podwójną datę 1544¹⁴ tryptyk powstał osiem lat po powrocie artysty z Italii, gdy jego warsztatowa praktyka była już w pełni ukształtowana i ugruntowana. Tajniki

¹³ G. Schwartz, M.J. Bok, op. cit. s. 272, nr kat. III–III4.

¹⁴ Anne T. Woollett jako pierwsza zauważyła, że data 1544 umieszczona jest również na otwartej księdze, którą trzyma święta Małgorzata na prawym skrzydle, obok nieczytelnego tekstu rozpoczynającego się słowem “Margarieta s...”, zob. A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., p. 15.



il. 9 | fig. 9

Maarten van
Heemskerck, Ołtarz
Ecce Homo | *Ecce Homo*
Altarpiece (zamknięty
| closed), 1544, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. dzięki uprzejmości
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles | photo: Courtesy
of the The J. Paul Getty
Museum, Los Angeles

technologii włoskich mistrzów van Heemskerck poznał w pewnym zakresie już w warsztacie swego nauczyciela Jana van Scorela, jednego z pierwszych „romanistów”, czyli artystów niderlandzkich, którzy podróżowali do Italii i tam podejmowali studia. W czasie swego pobytu w Rzymie pogłębił tę wiedzę, a po powrocie do ojczyzny do tradycyjnych północnych technik wprowadzał te nowopoznane metody i materiały, które przyczyniły się do osiągnięcia większego tempa jego i tak już dynamicznego procesu twórczego. Teoretyk sztuki i biograf niderlandzki, Karel van Mander (1548–1606) podkreślał takie cechy artysty jak pracowitość, gospodarność i niezwykłą szybkość pracy¹⁵.

Van Heemskerck namalował warszawski tryptyk na zlecenie Jana van Drenckwaerda, ważnego urzędnika miejskiego w Dordrechcie, który zamówił malowidło jako epitafium dla siebie i swojej drugiej żony, Margarethy de Jonge van Baertwyck, zmarłej w 1542 roku (il. 8–9).

¹⁵ Karel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first Edition of the Schilder-boeck (1603–1604): Preceded by the Lineage, Circumstances, and Place of Birth, Life, and Works of Karel van Mander, Painter and Poet, and Likewise His Death and Burial, from the Second Edition of the Schilder-boeck (1616–1618)*, vol. 4, ed. Hessel Miedema, trans. Derry Cook-Radmore, Davaco, Doornspijk 1997, s. 67.

Małżonkowie ukazani zostali w modlitewnych pozach, na klęcznikach (na których widnieją ich herby), w wiecznej kontemplacji sceny *Ecce Homo*. Donatorom towarzyszą święci patronowie z charakterystycznymi atrybutami: święty Jan Ewangelista z kielichem napełnionym trucizną oraz święta Małgorzata Antiocheńska z otwartą księgą Pisma Świętego i krzyżem, który dopomógł jej zwyciężyć smoka (szatana), tu ukazanego u jej stóp. Postacie świętych stworzone zostały również w manierze italianizującej, analogicznej do stylu kwatery środkowej *Ecce Homo*, z charakterystycznym efektem „mokrych szat”, który wydobywa kształty ciał. Ci sami święci patronowie namalowani są również na rewersach skrzydeł tryptyku w formule *en grisaille*, czyli w jednobarwnej szarobrazowej skali barw – jako fikcyjne kamienne rzeźby, co należy do dawnej tradycji niderlandzkiej, zapoczątkowanej przez Jana van Eycka.

Tablica środkowa ilustruje epizod z Ewangelii według św. Jana (J 19,4–5) – Piłat wyprowadza ubiczowanego Jezusa na ganek pretorium, by przed rozjuszonym tłumem wypowiedzieć słynne słowa: „Oto Człowiek” (łac. *Ecce Homo*), być może w nadziei, że z okazji święta gawieź podejmie decyzję o uwolnieniu Chrystusa, a nie Barabasa. W manierystycznej stylistyce, w sposobie ujęcia postaci Piłata w znanym ze starożytnych rzeźb kontrapoście oraz w ekspresji muskularnych figur wyraźnie widoczna jest włoska lekcja artysty – fascynacja zarówno sztuką antyku, jak i Michała Anioła. Scena ta, przez odrębność stylu i frontalność ujęcia spełnia tu rolę obrazu w obrazie, co dodatkowo podkreśla wspinała oryginalna, rzeźbiona w drewnie, rama. Pilastry z kandelabrowym ornamentem, motywami emblematycznymi i dewizą rodziny fundatora *Espoir confort Drenckwaert* [nadzieja pociechą Drenckwaerdtów] podtrzymują łuk iluzjonistycznego kasetonowego sklepienia. Rozbudowany program ideowy samego retabulum ołtarzowego oraz jego ramy szczegółowo omawia Anne T. Woollett¹⁶, uzupełniając wcześniejsze dane z monografii van Heemskercka Rainalda Grosshansa¹⁷.

Badania archiwalne przeprowadzonych przez autorkę w Dordrechcie przybliżają sylwetkę fundatora Jana Drenckwaerda w kontekście jego prestiżowych funkcji i struktury społecznej szesnastowiecznego miasta. Jan – syn burmistrza Dordrechtu, należał do grupy najbogatszych członków patrycjatu owego najstarszego miasta Holandii. Piastował przez wiele lat (od 1516 do swej śmierci w 1549) urząd szeryfa, porównywalny zapewne do współczesnego prokuratora, który w owych czasach stanowił godność obejmującą zarówno prawne, jak i ceremonialne obowiązki. Z van Heemskerkiem mógł zetknąć się już podczas krótkiego pobytu artysty w Dordrechcie w jego drodze powrotnej z Italii w 1536 roku. Gdy w ciągu następnych lat malarz zyskał zasłużoną renomę nowatorskiego i nowoczesnego twórcy, stał się najlepszym kandydatem na przyjęcie prestiżowego zamówienia. Prywatne tryptyki dewocyjne, często o funkcjach epitafijnych, były w Niderlandach popularne od czasów Jana van Eycka. Drenckwaerd zamówił tryptyk do rodowej kaplicy w kościele przy klasztorze augustianów w rodzinnym mieście. Poruszający religijną wyobraźnię temat *Ecce Homo* mógł być proponowany przez samego fundatora, człowieka odznaczającego się pobożnością i prawością. Artysta zaś stworzył arcydzieło, stosując dwie formuły malarstwa: tradycyjną niderlandzką w mistrzowskich portretach „żywych ludzi” i włoską dla ukazania rzeczywistości religijnej, o wyższym poziomie abstrakcji.

Woollett wykazała, że nie było to jedyne zlecenie van Heemskercka w Dordrechcie. Rok później, w 1545 roku powstało mniejsze retabulum ołtarzowe na zamówienie innej rodziny patrycjuszowskiej, spokrewnionej zresztą z Drenckwaerdtami. Obecnie środkowa część tego

¹⁶ A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 1–27.

¹⁷ R. Grosshans, op. cit., s. 159–162, nr kat. 46.

tryptyku jest zaginiona. Losy tryptyku warszawskiego także naznaczone zostały już u zarania dramatycznymi wydarzeniami. W 1572 roku podczas tzw. Rewolty Holenderskiej musiał opuścić swe miejsce w kaplicy rodziny Drenckwaerdów. Następca Jana na urzędzie, jego bratanek, również Jan van Drenckwaerd¹⁸, gorliwy katolik podobnie jak jego stryj, zmuszony był uciec do Brukseli, tryptyk zaś został pośpiesznie usunięty i zabezpieczony w sąsiadującym z kościołem domu prawnika Matthijisa Bercka. Nigdy nie powrócił na miejsce przeznaczenia, ale jest w tej chwili jedynym zachowanym retabulum ołtarzowym z kościoła augustianów. Pod koniec XVI wieku został najprawdopodobniej sprzedany do prywatnej kolekcji. W 1870 roku tryptyk pojawił się na aukcji Fabera w Stuttgarcie, zakupiony wówczas przez wrocławskiego radnego miejskiego Heinricha von Korna, a następnie został przezeń подарowany Schlesisches Museum der bildenden Künste we Wrocławiu. Około 1943 roku większość zabytków Wrocławia ewakuowano w bezpieczne miejsca, w obawie przed nalotami. Po wojnie, podczas tzw. akcji rewindykacyjnej tryptyk van Heemskercka trafił do Warszawy – od 1946 roku ekspozycyjny jest w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Specyficzny styl van Heemskercka jest wypadkową tak talentu, jak i podkreślanej przez współczesnych pracowitości, koncepcji ideowych artysty oraz technik i materiałów przezeń stosowanych. Van Heemskerck pracował szybko i pewnie, łącząc siłę ekspresji z odważnymi zestawieniami kolorystycznymi. Ów proces twórczy mógł zostać poznany i przeanalizowany dzięki szerokiemu spectrum zaawansowanych badań technologicznych, jakim warszawski tryptyk *Ecce Homo* poddany był w Getty Center. Przebadano każdą warstwę malowidła od drewnianego podłoża i gruntu, od podryśowania, imprimatury aż po laserunki dopełniające ostateczny efekt powierzchni malarskiej. Badania te z jednej strony potwierdziły historyczne przekazy van Mandera o oszczędnym, a zarazem innowacyjnym podejściu van Heemskercka do materii malarskiej, z drugiej zaś ujawniły nowe dane na temat jego techniki malarskiej, zwłaszcza użycia nietypowych dodatków i spoiw. Innowacje te częściowo odpowiedzialne były za zmiany w pierwotnej kolorystyce, które stały się widoczne po usunięciu warstw brudu, zmienionego kolorystycznie werniksu i dawnych retuszy. Szczegółowej wiedzy



il. 10 | fig. 10

Fragment il. 9
ukazujący futro z rysia
lamujące płaszcz
Jana Drenckwaerda
Detail of fig. 9 showing
Jan Drenckwaerd's
lynx-trimmed coat

fot. dzięki uprzejmości
The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles | photo: Courtesy
of the The J. Paul Getty
Museum, Los Angeles

¹⁸ A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 12, 23; Hermen van Duinen, *Het Dordtse drieliuk 'Ecce Homo' gerestaureerd* [online] "Dordrecht net" [dostęp: 19 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.dordrecht.net/nieuws/2012-08-10-9787-het-dordtse-drieliuk-ecce-homo-gerestaureerd.html>> wskazuje na błędy w tekście Woollett, m.in. w imieniu bratanka Jana van Drenckwaerda starszego. Nie był to Willem, lecz Jan van Drenckwaerd (1543–1606). Ów Jan van Drenckwaerd wzmiankowany jest istotnie m.in. w piśmie Iustusa Lipsiusa, jako „skarbnik generalny”: *Iustus Lipsius Europae lumen et column: proceedings of the international colloquium, Leuven, 17–19 September 1997*, edited by Gilbert Tournoy, Jeanine de Landtsheer and Jan Papy, Leuven University Press, Leuven 1999, s. 72.



il. 11 | fig. 11

Fragmety il. 9 ukazujące reflektografię w podczerwieni (IRR) części środkowej i rewersu prawego skrzydła | Details of fig. 9 showing the infrared reflectography of the central panel and back of the right wing

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



o technice stosowanej przez van Heemskercka dostarczyły przede wszystkim badania mikroskopowe i analizy chemiczne próbek pobranych z warstwy malarskiej. Jest to metoda inwazyjna, wymagająca zgody właściciela. Operacja została wykonana pod opieką Iwony Stefańskiej, wizytującego konserwatora Muzeum Narodowego w Warszawie. Wedle obowiązujących zasad próbki pobiera się z brzegów istniejących ubytków lub z miejsc najbliższych krawędzi podłoża, a następnie przygotowuje się do badań stratygraficznych, w których rozpoznać można kolejność nakładanych przez artystę warstw malarskich i zastosowane w nich materiały. Tu zaobserwować można pierwszą innowację technologiczną zastosowaną przez

artystę. Zgodnie z częstą w jego czasach praktyką van Heemskerck zaaplikował szerokimi pociągnięciami pędzla na zwyczajowym, najprawdopodobniej kredowym, gruncie bardzo cienką warstwę imprimatury na bazie bieli ołowiowej, lecz w miejsce spoiwa olejnego zastosował klej pochodzenia zwierzęcego, który wysycha znacznie szybciej niż olej.

Obserwacja pod mikroskopem pozwala również rozpoznać mieszanki pigmentów i sposób, w jaki artysta uzyskiwał poszczególne tonacje barw i efekty optyczne. W warszawskim tryptyku najbardziej charakterystyczną cechą okazało się szerokie zastosowanie błękitnego pigmentu – smalty, tańszej nie tylko od szlachetnej ultramaryny, ale również od azurytu, który tu także został użyty, lecz w sposób oszczędny i dość zaskakująco prawie wyłącznie w warstwie podmalówki, pod farbami zawierającymi smaltę. Smalta, która jest sproszkowanym szkłem potasowym z zawartością kobaltu, stała się pigmentem częściej stosowanym w XVI wieku, kiedy dostępność kruszców lapis lazuli (źródła ultramaryny) i azurytu – pomimo ich wysokiej ceny – w istotny sposób się zmniejszyła. Najprawdopodobniej nie zdawano sobie wówczas sprawy, że smalta okaże się pigmentem z czasem tracącym swój intensywny kolor błękitu o lekko fioletowym odcieniu, który musiał być szczególnie atrakcyjny dla van Heemskercka preferującego mocne barwy¹⁹. Van Mander charakteryzuje artystę jako osobę gospodarną i oszczędną. Poza użyciem tańszej smalty potwierdzić to może kolejne odkrycie laboratoryjne: obecność specyficznych wypełniaczy. W podmalówce z zawartością azurytu była to biel kostna i popiół kostny, zaś w czerwonych barwnikach i czarnych farbách – sproszkowane szkło. Wypełniacze dodawały objętości drogiemu pigmentowi i wzbogacały farbę o dodatkowe efekty optyczne. Zawartość barwnika była zmniejszona, lecz równocześnie mógł on zostać skuteczniej rozprowadzony w farbie, ponadto wypełniacze przyspieszały czas schnięcia warstwy malarskiej i wspomagały (zwłaszcza szkło) jej przezroczystość. O szybkim wykonaniu obrazu i pewności ręki malarza świadczą również takie cechy technologiczne jak: budowanie koloru przy pomocy prostych mieszanin, złożonych z jednego lub dwóch pigmentów i barwników oraz proste modelowanie światłocieniowe, polegające na wzmocnieniu światła swobodnie nakładanymi pociągnięciami pędzla oraz pogłębianiu efektów światłocieniowych laserunkami. Był on też świadomy różnic wynikających z zastosowania różnych rodzajów spoiw olejnych. Zgodnie z praktyką włoską, oleju orzechowego dodawał do jasnych kolorów, a żółknący z czasem olej lniany do ciemnych partii.

Potwierdzeniem opinii szesnastowiecznego autora o bardzo szybkim i pewnym pędzlu van Heemskercka jest nie tylko użycie materiałów takich jak wspomniane wypełniacze czy klej w warstwie



il. 12 | fig. 12

Fragment il. 9 ukazujący falbankowe wykończenie płaszcza Pilata, położone w ostatniej fazie malowania na tle pierwotnego, prostego zarysu kompozycyjnego
 | Detail of fig. 9 showing the scalloped edge of Pilate's drapery, added in the last stage of painting over the initial simple sketch of the composition

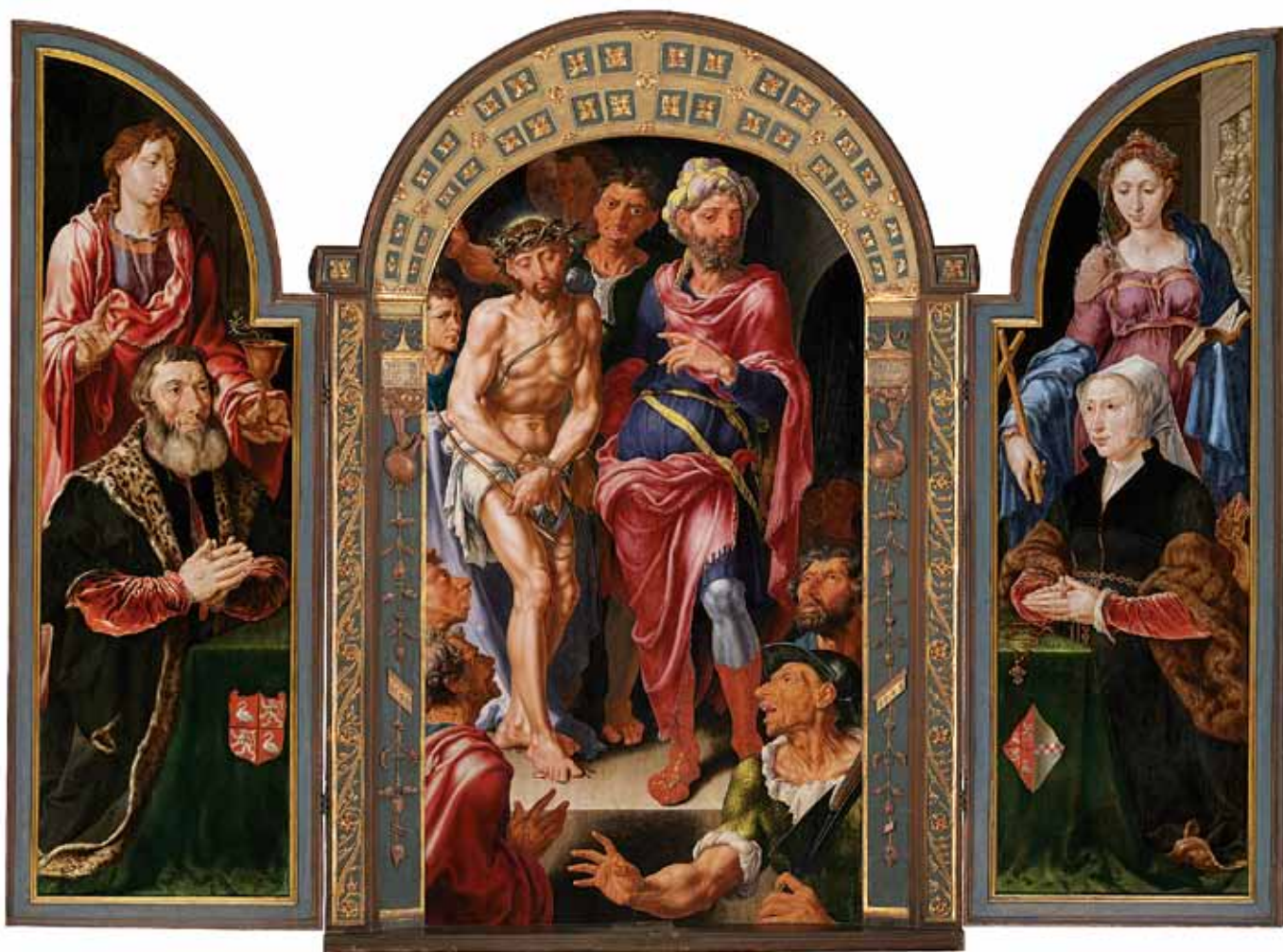
fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

il. 13 | fig. 13

Fragment il. 9 ukazujący smoka unoszącego się nad kielicha świętego Jana Ewangelisty na awersie lewego skrzydła
 | Detail of fig. 9 showing a dragon rising from Saint John the Evangelist's goblet on the left wing

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

¹⁹ A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 51.



il. 14 | fig. 14

Maarten van Heemskerck, Oltarz *Ecce Homo* | *Ecce Homo* Altarpiece, cyfrowa symulacja pierwotnych kolorów malowideł na wewnętrznych stronach tryptyku | Digital simulation of the original colours of the paintings on the inner sides of the triptych's panels

fot. dzięki uprzejmości The J. Paul Getty Museum, Los Angeles | photo: Courtesy of the The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

imprimatury, ale też dynamiczny sposób prowadzenia i uderzeń pędzla, co zdradzają włoski z pędzla miejscami zatopione w farbie. Spontaniczny, wręcz impulsywny sposób malowania widoczny jest gołym okiem na przykład w zaznaczonych szkicowo bardzo cienką warstwą farby twarzach w tle. Szybkimi i niezwykle pewnymi pociągnięciami pędzla ukształtowany został w ostatniej chwili diadem świętej Małgorzaty, a krótkimi uderzeniami – futro z rysia lamujące płaszcz Jana Drenckwaerdta²⁰ (il. 10). Taki styl pracy odróżnia van Heemskercka od wcześniejszych i współczesnych mu artystów niderlandzkich, a nawet od zaprezentowanej powyżej techniki młodszego o wiek Saenredama.

Specyfikę pracy van Heemskercka potwierdza również cały szereg nieinwazyjnych badań technologicznych, jakim poddano tryptyk w naukowych laboratoriach Getty Conservation Institute. Wykonano obserwację całej powierzchni malarskiej pod mikroskopem stereoskopowym oraz badania w promieniach rentgenowskich (RTG), w ultrafiolecie i w podczerwieni. Reflektografia w podczerwieni (IRR) ujawniła bardzo ciekawą różnicę w kształtowaniu figur

²⁰ Ibidem, s. 64, 74–75, il. 59–60.



między rewersami skrzydeł bocznych, a scenami wewnątrz otwartego tryptyku. Badanie to wydobywa podrysowanie, czyli rysunek kompozycyjny kładziony bezpośrednio na warstwie gruntu czarnymi pigmentami: kredą, węglem drzewnym lub atramentem, na sucho lub też pędzlem, po zmieszaniu ze spoiwem. Podrysowanie wykonane czerwonym pigmentem w promieniowaniu podczerwonym nie uwidacznia się. Na rewersach skrzydeł bocznych warszawskiego tryptyku wykryto wyraźne, bardzo spontaniczne, autorskie podrysowanie, zaś w scenach wewnętrznych rysunek pod warstwami malarskimi jest niewidoczny (il. 11). Fakt ten notowany jest jeszcze w innych obrazach van Heemskercka, można zatem wnioskować, że na wewnętrznych częściach tryptyku artysta wybrał do podrysowania materiał w kolorze czerwonym lub tusz żelazowo-galusowy. Może o tym świadczyć również fragment jego obrazu *Święty Łukasz malujący Madonnę* (Musée des Beaux-Arts, Rennes), ukazujący, jak święty Łukasz kładzie podrysowanie pędzlem i farbą w kolorze sepii²¹. Obraz z Rennes, datowany na rok 1545, czyli rok później niż warszawski tryptyk *Ecce Homo*, może być wskazówką, że właśnie w tym okresie artysta częściej stosował tę technikę. Nie wiadomo jednak, dlaczego na rewersach skrzydeł wybrał podrysowanie czarną kredą. Końcowe malowidła *en grisaille* różnią się stylistyką i od dawna uznaje się, że wykonane zostały przez warsztatowych współpracowników.

Badania IRR i RTG nie wykazują niemal żadnych zmian kompozycyjnych dokonywanych w trakcie pracy, poza dwoma szczegółami: łabędzie na herbie Jana Drenckwaerda pierwotnie miały głowy wzniesione wyżej i dzioby otwarte, a na rewersie ponad prawym ramieniem figury świętego Jana umieszczony był dodatkowy łabędź. Natomiast w ostatniej fazie mistrz mógł spontanicznie dodać takie motywy jak falbankowe wykończenie płaszcza Piłata w sąsiedztwie jego dłoni (tam widoczny jeszcze pierwotny, prosty zarys kompozycyjny – il. 12) czy

il. 15 | fig. 15

Dramat i nabożność. Warszawski tryptyk Ecce Homo Maertena van Heemskercka, wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, 18 maja – 31 lipca 2013 | *Drama and Devotion. Heemskerck's Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*, exhibition at the National Museum in Warsaw, May 18 – July 31 2013

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

²¹ Jill Dunkerton, Aviva Burnstock, Alistair Smith, *Two Wings of an Altarpiece by Martin van Heemskerck*, „National Gallery Technical Bulletin” 1988, vol. 12, s. 28; A.T. Woollett, Y. Szafran and A. Phenix, op. cit., s. 48, il. 24.

po mistrzowski modelowany paroma pociągnięciami pędzla, wspomniany diadem świętej Małgorzaty i mały smok unoszący się znad kielicha świętego Jana na lewym wewnętrznym skrzydle (il. 13).

Wśród wielu wyników badań szczególnie cenna i pouczająca jest próba cyfrowego odtworzenia pierwotnej kolorystyki warszawskiego tryptyku, która za względu na dobór specyficznych – choć charakterystycznych w twórczości van Heemskercka – materiałów straciła wiele z oryginalnej intensywności barw (il. 14).

Jako warunek umowy partnerstwa pomiędzy Getty Museum i Muzeum Narodowym w Warszawie tryptyk prezentowany był publiczności w Los Angeles od czerwca 2012 do kwietnia 2013 roku wraz z wystawą dokumentacyjną, która w atrakcyjny sposób przedstawiała informacje o artyście i o powstaniu malowidła w jego historycznym kontekście, z przedstawieniem pierwotnej lokalizacji tryptyku w kaplicy rodziny Drenckwaerd w kościele augustianów w Dordrechcie, jak też informacje o technikach malarskich van Heemskercka, materiałach i barwnikach przezeń używanych. Fotogramy wykonane w proporcjach zbliżonych do rzeczywistych ukazywały „to, co znajduje się pod powierzchnią” malowidła: skrzydła i część środkową tryptyku można było oglądać w luminescencji UV, w promieniach RTG i reflektogramach w podczerwieni. Prezentowane były także wykonane pod mikroskopem fotografie próbek pobranych z obrazu, które ukazują kolejne warstwy malarskie oraz analizę zmian, jakie w nich zachodziły z upływem czasu. Pokaz, powtórzony w całości w Muzeum Narodowym w Warszawie, cieszył się ogromnym zainteresowaniem publiczności zarówno amerykańskiej, jak i warszawskiej (il. 15).

Można z mocą stwierdzić, że korzyść z takiej współpracy pomiędzy obydwoma instytucjami jest obopólna: J. Paul Getty Museum dzięki swemu znakomitemu wyposażeniu laboratoryjnemu przyczynia się do poszerzenia wiedzy dotyczącej twórczych procesów powstawania wybitnych dzieł sztuki oraz technik stosowanych przez artystów, równocześnie prezentując owoc swej pracy w publikacji i poglądowej ekspozycji. Muzeum Narodowe w Warszawie zyskuje zaś odrestaurowane w bezpośrednim partnerstwie dzieła z pełną dokumentacją naukową, która może stanowić bazę do dalszych studiów i interpretacji oraz umacnia renomę swych zbiorów, wśród których znajdują się dzieła sztuki o najwyższym artystycznym poziomie.

Autorka pragnie gorąco podziękować dr Grażynie Bastek i Iwonie Stefańskiej za liczne konsultacje i pomoc w dziedzinie technologii malarskich i terminologii.

I Maarten van Heemskerck and Pieter Saenredam. Cooperation between the National Museum in Warsaw and the J. Paul Getty Museum in Los Angeles

The Getty Center, its monumental white travertine building resembling a splendid acropolis standing on a hilltop in Los Angeles at the base of the Santa Monica Mountains, encompasses several important art institutions (**fig. 1**). It includes one of the two branches of the J. Paul Getty Museum, which contains an impressive collection of art ranging from the Middle Ages to the twentieth century, as well as a collection of photographs (its other branch, which was built first as the original Getty Villa in Malibu on the Pacific, houses ancient art), the Getty Research Institute and the Getty Conservation Institute. It is also home to the Getty Foundation and the J. Paul Getty Trust of this wealthiest art institution, brought to life thanks to the legacy of the original art collection and the financial means of the oil magnate J. Paul Getty (1892–1976). The principles of the Getty Trust’s mission are: “service, philanthropy, teaching and access.”

The National Museum in Warsaw (**fig. 2**) has been fortunate to take part twice in research and conservation projects funded by the Getty, and to learn about how its mission statement translates directly into practice. For many years now, the J. Paul Getty Museum has developed a program of conservation partnership, working together with numerous American and European collections. Of the countries of the former East bloc, the Old Masters galleries in museums in Dresden, Budapest and Bucharest have taken part in it. The project has also allowed two paintings from the Collection of European Old Masters of the National Museum in Warsaw to undergo in-depth conservation treatment and technical examinations in the conservation studio of the Getty Museum.

These two works were painted by Dutch artists active in Haarlem a hundred years apart: a painting by Pieter Saenredam (1597–1665), *Interior of Saint Bavo’s Church in Haarlem* (1635) visited Los Angeles in 2002–2003; ten years later, in 2010–13, came the turn of the *Ecce Homo* triptych by Maarten van Heemskerck (1498–1574), painted in 1544. Both are true gems in the Collection of European Old Masters, and this conservation treatment restored them to their near-original appearance, revealing the splendour of their masters’ expert skills. Both had survived in good condition – conservation consisted merely of removing discoloured varnish and older restorations. It also created an important opportunity to conduct an insightful examination of the artists’ techniques and painting materials.

Crowning the research on the Van Heemskerck triptych was the publication *Drama and Devotion. Heemskerck’s Ecce Homo Altarpiece from Warsaw*,¹ but no academic article has

¹ Anne T. Woollett, Yvonne Szafran, and Alan Phenix, *Drama and Devotion. Heemskerck’s Ecce Homo Altarpiece from Warsaw* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2012).

appeared yet to describe the investigation of Saenredam's painting. For this reason, a concise analysis will be presented here.

In 1988 the J. Paul Getty Museum purchased a very important preparatory drawing for the Warsaw composition. In 2002 the Getty hosted an exhibition from Utrecht on the master of painted architecture entitled *Pieter Saenredam. The Utrecht Work*.² As an addendum to the main exhibition, the organizers presented three of Saenredam's Haarlem works showing the same view within the church of Saint Bavo in Haarlem, which splendidly illustrate Saenredam's painstaking and discerning working method. The first was a site drawing made directly in the church (from the Geemente Archief in Haarlem), the second – a slightly modified construction drawing from the Getty's own collection and the third – the final painting from the National Museum in Warsaw, which was done strictly according to the construction drawing. On this occasion, the Warsaw *Interior of Saint Bavo's Church in Haarlem*, was subjected to a conservation treatment, as well as to the following technical examinations: ultraviolet photography, X-radiography and infrared reflectography (IRR). The conservation process itself was also documented. Charged with this work on behalf of the host museum was Yvonne Szafran, at the time a senior conservator, while Maciej Monkiewicz, curator of Dutch paintings, coordinated the joint project on behalf of the National Museum in Warsaw.

The painting *Interior of Saint Bavo's Church in Haarlem*, one of about sixty surviving works by Saenredam, belongs to the most valuable works in the Gallery of European Old Masters of the National Museum in Warsaw³ (fig. 3). Even though the interest in architecture in Netherlandish art dates back to the sixteenth century – to the virtuoso renderings of perspective in Hans Vredeman de Vries's paintings of fantastical architecture – Saenredam was the first painter to depict his country's actual buildings, primarily churches and sometimes town halls. In an earlier period, his favourite subject was this very Church of Saint Bavo, a monumental Late Gothic church in his hometown (where he was buried). Saenredam documented its interior in twelve paintings; the first, also in the Getty collection, was dated 1628, and he continued to paint the others until the mid-1630s. The last one was done after a longer break and bears the date 1660 (Worcester Art Museum). Another church, portrayed more often than any other, was the Mariakerk in Utrecht.

Characteristic of Saenredam's works is the unique harmony between their clear architectural lines and a refined palette of nearly monochromatic colours. In their construction, a fundamental outstanding feature is a precisely drawn perspective and a low point of view. The Gothic church interiors, stripped of any "Catholic" decoration in the post-Reformation Calvinist spirit (especially in the wake of the wave of iconoclasm), have whitewashed walls and

² *Pieter Saenredam. The Utrecht Work. Paintings and Drawings by 17th-century Master of Perspective*, Liesbeth M. Helmus, ed., exh. cat., JPGM, Los Angeles, 16 April – 7 July 2002 (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2002).

³ Pieter Saenredam, *Interior of Saint Bavo's Church in Haarlem*, oil, panel, 33.8 × 27.8 cm, inv. no. M.Ob.495 MNW, signed and dated on the frieze over the triforium: *Anno-Pieter Saenredam fecit 1635*. Discussed in detail and provided with a full bibliography by Maciej Monkiewicz in the exhibiton catalogue: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau*, Rüdiger Klessmann, ed., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 24 November 1988 – 29 January 1989; Centraal Museum, Utrecht, 18 March – 7 May 1989; Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 19 July – 8 October 1989; Alte Pinakothek, Munich, 3 November 1989 – 14 January 1990 (Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1988), pp. 79–81, cat. no. 20 (under fig. 33, the place where the construction drawing is kept is mistakenly given as Gemeente Archief in Haarlem); *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, Anna Kozak, Antoni Ziemia, eds, The National Museum in Warsaw, March–May 1999 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1999), pp. 392–3, cat. no. 161; Gary Schwartz, Marten Jan Bok, *Pieter Saenredam. The Painter and His Time* (Maarsse: Gary Schwartz; The Hague: SDU Publishers, 1990), p. 259, cat. no. 35, fig. 123, p. 113 and pp. 78, 121, n. 9:25, p. 327; n. 14:26, p. 332.

pillars; miniature human figures make an appearance, emphasizing the monumental scale of its architecture and guiding the viewer's gaze upward, towards its arches and vaulted ceilings.

Other features typical of this artist's work evade aesthetic categories; they include a specific way of showing light and creating an impression of calm and concentration that emanates from them. The interiors of Saenredam's churches are suffused with a spirit of asceticism and, somewhat paradoxically – thanks to the light colours and the light itself – serenity. The title of the Getty Museum's exhibition in 2002, "The Sacred Spaces of Saenredam," very accurately conveys this almost religious spirit of the master's paintings, which, even though they render the buildings and interiors very precisely, dispose the viewer towards contemplation rather than to recognize them as documents of specific places. In this respect, no Dutch painter of architecture has rivalled the master from Haarlem. At the same time, his and other artists' paintings testify to their fiery patriotism and pride in the beauty of buildings, and in the rich Netherlandish tradition.

We can presume on the basis of surviving sketches and preliminary drawings that Saenredam's workshop practice did not change over the course of his artistic production. The first stage of a work was a freehand drawing made *naer het leven*, from nature, taking into account actual dimensions and all architectural and decorative details. Next, in his workshop, after making elaborate calculations of perspective, Saenredam would make the construction drawing, in which he transformed the real view into an ideal one, and which became the precise model for his final work. After its reverse was covered with a black substance, the image would be transferred onto a grounded panel by tracing. Only few of his freehand site drawings and construction drawings survive, but perhaps not all his paintings began as construction drawings. Another method used for transferring a small-scale preliminary sketch to the prepared painting support was squaring. A grid pattern applied on the sketch was repeated – scaled up in size – on the white ground of the painting as a help while copying parts of the composition. Usually it was not done from the initial site drawing but from a more elaborate *modello*. Geraldine Heemstra however, believes that for some paintings Saenredam used site drawings directly for grid scaling.⁴

With the *Interior of Saint Bavo's Church in Haarlem* from Warsaw, we have been exceptionally fortunate that the material evidence of all three phases of Saenredam's work has survived. They all show the view through the choir from the Brewers' Chapel onto the Christmas Chapel across from it. The site drawing (at the Gemeente Archief in Haarlem) represents this fragment of the church in a broader view than do the later depictions; here, an additional part of the transept can be seen on the left. The whole is shown from a slightly more distant viewpoint, perhaps through a *camera obscura*.⁵ Closest to the viewer is a pillar, which we can see here in its entirety, with an attached half-column, and which in the two subsequent works flanks them from the left edge, but which each time is shown as gradually narrower. In the Warsaw painting, only a thin strip remains, which, together with the opposite corresponding pillar, forms a subtle frame for almost symmetrical central view, which shows the dominant sequence of "receding" pointed arches. In the Haarlem drawing, a plaque bearing an epitaph (which survives to this

⁴ Geraldine van Heemstra, "Space, Light and Stillness. A Description of Saenredam's Painting Technique," in *Pieter Saenredam. The Utrecht Work...*, op. cit., pp. 73–90, provides a list of earlier detailed literature about Saenredam's painting techniques; for a description of the transfer of a composition drawing onto the painting support using a grid, see p. 75.

⁵ Pen and brown ink, black chalk, lights in white chalk, on brownish paper, 26.6 × 38.3 cm, Gemeente Archief, Haarlem, see Schwartz, Bok, op. cit., p. 259, cat. no. 36, p. 11, fig. 122.

day) in a cartouche with a scrollwork ornament is shown on the pillar with the half-column, on which the artist put the inscription saying that he had drawn the sketch on 14 October 1634. Saenredam had the habit of placing detailed notes on his drawings, which now are a source of much valuable information. This is the case with the construction drawing at the Getty Museum, in which the pillar on the right bears a long inscription: *dit aldus geteyckent in November | int Jaer 1634. is en gesigt inde | grootte kerck binnen Haerlem. | eende is even dus groot geschildert. | Dit volleijndt ofte= | ghedaen met schilderen | Den 15.s october 1635.* “This was drawn in this way in November of the year 1634. [It] is a view of the Great Church in Haarlem, and was painted in the same size as this” [emphasis HB]. And below: “This is completed or= done with painting on 15 October 1635.”

The drawing at the Getty⁶ narrows the initial view to create a symmetrical composition and eliminates unnecessary extras and decorations (**fig. 4**). Missing is not only the deeper part of the interior of the church on the left, but also the Mannerist epitaph plaque and the chandelier hanging in the centre of the choir (which then reappears in the same position in the Warsaw painting) as well as the ship models accompanying it. Saenredam drew rigorous vertical and horizontal construction and perspective lines, marked the low vanishing point where all the lines perpendicular to the surface of the drawing converge and added three small figures which had been absent in the initial sketch and which serve to emphasize the monumental proportions of the architecture and the loftiness of the Gothic ceiling. The vantage point was also brought closer to the viewer, thus giving the represented fragment of the interior greater depth. Despite the fact that it is “merely” a construction drawing, thanks to the artist’s use of sophisticated techniques including red chalk, pen, and watercolour wash in a subtle colour spectrum, slightly modified proportions and a sublime play of light and shadow, it successfully creates the same impression of calm, space and spirituality characteristic of the final painting. It is because the drawing also served as a *modello* for chiaroscuro elaboration. During his work on the construction drawing Saenredam introduced changes only in the placement of the figures: a *pentimento* of an erased figure is visible against the base of the column at left, next to the figures of a man and a woman, and something like the shadow of another figure lingers in front of the first column on the right. In the Warsaw painting, the number and positioning of the figures are completely different, but the major part of the representation matches faithfully the construction drawing, since it was transferred to the painting support by tracing. The verso of the drawing is covered with black chalk,⁷ probably containing graphite, while on the recto, incisions visible along the lines testify to the use of a pointed instrument. Consistently with the usual practice, the preparatory sketch had been placed on top of the white prepared panel, and the composition traced on the ground layer with a sharp stylus that followed its contours. The vanishing point, which is marked by a clear dot in the Getty drawing, in the painting was hidden under the collar of the woman represented the very centre of the composition. The underdrawing thus obtained was then covered by layers of imprimatura and paint. Infrared reflectography clearly reveals the underdrawing in the Warsaw painting (**fig. 5**).

⁶ Red chalk, graphite, pen and brown ink and watercolour, incised for transfer (recto); rubbed with black chalk for transfer (verso), 37.5 × 39.1 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, inv. no. 88.CG.131.

⁷ The term “black chalk” is not used in Polish terminology and raises much controversy among Polish conservators; however, it is broadly used in English-language literature on painting techniques. On the “black chalk” known also as *terra nigra*, *pietra nera* or *lapis niger* see, i.a., *On the Trail of Bosch and Bruegel. Four Paintings United under Cross-examination*, Erma Hermens, ed. (London: Archetype Publication Ltd; Copenhagen: Statens Museum for Kunst – National Gallery of Denmark and CATS, 2012), p. 62.

Yet the construction drawing from Los Angeles and the final painting in Warsaw have different dimensions, which translates into the distance between the pillars flanking the composition, and at the same time dramatically emphasizes the disparity between reality and the written testimony by Saenredam himself (“And it was painted in the same size” – sic!). The dimensions of the drawing are 37.5 × 39.1 cm, while the painting measures 33.8 × 27.8 cm. The difference in height is thus 3.7 cm (compositionally perceived only in the upper part of the painting), and in width a whole 11.3 cm. The description of the conservation process and research at the Getty tells us that all the “edges of the painting were carefully examined to investigate the issue of the painting’s original dimensions.”⁸ Along the edges there were some areas of overpaint, but even when these were removed it was impossible to draw definitive conclusions. Since none of the edges of the panel are bevelled, it is likely that it could have been altered at an unknown time. Despite the fact that there are incisions in the construction drawing around the entire composition (on the edges of the paper), and the author’s own statement that the painting was executed in the same size as the sketch, Yvonne Szafran does not rule out the possibility that the artist himself may have adapted the composition as he worked on the painting.⁹ Scrutinizing the two drawings and the painting, it is easy to come to the conclusion that Saenredam was trying to narrow and lengthen the composition gradually and to focus the view, so as to achieve a prospect which would emphasize the sequence of pointed arches and the image of a unique canopy of vaults as well as the sense of the monumental architecture in a most clear and expressive way. However, the absence of bevelling also at the bottom edge of the painting, where the drawing and painting fully correspond (even though it is impossible to see traces of the transfer of the construction drawing’s bottom line, but perhaps only because it is hidden under paint layers), may undermine this hypothesis. The small areas of paint loss along all of the edges (primarily vertical ones) would indicate that the alteration of the size occurred after the whole composition (extending beyond the existing borders) had been painted. Incisions in the paper of the construction drawing confirm that it was transferred as a whole onto the painting support. Would Saenredam have intruded so dramatically in his work already after it had been painted so as to achieve a better effect? This question must remain unanswered.

The technical examination at the J. Paul Getty Museum did not include an analysis of paint samples taken from the picture, an invasive method that is not favoured for small and well-preserved paintings. The pigments were identified with X-ray fluorescence (XRF) spectroscopy. Smalt was discovered in the Warsaw painting in the part of the sky seen through the window; a stereo binocular microscope also confirmed the presence of ultramarine particles in this area. Furthermore, copper was revealed on the blue shield hanging on the left pillar, evidence that azurite had been used. The wooden parts of the organ casing are covered with gold leaf, and the organ pipes with silver leaf¹⁰ (fig. 6).

The use of these materials is typical of Saenredam’s workshop practice. It was very labour- and time-consuming because of both the very peculiarity of the genre of “perspectives” and the

⁸ Yvonne Szafran, *JPGM. Treatment Record*, document created on 22 January 2003, p. 1. A copy of the document is also kept in the Conservation Workshop of Sculpture and Painting on Wooden Supports of the National Museum in Warsaw.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*; Anna Schoenemann, *Analytical Report*, document prepared on 10 January 2003, pp. 1–2. A copy of the document is also kept in the Conservation Workshop of Sculpture and Painting on Wooden Supports of the National Museum in Warsaw.

artist's temperament, but his comfortable financial situation also played a role. As he prepared a wooden panel for painting, he would first size it to prevent the absorption of oil from the paint, then apply a layer of ground so thin that the structure of the wood was clearly visible through it. This seemed a conscious aesthetic choice, as the warm colour of the oak showing through the ground would influence the final appearance of tones; the subsequent layers of paint are also very thin and usually transparent. The cream-coloured chalk ground, which is very smooth after being polished with pumice stone or evened out with a knife, is important for creating the impression of light in the church interiors. Usually complete underdrawing, without any major changes or corrections, can be found on the ground layer. If transferred from the construction drawing by tracing, the vertical lines were executed with a ruler and the curved lines of the vaulting by hand. For transfer, the verso of the drawing was rubbed with black chalk containing graphite. The next layer of so-called dead colouring, or underpainting, played an essential role in the modelling of the finished painting and its tonal effects. He then applied subsequent subtle layers of transparent and opaque paints, often leaving the underpainting visible, which created an impression of an optical interaction between them. Superposing layers of various thickness of darker paint on a warm, light underpainting or, on the contrary, light layers onto a darker and colder underpainting, creates unusual luminosity effects. Amazingly, this very rich variety of tones and colours is obtained with a limited palette, which is astonishing in comparison with the more complex method of gilding. Saenredam insisted on employing gold and silver leaf, even though since the sixteenth century other pigments were being used to imitate them.¹¹ By creating contrasts with the sublime but virtually monochromatic range of colours in his paintings, adding precious metals elevated his works to the rank of gems.

The next piece of art selected for study and conservation at the J. Paul Getty Museum differs diametrically from Saenredam's painting in both its original function and its dimensions and painting techniques.

In September 2009, acting on an idea of the cultural attaché at the Polish Consulate General in Los Angeles, Małgorzata Cup, a group of representatives of the Getty Museum visited Poland; they included its then-acting director David Bomford, senior conservator of paintings Yvonne Szafran and senior curator of paintings Scott Schaefer. They visited several Polish museums in search of a painting that would be the most suitable candidate for the coming conservation partnership project. They chose the triptych by Maarten van Heemskerck, *Ecce Homo*, from the collection of the National Museum in Warsaw. A year later, in October 2010, the triptych took the complicated trip by land and air to California. This time, the agreement covered a full conservation partnership, to include direct cooperation with the conservators of the lending institution. Both sides' specialists contributed to the project's success. However, the publication documenting various aspects of the research and the focussed exhibition that crowned the project owed significant financial support to the Getty Museum's Paintings Conservation Council. It was also thanks to the council's assistance that the exhibition could travel to Poland and be displayed together with the restored triptych in one of the final events in the celebrations of the 150th Anniversary Year of the National Museum in Warsaw (18 May – 31 July 2013).

Yvonne Szafran (with Laura Rivers and Tiarna Doherty) guided the work on the painting in the Getty Museum's conservation laboratory. The technological examinations were carried

¹¹ Van Heemstra, *op. cit.*, pp. 85–6.

out at the Getty Conservation Institute by Alan Phenix and his team, including Joy Mazurek, Catherine Patterson and Karen Trentelman. Iwona Stefańska, a National Museum in Warsaw conservator, took part in the initial and final stages of the project for a few weeks each time, working hand in hand with her colleagues in Los Angeles (fig. 7).

The *Ecce Homo* triptych is probably the most famous Dutch Renaissance work in Poland.¹² The artist, the Haarlem painter Maarten van Heemskerck, spent four years (1532–36) in Rome, studying the works of his contemporaries, foremost among them Michaelangelo and Francesco Salviati, and exploring ancient ruins and sculptures. Two albums of drawings documenting these relics have survived in the Kupferstichkabinett in Berlin. Remarkably, we know that Saenredam himself also owned some Van Heemskerck sketches, and used them as models for four of his paintings of Rome's classical buildings.¹³ After returning to Haarlem, Van Heemskerck methodically enriched his own country's art with Italianate and classical motifs, and also indulged his predisposition for Mannerist expression and dynamism. His elongated figures are often represented in abrupt movement and in crowded spaces. Glaringly vivid, shimmering colours strengthen their expressiveness. But compared to his other paintings, in which restless forms and colours dominate, the Warsaw piece stands out with its harmonious synthesis of the realistic Netherlandish tradition in rendering portraits and the Italian tradition in presenting religious scenes.

The triptych, with the date 1544 recorded twice on its frame,¹⁴ was created eight years after the artist's return from Italy, at a time when his workshop practice was fully formed and grounded. Van Heemskerck had learnt some secrets of the technology used by the Italian masters earlier, in the workshop of his teacher Jan van Scorel, one of the first "Romanists," artists from the Netherlands who travelled to Italy and studied there. He added to this knowledge during his stay in Rome and, after returning to the Netherlands, introduced these new methods and materials into traditional Northern techniques. They contributed to a speeding up of his already dynamic creative process. The Netherlandish art theoretician and biographer Karel van Mander (1548–1606) highlights Van Heemskerck's industriousness, thrift and exceptional speed in painting.¹⁵

¹² Maarten van Heemskerck, *Ecce Homo* triptych, oil on panel; framed (closed): 188.6 × 132.7 × 13.2 cm; framed (open): 188.6 × 260 × 13.2 cm; inv. no. M.Ob.595 MNW; inscription and date on frame, repeated on both pilasters: *ESPOIR | CONFORT | DRENCKWAIRT | 1544*. Discussed earlier in: *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, collection catalogue edited by Jan Białostocki and Maria Skubiszewska and staff (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1979), pp. 94–5, cat. no. 66, figs 74–5 (Jan Białostocki, Gabriela Lipkova), includes an earlier bibliography; Rainald Grosshans, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde* (Berlin: Horst Boettcher Verlag, 1980), pp. 159–62, cat. no. 46, figs 60, 70; *Kunst voor de Beeldenstorm: Noord-Nederlands Kunst, 1525–1580*, Jan Piet Filedt Kok, Willy Halsema-Kubes, Wouter Th. Klock, eds, exh. cat. (Amsterdam: Rijksmuseum, 1986), addendum (n.p.), cat. no. 135 (Jefferson Cabell Harrison, Jr.) – I am very grateful to Anne T. Woollett for drawing my attention to this addendum, which is not present in all the copies of the publication, and for sending it to me; Jefferson Cabell Harrison, Jr., *The Paintings of Maarten van Heemskerck: A Catalogue Raisonné*, dissertation, University of Virginia, Charlottesville, 1987, pp. 475–86, cat. no. 43; for a detailed summary, see *Transalpinum. From Giorgione and Dürer to Titian and Rubens. European Painting from the Kunsthistorisches Museum in Vienna, the National Museum in Warsaw and the National Museum in Gdańsk*, Dorota Folga-Januszewska, Antoni Ziemba, eds (Lesko: Bosz, 2004), p. 158, cat. no. 37 (Hanna Benesz, with earlier bibliography).

¹³ Schwartz, Bok, op. cit. p. 272, cat. nos III–4.

¹⁴ Anne T. Woollett was the first to notice that the date 1544 had also been placed on the opened book held by Saint Margaret on the right wing, next to the illegible text beginning "Margarieta s...", see Woollett, Szafran, and Phenix, op. cit., p. 15.

¹⁵ Karel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first Edition of the Schilder-boeck (1603–1604): Preceded by the Lineage, Circumstances, and Place of Birth, Life, and Works of Karel van*

Van Heemskerck painted the Warsaw triptych on a commission from Jan van Drenckwaerdt, an important city official in Dordrecht, who ordered it as an epitaph for himself and his second wife, Margaretha de Jonge van Baertwyck, who died in 1542 (figs 8–9). The couple are shown in prayer at prie-dieux (decorated with their coats of arms), in eternal contemplation of the scene of “Ecce Homo.” They are accompanied by their patron saints, who hold their characteristic attributes: Saint John the Evangelist a chalice filled with poison and Saint Margaret of Antioch an open book of the scriptures and the cross that helped her to defeat the dragon (Satan) lying at her feet. The figures of the saints are also rendered in the Italianate manner, analogous to the style of the central panel of *Ecce Homo*, with a characteristic effect of “wet robes,” which reveals the forms of their bodies. The same patron saints are portrayed on the reverse sides of the triptych’s wings, *en grisaille*, a monochrome grey-brown colour range as fictive stone sculptures, motifs present in the old Netherlandish tradition since Jan van Eyck.

The triptych’s central panel illustrates an event in the Gospel According to John (J 19: 4–5), Pilate escorting Jesus, who has just been lashed, onto the porch of the praetorium to pronounce the words *Ecce Homo* [“Behold the Man”] to the wild mob, hoping perhaps that on a holiday the rabble would decide to release Christ instead of Barabas. The artist’s Italian education and his fascination with both classical art and Michaelangelo’s work can be seen in the general Mannerist quality, in the presentation of Pilate in the contrapposto known from classical sculpture and in the expressiveness of the muscular figures. This scene, through its distinctive style and frontality, plays the role of a picture within a picture, with a magnificent original sculpted wooden frame adding to the effect. Pilasters with a candelabrum ornament, emblematic motifs and the donors’ family motto *Espoir confort Drenckwaert* [Hope is the comfort of the Drenckwaerds] support the arch of the illusionistic coffered vaulting. Anne T. Woollett¹⁶ gives an in-depth analysis of the rich ideological programme of the altarpiece and its frame, complementing earlier statements by Rainald Grosshans in his monograph of Van Heemskerck.¹⁷

Woollett’s own archival research in Dordrecht gives us a better understanding of the donor Jan Drenckwaerdt in the context of his prestigious functions and the social structure of his town in the sixteenth century. Jan, son of the mayor of Dordrecht, was one of the most eminent patricians in Holland’s oldest town. He served as sheriff, a post comparable to today’s prosecutor, for many years (from 1516 to his death in 1549), at the time a position with both legal and ceremonial duties. He may have met Van Heemskerck as early as 1536, during the artist’s short stay in Dordrecht on his way back from Italy. Over the next few years the painter gained well-justified renown as an innovative and modern artist, and so appeared as the best candidate for this prestigious commission. Private devotional triptychs, which often served as epitaphs, had been popular in the Netherlands since the time of Jan van Eyck. Drenckwaerdt commissioned a triptych for his family chapel in the church belonging to the Augustinian cloister in his home town. It may have been Jan Drenckwaerdt himself, a pious and righteous man, who suggested the subject of *Ecce Homo*, which appealed to the religious imagination. And the artist created a masterpiece by using two painting formulas, the traditional Netherlandish one to

Mander, *Painter and Poet, and Likewise His Death and Burial, from the Second Edition of the Schilder-boeck (1616–1618)*, vol. 4, Hessel Miedema, ed., Derry Cook-Radmore, trans. (Doornspijk: Davaco, 1997), p. 67.

¹⁶ Woollett, Szafran, and Phenix, op. cit., pp. 1–27.

¹⁷ Grosshans, op. cit., pp. 159–62, cat. no. 46.

paint the masterful portraits of “living persons” and the Italian one to depict religious reality with its higher level of abstraction.

Woollett writes that this was not Van Heemskerck’s sole commission in Dordrecht. A year later, in 1545, he made a smaller altarpiece for another patrician family, incidentally, related to the Drenckwaerds. Its central panel is now lost. The story of the Warsaw triptych was gripping from the start. In 1572, during the dramatic events of the Dutch Revolt it needed to be taken away from its place in the Drenckwaerds’ family chapel. Jan’s successor in office, his nephew Jan van Drenckwaerd¹⁸, an ardent Catholic like his uncle, was forced to flee to Brussels, and the triptych was removed in a hurry and hidden in the house next door to the church belonging to the lawyer Matthijs Berck. It never returned to its assigned place, but today it is the only surviving altarpiece from the Augustinian church. It was most probably sold to a private collector in the late sixteenth century. In 1870 it surfaced at the Faber auction house in Stuttgart and was bought by a Wrocław (Breslau) town councillor, Heinrich von Korn, who then donated it to the Schlesisches Museum der bildenden Künste in his city. Around 1943, to escape bombardments, the majority of the antiquities in the city were evacuated to safe locations. After the war, during Poland’s so-called restitution campaign, the triptych was taken to Warsaw, where in 1946 it was put on display at the National Museum.

Van Heemskerck’s unique style can be attributed not only to his talent but also to his industriousness, emphasized by his contemporaries, his ideological conceptions and the techniques and materials he used. Van Heemskerck worked swiftly and confidently and combined his power of expression with daring colour combinations. We were able to learn about this creative process and to analyse it thanks to the multifaceted advanced scientific examinations to which *Ecce Homo* was subjected at the Getty Center. The researchers studied every layer of the painting, ranging from its wooden support and ground to the underdrawing, the imprimatura, all the way to the glazes that sealed the final effect on the painted surface. The technical analysis, on the one hand, confirmed Van Mander’s historical evidence about Van Heemskerck’s sparing and, at the same time innovative approach to the painter’s material and, on the other, revealed new scientific facts about this painting techniques, mostly in his use of unusual paint additives and binding media. These innovations were partly responsible for the changes in the original colouring, which were revealed after the layers of grime, discoloured varnish and old retouchings were removed. Microscopic examination and chemical analysis of samples taken from the paint layer were indispensable in giving us detailed knowledge about Van Heemskerck’s techniques. The latter is an invasive method, which requires permission from the owner of a painting. Watching over it was Iwona Stefańska, visiting conservator at the National Museum in Warsaw. According to accepted practices, samples were taken from the edges of the existing paint losses or from areas nearest the edge of the panel, then prepared for stratigraphic investigation, which allowed the conservators to determine the sequence of the paint layers and to identify the materials used. Here, his first technical innovations could be seen. In keeping with a common practice of his time, Van Heemskerck had applied a very

¹⁸ Woollett, Szafran, and Phenix, op. cit., pp. 12, 23; Hermen van Duinen, “Het Dordtse drieluik ‘Ecce Homo’ gerestaureerd” [online] “Dordrecht net” [retrieved: 19 February 2013], at: <<http://www.dordrecht.net/nieuws/2012-08-10-9787-het-dordtse-drieluik-ecce-homo-gerestaureerd.html>> points out errors in Woollett’s text, including one regarding the Christian name of the nephew of Jan van Drenckwaerd the Elder. It was not Willem but Jan van Drenckwaerd^t (1543–1606). This Jan van Drenckwaerd^t is indeed mentioned in writings, including those by Iustus Lipsius, as the “general treasurer,” *Iustus Lipsius Europae lumen et columen: proceedings of the international colloquium, Leuven, 17–19 September 1997*, Gilbert Tournoy, Jeanine de Landtsheer and Jan Papy, eds (Leuven: Leuven University Press, 1999), p. 72.

thin lead-white-based layer of imprimatura on white chalk ground, with a broad bristled brush, but instead of the usual oil binding medium he chose animal glue, which dries much faster.

Observation under a microscope also allows conservators to identify mixtures of pigments and means by which the artist obtained tonal values and optical effects. The most characteristic aspect of the artist's technique in the Warsaw triptych is his ample use of a blue pigment, smalt, which was less expensive than noble ultramarine and even azurite, which he used here too, but sparingly and, surprisingly, mostly in layers of underpainting beneath the paints containing smalt. Smalt, a powdered potassium glass that contains cobalt, became more popular in the sixteenth century, when supplies of lapis lazuli, the source of ultramarine, and azurite dropped despite their high prices. Artists most likely did not realize at the time that smalt is a pigment that over time loses its intensive blue colour with a light purplish shade, which must have been especially appealing to Van Heemskerck, who liked strong colours.¹⁹ Van Mander describes him as frugal. This is confirmed not only by his use of the less expensive smalt, but also by a further laboratory finding: the presence of extenders. In the examined portion of blue azurite-based underpainting, it was bone white and bone ash, while in the red and black paints it was pulverized glass. The extenders gave volume to the expensive pigment and enriched the paints with additional optical effects. While the amount of the pigment was reduced, it could at the same time be more efficiently distributed in the paint; the extenders also helped the paint layer to dry faster and contributed to its transparency (especially glass). The artist's agility and the confidence of his hand can also be recognized in such technical qualities as building up paints from simple combinations of one or two pigments and a simple chiaroscuro modelling obtained by strengthening highlights with freely applied brushstrokes, while the shadows were intensified with subtle glazes. He was also aware of the differences that could result from the use of various oil-binding media. He followed the Italian practice of adding walnut oil to light colours and linseed oil, which yellowed with time, to dark areas.

The sixteenth-century author's opinion about Van Heemskerck's very fast and assured brush is corroborated not only by his use of materials such as extenders and glue in the imprimatura layer, but also by his dynamic manner of speedy and brushy application of paint, betrayed by the presence of brush hairs, which remain immersed in the paint. His spontaneous, even impulsive, way of painting is visible to the naked eye in, for example, the faces in the background, rendered almost expressionistically with a very thin layer of paint. Saint Margaret's diadem was painted in the last stage with extremely quick and confident brush strokes, the lynx fur of Jan Drenkwaert's coat²⁰ (**fig. 10**) with energetically applied dabs of paint. This sets Van Heemskerck's painting style apart from both earlier and his contemporary Netherlandish painters, and even from Saenredam's technique, a whole century later.

The peculiarity of Van Heemskerck's working methods has also been confirmed by a variety of non-invasive imaging techniques used in the laboratories of the Getty Conservation Institute. The whole painting's surface was examined with the aid of a stereo microscope, and with X-radiography, ultraviolet photography and infrared reflectography. The IRR revealed a very interesting difference in the way the figures were formed on the reverse sides of the wings and on the main interior scenes of the triptych. This examination detects underdrawing, a preparatory, composition design made directly on the ground, if it was executed with black pigments (whether black chalk, wood charcoal or ink), dry or with a brush, after being

¹⁹ Woollett, Szafran, and Phenix, op. cit., p. 51.

²⁰ Ibid., pp. 64, 74–5, figs 59–60.

mixed with a binding medium. Underdrawing made with red pigment does not show up in infrared reflectography. Clear, very spontaneous original underdrawing was discovered on the reverse sides of the wings of the Warsaw triptych, while in the interior scenes the design under the paint layers is invisible (**fig. 11**). Since this is also the case in some other Van Heemskerck paintings, we can conclude that for the interiors of the triptych the artist chose red chalk or iron gall ink. A detail of his painting that can also serve as evidence of this is *Saint Luke Painting the Virgin* (Musée des Beaux-Arts, Rennes), which shows Saint Luke making an underdrawing with a brush and sepia-coloured paint.²¹ This painting, dated 1545, a year after the Warsaw *Ecce Homo*, may signal that it was at around this time that the artist came to use this technique more often. But we do not know why he chose to make the underdrawing in black chalk on the reverse sides of the wings. The final paintings *en grisaille* differ in style, and have long been thought to have been made by his workshop associates.

The IRR examination and the X-radiographs showed virtually no changes in the composition that would have been made in the course of the work, except for two minor details: the swans in Jan Drenckwaerd's coat of arms initially had raised heads and open beaks, and an additional swan was placed on the reverse, above Saint John's right arm. In the last stage of painting, the artist may have spontaneously added details such as the scalloped edge on Pilate's coat next to his hand (here, we can still see the initial simple compositional outline, **fig. 12**) or Saint Margaret's diadem mentioned earlier, which was brilliantly modelled with only a few brushstrokes, just like the small dragon rising from the chalice of Saint John on the interior of the left wing (**fig. 13**).

The original colours of the Warsaw triptych lost much of their original intensity because of Van Heemskerck's choice of unique materials (even if they were characteristic of his oeuvre). For this reason, of the many results of our investigations, the attempt at a digital reconstruction of the original colours in the Warsaw triptych is especially valuable and instructive (**fig. 14**).

The partnership agreement between the J. Paul Getty Museum and the National Museum in Warsaw included the clause that the triptych would be shown to the public in Los Angeles from June 2012 to April 2013 together with an exhibition documenting the results of its conservation and study. In an attractive way, the display presented information about Maarten van Heemskerck and the origins of the altarpiece in its historical context. Photographs and a ground plan showed the original location of the triptych in the Drenckwaerd family chapel in the Augustinian church in Dordrecht. There was also extensive, richly illustrated information about Van Heemskerck's painting techniques, materials and pigments. Nearly full-scale photographs revealed "what lies beneath the surface" of the painting; thus, the wings and the central panel of the triptych were shown in X-radiographs and infrared reflectograms. Photographs of paint samples made under a microscope presented the layer structure and the sequence in which the artist applied the paints, as well as an analysis of the changes that occurred in them over time. The show, which was then moved to the National Museum in Warsaw, attracted large audiences in both the United States and Poland (**fig. 15**).

It can be justly stated that both institutions undoubtedly benefitted from this cooperation. The J. Paul Getty Museum, thanks to its superb laboratory equipment, once again contributed to the spread of knowledge about the creative processes involved in making eminent works of art and techniques employed by the artists, while at the same time presenting the outcome of

²¹ Jill Dunkerton, Aviva Burnstock, Alistair Smith, "Two Wings of an Altarpiece by Martin van Heemskerck," *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 12 (1988), p. 28; Woollett, Szafran, and Phenix, op. cit., p. 48, fig. 24.

the research in a publication and a documentary exhibition. The National Museum in Warsaw, on the other hand, regained its art pieces, restored in a direct partnership with full documentation, which can be used as a base for further study and interpretation. The project also strengthened the reputation of our collection, which includes works of the highest artistic value.

The author would like to offer her warmest thanks to Dr Grażyna Bastek and Iwona Stefańska for their frequent advice and help with the painting techniques and terminology.

Część III

Sztuka XIX wieku

| Part III

**Art of the Nineteenth
Century**

Anonimowa scena *Koronacji cesarzowej Aleksandry na królową Polski* (1829–1830). Malarska wizja narodowego odrodzenia, czyli o dwóch wymiarach iluzji

„Gorączka trawiła Warszawę i kraj cały. Myśl, że cesarz rosyjski ma się koronować królem Polski wszystkie umysły ośwładnęła jedynie. Nadszedł nareszcie dzień 24 maja niecierpliwie oczekiwanej koronacji, niedziela [...]. Po skończonej przysiędze cesarz stał, a cesarzowa i wszyscy przytomni uklękli i klęczeli w czasie modlitwy dziękczynnej mówionej głośno przez prymasa, po ukończeniu której Woronicz wstając, głośno po trzykroć zawołał: »Vivat rex in aeterna [sic!]« [...]. Serca polskie mocno biły w tej chwili, lecz mimowolna nieufność zamykała wszystkie usta”¹. Zacytowany fragment pochodzi z pamiętnika pisanego wiele lat po wydarzeniach majowej niedzieli 1829 roku. Jego autorką była Natalia z Bispingów Kicka (1801–1888), utalentowana malarka amatorka², arystokratka, naoczny świadek historycznej koronacji Mikołaja I na króla Polski. Jak na osobę, której mąż zginął w powstaniu listopadowym dwa lata później (nie wspominając o innych krewnych poległych w walkach z Rosją), zastanawiać może dość bezstronne podejście do tak kontrowersyjnego wydarzenia w dziejach stosunków polsko-rosyjskich. Wszakże car samodzierżawca koronuje się na króla Polski! Nawet jeśli wyuczujemy ambiwalentny stosunek piszącej wobec głównego bohatera, nie odnosi się on do samego faktu – dla Kickiej koronacja była koronacją, a nie farsą ku uciesze oprawcy.

Ta miłośniczka literatury romantycznej pisała cytowane słowa w epoce, która na Mikołaja patrzyła przez pryzmat *Dziadów*, a koronację знаła z *Kordiana*, gdzie car-król jest przyrównany do diabła, a sama ceremonia opisana w kategoriach uzurpacji. Kicka jednak nie wyrzekła się wrażeń pozostałych po tamtym dniu, choć kłóciły się one z dominującymi wiele lat potem poglądami. Pamięcią przenosiła się w świat, w którym kordianowski diabeł jawił się jako prawy „następca Chrobrych, Kazimierzów, Janów”, a koronacja jako symboliczny moment szczęśliwego zwrotu w dziejach narodu – w świat nie znający jeszcze krwawych powstańczych bitew, rozstrzeliwań na stokach Cytadeli, ani masowych zsyłek na Sybir.

Obok wielu artykułów prasowych, wierszy okolicznościowych, zapisków pamiętnikarskich, a nawet donosów szpiegowskich, jedynym współczesnym malarskim przekazem na temat tego szczególnego wydarzenia jest anonimowy obraz *Koronacja cesarzowej Aleksandry na królową Polski* (il. 1) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. To na pozór nieciekawe płótno po pogłębionej analizie kontekstualnej i formalnej okazuje się intrygującą wypowiedzią

¹ Natalia Kicka, *Pamiętniki*, „Pax”, Warszawa 1972, s. 168, 170.

² *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. Jolanta Maurin Białostocka i Janusz Derwojda et al., t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 402.



il. 1 | fig. 1

Aleksander Orłowski (?),
*Koronacja cesarzowej
 Aleksandry na królową
 Polski* | *Coronation of
 Empress Alexandra as
 Queen of Poland, 1829*
 lub | or 1830, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

artystyczną na temat specyficznego okresu historycznego, w którym rodziła się kultura polskiego romantyzmu.

Koronacja jest obrazem olejnym, malowanym na płótnie o wymiarach 167 × 199 cm. W MNW znalazła się w 1923 roku jako depozyt Ludwika Temlera (1857–1938)³. Donator, współudziałowiec dużego rodzinnego przedsiębiorstwa garbarskiego, był znanym koneserem sztuki⁴. O ran-
 dzie jego zbiorów dobrze świadczy wystawa, zorganizowana w 1890 roku przez Towarzystwo

³ Karta naukowa obrazu nr 32711 (Krystyna Sroczyńska) przechowywana w Dziale Inwentarzy MNW.

⁴ Eugeniusz Szulc, *Cmentarz ewangelicko-augsburski w Warszawie. Zmarli i ich rodziny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 559–562.

Zachęty Sztuk Pięknych – obok dawnych mistrzów szeroka publiczność mogła wówczas podziwiać prace artystów współczesnych, „wyłącznie [...] swojskich”, np. Matejki, Siemiradzkiego, Fałata⁵. Ten ewangelik o niemieckich korzeniach odznaczał się bowiem głębokim poczuciem polskości. W dzieciństwie przeżył aresztowanie ojca, uwięzionego w Cytadeli za finansowe wsparcie dla powstańców styczniowych. Jako młodzieniec został relegowany ze szkoły za bunt przeciwko rusyfikacji⁶. Patriotyzm Temlera przejawiający się w mecenacie nad „wyłącznie” rodzimymi artystami, stanowi znamieny kontekst dla faktu posiadania przez niego *Koronacji* i przekazania jej do zbiorów narodowych.

Okoliczności powstania obrazu są nieznane. Nie znalazłem o nim żadnej wzmianki wśród licznych przekazów na temat uroczystości 1829 roku. Pierwsza informacja pochodzi dopiero z inwentarza muzealnego. *Koronacja* nie była raczej eksponowana publicznie (również na wystawie z 1890 r.⁷), ani rytowana. Oprócz tematu jedyną pewną informacją jest czas powstania – między majem 1829 a listopadem 1830 roku⁸. *Terminus ante quem* wynika z założenia, że po wybuchu powstania listopadowego Polacy i Rosjanie nie byli już zainteresowani namalowaniem *Koronacji*, a nawet mieliby powody, aby taką ewentualność uniemożliwić. Gloryfikacja przedpowstaniowej unii polsko-rosyjskiej była już raczej w owym czasie nie do wyrażenia – zarówno w piśmie, jak i w obrazie.

Mimo konserwacji, przeprowadzonej w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, nie udało się odnaleźć sygnatury. Sprawa autorstwa jest jednak intrygująca. Pod uwagę biorę garstkę malarzy, którzy mogliby uzyskać takie zlecenie. W Warszawie byli to jedynie: Antoni Brodowski, Antoni Blank i Aleksander Kokular. Pokrewieństwa formalne z twórczością Wincentego Kasprzyckiego oraz tematyczne z Janem Klemensem Minasowiczem (autorem *Widoku wewnętrznego kościoła św. Jana z wystawieniem w nim katafalku w czasie żałobnego obrzędu za duszę śp. Najjaśniejszego Aleksandra I*)⁹ nie pozwalają na wyciągnięcie pozytywnych wniosków, ponieważ ówczesna podrzędna ranga obu twórców wyklucza ich ewentualne autorstwo.

Jerzy Gutkowski wiązał *Koronację* z Anglikiem Georgem Dawe'em¹⁰, nadwornym portrecistą Mikołaja. Przebywał on wtedy nad Wisłą, gdzie miał portretować wielkiego księcia Konstantego¹¹. Różnice stylistyczne oraz brak zainteresowania Dawe'a tematami historycznymi skłaniają jednak do odrzucenia tej atrybucji. Faktem jest, że w 1829 roku rząd Królestwa złożył u niego zamówienie, ale dotyczyło ono tylko pary portretów „Najjaśniejszych Państwa”¹².

⁵ „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 52, s. 413.

⁶ Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiętniki*, Ossolineum, Wrocław-Kraków 1959, s. 110–111.

⁷ Janina Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969.

⁸ Zob. Krystyna Sroczyńska, *Antoni Brodowski 1784–1832. Życie i dzieło*, Varsovia, Warszawa 1985, s. 112.

⁹ Stefan Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Ossolineum, Wrocław 1952, s. 178.

¹⁰ Jerzy Gutkowski, *Ceremoniał koronacji Mikołaja I na króla polskiego w Warszawie*, „Kronika Zamkowa” 1987, 6(14), s. 8.

¹¹ „Kurier Warszawski” 1829, nr 136 (21 maja); Valerij A. Kulakov, *Dawe George [w:] Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, red. Eberhard Kasten [et al.], t. 24, Damdama-Dayal, München-Leipzig 2000, s. 552.

¹² Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Protokoły Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego (dalej: RAKP), sygn. 17 – protokół z 30 kwietnia 1829 r., s. 324. Ponoć oba portrety malował już w Warszawie – zob. „Kurier Warszawski” 1829, nr 156 (13 czerwca).

