

2012/2013

Rok Jubileuszowy 150-lecia Muzeum Narodowego w Warszawie
pod Honorowym Patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Bronisława Komorowskiego

| The 150th Anniversary of the National Museum in Warsaw celebrated
under the Honorary Patronage of the President of the Republic of Poland
Bronisław Komorowski

Muzeum Narodowe w Warszawie dziękuje Panu Wojciechowi Pawłowskiemu
za wsparcie okazywane naszej instytucji

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

Numer 1(37) | Number 1(37)

Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw
Warszawa 2012 | Warsaw 2012

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

Spis treści

- 9 Agnieszka Morawińska, Wprowadzenie

Część I – Muzeum

- 15 Antoni Ziemba, Galerie w nowej odsłonie: Galeria Dawnego Malarstwa Europejskiego oraz Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego
- 36 Iwona Danielewicz, Galeria Sztuki XIX Wieku
- 54 Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki – losy obrazu i historia jego konserwacji do 1999 roku
- 82 Krzysztof Pomian, Antoni Ziemba, Grażyna Bastek, Wystawa „Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” (17 maja – 23 września 2012)
- 91 Jiří Fajt, Susanne Jaeger, Międzynarodowa wystawa „Europa Jagellonica” – spotkanie Starej i Nowej Europy (10 listopada 2012 – 27 stycznia 2013)

Część II – *Neerlandica*

- 101 Joanna Sikorska, Schongauerowskie echo w *Herbarzu* Marcina Siennika z 1568 roku
- 111 Hanna Benesz, *Kuszenie świętego Antoniego* z Muzeum Narodowego w Warszawie i *Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa* z Państwowego Muzeum Ermitażu w Petersburgu – próba interpretacji i atrybucji
- 139 Piotr Borusowski, Podglądając przez dziurkę od klucza: *perspectyfkas* Leonaerta Bramera
- 173 Filip Chmielewski, Obraz *Sąd Midasa* z Muzeum Lubelskiego – wczesne dzieło Gerrita van Honthorsta?
- 189 Antoni Ziemba, *Modus rusticus* portretu holenderskiego jako model tożsamościowy obywateli Republiki Niderlandzkiej: obraz Govaerta Flincka w Muzeum Narodowym w Warszawie
- 227 Iwona Maria Stefańska, Konserwacja *Mężczyzny w ciemnym stroju* Govaerta Flincka w Muzeum Narodowym w Warszawie
- 244 Aleksandra Janiszewska, Konstruowanie miejsc pamięci zbiorowej: widoki Amsterdamu i Haarlemu Jana van der Heydena i Gerrita Adriaensa Berckheyde’a
- 273 Joanna A. Tomicka, Dar z Fondation Custodia w Paryżu dla Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie
- 277 Gerdien Verschoor, Bliska współpraca CODART-u i Muzeum Narodowego w Warszawie

Część III – Wspomnienia

- 287** Janina Wiercińska, Dr Aleksandra Krzyżanowska (24 czerwca 1928 – 11 kwietnia 2012)
- 293** Monika Dolińska, Profesor Jadwiga („Jagoda”) Lipińska (29 listopada 1932 – 4 października 2009)
- 298** Agnieszka Morawińska, Zofia Małgorzata Płomińska (23 stycznia 1937 – 9 czerwca 2011)
- 304** Hanna Benesz, Maria Skubiszewska (31 marca 1930 – 13 kwietnia 2011)
- 315** Antoni Ziemba, Krystyny Secomskiej badania nad dawnym malarstwem

BIBLIOGRAFIA

- 325** Elżbieta Lewczuk, Bibliografia „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie” za lata 1938–1992 (I–XXXVI)
- 342** Anna Pietruczenia, Bibliografia „Bulletin du Musée National de Varsovie” za lata 1960–2009 (I–XLIII)
- 355** O AUTORACH

| Contents

- 11** Agnieszka Morawińska, Introduction

Part I – The Museum

- 31** Antoni Ziemba, The Newly Refurbished Galleries of European Old Masters and of Old Polish and European Portraiture
- 47** Iwona Danielewicz, The Gallery of 19th-Century Art
- 71** Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, Jan Matejko's *The Battle of Grunwald*: The Story of the Painting's Peregrinations and Conservation Up to 1999
- 87** Krzysztof Pomian, Antoni Ziemba, Grażyna Bastek, The Exhibition "The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga" (17 May – 23 September 2012)
- 96** Jiří Fajt, Susanne Jaeger, The International Exhibition "Europa Jagellonica" – A Meeting of Old and New Europe (10 November 2012 – 27 January 2013)

Part II – *Neerlandica*

- 107** Joanna Sikorska, Schongauer's Echo in the Polish *Herbal* of 1568 by Marcin Siennik
- 127** Hanna Benesz, *The Temptation of St Anthony* from the National Museum in Warsaw and the *Landscape with the Legend of St Christopher* from the State Hermitage Museum in St Petersburg – an Attempt at Interpretation and Attribution
- 160** Piotr Borusowski, Peeping through the Keyhole: Leonaert Bramer's *Perspectyfkas*
- 182** Filip Chmielewski, *The Judgement of Midas* from the Lublin Province Museum – an Early Work by Gerrit van Honthorst?
- 212** Antoni Ziemba, *Modus Rusticus* as a Model of Dutch Social Identity in Seventeenth-Century Dutch Portrait Painting: A Painting by Govaert Flinck in the National Museum in Warsaw
- 239** Iwona Maria Stefańska, Conservation of *Portrait of a Man in a Dark Costume* by Govaert Flinck in the National Museum in Warsaw
- 260** Aleksandra Janiszewska, The Construction of Places of Collective Memory: Jan van der Heyden and Gerrit Adriaensz Berckheyde's Views of Amsterdam and Haarlem
- 275** Joanna A. Tomicka, Bequest from the Fondation Custodia in Paris to the Library of the National Museum in Warsaw
- 281** Gerdien Verschoor, The Friendship between CODART and the National Museum in Warsaw

Part III – Reminiscences

- 290** Janina Wiercińska, Dr Aleksandra Krzyżanowska (24 June 1928 – 11 April 2012)
296 Monika Dolińska, Professor Jadwiga (“Jagoda”) Lipińska (29 November 1932 – 4 October 2009)
301 Agnieszka Morawińska, Zofia Małgorzata Płomińska (23 January 1937 – 9 June 2011)
310 Hanna Benesz, Maria Skubiszewska (31 March 1930 – 13 April 2011)
320 Antoni Ziemia, Krystyna Secomska’s Research on Old Masters Paintings

BIBLIOGRAPHY

- 325** Elżbieta Lewczuk, Bibliography of *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* for the years 1938–1992 (I–XXXVI)
342 Anna Pietruczenia, Bibliography of *Bulletin du Musée National de Varsovie* for the years 1960–2009 (I–XLIII)

- 355** CONTRIBUTORS

Wprowadzenie

Obok typowych publikacji muzealnych, jakimi są katalogi zbiorów i wystaw istnieje potrzeba wydawnictwa ciągłego Muzeum Narodowego w Warszawie, które zapewniłoby możliwość prezentowania prowadzonych tu prac badawczych i dokumentacyjnych z rozmaitych dziedzin, jakimi zajmują się pracownicy Muzeum, nierzadko wybitni eksperci rzadkich specjalności. Muzeum Narodowe w Warszawie dzięki ogromnej liczebności i rozległości tematycznej, czasowej i geograficznej zbiorów jest dla nich zupełnie wyjątkowym warsztatem pracy. Tym bardziej istotne jest stworzenie możliwości ogłaszania rezultatów ich prac w formie rozpraw naukowych, komunikatów i sprawozdań, wprowadzając je w międzynarodowy obieg wymiany naukowej. Wzorem innych zasłużonych placówek muzealnych MNW miało przez wiele lat swoje czasopisma: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie / Annuaire du Musée National de Varsovie” i „Bulletin du Musée National de Varsovie”. Zaprzestanie ich publikacji zakłóciło naszą współpracę z innymi ośrodkami muzealnymi i obniżyło rangę Muzeum jako placówki badawczej wnoszącej istotny wkład do światowego muzealnictwa. W roku Jubileuszu 150-lecia Muzeum Narodowego w Warszawie pragniemy powrócić do jego najlepszych tradycji.

Otwarcie Muzeum w jego nowej siedzibie przy Alei 3 Maja w Warszawie w 1938 roku towarzyszyła publikacja pierwszego numeru „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie”. Dyrektor Muzeum, Stanisław Lorentz, inicjator a następnie aż do 1983 roku redaktor i współredaktor „Rocznika”, zarysował ramy treściowe nowej publikacji następująco:

1. rozprawy poświęcone zabytkom, które stanowią własność Muzeum Narodowego w Warszawie i rozprawy wykraczające poza ten obręb, ale tylko w tych wypadkach, gdy nawiązują do zbiorów lub działalności Muzeum,
2. materiały do dziejów muzealnictwa i kolekcjonerstwa w Polsce,
3. sprawozdania z działalności pracowni konserwatorskich Muzeum,
4. sprawozdania z działalności naukowej i oświatowej Muzeum oraz kronika zdarzeń,
5. bibliografia prac i artykułów drukowanych dotyczących Muzeum i jego zbiorów.

W kolejnych „Rocznikach”, z których pierwszy ukazał się w roku 1938, a ostatni w 1992, opublikowano 592 artykuły ponad 238 polskich i obcych autorów. Zasadniczo „Rocznik” był wydawnictwem polskojęzycznym, ale okazjonalnie ukazywały się w nim również teksty francuskie, angielskie, niemieckie i włoskie, czasami były to streszczenia artykułów. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” był jednym z najważniejszych polskich wydawnictw muzealnych. Obok katalogów wystaw był podstawowym miejscem publikacji wyników badań naukowych prowadzonych w Muzeum i nad dziełami pochodzącymi z muzealnej kolekcji.

Współredaktorem „Rocznika” był wicedyrektor Muzeum, profesor Kazimierz Michałowski i w „Roczniku” wyraźnie zaznacza się dwugłos historii sztuki – przede wszystkim polskiej – uprawianej wokół profesora Lorentza i archeologii śródziemnomorskiej ze szkoły profesora Michałowskiego. Podporządkowanie dwom autorytetom, klasyczna szata graficzna, bezpieczna granica odcinająca pismo od współczesności, tak artystycznej, jak i politycznej, uczyniły „Rocznik” publikacją elegancką, hieratyczną i zamkniętą.

Zajmujący poważną pozycję w światowej historii sztuki profesor Jan Białostocki stworzył w 1960 roku drugie czasopismo muzealne, skrajnie różne od „Rocznika”. Z tradycyjną „ciężką” formą „Rocznika” oprawnego w płótno, z obwolutą naśladowującą czerpany papier kontrastowały skromne zeszytiki „Bulletin” zamierzonego jako kwartalnik, ale często wychodzącego w numerach łączonych. Dopiero w ostatnim dziesięcioleciu „Bulletin” przybrał okazalszą szatę graficzną. „Bulletin” był pismem obcojęzycznym – na początku przede wszystkim francuskim, później angielskim, ale zależnie od tematu albo języka autora tekstu ukazywały się w nim również artykuły po włosku i niemiecku. W „Bulletin” opublikowano ponad dwieście artykułów poświęconych pojedynczym dziełom sztuki, kolekcjom i zespołom zabytków ze zbiorów Muzeum albo związanych ze znajdującymi się w Muzeum dziełami. Szerokie kontakty redaktora „Bulletin” przyczyniły się do sporego udziału autorów zagranicznych. Mimo zgrzebnej formy, marnych ilustracji i zakłóceń w tempie ukazywania się kolejnych numerów „Bulletin” był obecny w bibliotekach wszystkich ważniejszych muzeów i instytucji kultury w Europie i na świecie, stanowiąc przedmiot subskrypcji i wymiany muzealnej, a także główne źródło informacji o Muzeum Narodowym w Warszawie i jego zbiorach. Ostatni numer „Bulletin” ukazał się w 2009 roku, a zagraniczne biblioteki nadal zapytują o kontynuację tego czasopisma.

Podjęmując po przerwie dzieło naszych poprzedników, musieliśmy zdecydować o kształcie nowego czasopisma Muzeum Narodowego w Warszawie, które powinno połączyć najlepsze cechy „Rocznika” i „Bulletin”. W wyniku długich dyskusji przyjęliśmy tytuł „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria” i zasadę wydań dwujęzycznych – polskiego i angielskiego we wspólnym tomie. Postanowiliśmy również powołać Komitet Naukowy, którego zadaniem jest opiniowanie, a także pozyskiwanie materiałów do publikacji. Odciążeniem dla pisma będzie wydawany niezależnie „Raport Roczny Muzeum Narodowego w Warszawie”, który przejmie relacjonowanie bieżącej pracy Muzeum.

Przedstawiam czytelnikom pierwszy numer nowej serii „Rocznika” i zapraszam do współpracy historyków sztuki, konserwatorów i przedstawicieli innych dyscyplin naukowych, którzy zechcą na naszych łamach podzielić się wynikami swoich badań i przemyśleń na tematy związane z kolekcją Muzeum Narodowego w Warszawie, z zagadnieniami konserwatorskimi czy problemami współczesnego muzealnictwa.

Agnieszka Morawińska

DYREKTOR MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

I Introduction

Apart from the typical museum publications such as collections and exhibition catalogues, it is essential that the National Museum in Warsaw (NMW) put out a regular periodical to showcase the research and documentation conducted by its staff, many of whom are distinguished experts with rare specialties. The large size of our collections and their broad thematic, temporal and geographic range make the museum a superb workshop for these specialists. It is thus all the more important to give them an opportunity to disseminate the outcomes of their work as theses, notices and reports and to launch them on the international academic circuit. Like other prominent museums, for many years NMW had its own periodicals, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* / *Annuaire du Musée National de Varsovie* [Journal of the National Museum in Warsaw] and *Bulletin du Musée National de Varsovie*. Terminating them disrupted our relations with other museums and diminished our rank as a research institution that makes a significant contribution to the world museum community. In this 150th anniversary year, we have resolved to bring back one of our museum's best traditions.

The publication of the first issue of *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* in 1938 accompanied the opening of the museum in its new building at Aleja 3 Maja in Warsaw. The museum's director, Stanisław Lorentz, who established this annual publication and until 1983 served as its editor and co-editor, sketched out its thematic framework as:

1. theses addressing the historical objects belonging to the NMW and theses lying outside this area, but connected to the museum's collections or activities;
2. materials about the history of museums and collecting in Poland;
3. articles about the work of the museum's conservation studios;
4. accounts of research and educational activities and a chronicle of events and;
5. a bibliography of books and articles touching on the museum and its collections.

Between 1938 and 1992 *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* published 592 articles written by more than 238 Polish and foreign authors. It was basically a Polish-language publication, but on occasion included texts in French, English, German and Italian, some of them précis of its Polish-language articles. *Rocznik* was one of the most important Polish publications devoted to museum affairs. Next to exhibition catalogues, it was a key place to publish the results of scholarly research conducted at the museum and about works from its collection.

Professor Kazimierz Michałowski, the museum's deputy director, was its co-editor, and in this publication one could distinctly hear two discourses, one about the history of art, mostly Polish, as practised around Professor Lorentz, and the other about Mediterranean archaeology from Professor Michałowski's school. This annual publication submitted to these two great authorities had classic graphic design and kept a safe distance from the artistic and political affairs of the day – and this made it elegant, dignified and hermetic.

It was Professor Jan Białostocki, an internationally recognized art historian, who created a second, radically different museum publication in 1960. The *Bulletin*'s modest and slender notebooks, planned as a quarterly but often published less often as double issues, contrasted with *Rocznik*'s traditional, "heavy" form, bound in canvas, its dust jackets imitating hand-made paper. It was only in its last decade that the *Bulletin* adopted a showier format. It was a foreign-language publication, at first primarily French and later English; some articles appeared in Italian or German to suit a subject or an author's language. Over the years, more than 200 articles about individual works of art, collections and groups of historical objects from the museum's holdings or having a link to works in its collections appeared in it. Thanks to the *Bulletin* editor's widespread contacts, writers from outside Poland contributed to it significantly. Despite its coarse format and inferior illustrations, as well as the unpredictability of its publication dates in the Communist era, *Bulletin* was present in the libraries of all the important museums and cultural institutions across Europe and the world, was acquired by subscription or subscription exchanges and served as the main source of information about the National Museum in Warsaw and its collections. Even though its last issue appeared in 2009, libraries outside Poland continue to ask about it.

In choosing to resume our predecessors' work after this long break, and wanting to combine the best features of *Rocznik* and *Bulletin*, we needed to decide what form this new periodical would take. After intensive discussions we adopted the title *Journal of the National Museum in Warsaw. New Series* and determined that it would be bilingual, Polish-English, and appear as a single volume. We also created a Research Committee, whose members will serve as reviewers for submissions and commission articles. *Raport Roczny Muzeum Narodowego w Warszawie* [Annual Report of the National Museum in Warsaw] will take over reporting on the museum's current activities and appear separately.

Let me introduce to you the first in the new series of the *Journal* and to invite you to contribute to it, whether you are an art historian, a conservator or a specialist in another discipline wanting to share the results of your research and your reflections about subjects relevant to the collections of the National Museum in Warsaw, issues in conservation or topics in contemporary museum affairs.

Agnieszka Morawińska

DIRECTOR OF THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

Część I
Muzeum

| Part I

The Museum

Galerie w nowej odświeżonej: Galeria Dawnego Malarstwa Europejskiego oraz Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego

W roku jubileuszu stu pięćdziesięciolecia Muzeum Narodowe w Warszawie otworzyło nowo zaaranżowane galerie malarstwa dawnego: Galerię Dawnego Malarstwa Europejskiego oraz Galerię Portretu Staropolskiego i Europejskiego. Nastąpiła w nich zmiana porządku narracji. Tradycyjny schemat periodyzacji oraz rozwoju stylistycznego sztuki w ramach „szkół narodowych” (np. szkoła staroniderlandzka, niemiecka, włoska, holenderska czy staropolska) został zastąpiony nowym. Narracja ta ma w efektywny sposób wydobywać pierwotne funkcje dzieł oraz ukazywać różnorodność typów i form ikonograficznych

il. 1 | fig. 1

Galeria Dawnego Malarstwa Europejskiego, „Wielkie «historie» baroku flamandzkiego – obrazy w służbie kontrreformacji”
| Gallery of European Old Masters, “The great ‘histories’ of the Flemish baroque. Paintings in the service of the Counter-Reformation”

fot. | photo © Zbigniew Dolński / Muzeum Narodowe w Warszawie





il. 2 | fig. 2

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego, „Ciało:
akt w malarstwie włoskim
i północnoeuropejskim”
| Gallery of European
Old Masters, “The body.
The nude in Italian and
Northern European
painting”

fot. | photo © Zbigniew Dołęcki /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

w ich społecznym kontekście. Ma stawiać przed widzami pytania: po co i dla kogo tworzone obrazy, z jakim przesłaniem ideowym i społecznym, czyje aspiracje i intencje miały wyrażać, jakie obyczaje i rytuały stanowiły ich funkcję. Naszym celem jest powiązanie wielu narracji cząstkowych w uniwersalną panoramę dawnego malarstwa europejskiego. Nie chodzi o to, by zatrzeć różnice epok i regionów (zachowujemy zresztą niektóre tradycyjne podziały chronologiczno-geograficzne), lecz by wydobyć różnorodność we wspólnocie. Chcemy konfrontować dokonania środowisk artystycznych Południa i Północy – malarstwa włoskiego i francuskiego oraz niderlandzkiego, flamandzkiego, holenderskiego i niemieckiego. Galerie w obecnym kształcie przedstawiają zespoły dzieł według hierarchii gatunków, stworzonej przez renesansową teorię sztuki. Stąd – kolejne galerie. Na drugim piętrze jest to galeria najwyżej cenionych wielkich i małych „historii”, czyli wysokich tematów biblijnych, mitologicznych, alegorycznych, literackich. Na pierwszym piętrze (poza galerią portretu), w ryzalicie, znajduje się galeria pejzażu w jego licznych odmianach – heroicznym, malowniczym, realistyczno-topograficznym. W dolnym ryzalicie prezentowane są obrazy gabinetowe i salonowe o „niskich” tematach: sceny rodzajowe, przedstawienia zwierząt i martwe natury. W ten sposób topografia poszczególnych galerii od ich górnych poziomów do parteru odzwierciedla hierarchiczną piramidę gatunków malarskich – od najwyższych „historii” do zajmujących najniższe miejsce martwych natur. Zwiedzanie



można rozpocząć od dolnych szczebli drabiny, by wspiąć się na wyżyny wielkich i małych „historii” lub odwrotnie.

Dawna teoria sztuki uznawała za najbardziej szlachetne i „wysokie” tematy religijne, mitologiczne, alegoryczne – zwane „historiami” (*storie*). Te wielofigurowe kompozycje i pojedyncze figury mają swe źródło w literaturze starożytnej, biblijnej i chrześcijańskiej. Jest to kategoria malarstwa najbardziej ambitna, wymagająca wiedzy teologicznej lub humanistycznej. „Historie” pełniły funkcję liturgiczną w ołtarzach kościołów, kommemoratywną jako epitafia, dewocyjną jako prywatne obrazy modlitewne w domu lub kaplicy, dekoracyjną i polityczno-głoryfikacyjną w rezydencjach i gmachach publicznych, wreszcie funkcję delektowania oka i umysłu jako okazy do podziwiania w kolekcjach koneserów sztuki. Obrazy kultowe w nastawach ołtarzowych pouczyły o prawdach wiary i unaoczniały obiekt religijnej czci; obrazy dewocyjne skłaniały do modlitwy i medytacji nad Wcieleniem, Pasją i Zbawieniem oraz żywotami świętych. Zawieszane we wnętrzach świeckich, dostarczały zmysłowej przyjemności i umysłowej rozrywki, zawierały też przesłania moralne, ukazując ideały i cnoty, takie jak męstwo, stałość, posłuszeństwo, rozsądek – wzorce do naśladowania. Prezentowały erudycyjne treści filozoficzne i polityczne oraz programy gloryfikacji panujących osób i elit.

Zgodnie z tymi założeniami eksponowane są kolejne zespoły obrazów. Pierwszy stanowią „Wczesne «historie»”: włoskie mitologie – niderlandzkie żywoty świętych – niemieckie

il. 3 | fig. 3

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego,
„Sacrum: obrazy
do modlitwy prywatnej
i obrazy ołtarzowe”
| Gallery of European
Old Masters, “Sacrum:
paintings for private
devotion and
altarpieces”

fot. | photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

batalie” – prezentowane na przykładach włoskich skrzyń posagowych – *cassoni* (mitologia i historia antyczna), obrazu brukselskiego malarza Aerta van den Bossche *Męczeństwo świętych Kryspina i Kryspiniana* (typ niderlandzkich żywotów świętych ukazujących jako rozbudowana narracja w panoramicznym pejzażu) oraz *Bitwy pod Orszą* namalowanej zapewne przez Hansa Krella, artysty z kręgu Lucasa Cranacha Starszego (typ tłumnej kompozycji batalistycznej znamiennej dla Niemiec XVI w.). Potem następują „Wczesne «historie»” – weneckie *poesie*”, reprezentujące wenecką kulturę *villegiatury* (Giovanni Battista Cariani, *Koncert wiejski*; Francesco Bassano, *Kuźnia Wulkana*; Giovanni Battista Zelotti?, *Apollo i Marsjasz*). Kolejną przestrzeń wypełniają „Wielkie «historie» barokowe” caravaggionistów włoskich i holenderskich, malarzy rzymskich i bolońskich, neapolitańskich, polskich, austriackich, niemieckich (m.in. Cecco del Caravaggio, Antiveduto Gramatica, Francesco Guarino, Bernardo Cavallino, Hendrick ter Brugghen). Pośród nich wyeksponowane zostały specjalne wątki: „Historie umęczonego ciała: heroiczne męczeństwa, samobójstwa i ekstazy” (m.in. Antonio Carneio, *Śmierć Lukrecji*; Johann Carl Loth, zw. Carlotto, *Śmierć Katona*; Andrea Vaccaro, *Święta Maria Magdalena*; Luca Giordano, *Prometeusz*, Szymon Czechowicz, *Męczeństwo świętego Jana Nepomucena*) oraz „Triumfy i alegorie” – barokowe obrazy o dynamicznej formie i erudycyjnej treści, przeznaczone do dekoracji wnętrz kościelnych i klasztornych (np. Michael Willmann), jak też rezydencji oraz galerii i gabinetów kolekcjonerów (Tadeusz Kuntze, Gaspare Dziani, Giovanni Battista Pittoni, Franz Anton Maulbertsch). W osobnych salach wyróżnione zostały

il. 4 | fig. 4

Galeria Dawnego
Malarstwa Europejskiego,
„Pejzaże” | Gallery of
European Old Masters,
“Landscapes”

fot. I photo © Zbigniew Dołęcki /
Muzeum Narodowe
w Warszawie





„Wielkie «historie» baroku flamandzkiego – obrazy w służbie kontrreformacji” (*Święta Rodzina Jacoba Jordaensa*, *Ecce Homo* i *Oplakiwanie* Abrahama Janssensa i monumentalna historia *Nawrócenie Bertholda von Leinbach przez świętą Elżbietę Węgierską* przypisywana Pieterowi van Lintowi) oraz „«Historie» biblijne w kręgu Rembrandta – obrazy w służbie protestanckiej wiary i moralności” (Pieter Lastman, Jan Victors, Carel Fabritius, Gerbrand van Eeckhout i in.) (il. 1).

W bocznym gabinecie ukazane są funkcjonalne typy obrazów służących praktyce warsztatowej: *modelli* i *ricordi*. Wśród nich: *Apoteoza księcia orańskiego Fryderyka Henryka Jacoba Jordaensa* – szkic do monumentalnego malowidła pałacu Huis ten Bosch pod Hagę, oraz *Święty Franciszek z aniołem Guercina* – *ricordo* powtarzające kompozycję obrazu ołtarzowego z kaplicy Dondini przy kościele św. Piotra w Cento (obecnie w Luwrze).

Duża sala zestawia „Mitologie holenderskie, flamandzkie i francuskie”, wśród których antyczne historie malarzy z kręgu Rembrandta (Constantijn van Renesse, Ferdinand Bol),

il. 5 | fig. 5

Willem van Nieulandt,
Krajobraz z antycznymi ruinami i posągami Bellony oraz historią powrotu Tobiasza do domu | *Landscape with Antique Ruins, a Statue of Bellona and a Scene of the Return of the Young Tobit to the House of His Parents*, 1614

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

il. 6 | fig. 6

Bernardo Bellotto
zw. | called Canaletto,
Autoportret na tle architektury fantastycznej
| *Architectural Fantasy with Self-Portrait*, 1765

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

il. 7 | fig. 7

Michele Marieschi,
Pałac Dożów w Wenecji
Palazzo Ducale in Venice, 1. poł. XVIII w.
 first half of the 18th century

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



il. 8 | fig. 8

Michele Marieschi,
Capriccio z ruinami
z antycznym łukiem
Capriccio with Ruins
and an Antique Arch,
 lata 30. XVIII w. | 1730s

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





il. 9 | fig. 9

Pieter Saenredam,
*Wnętrze kościoła
 św. Bawona
 w Haarlemie* | *Interior
 of Saint Bavo's Church
 in Haarlem, 1635*