Według aktualnej muzealnej karty naukowej autor obrazu pozostaje nieznany. Jednak nie zawsze tak było – dawniej przypisywano go Brodowskiemu, uczniowi Jacques’a Louisa Davida i François Gérarda. Atrybucj  t  odrzuci  jednak Krystyna Sroczy nska¹³. Co ciekawe, w dokumentacji fotograficznej¹⁴ jako autora podano nie Antoniego, ale czynnego w tym samym czasie w Krakowie Józefa Brodowskiego, ucznia Johanna Baptisty Lampiego. Czy to przypadek, czy może wskazówka, pozwalająca zak ladać, że zanim obraz trafił do muzeum wiązany by  z jednym z Brodowskich? Jak inaczej t umaczy  fakt przypisania *Koronacji* dwóm tak odmiennym artystom?

Zestawmy dzieło z płótnami obu Brodowskich oraz Blanka i Kokulara. Opinia Sroczy nskiej wydaje się nie do podważenia. Trudno znaleźć punkty zbieżne między *Koronacj * a obrazami działającego w Warszawie Brodowskiego. Dawna atrybucja opierała się zapewne na założeniu, że tylko on mógłby się podjąć takiego tematu. W przypadku Blanka i Kokulara jedyną przes ank  pozwalającą wiązać tych artystów z omawianym dziełem była ich wysoka pozycja w środowisku. Jednak w przeciwie nstwie do Brodowskiego żaden nie miał w dorobku ambitniejszej pracy historycznej.

Dbao   do detalu widoczna w sposobie malowania mundurów zgromadzonych dostojników, pozostaje w zgodzie z manier  Józefa Brodowskiego (il. 2). Zostały po nim liczne studia urzędniczych ozd b¹⁵. Za Krakowem jako środkiem, z którego mógł wywodzić się zagadkowy autor, przemawia także kompozycja, nasuwająca skojarzenia z obrazem *Otwarcie obrad sejmiku Królestwa Polskiego w 1818 roku* namalowanym przez Michała Stachowicza¹⁶. Na ile jednak znamy twórczość Brodowskiego, nie podejmowa  on tematów historycznych, w przeciwie nstwie do swojego zaciętego rywala Józefa Peszki. Wyra na nieporadność kompozycji a zarazem dość nierówny poziom opracowania partii portretowych (niekiedy świadczących o świetnym wykształceniu, innym razem niemal karykaturalnie uproszczonych) odpowiadają p d lowi Peszki. Nieraz bra  się on za temat „monarchiczny”, utrwala c na płótnie władców. Przypisano mu także alegoryczną scen  *Koronacji Aleksandra I na króla Polski*¹⁷. Należy pamiętać, że ówczesne Wolne Miasto Kraków (Rzeczpospolita Krakowska) było blisko wiązane z Królestwem, zarówno pod wzg dem politycznym, jak i kulturalnym. Ewentualne pochodzenie autora z tego  roodka jest więc prawdopodobne.

Skupia c się na rysunku twarzy namalowanych postaci (il. 3), za najbardziej prawdopodobnego autora uznałbym jednak Aleksandra Orłowskiego. Atrybucj  opieram zw szcza na porównaniu z profilowymi podobiznami jego autorstwa¹⁸. Artystyczną mierność *Koronacji* można przypisywać wiekowi arty sty (urodzonemu w 1777 r.), który w tym czasie rzadko siada  przy sztalugach¹⁹. Ten ceniony za życia warszawianin od lat mieszka  w Petersburgu, gdzie

¹³ K. Sroczy nska, op. cit., s. 112. Dawna atrybucja bywa jednak powtarzana: Wacława Milewska, *Uczta dla ludu w Ujazdowie w 1829 roku – miejsce niedoszłego zamachu na cara* [w:] Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi  ygulskiemu jun. w osiemdziesięciolecie urodzin, red. Barbara Leszczy nska-Cyganik, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2006, s. 183.

¹⁴ Karta naukowa obrazu – zob. przyp. 3.

¹⁵ Stanisława Opali nska, *Józef Brodowski. Malarz i rysownik starego Krakowa*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2005, s. 137–142.

¹⁶ Zbigniew Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 2, Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, Warszawa 2011, s. 96–97.

¹⁷ Ibidem, t. 1, s. 199, t. 2, s. 272–273.

¹⁸ Zob. np. Mieczysław Wallis, *Autoportrety Orłowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, t. 17, s. 329, il. 8.

¹⁹ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa i Małgorzata Biernacka, t. 6, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 300–312.



znalazł zatrudnienie przy cesarskim bracie wielkim księciu Konstantym (jednym z organizatorów koronacji w 1829 r.). Równocześnie odgrywał ważną rolę w środowisku miejscowych Polaków. Parał się niekiedy malarstwem historycznym, choć nie była to jego specjalność. Mankamentem tej tezy jest brak informacji o pobycie Orłowskiego w Warszawie w latach 1829–1830. Co więcej, nie wiadomo nawet, czy kiedykolwiek odwiedził Królestwo Polskie.

Zanim przejdę do szczegółowej analizy obrazu, wypada mi omówić kontekst jego powstania. Kiedy w 1815 roku rozeszła się wieść o utworzeniu Królestwa Polskiego, nadwiślańskie elity nie mogły opanować euforii. Nowe państwo pod wieloma względami stanowiło kontynuację Księstwa Warszawskiego, napoleońskiego satelity, którego armia zaledwie trzy lata wcześniej z ochotą wymaszerowała na Moskwę. Mimo dotychczasowej antyrosyjskiej propagandy i negatywnych skojarzeń związanych z rozbiorami, rok 1815 przyniósł przełom w relacjach polsko-rosyjskich. Aleksandra okrzyknięto „zbawicielem” i „wskrzesicielem ojczyzny”. Choć nowe państwo było mniejsze od Księstwa, rosyjska łaskawość i tak prezentowała się korzystnie. Aleksander dał Polakom to, czego Napoleon poskąpił. Obdarzył ich „wskrzeszony” byt

il. 2 | fig. 2

Fragment obrazu przedstawiający parę cesarsko-królewską
| Detail of the painting depicting the imperial and royal couple

państwowy symboliczną otoczką, stanowiącą fundament narodowowyzwoleńczej semiosfery – Polska zastąpiła na mapach Warszawę, a godność królewska książęcą²⁰.

Aż do powstania w 1830 roku, wdzięczność za „odrodzoną” Polskę określała stosunek do króla. Nie był to jednak czas absolutnego bezkrytycyzmu. Od początku nie brakowało oznak nieufności wobec Rosjan, zwłaszcza ze strony zagorzałych napoleonistów. Później pojawiły się konkretne zarzuty, przede wszystkim o łamanie liberalnej konstytucji. Okazała się ona bowiem oderwanym od rzeczywistości ideałem, trudnym do pogodzenia z despotycznymi tradycjami Romanowów, a także z ambicjami polskich dygnitarzy, zasmakowanych w scentralizowanej władzy. W obliczu niepokojów w Europie Aleksander (pomimo szczerzego przywiązania do liberalnych ideałów) przekonywał się do zamordystycznego kursu, mającego w jego przekonaniu skutecznie uchronić jego poddanych od powtórzenia się tragedii rewolucji. Zaostrzając politykę w Rosji, nie tolerował opozycji nad Wisłą. Sytuację zaogniało kontrowersyjne zachowanie jego brata Konstantego (stałe mieszkającego nad Wisłą dowódcy armii Królestwa), a także nadgorliwego cesarskiego komisarza Mikołaja Nowosilcowa. Szereg ostrzejszych posunięć nadwiślańskiego rządu, śledztwa i aresztowania (stanowiących notabene normę w ówczesnej Europie), samobójstwa znieważonych oficerów i inne incydenty, podkopywały autorytet „wskrzesiciela ojczyzny”²¹.

Wielu jednak wiernie trwało przy „wskrzyszonym” majestacie, o czym świadczą symboliczne uroczystości pogrzebowe ku czci Aleksandra w Warszawie w 1826 roku, godne przedrobiorowych monarchów²². Jednak na horyzoncie pojawiły się nowe problemy związane z sukcesją kolejnego Romanowa. Mikołaj był przeciwnieństwem Aleksandra. Obce mu były liberalne ideały, tak niegdyś drogie jego starszemu (o blisko dwadzieścia lat) bratu. Poza różnicą pokoleń na despotyczne zapędy wpływały okoliczności obejmowania tronu – powstanie dekabrystów. W odwecie za próbę zamachu stanu nastąpiły surowe represje. Wykrycie kontaktów między rosyjskimi spiskowcami a polskim Towarzystwem Patriotycznym doprowadziło do głośnego procesu. Cesarz domagał się surowych kar dla niedoszłych „królobójców”, a opinia publiczna z niedowierzaniem przyjmowała te rewelacje, oczekując oczyszczenia z zarzutów²³. Sprawa ta toczyła się przez pierwsze trzy lata panowania Mikołaja, który nie zamierzał postawić nogi na polskiej ziemi do czasu zakończenia procesu²⁴. Kiedy wydano wyrok (notabene uniewinniający), cesarz nie mógł się dalej wzbraniać przed wizytą w Warszawie. Polacy spodziewali się teraz lepszych czasów²⁵. Oczywiście nie każdy podzielał ten optymizm. Grupa młodych entuzjastów

²⁰ Jarosław Czuby, *Zasada „dwóch sumień”. Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005, s. 610–659; Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991, s. 141–144.

²¹ Mikołaj Getka-Kenig, *Aleksandr I i Polaki. Istoriâ mifa «voskresitelâ otečestva»*, „Novaâ Polša” 2012, nr 3, s. 7–10.

²² *Opis żałobnego obchodu po wiekopomney pamięci nayiaśnieyszym Aleksandrze I...*, Natan Glücksberg, Warszawa 1829. Zob. też P. Paszkiewicz, *Pod berłem...*, op. cit., s. 145–150; idem, *Sztuka i polityka. Warszawa podczas uroczystości żałobnych po śmierci Aleksandra I*, „Kronika Warszawy” 1986, t. 17, s. 91–100; Juliusz Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 87, 164, 211, 245, 248, 260.

²³ Hanna Dylągowa, *Towarzystwo Patriotyczne i Sąd Sejmowy 1821–1829*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

²⁴ AGAD, Sekretariat Stanu Królestwa Polskiego (dalej: SSKP), sygn. 3930 – list ministra sekretarza stanu Stefana Grabowskiego do prezesa Rady Administracyjnej Walentego Sobolewskiego z 4/21 lutego 1827, s. 349.

²⁵ *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, t. 1, 1803–1830, Biblioteka Kórnicka, Poznań 1910, s. 285.

Byrona i Mickiewicza zaczęła przygotowywać zamach na życie monarchy²⁶. Jednak w ostatnim dziesięcioleciu podobne przewroty planowano, a czasem przeprowadzano także w państwach, których mieszkańcy nie przejawiali dążeń narodowyzwoleńczych. Wrogiem romantycznych rewolucjonistów była bowiem sama władza.

W tym czasie pojawił się temat koronacji. Przyjazd Mikołaja wiązał się z potrzebą zwołania sejmu. Ostatni odbył się w 1825 roku i od tamtej pory kilka spraw oczekiwało usankcjonowania przez parlament. Jednak opracowanie projektów ustaw oznaczałoby przesunięcie monarszej wizyty o kolejne miesiące. Rząd w Warszawie odradzał czekanie. Patriotyczna euforia po ogłoszeniu wyroku Sądu Sejmowego dawała idealną okazję do wzmocnienia autorytetu władzy. Mikołaj zdawał sobie sprawę, że stawką jest nie tylko dobre samopoczucie Polaków. W tym czasie prowadził wojnę z Turcją. Brak sukcesów w działaniach wojennych osłabiał pozycję młodego władcy na arenie międzynarodowej. Spokój na zachodnich rubieżach był dla niego więcej niż pożądany, choć o groźbie powstania jeszcze nie myślał²⁷. Podejrzliwie patrzył na Austrię i Prusy, które zawsze mogły wykorzystać nastroje Polaków przeciwko Romanowom, gdyby dostrzegły w tym własną korzyść.

Zamiast sejmu strona polska, wspierana przez Konstantego, zaproponowała więc koronację. Pomysł nie był owocem twórczej wyobraźni ministrów, ale opierał się na konstytucji. Artykuł 45. głosił: „Wszyscy nasi następcy [tj. Aleksandra] do Królestwa Polskiego powinni się koronować jako królowie polscy w stolicy, podług obrządku, jaki ustanowimy i wykonają następującą przysięgę »Przysięgam i przyrzekam przed Bogiem i na Ewangelię, iż ustawę konstytucyjną zachować i zachowania jej wszelkimi siłami przestrzegać będę«”. Z początku Mikołaj traktował ten pomysł sceptycznie (już raz się koronował, jako cesarz rosyjski), lecz ostatecznie się zgodził, zachęcany przez brata. Przystąpiono więc do przygotowań. Wieści szybko rozeszły się po stolicy, a dalej po całym Królestwie: „ogłoszenie koronacji zdjęło z Warszawy postać ponurą, jaką od sądu sejmowego zachowała. Każdy się cieszył nadzieją odetchnienia wolniejszym powietrzem, wszyscy witaliśmy jutrzeńkę lepszej doli”²⁸. Odbywały się specjalne akademie²⁹, wydawano okolicznościowe publikacje³⁰, a także litografowane portrety narodowych bohaterów³¹. 14 maja „Kurier Warszawski” dołączył specjalny dodatek z „programem wjazdu i koronacji”³². Kilka dni później ta sama gazeta pisała o „senatorach, posłach i deputowanych”, który „już zaczęli przybywać do stolicy Królestwa Polskiego, jako też znacznej liczbie obywateli w chwili tak szczęśliwej, tak drogiej, tak zaszczytnej dla Polaków”³³. Wreszcie 17 maja

²⁶ Przynajmniej tak twierdzili po latach. Brak jednak źródeł, które potwierdzałyby fakt zawiązania spisku. Henryk Głębocki, *Ofiara z imperium. Spisek koronacyjny 1829 – historia prawdziwa (?) w świetle nieznanych źródeł* [w:] *Ofiary imperium. Imperia jako ofiary. 44 spojżenia / Imperial Victims. Empires as Victims. 44 Views*, red. Andrzej Nowak, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 183–213.

²⁷ Władysław Zajewski, *Koronacja i detronizacja Mikołaja I na Zamku Królewskim* [w:] idem, *W kręgu Napoleona i rewolucji europejskich 1830–1831*, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 293.

²⁸ N. Kicka, op. cit., s. 159–160.

²⁹ „Gazeta Warszawska” 1829, nr 145 (1 czerwca).

³⁰ „Kurier Warszawski” 1829, nr 133 (18 maja).

³¹ „Kurier Warszawski” 1829, nr 153 (10 czerwca).

³² „Kurier Warszawski” 1829, nr 129 (14 maja).

³³ „Kurier Warszawski” 1829, nr 132 (17 maja).

„od dawna pożądany dzień dla Polski zajaśniał”³⁴. Przy odgłosie dział, w orszaku polskich i rosyjskich dostojników, cesarz-król przybył wraz z żoną oraz następcą tronu.

Uroczysty wjazd w mury stolicy wypełniał pierwszy rozdział oficjalnego ceremoniału. Kolejny dotyczył już właściwej koronacji wyznaczonej na 24 maja. Najbliższy tydzień poświęcono na zapoznanie się władcy z Polakami. Mikołaj bywał na defiladach wojskowych, przechadzał się ulicami stolicy, przyjmował na audyencjach dostojników wojskowych i cywilnych. Warszawskie nastroje oddaje domorośla poezja, publikowana na łamach gazet³⁵. Ludwik Adam Dmuszewski, ówczesny dyrektor Teatru Narodowego i wydawca poczytnego „Kuriera Warszawskiego”, wywiesił na domu następującą rymowankę: „Dzień dwudziesty czwarty Maja / Drogim na wieki dla Warszawy będzie / W nim widziała MIKOŁAJA / Jak w świętym obrzędzie / Zasiadł na Piastów i Jagiełłów tronie / W Polskiej koronie”³⁶.

W dniu koronacji uroczystości rozpoczęły się z rana, od poświęcenia insygniów w katedrze. Drogocenne symbole „odrodzonej” państwowości nieśli najwyżsi dygnitarze i dostojnicy – senatorowie, generałowie oraz członkowie Rady Stanu. Później udano się do Sali Senatorskiej na Zamku. Wszystkie miejsca, zarówno w dolnych rzędach, jak i górnych galeriach zostały szczelnie wypełnione. Cesarz z cesarzową przybyli w otoczeniu dworzan. Wówczas „nastąpiła pożądana chwila świętego obrzędu”³⁷, której przewodniczył prymas Królestwa Jan Paweł Woronicz. Zgodnie z tradycją rosyjskiego samodzierżawia, Mikołaj sam włożył koronę na głowę. Następnie wygłosił modlitwę, prosząc Boga o pomoc w obronie konstytucji – kamienia węgielnego „wskrzeszonego” państwa polskiego. Po dokonanych obrzędach ponownie udano się do katedry, aby wysłuchać dziękczynnego nabożeństwa. Wieczorem wyprawiono na Zamku uroczysty bankiet dla dworu i parlamentarzystów³⁸.

Po trzech tygodniach rodzina królewska opuściła Warszawę, zostawiając po sobie pozytywne wrażenie. Jeszcze przez jakiś czas na terenie całego Królestwa odbywały się dziękczynne msze w intencji monarchy. Społeczeństwo *en masse* zdawało się usatysfakcjonowane aktem koronacji, dającym nadzieję na świetlaną przyszłość. Pół roku później dawało się słyszeć tego typu publicznie wygłaszane opinie: „Oto niedawno widzieliśmy, jak ten najpotężniejszy monarcha przybywszy w mury sarmackiego grodu i uwieńczywszy skronie Piastów koroną, swojej wspaniałości tysiące dawał dowody, widzimy od momentu tego i teraz nierównie, jak ten następca Chrobrych, Kazimierzów, Janów rozsiewa ciągle dla narodu Polskiego szczerobliwości dary, które dochodzą do najlichszej chaty żebraka i nieśmiertelne piętno w sercach ludu zakrzewiają”³⁹. Choć przytoczone słowa padły podczas wyborów z ust urzędnika, fakt, że były obliczone na pozyskanie głosów wyborców dowodzi, że „czarna legenda” Mikołaja jeszcze się wówczas nie narodziła⁴⁰.

³⁴ „Kurier Warszawski” 1829, nr 133 (18 maja).

³⁵ Np. Wiersz z powodu koronacji Mikołaja I Cesarza Wszech Rosji Króla Polskiego i N. Cesarzowej i Królowej Aleksandry, „Kurier Warszawski” 1829, nr 139 (25 maja). Podobne druki sprzedawano jako pamiątki. Zob. „Kurier Warszawski” 1829, nr 141 (27 maja).

³⁶ „Kurier Warszawski” 1829, nr 141 (27 maja).

³⁷ „Kurier Warszawski” 1829, nr 139 (25 maja) – tam pełna relacja z ceremonii.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Cyt. za: Tadeusz Łepkowski, *Propaganda napoleońska w Księstwie Warszawskim*, „Przegląd Historyczny” 1962, t. 53, s. 83.

⁴⁰ Powodem wybuchu powstania listopadowego była chęć zwrócenia uwagi Mikołaja na niezadowolenie Polaków z dotychczasowej sytuacji – pomysł detronizacji pojawił się o wiele później, kiedy okazało się, że cesarz-król nie przewiduje żadnych zmian w Królestwie.

„W sali poselskiej [sic!] Zamku Królewskiego, w głębi, na podwyższeniu, pod baldachimem scena koronacji. Po bokach w łóżach dostojnicy w mundurach stojący w czterech równych rzędach, na galeriach damy”⁴¹ – lapidarny opis Krystyny Sroczyńskiej wydaje się przekazywać to, co w tym obrazie najważniejsze. Z pozoru, nie trzeba nic dodawać ani ujmować. Kiedy jednak postaramy się głębiej wniknąć w semiotyczną materię namalowanej sceny, naszym oczom ukazuje się intrygujący artystyczny przekaz na temat współczesnej malarzowi skomplikowanej sytuacji historycznej.

Koronację jako wizję artystyczną zbudowano na wrażeniu iluzji – iluzji bezpośredniego uczestnictwa w obrazowanym wydarzeniu, iluzji doświadczania rzeczywistego wydarzenia bez pośrednictwa artysty. Utrwalona na płótnie scena jawi się jako zamarłe w bezruchu pojedyncze spojrzenie („rzut oka”) naocznego świadka. Nie jest to wyabstrahowana, samoistna scena, której granicę wyznaczają krawędzie płótna. To fragment większej całości, „urywek” rzeczywistości, której namacalną obecność podkreślają potężne węgary. Kamienna obudowa wejścia do sali, opracowana na zasadzie *tromp l'œil*, stanowi swego rodzaju ramę wpisaną w obraz – atrakcyjny wizualnie efekt dodatkowo podkreślony przez zdecydowany kontrast kolorystyczny, zestawienie surowej szarości z wielością barw partii „wewnętrznej”.

„Wewnętrzny” widok sprowadza się do pomieszczenia obserwowanego z punktu widzenia osoby stojącej przed otwartymi drzwiami. Wchodząc w przenośni w głąb obrazu, nasz wzrok przekracza progi przestrzeni architektonicznej. Tuż przy wejściu stoją odwrócenie plecami generałowie, pilnujący wstępu do sali, w której rozgrywa się podniosły obrzęd (il. 3). Ich obecność, a zwłaszcza charakterystyczne odwrócenie tyłem wzmacnia wrażenie iluzji. Widz zostaje zachęcony do wiary w rzeczywistą obecność w danym miejscu i czasie, a więc nie do udziału w samej ceremonii, ograniczającej się do czterech ścian Sali Senatorskiej, lecz do obserwowania jej z dystansu sąsiedniego pomieszczenia.

Problem „przeniesienia się” w obrazowaną rzeczywistość wydaje się ważnym zagadnieniem określającym znaczenie malarskich scen koronacyjnych w ogóle. Jednak w tym przypadku zdecydowane oddalenie widza od głównej sceny i przeniesienie go do sali obok jest wyjątkowe. Autorzy bodaj najbardziej znanych „koronacji” początków XIX stulecia, Jacques Louis David (*Sakra Napoleona*) i François Gérard (*Sakra Karola X*) inaczej rozwiązyali ten problem. W obu przypadkach potencjalny widz zdaje się bezpośrednio uczestniczyć w obrazowanej scenie, a zachowując stosowny dystans wobec monarszego majestatu, nie jest wyrzucany poza mury wnętrza, w której rozgrywa się podniosły akt.

W przypadku *Sakry Napoleona* wywołanie wrażenia obecności na galerii w bocznej nawie katedry było podstawowym propagandowym „zadaniem” dzieła. Oglądający płótno mieli uwierzyć, że uzyskali dostęp do wspaniałości historycznego wydarzenia sprzed kilku lat. Wcześniej wiedzę na ten temat czerpali z artykułów prasowych lub wspomnień tych nielicznych, których dopuszczono do kościelnego wnętrza. Władza dawała teraz złudną okazję do weryfikacji zasłyszanych informacji. Estetyczna atrakcyjność tej reprezentacji miała „uwięzić” negatywne opinie pod adresem Napoleona, bynajmniej niecieszącego się powszechnym autorytetem. Zadanie postawione malarzowi nie należało wcale do najtrudniejszych. David utrwalił wszakże jeden z etapów skrupulatnie opracowanego ceremoniału, który „pięknym” był niejako z definicji. Dzięki niemu to szczególne przeżycie estetyczne, które w 1804 roku było udziałem

⁴¹ Karta naukowa obrazu – zob. przyp. 3.



il. 3 | fig. 3

Fragment obrazu przedstawiający senatorów i posłów stojących pod galerią w Sali Senatorskiej
 Detail of the painting depicting senators and deputies standing beneath the gallery in the Senators' Chamber

najwyższej elity władzy, cztery lata później mogło powrócić na nowo, tym razem ku uciesze bardziej demokratycznego kręgu odbiorców⁴².

Pod tym względem niemniej efektowny rezultat osiągnął Gérard w późniejszej o blisko dwadzieścia lat *Sakry Karola X*. Warto pamiętać, że w założeniu miała ona rywalizować z wizją Davida, tak jak sama ceremonia z uroczystościami „korsykańskiego uzurpatora”. Iluzja patrzenia z katedralnej emporii udostępniała obrazowane wydarzenie przy równoczesnym zachowaniu stosownego dystansu między majestatem a potencjalnym widzem. Realizm przedstawienia podkreślały nie tylko detale, lecz także ogólny dynamizm postaci. Poprzez zetknięcie z wystawianym publicznie płótnem entuzjazm odmalowanych dygnitarzy mógł się udzielać mniej arystokratycznemu audytorium i w zamierzeniu trwać przez długie lata, a nawet pokolenia⁴³.

Złudzenie cielesnego uczestnictwa w obrazowanej scenie wydaje się również dość wyjątkowym zabiegiem w malarstwie okresu Królestwa Polskiego. Warto zauważyć, że zarówno kompozycja obrazu Charles'a Santoir'a de Varenne'a (*Pierwszy wjazd Aleksandra I do Warszawy*, znany z grafiki Ludwika Horwata), jak i Michała Stachowicza (*Otwarcie Sejmu 1818 roku*) oraz Antoniego Brodowskiego (*Aleksander I nadający dyplom ustanowienia Uniwersytetu*)

⁴² Todd Porterfield, Susan L. Siegfried, *Staging Empire. Napoleon, Ingres and David*, The Pennsylvania State University, University Park 2006, s. 122–126.

⁴³ Élodie Lerner, *Entre effervescence politique et artistique. Le Sacre de Charles X de François Gérard*, „La Revue du Louvre et des musées de France” 2008, n° 1, s. 73–86; Mikołaj Getka-Kenig, *Tableau d'étiquette – między ceremonią a obrazem. Rozważania na temat Sakry Karola X pędzla François Gérarda*, „Rerum Artis” 2012, t. 7, s. 84–97.

wykluczają taką ewentualność. W dwóch pierwszych przypadkach punkt obserwacji jest mało naturalny. O ile spojrzenie na otwarcie sejmu oczami Stachowicza było w ogóle niemożliwe ze względu na przestrzenne ograniczenia Sali Senatorskiej, o tyle Varenne potrzebowałby specjalnej platformy. Z kolei Brodowski wydawał się nadzwyczaj śmiało „podchodzić” do monarchy. Zdaniem Andrzeja Ryszkiewicza ten obraz był jednak bardziej portretem zbiorowym niż sceną historyczną, dla którego kontekst przestrzenny jest bez znaczenia. Wyraźnie brakowało mu iluzjonistycznych pretensji⁴⁴.

Jaki więc zamiar przyswiecał decyzji o wyborze takiego punktu obserwacji w przypadku *Koronacji*? Czy tylko chęć zaznaczenia hierarchii? Przyjęta perspektywa pozwala na oglądanie niemal całego wnętrza, a więc ogółu zgromadzonych – właściwych uczestników ceremonii. Przywilej zasiadania w ich gronie zdecydowanie odbierał taką możliwość. Dowodzi tego „koronacyjny” kadr Davida i Gérarda, będący wycinkiem zamkniętej i stanowiącej spójną całość przestrzeni ceremonialnej. Wcześniejsza ikonografia wnętrz sejmowych przekonuje, że zamiar całościowego spojrzenia nie wymuszał tego typu kompozycji. Rozwiązanie przyjęte przez autora *Koronacji* jest na ich tle dość nowatorskie. Dotąd podchodzono do tego problemu tak jak Stachowicz, lekceważąc efekt realizmu. W ten sposób patrzyli na Salę Senatorską Jan Piotr Norblin oraz Kazimierz Wojniakowski, utrwalający scenę uchwalenia Konstytucji 3 maja. Poprzez ukazanie całego wnętrza w jednym kadrze oddawano ideową istotę sejmu, jako zgromadzenia trzech równych sobie stanów – króla, senatorów i posłów. Sama Konstytucja miała być wszakże efektem ich rzekomej światopoglądowej jednomyślności. Wymiar symboliczny odgrywał w tym przypadku ważniejszą rolę niż wzgląd na iluzję rzeczywistości.

Koronacja umiejętnie łączy jedno z drugim. Malarz przekonująco oddał wnętrze, zachowując jego symboliczny potencjał. Niektórzy współcześni utożsamiali warszawską ceremonię z sejmem koronacyjnym⁴⁵. Uzasadnienia nie szukali jedynie w przedrozbiorowej przeszłości, kiedy takowe poprzedzały ten podniosły obrzęd⁴⁶. Wszakże w stolicy zebrali się senatorowie, posłowie i deputowani, a także dygnitarze rządowi. Sam akt dopełnił się w Sali Senatu, w której zwyczajowo władca otwierał i zamykał obrady sejmowe. Parlamentarzyści byli kluczowymi uczestnikami ceremonii, co zostało wyraźnie podkreślone przez stanowiący jej integralną część bankiet z ich udziałem. Równie eksponowaną pozycję zajmowali w trakcie nabożeństw towarzyszących świeckim obchodom. *Last but not least* równoległe z wiadomością na temat koronacji nie poinformowano o planach zwołania parlamentu, na co czekano cztery lata. W tej sytuacji nietrudno było traktować zjazd monarchy i parlamentarzystów jako namiastkę sejmu. Sam Mikołaj sądził, że uroczystość w Sali Senatorskiej może być postrzegana jako swego rodzaju nadzwyczajne posiedzenie. Wyraźnie sobie tego nie życzył, być może nie chcąc, aby jego decyzję interpretowano jako świadectwo podległości innemu suwerenowi – poddanym reprezentowanym przez sejm⁴⁷.

W omawianym przypadku iluzja rzeczywistego doświadczenia nierozzerwalnie wiąże się z klarownie wyznaczoną hierarchią. „Wielka” historia rozgrywa się w architektonicznym obrębie Sali Senatorskiej, pozostając poza bezpośrednim dostępem widza, który patrzy, ale nie uczestniczy. Co więcej, możliwość oglądania całości dostojnego zgromadzenia oddala go

⁴⁴ Andrzej Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 135–136.

⁴⁵ AGAD, Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, sygn. 6180, s. 54; Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, F.A. Brockhaus, Lipsk 1868, s. 320.

⁴⁶ Juliusz Bardach, Bogusław Leśnodorski, Michał Pietrzak, *Historia państwa i prawa polskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 62–63.

⁴⁷ List Mikołaja do Konstantego z 18/30 marca 1829, w: *Correspondance de L'Empereur Nicolas I et du Grand Duc Constantin*, t. 1, 1825–1829, impr. de M.A. Aleksandrov, St Petersburg 1910, s. 325–326.

znacznie od króla, głównego bohatera tej sceny. W efekcie, Mikołaj z obrazu stanowi antytezę Aleksandra pędzla Brodowskiego. Jest on odległym rozmywającym się w oddali kształtem. Nie musi to jednak oznaczać „małości” w sensie aksjologicznym. Niewielkie rozmiary królewskiej postaci wynikają z przyczyn natury optycznej, z dystansu oddzielającego widza od majestatu. Równocześnie, mniejsza (choć wciąż znaczna) odległość dzieli go od najwyższej elity Królestwa, zgromadzonej wokół króla „odrodzonej” Polski.

Zajęcie dobrego miejsca w trakcie uroczystości stanowiło powszechną ambicję. Zachęcała do tego ciekawość, jak i pogoń za prestiżem. Na tle patriotycznego podniecenia dawały o sobie znać przyziemne emocje, chęć „pokazania się”, zaprezentowania własnej pozycji w blasku majestatu. Koronacja weryfikowała hierarchiczne układy w środowisku nadwiślańskich elit⁴⁸. Przedstawiciele warstw średnich wydawali krocie za wynajem balkonów lub okien w domach koło Zamku, zamożniejsi nabywali bilety na specjalnie wybudowaną platformę⁴⁹. W Sali Senatu znaleźli się najwyżsi dostojnicy dworscy, cywilni i wojskowi, a także ich żony oraz córki – ówczesna elita elit. Kto nie miał zapewnionego wstępu z urzędu, musiał zabiegać o przychylność dygnitarzy rozporządzających wolnymi miejscami⁵⁰. *Koronacja* uwzględnia około trzysta postaci wypełniających salę, choć można domniemywać, że w rzeczywistości było ich więcej⁵¹.

Zatrzymajmy się dłużej nad znaczeniem namalowanej architektury. Spoglądając na obraz łatwo dojść do wniosku, że omawiana scena to nie ludzie w otoczeniu architektury, lecz architektura wypełniona ludźmi. Takie wrażenie determinuje stłoczenie postaci po bokach. W efekcie przeważająca część obrazowanej przestrzeni jest pusta. Można doszukać się w tym zabiegu chęci podkreślenia wzniosłości obrazowanej ceremonii. Zgodnie z wyobrażeniami epoki wolna przestrzeń monumentalizując oniemia i zniewala, wywołując wrażenie wspaniałości i zachwyty⁵². Analogiczną wymowę miały litografowane widoki nawy katedry warszawskiej podczas „obrzędu żałobnego” ku czci Aleksandra⁵³, a także *Pierwszy wjazd Aleksandra Varenne’a* i grafika ukazująca pole Ujazdowskie w czasie publicznej uczty na cześć króla⁵⁴. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z wnętrzem, które samo w sobie było symbolem.

Sala Senatu nie można bowiem traktować jako czysto funkcjonalnego pomieszczenia, służącego obradom parlamentu. Fakt, że gromadzili się tam „ojcowie ojczyzny”, że otwierano oraz zamykano posiedzenia sejmu, że dochodziło do bezpośredniego spotkania reprezentantów narodu ze „swoim” królem, decydował o wyjątkowym znaczeniu tej przestrzeni⁵⁵.

⁴⁸ Fondazione Camillo Caetani, Archivio Caetani di Roma, Fondo Rzewuski I (V) – Anna Nakwaska, *Le Couronnement de Varsovie*, s. 1–2.

⁴⁹ Tymoteusz Lipiński, *Zapiski z lat 1825–1831*, nakładem K. Bartoszewicza, w drukarni A. Koziańskiego, Kraków 1883, s. 139.

⁵⁰ Ibidem, s. 146; Józef Krasiński, *Ze wspomnień*, „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 2, s. 412.

⁵¹ Podczas oficjalnej audiencji przed koronacją Mikołajowi przedstawiono około pięćset osób obu płci. Do Sali zaproszono zapewne nie więcej. J. Krasiński, op. cit., s. 415.

⁵² Richard A. Etlin, *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994, s. 2–9.

⁵³ Jan Feliks Piwarski, *Widok wewnętrzny kościoła katedralnego od wielkich drzwi w chwili modlitwy za duszę N. ALEXANDRA w dniu 7 kwietnia* oraz Michał Antoni Wysocki, *Widok wewnętrzny tegoż kościoła od wielkiego ołtarza w chwili składania na nim insygniów*. Oba opublikowane w *Opisie żałobnego obchodu...*, op. cit.

⁵⁴ W. Milewska, op. cit., s. 182.

⁵⁵ Sala zajmowała ważną rolę także we wcześniejszej ikonografii państwowej. Juliusz Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 26.

Szczególnego prestiżu Sali Senatu w Księstwie Warszawskim dowodził projekt wmurowania w jej ścianę tablicy ku czci „wskrzeszenia” Rzeczypospolitej przez Napoleona⁵⁶. Później Sala miała się stać sanktuarium kolejnego „wskrzesiciela”. W 1826 roku Mikołaj darował senatorom polski mundur po Aleksandrze, aby złożyli go w specjalnym „grobowym” pomniku, jakby relikwiarzu w świątyni⁵⁷.

Trwałości przekonania o symbolicznym wymiarze tego wnętrza dowodzi obraz *Sala Senatorska*, autorstwa Marcina Zaleskiego z 1839 roku. Wówczas obie izby sejmowe uległy już likwidacji w ramach represji popowstaniowych. Nie jest to zwykły widok architektoniczny. Kilka krzeseł zajmują bowiem „historyczne” postaci, kojarzone z epoką rozbiorów. Są wśród nich Adam Naruszewicz, Stanisław Staszic, a także Julian Ursyn Niemcewicz (wówczas jeszcze żyjący na emigracji we Francji). Spotykają się oni w sytuacji zdecydowanie ahistorycznej⁵⁸. W wizji Zaleskiego „wielcy” z przełomu stuleci gromadzą się w Sali Senatorskiej niczym antyczni bohaterowie na Polach Elizejskich.

Wstępując do tej świątyni państwa narodu widz „napotyka” wspomnianych sześciu generałów, pełniących rolę honorowych wartowników. Po dystynkcjach można ustalić, że z lewej strony stoi dwóch Rosjan i jeden Polak, natomiast z prawej jeden Rosjanin i dwóch Polaków. Wyeksponowanie tych postaci wydaje się oddawać przekonanie współczesnych o nadrzędnej roli armii w politycznym życiu Królestwa. Pod wieloma względami pierwszą osobą nad Wisłą był dowodzący armią Konstanty, przejawiający wyraźne stratokratyczne ambicje. Gardził cywilami, nieraz okazując to publicznie. Zależało mu na symbolicznym podkreślaniu nadrzędnego znaczenia armii, np. podczas audiencji u króla, kiedy generałowie uzyskiwali pierwszeństwo przed ministrami⁵⁹. Ekspozycja pozycja wojskowych charakteryzowała również uroczystości koronacyjne, choć decydowało o tym zarówno zdanie Konstantego, jak i petersburski obyczaj. Mikołaj także nie stronił od żołnierskiego otoczenia, a najwyższymi honorami (ministerialnymi tekami, orderami, czy dziedzicznymi tytułami) obdarzał głównie wojskowych. Zarówno w Moskwie, jak i w Warszawie koronował się w generalskim mundurze.

Symboliczne znaczenie tych postaci, z powodu odwrócenia tyłem pozbawionych cech indywidualnych, dodatkowo wzmacnia ustawienie ich obok doryckich kolumn, podtrzymujących galerię na wprost tronu. Trudno przypuszczać, aby malarz wykształcony w kulturze zdominowanej przez klasycystyczne paradygmaty był nieświadomy symbolicznej nośności takiego zestawienia. Kolumna to podpora gmachu, którym w metaforycznym języku oświecenia mógł być świat (także ten „mały” jak np. państwo)⁶⁰. Porządek dorycki kojarzył się z surowością i szlachetną prostotą, przymiotami określającymi klasyczny ideał męskości⁶¹. Na ten składało się powołanie wojskowe – męstwo to wszakże cnota z zasady charakteryzująca

⁵⁶ Janusz Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim. Dzieje, formy, treść i dziedzictwo*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2005, s. 152–156; Jerzy Lilejko, *Sejm Polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2003, s. 121–122.

⁵⁷ AGAD, RAKP, sygn. 14 – protokół z 28 lutego 1826 r., s. 52–53; sygn. 16 – protokół z 27 maja 1828 r., s. 221. Zob. też T. Lipiński, op. cit., s. 21.

⁵⁸ Zofia Aleksandra Nowak, *Marcin Zaleski (1796–1877). Katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1984, s. 58, nr kat. 23.

⁵⁹ Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki z lat 1809–1820*, t. 2, Księgarnia J.K. Żupańskiego, Poznań 1871, s. 264, 273; T. Lipiński, op. cit., s. 147.

⁶⁰ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 151–153.

⁶¹ Nicholas Pevsner, *The Doric Revival* [w:] idem, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, Thames & Hudson, London 1968, s. 197–212.

żołnierzy. Zważając na ówczesny prestiż armii, teza o symbolicznym tego detalu jako unii polsko-rosyjskiej opartej na potęgze wojskowej i stanowiącej podstawę „odrodzonej” Polski wydaje się prawdopodobna.

Wizualne umniejszenie postaci monarchy może być odczytywane jako wywyższenie, próba przełożenia na symboliczny język ekspresji malarskiej istoty majestatu królewskiego. Niezależnie od miniaturowych rozmiarów ciała monarchy, i tak skupia on na sobie uwagę oglądającego. Decyduje o tym przede wszystkim sposób wyprowadzenia perspektywy. Wzrok oglądającego „posuwając się” w głąb sali, „dąży” ku Mikołajowi. W tę samą stronę kieruje uwagę bogata oprawa tronu, nasuwająca skojarzenia z baldachimem w Sali Świętego Jerzego w Pałacu Zimowym. Według programu prezentował się on następująco: „z aksamitu karmazynowego, ozdobiony galonami, krepinami i kutasami złotymi, na wierzchu jego będą cyfry Najjaśniejszego Cesarza i Króla i strusie pióra [...] zawieszony będzie u sufitu na czterech sztabach żelaznych, obwiedzionych aksamitem i galonami złotymi”⁶². Tak udekorowany tron pełni na obrazie rolę swego rodzaju monumentalnej ramy, wywyższającej osobę króla zarówno dosłownie jak i w przenośni – poprzez estetyzację („ornamentalizację”) jego godności.

Iluzja odległości decydowała o szkicowym potraktowaniu wizerunku Mikołaja (il. 2). Malarz obdarzył króla koroną i gronostajowym płaszczem, jednak syntetyczne ujęcie twarzy pozbawia go konkretnej tożsamości. W przypadku znanych wizerunków Aleksandra, nawet tych niewielkich (jak z obrazów Varenne’a czy Stachowicza), dbałość o identyfikowalne rysy była szczególna. W kontekście współczesnych wyobrażeń pokuszę się o tezę, że namalowanego monarchę nie miała wyróżniać indywidualna osobowość, ale sam fakt bycia królem Polski. Inaczej niż Aleksander, wobec którego Polacy mieli dług wdzięczności, Mikołaj cieszył się ich oddaniem tylko jako kontynuator dzieła swojego brata. Wymownie świadczyła o tym legenda okazjonalnego koronacyjnego medalu: „wspaniałość wskrzesiła, wierność ustali”.

Trudno orzec, w trakcie wykonywania jakiej czynności ukazano króla. Podczas rzeczywistej ceremonii Mikołaj nie koronował żony, która przybyła na salę z koroną na głowie⁶³. Mikołaj nałożył jej za to na ramiona łańcuch orderu Orła Białego, powielając tym samym obyczaj rosyjski, według którego cesarską małżonkę dekorowano łańcuchem orderu Świętego Andrzeja⁶⁴. Co znamienne, na obrazie nie uwzględniono tego charakterystycznego insygnium. Wbrew faktom Aleksandra została obdarzona błękitną szarfą orderu. Być może specyficzny gest rąk króla miał sugerować akt przepasania.

Dlaczego wybrano właśnie ten moment? Trudno uznać go za centralny punkt ceremonii. Sprowadzenie tej kwestii do domniemanej inspiracji *Sakrą* Davida niewiele tłumaczy. Zainteresowanie malarza osobą cesarzowej może być echem bardziej generalnych nastrojów społecznych. Małżonka Mikołaja skupiała na sobie uwagę chociażby ze względu na fakt, że była pierwszą polską królową od blisko osiemdziesięciu lat, która pojawiła się nad Wisłą. Stanisław August był kawalerem⁶⁵, natomiast Elżbieta, żona Aleksandra, nigdy nie odwiedziła

⁶² *Cérémonial du Couronnement de Sa Majesté Nicolas I^{er} Empereur de toutes les Russies Roi de Pologne dans Sa Capitale de Varsovie / Obrzęd Koronacji Najjaśniejszego Mikołaja I^o Cesarza Wszech Rosyi Króla Polskiego w Stolicy Królestwa w Warszawie*, [Warszawa 1829].

⁶³ N. Kicka, op. cit., s. 170.

⁶⁴ Richard S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, Princeton University Press, Princeton 2006, s. 138.

⁶⁵ Dzieci króla ze związku z Elżbietą Grabowską utrzymywały, że rodzice potajemnie zawarli związek morganatyczny. Brak jednak wiarygodnych dowodów.

Królestwa⁶⁶. Jej mąż, bywający w Warszawie niemal co roku, unikał wspólnych podróży z powodu rozpadu pożycia małżeńskiego. Wizyta Aleksandry była więc nie lada wydarzeniem. Podziwiano jej strój, sposób zachowania, umiejętności taneczne. Rząd Królestwa zlecił Dawe'owi namalowanie portretu królowej – nie znam przypadku zamawiania podobizny Elżbiety za czasów Aleksandra. Antoni Ostrowski (późniejszy bohater powstania listopadowego) zapisał w 1830 roku, że dzięki królowej dwór warszawski stanął na europejskim poziomie, godnym czasów zygmunto-wskich⁶⁷. Obecność Aleksandry wpływała dodatnio na atmosferę koronacji, wzmacniając ogólny entuzjazm.

Aleksandrę ukazano w specyficznej sytuacji – przyjmowania insygnium monarszej pozycji z rąk męża, klęcząc w akcie homagium znanym z koronacyjnych wizji Gérarda, Davida i innych (np. *Koronacji Pedra I na cesarza Brazylii* Jeana Louisa Debreta). Koronacja małżonki, następująca po autokoronacji władcy, stanowiła pierwszą oznakę politycznej suwerenności monarchy. Tak jak w Davidowskiej wizji Napoleon rozpoczął cesarskie rządy od koronacji Józefiny, Mikołaj czynił analogicznie w przypadku Aleksandry, najbliższej sobie osoby, pierwszej wśród poddanych, matki następcy tronu. Taka interpretacja odpowiada odczuciom współczesnych, którzy zgodnie z tradycją polskiej monarchii elekcyjnej, uznawali dzień 24 maja 1829 roku za właściwy początek polskich rządów Mikołaja⁶⁸.

Przestrzeń między królem a widzami zarezerwowano dla grona wybranych, którzy dostąpili „historycznej” roli świadków i uczestników. Artysta uwzględnił rzeczywisty podział na męski parter i żeńskie piętro. W tym pierwszym przypadku dostojnicy ugrupowani są w cztery rzędy pod galerią. Znaczna liczebność zgromadzenia zasugerowana jest przez wielość głów. Jest ich około dwustu, wyłączając kilkadziesiąt osób obu płci zgromadzonych wokół tronu. Lepszym rysunkiem charakteryzują się twarze z pierwszego rzędu, noszące znamiona cech indywidualnych. Najpewniej oddają rysy autentycznych uczestników. Różnobarwne wstęgi orderów urozmaicają kolorystycznie tę partię płótna. Nastrój zgromadzonych odznacza się powściągliwością i powagą. Tylko kilka postaci kieruje wzrok w stronę widza. Reszta z uwagą obserwuje parę królewską. Nie można wykluczyć, że malarz odwoływał się do nastrojów, które miały wówczas dominować w Sali Senatorskiej. Według naocznych świadków w chwili, kiedy Mikołaj nałożył koronę, a prymas Woronicz zakrzyknął „Vivat Rex in aeternum”,



il. 4 | fig. 4

Fragment obrazu przedstawiający generałów stojących u wejścia do Sali Senatorskiej | Detail of the painting depicting generals standing at the entrance to the Senators' Chamber

⁶⁶ AGAD, SSKP, sygn. 3930 – list ministra sekretarza stanu Stefana Grabowskiego do namiestnika Józefa Zajączka z 26 maja/7 czerwca 1826 r., s. 349.

⁶⁷ AGAD, Archiwum Ostrowskich z Ujazdu, sygn. 107 – Antoni Ostrowski, *Pamiętnik z sejmu 1830 r.*, s. 88–90.

⁶⁸ Co poświadcza okolicznościowa twórczość poetycka.

wszyscy umilkli – trochę ze strachu, trochę z autentycznego wzruszenia. Utrzymywała tak chociażby Natalia Kicka w przywołanym we wstępie fragmencie swoich zapisków. Podobnie zapamiętali ten moment Leon Sapieha⁶⁹, ksiądz kanonik (późniejszy biskup) Ludwik Łętowski⁷⁰, Andrzej Edward Koźmian⁷¹ a także przekazujący tę informację z drugiej ręki Tymoteusz Lipiński⁷². Abstrahując jednak od historycznej poprawności, decyzja o takim a nie innym ukazaniu tej sceny mogła wynikać przede wszystkim z chęci oddania na płótnie atmosfery szczególnego skupienia, które towarzyszyło kolejnym etapom ceremoniału. Wszakże jeżeli odwołamy się do innych malarskich scen koronacyjnych, przyznamy, że obrazowane na nich postaci są raczej dalekie od żywiołowego entuzjazmu, z wyjątkiem najpóźniejszej *Sakry* Gérarda. Wymagał tego kulturowy konwenans.

Zastanawia brak duchowieństwa. Z woli cesarza koronacja nie miała charakteru religijnego. Rozbieżność wyznań między prawosławnym monarchą a katolickimi poddanymi odbiła się na formie uroczystości, odbiegającej od przedrozbiorowego obyczaju⁷³. Ostatecznie kler zachował jednak eksponowaną pozycję, z prymasem co prawda nie koronującym, lecz podającym monarsze poświęcone w katolickiej katedrze insygnia. Artysta nie przekazał jednak żadnej informacji na ten temat. Jakby chciał podkreślić świecki charakter wydarzenia. Czemu jednak służyło to faktograficzne przekłamanie? Czyżby chodziło o zakamuflowane podważenie prawomocności warszawskiego aktu, niezgodnego ze staropolskim obyczajem (przed rozbiorami na polskim tronie mogli zasiadać jedynie katolicy)? A może przeciwnie, była to sugestia nowej Polski, nieznającej podziału na wyznania mniej i bardziej uprzywilejowane, zgodnie z literą tak drogiej wszystkim konstytucji Królestwa, według której „religia katolicko-rzymska” była co prawda „przedmiotem szczególniejszej opieki rządu”, jednak bez „uwłaczania [...] wolności innych wyznań” cieszących się najwyższą „protekcją”.

Podsumowując, *Koronacja* jest obrazem dalekim od jednoznaczności. Stanowi intrygujące świadectwo światopoglądowego kryzysu charakteryzującego narodowo uświadomioną elitę Królestwa w latach 1815–1830 – ludzi rozdartych między szczerą wiarą w odrodzenie ojczyzny a obserwacją realiów polsko-rosyjskiej unii, niespełniającej ich niepodległościowych ambicji. Pod warstwą ceremonialnego blichtru, przekonująco przez malarza zasugerowanego, kryje się problem niezgodności dwóch rzeczywistości, które z trudem chciano pogodzić – staropolskiej demokracji charakteryzującej krytykowaną, ale własną przedrozbiorową Rzeczpospolitą oraz centralistycznego monarchizmu, stanowiącego podstawę, a zarazem cenę „wskrzeszenia”.

⁶⁹ „Poczem prymas miał mowę, którą zakończył słowami: »Teraz wykrzyknijmy jednogłośnie: Niech żyje król nasz!« – i trzykrotnie zawołał »Vivat!« – Za nim ani jeden głos się nie odezwał. Cesarstwo spojrzeli po sobie; znać było konsternację w ich twarzach”. Leon Sapieha, *Wspomnienia z lat od 1803 do 1863*, H. Altenberg, Lwów 1914, s. 93–94.

⁷⁰ „Gdy po skończonej koronacji [prymas] stosownie do rytuału zawołał vivat rex, było altum silentium, tak że Polacy i Moskale nie krzyczeli”. Ludwik Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie*, Ossolineum, Wrocław 1956, s. 35.

⁷¹ „Radość, uniesienie nie wybuchły wówczas głośnym okrzykiem; nie było ich w sercach, a choćby i były, byłaby je pohamowała obecność wielkiego księcia, który od przybycia cesarskiego ciągle najmniej łaskawe i przychylnie objawiał usposobienie [...] w dzień tak uroczysty i który powinien był być świętem narodowym, nie otoczył on cesarza strażą polską lecz rosyjską”. Andrzej Edward Koźmian, *Wspomnienia*, t. 2, M. Leitgeber, Poznań 1867, s. 142.

⁷² „Z kolei zdaniem pozostającego poza murami zamkowymi, ale notującego swoje przemyślenia w rzezonym dniu: „[...] wszystko co do słowa odbyło się trybem przez programat wskazanym, tak dalece, że gdy Prymas potrojnym odgłosem vivat rex in aeternum zdawał się wzywać do okrzyku, głucho panowało milczenie, albowiem nie było wyrażone w programacie co mają naówczas uczynić; rozumiano, iż ten vivat tylko Prymasowi był dozwolony”. T. Lipiński, op. cit., s. 146.

⁷³ Anna Barańska, *Między Warszawą, Petersburgiem i Rzymem. Kościół a państwo w dobie Królestwa Polskiego*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2008, s. 562, 564–565.

Niemniej interesująco prezentuje się repertuar środków malarskiego wyrazu wykorzystanych do „uformowania” tej światopoglądowej wypowiedzi na płótnie. Mając na uwadze dość „prymitywny” charakter tego obrazu, można jednak śmiało powiedzieć, że swego rodzaju barokowy spektakularyzm miesza się tu z chłodem klasycyzującego realizmu. Wyraźna sztywność reprezentacji dodatkowo podkreśla charakter obrazowanej sceny jako podniosłej ceremonii o wielkim historycznym znaczeniu. Co ważne, artysta nie angażuje potencjalnego widza w jej przebieg. Wprost przeciwnie, pozostawia go w sytuacji neutralnej obserwacji. Z jednej strony sugeruje to wywyższenie samej koronacji, ukazanej jako zgromadzenie „najlepszych z najlepszych” synów (i córek) ojczyzny skupionych wokół „wskrzeszonego” majestatu polskiej monarchii. Bezpośrednie przeżywanie „wielkiej” historii jest więc dostępne również tej nieuprzywilejowanej większości narodu, choć wciąż krępuje ją nieprzekraczalna konwencja społeczna. Jednak równocześnie alienacja pozwala obserwatorowi z dystansem interpretować reprezentowaną wizję (jak się w 1830 r. okazało iluzję) narodowego „odrodzenia”.

Chciałbym złożyć serdeczne podziękowania Pani Doktor Agnieszce Rosales Rodriguez oraz Panu Profesorowi Juliuszowi Chrościckiemu z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego za cenne uwagi oraz rady udzielone mi na początkowym etapie prac nad niniejszym tekstem.

| The Anonymous Coronation of Empress Alexandra as Queen of Poland (1829–30). A Pictorial Vision of National Resurrection, or the Two Aspects of Illusion

“A fever was consuming Warsaw and the whole country. The thought that the Russian emperor was going to be crowned as the king of Poland overwhelmed all minds. Finally, the impatiently anticipated day came: Sunday, 24 May. [...] Once he finished saying the oath, the emperor remained standing, while the empress and all the witnesses knelt and remained kneeling throughout the thanksgiving prayer which was recited aloud by the Primate. Afterwards, Woronicz stood up and exclaimed three times: ‘Vivat rex in aeterna [sic!]’ [...]. Polish hearts were beating very hard at that moment, but involuntary mistrust kept all mouths shut.”¹ The quoted passage comes from a diary written many years after the events of that May Sunday of 1829 by Natalia Kicka, née Bisping (1801–88), a gifted amateur painter,² aristocrat and eyewitness to the historic coronation of czar Nicholas I as king of Poland. Considering that her husband was killed two years later during the November Uprising (not to mention other relatives who died in battles against Russia), one can be quite baffled by her unbiased approach towards such a controversial event in the history of Polish-Russian relations. The autocratic czar crowns himself king of Poland?! Even if we sense the author’s ambivalent attitude towards the protagonist, it does not concern the fact itself – for Kicka the coronation was a coronation, not a farce for the amusement of the oppressor.

This enthusiast for romantic literature wrote the quoted words in an epoch which looked at czar Nicholas through the prism of Adam Mickiewicz’s drama *Forefathers’ Eve* and knew the coronation from Juliusz Słowacki’s *Kordian*, where the czar-king is likened to the devil, and the whole ceremony is described as an usurpation. Kicka, however, did not renounce her impression of that day, even though it was contrary to the ideas which prevailed many years later. Her memories transported her into the world where the Kordianesque devil appeared as the rightful “successor to the Valiants, Casimirs and Johns,” and the coronation as a symbolic moment of fortunate change in the nation’s history – a world which was yet to witness the bloody insurgent battles, the executions on the hillside of the Warsaw Citadel and the mass deportations to Siberia.

Amongst numerous press articles, occasional poems, diary notes, and even spy reports, there is only one painting which documents this memorable event: the anonymous *Coronation*

¹ Natalia Kicka, *Pamiętniki* (Warsaw: “Pax,” 1972), pp. 168, 170.

² *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, Jolanta Maurin Białostocka and Janusz Derwojda et al., eds, vol. 3 (Wrocław-Warsaw-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1979), p. 402.

of Empress Alexandra as Queen of Poland (fig. 1) from the collection of the National Museum in Warsaw. This seemingly unattractive work, once subjected to an in-depth contextual and formal analysis, turns out to be an intriguing artistic statement regarding the specific historical period which gave birth to the culture of Polish Romanticism.

The *Coronation* is an oil painting on canvas, measuring 167 × 199 cm. It was deposited in the National Museum in Warsaw in 1923 by Ludwik Temler (1857–1938).³ The donor, a shareholder of a large family-run tannery, was a renowned art connoisseur.⁴ The significance of his collection is proved by the 1890 exhibition organized by the Zachęta Society for the Encouragement of the Fine Arts in Warsaw. Apart from works of the old masters, visitors had the chance to admire there a number of paintings by contemporary “native [...] only” artists, such as Jan Matejko, Henryk Siemiradzki and Julian Fałat.⁵ This should come as no surprise, as Temler, an Evangelical with German roots, had a particularly strong sense of Polishness. As a child he witnessed the arrest of his father, who was later imprisoned in the Warsaw Citadel for giving financial support to the January insurgents. As a young man he was expelled from school for rebelling against Russification.⁶ Temler’s patriotism, which manifested itself in supporting “only” Polish artists, gives a significant context to the fact that he had owned the *Coronation* and later donated it to the national collection.

The circumstances in which the painting was created are unknown. I have not found any mention of it in the numerous accounts of the 1829 ceremony. The first information about it can be tracked down in the museum’s inventory. In all likelihood, the *Coronation* was not displayed to the public (even at the 1890 exhibition),⁷ or engraved. Apart from its subject, the only certain information is that it was painted between May 1829 and November 1830.⁸ The *terminus ante quem* can be inferred from the assumption that after the outbreak of the November Uprising neither the Poles nor the Russians would be interested in painting the *Coronation*; moreover, they would have reasons to prevent any such attempts. It would have been impossible to glorify the pre-uprising Polish-Russian union in that period – in both writing and image.

Even though the painting was restored in the 1980s, the author’s signature was not revealed. Still, the question of its authorship remains quite intriguing. Only a few painters could have received such a commission. In Warsaw, these were only Antoni Brodowski, Antoni Blank and Aleksander Kokular. Formal similarities with the works of Wincenty Kasprzycki and thematic with Jan Klemens Minasowicz (the author of *The Interior of Saint John’s Church with the Catafalque During the Requiem Ceremony for the Soul of His Majesty, the Late Alexander I*)⁹ do not allow to draw any definitive conclusions, as the second-rate position of both artists at that time excludes them from the circle of possible authors.

³ The inventory record of the painting no. 32711 (Krystyna Sroczyńska) is stored at the Inventory Department of the National Museum in Warsaw.

⁴ Eugeniusz Szulc, *Cmentarz ewangelicko-augsburski w Warszawie. Zmarli i ich rodziny* (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989), pp. 559–62.

⁵ *Tygodnik Ilustrowany*, no. 52 (1890), p. 413.

⁶ Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski). Pamiątniki* (Wrocław–Kraków: Ossolineum, 1959), pp. 110–1.

⁷ Janina Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914* (Wrocław–Warsaw–Kraków: Ossolineum, 1969).

⁸ See Krystyna Sroczyńska, *Antoni Brodowski 1784–1832. Życie i dzieło* (Warsaw: Varsovia, 1985), p. 112.

⁹ Stefan Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845* (Wrocław: Ossolineum, 1952), p. 178.

Jerzy Gutkowski linked the *Coronation* with the Englishman George Dawe,¹⁰ tsar Nicholas's court portraitist, who at that time was in Poland, where he was to paint grand duke Constantine.¹¹ Yet the stylistic differences and Dawe's lack of interest in historical subjects indicate that this attribution should be dismissed. In 1829 the government of the Kingdom did indeed require his work, but the commission was to paint two portraits of "Their Majesties."¹²

According to the museum's current inventory record, the author of the painting remains unknown. However, it has not always been this way – the work was previously attributed to Antoni Brodowski, a student of Jacques Louis David and François Gérard. This attribution was later dismissed by Krystyna Sroczyńska.¹³ Curiously enough, in the photographic documentation,¹⁴ the painting is attributed not to Antoni, but to Józef Brodowski – a student of Johann Baptist Lampi, who was artistically active in Krakow at that time. Was this a coincidence, or a clue implying that before the canvas became a part of the museum's collection, it was linked to one of the Brodowskis? Is there any other explanation of the *Coronation* being attributed to two such different artists?

Let us compare the work with paintings by both Brodowskis, Blank and Kokular. Sroczyńska's opinion seems irrefutable. It is hard to find any similarities between the *Coronation* and the Brodowski active in Warsaw. The previous attribution must have been based on the assumption that he was the only painter likely to take on such a subject. As for Blank and Kokular, the only reason to link them with the work at hand is their high position in the artistic circles. Yet, contrary to Brodowski, neither of them had painted any ambitious historical paintings.

The attention to detail visible in the manner in which the uniforms of the officials are painted is consistent with Józef Brodowski's style (**fig. 2**). He made many studies of clerical decorations.¹⁵ What supports the theory of Krakow being the home of the mysterious author is the composition, which evokes *The Inauguration of the Parliament in 1818* painted by Michał Stachowicz.¹⁶ However, as far as we know Brodowski's oeuvre, he was not interested in historical subjects, contrary to his fierce rival, Józef Peszka. The awkwardness of composition and the unequal manner of executing the portrait parts (some prove the author's excellent education, while others are almost grotesquely simplified) would indicate Peszka's authorship. He often worked on "royal" subjects, painting portraits of monarchs. Another painting attributed to him

¹⁰ Jerzy Gutkowski, "Ceremoniał koronacji Mikołaja I na króla polskiego w Warszawie," *Kronika Zamkowa*, 6(14) (1987), p. 8.

¹¹ *Kurier Warszawski*, no. 136 (21 May 1829); Valerij A. Kulakov, "Dawe George," in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Eberhard Kasten [et al.], ed., vol. 24 (Munich-Leipzig: Damdama-Dayal, 2000), p. 552.

¹² Central Archive of Historical Records (CAHR), Minutes of the Administrative Council of the Kingdom of Poland (ACKP), no. 17 – minutes from 30 April 1829, p. 324. Apparently, he painted both portraits while already in Warsaw – see *Kurier Warszawski*, no. 156 (13 June 1829).

¹³ Sroczyńska, op. cit., p. 112. However, the previous attribution still appears in other sources: Wacława Milewska, "Uczta dla ludu w Ujazdowie w 1829 roku – miejsce niedosłego zamachu na cara," in *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciolecie urodzin*, Barbara Leszczyńska-Cyganik, ed. (Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006), p. 183.

¹⁴ Inventory record of the painting – see n. 3.

¹⁵ Stanisława Opalińska, *Józef Brodowski. Malarz i rysownik starego Krakowa* (Krakow: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2005), pp. 137–42.

¹⁶ Zbigniew Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, vol. 2 (Warsaw: Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, 2011), pp. 96–7.

was the *Coronation of Alexander I as King of Poland*.¹⁷ One should note that the then Free City of Krakow (Republic of Krakow) had close ties, both political and cultural, with the Kingdom of Poland. Therefore, it is probable that the author was a citizen of that city.

Concentrating on the style in which the faces are painted (fig. 3), I would be most inclined to attribute this painting to Aleksander Orłowski. My assumption is based especially on his profile portraits.¹⁸ The artistic mediocrity of the painting might be explained by the old age of the artist (he was born in 1777), who at that time would not sit at his easel very often.¹⁹ This Varsovian artist, highly esteemed during his lifetime, had for many years been living in Petersburg, where he was employed by the czar's brother, duke Constantine (one of the organizers of the 1829 coronation). He was also an important figure in the local Polish circles. He sometimes dabbled in historical painting, although he did not specialize in it. The weak point of this theory is that we do not have any information concerning Orłowski's alleged stay in Warsaw in the years 1829–30. Moreover, we do not even know if he had ever visited the Kingdom of Poland.

Before I proceed to the detailed analysis of the painting, I should first discuss the context of its creation. In 1815, when the news spread about the formation of the Kingdom of Poland, the Polish elite was overcome with elation. The new state was, in many respects, a continuation of the Duchy of Warsaw: a Napoleonic satellite state, whose army eagerly marched on Moscow no more than three years before. Despite the anti-Russian propaganda and the negative connotations regarding the partitions of the Polish-Lithuanian Commonwealth in 1795 (in which Russia played a significant part), the year 1815 brought a breakthrough in the Polish-Russian relations. Alexander was acclaimed as a “saviour” and “resurrector of the motherland.” Even though the new country was smaller than the Duchy, the Russian graciousness seemed beneficial – Alexander granted the Poles what Napoleon had denied them. He provided the “resurrected” state with the symbolic background, on which the semiosphere of the national liberation movement was based: Poland replaced Warsaw on maps, and the royal replaced the ducal.²⁰

Right until the 1830 uprising, the attitude towards the king was characterized by gratitude for the “reborn” Poland. However, that was not a time of an absolute lack of criticism. From the very beginning there were manifestations of mistrust, especially on the part of the most zealous Napoleonists. Later, specified objections were raised: above all, against breaching the liberal constitution. It turned out to be an ideal which was completely detached from reality and impossible to reconcile with the despotic traditions of the Romanovs as well as with the ambitions of Polish officials who had already acquired a taste for centralized executive power. In the face of unrest in Europe, Alexander was convinced that he should pursue the course of autocracy which he deemed the only way to save his people from the tragedy of another revolution. Despite his true enthusiasm for liberal ideals, he toughened the regulations in

¹⁷ Ibid., vol. 1, p. 199, vol. 2, pp. 272–3.

¹⁸ See, e.g., Mieczysław Wallis, “Autoportrety Orłowskiego,” *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 17 (1955), p. 329, fig. 8.

¹⁹ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze i graficy*, Katarzyna Mikocka-Rachubowa and Małgorzata Biernacka, eds, vol. 6 (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998), pp. 300–12.

²⁰ Jarosław Czuby, *Zasada „dwóch sumień”. Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815)* (Warsaw: Wydawnictwo Neriton, 2005), pp. 610–59; Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915* (Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 1991), pp. 141–4.

Russia and refused to tolerate opposition in Poland. Because of the controversial behaviour of his brother Constantine (who lived in Poland and was the commander-in-chief of the Polish army) and of his overzealous commisar, Nikolay Novosiltsev, the situation became even more exacerbated. A series of harsh decisions of the Polish government, inquiries and arrests (a normal phenomenon in Europe of that time), suicides of affronted officers and other incidents undermined the authority of the “resurrector of the motherland.”²¹

Still, many people faithfully stood by the “resurrected” royal majesty – as proved by Alexander’s symbolic funeral solemnities in Warsaw in 1826, worthy of pre-partition monarchs.²² However, new problems emerged concerning the late czar’s successor. Nicholas was Alexander’s exact opposite. He had never been a supporter of liberal ideals, by which his brother (almost twenty years his senior) set so much store. Apart from the generational difference, the very circumstances in which he assumed the throne – the Decembrist Revolt – influenced his despotic tendencies. Nicholas avenged himself for the coup d’état with severe repressive measures. Discovering the contacts between Russian conspirators and the Polish Patriotic Society led to a well-known trial. The emperor insisted on a rigorous punishment of the would-be “regicides,” while the public opinion found those revelations hard to believe, as they expected the suspects to be exonerated.²³ The trial continued throughout the first three years of Nicholas’s reign, and the emperor intended not to set his foot on the Polish soil before the end of the proceedings.²⁴ When the verdict was announced (it was a sentence of acquittal), the czar could not shrink from travelling to Warsaw any more. The Poles were expecting better times to follow.²⁵ Obviously, not everyone shared this optimistic approach. A group of young enthusiasts of Byron and Mickiewicz started plotting another attempt on the monarch’s life.²⁶ However, during the last decade such revolts were being planned and sometimes even carried out also in other European countries whose citizens did not display any national liberation tendencies. It was the authority itself that was the enemy of romantic revolutionaries.

Around that time the question of coronation emerged. Nicholas’s arrival meant that the parliament (Sejm) had to be summoned. The previous session took place in 1825 and several issues had been waiting to be sanctioned by it. But preparing new bills to be put forward would delay the czar’s visit by months. The Varsovian government advised against waiting any longer. The patriotic euphoria caused by the announcement of the Parliamentary Court’s verdict

²¹ Mikołaj Getka-Kenig, “Alyeksandr I i Polyaki. Istoriya mifa ‘voskresitelya otechestva,’” *Novaya Polsha*, no. 3 (2012), pp. 7–10.

²² *Opis żałobnego obchodu po wiekopomney pamięci nayiaśnieyszemu Aleksandrze I...* (Warsaw: Natan Glücksberg, 1829). See also Paszkiewicz, *Pod berłem...*, op. cit., p. 145–50; id., “Sztuka i polityka. Warszawa podczas uroczystości żałobnych po śmierci Aleksandra I,” *Kronika Warszawy*, vol. 17 (1986), pp. 91–100; Juliusz Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), pp. 87, 164, 211, 245, 248, 260.

²³ Hanna Dylągowa, *Towarzystwo Patriotyczne i Sąd Sejmowy 1821–1829* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970).

²⁴ CAHR, Office of the Secretary of State of the Polish Kingdom (OSSPK), no. 3930 – letter of Stefan Grabowski, minister and secretary of state to Walenty Sobolewski, chairman of the Administrative Council, 4/21 February 1827, p. 349.

²⁵ *Jenerał Zamoyski 1803–1868*, vol. 1: 1803–1830 (Poznań: Biblioteka Kórnicka, 1910), p. 285.

²⁶ Or so they claimed many years later. However, there exist no sources which would confirm the fact of the conspiracy in 1829. Henryk Głębocki, “Ofiara z imperium. Spisek koronacyjny 1829 – historia prawdziwa (?) w świetle nieznanych źródeł,” in *Ofiary imperium. Imperia jako ofiary. 44 spojrzenia / Imperial Victims. Empires as Victims. 44 Views*, Andrzej Nowak, ed. (Warsaw: Instytut Pamięci Narodowej, 2010), pp. 183–213.

provided the emperor with a perfect opportunity to reinforce his authority. Nicholas realized that the Poles' good disposition was not the only thing at stake – at that time he waged war against Turkey. The lack of success in his military actions undermined the young monarch's position on the international arena. Peace on the western border was more than important to him, even though he did not even consider the danger of an uprising.²⁷ His suspicion was directed at Austria and Prussia, which would have been eager to stoke the flames of Polish patriotic pride and use it against the Romanovs, if they deemed it advantageous for their own imperial position.

Instead of summoning the parliament, the Polish dignitaries, supported by Constantine, suggested a coronation. This idea was not a figment of the ministers' creative imagination, but was based on the constitution. Article 45 read as follows: "All our successors [i.e., Alexander's] and heirs to the Polish throne are to be crowned as kings of Poland in the capital, according to a ritual which we shall institute, and utter the following oath: 'I vow and swear before God and on the Bible to preserve the constitution and strive with might and main to do so.'" At first, Nicholas was sceptical towards this idea (he had already been crowned once, as Russian czar), but he eventually agreed, encouraged by his brother – and so the preparations began. The news quickly spread in Warsaw and in the whole Kingdom: "The announcement of the coronation liberated Warsaw from the gloomy atmosphere which had enveloped the city since the Parliamentary Court. Everyone rejoiced in the hope of breathing the air of freedom, we all welcomed the dawn of a better fate."²⁸ Special celebrations were organized,²⁹ occasional publications were issued³⁰ and portraits of national heroes were printed.³¹ On 14 May "Kurier Warszawski" published a special supplement with the "programme of the arrival and coronation."³² A couple of days later, that same magazine wrote about "the senators, members of parliament and deputies" who "were arriving at the capital of the Kingdom of Poland, and about swarms of citizens at this moment so blessed, precious and honourable for the Poles."³³ Finally, on 17 May "there dawned the day long desired by the Poles."³⁴ Accompanied by the thunder of cannons, surrounded by the retinue of Polish and Russian officials, the emperor-king arrived, with his wife and the crown prince.

The festive arrival in the capital was the first chapter of the official ceremonial. The next one – the coronation itself – was to take place on 24 May. The czar devoted the week in between to acquainting himself with the Polish citizens. Nicholas visited military parades, strolled along the streets of Warsaw, granted audiences to military and civilian officials. The atmosphere of Warsaw was expressed through amateur poetry, published in newspapers.³⁵ Ludwik Adam Dmusczewski,

²⁷ Władysław Zajewski, "Koronacja i detronizacja Mikołaja I na Zamku Królewskim," in id., *W kręgu Napoleona i rewolucji europejskich 1830–1831* (Warsaw: Czytelnik, 1984), p. 293.

²⁸ Kicka, op. cit., pp. 159–60.

²⁹ *Gazeta Warszawska*, no. 145 (1 June 1829).

³⁰ *Kurier Warszawski*, no. 133 (18 May 1829).

³¹ *Kurier Warszawski*, no. 153 (10 June 1829).

³² *Kurier Warszawski*, no. 129 (14 May 1829).