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

holenderskich klasycystów (Jan de Bray), flamandzkich barokistów (Jan Boeckhorst, Willem van Herp) i francuskich klasyków (François Perrier) oraz malarzy rokoka (Nicolas Bertin, Charles-Joseph Natoire) umieszczane w bogatych domach i rezydencjach – ukazują bogatą materię literacką, adresowaną do humanistycznie wyrobionej elity społecznej – z wątkiem zatytułowanym „Ciało: akt w malarstwie włoskim i północnoeuropejskim” (il. 2). Prezentuje



il. 10 | fig. 10

Galeria Dawnego
Malarstwa Europejskiego,
„Martwe natury” | Gallery
of European Old Masters,
“Still lifes”

fot. | photo © Zbigniew Dolniński /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

on różne ujęcia nagości: ciało w moralnych kategoriach antycznych (*Herkules i Anteusz* Hansa Baldunga Griena) i chrześcijańskich (*Adam i Ewa* Lucasa Cranacha Starszego; *Sąd Ostateczny* Jacques’a de Backera), ciało eucharystyczne (wizerunki Chrystusa Denisa Calvaerta, Daniele Crespiego, Cornelisa van Haarlem, Adriaena de Vriesa) oraz ciało erotyczne (*Wenus i Amor* Parisa Bordone, *Apollo Pietra della Vecchia*). Osobny ciąg przestrzenny zajmuje wątek „Sacrum: obrazy do modlitwy prywatnej i obrazy ołtarzowe”. Podstawową funkcją dawnego malarstwa religijnego było wytwarzanie obrazów ołtarzowych, towarzyszących liturgii i ją komentujących, oraz mniejszych obrazów dewocyjnych do uprawiania prywatnej pobożności. Powstające od drugiej połowy XIV wieku w wyniku kolejnych ruchów odnowy religijnej (*devotio moderna* i in.), a rozpowszechnione w stuleciach XV i XVI, obrazy dewocyjne przeznaczone były do użytku domowego lub do kaplicy bractwa bądź kaplicy rodzinnej. Służyły osobistej modlitwie, medytacji i kontemplacji prawd wiary albo wydarzeń z historii świętej. Miały pogłębiać wiarę, skłaniając odbiorcę do wczuwania się w cierpienie Chrystusa (tematy pasyjne), w czułe macierzyństwo Marii (przedstawienia Marii z Dzieciątkiem), losy świętych (hagiografia). Były pojedynczymi obrazami albo małymi przenośnymi ołtarzami – tryptykami i dyptykami. Ten typ obrazu prezentują między innymi wczesne tablice i ołtarze włoskie XIV–XV wieku (Mistrz Madonny Strauss i in.), renesansowe obrazy weneckie (Cima da Conegliano i Pasqualino Veneto) i florenckie (Fra Diamante, Sandro Botticelli, Bernardino



Pinturricchio, Sebastiano Mainardi, Dosso Dossi), niderlandzkie (Dirk Bouts, naśladowca Quentina Massysa, Adriaen van Overbeke i in.) oraz niemieckie (Barthel Bruyn, Hans Baegert, Mistrz z Messkirch i in.). Z czasem obrazy dewocyjne przekształciły się w obrazy gabinetowe, gromadzone w kolekcjach domowych, już nie tyle dla celów religijnych, ile dla funkcji kolekcjonerskich i wartości artystycznych (np. Giovanni Battista Penni, Pieter Coecke van Aelst, Denis Calvaert, Dirck de Quade van Ravesteijn, Bartholomäus Strobel).

Niderlandzkie i niemieckie nastawy ołtarzowe (retabula) konstruowane były najczęściej jako składane tryptyki lub poliptyki (il. 3), podczas gdy włoskie miały formę wielotablicowego płaskiego panelu albo pojedynczego malowidła ujętego w stałą oprawę architektoniczną. Retabula ukazywały nie tylko święte osoby i wydarzenia wyznaczające obiekty kultu, ale też prezentowały świętych patronów cechu, bractwa, rodziny, stanowiąc podstawę tożsamości danej grupy społecznej. Zawierały też często portrety prywatnych zleceniodawców – donatorów, fundatorów – przyczyniając się do gloryfikacji ich pozycji społecznej, upamiętniając te osoby i ich status (funkcja komemoracji), a po ich śmierci zapewniając zapisane w akcie fundacyjnym modlitwy i msze za ich dusze czyścowe. Funkcje te unaoczniają obrazy ołtarzowe m.in. Lorenza Veneziana, Costantina di Jacopo Zelligo, Parisa Bordone, Benedetta Cody, Teodora d'Errico, Jeana Bellegambe'a, Pietera Coecke'a van Aelsta, Maertena van Heemskercka, niderlandzkich mistrzów tryptyków: *Mszy świętego Grzegorza* i *Alegorii Niepokalanego Poczęcia Marii*.

il. 11 | fig. 11

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego,
„Martwe natury”
| Gallery of European
Old Masters, “Still lifes”

fot. | photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 12 | fig. 12

Galeria Dawnego
Malarstwa Europejskiego,
„Świat zwierząt” | Gallery
of European Old Masters,
“Animal world”

fot. I photo © Zbigniew Dolniński /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Osobną wielką salę tworzy galeria pejzażu (il. 4). Przedstawia ona różne formuły malar-
skie: wczesnoniderlandzki typ pejzażu panoramicznego (Gillis Mostaert i Cornelis Molenaer,
Mistrz Syna Marnotrawnego), flamandzki krajobraz leśny i parkowy ok. 1600 – fantazyjnie
komponowany wedle zasad manierystycznych (Jan Brueghel Starszy, Abraham Govaerts,
David Vinckboons, Jacques d'Artois); pejzaż holenderski XVII wieku, będący realistycznym
zapisem topografii kraju (pejzaż patriotyczny, np. pejzaże diun i lasów: Pieter de Neyn, Jan
Wijnants; widoki nadmorskie i mariny: Lieve Verschuur, Abraham de Verwer, Simon de
Vlieger; pejzaże zimowe: Thomas Heeremans, Anthonie Beerstraten) lub malowniczą wizją
dzikiej przyrody (np. Allaert van Everdingen); włoski pejzaż barokowy – dynamiczny, fanta-
styczny, oddający moc żywiołów (Antonio Marini, Pieter Mulier, zw. Tempesta, Marco Ricci),
francusko-włoski pejzaż klasyczny i klasycystyczny (Gaspard Dughet); francuski idylliczno-
sielankowy pejzaż rokokowy (Jean-Pierre Norblin), holenderskie i weneckie weduty i kaprysy
architektoniczne XVII–XVIII wieku (Willem van Nieulandt, Gaspar van Wittel – Gaspard
Vanvitelli, Giovanni Paolo Pannini, Michiele Marieschi, Bernardo Bellotto, il. 5–8) zderzone
z holenderskim gatunkiem „wnętrz kościelnych” (Pieter Saenredam, il. 9). Formuły te odpo-
wiedziały różnym koncepcjom natury: przyrody jako sceny dla historii Zbawienia; żywiołu nie-
poskromionego i groźnego; przyrody opanowywanej i zagospodarowywanej przez człowieka;
przyrody heroizowanej jako tła dla wzniosłych działań ludzkich i wielkich historii; przyrody



jako zacisznego zakątka rozkoszy, dającego wytchnienie od zgiełku aktywnego życia (antyczny i renesansowy wątek poezji miłosnej i sielankowej – *locus amoenus*). Wielkie pejzaże zdobiły rezydencje władców i arystokracji oraz zamożnych mieszczan. Obrazy małe, za to finezyjne w formie malarskiej, wieszano gęsto na ścianach w gabinetach kolekcjonerów. W Holandii, Flandrii i Niemczech zdobiono nimi także jadalnie, sypialnie i inne izby domowe.

Umieszczona na parterze galeria „niskich gatunków” ukazuje malarstwo rodzajowe, martwe natury oraz przedstawienia zwierząt. Prezentuje ona trzy grupy dzieł. Pierwsza to „Obrazy obyczaju”, czyli sceny rodzajowe w różnych wydaniach: wesołe lub eleganckie towarzystwa, żołnierskie i oficerskie wartownie, kuchnie, spiżarnie i targowiska, chłopskie karczmy i bijatyki, charakterystyczne malownicze typy ludzkie (holenderskie *tronies*). Ekspozycja podkreśla, że wprawdzie te powszednie tematy miały głębszy przekaz symboliczny, do odczytania którego kluczem była znajomość literatury emblematycznej, moralizatorskiej poezji, ludowe przysłowia, ale najczęściej obrazy rodzajowe pojmowane były jednak – w ramach antycznej, teoretycznej kategorii *modus comicus* – jako zabawa, rozrywka. Stanowiły też instrument hierarchizacji społecznej: pozwalały elitom odróżniać się od warstw plebejskich, ukazywanych jako bardziej prymitywne. Wieszano je w niderlandzkich i włoskich domach jako dekorację izb oraz namiętnie kolekcjonowano w gabinetach amatorów sztuk. Drugą grupę stanowią martwe natury, pokazywane tu jako popis kunsztu naśladowczego w oddawaniu różnorodnych form

il. 13 | fig. 13

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego,
„Świat zwierząt”
| Gallery of European
Old Masters, “Animal
world”

fot. I photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 14 | fig. 14

Jakub Wessel, *Portret Hieronima Floriana Radziwiłła* | *Portrait of Hieronim Florian Radziwiłł*, ok. 1746

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



il. 15 | fig. 15

Jakub Wessel, *Portret Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej* | *Portrait of Magdalena Radziwiłł, née Czapska*, 1746

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

materii, zgodnie z manierystyczną koncepcją „sztuki jako drugiej natury”. Wyraziło się to we flamandzkich i holenderskich wyobrażeniach twórców natury: kwiatów, owoców, muszli oraz obrazach posiłków – skromnych śniadań i bogatych bankietów (il. 10). W wielu martwych naturach można doszukiwać się znaczeń symbolicznych: pouczenia o przemijalności doczesnych przyjemności i bogactw. Holenderskie i flamandzkie, hiszpańskie i włoskie martwe natury o małym i średnim formacie były przedmiotami kolekcjonerskimi, zestawianymi w zespoły z pejzażami i małymi „historiami” na ścianach gabinetów, dając encyklopedyczny opis świata flory i obiektów natury. Wielkoformatowe obrazy o tej tematyce zdobiły natomiast wnętrza domów i rezydencji, zwłaszcza jadalnie i kredensy, jako obrazy dekoracyjne (il. 11). Galerię zamyka w tej sali dział „Świat zwierząt”. Jest to zestaw flamandzkich i holenderskich wizerunków zwierząt – przeważnie dużych kompozycji przeznaczonych do dekoracji pałaców i zamożnych domów. Wczesne takie obrazy osadzone są w tradycji manierystycznych gabinetów osobliwości i naturalistów; często stanowią malarski opis rzeczywistych zwierząt z dworskich menażerii (np. cesarza Rudolfa II w Pradze, il. 12). Typowe tematy animalistyki flamandzkiej – *Koncerty ptasie* i *Podwórka z ptactwem domowym* niosły metaforę ludzkich zachowań (wezwanie do harmonii między ludźmi i wspólnego działania; ostrzeżenie przed kłótnością i pokusą nieczystej, zdo-bywczej miłości); *Psy czające się na zwierzynej łownej* lub *Psy z trofeami myśliwskimi* sławiły cnoty

czujności i powściągliwości. Wątki myśliwskie uwidaczniały aspiracje bogatego mieszczaństwa do rozrywek i polowań, zarezerwowanych dawniej dla arystokracji (il. 13).

Odrębna, łącząca Galerię Dawnego Malarstwa Europejskiego z Galerią Sztuki XIX Wieku, Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego demonstruje dwie naczelne funkcje dawnych konterfektów: uobecnienia i upamiętnienia osoby poprzez oddanie jej podobieństwa fizjonomicznego (*similitudo*) oraz hierarchizowania społeczeństwa poprzez okazywanie statusu społecznego władców i osobistości z elit politycznych. Monumentalne portrety dworskie i arystokratyczne, rozpowszechnione w całej Europie XVI–XVIII wieku, ujmowane były w formułę reprezentacyjną, hieratyczną i bogatą w atrybuty władzy (paradny strój, insygnia, herby itp.); zgodnie z rozpowszechnionym przez Tycjana i mistrzów weneckich ujęciem, postać przedstawiano *en pied* (w całej figurze, stojącą), na tle podwieszanej kotary i fragmentu kolumnowej architektury (il. 14–15). W ramach tego rodzaju rozwinięto też wizerunek mniej oficjalny, z osobą sportretowaną w stroju nieformalnym, domowym, ukazaną w dynamicznej pozie. Sztuka portretowa zrodziła się jednak z form mniejszych i mniej reprezentacyjnych – z wizerunku półfiguralnego i popiersiowego, typu stworzonego przez wczesnych mistrzów niderlandzkich i niemieckich oraz włoskich XV–XVI wieku (il. 16). Formuła ta zyskała najpowszechniejsze zastosowanie we wszystkich ośrodkach europejskich i przyjęta została zarówno przez arystokrację, jak i mieszczaństwo (il. 17). Inaczej niż portret profilowy, nawiązujący do wzorca podobizn władców na antycznych i nowożytnych

il. 16 | fig. 16

Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego, „Portrety patrycjatu i mieszczaństwa XVI wieku” | Gallery of Old Polish and European Portraiture, “Portraits of 16th-century patricians and burghers”

fot. I photo © Zbigniew Dołęcki / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 17 | fig. 17

Pieter Nason, *Młody mężczyzna na tle pejzażu* | *Portrait of a Young Man in a Landscape*, 1648

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



monetach i medalach, przywoływała wzniosłą tradycję antycznych biustów rzeźbiarskich oraz relikwiarzy w formie popiersia. Odwołania te podnosiły pozycję modela i dodawały mu społecznego splendoru. Mała, często przenośna, forma pozwalała także trzymać wizerunek własny lub bliskiej osoby w pobliżu, stąd rozwój portretu prywatnego oraz miniaturowego.



il. 18 | fig. 18

Marcello Bacciarelli,
Stanisław August Poniatowski
w kapeluszu z piórami
 | *Portrait of Stanisław August Poniatowski*
in a Feathered Hat,
 po 1780

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

Te funkcje i przesłania odzwierciedla podział galerii na zespoły i gabinety: „Monumentalne portrety dworskie i arystokratyczne” (Polska, Włochy, Holandia i Flandria, Niemcy i Austria); „Portrety patrycjatu i mieszczaństwa XVI wieku” (Włochy i Niemcy); „Portrety mieszczaństwa, patrycjatu i arystokracji XVII wieku” (Holandia, Flandria, Włochy); „Portrety



il. 19 | fig. 19

Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego, „Portrety XVIII wieku: wizerunki polityków i intelektualistów oświecenia” | Gallery of Old Polish and European Portraiture, “18th-century portraits. Images of politicians and intellectuals of the Enlightenment”

fot. 1 photo © Zbigniew Dołiński / Muzeum Narodowe w Warszawie

staropolskie i gdańskie: wizerunki władzy monarszej, portrety pogrzebowe, konterfekty szlachecko-magnackie i mieszczańskie”; „Portrety XVIII wieku: wizerunki oficjalne i karmalne”; „Portrety XVIII wieku: wizerunki polityków i intelektualistów oświecenia” (il. 18-19).

Tak poprowadzona w wielu przestrzeniach muzeum narracja ekspozycyjna pozwala uświadomić widzowi dwa główne przesłania: społeczny sens obrazów zawarty w rozmaitych ich funkcjach oraz integralne powiązanie sztuki staropolskiej z kulturą artystyczną dawnej Europy Zachodniej.

I The Newly Refurbished Galleries of European Old Masters and of Old Polish and European Portraiture

In its 150th-anniversary year, the National Museum in Warsaw unveiled its reorganized galleries of old painting, the Gallery of European Old Masters and the Gallery of Old Polish and European Portraiture. Their narrative order has changed, with a new arrangement replacing the traditional periodization sequences and stylistic developments within “national schools,” such as Netherlandish, German, Italian, Dutch or Old Polish. The new narrative seeks to spotlight the original functions of the works and to display the variety of iconographic types and forms within their social context. It asks the viewer: Why and for whom were the paintings created? What was their ideological and social message? Whose aspirations and intentions did they express? What were the functions of their customs and rituals? The new arrangement ties many fragmentary narratives into a universal panorama of Old European painting. We do not want to hide the differences between periods and regions – we have kept some traditional chronological and geographical classifications – but above all we have chosen to expose the diversity within collectivity. We wanted to juxtapose the achievements of the artistic communities of South and North, of Italian and French with Netherlandish, Flemish, Dutch and German painting. We now show groups of works according to the hierarchy of genres created by the Renaissance theory of art. Hence, the sequence of galleries. On the second floor is the gallery of the most highly valued large and small “histories,” high Biblical, mythological, allegorical and literary themes. On the first floor, apart from the portrait gallery, in the avant-corps of the building, is the gallery of landscapes in its many forms: the heroic, the picturesque and the realistic-topographic. Cabinet and salon paintings of “low” subjects, genre paintings, animals and still lifes are displayed in the ground floor avant-corps. Now, the topography of the individual galleries from the upper floors down to the ground floor reflects the pyramid of painting genres, from the highest “histories” to the lowest still lifes. The visitor can start on the bottom rungs of the ladder and climb to the heights of the large and small “histories,” or do the reverse.

Old art theory considered religious, mythological and allegorical subjects to be the most noble and “highest,” calling them “histories” (*storie*). These multifigural compositions, as well as individual figures, have their sources in the literatures of antiquity, the Bible and Christianity. This category of painting is the most ambitious, expecting the viewer to have a knowledge of theology and the humanities. The “histories” played a liturgical role in church altars, a commemorative one in epitaphs and a devotional one in private prayer paintings in homes and chapels; they functioned to decorate and to impart political glory on residences and public buildings and, finally, served to delight eyes and minds in the collections of connoisseurs. Cult paintings in altar settings preached the truths of faith and illustrated objects of religious veneration; devotional paintings inspired prayer and meditation on Incarnation, Passion and

Salvation and the lives of the saints. Hung in secular interiors, they pleased the senses and regaled the intellect, but also conveyed moral messages by displaying ideals and virtues such as virility, constancy, obedience and reason as paradigms for emulation. They presented erudite philosophical and political topics and programmes to glorify reigning individuals and elites.

The sequence of the groups of paintings follows these principles: the first are the “Early ‘histories’: Italian mythologies, Netherlandish lives of the saints, German battles” shown through examples of Italian dowry chests, *cassoni* (antique mythology and history), the Brussels artist Aert van den Bossche’s *The Martyrdom of Saint Crispin and Saint Crispinian* (the type of Netherlandish lives of the saints presented as an expanded narrative against a panoramic landscape) and *The Battle of Orsza* attributed to Hans Krell from the circle of Lucas Cranach the Elder (the type of crowded battle composition characteristic of sixteenth-century Germany). Next, “Early histories – Venetian *poesie*” representing the Venetian culture of the *villeggiatura* (Giovanni Battista Cariani’s *A Rural Concert*, Francesco Bassano’s *The Forge of Vulcan*, Giovanni Battista Zelotti’s *Apollo and Marsyas*). Occupying the next space are the “Great Baroque ‘histories’” by the Italian and Dutch Caravaggionists, the painters of Rome and Bologna, Naples, Poland, Austria and Germany (including Cecco del Caravaggio, Antiveduto Gramatica, Francesco Guarino, Bernardo Cavallino and Hendrick ter Brugghen). Particular motifs are emphasized here: “Stories of the martyred body: heroic martyrdoms, suicides and ecstasies” (including Antonio Carneio’s *The Death of Lucretia*, Johann Carl Loth’s, known as Carlotto, *The Suicide of Cato the Younger*, Andrea Vaccaro’s *Saint Mary Magdalene*, Luca Giordano’s *Prometheus*, Szymon Czechowicz’s *The Martyrdom of Saint John Nepomucen*) and “Triumphs and allegories,” Baroque paintings dynamic in form and erudite in content, destined for the interiors of churches and monasteries (for instance, Michael Willmann), as well as residences and collectors’ galleries and rooms (Tadeusz Kuntze, Gaspare Dzirani, Giovanni Battista Pittoni, Franz Anton Maulbertsch). Distinguished in separate rooms are the “Great ‘histories’ of the Flemish Baroque: paintings in the service of the Counter-Reformation” (Jacob Jordaens’s *The Holy Family*, Abraham Janssens’s *Ecce Homo* and *Lamentation* and the monumental story *Saint Elizabeth of Hungary Praying for the Conversion of Berthold von Leimbach* attributed to Pieter van Lint (**fig. 1**) and “Biblical ‘histories’ of the Rembrandt circle: Paintings in the service of Protestant faith and morality” (Pieter Lastman, Jan Victors, Carel Fabritius, Gerbrand van Eeckhout, etc.).

Types of functional paintings serving the workshop practice are displayed in a room to the side: *modelli* and *ricordi*. They include *The Triumph of Frederick Hendrick, Prince of Orange* by Jacob Jordaens, a sketch for the monumental painting of the Huis ten Bosch palace outside The Hague and Guercino’s *Saint Francis Listening to Angels’ Music*, a *ricordo* replicating the composition of the altar painting in the Dondini Chapel in Saint Peter’s Church in Cento (presently in the Louvre).

The large room juxtaposes “Dutch, Flemish and French mythologies,” including stories from antiquity by painters from Rembrandt’s circle (Constantijn van Renesse, Ferdinand Bol), Dutch Classicists (Jan de Bray), Flemish Baroque artists (Jan Boeckhorst, Willem van Herp) with French Classicists (François Perrier) and the painters of the Rococo (Nicolas Bertin, Charles-Joseph Natoire), which were displayed in wealthy homes and residences, offering rich literary material addressed to a social elite educated in the humanities, with a motif entitled “The body: The nude in Italian and Northern European painting” (**fig. 2**). This motif presents various renderings on nudity: the body in the moral categories of antiquity (Hans Baldung Grien’s *Hercules and Antaeus*) and Christianity (Lucas Cranach the Elder’s *Adam and Eve*, Jacques de Backer’s *Last Judgment*), Christ’s Eucharistic body (images of Christ by Denis

Calvaert, Daniele Crespi, Cornelis van Haarlem, Adriaen de Vries) and the erotic body (*Venus and Amor* by Paris Bordone, *Apollo* by Pietro della Vecchio). “*Sacrum*: Paintings for private devotion and altar paintings” occupies a separate spatial sequence. It was the fundamental function of old religious painting to produce altar paintings to accompany the liturgy and to comment on it, as well as smaller devotional paintings for private worship. The devotional paintings created from the second half of the fourteenth century on as a result of new movements of religious renewal (*devotio moderna* and others), and popularized in the fifteenth and sixteenth centuries, were intended for use in homes or in brotherhood or family chapels. They were used for personal prayer, meditation and contemplation about the truths of faith or events in Biblical history. They were to deepen faith by helping the viewer to feel Christ’s suffering (Passion subjects), Mary’s tender motherhood (representations of the Virgin and Child) and the lives of the saints (hagiography). They were separate paintings or small, portable altars, triptychs or diptychs. Early Italian panels and altars of the fourteenth-fifteenth centuries (Master of the Strauss Madonna and others), Venetian (Cima da Conegliano and Pasqualino Veneto) and Florentine (Fra Diamante, Sandro Botticelli, Bernardino Pinturicchio, Sebastiano Mainardi, Dosso Dossi), Netherlandish (Dirk Bouts, imitator of Quentin Massys, Adriaen van Overbeke, etc.) and German (Barthel Bruyn, Hans Baeger, Master of Messkirch and others) paintings of the Renaissance represent this type of work. Over time, devotional paintings became cabinet paintings, as they were gathered by private collectors no longer solely for religious purposes but as collections, and for their artistic merit (e.g., Giovanni Battista Penni, Pieter Coecke van Aelst, Denis Calvaert, Dirck de Quade van Ravesteyn, Bartholomäus Strobel).

Netherlandish and German altarpieces (*retabula*) were usually constructed as folding triptychs or polyptychs (**fig. 3**), while Italian ones were multi-panel compositions or single paintings inside permanent architectural frames. Retables showed not only sacred persons and events marking objects of worship, but also represented the patron saints of trades, fraternities and families, serving as the foundation of each group’s identity. They often also included portraits of the individuals who had commissioned them (donors, funders), helping to glorify their position in society, memorializing them and their status (the function of commemoration) and, after their death, guaranteeing prayers and Masses for their souls in purgatory, which were recorded in the funding document. Altar paintings by Lorenzo Veneziano, Costantino di Jacopo Zelli, Paris Bordone, Benedetto Coda, Teodoro d’Errico, Jean Bellegambe, Pieter Coecke van Aelst, the Netherlandish masters of the *Triptych of the Mass of Saint George* and *Triptych of the Allegory of the Immaculate Conception* and Maerten van Heemskerck are used as examples of these functions.

The landscape gallery occupies a separate large room (**fig. 4**). It shows various painting formulas: the early Netherlandish type of panoramic landscape (Gillis Mostaert and Cornelis Molenaer, Master of the Prodigal Son); Flemish forest- and parkscapes ca. 1600, which are fancifully arranged according to Mannerist principles (Jan Brueghel the Elder, Abraham Govaerts, David Vinckboons, Jacques d’Artois); seventeenth-century Dutch landscapes, which realistically record the country’s topography (the patriotic landscape, for example dunes and forests by Pieter de Neyn and Jan Wijnants; seascapes and marines by Lieve Verschuier, Abraham de Verwer, Simon de Vlieger and winterscapes by Thomas Heeremans and Anthonie Beerstraten) or picturesque visions of ferocious nature (for example, Allaert van Everdingen); Italian Baroque landscapes, which give a dynamic and fantastical interpretation of the force of the elements (Antonio Marini, Pieter Mulier [Pietro Tempesta], Marco Ricci), the Classic and Classicist French-Italian landscape (Gaspard Dughet); the idyllic-Arcadian landscapes of the French Rococo (Jean-Pierre Norblin) and seventeenth- and eighteenth-century Dutch

and Venetian architectural *vedute* and *capricci* (Willem van Nieulandt, Gaspar van Wittel – Gaspare Vanvitelli, Giovanni Paolo Pannini, Michiele Marieschi, Bernardo Bellotto, **figs 5–8**) confronting the Dutch genre of church interiors (Pieter Saenredam, **fig. 9**). These formulas suited different conceptions of nature: nature as the setting for the story of the Salvation; uncontrollable and terrifying elements; nature subjugated and governed by man; heroic nature as background to lofty human deeds and great histories; nature as a tranquil and joyful refuge from the mayhem of the active life (the motif of love and pastoral poetry of antiquity and the Renaissance, *locus amoenus*). The large landscapes decorated the residences of rulers, aristocrats and prosperous burghers. The small ones, much more refined in their form, on the other hand, were clustered in collectors' cabinets. They also adorned the dining, sitting and other rooms in homes in Holland, Flanders and Germany.

The gallery of “low genres” on the ground floor presents genre paintings, still lifes and representations of animals. It features three groups of pictures. The first are “Images of custom,” genre paintings in various forms: merry companies or elegant society, soldiers or officers' guard houses, kitchens, pantries and markets, peasant inns and brawls and characteristic, picturesque human types (Dutch *tronies*). Their presentation emphasizes the belief that although these common themes had deeper symbolic meaning, which required familiarity with emblematic literature, moralizing poetry or proverbs, in most cases genre paintings were viewed as amusement, entertainment according to antiquity's theoretical category of the *modus comicus*. They also served to maintain social hierarchy: they enabled the elites to set themselves apart from the plebeian strata, which here appear as more primitive. Netherlandish and Italian homes had rooms decorated with them, and art lovers passionately collected them for their studies. Still lifes are the second group, characterised mainly by virtuosity in the art of imitation of various forms of matter according to the Mannerist concept of “art as a second nature.” This idea was expressed in Flemish and Dutch renderings of nature's creations (flowers, fruits, seashells) and portrayals of meals, whether modest breakfasts or lavish banquets (**fig. 10**). Many still lifes have a symbolic meaning: a lesson about the fleeting nature of earthly pleasures and riches. Small and medium-sized Dutch and Flemish, Spanish and Italian still lifes were collector's objects usually arranged in groups together with landscapes and small histories on the walls of cabinets, giving an encyclopaedic description of the world of plants and natural objects. Large paintings of the same subjects, on the other hand, embellished the interiors of homes and residences, especially their dining rooms and sculleries, serving as decoration (**fig. 11**). Closing this gallery is this room's section on “The world of animals.” The Flemish and Dutch images of animals in this group are mostly large compositions intended for the palaces and homes of the wealthy. The earliest of such paintings follow the Mannerist tradition of curiosities and *naturalia* cabinets; they often are representations of actual animals from court menageries, for instance Emperor Rudolph's in Prague (**fig. 12**). The universal subjects of Flemish animal paintings – *Concerts of Birds* and *Backyards with Poultry* – served as metaphors of human behaviour (calling for human harmony and common action, warning against petulance and the temptation of unclean conquering love), while *Dogs Stalking Game* or *Dogs with Hunting Trophies* praised the virtues of vigilance and self-possession. Hunting motifs exposed the rich bourgeoisie's ambitions of leisure and hunting, once the exclusive domain of the aristocracy (**fig. 13**).