³³ *Kurier Warszawski*, no. 132 (17 May 1829).

³⁴ *Kurier Warszawski*, no. 133 (18 May 1829).

³⁵ E.g., "Wiersz z powodu koronacji Mikołaja I Cesarza Wszech Rosji Króla Polskiego i N. Cesarzowej i Królowej Aleksandry," *Kurier Warszawski*, no. 139 (25 May 1829). Similar printed poems were sold as souvenirs. See *Kurier Warszawski*, no. 141 (27 May 1829).

the then director of the National Theatre and publisher of the widely read “*Kurier Warszawski*”, hung the following rhyme on the walls of his house: “It was the twenty-fourth of May / that Warsaw will rejoice eternally: / We saw NICHOLAS that day, / As during the sacred ceremony / On Piast’s and Jagiełło’s throne he sat down, / Crowned with the ancient Polish crown.”³⁶

On the day of the coronation, the celebrations began in the morning with the consecration of the regalia in the cathedral. The precious symbols of the “resurrected” statehood were carried by the highest officials and dignitaries – senators, generals and members of the Council of State. The guests then went to the Senators’ Chamber in the Royal Castle. There was not a single free place to sit, neither in the lower rows nor in the upper galleries. The emperor and the empress arrived with their courtiers. Then came the “desired moment of the sacred ceremony,”³⁷ led by the Primate of the Kingdom, Jan Paweł Woronicz. According to the tradition of Russian autocracy, Nicholas himself put the crown on his head. Afterwards he said a prayer, asking God for help in preserving the constitution – the cornerstone of the “resurrected” Polish state. When the ceremony was completed, they went back to the cathedral to participate in a thanksgiving mass. In the evening, a festive banquet for the courtiers and members of the parliament was held in the Castle.³⁸

Three weeks later, the royal family embarked on their return journey, leaving a positive impression. For some time afterwards, thanksgiving masses in the intention of the monarch were celebrated all over the country. In general, the public seemed satisfied with the coronation which gave hope for a brighter future. Six months later, opinions similar to the following one were expressed in public: “We have recently seen how this most powerful monarch, having arrived at our old-Polish dwelling and been crowned with the crown of the Piast dynasty, gave multitudinous proofs of his greatness; since that moment, we can see how this successor of the Valiants [Boleslaw the Valiant], Casimirs [Casimir the Great] and Johns [John III Sobieski] lavishes the gifts of his munificence on the Polish nation: they reach even the most humble abodes of beggars, and leave an immortal memory in the hearts of our people.”³⁹ Even though the quoted words were said by a state official during an election, the fact that their purpose was to win votes proves that Nicholas’s “black legend” was not yet prevalent at that time⁴⁰.

“The scene of the coronation takes place in the Deputies Chamber [sic!] of the Royal Castle, at the end of the room, on a dais, under a canopy. The uniform-clad dignitaries stand in four rows in boxes situated at the sides, while the ladies sit in the galleries”⁴¹ – Krystyna Sroczyńska’s concise description seems to convey the gist of the painting. At first glance, nothing remains to be added, nothing is superfluous. However, if we try to analyse the semi-otic matter of the scene more deeply, we see an intriguing artistic message which describes the complicated historical situation confronted by the painter.

³⁶ *Kurier Warszawski*, no. 141 (27 May 1829).

³⁷ *Kurier Warszawski*, no. 139 (25 May 1829) – including a full account of the ceremony.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cited in: Tadeusz Łepkowski, “Propaganda napoleońska w Księstwie Warszawskim,” *Przegląd Historyczny*, vol. 53 (1962), p. 83.

⁴⁰ The initiators of the November uprising of 1830 intended to direct Nicholas’s attention to the widespread discontent of the Polish people about the current political situation of the Kingdom. An idea of dethronement came forth only after the political elite had realized that the emperor-king did not want to change anything.

⁴¹ Inventory record of the painting – see n. 3.

The artistic vision of the *Coronation* is based on the illusion of participating in the depicted ceremony, the illusion of experiencing a real event without the assistance of the painter. The scene depicted on the canvas appears to be a situation frozen in time, a single glance of an eyewitness. It is not an autonomous, independent scene limited by the canvas. It is a part of a bigger whole, an “excerpt” of reality, the perceptible presence of which is accentuated by the enormous door jambs. The stone frame of the hall entrance, painted in the trompe l’oeil manner, is a frame within the painting – the strong colour contrast adds to the attractive visual effect: the austere grey is juxtaposed against the multicoloured “interior” part.

The “interior” view boils down to a room observed from the point of view of a person standing in front of the open door. Entering metaphorically inside the painting, we cross the threshold of the architectural space. Right next to the door stand the generals with their backs turned to the spectator – they guard the entrance to the hall in which the solemn ceremony is taking place (fig. 4). Their presence, and especially their position, intensifies the illusion. The spectator is encouraged to believe in his actual presence in the given space and time – he does not participate in the ceremony, which takes place within the walls of the Senators’ Chamber, but he observes it from the distance of the adjoining room.

The question of the “relocation” into the reality of the painting seems to be an important problem which defines the meaning of coronation scenes in general. However, in this instance, the position of the spectator, who is watching the main scene from a distance and from a different room, is exceptional. The authors of the most famous “coronations” of the early nineteenth century: Jacques Louis David (*The Coronation of Napoleon*) and François Gérard (*The Coronation of Charles X*) chose a different solution. In both cases, the spectator seems to be participating in the depicted scene, and even though he keeps an appropriate distance from the king’s majesty, he is not removed from the room in which the solemn ceremony is taking place.

In the case of *The Coronation of Napoleon*, the illusion of watching the scene from a gallery in the aisle was the essential propaganda “task” of the painting. The spectators were encouraged to believe that they had gained access to the splendour of the historic event which took place a few years before. Until then, they could learn about such occasions only from the press or from the accounts of the few witnesses who were granted access to the church. Now the authorities gave the illusory opportunity to verify the heard rumours. The aesthetic attractiveness of this representation was supposed to “suppress” the negative opinions about Napoleon, who by no means enjoyed general respect. The painter’s task was not very difficult. The moment of the meticulously designed ceremony depicted by David was “beautiful” by definition. Thanks to him, this unique aesthetic experience, which before 1804 had been accessible only to the highest elite, could be repeated four years later – this time to the entertainment of a more democratic audience.⁴²

In this respect, Gérard achieved a no less spectacular effect in his *Coronation of Charles X*, painted almost twenty years later. It is worth remembering that this painting was supposed to compete with David’s vision – just as the ceremony itself competed with the festivities of the “Corsican usurper.” The illusion of observing the scene from the matroneum gave access to the event, while keeping an appropriate distance between the king and the potential spectator. The realism of the representation was achieved not only through attention to detail, but also through the dynamic depiction of the figures. The painting, which was displayed to the

⁴² Todd Porterfield, Susan L. Siegfried, *Staging Empire. Napoleon, Ingres and David* (University Park: The Pennsylvania State University, 2006), pp. 122–6.

public, was supposed to convey the enthusiasm of the portrayed officials to a less aristocratic audience, and last for years or even for generations.⁴³

The illusion of personal participation in the depicted scene also seems to be quite an exceptional effect for Polish painting of the Kingdom period. It is worth noting that such possibility is excluded in the composition of Charles Santoire de Varenne's *First Arrival of Alexander I in Warsaw* (known from an engraving by Ludwik Horwat), Michał Stachowicz's *Inauguration of the Parliament in 1818* and Antoni Brodowski's *Alexander I Certifying the Foundation of the University*. In the first two paintings the point of view is not natural. While observing the inauguration of the parliament through Stachowicz's eyes would be impossible because of the spatial limitations of the Senators' Chamber, Varenne would need a special platform, whereas Brodowski seemed to boldly "approach" the monarch. According to Andrzej Ryszkiewicz, the latter painting was more of a collective portrait than a historical scene, and the spatial context was of little significance. It obviously did not display any illusionistic ambitions.⁴⁴

Therefore, what exactly determined the choice of this particular observation point in *The Coronation*? Was it only the wish to emphasize the hierarchy? This perspective allows to see almost the whole interior and the entire assembly, i.e., all the participants of the ceremony. The privilege of being included in their midst could not give such an opportunity. The "coronation frame" applied by David and Gérard proves this statement – it is only a fragment of a limited and coherent ceremonial space. Earlier iconography of the parliamentary interiors shows that an intention of showing the whole scene did not enforce this kind of composition. Compared with the aforementioned paintings, the solution chosen by the author of the *Coronation* is quite innovative. Until then, artists approached this problem just like Stachowicz did – disregarding the realistic effect. The Senators' Chamber was viewed that way by Jan Piotr Norblin and Kazimierz Wojniakowski (who painted the scene of the enactment of the Constitution of 3 May 1791). By showing the entire hall in one frame, the painters expressed the ideal essence of the Polish parliament – an assembly of three equal states: the king, the senators and the deputies. The constitution itself was allegedly supposed to be the effect of their unanimity. The symbolic aspect was more important than the illusion of reality.

The Coronation is a deft combination of both. The painter realistically portrayed the interior, maintaining its symbolic potential. Some of his contemporaries identified the scene of the coronation in Warsaw with the so-called coronation parliament.⁴⁵ They did not base their assumption only on the pre-partition past, when such events preceded this solemn ceremony.⁴⁶ Senators, deputies as well as government officials would indeed gather in the capital on such occasions. The act itself was performed in the Senators' Chamber, in which the monarch customarily opened and closed the parliamentary sessions. The members of the parliament were the key participants of the coronation – their importance was emphasized by the banquet (an integral part of the ceremony) hosted solely for them and the king. Their position was equally

⁴³ Élodie Lerner, "Entre effervescence politique et artistique. Le Sacre de Charles X de François Gérard," *La Revue du Louvre et des musées de France*, no. 1 (2008), pp. 73–86; Mikołaj Getka-Kenig, "Tableau d'étiquette – między ceremonią a obrazem. Rozważania na temat *Sakry Karola X* pędzla François Gérauda," *Rerum Artis*, vol. 7 (2012), pp. 84–97.

⁴⁴ Andrzej Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy* (Wrocław–Warsaw–Kraków: Ossolineum, 1961), pp. 135–6.

⁴⁵ CAHR, Government Internal Affairs Committee, no. 6180, p. 54; Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1868), p. 320.

⁴⁶ Juliusz Bardach, Bogusław Leśnodorski, Michał Pietrzak, *Historia państwa i prawa polskiego* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987), pp. 62–3.

significant during services which accompanied the secular festivities. Last but not least, no information concerning the summoning of the parliament (an event which had been anticipated for four years) accompanied the news about the coronation. In such circumstances, the meeting of the czar with the members of both houses could be easily mistaken for a makeshift parliament. Even Nicholas believed that the ceremony in the Senators' Chamber could have been regarded as an extraordinary session – and he expressed his disapproval concerning that matter, presumably because he did not want his decision to be interpreted as evidence of his subordination to another sovereign: the nation represented by the parliament.⁴⁷

In the case at hand, the illusion of real experience is inseparably connected with the clearly indicated hierarchy. “Great” history happens in the architectural space of the Senators' Chamber, beyond the spectator's reach – he can watch, but does not participate in the ceremony. Moreover, the possibility of watching the noble assembly in its entirety pushes him further from the king – the protagonist of the scene. In effect, Nicholas depicted here is the antithesis of Alexander from Brodowski's painting. He is a remote, blurred shape seen from afar. However, this does not necessarily imply his “smallness” in the axiological sense. The minute size of the royal figure is the result of optical principles and the distance between the spectator and the monarch. At the same time, a smaller (albeit still considerable) distance separates him from the Kingdom's elite, gathered around the king of “resurrected” Poland.

Securing a good place during the ceremony was a popular ambition, caused not only by curiosity, but also by the pursuit of prestige. The patriotic excitement was the backdrop for shallower emotions, the desire to “make oneself noticed,” show off one's position and bask in the glory of the monarch. The coronation verified the hierarchy of the Polish elite.⁴⁸ Members of the middle class spent exorbitant sums of money on renting places in balconies and windows of houses near the Castle, while wealthier citizens bought tickets to sit on a platform built for that occasion.⁴⁹ The Senators' Chamber was open exclusively to the highest military, civil and court officials and their wives and daughters – the then *crème de la crème*. Those whose rank did not grant them access to the hall, had to strive to gain favour of the dignitaries who were in charge of the available seats.⁵⁰ *The Coronation* depicts around 300 people filling the hall, but one may presume that their number was even greater.⁵¹

Let us analyse the meaning of architecture depicted in the painting. Looking at the canvas, one may easily come to the conclusion that the scene at hand does not show people surrounded by architecture, but architecture filled with people. This impression is determined by the crowded sides of the composition. In effect, the depicted space is mostly empty. The painter's intention might have been to emphasize the sublimity of the ceremony. According to the ideas prevailing in that period, the empty space, by monumentalizing the scene, captivates the spectator and renders him speechless, at the same time evoking the sensation of grandeur

⁴⁷ Nicholas's letter to Constantine from 18/30 March 1829, in *Correspondance de L'Empereur Nicolas I et du Grand Duc Constantin*, vol. 1: 1825–1829 (St Petersburg: impr. de M.A. Aleksandrov, 1910), pp. 325–6.

⁴⁸ Fondazione Camillo Caetani, Archivio Caetani di Roma, Fondo Rzewuski, no. 1 (V) – Anna Nakwaska, *Le Couronnement de Varsovie*, pp. 1–2.

⁴⁹ Tymoteusz Lipiński, *Zapiski z lat 1825–1831* (Krakow: published by K. Bartoszewicz, in A. Koziański's printing house, 1883), p. 139.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 146; Józef Krasiński, “Ze wspomnień,” *Biblioteka Warszawska*, vol. 2 (1912), p. 412.

⁵¹ During the official audience before the coronation around 500 people of both sexes were introduced to Nicholas. Presumably no more guests were invited to the Chamber. Krasiński, *op. cit.*, p. 415.

and rapture.⁵² A similar effect can be seen in lithographs depicting the aisles of the Warsaw cathedral during the “funerary ceremonies” in memory of Alexander,⁵³ as well as of Varenne’s *First Arrival of Alexander I in Warsaw*, and of the engraving depicting the Ujazdowskie Field during a public feast in honour of king Nicholas in 1829.⁵⁴ In this case, however, the interior itself becomes a symbol.

The Senators’ Chamber cannot be treated as a purely functional room, whose purpose is to host parliamentary sessions. It owes its unique significance to the fact that it was where the “fathers of the fatherland” had assembled, the parliamentary sessions were opened and closed, and the representatives of the nation had direct contact with “their” king.⁵⁵ Its particular prestige in the previous period of the Duchy of Warsaw was confirmed in 1812 by the plan to embed a plaque commemorating the “resurrection” of the Polish-Lithuanian Commonwealth by Napoleon in one of its walls.⁵⁶ The Chamber later became a shrine of yet another “resurrector.” In 1826 Nicholas donated Alexander’s Polish uniform to the senators, which was to be deposited there in a special “sepulchral” monument, as if in a church reliquary.⁵⁷

What proves the persistence of the belief in the symbolic significance of this room is the 1839 painting *The Senators’ Chamber* by Marcin Zaleski. At that time both houses of the parliament did not exist, as a result of reprisals after the uprising. The canvas is not just an architectural composition: “historic” figures connected with the period of the partitions are seated in some of the chairs, including Adam Naruszewicz, Stanisław Staszic and Julian Ursyn Niemcewicz (who actually was still alive at that time, residing as a political emigree in France). They meet in definitely non-historical circumstances.⁵⁸ In Zaleski’s vision, the “greats” from the turn of the century gather in the Chamber like ancient heroes in the Elysian Fields.

Upon entering this temple of the state and nation, the spectator “encounters” the aforementioned six generals, who play the role of honorary guards. Their insignia of rank allow to establish that there are two Russians and one Pole on the left, and one Russian and two Poles on the right. The fact that these figures are exposed seems to express the belief prevalent in that period, namely that the army played a superior role in the political life of the Kingdom. In many respects, the most important figure in contemporary Poland was Constantine, who was the commander-in-chief of the army with overt statocratic ambitions. He despised civilians and often expressed this sentiment in public. He set much store by the symbolic emphasis of the superior role of the army, e.g., during royal audiences, when generals took precedence

⁵² Richard A. Etlin, *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1994), pp. 2–9.

⁵³ Jan Feliks Piwarski, “Widok wewnętrzny kościoła katedralnego od wielkich drzwi w chwili modlitwy za duszę N. ALEXANDRA w dniu 7 kwietnia” and Michał Antoni Wysocki, “Widok wewnętrzny tegoż kościoła od wielkiego ołtarza w chwili składania na nim insygniów.” Both were published in *Opis żałobnego obchodu...*, op. cit.

⁵⁴ Milewska, op. cit., p. 182.

⁵⁵ The Chamber had already played an important role in earlier national iconography. Juliusz Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668* (Warsaw: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1983), p. 26.

⁵⁶ Janusz Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim. Dzieje, formy, treść i dziedzictwo* (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005), pp. 152–6; Jerzy Lileyko, *Sejm Polski. Tradycja – ikonografia – sztuka* (Warsaw: Wydawnictwo Sejmowe, 2003), pp. 121–2.

⁵⁷ CAHR, ACKP, no. 14 – minutes of 28 February 1826, pp. 52–3; no. 16 – minutes of 17 May 1828, p. 221. See also Lipiński, op. cit., p. 21.

⁵⁸ Zofia Aleksandra Nowak, *Marcin Zaleski (1796–1877). Katalog wystawy monograficznej* (Warsaw: Muzeum Narodowe, 1984), p. 58, cat. no. 23.

over ministers.⁵⁹ The prominent position of army officials was also typical of coronation ceremonies, which was determined not only by Constantine's opinions, but also by the Saint Petersburg custom. Nicholas did not avoid military entourage either, and bestowed the highest honours (such as ministerial positions, orders or hereditary titles) mainly on soldiers. He wore a general's uniform at both of his coronations – in Moscow and in Warsaw.

The symbolic meaning of the figures, who are deprived of their individual features because their backs are turned to the spectator, is intensified by the fact that they are positioned next to the Doric columns which support the gallery opposite the throne. One can hardly assume that a painter educated in a culture dominated by classical paradigms could be unaware of the symbolic value of such a configuration. A column supports an edifice which, metaphorically, could represent the world (also a "small" world, such as, for instance, a state).⁶⁰ The Doric order was associated with austerity and noble simplicity – qualities which define the classical ideal of masculinity,⁶¹ which included military career, as masculinity is a virtue especially associated with soldiers. Considering the then prestige of the army, it seems probable that the said detail symbolizes the Polish-Russian union based on military power and forming the foundation of "resurrected" Poland.

The visual positioning of the monarch can be interpreted as enthronement – it is an attempt to translate the essence of royal majesty into the symbolic language of artistic expression. Regardless of the miniature size of the king's body, the monarch draws the spectator's attention – thanks to the use of perspective. The viewer's gaze, "advancing" deeper into the hall, "moves" towards Nicholas. Our attention is drawn in the same direction by the rich decoration of the throne, which brings to mind the canopy in Saint George's Hall in the Winter Palace. According to the official programme, it looked as follows: "[it was made of] crimson velvet, decorated with galloons, crepe and gold tassels; with the initials of His Majesty the Emperor and King and ostrich feathers on the top [...] it would be hung under the ceiling from four iron bars coated with velvet and gold galloons."⁶² Thus decorated, the throne served as a monumental frame which elevated the king literally and metaphorically – by aesthetizing ("ornamentizing") his dignity.

The illusion of distance determined the sketch-like representation of Nicholas (**fig. 1**). The painter gave the king a crown and an ermine cloak, but the synthetic depiction of his face deprives him of a specific identity. In case of the known portraits of Alexander, even the smaller ones (such as those painted by Varenne or Stachowicz), the attention to rendering identifiable features was remarkable. Considering the context of the representations from that time, I shall venture an assumption that the portrayed monarch was supposed to be defined not by his individual identity, but by the very fact of being the king of Poland. Contrary to Alexander, to whom the Poles were indebted, Nicholas had their devotion only as the continuator of his brother's work – which was best expressed by the meaningful writing on the medal minted for the coronation: "what greatness revived, loyalty shall strengthen."

⁵⁹ Julian Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki z lat 1809–1820*, vol. 2 (Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego, 1871), pp. 264, 273; Lipiński, op. cit., p. 147.

⁶⁰ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warsaw: Wiedza Powszechna, 1990), pp. 151–3.

⁶¹ Nicholas Pevsner, "The Doric Revival," in id., *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1 (London: Thames & Hudson, 1968), pp. 197–212.

⁶² *Cérémonial du Couronnement de Sa Majesté Nicolas I^{er} Empereur de toutes les Russies Roi de Pologne dans Sa Capitale de Varsovie / Obrzęd Koronacji Najjaśniejszego Mikołaja I^o Cesarza Wszech Rosyi Króla Polskiego w Stolicy Królestwa w Warszawie*, [Warsaw 1829].

It is difficult to determine in what act the king is exactly shown. During the real ceremony Nicholas did not crown his wife, who arrived with the crown already on her head.⁶³ Instead, he placed the chain of the Order of the White Eagle on her shoulders, thus continuing the Russian tradition of decorating the emperor's wife with the order of Saint Andrew.⁶⁴ However, this characteristic insignia is not included in the painting – contrary to the facts, Alexandra is wearing the blue sash of the order. The king's symbolic gesture may have suggested the act of decoration.

Why did the painter choose this specific moment? One would hardly call it the central point of the ceremony. Reducing this issue to alleged inspiration with David's *Coronation* does not explain much. The painter's interest in the empress might be a reflection of general public sentiment. Nicholas's wife drew attention at least because of the fact that she was the first Polish queen the people had chance to see in eighty years. The last king of the Polish-Lithuanian Commonwealth Stanislaus Augustus (who abdicated after the state's collapse in 1795) was a bachelor,⁶⁵ whereas Elisabeth, Alexander's wife, never visited the Kingdom.⁶⁶ Her husband, who used to go to Warsaw every year, avoided travelling together due to the disintegration of marital relations. Therefore, Alexandra's visit was an important event. Everyone admired her attire, conduct and dancing skills. Note that the Polish government ordered the queen's portrait in 1829, while I am not aware of any such commission to portray Elisabeth in Alexander's time. Antoni Ostrowski (who later became a hero of the November Uprising) wrote in 1830 that thanks to the queen the Varsovian court achieved a true European status, worthy of Jagiellonian times.⁶⁷ Alexandra's presence had a positive influence on the atmosphere of the coronation and intensified the general enthusiasm.

Alexandra is shown in a specific situation: she receives the insignia of royal dignity from her husband, genuflecting in the act of *homagium* as seen in depictions of coronations by Gérard, David et al (e.g., in the *Coronation of Pedro I as King of Brasil* by Jean Louis Debret). The coronation of the spouse, following the monarch's self-coronation, was the first sign of the king's political sovereignty. Just as in David's vision Napoleon began his imperial reign with the coronation of Josephine, Nicholas acted similarly towards Alexandra – the person closest to him, the first one among his subjects, the mother of the future monarch. This interpretation corresponds with the views of the contemporary Poles, who – in accordance with the tradition of Polish elective monarchy – considered 24 May 1829 as the actual beginning of Nicholas's reign in Poland.⁶⁸

The space between the king and the spectator is reserved for the circle of the chosen few who had the honour of playing the historic role of witnesses and participants. The artist showed the actual division between the men's ground level and the ladies' galleries. In case of the former, the dignitaries are grouped in four rows under the gallery. The size of the assembly

⁶³ Kicka, op. cit., p. 170.

⁶⁴ Richard S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Peter the Great to the Abdication of Nicholas II* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2006), p. 138.

⁶⁵ The children the king had with Elżbieta Grabowska claimed that their parents had contracted a morганatic marriage. However, there is no reliable proof thereof.

⁶⁶ CAHR, OSSPK, no. 3930 – letter of Stefan Grabowski, minister and secretary of state, to governor Józef Zajączek from 26 May/7 June 1826, p. 349.

⁶⁷ CAHR, Archive of the Ostrowskis from Ujazd, no. 107 – Antoni Ostrowski, *Pamiętnik z sejmku 1830 r.*, pp. 88–90.

⁶⁸ As proved by the poetry written about that occasion.

is indicated by the large number of heads – there are around 200 of them, apart from the several dozen people gathered around the throne. The faces in the front row are more accurately painted and have individual features. Most probably they are portraits of actual participants. Multicoloured order sashes diversify this part of the canvas chromatically. The atmosphere among the partakers is temperate and solemn. Only a few characters are looking towards the spectator. The rest are attentively observing the throne. One cannot exclude that the painter depicted the mood which really dominated the Senators' Chamber at that specific moment. According to the eyewitnesses, everyone went silent – partly out of fear, partly out of real emotion – when Nicholas put on the crown and Primate Woronicz cried “Vivat Rex in aeternum.” This is what Natalia Kicka claimed in the aforementioned excerpt from her journal. Leon Sapieha,⁶⁹ canon (and later bishop) Ludwik Łętowski⁷⁰ and Andrzej Edward Koźmian⁷¹ had a similar memory of the event, as well as Tymoteusz Lipiński,⁷² who recounted a second-hand relation. Apart from historical correctness, the decision to depict the situation in this exact way could have been determined by the desire to show the atmosphere of concentration which permeated all stages of the ceremony. If we recall other paintings of coronation scenes, we have to admit that the disposition of the figures is far from lively enthusiasm, with the exception of the chronologically latest *Coronation* by Gérard. Apparently, this was determined by cultural convention.

What is puzzling is the lack of clergy. According to the emperor's wish, the coronation did not have a religious character. The difference of confession between the Orthodox monarch and his Catholic subjects influenced the form of the ceremony, which only loosely conformed to the pre-partition tradition.⁷³ Eventually, the clergy retained a prominent position – the Primate, albeit not crowning the czar, handed him the insignia consecrated in a Catholic cathedral. The artist did not provide any information about this, as if he wanted to emphasize the secular character of the event. Still, what was the purpose of this factual distortion? Was it supposed to implicitly undermine the validity of the act which was inconsistent with the old-Polish custom (as in the pre-partition time only Catholics were allowed to sit on the throne)? Or maybe on the contrary, it was a suggestion of a new Poland not divided into more and less privileged confessions, according to the constitution of the Kingdom, which

⁶⁹ “Afterwards, the Primate delivered a speech, which he ended with the following words: ‘Now let us all exclaim in one voice: Long live our king!’ – and he cried ‘Vivat!’ thrice – not a single person answered. The Emperor and his wife looked at each other, their faces expressing consternation.” Leon Sapieha, *Wspomnienia z lat od 1803 do 1863* (Lvov: H. Altenberg, 1914), pp. 93–4.

⁷⁰ “When, after the coronation, [the Primate] cried ‘vivat rex,’ according to the ritual, altum silentium fell and neither Poles nor Muscovites were shouting.” Ludwik Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie* (Wrocław: Ossolineum, 1956), p. 35.

⁷¹ “Exultation and elation were not expressed with a loud exclamation; they were not present in the hearts, and even if they had been, they would have been restrained by the presence of the grand duke, who, since the emperor's arrival, had not displayed a gracious and benevolent attitude [...] on this festive day, which should have been a national celebration, he surrounded the emperor with Russian guards, not Polish.” Andrzej Edward Koźmian, *Wspomnienia*, vol. 2 (Poznań: M. Leitgeber, 1867), p. 142.

⁷² “And according to a witness who remained outside the walls of the castle, but noted his thoughts on the said day: ‘[...] everything, down to the minutest detail, proceeded according to the programme, so far that when the Primate, with his triple exclamation of vivat rex in aeternum seemed to summon the partakers to shout, dead silence reigned, for the programme did not explain how one should behave; they understood that the vivat was allowed only to the Primate.” Lipiński, op. cit., p. 146.

⁷³ Anna Barańska, *Między Warszawą, Petersburgiem i Rzymem. Kościół a państwo w dobie Królestwa Polskiego* (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2008), pp. 562, 564–5.

stated that the “Roman Catholic faith,” although “specially protected by the government,” did not “threaten [...] the freedom of other confessions” which were entitled to the highest “protection.”

In conclusion, *The Coronation* is by no means an unambiguous painting. It is an intriguing testimony to the paradigm crisis which haunted the nationally conscious elites of the Kingdom between 1815 and 1830: people who were torn between a genuine faith in the revival of their motherland and the awareness of the Polish-Russian union’s realities, which did not fulfil their independence-oriented ambitions. Under the ceremonial lustre, so suggestively depicted by the painter, there is a problem of discrepancy between the two realities struggling to be reconciled: the old-Polish republican and parliamentary traditions of the pre-partition era, and the imported model of centralist monarchy of Russian origin which was both the foundation and price of the “revival.” No less interesting is the spectrum of means of artistic expression used for rendering this paradigmatic statement on canvas. Taking into account the ostensibly parochial and vernacular character of the painting, it still can be said that somewhat baroque spectacularism is mixed here with the reserve of more classicist realism. The visible rigidity of representation emphasizes the character of the depicted scene as a solemn ceremony of great historic significance. What is important, the artist does not engage the spectator in the proceedings. On the contrary – he puts him in the position of a neutral observer. On the one hand, this suggests the elevation of the coronation, shown as an assembly of “the best of the best” sons (and daughters) of the nation, gathered around the “resurrected” majesty of Polish monarchy. Therefore, the direct experience of “great” history is also available to the unprivileged majority of the nation, even though it is limited by impassable social convention. On the other hand, the alienation allows the spectator to keep his distance while interpreting the portrayed vision of national “resurrection” (which soon, after the November uprising’s outbreak in 1830, turned out to be merely an illusion).

I would like to thank Dr Agnieszka Rosales Rodriguez and Professor Juliusz Chrościcki from the Institute of Art History of the University of Warsaw for their valuable remarks and for the advice they gave me in the preliminary stages of work on this article.

Portrety artystów przyjaciół w tradycji nazareńskiej w twórczości malarzy śląskich XIX wieku

Portret nie był gatunkiem pierwszoplanowym w twórczości nazareńczyków, jednak istniała taka jego odmiana, którą uprawiali szczególnie często i która stała się niemal ich specjalnością. Były to wizerunki artystów – kolegów i przyjaciół – wykonywane w technice olejnej lub rysunkowej. O skali tego zjawiska świadczą wyniki badań wybitnego znawcy przedmiotu, Hansa Gellera¹. Doliczył się on ponad dwóch tysięcy portretów artystów niemieckich czynnych w Rzymie w latach 1800–1830, wśród których większość stanowiły prace nazareńczyków, głównie rysunki. Należy podkreślić, że zapoczątkowaną wówczas w tym kręgu tradycję przedstawiania artystów przez artystów, kontynuowano w różnych ośrodkach nazarenizmu w Niemczech, niekiedy jeszcze w drugiej połowie stulecia.

Zjawisko to wpisuje się w nurt romantycznego obrazu przyjaźni, omówionego przez Klausa Lankheita w słynnej rozprawie *Das Freundschaftsbild der Romantik*². Uczony ten wyróżnił dwie jego odmiany – północną, reprezentowaną przez malarstwo portretowe Caspara Davida Friedricha i Philippa Ottona Rungego oraz południową – która występowała w twórczości nazareńczyków. Pomimo upływu czasu i nowych badań w dziedzinie romantyzmu, szereg jego spostrzeżeń zachowuje do dziś swoją ważność. Dotyczy to przede wszystkim opisu przesłanek, jakie doprowadziły do powstania portretów przyjaciół, a do których Lankheit zalicza zerwanie z akademią, jak to miało miejsce w wypadku nazareńczyków, brak powiązań społecznych i wiążące się z nim poczucie niepewności, trudności materialne artystów, osamotnienie i kryzys wiary³. W tej sytuacji malarz o tej samej orientacji artystycznej stawał się dla swojego kolegi oparciem, a przyjaźń świętością i częstym tematem przedstawień – zarówno portretów, jak i alegorii. Poczucie wspólnoty celów mogły dawać nie tylko zbliżone dążenia twórcze, ale także wspólne przedsięwzięcia, jak udział w wojnie wyzwolenczej, przynależność do tych samych organizacji (np. wspomnianych przez Lankheita związków studentów), podobne zainteresowania (np. myślistwo i udział w polowaniach), bądź powiązania regionalne odgrywające dużą rolę w większych ośrodkach artystycznych.

Portrety ukazywały modeli najczęściej w popiersiu (niekiedy same głowy), rzadziej w półpostaci, na neutralnym tle, zwykle bez atrybutów profesji. Obrazy odznaczały się niewielkimi

¹ Hans Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1952.

² Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Carl Winter, Heidelberg 1952.

³ Lankheit pisze, że w początkach działalności nazareńczyków „także oni mają udział w ogólnej niepewności, należą do wątpliwych bądź są obojętni względem swej wiary z dzieciństwa” (ibidem, s. 93). W późniejszych opracowaniach dotyczących tego kierunku, prawie bez wyjątku podkreśla się ich wyjątkową religijność i zaangażowanie w działalność Kościoła katolickiego poprzez zamówienia i przynależność do rozmaitych stowarzyszeń z nim związanych.

rozmiarami, rysunki zaś miały jeszcze mniej okazały charakter – powstawały najczęściej na kartach sztambuchów i szkicowników z podróży, jako pamiątka wzajemnych kontaktów i przeznaczane były dla wąskiego kręgu odbiorców. I tak np. Anton Merk⁴ wspomina o wizerunkach nieobecnych przyjaciół zawieszanych w sali jadalnej w miejscu zgromadzeń nazareńczyków. W portretach zbiorowych przestrzegano zasady autonomicznego potraktowania każdej z postaci i ukazywano artystów zazwyczaj w jednym szeregu, bez wyróżniania żadnego z nich. Niekiedy stosowano układ symetryczny i przedstawiano ich zwróconych do siebie twarzami, czasami po dwóch, a nawet po kilku. W każdej z tych konfiguracji postaci zachowują odrębność dzięki takiemu samemu stopniowi opracowania i rezygnacji z ukazywania wzajemnych kontaktów między portretowanymi. Ich spojrzenia rozchodzą się i najczęściej nie patrzą oni na widza.

Jeżeli chodzi o rysunki, to zarówno omówione zasady kompozycyjne⁵, jak i sposób wykonania – za pomocą czystej klarownej kreski, podkreślania konturu i koncentracji na samych twarzach, przy najczęściej szkicowym potraktowaniu partii włosów i ubrania – nadawały tym portretom abstrakcyjny symboliczny charakter. Pod względem stylistycznym nawiązywano do twórczości dawnych mistrzów, zarówno szkół północnych, jak i południowych. Już samo zastosowanie twardego, ostro zatemperowanego ołówka, niekiedy srebrnego sztyftu, miało na celu zmierzenie się ze średniowieczną i wczesnorenansową techniką rysunku, z której większość z tych artystów wychodziła obronną ręką, pozostawiając prace o niezrównanej delikatności i precyzji wykonania.

Świadectwem wzajemnych kontaktów i wspólnoty artystycznych celów są nie tylko portrety w dosłownym tego słowa znaczeniu, ale także studia szat, do których nazareńczycy pozowali w czasie wspólnych posiedzeń, począwszy od spotkań w Sant' Isidoro w Rzymie. Wiele z tych studiów uwzględnia także twarze modeli i, w zależności od stopnia ich dokładności, może być zaliczonych do omawianej tu kategorii portretów. Do obrazów przyjaźni należą także wyobrażenia artystów przy pracy, np. szkicujących w plenerze podczas wspólnych wypraw, jakie podejmowali nazareńczycy. Wreszcie można do nich również zaliczyć przedstawienia z życia towarzyskiego kolonii niemieckiej w Rzymie, jak np. sceny z Caffè Greco, gdzie się spotykali.

Omówione rodzaje portretów oraz ich cechy formalne obowiązywały w czystej postaci w środowisku rzymskim, skupionym wokół Johanna Philippha Overbecka, od około 1810 do około 1830 roku, ale w zmienionej nieco formie, występowały w późniejszym okresie w środowiskach kontynuujących tradycję nazareńską w Niemczech, przede wszystkim w Düsseldorfie⁶. W latach 1826–1859 dyrektorem tamtejszej akademii był Wilhelm Schadow (1788–1862), jeden z czołowych przedstawicieli nazarenizmu. To w tym kręgu, wokół takich artystów jak Carl Ferdinand Sohn (1805–1867), Julius Hübner (1806–1882) i Eduard Bendemann (1811–1889) narodził się dekoracyjny – o nieco biedermeierowskim charakterze – nurt późnonazareński, uprawiany przez ich uczniów jeszcze w drugiej połowie stulecia.

Na Śląsku omawiany typ portretu znalazł odzwierciedlenie proporcjonalne do recepcji nazarenizmu na tym terenie, początkowo niewielkie, w twórczości jednego tylko malarza,

⁴ Zur Bildnismalerei der Nazarener [w:] *Die Nazarener*, Hrsg. Klaus Gallwitz, kat. wyst., Städel. Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 28 kwietnia – 28 sierpnia 1977, Städtische Galerie, Frankfurt am Main 1977, s. 151.

⁵ Zostały one tutaj opisane na podstawie rozprawy Lankheita, op. cit., passim.

⁶ O portretach przyjaciół w środowisku düsseldorfskim pisała Irene Markowitz, *Rheinische Maler im 19. Jahrhundert* [w:] *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 3, *Malerei*, hrsg. von Eduard Trier und Willy Weyres, Schwann, Düsseldorf 1979, s. 79–84 (podrozdział: *Freundschaftsbilder Düsseldorfer Maler*).

a począwszy od lat trzydziestych XIX wieku, nieco większe, w pracach kilku już artystów, uczniów akademii berlińskiej i düsseldorfskiej, reprezentujących nurt późnonazareński, w którym zaznaczyły się w mniejszym lub większym stopniu cechy sztuki biedermeieru. To współistnienie obu kierunków artystycznych jest niezmiernie charakterystyczne dla sztuki śląskiej w okresie, który moglibyśmy najogólniej określić jako epokę przedmarcową i często prowadzi do zróżnicowanej kwalifikacji zjawisk artystycznych w opracowaniach dotyczących sztuki tego czasu.

Spośród artystów śląskich współczesnych pierwszej fali nazareńczyków jedynym malarzem, w którego twórczości zagadnienie omówionego tu typu portretu znalazło pewne odzwierciedlenie, był Carl Adalbert Herrmann (1791–1845). Zetknął się on ze środowiskiem artystów niemieckich skupionych wokół Overbecka w czasie swojego pobytu w Rzymie w latach 1817–1820, uczestnicząc w życiu towarzyskim i przedsięwzięciach artystycznych tego kręgu. W 1818 wziął udział w uroczystościach ku czci kronprinza, Ludwika Bawarskiego w willi Schultheiße, zorganizowanych przez nazareńczyków, a w kwietniu następnego roku w wystawie w Palazzo Caffarelli, gdzie przedstawił rysunek *Niesienie Krzyża*. Bywał w słynnej Caffè Greco – na rysunku Dietricha Wilhelma Lindau⁷ ukazującym artystów niemieckich w tej kawiarni, przedstawiony został w towarzystwie m.in. Bertela Thorvaldsena. We wrześniu następnego roku artysta wybrał się wraz z Peterem Corneliussem, Carlem Moslerem, Konradem Eberhardem, Jahannem Davidem Passavantem i Julusem Schnorrem von Carolsfeldem na wycieczkę do Umbrii i Toskanii.

Przedewszystkim jednak uczestniczył w zajęciach tzw. akademii, o czym świadczą rysunki zachowane w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Są to głównie studia draperii, należące pod względem techniki i sposobu wykonania do typu prac wykonywanych przez nazareńczyków podczas wspólnych posiedzeń, których celem było rysowanie z natury i do których pozowali sobie nawzajem. Niektóre z nich, jak np. przedstawienia modeli podpierających się kijami, nawiązują do ujęć szczególnie chętnie podejmowanych przez artystów skupionych wokół Overbecka, jeszcze podczas spotkań w Sant' Isidoro. Większość jednak, poza funkcją studiów draperii, podstawową, jak na to wskazuje dokładność ich wykonania, stanowiła także rodzaj konterfektów, upamiętnienia nawiązanych wówczas kontaktów. Świadczą o tym mniej lub bardziej dokładne podpisy określające malarzy, którzy do nich pozowali oraz czas ich powstania. Na tej podstawie można ustalić, że na rysunkach tych zostali przedstawieni Friedrich Helmsdorf⁸, Peter Rittig⁹, Johann Kaspar Schintz¹⁰, Heinrich Immanuel Lengerich¹¹ i Zelinský (Jan Nepomucen Žyliński?)¹², a także, o czym wiadomo z rysunku znanego jedynie

⁷ H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. nlb., il. 263.

⁸ Johann Friedrich Helmsdorf (1783–1852), malarz i rytownik, czynny w Rzymie w latach 1816–1820; ibidem, s. 60, kat. nr (307a), 447–450, s. 132, nr 148 (spis artystów).

⁹ Peter Rittig (1789–1840), malarz, uczeń Davida, czynny w Rzymie od 1816 do 1840; ibidem, s. 94, kat. nr 1126–1127, s. 138, nr 374 (spis artystów).

¹⁰ Johann Caspar Schintz (1797–1832), malarz szwajcarski, czynny w Rzymie od 1818 do 1824; ibidem, s. 100–101, kat. nr 1248–1251, s. 139, nr 402 (spis artystów).

¹¹ Heinrich Immanuel Lengerich (1790–1865), malarz, uczeń Wilhelma Wacha w akademii berlińskiej. Przebywał w Rzymie w latach 1817–1821, 1822–1825, 1841–1842, 1843; ibidem, s. 76, kat. nr 769–770, s. 135, nr 256 (spis artystów).

¹² Artysta identyfikowany z Janem Nepomucenem Žylińskim (1790–1838), stypendystą hr. Stanisława Kostki Zamoyskiego; zob. artykuł Konrada Ajewskiego, *Jan Nepomucen Žyliński, malarz i stypendysta Stanisława Kostki Zamoyskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, R. 4, nr 2–3, s. 267–275.



il. 1 | fig. 1

Carl Adalbert Herrmann,
*Portret młodego
 mężczyzny* | *Portrait of
 a Young Man*, Muzeum
 Archidiecezjalne we
 Wrocławiu | Archdiocese
 Museum in Wrocław

fot. | photo Piotr Łukasiewicz

z reprodukcji – Gustav Heinrich Naeke¹³. Poza wymienionymi artystami w literaturze przedmiotu wzmiankowane jest jeszcze studium, do którego pozował znany rytownik Ferdinand Ruschewiell (1785–1846)¹⁴.

Trudno dziś ustalić, jakie stosunki łączyły Herrmanna z tymi artystami, wiadomo jedynie, że Naeke wykonał dwa jego portrety¹⁵, niestety zaginione, co może świadczyć o bliższych kontaktach wiążących obu malarzy, tym bardziej, że razem studiowali na akademii drezdeńskiej. Nie ulega jednak wątpliwości, że wymienione tu prace nie były dla niego tylko czystymi wprawkami, ponieważ przy całej ogólnikowości, z jaką potraktowane zostały w nich twarze modeli, wszystkie one noszą cechy portretowe, ukazują jakies charakterystyczne rysy osobowości przedstawionych postaci, które Herrmannowi udało się wydobyć dzięki jego zdolnościom jako portrecisty. I to właśnie, obok podpisów z nazwiskami modeli, pozwala zaliczyć je do omawianej tu grupy przedstawień.

Jedynymi zachowanymi wizerunkami w ścisłym tego słowa znaczeniu są przedstawienia nieznanego młodego mężczyzny z profilu (il. 1)¹⁶ oraz architekta Karla Josepha Köbla (1796–1856)¹⁷, który musiał być dosyć popularną postacią w środowisku nazareńczyków w Rzymie w czasie, gdy przebywał w nim Herrmann, bowiem znane są jeszcze trzy inne jego portrety z tego okresu¹⁸. Bardziej charakterystyczne dla omawianego tu nurtu jest wyobrażenie pierwszego z wymienionych, którego nazwiska nie udało mi się ustalić¹⁹, podpis na dole został bowiem w połowie ucięty. Za

¹³ Gustav Heinrich Naeke (1786–1835), uczeń, a później profesor akademii drezdeńskiej, w latach 1817–1824 przebywał w Rzymie; zob. H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. 82, kat. nr 871–876, s. 136, nr 310 (spis artystów).

¹⁴ Zob. Ernst Scheyer, *Die Ausstellung „Schlesisches Biedermeier“*, „Schlesische Monatshefte“ 1930, Jg. 7, Nr. 4, s. 142, kat. nr 41.

¹⁵ Wymienia je Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von H. Vollmer, Bd. 16, E.A. Seemann, Leipzig 1923, s. 490. W czasie kwerendy w Gabinetzie Rycin w Dreźnie, gdzie według tego źródła miałyby się znajdować, nie udało mi się ich odnaleźć.

¹⁶ Ołówek, papier, 27,5 × 20,5 cm, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu; zob. Anna Kozak, *Carl Adalbert Herrmann – pomiędzy nazarenizmem i biedermeierem*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2011, R. XX, s. 232–233, il. 17.

¹⁷ Zob. Ernst Scheyer, *Carl Herrmann. Ein oberschlesischer Nazarener*, „Der Oberschlesier” 1931, Jg. 13, H. 1, il. nlb. [po s. 8].

¹⁸ H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. 74, nr kat. (439), il. 145, nr kat. (440), il. 235, nr kat. 718, il. 237.

¹⁹ Portretowany wykazuje pewne podobieństwo do Johanna Carla Bartha (1787–1853), rytownika, popularnego w środowisku nazareńczyków w Rzymie w latach, kiedy przebywał tam Herrmann (zob. ibidem, s. 41, kat. nr 48, il. 20, kat. nr 50, il. 21, kat. nr 51, il. 19). Jednak jest on także nieco podobny do Konrada Eberharda (1768–1859), rzeźbiarza, malarza i rytownika, z którym, m.in. Herrmann odbył wycieczkę po Umbrii i Toskanii we wrześniu 1819 (zob. ibidem, s. 49, kat. nr 231, il. 80, kat. nr 232, il. 79, kat. nr 235, il. 77). Nie są to jednak podobieństwa na tyle przekonujące, by można bez wątpliwości powiązać portret z którymś z tych artystów.

tym, że jest to portret artysty przemawiałyby jego przynależność do zespołu rysunków Herrmanna związanych – poza przedstawieniami papieża Piusa VII – z jego działalnością w akademii rzymskiej, a także cechy stylistyczne tej pracy. Jest to typowy wizerunek nazareński – popiersie wykonane ołówkiem, w którym zwraca uwagę starannie opracowana głowa, przy dosyć powierzchownym odtworzeniu szczegółów ubioru. Portretowany ukazany został zwrócony nieznacznie, *en trois quarts*, w stronę widza, prawie profilowo, na neutralnym tle, bez uwzględnienia trójwymiarowej przestrzeni i z pominięciem atrybutów profesji. Wrażenie idealizacji i abstrakcyjności ujęcia pogłębia spojrzenie modela patrzącego przed siebie, ale jednocześnie jakby pogrążonego we własnych myślach.

Przedstawienie architekta Köbla jest bardziej malarskie i dekoracyjne, chociażby dzięki zastosowaniu techniki lawowania, jednak i tutaj dostrzec można typowe cechy nazareńskiego portretu przyjaciela. Są to takie jego elementy jak koncentracja na twarzy portretowanego, ogólnikowe opracowanie stroju, „nieobecne” spojrzenie, brak jakichkolwiek aluzji do wykonywanego zawodu, neutralne, pozbawione głębi tło. Można przypuszczać, że malarz stworzył więcej wizerunków swoich kolegów w czasie pobytu w Rzymie. Zdobył on sobie w środowisku nazareńczyków pewną renomę jako portrecista, a przedstawienia papieża Piusa VII uzasadniałyby to przekonanie. Jednak nie dochowały się one do naszych czasów bądź nie zostały do tej pory zidentyfikowane jako jego prace w istniejących kolekcjach, jeśli nie były sygnowane.

Herrmann związał się z nazareńczykami w okresie, kiedy nurt ten miał jeszcze całkowicie antyakademicki charakter. Skupiał artystów niemieckich przybyłych do Rzymu z rozmaitych ośrodków, których przyciągała osobowość Johanna Friedricha Overbecka i koncepcja odnowy sztuki w nawiązaniu do mistrzów włoskiego i północnego średniowiecza i wczesnego renesansu. Znajduje to odzwierciedlenie w jego pracach, do których pozowali artyści pochodzący z różnych miast w Niemczech. Jest wśród nich także jeden Polak. Ich *œuvre* jest dopiero ustalane przy okazji bardziej szczegółowych badań nad nazarenizmem, jak np. w wypadku Petera Rittiga, którego znaczenie w środowisku rzymskim, skupionym wokół Overbecka, zostało ostatnio omówione przez Norberta Suhra²⁰. To, co łączyło Herrmanna z poznanymi wówczas artystami, to poczucie zerwania z praktyką akademicką, wspólnota nowych artystycznych celów. O utożsamianiu się z założeniami kierunku świadczyć może adnotacja pod rysunkiem przedstawiającym polskiego artystę Zelinsky'ego (Jana Nepomucena Żylińskiego?), powstałym na zakończenie „naszej niemieckiej akademii”²¹.

W późniejszym okresie, gdy nazarenizm, za sprawą Wilhelma Schadowa (1788–1862), zadomowił się na akademiach w Berlinie, a później w Düsseldorfie, tradycja wzajemnego portretowania się, zarówno profesorów, jak i studentów była kontynuowana. Klasycznym przykładem może być portret *Rodzina Bendemanna i jej przyjaciele*²² z ok. 1830/1831 roku, na którym artyści – Eduard Bendemann (1811–1889), Theodor Hildebrandt (1804–1874), Julius Hübner (1806–1882), Wilhelm Schadow i Carl Ferdinand Sohn (1805–1867) – przedstawili się nawzajem z okazji wspólnej podróży do Rzymu.

Z malarzy śląskich należących do młodszej generacji nazareńczyków najwybitniejszy był Raphael Schall (1814–1859), wykształcony w akademii berlińskiej i düsseldorfskiej. Z czasu jego studiów w Berlinie zachował się rysunek artysty *Malarze wrocławscy Robert Eitner i Albert Korneck*

²⁰ Zob. *Die Nazarener – vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhundert*, bearb. von Norbert Suhr und Nico Kirchberger, Schnell & Steiner, Regensburg 2012, s. 65–70.

²¹ Ołówek, papier, 22,2 × 18,7 cm, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu.

²² Kunstmuseum Krefeld, zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 80, il. 26.



il. 2 | fig. 2

Raphael Schall, *Malarze wrocławscy Robert Eitner i Albert Korneck*
 | *Wrocław Painters Robert Eitner and Albert Korneck*, 1833, Muzeum Narodowe w Warszawie
 | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

(il. 2) z 1833 roku²³, charakterystyczny dla omawianego tu zagadnienia. Malarz wykonał go w dwóch fazach – 25 czerwca powstał portret pierwszego z artystów, 17 lipca – drugiego. Pomimo to sprawia on wrażenie jednolitej pracy, zarówno pod względem kompozycji, jak i sposobu wykonania. Schall nawiązał tu świadomie do portretów artystów przyjaciół tworzonych w kręgu nazareńczyków. Rysunek wykonany jest ołówkiem, z podkreśleniem światła bielą, niezwykle precyzyjnie, przy użyciu gęstego szrafowania. Cechuje go ścisła symetria, która, jak zauważył Lankheit w odniesieniu do kompozycji tego rodzaju, „oddziałuje zawsze świątecznie i symbolicznie”²⁴. Symboliczny, abstrakcyjny charakter nadaje mu także wyeksponowanie twarzy modeli, zarówno dzięki ukazaniu ich tylko do ramion, jak i podkreśleniu plastyczności za pomocą modelunku światłocieniowego. Na neutralnym tle oddziałują one niemal jak antyczne medale i pomimo zestawienia w jedną kompozycję, portrety każdego z artystów nie zatracają indywidualnego charakteru. Przyczynia się do tego w dużej mierze charakterystyczny dla tego rodzaju prac zabieg – mijanie się spojrzeń

²³ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 15,5 × 24,3 cm, po lewej stronie pod portretem datowany: 23. Juni 1833., po prawej: 17. Juli 1833., na dole napisy – po lewej: *Eitner*, po prawej: *Korneck*, nr inw. Rys.Nm.XIX 591 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. E. Scheyer, *Die Ausstellung...*, op. cit., s. 146, kat. nr 102 oraz Ernst Scheyer, *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*, Verlag Wolfgang Weidlich, Frankfurt am Main 1965, s. 66, il. 30.

²⁴ K. Lankheit, op. cit., s. 124.

portretowanych. Choć zwrócenie się do siebie twarzami, nie patrząc jeden na drugiego, co nadaje ich wizerunkom niezależny charakter.

Portret Roberta Eitnera i Alberta Kornecka jest wyrazem tendencji, która odegrała dużą rolę w powstaniu portretów przyjaźni – przynależności do tego samego regionu jako elementu łączącego w ramach szerszej społeczności artystów. Zarówno Schall, jak i obaj portretowani pochodzili ze Śląska i uczyli się początkowo we Wrocławiu. Robert Eitner (1809–1883) był uczniem Johanna Heinricha Königa, którego córkę poślubił. Po studiach w Berlinie, kiedy to powstał portret, powrócił do Wrocławia i pozostał tam do końca życia. Albert Korneck (1813–1905), wrocławianin z pochodzenia, kształcił się, podobnie jak Eitner i Schall u Königa, a następnie w akademii berlińskiej i, jak ten ostatni, düsseldorfskiej. Po 1840 roku osiadł w Berlinie, gdzie zajął się głównie portretem, zdobywając sobie pewną renomę w tej dziedzinie.

Z tego samego roku, co omówiony wyżej portret, pochodzi rysunek Kornecka przedstawiający Amandę Pelza (1812–1841)²⁵ (il. 3), malarza zaprzyjaźnionego z prezentowanym tu kręgiem. Nawiązuje on do przedstawień artystów niemieckich, czynnych w Rzymie w pierwszym trzydziestoleciu XIX wieku, zarówno pod względem kompozycji, jak i techniki wykonania. Jest to niewielki portret, ukazujący modela w popiersiu, w ujęciu profilowym, wykonany ołówkiem delikatną i precyzyjną kreską, jak większość wizerunków z tego kręgu. Zaopatrzony został w datę i nazwisko portretowanego dla upamiętnienia kontaktu. Artysta przedstawił swojego kolegę, który pochodził z tego samego, co on regionu i przeszedł podobne etapy nauczania artystycznego. Urodził się w Starej Bystrzycy w powiecie kłodzkim na Dolnym Śląsku, ok. 1831/1832 uczył się u Johanna Heinricha Königa we Wrocławiu, a w 1833 roku studiował na akademii berlińskiej. Również w przyszłości jego nauka miała przybrać podobny obrót, bowiem w 1834 roku przeniósł się, tak jak Korneck, Schall i Hoyoll, z Berlina do Düsseldorfu. Zajmował się głównie pejzażem i portretem.

Z 1834 roku pochodzi rysunek Pelza przedstawiający go wraz z Schallem na tle Düsseldorfu i studentów tamtejszej akademii (il. 4)²⁶. Już sam długi opisowy tytuł, jaki w swoim katalogu przytacza znawca malarstwa śląskiego tego okresu, Ernst Scheyer²⁷,



il. 3 | fig. 3

Albert Korneck,
Amand Pelz, 1833,
Stadtmuseum
Landeshauptstadt
Düsseldorf

fot. | photo © Stadtmuseum
Landeshauptstadt Düsseldorf /
VG Bild-Kunst, Bonn 2013

il. 4 | fig. 4

Amand Pelz, Amand Pelz
i jego przyjaciel Raphael
Schall, w tle malarze
düsseldorfscy i miasto
Düsseldorf | Amand
Pelz and His Friend
Raphael Schall, with
Düsseldorf Painters and
the City of Düsseldorf in
the Background, 1834,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The National
Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe
w Warszawie

²⁵ Ołówek, papier, 18,1 × 14,8 cm, na dole pośrodku napis: Am. Pelz, na dole po prawej sygnowany i datowany: A Korneck | Berlin Juni. 1833, nr inw. C 63, Stadtmuseum Landeshauptstadt, Düsseldorf; zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 81, il. 28; za informacje dotyczące rysunku bardzo dziękuję dr. Christophowi Danelzik-Brüggemannowi z tego muzeum.

²⁶ Ołówek, lawowany tuszem, papier, 25,3 × 20,6 cm, sygnowany i datowany: A.P. 1834, nr inw. Rys.Nm.XIX 546 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. E. Scheyer, *Die Ausstellung...*, op. cit., s. 145, kat. nr 88, il.

²⁷ Scheyer podaje następujący tytuł rysunku: A. Pelz und sein Freund R. Schall, im Hintergrund Düsseldorf Maler und die Stadt Düsseldorf – ibidem.

wskazuje, że pochodzenie obu artystów ze Śląska jest tym, co wyróżnia ich spośród innych uczniów tej szkoły. Poznali się najpewniej jeszcze w czasie nauki u Johanna Heinricha Königa we Wrocławiu, jedno ze studiów Schalla z natury z tych lat nosi bowiem adnotację o powstaniu w ogrodzie Pelza w Starej Bystrzycy²⁸. Ich przyjaźń przetrwała aż do przedwczesnej śmierci artysty w 1841 roku, ale pamięć o niej znacznie dłużej. W pamiętnikach z podróży do Włoch Schall wspomina w 1844 roku „piękny dawno miniony czas” spędzony w Berlinie z „dobrym, zmarłym Amandem”²⁹. Nie tylko w nawiązaniu do obrazów przyjaźni, ale także pod względem stylistycznym praca Pelza wiele zawdzięcza wzorom nazareńskim. Jest to zwłaszcza widoczne w sposobie prowadzenia kreski, nawiązującej do rysunku konturowego, pewnie opisującej zarówno pierwszoplanowe postaci, jak i sylwetki przechodniów na drugim planie. Wrażenia tego nie zaciera nieco zgeometryzowane szrafowanie wydobywające plastyczność przedstawienia.

Najdoskonalszym wyrazem przyjaźni opartej na więziach regionalnych może być portret *Trzej malarze śląscy*³⁰ (II. 5) z 1835 roku, ukazujący Philippa Hoyolla (1816–1871?), Pelza i Schalla (licząc od lewej strony). Postaci zidentyfikował Hans Geller³¹, który zakwestionował ponadto dawną atrybucję obrazu Carlowi Ferdinandowi Sohnowi, dowodząc na podstawie wzmianki w jednym ze starych katalogów wystaw, że przedstawili się nawzajem³². Na podstawie analizy ich twórczości i rozmieszczenia monogramów widniejących w rogach kompozycji, zaproponował następujący udział artystów w powstaniu obrazu: portret Philippa Hoyolla wykonał Raphael Schall, Amanda Pelza – Philipp Hoyoll, zaś Raphaela Schalla – Amand Pelz.

Pod względem stylistycznym obraz wiąże się z tradycją późnonazareńską w akademii düsseldorfskiej, stąd Geller wskazał jako możliwe źródło jego inspiracji wspomniany już obraz *Rodzina Bendemannów i ich przyjaciele*³³. Ten namalowany pięć lat wcześniej portret grupowy nauczycieli młodych malarzy śląskich powstał na podobnej zasadzie, jako wynik wzajemnie wykonanych przez tych artystów wizerunków. Z tradycją późnoromantyczną wiąże się ponadto omówiona przez Gellera symbolika sygnatur – monogram Pelza (w lewym górnym rogu) nawiązuje do sygnatury Dürera, a pęknięcie na tarczy odnosi się do choroby malarza, która kilka lat później przyczyniła się do jego przedwczesnej śmierci, zaś kształt liter w monogramie Hoyolla (w lewym dolnym rogu) wzorowany jest na kulach, którymi się posługiwał i z jakimi został przedstawiony. O związkach obrazu z nurtem późnonazareńskim świadczą moim zdaniem także jego cechy stylowe – niezwykle delikatny modelunek twarzy modeli i precyzja w odtworzeniu ich rysów, fryzur i strojów, nawiązujące do twórczości dawnych mistrzów, z którymi łączy go ponadto kształt kompozycji w formie tonda ujętego w namalowaną ramę,

²⁸ Przedstawia ono chrzan i narysowane zostało w ogrodzie Amanda Pelza w 1832 r., jak świadczy napis pod rysunkiem (nr inw. Rys.Nm.XIX 602 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie).

²⁹ *Tagebuch des schlesischen Malers Raphael Schall über seine italienische Reise und seinem Aufenthalt in Rom 1844 u. 45 als Stipendiat der Königl. Preussischen Regierung*, mps, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. 7668, s. 50.

³⁰ Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; zob. *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Katalogbearbeitung: Barbara Dietrich, Peter Krieger, Elisabeth Krimmel-Decker, Verlag Bruno Hessling, Berlin 1977, s. 177.

³¹ Hans Geller, *Drei schlesische Maler*, „Berliner Museen” 1960, Jg. 9, H. 2, s. 42–47.

³² Tę atrybucję potwierdza dodatkowo wykaz dzieł Raphaela Schalla z dokumentacji dawnego Schlesisches Museum der bildenden Künste, znajdujący się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w tece o sygnaturze II/85 przechowywanej w Gabinetie Dokumentów.

³³ Zob. przyp. 22.



il. 5 | fig. 5

Philipp Hoyer, Amand Pelz, Raphael Schall,
Trzej malarze śląscy
Three Silesian Painters,
 1835, Nationalgalerie
 Berlin, Staatliche
 Museen zu Berlin –
 Preußischer Kulturbesitz

fot. | photo Bildarchiv BPK /
 BE&W

znakomicie wydobywającą strukturę drewna, wreszcie niewielki format płótna, tak charakterystyczny dla portretów artystów przyjaciół.

Wiązanie obrazu z nazarenizmem düsseldorfskim³⁴ nie było jedyną próbą jego usytuowania w rozwoju portretu niemieckiego pierwszej połowy XIX wieku w Niemczech. Został on bowiem zreprodukowany na okładkach dwóch publikacji poświęconych sztuce biedermeieru na Śląsku – znanej książki Ernsta Scheyera *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*³⁵ i katalogu

³⁴ Poza interpretacją Hansa Gellera (*Drei schlesische..., op. cit.*) i moim omówieniem, obraz potraktowany został jako przejaw późnego romantyzmu w tradycji szkoły düsseldorfskiej w katalogu zbiorów Nationalgalerie w Berlinie; zob. przyp. 30.

³⁵ E. Scheyer, *Schlesische..., op. cit.*



il. 6 | fig. 6

Philipp Hoyer,
Niepokoiony malarz
A Painter Distracted,
1840, Museum für Kunst
und Kulturgeschichte
der Stadt Dortmund

fot. | photo Madeleine-Annette
Albrecht

wystawy *Schlesien in der Biedermeierzeit*³⁶. Nie jest to jednak jednoznaczne z jego klasyfikacją stylistyczną, ponieważ autorzy obu tych prac stosują to pojęcie bardzo szeroko – w odniesieniu do całej epoki pomiędzy wojną wywolenczą i rewolucją 1848. Jednak związki obrazu z biedermeierem, rozumianym jako styl w malarstwie są także widoczne w portrecie i przejawiają się przede wszystkim w jego narracyjności. Jesteśmy świadkami scenki, jaka się rozgrywa w pracowni jednego z przedstawionych artystów, zapewne Pelza, który siedzi przed sztalugą, ubrany w kitel malarski, jakby na chwilę oderwał się od pracy, aby wysłuchać zwracającego się doń Hoyolla. Po prawej stronie stoi oparty o poręcz krzesła Schall, ze sztyftem zakończonym czarną i białą kredką w ręce, przysłuchujący się w skupieniu słowom kolegi z lekko pochyloną głową. Jak się można domyślić z gestykulacji mówiącego, rozmowa dotyczy rysunku, który trzyma w ręce Pelz zamierzający przenieść go na płótno, na co wskazywałaby gotowa do użycia paleta. Być może

³⁶ Pełny tytuł: *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, bearb. von Elisabeth Trux, kat. wyst., Historisches Museum und Glasmuseum der Stadt und Grafschaft Wertheim am Main, 3 maja – 14 czerwca 1987, Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn GmbH, Würzburg 1987.

jest to praca Schalla, w którego dłoni tkwi jeszcze sztyft, jakim ją wykonał, i rozmowa dotyczy stosunku projektu do powstającego obrazu. Jednak tłumaczyłoby się to jedynie w wypadku wspólnego przedsięwzięcia, takiego jak portret będący przedmiotem tej analizy. Niewykluczone więc, że artyści przedstawili historię jego powstania, ukazując dyskusję nad koncepcją obrazu, którą prowadzi Hoyoll, określony przez pierwszego właściciela płótna jako „mówca ludowy”³⁷.

Był jedną z ciekawszych postaci w środowisku malarzy śląskich trzeciego i czwartego dziesięciolecia XIX wieku. Uczył się, jak pozostali artyści przedstawieni na obrazie, początkowo u Königa, później na akademiach sztuki w Berlinie i Düsseldorfie, skąd powrócił do Wrocławia. Po 1864 roku wyjechał do Londynu, gdzie działał jako autor portretów i scen rodzajowych w duchu biedermeieru, które po dziś dzień wypływają na aukcjach zachodnioeuropejskich.

Z okresu jego studiów w Düsseldorfie pochodzi obraz *Niepokoiony malarz*³⁸ (il. 6) przedstawiający Pelza siedzącego w niewielkim ogródku i zajętego malowaniem. To wydarzenie rozbudowane zostało do rozmiarów niewielkiej scenki rodzajowej. W dziurze znajdującej się w płocie otaczającym ogród ukazuje się twarz młodej dziewczyny, identyfikowanej jako narzeczona przedstawionego malarza, Luise Kettenbeil³⁹. Jej pojawienie się sprawia, że malarz odrywa się od malowania i spogląda w kierunku swojego gościa, co wprowadza do obrazu element narracyjności właściwej biedermeierowi. Powiązanie z tym nurtem widoczne jest także w zamiłowaniu do szczegółu, przejawiającym się w precyzyjnym odtworzeniu stroju portretowanego, przyrządów malarskich, roślinności i struktury płotu, choć ta cecha była także właściwa sztuce nazareńczyków⁴⁰.

W interpretacjach obrazu zwracano uwagę na jego powiązanie z nurtem rodzajowym w szkole düsseldorfskiej⁴¹ i z biedermeierem⁴², a także na możliwe znaczenie alegoryczne, doszukując się w nim przeciwstawienia natury pospolitej idealizowanej. Tę pierwszą symbolizowałoby najbliższe otoczenie malarza, który przedstawia je, siedząc w ciemnym ogródku, otoczonym wysokimi sztachetami na kształt szybu, natomiast drugą – jasna twarz młodej kobiety, otwierającej mu oczy na idealne piękno natury⁴³. Taki sens korespondowałby z ukrytym znaczeniem niektórych obrazów przyjaźni, za którymi, jak w wypadku *Trzech malarzy śląskich*, kryły się niekiedy debaty nad koncepcją uprawianej sztuki. Sam motyw natomiast – wyobrażenie przyjaciela zajętego malowaniem – wiąże obraz z nazareńskimi przedstawieniami artystów przy pracy. Można by tu przytoczyć takie ich przykłady, jak np. rysunek Schnorra von Carolsfelda ukazujący Friedricha Oliviera⁴⁴ czy z późniejszego okresu – szkice Josepha

³⁷ Był nim Robert Eitner junior, syn malarza Roberta Eitnera, portretowanego przez Schalla, który napisał o Hoyollu, że „stał się w 1848 roku mówcą ludowym i przepadł”; za: H. Geller, *Drei schlesische...*, op. cit., s. 42.

³⁸ Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund; zob. *Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund*, hrsg. von Brigitte Buberl, kat. wyst., Veste Coburg, 31 stycznia – 25 lipca 1999, Umschau/Braus, Heilderberg 1999, s. 125, il. 112, s. 268, kat. nr 47, tabl. s. 202 (tam wcześniejsza literatura). Za wskazanie mi tego obrazu, jak też inne, cenne uwagi do artykułu, bardzo dziękuję dr. Piotrowi Łukaszewiczowi z Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

³⁹ Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760–1870*, C.H. Beck, Deutscher Kunstverlag, München 1988, s. 313, komentarz pod il. 67.

⁴⁰ O tej tendencji w rysunku nazareńskim mowa jest w eseju Petera Märkera i Margret Stuffmann, *Zu den Zeichnungen der Nazarener* [w:] *Die Nazarener*, op. cit., s. 183.

⁴¹ H. Börsch-Supan, op. cit.; zob. przyp. 39.

⁴² Veronika Schroeder, *Biedermeierliche Genremalerei* [w:] *Von Friedrich bis Liebermann...*, op. cit., s. 125, il. 112.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ H. Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., s. 84, kat. nr 909, il. 324.



il. 7 | fig. 7

Raphael Schall, *Portrait Carla Müllera* | *Portrait of Carl Müller*, 1835, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

fot. | photo Bildarchiv BPK / BE&W

Antona Nicolausa Settegasta, związanego ze środowiskiem düsseldorfskim, w jakim działali wówczas Hoyoll i Pelz, wyobrażające Andreasa Müllera⁴⁵ i malarzy Ihlee i Achtermanna zajętych rysowaniem⁴⁶.

Listę portretów wykonanych przez malarzy śląskich zaprzyjaźnionym z nimi artystom uzupełniają trzy wizerunki, które znamy jedynie z dawnej dokumentacji w Schlesisches Museum we Wrocławiu, dotyczącej wystawy Schalla w tymże muzeum w 1935 roku⁴⁷. Są to dwa portrety rysunkowe – Amanda Pelza z 1831 roku⁴⁸ i Theodora Hamachera z 1844 roku⁴⁹ oraz portret olejny Alberta Kornecka z 1833⁵⁰. Ponieważ wystawa pokazana była bez katalogu, nie sposób powiedzieć nic bliższego o tych pracach.

Zawołowaną aluzją do przyjaźni, opartej na powiązaniach regionalnych, a zarazem przynależności do organizacji studenckich, tzw. burschenschaftów, jest rycina Hoyolla zamieszczona w formie frontispisu w broszurze opisującej uroczystości studentów wrocławskich na Ślęży 8 i 9 lipca 1842 roku – *Die Zobtenfeier der Breslauer Studenten am 8. und 9. Juli 1842*⁵¹. Ukazuje ona młodzieńca w stroju bursza – w kubraku, berecie ozdobionym piórami, wysokich butach z ostrogami, z mieczem w jednej i pucharem w drugiej ręce, stojącego obok stołu, na którym widnieją rozmaite karafki, kielichy i porozrzucone w nieładzie książki. Kompozycję zamyka rodzaj bordiury, przedstawiającej pojazdy wiozące poprzebieżanych uczestników uroczystości na Ślężę. Jak o tym mowa w broszurze, ze studentami wiązano w środowisku wrocławskim takie wartości, jak patriotyzm, umiłowanie wolności i przywiązywanie dużej wagi do przyjaźni. Współbrzmiało to z ogólnoniemieckim zjawiskiem kontynuowania przez niemieckie związki studenckie idei wspólnoty, jaka się

⁴⁵ Joseph Anton Nicolaus Settegast 1813–1890. *Retrospective zum 100. Todestag eines Spätnazareners*, Red. Gisela Götte, kat. wyst., Clemens-Sels-Museum Neuss, 4 listopada 1990 – 13 stycznia 1991, Mittelrhein-Museum Koblenz, 10 lutego – 1 marca 1991, Mittelrhein-Museum Koblenz, Koblenz 1991, s. 103, kat. nr 32, il. 13.

⁴⁶ Ibidem, s. 103, kat. nr 33, il. 14.

⁴⁷ *Ausstellung Raphael Schall, Gemälde und Zeichnungen eines schles. Romantikers im Schles. Museum der bild. Künste* 3. 3.–2. 5. 1935. W tece nr II/85 przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w Gabinetie Dokumentów.

⁴⁸ Ołówek, 13,8 × 11,6 cm, sygnowany: R. Schall d. 1831; zob. *Verzeichnis der nicht dem Museum gehörigen Werke*, nr 28. W tece nr II/85 przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w Gabinetie Dokumentów.

⁴⁹ Ołówek, 21,4 × 17,5 cm, sygnowany i datowany: Theodor Hamacher, 10 August 1844; ibidem, nr 37.

⁵⁰ *Verzeichnis der zur Gedächtnis-Ausstellung Raphael Schall nach Breslau abgehenden Arbeiten*, B.) *Grössere Werke*, nr 3. W tece nr II/85 przechowywanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w Gabinetie Dokumentów. Za wskazanie mi tego źródła bardzo dziękuję dr. Piotrowi Łukaszewiczowi.

⁵¹ *Die Zobtenfeier der Breslauer Studenten am 8. und 9. Juli 1842*, Verlag von K.F. Köhler, Leipzig 1842.



narodziła w czasach wojny wyzwolenczej⁵². W przytoczonym w tekście toaście, wzniesionym przez jednego z burszów, którego opis dostarczył wzoru rycinie Hoyolla, mowa jest, iż wielu z nich przelało swą krew na polach Lipska i Waterloo za „wolność ukochanego kraju”⁵³. Fakt ten był jednym ze źródeł ich przyjaźni, o której mowa we fragmencie opisującym przebieg uroczystości: „Pod gęstym listowiem lip ustawiono stoły i gdy słońce w swojej wspaniałej okazałości zaczęło chylić się ku zachodowi, rozzdzwoniły się kufle w rękach młodzieńców i śpiew na przemian wypełnił powietrze. Puściły wszelkie zapory, już nie ma żadnych barw, jest tylko radość i przyjaźń”⁵⁴.

Oprócz powiązań regionalnych czy przynależności korporacyjnych, źródłem wielu portretów przyjaźni były zwykłe uczucia sympatii pomiędzy studentami. Ich przykładem mogą być wizerunki powstałe w latach trzydziestych XIX wieku w kręgu kilku zaprzyjaźnionych ze sobą uczniów akademii w Düsseldorfie – Ernsta Degera (1809–1885), Carla Müllera (1818–1893) i jego brata Andreasa Müllera (1811–1890), Franza Ittenbacha (1813–1893) oraz Raphaela Schalla. Nawiązane wówczas przez tych artystów kontakty przetrwały długie lata, a o ich bliskim charakterze świadczą pamiątniki Schalla z podróży do Włoch w latach 1844–1845,

il. 8 | fig. 8

Raphael Schall lub
| or Franz Ittenbach,
Portrait of Carl Müller (?)
| *Portrait of Carl Müller (?)*,
1835, Kolumba, Kolonia
| Cologne

fot. | photo © Kolumba, Köln

⁵² Pisze o tym m.in. K. Lankheit, op. cit., s. 111.

⁵³ *Die Zobtenfeier...*, op. cit., s. 35.

⁵⁴ Ibidem, s. 28.



il. 9 | fig. 9

Raphael Schall lub
| or Franz Ittenbach,
Portrait Ernsta Degera (?)
| *Portrait of Ernst Deger*
(?), 1836, Kolumba,
Kolonja | Cologne

fot. | photo © Kolumba, Köln

w których wspomina on w kilku miejscach z niezwykłą serdecznością swoich kolegów ze studiów. I tak w czasie pobytu w Monachium, po wizycie w atelier Wilhelma Kaulbacha, gdzie oglądał jego prace, pisze: „przede wszystkim jednak ucieszyłem się, odnalazłszy w niezwykle podobnym i doskonale ujętym rysunku mojego ukochanego Degera”⁵⁵. W innym miejscu, opisując freski Fra Angelica w klasztorze San Marco we Florencji, zwraca uwagę na *Zwiastowanie* tego artysty, które widział wcześniej na rysunku jego „drogiego Carla Müllera”⁵⁶. W pamiętnikach wymienia jeszcze inne zabytki znane mu z prac wymienionych malarzy, którzy byli we Włoszech kilka lat wcześniej w związku z przygotowaniami do wykonania fresków w kościele św. Apolinarego w Remagen. W trakcie samej podróży malarz był z obu Müllerami, Degerem i Ittenbachem w kontakcie, o czym świadczy wzmianka w pamiętnikach, dotycząca otrzymania od nich listów wraz z korespondencją od narzeczonej⁵⁷.

W Gabinecie Rycin w Berlinie znajduje się rysunkowy portret Carla Müllera (il. 7)⁵⁸ wykonany przez Raphaela Schalla 27 grudnia 1835 roku. Ukazuje on modela z prawego profilu, z lekko pochyloną głową, w koszuli, krawacie i berecie studenckim. Sposób wykonania – ostro zatemperowanym ołówkiem, przy użyciu drobnego szrafowania i cieniowania, wydobywającego delikatność rysów portretowanego – zbliża rysunek do klasycznych portretów nazareńskich, powstałych w Rzymie w latach ok. 1810–1830, wśród których wiele ukazuje modeli w beretach studenckich, podkreślających ich przynależność do określonej grupy społecznej. Także w sposobie ujęcia modela – przedstawieniu głowy do ramion, wyeksponowaniu jego wewnętrznego skupienia i odcięciu się od zewnętrznego świata – Schall jest kontynuatorem tego typu wizerunków, choć w jego ujęciu są one już przefiltrowane przez dekoracyjność i elegancję wykonania rysunku nauczycieli akademii z Düsseldorfu, zwłaszcza Juliusa Hübnera i Carla Ferdinanda Sohna.

Bardzo podobny do omówionego wyżej wizerunku jest portret (il. 8)⁵⁹, z tego samego dnia co berliński, ale niesygnowany, znajdujący się w Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums w Kolonii, w zbiorze rysunków ze spuścizny po Franzu Ittenbachu, w którym uchodzi za jego pracę. Ukazuje on najprawdopodobniej także Carla Müllera,

⁵⁵ *Tagebuch des schlesischen Malers...*, op. cit., s. 11.

⁵⁶ Ibidem, s. 39.

⁵⁷ Ibidem, s. 54.

⁵⁸ Ołówek, papier, 21,7 × 19,5 cm, sygnowany i datowany pod głową portretowanego po prawej stronie: RS [monogram wiązany] | 27. Dec. 1835, pod portretem napis: Carl Müller, nr inw. A 393, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

⁵⁹ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 23,4 × 30,4 cm, datowany pod portretem: den 27^{ten} Dezember 1835; nr inw. S.I. II c 3, zbiór Ittenbacha, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums, Kolonia.



il. 10 | fig. 10

Raphael Schall,
*Podwyższenie Krzyża
 Świętego* | *The Exaltation
 of the Holy Cross*, 1847,
 kościół pod wezwaniem
 Podwyższenia Krzyża
 Świętego w Lisięcicach
 koło Głubczyc | Church
 of the Exaltation of the
 Holy Cross in Lisięcice
 near Głubczyce

fot. | photo Joanna Lubos-
 -Koziet

w popiersiu, z lewego profilu, ale nieco *en trois quarts* w stronę widza. Bardziej malarski niż rysunek z Berlina, wykonany przy użyciu mocniejszego szrafowania i cieniowania, a także światła naniesionych bielą, portret zbliża się do wielu rysunków Schalla powstałych w podobnej manierze. Jednak przy niezwykle ujednoliconym pod względem stylistycznym sposobie rysowania w omawianym tu kręgu nazareńczyków, nie można wykluczyć, że pracę tę wykonał Ittenbach. Brak sygnatury i odmienny niż na rysunku berlińskim zapis daty każą zachować ostrożność w przypisaniu go Schallowi⁶⁰. W sposobie przedstawienia modelu jeszcze silniej niż w poprzednim wypadku uderza wrażenie zamknięcia się w sobie portretowego, pogrążenia we własnych myślach, które podkreśla wbite w jeden punkt spojrzenie.

O zwyczaju wzajemnego przedstawiania się artystów w tym kręgu przyjaciół świadczą dwa inne portrety z tej samej kolekcji, wiążące się stylistycznie z wizerunkiem Carla Müllera – portret Rahaela Schalla⁶¹ i nieznanego młodzieńca w popiersiu (il. 9)⁶². Ten ostatni, powstały niedługo po obu portretach Müllera – 19 marca 1836 roku, przedstawia portretowanego nieco *en trois quarts* w stronę widza, prawie *en face*, z lekko pochyloną głową i ze spuszczonej powiekami. W sposobie ujęcia modelu znakomicie wpisuje się w nurt wizerunków artystów przyjaciół dzięki wewnętrznej autonomii, brakowi jakiegokolwiek kontaktu portretowanego z widzem. Przedstawiając swego kolegę z przymkniętymi powiekami, autor rysunku osiągnął wrażenie wewnętrznego skupienia i odjęcia się portretowanego od rzeczywistości, na które zwracał uwagę Lankheit⁶³. Czy był nim Franz Ittenbach, czy też Raphael Schall, jest na obecnym etapie badań równie trudne do ustalenia, jak w wypadku omówionego wyżej portretu Carla Müllera.

Zagadką pozostaje także tożsamość portretowanego przedstawionego na rysunku. Pewną wskazówką dla jej ustalenia może być jego podobieństwo do młodzieńca w obrazie Schalla *Podwyższenie Krzyża Świętego* (il. 10) z 1847 roku w kościele w Lisięcicach koło Głubczyc⁶⁴, stojącego obok biskupa Makarego, po prawej stronie obrazu, który przedstawia moim zdaniem Ernsta Degera, choć i jego identyfikacja opiera się w głównej mierze na analizie powiązań łączących bohaterów przedstawienia. Płótno należy do szczególnej odmiany portretów przyjaźni w twórczości nazareńczyków, jaką stanowią ich wizerunki w kompozycjach historycznych, a zwłaszcza religijnych. Jednym z wczesnych przykładów jest przedstawienie się Overbecka w towarzystwie Franza Pforra na obrazie *Wskrzeszenie Łazarza*⁶⁵ z 1808 roku,

⁶⁰ O podobnych trudnościach w odniesieniu do portretu *Trzech malarzy śląskich* wspomina Hans Geller, pisząc: „Pozostaje do wyjaśnienia pytanie, który artysta przedstawił którego w obrazie. Ponieważ sposób malowania jest prawie identyczny i brak jest uderzających różnic technicznych i kompozycyjnych można wyrazić tylko przypuszczenia” (H. Geller, *Drei schlesische...*, op. cit., s. 47).

⁶¹ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 26,8 × 22,5 cm, nr inw. S.I. I c 23, zbiór Ittenbacha, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums, Kolonia, rysunek może być autoportretem Schalla, bądź jego portretem, wykonanym przez Franza Ittenbacha, czego nie da się rozstrzygnąć w wypadku pracy niesygnowanej, ze względu na niezwykle podobny sposób rysowania obu artystów; zob. poprzedni przypis.

⁶² Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 30 × 23,4 cm, datowany po prawej stronie pośrodku: *Düsseldorf 19^{ten} März 1836*; nr inw. S.I. III c 4, zbiór Ittenbacha, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums, Kolonia.

⁶³ K. Lankheit, op. cit., w szczególności s. 128.

⁶⁴ Zob. Joanna Lubos-Kozieł, „Wiarą tchnące obrazy”. *Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 95, il. 7; za udostępnienie fotografii tego obrazu bardzo dziękuję dr Joannie Lubos-Kozieł.

⁶⁵ Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck; zob. *Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, hrsg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Mit Beiträgen von Frank Büttner, Rachel Esner, Jens Christian Jensen, M. Piotr Michałowski, Ulrich Pietsch, kat. wyst., Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus, Lübeck, 25 czerwca – 3 września 1989, [s.n.], Lübeck 1989, s. 104, kat. nr 6.

przy lewej krawędzi kompozycji. W dwa lata później ten sam malarz wyobraził się ponownie w otoczeniu przyjaciół z Bractwa św. Łukasza w obrazie *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*⁶⁶ z 1810 roku, tym razem w otoczeniu wszystkich członków tego ugrupowania. Zdaniem Antona Merka portrety takie „są z jednej strony odznaką przyjaźni, z drugiej – wyrazem pożądanego związku z religijnym przedstawieniem”⁶⁷.

Z podobnym nastawieniem mamy do czynienia w obrazie *Podwyższenie Krzyża Świętego*, ukazującym odnalezienie najcenniejszej relikwii Kościoła katolickiego, na którym Schall przedstawił siebie na skraju kompozycji po lewej stronie w otoczeniu przyjaciół z akademii düsseldorfskiej, o rysach twarzy idealizowanych, przywodzących na myśl ich młodzieńcze portrety. Obok niego stoi najprawdopodobniej Franz Ittenbach, jak wskazywałoby na to podobieństwo tej postaci do autoportretu artysty z lat trzydziestych XIX wieku⁶⁸, a dalej, ukazany fragmentarycznie, trudny do zidentyfikowania mężczyzna, przypominający nieco Carla Müllera. Po drugiej stronie krzyża, w sąsiedztwie arcybiskupa Makarego, w osobie mężczyzny trzymającego świecę chciałoby się zobaczyć Ernsta Degera, z którym Schall był blisko zaprzyjaźniony, ale jego wczesne portrety jak np. olejne Wilhelma Schadowa⁶⁹ i Franza Ittenbacha⁷⁰, czy rytowany portret Friedricha Meyera⁷¹ przedstawiają go z profilu, co bardzo utrudnia porównanie. Na rysunku Herrmanna w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, malarz ten ukazany jest od tyłu i tylko z fryzury podobny jest do mężczyzny z obrazu. Zatem do czasu wypłynięcia nowych przekazów ikonograficznych identyfikację tę, zarówno w odniesieniu do obrazu, jak i rysunku, należy pozostawić ze znakiem zapytania.

Przedstawienie siebie w otoczeniu dawnych przyjaciół ze studiów, którzy w czasie powstania obrazu należeli do czołowych przedstawicieli malarstwa religijnego w duchu nazareńskim, jest swojego rodzaju manifestem artystycznym Schalla – opowiedzeniem się za sztuką w służbie Kościoła katolickiego i malarstwem, jakie artyści



il. 11 | fig. 11

Carl Adalbert Herrmann,
Studia postaci | *Figure Studies*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁶⁶ Obraz niezachowany; zob. *Die Nazarener*, op. cit., s. 152, il.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Zob. Wilhelm Neufß, *Franz Ittenbachs künstlerische Entwicklung. Zur fünfzigsten Wiederkehr seines Todestages*, „Kunstgabe des Ver. für christliche Kunst im Erzbistum Köln” 1929, 3, s. 13, il. 16.

⁶⁹ W dniu 12 maja 1998 na aukcji Lempertza w Kolonii; kat. aukcyjny, s. 288, il. Portret niedatowany, najprawdopodobniej z lat trzydziestych XIX w.

⁷⁰ 1839, Luwr, Paryż; zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 97, il. 42.

⁷¹ 1837; zob. *Portraits von Düsseldorfer Künstler nach dem Leben gezeichnet und radiert von Fr. Meyer*, 1838 erstes Heft, mit der Bildnissen von H. Plüddemann, C. Deger, C.F. Lessing und Ch. Köhle, 4. Na portrecie tym Deger przypomina nieco wyrazem twarzy młodzieńca z rysunku, który został tu powiązany z obrazem; zob. przyp. 62.



il. 12 | fig. 12

Raphael Schall, *Portret Wilhelma Schadowa*
 | *Portrait of Wilhelm Schadow*, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu | Archdiocese Museum in Wrocław

fot. | photo Piotr Łukaszewicz

ci reprezentowali. W roku powstania obrazu mieli oni już do odnowienia spore sukcesy, takie jak realizowane wówczas freski w kościele w Remagen czy sprawnie funkcjonujący system popularyzacji obrazów za pomocą grafiki religijnej. W bardziej prowincjonalnym Wrocławiu umieszczenie ich w obrazie mogło być próbą swojego rodzaju dowartościowania się jego autora i dobrą rekomendacją dla ewentualnych zleceniodawców.

Tego samego kręgu artystów dotyczy mały rysunek w Muzeum Narodowym w Warszawie przedstawiający studia rozmaitych postaci (il. 11)⁷². W jego lewym górnym rogu ukazani zostali od tyłu idący pod rękę Ernst Deger i Raphael Schall, już nie w studenckich beretach, ale w cylindrach i z laseczkami w dłoniach. Ten szkic, określony przez pierwszego właściciela jako praca Carla Adalberta Herrmanna, wydawał mi się początkowo dziełem jakiegoś innego artysty o tym nazwisku⁷³. Jednak po odrzuceniu założenia, że powstał podczas pobytu Schalla we Włoszech, autorstwa tego malarza nie można wykluczyć. Mógł on przedstawić swoich kolegów w jakimś innym miejscu, np. na Śląsku, co byłoby jednym z dowodów na to, że jego autor utrzymywał kontakty z późniejszą generacją nazareńczyków.

Na zakończenie chciałabym wspomnieć o portretach, które blisko się wiążą z omówioną tu kategorią – nauczycieli przedstawianych przez ich uczniów. I tak Raphael Schall wykonał w 1833 roku wizerunek Johanna Heinricha Königa⁷⁴, wychowawcy wielu artystów na Śląsku, u którego pobierał nauki przed wyjazdem na studia do Berlina w tymże roku. Jednak jego pierwszym portretem w stylu nazareńskim jest przedstawienie innego słynnego wychowawcy artystów niemieckich – Wilhelma Schadowa (il. 12) – znajdujące się wśród rysunków artysty w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Za taką identyfikacją modelu przemawia jego podobieństwo do autoportretu malarza w Muzeum Miejskim w Düsseldorfie⁷⁵ i słynnego rysunku Bendemanna⁷⁶ z 1860 roku, przedstawiającego go podczas choroby, na krótko przed śmiercią. Ma on taki sam kształt oczu, ust i nosa jak artysta na tym rysunku,

⁷² Ołówek, papier, 6,2 × 8 cm, nr inw. Rys.Nm.XIX 298 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁷³ A. Kozak, op. cit., s. 227.

⁷⁴ Ołówek, papier, 14,4 × 14,3 cm; nr inw. Rys.Nm.XIX 590 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. E. Scheyer, *Schlesische...*, op. cit., s. 69, il. 32.

⁷⁵ Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf; zob. *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., s. 75, il. 25; za informacje dotyczące obrazu dziękuję dr. Christophowi Danelzik-Brüeggemann z tego muzeum.

⁷⁶ Zob. *Kunstmuseum Düsseldorf, Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule, Teil 1: Die erste Jahrhunderthälfte, Text- und Tafelband*, kat. zbiorów, bearb. von Ute Ricke-Immel, Düsseldorf, Bd. 1 (Text) 1980, kat. nr 100, Bd. 2 (Tafeln) 1978, il. 99.

a różni się od niego zarysem czaszki, zbliżonym z kolei do wyobrażenia malarza na wymienionym autoportrecie.

Pomimo pewnych niedociągnięć technicznych, rysunek Schalla uderza niezwykle przenikliwością w odtworzeniu rysów portretowanego. Ukazuje mężczyznę o mocno przerzedzonych włosach, podpuchniętych oczach i smutnym wyrazie twarzy, który nadają mu ściągnięte brwi oraz bruzda ciągnąca się od nosa do kąć ust. Postać pełna jest wewnętrznego skupienia, jakie charakteryzuje większość wizerunków Schadowa. Trudno powiedzieć, kiedy powstał ten rysunek, bowiem nawet na przedstawieniach z okresu młodości, artysta sprawia niekiedy wrażenie starszego, aniżeli wskazywałyby na to jego metryka. Na pewno kilka lat przed powstaniem rysunkowego portretu Bendemanna, na którym wygląda jeszcze starzej, jest chorobliwie otyły, a na jego twarzy maluje się smutek połączony z rezygnacją. Niewykluczone, że portret wiąże się w jakiś sposób z albumem rysunków poświęconych malarzowi przez jego uczniów, wśród których znajdowały się m.in. prace Juliusa Hübnera, Carla Müllera, Wilhelma Sohna, Carla Friedricha Lessinga i innych⁷⁷. Schall dostarczył doń piękną kompozycję przedstawiającą pożegnanie świętej Elżbiety z Turynii z mężem, podpisaną *Raphael Schall z Wrocławia swojemu ukochanemu mistrzowi 30 list. 1851 roku*⁷⁸. Niewykluczone, że był wówczas w Düsseldorfie i narysował przy tej okazji swojego „ukochanego” nauczyciela. Jest to jednak tylko przypuszczenie, które potwierdza jedynie wygląd przedstawionego mężczyzny. W 1851 roku Schadow miał sześćdziesiąt trzy lata i jest to wiek, z jakim można by wiązać bohatera portretu Schalla. W tym miejscu istotniejszy jest stosunek autora do portretowanego, wyrażony w przytoczonej dedykacji, pozwalający na zaliczenie portretu do omówionej tu kategorii portretów.

⁷⁷ Album został przygotowany z okazji 25-lecia nauczania Schadowa w akademii düsseldorfskiej; zob. Katharina Bott, *Das Schadow-Album der Düsseldorfer Akademieschüler von 1851*, Co-Con Verlag, Hanau 2009.

⁷⁸ Ołówek, światła naniesione bielą, papier, 44,9 × 35,5 cm, na dole napis: *Raphael Schall in Breslau seinem geliebten Meister am 30. Nov: 1851*, nr inw. Z 1689, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia.

I Nazarene Friendship Portraits by Nineteenth-Century Silesian Painters

The portrait was not a major genre in the art of the Nazarenes. There was, however, a type they did paint, in large numbers, so that it almost became their specialty. These were pictures of other artists, their colleagues and friends, oils and drawings. Research by an expert on this movement, Hans Geller, reveals the scale of this phenomenon.¹ Geller counts over two thousand portraits of German artists active in Rome in 1800–30, most of them by the Nazarenes and most of them drawings. It is noteworthy that the tradition of artists portraying artists initiated by this group was continued in centres of Nazarene activity in Germany, sometimes well into the second half of the nineteenth century.

The friendship portrait is consistent with the Romantic image of friendship, which Klaus Lankheit discusses in his important study *Das Freundschaftsbild der Romantik*.² Lankheit distinguishes its two types, the northern as represented by Caspar David Friedrich and Philipp Otto Runge, and the southern, of the Nazarenes. Despite the passage of time and new research on Romanticism, many of Lankheit's observations, especially his analysis of the reasons why these artists portrayed their friends, remain valid. Lankheit lists their break with the academy and scarcity of social ties, and the resultant insecurity, material difficulties, loneliness and crisis of faith.³ In these circumstances, painters of the same artistic orientation would reach out for support to their fellow artists, and their friendships would become something sacred and frequently evoked, in portraits and as allegories. This feeling of community stemmed not only from a similar creative drive, but also from joint undertakings, such as fighting in the War of Liberation of 1813 or belonging to the same organizations (Lankheit mentions the student fraternities, *Burschenschaften*), shared interests (for instance, hunting) or regional connections, which played an important role in the large cities where these artists lived and worked.

The friendship portraits are most often busts, sometimes only heads, and less often half-figures, shown against a neutral background, usually without professional attributes. The paintings are small, and the drawings even smaller, since most were made on the pages of friendship albums and travel sketchbooks to record ties and to be shown to only a handful of

¹ Hans Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1952).

² Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik* (Heidelberg: Carl Winter, 1952).

³ Lankheit writes that early on, the Nazarenes “also share in the general uncertainty, belong to those who doubt or are indifferent towards their childhood” (*ibid.*, p. 93). Subsequent studies of this group almost without exception stress their remarkable religious faith and involvement in the activities of the Catholic Church by taking on commissions and joining church-related associations.

people. Thus, for instance, Anton Merk⁴ mentions the pictures of absent friends hanging in the dining room where the Nazarenes would gather. Group portraits honoured the principle of treating each figure autonomously and showed the artists in a single line without letting any one of them stand out. Sometimes a symmetrical layout was used, with two groups facing each other, two or more men per side. In each configuration, the figures remain unconnected because all were given equal attention and the relationships among them were not revealed. They gaze in different directions, usually not at the viewer.

As for the drawings, the principles of both composition⁵ and execution – a clear, well-defined line, emphasizing the outlines and focussing solely on the faces, usually merely sketching hair and clothing – made these portraits abstract, symbolic. Their style alluded to the work of the Old Masters of both the northern and southern schools. The use of a hard, well-sharpened pencil, sometimes a silver point, aimed to reproduce a medieval and Early-Renaissance drawing technique, which most of these artists did well, creating drawings of unmatched sensitivity and precise execution.

Attesting to the Nazarenes' connections and their community founded on artistic goals are not only these portraits, but also studies of attire for which these artists posed during their gatherings, beginning at Sant' Isidoro in Rome. Many of these studies also include the models' faces and, therefore, depending on their degree of detail, may be included in the category of friendship portraits. Pictures of artists at work, for instance sketching outdoors during their common excursions, may also be considered friendship portraits. Finally, this category should also include representations of the social life of the German colony in Rome, such as scenes from the Caffè Greco where they often gathered.

These types of portraits, and their formal characteristics, in their pure form were the rule in the Rome milieu headed by Johann Philipp Overbeck, from c. 1810 to about 1830, but also appeared later in slightly different form in circles that continued the Nazarene tradition in Germany, mostly in Düsseldorf.⁶ Wilhelm Schadow (1788–1862), one of the leading Nazarenes, directed the academy of art there in 1826–59. It was here that a decorative, slightly Biedermeier-like, late-Nazarene style developed among the students of Carl Ferdinand Sohn (1805–67), Julius Hübner (1806–82) and Eduard Bendemann (1811–89), and continued as late as the second half of the century.

In Silesia, the presence of the friendship portraits was proportional to the reception of Nazarenism there: initially minor, appearing in the work of a single painter, it grew beginning in the 1830s, emerging in the work of several artists, students of the Berlin and Düsseldorf academies. This was the late-Nazarene style, with various degrees of the Biedermeier influence. This coexistence of the two artistic traditions is very characteristic of Silesian art in a period that can most generally be defined as the pre-March (*Vormärz*) era, which leads writers about the art of this time to give it many different names.

The only Silesian artist who lived at the same time as the first generation of the Nazarenes and whose work to some degree resembled the friendship portrait was Carl Adalbert Herrmann

⁴ "Zur Bildnismalerei der Nazarener," in *Die Nazarener*, Klaus Gallwitz, ed., exh. cat., Städel. Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 28 April – 28 August 1977 (Frankfurt am Main: Städtische Galerie, 1977), p. 151.

⁵ They are described here on the basis of Lankheit's account, op. cit., passim.

⁶ For a study of friendship portraits in Düsseldorf, see Irene Markowitz, "Rheinische Maler im 19. Jahrhundert," in *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, vol. 3, *Malerei*, Eduard Trier and Willy Weyres, eds (Düsseldorf: Schwann, 1979), pp. 79–84, section of chapter on "Freundschaftsbilder Düsseldorfer Maler."

(1791–1845). He came into contact with the group of German artists associated with Overbeck during his first stay in Rome in 1817–20, joining in their social and artistic endeavours. In 1818 he took part in celebrations organized by the Nazarenes at the Villa Schultheiß to honour Crown Prince Ludwig of Bavaria. In April 1819 he participated in their exhibition at Palazzo Caffarelli by submitting his drawing *The Carrying of the Cross*. He frequented the renowned Caffè Greco; a drawing by Dietrich Wilhelm Lindau⁷ of the German artists at the café shows Herrmann in a group that includes Bertel Thorvaldsen. In September of the following year, Herrmann travelled to Umbria and Tuscany with Peter Cornelius, Carl Mosler, Konrad Eberhard, Johann David Passavant and Julius Schnorr von Carolsfeld.

But, most importantly, Herrmann attended lessons at the so-called academy, of which drawings survive at the Archdiocese Museum in Wrocław. They are mostly studies of drapery, which in terms of technique and execution are of the kind the Nazarenes made as they learnt to draw from nature and for which they posed for each other. In some of these drawings, for example those of models leaning on sticks, they resemble poses usually favoured in the Overbeck circle, in the Sant' Isidoro days. But most, apart from being principally drapery studies, which can be seen in the meticulousness of their execution, were also a type of portrait to commemorate the friendships made at that time. Evidence of this are the descriptions, varying in precision, of the painters who posed for them and their dates. These allow us to determine that the drawings represented Friedrich Helmsdorf,⁸ Peter Rittig,⁹ Johann Kaspar Schintz,¹⁰ Heinrich Immanuel Lengerich¹¹ and Zelinský (Jan Nepomucen Žyliński?),¹² and, also, something that we know from a drawing of which only reproductions exist, Gustav Heinrich Naeke.¹³ The literature on this subject also mentions a study for which the well-known engraver Ferdinand Ruschewieh (1785–1846)¹⁴ posed.

It is difficult today to determine the nature of Herrmann's relationships with these artists, but we do know that Gustav Heinrich Naeke made two portraits of him,¹⁵ which unfortunately have been lost, and which may mean that the two painters were close, all the more so since they had studied together at the Dresden academy. There is no question that these portraits were more than mere studies because, for all the sketchiness of the models' faces, they have

⁷ Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., n.p., fig. 263.

⁸ Johann Friedrich Helmsdorf (1783–1852), painter and engraver, active in Rome in 1816–20; *ibid.*, p. 60, cat. no. (307a), 447–50, p. 132, no. 148 (index of artists).

⁹ Peter Rittig (1789–1840), a painter and a pupil of David, active in Rome in 1816–40; *ibid.*, p. 94, cat. no. 1126–7, p. 138, no. 374 (index of artists).

¹⁰ Johann Caspar Schintz (1797–1832), a Swiss painter active in Rome in 1818–24; *ibid.*, pp. 100–1, cat. no. 1248–51, p. 139, no. 402 (index of artists).

¹¹ Heinrich Immanuel Lengerich (1790–1865), painter, Wilhelm Wach's pupil at the Berlin academy. He spent time in Rome in 1817–21, 1822–25, 1841–42 and 1843; *ibid.*, p. 76, cat. no. 769–70, p. 135, no. 256 (index of artists).

¹² The artist who has been identified as Jan Nepomucen Žyliński (1790–1838), recipient of a stipend offered by Count Stanisław Kostka Zamoyski; see Konrad Ajewski, "Jan Nepomucen Żyliński, malarz i stypendysta Stanisława Kostki Zamoyskiego," *Biuletyn Historii Sztuki*, Ann 4, nos 2–3 (1993), pp. 267–75.

¹³ Gustav Heinrich Naeke (1786–1835), student, later professor at the Dresden academy, spent time in Rome in 1817–24; see Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., p. 82, cat. nos 871–76, p. 136, no. 310 (index of artists).

¹⁴ See Ernst Scheyer, "Die Ausstellung 'Schlesisches Biedermeier,'" *Schlesische Monatshefte*, Ann 7, no. 4 (1930), p. 142, cat. no. 41.

¹⁵ They are mentioned in Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, H. Vollmer, ed., vol. 16 (Leipzig: E.A. Seemann, 1923), p. 490. I did not manage to find them during my archival survey of the Print Room in Dresden, where they were supposed to be located.

the attributes of portraits, recording the figures' characteristic features, which Herrmann, a skilled portraitist, captured. And this, together with the comments including the models' names, permits us to include them in the genre of friendship portraits.

The only surviving friendship portraits, in the strict sense of the word, are those of an anonymous young man in profile (**fig. 1**)¹⁶ and of the architect Karl Joseph Köbel (1796–1856),¹⁷ who must have been quite popular among the Nazarenes in Rome at the time of Herrmann's visits because we know of the existence of three more of his portraits from this period.¹⁸ The image of the former, however, whose name¹⁹ I have not been able to determine because the writing at the bottom of the drawing had been partly cut off, was more characteristic of this school. Confirming that it is the portrait of an artist may be both its location among Herrmann's drawings, which, with the exception of images of Pope Pius VII, are related to his activities in the Rome academy, and its stylistic features. It is a typical Nazarene portrait, a bust in pencil, in which the meticulously drawn head captures the viewer's attention, while the details of his clothing are rather superficial. The subject is shown slightly turned towards the viewer, *en trois quarts*, almost in profile against a neutral background, devoid of three-dimensional space and without professional attributes. The appearance of idealization and abstraction is enhanced by the model's gaze, directed straight ahead and at the same time seemingly lost in thought.

On the other hand, the representation of the architect Köbel is more painterly and decorative, if only because it uses wash; and yet here too we notice the typical features of the Nazarene friendship portraits. They include a focus on the subject's face, minimal attention to his clothing, his "absent" look, no allusion to his profession and a neutral background lacking depth. We can assume that the painter made more portraits of his colleagues during his time in Rome. He gained a reputation among the Nazarenes as a portraitist, and his picture of Pius VII seems to justify this. Yet his works have either not survived to this day or, if they are unsigned, have not been identified as his.

Herrmann grew close to the Nazarenes at a time when their art was still absolutely anti-academic. The group consisted of German artists who had come to Rome from many places, drawn by the personality of Johann Friedrich Overbeck and by his concept of a revival in art connected to the masters of the Italian and Northern Middle Ages and early Renaissance. This trend is reflected in Herrmann's works for which these artists from various German cities posed. The group included one Pole. Scholars of their movement are currently defining their *œuvre*; for instance, Norbert Suhr recently discussed how Peter Rittig fit into Overbeck's Rome group.²⁰ What Herrmann shared with the artists he got to know then was the feeling that they had broken with academic practice and created a community of new artistic goals.

¹⁶ Pencil, paper, 27.5 × 20.5 cm, Archdiocese Museum in Wrocław; see Anna Kozak, "Carl Adalbert Herrmann – pomiędzy nazarenizmem i biedermeierem," *Roczniki Sztuki Śląskiej*, Ann 20 (2011), pp. 232–3, fig. 17.

¹⁷ See Ernst Scheyer, "Carl Herrmann. Ein oberschlesischer Nazarener," *Der Oberschlesier*, Ann 13, no. 1 (1931), fig. n.p. (after p. 8).

¹⁸ Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., p. 74: cat. no. (439), fig. 145, cat. no. (440), fig. 235, cat. no. 718, fig. 237.

¹⁹ The subject of this portrait is quite similar to Johann Carl Barth (1787–1853), an engraver popular among the Nazarenes in Rome at the time Herrmann stayed there (*ibid.*, p. 41: cat. no. 48, fig. 20, cat. no. 50, fig. 21, cat. no. 51, fig. 19). He also bears a resemblance to Konrad Eberhard (1768–1859), a sculptor, painter and engraver, who took part in an expedition to Umbria and Tuscany in September 1819, which also included Herrmann (*ibid.*, p. 49: cat. no. 231, fig. 80, cat. no. 232, fig. 79, cat. no. 235, fig. 77). But these similarities are insufficient to conclude that this is a portrait of either man.

²⁰ See *Die Nazarener – vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, Norbert Suhr and Nico Kirchberger, eds (Regensburg: Schnell & Steiner, 2012), pp. 65–70.

The note under Herrmann's drawing representing the Polish artist Zelinský (Jan Nepomucen Żyliński?) made at the end of "our German academy" illustrates his identification with the movement's precepts.²¹

Later, after Wilhelm Schadow (1788–1862) had helped Nazarenism make a home in the Berlin and, later, Düsseldorf academies, the tradition of reciprocal portraiture continued among both professors and students. *The Bendemann Family and Their Friends*²² (c. 1830/31) is its classic example: the artists Eduard Bendemann (1811–89), Theodor Hildebrandt (1804–74), Julius Hübner (1806–82), Wilhelm Schadow and Carl Ferdinand Sohn (1805–67) portrayed each other during a collective expedition to Rome.

The most talented of the younger generation of Silesian Nazarenes was Raphael Schall (1814–59), who had been educated at the Berlin and Düsseldorf academies. Surviving from his time at the Berlin academy is the drawing *The Breslau Painters Robert Eitner and Albert Korneck* (fig. 2) of 1833,²³ typical of this trend. The painter made it in two stages, on 25 June he painted the first artist, and on 17 July the second. The drawing is nonetheless cohesive, both as a composition and in its method of execution. Schall intentionally made it resemble the Nazarene portraits. It is drawn in pencil, with lights emphasized very accurately in white with thick hatching. It is strictly symmetrical, which Lankheit remarks on in the context of this type of composition, as "it always has a festive and symbolic effect."²⁴ He strengthens the focus on the models' faces by portraying them from the shoulders up and by stressing plasticity with chiaroscuro modelling, to make them symbolic and abstract. With their neutral background, they almost have the effect of antique medals and, even when they are joined into a single composition, each artist retains his individuality. Contributing significantly to this is a technique characteristic of this type of work, in which the subjects' eyes do not meet. Even though they face each other, they are not looking at one another, which makes their images sovereign.

The portrait of Robert Eitner and Albert Korneck expresses a tendency that played an important role in the creation of the friendship portraits, common regional origins serving as a connection within a larger artistic community. Both Schall and the two men in the portrait came from Silesia and began their education in Wrocław (Breslau). Robert Eitner (1809–83) studied with Johann Heinrich König and married his daughter. After training in Berlin, when this portrait was made, he returned to Wrocław and remained there for the rest of his life. Albert Korneck (1813–1905), originally from Wrocław, like Eitner and Schall studied with König, then at the Berlin academy and, like Schall, at the Düsseldorf academy. He settled in Berlin after 1840, and focussed on painting portraits, winning some renown for it.

Korneck's drawing of Amand Pelz (1812–41)²⁵ (fig. 3), a painter friendly with the Nazarene circle, was made in the same year as the portrait discussed above. It references

²¹ Pencil, paper, 22.2 × 18.7 cm, Archdiocese Museum in Wrocław.

²² Kunstmuseum Krefeld, see *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., p. 80, fig. 26.

²³ Pencil, lights in white, paper, 15.5 × 24.3 cm, on the left under the portrait, the date: 23. Juni 1833., on the right: 17. Juli 1833., bottom, on left: Eitner, right: Korneck, inv. no. Rys.Nm.XIX 591 MNW, the National Museum in Warsaw; see Scheyer, "Die Ausstellung...", op. cit., p. 146, cat. no. 102, and Ernst Scheyer, *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit* (Frankfurt am Main: Verlag Wolfgang Weidlich, 1965), p. 66, fig. 30.

²⁴ Lankheit, op. cit., p. 124.

²⁵ Pencil, paper, 18.1 × 14.8 cm, bottom centre: Am. Pelz, bottom right signed and dated: A Kornek | Berlin Juni. 1833, inv. no. C 63, Stadtmuseum Landeshauptstadt, Düsseldorf; see *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., p. 81, fig. 28; I would like to thank Dr Christoph Danelzik-Brüggemann of that museum for providing this information about the drawing.

the representations of the German artists active in Rome in c. 1800–30 in both its composition and execution techniques. It is a small portrait showing the subject as a bust, in profile, with subtle and precise pencil strokes, like most portraits by this group. The date and name of the subject were written down to memorialize the connection between portraitist and portrayed. The artist was presenting a fellow painter from his home region who had gone through similar stages of artistic training. Pelz had been born in Altweistriz (Stara Bystrzyca), Glatz (Kłodzko) District in Lower Silesia, in c. 1831/32 he studied with Johann Heinrich König in Wrocław and in 1833 attended the Berlin academy. He would continue along a similar path, as in 1834 he moved from Berlin to Düsseldorf, like Korneck, Schall and Hoyoll. He painted mostly landscapes and portraits.

The drawing by Pelz representing himself and Schall, with the city of Düsseldorf and students from its academy as background, dates from 1834 (fig. 4).²⁶ Its exhaustive title, given in the catalogue by Ernst Scheyer, an expert on Silesian painting of that period,²⁷ tells us that the two artists' Silesian roots set them apart from the school's other students. We can deduce from Schall's nature study of this period, which notes that it was painted in Pelz's garden in Altweistriz, that they had probably met while they were studying with Johann Heinrich König in Wrocław.²⁸ Their friendship lasted until the artist's premature death in 1841, but its memory lived much longer. Schall reminisces in his Italian travel diary of 1844 about "the beautiful time long ago" he had spent in Berlin with the "good, departed Amand."²⁹ Pelz's work owes a lot to Nazarene models not only in its references to friendship paintings, but also in terms of style. This is most noticeable in his method, resembling contour drawing, which precisely outlines both the figures in the foreground and the silhouettes of passers-by in the background. Even the slightly geometric hatching, which draws out the plasticity of the presentation, does not diminish this effect.

The portrait *Three Silesian Painters*³⁰ (fig. 5) of 1835, depicting Philipp Hoyoll (1816–1871?), Pelz and Schall (left to right) may be the most perfect expression of friendship based on regional ties. Hans Geller,³¹ who identified the men, questions its earlier attribution to Carl Ferdinand Sohn, interpreting a remark in an old exhibition catalogue to argue that in fact they had painted one another.³² After analysing their work and the placement of monograms in the corners of the painting, he proposes the following attributions: Raphael Schall painted Philipp Hoyoll, Philipp Hoyoll painted Amand Pelz and Amand Pelz painted Raphael Schall.

²⁶ Pencil, ink wash, paper, 25.3 × 20.6 cm, signed and dated: A.P. 1834, inv. no. Rys.Nm.XIX 546 MNW, the National Museum in Warsaw; see Scheyer, "Die Ausstellung...", op. cit., p. 145, cat. no. 88, fig.

²⁷ Scheyer gives the title of the drawing as "A. Pelz and his friend R. Schall, Düsseldorf painters and the city of Düsseldorf in the background," *ibid.*

²⁸ It represents horseradish and was drawn in Amand Pelz's garden in 1832, as is affirmed by the writing under the drawing (inv. no. Rys.Nm.XIX 602 MNW, the National Museum in Warsaw).

²⁹ *Tagebuch des schlesischen Malers Raphael Schall über seine italienische Reise und seinem Aufenthalt in Rom 1844 u. 45 als Stipendiat der Königl. Preussischen Regierung*, typescript, the National Museum in Wrocław, inv. no. 7668, p. 50.

³⁰ Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; see *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Barbara Dietrich, Peter Krieger, Elisabeth Krimmel-Decker, eds (Berlin: Verlag Bruno Hessling, 1977), p. 177.

³¹ Hans Geller, "Drei schlesische Maler," *Berliner Museen*, Ann 9, vol. 2 (1960), pp. 42–7.

³² Additional confirmation of this attribution is a list of works by Raphael Schall in the documentation of the former Schlesisches Museum der bildenden Künste in Wrocław, to be found in the National Museum in Wrocław Documents Room in a folder labelled II/85.

From a stylistic point of view, the portrait comes from the late Nazarene tradition at the Düsseldorf academy, which is the reason why Geller points to the already mentioned *The Bendemann Family and Their Friends*³³ as a potential source of its inspiration. This group portrait of the teachers of the young Silesian painters, made five years earlier, was created in a similar fashion, as reciprocal images. Another Late Romantic tradition in it is the symbolism of their signatures, which Geller discusses: Pelz's monogram (upper left corner) resembles Dürer's, and the crack in the shield symbolizes the painter's illness, which a few years later would contribute to his early death; the shape of the letters in Hoyoll's monogram (bottom left corner) is modelled on the crutches he used, which appear in his portrait. I believe that the painting's stylistic features also serve as evidence of its connection to the late Nazarene school: the exceptionally delicate modelling of their faces and the precision of their facial features, hair styles and dress, references to works by Old Masters; furthermore, the arrangement of the composition as tondi bordered by a painted frame, which masterfully conveys the structure of wood, and finally the small size of the canvas so typical of friendship portraits.

Assigning this painting to the Düsseldorf Nazarene school³⁴ has not been the only attempt to place it within the evolution of the portrait in the first half of the nineteenth century in Germany. Its reproduction was used on the covers of two publications about Biedermeier art in Silesia, Ernst Scheyer's prominent *Schlesische Malerei der Biedermeierzeit*³⁵ and the catalogue of the exhibition "Schlesien in der Biedermeierzeit."³⁶ But this was not equivalent to a stylistic classification since the authors of both texts use the concept of Biedermeier very broadly, to define the whole period between the War of Liberation and the revolution of 1848. Still, connections to Biedermeier as a painting style are evident in this portrait and, most importantly, in its narrative character. We are witnessing a scene underway in one of the artists' studios, probably Pelz's, as he sits before his easel in a painter's smock, seemingly interrupting his work to pay attention to what Hoyoll is saying. Schall stands on the right, leaning on the arm of a chair, holding a stick tipped with black and white chalks listening intently to his friend, his head leaning slightly forward. We can surmise from the speaker's gestures that they are discussing the drawing that Pelz holds in his hand, intending to transfer it onto the canvas, which is evident from the prepared palette. It may be Schall's work, since he may still be holding the stick he used to make it, and the conversation is about the relationship between the drawing and the painting. But this explanation is valid only if theirs was a joint undertaking, like the portrait being analysed. It is therefore not out of the question that the artists were telling the story of its creation, revealing the discussion about its conception, led by Hoyoll, whom the first owner of the canvas called a "people's tribune."³⁷

³³ See n. 22.

³⁴ Apart from Hans Geller's ("Drei schlesische...", op. cit.) and my analysis, the painting has been treated as an example of late Romanticism in the tradition of the Düsseldorf academy, e.g., in the collections catalogue of the Nationalgalerie in Berlin; see n. 30 above.

³⁵ Scheyer, *Schlesische...*, op. cit.

³⁶ Its full title is *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Elisabeth Trux, ed., exh. cat., Historisches Museum und Glasmuseum der Stadt und Grafschaft Wertheim am Main, 3 May – 14 June 1987 (Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn GmbH, 1987).

³⁷ Its first owner was Robert Eitner, Jr., son of the painter Robert Eitner, whose portrait Schall had done. He wrote that Hoyoll had "in 1848 become a people's tribune and disappeared"; quoted from Geller, "Drei schlesische...", op. cit., p. 42.

Hoyoll was one of the most interesting Silesian painters of the 1830s and '40s. Like the two other artists in the portrait, he studied first with König, then at the Berlin and Düsseldorf academies and finally returned to Wrocław. After 1864 he moved to London, where he painted Biedermeier-style portraits and genre scenes, which continue to appear at West European auctions to this day.

The canvas *A Painter Distracted*³⁸ (fig. 6), from his student days in Düsseldorf, represents Pelz sitting in a small garden painting busily, a happening which was developed into a small genre scene. Appearing in a hole in the wooden fence is a young girl's head, which has been identified as the painter's fiancée, Luise Kettenbeil.³⁹ Her appearance distracts the artist from his work as he looks in her direction, which adds a narrative element in the Biedermeier style. The painting's adherence to this style can further be seen in its love of detail, visible in the precise reconstruction of the subject's clothing, his painting tools, the vegetation and the structure of the fence – although this is also a feature of Nazarene art.⁴⁰

Interpretations of this painting also discuss its connection to the genre painting at the Düsseldorf academy⁴¹ and to Biedermeier,⁴² as well as its potential allegorical significance, presenting an opposition of common and idealized nature. Common nature would be symbolized by the painter's closest surroundings, which he represents as he sits in the dark garden, enclosed by high fence posts resembling a shaft, while idealized nature is the young woman's lit-up face, as she opens his eyes to the ideal beauty of nature.⁴³ This interpretation would correspond to the hidden meaning in some friendship portraits, some of which, for instance *The Three Silesian Painters*, concealed debates about the conception of the art being practised. The subject itself, an image of the painter's friend immersed in his work, connects this canvas to the Nazarene representations of artists at work. There are further examples, such as Schnorr von Carolsfeld's drawing of Friedrich Olivier⁴⁴ or later sketches by Joseph Anton Nicolaus Settegast of the Düsseldorf milieu, in which Hoyoll and Pelz were active at that time, representing Andreas Müller⁴⁵ and the painters Ihlee and Achtermann, who also drew.⁴⁶

Three portraits, which we know solely from documentation in the Schlesisches Museum in Wrocław for a 1935 exhibition of Schall's work, can be added to the list of portraits by Silesian

³⁸ Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund; see *Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund*, Brigitte Buberl, ed., exh. cat., Veste Coburg, 31 January – 25 July 1999 (Heidelberg: Umschau/Braus, 1999), p. 125, fig. 112, p. 268, cat. no. 47, plate p. 202 (see earlier literature). I am very grateful to Dr Piotr Łukaszewicz of the National Museum in Wrocław for pointing this painting out to me and for giving me valuable information to use in this article.

³⁹ Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760–1870* (Munich: C.H. Beck, Deutscher Kunstverlag, 1988), p. 313, comment under fig. 67.

⁴⁰ An essay by Peter Märker and Margret Stuffmann, "Zu den Zeichnungen der Nazarener," in *Die Nazarener*, op. cit., p. 183, discusses this tendency in Nazarene drawing.

⁴¹ Börsch-Supan, op. cit.; see n. 39.

⁴² Veronika Schroeder, "Biedermeierliche Genremalerei," in *Von Friedrich bis Liebermann...*, op. cit., p. 125, fig. 112.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Geller, *Die Bildnisse...*, op. cit., p. 84, cat. no. 909, fig. 324.

⁴⁵ *Joseph Anton Nicolaus Settegast 1813–1890. Retrospective zum 100. Todestag eines Spätnazareners*, Gisela Götte, ed., exh. cat., Clemens-Sels-Museum Neuss, 4 November 1990 – 13 January 1991, Mittelrhein-Museum Koblenz, 10 February – 1 March 1991 (Koblenz: Mittelrhein-Museum Koblenz, 1991), p. 103, cat. no. 32, fig. 13.

⁴⁶ Ibid., p. 103, cat. no. 33, fig. 14.

painters of artists who were their friends.⁴⁷ They are two portrait drawings of Amand Pelz of 1831⁴⁸ and of Theodor Hamacher of 1844⁴⁹ and an oil portrait of Albert Korneck of 1833.⁵⁰ It is impossible to say anything more about them because no catalogue was made for this exhibition.

An engraving by Hoyoll used as the frontispiece of a brochure about Wrocław student celebrations in Zobtenberg (Mount Ślęża) on 8–9 July 1842, *Die Zobtenfeier der Breslauer Studenten am 8. und 9. Juli 1842*, is a veiled allusion to friendship based on regional ties and membership in student organizations, *Burschenschaften*.⁵¹ It represents a young man wearing the *Burschen* outfit made up of a jacket, beret decorated with plumes and high boots with spurs, holding a sword in one hand and a cup in the other, standing next to a table covered with various carafes, goblets and messily strewn books. The composition is enclosed in a sort of border, which shows carriages with dressed-up people travelling to the celebrations at Zobtenberg. According to the brochure, people in Wrocław attributed values such as patriotism, love of freedom and great attachment to friendship to the students. This harmonized with the universal German phenomenon of continuing the idea of community born during the War of Liberation, now being pursued by the German student associations.⁵² The text of a toast quoted in the brochure, made by one of the *Burschen*, whose description served Hoyoll as a model for his engraving, brings up the fact that many of them had spilled their blood in the battlefields of Leipzig and Waterloo for “the freedom of our beloved country.”⁵³ This fact was a source of their friendship, which is discussed in a fragment describing the celebration: “Tables were set under the thick foliage of the linden, and when the sun, in its splendid magnificence, began to set in the west, tankards being held by the young men began to ring, alternating with song, to fill the air. All barriers dropped, there are no colours, there is only joy and friendship.”⁵⁴

As well as regional ties or *Burschenschaft* membership, ordinary feelings of friendship among the students served as the source of many friendship portraits. Portraits made in the 1830s by a group of friends at the Düsseldorf academy, Ernst Deger (1809–85), Carl Müller (1818–93) and his brother Andreas Müller (1811–90), Franz Ittenbach (1813–93) and Raphael Schall, are an example. The ties these artists established at that time would last for many years, and their closeness can be seen in Schall’s diaries from his trip to Italy in 1844–45, in which he repeatedly remembers his university mates with exceptional warmth. For example, in Munich, after visiting Wilhelm Kaulbach’s studio to see his work, he writes: “But I was happiest when I found my beloved Deger in an exceptionally faithful and perfectly captured drawing.”⁵⁵ Elsewhere, as he describes Fra Angelico’s frescoes in the Convent of San Marco

⁴⁷ *Ausstellung Raphael Schall, Gemälde und Zeichnungen eines schles. Romantikers im Schles. Museum der bild. Künste* 3, 3.–2. 5. 1935. Folder no. II/85 in the National Museum in Wrocław Documents Room.

⁴⁸ Pencil, 13.8 × 11.6 cm, signed: R. Schall d. 1831; see *Verzeichnis der nicht dem Museum gehörigen Werke*, no. 28. Folder no. II/85 in the National Museum in Wrocław Documents Room.

⁴⁹ Pencil, 21.4 × 17.5 cm, signed and dated: *Theodor Hamacher, 10 August 1844*; *ibid.*, no. 37.

⁵⁰ *Verzeichnis der zur Gedächtnis-Ausstellung Raphael Schall nach Breslau abgehenden Arbeiten*, B.) *Grössere Werke*, no. 3. Folder no. II/85 in the National Museum in Wrocław Documents Room. I am very grateful to Dr Piotr Łukaszewicz for telling me about this source.

⁵¹ *Die Zobtenfeier der Breslauer Studenten am 8. und 9. Juli 1842* (Leipzig: Verlag von K.F. Köhler, 1842).

⁵² Lankheit (op. cit., p. 111) is among those who have written about it.

⁵³ *Die Zobtenfeier...*, op. cit., p. 35.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ *Tagebuch des schlesischen Malers...*, op. cit., p. 11.

in Florence, he remarks on his *Annunciation*, which he had seen earlier in a drawing by his “dear Carl Müller.”⁵⁶ His diary mentions some other antiquities he knew via the works of these painters, who had been to Italy a few years earlier to prepare themselves to paint frescoes in the Church of Saint Apollinaris in Remagen. As we can read in his diary entries about receiving their letters, together with correspondence from his fiancée, Schall kept in touch with the Müller brothers, Deger and Ittenbach, during his travels.⁵⁷

The Kupferstichkabinett in Berlin holds a portrait drawing of Carl Müller (**fig. 7**)⁵⁸ by Raphael Schall dated 27 December 1835. It shows Müller in right profile, his head slightly bent forward, wearing a student shirt, tie and beret. Its execution, a sharp pencil with minute hatching and shading, brings out the fineness of the subject’s features, making it resemble the classic Nazarene portraits created in Rome in 1800–30, many of them of models wearing student berets, showing their membership in a particular social group. In the way Schall presents the model, showing his head and his shoulders, emphasizing his inner concentration and detachment from the outside world, it is a continuation of this type of portraiture. But his portraits were further filtered through the decorativeness and elegance of the drawing method of teachers at the Düsseldorf academy, especially Julius Hübner and Carl Ferdinand Sohn.

Very similar to the one discussed above is the unsigned portrait (**fig. 8**),⁵⁹ drawn on the same day as the Berlin one, to be found in the Kolumba, the art museum of the Archdiocese of Cologne, in the collection of drawings from the Franz Ittenbach bequest, which is considered to be his work. Its subject is also most probably Carl Müller, a bust, in left profile, slightly *en trois quarts* towards the viewer. It is more painterly than the Berlin drawing, as it was done with firmer hatching and shading, as well as with lights painted in white, and it resembles many of Schall’s drawings. But because the Nazarenes tended to draw in a uniform style, it is not out of the question that its author was Ittenbach. Its absence of a signature and the date recorded differently from the Berlin drawing compel us to exercise caution in attributing it to Schall.⁶⁰ Even more striking is the way in which the model is presented, much more than in the previous case, giving the impression of being inaccessible, immersed in his thoughts, which is emphasized by his stare directed at a single point.

Two other portraits in this collection, which stylistically resemble Carl Müller’s, Raphael Schall⁶¹ and an anonymous young man’s bust (**fig. 9**),⁶² testify to the mutual representations

⁵⁶ Ibid., p. 39.

⁵⁷ Ibid., p. 54.

⁵⁸ Pencil, paper, 21.7 × 19.5 cm, signed and dated under the subject’s head on the right side: RS [in ligature] | 27. Dec. 1835, under the portrait: *Carl Müller*, inv. no. A 393, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

⁵⁹ Pencil, lights in white, paper, 23.4 × 30.4 cm, dated underneath the portrait: *den 27^{ten} Dezember 1835*; inv. no. S.I. II c 3, Ittenbach collection, Kolumba, the art museum of the Archdiocese of Cologne.

⁶⁰ On similar difficulties concerning the portrait of *Three Silesian Painters*, see Hans Geller: “It remains to be explained which artist painted which in this picture. Since the method of painting is almost identical and there are no striking technical and compositional differences, we can only conjecture” (Geller, “Drei schlesische...”, *op. cit.*, p. 47).

⁶¹ Pencil, lights in white, paper, 26.8 × 22.5 cm, inv. no. S.I. I c 23, Ittenbach collection, Kolumba, Art museum of the Archdiocese of Cologne. The drawing may be Schall’s self-portrait or his portrait done by Franz Ittenbach, which cannot be resolved in the case of the unsigned work because of the two artists’ strikingly similar drawing styles; see n. 60.

⁶² Pencil, lights painted in white, paper, 30 × 23.4 cm, dated right centre: *Düsseldorf 19^{ten} März 1836*; inv. no. S.I. III c 4, Ittenbach collection, Kolumba, the art museum of the Archdiocese of Cologne.

among this group of artist friends. The latter, made shortly after Müller's two portraits, on 19 March 1836, shows the subject *en trois quarts* towards the viewer, almost *en face*, with a slightly bent head and half-closed eyelids. Its method of depicting the young man, with an inner autonomy and no contact whatsoever between him and the viewer, makes it an excellent friendship portrait. In presenting his friend with slightly closed eyelids, the author of the drawing has created an impression of inner focus and detachment from reality, which Lankheit stresses.⁶³ It is equally difficult to determine at this time whether the man is Franz Ittenbach or Raphael Schall, as it is with the portrait by Carl Müller.

Another riddle is the identity of the man in the drawing. A potential tip is his similarity to the young man in Schall's *The Exaltation of the Holy Cross* (fig. 10) of 1847 in the church in Lisięcice near Głubczyce,⁶⁴ who stands near the bishop, on the right side of the painting. In my opinion it represents Ernst Deger, even though his identification is also based mostly on an analysis of the connections between the figures in the portrait. This canvas is a particular type of Nazarene friendship portrait, which appears in historical and, even more so, religious compositions. One of its earliest examples is Overbeck's self-presentation in the company of Franz Pforr in the painting of *The Raising of Lazarus*⁶⁵ of 1808, on the left edge of the composition. Two years later the same artist painted himself again with a group of friends from the Brotherhood of Saint Luke in *Christ's Entry into Jerusalem*,⁶⁶ this time with all the members of the brotherhood. According to Anton Merk, such portraits are "on the one hand a badge of friendship and on the other an expression of a desired connection to religious representations."⁶⁷

A similar approach is expressed in the painting *The Exaltation of the Holy Cross*, which shows the finding of the most precious relic for the Catholic Church, in which Schall presents himself on the left edge of the composition with a group of friends from the Düsseldorf academy, with idealized facial features bringing to mind their youthful portraits. Standing next to him is probably Franz Ittenbach, a figure similar to his self-portrait made in the 1830s,⁶⁸ and a bit further, a partly visible, difficult-to-identify man, who somewhat resembles Carl Müller. On the other side of the cross, near Bishop Makarios, we would like to see the man holding a candle as Ernst Deger, a close friend of Schall's, but his early portraits, such as the oils by Wilhelm Schadow⁶⁹ and Franz Ittenbach⁷⁰ or the engraved

⁶³ Lankheit, op. cit., esp. p. 128.

⁶⁴ See Joanna Lubos-Kozieł, "Wiarą tchnące obrazy," *Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004), p. 95, fig. 7; I am extremely grateful to Dr Joanna Lubos-Kozieł for giving me a photograph of this painting.

⁶⁵ Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck; see *Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Andreas Blühm and Gerhard Gerkens, eds, with essays by Frank Büttner, Rachel Esner, Jens Christian Jensen, M. Piotr Michałowski, Ulrich Pietsch, exh. cat., Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus, Lübeck, 25 June – 3 September 1989, (Lübeck: [s.n.], 1989), p. 104, cat. no. 6.

⁶⁶ The painting does not survive; see *Die Nazarener*, op. cit., p. 152, fig.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ See Wilhelm Neuf, "Franz Ittenbachs künstlerische Entwicklung. Zur fünfzigsten Wiederkehr seines Todestages," *Kunstgabe des Ver. für christliche Kunst im Erzbistum Köln*, 3 (1929), p. 13, fig. 16.

⁶⁹ On 12 May 1998 at Lempertz auction in Cologne; auction cat., p. 288, fig. Undated portrait, most likely from the 1830s.

⁷⁰ 1839, Louvre, Paris; see *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., p. 97, fig. 42.

portrait by Friedrich Meyer,⁷¹ show him in profile, which makes a comparison very difficult. In Herrmann's drawing in the collection of the National Museum in Warsaw, the painter is shown from the back and only resembles the man in the painting by his hairstyle. Therefore, until we acquire new iconographic evidence, the identifications of both the painting and the drawing should retain their question marks.

Representing himself in a circle of old friends from the academy, who at this time were leading representatives of Nazarene religious painting, is a sort of artistic manifesto of Schall's, who declares himself in favour of art in the service of the Catholic Church and of the kind of painting represented by these artists. In the year the painting was created, they had significant successes, such as the frescoes underway in the church in Remagen and the efficiently functioning system of popularizing paintings through religious reproductions. Placing them in a painting in the more provincial Wrocław may represent an attempt by its author to promote himself, as a recommendation for potential commissioners.

A small drawing of studies of various figures at the National Museum in Warsaw represents the artists of the same circle (**fig. 11**).⁷² In its upper left corner we see Ernst Deger and Raphael Schall from the back, walking, their arms linked, no longer in their student berets but in top hats, thin walking sticks in hand. At first I thought that this sketch, which its first owner believed to be the work of Carl Adalbert Herrmann, had been made by a different artist with the same name.⁷³ But if we reject the assumption that it was drawn by Schall during his trip to Italy, we cannot disregard the possibility that Herrmann is its author. He may have painted his colleagues in a different place, such as Silesia, as evidence that he remained in contact with the later generation of Nazarenes.

In conclusion, let me mention a type of portrait that is closely related to the category under discussion here, those of teachers made by their students. Thus, Raphael Schall in 1833 painted Johann Heinrich König,⁷⁴ who had taught numerous artists in Silesia, and who was also his teacher before he left for Berlin that year. But his first Nazarene-style portrait was that of another famous teacher of German artists, Wilhelm Schadow (**fig. 12**), which is to be found among his drawings in the Archdiocese Museum in Wrocław. The model's identification is favoured by his similarity to Schadow's self-portrait in the Stadtmuseum Düsseldorf⁷⁵ and the famous drawing by Bendemann⁷⁶ made in 1860, where he is ill, close to death. The shape of his eyes, mouth and nose are the same as the artist's in this drawing, and what sets them apart is the shape of his skull, which does resemble him in his self-portrait.

Despite some technical shortcomings, Schall's drawing is striking for its exceptional insight in reproducing the subject's facial features. It is of a man with extremely thinned out

⁷¹ 1837; see *Portraits von Düsseldorfer Künstler nach dem Leben gezeichnet und radiert von Fr. Meyer*, 1838 erstes Heft, mit der Bildnissen von H. Plüddemann, C. Deger, C.F. Lessing und Ch. Köhle, 4. In this portrait, Deger's facial expression somewhat resembles the young man in the picture that has been linked to the painting; see n. 62.

⁷² Pencil, paper, 6.2 × 8 cm, inv. no. Rys.Nm.XIX 298 MNW, the National Museum in Warsaw.

⁷³ Kozak, op. cit., p. 227.

⁷⁴ Pencil, paper, 14.4 × 14.3 cm; inv. no. Rys.Nm.XIX 590 MNW, the National Museum in Warsaw; see Scheyer, *Schlesische...*, op. cit., p. 69, fig. 32.

⁷⁵ Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf; see *Kunst des 19. Jahrhunderts...*, op. cit., p. 75, fig. 25; I would like to thank Dr Christoph Danelzik-Brüeggemann of this museum for providing information about this painting.

⁷⁶ See *Kunstmuseum Düsseldorf, Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule, Teil 1: Die erste Jahrhunderthälfte, Text- und Tafelband*, collection cat., Ute Ricke-Immel, ed., Düsseldorf, vol. 1 (text) 1980, cat. no. 100, vol. 2 (tables) 1978, fig. 99.

hair, bags under his eyes and a despondent face expression, formed by furrowed brows and creases from his nose to the tips of his mouth. Like the majority of Schadow's portraits, his figure is filled with an inward focus. It is difficult to tell when this drawing was made, since even in his portraits as a youth he at times gives the impression of being older than his years. Certainly a few years before Bendemann's portrait drawing, in which he looks even older, he is unhealthily overweight and his face is sad and resigned. It is not out of the question that this portrait is somehow connected to the album of drawings dedicated to the painter by his students, which included works by Julius Hübner, Carl Müller, Wilhelm Sohn, Carl Friedrich Lessing.⁷⁷ Schall contributed to it a beautiful composition representing the parting of Saint Elisabeth of Thuringia and her husband and signed *Raphael Schall from Breslau to his beloved master, 30 Nov. 1851*.⁷⁸ It is not out of the question that he was in Düsseldorf at that time and took the opportunity to draw his "beloved" teacher. But this is mere conjecture, confirmed only by the appearance of the man in the drawing. In 1851 Schadow was sixty-three, possibly the age of the man in Schall's portrait. Here, what is more important is the author's attitude toward his subject, expressed in its dedication, that allows us to include this image in the category of friendship portraits.

⁷⁷ The album was prepared to honour Schadow's 25-year tenure at the Düsseldorf academy; see Katharina Bott, *Das Schadow-Album der Düsseldorfer Akademieschüler von 1851* (Hanau: Co-Con Verlag, 2009).

⁷⁸ Pencil, lights painted in white, paper, 44.9 × 35.5 cm, writing at bottom: *Raphael Schall in Breslau seinem geliebten Meister am 30. Nov: 1851*, inv. no. Z 1689, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.

***La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* Félix Buhota z 1885 roku. Z badań źródłowych i materiałowych nad matrycą celuloidową**

W 1972 roku jedyny spadkobierca Konstantego Brandla, jego siostrzeniec, Witold Leitgeber, przekazał do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie dar¹, którego część stanowiła kolekcja prac artystów francuskich działających na przełomie XIX i XX wieku w Paryżu. Wśród nich znajduje się matryca graficzna z kompozycją *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* Félix Buhota² (il. 1).

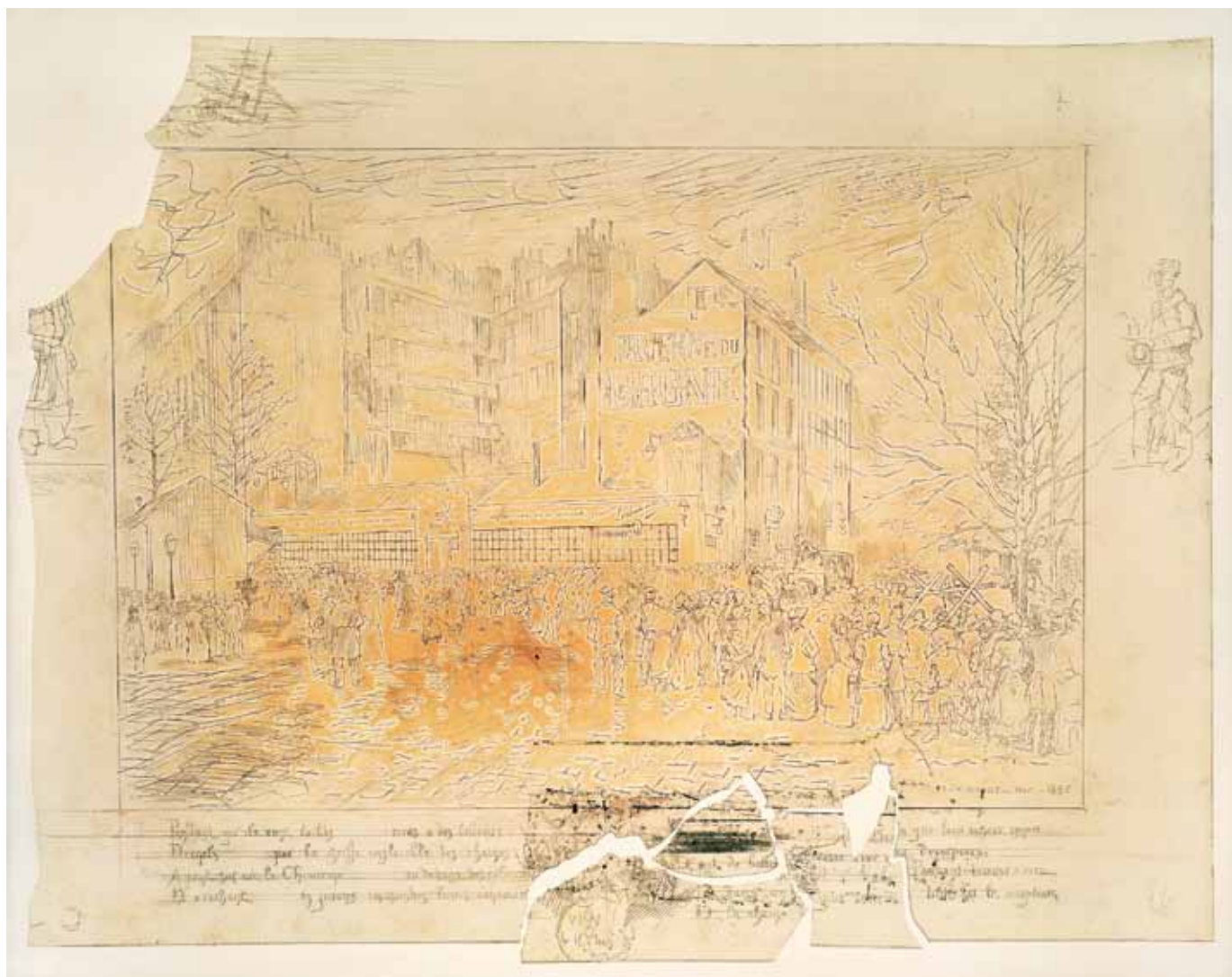
„Taverne du Bagne” w Paryżu, kabaret założony listopadzie 1885 roku przez Maxime’a Lisbonne’a (1839–1905), mieścił się na boulevard de Clichy, a właściwie w zaułku między rue des Martyrs a bulwarem. Lisbonne umieścił na fasadzie napis: *Entrée des condamnés, et Sortie des libérés l’espérance, est bannie de ce lieu...* będący trawestacją słynnego napisu nad bramą Piekła z *Boskiej Komedii* Dantego: „Porzucie wszelką nadzieję, którzy tu wchodzicie”³. Właściciel, dawny komunard, urządził swój przybytek w stylu więziennej łaźni, szybko zyskując przedziwną klientelę – od żądnych artystowskich wrażeń miłośników szaleństw *fin de siècle’u* po rzeczywiście socjalizujących i anarchizujących byłych więźniów i towarzyszy Lisbonne’a. Lokal działał do 12 lutego 1886 roku, potem został przeniesiony na rue de Belleville, gdzie funkcjonował pod nową nazwą „Taverne du Bagne et des Ratapouls”⁴. W roku otwarcia kabaretu Félix Buhot wykonał rycinę, której matryca jest przedmiotem badań opisanych w niniejszym tekście.

¹ Stanisław Lorentz napisał o tym ogromnym darze, zawierającym ponad 2500 dzieł oraz wyposażenie pracowni, w tym kolekcję prac innych, interesujących malarza artystów, we wstępie do katalogu wystawy: Irena Jakimowicz, *Konstanty Brandel (1880–1970)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 14 listopada – 31 grudnia 1977, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977, s. 2–3; zob. też Mirosław Adam Supruniuk, *Konstanty Brandel (1880–1970)* [w:] *Katalog grafiki Konstantego Brandla. Ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, red. Mirosław Supruniuk, Muzeum Uniwersyteckie, Toruń 2005, s. 12.

² *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, 1885, akwaforta, matryca celuloidowa, 33,1 × 44 cm, sygnatury i napisy: w obrębie kompozycji, u dołu, po prawej: *Felix Buhot - Nov. 1885*; pod kompozycją, w dwóch kolumnach, po cztery wersy: *Pendant qu’ils sont la bas [...] tinte sur les comptoirs*; na prawym marginesie: *O Forçats !*; pomiędzy nimi, w obrębie remarki: *VINA 16 SOUS*. Ze spuścizny po Konstantym Brandlu, dar Witolda Leitgebiera z 16 czerwca 1972 r. (Ks. Akc. 8484/72). Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Ob.F.n.1984 MNW.

³ Dante Alighieri, *Boska Komedia*, t. 1, przeł. z włoskiego Edward Porębowicz, wstęp i red. Mieczysław Brahmer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, I 3,9.