The separate Gallery of Old Polish and European Portrait, which combines the Gallery of Old European Painting with the Gallery of 19th-Century Art, shows the two main functions of the old portraits. First, the person acquires presence and is memorialized through physiognomic similarity (*similitudo*). Second, social hierarchy is created by demonstrating

his social status as a ruler or political personality. The monumental court and aristocratic portraits, common across sixteenth- to eighteenth-century Europe, reflected the formula of representativeness and hierarchy and were rich with the attributes of power (showy dress, insignia, coats of arms, etc.); according to the interpretation made popular by Titian and the Venetian masters, the person was shown *en pied* (full figure, standing), with a thick curtain or a fragment of an architectural column as background (**figs 14–15**). Within this genre was also developed the less official portrait, with the person portrayed in informal, homey dress in a dynamic pose. But the art of portraits was born out of smaller and less representational forms: the half-figural face and bust, the type created by the early Netherlandish and German and Italian masters of the fifteenth–sixteenth centuries (**fig. 16**). All European centres used it widely, and the aristocracy and the bourgeoisie accepted it, too (**fig. 17**). Unlike the profile portrait, which recalled the model of renditions of rulers in antique and modern coins and medals, it referred to the elevated tradition of antique sculpture busts and bust-shaped reliquaries. These allusions elevated the model's position, giving him social splendour. Its diminutive version, which was often portable, also made it possible to carry one's own or a dear one's image; it led to the development of the private, miniature, portrait.

The division of the galleries into groups and rooms reflects these functions and messages: “Monumental aristocratic and court portraits” (Poland, Italy, Holland and Flanders, Germany and Austria); “Patrician and bourgeois portraits of the sixteenth century” (Italy and Germany); “Bourgeois, patrician and aristocratic portraits of the seventeenth century” (Holland, Flanders, Italy); “Old Polish and Gdańsk portraits: images of royal power, fune-rary portraits, portraits of the nobility-magnates and the bourgeoisie”; “Eighteenth-century portraiture: pictures of prestige” and “Portraits of the eighteenth century: images of politicians and intellectuals of the Enlightenment” (**figs 18–19**).

This narrative woven across the museum's many exhibition spaces sends two important messages to the viewer: the paintings' social significance lying in their various functions, and the integral ties between Old Polish art and the artistic culture of Western Europe of the time.

Galeria Sztuki XIX Wieku

Stupięćdziesięciolecie istnienia Muzeum Narodowego w Warszawie stało się okazją do zaprezentowania nowej koncepcji galerii stałych. Dawna Galeria Malarstwa Polskiego w gmachu przy Alejach Jerozolimskich kilkakrotnie podlegała przeobrażeniom wynikłym z przeświadczenia o wyjątkowym charakterze sztuki polskiej, jej misji dziejowej, bogactwa i przemian.

Przygotowana w związku z jubileuszem nowa ekspozycja w salach pierwszego piętra różni się od wcześniejszych prezentacji. W jednej przestrzeni zebrano dzieła sztuki polskiej i europejskiej XIX stulecia ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Skonfrontowano – na zasadzie i podobieństw, i różnic – dokonania artystyczne twórców polskich i europejskich, francuskich, niemieckich oraz rosyjskich.

Historia muzeum i formowanie się jego kolekcji podporządkowane były kwestii tożsamości narodowej – prezentowanie dzieł wybitnych artystów polskich wyrażało postawę patriotyczną i obywatelską. Koncepcja nowej Galerii Sztuki XIX Wieku wpisuje się w zasady i założenia leżące u podstaw powołania w 1862 roku Muzeum Sztuk Pięknych wynikające z powinności prezentowania sztuki narodowej. Zarazem prezentacja wybranych dzieł artystów z innych krajów europejskich, z innych centrów kulturowych podkreśla wyjątkowość, bogactwo i znaczenie sztuki polskiej w ich kontekście. Ukazuje, że proces kształtowania się sztuki polskiej w XIX wieku był dynamiczny, a rola sztuki i artyści nieustannie reinterpretowana i przewartościowywana – nie wskrzeszano stale dawnych form i tematów, ale w tragicznej teraźniejszości powoływano do życia nowe znaczenia, przyswajano nowe motywy i wzbogacano warsztat. Rodzimy tradycjonalizm, silnie eksponowany w krytyce artystycznej XIX stulecia, funkcjonował w konfrontacji z kształtującym się modernizmem. Za Wiesławem Juszcakiem można powiedzieć, że niezwykłość polskiego modernizmu miała swe źródła w przywiązaniu do tradycji¹. Eksponowane łącznie w warszawskim Muzeum Narodowym dzieła sztuki europejskiej i polskiej świadczą o tym, że choć funkcjonowaliśmy na „peryferiach” i bez własnej państwowości, należeliśmy do narodów historycznych – z własnym państwem, silną tradycją, rodzimą warstwą wyższą i własną kulturą². Artyści polscy studiujący w różnych ośrodkach europejskich odnosili się do nowych idei i kierunków, odrzucali je bądź twórczo przetwarzali, zaś odmienność ich sztuki nie pochodziła z „zapóźnienia”, lecz ze świadomego wyboru, wynikającego z tragedii narodu zniewolonego, który tradycję uczynił źródłem swojej tożsamości.

Galeria Sztuki XIX Wieku kontynuuje wypracowany dawniej estetyczno-historyczny model ekspozycji z układem chronologicznym, z podziałem na style, kierunki i kręgi artystyczne

¹ Wiesław Juszcak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 1977, s. 18.

² Tomasz Kizwalter, *Modernizacja z polskiej perspektywy: wiek XIX [w:] Drogi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej*, red. Jacek Kleczkowski i Michał Sułdrzyński, Ośrodek Myśli Politycznej i Wyższa Szkoła Europejska im. ks. Józefa Tischnera, Kraków 2006, s. 51.

(jak np. akademia monachijska czy petersburska, szkoła z Pont-Aven i nabiści francuscy) oraz prezentacją osobowości malarskich.

Galerię otwierają obrazy należące do głównych prądów pierwszej połowy XIX wieku – klasycyzmu i romantyzmu. Nie podjęliśmy koncepcji dychotomicznego podziału tych nurtów na racjonalizm : mistycyzm, rozum : uczucie, naśladowanie : ekspresja, szkic : dzieło skończone, wychodząc z założenia, że ten tradycyjny pogląd nie odzwierciedla charakteru sztuki tego czasu. Zaprezentowany został pewien „dialog” dzieł pochodzących z tego samego czasu, ale z różnych ośrodków artystycznych. Konkursowy *Gniew Saula na Dawida* (1812–1819) Antoniego Brodowskiego sięga po podniosłą tematykę antyczną i starotestamentową. Od strony formalnej realizuje (podobnie jak jego *Edyp i Antygona*, 1828) reguły akademickie opracowane w XVII wieku przez akademię francuską. Jak bliska francuskim wzorom była sztuka polska początków XIX wieku uzmysławiają widzowi zestawienia akademickiego szkicu postaci męskiej klasycyzującego romantyka Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingresa z *Parysem w czapce frygijskiej* Brodowskiego (ok. 1813–1814), czy portretu François Gérauda z *Portretem brata* Brodowskiego (ok. 1815). Równie pouczające wydaje się zestawienie *Hafciarki* Georga Friedricha Kerstinga (1817, il. 1), niemieckiego romantyka związanego z biedermeierem, z *Wnętrzem salonu w domu artysty* Aleksandra Kokulara (ok. 1830). Oba dzieła emanują atmosferą ciszy i skupienia, podobnie operują światłem, w obu zachwyca staranne opracowanie szczegółów.

Dalsza część ekspozycji prezentuje rozwój malarstwa historycznego połowy XIX wieku od Piotra Michałowskiego do Jana Matejki, w mniejszym stopniu odwołując się do porównań z malarstwem europejskim.

Już w XIX wieku istniał pogląd o ubóstwie artystycznym pierwszej połowy stulecia, wyrażony przez Adama Mickiewicza, który obrazy nazywał kopiami, skoro ich istotą jest imitowanie rzeczywistości. W 1844 roku pisał on o polskiej skłonności do przechowywania „wspomnienia świata niewidzialnego, co inni przez obawę, aby nie zginęły, wyciosują z kamienia, odlewają z brązu, rozpościerają na płótnie, Słowianie przechowują żywcem”³. Zdaniem Juszcza malarstwo historyczne, pokonując dystans dzielący malarstwo od literatury, na wyżyny sztuki wynieśli dopiero Artur Grottger i Matejko, zaś „pokolenie wieszczów nie wydało równego im mistrza”⁴. Zebrane w galerii prace Piotra Michałowskiego, Henryka Rodakowskiego i Józefa Simmlera ukazują zarazem kształtowanie się, wyrażanej również w dziełach sztuki, polskiej świadomości narodowej, i odniesienie się sztuki tych malarzy do francuskich



il. 1 | fig. 1

Georg Friedrich Kersting,
*Hafciarka | Embroiderer
at the Window*, 1817

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

³ Cyt. za: Maria Poprzęcka, *Arcydzieła malarstwa polskiego*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1997, s. 5.

⁴ W. Juszcak, op. cit., s. 39.

inspiracji – twórczości Jacques’a-Louisa Davida, Théodore’a Géricault, Eugène’a Delacroix czy Paula Delaroche’a. Michałowski wniósł do malarstwa polskiego nowe rozumienie przestrzeni, wprowadził wyjątkowe rozwiązania kompozycyjne i swobodę faktury porównywalne ze stylem Delacroix. Stworzył też wizerunki anonimowych bohaterów kampanii napoleońskich, wyjątkowe na tle polskiego narodowo-patriotycznego malarstwa, które, eksponując wątki rodzime inspirowane m.in. tekstami literackimi, akcentowało czyny wybitnych jednostek.

Nieodmiennie wyjątkowe miejsce w nowej ekspozycji zajmuje Sala Matejkowska. Wyobraźnia malarska tego mistrza ukształtowana przez poezję romantyczną wpłynęła na specyficzny typ świadomości historycznej późniejszych pokoleń polskich artystów i pisarzy. Stanisław Witkiewicz stawiał Matejce zarzut o przemożność jej wpływu. Tymczasem jego dzieło posiada wiele analogii ze współczesnym malarstwem europejskim i kategorią zwaną *genre historique*, wzorem literackiego *roman historique*. Matejko – ekspresyjny malarz historyczny – z wielką dbałością o szczegóły podejmował tematy z historii narodowej, i jak nikt przed nim w sztuce polskiej potrafił uchwycić stan duchowego napięcia i głębię psychologiczną bohaterów. Oglądamy najśłynniejsze dzieło mistrza po kompleksowej konserwacji (z okazji jubileuszu muzeum) *Bitwę pod Grunwaldem* (1878), równie sławne *Kazanie Skargi* (1864), a także wyjątkowe portrety dzieci artysty i jego żony oraz autoportret – zwracające uwagę siłą wyrazu i mistrzostwem wykonania.

Ze sztuki Matejki wyrosli m.in. Malczewski, Wyspiański i Mehoffer, jego wpływami naznaczone są projekty witraży, polichromie do krakowskich kościołów oraz cała ekspresjonistyczna

il. 2 | fig. 2

Sala Akademizmu
Academicism Room

fot. | photo © Zbigniew Doliński /
Muzeum Narodowe
w Warszawie





linia polskiego portretu. Po Matejce malarstwo historyczne wyczerpało się, albo uległo znaczącym przeobrażeniom, czego przykładów dostarczają dzieła Malczewskiego czy Wyspiańskiego eksponowane w kolejnych salach.

Dalej prześledzić można bogactwo i nawarstwianie się różnorodnych wpływów i koncepcji estetycznych drugiej połowy XIX wieku. Dawna sala malarstwa akademickiego została poświęcona dwóm zjawiskom: europejskiemu akademizmowi i szkole monachijskiej w jej polskiej redakcji. Akademizm ówczesnej doby zachował dominującą pozycję w większości krajów europejskich. Brak wyższej uczelni artystycznej w Polsce (Wojciecha Gersona Klasa Rysunkowa w Warszawie miała status szkoły średniej) skłaniał Polaków do kształcenia się za granicą, głównie w Monachium i Petersburgu. Bogactwo i różnorodność akademizmu europejskiego ilustrują – zestawione z dziełami popularnych ówczesnie malarzy – Hansa Makarta i Gabriela von Maxa – znane i cenione płótno *Dirce chrześcijańska* (1897) Henryka Siemiradzkiego (absolwent akademii petersburskiej, osiadły głównie w Rzymie) oraz prace Władysława Czachórskiego i ucznia Matejki, Maurycyego Gottlieba (il. 2). W dziełach artystów wykształconych w uczelniach Monachium, Petersburga i Krakowa widzimy podobne środki wyrazu, porównywalne efekty dramaturgiczne, odwołania do historii, Biblii, mitologii, dramatów Szekspira, a także biegłość w posługiwaniu się kolorem i służące artykulacji treści operowanie światłem, szczególnie półtonami i półcieniami. Zestawienie w ekspozycji obrazów

il. 3 | fig. 3

Sala Aleksandra
Gierymskiego
| Aleksander Gierymski
Room

fot. | photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 4 | fig. 4

Gustave Courbet, *Brzeg morza* | *Seashore*, 1867

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

polskich oraz niemieckich i austriackich, w tym wspomnianych von Maxa i Makarta – absolwentów akademii monachijskiej – wdaje się szczególnie ciekawe. Osiadły w Wiedniu Makart, stał się jednym z najsławniejszych artystów epoki, z którym konkurowali jedynie Siemiradzki w Rzymie i Lawrence Alma-Tadema w Londynie. Niewielkich rozmiarów *Portret Ignacego Jana Paderewskiego* (1890) tego angielskiego malarza znalazł się również w tej sali.