⁴ Philippe Autrive, *Maxime Lisbonne* [online], „La Ferté-Alais.com” 2009 [dostęp: 10 lutego 2013], dostępny w Internecie: <http://www.lafertealais.com/contents/fr/d66_maxime_lisbonne.html>.



il. 1 | fig. 1

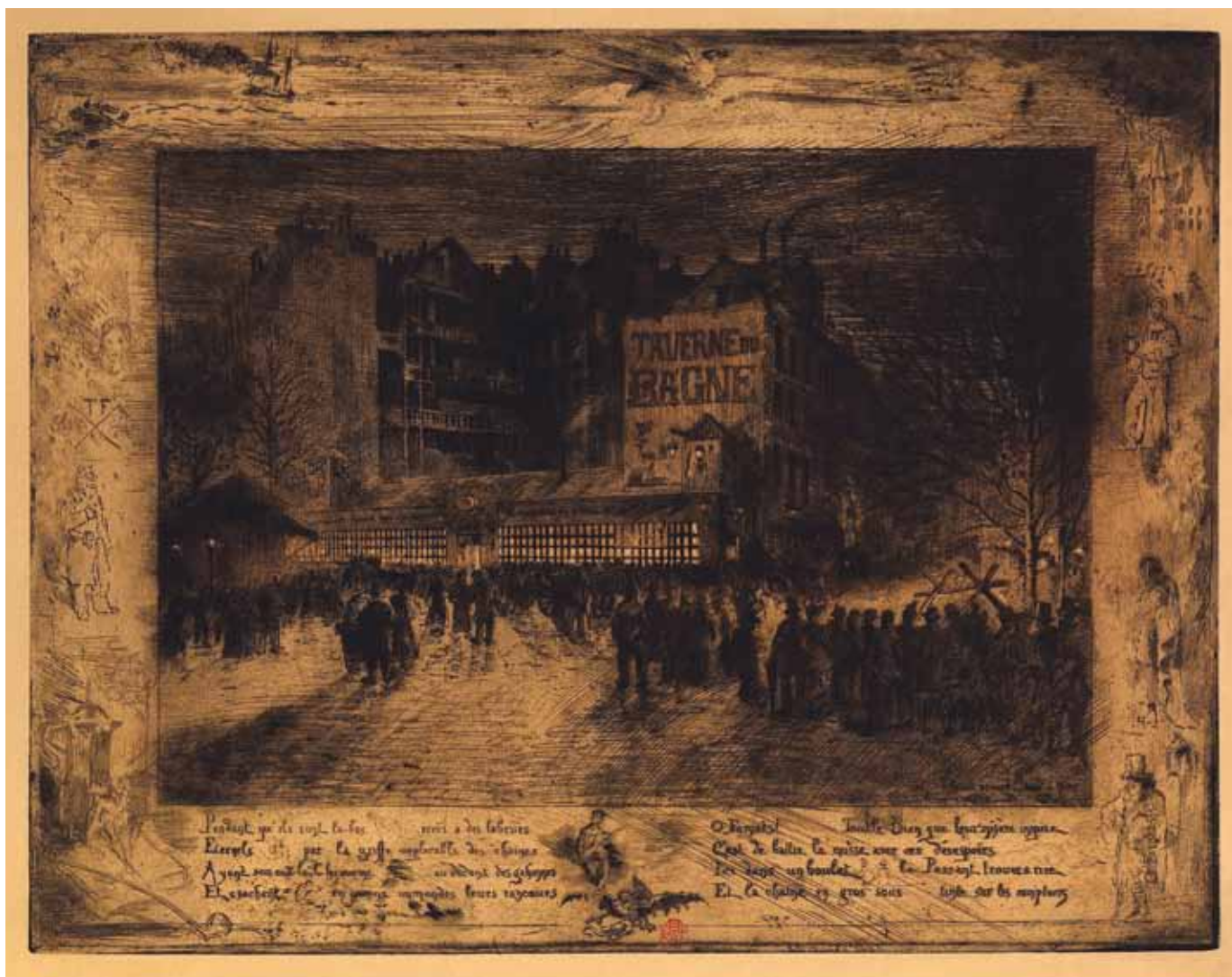
Félix Buhot, matryca graficzna z kompozycją graphic plate with the composition *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

foto: photo © Zbigniew Dołęcki / Muzeum Narodowe w Warszawie

Grafika przedstawia Place des Martyrs w Paryżu (il. 2)⁵, z kabaretem Lisbonne'a „Taverne du Bagne”, i tłumem oczekujących na wejście gości. Główną kompozycję otacza szeroka bordiura z remarkami, w dolnej części znajduje się zapis tekstowy popularnej wówczas ballady, której autorem był paryski dziennikarz i przyjaciel Buhota Jean Le Fustec (1855–1910), znany także jako bretoński bard, samozwańczy archidruid, o imieniu Lemenik, o różnych przydomkach (np. w bretońskiej odmianie języka gaelickiego Yann ab Gwilherm).

Félix Hilaire Buhot (1847–1898) był malarzem i akwafortystą, studiował w École des Beaux-Arts, w atelier Pilsa. Swoją twórczość zaczynał od niewielkich szkiców z natury i grafiki

⁵ Félix Buhot, *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, 1885, akwaforta, sucha igła, akwatinta, papier, 33,8 × 44,8 cm, nr inw. 1904,0219.122, The British Museum, Londyn [online] [dostęp: 11 marca 2013], dostępny w Internecie: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3049297&partid=1&searchText=1904%20219.122&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1>.



ilustracyjnej⁶. Rytowania nauczył się około 1873 roku i szybko odniósł sukces jako zdolny akwaforzysta. Znakomity odbiór swoich rycin zawdzięczał ekspozycjom na Salonach w latach 1875–1886, a także publikacjom w tekach i książkach z rycinami oryginalnymi. Mieszkał głównie w Paryżu, ale często odwiedzał Wielką Brytanię, skąd pochodziła Henrietta Johnston, którą poślubił w 1881 roku. Po 1892 porzucił działalność artystyczną na skutek pogłębiającej się depresji, która doprowadziła do jego przedwczesnej śmierci w 1898 roku.

Eksperymentował głównie z barwną akwaforą, próbując wykorzystać jej walory w celu unowocześnienia grafiki. „Bohaterami” jego kompozycji były ulice Paryża. W swoich rycinach i litografiach Buhot w mistrzowski sposób oddawał efekty gry żywiołów: deszczu, śniegu,

il. 2 | fig. 2

Félix Buhot, *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, stan I state 3/III, The British Museum, Londyn | London

foto: | photo © The Trustees of the British Museum

⁶ Zob. Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. 4, Librairie L. Conquet, Paris 1886; Gustave Bourcard, *Félix Buhot. Catalogue descriptif de son œuvre gravé*, Henry Floury, Paris 1899 (reedycja: Martin Gordon, New York 1979); Jay M. Fisher, Colles Baxter, *Félix Buhot, Peintre-Graveur: Prints, Drawings, and Paintings*, Baltimore Museum of Art, Baltimore 1983.

światła i przestrzeni. Dbał o jakość odbitek i ich ograniczony nakład, podkreślając ich autorski charakter dość licznie stosowanymi remarkami. Wielką wagę przykładał do gatunków używanych przez siebie papierów. Uważając, że współczesne są nietrwałe, zdobywał stare, szmaciane papiery, w miarę możliwości nie zawierające celulozy, wykorzystując ich odcienie i faktury do budowania kompozycji. Część z papierów preparował zresztą na własną rękę, metodami chemicznymi, na przykład poprzez zanurzenie w kąpeli terpentynowej. Dla podkreślenia odbitek *épreuves d'artiste*, stemplował swoje prace monogramem z sową (L.977)⁷.

Dbał także o nakłady swoich rycin reprodukcyjnych, a raczej w jego przypadku ilustracyjnych, czego przykładem może być wydanie słynnego *Japonisme, dix eaux-fortes par Félix Buhot* z 1883 roku, który zawierał szkice akwafortowe ukazujące przykłady ze zbiorów Philippe'a Burty, opublikowanego nakładem autora w stu pięćdziesięciu numerowanych egzemplarzach⁸. Buhot należał do tego pokolenia akwafortistów, które było najlepiej przygotowane warsztatowo i bardziej świadome swej odrębności artystycznej. Dla niego i jego pokolenia każda odbitka z serii była odrębnym dziełem sztuki, sprawdzanym z troską i poprawianym. Takie znaczenie ryciny autorskiej Butry podkreślał w serii artykułów⁹. Wspólnie z Edgarem Degasem i Camillem Pissarrem Buhot przeprowadzał liczne eksperymenty techniczne i wciąż szukał nowych środków wyrazu. Zajmował się także projektowaniem ilustracji, głównie frontyspisów do „L'Illustration Nouvelle”, w 1877 roku wykonał dla nich akwafortową ilustrację *L'Enterrement du burin*¹⁰.

Według monografisty dzieła graficznego Buhota, artysta odbił *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* w trzech stanach¹¹. Matryca celuloidowa znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie pozwala prześledzić prace nad projektem pierwotnym. Centralna kompozycja, umieszczona na omawianej kliszy celuloidowej, podobnie jak w odbitkach stanu pierwszego, została wykonana w technice akwaforty i zawiera wszystkie elementy powtarzane w następnych stanach. Jednak już na marginesach matrycy, których pola zostały wykorzystane dla zamieszczenia na nich remarek¹², można zaobserwować zasadnicze różnice. Dwie postacie, występujące we wszystkich stanach: policjant po lewej i galernik po prawej, podobnie jak statek żaglowo-parowy w lewym górnym rogu, to w tej wersji zaledwie zarysowane szkice. Dolną część bordiury matrycy wypełnia, jak we wszystkich wariantach stanowych, tekst. Jego dwie kolumny rozdziela okrąg z napisem *VIN A 16 SOUS*, który już

⁷ Zob. Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes* [online], Fondation Custodia, Paryż [dostęp: 9 lutego 2013], dostępny w Internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/6942/total/1>>.

⁸ H. Beraldi, op. cit., s. 25–29.

⁹ Philippe Burty, *La Belle-épreuve*, „L'Eau-forte en 1875” 1875, s. 7–13; idem, *L'Eau-forte moderne en France*, „L'Eau-forte en 1874” 1874, s. 5–13; Philippe Burty był kolekcjonerem i miłośnikiem rycin, a także krytykiem i rytownikiem, przyczynił się znacznie do przywrócenie znawstwa i odrodzenia sztuki akwaforty autorskiej.

¹⁰ Félix Buhot, *Frontispice pour L'Illustration nouvelle*, 1877, akwaforta, sucha igła, akwatinta, ruletka, papier, 39,4 × 44,9 cm, nr inw. 178454, New York Public Library [online] [dostęp: 11 marca 2013], dostępny w Internecie: <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?498460>>.

¹¹ Gustave Bourcard, *Catalogue descriptif de son [Félix Buhot] œuvre gravé*, H. Floury, Paris 1899, kat. nr 163.I–III.

¹² Buhot miał zwyczaj komentować zasadniczą kompozycję na marginesach, używając w tym celu remarek, które rozbudowywał do odrębnych historyjek satyrycznych lub aluzyjnych. Przykładem może tu być inna jego rycina ze zbiorów MNW, strona tytułowa do *Les graveurs du XIX^e siècle par Henri Beraldi* (nr inw. 35918/11 MNW), gdzie w sposób nieledwie komiksowy artysta zilustrował swoją aktywność w popularyzowaniu grafiki artystycznej – od nigdy niezrealizowanego pomysłu nazwanego przez niego „Musées d'estampes en province” po artykuł *La Belle-épreuve* czy serii wydawniczej *Maîtres et Petits Maîtres* – i zawarł gorzką refleksję na temat cen rycin równych cenom biletów do cyrku.

w odbitce stanu pierwszego został zastąpiony przez amorka lecącego na smoku, a w stanie drugim uzupełniony jeszcze o alegoryczną postać kobiecą. Na odbitce stanu trzeciego, odmiennej ze względu na zastosowanie dodatkowych technik graficznych (akwatinta, sucha igła i ruletka), marginesy zostały wypełnione licznymi postaciami, umieszczonymi we własnych scenografiach.

Ponieważ wymiary kompozycji wykonanej na płytce celuloidowej są identyczne z wymiarami odbitek z płyty miedzianej, prawdopodobnie stanowi ona rodzaj szkicu przygotowawczego, odbitego następnie na zagruntowanej płycie i ponownie rytowanego i trawionego¹³. Niestety, wśród licznych zachowanych dzieł i przedmiotów z pracowni Buhota, znajdujących się głównie w zbiorach francuskich, brytyjskich i amerykańskich¹⁴ nie odnaleziono jak dotąd płyty miedzianej z omawianą kompozycją, co pozwoliłoby na bardziej wnikliwe porównanie prac wykonanych przez niego na obu matrycach. Na podstawie badanego materiału można tylko stwierdzić, że po przeniesieniu kompozycji centralnej na płytę miedzianą, szkice wypełniające bordiurę uległy znacznym przekształceniom i uzupełnieniom, a główna rycina została wzbogacona poprzez użycie przez artystę dodatkowych technik graficznych.

Na tym etapie badania matrycy przy pomocy metodologii dostępnych historykowi sztuki koniecznym stało się nawiązanie współpracy z konserwatorami chemikami, aby ustalić, z jakiego materiału zostało wykonane opracowywane podłoże. Powstał projekt badawczy nad zachowanymi w muzeum zespołami nietypowych matryc graficznych z przełomu XIX i XX wieku. Projekt obejmuje badaniami także około stu egzemplarzy matryc wykonanych głównie przez Feliksa Stanisława Jasińskiego (1862–1901) i Feliksa Jabłczyńskiego (1865–1928) oraz pojedyncze prace innych autorów, wszystkie opracowywane z punktu widzenia historyka sztuki przez Ewę Milicer, wybitną znawczynię tematu.

Prace prowadzone przez Elżbietę Rosłonec w Laboratorium MNW miały następujący przebieg – do badań materiałowych z dolnej, uszkodzonej części matrycy została pobrana próbka. Oznaczono jej fizyczne i chemiczne właściwości oraz skład chemiczny tworzywa sztucznego. Próbkę poddano dokładnej obserwacji mikroskopowej w świetle widzialnym i ultrafiolecie. Ponadto zbadano rozpuszczalności, odporność mechaniczną, gęstości, zachowanie podczas rozkładu termicznego w płomieniach palnika i oznaczono temperaturę płynięcia. Wreszcie przeprowadzono charakterystyczne reakcje chemiczne oraz specyficzne próby dla tworzyw sztucznych.

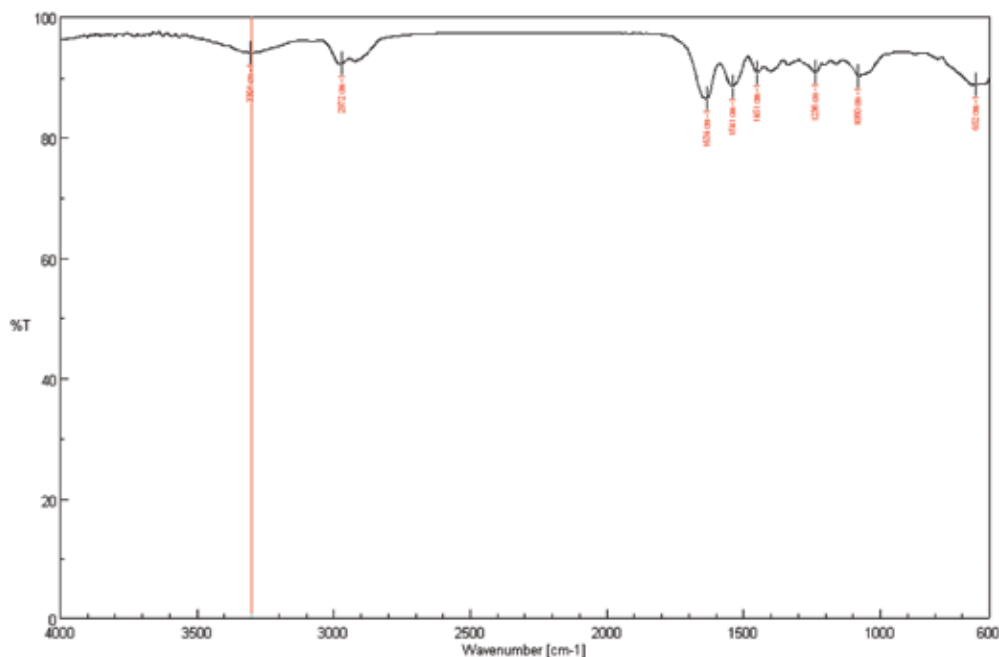
Badania wykazały, że matryca została wykonana z płaskiej, sztywnej, półprzezroczystej płyty pożąłkłego tworzywa sztucznego o grubości 0,15 cm, trudnej do cięcia skalpelem i łatwej do zarysowania. Dla potwierdzenia badań fizykochemicznych wykonano widma w podczerwieni na spektrometrze FTIR w Pracowni Spektroskopii Optycznej Instytut Chemii Organicznej PAN Warszawa¹⁵ (il. 3). Zaobserwowano charakterystyczne pasma wiązań C–O około 1140–1100 cm⁻¹, –NO₃ około 1640 cm⁻¹, C=O około 1760–1690 cm⁻¹. Widmo FTIR badanego tworzywa zawierało charakterystyczne pasma absorpcji dla widm wzorcowych

¹³ Bardzo dziękuję Piotrowi P. Czyżowi z Gabinetu Rycin i Rysunków MNW za zwrócenie mojej uwagi na analogię z czynnościami wykonywanymi przez grawerów złotników.

¹⁴ Po śmierci artysty, spełniając jego wolę, wdowa po nim rozdzieliła jego dzieła następująco: kolekcję rycin własnych do Bibliothèque nationale w Paryżu (donacja 1898–1899); kolekcję rycin innych autorów współczesnych i dawnych do Musée du Petit Palais w Paryżu (donacja 1902), w tym samym roku do British Museum w Londynie, Musée des Beaux-Arts de Caen i Musée du Luxembourg. Jednak część zbiorów pozostała w rękach rodziny i została sprzedana na kilku aukcjach. Trafiły one w latach 1979–1990 do zbiorów Bibliothèque nationale. Za: F. Lugt, op. cit.

¹⁵ Spektroskopia w podczerwieni (IR) pozwala na analizę struktury cząsteczek (obecnych grup funkcyjnych), jak i ich oddziaływania z otoczeniem. Zastosowano Spektrometr FTIR Jasco 6200; w zakresie pomiarów ciał stałych techniką odbiciową (ATR na kryształ selenku cynku).

Widmo próbki z matrycy



il. 3 | fig. 3

Zarejestrowane widmo w podczerwieni badanej próbki | Register of the infrared spectrum of the study sample

celuloidu¹⁶. Na stoliku Boetiusa oznaczono temperaturę płynięcia i stwierdzono, że próbka ogrzewana mięknie w temperaturze 70°C i rozpływa się na szkiełku w temperaturze 95°C. Po wystudzeniu zastyga w ciekłą bezbarwną warstwę. W świetle ultrafioletowym wykazuje niebieską fluorescencję.

Próbka okazała się odporna na działanie rozcieńczonych kwasów i zasad. Nie rozpuściła się w wodzie, a w alkoholu spęcznieła. Rozpuściła się w acetonie i mieszaninie alkoholu i eteru, tworząc ciekłą bezbarwną warstwę. W wysokich temperaturach rozłożyła się z wydzielaniem gazu. Spalała się gwałtownie jasnym płomieniem. Zwęglając się, wydzielila dym tlenków azotu i lekki zapach kamfory. Niektóre z tworzyw sztucznych charakteryzują się indywidualnymi cechami ułatwiającymi ich szybką identyfikację. Azotan celulozy (celuliod) potarty suchą ręką lub suknem wydzielala zapach kamfory. Na podstawie widm w podczerwieni oraz przeprowadzonych badań została stwierdzona obecność celuloidu, tworzywa sztucznego powstałego z naturalnych substratów, składającego się z azotanu celulozy i kamfory oraz octanu celulozy. Proporcje obu składników zależą od stopnia przebiegu reakcji, od ilości pozostawionych grup azotanowych i zawartości kamfory (zmiękczacza). Podczas badania zostały uwzględnione także zmiany starzeniowe, jakie nastąpiły w materiale matrycy. Nastąpiła degradacja pod wpływem światła, utlenienie i zakwaszanie wiązań idące w stronę octanu celulozy. Dlatego zostały wykryte nieznaczne odstępstwa od wartości wzorcowych czystych substancji chemicznych.

¹⁶ NIST Standard Reference Database, Number 69 [online] [dostęp: 1 marca 2012], dostępny w Internecie: <<http://webbook.nist.gov/chemistry>>.

Celuloid, azotan celulozy jest najstarszym sztucznym termoplastem odkrytym w 1868 roku, później ze względu na łatwopalność wypartym przez octan celulozy¹⁷. Wynalezienie celuloиду skłoniło Buhota, zawsze zainteresowanego nowatorskimi rozwiązaniami technologicznymi, do eksperymentu z tym materiałem jako matrycą graficzną. Okazał się on materiałem bardzo wygodnym w obróbce, termoplastycznym, łatwym w kształtowaniu. Cienkie płyty krojono nożycami, grubsze piłą po uprzednim ogrzaniu w gorącej wodzie. Negatyw można było opracować na zimno lub ogrzanym narzędziem. Korekty dokonywano acetonem i polerowano woskiem. Prawdopodobnie jednak nacisk prasy powodował napięcie w materiale i uszkodzenia. Konieczna też była ostrożność przy pracy z materiałem łatwopalnym¹⁸. Zapewne dlatego w późniejszych latach artyści używali celuloиду do wykonywania zaledwie prób lub eksperymentów własnych, drogie płyty miedziorytnicze rezerwując do przygotowania kompozycji zamówionych przez wydawców.

Wyniki przeprowadzonych badań chemicznych pozwoliły ostatecznie ustalić skład materiału, z którego została wykonana matryca opracowana graficznie przez Buhota. Pozwoliło to na zweryfikowanie wcześniejszego określania tego materiału jako podłoża organicznego, czyli „matrycy koloidowej”. Ustalenie, że artysta pracował na matrycy celuloidowej potwierdziło wcześniejsze domniemania monografistów o technicznej innowacyjności jego zabiegów artystycznych i skłonności do poszerzania granic eksperymentów technologicznych.¹⁹ Niezwykle interesujący wynik współpracy reprezentantów obu dziedzin zajmujących się muzealiami – historyka sztuki i konserwatora chemika – w dalszych badaniach nad nietypowymi matrycami graficznymi, pozwoli na pogłębienie specjalistycznej wiedzy o wykorzystywaniu wynalazków przez artystów reformujących sztuki plastyczne w okresie *fin de siècle*'u.

¹⁷ Krzysztof Dobrosz, Adam Matysiak, *Tworzywa sztuczne, materiałoznawstwo i przetwórstwo*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1994.

¹⁸ *Encyklopedia techniki*, tom: *Chemia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

¹⁹ Jerzy Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Łódź 1985; Andrzej Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, Arkady, Warszawa 1975; Aleksander Kołodziejczyk, *Naturalne związki organiczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003; Jerzy Ciabach, *Żywice i tworzywa sztuczne stosowane w konserwacji zabytków*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1998.

| *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* of 1885 by Félix Buhot. **Historical Research and Material Testing** **of Its Celluloid Plate**

In 1972 the National Museum in Warsaw received the Polish artist Konstanty Brandel's art collection from Brandel's sole heir, his sister's son Witold Leitgeber. The bequest included works by French artists active in Paris at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.¹ Among them was a printing plate with the composition of *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* by Félix Buhot² (fig. 1).

"La Taverne du Bagne", a cabaret founded by Maxime Lisbonne (1839–1905) in November 1885, was located in Paris in boulevard de Clichy or, more precisely, in a lane between rue des Martyrs and boulevard de Clichy. On its façade, Lisbonne placed a sign that read: *Entrée des condamnés, et Sortie des libérés l'espérance est bannie de ce lieu...* [Entrance for the condemned, and exit for the released, hope is banished from this place...], a travesty of the inscription over the gates of hell in Dante's *The Divine Comedy*, "All hope abandon ye who enter here."³ Lisbonne, a former Communard, decorated his place as a prison and quickly acquired a peculiar clientele, a mix of those who sought eccentric fin-de-siècle diversions, former prisoners and Lisbonne's comrades sympathizing with socialism and anarchy. The cabaret operated in this space until 12 February 1886, when it was moved to rue de Belleville and renamed "Taverne du Bagne et des Ratapouls."⁴ It was in 1886 that Félix Buhot made the illustration whose plate is examined here.

¹ Stanisław Lorentz described this enormous bequest of over 2,500 works and the contents of Brandel's studio, which included works by other artists of interest to him, in the introduction to Irena Jakimowicz, *Konstanty Brandel (1880–1970)*, exh. cat., the National Museum in Warsaw, 14 November – 31 December 1977 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1977), pp. 2–3; see also Mirosław Adam Supruniuk, "Konstanty Brandel (1880–1970)," in *Katalog grafiki Konstantego Brandla. Ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu*, Mirosław Supruniuk, ed. (Toruń: Muzeum Uniwersyteckie, 2005), p. 12.

² *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, 1885, etching, celluloid plate, 33.1 × 44 cm, signatures and text: within the composition, bottom right *Felix Buhot - Nov. 1885*; below the composition, two columns, four lines each: *Pendant qu'ils sont la bas (...) tinte sur les comptoirs*; right margin: *O Forçats !*; between them, within the remark: *VIN A 16 SOUS*. Endowment of Konstanty Brandel, bequest of Witold Leitgeber of 16 June 1972 (Ks. Akc. 8484/72). The National Museum in Warsaw, inv. no. Gr.Ob.F.n.1984 MNW.

³ Dante Alighieri, *The Divine Comedy* [online], "The Vision of Hell," Canto III, line 9 [retrieved: 8 July 2013], at: <<http://www.gutenberg.org/files/8789/8789-h/8789-h.htm#link3>>.

⁴ Philippe Autrive, "Maxime Lisbonne" [online], *La Ferté-Alais.com* 2009 [retrieved: 10 February 2013], at: <http://www.lafertealais.com/contents/fr/d66_maxime_lisbonne.html>.

The print features Place des Martyrs in Paris (**fig. 2**)⁵ with Lisbonne's "Taverne du Bagne" and a crowd waiting to get in. A wide border filled with printed remarks accompanies the main composition. Its bottom segment features the text of a well-liked ballad of the era written by a popular Parisian journalist and Buhot's friend Jean Le Fustec (1855–1910). Le Fustec was also known as a Breton bard, a self-appointed arch-druid who went by the name Lemenik and used various other nicknames, including Yann ab Gwilherm in Breton Gaelic.

Félix Hilaire Buhot (1847–98) was a painter and etcher who studied at the École des Beaux-Arts, in Isador Pils's studio. He began with small nature sketches and graphic illustrations,⁶ learnt etching around 1873 and quickly became successful and recognized as a talented etcher. His prints were received enthusiastically at the Salons of 1875–86, as well as in publications, folders and books containing original prints. He lived mostly in Paris, but often visited Great Britain, the home of Henrietta Johnston, whom he would marry in 1881. Suffering from depression, he abandoned his art in 1892 and died prematurely in 1898.

Buhot experimented mostly with colour etching, aiming to use its advantages to modernize all etching. The streets of Paris were the "protagonists" of his compositions. His prints and lithographs expertly convey the effects of the elements at play: rain, snow, light and space. He took great care to maintain the high quality of his prints and their limited editions, stressing each one's uniqueness by placing different remarks on their margins. It was also very important to him to use high-quality paper. Believing that contemporary paper was not durable, he sought out old rag paper containing as little cellulose as possible, and took advantage of its shades and textures to create his compositions. He also made his own paper with chemical processes, for instance immersion in a turpentine solution. To stress that the copies were *épreuves d'artiste*, he stamped his works with a monogram, which incorporated an owl (L.977).⁷

Buhot also took care with editions of his reproduction prints, which in his case tended to be illustrations. One example was the famous "Japonisme, dix eaux-fortes par Félix Buhot," etched renditions of pieces from Philippe Burty's collection, of which Buhot self-published 150 numbered copies in 1883.⁸ Buhot belonged to a generation of etchers who had received the best technical training and were well aware of their artistic discreteness. Every print in a series was an individual work of art, looked over carefully and perfected – this was the definition of original print that Burty emphasized in a series of articles.⁹ Buhot conducted numerous technical experiments together with Edgar Degas and Camille Pissarro, and was in constant

⁵ Félix Buhot, *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne*, 1885, etching, drypoint, aquatint, paper, 33.8 × 44.8 cm, inv. no. 1904.0219.122, The British Museum, London [online] [retrieved: 11 March 2013], at: <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3049297&partid=1&searchText=1904%2c0219.122&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1>.

⁶ See Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. 4 (Paris: Librairie L. Conquet, 1886); Gustave Bourcard, *Félix Buhot. Catalogue descriptif de son œuvre gravé* (Paris: Henry Floury, 1899; reprinted, New York: Martin Gordon, 1979); Jay M. Fisher, Colles Baxter, *Félix Buhot, Peintre-Graveur: Prints, Drawings, and Paintings* (Baltimore, Md.: Baltimore Museum of Art, 1983).

⁷ See Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes* [online], Fondation Custodia, Paris [retrieved: 9 February 2013], at: <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/6942/total/1>>.

⁸ Beraldi, *op. cit.*, pp. 25–9.

⁹ Philippe Burty, "La Belle-épreuve," *L'Eau-forte en 1875*, 1875, pp. 7–13; id., "L'Eau-forte moderne en France," *L'Eau-forte en 1874*, 1874, pp. 5–13; Philippe Burty was a print collector and enthusiast, as well as a critic and an engraver, and he made a significant contribution to the revival of knowledge about and the rebirth of the art of original etching.

pursuit of new means of expression. He also designed illustrations, mostly frontispieces for *L'Illustration Nouvelle*, and in 1877 produced an etched illustration of *L'Enterrement du burin* for the magazine.¹⁰

According to the author of a monograph about his graphic work, Buhot reproduced *La Place des Martyrs et la Taverne du Bagne* in three states.¹¹ The celluloid plate in the collection of the National Museum in Warsaw allows us to investigate his work on the initial design. Like the impressions of the first state, the central composition, placed on celluloid film, uses the etching technique and contains all the elements that would be repeated in the subsequent states. But fundamental differences already become visible in the margins of the plate, which served Buhot to record his remarks.¹² Two figures present in all three states, a policeman on the left and a galley slave on the right, as well as the steam-sailing ship in the upper left corner, appear merely as outlines in this version. In all three states, as well as on the celluloid plate, the bottom part of the composition border is filled with text. On the plate, the two columns of text are separated by a circle with the words *VIN A 16 SOUS*; in the first state, a cupid flying on dragonback replaces them, and in the second state an allegorical woman's figure is added. A print of the third state, different because of additional graphic techniques (etching, drypoint needle and roller), the margins are filled with many figures arranged in their own scenographies.

Because the dimensions of the composition on the celluloid plate are identical to the dimensions of the impressions made from the copper plate, it likely served as a sort of preparatory sketch, which was later transferred onto a grounded plate and again etched and incised.¹³ The copper plate with this composition has unfortunately not been found among the many surviving works of art and items from Buhot's atelier, which are mostly in French, British and US collections.¹⁴ If it were to be found, we would be able to compare the prints Buhot made on the two different plates in greater detail. The materials under examination here merely allow us to determine that after the central composition was transferred onto a copper plate, the sketches in its margins were significantly transformed and filled in, while the main print was enriched with additional graphic techniques.

At this point in the study of the plate using methods available to the art historian, it became necessary to enlist the help of conservators trained in chemistry in order to determine what

¹⁰ Félix Buhot, "Frontispice pour *L'Illustration nouvelle*," 1877, etching, drypoint, aquatint, roller, paper, 39.4 × 44.9 cm, inv. no. 178454, New York Public Library [online] [retrieved: 11 March 2013], at: <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?498460>>.

¹¹ Gustave Bourcard, *Catalogue descriptif de son [Félix Buhot] œuvre gravé* (Paris: H. Floury, 1899), cat. no. 163.I–III.

¹² Buhot habitually used the margins of his compositions for remarks, which he built up into separate satirical or allusive stories. An example of this is another of his prints in the collection of the National Museum in Warsaw, the title page of *Les graveurs du XIX^e siècle par Henri Beraldi* (inv. no. 35918/11 MNW), where he illustrated his activities to popularize original etchings in a comics-like style. Among them were an unexecuted idea he called "Musées d'estampes en province," the article "La Belle-épreuve" and the "Maîtres et Petits Maîtres" publications series; he wrote bitterly that the price of an engraving was the same as that of a circus ticket.

¹³ We would like to thank Piotr P. Czyż of the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw for bringing to our attention the analogy with the methods of goldsmith-engravers.

¹⁴ After Buhot's death, his widow honoured his will and donated the works as follows: the collection of his own illustrations to the Bibliothèque nationale in Paris (1898–99); the collection of illustrations by other contemporary and earlier artists to the Musée du Petit Palais (1902) and the British Museum, Musée des Beaux-Arts de Caen and Musée du Luxembourg (1902). The family did, however, keep some of his works and sell them at several auctions. In 1979–90 they landed in the collection of the Bibliothèque nationale. Lugt, op. cit.

material was used to make the ground. We designed a research project to study the atypical graphic plates from the turn of the nineteenth and twentieth centuries in our museum. This project would also examine the approximately one hundred plates made mostly by Feliks Stanisław Jasiński (1862–1901) and Feliks Jabłczyński (1865–1928), as well as single ones by others. The eminent expert Ewa Milicer is engaged in studying them from the art-historical point of view.

The work led by Elżbieta Rosłonec of the Laboratory of the National Museum in Warsaw is organized as follows: a sample was taken from the damaged bottom part of the plate. Its physical and chemical properties and the chemical composition of the plastic were determined. The sample was examined carefully under a microscope in visible light and ultraviolet light. Also tested were its solubility, mechanical resilience, density, reaction from thermolysis caused by the flame of a burner. Its melt flow index was established. Finally, characteristic chemical reactions and specific tests for plastics were conducted.

This analysis revealed that the plate had been made out of a flat, rigid, semi-transparent 0.15-cm thick yellowed plastic, which was difficult to cut with a scalpel and which scratched easily. To confirm the physical and chemical tests, infrared FT-IR spectroscopy was conducted in the Laboratory of Optical Spectroscopy of the Institute of Organic Chemistry of the Polish Academy of Sciences in Warsaw¹⁵ (**fig. 3**). Distinctive bands of C–O bonds of c. 1140–1100 cm⁻¹, -NO₃ c. 1640 cm⁻¹, C=O c. 1760–1690 cm⁻¹ were observed. The FT-IR spectrum test of the plastic revealed characteristic absorption bands for model celluloid.¹⁶ In the hot stage, flow temperature was marked, and it was determined that the heated sample softened at 70°C and melted on a glass plate at 95°C. After it was cooled down, it set as a thin colourless film. In ultraviolet light it revealed a blue fluorescence.

The sample was resistant to diluted acids or alkali, insoluble in water, and swelled in alcohol. It dissolved in acetone and a solution of alcohol and ether, forming a thick, colourless layer. At high temperatures, it broke down and emitted a gas. It burnt abruptly with a light-coloured flame. In carbonizing, it emitted a nitrous oxide vapour and a faint smell of camphor. Some plastics have distinct characteristics that make them easily identifiable. Celluloid smells like camphor when it is rubbed with a dry hand or a piece of felt. Infrared spectroscopy and other tests ascertained the presence of celluloid, a plastic made out of natural substrate consisting of nitrocellulose and camphor, as well as cellulose acetate. The ratio of these two ingredients depends on the degree of reaction, the quantity of leftover nitrates and the amount of camphor (softener). The analysis also took into account changes due to aging that had taken place in the plate's material. It had degraded from light, oxidized and its bonds had fermented towards celluloid acetate. This led to the discovery of minor deviations from standard values of pure chemical substances.

Celluloid, nitrocellulose, is the oldest synthetic thermoplastic, which was invented in 1868 and subsequently replaced by celluloid acetate because of its flammability.¹⁷ The invention of celluloid led Buhot, who was infinitely curious about new technologies, to experiment with

¹⁵ Infrared spectroscopy (IR) allows analysis of the structure of functional groups, as well as their interaction with their environment. A Jasco FT-IR 6200 Spectrometer was used to analyse of solids, and to measure solids spectroscopy (ATR on a crystal of zinc selenide).

¹⁶ NIST Standard Reference Database, Number 69 [online] [retrieved: 1 March 2012], at: <<http://webbook.nist.gov/chemistry>>.

¹⁷ Krzysztof Dobrosz, Adam Matysiak, *Tworzywa sztuczne, materiałoznawstwo i przetwórstwo* (Warsaw: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1994).

this material to make a graphic plate. It turned out to be very easy to treat and to mould. Thin sheets could be cut with shears and thicker ones with a saw previously warmed in hot water. The negative could be worked cold or with a heated tool. Corrections could be made with acetone and polished with wax. But pressure from the press could lead to stress and damage of the material. Care had to be taken while working with this flammable material.¹⁸ It was probably for this reason that later artists used celluloid only for their own samples or experiments, reserving costly copperplate to prepare compositions commissioned by publishers.

Thanks to the results of these chemical tests, we were able to determine conclusively the composition of the material Buhot had used to make his graphic plate. We were able to verify its earlier description as an organic base, a “colloid plate.” The establishment of the fact that the artist worked on a celluloid plate confirmed his monographers’ earlier theories that his art was technically innovative and that he tended to push the limits of technology.¹⁹ The exceptionally fascinating outcome of the collaboration between art historian and chemist-conservator will make it possible to plan further analyses of atypical graphic plates. It will allow us to advance specialized knowledge of the use of inventions by artists who reformed the graphic arts at the fin de siècle.

¹⁸ *Encyklopedia techniki*, vol.: *Chemia* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972).

¹⁹ Jerzy Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki* (Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985); Andrzej Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej* (Warsaw: Arkady, 1975); Aleksander Kołodziejczyk, *Naturalne związki organiczne* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2003); Jerzy Ciabach, *Żywyce i tworzywa sztuczne stosowane w konserwacji zabytków* (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1998).

Paryż Blocha i Wokulskiego. Rysunki Charles'a Tronsensa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

W kolekcji rysunków europejskich Jana Gottlieba Blocha (1836–1902) – ofiarowanej w 1903 roku przez wdowę po nim, Emilię z Kronenbergów, Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych, z którego w czasie ostatniej wojny trafiła ona ostatecznie do Muzeum Narodowego w Warszawie – wyróżnia się znaczny zespół rysunków artystów francuskich czynnych w drugiej i trzeciej ćwierci XIX wieku, który od dawna budził zainteresowanie piszącej te słowa. O ile bowiem przy pozyskiwaniu rysunków dawnych mistrzów europejskich, Bloch kierował się stanem ówczesnej wiedzy, radami kustoszy muzealnych i uczonych akademickich¹ oraz udokumentowaną pieczęciami własnościowymi proveniencją, a wreszcie, *last but not least*, własnymi, niemałymi możliwościami finansowymi, o tyle kryteria doboru prac artystów mu współczesnych: rysowników ilustratorów, często dziś zapomnianych i czekających na ponowne odkrycie, wydawały się bardziej zagadkowe.

W tej części zbiorów Blocha, które zdaniem współczesnych liczyły od kilkuset do ok. tysiąca rysunków², wyróżniają się szczególnie większe zespoły prac pojedynczych artystów, którzy bardziej od innych musieli odpowiadać upodobaniom kolekcjonera. Należą do nich Clément-Auguste Andrieux (1829–1881), Jean-Jacques Grandville (1803–1847) i Charles Tronsens (1830 – po 1870). Rysunki Grandville'a, sławnego romantyka i prekursora surrealizmu, opublikowała przed laty Helena Domaszewska³. Te oraz inne rodzajowe i humorystyczne rysunki późnych romantyków francuskich ze zbioru Blocha okazały się idealną ilustracją upodobań estetycznych i szczególnego poczucia humoru Fryderyka Chopina i w sposób istotny ożywiły poświęconą mu wystawę rocznicową⁴. Zmiany w postrzeganiu sztuki drugiej połowy XIX wieku pozwalają odkryć na nowo twórczość Tronsensa, sygnującego swe prace również pseudonimem Carlo Gripp, znanego ilustratora wielu paryskich czasopism epoki Drugiego Cesarstwa.

¹ Kazimierz Broniewski, *Zbiory rysunkowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zbiór rysunków i akwarel Jana Blocha*, „Sztuka” 1904, [Paryż], nr 2, s. 7–73 oraz nr 3, s. 203–208, tu s. 62.

² Ibidem. Zob. też T.J., *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 43, s. 845. Tę ostatnią pozycję wskazał mi Pan Roman Olkowski, za co niniejszym mu dziękuję.

³ Helena Domaszewska, *Rysunki J.J.I. Grandville'a do „Les Métamorphoses du jour” w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1965, IX, s. 265–277; eadem, *Zbiór rysunków Grandville'a w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1975, XIX, s. 537–574.

⁴ Chopin. *Ikona sfera romantyzmu / Iconosphere of Romanticism*, red. Iwona Danielewicz przy współpracy Andrzeja Dzieciołowskiego, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 24 września – 14 listopada 2010, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010, s. 143, kat. nr III.3; s. 148, kat. nr III.5; s. 233–239, kat. nr V.5–12; s. 249, kat. nr V.18; s. 294–295, kat. nr VI.6–7.



il. 1 | fig. 1

Charles Tronsens, *Na ulicy: służąca z koszem i podchmielony przechodzień z parasolem* | *In the Street: A Servant Carrying a Basket and a Tipsy Passer-by with an Umbrella, ok.*
c. 1865, Muzeum Narodowe w Warszawie
The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Charles Tronsens, *Dama wychodząca z domu i stróżka z miotłą* | *A Lady Leaving Her House and Her Concierge with a Broom, ok.*
c. 1865, Muzeum Narodowe w Warszawie
The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

W kolekcji Blocha znajduje się trzydzieści jeden rysunków Tronsensa, które w sposób ironiczny, prześmiewczy i satyryczny przedstawiają codzienne życie Paryża, jego ulice (il. 1) i parki, teatry i teatrzyki, wystawy obrazów oraz jego mieszkańców, od sfer wyższych po służbę, przekupniów i stróżów⁵. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że kolekcjonera rysunki te musiały po prostu bawić swą bezpośredniością i poczuciem humoru, przywołując zarazem pamięć jego własnych paryskich doświadczeń i obserwacji. Wydaje się, że ta część zbioru Blocha oddaje jego upodobania i ma bardziej kameralny, osobisty charakter, inaczej zgoła niż arcydzieła gromadzone ze względu na wielkość nazwisk ich twórców⁶.

Wydaje się, że kluczem do zrozumienia, czym Bloch kierował się przy gromadzeniu tej części swej kolekcji jest klasyczna, wydana w 1873 roku historia karykatury we Francji pióra Johna Grand-Cartereta zatytułowana *Les mœurs et la caricature en France*⁷. Jak niedawno udało się ustalić autorce, jej rzadki egzemplarz trafił do biblioteki Muzeum Narodowego właśnie z biblioteki Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych⁸. Może kiedyś należała do samego Blocha? Wydaje się, że dla zbieracza – kolekcjonera dziewiętnastowiecznych obyczajowych i karykaturalnych rysunków francuskich – ta właśnie książka (i zamieszczone w niej biogramy artystów), mogła być idealnym przewodnikiem. Wśród ponad dwustu zgromadzonych przez finansistę rysunków, obok dzieł artystów sławnych i wybitnych, są również prace takich, których czas popularności minął bezpowrotnie, albo którzy czekają na swe ewentualne ponowne odkrycie. Tronsens i dwaj wspomniani wcześniej rysownicy są w tej części kolekcji szczególnie dobrze i licznie reprezentowani, nie brak w niej jednak prac innych, znanych i cenionych wówczas, tj. między 1830 a 1880 rokiem, a dzisiaj na ogół zapomnianych ilustratorów życia codziennego, karykaturzystów i satyryków. Kazimierz Broniewski, autor jedynego jak dotąd artykułu poświęconego rysunkowym zbiorom Jana Blocha, choć pomija jego dziewiętnastowieczną część (jej to zapewne dotyczyła wzmianka o nadejściu już po śmierci zbieracza zamówionych przezeń rysunków), podkreśla poznawczą rolę podróży, które Bloch podejmował

⁵ Rysunki Tronsensa z kolekcji Gabinetu Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się w Cyfrowym Muzeum Narodowym (www.cyfrowe.mnw.art.pl).

⁶ Justyna Guze, *Jan Gottlieb Bloch kolekcjoner rysunków na skalę europejską* (wykład wygłoszony 6 lutego 2013 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie z okazji jego 150-lecia). MNW planuje wydanie drukiem wszystkich wykładów wygłoszonych w czasie Roku Jubileuszowego.

⁷ John Grand-Carteret, *Les mœurs et la caricature en France*, A la librairie illustrée, Paris [s.a.].

⁸ Inwentarz księgozbioru Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, jest jednym zachowanym do dziś dokumentem stanu posiadania tej instytucji.

dla poratowania zdrowia. Bywał on zarówno w znanych europejskich kurortach, jak i największych europejskich stolicach⁹. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Paryż, w jakim bywał, to to samo miasto, jakie na kartach *Lalki* opisał Bolesław Prus: „Patrzaj – mówi Suzin – to ulica Lafayette, a ot bulwar Magenta. Jedziem wciąż Lafayettem aż do hotelu przy Operze. Powiadam tobie, cud, nie miasto! No, a jak zobaczysz Elizejskie Pola, a potem między Sekwaną i Rivoli... Eh! ja tobie mówię, cud nie miasto... Kobiety tylko zanedo wypychają się. Ale tu inszy smak... [...]”.

„Ulica szeroka, wysadzana drzewami. W jednej chwili przelatuje około niego [Wokulskiego] ze sześć powozów i żółty omnibus, naładowany podróżnymi wewnątrz i na dachu. Na prawo, gdzieś bardzo daleko, widać plac, na lewo – przed hotelem – niedużą markizę, a pod nią gromadę mężczyzn i kobiet, którzy siedzą przy okrągłych stoliczkach, prawie na chodniku, i piją kawę. Panowie są jak wydekoltowani, mają w dziurkach od guzików kwiaty lub wstążeczki i zakładają nogi na kolana akurat tak wysoko, jak przystoi w sąsiedztwie pięciopiętrowych domów [...]”.

„Wokulski idzie w lewo i za węglem tego samego hotelu, w tymże samym hotelu, widzi drugą markizę i drugą gromadę ludzi pijących coś, obok chodnika. [...]”

„Ruch powozów, omnibusów i ludzi pieszych zwiększa się w zastraszający sposób. Co kilka kroków werendy, okrągłe stoliki, ludzie siedzący przy chodnikach. Za powozem, który ma z tyłu lokaja, toczy się wózek ciągniony przez psa, mija go omnibus, potem dwaj ludzie z trzaskami, potem większy wóz na dwu kołach, potem dama i mężczyzna konno i znowu nieskończony szereg powozów. Bliżej chodnika – wózek z bukietami, drugi z owocami, naprzeciw pasztnik, roznośiciel gazet, handlarz starzyzny, roznośiciel książek... [...]”

»Bagatela! – mruknął [Wokulski]. – Około stu wiorst kwadratowych powierzchni, dwa miliony mieszkańców, kilka tysięcy ulic i kilkanaście tysięcy powozów publicznych...« [...]”

„W ciągu tych wędrówek wchodził na wieże: St. Jacques, Nôtre-Dame i Panteonu, wjeżdżał windą na Trocadéro, zstępował do ścieków paryskich i do ozdobionych trupimi głowami katakumb, zwiedzał Wystawę Powszechną, Louvre i Cluny, Lasek Buloński i cmentarze, kawiarnie de la Rotonde, du Grand Balcon i fontanny, szkoły i szpitale, Sorbonę i sale fechtunku. Hale i konserwatorium muzyczne, bydłobójnie i teatry, giełdę, Kolumnę Lipcową i wnętrza świątyni. [...]”¹⁰.

Opis Paryża czasów Wokulskiego i, chciałoby się dodać – Blocha, można by oczywiście kontynuować, bo Prus poświęcił mu w *Lalce* cały rozdział. Wolno przypuszczać, że przy pisaniu swej niezwykle sugestywnej wizji autor, który znalazł się w Paryżu dopiero w 1895 roku¹¹, a zatem już po ukazaniu się powieści¹², z pewnością posługiwał się źródłami, wśród nich był zapewne nieodzowny w owym czasie przewodnik Karla Baedekera (*Paris und Umgebung, nebst Rouen, Havre, Dieppe, Boulogne und den Eisenbahn-Strassen vom Rhein bis Paris*), którego szóste wydanie ukazało się w 1888 roku.

Janina Kulczycka Saloni w swym artykule z 1963 roku zwraca uwagę na podobieństwo wątków „kupieckich” w *Lalce* i w wydanej w 1883 roku powieści Emila Zoli *Wszystko dla pań*, będącej jedenastym tomem cyklu poświęconego rodzinie Rougon Macquart¹³. Prus znał twórczość

⁹ K. Broniewski, op. cit., s. 62.

¹⁰ Bolesław Prus, *Lalka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, t. 2, rozdz. 1, zwł. s. 7, 11, 27, 29.

¹¹ W trakcie podróży do Niemiec, Szwajcarii i Francji.

¹² Warszawski „Kurier Codzienny” drukował powieść w odcinkach od 29 września 1887 do 24 maja 1889 r.; pierwsze wydanie książkowe ukazało się nakładem wydawnictwa Gebethnera i Wolfa w 1890 r.

¹³ Janina Kulczycka Saloni, *Dwie powieści kupieckie: „Au bonheur des dames” Emila Zoli i „Lalka” Bolesława Prusa*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 1, s. 45–60.



il. 3 | fig. 3

Charles Tronsens,
*A l'Alcazar... pour
Thérésa*, po | after 1863,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

il. 4 | fig. 4

Charles Tronsens, *Aux
Italiens... pour la Patti*,
ok. | c. 1865, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

Zoli; *Une page d'amour* (1878) czytała po francusku panna Izabela Łęcka¹⁴, egzemplarz tego romansu znajdował się w bibliotece Prusa, nieobfitującej w zasadzie w literaturę piękną¹⁵. Fragmenty książki Zoli poświęcone modernizującemu się miastu, powstającym przy bulwarach wielkim magazynom, czy jego obserwacje obyczajowe z pewnością nie mogły pozostać bez wpływu na sposób widzenia Paryża przez Prusa i jego *porte-parole* – Wokulskiego.

Odwiedzany przez Wokulskiego i Blocha, opisany przez Prusa Paryż u progu ostatniej dekady XIX wieku, pomimo zniszczeń powstałych podczas wojny francusko-pruskiej i Komuny paryskiej, pozostał tym samym miastem, którego kształt urbanistyczny i po-niekąd społeczny powstał w czasach Drugiego Cesarstwa, nade wszystko za sprawą barona Haussmanna. Wielkie Bulwary, Opera, oś łącząca Plac Gwiazdy z Luwrem poprzez Pola Elizejskie, Plac Zgody, Tuileries, parki i zieleńce miejskie, sieć utwardzonych ulic, system wodno-kanalizacyjny, rozwój transportu publicznego, wszystko to jest tłem dla przedstawianych przez Tronsensa scen rodzajowych. Ukazują one, naturalnie w sposób przerysowany, życie rozmaitych warstw i klas społecznych tej ogromnej metropolii, gdzie dama styka się ze stróżką, służąca z pijakiem, a gentlemani otaczają loretki i aktorki.

Wspominany już Grand-Carteret wielokrotnie powołuje się na *La Nouvelle Babylone* pióra Eugène Pelletana (1813–1884)¹⁶. Wydana w 1863 roku powieść epistolarna stanowi literacki odpowiednik ry-sunków obyczajowych i karykaturalnych ilustratorów francuskich Drugiego Cesarstwa i Trzeciej Republiki. Warto dodać, że krytyczne poglądy tego pisarza, publicysty i zagorzałego republikanina, na obyczaje i modę Drugiego Cesarstwa, musiały być bliskie Prusowi, przeciwnikowi zbytku i luksusu, a orędownikowi tzw. wełnianych wieczorków¹⁷ – skromnych spotkań towarzyskich, podczas których kobiety ubrane były w suknie wełniane zamiast jedwabnych toalet wieczorowych, obowiązujących podczas wystawnych pod każdym względem kolacji, tańczących herbatek i przyjęć, które rujnowały zdrowie i kieszeń uczestników, zwłaszcza w karnawale.

Tronsens pozostaje wciąż artystą nieznanym i zapomnianym. Nie tylko nie doczekał się swego powtórnego odkrycia, ale nie

¹⁴ *Une page d'amour* to ósmy tom cyklu „Les Rougon Maquart”. Zob. pol. wydanie: *Kartka miłości*, przeł. Katarzyna Witwicka, Leszek K. Radzikowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

¹⁵ Hanna Ilmurzyńska, Agnieszka Stepnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa*, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1965.

¹⁶ Eugène Pelletan, *La Nouvelle Babylone. Lettres d'un provincial en tournée à Paris*, Pagnerre, Libraire-Éditeur, Paris 1863. Nie wiadomo, czy Prus tę książkę znał, nie wspomina o niej przywołane w poprzednim przypisie opracowanie księgozbioru pisarza.

¹⁷ Maria Ilnicka, *Wieczorki wełniane*, „Kurier Warszawski” 1884, nr 114 (25 kwietnia), s. 1–2.

il. 5 | fig. 5

Charles Tronsens,
Satyra na teatry paryskie
| Satire on the Theatres
of Paris, ok. c. 1865,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
 Narodowe w Warszawie





il. 6 | fig. 6

Charles Tronsens,
*Entuzjazm i pogarda
na wystawie obrazów*
*Enthusiasm and Scorn
at an Art Exhibition,*
ok. | c. 1865, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

poświęcają mu miejsca nawet wyczerpujące zwykłe słowniki artystów i wydawnictwa encyklopedyczne. Niezastąpionym zatem źródłem z epoki pozostaje Grand-Carteret, który zamieszcza taki jego biogram: „Ch. Tronsens urodził się w 1830 r. w Tarbes, gdzie założył w 1848 r. pismo „Carillonneur”; za radą [Charles’a] Philipona przeniósł się do Paryża w 1850 r., gdzie został uczniem Ed[monda] Morina. Współpracował z pismami „Journal pour Rire” (pod nazwiskiem Tronsens) oraz z „Journal Amusant”, „Illustration”, „Bouffon”, „La Lune”, „Esprit Follet”; był założycielem tytułów prasowych: „Image”, „Paris Comique”, „Petit Paris Comique”; ilustrował *Les Grandes Dames* Arsène’a Houssaye’a i wydawane przez Arthura Arnould pismo „Foire aux Sottises”. W 1870 r. zaczął pracować w banku, kończąc tym samym karierę rysownika. Najważniejsze jego cykle rysunkowe to: *Le Moment des Vacances*, *Comme on écrit l’histoire*, *Sur le trottoir*, *Vieux Lions*, *Au Bal de l’Opéra*, *Le Palais*, *Les étrangers à Paris*, *Les Avocats*; *La Timbropostomanie*, *Les étrangers à Mabillon*, *Paris l’été*, *Les émotions d’un débiteur*, *Le départ des Touristes*. Swoje prace sygnował pseudonimami: F. Pencil, Paul David, Niello, Grap, Fritz. Jako Ch. Tronsens wydał *Les enfants d’aujourd’hui* (1850)”¹⁸.

Rysunki Tronsensa – a wydaje się, że zbiór Blocha jest reprezentatywny w porównaniu z tym, co znajduje się w innych kolekcjach publicznych – są zwykle wykonane piórem i tuszem,

¹⁸ Zob. J. Grand-Carteret, op. cit., s. 648–649.

nerwową, szybką kreską. Typy postaci i sposób, w jaki przedstawiał swych bohaterów, w mi-gawkowym niemal ujęciu, są łatwo rozpoznawalne, a o to przecież chodziło w przypadku ilustracji prasowej. Warto przypomnieć, że fotografia stała się dominującym nośnikiem in-formacji wizualnej w prasie dopiero z końcem XIX wieku¹⁹. Gazety i czasopisma niechętnie rezygnowały z ilustracji, które przydawały im artystycznego blasku. Prace Tronsensa można datować na podstawie strojów przedstawionych postaci i biografii samego artysty, o którym wiadomo, że ok. roku 1870 został urzędnikiem bankowym. W jego rysunkach panowie w cy-lindrach towarzyszą damom w krynolinach, a nieco później w sukniach z tiurniurą, projek-towanych przez ówczesnego dyktatora mody Charles'a Frédérica Wortha, który ubierał samą cesarżową Eugenię. Krynolina była jednym z ulubionych przedmiotów kpín karykaturzystów epoki (il. 2), jej dopełnieniem były olbrzymie szale, narzutki i kapelusze. Nietrudno zatem po stroju rozpoznać profesję kwiaciarek, stróżek czy służących, których skromne, niezbyt po-włóczyście suknie kontrastują z toaletami wielkich dam, czy donaszających je loretek²⁰. W iko-nografii, czy raczej – panoramie obyczajowej, stworzonej przez Tronsensa półświatek zajmuje niebagatelne miejsce. Nawet Wokulski był w *Théâtre des Variétés*²¹, a teatrzyków, kabaretów i innych siedlisk „podkasanej muzy”, jak ją nazywał w tamtych czasach nieoceniony „Kurier Warszawski” pełno było w Paryżu na każdym niemal kroku. Rekrutowały się z nich bohaterki romansów albo modelki najwybitniejszych i mniej wybitnych artystów epoki. W teatrzyku *Alcazar*, uwiecznionym na jednym z rysunków Tronsensa, występowała słynna wówczas pieś-niarka Thérésa²², której osoba była przedmiotem niezliczonych karykatur zamieszczanych w ówczesnych czasopismach paryskich (il. 3). Łoże i publiczność *Théâtre aux Italiens*, czyli opery lirycznej, widać z kolei na rysunku uwieczniającym występ sławnego sopranu Adeliny Patti, która jesienią 1861 śpiewała partię tytułową w *Lunatyczce* Belliniego (il. 4). Była to epoka, w której teatr miał wielkie znaczenie, a spory o jego kształt artystyczny stanowią temat innych szkiców Tronsensa, gdzie Don Kichot walczy o lepsze z Damą Kameliową, a tradycja klasyczna, uosabiana przez Boileau – z romantycznym Don Kichotem (il. 5). Tronsens nie byłby praw-dziwym kronikarzem epoki, gdyby wśród podejmowanych przezeń tematów nie znalazła się wystawa obrazów, które budzą zachwyt jednych i niechęć drugich, co jako żywo przywodzi na myśl znane w dziejach sztuki skandale z dziełami Courbeta i innych nowatorów drugiej połowy XIX wieku oraz salony odrzuconych i wystawy impresjonistów w atelier Nadara (il. 6). Ulica paryska, jej ruch i przechodnie, które tak zafascynowały Wokulskiego, teatry i teatrzyki, *démi-monde*, dwuznaczna sytuacja kobiety w otoczeniu mężczyzn, czyli życie paryskie na gorąco, to ulubione tematy rysunków Tronsensa, w *œuvre* którego nie brak też karykatury politycznej.

Fascynacji Paryżem uległ zapewne także Bloch, skoro w swej kolekcji, obfitującej w praw-dziwe arcydzieła rysunku dawnych mistrzów włoskich i francuskich, paryscy kronikarze życia miasta z Tronsensem na czele zajęli tak znaczące miejsce.

¹⁹ Zob. Pierre Albert, Gilbert Feyel, *Photography and the Media. Changes in the Illustrated Press* [w:] *A New History of Photography*, ed. Michel Frizot, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln 1998, s. 359–369.

²⁰ Loretki – kobiety lekkich obyczajów nazywano tak od kościoła Notre-Dame-de-Lorette, który znajdował się w zamieszkaney przez nie dzielnicy, zwanej także Bréda; zob. E. Pelletan, op. cit., s. 79, 105, 302.

²¹ Teatr założony w 1807 r. przez Pannę Montansier, aktorkę *Comédie Française* w dzielnicy Montmartre, czynny do dzisiaj; w latach sześćdziesiątych odbywały się w nim premiery kolejnych dzieł Jacquesa Offenbacha.

²² *Alcazar* – *café concert* przy Faubourg-Poissonnière, otwarta w 1858 r. i czynna do roku 1902, zwana też *Alcazar d'hiver*, odkąd na Polach Elizejskich otwarto jej letni odpowiednik. Gwiazdą *Alcazar* w latach 1863–1890 r. była pieśniarka Thérésa, właśc. Emma Valladon (1837–1913).

| Bloch's and Wokulski's Paris. Drawings by Charles Tronsens in the Collection of the National Museum in Warsaw

In 1903 Emilia, née Kronenberg, widow of Jan Gottlieb Bloch (1836–1902), donated her husband's collection of European drawings to the Zachęta Society for the Encouragement of Fine Arts (now Zachęta National Gallery of Art). During the Second World War, they became a part of the permanent collection of the National Museum in Warsaw. Most exceptional in the collection is a set of French drawings of the second and third quarters of the nineteenth century, of long-standing interest to this author. As he acquired drawings by Old European Masters, Bloch was guided by the existing state of knowledge about them, the advice of museum curators and academics,¹ the works' provenance as documented by their collectors' marks and, finally and importantly, his own significant wealth. Yet his criteria for selecting works by contemporary artists, many of whom have been forgotten since and are waiting to be rediscovered, are more mysterious.

Standing out most prominently in this part of Bloch's collection, which according to his contemporaries numbered between several hundred and a thousand drawings,² are larger groups of works by individual artists who clearly appealed to the collector more than others. They include Clément-Auguste Andrieux (1829–81), Jean-Jacques Grandville (1803–47) and Charles Tronsens (1830 – after 1870). Years ago, Helena Domaszewska published drawings by Grandville, the famous Romantic and a precursor of Surrealism.³ These and other genre and humorous drawings by the late French Romantics from Bloch's collection turned out to illustrate ideally the aesthetic tastes and, particularly, the sense of humour of Frédéric Chopin, and they greatly enlivened the exhibition celebrating his anniversary year 2010.⁴ A new perspective on the art of the second half of the nineteenth century has allowed us to rediscover works by Tronsens (who signed some of his works Carlo Gripp), a prominent illustrator of many Parisian periodicals of the Second Empire.

¹ Kazimierz Broniewski, "Zbiory rysunkowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zbiór rysunków i akwarel Jana Blocha," *Sztuka* [Paris], no. 2 (1904), pp. 7–73; no. 3 (1904), pp. 203–8, here, see p. 62.

² Ibid. See also T.J., "Z tygodnia na tydzień," *Tygodnik Ilustrowany*, no. 43 (1903), p. 845. I would like to thank Mr Roman Olkowski for bringing this article to my attention.

³ Helena Domaszewska, "Rysunki J.I.I. Grandville'a do 'Les Métamorphoses du jour' w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 9 (1965), pp. 265–77; ead., "Zbiór rysunków Grandville'a w Muzeum Narodowym w Warszawie," *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 19 (1975), pp. 537–74.

⁴ *Chopin. Ikona romantyzmu / Iconosphere of Romanticism*, Iwona Danielewicz with Andrzej Dzieciołowski, eds, exh. cat., The National Museum in Warsaw, 24 September – 14 November 2010 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2010), p. 143, cat. no. III.3; p. 148, cat. no. III.5; pp. 233–9, cat. no. V.5–12; p. 249, cat. no. V.18; pp. 294–5, cat. no. VI.6–7.

Bloch's collection includes thirty-one drawings by Tronsens. In an ironic, mocking and satirical tone they portray daily life in Paris, its streets (**fig. 1**) and parks, theatres and play-houses, painting exhibitions, as well as the whole spectrum of its inhabitants, from the upper classes to servants, tradesmen and watchmen.⁵ We cannot escape the impression that these drawings' directness and sense of humour simply amused Bloch, and that they brought back memories of his own experiences and observations. It would seem that this part of Bloch's collection simply reflects his tastes and is more intimate and personal than the masterpieces he collected because of their creators' fame.⁶

John Grand-Carteret's classic *Les mœurs et la caricature en France*, a history of caricature in France published in 1873, is the key to understanding what guided Bloch as he assembled this part of his collection.⁷ It was established only recently that a rare copy of Carteret's book had at some time been transferred to the library of the National Museum from the library of the Zachęta National Gallery of Art.⁸ Had it perhaps once belonged to Bloch? It seems that this very book, with its biographical sketches of artists, may have served as the perfect guide for a collector of nineteenth-century French genre scenes and caricatures. Of the more than two hundred drawings in Bloch's collection, next to works by famous and eminent artists, are pieces by others whose popularity has passed irretrievably or who may one day be rediscovered. Tronsens and the other two draughtsmen, Andrieux and Grandville, are represented in this part of Bloch's collection exceptionally well and by numerous pieces, but there is no shortage of works by other, well-known and valued illustrators of daily life, caricaturists and satirists who were active between 1830 and 1880, most of whom have been forgotten. Kazimierz Broniewski, who wrote the only article so far about Jan Bloch's collection of drawings, omits its nineteenth-century component (but does mention drawings that Bloch ordered, which arrived only after his death), yet stresses the exploratory role of Bloch's travels to improve his health. He spent time in both famous European spas and Europe's great capitals.⁹ It is difficult to shake off the impression that the Paris he explored is the same city that Bolesław Prus wrote about in *The Doll*.

"Look," said Suzin, "this is the rue La Fayette, and that the Boulevard Magenta. We'll drive all the way down the rue La Fayette to our hotel near the Opéra. Paris is more a miracle than a city, I assure you. Wait till you see the Champs-Élysées and the Seine and the Rivoli... Oh, it's a marvel, I assure you. Perhaps the women are a trifle too forward here. But tastes differ... [...]."

It was a wide street, lined with trees. Just then, half a dozen carriages and a yellow omnibus, weighed down with passengers above and below, flew past [Wokulski]. On the right, far off somewhere, a square could be seen; on the left – at the foot of the hotel – a small awning, under which a throng of men and women sat at small round tables, practically on the pavement, drinking coffee. The men, as though *décolleté*, wore flowers or ribbons in their button-holes and crossed one leg over the other precisely as high as was appropriate in the vicinity of five-storey houses [...].

⁵ Drawings by Tronsens from the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw are at the Digital National Museum (www.cyfrowe.mnw.art.pl).

⁶ Justyna Guze, "Jan Gottlieb Bloch kolekcjoner rysunków na skalę europejską" (Lecture given on 6 February 2013 at the National Museum in Warsaw during the celebrations of its 150th anniversary). The museum is planning to publish all the lectures of its Jubilee Year.

⁷ John Grand-Carteret, *Les mœurs et la caricature en France* (Paris: A la librairie illustrée, [n.d.]).

⁸ The inventory of the book collection of the Zachęta Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, currently at the National Museum in Warsaw, is the only surviving record of that institution's assets.

⁹ Broniewski, op. cit., p. 62.

Wokulski turned to the left and saw, around the corner of the hotel – that very same hotel! – another awning, another throng of people drinking something alongside the pavement. [...]

The traffic of omnibuses and pedestrians grew at an alarming rate. Every few paces found verandahs, little round tables, people sitting by the pavement. A carriage, with a footman behind, was followed by a cart pulled by a dog, an omnibus overtook him, then two people with handbarrows, then a larger cart with two wheels, then a lady and gentlemen on horseback and again an endless stream of carriages. Closer, by the pavement, stood a cart with flowers, another with fruit; opposite was a pieman, a news vendor, a junk dealer, a knife grinder, a bookseller... [...]

‘Nothing to it,’ [Wokulski] thought, ‘some hundred square miles in area, two million inhabitants, thousands of streets, ten thousand public conveyances....’ [...]

In the course of these trips he climbed towers: St-Jacques, Nôtre-Dame and the Panthéon; he went up the Trocadéro in a lift, descended into the Parisian sewers and to the catacombs decorated with human skulls; he visited the world exhibition, the Louvre, and Cluny, the Bois de Boulogne, and cemeteries, the cafés de la Rotonde, du Grand Balcon, and fountains, schools and hospitals, the Sorbonne and the fencing halls, the Conservatory and musical halls, animal fights and theatres, the Stock Exchange, the July Column and temple interiors.”¹⁰

Because Prus devoted a whole chapter of *The Doll* to it, we could continue reading his descriptions of Paris in Wokulski’s – and Bloch’s – era. Significantly, Prus, as he recorded his exceptionally evocative observations, first came to Paris in 1895,¹¹ after his novel had been published.¹² His sources must have included that era’s indispensable guide, Karl Baedeker’s *Paris und Umgebung, nebst Rouen, Havre, Dieppe, Boulogne und den Eisenbahn-Strassen vom Rhein bis Paris*, whose sixth edition had appeared in 1888.

Janina Kulczycka Saloni remarks in her 1963 article about the similarities in the “merchant” themes in *The Doll* and Emile Zola’s 1883 *Au Bonheur des dames*, the eleventh volume in the Rougon-Macquart series.¹³ Prus was familiar with Zola’s books: his hero’s beloved, Miss Izabela Łęcka, reads *Une page d’amour* (1878)¹⁴ in French, and Prus had a copy of this romantic novel in his library, which otherwise had little in the way of belles lettres.¹⁵ The sections of Zola’s novel describing the modernizing city, the *grands magasins* being built on the boulevards, or his observations about local customs, could not avoid having an impact on Prus’s – and his mouthpiece Wokulski’s – impressions of Paris.

Even with the damage brought on by the Franco-Prussian War and the Paris Commune, Paris on the threshold of the last decade of the nineteenth century, which Wokulski and Bloch visited and which Prus wrote about, remained the same city whose urban – and to some degree social – form had been set during the Second Empire, primarily by Baron Haussmann. The Grands Boulevards, the Opera, the axis connecting Place de l’Étoile with the Louvre via the Champs Élysées, place de la Concorde, the Tuileries, the parks and squares, the network

¹⁰ Bolesław Prus, *The Doll* (Budapest, London, New York: Central European University Press, 1996), David Welsh, trans., ch. XXII, esp. pp. 348, 350, 351, 361, 362.

¹¹ His travels took him to Germany, Switzerland and France.

¹² *Kurier Codzienny* (Warsaw) ran the novel in installments from 29 September 1887 to 24 May 1889; it was first published as a book by Gebethner i Wolf publishers in 1890.

¹³ Janina Kulczycka Saloni, “Dwie powieści kupieckie: ‘Au bonheur des dames’ Emila Zoli i ‘Lalka’ Bolesława Prusa,” *Przegląd Humanistyczny*, no. 1 (1963), pp. 45–60.

¹⁴ *Une page d’amour* was the eighth volume in the series “Les Rougon Macquart.”

¹⁵ Hanna Ilmurzyńska, Agnieszka Stepnowska, *Księgozbiór Bolesława Prusa* (Warsaw: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 1965).

of paved streets, its plumbing-sewage system and the development of public transport gave Tronsens the background to his genre scenes. They show the lives of various social strata and classes of this enormous metropolis in which the lady comes in contact with the concierge, the maid with the drunkard and gentlemen flock to lorettes and artistes – all, of course, in exaggerated form.

Grand-Carteret repeatedly quotes from *La Nouvelle Babylone* by Eugène Pelletan (1813–84).¹⁶ This epistolary novel published in 1863 is the literary equivalent of the genre drawings and caricatures of the French illustrators of the Second Empire and the Third Republic. Not to mention that the critical views of the Second Empire by this writer, commentator and zealous republican must have borne a resemblance to Prus's. Prus detested excess and luxury and advocated for the so-called woollen soirées,¹⁷ unassuming social gatherings at which ladies wore wool dresses instead of the silk evening gowns that were the rule at dinners, *thés dansants* and receptions. These were extravagant in every way, ruining their partakers' health and wallets, especially during the carnival.

Tronsens is still an unknown, forgotten artist. Not only has he not been rediscovered, but even art dictionaries and encyclopaedias pay no attention to him. This makes Grand-Carteret a matchless source from his era. His biographical sketch reads: "Ch[arles] Tronsens was born in Tarbes in 1830, and in 1848 he founded the journal *Carillonneur*; he took [Charles] Philipon's advice and moved to Paris in 1850. There he became Ed[mond] Morin's student. He wrote for *Journal pour Rire* (as Tronsens), as well as for *Journal Amusant*, *Illustration*, *Bouffon*, *La Lune* and *Esprit Follet*; he co-founded the publications *Image*, *Paris Comique* and *Petit Paris Comique*; he illustrated Arsène Houssaye's *Les Grandes Dames* and Arthur Arnould's periodical *Foire aux Sottises*. In 1870 he took a bank job, thereby ending his illustrator's career. His most important series of drawings are 'Le Moment des Vacances,' 'Comme on écrit l'histoire,' 'Sur le trottoir,' 'Vieux Lions,' 'Au Bal de l'Opéra,' 'Le Palais,' 'Les étrangers à Paris,' 'Les Avocats,' 'La Timbropostomanie,' 'Les étrangers à Mabillon,' 'Paris l'été,' 'Les émotions d'un débiteur' and 'Le départ des Touristes.' He signed his works F. Pencil, Paul David, Niello, Grap and Fritz. He published 'Les enfants d'aujourd'hui' (1850) as Ch. Tronsens."¹⁸

The drawings by Tronsens (it appears that Bloch's collection includes more of them than do other public collections) are usually in pen and ink and use a nervous, hasty stroke. His types of figures and his practice of presenting his subjects fleetingly, which was important for press illustrations, are easily recognizable. It is important to remember that it was only towards the end of the nineteenth century that photography became the prevailing medium of visual information in newspapers.¹⁹ Newspapers and periodicals were not keen to give up drawings, which lent them an artistic sparkle. Works by Tronsens can be dated by his figures' dress and by his own biography, since we know that he became a bank clerk in about 1870. In his drawings, men in top hats accompany ladies in crinolines, and a little later in dresses with tournure designed by that era's fashion dictator, Charles Frédéric Worth, who dressed Empress Eugénie herself. The crinoline was a favourite target of mockery by caricaturists of this period

¹⁶ Eugène Pelletan, *La Nouvelle Babylone. Lettres d'un provincial en tournée à Paris* (Paris: Pagnerre, Libraire-Éditeur, 1863). We do not know whether Prus was familiar with this book; the inventory of his library (n. 15 above) does not mention it.