Wyrastające z koncepcji nauczania obowiązujących w większości uczelni w Europie kręgi akademickie monachijski i petersburski były jednak artystycznie odmienne, w nowej aranżacji zostały więc wyodrębnione. Łączy je odwoływanie się do podobnych motywów tematycznych, jak rodzimy krajobraz, sceny rodzajowe czy portret. Podejmowano również próby odejścia od przedstawień historycznych ku „czystym” formom sztuki. Czynniki zewnętrzne, jak brak niepodległości, konieczność stałego odnoszenia się do przeszłości narodowej i potrzeba manifestowania polskości, wpłynęły na widoczne w nich nowe rozumienie historii. „W latach osiemdziesiątych doszła do głosu obecna nieustannie w wyobraźni inna historia, historia jako dziedzina uczuć i nastrojów, dziedzina jednostkowych i zbiorowych przeżyć, jako kategoria emocjonalna”⁵ (il. 3). Polskie krajobrazy w dziełach Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich,

⁵ Ibidem, s. 45.



il. 5 | fig. 5

Witold Wojtkiewicz,
Orka | *Tillage*, 1905

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

Józefa Chełmońskiego, Witolda Pruszkowskiego emanują melancholią i tęsknotą, niepokojem wewnętrznym i skupieniem. Dominujące w paletce barwnej odcienie brązów i szarości kontrastują z jasnymi akcentami rozproszonego światła, potęgując wrażenie pustki i oczekiwania. Polscy monachijscy przechowywali w „pamięci malarskiej” (określenie Simona Schamy⁶) ojczyste widoki, często mroczne lub przywołujące nastrój tęsknoty, podkreślające uczucie samotności albo sławiące uroki wieśniaczego życia. *Babie lato* Chełmońskiego (1875), jeden z najbardziej – z ducha – polskich pejzaży symbolicznych, powstało w Warszawie, z dala od ukraińskich stepów, które ukazuje.

Środowisku monachijskiemu artyści polscy zawdzięczali znakomite opanowanie warsztatu malarskiego, umiejętność operowania gamą stonowanych i przygaszonych barw. Absolwenci monachijskiej uczelni – bracia Gierymscy, Adam Chmielewski, Brandt i Chełmoński – przenieśli na ojczysty grunt nowe rozumienie malarstwa, głównie za sprawą koncepcji realizmu z kręgu monachijskiego malarza Wilhelma Leibla, będącego z kolei pod wpływem Gustave’a Courbета. Grono twórców związanych z Leiblem cechowała otwartość i pluralizm postaw estetycznych, wyróżniało upodobanie do nastrojowości stłumionych barw i wirtuozeria wykonania. W sali polskich monachijskich obraz Courbета *Brzeg morza* (1867, il. 4) emanujący wrażeniem pustki, doznaniem nicości i kruchości ludzkiego życia koresponduje z „krajobrazami nastroju” (*Stimmungslandschaft*), Gierymskich. Pejzaż Courbета od otaczających go

⁶ Simon Schama, *Landscape and Memory*, Fontana Press, London 1996.



II. 6 | fig. 6

Sala Modernizmu
| Modernism Room

fot. | photo © Zbigniew Dolirski /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

w tej sali dzieł odróżnia żywa kolorystyka. Dla malarzy polskich Courbetowskie hasło „bycia współczesnym” przez odzwierciedlanie życia i przyrody bez rezygnowania z indywidualizmu oznaczało poszukiwanie teraźniejszości nawet w minionym czasie, co szczególnie widać w prezentowanych w galerii obrazach Józefa Brandta *Odbicie jasyru* (1878) i *Czarniecki pod Koldyngą* (1870).

Natomiast malarze wykształceni w akademii petersburskiej wprowadzali do sztuki polskiej elementy wczesnego ekspresjonizmu. Zbliżone do absolwentów uczelni monachijskiej rozumienie krajobrazu i portretu nie szło w ich pracach w parze z podobnymi środkami artystycznymi. *Ziemia* Ferdynanda Ruszczyca (1898) czy portrety Konrada Krzyżanowskiego oraz *Cerkiew o zmroku* Stiepana Kolesnikowa (1906) są nastrojowe, skrajnie osobiste, ukazują zdeformowaną rzeczywistość. Różnią się od obrazów monachijskich intensywnością barw, żywiołowością rysunku, śmiałością malarskiego gestu. Ich ekspresjonizm był próbą stworzenia nowego sposobu „wewnętrznej” komunikacji między twórcą a odbiorcą. Krajobrazy, portrety, sceny rodzajowe są zindywidualizowane, przekształcone w pełne napięcia wizje rzeczywistości i postaci ludzkiej, wynikające ze skrajnego subiektywizmu artysty. Kontrastujące ze sobą barwy „nienaturalne” lub ciemne, monochromatyczne, spłaszczenie lub uwypuklenie przestrzeni obrazu, deformacja natury podkreślająca wyobcowanie człowieka to środki potęgujące ekspresję tych dzieł.

Jedną z sal poświęconą jest polskiej recepcji postimpresjonizmu w końcu XIX wieku. Znalazły się tu dzieła Józefa Pankiewicza, Władysława Podkowińskiego, Olgi Boznańskiej, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego, obok obrazów Auguste'a Renoira, Maksa Slevogta i Paula Signaca. Przyjmując część rozwiązań warsztatowych impresjonistów francuskich, postimpresjonizm polski miał cechy odmienne. Różne jego odmiany łączył ten sam stosunek do impresjonizmu. W jego francuskiej interpretacji główną rolę odgrywało światło zewnętrzne – rozszczepiało powierzchnie przedmiotu na różne barwy, dzieliło tony. Celem malarza było studiowanie efektu optycznego i uchwycenie jego chwilowości w kadrze obrazu – naturalistyczna rejestracja zjawiska przyrody czy sceny w plenerze. Malarze polscy, którzy zetknęli się ze sztuką impresjonistów, traktowali światło jako źródło ekspresji tkwiące w samym przedmiocie, wydobywające raczej kontrasty walorowe niż barwy pryzmatyczne. Z nurtu postimpresjonistycznego w omawianej sali wywodzą się późny krajobraz Renoira (1908–1912) z południa Francji, „holandyzujący” pejzaż Slevogta, malowany długimi grubymi pociągnięciami pędzla, w niektórych partiach szpachlą, i neoimpresjonistyczny, precyzyjny, niemający w sobie nic z ulotności widok portu w Antibes Signaca (*Antibes. Poranek*, 1914). Kolejne dzieła ilustrują odejście Pankiewicza i Wyczółkowskiego od impresjonizmu oraz oryginalne prace Stanisławskiego. Po okresie poszukiwań dywizjonistycznych ci dwaj pierwsi twórcy skupili się na malowaniu ciemnych, wręcz mrocznych pejzaży, frapujących nokturnów i wnętrz.

Kilka kolejnych sal poświęconych zostało dwóm głównym kierunkom końca XIX wieku – symbolizmowi i wczesnemu ekspresjonizmowi. „Artystyczna intensywność [schyłku XIX wieku w Polsce] powoduje trudności ze stylistyczną kwalifikacją ówczesnego malarstwa, tego modernistycznego syndromu symboliczno-ekspresyjnego”⁷. Oglądamy kilka przykładów twórczości Władysława Ślewińskiego i Paula Sérusiera. Obaj wiele zawdzięczali symbolizmowi Gauguina, ale każdy z nich stworzył jego własną wersję. Ślewiński stopniowo przyciemniał paletę, przechodząc ku efektom walorowym, Sérusier zbudował hermetyczny świat dzikiego bretońskiego krajobrazu zaludnionego tajemniczymi postaciami. Obaj stosowali zasadę cloisonizmu, eksponując przede wszystkim dekoracyjny charakter płócien. Tak jak Gauguin, mogą być uznani za twórców jednej z odmian europejskiego modernizmu – w dzisiejszym jego rozumieniu jako odrzucenie naśladownictwa natury i uznania, „że sztuka jest celem samym w sobie, a jakoś estetyczna jest wartością autonomiczną”⁸. Z dziełami Ślewińskiego i Sérusiera zestawiono w ekspozycji obrazy niemieckiego symbolisty Franza von Stucka oraz ekspresjonistyczne Wojciecha Weissza – *Wiosnę* (1898) i *Opętanie* (1899–1900), a także o tematyce mitologicznej – intrygujący szkic Slevogta *Faun i dziewczyna* (przed 1905) oraz zadziwiającego bogactwem barw *Narcyza* Ludwiga von Hofmanna (ok. 1900). W tej samej przestrzeni eksponowane są – wyjęte z gabinetów, w których znajdowały się jeszcze do niedawna – kompozycje Boznańskiej i Wojtkiewicza, którego twórczość pozostaje zjawiskiem wyjątkowym nie tylko w polskiej, lecz i europejskiej sztuce. W świecie wykreowanym przez Wojtkiewicza znajdujemy się w otoczeniu lalek, kłownów, starców i dzieci, w alienacji, wśród dziwnych tworów natury (il. 5). W sąsiadujących w ekspozycji obrazach Sérusiera – w świecie bretońskich legend i podań, które kreował, korzystając z przetworzonych wzorów japońskich. Jego dzieła są dekoracyjne, odznaczają się ograniczoną paletą barw, płaszczyznowością i surowością wyrazu. Wojtkiewicz pozostawiał przestrzeń trójwymiarową, czasami jednak zacierał plany, szybkimi, spletanymi kreskami malował powykrzywiane postacie w dziwnych pozach

⁷ Maria Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 244.

⁸ Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przekł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, wybór pism i redakcja naukowa Grzegorz Dziamski, Universitas, Kraków 2006, s. 77.



il. 7 | fig. 7

Józef Mehoffer, *Dziwny ogród* | *Strange Garden*, 1902–1903

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

i przedziwne marionetki. W kolorystyce jego obrazów dominują szarości, biele i różne odcienie pasteli lub barwy ciemne, odnoszące się do namiętności, osamotnienia i śmierci (il. 6).

Naprzeciwko obrazów Wojtkiewicza usytuowano dzieła wykształconej w Monachium, a działającej w Paryżu Boznańskiej. Malowane są drobnymi plamami barwnymi, utrzymane w wyciszzonej kolorystyce z dominacją szarości. Pełne emocjonalnego napięcia, wibrują w dziwnym świetle, podobnie jak obrazy i rysunki Wojtkiewicza. Motywy – głównie postacie we wnętrzach, delikatne, kruche, zatopione we własnym świetle, czasem nierzeczywiste – cechuje charakterystyczne rozbicie plamy barwnej i rozedrgane światło.

W wielości artystycznych manifestacji polskiego modernizmu znalazł się też polski symbolizm. Romantyzm wyeksponował silnie zakorzenione w sztuce europejskiej przeświadczenie,



że celem artysty jest ukazywanie transcendentnych prawd, że sztuka nie powinna być ani ilustracją codziennej rzeczywistości, ani wydarzeń historycznych. Znaczące miejsce przeznaczone dziełu Jacka Malczewskiego. Obrazy z okresu „syberyjskiego” sąsiadują z pracami późniejszymi, m.in. z okresu, kiedy pozostawał on pod wpływem niemieckiego symbolizmu, jak i z powstałymi na początku XX wieku. Zestawiono je z dziełami innych przedstawicieli Młodej Polski – Józefa Mehoffera, Witolda Wojtkiewicza, Edwarda Okunia. Wszystkich tych twórców łączy zainteresowanie „historią” w obrazie w postaci wątku literackiego, mitologicznego czy bajkowego. Nawet portrety, szczególnie Malczewskiego, zawierają ukryte znaczenia; postaciom towarzyszą zjawy, zwierzęta, stwory mitologiczne oraz różnorodne atrybuty odnoszące się do działalności przedstawionych osób. Pejzaż w tych obrazach ma charakter urojony. Gatunki malarskie ulegają zatarciu, historia miesza się z pejzażem lub portretem. *Dziwny ogród* Mehoffera (1902–1903, **il. 7**), choć w zamyśle artysty miał być odzwierciedleniem jego rodzinnego szczęścia, rodzajem *hortus deliciarum*⁹, w istocie operuje symbolami ukształtowanymi przez jego wyobraźnię, a poprzez specyficzny światłocień tworzy świat ułudy. I chociaż podczas wystawy w Monachium w 1905 roku malarz nadał mu tytuł *Słońce*, krytycy w nastroju obrazu nie dopatrzili się sielanki¹⁰. Dziwne wewnętrzne napięcie powstaje też pomiędzy

il. 8 | fig. 8

Jacek Malczewski,
Święta Agnieszka
| *Saint Agnes*,
1920–1921

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

⁹ Agnieszka Morawińska, *Hortus deliciarum Józefa Mehoffera* [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, PWN, Warszawa 1981, s. 713–718.

¹⁰ Opinia znanych krytyków sztuki, Ludwiga Hevesiego i Williama Rittera, zob. Marta Smolińska-Buczuk, „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera. *Topografia interpretacji* [w:] *Wielkie dzieła, wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 17–18 listopada 2006, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2007, s. 192–195.

dziecięcymi postaciami a rozedrganym krajobrazem utrzymanym w jasnej rozbielonej tonacji w kompozycji *Porwanie królowny Wojtkiewicz* (1908). Z symbolicznego sposobu obrazowania wywodzi się również *Święta Agnieszka* Malczewskiego (1920–1921, il. 8). Artysta w świecie odradzającej się przyrody, w nawiązaniu do Zmartwychwstania, umieszcza postać świętej w dużym szalu z piórami, odzianej w obszerny, zwisający do ziemi płaszcz. W naszej świadomości historycznej i artystycznej *œuvre* Malczewskiego uznawane jest za przełomowe, odkrywcze, a poprzez pozorne zerwanie z tradycją – nowatorskie. Tymczasem odbiorcy z innych krajów w jego twórczości dopatrują się elementów kiczu i widzą w niej przejaw zbyt wybujałego ego (na dowód wielość autoportretów), przykładu surrealistycznego „prekursorstwa”¹¹. Ta część ekspozycji zawiera przegląd artystycznych przejawów symbolizmu i akcentuje jedną z jego najistotniejszych cech – przeświadczenie, że świata nie można opisać bezpośrednio, za pomocą metod dostępnych od stuleci, że należy posłużyć się szczególnymi znakami, „zastępnikami”, przez Gauguina nazywanymi parabolami¹².