¹⁷ Maria Ilnicka, "Wieczorki wełniane," *Kurier Warszawski*, no. 114 (25 April 1884), pp. 1–2.

¹⁸ See Grand-Carteret, op. cit., pp. 648–9.

¹⁹ See Pierre Albert, Gilbert Feyel, "Photography and the Media. Changes in the Illustrated Press," in *A New History of Photography*, Michel Frizot, ed. (Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1998), pp. 358–69.

(**fig. 2**), with added oversized shawls, throws and hats. It is thus easy to identify flower girls, concierges or maids by their clothing, as their modest dresses, which do not trail, contrast with the outfits of the grandes dames or of the lorettes, who wear them as hand-me-downs.²⁰ The demi-monde occupies quite an important place in the iconography, or rather panorama of customs, conceived by Tronsens. Even Wokulski attended the Théâtre des Variétés,²¹ and everywhere one turned, Paris had countless little theatres, cabarets and other hotbeds of the doings of the “muse of frivolity” – which is what the priceless *Kurier Warszawski* newspaper called it in those days. The heroines of romance novels and the models for the eminent and less eminent artists of the era came from their ranks. Thus, the then-famous singer Thérésa,²² a subject of countless caricatures in the Parisian periodicals of the day (**fig. 3**), sang at the Alcazar, which Tronsens immortalized in a drawing. A picture of the famous soprano Adelina Patti in the title role of Bellini’s “La sonnambula” in the autumn of 1861 (**fig. 4**) also shows the boxes and the audience at the Théâtre aux Italiens, the lyric opera. The theatre played an important role in this era; debates about its artistic condition are the subject of other sketches by Tronsens, in which Don Quixote fights for his ideals with la Dame aux camélias, and the classical tradition, impersonated by Boileau, with the romantic Don Quixote (**fig. 5**). Tronsens would not have been a real chronicler of this period had his subjects not included an exhibition of paintings admired by some and disliked by others. This brings to mind the scandals well known in the history of art involving the works of Courbet and other innovators of the second half of the nineteenth century and the Salon des Refusés and the Impressionist exhibitions in Nadar’s studio (**fig. 6**). In Tronsens’s whole oeuvre, which also includes political caricatures, his favourite subject were the streets of Paris: their flow and their people (which also fascinated Wokulski), the theatres, the demi-monde, the ambiguous position of the woman in a man’s world – in a word, Parisian life hot off the press.

Bloch, too, was captivated by Paris. This is obvious in his collection, with its many masterpieces by the old Italian and French masters, whose heart is filled with the chroniclers of Parisian life, with Tronsens prime in their midst.

²⁰ Lorettes were women of light carriage, whose name came from the church of Nôtre-Dame-de-Lorette, which was located in their neighbourhood, Bréda; see Pelletan, op. cit., pp. 79, 105, 302.

²¹ The Théâtre des Variétés in Montmartre was founded in 1807 by Mademoiselle Montansier, an actress of Comédie Française, and it operates to this day; in the 1860s it put on the premieres of several opéras-bouffes by Jacques Offenbach.

²² Alcazar café-concert in the Faubourg Poissonnière, which opened in 1858 and operated until 1902, was also called the Alcazar d’hiver after its summer counterpart was launched in the Champs Elysées. In 1863–90 the singer Emma Valladon (1837–1913), a.k.a. Thérésa, was the star of the Alcazar.

Powstanie styczniowe i jego uczestnicy na kameach z kolekcji Henryki z Dzieduszyckich Capelli. Recepcja wzorów graficznych i fotograficznych

Gliptoteka i jej twórczyni

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się bardzo interesujący zespół kamei wyrzeźbionych w muszli, na których wyobrażone zostały wybitne osobistości polskie oraz wydarzenia z dziejów narodowych. Gliptoteka ta pochodzi ze zbiorów Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, do którego została podarowana w 1879 roku przez Henrykę z Dzieduszyckich Capelli¹. Liczyła ona 271 sztuk: sceny historyczne – 40 kamei, podobizny władców polskich – 52, podobizny żon królów z dynastii Jagiellonów i księżniczek z tego rodu – 11, wizerunki wodzów polskich – 35, portrety powstańców listopadowych – 95, uczestników powstania styczniowego – 31, wybitnych postaci z XVIII i XIX wieku – siedem. Zarówno założyciel raperswileńskiego muzeum, Władysław Broel-Plater, jak i goście zwiedzający ten polski przybytek na szwajcarskiej ziemi zwracali uwagę na oryginalność kamei i ich ładunek emocjonalny². Po przejściu w 1923 roku na własność państwa zbiorów Muzeum

¹ *Roczne zdanie sprawy Zarządu Muzeum Narodowego w Rapperswylu z dnia 29 listopada 1879 roku*, [s.n.], Zurych 1879, s. 8–9; [Wacław Karczewski], *Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswilu*, Dyrekcyja Muzeum, Kraków 1906, s. 38, s. 39–48, il.

² Władysław Broel-Plater napisał: „Zbiór kamei (271), na których wyrzyto po mistrzowski obrazy z dziejów polskich, od Piasta, któremu się aniołowie zjawili, aż do smutnej sceny pochodu na Sybir, przedstawionej według obrazu Grottgera. Inne kamee przedstawiają portrety wszystkich królów polskich, księżniczek z domu Jagiellońskiego, hetmanów polskich i mężów, którzy odznaczyli się podczas powstania 1831 i 1863 r., jako też portrety mężów natchnienia lub nauki. Jest to historia polska ryta na kamieniu, zbiór jakiegożne inne Muzeum nie posiada, dar prawdziwie królewski pani Henryki z hr. Dzieduszyckich Capelli z Florencji”, *Roczne zdanie sprawy...*, op. cit., s. 8–9. W 1891 r. Maria Konopnicka pisała z Zurychu w liście do swego stryja: „[...] ważny i piękny jest dział kamei, niezmiernie subtelnie rzeźbionych, a przedstawiających główne momenty dziejów naszych. Niektóre z nich podług obrazów Matejki: jak *Unia*, *Hołd pruski* i inne. Kończy serię kamea przedziwnej piękności, przedstawiająca *Pochód na Sybir* Grottgera”, Maria Konopnicka, *Listy do Ignacego Wasiłowskiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2005, s. 323. We wspomnieniach z podróży odbytej do Szwajcarii w 1903 r. ks. dr Jakub Górka opisał zbiory raperswileńskie, wśród nich „Kamee drogocenne z muszli wyrobione. Pracował nad nimi Bianchini z Neapolu przez 17 lat. Są darem p. Henryki z hr. Dzieduszyckich Capelli z Florencji. Kolekcja ta liczy 271 sztuk. Zdobi Muzeum od r. 1879. Prawdziwa to perła Muzeum. Przecudne te kamee przedstawiają królów polskich, dalej hetmanów naszych i bohaterów z powstania w r. 1831. Jaką mają wartość można sobie stąd zrobić wyobrażenie, że Anglicy za ¼ część ich chcieli zapłacić 300 tysięcy franków”, Jakub Górka, *Wspomnienia z podróży. Odczyty wygłoszone w Sali Kasynowej w Tarnowie*, wyd. nakł. autora, Tarnów 1904, s. 15. Stefan Żeromski, bibliotekarz w Muzeum w Rapperswilu w latach 1892–1896, dość krytycznie oceniający jego zbiory, „pisał w »Nowej Gazecie«: »Cudzoziemiec może tam zobaczyć dwie właściwie rzeczy większej wartości: Rubensa – portret Władysława IV, kameje rzeźbione w onyksie, wyobrażające historię Polski... «”, cyt. za: Tadeusz Rutowski, *Rapperswyl*, Gebethner i Wolff, Lwów 1911, s. 13.

w Rapperswilu i przewiezieniu ich do Polski w 1927 roku kamee włączono do zbiorów Muzeum Wojska Polskiego, a następnie w 1929 roku zdeponowano w Muzeum Narodowym w Warszawie³. Od tego czasu były one pokazywane jedynie na wystawach czasowych, niektóre zaś prezentowane dłużej w stałych ekspozycjach innych placówek muzealnych⁴.

Zastosowanie niezwyklej formy daktylioteki do zilustrowania dziejów Polski wzbudza zainteresowanie osobą jej fundatorki oraz skłania do poszukiwania wzorów, jakie wybrała dla gliptyków⁵. O Henryce Amalii Mariannie z hr. Dzieduszyckich Capelli (1832–1903), córce Henryka Dzieduszyckiego (1795–1845) i Teodozji z Mielżyńskich (zm. 1878), nie wiemy jak na razie zbyt wiele. Jej ojciec – Henryk hrabia Dzieduszycki herbu Sas – właściciel dóbr w Poznańskim i w Galicji, był jednym z twórców przemysłu cukrowniczego w Polsce. Po jego śmierci Teodozja sprzedała w 1849 roku klucz tłumacki w Galicji i wyjechała wraz z dziećmi – Henryką, Michałem, Marią i Amelią – do Włoch, dając początek włoskiej linii rodu Dzieduszyckich, tzw. florentczyków⁶.

W 1858 roku Henryka wyszła za mąż we Florencji za Maurycego Capellego (ur. 1823), właściciela dóbr Signa pod Florencją. Jego ojciec – Alojzy Ludwik Capelli (1777–1838) – przez blisko trzydzieści lat był profesorem prawa na Uniwersytecie Wileńskim⁷. W Wilnie ożenił się i oprócz

³ Zbiory Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswilu. Katalog XXV wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w kamienicy Baryczków, nakładem Towarzystwa nad Zabytkami Przeszłości, Warszawa 1928, s. 14, kat. nr 101–102. Kamee rzeźbione w muszli, o wymiarach 5,1 × 4 cm (kamee portretowe) lub 7 × 8,2 cm (sceny historyczne), Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 34161/1–52 MNW, 34162/1–11 MNW, 34163/1–40 MNW, 34164/1–35 MNW, 34165/1–7 MNW, 34166/1–31 MNW, 34167/1–95 MNW. Obecnie brakuje trzech kamei (straty wojenne): wizerunku króla Zygmunta I Starego (nr inw. 34161/40 MNW), wizerunku Zofii, córki króla Zygmunta I Starego (nr inw. 34162/5 MNW) oraz sceny z przedstawieniem Skarbka na dworze Henryka V (nr inw. 34163/7 MNW; zob. przyp. 27). Do zbioru dołączony został ręczny spis kamei oprawiony w okładki z zielonego materiału (nr 19510/49/75 MNW), odpowiadający karteczkom z numerami i tytułami przedstawienia naklejonym na odwrocie kamei. Niestety z czasem karteczki uległy częściowemu zniszczeniu lub zagubieniu, natomiast w spisie brak kart z opisem powstańców styczniowych.

⁴ M.in. seria z wizerunkami władców polskich na wystawie w 2005 r. w Galerii Pałacu Prezydenckiego w Warszawie – zob. *Poczty władców polskich. Tradycja państwowości*, kat. wyst., Galeria Pałacu Prezydenckiego w Warszawie, czerwiec–wrzesień 2005, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 75, kat. nr 51 (Ewa Martyna), s. 47, il. i seria z portretami powstańców styczniowych w stałej ekspozycji w Muzeum Polskim w Rapperswilu w latach 1990–2012 – zob. Janusz S. Morkowski, *Historia Polski ryta na muszli* [online] [dostęp: 28 lutego 2013], dostępny w Internecie: <www.nasza-gazetka.ch/_Menu_NG/ng1999/ng1999_6/historia-pol.htm>.

⁵ Temat ten autorki podjęły w dwóch artykułach: zob. Ewa Martyna, Anna Grochala, *Kamee z pocztą polskich władców*, „Spotkania z Zabytkami” 2011, nr 1–2, s. 18–25 oraz Anna Grochala, Ewa Martyna, *Dzieje Polski zakłete w kameach* [w:] *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczaju*, red. Anna S. Czyż, Janusz Nowiński (w druku).

⁶ Teodor Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, t. 4, nakł. Jarosława Leitgebera, Poznań 1882, s. 84; Feliks Pohorecki, *Dzieduszycki Henryk* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1948, s. 108; Teresa Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1997, s. 101; Kazimierz Karolczak, *Dzieduszyccy. Dzieje rodu. Linia poturczycko-zarzecka*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2000, s. 221.

⁷ Czesław Falkowski, *Capelli (Capelli, Kappelli) Ludwik Alojzy* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1937, s. 200–202; Józef Ignacy Kraszewski, *Rachunki z roku 1868. Rok trzeci przez B. Bolesławitę*, księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1869, s. 1005–1008; Daniel Beauvois, *Wilno – polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 86, 124, 127, 133, 141, 239–241. Znane są dwa portrety Alojzego Ludwika Capellego z okresu wileńskiego jako profesora prawa. Pierwszy to obraz olejny z ok. 1823 r. autorstwa Jana Rustema (Lietuvos Dailės Muziejus w Wilnie, nr inw. T 2034); zob. *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst., przygotowany pod kierunkiem Elżbiety Charazińskiej i Ryszarda Bobrowa, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1999 – styczeń 2000, Lietuvos Dailės Muziejus w Wilnie, marzec–wrzesień 2000, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 335, kat. nr 53, il., drugi to litografia wykonana po 1833 r. w zakładzie Antoniego Klukowskiego według rysunku Karola Rypińskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.16424 MNW).

syna Maurycego miał młodszą od niego córkę Biankę. Zmarł po powrocie do ojczyzny. Postać profesora Capello pojawia się na kartach wspomnień wielu osób związanych z Wilnem – kolegów profesorów i studentów, natomiast o związkach z Polską jego syna Maurycego mówi wzmianka Józefa Ignacego Kraszewskiego w *Kartkach z podróży*. Pisarz zanotował, że w 1858 roku „Z osób węzłem jakimś z krajem naszym połączonych wymienić należy jeszcze zamieszkałego we Florencji syna profesora Uniwersytetu Wileńskiego Capelli, żonatego z Polką”⁸.

W połowie XIX wieku Polonia florencka nie była zbyt liczna. W 1860 roku we Florencji osiadł poeta i rzeźbiarz Teofil Lenartowicz, który nawiązał bliskie stosunki zarówno z Henryką Capelli, jak i jej matką Teodozją Dzieduszycką. Gdy Kordian Ujejski w 1874 roku odwiedził poetę w jego mieszkaniu, zobaczył go jak „w kurtce przepasanej chustką czerwoną, w czapeczce na głowie stał i oczyszczał przed laty przez siebie zrobiony biust pani Capellowej”⁹. Lenartowicz był również autorem rzeźbiarskiego portretu Teodozji Dzieduszyckiej¹⁰, a żona poety, malarka Zofia z Szymanowskich (siostra przyrodnia Celiny Mickiewiczowej), jej malarskiego wizerunku¹¹. Henryka Capelli okazywała pomoc Lenartowiczowi zarówno w działalności artystycznej (łożąc m.in. na kosztą związane z wykonaniem niektórych rzeźb¹²), jak i w sprawach osobistych (po śmierci żony w 1870 roku gościła dotkniętego tym ciosem poetę w swej willi pod Florencją¹³). Lenartowicz w korespondencji z różnymi osobami wspominał obydwie damy czasami bardzo życzliwie, a nieraz z goryczą¹⁴. O charakterze tej długoletniej znajomości świadczą jego słowa w liście do Tekli Zmorskiej z 1877 roku: „jest [we Florencji] pani z Dzieduszyckich Capelli, ale zawsze tylko na stopniu prostej znajomości i grzeczności salonowej [...]”¹⁵.

⁸ Józef Ignacy Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, t. I, przypisami i postawieniem opatrzył Paweł Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 338.

⁹ *Głosy o Lenartowiczu 1852–1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył Paweł Hertz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 397. Na temat zaginionego obecnie portretu Henryki Capelli zob. Anna Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1993, s. 64, kat. nr 70.

¹⁰ Portret Teodozji Dzieduszyckiej z 1870 r. to medalion ukazujący ją w profilu, wykonany w białym marmurze (21,5 × 18,5 × 3 cm), Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 34439 MNW. Pochodzi ze zbiorów Muzeum w Rapperswilu, do którego został подарowany przez Henrykę Capelli wraz z kolekcją kamei (napis na odwrocie medalionu: „Je crois faire plaisir au Comte Plater / en ajoutant la Collection, le don / de la tête de ma mère executé / par Theophile Lenartowicz en 1870 / Henriette Cappelli”). Zob. A. Król, op. cit., s. 51, kat. nr 45, il. I/18.

¹¹ Aleksandra Melbechowska-Luty, *Lenartowiczowa Zofia [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1993, s. 33–35. Nieznane jest miejsce przechowywania portretu Teodozji Dzieduszyckiej. Inne dzieło pędzla Lenartowiczowej – *Portret Adama Mickiewicza* – znajdowało się w posiadłości państwa Capelli. Zob. też list Lenartowicza do Tekli Zmorskiej z 19 października 1870, *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861–1893*, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła Jadwiga Rudnicka, postawienie napisał Stanisław Szwalbe, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 80.

¹² Na przykład w 1868 r. opłaciła odlanie z brązu płaskorzeźby *Powrót ludu Bożego do Ziemi Obiecanej* i jej wysyłkę na wystawę do Paryża, zob. list Lenartowicza z 11 maja 1868 do Tekli Zmorskiej, *Listy Teofila Lenartowicza...*, op. cit., s. 60.

¹³ Villa delle Selve, w której przez cztery lata mieszkał Galileusz. Zob. J.I. Kraszewski, *Rachunki...*, op. cit., s. 1008.

¹⁴ Temperatura uczuć Lenartowicza wyrażanych pod adresem matki i córki uzależniona była w dużym stopniu od zamówień i wsparcia finansowego, jakie od nich otrzymywał. Zob. listy do Tekli Zmorskiej z 11 maja 1868, 6 sierpnia 1870 i 9 października 1870 (*Listy Teofila Lenartowicza...*, op. cit., s. 60, 76, 79) oraz do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 16 stycznia 1871 i 8–16 października 1871 (Józef Ignacy Kraszewski, Teofil Lenartowicz, *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył Wincenty Danek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 201, 217).

¹⁵ *Listy Teofila Lenartowicza...*, op. cit., s. 229.

Henryka i jej matka utrzymywały polski charakter swych domów, co zauważali odwiedzający je goście z Polski. Ujejski, pisał, że święcone wielkanocne urządzała „pani Capellowa corocznie na zwykły sposób polski, gromadząc wtedy koło stołu świątecznego swego cały wyższy świat arystokracji i dyplomacji włoskiej, godnie reprezentując nad Arnem staropolską tradycyjną gościnność i serdeczność”¹⁶, a Maria z Przeddzieckich Walewska wspominała o „gościnnych salonach hr. Dzieduszyckiej, osiadłej we Florencji, której córka wyszła za mąż za Włocha p. Capellego”¹⁷.

Wydaje się, że mocnym, jeżeli nie bezpośrednim, impulsem dla Henryki i jej matki¹⁸ do stworzenia gabinetu ilustrującego dzieje Polski mogły być manifestacje patriotyczno-narodowe z 1861 roku i wybuch powstania styczniowego w 1863. Był to bowiem moment nasilenia propagandy narodowej, zarówno w kraju, jak i na emigracji, do czego wykorzystywano łamy prasy, techniki graficzne i fotografię. Jak wynika z informacji rozrzuconych we wspomnieniach różnych osób i korespondencji Lenartowicza, państwo Capelli i hrabina Dzieduszycka nieśli pomoc powstańcom, których los rzucił do Włoch. Już w lutym 1863 roku, jak pisał Lenartowicz do Kraszewskiego, „[...] Było tu kilku ze szkoły w Cuneo [polskiej szkoły wojskowej, której uczniowie zasilili szeregi powstańców – AG, EM], którzy przyszli do mnie o wyrobienie im darmo przeprawy do Turynu, poszedłem więc do Capellego, a ten do prefekta i dano im przeprawę i zapomogę w podróż”¹⁹. Po upadku powstania, późną jesienią 1864 roku, we Florencji zamieszkał generał Józef Hauke pseudonim Bosak, z którym Lenartowicz bardzo się zaprzyjaźnił. W drugą rocznicę powstania odbyło się uroczyste spotkanie u pani Dzieduszyckiej związane z wręczeniem generałowi medalionu odlanego w brązie, dzieła Lenartowicza, przedstawiającego głowę bohatera. Uroczystość tę opisała Maria z Przeddzieckich Walewska: „[przybyli] Państwo Karolostwo Przeddzieccy z dziećmi, pp. Orpizewscy, pani to owa sławna Maria Wodzińska, która była niegdyś natchnieniem poety tonów i poety słowa. Państwo Sierakowscy z północnych stref Polski, księża powstańcy Drohojowski i Wołyński, i kilka innych osób [...]”. Skoro się wszyscy zeszli, poeta zagał uroczystość. Zbliżając się do Bosaka powiedział mu – ofiarowując odlew imieniem rodaków – ów piękny wiersz, którego dotąd nie wydano i który tu przytaczamy. [...] »I dla wygnańców zabłysną nadzieje, / Jako Bożego tryumfu oznaka, / Gdy na sztandarach ludów zajaśnieje, / Szlachetne imię dzielnego Bosaka!« [...]”, następnie wszyscy oddali hołd generałowi, a pani Orpizewska zagrała utwory Chopina, w tym „tryumfalny polonez szlachetnego pochodu Polski, kroczący gościńcem Prawdy”²⁰.

W okresie popowstaniowym, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, do Florencji ściągало wielu Polaków. Niestety, jak wynika z listów Lenartowicza, nie zawsze były to osoby godne szacunku. Ofiarą jednej z nich padli Maurycy Capelli i Teodozja Dzieduszycka. Awanturnik, jak go nazywa Lenartowicz – rzekomy hrabia Sulima Czarnecki Czernik – podający się za garibaldczyka, pożyczył duże sumy od Capellego i Dzieduszyckiej, narobił długów na nazwisko hrabiny, następnie zbiegł do Szwajcarii, gdzie w końcu został schwytany i osadzony w więzieniu²¹.

¹⁶ *Głosy o Lenartowiczu 1852–1940*, op. cit., s. 398.

¹⁷ Maria z Przeddzieckich Walewska, *Polacy w Paryżu, Florencji i Dreźnie. Sylwetki i wspomnienia*, słowo wstępne Michała Sokolnickiego, wydano nakładem księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1930, s. 92.

¹⁸ Przyjmujemy, że Henryka Capelli była nie tylko ofiarodawczynią, ale również zleceniodawczynią omawianej gabinetu. Niewykluczone jednak, że w jej powstaniu miała swój udział Teodozja Dzieduszycka, skoro zaraz po jej śmierci córka ofiarowała cały zbiór do Muzeum w Rapperswilu.

¹⁹ J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, op. cit., s. 82.

²⁰ M. Walewska, op. cit., s. 91–94.

²¹ List Teofila Lenartowicza do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 21 września 1871. Zob. J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, op. cit., s. 213.

Wykonawcy kamei

W opisach zbiorów raperswilskiego muzeum jako wykonawca kamei podawany jest nieokreślony bliżej Bianchini. Najprawdopodobniej był on jednak tylko pośrednikiem handlowym, który zlecił wykonanie kamei nieznanemu gliptykowi, przypuszczalnie z Torre del Greco, największego we Włoszech ośrodka wytwórczości gemm. Nazwisko to pojawia się w *Kartkach z podróży* Kraszewskiego, w opisie Florencji. Pisarz zwrócił uwagę, że „jednym ze znaczniejszych handlów miasta były dzieła sztuki, obrazy, brązy i mozaiki florenckie z kamieni twardych. [...] Mozaika florencka [...] nie składa się [...] ze szkielec, ale z kamieni twardych, dobieranych i wycinanych w różnych kształtach nierównej wielkości tak, by tworzyły rodzaj obrazów, które zwykle przedstawiają kwiaty, zwierzęta, naczynia, ozdoby fantazyjne, płasko lub nawet wypukło odszlifowane. [...] Na mniejszą skalę do ozdoby mebli, stołów itp. zaczęto wysadzania z drogich kamieni robić we Florencji za Kosmasa I, fabryka odtąd istniała ciągle i była prawie jedyną w swoim rodzaju”. Jak podaje pisarz, „Przekupniów handlujących tymi wyrobami w r. 1858 było głównie trzech: Bianchini, Bosi i Corsi, a pomniejszych bardzo wielu. Zaledwie kto przybył do Florencji, natychmiast dostawał adres, często i odwiedziny grzecznego człowieczka z pudełkiem pod pachą. Mało kto bez mozaiki odjeżdżał, choćby przycisku na papier lub broszy dla jejmości [...]”²². Jak z powyższego wynika, działający we Florencji Bianchini, zajmujący się handlem wyrobami rzeźbionymi w kamieniach szlachetnych, mógł pośredniczyć w realizacji kolejnych zamówień Henryki Capelli.

Polskie kolekcjonerstwo kamei

Nie wiemy, kto podsunął Henryce Capelli pomysł stworzenia niezwyklego zbioru gemm ilustrującego historię Polski, być może był to Lenartowicz, który sam sięgał po tematy z dziejów narodowych zarówno w swej twórczości poetyckiej, jak i plastycznej. Kolekcjonowanie gemm starożytnych, a potem współczesnych od dawna cieszyło się wielkim zainteresowaniem. W Polsce ta pasja nie miała tak długiej tradycji jak w innych krajach europejskich i, poza pewnymi epizodami w okresie renesansu (król Zygmunt August, Jan Łaski), o świadomym i celowym kolekcjonerstwie możemy mówić dopiero od XVIII wieku. Wcześniej przede wszystkim gromadzono gemmy w celach użytkowych (jako pieczęcie), dekoracyjnych (biżuteria), czy wreszcie praktycznych (lokata kapitału). Moda na zbieranie gemm, rozbudzona w Europie przez odkrycia archeologiczne w Herkulanum i Pompei, dotarła również do Polski. Było to jednak zainteresowanie bardzo kosztowne i niewielu mogło sobie na nie pozwolić. Uznany kolekcjonerami w Polsce byli m.in. Michał Hieronim Radziwiłł, bratanek króla książę Stanisław Poniatowski i wreszcie sam Stanisław August.

Daktylioteka ostatniego króla Polski należała do cenniejszych w Europie i zapewne była bardzo duża, choć zbiór, udokumentowany w formie katalogu opracowanego przez księdza Jana Albertandego, liczył tylko 292 pozycje. W XIX wieku cenną kolekcję zebrał Michał Tyszkiewicz, który z licznych podróży i wypraw archeologicznych przywoził zabytki starożytne, w tym około tysiąca gemm. Ostatnim wielkim kolekcjonerem był w drugiej połowie XIX wieku Konstanty Schmidt-Ciążyński, który mieszkał na stałe w Londynie. Zebrał zespół liczący ok. 2500 sztuk (w tym ok. 300 sztuk wprawionych w pierścienie) gemm starożytnych,

²² J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży...*, op. cit., s. 337.

od asyryjskich po bizantyjskie, oraz nowożytnych, sygnowanych przez najwybitniejszych gliptyków²³.

Pierwowzory

Przy badaniu kamei ofiarowanych przez Henrykę Capelli niezwykle zajmujące było odszukanie wzorów ikonograficznych, którymi posłużono się do ich wyrzeźbienia. Najprostsze okazało się odnalezienie graficznych pierwowzorów do serii gemm z wizerunkami władców polskich (miedzioryty ilustrujące wydawnictwo Arnolda Myliususa z 1594 roku *Principum et Regum Polonorum Imagines* i znane ryciny z epoki przedstawiające królów elekcyjnych od Zygmunta III do Stanisława Augusta) oraz powstańców listopadowych (litografowane portrety wydane przez Józefa Straszewicza w Paryżu w latach 1832–1834 w publikacji *Les Polonais et les Polonaises de la révolution du 29 novembre 1830*)²⁴. Udało się również połączyć kamee portretowe żon polskich Jagiellonów i ich córek z fotografiami ilustrującymi dzieło Aleksandra Przezdzieckiego *Jagiellonki polskie w XVI wieku* (wydane w czterech tomach w Krakowie w 1868 r.). Po bezowocnych poszukiwaniach odpowiedników hetmanów polskich wyrzeźbionych w muszli wśród wizerunków opublikowanych w popularnych dziewiętnastowiecznych wydawnictwach, rezultat przyniosła dopiero analiza litografii Józefa Swobody *Galerya wodzów polskich* (wydanej we Lwowie w 1863 r.), przedstawiającej grupę trzydziestu pięciu wybitnych mężów stojących na tle trójarkadowego łuku. Gliptycy skopiowali z niej popiersia lub jedynie twarze przedstawionych postaci.

Nieco problemów sprawiły również sceny historyczne. Po dokonaniu oczywistych identyfikacji wzorów, takich jak ilustracje do *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza (miedzioryty zamieszczone w wydaniu warszawskim z 1816 oraz staloryty Antoniego Oleszczyńskiego z lat trzydziestych XIX wieku, w większości opublikowane w jego książce *Wspomnienia o Polakach co słynęli w obcych i odległych krajach*, wydanej w Paryżu w 1843 r.), a także obrazy Józefa Simmlera, Jana Matejki oraz karton Artura Grottgera, pozostało kilkanaście przedstawień, których tematy były rozpoznane, ale wzorce nie²⁵. Pójście tropem malarskich ujęć nie powiodło się. Rozwiązanie kryło się znów w ilustrowanych książkach o historii Polski. Pierwszą z nich jest *Ilustrowany Skarbczyk Polski* Marii Ilnickiej²⁶, wydany w Warszawie dwukrotnie: w 1861 i 1863 roku, druga zaś to *Histoire populaire de la Pologne*

²³ Szerzej zagadnienie kolekcjonerstwa gemm w Polsce omawia Andrzej Laska, *Kolekcjonerzy i grawerzy gemm w Polsce w XVI–XIX wieku*, „Opuscula Musealia. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1986, z. 1, s. 9–30; idem, *Gemmy księcia Stanisława Poniatowskiego*, „Opuscula Musealia” 2001, z. 11, s. 105–112.

²⁴ O tej publikacji pisał już Stefan Żeromski w liście do Henryka Bukowskiego z 5 października 1895: „pod zbiorem kamei można by umieścić stolik elegancki, a na nim księgę z portretami tych bohaterów, z których wykonano kamee jako ze wzorów, tj. Straszewicza *Les Polonais et les Polonaises*. Jest to wydawnictwo wspaniałe i łomaczynoby zarazem kamee [...]”, zob. Stefan Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego*, tekst opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Władysław Wasilewska, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 254.

²⁵ Powyższe kamee portretowe oraz przedstawiające sceny historyczne i ich pierwowzory zostały szerzej omówione w artykułach: E. Martyna, A. Grochala, op. cit. oraz A. Grochala, E. Martyna, op. cit.

²⁶ *Ilustrowany Skarbczyk Polski. Historia Polski opowiedziana wierszem przez Maryę Ilnickę z dodaniem do każdego panowania prozą wiadomości historycznych przez J. B. W. [agnera] i muzyki do niektórych Stanisława Moniuszki. Ozdobiony 45 drzeworytami, przedstawiającymi wizerunki królów polskich i 33 rycin z ważniejszych wypadków dziejowych*, nakładem Alexandra Nowoleckiego w Warszawie Krakowskie-Przedmieście wprost kolumny Zygmunta Nr 457, Warszawa 1861 (drugie wydanie: 1863). Według ilustracji z tej książki zostały wykonane następujące kamee: Chrzest Mieszka I w Gnieźnie, Leszek Biały odrzuca koronę, Kazimierz Wielki bierze włością pod opiekę, Śmierć Barbary Radziwiłłówny, Kordecki broni Częstochowy i Marcin Kątski w Kamieńcu Podolskim.

Leonarda Chodźki²⁷, mająca w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku kilkanaście edycji.

Przeanalizowanie zidentyfikowanego materiału ikonograficznego, który gliptykom posłużył za wzór, pozwoliło na stwierdzenie, jaki klucz zastosowano przy jego doborze. Zleceńodawczyni korzystała przede wszystkim z graficznych serii zarówno portretowych, jak i tematycznych, sięgając głównie do wydawnictw współcześnie wychodzących lub ilustrowanych książek o statusie podręczników historii Polski. Bardzo często pośrednikiem w przenoszeniu wzorów była tu najpewniej fotografia. Określenie tej zasady wyboru pozwoliło na odnalezienie wzorów dla portretów powstańców styczniowych. Były nimi zdjęcia ułożone na dwóch tableaux wydanych ok. 1868 roku.

Z całego zespołu 271 gemm wyodrębnić można grupę 39 związanych tematycznie z powstaniem styczniowym. Składa się na nią siedem scen i 32 portrety.

Powstanie styczniowe na kameach i ich pierwowzory graficzne i fotograficzne

Wybuch powstania styczniowego poprzedziły liczne manifestacje patriotyczne w 1861 roku. Odbiły się one szerokim echem w kraju i za granicą, stając się tematem wielu przedstawień malarskich i graficznych. Jednym z najbardziej dramatycznych wydarzeń, kolejnym krwawym starciem zaborcy z ludnością Warszawy, była masakra 8 kwietnia na placu Zamkowym. W tym dniu odbył się na Powązkach wczesnym popołudniem pogrzeb sybiraka Ksawerego Stobnickiego, a następnie na cmentarzu żydowskim miała miejsce demonstracja zbratania się z Żydami. Po południu kilkaset osób manifestowało na placu Zamkowym przeciwko rozwiązaniu Delegacji Miejskiej i Towarzystwa Rolniczego. Namiestnik Michaił Gorczakow postanowił, zgodnie z instrukcjami carskimi, a także z regulaminem opracowanym dzień wcześniej przez Aleksandra Wielopolskiego, użyć siły dla opanowania sytuacji. Wprowadzono na plac pięć rot piechoty, szwadron żandarmów i sotnię kozaków (w sumie ok. 1300 zbrojnych). Początkowo, aby rozprościć tłum, nakazano bicie kolbami i nahajkami. Gdy ludzie nie uciekali, lecz padali na kolana i wznosili modły, piechota zaczęła strzelać do demonstrantów. W trwającej przeszło godzinę akcji pacyfikacyjnej zginęło ponad sto osób²⁸. Kamea *Masakra w dniu 8 kwietnia 1861 roku*²⁹, przedstawiająca strzelanie do ludzi zgromadzonych na placu Zamkowym, została wyrzeźbiona według obrazu nieznanego malarza. Bezpośrednim wzorcem była tu z pewnością popularna fotografia tego obrazu w formie *carte de visite*³⁰.

²⁷ Léonard Chodźko, *Histoire de Pologne, septième série de La Guerre d'Orient illustrée par Janet-Lange et Gustave Janet, ornée d'une carte de la Pologne par A.-H. Dufour*, publié par Gustave Barba, Paris [1855], następnie z tymi samymi ilustracjami jako *Histoire populaire de la Pologne*, która była kilkakrotnie wznowiana w latach 1863–1866. Według rycin z tej książki zostały wykonane kamee przedstawiające: *Śmierć Władysława Warneńczyka*, *Trepka palony przez Moskali za zdradę cara*, *Zamoyski pod Byczyną bierze do niewoli Maksymiliana*, *Żółkiewski na sejmie stawia carów Szujskich przed Zygmuntem III* (uważana za zaginioną z powodu nieprawidłowego odczytania tematu; brak kamei z przedstawieniem *Skarbka Habdanka na dworze cesarza Henryka V*), *Obrona Trembowli*, *Posłowie cesarscy i watykańscy proszą o pomoc Sobieskiego przeciwko Turkom* oraz *Śmierć Sowińskiego na Woli pod Warszawą*.

²⁸ Stefan Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 146–150.

²⁹ Nr inw. 34163/34 MNW.

³⁰ Fotografie z ok. 1861 r. obrazu nieznanego malarza *Masakra w dniu 8 kwietnia 1861 roku przed Zamkiem przy kolumnie Zygmunta w Warszawie* znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy (nr inw. MHW Arch. Fot. 16423; zob. *Powstanie styczniowe i zesłańcy syberyjscy. Katalog fotografii ze zbiorów Muzeum Historycznego m.st. Warszawy*, część 1, *Powstanie styczniowe*, oprac. Krystyna Lejko, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 2004, s. 317, kat. nr 636) i Biblioteki Narodowej (sygn. F.13740). Najbardziej popularnym ujęciem



il. 1 | fig. 1

*Obchody rocznicy unii
lubelskiej w Kownie
12 sierpnia 1861 roku*
| *Celebrations of the
Anniversary of the
Union of Lublin in
12 August 1861*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| *The National Museum
in Warsaw*

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Fotograf nieokreślony,
obraz Polikarpa
Gumińskiego | *Unknown
photographer, painting
by Polikarp Gumiński,
Jeden lud i ojczyzna
| One Nation and
One Homeland*, 1861,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| *The National Museum
in Warsaw*

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Nasilenie manifestacji patriotyczno-religijnych następowało w momentach rocznic narodowych. Do takich należała data związana z ustanowieniem unii lubelskiej (zaprzysiężonej przez króla Zygmunta Augusta 4 lipca na sejmie w Lublinie trwającym od 10 stycznia do 12 sierpnia 1569 r.). Kamea *Obchody rocznicy unii lubelskiej w Kownie 12 VIII 1861 roku*³¹ przedstawia wydarzenia, które rozegrały się podczas centralnych uroczystości zorganizowanych w Kownie mimo zakazów policyjnych obowiązujących w całym Królestwie i na Litwie. Na ten dzień zaplanowano połączenie procesji polskiej i litewskiej na moście na Niemnie. Władze, chcąc przeszkodzić

tego tematu stał się obraz Tony'ego Robert-Fleury z 1866 r., por. Andrzej Ryszkiewicz, *Obraz Tony Robert-Fleury'ego Warszawa, 8 kwietnia 1861 r.*, „Rocznik Warszawski” 1975, R. 13, s. 161–169.

³¹ Nr inw. 34163/35 MNW.

manifestacjom, kazały rozebrać środkową część mostu. Wówczas przybyli na obchody rocznicowe Litwini zatrzymali się na brzegu rzeki i śpiewali pieśń „O Matko Boska, coś na Ostrej Bramie, / Cudami swymi Litwinów krzepiła, / Przyjm modły nasze, jako łaski znamię, / Uproś za nami, by Polska ożyła!”, a po drugiej stronie procesja z Królestwa śpiewała *Boże coś Polskę*. Ludzie klękali, modlili się i rzucali kwiaty do Niemna. Wydarzenie to przedstawił Polikarp Gumiński w obrazie *Jeden lud i ojczyzna*, namalowanym w Paryżu w 1861 roku, a spopularyzowanym dzięki fotografiom³². Właśnie ta kompozycja została precyzyjnie odtworzona przez gliptyka (il. 1-2).

W okresie poprzedzającym wybuch powstania szczególną okazją do demonstrowania uczuć były uroczystości pogrzebowe osobistości zasłużonych dla sprawy narodowej. Pierwszą manifestacją patriotyczną w Warszawie, która zapoczątkowała kolejne wystąpienia, był pogrzeb 11 czerwca 1860 roku generałowej Katarzyny Sowińskiej, wdowy po legendarnym obrońcy Woli w powstaniu listopadowym. W 1861 roku jednym z ważniejszych wydarzeń był pogrzeb arcybiskupa Antoniego Melchiora Fijałkowskiego (1778–1861), który w trudnym okresie przedpowstaniowym odznaczył się nieugiętą postawą patriotyczną. Po krwawym stłumieniu przez władze rosyjskie 27 lutego 1861 roku na placu Zamkowym w Warszawie patriotycznej manifestacji złożył u namiestnika Lamberta protest, ogłosił żałobę powszechną (trwała aż do wybuchu powstania) i przewodniczył uroczystościom pogrzebowym pięciu poległych. Arcybiskup, wbrew naciskom władz, nie zakazał odprawiania mszy za ojczyznę i wygłaszania patriotycznych homilii. Z jego inicjatywy episkopat Królestwa Polskiego uchwalił *Memoriał duchowieństwa polskiego*, w którym upominał się o wolność dla Kościoła katolickiego. Po śmierci arcybiskupa zorganizowano 10 października uroczystość żałobną, która zgromadziła wielotysięczne rzesze Polaków³³. Wśród kamei nie ma sceny, która ukazywałaby to wydarzenie, ale w serii poświęconej powstańcom styczniowym znajduje się wizerunek Fijałkowskiego³⁴. Powstał on na podstawie portretu litografowanego przez Maksymiliana Fajansa w 1858 roku. Litografia ta, podobnie jak wymieniane wcześniej kompozycje, była rozpowszechniana również w formie fotografii w formacie *carte de visite*³⁵ (il. 3-4).

Powstanie wybuchło 22 stycznia 1863 roku i trwało do jesieni 1864. Działania powstańców przybrały charakter wojny partyzanckiej, w wyniku której dochodziło do wielu starć i potyczek z wojskami rosyjskimi. Ważną rolę w informowaniu europejskiej opinii publicznej o wydarzeniach w Polsce spełniały ówczesne czasopisma francuskie, niemieckie, szwedzkie i angielskie.

³² Zdjęcia obrazu znajdują się w wielu kolekcjach, m.in. w zbiorach MNW: nr inw. Gr.Pol.9751 MNW (fotografia bardzo dobrej jakości, o wymiarach 12,4 × 15 cm, pochodząca ze zbiorów J.I. Kraszewskiego, od 1869 Branickich, Tarnowskich w Suchoj) i nr inw. DI 118989 MNW (o wymiarach 5,5 × 6,6 cm), a także w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy, nr inw. MHW Arch. Fot. 14267 (por. *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 319, kat. nr 639, tu podane również przykłady z innych kolekcji, wykonywane w różnych zakładach fotograficznych). O rozpowszechnianiu tego przedstawienia donosił szpieg rosyjski Albert Potocki: „2 stycznia 1862, Wiadomości: [...] Załączam: [...] 5. fotografię obrazu wystawionego w Paryżu, przedstawiającego unię Polski z Litwą w Kownie 12 sierpnia (Polikarp Gumiński, 107, rue de L'École de Médecine, Paris). Wiele takich zdjęć wysłano do Polski. W Belgii zostanie sporządzony z nich album z tekstem francuskim i angielskim”, zob. Julian Aleksander Bałaszewicz, *Raporty szpiega*, oprac. Rafał Gerber, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 164.

³³ S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, op. cit., s. 114, 120, 166, 199–200.

³⁴ Nr inw. 34166/10 MNW.

³⁵ Por. litografię w zbiorach MNW, nr inw. Gr.Pol.1787 MNW. Fotografie litografii m.in. w MNW (nr inw. DI 90592/2 MNW), w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy (nr inw. MHW Arch. Fot. 17059/alb. 3; MHW Arch. Fot. 14874, zob. *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 77, kat. nr 87–88), w Gabinecie Grafiki Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich we Wrocławiu (nr inw. I.f.: 3934, I.f.: 24414, zob. Leszek Machnik, *Fotografie powstańców styczniowych w zbiorach Gabinetu Grafiki Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Katalog*, Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 2002, s. 85, kat. nr 97–98).



Antoni Melchior
Fijałkowski, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



Maksymilian
Fajans, *Portret
Antoniego Melchiora
Fijałkowskiego* | *Portrait
of Antoni Melchior
Fijałkowski, 1858,*
Muzeum Narodowe
w Warszawie | *The
National Museum
in Warsaw*

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Dzięki zamieszczanym w nich opisom i ilustracjom poznawano Polaków walczących za wolność Ojczyzny i wspomagających ich w tym cudzoziemców, oraz miejsca, w których rozgrywały się krwawe boje. Cztery kamee przedstawiające sceny powstańcze zostały wyrzeźbione według drzeworytów z paryskiego opiniotwórczego tygodnika „L’Illustration. Journal Universel”. Przy opracowywaniu ilustracji rysownicy i rytownicy zatrudnieni przez „L’Illustration” korzystali z materiałów dostarczanych przez specjalnego wysłannika czasopisma, dziennikarza i rysownika Charles’a Lallemanda i przez Polaków, najczęściej związanych z Hotelem Lambert. Przy badaniu zagadnienia ilustracji w ówczesnej prasie spotykamy się ze zjawiskiem dwójakiego wykorzystania fotografii: z jednej strony jako podstawy do wykonania drzeworytu, a z drugiej jako nośnika popularyzującego rycinę z czasopisma³⁶.

Spśród wielu drzeworytów o tematyce powstańczej jako wzory do kamei wybrane zostały: *Bitwa pod Miechowem 17 lutego 1863 roku*³⁷, *Błogosławieństwo przed bitwą*³⁸, *Wymarsz powstańców z Grodna 14 marca 1863*³⁹ i *Bitwa pod Olszanką 10 kwietnia 1863 roku*⁴⁰.

Bitwa o Miechów w województwie krakowskim rozpoczęła się od szturmów żuawów śmierci, kosynierów, strzelców i jazdy pod dowództwem Apolinarego Kurowskiego. Dzień wcześniej (16 lutego) opuścił on Ojców, gdzie stacjonował, i udał się w kierunku Miechowa, planując rozbić wojsk rosyjskich Bagrationa. Po pierwszym natarciu oddziału Kurowskiego Rosjanie wycofali się do miasta. Pod celnym i gęstym ogniem nieprzyjaciela trwał morderczy bój. Pomimo bohaterstwa powstańców, którzy ponieśli ogromne straty, miasto nie zostało zdobyte, do czego, w opinii historyków, przyczynił się głównie Kurowski⁴¹. Autorem szkicu przedstawiającego bitwę był Jędrzej Brydak, malarz i litograf działający w Krakowie. Na tej podstawie rysownik Godefroy Durand i rytownik Louis Dumont opracowali ilustrację zamieszczoną 21 marca 1863 roku w „L’Illustration”, która posłużyła za wzór dla gliptyka⁴².

11 marca w obozie pod Goszczą Marian Langiewicz objął dyktaturę. W następnych dniach w kwaterze dyktatora w Sosnowce przyjmowano korespondentów zagranicznych, fotografów i rysowników⁴³. 14 marca 1863 roku redaktor „L’Illustration”, Edmond Texier, w rubryce *Revue politique de la Semaine*⁴⁴ podał, że korespondent specjalny gazety, pan Lallemand, który wyjechał do Polski, donosi, że szczęśliwie dotarł do Krakowa i zapowiada następną przesyłkę z serią rysunków. Materiał ten dotarł wkrótce do Paryża, bo już 21 marca opublikowano relacje wysłannika z pobytu w obozie Langiewicza i zamieszczono drzeworyty przedstawiające portret dowódcy żuawów śmierci Francuza Rochebrune’a, bitwę pod Miechowem oraz błogosławieństwo

³⁶ Zjawisko to omawiają Leszek Machnik i Krystyna Lejko we wstępach do katalogów fotografii powstańczych (L. Machnik, op. cit., s. 20–21 oraz *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 19–20).

³⁷ Nr inw. 34163/37 MNW.

³⁸ Nr inw. 34163/38 MNW.

³⁹ Nr inw. 34163/36 MNW.

⁴⁰ Nr inw. 34163/39 MNW.

⁴¹ S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, op. cit., s. 413.

⁴² Drzeworyt o wymiarach 14,5 × 21,8 cm, „L’Illustration. Journal Universel” 1863, nr 1047 (21 marca), s. 181. Sygnatura u dołu po lewej: L DUMONT, po prawej: Godefroy Durand, napis u dołu pośrodku: Événements de Pologne – COMBAT DE MIECHOW, LE 17 FÉVRIER – Croquis de M. J. Bridaki. Znane są również fotografie tego drzeworytu, wykonane m.in. w atelier Franciszka Wyspiańskiego we Lwowie w latach 1863–1864, zob. L. Machnik, op. cit., s. 231, kat. nr 435.

⁴³ Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 151–154.

⁴⁴ „L’Illustration. Journal Universel” 1863, nr 1046 (14 marca), s. 162.

powstańców w obozie Langiewicza. Na ilustracji tej, opracowanej przez rysownika Jules'a Wormsa i ksylografów spółki Best Cosson Smeeton według szkiców Lallemanda, pokazani zostali powstańcy uzbrojeni w kosy i strzelby, zgromadzeni wokół wzgórza, na którym pod krzyżem stoi ksiądz z uniesionymi rękami, zwracający się ku zebranym⁴⁵.

Scena przedstawiająca grupę ochotników opuszczających Grodno, aby dołączyć do armii powstańczej odnosi się do wydarzeń, które miały miejsce na Grodzieńszczyźnie. W pierwszych miesiącach powstania walczyło tam kilka oddziałów, m.in. Ludwika Narbutta, który pod Rudnikami (nieopodal Wilna) stoczył 9 marca bitwę z przeważającymi siłami rosyjskimi. Być może rycina przedstawia grupę młodzieży, która po tym zwycięstwie dołączyła do oddziału Narbutta. 24 kwietnia „Wiadomości z Pola Bitwy” donosiły: „z tymże oddziałem połączyło się kilkadziesiąt młodzieży z Grodna, którzy opanowawszy dworzec kolei wsiedli na pociąg, a będąc atakowani przez moskiewskie wojsko napad odparli i pociągiem odjechali”⁴⁶. W rzeczywistości odjechał tylko jeden wagon, gdyż resztę podstępnie odczepił maszynista. Pozostała na dworcu grupa młodzieży zaatakowała wojsko. Wywiązała się strzelanina, podczas której zginęło dwóch ochotników, kilku dostało się do niewoli, reszta uciekła, lecz wkrótce została wyłapana i aresztowana. Do Narbutta dotarła tylko niewielka grupa ochotników. Ilustracja według szkicu „Monsieur K.”, wykonana przez rysownika Jules'a Wormsa i spółkę ksylograficzną Best Cosson Smeeton, została zamieszczona w „L'Illustration” z 2 maja 1863 roku⁴⁷ (il. 5-6).

Pod koniec marca i w kwietniu 1863 do województwa augustowskiego został wysłany pułkownik Konstanty Ramotowski (pseudonim Wawer), który sformował oddział z żołnierzy z rozproszonych oddziałów Padlewskiego i Zameczka. Był on nieustannie ścigany przez carskie wojsko, dwukrotnie odpierał ataki przeważających sił wroga na folwarku Białaszewo (31 marca) i pod Wielkimi Jaszwilami (2 kwietnia), a następnie wycofał się do lasów nieopodal Sztabina. W ciągu kwietnia stoczył drobne potyczki pod Wilkami, w okolicy Wierzbowa i pod Olszanką. O tym ostatnim starciu niestety nic bliższego nie wiadomo⁴⁸. Drzeworyt sygnowany przez rysownika Jules'a Wormsa i rytownika Louisa Dumonta, przedstawiający to wydarzenie, został zamieszczony w „L'Illustration” z 25 kwietnia 1863 roku⁴⁹.

Pod koniec 1864 roku walczył jeszcze ostatni oddział księdza Stanisława Brzóska, ale powstanie poniosło klęskę. Po kraju rozlała się fala represji. Najbardziej wymownym obrazem

⁴⁵ Drzeworyt o wymiarach 31,6 × 48,5 cm, „L'Illustration. Journal Universel” 1863, nr 1047 (21 marca), s. 184–185. Sygnatura u dołu po lewej: Best Cosson Smeeton, po prawej: J Worms, napis u dołu pośrodku: *Événements de Pologne – BÉNÉDICTION D'UNE BANDE DE FAUCHEURS ALLANT REJOINDRE LE DICTATEUR LANGIEWICZ. D'après un croquis de Notre correspondant spécial*. Fotografie ryciny m.in. w MNW (nr inw. DI 118995 MNW, zob. *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii*, kat. wyst., oprac. Danuta Jackiewicz, Anna Maślowska, Magdalena Bajbor, Muzeum Narodowe w Warszawie, 10 września – 15 listopada 2009, Warszawa 2009, s. 175, kat. nr 374) i w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy (zob. *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 331, kat. nr 652).

⁴⁶ *Prasa tajna z lat 1861–1864*, cz. 1, red. tomu Stefan Kieniewicz i Ilja Solomonowicz Muller, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 476.

⁴⁷ Drzeworyt o wymiarach 31,8 × 48,2 cm, „L'Illustration. Journal Universel” 1863, nr 1053 (2 maja), s. 280–281. Sygnatura u dołu po lewej: J Worms, po prawej: BEST. COSSON. SMEETON., napis u dołu pośrodku: *Événements de Pologne – BANDE DE VOLONTAIRES QUITTANT GRODNO POUR REJOINDRE L'ARMÉE INSURRECTIONNELLE – D'après un croquis de M. K. [Juliusz Kossak?]*.

⁴⁸ Stanisław Zieliński, *Bitwy i potyczki 1863–1864*, nakł. Funduszu Wydawniczego Muzeum Narodowego Polskiego, Rapperswil 1913, s. 257.

⁴⁹ Drzeworyt o wymiarach 22,2 × 31,6 cm, „L'Illustration. Journal Universel” 1863, nr 1052 (25 kwietnia), s. 260. Sygnatura u dołu po lewej: J Worms, po prawej: L. DUMONT, napis pod ryciną pośrodku: *Événements de Pologne. – PREMIER ENGAGEMENT DE LA BATAILLE D'OLSZANKA DANS LE GOUVERNEMENT D'AUGUSTOWO. – D'après un croquis de notre correspondant spécial*.



il. 5 | fig. 5

Wymarsz powstańców z Grodna 14 marca 1863 | *The Departure of Insurgents from Grodno on 14 March 1863*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 6 | fig. 6

Rytowali Best Cosson Smeeton według rysunku Jules'a Wormsa na podstawie szkicu M.K. | Engraved by Best Cosson Smeeton after a drawing by Jules Worms after a sketch by M.K., *Wymarsz powstańców z Grodna 14 marca 1863* | *The Departure of*

Insurgents from Grodno on 14 March 1863, „L'illustration. Journal Universel” 1863, nr 1053 (2 maja) | *L'illustration. Journal Universel*, 1863, no. 1053 (2 May), Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

pokazującym los Polaków jest *Pochód na Sybir* Artura Grottgera, rysunek z 1867 roku, wykonany kredkami czarną i białą⁵⁰. Karton został kupiony przez Jana Działyńskiego do zbiorów w Gołuchowie. Był pokazywany w 1869 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie zreprodukowany w Monachium w technice litografii jako premia krakowskiego TPSP⁵¹. Pięknym powtórzeniem tej kompozycji jest również kamea ze zbioru Henryki Capelli⁵² (il. 7-8).

Upadek powstania wywołał nową falę emigracji. W obawie przed represjami Polskę opuściło około ośmiu tysięcy ludzi, najwięcej do Francji (ok. 3400 osób). Do Włoch wyjechało ok. 300 Polaków. Był wśród nich Józef Hauke, pseudonim Bosak (1834–1871)⁵³, w powstaniu generał, od 29 września 1863 naczelnik województwa krakowskiego i sandomierskiego, dowódca II korpusu stworzonego za rządów Traugutta. W latach 1865–1867 mieszkał z rodziną we Florencji. Tamtejsza Polonia, chcąc uczcić bohatera, ofiarowała mu w 1865 roku medalion autorstwa Lenartowicza na opisanej już uroczystości w domu Teodozji Dzieduszyckiej. Medalion ten z portretem Bosaka został powtórzony na kamei⁵⁴.

Inną formę upamiętnienia uczestników powstania podjął Aleksander Nowolecki, księgarz i historyk warszawski, wydawca książek przeznaczonych dla uboższych warstw społeczeństwa i dla młodzieży (m.in. *Ilustrowany Skarbczyk Polski* Marii Ilnickiej). W 1863 roku był zmuszony opuścić Warszawę. Najpierw przebywał w Dreźnie, gdzie utrzymywał kontakty z Józefem Ignacym Kraszewskim, a potem w 1866 roku osiadł w Krakowie. Podczas pobytu za granicą kontynuował zbieranie materiałów do obszernej pracy *Pamiętka dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości [...] zebrali i ułożyli Zygmunt Kolumna. Z wstępem [...] przez B. Bolesławitę*, wydanej w dwóch częściach w Krakowie w latach 1867–1868. Nowolecki nie mógł w tym czasie wydawać książek pod własnym nazwiskiem, więc przybrał pseudonim Zygmunt Kolumna (od warszawskiego adresu swej księgarni „Krakowskie-Przedmieście wprost kolumny Zygmunta Nr. 457”), natomiast pod imieniem Bolesławity ukrywał się Kraszewski⁵⁵. Dzieło, będące pierwszą próbą zebrania wiadomości o losach jak największej liczby powstańców, objęło ponad cztery tysiące

⁵⁰ Artur Grottger, *Pochód na Sybir*, 1867, kredka czarna i biała, karton, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. GR 42.

⁵¹ Litografował Franz Seraph Hanfstängl według rysunku Artura Grottgera, *Pochód na Sybir*, 1869, papier, litografia, 36,7 × 61,9 cm; sygnatury u dołu po lewej: *Rysował Artur Grottger*, po prawej: *Litografował Franciszek Hanfstängl*, u dołu pośrodku: *Z galeryi obrazów J.W. z Czartoryskich Hr. Izabelli Działyńskiej. I Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie Członkom swoim za Rok 1869*. Por. egzemplarz w MNW, nr inw. Gr.Pol.15806 MNW.

⁵² Nr inw. 34163/40 MNW.

⁵³ Stefan Kieniewicz, *Hauke Józef Ludwik* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 9, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960–1961, s. 305–307.

⁵⁴ Nr inw. 34166/4 MNW. Medalion, obecnie zaginiony, przedstawia portretowanego w profilu w lewo, u dołu skrzyżowana kosa i lanca ułańska z proporcem, poniżej data 1865, wokół napis: *JÓZEFOWI HAUKE-BOSAKOWI RODACY WE FLORENCYI*, zob. A. Król, op. cit., s. 38, kat. nr 7, il. 1/3. O fotografii tego medalionu pisał J.I. Kraszewski w „Tygodniu” 1871, nr 11 (12 marca), zob. Józef Ignacy Kraszewski, *Listy do Adama i Joanny Miłaszewskich, rodziny Langie, Walerego Eljasza-Radzikowskiego*, oprac. Wincenty Danek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 291, przyp. 6 do listu do Walerego Eljasza-Radzikowskiego z 25 kwietnia 1871. Por. fotografię S. Wiktora, wykonaną w Paryżu, Biblioteka Narodowa w Warszawie, nr inw. I.F. 14756/W.

⁵⁵ Zygmunt Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych i zmarłych na wygnaniu syberyjskim i tułactwie ofiar z 1861–1866 roku [...]*, cz. 1, wyłoczono w drukarni Władysława Jaworskiego nakładem Redakcji „Kaliny”, Kraków 1867; idem, *Pamiętka dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości biograficzne o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych na placu boju, oraz zmarłych w więzieniach, na tułactwie i na wygnaniu syberyjskim od roku 1861–1866. Ze źródeł urzędowych, dzienników polskich, jak niemniej z ustnych podań osób wiarygodnych i towarzyszy broni [...]*, cz. 2, wyłoczono w drukarni Władysława Jaworskiego nakładem Redakcji „Kaliny”, Kraków 1868.



il. 7 | fig. 7

Pochód na Sybir
| *The March to Siberia*,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

il. 8 | fig. 8

Litografował Franz
Seraph Hanfstängl
według rysunku Artura
Grottggera | Lithograph by
Franz Seraph Hanfstängl
after a drawing by Artur
Grottgger, *Pochód na Sybir*
| *The March to Siberia*,
1869, Muzeum Narodowe

w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

nazwisk. Wydawnictwu towarzyszyły tablice fotograficzne z wizerunkami uczestników powstania, wydane ok. 1868 roku⁵⁶. Do pierwszych tableaux Nowolecki dołączył *Objaśnienie dwóch tablic fotografii Seryi I*⁵⁷, w którym podał bliższe informacje o wykorzystanych zdjęciach, znalazły się bowiem wśród nich „zupełnie nieznanne”, które „wcale w obiegu nie były”.

Tableaux opracował krakowski malarz Walery Eljasz-Radzikowski, który zgrupował na każdej tablicy po piętnaście owalnych portretów, otoczonych symboliczną dekoracją złożoną z gałązek cierniowych, liści laurowych, bluszczu, postaci powstańców i kobiet w żałobie, herbów i symboli religijnych. Kompozycje te zostały sfotografowane w krakowskich zakładach Walerego Rzewuskiego oraz Awita Szuberta i wydane jako tablice do publikacji Nowoleckiego (o wymiarach zdjęcia 18 × 11 cm i podkładki 22,6 × 15,2 cm), a następnie rozpowszechniane również w mniejszym formacie.

Porównanie kamei i wizerunków z tableaux do *Pamiętki dla rodzin polskich* pozwoliło na wskazanie dwóch tablic, które Henryka Capelli wybrała jako wzór dla serii poświęconej powstańcom styczniowym. Początkowe trudności z identyfikacją postaci przedstawionych na gemmach i tych na fotografiach wynikały z tego, że gliptycy, rzeźbiąc portrety, wprowadzili pewne zmiany, gdyż musieli dostosować ich formę do kształtu kamei i przyjętego ujęcia w półpostaci. Wzorując się na wizerunkach mocno wykadrowanych, uzupełniali je niezbyt umiejętnie (torsy, ręce, rekwizyty), co nadało postaciom sztywność i nienaturalność póź.

Według zdjęć z tableau, wykonanego w zakładzie fotograficznym Awita Szuberta w Krakowie, zatytułowanego *ZA WIARĘ I OJCZYZNĘ 1863. POLEGLI*, na kameach przedstawieni zostali: Stefan Bobrowski, Franciszek Godlewski, Bolesław Dehnel, Gustaw Wasilewski, Kazimierz Mielecki, Ludwik Narbutt, Marcin Maciej Borelowski (pseudonim Lelewel), Teodor Cieszkowski, Kazimierz Konrad Błaszczyński (pseudonim Bończa), Walenty Mańkowski (ojciec Benvenuto), Aleksander Szaniawski, Paweł Michał Suzin, Kazimierz Unrug, Władysław Eminowicz i Dionizy Czachowski⁵⁸ (il. 9). Tablica ta została opisana przez Nowoleckiego we wzmiankowanym *Objaśnieniu*. Dzięki temu wiemy, jakimi fotografiami dysponował i od kogo je otrzymał.

Stefan Bobrowski (1841–1863)⁵⁹ (il. 10 a), naczelnik miasta Warszawy, sprawujący faktycznie zwierzchnictwo nad powstaniem w pierwszych miesiącach jego trwania, został pokazany w popiersiu, które wykadrowano z fotografii przedstawiającej go w całej postaci, siedzącego na krześle, z ręką opartą o stół. Według Nowoleckiego była to „kopia z oryginału kijowskiego w Krakowie dokonana”, a „podobieństwo zupełne”. Jednakże zdaniem historyków

⁵⁶ Wszystkich tablic było sześć, zob. Edward Chwalewik, *Katalog wystawy pamiątek powstania styczniowego otwartej 3-go lutego 1918 r. w Kamienicy ks. Mazowieckich*, Towarzystwo Miłośników Historii, Warszawa 1918, s. 197–198: kat. nr 1531 („Ofiary z 1863 r.” fotografia, 180/110 mm, tablica I), kat. nr 1532 („Ofiary z 1863 r.” fotografia, 180/110 mm, tablica II), kat. nr 1533 („Ofiary z 1863 r.” fotografia, 180/110 mm, tablica III), kat. nr 1534 („Ofiary z 1863 r.” fotografia, 180/110 mm, tablica IV), kat. nr 1535 („Ofiary z 1863 r.” z napisem „polegli”, fotografia, 180/110 mm, tablica V), kat. nr 1536 („Ofiary z 1863 r.” z napisem „rozstrzelani – powieszeni”, fotografia, 180/110 mm, tablica VI), wszystkie wymienione tablice były własnością Eugeniusza de Phulla.

⁵⁷ Autorki dziękują Panu Leszkowi Machnikowi za użyczenie tekstu tego objaśnienia.

⁵⁸ Stefan Bobrowski – nr inw. 34166/2 MNW; Franciszek Godlewski – nr inw. 34166/12 MNW; Bolesław Dehnel – nr inw. 34166/7 MNW; Gustaw Wasilewski – nr inw. 34166/30 MNW; Kazimierz Mielecki – nr inw. 34166/17 MNW; Ludwik Narbutt – nr inw. 34166/18 MNW; Marcin Maciej Borelowski (pseudonim Lelewel) – nr inw. 34166/14 MNW; Teodor Cieszkowski – nr inw. 34166/5 MNW; Kazimierz Konrad Błaszczyński (pseudonim Bończa) – nr inw. 34166/3 MNW; Walenty Mańkowski (ojciec Benvenuto) – nr inw. 34166/1 MNW; Aleksander Szaniawski – nr inw. 34166/23 MNW; Paweł Michał Suzin – nr inw. 34166/22 MNW; Kazimierz Unrug – nr inw. 34166/27 MNW; Władysław Eminowicz – nr inw. 34166/9 MNW i Dionizy Czachowski – nr inw. 34166/6 MNW.

⁵⁹ Justyn Sokulski, *Bobrowski Stefan* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 2, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1936, s. 161–163.

fotografii zdjęcie oryginalne powstało w paryskim atelier Vaillata w 1862 roku podczas pobytu Bobrowskiego we Francji⁶⁰.

Portret Franciszka Godlewskiego (1834–1863)⁶¹ (il. 10 b), jednego z inicjatorów manifestacji patriotycznych, aresztowanego i skazanego na zesłanie, w powstaniu walczącego w oddziale Jeziorańskiego, przedstawia go w szynelu wojskowym. Nowolecki podaje, że był on „fotografowany w grupie skazanych do rot aresztanckich w roku 1861, w drodze na miejsce przeznaczenia. Grupa ta rozpowszechnioną została w licznych egzemplarzach kopii w Warszawie. Zdaje się, że z jednej z nich odfotografowany osobno w Warszawie. Mimo zmiany w wyrazie i charakterze twarzy, podobieństwo jest zachowane”. Zdjęcie to, przedstawiające Godlewskiego w całej postaci, siedzącego przy stoliku, znane jest z fotografii w formacie *carte de visite* oraz z wielu okolicznościowych tableau⁶².

Kolejny powstaniec, który zginął w boju – Bolesław Dehnel (Denel) (1830–1863), publicysta, założyciel pisma „Strażnica”⁶³ (il. 10 c) – według informacji podanych w *Objaśnieniu* „fotografował się w Warszawie i we Włoszech, tu podana [fotografia] jest oryginałem warszawskim”. Wiadomości tych nie udało się zweryfikować (notabene Nowolecki podał w *Objaśnieniu* mylnie jego imię – Bronisław). Nie wiadomo, czy Dehnel był we Włoszech. Nie są też na razie znane jego fotografie pozwalające na ustalenie, w jakim atelier zagranicznym lub warszawskim wykonano zdjęcie, z którego wykadrowano portret do wkomponowania na tableau.

Przy okazji kilku portretów stykamy się z ciekawym zjawiskiem retuszowania fotografii w celu jej aktualizacji. Dotyczy to między innymi najbardziej rozpowszechnionego wizerunku Kazimierza Mielęckiego (1836–1863), jednego z pierwszych organizatorów oddziałów powstańczych na terenie Królestwa i w Poznańskim⁶⁴ (il. 10 d). Na tableau pułkownik występuje ubrany w kurtkę z pętlcami. Wykorzystano tu wyretuszowane zdjęcie przedstawiające go w całej postaci w surducie, a nie w stroju powstańca. Nowolecki podaje, że fotografia użyta na tableau wykonana została w Poznaniu, być może pochodziła z zakładu Augusta i Fryderyka Zeuschnerów⁶⁵.

Problem retuszu, jak i kolejnych kopii wykonywanych w różnych zakładach fotograficznych pojawia się także przy portrecie Gustawa Wasilewskiego (1839–1863)⁶⁶ (il. 10 e). Jego zdjęcie użyte przez Nowoleckiego to „kopia z kopii paryskiej wykonanej z oryginału. Skutkiem retuszowania kopia uległa niejakej zmianie, lecz na podobieństwie nic nie straciła”. Wasilewski był uczniem polskiej szkoły wojskowej w Genui i przebywał też w Paryżu przed powrotem do Polski w początkach 1863 roku. Najprawdopodobniej przywiezione zdjęcie było kopiowane i retuszowane w jednym z polskich zakładów fotograficznych.

W cytowanych powyżej informacjach Nowoleckiego o fotografiach tak podkreślane przez niego „podobieństwo” odnosiło się nie tyle do osób, ile do oryginalnych zdjęć, z których

⁶⁰ L. Machnik, op. cit., s. 60–61, kat. nr 40; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 53, kat. nr 31.

⁶¹ Stefan Kieniewicz, *Godlewski Franciszek* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 8, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Kraków-Warszawa 1959–1960, s. 175.

⁶² Zob. fotografię w zbiorach MNW, nr inw. DI 118874 MNW. Zob. też *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 242–243, kat. nr 513–515.

⁶³ Andrzej Wojtkowski, *Dehnel Bolesław* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1939–1946, s. 49.

⁶⁴ Zdzisław Grot, *Mielęcki Kazimierz* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 20, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1975, s. 773–774.

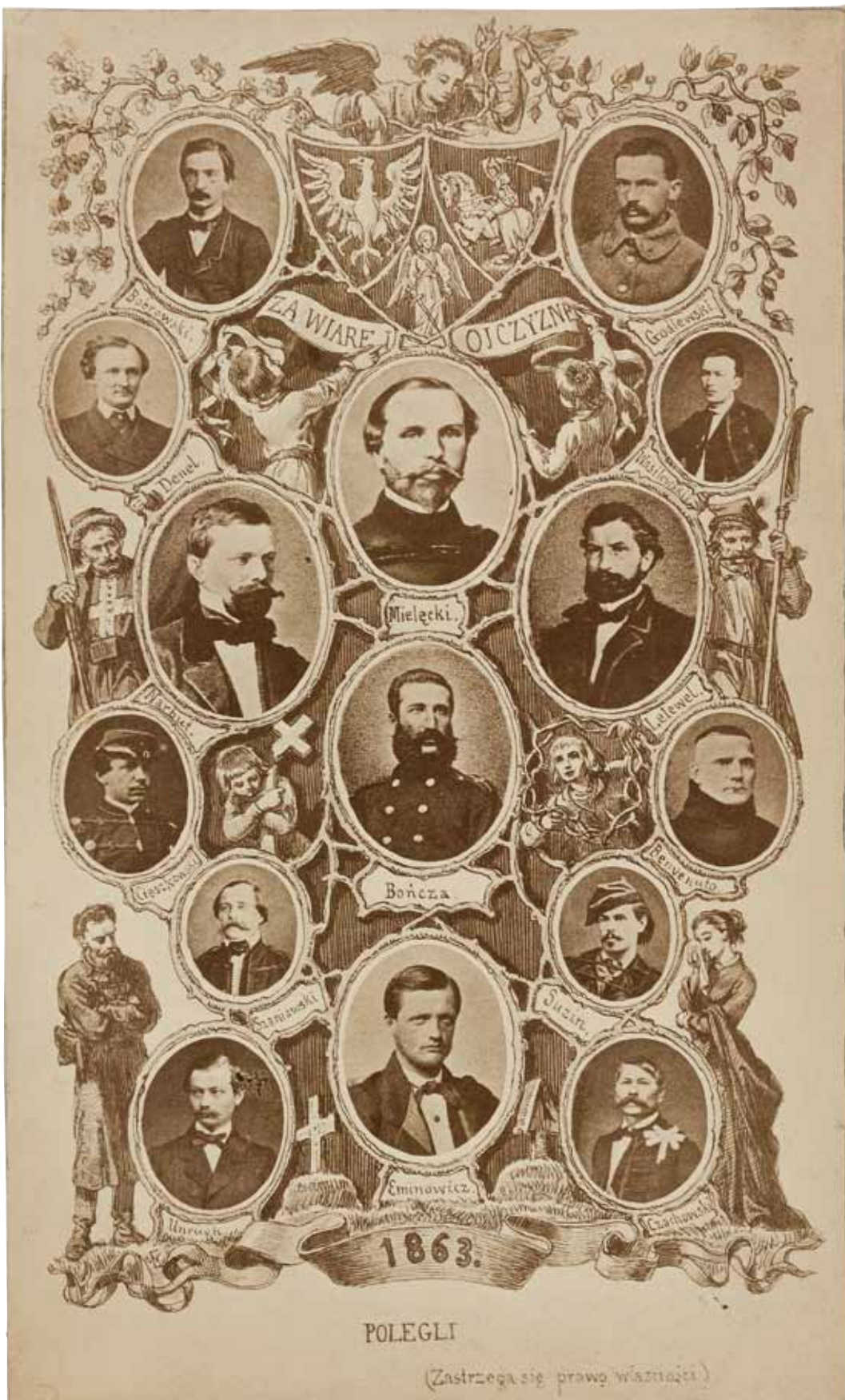
⁶⁵ L. Machnik, op. cit., s. 134, kat. nr 217; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 137, kat. nr 238–240. Por. fotografię w całej postaci, w stroju cywilnym, MNW, nr inw. DI 118810 MNW i DI 90621/2 MNW.