W nowej aranżacji – z powodu jednoczącej różne dziedziny sztuki twórczości rozpiętej pomiędzy romantycznymi złudzeniami a pesymizmem końca wieku i przeświadczeniem o znikomości własnych możliwości – osobne miejsce poświęcono Wyspiańskiemu. W oddzielnym gabinecie pokazano krajobrazy, portrety, projekty do witraży i tkanin. Ta aranżacja podyktowana została również troską „konserwatorską” – większość eksponowanych tu dzieł artysty to rysunki wykonane pastelami lub technikami mieszanymi, wymagające szczególnych warunków.

Galeria Sztuki XIX Wieku realizuje nadal obecną w europejskim muzealnictwie zasadę prezentowania najważniejszych zjawisk artystycznych poprzez dzieła wybitnych twórców. Zarazem ranga muzeum narodowego zobowiązuje do tworzenia kanonu sztuki. Powołanie go powinno stanowić wyzwanie do stale nowego odczytywania i badania zjawisk artystycznych XIX wieku. Stanęliśmy wobec konieczności wyboru dzieł z olbrzymiej liczby posiadanych i zaproponowaliśmy widzom żywą dla dzisiejszego odbiorcy wizję sztuki tamtego stulecia. Intensywność problematyki artystycznej, przenikanie się nurtów, specyficznie polskie uwikłanie w historię postawiły przed nami trudne zadanie takiego zestawienia dzieł, aby ukazać z jednej strony związki sztuki polskiej z europejską, z drugiej trudności w akceptacji nowych kierunków i swoisty konserwatyzm. O tym wszystkim warto pamiętać w salach nowej ekspozycji Galerii Sztuki XIX Wieku – od nowa, tu i teraz, odczytując artystyczne przesłanie twórców i ich dzieł.

Tekst został opublikowany w folderze *Galeria Sztuki XIX Wieku* (Warszawa 2012). W niniejszej publikacji niektóre zapisy zostały zmienione, tak by odpowiadały przyjętym przez Redakcję „Rocznika” zasadom.

¹¹ Wstęp Henri Loyrette’a do katalogu wystawy: *Jacek Malczewski 1854–1929*, Musée d’Orsay, 15 lutego – 14 maja 2000, Réunion des musées nationaux, Paris 2000, s. 9.

¹² Cyt. za: *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła Elżbieta Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 222.

I The Gallery of 19th-Century Art

As the sesquicentennial of the National Museum in Warsaw drew nearer, the occasion became a wonderful pretext for unveiling a new concept in the layout of permanent galleries. The former Gallery of Polish Painting housed in the building on Aleje Jerozolimskie has undergone several transformations due to the unique character of Polish art, its historical significance, wealth and evolution.

The new jubilee exhibition on the first floor has a different layout from previous exhibitions. Here, works of Polish and European art of the 19th century from the collections of the National Museum in Warsaw are gathered in a single space. We see pieces by Polish artists confronted – for the purpose of examining both the similarities and the differences – with works by their European contemporaries from France, Germany and Russia.

The museum's history and the expansion of its collections have always been influenced by the issue of national identity – presenting the works of great Polish artists reflects a sense of patriotic and civic responsibility. The concept behind the new Gallery of 19th-Century Art is contiguous with the values and goals established during the original founding of the Museum of Fine Arts in 1862 to showcase national works of art. The simultaneous presenting of select art from the rest of Europe and other cultural centres underscores the uniqueness, richness and significance of Poland's artistic legacy by virtue of comparison. It demonstrates that the development of Polish art in the 19th century was dynamic, with the role of art and artist perpetually reinterpreted and re-evaluated. There was no constant revival of existing forms and subjects – tragic circumstances gave life to new meanings, motifs and progress in technical expertise. The national inclination to patriotic traditionalism, much emphasised in critical circles during the 19th century, functioned alongside and was forced to reckon with the emergence of Modernism. Wiesław Juszczak stated that the unique features of Polish Modernism had roots in the movement's ties to tradition.¹ The works of European and Polish art shown together at the National Museum in Warsaw are a testimony to the fact that, although we existed on the “periphery” and did not have statehood, we were indeed a historic nation – with a land, a strong tradition, a native upper class and a culture.² Polish artists studying in various European cities either embraced new ideas and directions, rejected them or adapted them creatively. Hence, the distinctness of their output was not a result of “backwardness” but of conscious decisions informed by the tragic ordeal of our then-enslaved nation, which reached out to tradition as a source of national identity.

¹ Wiesław Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm* [Polish Painting. Modernism] (Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe; Oficyna Wydawnicza Auriga, 1977), p. 18.

² Tomasz Kizwalter, “Modernizacja z polskiej perspektywy: wiek XIX” [“Modernisation from the Polish Perspective: the 19th Century”], in *Drogi do nowoczesności. Idea modernizacji w polskiej myśli politycznej* [The Road to Modernity. The Ideal of Modernisation in Polish Political Thinking], Jacek Kleczkowski, Michał Sułdrzyński, eds (Krakow: Center for Political Thought and Tischner European University, 2006), p. 51.

The Gallery of 19th-Century Art still continues to employ the classic aesthetic / historical model for the exhibition of works. The display is arranged chronologically with groupings according to style, trend, artistic circle (e.g., the Munich school, the St Petersburg school, the Pont-Aven school, Les Nabis) and artistic personalities.

The gallery begins with paintings from the leading artistic currents of the first half of the 19th century – Classicism and Romanticism. We decided against introducing dichotomic divisions (such as rationalism vs. mysticism, reason vs. feeling, imitation vs. expression, sketch vs. finished work) under the belief that this kind of traditional analysis fails to reflect the character of art from this period. Instead, we attempted to generate a “dialogue” between works from a common time period, but from various areas and circles. In his competition entry *Saul's Wrath at David*, Antoni Brodowski treats a lofty and ancient subject from the Old Testament. From a formal perspective, the artist employs (as he also does in his *Oedipus and Antigone*, 1828) academic principles defined in 17th-century French art theory. The proximity of Polish art of the 19th century to French patterns becomes evident in a comparison of a sketch of a male figure by the Romantic painter Jean-Auguste-Dominique Ingres with Brodowski's *Paris in a Phrygian Cap* (ca. 1813–1814), or a portrait by François Gérard with Brodowski's portrait of his own brother (ca. 1815). Equally enlightening is the juxtaposition of *Embroiderer at the Window* (1817) by Georg Friedrich Kersting (**fig. 1**), a German Romantic artist with ties to the Biedermeier style, with the work *The Drawing Room in the Artist's Home* (ca. 1830) by Aleksander Kokular. Both works emanate a sense of quiet and concentration, both reveal a similar treatment of light and both are marked with a painstaking attention to detail. The next section of the exhibition presents the development of historical painting in the mid-19th century, from Piotr Michałowski to Jan Matejko, with a casual comparison to painting from the rest of Europe.

We see taking shape in the 19th century a sentiment about the impoverished state of art in the first half of the century. It was a belief shared by Adam Mickiewicz, who referred to paintings as copies, due to their being an imitation of reality. In 1844 he wrote on the subject of the Polish inclination for harbouring “memories of an invisible world; what others, for fear of them disappearing carve in stone, cast in bronze, and spread on canvas, the Slavs keep alive.”³ In Wiesław Juszczak's opinion, historical painting, bridging the gap between painting and literature, was brought to the forefront of the arts world thanks to Artur Grottger and Jan Matejko, since “the generation of bards never produced a master who was their equal.”⁴ The gallery's pieces by Piotr Michałowski, Henryk Rodakowski and Józef Simmler demonstrate both the development of a Polish national awareness and Polish art's references to French works that had inspired it – by artists such as Jacques-Louis David, Théodore Géricault, Eugène Delacroix and Paul Delaroche. Michałowski endowed Polish painting with a new understanding of space and introduced unique compositional approaches and a textural liberty reminiscent of Delacroix. His images of anonymous heroes of Napoleon's campaigns were unique in Poland's nationalist / patriotic painting, which, emphasizing national issues under the inspiration of literature and the like, tended to portray the deeds of homegrown military units.

Of particular importance within the exhibition is the room devoted to the work of Jan Matejko. Shaped by Romantic poetry, this master's achievements in painting imparted a specific type of historical awareness on later generations of Polish artists and writers. Stanisław

³ From: Maria Poprzęcka, *Arcydzieła malarstwa polskiego* [Masterpieces of Polish Painting] (Warsaw: Wydawnictwo Arkady, 1997), p. 5.

⁴ Juszczak, p. 39.

Witkiewicz is known to have reproached Matejko for the overwhelming influence the latter's output exerted. Meanwhile, Matejko's works possessed many characteristics that are analogous to European painting of that time and to the category known as *genre historique*, patterned after literature's *roman historique*. Matejko, an expressive historical painter, paid great attention to details in his treatment of subjects from Polish national history, and as no one in Polish art before him, he was able to capture his heroes' state of spiritual consternation and psychological depth. In the Matejko Room, we are privy to this master's most famous works, including comprehensively restored for the museum's anniversary *The Battle of Grunwald* [Tannenberg] (1878) and the equally revered *The Sermon of Piotr Skarga* (1864), as well as remarkable portraits of the artist's children and wife, and a self-portrait – calling attention to their potent expressiveness and masterful execution.

The works of Matejko shaped later artists such as Malczewski, Wyspiański and Mehoffer, and his influence left a mark on stained-glass design and polychrome work in Krakow churches, and on the entire lineage of Polish Expressionist portraiture. Yet, after Matejko, historical painting dwindled in popularity or underwent significant transformation, as evidenced in works by Malczewski and Wyspiański, which are on display in adjacent rooms.

Continuing through the gallery, visitors can trace the abundance and growing interplay of a diverse range of influences and aesthetic concepts in art from the second half of the 19th century. The room that formerly housed an exhibit of academic painting is now devoted to two phenomena: European academic art and the Polish iteration of the Munich school style. At that time, Academic art maintained a dominant position in the artistic environments of most European countries, and Poland's lack of an academy offering a higher arts education (Wojciech Gerson's Drawing Class in Warsaw had only the status of a secondary institution) drove aspiring artists to pursue an education abroad, mainly in Munich and St Petersburg. The wealth and diversity of European academic art is illustrated by – alongside works by then-popular artists such as Hans Makart and Gabriel von Max – the well-known and highly prized canvas *The Christian Dirce* (1897) by Henryk Siemiradzki (a graduate of the St Petersburg academy, residing mainly in Rome), as well as pieces by Władysław Czachórski and Maurycy Gottlieb, a student of Matejko's (fig. 2). In the paintings of artists educated in Munich, St Petersburg and Krakow we see similar means of expression, comparable dramatic effects, references to history, the Bible, mythology, and Shakespearean dramas, as well as fluent use of colour and a skilful handling of light, especially partial light and partial shadows, in the articulation of the subject matter. The exhibition's placement of works by Polish artists alongside those of artists from Germany and Austria, including Makart and Von Max (both graduates of the Munich academy), occurs to be a very interesting turn. The Vienna-based Makart became one of the most famous artists of his day, rivalled only by Siemiradzki in Rome and Lawrence Alma-Tadema in London. Fittingly, Alma-Tadema's small *Portrait of Ignacy Jan Paderewski* is also on display in this room.

Despite the fact that the Munich and St Petersburg academies were both rooted in a teaching philosophy that was consistent throughout most of Europe, the circles of the two academies varied artistically, and thus, are represented separately within the gallery's new arrangement. Common to both of them is a tendency to reference certain motifs, such as local landscapes, genre scenes and portraiture. They also made attempts to abandon historical subject matter in favour of "pure" forms of art. External factors, such as a lack of autonomy, the constant necessity to reach back into national history and a need to manifest Polishness, all contributed to a new understanding of history taking shape. "The 1880s saw the emergence of a pervasive alternate history; history as a field of emotions and moods, a field of individual and collective

experiences, as an emotional category”⁵ (fig. 3). Polish landscapes in the works of Maksymilian and Aleksander Gierymski, Józef Chełmoński, and Witold Pruszkowski emanate a melancholy and longing, an internal disquiet and a concerted focus. The shades of brown and grey that dominate the colour palettes of these pieces lie in stark contrast to the accents of diffuse light – an effect that reinforces the sense of desolation and expectation. Polish artists from the Munich circle retained in their “painterly memories” (a term coined by Simon Schama⁶) views of their homeland, often sombre and evoking a nostalgic mood, and expressing a feeling of loneliness or glorifying the allure of life as it once had been. Chełmoński’s *Indian Summer* (1875), in spirit one of the most Polish Symbolist landscapes, was created in Warsaw, far away from the Ukrainian steppe it depicts.

Polish artists owed to the Munich school their exquisite mastery of painting technique and a skilfulness in employing a wide gamut of soft and cool hues. Graduates of the Munich academy – the Gierymski brothers, Adam Chmielewski, Józef Brandt and Chełmoński – took a new understanding of painting back to their homeland. This revelation was initiated largely by the principles of realism discovered among the circle of Wilhelm Leibl, who himself was influenced by Gustave Courbet. The group of artists associated with Leibl shared an openness and plurality of attitudes regarding aesthetics, and their works were differentiated by their exceptional technical quality and a romantic atmosphere stemming from the use of muted colours. In the room dedicated to Polish artists from the Munich school, we see Courbet’s *Seashore* (1867, fig. 4), emanating an aura of emptiness, and a sensation of nothingness and human fragility, in correspondence with Gierymski’s “mood landscapes” (*Stimmungslandschaft*). What sets Courbet’s landscape apart from the works surrounding it in this room is its vivid colour. For Polish artists, Courbet’s call to “be contemporary” by reflecting life and nature without sacrificing individuality meant searching for a “here and now” even in bygone times, as can particularly be noticed in two of Józef Brandt’s paintings on display in the gallery: *Rescue of Tartar Captives* (1878) and *Czarniecki at Kölding* (1870).

Conversely, the painters educated at the St Petersburg academy introduced elements of early Expressionism into Polish art. Despite sharing a similar understanding of landscape and portraiture to their Munich-educated counterparts, the St Petersburg-educated painters favoured different artistic means. Ferdynand Ruszczyc’s *Soil* (1898), Konrad Krzyżanowski’s portraits or Stiepan Kolesnikov’s *Orthodox Church at Dusk* (1906) are moody and extremely personal works depicting a deformed reality. What differentiates them from works by artists of the Munich school is their intense colours, sketch-like spontaneity and boldness of strokes. Their expressionism was an attempt to create a new method of “internalised” communication between the artist and the viewer. The landscapes, portraits and genre scenes are individualised, transformed into tension-filled visions of reality and human figures by way of the artists’ extreme subjectivity. The contrasting “unnatural,” dark or monochromatic hues, the exceedingly flat or unnaturally bulging perspective and a deformation of nature underscoring man’s alienation from his surroundings are all techniques employed to intensify the expressive potency of these works.