⁶⁶ Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, Dodatek, s. 78–79.

il. 9 | fig. 9

Fotografował Awit Szubert według kompozycji i rysunku Walerego Eljasz-Radzikowskiego
Photograph by Awit Szubert after composition and drawing by Walery Eljasz-Radzikowski, tableau *ZA WIARĘ I OJCZYZNĘ* 1863. *POLEGLI* | tableau *FOR FAITH AND HOMELAND* 1863. *THE FALLEN*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie





il. 10a
| fig. 10a



il. 10b
| fig. 10b



il. 10c
| fig. 10c



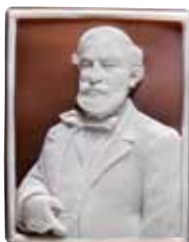
il. 10d
| fig. 10d



il. 10e
| fig. 10e



il. 10f
| fig. 10f



il. 10g
| fig. 10g



il. 10h
| fig. 10h



il. 10i
| fig. 10i



il. 10j
| fig. 10j



il. 10k
| fig. 10k



il. 10l
| fig. 10l



il. 10m
| fig. 10m



il. 10n
| fig. 10n



il. 10o
| fig. 10o

il. 10 | fig. 10

Kamee wykonane na podstawie tableau
ZA WIARĘ I OJCZYZNĘ
1863. POLEGLI | Cameos
made after the tableau
FOR FAITH AND
HOMELAND 1863.
THE FALLEN: a. *Stefan
Bobrowski*; b. *Franciszek
Godlewski*; c. *Bolesław
Denel*; d. *Kazimierz
Mielecki*; e. *Gustaw
Wasilewski*; f. *Ludwik
Narbutt*; g. *Marcin
Maciej Borelowski*
(pseudonym | pseudonym
Lelewel); h. *Teodor
Cieszkowski*; i. *Kazimierz
Konrad Błazczyński*
(pseudonym | pseudonym
Bończa); j. *Walenty
Mańkowski* (ojciec
| Father Benvenuto);
k. *Aleksander Szaniawski*;
l. *Paweł Michał Suzin*;
m. *Kazimierz Unrug*;
n. *Władysław Eminowicz*;
o. *Dionizy Czachowski*,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

wykonano kopie. Jednak w przypadku Marcina Borelowskiego, pseudonim Lelewel (1829–1863)⁶⁷ (il. 10 g), w powstaniu naczelnika wojennego województwa podlaskiego i lubelskiego, autor *Pamiętki dla rodzin polskich* zwrócił uwagę na prawdziwość wizerunku osoby, którą znał osobiście. Borelowski „Fotografował się w Warszawie, będąc w spółce z Spornym w fabryce studni i pomp, ale wtedy nie nosił brody, którą zapuścił dopiero w powstaniu; że zaś wiemy, iż się później wcale nie fotografował, przypuszczamy przeto, iż fotografia przedstawiająca go z brodą jest przeróbką warszawskiej, na której dorobiono brodę. Rysy twarzy i cały jej wyraz przypomina znanego nam osobiście Borelowskiego, ale wskutek przerabiania podobieństwo jest tylko małe. Mimo najusilniejszych starań nie mogliśmy otrzymać [fotografii] warszawskiej”. Problem autorstwa opisaną przez Nowoleckiego fotografię jest przedmiotem rozważań badaczy⁶⁸.

O swych zabiegach w dotarciu do wizerunku jak najwierniej oddającego rzeczywisty wygląd przedstawionego bohatera pisał Nowolecki w *Objaśnieniu* do fotografii Ludwika Narbutta (1832–1863)⁶⁹ (il. 10 f), Teodora Cieszkowskiego (1833–1863)⁷⁰ (il. 10 h) i Władysława Eminowicza (1837–1864)⁷¹ (il. 10 n). W przypadku pierwszego z dowódców, w powstaniu pułkownika i naczelnika powiatu lidzkiego, wykorzystana została „Fotografia udzielona przez bliską krewną s.p. Narbuta [sic!], która w przejeździe przez Drezno na liczne prośby rodaków zezwoliła na skopiowanie jej w zakładzie fotograficznym p. L. Krakowa”. Wydaje się, że to zdjęcie Narbutta nie było rozpowszechniane, gdyż nie spotyka się go w formacie *carte de visite*, natomiast fotografia reprodukowana w opracowaniach poświęconych powstaniu styczniowemu przedstawia go bez brody, w mundurze wojskowym, a nie w cywilnym ubraniu⁷². W przypadku Teodora Cieszkowskiego, w powstaniu podpułkownika, dowódcy oddziału biorącego udział w znaczących bitwach powstania, Nowolecki również szukał pomocy u osoby dobrze go znającej, ponieważ Cieszkowski „po dwa razy fotografował się w odmiennych kostiumach; podajemy go tutaj według pierwszej fotografii, zgodnej w podobieństwie z portretem udzielonym fotografowi przez serdecznego jego przyjaciela; druga zaś w kostiumie wojskowym w bermycy z piórem, w szarfie na ramieniu, znacznie się różni w podobieństwie od pierwszej”. Ta pierwsza fotografia, wykorzystana na tableau, przedstawia stojącego młodego człowieka w całej postaci, zwróconego w prawo, w czapce kształtu kepi, dołmanie, spodniach wpuszczonych w buty z cholewami, z szablą w ręce⁷³. Natomiast portret podpułkownika i dowódcy oddziału Eminowicza (w *Objaśnieniu* mylnie podane imię – Julian) to „fotografia oryginalna warszawska, udzielona nam przez szwagra s.p. Eminowicza”, której oryginału nie znamy.

⁶⁷ Justyn Sokulski, *Borelowski Marcin Maciej (Lelewel)* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 2, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1936, s. 322–324.

⁶⁸ L. Machnik, op. cit., s. 37–38, 62, kat. nr 44; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 54, kat. nr 33–35.

⁶⁹ Stefan Kieniewicz, *Narbutt (Ostyk-Narbutt) Ludwik* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 22, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1977, s. 535–536.

⁷⁰ Justyn Sokulski, *Cieszkowski Teodor Leon* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 4, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1938, s. 68.

⁷¹ Justyn Sokulski, *Eminowicz Władysław* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1948, s. 266–267.

⁷² Zob. J. Grabiec [Józef Dąbrowski], *Rok 1863*, Zdzisław Rzepecki i Ska, Poznań 1913, s. 301, il.; Krystyna Lejko publikuje zdjęcie powstańca Kazimierza Narbutta (1838–1903) z wąsami i brodą, ale wydaje się, że nie jest to ta sama osoba co na tableau, por. *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 142, kat. nr 252.

⁷³ Zob. L. Machnik, op. cit., s. 67, kat. nr 55 (w kepi), s. 68, kat. nr 57 (w futrzanej czapce ozdobionej kokardą).

Z objaśnień Nowoleckiego do tablicy wynika, że korzystał ze zdjęć pochodzących z zakładów fotograficznych działających w różnych miastach – w Krakowie, Warszawie, Poznaniu. Nie podaje on jednak nazwisk fotografów, którzy je wykonali. Dopiero oryginalne zdjęcia pozwalają na ich określenie. Okazuje się, że kilka portretów wykonał na początku lat sześćdziesiątych znany warszawski fotograf – Karol Beyer. Najprawdopodobniej z jego atelier pochodził wizerunek Kazimierza Konrada Błaszczyńskiego (Bończy) (ok. 1834–1863)⁷⁴ w rosyjskim mundurze oficerskim, siedzącego przy stole, trzymającego w lewej ręce szablę, a prawą rękę opierającego o blat (il. 10 i). Nowolecki podaje, że korzystał z oryginału krakowskiego, badacze jednak uważają, że była to fotokopia naklejona na tekturkę firmową Rzewuskiego, ponieważ znany jest egzemplarz z nadrukiem firmowym Beyera⁷⁵. Z pewnością w zakładzie tego fotografa zrobione zostało zdjęcie kapelana oddziałów Apolinarego Kurowskiego, a następnie Teodora Cieszkowskiego, bernardyna ojca Benvenuto (1816–1863)⁷⁶ (il. 10 j) w całej postaci, stojącego z rękami złożonymi na piersi⁷⁷. Nowolecki korzystał z „kopii poznańskiej dobrze wykonanej”, najprawdopodobniej powstałej w zakładzie Zeuschnerów⁷⁸.

Jeszcze jeden znany warszawski fotograf pojawia się wśród autorów omawianych portretów. Jest nim Jan Mieczkowski. W jego zakładzie sfotografował się Dionizy Czachowski (1810–1863)⁷⁹ (il. 10 o) w stroju z charakterystyczną białą żałobną kokardą, noszoną podczas pogrzebu pięciu poległych 2 marca 1861 roku⁸⁰. Z tego oryginału powstało wiele refotografii, m.in. w atelier Rzewuskiego w Krakowie, a także w zakładach poznańskich⁸¹. Wiedział o tym Nowolecki, pisząc, że Czachowski (w powstaniu pułkownik i naczelnik wojenny województwa sandomierskiego) był „fotografowany w Warszawie w r. 1861, gdy przybył na pogrzeb 5 poległych jako delegat, w stroju narodowym, z kokardą żałobną na ramieniu; podajemy go w kopii dokonanej w Poznaniu. Podobieństwo jest wielkie, lecz kopia pozbawiła twarz żywości i ognia jej właściwych”.

Ostatnim ze zidentyfikowanych fotografów jest Aleksander Witkowski, również działający w Warszawie na początku lat sześćdziesiątych. Sfotografował on organizatora oddziału kosynierów i naczelnika wojkowego powiatu bialskiego Aleksandra Szaniawskiego (1819 lub

⁷⁴ Wiesław Caban, *Działalność powstańcza pułkownika Bogdana Bończy w województwach sandomierskim i krakowskim w 1863 roku* [w:] idem, *Powstanie styczniowe. Polacy i Rosjanie w XIX wieku. Wybór studiów z okazji czterdziestolecia pracy naukowej i 65. rocznicy urodzin*, red. Lidia Michalska-Bracha, Stanisław Wiech, Jacek Legieć, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, Kielce 2011, s. 121–130.

⁷⁵ L. Machnik, op. cit., s. 59, kat. nr 37; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 52, kat. nr 30.

⁷⁶ Wiesław Murawiec, Mańkowski (Mańko) Walenty, imię zakonne Benwenuty [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 514. Ponieważ większość ówczesnych źródeł stosowała formę imienia zakonnego „Benvenuto”, taką też pisownię przyjęły autorki tego artykułu.

⁷⁷ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 134, kat. nr 230, 231.

⁷⁸ *Portrety i fotografie z „Salonu szklanego” A. & F. Zeuschnerów 1855–1910*, kat. wyst., oprac. Magdalena Warkoczewska, Ratusz Oddział Muzeum Historii miasta Poznania, wrzesień–październik 1996, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1996, s. 17, kat. nr 7.

⁷⁹ Justyn Sokulski, Czachowski Dionizy [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 4, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1938, s. 138–139.

⁸⁰ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 62, kat. nr 56–58.

⁸¹ Zob. *Portrety i fotografie...*, op. cit., s. 21, kat. nr 32.

Fotografował Walery Rzewuski według kompozycji i rysunku Walerego Eljasz-Radzikowskiego
 | Photograph by Walery Rzewuski after composition and drawing by Walery Eljasz-Radzikowski, *OFIARY z r. 1863* | *CASUALTIES of 1863*, Biblioteka Narodowa w Warszawie
 | The National Library in Warsaw

fot. | photo © Biblioteka Narodowa w Warszawie





il. 12a
| fig. 12a



il. 12b
| fig. 12b



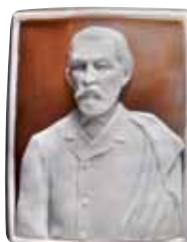
il. 12c
| fig. 12c



il. 12d
| fig. 12d



il. 12e
| fig. 12e



il. 12f
| fig. 12f



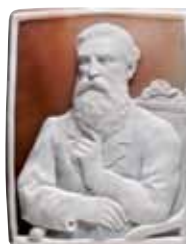
il. 12g
| fig. 12g



il. 12h
| fig. 12h



il. 12i
| fig. 12i



il. 12j
| fig. 12j



il. 12k
| fig. 12k



il. 12l
| fig. 12l



il. 12m
| fig. 12m



il. 12n
| fig. 12n



il. 12o
| fig. 12o

il. 12 | fig. 12

Kamee wykonane na podstawie tableau OFIARY z r. 1863
| Cameos made after the CASUALTIES of 1863 tableau: a. Józef Wallisch (Walisz); b. Stefan Giebułtowski; c. Witold Pintowski; d. Antoni Lipczyński; e. Kazimierz Trąpczyński; f. Teofil Władyczarski (pseudonym | pseudonym Zaremba); g. Władysław Waga; h. Gustaw Olizar; i. Wojciech Szulc (ojciec | Father Serafin); j. Władysław Ostaszewski; k. Juliusz Tarnowski; l. Karol Libelt; m. Wojciech Elgöt (pseudonym | pseudonym Wieniawa); n. Stanisław Krzesimowski; o. Bolesław Dłuski (pseudonym | pseudonym Jabłonowski), Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

1820–1863)⁸² (il. 10 k) w stroju narodowym, stojącego w atelier na tle pejzażowego ekranu⁸³. Nowolecki podaje nawet datę wykonania zdjęcia – rok 1862.

Dwa wizerunki, jak informuje Nowolecki, wykonane zostały w Poznaniu. Najbardziej aktywny był tam, przywoływany już kilkakrotnie, zakład Augusta i Fryderyka Zeuschnerów, z którego pochodzi zdjęcie walczącego w oddziale Edmunda Taczanowskiego Kazimierza Unruga (1834–1863)⁸⁴ (il. 10 m), przedstawiającego go w całej postaci, stojącego z laseczką w ręku obok stolika, wspartego o krzesło, na tle kotary i malowanego pejzażowego paneau⁸⁵. Nie wiemy natomiast, gdzie sfotografował się były oficer rosyjski, organizator oddziałów powstańczych Paweł Suzin (1837 lub 1839–1863)⁸⁶ (il. 10 l), gdyż jego zdjęcie (stojący, wsparty na karabinie, w stroju powstańczym, z obandażowaną prawą ręką) znamy z refotografii⁸⁷.

Kolejnych piętnaście kamei wyrzeźbiono według tablicy IV, zatytułowanej *OFIARY* z r. 1863, wykonanej w zakładzie Walerego Rzewuskiego, na której znaleźli się: Józef Wallisch (Walisz), Stefan Giebułtowski, Witold Pintowski, Antoni Lipczyński, Teofil Władyczański (pseudonim Zaremba), Kazimierz Trąmpczyński, Władysław Waga, Wojciech Szulc (ojciec Serafin), Gustaw Olizar, Władysław Ostaszewski, Juliusz Tarnowski, Karol Libelt, Wojciech Elgöt (pseudonim Wieniawa), Stanisław Krzesimowski i Bolesław Dłuski (pseudonim Jabłonowski)⁸⁸ (il. 11).

W przypadku tego tableau nie dysponujemy objaśnieniem Nowoleckiego. Identyfikacja zdjęć, które wykorzystane zostały przy tworzeniu omawianej kompozycji, opiera się przede wszystkim na ostatnio wydanych, wnikliwie opracowanych przez Leszka Machnika i Krystynę Lejko katalogach fotografii powstańców styczniowych. Zaprezentowany w tych publikacjach materiał ilustracyjny pozwolił na wskazanie oryginalnych fotografii sześciu postaci. Wszystkie pochodzą z krakowskiego atelier Walerego Rzewuskiego.

Pierwszą z nich jest zdjęcie Stefana Giebułtowskiego (1839–1863) (il. 12 b), studenta Uniwersytetu Jagiellońskiego, szwagra Jana Matejki, przedstawiające go w całej postaci, stojącego przy biurku i opierającego lewą rękę o blat, na którym leży rogatywka⁸⁹. Z tego samego zakładu pochodzi fotografia kapelana oddziału Teodora Cieszkowskiego, księdza bernardyna Wojciecha Szulca (1831–1905) (il. 12 i), w stroju zakonnym, siedzącego, w ujęciu do kolan⁹⁰. Rzewuski wykonał także fotokopię oryginalnej fotografii Juliusza Tarnowskiego (1840–1863) (il. 12 k), powstałej prawdopodobnie zagranicą, w jednym z miast, w których

⁸² Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, Dodatek, s. 74–75.

⁸³ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 186, kat. nr 379.

⁸⁴ Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, Dodatek, s. 74–75.

⁸⁵ *Portrety i fotografie...*, op. cit., s. 36, kat. nr 143.

⁸⁶ Anna Brus, *Suzin Paweł Michał* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46, wydawnictwo wspólne Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności realizowane przez Instytut Historii PAN, Warszawa-Kraków 2009, s. 111–113.

⁸⁷ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 184, kat. nr 373.

⁸⁸ Józef Wallisch (Walisz) – nr inw. 34166/29 MNW; Stefan Giebułtowski – nr inw. 34166/11 MNW; Witold Pintowski – nr inw. 34166/20 MNW; Antoni Lipczyński – nr inw. 34166/16 MNW; Teofil Władyczański (pseudonim Zaremba) – nr inw. 34166/31 MNW; Kazimierz Trąmpczyński – nr inw. 34166/26 MNW; Władysław Waga – nr inw. 34166/28 MNW; Wojciech Szulc (ojciec Serafin) – nr inw. 34166/24 MNW; Gustaw Olizar – nr inw. 34165/5 MNW (ta kamea była włączona do serii osobistości XVIII i XIX w.); Władysław Ostaszewski – nr inw. 34166/19 MNW; Juliusz Tarnowski – nr inw. 34166/25 MNW; Karol Libelt – nr inw. 34166/15 MNW; Wojciech Elgöt (pseudonim Wieniawa) – nr inw. 34166/21 MNW; Stanisław Krzesimowski – nr inw. 34166/13 MNW; Bolesław Dłuski (pseudonim Jabłonowski) – nr inw. 34166/8 MNW.

⁸⁹ L. Machnik, op. cit., s. 89, kat. nr 106.

⁹⁰ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 189, kat. nr 386.

Tarnowski studiował, zanim przystąpił do powstania jako adiutant pułkownika Zygmunta Jordana. Elegancki młodzieniec, z laseczką w rękach, siedzący przy stoliku, został ujęty w całej postaci⁹¹. Kolejny portretowany u Rzewuskiego to Wojciech Elgöt, pseudonim Wieniawa (ok. 1830–1863) (il. 12 m) – w powstaniu początkowo kapelan, a następnie kapitan, dowódca oddziału kosynierów – stojący w atelier, ubrany w czarną spódnię z szerokimi nogawkami, w rogatywkę na głowie, obszytej barankiem i ozdobionej kokardą i białą kitą⁹². Ostatnie ze zdjęć wykonane w zakładzie Rzewuskiego to fotografia generała Stanisława Krzesimowskiego (1787–1865)⁹³ (il. 12 n), ukazująca go w całej postaci, siedzącego w fotelu, w czarnym, z odznaczeniem na piersi, trzymającego w prawej ręce rogatywkę, a w lewej szablę. W tle widoczny jest ekran z górką i pejzażem⁹⁴.

Coraz szerzej prowadzone badania nad historią polskiej fotografii oraz publikacje z pewnością pozwolą z czasem na znalezienie oryginalnych zdjęć kolejnych postaci z tablicy *OFIARY* z r. 1863. Wciąż nie znamy takich fotografii majora Józefa Walisza (Wallischa) (1827–1863) – szefa sztabu oddziału Marcina Borelowskiego⁹⁵ (il. 12 a), Witolda Pintowskiego (ok. 1841–1863)⁹⁶ (il. 12 c), poległego w bitwie pod Miechowem, Antoniego Lipczyńskiego (1808–1863)⁹⁷ (il. 12 d) – w powstaniu styczniowym „naczelnika” miasta Krakowa, podpułkownika kawalerii, a także Teofila Władyczańskiego (Zaremby) (1834–1863)⁹⁸ – byłego oficera w armii rosyjskiej, w powstaniu dowódcy oddziału ochotników (il. 12 f), Kazimierza Trąpczyńskiego (1833–1863)⁹⁹ (il. 12 e) – prawnika z wykształcenia, walczącego w oddziale Kazimierza Mieleckiego, Władysława Wagi (1836–1865)¹⁰⁰ (il. 12 g) – poety, adiutanta pułkownika Aleksandra Waligórskiego, Karola Libelta (1843–1863)¹⁰¹ (il. 12 i) – poległego w bitwie pod Brdowem syna znanego filozofa Karola Fryderyka, i Bolesława Dłuskiego (Jabłonowskiego) (1826–1905)¹⁰², walczącego na Żmudzi i Litwie (il. 12 o). Natomiast w przypadku portretu Władysława Ostaszewskiego (1823–1863)¹⁰³ (il. 12 j), poległego w czasie zasadzki na pociąg pancerny w Kietlance pod Czyżewem, możemy porównać wizerunek z omawianej tablicy z nieco większym wykadrowaniem tej samej fotografii na tableau nieznanego autora¹⁰⁴. Zdjęcie oryginalne przedstawiało Ostaszewskiego siedzącego przy stoliku, z prawą ręką wspartą o blat. Niestety nie wiemy, w jakim atelier i kiedy mogło być wykonane.

⁹¹ L. Machnik, op. cit., s. 190, kat. nr 348.

⁹² Ibidem, s. 82, kat. nr 90.

⁹³ Eligiusz Kozłowski, *Krzesimowski Stanisław* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1970, s. 531–532.

⁹⁴ L. Machnik, op. cit., s. 118, kat. nr 177.

⁹⁵ Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, s. 288.

⁹⁶ Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, *Dodatek*, s. 49.

⁹⁷ Marian Tyrowicz, *Lipczyński Antoni* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 17, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 382–383.

⁹⁸ Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, *Dodatek*, s. 82–83.

⁹⁹ Ibidem, s. 69–70.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 76–77.

¹⁰¹ Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, s. 153–154.

¹⁰² Stanisław Kościółkowski, *Dłuski Bolesław Roman, pseud. Jabłonowski* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1939–1946, s. 187.

¹⁰³ Z. Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, s. 202.

¹⁰⁴ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., s. 244–245, kat. nr 516.

Zaskakujące wydaje się umieszczenie w gronie osób biorących czynny udział w walkach lub bezpośrednio zaangażowanych w powstanie – Gustawa Olizara (1798–1865)¹⁰⁵ (il. 12 h), poety i pamiętnikarza, który ok. 1853 roku osiadł w Dreźnie, gdzie mieszkał do śmierci¹⁰⁶. Wyjaśnieniem może być charakterystyka hrabiego, którą zamieścił Nowolecki w *Dodatk* do drugiego tomu *Pamiętki dla rodzin polskich*: „Lubo zaś ś.p. Olizar, należący do dawniejszego zastępu tułaczy, czynnego udziału nie brał w ostatniem powstaniu, zamieszczamy tu jednak wzmiankę o jego życiu i śmierci, przez wzgląd na jego wysokie zasługi, jakie położył mianowicie po upadku powstania wobec nowych braci tułaczów, z najszlachetniejszym uczuciem niosąc pomoc potrzebującym i nikomu nie odmawiając swego serca. Zacny ten obywatel był najczynniejszym i głównym członkiem stowarzyszeń czuwających nad potrzebującymi wsparcia emigrantami. On pierwszy był założycielem komitetu składkowego, z którego funduszy rozdzielali się zapomogi potrzebującym. Zdarzało się czasem, iż zachodziła potrzeba udzielenia zasiłku któremu z przybyłych prześladowanych przez Moskwę, a fundusze wyczerpnięte nie wystarczały, wtedy hrabia Olizar, sam nie mogąc od razu dopomóc, oddawał kosztowności swojej żony do sprzedania, aby nie zostawić nieszczęśliwego współtułacza w potrzebie”¹⁰⁷. Nowolecki, jako emigrant przebywający kilka lat w Dreźnie, z pewnością osobiście zetknął się z poetą i być może doświadczył jego pomocy. Zdjęcie wykorzystane na tableau wykonane było w Dreźnie¹⁰⁸.

Podsumowanie

Kolekcja kamei подарowana przez Henrykę Capelli do muzeum w Rapperswilu tworzona była z pobudek patriotycznych. Przedstawieniu historii Polski w sposób jak najbardziej czytelny miał służyć odpowiedni wybór łatwo rozpoznawalnych scen i wizerunków. Dobrze to zadanie spełniały znane obrazy Matejki, Simmlera i Grottgera, ilustracje w popularnych książkach oraz utrwalane w świadomości Polaków wizerunki władców i bohaterów powstania listopadowego. W przypadku powstania styczniowego, wydarzenia dziejącego się równocześnie z tworzeniem kolekcji i zamawianiem kolejnych kamei, zleciennodawczyni była zdana na materiał ilustracyjny aktualnie rozpowszechniany. Nie znaczy to jednak, że pokazywał on zawsze, jak widać z perspektywy czasu i oceny historycznej, istotne momenty powstania. Brak dystansu czasowego nie pozwolił również na bardziej świadomy dobór bohaterów tego narodowego zrywu. Dlatego obok znanych dowódców i działaczy patriotycznych (przy braku wielu zasłużonych, których nazwiska nierozzerwalnie wiązały się z powstaniem styczniowym) są osoby, które nie weszły do panteonu bohaterów narodowych. Daktylioteka utrzymywała stan ówczesnej świadomości o tym ważnym wydarzeniu w dziejach narodowych.

¹⁰⁵ Franciszka Sawicka, *Gustaw Olizar, poeta, publicysta, działacz społeczno-polityczny*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, z. 14, Wrocław 2003, s. 7–90.

¹⁰⁶ Kamea z portretem Olizara włączona została w Rapperswilu do serii przedstawiającej wybitne osobistości XVIII i XIX w.

¹⁰⁷ Z. Kolumna, *Pamiętki dla rodzin polskich...*, op. cit., cz. 2, Dodatek, s. 47.

¹⁰⁸ Zob. podobne ujęcia z głową zwróconą *en trois quarts* w prawo, w całej postaci na fotografiach w zbiorach Biblioteki Narodowej (*Portrety światłem malowane. Katalog wystawy. Fotografie z kolekcji Józefa Ignacego Kraszewskiego. Zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie*, kat. wyst., Muzeum Józefa Ignacego Kraszewskiego w Romanowie, 10 września – 25 listopada 2011, Romanów 2011, s. 252, kat. nr 398 – zdjęcie Olizara umieszczone jest wśród osób niezidentyfikowanych) i Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. Dep.6730 MNW).

I The January Uprising of 1863 and Its Fighters in the Cameos from the Collection of Henryka Capelli, née Dzieduszycka. The Reception of Graphic and Photographic Prototypes

The Glyptothèque and Its Creator

The collections of the National Museum in Warsaw include a very interesting set of cameos carved in seashells, which represent prominent Polish figures and events in national history. This glyptothèque comes from the collection of the Polish Museum in Rapperswil, Switzerland, which received it in 1879 from Henryka Capelli, née Dzieduszycka.¹ It comprised 271 pieces: 40 scenes from history, as well as portraits: 52 Polish kings, 11 the wives of kings of the Jagiellonian dynasty and Jagiellonian princesses, 35 Polish military leaders, 95 fighters in the November Uprising, 31 participants in the January Uprising and seven prominent eighteenth- and nineteenth-century personalities. The founder of this Polish museum in Switzerland, Władysław Broel-Plater, as well as its visitors, commented on the cameos' originality and emotional power.² After the museum's collections were taken over by the

¹ *Roczne zdanie sprawy Zarządu Muzeum Narodowego w Rapperswylu z dnia 29 listopada 1879 roku*, (Zurich: s.n., 1879), pp. 8–9; [Wacław Karczewski], *Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswylu* (Kraków: Dyrekcja Muzeum, 1906), pp. 38, 39–48, fig.

² Władysław Broel-Plater wrote: "The cameo collection (271), on which images illustrating Polish history from Piast, to whom angels appeared, all the way to the sad scene of the march to Siberia represented according to Grottger's painting have been carved expertly. Other cameos represent portraits of all the kings of Poland, princesses from the House of Jagiellon, Polish hetmans and statesmen who acted exceptionally during the uprisings of 1831 and 1863, as well as portraits of men of inspiration and of learning. This is Polish history carved in stone, a collection that no other Museum owns, a truly royal gift from Mrs Henryka Capelli, née Countess Dzieduszycka from Florence." *Roczne zdanie sprawy...*, op. cit., pp. 8–9. In 1891 Maria Konopnicka wrote from Zurich in a letter to her uncle: "[...] the section of cameos is important and beautiful, they are carved with extreme subtlety, and mostly represent moments in our history. Some of them according to Matejko's paintings: *The Union* [of Lublin], *The Prussian Homage* and others. The series concludes with a cameo of the strangest beauty representing Grottger's *The March to Siberia*," Maria Konopnicka, *Listy do Ignacego Waśkowskiego* (Warsaw: Instytut Badań Literackich PAN, 2005), p. 323. In his memoirs from a journey to Switzerland in 1903, Father Dr Jakub Górka also wrote about the Rapperswil collection: "Precious cameos made out of seashells. Bianchini from Naples worked on them for 17 years. They are the gift of Mrs Henryka Capelli, née Countess Dzieduszycka, from Florence. The collection comprises 271 pieces. It has embellished the Museum since 1879. It is the Museum's real jewel. These lovely cameos represent Polish kings, then our hetmans and heroes of the 1831 uprising. We may surmise their value from the fact that some English people wanted to pay 300 thousand francs for ¼ of them." Jakub Górka, *Wspomnienia z podróży. Odczyty wygłoszone w Sali Kasynowej w Tarnowie* (Tarnów: self-published, 1904), p. 15. The writer Stefan Żeromski, the museum's librarian in 1892–96, was quite critical of its collection, writing in *Nowa Gazeta*: "A non-Pole can only really see two things of any great value there, the Rubens portrait of Ladislaus IV and cameos carved in onyx telling the history of Poland, [...]" quoted after Tadeusz Rutowski, *Rapperswyl* (Lvov: Gebethner i Wolff, 1911), p. 13.

Polish government in 1923 and brought to Poland, the cameos were incorporated into the collections of the Museum of the Polish Army, and in 1929 were deposited at the National Museum in Warsaw.³ Since then, they have been shown only in temporary exhibitions, and some of them for longer periods in the permanent displays of other museums.⁴

The use of the unusual form of the glyptothèque to illustrate the history of Poland made us want to learn more about its funder and to find the models she chose for the glyptic objects.⁵ We do not yet know very much about Henryka Amalia Marianna, Countess Capelli, née Dzieduszycka (1832–1903), a daughter of Count Henryk Dzieduszycki Sas (1795–1845) and Teodozja, née Mielżyńska (d. 1878). Henryka's father, a landowner in Poznań Province and Galicia, was one of the founders of the Polish sugar industry. After his death, in 1849, Teodozja sold the family's Tłumacz estate in Galicia and left for Italy with her children, Henryka, Michał, Maria and Amelia, thereby founding the Italian line of the Dzieduszycki family, the so-called Florentines.⁶

In 1858 in Florence, Henryka married Maurycy Capelli (b. 1823), owner of the Signa estate near Florence. His father, Alojzy Ludwik Capelli (1777–1838), had spent nearly thirty years teaching law at the University of Vilnius.⁷ He married in Vilnius and, apart from Maurycy,

³ *Zbiory Polskiego Muzeum Narodowego w Rapperswilu. Katalog XXV wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w kamienicy Baryczków* (Warsaw: Towarzystwo nad Zabytkami Przeszłości, 1928), p. 14, cat. nos 101–2. Cameos carved in seashells, 5.1 × 4 cm (portrait cameos) or 7 × 8.2 cm (historical scenes), The National Museum in Warsaw, inv. nos 34161/1–52 MNW, 34162/1–11 MNW, 34163/1–40 MNW, 34164/1–35 MNW, 34165/1–7 MNW, 34166/1–31 MNW, 34167/1–95 MNW. Three cameos were lost in wartime; they are portraits of King Sigismund I the Old (inv. no. 34161/40 MNW) and his daughter Zofia (inv. no. 34162/5 MNW) and the scene of Skarbek Habdank at the court of Heinrich V (inv. no. 34163/7 MNW; see n. 27). A handwritten list of the cameos bound in green cloth was appended to the collection (inv. no. 19510/49/75 MNW), its numbers corresponding to small tags with numbers and titles glued to the backs of the cameos. Unfortunately, some tags have been destroyed or lost over time, and the list lacks descriptions of the January insurgents.

⁴ Including a series with the portraits of Polish rulers, which was part of an exhibition at the gallery of the presidential palace in Warsaw in 2005, see *Począty władców polskich. Tradycja państwowości*, exh. cat., Galeria Pałacu Prezydenckiego w Warszawie, June–September 2005 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005), p. 75, cat. no. 51 (Ewa Martyna), p. 47, fig., and the series of portraits of the fighters in the January Uprising in the permanent exhibition of the Polish Museum in Rapperswil in 1990–2012, see Janusz S. Morkowski, *Historia Polski ryma na muszli* [online] [retrieved: 28 February 2013], at: <www.nasza-gazetka.ch/_Menu_NG/ngi999/ngi999_6/historia-pol.htm>.

⁵ The authors wrote about this subject earlier in: Ewa Martyna, Anna Grochala, “Kamee z pocztom polskich władców,” *Spotkania z Zabytkami*, nos 1–2 (2011), pp. 18–25, and Anna Grochala, Ewa Martyna, “Dzieje Polski zaklęte w kameach,” in *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczaju*, Anna S. Czyż, Janusz Nowiński, eds (forthcoming).

⁶ Teodor Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, vol. 4 (Poznań: Jarosław Leitgeber, 1882) p. 84; Feliks Pohorecki, “Dzieduszycki Henryk,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 6 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948), p. 108; Teresa Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych* (Warsaw: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1997), p. 101; Kazimierz Karolczak, *Dzieduszyccy. Dzieje rodu. Linia poturzycko-zarzecka* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2000), p. 221.

⁷ Czesław Falkowski, “Capelli (Capeli, Kappelli) Ludwik Alojzy,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 3 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1937), pp. 200–2; Józef Ignacy Kraszewski, *Rachunki z roku 1868. Rok trzeci przez B. Bolesławitę* (Poznań: Księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego, 1869), pp. 1005–8; Daniel Beauvois, *Wilno – polska stolica kulturalna zaboru rosyjskiego 1803–1832* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010), pp. 86, 124, 127, 133, 141, 239–41. We know of two portraits of Alojzy Ludwik Capelli from his time as a professor of law in Vilnius. The first, an oil painted in c. 1823 by Jan Rustem (Lietuvos Dailės Muziejus, Vilnius, inv. no. T 2034); see *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, exh. cat., Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, eds, The National Museum in Warsaw, December 1999 – January 2000, Lietuvos Dailės Muziejus, Vilnius, March–September 2000 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000), p. 335, cat. no. 53, fig., the second is a post-1833 lithograph made in Antoni Klukowski's studio after a drawing by Karol Rypiński (The National Museum in Warsaw, inv. no. Gr.Pol.16424 MNW).

had a younger daughter, Bianka. He died after returning to Italy. He appears in the memoirs of many individuals with connections to Vilnius, fellow professors and students. The writer Józef Ignacy Kraszewski mentions Maurycy in his *Kartki z podróży*, noting in 1858: "Of the people who are somehow linked to our country, I must also mention the son of University of Vilnius professor, Capelli, who lives in Florence and is married to a Pole."⁸

In the middle of the nineteenth century, the Polish community in Florence was not very large. The poet and sculptor Teofil Lenartowicz settled there in 1860 and became close friends with both Henryka Capelli and her mother, Teodozja Dzieduszycka. Kordian Ujejski, who visited Lenartowicz at his home in 1874, saw him "in a jacket with a red scarf wrapped around it, a little cap on his head, standing and cleaning a bust of Mrs Capelli he had made years ago."⁹ Lenartowicz also made a sculpture portrait of Teodozja Dzieduszycka,¹⁰ while his wife, the painter Zofia, née Szymanowska (a step-sister of Celina Mickiewicz, the poet's wife), painted her portrait.¹¹ Henryka Capelli helped Lenartowicz, both with his art (for instance, financing some of his sculptures¹²) and in personal matters (when his wife died in 1870, the distraught poet stayed at her villa near Florence¹³). In letters to various people, Lenartowicz mentions both ladies, at times very warmly and at times bitterly.¹⁴ His letter to Tekla Zmorska written in 1877 shows the nature of this long friendship: "There is a lady, Mrs Capelli, née Dzieduszycka [in Florence], but our relations are always based on simple acquaintance and salon courtesy [...]."¹⁵

Both Henryka and her mother maintained their homes in the Polish style, which was noted by visitors from Poland. Ujejski wrote that Easter Sunday lunch was put on by "Mrs Capelli every year in the simple Polish style, bringing together around the holiday table the entire Italian aristocratic and diplomatic elites, graciously displaying traditional Old Polish

⁸ Józef Ignacy Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, vol. 1, notes and afterword by Paweł Hertz (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), p. 338.

⁹ *Głosy o Lenartowiczu 1852–1940*, selection, notes, annotations and introduction by Paweł Hertz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), p. 397. For the story of the now-lost portrait of Henryka Capelli, see Anna Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej*, exh. cat., The National Museum in Kraków, November 1993 – January 1994 (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1993), p. 64, cat. no. 70.

¹⁰ The 1870 portrait of Teodozja Dzieduszycka is a medallion showing her in profile, made of white marble (21.5 × 18.5 × 3 cm), The National Museum in Warsaw, inv. no. 34439 MNW. It came from the Polish Museum in Rapperswil, where Henryka Capelli had donated it with her cameo collection (inscription on the reverse of the medallion: "Je crois faire plaisir au Comte Plater / en ajoutant la Collection, le don / de la tête de ma mère exécuté / par Theophile Lenartowicz en 1870 / Henriette Cappelli"). See Król, op. cit., p. 51, cat. no. 45, fig. 1/18.

¹¹ Aleksandra Melbechowska-Luty, "Lenartowiczowa Zofia," in *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 5 (Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 1993), pp. 33–5. The location of the portrait of Teodozja Dzieduszycka is unknown. Another painting by Zofia Lenartowicz, *Portrait of Adam Mickiewicz*, belonged to the Capellis. See also a letter from Lenartowicz to Tekla Zmorska of 19 October 1870, *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861–1893*, introduction, annotations and publication from a manuscript, Jadwiga Rudnicka, afterword by Stanisław Szwalbe (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), p. 80.

¹² For example, in 1868 she paid for a bronze cast to be made from the bas-relief *The Return of God's People to the Promised Land* and for it to be sent to Paris. See letter from Lenartowicz of 11 May 1868 to Tekla Zmorska, *Listy Teofila Lenartowicza...*, op. cit., p. 60.

¹³ Villa delle Selve, where Galileo had lived for four years. See Kraszewski, *Rachunki...*, op. cit., p. 1008.

¹⁴ The temperature of Lenartowicz's feeling for mother and daughter largely depended on their commissions and financial assistance. See letters to Tekla Zmorska of 11 May 1868, 6 August 1870 and 9 October 1870 (*Listy Teofila Lenartowicza...*, op. cit., pp. 60, 76, 79) and to Józef Ignacy Kraszewski of 16 January 1871 and 8–16 October 1871 (Józef Ignacy Kraszewski, Teofil Lenartowicz, *Korespondencja*, Wincenty Danek, ed. and commentary [Wrocław–Warsaw–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963], pp. 201, 217).

¹⁵ *Listy Teofila Lenartowicza...*, op. cit., p. 229.

hospitality and warmth on the banks of the Arno.”¹⁶ Maria Walewska, née Przezdziecka, remembered “the welcoming salons at Countess Dzieduszycka’s, who has settled in Florence, and whose daughter married an Italian, Mr Capelli.”¹⁷

It appears that the political-patriotic demonstrations of 1861 and the outbreak of the January Uprising in 1863 were a powerful, if not an immediate, catalyst for Henryka and her mother¹⁸ to create their glyptothèque to illustrate Poland’s history. This was a time of intensified patriotic propaganda, which used the press and graphic and photographic technologies, both in Poland and in the émigré community. According to information scattered in the memoirs of various people and to Lenartowicz’s correspondence, the Capellis and Countess Dzieduszycka assisted the insurrectionists who found their way to Italy. As early as 1863, Lenartowicz wrote in a letter to Kraszewski: “A few men from the school at Cuneo [a Polish military school, whose pupils joined the ranks of the insurrectionists – AG, EM] came to ask me to organize a crossing to Turin gratis, and so I went to see Capelli, who met with the prefect, and they were given a crossing and some money for the journey.”¹⁹ After the defeat of the uprising, in late autumn of 1864, General Józef Hauke, pseudonym Bosak, settled in Florence, and he and Lenartowicz became very good friends. Mrs Dzieduszycka hosted a solemn commemoration of the second anniversary of the uprising, which included decorating the heroic general with a bronze medallion with a portrait of his head designed by Lenartowicz. Maria Walewska, née Przezdziecka, wrote about the ceremony: “Mr and Mrs Karol Przezdziecki [came] with their children, as did the Orpiszewskis, that famous lady Maria Wodzińska, who had once served as the inspiration for the poet of musical tones and the poet of words. Mr and Mrs Sierakowski from the northern regions of Poland, the insurrectionist priests Drohojowski and Wołyński, and a handful of others [...]. When all had gathered, the poet opened the ceremony. He came up to Bosak and, offering him the cast on behalf of his compatriots, he recited that beautiful poem, which has not appeared in print yet and which we cite here [...]. ‘For the exiles, too, hope will glimmer, / As a sign of God’s triumph, / When on the peoples’ banners will shine, / Courageous Bosak’s noble name!’ [...].” Then all paid homage to the general, while Mrs Orpiszewska played compositions by Chopin, including “the triumphant polonaise of Poland’s noble march, as it strides down the road of Truth.”²⁰

Many more Poles settled in Florence after the uprising, especially in the 1870s. According to Lenartowicz’s letters, they were regrettably not always respectable people. Maurycy Capelli and Teodozja Dzieduszycka fell victim to one of them. A troublemaker, in Lenartowicz’s words, who went by the name of Count Sulima Czarnecki Czernik and claimed to have fought with Garibaldi, borrowed large amounts of money from Capelli and Dzieduszycka, went into debt using Mrs Capelli as a reference, and fled to Switzerland, where he was eventually apprehended and incarcerated.²¹

¹⁶ *Głosy o Lenartowiczu 1852–1940*, op. cit., p. 398.

¹⁷ Maria Walewska, née Przezdziecka, *Polacy w Paryżu, Florencji i Dreźnie. Sylwetki i wspomnienia*, introduction by Michał Sokolnicki (Warsaw: Księgarnia F. Hoesicka, 1930), p. 92.

¹⁸ We are assuming that Henryka Capelli not only donated but also commissioned the items for her glyptothèque. But it is possible that Teodozja Dzieduszycka also played a role in its creation, since she bequeathed the entire collection to the Rapperswil museum immediately after her daughter’s death.

¹⁹ Kraszewski, Lenartowicz, op. cit., p. 82.

²⁰ Walewska, op. cit., pp. 91–4.

²¹ Letter from Teofil Lenartowicz to Józef Ignacy Kraszewski of 21 September 1871. See Kraszewski, Lenartowicz, op. cit., p. 213.

The Cameo Manufacturers

The description of the Rapperswil museum's collections lists one Bianchini as the producer of the cameos. Yet he was more likely only their distributor, who would order them from an anonymous lapidary, presumably in Torre del Greco, Italy's largest centre of their production. His name appears in a narrative about Florence in Kraszewski's *Kartki z podróży*. The writer remarks that "one of this city's more important trades were works of art, paintings, bronzes and Florentine mosaics made with hard stones [...]. Florentine mosaics [...] are not made of [...] glass, but of hard stones, which are selected and cut into differently sized shapes so they can be made into a sort of paintings, which most often depict flowers, animals, dishes, imaginary decorations, cut into flat and even convex shapes [...]. On a smaller scale, setting precious stones in furniture, table etc. decorations began in Florence during the rule of Cosimo I, the manufacture has operated continuously since then and has been virtually one of a kind." The writer continues: "There were three principal merchants who sold these products in 1858, Bianchini, Bosi and Corsi, and very many minor ones. As soon as a person arrived in Florence, he would immediately be given an address, often also receive a visit from a polite little man with a box under his arm. Almost no one left without a mosaic, at least a paper weight or a brooch for the lady [...]."²² It would seem from this description that Bianchini, who was active in Florence selling objects made out of precious stones, may have served as the intermediary for Henryka Capelli's orders.

Polish Collectors of Cameos

We do not know who gave Henryka Capelli the idea of creating her unusual collection of gems to illustrate the history of Poland. It may have been Lenartowicz, who himself sought out subjects from his nation's history for both his poetry and his art. There had long been a great interest in collecting Classical, later contemporary, gems, but it was not an established tradition in Poland like in other countries in Europe. Apart from some episodes during the Renaissance (King Sigismund Augustus, Jan Łaski), it was only in the eighteenth century that intentional and methodical collecting began. Earlier, gems were collected as practical objects (seals), decorations (jewelry) or investments. Later, the trend of collecting them, spurred in Europe by archaeological discoveries in Herculaneum and Pompeii, also reached Poland. It was a very expensive hobby, however, and few could afford it. The recognized collectors in Poland included Michał Hieronim Radziwiłł, the king's nephew Prince Stanisław Poniatowski and King Stanislaus Augustus himself.

The dactyliotheca belonging to Poland's last king, Stanislaus Augustus, was one of the most precious in Europe, and must have been very large, even though the collection documented in a catalogue compiled by the priest Jan Albertandi includes only 292 objects. In the nineteenth century, Michał Tyszkiewicz, who brought back antiquities from his many voyages and archaeological expeditions, created a valuable collection of about a thousand gems. Konstanty Schmidt-Ciążyński, who lived in London, was their last great collector in the second half of the nineteenth century. He owned about 2,500 antique gems (about 300 of

²² Kraszewski, *Kartki z podróży...*, op. cit., p. 337.

them set into rings), ranging from Assyrian to Byzantine ones, as well as modern ones signed by the most prominent engravers.²³

The Prototypes

The most time-consuming task in studying Henryka Capelli's collection was to find their iconographic models. The most straightforward part of our pursuit were the graphic prototypes for the series of cameos with images of Polish rulers; they were engravings used to illustrate a 1594 publication by the Arnold Mylius publishing house, *Principum et Regum Polonorum Imagines*, and popular illustrations from that era representing the elected kings from Sigismund III to Stanislaus Augustus and the November insurrectionists (lithograph portraits published in Paris in 1832–34 by Józef Straszewicz in *Les Polonais et les Polonaises de la révolution du 29 novembre 1830*).²⁴ It was also easy to link the cameo portraits of the wives of the Polish Jagiellonians and their daughters to the photographs illustrating the publication by Aleksander Przezdziecki, *Jagiellonki polskie w XVI wieku* (published in a four-volume edition in Krakow in 1868). After a fruitless search through illustrations in popular nineteenth-century publications for the corresponding portraits of the Polish hetmans carved in sea-shells, our examination of a lithograph made by Józef Swoboda, *Galerya wodzów polskich* [A gallery of Polish leaders] (published in Lvov in 1863), representing a group of thirty-five eminent statesmen standing against a three-span arch, brought our first success. The lapidaries had copied the busts or only faces of the figures.

Finding the prototypes of the historical scenes was also problematic. After we located the most obviously similar designs, such as the illustrations to *Śpiewy historyczne* [Historical songs] by Julian Ursyn Niemcewicz (engravings in its 1816 Warsaw edition and 1830s steel engravings by Antoni Oleszczyński, most of which had appeared in his book *Wspomnienia o Polakach co słynęli w obcych i odległych krajach* [Reminiscences of Poles who became famous in foreign and faraway countries], published in Paris in 1843), as well as paintings by Józef Simmler, Jan Matejko and a cartoon by Artur Grottger, there still remained a dozen or so scenes with identifiable subjects, but not their models.²⁵ Our search through paintings led nowhere. Again, the solution lay in illustrated books about Polish history. The first was *Ilustrowany Skarbczyk Polski* by Maria Ilnicka,²⁶ published in Warsaw twice, in 1861 and 1863,

²³ Andrzej Laska discusses the collecting of gems in Poland more broadly in "Kolekcjonerzy i grawerzy gemm w Polsce w XVI–XIX wieku," *Opuscula Musealia. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 1 (1986), pp. 9–30; id., "Gemmy księcia Stanisława Poniatowskiego," *Opuscula Musealia*, 11 (2001), pp. 105–12.

²⁴ Already Stefan Żeromski wrote about this publication in a letter to Henryk Bukowski dated 5 October 1895: "one could put an elegant table underneath the cameo collection, and on it a book with the portraits of the heroes who were depicted in the cameos, that is, Straszewicz's *Les Polonais et les Polonaises*. It is a splendid publication, which would also explain the cameos [...]." See Stefan Żeromski, *Listy do Henryka Bukowskiego*, ed., introduction and commentary by Władysława Wasilewska (Warsaw: Czytelnik, 1975), p. 254.

²⁵ These cameos with portraits and historical scenes and their prototypes are discussed more broadly in articles by Martyna, Grochala, op. cit., and Grochala, Martyna, op. cit.

²⁶ *Ilustrowany Skarbczyk Polski. Historia Polski opowiedziana wierszem przez Maryę Ilnickę z dodaniem do każdego panowania prozą wiadomości historycznych przez J.B.W.[agnera] i muzyki do niektórych Stanisława Moniuszki. Ozdobiony 45 drzeworytami, przedstawiającymi wizerunki królów polskich i 33 rycin z ważniejszych wypadków dziejowych* (Warsaw: Alexander Nowolecki w Warszawie Krakowskie-Przedmieście wprost kolumny Zygmunta Nr 457, 1861) [Krakowskie-Przedmieście across from Sigismund's Column at no. 457, 1861] (second edition, 1863). The following cameos were based on illustrations in this book: *The Baptism of Mieszko I in Gniezno*, *Leszek Biały Throws off*

and the second *Histoire populaire de la Pologne* by Leonard Chodźko,²⁷ which came out in over a dozen editions in the 1850s and '60s.

An analysis of the iconographic materials the lapidaries had used as models that we were able to identify allowed us to find the key to their selection. The lady who commissioned them had reached out primarily to series of graphic portraits as well as themes, choosing them mostly from publications appearing in that era and from illustrated Polish history textbooks. She most probably knew them from photographs. Finding this key allowed us to locate the models for the portraits of the January insurrectionists, photographs arranged as two tableaux and published in about 1868.

Of the collection of 271 gems, 39 had the theme of the January Uprising, seven were scenes and 32 portraits.

The January Uprising in Cameos, and Their Graphic and Photographic Prototypes

Scores of patriotic demonstrations preceded the outbreak of the January Uprising in 1861. They received much publicity at home and abroad, and became the subject of many paintings and graphics. A massacre in Castle Square in Warsaw on 8 April was one of the most dramatic events, yet another bloody clash between the Russian occupying power and Warsaw's civilians. In the early afternoon of that day, Ksawery Stobnicki, an exile to Siberia, was buried in Powązki Cemetery, and afterwards a rally of solidarity with the Jewish population took place in the Jewish cemetery. In the afternoon, several hundred people demonstrated against the dissolution of the City Delegation and Agricultural Society in Castle Square. Governor Mikhail Gorchakov followed tsarist instructions, as well as the regulations published a day earlier by the head of civil administration, Aleksander Wielopolski, to use force to control the situation. Five infantry units, a squadron of gendarmes and a sotnya of Cossacks (a total of about 1,300 armed men) marched into the square. They were told to disperse the crowd with rifle butts and whips. As the people did not flee, but instead dropped to their knees and prayed out loud, the infantrymen began shooting. Over a hundred protesters died in the pacification, which lasted over an hour.²⁸ Cameos of *The Massacre of 8 April 1861*,²⁹ showing the troops shooting at the crowd in Castle Square, were carved according to an anonymous painting. A photograph of this painting, widely available in the form of visiting cards, was no doubt its direct model.³⁰

His Crown, Casimir the Great Takes the Peasantry into His Care, The Death of Barbara Radziwiłł, Kordecki Defending Częstochowa and Marcin Kątski in Kamieniec Podolski.

²⁷ Léonard Chodźko, *Histoire de Pologne, septième série de La Guerre d'Orient illustrée par Janet-Lange et Gustave Janet, ornée d'une carte de la Pologne par A.-H. Dufour* (Paris: Gustave Barba, 1855), and again with the same illustrations as *Histoire populaire de la Pologne*, which was republished several times in 1863–66. Illustrations from this book were used for cameos representing *The Death of Ladislaus III of Varna*, *Trepka Being Burnt at the Stake by the Muscovites for Betraying the Tsar*, *Zamoyski at Byczyna Taking Archduke Maximilian Prisoner*, *Zółkiewski at the Sejm Chooses the Shuysky Tsars over Sigismund III* (which was believed lost because of an incorrect reading of its subject; missing are cameos representing *Skarbek Habdank at the Court of Emperor Heinrich V*), *The Defence of Trembowla*, *Imperial and Vatican Emissaries Asking Sobieski for Help Against the Turks* and *Sowiński's Death at Wola near Warsaw*.

²⁸ Stefan Kieniewicz, *Powstanie styczniowe* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972), pp. 146–50.

²⁹ Inv. no. 34163/34 MNW.

³⁰ The c. 1861 photograph of the painting by an anonymous artist, *The Massacre on 8 April 1861 Outside the Castle at the Sigismund Column in Warsaw*, is in the collection of the Historical Museum of Warsaw (inv. no. MHW Arch. Fot. 16423; see *Powstanie styczniowe i zesłańcy syberyjscy. Katalog fotografii ze zbiorów Muzeum Historycznego m.st. Warszawy*, part 1, *Powstanie styczniowe*, Krystyna Lejko, ed. (Warsaw: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2004),

Patriotic-religious demonstrations multiplied on the anniversaries of national events. They included the Union of Lublin (established by King Sigismund on 4 July in a Sejm in Lublin, which met from 10 January to 12 August 1569). The cameo of *Celebrations of the Anniversary of the Union of Lublin in Kovno on 12.8.1861*³¹ represents the events in the main celebrations organized in Kovno in violation of police bans for all the Russian partition (part of the area of former Polish-Lithuanian Commonwealth) that consisted of the Crown of Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania. The plan for that day consisted of joining Polish and Lithuanian marches on a bridge across the border river, the Niemen. To interfere with the demonstrations, the authorities ordered the middle part of the bridge disassembled. The Lithuanians arriving to take part in the demonstration stopped on the river bank and began to sing “Oh, Mother of God, who at the Gate of Dawn / Strengthens the Lithuanians with your miracles, / Accept our prayers as a sign of our grace, / Pray with us that Poland may revive!,” while on the other side of the river the people from the Kingdom sang “God Save Poland.” They prayed on their knees and threw flowers into the Niemen. Polikarp Gumiński recorded this event in his painting *One People and One Homeland*, made in Paris in 1861, which then became widely known thanks to photographs.³² This very composition was faithfully reproduced by the lapidary (figs 1-2).

In the pre-uprising period, the funerals of individuals who had served the national cause became a special occasion for exhibiting emotions. The first patriotic demonstration in Warsaw, which led to subsequent ones, was the funeral on 11 June 1860 of Katarzyna Sowińska, widow of the general who had become the legendary defender of Warsaw’s Wola district in the November Uprising. One of the most important events of 1861 was the funeral of Archbishop Antoni Melchior Fijałkowski (1778–1861), who had taken an uncompromising patriotic stand in the difficult period leading up to the uprising. After the Russian authorities bloodily suppressed a patriotic demonstration in Castle Square in Warsaw on 27 February 1861, he protested to Viceroy Karl Lambert, proclaimed universal mourning (which lasted all the way until the uprising in January 1863) and presided over the funeral ceremony for five men who had been killed in the demonstration. The archbishop refused to ban Masses for the homeland and patriotic homilies, despite pressure from the authorities. The Episcopate of the Kingdom of Poland followed the archbishop’s lead in drafting the “Memorial from the Polish Clergy”, which demanded freedom for the Catholic Church. His funeral on 10 October brought out thousands of Poles.³³ The Capelli collection does not include a cameo showing this event, but the series about the

p. 317, cat. no. 636, or at the National Library in Warsaw (sign. F.13740). The 1866 painting by Tony Robert-Fleury became the most popular representation of this subject; cf. Andrzej Ryszkiewicz, “Obraz Tony Robert-Fleury’ego Warszawa, 8 kwietnia 1861 r.,” *Rocznik Warszawski*, 13 (1975), pp. 161–9.

³¹ Inv. no. 34163/35 MNW.

³² In many collections, including the National Museum in Warsaw (inv. no. Gr.Pol.9751 MNW [very good quality, 12.4 × 15 cm, from the collection of J.I. Kraszewski, from 1869 of the Branicki and Tarnowski families in Sucha] and inv. no. DI 118989 MNW [5.5 × 6.6 cm]) and the Historical Museum of Warsaw (inv. no. MHW Arch. Fot. 14267 [cf. *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 319, cat. no. 639, which also gives examples from other collections, made in different photographers’ studios]). Russian spy Albert Potocki reported on the dissemination of this image: “On 2 January 1862, Information: [...] I enclose: [...] 5. photograph of painting exhibited in Paris, representing the Union of Poland and Lithuania in Kovno on 12 August (Polikarp Gumiński, 107, rue de L’École de Médecine, Paris). Many photographs of this kind have been sent to Poland. An album of them will be made in Belgium, with a text in French and English,” see Julian Aleksander Bałaszewicz, *Raporty szpiega*, Rafał Gerber, ed., vol. 1 (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973), p. 164.

³³ Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, op. cit., pp. 114, 120, 166, 199–200.

January Uprising includes the image by Fijałkowski,³⁴ which was based on a lithograph portrait by Maksymilian Fajans made in 1858. The lithograph, much like the compositions mentioned above, was disseminated as a photograph in visiting card format³⁵ (figs 3–4).

The uprising lasted from 22 January 1863 until the autumn of 1864. It turned into partisan warfare, with numerous clashes and skirmishes with the Russian army. French, German, Swedish and English periodicals played an important role in informing Europe's public opinion about the events in Poland. Their accounts and illustrations told about the Poles fighting for their country's freedom and the foreigners assisting them, as well as about the locations of the bloody encounters. Four cameos of insurrection scenes copied wood engravings from the influential Paris weekly *L'Illustration. Journal Universel*. Providing material to its graphic artists and engravers was its special correspondent, the journalist and illustrator Charles Lallemand, as well as Poles, most of whom were connected to the leadership of the émigré community at the Hôtel Lambert. Research in press illustrations of the day reveals two ways in which photographs were used: as models for woodcuts and as a medium to publicize prints that had appeared in periodicals.³⁶

Of the many woodcuts with the theme of the uprising, *The Battle of Miechów on 17 February 1863*,³⁷ *The Blessing Before the Battle*,³⁸ *The Departure of Insurgents from Grodno on 14 March 1863*³⁹ and *The Battle of Olszanka on 10 April 1863*⁴⁰ were chosen as prototypes for cameos.

The Battle of Miechów, Krakow Province, began with an attack by the Zouaves of Death, peasants with scythes, riflemen and cavalry led by Apolinary Kurowski. Kurowski had left Ojców, where he was stationed, a day earlier (16 February) and headed for Miechów, planning to beat Prince Bagration's Russian units. After the first assault by Kurowski's men, the Russians retreated to the town. The murderous battle continued under accurate and heavy enemy fire. The insurrectionists took huge losses and did not manage to take the town, despite their heroism. Historians tend to believe that Kurowski was mostly to blame.⁴¹ Jędrzej Brydak, a painter and lithographer working in Krakow, was the author of a sketch of the battle. It served as a prototype for a picture in *L'Illustration* of 21 March 1863 by illustrator Godefroy Durand and engraver Louis Dumont, and was used as the model for this cameo.⁴²

³⁴ Inv. no. 34166/10 MNW.

³⁵ Cf. lithograph in the National Museum in Warsaw collection, inv. no. Gr.Pol.1787 MNW. Photographs of the lithograph in the National Museum in Warsaw (inv. no. DI 90592/2 MNW), in the Historical Museum of Warsaw (inv. no. MHW Arch. Fot. 17059/alb. 3; MHW Arch. Fot. 14874, see *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 77, cat. nos 87–8), in the Print Room of the National Ossoliński Institute in Wrocław (inv. nos I.f.: 3934, I.f.: 24414, see Leszek Machnik, *Fotografie powstańców styczniowych w zbiorach Gabinetu Grafiki Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Catalogue* (Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Ossolineum, 2002), p. 85, cat. nos 97–8).

³⁶ Leszek Machnik and Krystyna Lejko discuss this phenomenon in their introductions to catalogues of photographs of insurgents (Machnik, op. cit., pp. 20–1, and *Powstanie styczniowe...*, op. cit., pp. 19–20).

³⁷ Inv. no. 34163/37 MNW.

³⁸ Inv. no. 34163/38 MNW.

³⁹ Inv. no. 34163/36 MNW.

⁴⁰ Inv. no. 34163/39 MNW.

⁴¹ Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, op. cit., p. 413.

⁴² Woodcut, 14.5 × 21.8 cm, *L'Illustration. Journal Universel*, no. 1047 (21 March 1863), p. 181. Signature bottom left: L DUMONT, right: Godefroy Durand, inscription centre: *Événements de Pologne – COMBAT DE MIECHOW, LE 17 FÉVRIER – Croquis de M.J. Bridaki*. We also know of photographs of this woodcut made in studios including Franciszek Wyspiański's in Lvov in 1863–64; see Machnik, op. cit., p. 231, cat. no. 435.

On 11 March, Marian Langiewicz took over as dictator in the camp at Goszcza. In the following days, foreign correspondents, photographers and illustrators were received in his headquarters at Sosnówka.⁴³ On 14 March 1863, *L'Illustration* editor Edmond Texier wrote in the "Revue politique de la Semaine" column⁴⁴ that the paper's special correspondent Monsieur Lallemand, travelling in Poland, reports that he had successfully reached Krakow and promises to send another packet of drawings. These soon reached Paris, for already on 21 March the paper published his account of visiting Langiewicz's camp, which was accompanied by woodcut portraits of the Zouaves of Death commander, the Frenchman Rochebrune, the Battle of Miechów and the blessing of the insurgents in Langiewicz's camp. The last illustration, by Jules Worms and the xylograph company Best Cosson Smeeton, based on Lallemand's sketches, shows the insurgents, armed with scythes and rifles, gathered around a hill, on which a priest stands at a cross speaking to the men, his arms raised.⁴⁵

The scene of volunteers leaving Grodno to join the insurrectionary army shows actual events that took place in Grodno Province. In the first months of the uprising, several units fought there, including one commanded by Ludwik Narbutt, which on 9 March had fought a battle against an overwhelming Russian force at Rudniki (near Vilnius). This drawing may represent the group of young men who joined Narbutt's unit after this victory. On 24 April *Wiadomości z Pola Bitwy* reported that "dozens of young people from Grodno have joined this unit, took over a railway station, boarded a train under fire from the Moscow army, fought off the attack and departed on the train."⁴⁶ In fact, only one car pulled out of the station, since the driver had slyly uncoupled the others. The army attacked the young people left in the station in the remaining cars. Two volunteers were killed in the ensuing shoot-out, several were held and the rest fled, only to be captured and arrested shortly. Only a small group of them reached Narbutt. The illustration based on a sketch by "Monsieur K.," drawn by Jules Worms and engraved by Best Cosson Smeeton, appeared in *L'Illustration* of 2 May 1863⁴⁷ (figs 5–6).

In late March and in April 1863 Colonel Konstanty Ramotowski (pseudonym Wawer) was sent to Augustów Province, where he gathered Padlewski's and Zameczek's scattered soldiers into a formation. He was persistently tracked by tsarist armies, twice fought off attacks from the enemy's overwhelming forces, at Białaszewo manor (on 31 March) and near Wielkie Jaszville (2 April), and then retreated into the forests near Sztabin. Throughout April he engaged in minor skirmishes in the area of Wilki, near Wierzbolowo and Olszanka. Almost nothing is

⁴³ Wanda Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości* (Wrocław–Warsaw–Krakow: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1981), pp. 151–4.

⁴⁴ *L'Illustration. Journal Universel*, no. 1046 (14 March 1863), p. 162.

⁴⁵ Woodcut, 31.6 × 48.5 cm, *L'Illustration. Journal Universel*, no. 1047 (21 March 1863), pp. 184–5. Signature bottom left: *Best Cosson Smeeton*, right: *JWorms*, inscription bottom centre: *Événements de Pologne – BÉNÉDICTION D'UNE BANDE DE FAUCHEURS ALLANT REJOINDRE LE DICTATEUR LANGIEWICZ. D'après un croquis de Notre correspondant spécial*. Photographs of the drawing in the National Museum in Warsaw, inv. no. DI 118995 MNW, see *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii*, exh. cat., Danuta Jackiewicz, Anna Masłowska, Magdalena Bajbor, eds, The National Museum in Warsaw, 10 September – 15 November 2009 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2009), p. 175, cat. no. 374, and Historical Museum of Warsaw (see *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 331, cat. no. 652).

⁴⁶ *Prasa tajna z lat 1861–1864*, part 1, Stefan Kieniewicz, Ilya Solomonovič Muller, vol. eds (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966), p. 476.

⁴⁷ Woodcut, 31.8 × 48.2 cm, *L'Illustration. Journal Universel*, no. 1053 (2 May 1863), pp. 280–1. Signature bottom left: *J Worms*, right: *BEST. COSSON. SMEETON*, inscription bottom centre: *Événements de Pologne – BANDE DE VOLONTAIRES QUITTANT GRODNO POUR REJOINDRE L'ARMÉE INSURRECTIONNELLE – D'après un croquis de M. K. [Juliusz Kossak?]*.

known about the latter clash.⁴⁸ A woodcut of it signed by the graphic artist Jules Worms and the engraver Louis Dumont appeared in *L'Illustration* of 25 April 1863.⁴⁹

By late 1864 a single unit, commanded by Father Stanisław Brzóska, was still fighting, but the uprising had been suppressed. A wave of repressions swept Poland. *The March to Siberia* by Artur Grottger, a drawing made in 1867 in black and white chalks, is the most evocative image of the Poles' fate.⁵⁰ Jan Działyński bought its cartoon for his collection in Gołuchów Castle. It was put on display at the Society for the Friends of the Fine Arts in Krakow, and later reproduced in Munich as a lithograph, the society's "presentation plate."⁵¹ A cameo in Henryka Capelli's collection represents a beautiful copy⁵² (figs 7-8).

The crushing of the uprising spurred a new wave of emigration. Fearing repressions, about 8,000 people left Poland, most of them for France (c. 3,400). About 300 went to Italy. They included Józef Hauke, pseudonym Bosak (1834-71),⁵³ a general in the uprising, and from 29 September 1863 the insurrectionist commander of Krakow and Sandomierz Province, chief of the Second Corps created under Traugutt's rule. In 1865-67 he lived in Florence with his family, where in 1865, the Polish community honoured his heroism with the medallion made by Lenartowicz at the home of Teodozja Dzieduszycka in the ceremony described earlier. It was reproduced as a cameo.⁵⁴

Aleksander Nowolecki, a bookseller and a historian of Warsaw, the publisher of books intended for society's poor and for young people such as *Illustrowany Skarbczyk Polski* by Maria Ilnicka, chose a different method of memorializing those who had taken part in the uprising. Forced to leave Warsaw in 1863, he spent time in Dresden, where he stayed in contact with Józef Ignacy Kraszewski, and then in 1866 settled in Krakow, in the Austrian partition. While abroad, he continued to collect materials for a large work on *Pamiętka dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości [...] zebrał i ułożył Zygmunt Kolumna. Z wstępem [...] przez B. Bolesławitę* [A souvenir for Polish families. Brief information... assembled and organized by Zygmunt Kolumna. With an introduction... by Bolesławita], which came out in two volumes in Krakow

⁴⁸ Stanisław Zieliński, *Bitwy i potyczki 1863-1864* (Rapperswil: Fundusz Wydawniczy Muzeum Narodowego Polskiego, 1913), p. 257.

⁴⁹ Woodcut, 22.2 × 31.6 cm, *L'Illustration. Journal Universel*, no 1052 (25 April 1863), p. 260. Signature bottom left: J.Worms, right: L.DUMONT, writing below the engraving, centre: *Événements de Pologne. - PREMIER ENGAGEMENT DE LA BATAILLE D'OLSZANKA DANS LE GOUVERNEMENT D'AUGUSTOWO. - D'après un croquis de notre correspondant spécial.*

⁵⁰ Artur Grottger, *The March to Siberia*, 1867, black, white chalk, cartoon, The National Museum in Poznań, inv. no. GR 42.

⁵¹ Franz Seraph Hanfstängl made the lithograph after Artur Grottger's drawing, *The March to Siberia*, 1869, paper, lithograph, 36.7 × 61.9 cm; signatures, bottom left: *Rysował Artur Grottger*, right: *Litografował Franciszek Hanfstängl*, bottom centre: *Z galerii obrazów J.W. z Czartoryskich Hr. Izabelli Działyńskiej. I Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie Członkom swoim za Rok 1869.* Cf. copy in the National Museum in Warsaw, inv. no. Gr.Pol.15806 MNW.

⁵² Inv. no. 34163/40 MNW.

⁵³ Stefan Kieniewicz, "Hauke Józef Ludwik," in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 9 (Wrocław-Warsaw-Krakow: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1960-61), pp. 305-7.

⁵⁴ Inv. no. 34166/4 MNW. Medallion, currently lost, shows the portrait in left profile, at bottom is a scythe crossed with an uhlan's lance with a pennant, below the date 1865, around it the inscription: *JÓZEFOWI HAUKE-BOSAKOWI RODACY WE FLORENCYI.*, see Król, op. cit., p. 38, cat. no. 7, fig. I/3. J.I. Kraszewski wrote about a photograph of this medallion in *Tydzień*, no. 11 (12 March 1871), see Józef Ignacy Kraszewski, *Listy do Adama i Joanny Miłaszewskich, rodziny Langie, Walerego Eljasza-Radzikowskiego*, Wincenty Danek, ed. (Wrocław-Warsaw-Krakow: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966), p. 291, n. 6 to a letter to Walery Eljasz-Radzikowski dated 25 April 1871. Cf. photograph by S. Wiktor, made in Paris, The National Library in Warsaw, inv. no. I.F. 14756/W.

in 1867–68. Unable to publish under his real name, Nowolecki took on the nom de plume Zygmunt Kolumna (after the address of his bookstore in Warsaw, “Krakowskie-Przedmieście across from King Sigismund’s [Zygmunt’s] column, at no. 457”), while Kraszewski hid behind the pseudonym Bolesławita.⁵⁵ The book, the first attempt to gather information about the fates of as many of the insurrectionists as possible, assembled over 4,000 names. Accompanying the book were tableaux of photographs of the men, published in c. 1868.⁵⁶ Nowolecki included *Objaśnienie dwóch tablic fotografij Seryi I szej*⁵⁷ [An explanation of the two tableaux of photographs of the first series], giving detailed information about the photographs, since they included some “completely unknown ones,” which “have not been in circulation.”

Walery Eljasz-Radzikowski, a Krakow painter, designed the tableaux, grouping fifteen oval portraits in each, surrounding them with a symbolic decoration made of thorn branches, laurel leaves, ivy, figures of insurrectionists and mourning women, coats of arms and religious symbols. The compositions were photographed in Walery Rzewuski’s and Awit Szubert’s studios in Krakow and published as tableaux for Nowolecki’s book (the photographs measured 18 × 11 cm, their mats 22.6 × 15.2 cm), and were also sold in a smaller size.

A comparison of the cameos and the tableaux portraits for *Pamiętki dla rodzin polskich* allowed us to find two tableaux, which Henryka Capelli had chosen as prototypes for the series devoted to the January insurgents. The initial obstacle to identifying the cameo portraits and the photographs came from the fact that the lapidaries introduced changes as they carved the portraits to adjust them to the forms of the cameos and to fit in their half-figure takes. In modelling their work on images that were significantly cropped, some filled them in quite incompetently (torsos, hands, props), making the figures appear stiff and unnatural.

According to the photographs from the tableau made in Awit Szubert’s studio in Krakow entitled *FOR FAITH AND HOMELAND 1863, THE FALLEN*, shown in the cameos were: Stefan Bobrowski, Franciszek Godlewski, Bolesław Dehnel, Gustaw Wasilewski, Kazimierz Mielęcki, Ludwik Narbutt, Marcin Maciej Borelowski (pseudonym Lelewel), Teodor Cieszkowski, Kazimierz Konrad Błaszczński (pseudonym Bończa), Walenty Mańkowski (Father Benvenuto), Aleksander Szaniawski, Paweł Michał Suzin, Kazimierz Unrug, Władysław Eminowicz and Dionizy Czachowski⁵⁸ (fig. 9). Nowolecki described this tableau in

⁵⁵ Zygmunt Kolumna, *Pamiętki dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych i zmarłych na wygnaniu syberyjskiem i tułactwie ofiar z 1861–1866 roku...* [A souvenir for Polish families. Brief information about those who have been executed on gallows, shot, have fallen on the battlefield and died in prisons, as emigrants or in Siberian exile from 1861 to 1866. From official sources, Polish newspapers, as well as from oral accounts by trustworthy persons and comrades in arms], part 1 (Krakow: printed in Władysław Jaworski’s printshop, published by the editors of *Kalina*, 1867); id., *Pamiętki dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości biograficzne o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych na placu boju, oraz zmarłych w więzieniach, na tułactwie i na wygnaniu syberyjskiem od roku 1861–1866. Ze źródeł urzędowych, dzienników polskich, jak niemniej z ustnych podań osób wiarygodnych i towarzyszy broni...*, part 2 (Krakow: printed in Władysław Jaworski’s printshop, published by the editors of *Kalina*, 1868).

⁵⁶ There were six of them; see Edward Chwalewik, *Katalog wystawy pamiątek powstania styczniowego otwartej 3-go lutego 1918 r. w Kamienicy ks. Mazowieckich* (Warsaw: Towarzystwo Miłośników Historii, 1918), pp. 197–8: cat. no. 1531 (“Casualties in 1863,” photograph, 180/110 mm, tableau I), cat. no. 1532 (“Ofiary z 1863 r.” photograph, 180/110 mm, tableau II), cat. no. 1533 (“Ofiary z 1863 r.” photograph, 180/110 mm, tableau III), cat. no. 1534 (“Ofiary z 1863 r.” photograph, 180/110 mm, tableau IV), cat. no. 1535 (“Ofiary z 1863 r.” with the caption “the fallen,” photograph, 180/110 mm, tableau V), cat. no. 1536 (“Ofiary z 1863 r.” with the caption “executed – hanged,” photograph, 180/110 mm, tableau VI), all these tableaux were the property of Eugeniusz de Phull.

⁵⁷ The authors would like to thank Mr Leszek Machnikow for lending them this text.

⁵⁸ Stefan Bobrowski – inv. no. 34166/2 MNW; Franciszek Godlewski – inv. no. 34166/12 MNW; Bolesław Dehnel – inv. no. 34166/7 MNW; Gustaw Wasilewski – inv. no. 34166/30 MNW; Kazimierz Mielęcki – inv. no.

Objaśnienie and reported which photographs he had in his possession and from whom he had received them.

Stefan Bobrowski (1841–63)⁵⁹ (**fig. 10 a**), a leader of the uprising in Warsaw, who in the first few months in fact served as the leader of the insurrection, is shown in a bust cut out of a full-figure photograph in which he sits in a chair, his arm leaning on a table. According to Nowolecki, this was “a copy of the Kiev original made in Krakow,” and “there is a total similarity.” But according to historians of photography, the original had been taken in Vaillat’s atelier in Paris in 1862, during Bobrowski’s stay in France.⁶⁰

The portrait of Franciszek Godlewski (1834–63)⁶¹ (**fig. 10 b**), one of the initiators of the patriotic demonstrations, who was arrested and sent into exile and who in the uprising fought in a unit commanded by Antoni Jeziorański, shows him wearing a military greatcoat. Nowolecki wrote that he had been “photographed with a group of men assigned to forced labour units in 1861, on their way into exile. Copies were widely disseminated in Warsaw. I think that his image was also photocopied separately in Warsaw. Even with the changed expression and character of his face, the similarity remains.” His individual picture, which presents Godlewski in full figure, sitting at a table, is known from photographs in the visiting card format and from many occasional tableaux.⁶²

The next insurrectionist who died in battle, Bolesław Dehnel (Denel) (1830–63), a columnist and founder of the underground publication *Strażnica*⁶³ (**fig. 10 c**), according to *Objaśnienie* “had been photographed in Warsaw and in Italy, [the photograph] here is the Warsaw original.” This information cannot be confirmed (incidentally, in *Objaśnienie* Nowolecki mistook his Christian name for Bronisław). We do not know whether Dehnel went to Italy. We also have no photographs of him that would tell us in what foreign or Warsaw studio his photograph was taken and cropped to be used in the tableau.

Interestingly, sometimes photographers retouched pictures to bring them up to date. This was the case with the most ubiquitous image of Kazimierz Mielecki (1836–63), one of the earliest organizers of uprising units in the Kingdom of Poland and in Poznań Province⁶⁴ (**fig. 10 d**). In the tableau, the colonel appears in a jacket with loop closings. Here, the picture was touched up to present him in full figure, in a frock coat instead of fighter’s dress. Nowolecki reported

34166/17 MNW; Ludwik Narbutt – inv. no. 34166/18 MNW; Marcin Maciej Borelowski (pseudonym Lelewel) – inv. no. 34166/14 MNW; Teodor Cieszkowski – inv. no. 34166/5 MNW; Kazimierz Konrad Błaszczyński (pseudonym Bończa) – inv. no. 34166/3 MNW; Walenty Mańkowski (Father Benvenuto) – inv. no. 34166/1 MNW; Aleksander Szaniawski – inv. no. 34166/23 MNW; Paweł Michał Suzin – inv. no. 34166/22 MNW; Kazimierz Unrug – inv. no. 34166/27 MNW; Władysław Eminowicz – inv. no. 34166/9 MNW and Dionizy Czachowski – inv. no. 34166/6 MNW.

⁵⁹ Justyn Sokulski, “Bobrowski Stefan,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 2 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1936), pp. 161–3.

⁶⁰ Machnik, op. cit., pp. 60–1, cat. no. 40; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 53, cat. no. 31.

⁶¹ Stefan Kieniewicz, “Godlewski Franciszek,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 8 (Wrocław–Kraków–Warsaw: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1959–60), p. 175.

⁶² See photograph in the National Museum in Warsaw collection, inv. no. DI 118874 MNW. See also *Powstanie styczniowe...*, op. cit., pp. 242–3, cat. nos 513–5.

⁶³ Andrzej Wojtkowski, “Dehnel Bolesław,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 5 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1939–46), p. 49.

⁶⁴ Zdzisław Grot, “Mielecki Kazimierz,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 20 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975), pp. 773–4.

that the photograph used in the tableau had been taken in Poznań, perhaps in the studio of August and Fryderyk Zeuschner.⁶⁵

The questions of retouching and of photocopying in different photography studios also comes up with the portrait of Gustaw Wasilewski (1839–63)⁶⁶ (fig. 10 e). The picture Nowolecki used of him is “a copy of the Paris copy made from the original. The copy was altered somewhat by retouching, but has lost nothing of its likeness. Wasilewski studied at the Polish military school in Genoa, then stayed in Paris before returning to Poland in early 1863. The picture was most likely brought to Poland, where it was copied and retouched in a photo laboratory.

Here, Nowolecki’s emphasis on “likeness” referred not so much to persons as to the original pictures that were photocopied. But in the case of Marcin Borelowski, pseudonym Lelewel (1829–63)⁶⁷ (fig. 10 g), who during the uprising served as military commander in Podlasie and Lublin Province, the author of *Pamiętka dla rodzin polskich* emphasized the authenticity of someone he had personally known. Borelowski “had his picture taken in Warsaw, when he managed a joint partnership with Sporny, a well and pump factory, but at that time he did not wear a beard, which he only grew in the uprising; but since we know that no photos were taken of him later, we conjecture that the photograph representing him with a beard is a makeover of the one made in Warsaw, with the beard added. The facial features and expression resemble the Borelowski we knew personally, but the alterations have diminished the likeness. For all our efforts, we were unable to obtain the Warsaw [photograph].” Researchers continue to investigate the authorship of the photograph Nowolecki writes about.⁶⁸

Nowolecki wrote in *Objaśnienie* about his attempts to find the most faithful images of Ludwik Narbutt (1832–63)⁶⁹ (fig. 10 f), Teodor Cieszkowski (1833–63)⁷⁰ (fig. 10 h) and Władysław Eminowicz (1837–64)⁷¹ (fig. 10 n). In the case of Narbutt, who served as a colonel and commander of Lida District, the photograph that was used “had been given by a close relative of the late Narbut [sic!], who stopped over in Dresden and responded to the many requests from our compatriots by giving permission to have it copied in Mr L Krakow’s photography studio.” It seems that this photo of Narbutt was not circulated since there is no evidence of it as a visiting card, but the photograph reproduced in studies of the January Uprising shows him beard-less, in military uniform and not in civilian dress.⁷² In the case of Teodor Cieszkowski, a colonel in the uprising and the commander of a unit that fought in some important battles, Nowolecki

⁶⁵ Machnik, op. cit., p. 134, cat. no. 217; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 137, cat. nos 238–40. Cf. full-figure photographs in civilian dress, inv. nos DI 118810 MNW and DI 90621/2 MNW.

⁶⁶ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, *Dodatek*, pp. 78–9.

⁶⁷ Justyn Sokulski, “Borelowski Marcin Maciej (Lelewel),” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 2 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1936), pp. 322–4.

⁶⁸ Machnik, op. cit., pp. 37–8, 62, cat. no. 44; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 54, cat. nos 33–5.

⁶⁹ Stefan Kieniewicz, “Narbutt (Ostyk-Narbutt) Ludwik,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 22 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1977), pp. 535–6.

⁷⁰ Justyn Sokulski, “Cieszkowski Teodor Leon,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 4 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1938), p. 68.

⁷¹ Justyn Sokulski, “Eminowicz Władysław,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 6 (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948), pp. 266–7.

⁷² See J. Grabiec [pseud. Józef Dąbrowski], *Rok 1863* (Poznań: Zdzisław Rzepecki i Ska, 1913), p. 301, fig.; Krystyna Lejko has published a photograph of the insurgent Kazimierz Narbutt (1838–1903) with moustache and beard, who does not appear to be the same man as the one in the tableau, cf. *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 142, cat. no. 252.

also found help from someone who knew him well because Cieszkowski “had himself photographed twice in different costumes; we present him here according to the first picture, which is similar to the portrait given to the photographer by a close friend; the other, in military dress with a plumed bearskin, a sash across his shoulder, is markedly different from the first.” The first photograph, which is used in the tableau, shows the full figure of a young man, turned to the right, wearing a kepi, a dolman, with his trousers tucked into tall boots, a sabre in his hand.⁷³ But the portrait of lieutenant-colonel and unit commander Władysław Eminowicz (*Objaśnienie* gives him a wrong name, Julian) is “the original photograph from Warsaw, given to us by the brother-in-law of the late Eminowicz,” whose original we are not familiar with.

Nowolecki’s introduction to the tableaux states that he used pictures from photography studios in different cities, Krakow, Warsaw, Poznań, but he does not provide the names of the photographers. Only the original photos allow us to identify them. It turns out that some of the portraits were made in the early 1860s by the well-known Warsaw photographer Karol Beyer. It is most likely that the portrait of Kazimierz Konrad Błaszczński (Bończa) (c. 1834–63)⁷⁴ in a Russian officer’s uniform, sitting at a table, holding a sabre in his left hand, with his right hand resting on the table top (**fig. 10 i**), was made in his studio. Nowolecki mentions that he used the Krakow original, but researchers believe that it was a photocopy glued onto a card in Rzewuski’s studio, since there exists a copy of it with Beyer’s company stamp.⁷⁵ It was certainly this photographer’s studio that produced a photograph of the Bernardine Father Benvenuto (1816–63)⁷⁶ (**fig. 10 j**), the chaplain of Apolinary Kurowski’s and then Teodor Cieszkowski’s units, full-figured, standing with his hands joined on his chest.⁷⁷ Nowolecki used “the Poznań copy, well executed,” which most likely was made in the Zeuschners’ shop.⁷⁸

Another prominent Warsaw photographer appears among the authors of the portraits discussed here, Jan Mieczkowski. Dionizy Czachowski (1810–63)⁷⁹ (**fig. 10 o**) was photographed in Mieczkowski’s studio with the characteristic white mourning bow, which people wore to the funeral of five men who fell on 2 March 1861.⁸⁰ Numerous photocopies were made from this original, in studios including Rzewuski’s in Krakow, as well as in Poznań.⁸¹ Nowolecki knew this when he wrote that Czachowski (a colonel and war commander in Sandomierz Province

⁷³ See Machnik, op. cit., p. 67, cat. no. 55 (wearing a kepi), p. 68, cat. no. 57 (wearing a fur cap decorated with a bow).

⁷⁴ Wiesław Caban, “Działalność powstańcza pułkownika Bogdana Bończy w województwach sandomierskim i krakowskim w 1863 roku,” in id., *Powstanie styczniowe. Polacy i Rosjanie w XIX wieku. Wybór studiów z okazji czterdziestolecia pracy naukowej i 65. rocznicy urodzin*, Lidia Michalska-Bracha, Stanisław Wiech, Jacek Legieć, eds (Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego, 2011), pp. 121–30.

⁷⁵ Machnik, op. cit., p. 59, cat. no. 37; *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 52, cat. no. 30.

⁷⁶ Wiesław Murawiec, “Mańkowski (Mańko) Walenty, imię zakonne Benwenuty,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 19 (Wrocław–Warsaw–Krakow–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1974), p. 514. These authors adopted the monastic form “Benvenuto” after the usage of most sources from that time.

⁷⁷ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 134, cat. nos 230, 231.

⁷⁸ *Portrety i fotografie z „Salonu szklanego” A. & F. Zeuschnerów 1855–1910*, exh. cat., Magdalena Warkoczewska, ed., Ratusz Oddział Muzeum Historii miasta Poznania, September–October 1996 (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996), p. 17, cat. no. 7.

⁷⁹ Justyn Sokulski, “Czachowski Dionizy,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 4 (Krakow: Polska Akademia Umiejętności, 1938), pp. 138–9.

⁸⁰ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 62, cat. nos 56–8.

⁸¹ See *Portrety i fotografie...*, op. cit., p. 21, cat. no. 32.

during the uprising) had been “photographed in Warsaw in 1861, when he came to the funeral of the 5 fallen men as a representative, in national dress, a mourning bow on his shoulder, we are publishing a copy made in Poznań. The similarity is great, but the copy has robbed his face of its characteristic liveliness and fire.”

Aleksander Witkowski, who also worked in Warsaw in the early 1860s, is the last of the photographers who could be identified. He shot the organizer of a unit of peasants armed with scythes and the military commander of Biała Podlaska District, Aleksander Szaniawski (1819 or 1820–63)⁸² (**fig. 10 k**), in national dress, standing in his studio with a landscape screen as background.⁸³ Nowolecki gives the date when the photo was taken as 1862.

Two of the pictures, according to Nowolecki, were taken in Poznań. Most active in that city was the already mentioned shop run by August and Fryderyk Zeuschner, from which came the photograph of Kazimierz Unrug (1834–63)⁸⁴ (**fig. 10 m**), who fought in the unit commanded by Edmund Taczanowski. It represents him in full figure, standing next to a small table, a walking stick in hand, leaning on a chair, with a curtain and a panel with a painted landscape in the background.⁸⁵ But we do not know what studio the former Russian officer and organizer of uprising units Paweł Suzin (1837 or 1839–63)⁸⁶ (**fig. 10 l**) used, since we have only seen a photocopy of his photograph (standing, leaning on a rifle, in insurrectionary dress, with his right hand bandaged).⁸⁷

The next fifteen cameos were sculpted according to tableau IV, entitled *CASUALTIES of 1863*, made in Walery Rzewuski’s studio, and including: Józef Wallisch (Walisz), Stefan Giebułtowski, Witold Pintowski, Antoni Lipczyński, Teofil Władyczański (pseudonym Zaremba), Kazimierz Trąpczyński, Władysław Waga, Wojciech Szulc (Father Serafin), Gustaw Olizar, Władysław Ostaszewski, Juliusz Tarnowski, Karol Libelt, Wojciech Elgöt (pseudonym Wieniawa), Stanisław Krzesimowski and Bolesław Dłuski (pseudonym Jabłonowski)⁸⁸ (**fig. 11**).

Nowolecki does not explain this tableau. The photographs used to make this arrangement have been identified primarily on the basis of recently published catalogues of photographs of the January insurrectionists, which have been thoroughly researched by Leszek Machnik and Krystyna Lejko. These publications led us to the original pictures of six of the men, which were all made in the Krakow studio of Walery Rzewuski.

The first is the photograph of Stefan Giebułtowski (1839–63) (**fig. 12 b**), a student at the Jagiellonian University and Jan Matejko’s brother-in-law, which shows him in full figure,

⁸² Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, *Dodatek*, p. 74–5.

⁸³ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 186, cat. no. 379.

⁸⁴ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, *Dodatek*, pp. 74–5.

⁸⁵ *Portrety i fotografie...*, op. cit., p. 36, cat. no. 143.

⁸⁶ Anna Brus, “Suzin Paweł Michał,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 46 (Warsaw–Krakow: Polska Akademia Nauk and Polska Akademia Umiejętności joint publication compiled by Instytut Historii PAN, 2009), pp. 111–3.

⁸⁷ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 184, cat. no. 373.

⁸⁸ Józef Wallisch (Walisz) – inv. no. 34166/29 MNW; Stefan Giebułtowski – inv. no. 34166/11 MNW; Witold Pintowski – inv. no. 34166/20 MNW; Antoni Lipczyński – inv. no. 34166/16 MNW; Teofil Władyczański (pseudonym Zaremba) – inv. no. 34166/31 MNW; Kazimierz Trąpczyński – inv. no. 34166/26 MNW; Władysław Waga – inv. no. 34166/28 MNW; Wojciech Szulc (Father Serafin) – inv. no. 34166/24 MNW; Gustaw Olizar – inv. no. 34165/5 MNW (this cameo was included in the series of eighteenth- and nineteenth-century personalities); Władysław Ostaszewski – inv. no. 34166/19 MNW; Juliusz Tarnowski – inv. no. 34166/25 MNW; Karol Libelt – inv. no. 34166/15 MNW; Wojciech Elgöt (pseudonym Wieniawa) – inv. no. 34166/21 MNW; Stanisław Krzesimowski – inv. no. 34166/13 MNW; Bolesław Dłuski (pseudonym Jabłonowski) – inv. no. 34166/8 MNW.

standing at a small desk with a four-cornered hat lying on it, resting his left hand on its surface.⁸⁹ The photograph of the chaplain of Teodor Cieszkowski's unit, the Bernardine priest Wojciech Szulc (1831–1905) (**fig. 12 i**), sitting in a monk's robe and cut off at the knees,⁹⁰ comes from the same studio. Rzewuski also made a photocopy of the original photograph of Juliusz Tarnowski (1840–63) (**fig. 12 k**), which had probably been taken abroad, in one of the cities in which Tarnowski had studied before joining the uprising as an adjutant to Colonel Zygmunt Jordan. The elegant youth who is sitting at a table and holding a small walking stick was photographed in full figure.⁹¹ Rzewuski's next subject is Wojciech Elgöt, pseudonym Wieniawa (c. 1830–63) (**fig. 12 m**), who initially served as a chaplain, then a captain in the uprising, the commander of a unit of peasant recruits fighting with scythes, standing in the atelier, dressed in a belted *czamara* and wide trousers tucked into his boots, a soldier's four-cornered hat with a lambskin trim and decorated with a bow and white plume on his head.⁹² The last photograph taken in Rzewuski's studio is the one of General Stanisław Krzesimowski (1787–1865)⁹³ (**fig. 12 n**), showing him in full figure, sitting in an armchair, wearing a *czamara*, a medal on his chest, holding a four-cornered hat in his right hand, a sabre in his left. A screen with a mountain view serves as background.⁹⁴

The growing field of research on Polish photography and its publications will certainly help to locate the originals of more of the figures in the tableau *CASUALTIES of 1863*. We still need to find those of Major Józef Walisz (Wallisch) (1827–63), chief of staff of the unit led by Marcin Borelowski⁹⁵ (**fig. 12 a**), Witold Pintowski (c. 1841–63)⁹⁶ (**fig. 12 c**), who died in the Battle of Miechów; Antoni Lipczyński (1808–63)⁹⁷ (**fig. 12 d**), “commander” of the city of Krakow in the January Uprising, a lieutenant-colonel in the cavalry; Teofil Władyczański (Zaremba) (1834–63),⁹⁸ a former Russian army officer and in the uprising the commander of a volunteer unit (**fig. 12 f**); Kazimierz Trąmpczyński (1833–63)⁹⁹ (**fig. 12 e**), trained as a lawyer, fighting in Kazimierz Mielecki's unit; Władysław Waga (1836–65)¹⁰⁰ (**fig. 12 g**), a poet, Colonel Aleksander Waligórski's adjutant; Karol Libelt (1843–63)¹⁰¹ (**fig. 12 l**), killed in the Battle of Brdów, son of the prominent philosopher Karol Fryderyk; and Bolesław Dłuski (Jabłonowski)

⁸⁹ Machnik, op. cit., p. 89, cat. no. 106.

⁹⁰ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., p. 189, cat. no. 386.

⁹¹ Machnik, op. cit., p. 190, cat. no. 348.

⁹² *Ibid.*, p. 82, cat. no. 90.

⁹³ Eligiusz Kozłowski, “Krzesimowski Stanisław,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 15 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1970), pp. 531–2.

⁹⁴ Machnik, op. cit., p. 118, cat. no. 177.

⁹⁵ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, p. 288.

⁹⁶ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, *Dodatek*, p. 49.

⁹⁷ Marian Tyrowicz, “Lipczyński Antoni,” in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 17 (Wrocław-Warsaw-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1972), pp. 382–3.

⁹⁸ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, *Dodatek*, pp. 82–3.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 69–70.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 76–77.

¹⁰¹ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, pp. 153–4.

(1826–1905),¹⁰² who fought in Samogitia and Lithuania (**fig. 12 o**). But in the case of the portrait of Władysław Ostaszewski (1823–63)¹⁰³ (**fig. 12 j**), who died during an ambush on an armoured train in Kietlanka near Czyżew, it is possible to compare the image from the tableau to a slightly larger version of the same photograph in a tableau by an anonymous author.¹⁰⁴ The original picture shows Ostaszewski sitting at a table, his right hand resting on its top. But unfortunately we do not know when it was made.

The placement of Gustaw Olizar (1798–1865)¹⁰⁵ (**fig. 12 h**), a poet and memoirist who settled in Dresden in about 1853 and lived there for the rest of his life,¹⁰⁶ among men who had fought or been otherwise engaged in the uprising is astonishing. A possible explanation may lie in Olizar's description by Nowolecki in the annex to the second volume of *Pamiętki dla rodzin polskich*: "Even though the late Olizar, who had once been one of the emigrants, did not participate actively in the last uprising, we are recalling his life and death here because of his great services after the defeat of the uprising to his new emigrant brothers, providing help to the needy with the most noble emotion, closing his heart to no one. This good citizen was the most active and important member of associations watching over indigent émigrés in need of support. He was the first founder of a dues-collecting organization, whose funds were distributed to the needy. There were times when it was necessary to hand out aid to an arrival persecuted by Moscow, and the money had been exhausted, Count Olizar, unable to assist them immediately, would sell his wife's jewels, so as not to leave the unfortunate fellow wanderer in need."¹⁰⁷ Having lived in Dresden for a few years already, Nowolecki had no doubt met the poet and may have himself benefitted from his assistance. The photograph used in the tableau had been taken in Dresden.¹⁰⁸

Conclusion

Henryka Capelli was guided by patriotic motivations when she created the collection of cameos that was donated to the museum in Rapperswil. She chose easily recognizable scenes and portraits in order to represent the history of Poland in the most accessible way. Well-known paintings by Matejko, Simmler and Grottger, illustrations from popular books and images of rulers and heroes of the November Uprising, which were imprinted in Polish minds, served this goal best. In the case of the January Uprising, being fought as the collection was being

¹⁰² Stanisław Kościółkowski, "Dłuski Bolesław Roman, pseud. Jabłonowski," in *Polski Słownik Biograficzny*, vol. 5 (Kraków: Polska Akademii Umiejętności, 1939–46), p. 187.

¹⁰³ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, p. 202.

¹⁰⁴ *Powstanie styczniowe...*, op. cit., pp. 244–5, cat. no. 516.

¹⁰⁵ Franciszka Sawicka, "Gustaw Olizar, poeta, publicysta, działacz społeczno-polityczny," *Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* (Wrocław), 14 (2003), pp. 7–90.

¹⁰⁶ In Rapperswil, the cameo with Olizar's portrait was added to the series of prominent eighteenth- and nineteenth-century personalities.

¹⁰⁷ Kolumna, *Pamiętka dla rodzin polskich...*, op. cit., part 2, *Dodatek*, p. 47.

¹⁰⁸ See a similar take with the head turned *en trois quarts* to the right, full-figured in photographs in the National Library in Warsaw collection (*Portrety światłem malowane. Katalog wystawy. Fotografie z kolekcji Józefa Ignacego Kraszewskiego. Zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie*, exh. cat., Muzeum Józefa Ignacego Kraszewskiego w Romanowie, 10 September – 25 November 2011 (Romanów: Muzeum Józefa Ignacego Kraszewskiego w Romanowie, 2011), p. 252, cat. no. 398 – Olizar's photo is among those of unidentified persons) and the National Museum in Warsaw (inv. no. Dep.6730 MNW).

created and new cameos were being commissioned, the collector was limited to contemporary illustrations. This is not to say that these illustrations always showed the most important events in the insurrection, as we understand now with our historical knowledge. Because Capelli did not have this perspective, she could not make a more balanced choice of actors in this patriotic struggle. For this reason, in her collection, among well-known commanders and patriotic activists appear men who did not enter the national pantheon, while many deserving men whose names have become permanently linked to the uprising are missing. In fact, this glyptothèque illustrates the awareness in its era of this key event in Poland's history.

O autorach

| Contributors

Hanna Benesz – długoletni kustosz zbiorów malarstwa niderlandzkiego i flamandzkiego w Zbiorach Dawnej Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, które opracowywała w licznych katalogach wystaw w Polsce i za granicą, m.in. *Złoty Wiek malarstwa flamandzkiego: Rubens, van Dyck, Jordaens... 1608–1678* (2007). Uczestniczyła w programie partnerstwa konserwatorskiego z J. Paul Getty Museum w Los Angeles i od 2012 koordynowała polską wersję specjalnego pokazu *Dramat i nabożność. Warszawski tryptyk Ecce Homo Maertena van Heemskercka*, który koronował współpracę pomiędzy Muzeum Narodowym w Warszawie i J. Paul Getty Museum w L.A. (2013). Wraz z Marią Kluk opracowała i do czasu publikacji aktualizuje *Complete Summary Catalogue. Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1493–1983. The National Museum in Warsaw* (redakcja ok. 450 haseł spośród 900, tablice konkordancji i indeksy). Popularyzuje malarstwo dawnych mistrzów europejskich w miesięczniku „Art & Business”, zamieszczając artykuły w cyklu „Nieznane arcydzieło”. Jest wieloletnim członkiem CODART-u.

| Hanna Benesz – a senior specialist responsible for Netherlandish and Flemish art in the Department of Medieval and Early Modern European Art of the National Museum in Warsaw. She has written about this collection in numerous catalogues of exhibitions in Poland and abroad, including *Złoty Wiek malarstwa flamandzkiego: Rubens, van Dyck, Jordaens. 1608–1678* [The Golden Age of Flemish art: Rubens, Van Dyck, Jordaens. 1608–78] (2007). She participated in our museum’s conservation partnership with The J. Paul Getty Museum in Los Angeles, and since 2012 has coordinated the Polish version of the special display *Drama and Devotion. Warsaw Triptych Ecce Homo by Maerten van Heemskerck*, which crowned this partnership (2013). She is co-editor, with Maria Kluk, of the *Complete Summary Catalogue. Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1493–1983. The National Museum in Warsaw* (editing about 450 of its 900 entries, concordance tables and indexes, which she continues to update until the date of publication). She popularizes European Old Masters’ paintings in the series “An Unknown Masterpiece” in the monthly magazine *Art & Business*. She is a long-standing member of CODART.

Prof. dr hab. Jan Białostocki (1921–1988) – uznawany jest za najwybitniejszego polskiego historyka sztuki, który zarazem należał do światowej elity uczonych humanistów XX wieku. Był profesorem Uniwersytetu Warszawskiego i kuratorem Muzeum Narodowego w Warszawie; wykładał m.in. w Yale University, New York University, Pennsylvania State University, Collège de France; był członkiem prestiżowego Institute for Advanced Study uniwersytetu w Princeton. Napisał ponad 500 poważnych prac naukowych, w tym wiele książek o sztuce od późnego średniowiecza po XIX wiek: *Les Primitifs flamands. Les Musées de Pologne* (1966), *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (1972), *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland* (1976), *Dürer and his Critics, 1500–1971* (1986), *Il quattrocento nell’Europa Settentrionale* (1989, wyd. fr.: *L’Art du XV^e siècle des Parler à Dürer*, 1993; po polsku: *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, 2010). Zajmował się także teorią sztuki, historią teorii artystycznych, dziejami

historii sztuki jako dyscypliny naukowej oraz metodologią historii sztuki i nauk humanistycznych (m.in. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, 1980); opracował fundamentalną serię antologii tekstów źródłowych *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r., Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600 i Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700* (1978–1994). Jego gigantyczny dorobek naukowy omówiony jest w licznych artykułach jego kolegów, współpracowników lub następców (ostatnio: Antoni Ziembka, *Jan Białostocki (1921–1988)*, „Rocznik Historii Sztuki” 2011, t. 36, s. 157–171).

| Prof. Dr Hab. Jan Białostocki (1921–1988) – considered Poland’s most eminent art historian, who belonged to the international humanities elite of the 20th century. He was a professor at the University of Warsaw and a curator at the National Museum in Warsaw. He also taught at Yale University, New York University, Pennsylvania State University and the Collège de France; he was a Member of the Institute for Advanced Study at Princeton University. He was the author of over 500 major scholarly studies, including numerous books about art from the Late Middle Ages to the nineteenth century: *Les Primitifs flamands. Les Musées de Pologne* (1966), *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (1972), *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland* (1976), *Dürer and his Critics, 1500–1971* (1986), *Il quattrocento nell’Europa Settentrionale* (1989, French edition: *L’Art du XV^e siècle des Parler à Dürer*, 1993; in Polish: *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, 2010). His interests also included the theory of art, the history of artistic theories, the history of art history as a scholarly discipline and the methodology of art history and the humanities (including *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, 1980); he edited a fundamental series of anthologies of sources, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 r., Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600* and *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700* (1978–94). Numerous articles by his colleagues, peers and successors discuss his gigantic body of work (most recently, Antoni Ziembka, “Jan Białostocki [1921–1988],” *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 36 (2011), pp. 157–71).

Piotr Borusowski – ukończył studia prawnicze (2004, specjalizacja – prawnokarna ochrona dóbr kultury) i historię sztuki (2006) na Uniwersytecie Warszawskim. W 2005 rozpoczął pracę w Gabinecie Rycin i Rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie. Od 2010 jest odpowiedzialny za kolekcję rysunków holenderskich, flamandzkich i niemieckich (powstałych przed 1800); nadzoruje przygotowanie katalogu online dawnych rysunków obcych. W kręgu jego zainteresowań znajduje się również nowożytny kolekcjonerstwo grafiki i rysunków, przede wszystkim na terenie Śląska. Przygotowuje rozprawę doktorską *Albrecht von Sebisch (1685–1748) w kulturze kolekcjonerskiej Śląska i Europy Środkowej pierwszej połowy XVIII wieku*. Publikuje artykuły popularyzujące historię sztuki, m.in. w „Art & Business”. Od 2009 jest członkiem International Council of Curators of Dutch and Flemish Art (CODART), od 2013 – przewodniczącym CODART Website Committee.

| Piotr Borusowski – graduate of the Faculty of Law (2004, specializing in the legal aspects of cultural heritage protection), then the Institute of Art History (2006) of the University of Warsaw. In 2005 he was hired by the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw. Since 2010 he has been responsible for the collection of Dutch, Flemish and German drawings (before 1800) and supervised the preparation of the online catalogue of European Old Masters drawings. He is interested in Early Modern collections of prints and drawings, especially in Silesia. He is writing a dissertation on *Albrecht von Sebisch (1685–1748)*

and the culture of collecting in Silesia and Central Europe in the first half of the eighteenth century. Since 2009 he has been a member of CODART and since 2013 Chair of CODART's Website Committee.

Piotr P. Czyż – historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, od 1996 roku pracuje w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie. Zajmuje się kolekcjonerstwem grafiki i historią ekslibrisów polskich. Przedmiotem jego zainteresowań jest także grafika polska z końca XIX i pierwszych dwóch dekad XX wieku powstała w środowisku warszawskim. Autor artykułów poświęconych kolekcjonerom i propagatorom grafiki: Dominikowi Witke-Jeżewskiemu, Leopoldowi Méyetowi i Hieronimowi Wilderowi.

Piotr P. Czyż – art historian, graduate of the Institute of Art History of the University of Warsaw, since 1996 on the staff of the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw. His research interests include the tradition of graphic art collecting, the history of Polish book plates, and late nineteenth-century and 1900–20 graphic art in Warsaw. He has published articles about Dominik Witke-Jeżewski, Leopold Méyet and Hieronim Wilder, graphic art patrons and collectors.

Dr Monika Dolińska – egiptolog, kustosz kolekcji egipskiej w Zbiorach Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorka szeregu publikacji naukowych i wystaw egiptologicznych, współautorka międzynarodowej wystawy „Tajemnicza Królowa Hatszepsut” (1997) oraz scenariusza stałej Galerii Egipskiej w MNW. W muzeum pracuje od 1985, od 1977 bierze udział w pracach Misji Totmesa III w Deir el-Bahari, którą kieruje od 2008 roku.

Dr Monika Dolińska – Egyptologist, responsible for Egyptian art in the Collection of Ancient and East Christian Art of the National Museum in Warsaw, where she has worked since 1985. She is the author of many scholarly publications. She has curated exhibitions on Egyptian antiquities, co-authored the international exhibition about “The Mysterious Queen Hatshepsut” (1997) and written the script for the Egyptian Gallery of the National Museum in Warsaw. Since 1977 she has been involved in the work of the Thutmosis III mission at Deir el-Bahari, from 2008 as its director.

Ewa Frąckowiak – historyk sztuki, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, od 1987 roku pracuje w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie. Zajmuje się badaniem zależności artystycznych między autorami rycin, ich współpracownikami technicznymi, wydawcami, krytykami sztuki i kolekcjonerami od lat czterdziestych XIX wieku do początków międzywojnia. Współautorka pierwszych polskich monografii sztuki graficznej takich autorów jak Max Klinger, Lovis Corinth, Max Liebermann, Max Slevogt. Ważniejsze publikacje: *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera* (1993); *Najcenniejsze ryciny francuskie 2. połowy XIX wieku ze zbiorów MNW* (1994); *Niemiecka grafika autorska XIX stulecia z kolekcji MNW* (1994); *Od Maneta do Bonnard. Grafika i rysunki impresjonistów francuskich w zbiorach polskich* (2001); *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt.*

Ryciny, rysunki, obrazy w zbiorach polskich (2005); *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (2006); *Visionarios. James Ensor. Max Klinger. Odilon Redon. Félicien Rops* (1998); *Simplicissimus: przeczucie końca czasów w grafice niemieckiej przed Wielką Wojną* [w:] *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności* (2013).

Ewa Frąckowiak – art historian, graduate of the Department of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań, since 1987 in the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw. Her research focusses on the artistic relationships among etchers, their technical collaborators, publishers, art critics and collectors, from the 1840s to the beginning of the interwar period. She is the co-author of the first Polish monographs on graphic art by artists including Max Klinger, Lovis Corinth, Max Liebermann and Max Slevogt. Her most important publications are *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera* [Woman. Eros. Death. Max Klinger's graphic cycles] (1993); *Najcenniejsze ryciny francuskie 2. połowy XIX wieku ze zbiorów MNW* [The most precious French etchings of the second half of the nineteenth century in the collection of the National Museum in Warsaw] (1994); *Niemiecka grafika autorska XIX stulecia z kolekcji MNW* [Nineteenth-century original German prints in the collection of the National Museum in Warsaw] (1994); *Od Maneta do Bonnard. Grafika i rysunki impresjonistów francuskich w zbiorach polskich* [From Manet to Bonnard. The prints and drawings of the French Impressionists in Polish collections] (2001); *Impresjoniści niemieccy: Liebermann, Corinth, Slevogt. Ryciny, rysunki, obrazy w zbiorach polskich* [German Impressionists. Liebermann, Corinth, Slevogt. Etchings, drawings and paintings in Polish collections] (2005); *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [The Admirers of Prints and Their Collections in the National Museum in Warsaw] (2006); *Visionarios. James Ensor. Max Klinger. Odilon Redon. Félicien Rops* (1998); and "Simplicissimus: przeczucie końca czasów w grafice niemieckiej przed Wielką Wojną" [Simplicissimus: The foreboding of the end of time in German prints before the Great War] in *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności* [The time of the Apocalypse. The end of time in culture from the late Middle Ages to the modern era] (2013).

Mikołaj Getka-Kenig – absolwent historii sztuki i historii na Uniwersytecie Warszawskim, doktorant na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego, student w Courtauld Institute of Art w Londynie, członek Stowarzyszenia Naukowego Collegium Invisibile (członek zarządu w latach 2011–2012) oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekami Osiemnastym, dwukrotny laureat stypendium START Fundacji nad Rzeczą Nauki Polskiej, publikował m.in. w „Biuletynie Historii Sztuki”, „Acta Poloniae Historica” i „Kwartalniku Historycznym”, autor biogramów w Polskim Słowniku Biograficznym, jego zainteresowania badawcze skupiają się na historii kultury Europy Środkowo-Wschodniej na przełomie XVIII i XIX wieku, w szczególności na problemie zależności pomiędzy sytuacją polityczno-społeczną a współczesną twórczością artystyczną i architektoniczną.

Mikołaj Getka-Kenig – graduate in art history and history of the University of Warsaw, he is currently a PhD candidate in the Department of History of the University of Warsaw. He has studied at the Courtauld Institute of Art in London. He is a member of the Collegium Invisibile (board member in 2011–12) and the Polish Society for Eighteenth Century Studies, and a two-time recipient of START scholarships of the Foundation for Polish Science. He has published articles in *Biuletyn Historii Sztuki*, *Acta Poloniae Historica* and *Kwartalnik Historyczny*.

and written entries for *The Polish Biographical Dictionary*. His research interests lie in the areas of history of culture in East-Central Europe at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, with a focus on the interdependence of social and political conditions and artistic and architectural production.

Tomasz Górecki – archeolog, absolwent Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, kustosz sztuki wschodniochrześcijańskiej w Zbiorach Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej. Pracuje w Muzeum Narodowym od 1976 roku. Specjalizuje się w zagadnieniach sztuki, kultury i rzemiosła artystycznego (szczególnie ceramiki) Egiptu chrześcijańskiego we wczesnym średniowieczu. Ma na koncie liczne publikacje z tych dziedzin. Uczestnik wielu misji archeologicznych (polskich i zagranicznych) pracujących w Egipcie (m.in. w Aleksandrii, Tell Atrib, Naqlun, Chenchour), Sudanie (Stara Dongola) i Autonomii Palestyńskiej (Gaza). Od 2003 roku kieruje wykopaliskami w Sheikh Abdel-Gurna (Luksor, Egipt) w ramach współpracy z Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej UW. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na różnych aspektach kultury Koptów i monastycyzmu egipskiego, w tym rekonstrukcji życia codziennego mnichów egipskich na podstawie źródeł pisanych i archeologicznych.

| Tomasz Górecki – archaeologist, graduate of the Academy of Catholic Theology in Warsaw. He has been on the staff of the National Museum in Warsaw since 1976, where he is responsible for East Christian Art in the Collection of Ancient and East Christian Art. His specialty are the art, culture and artistic crafts (especially pottery) of Christian Egypt in the Early Middle Ages, and he has published numerous works on these topics. He has taken part in many Polish and non-Polish archaeological missions in Egypt (including Alexandria, Tell Atrib, Naqlun, Chenchour), Sudan (Old Dongola) and the Palestinian Authority (Gaza). Since 2003 he has directed the excavations at Sheikh Abd el-Gurna (Luxor, Egypt), a joint project with the Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw. His research focusses on various facets of Coptic culture and Egyptian monasticism, including reconstructing the daily lives of Egyptian monks on the basis of written and archaeological sources.

Anna Grochala – ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Kustosz Gabinetu Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie. Zajmuje się grafiką polską. Współpracowała przy wystawach organizowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie, m.in. „Pięć wieków grafiki polskiej” (1997), „W kręgu wileńskiego klasycyzmu” (2000). Współorganizowała wystawę „Poczty władców polskich. Tradycja państwowości” (Pałac Prezydencki, Galeria, 2005), a także wystawy obrazujące historię kolekcjonerstwa grafiki „Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie” (2006) oraz grafiki warszawskiej „Pochwała litografii. W kręgu Pracowni Litografii w ASP w Warszawie” (2003), „Grafika vincit. Pracownie Grafiki Warsztatowej w ASP w Warszawie” (2003), „Genius loci. Grafika w kręgu ASP w Warszawie. Absolwenci, nowe tendencje” (2004) w warszawskiej Galerii Test i „Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej” (Królikarnia, 2008). Autorka artykułów, katalogów i not katalogowych z zakresu grafiki polskiej.

| Anna Grochala – art history graduate of the University of Warsaw. She is responsible for Polish graphic art in the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw. She has worked on the museum’s exhibitions, including “Pięć wieków grafiki polskiej”

[Five centuries of Polish graphic art] (1997) and “W kręgu wileńskiego klasycyzmu” [In the circle of Vilnius Classicism] (2000). She has co-organized the exhibition of “Poczty władców polskich. Tradycja państwowości” [Galleries of Polish rulers. A tradition of statehood] (Presidential Palace Gallery, 2005), as well as exhibitions about the history of print collecting, “Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie” [The Admirers of Prints and Their Collections in the National Museum in Warsaw] (2006) and prints originating from Warsaw “Pochwała litografii. W kręgu Pracowni Litografii w ASP w Warszawie” [In praise of lithography. In the Lithography Studio of the Academy of Fine Arts in Warsaw] (2003), “Grafika vincit. Pracownie Grafiki Warsztatowej w ASP w Warszawie” [Graphic art vincit. Graphic art in the Academy of Fine Arts in Warsaw] (2003), “Genius loci. Grafika w kręgu ASP w Warszawie. Absolwenci, nowe tendencje” [Genius loci. Graphic art at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Alumni, new trends] (2004) at the Test Gallery in Warsaw and “Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej” [Interpretations: Warsaw Printmaking Traditions] (Królikarnia, 2008). She has written articles, catalogues and catalogue notes on Polish graphic art.

Justyna Guze – historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1977–1979 wykładowca historii doktryn artystycznych w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, w latach 1990–1991 – historii sztuki powszechnej w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. W latach 1992–1993 jako pierwszy sekretarz Ambasady RP w Rzymie zakładała i kierowała Polskim Instytutem Kultury. W latach 1996–2002 była redaktorem „Bulletin du Musée National de Varsovie”. Od roku 2000 stale współpracuje z „Zeszytami Literackimi”. Kustosze Muzeum Narodowego w Warszawie. Zajmuje się dawnym rysunkiem włoskim, zwłaszcza weneckim oraz francuskim, a także jego teorią (m.in.: *Książęta i rzemieślnicy. Czy istniała tradycja akademicka w sztuce weneckiej?*, 2001; *Kolor a rysunek w weneckiej krytyce artystycznej XVII w. Marco Boschni*, 2002). Autorka i współautorka wystaw rysunków w kraju i za granicą oraz towarzyszących im katalogów (m.in.: *Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich. Rysunki, ryciny, obrazy*, 1997; *Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, 2008; *Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, 2009; *Mistrzowie rysunku. Dzieła z kolekcji Barbary Piaseckiej-Johnson*, 2010; *Chopin. Ikona sfery romantyzmu / Chopin. Iconosphere of Romanticism*, 2010). Autorka haseł z zakresu nowożytnej sztuki francuskiej i włoskiej w *Wielkiej Encyklopedii PWN* (2000–2005).

| Justyna Guze – art historian, graduate of the University of Warsaw. In 1977–79, she taught the history of artistic doctrines at the Academy of Catholic Theology in Warsaw, in 1990–91 the history of world art at the Academy for the Dramatic Arts. In 1992–93, as the first secretary of the Polish embassy in Italy, she established and directed the Polish Cultural Institute in Rome. In 1996–2002 she was the editor of *Bulletin du Musée National de Varsovie*. Since 2000 she has written regularly for the *Zeszyty Literackie* literary journal. At the National Museum in Warsaw she is responsible for Old Italian, especially Venetian, and French drawings. She also specializes in the theory of drawings (i.e., “Książęta i rzemieślnicy. Czy istniała tradycja akademicka w sztuce weneckiej?” [Princes and craftsmen. Was there an academic tradition in Venetian art?], 2001; “Kolor a rysunek w weneckiej krytyce artystycznej XVII w. Marco Boschni” [Colour and drawing in Venetian artistic criticism of the seventeenth century, Marco Boschni], 2002). She has curated exhibitions of drawings in Poland and abroad and written their catalogues (including *Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich. Rysunki, ryciny, obrazy* [Tiepolo and the Tiepoleschi in Polish collections. Drawings, etchings, paintings], 1997; *Złoty Dom Nerona*.

Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza [Nero's Golden House. An exhibition on the 200th anniversary of the death of Franciszek Smuglewicz], 2008; *Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* [Eighteenth-century French paintings and drawings in Polish collections], 2009; *Mistrzowie rysunku. Dzieła z kolekcji Barbary Piaseckiej-Johnson* [Masters of drawing. Works from the collection of Barbara Piasecka-Johnson], 2010; *Chopin. Ikona romansu / Chopin. Iconosphere of Romanticism*, 2010; she has written entries on modern French and Italian art for *Wielka Encyklopedia PWN* (2000–2005).

Zofia Herman – ukończyła historię sztuki (2009) na Uniwersytecie Warszawskim w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. W latach 2009–2011 pracowała w zespole kuratorskim przygotowującym wystawę „Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” (2011), która odbyła się w Martin-Gropius-Bau w Berlinie. W 2010 roku współpracowała z Groenigemuseum w Brugii przy wystawie i opracowaniu katalogu *Van Eyck to Dürer: the Flemish primitives and the east, 1430–1530* (2010). Od 2012 roku pracuje w Zbiorach Dawnej Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, na stanowisku asystenta odpowiedzialnego za Kolekcję Sztuki Średniowiecznej. Interesuje się sztuką późnego średniowiecza w Europie Środkowej i Niderlandach, ze szczególnym uwzględnieniem funkcji dzieł. Od 2012 jest członkiem CODART-u.

Zofia Herman – art history graduate of the Interdepartmental Individual Studies in the Humanities of the University of Warsaw (2009). In 2009–11 she was on the team of curators who prepared the exhibition “Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” [Side by Side: Poland – Germany. A 1000 Years of Art and History] (2011) at the Martin-Gropius-Bau in Berlin. In 2010 she worked with the Groenigemuseum in Bruges on the *Van Eyck to Dürer: the Flemish primitives and the east, 1430–1530* (2010) exhibition and its catalogue. Since 2012 she has been on the staff of the Collection of Medieval and Early Modern European Art of the National Museum in Warsaw responsible for the Collection of Medieval Art. Her research interests focus on the art of the Late Middle Ages in Central Europe and the Netherlands, especially the function of works of art. She has been a member of CODART since 2012.

Dorota Ignatowicz-Woźniakowska – ukończyła Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie (1987). Studia podyplomowe: Akademia Dziedzictwa (V edycja, 2009–2011), Międzynarodowe Centrum Kultury, Małopolska Szkoła Administracji Publicznej, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie. Od 1994 jako Główny Konserwator Muzeum Narodowego w Warszawie kieruje zespołem liczącym obecnie 46 osób pracujących w siedmiu pracowniach i Laboratorium, który zdobył wiele nagród polskich (SYBILLA) i zagranicznych (Denkmal, Lipsk). Członek Zespołu ds. standaryzacji opieki konserwatorskiej w muzeach, Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (2012) oraz Grupy Ekspertów do Spraw Zachowania Polskiego Dziedzictwa Kulturowego przy MKiDN (2005). Komisarz wystaw: „Sztuka ocalała” (Muzeum Przemysłu w Opatówku, 1996), „Sztuka konserwatorów” (Muzeum w Łowiczu, 2006; Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim, 2007). Współorganizuje aukcje charytatywne dzieł sztuki „ziarno SZTUKI – ogród NADZIEI” na rzecz Fundacji Psychoonkologii „Ogród Nadziei” wspieranej przez MNW (od 2007).

I Dorota Ignatowicz-Woźniakowska – graduate of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1987, has done post-graduate studies at the Academy of Heritage (5th edition, 2009–2011) of the International Cultural Centre in Krakow and the Małopolska School of Public Administration of the Krakow University of Economics. Since 1994 she has been the Chief Conservator of the National Museum in Warsaw, directing a staff of 46 in seven studios and the Laboratory, winner of Polish (SYBILLA) and foreign (Denkmal, Leipzig) awards. She is a member of the group for standardizing conservation in museums, of the National Institute of Museology and Collections Protection (since 2012) and of the Ministry of Culture and National Heritage experts' group for preserving the Polish cultural heritage (since 2005). She has curated the following exhibitions: “Sztuka ocalała” [Art that survived] (Museum of the History of Industry in Opatówek, 1996), “Sztuka konserwatorów” [The conservators' art] (Museum in Łowicz, 2006; Museum of Interiors, Otwock Wielki, 2007). She is a co-organizer of art charity auctions, “ziarno SZTUKI – ogród NADZIEI” [A seed of art, a garden of hope], for Fundacja Psychoonkologii “Ogród Nadziei” [Psycho-Oncology Foundation “Garden of hope”] supported by the National Museum in Warsaw (since 2007).

Piotr Kibort – absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (2006). W latach 2002–2004 prowadził zajęcia edukacyjne w Ośrodku Oświatowym Muzeum Narodowego w Warszawie. Od 2005 pracuje w Gabinecie Rycin i Rysunków. Autor haseł w katalogach wystaw MNW, m.in. *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku* (2008), *Chopin. Ikona sfera romantyzmu / Chopin. Iconosphere of Romanticism* (2010) oraz w innych muzeach, m.in. *Józef Piłsudski – Marszałkowi w hołdzie* (Muzeum Wojska Polskiego, 2008), *Stanisław August – ostatni król Polski, polityk, mecenas, reformator 1764–1795* (Zamek Królewski w Warszawie, 2011), *L'Aigle Blanc. Stanislas Auguste – dernier roi de Pologne, collectionneur et mécène au siècle des Lumières* (Musée National du Palais de Compiègne, 2011). Współpracował przy organizacji wystawy „Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944” (Akademia Sztuk Pięknych, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2012). Jego zainteresowania badawcze skupiają się na architekturze polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem inwestycji publicznych oraz architektury muzeów, a także na problematyce związanej z rysunkiem architektonicznym. Uczestnik konferencji naukowych w Polsce i na Ukrainie. Autor tekstów o architekturze w publikacjach zbiorowych.

I Piotr Kibort – graduate in art history of the University of Warsaw (2006). In 2002–2004 he was an instructor at the Education Centre of the National Museum in Warsaw. Since 2005 he has been on the staff of the Department of Prints and Drawings. He has written entries for National Museum in Warsaw exhibition catalogues, including *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku* [Orientalism in Polish painting, drawing and graphic art of the nineteenth to mid-twentieth centuries] (2008), *Chopin. Ikona sfera romantyzmu / Chopin. Iconosphere of Romanticism* (2010), and those of other museums, such as *Józef Piłsudski – Marszałkowi w hołdzie* [Józef Piłsudski: An homage to the Marshal] (Polish Army Museum, 2008), *Stanisław August – ostatni król Polski, polityk, mecenas, reformator 1764–1795* [Stanislaus Augustus, the last king of Poland, politician, arts patron and reformer, 1764–95] (Royal Castle in Warsaw, 2011) and *L'Aigle Blanc. Stanislas Auguste – dernier roi de Pologne, collectionneur et mécène au siècle des Lumières* (Musée National du Palais de Compiègne, 2011). He was also a member of the team that put on the exhibition “Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk

Pięknych w Warszawie 1904–1944” [Art is everywhere: The Academy of Fine Arts in Warsaw, 1904–44] (Academy of Fine Arts, Zachęta National Gallery of Art, 2012). His research interests focus on Polish architecture, and especially its public funding, museum architecture and architectural drawings. He has taken part in scholarly conferences in Poland and Ukraine. He has contributed articles on architecture to collaborative publications.

Dr Anna Kozak – emerytowany kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym zajmowała się rysunkami nowożytnymi i dziewiętnastowiecznymi szkół północnych. Ma w swoim dorobku naukowym szereg publikacji dotyczących sztuki niderlandzkiej i niemieckiej XIX i XX wieku. Autorka bądź współautorka takich wystaw i towarzyszących im katalogów jak: *100 of the Finest Drawings from Polish Collections* (1980), *Kraina Thomy. Dzieła Hansa Thomy (1839–1924) w zbiorach polskich* (1990), *Mistrzowie rysunku niemieckiego od końca XVIII do początku XX wieku* (1991), *Master European Drawings from Polish Collections* (1993), *Świat fantazji Maxa Klingera* (1994), *Obrazy natury. Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy wieku XIX* (1997), *Sztuka cenniejsza niż złoto* (1999), *Rysunki i akwarele okresu romantyzmu niemieckiego* (2002), *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt. Ryciny, rysunki, obrazy w zbiorach polskich* (2005), *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku* (2008), *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich* (2009). Obecnie zajmuje się problematyką nazarenizmu w sztuce śląskiej XIX wieku.

| Dr Anna Kozak – curator emerita at the National Museum in Warsaw, where she used to work on modern and nineteenth-century drawings of the northern schools. She has written about nineteenth- and twentieth-century Dutch and German art. She has curated and co-curated exhibitions and written their catalogues, including *100 of the Finest Drawings from Polish Collections* (1980), *Kraina Thomy. Dzieła Hansa Thomy (1839–1924) w zbiorach polskich* [The world of Thoma. Hans Thoma's (1839–1924) works in Polish collections] (1990), *Mistrzowie rysunku niemieckiego od końca XVIII do początku XX wieku* [The masters of German drawing from the end of the eighteenth to the early twentieth centuries] (1991), *Master European Drawings from Polish Collections* (1993), *Świat fantazji Maxa Klingera* [The world of Max Klinger's fantasies] (1994), *Obrazy natury. Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy wieku XIX* [Paintings of nature. Adolf Dressler and the Silesian landscape painters of the second half of the nineteenth century] (1997), *Sztuka cenniejsza niż złoto* [Art more precious than gold] (1999), *Rysunki i akwarele okresu romantyzmu niemieckiego* [Drawings and watercolours from the era of German Romanticism] (2002), *Impresjoniści niemieccy. Liebermann, Corinth, Slevogt. Ryciny, rysunki, obrazy w zbiorach polskich* [German Impressionists. Liebermann, Corinth, Slevogt. Etchings, drawings, paintings in Polish collections] (2005), *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i I. połowie XX wieku* [Orientalism in Polish painting, drawing and graphic art in the nineteenth and first half of the twentieth centuries] (2008) and *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich* [Rembrandt. Drawings and etchings in Polish collections] (2009). She is currently focussing her research on Nazarenism in nineteenth-century Silesian art.

Ewa Martyna – absolwentka Uniwersytetu we Wrocławiu; wieloletni kustosz w Kolekcji Sreber i Metali Zbiorów Sztuki Zdobniczej MNW. Jest autorką i współautorką wielu artykułów, opracowań oraz haseł do katalogów towarzyszących wystawom z zakresu złotnictwa i sztuki

żydowskiej – m.in. *Judaica ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (1993), *W synagodze i w domu* (2010), *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku ze zbiorów polskich* (2005). Ma na swoim koncie kilka wystaw poświęconych kulturze żydowskiej (m.in. w MNW, w Muzeum Okręgowym we Włocławku, Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym) oraz współdziałał w wystawach poświęconych złotnictwu i zegarmistrzostwu (m.in. wystawa zegarków z kolekcji Proctor Arts Institute w Utica (Nowy Jork)). Obecnie przygotowuje katalog sreber brytyjskich ze zbiorów MNW oraz we współpracy ze Stefanem Mieleszkiewiczem katalog zegarów i zegarków z kolekcji Muzeum Etnograficzno-Przemysłowego we Lwowie.

Ewa Martyna – graduate of the University of Wrocław; has been responsible for Silver and Other Metals in the Collection of Decorative Arts of the National Museum in Warsaw for many years. She is the author and co-author of numerous articles, studies and entries in the catalogues of exhibitions about goldsmithing and Judaic art, including *Judaica ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [Judaica in the collections of the National Museum in Warsaw] (1993), *W synagodze i w domu* [In the synagogue and in the home] (2010) and *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku ze zbiorów polskich* [A world made out of silver. Sixteenth- to nineteenth-century Augsburg goldwork in Polish collections] (2005). She has curated several exhibitions about Jewish culture at the National Museum in Warsaw, Regional Museum in Włocławek and Vistula Museum in Kazimierz Dolny, and collaborated on exhibitions about goldsmithing and clock-making, including one about watches and clocks from the Proctor Arts Institute in Utica, New York. She is currently preparing a catalogue of British silver in the collection of the National Museum in Warsaw and, together with Stefan Mieleszkiewicz, a catalogue of watches and clocks in the collection of the Museum of Ethnography and Art Crafts in Lviv.

Paulina Miś – absolwentka informacji naukowej i studiów bibliologicznych Uniwersytetu Warszawskiego (kierunek Wiedza o Książce). Od 2007 pracuje w Bibliotece Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie zajmuje się katalogowaniem wydawnictw zwartych (w tym starodruków). Koordynowała wdrażanie nowego systemu bibliotecznego, m.in. w zakresie opisu zbiorów specjalnych. Interesuje się dawną książką i promocją zbiorów bibliecznych przy pomocy nowoczesnych technologii komunikacji.

Paulina Miś – recipient of an MA in scientific information and bibliological studies from the University of Warsaw (with a specialty in knowledge about books). Since 2007 she has been a librarian in the Library of the National Museum in Warsaw, where she is responsible for cataloguing non-serial publications, including old prints. She was in charge of implementing the new library system, including item descriptions for the special collections. Her interests lie in old books and in using modern communications technologies to open library collections to the public.

Andrzej Reiche – archeolog, absolwent Archeologii Śródziemnomorskiej na Uniwersytecie Warszawskim, od 1974 pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie, obecnie jako kustosz sztuki starożytnego Bliskiego Wschodu w Zbiorach Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej. Od 1980 członek misji wykopaliskowych Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego prowadzących badania na terenach

Bliskiego Wschodu: w Iraku (Tell as-Saadija, wyspa Bidżan na Eufracie, Tell Ridżim, Nemrik), Syrii (Tell Abu Hafur, Tell Dżassa, Rad Szakra, Tell Qaramel i Tell Arbid) oraz Kuwejcie (as-Sabbija-Muheira, Bahra 1). Uczestnik międzynarodowych konferencji poświęconych archeologii Starożytnego Bliskiego Wschodu. Autor szeregu artykułów poświęconych opracowaniu zabytków z obszarów Starożytnego Bliskiego Wschodu znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego oraz artykułów prezentujących wyniki wykopalisk.

| Andrzej Reiche – archaeologist, graduate of the University of Warsaw, since 1974 at the National Museum in Warsaw, currently responsible for the Ancient Near East antiquities in the Collection of Ancient and East Christian Art. Since 1980 he has been involved in excavation missions of the Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw in the Middle East: Iraq (Tell as-Saadi, Bidjan Island on the Euphrates, Tell Rijim, Nemrik), Syria (Tell Abu Hafur, Tell Djassa el Garbi, Rad Shakra, Tell Qaramel and Tell Arbid) and Kuwait (as-Sabbija-Muheira, Bahra 1). He has taken part in numerous international conferences on Ancient Near East archaeology. He has written many articles based on studies of Ancient Near East antiquities in the collections of the National Museum, as well as reports on the excavations in which he participated.

Elżbieta Rosłonec – absolwentka Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego i Podyplomowego Studium Konserwacji Zabytków pod kierunkiem prof. Wiktora Zina w Instytucie Historii Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej. Od 2001 w Laboratorium MNW prowadzi mikroskopowe badania chemiczne muzealiów dla potrzeb konserwatorskich i dokumentacyjnych. Ustaliła stratyografię obrazów do wystaw Józefa Pankiewicza i Jacka Malczewskiego. Zidentyfikowała pigmenty i spoiwa w kolorowej tece *Vestigia delle Terme di Tito* do katalogu wystawy w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza. Brała udział w badaniu barwników naturalnych starożytnych tkanin koptyjskich oraz barwników i metalowych opłotów nici występujących w zabytkowych tkaninach z kolekcji MNW.

| Elżbieta Rosłonec – graduate of the Department of Chemistry of the University of Warsaw, she received a post-graduate degree in the conservation of antiquities under the mentorship of Professor Wiktor Zin from the Institute of History of the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology. Since 2001 she has been with the Laboratory of the National Museum in Warsaw, specializing in microscopic chemical studies of museum objects for conservation and documentation. She determined the stratigraphy of paintings by Józef Pankiewicz and Jacek Malczewski to be used in exhibitions. She identified the pigments and bonding agents in the aquaforte folder *Vestigia delle Terme di Tito* for the catalogue of the exhibition on the 200th anniversary of the death of Franciszek Smuglewicz. She has taken part in testing the natural dyes of ancient Coptic textiles and the dyes and braided strands of metal of the threads used in antique tapestries in the collection of the National Museum in Warsaw.

Dr Aleksandra Sulikowska – pracuje jako kustosz w Zbiorach Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie sprawuje opiekę nad Kolekcją Ikon i Rzemiosła Bizantyjskiego. Jest również adiunktem w Zakładzie Teorii Sztuki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się malarstwem ikonowym XV–XVI wieku, a także późnym malarstwem rosyjskim, w tym szczególnie sztuką staroobrzędowców.

W 2004, pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Dąb-Kalinowskiej, obroniła pracę doktorską pt. *Spory o Ikony na Rusi w XV–XVI w.*, która stała się podstawą dla wydanej w 2007 książki o tym samym tytule. Jest autorką publikacji dotyczących sztuki Rusi Kijowskiej, malarstwa ikonowego i miniaturstwa ortodoksyjnego XV–XVI wieku oraz tradycji artystycznej staroobrzędowców w okresie od XVII do XIX stulecia, współautorką książek *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* (2004), *Sacralia Ruthenica. Dzieła staroruskie bądź z Rusią związane z metalu i kamienia w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum Narodowym w Warszawie / Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw* (2006). Niedawno ukazała się jej książka na temat związków pomiędzy kultem ikon i relikwii, zatytułowana *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w prawosławnej tradycji literackiej i ikonograficznej* (2013).

Dr Aleksandra Sulikowska – specialist in the Collection of Ancient and East Christian Art of the National Museum in Warsaw, where she is responsible for the collection of icons and Byzantine crafts. She is also an assistant professor of art theory at the Institute of Art History of the University of Warsaw. Her specialty are fifteenth- and sixteenth-century icons and later Russian paintings, especially the art of the Old Believers. In 2004, she defended her dissertation under the mentorship of Prof. Dr Hab. Barbara Dąb-Kalinowska on *Spory o ikony na Rusi w XV–XVI w.* [Disputes about icons in Rus' in the fifteenth-sixteenth centuries], which she expanded and published in 2007 under the same title as a book. She has written about Kievan Rus', icon painting and fifteenth- and sixteenth-century Orthodox miniature art, as well as the Old Believer artistic tradition in the seventeenth-nineteenth centuries. She is the co-author of the books *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* [Icons. Marian representations in the collection of the National Museum in Warsaw] (2004) and *Sacralia Ruthenica. Dzieła staroruskie bądź z Rusią związane z metalu i kamienia w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum Narodowym w Warszawie / Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw* (2006). Her most recent book, *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w prawosławnej tradycji literackiej i ikonograficznej* [Bodies, tombs and icons. The cults of saints in the Russian Orthodox literary and iconographic tradition] (2013), addresses the relationship between the cults of icons and relics.

Dr Alfred Twardecki – w 1986 ukończył studia na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1986–1992 był asystentem w Zakładzie Historii Starożytnej Uniwersytetu Warszawskiego, od 1992 jest pracownikiem Galerii Sztuki Starożytnej MNW. Autor szeregu artykułów oraz książek poświęconych starożytnej Grecji, stypendysta Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej im. prof. Kazimierza Michałowskiego UW oraz Deutscher Akademischer Austausch Dienst (Niemiecka Centrala Wymiany Akademickiej), gość École française d'Athènes, od 1994 kierownik polsko-ukraińskiego programu współpracy naukowo-badawczej „Zabytki Bosporu Kimmeryjskiego”. Od 2008 roku jest także kierownikiem Polskiej Misji Archeologicznej „Tyritake” Muzeum Narodowego w Warszawie. Od 2012 kurator Zbiorów Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej Muzeum Narodowego w Warszawie. Specjalizuje się w sztuce, archeologii i historii starożytnej Grecji ze szczególnym uwzględnieniem epigrafiki greckiej. Jako kurator kieruje obecnie przygotowaniami do otwarcia Galerii Faras i Galerii Sztuki Starożytnej w nowej aranżacji. Ma swoją stronę: www.twardecki.mnw.art.pl.

Dr Alfred Twardecki – graduate of the Faculty of History of the University of Warsaw (1986). In 1986–92 he was an assistant lecturer in the university’s Chair of Ancient History, and since 1992 has been with the Gallery of Ancient Art of the National Museum in Warsaw. He has written many articles and books about ancient Greece. He is the recipient of fellowships from the Kazimierz Michałowski Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw and Deutscher Akademischer Austausch Dienst. He has been a guest scholar at the École française d’Athènes and, since 1994, directs the cooperative Polish-Ukrainian “Bosporan City Tyrityake” programme of scholarly research. Since 2008 he has led the “Tyrityake” Polish Archaeological Mission of the National Museum in Warsaw, and since 2012 has served as the curator of the Collection of Ancient and East Christian Art. His specialty is the art, archaeology and ancient history of Greece, with a special focus on Greek epigraphics. He is currently the curator directing the preparations for the reopening of the renovated Faras Gallery and the Gallery of Ancient Art. His website is: www.twardecki.mnw.art.pl.

Prof. dr hab. Antoni Ziemia – historyk sztuki, wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego i kurator Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zajmuje się sztuką holenderską XVII wieku, sztuką niderlandzką i niemiecką XV–XVI wieku oraz teorią sztuki od późnego średniowiecza do XVII wieku. Napisał książki: *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku* (2000), *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660* (2005), *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich* (2008), t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500* (2011); jest współautorem katalogu Muzeum Narodowego w Warszawie *Malarstwo niemieckie do 1600 roku* (2000) oraz *Encyklopedii malarstwa flamandzkiego i holenderskiego* (2001), a także pomysłodawcą lub współautorem wystaw i współtwórcą ich katalogów, m.in.: *Caravaggio „Złożenie do Grobu”: arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu* (1996), *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich* (1999), *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa* (2004), *Złoty Wiek malarstwa flamandzkiego: Rubens, van Dyck, Jordaens... 1608–1678* (2007), *From Van Eyck to Dürer* (2010), *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi* (2012).

Prof. Dr Hab. Antoni Ziemia – art historian, lecturer at the University of Warsaw and chief curator of Medieval and Early Modern European Art of the National Museum in Warsaw. He works on seventeenth-century Dutch art, fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish and German art and the theory of art from the late Middle Ages to the seventeenth century. He is the author of *Nowe Dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku* [Israel’s New Children. The Old Testament in seventeenth-century Dutch culture] (2000), *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660* [Illusion and realism. Playing with the viewer in Dutch art, 1580–1660] (2005), *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500* [The art of Burgundy and the Netherlands 1380–1500], vol. 1: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich* [The art of the court of Burgundy and the cities of the Netherlands] (2008) and vol. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500* [Netherlandish panel painting, 1430–1500] (2011). He is the co-author of the National Museum in Warsaw catalogue of *Malarstwo niemieckie do 1600 roku* [German painting to 1600] (2000) and *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego* [Encyclopaedia of Flemish and Dutch art] (2001). He has conceived or co-authored exhibitions and their catalogues, including *Caravaggio „Złożenie do Grobu”: arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu* [Caravaggio’s The

Entombment of Christ: The masterpiece from the Pinacoteca Vaticana. The different faces of Caravaggionism] (1996), *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich* [Art more precious than gold. Paintings, drawings and etchings by European Old Masters in Polish collections] (1999), *Transalpinum. From Giorgione and Dürer to Titian and Rubens* (2004), *Złoty Wiek malarstwa flamandzkiego: Rubens, van Dyck, Jordaens... 1608–1678* [The Golden Age of Flemish art: Rubens, van Dyck, Jordaens... 1608–1678] (2007), *From Van Eyck to Dürer* (2010), *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi* [The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga] (2012).

WYDAWCA

Muzeum Narodowe w Warszawie
Aleje Jerozolimskie 3 / 00-495 Warszawa
DYREKTOR Agnieszka Morawińska
www.mnw.art.pl

REDAKCJA

REDAKTORZY NACZELNI dr Agnieszka Morawińska, prof. Antoni Ziemia
REDAKTOR PROWADZĄCY Piotr Borusowski
REDAKTOR JĘZYKOWY Anna Kiełczewska

ADRES REDAKCJI

Muzeum Narodowe w Warszawie
Aleje Jerozolimskie 3 / 00-495 Warszawa

E-MAIL rocznik@mnw.art.pl

RECENZENCI Stijn Alsteens (USA), prof. Barbara Dąb-Kalinowska,
prof. dr hab. Adam S. Labuda, dr Magdalena Piwocka, prof. Andrzej Pieńkos,
prof. Maria Poprzęcka, prof. Marek Walczak, prof. Jerzy Zdrada

TEUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI

Maja Łatyńska

Aleksandra Szkudławska – Nowa Galeria Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie; Zbiór rysunków architektonicznych i technicznych w Gabinetie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie – stan badań i nowe perspektywy badawcze; „Jubileusz Ignacego Łopieńskiego w 50-lecie pracy twórczej”. Rzecz o wystawie, której nie było w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1939 roku; *Święty Łukasz malujący Marię Jakoba Beinharta* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorefleksja artystyczna a funkcja kultowa; Anonimowa scena *Koronacji cesarzowej Aleksandry na królową Polski* (1829–1830). Malarska wizja narodowego odrodzenia, czyli o dwóch wymiarach iluzji

TEUMACZENIE NA JĘZYK POLSKI Grzegorz Przewłocki – Pokora i zuchwałość sztuki wobec *sacrum*

KOREKTA Anna Kielczewska, Piotr Borusowski

KOREKTA TECHNICZNA Eleonora W. Rybicka

PROJEKT GRAFICZNY I TYPOGRAFICZNY PUBLIKACJI Janusz Górski

© Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013

NAKLAD 1300 egzemplarzy – wersja pierwotna, papierowa

ISSN 0509-6936



Sponsor wydania

PUBLISHER
The National Museum in Warsaw
Aleje Jerozolimskie 3 / 00-495 Warsaw
DIRECTOR Agnieszka Morawińska
www.mnw.art.pl

EDITORIAL COMMITTEE

EDITORS-IN-CHIEF Dr Agnieszka Morawińska, Prof. Antoni Ziemia
EXECUTIVE EDITOR Piotr Borusowski
POLISH- AND ENGLISH-LANGUAGE EDITOR Anna Kiełczewska

POSTAL ADDRESS
The National Museum in Warsaw
Aleje Jerozolimskie 3 / 00-495 Warsaw / Poland

E-MAIL rocznik@mnw.art.pl

REVIEWERS Stijn Alsteens (USA), Prof. Barbara Dąb-Kalinowska,
Prof. Dr Hab. Adam S. Labuda, Dr Magdalena Piwocka, Prof. Andrzej Pieńkos,
Prof. Maria Poprzęcka, Prof. Marek Walczak, Prof. Jerzy Zdrada

ENGLISH TRANSLATION

Maja Łatyńska

Aleksandra Szkudłapska – The New Gallery of Medieval Art of the National Museum in Warsaw; The Collection of Architectural and Technical Drawings at the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw: Existing Research and New Research Perspectives; “The Jubilee of Ignacy Łopieński on the 50th Anniversary of His Creative Activity.” About an Exhibition that Did Not Take Place at the National Museum in Warsaw in 1939; Jakob Beinhart’s *Saint Luke Painting the Virgin* in the Collection of the National Museum in Warsaw. Artistic Self-Reflection versus the Cult Function; The Anonymous *Coronation of Empress Alexandra as Queen of Poland* (1829–30). A Pictorial Vision of National Resurrection, or the Two Aspects of Illusion

POLISH TRANSLATION Grzegorz Przewłocki – Art’s Humility and Irreverence
vis-à-vis the *Sacrum*

COPY-EDITING Anna Kielczewska, Piotr Borusowski

TECHNICAL COPY-EDITING Eleonora W. Rybicka

GRAPHIC DESIGN AND TYPOGRAPHY Janusz Górski

© Muzeum Narodowe w Warszawie, Warsaw 2013

LIMITED PRINT EDITION OF 1,300 copies – original print version

ISSN 0509-6936



Sponsor of this publication