One room is dedicated to Polish artists’ take on Post-Impressionism of the late 19th century. Here, we find works by Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, Olga Boznańska, Leon Wyczółkowski and Jan Stanisławski alongside paintings by Auguste Renoir, Max Slevogt and

⁵ Juszcak, p. 45.

⁶ Simon Schama, *Landscape and Memory* (London: Fontana Press, 1996).

Paul Signac. Though Polish Post-Impressionist artists incorporated techniques borrowed from French Impressionism, their work was quite distinct, with a common attitude toward Impressionism linking the several variations of Post-Impressionist style. In the French approach, the leading role was played by natural light – it stratified the subject into layers of various colours and imparted a separation of tones. The painter's aim was to study the optical effect of light and to capture its fleetingness in the picture, resulting in a naturalistic recording of natural elements or outdoor scenes. Polish painters who had been exposed to the work of the Impressionists treated light as a source of expression inherent in the subject itself, bringing out the subject's contrasting shadows and half-tones rather than prismatic colours. Among the no-teworthy Post-Impressionist paintings in this room are a late landscape from the South of France by Renoir (1908–1912); a “Dutch-style” landscape by Slevogt, marked by long and thick strokes of the brush and palette knife; and Signac's precise Neo-Impressionist landscape conveying no trace of ethereality in its depiction of a port in Antibes (*Antibes. Morning*, 1914). The subsequent pieces demonstrate Józef Pankiewicz's and Leon Wyczółkowski's move away from Impressionism, followed by some original works by Jan Stanisławski. After a period of Divisionist experimentation, the former two artists applied themselves to painting dark and almost gloomy landscapes, thought-provoking nocturnes and indoor scenes.

Several of the following rooms are dedicated to the two leading styles of the late 19th century – Symbolism and early Expressionism. “Artistic intensity [at the twilight of the 19th century in Poland] causes difficulty in the stylistic categorization of paintings from that time, that symbolic and expressive syndrome of Modernism.”⁷ We see several examples of works by Władysław Ślewiński and Paul Sérusier, both of whom owe a great deal to the Symbolism of Paul Gauguin, yet each arriving at their own interpretations of the style. Ślewiński gradually darkened his colour palette towards a shadow play effect, while Sérusier built a hermetic world of Breton landscapes inhabited by mysterious figures. Both employed principles of Cloisonnism, bringing to the fore, above all, the decorative character of their canvasses. Along with Gauguin, they can be credited with the creation of this particular style within European Modernism as it is understood today – as a rejection of the pursuit of imitating nature and an acknowledgment that art should exist for art's sake, with aesthetic quality being an autonomous value.⁸ Alongside the works by Ślewiński and Sérusier are paintings by the German Symbolist Franz von Stuck and Wojciech Weiss's Expressionist *Spring* (1898) and *Obsession* (1899–1900). Also present are works of mythological subject matter, with the intriguing sketch *Faun and a Girl* (before 1905) by Max Slevogt and the richly coloured *Narcissus* (ca. 1900) by Ludwig von Hofmann. The room also houses compositions that had previously resided in separate areas by Olga Boznańska and Witold Wojtkiewicz, whose works of art remain a unique phenomenon not only in Polish art but in that of Europe on the whole. In the world created by Wojtkiewicz, we find ourselves surrounded by dolls, clowns, old folks and children alienated amidst strange works of nature (**fig. 5**). Meanwhile, in Sérusier's paintings we encounter a world of Breton legends and tales, which the artist created by adapting and transforming Japanese patterns. His works are decorative and distinguish themselves with their organic colour palette, stratification and austerity of expression. Wojtkiewicz painted three-dimensional scenes,

⁷ Maria Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* [In Praise of Painting. Studies of Art History and Theory] (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2000), p. 244.

⁸ Clement Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów* [In Defence of Modernism. Selected Essays], trans. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, compiled and edited by Grzegorz Dziamski (Kraków: Universitas, 2006), p. 77.

though he sometimes blurred the planes with his contorted, crooked figures and bewildering marionettes painted in brisk tangled lines. His paintings are dominated by greys, whites and various pastels, or dark tones suggesting passion, isolation and death (**fig. 6**).

Facing Wojtkiewicz's works are paintings by the Munich-educated and Paris-based Boznańska. Her pieces are composed of minute spots of paint, with overall restrained colours dominated by grey. Full of emotional tension, they oscillate in a strange light much like the painting and drawings of Wojtkiewicz. Her subjects – usually figures indoors, delicate, brittle, immersed in their own private world and sometimes quite unrealistic – are marked with characteristically diffuse outlines and are bathed in rippled light.

Symbolism is also duly represented within the many artistic manifestations of Modernism in Poland. Romanticism extolled a conviction that was very firmly rooted in European art, namely that the role of the artist is to reveal transcendental truths, and that art should be neither an illustration of the everyday reality nor of historical events. In this section, we grant a considerable amount of space to works by Jacek Malczewski. Paintings from his “Siberian” period are displayed alongside pieces that came later, including those from a period when he was greatly influenced by German Symbolism, as well as those which he created at the beginning of the 20th century. These paintings are arranged in a dialogue with other representatives of the Young Poland movement – Józef Mehoffer, Witold Wojtkiewicz, and Edward Okuń. All of these artists are linked by a common interest in “history” presented on canvas in the form of a literary, mythological or fable narrative. Even the portraits, especially Malczewski's, contain hidden meanings: apparitions, animals, mythical creatures and various symbols referring to the activity of the subject mingle with their physiognomy. Among these paintings, the landscapes can be said to possess an imaginary character. Painting types become jumbled and historical themes seep into landscapes and portraits. Józef Mehoffer's *Strange Garden* (1902–1903), though in the artist's mind it was meant to be a reflection of his happy family life – a *hortus deliciarum* of sorts,⁹ in fact employs symbols originating in the artist's imagination and presents an illusory world thanks to the chiaroscuro used (**fig. 7**). Although Mehoffer titled the painting *Sunshine* at a 1905 exhibition in Munich, the critics failed to get a sense of idyll from the mood it emanated.¹⁰ A strange internal tension also arises between the children and the trembling landscape bathed in light, washed-out tones in Wojtkiewicz's *Abduction of the Princess (Flight)* (1908). Also Symbolistic in its depiction of the subject is *Saint Agnes* (1920–1921) by Malczewski (**fig. 8**). Here, the artist places the figure of the saint, wearing a large scarf with feathers and a heavy coat slumping towards the ground, against a background of nature in rebirth. In our historical and artistic context, Malczewski's *œuvre* is considered groundbreaking, insightful, and – through his apparent departure from tradition – truly innovative. Meanwhile, foreign viewers discern elements of kitsch in his works and find evidence of an unrestrained ego (the large number of self-portraits being a case

⁹ Agnieszka Morawińska, “*Hortus deliciarum* Józefa Mehoffera” [“Józef Mehoffer's *hortus deliciarum*”], in *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata* (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981), pp. 713–8.

¹⁰ Opinion of the well-known art critics Ludwig Hevesi and William Ritter, see Marta Smolińska-Buczuk, “‘Dziwny ogród’ Józefa Mehoffera. Topografia interpretacji” [“Józef Mehoffer's ‘Strange Garden.’ A Topography of Interpretation”], in *Wielkie dzieła, wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa 17–18 listopada 2006* [Great Works, Great Interpretations. Proceedings of the 55th Annual Conference of the Association of Art Historians, Warsaw, 17–18 November 2006], Maria Poprzęcka, ed. (Warsaw: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2007), pp. 192–5.

in point), set against a Surrealist background.¹¹ This section of the exhibition presents an overview of Symbolist landscapes and brings to the forefront one of the category's most significant traits – a conviction that the world cannot be described directly with the methods known for centuries; that artists must utilize particular symbols, “stand ins,” or as Gauguin called them – parabolas.¹²

In the new layout, a completely distinct section is devoted to Wyspiański due to the nature of this artist's work, which overlapped various fields of art and ranged from romantic flights of fancy to pessimistic lamentations on the end of the century to doubts in his own abilities. This separate room holds the artist's landscapes, portraits, and designs for stained glass windows and textiles. Such an arrangement was also necessitated by a conservatorial concern – most of the works exhibited here are drawings in pastels and mixed media, which demand specific conditions.

The Gallery of 19th-Century Art upholds the general principle that most European art institutions still abide by – to present the most important developments in art through the works of outstanding artists. Simultaneously, the stature of the national museum obliges it to create and maintain a canon of art. With that in mind, the gallery's mission should reflect a challenge to continually search for new ways to interpret and analyse artistic achievements of the 19th century. We were faced with the call to select pieces from a massive pool of works in our possession and we did so with a view to offering visitors an image of 19th-century art that is pertinent to today's audiences. An intensity of artistic issues, overlapping styles and Poland's unique historical experiences all complicated our challenge to arrange works in a way that would demonstrate not only the ties between Polish and European art, but also difficulties in accepting new directions and a peculiar type of conservatism. All of this is worth remembering when touring the new exhibition in the Gallery of 19th-Century Art – interpreting the creative message of artists and their works anew, in the here and now.

Translated by Simon Włoch

This text was published in the booklet *Gallery of 19th Century Art* (Warsaw 2012). Some citations have been altered in this publication to correspond to the editing rules adopted for this issue of *Journal* (a few spelling, punctuation and stylistic changes).

¹¹ Henri Loyrette's introduction to the exhibition catalogue: *Jacek Malczewski 1854–1929*, Musée d'Orsay, 15 February – 14 May 2000 (Paris: Réunion des musées nationaux, 2000), p. 9.

¹² From: *Moderniści o sztuce* [Modernists on Art], compiled by, edited by and with introduction by Elżbieta Grabska (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971), p. 222.

***Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki¹ – losy obrazu i historia jego konserwacji do 1999 roku**

W 1872 roku Matejko wykonuje pierwsze szkice do *Bitwy*, studiuje materiały historyczne m.in. zbroje i kostiumy, poświęca wiele czasu na szkice koni w ruchu. Te ostatnie powstają w majątkach takich jak Krasieczyn, Gumniska, Krzeszowice, gdzie znajdowały się duże stadniny, oraz w folwarku artysty Krzesławice pod Krakowem. Jesienią 1877 roku, kiedy obraz jest już prawie skończony, malarz zwiedza pola Grunwaldu. 7 września 1878 roku *Bitwa* zostaje przeniesiona na drugie piętro krakowskiego ratusza i naciągnięta na właściwe krosna. 17 września 1878 roku artysta podpisuje i datuje dzieło. 28 tegoż miesiąca obraz zostaje udostępniony publiczności. W listopadzie *Grunwald* rozpoczyna wędrowkę². W sumie odbył trzydzieści dwie podróże, w tym siedemnaście za życia Matejki.

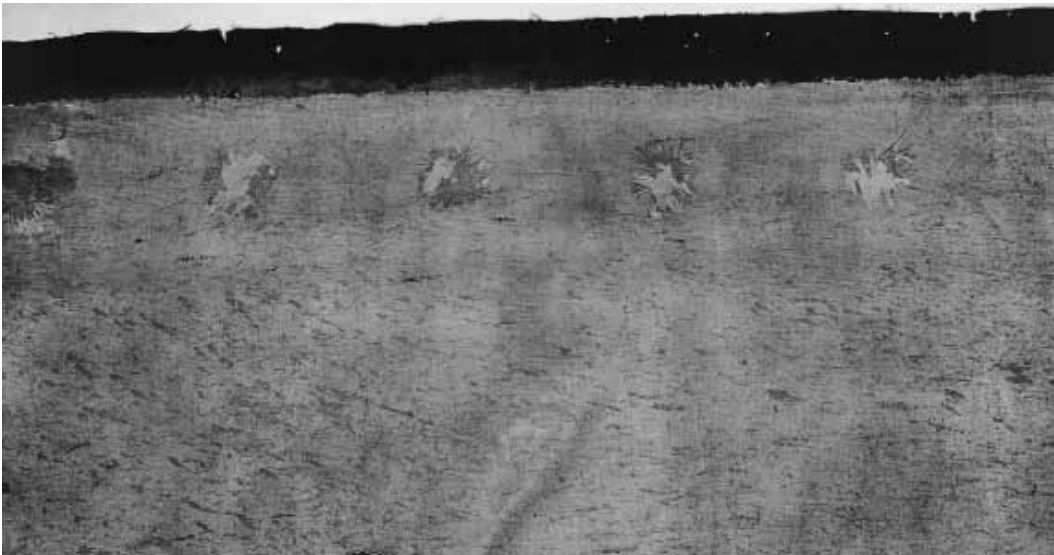
W czasie I wojny światowej *Bitwa* znajdowała się w Moskwie, ewakuowana tam ze względów bezpieczeństwa pod opieką Aleksandra Lednickiego³. Sześć lat później, 17 grudnia 1921 roku, powróciła do Warszawy, do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, dzięki staraniom przedstawicieli Delegacji Polskiej dla Sprawy Rewindykacji, po podpisaniu traktatu ryskiego⁴. W wydarzeniach tych brał udział Stanisław Ejmond. Wtedy też zostały przeprowadzone pierwsze poważne prace konserwatorskie pod kierunkiem prof. Tadeusza Pruszkowskiego. Wzmocniono wówczas uszkodzenia płótna wzdłuż pionowych boków (około 10 cm od krawędzi), łatanymi klejonymi masą kłajstrową. Uszkodzenia te powstały od gwoździ, gdyż artysta wielokrotnie – przy okazji kolejnych wypożyczeń *Bitwy* na wystawy – nabijał płótno na krosna (il. 1-2). Wtedy także rozpętała się konserwatorska burza, w związku z wykonaniem bardzo poważnego zabiegu pokrycia całego odwrocia farbą olejną – bielą ołowianą – dodatkowo

¹ Sygnowana pośrodku u dołu *Jan Matejko* *rp. 1878*, namalowana w technice olejnej na płótnie o wymiarach 426 × 987 cm (ok. 42 m²), nr inw. MP 443 MNW. Pochodzi ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W 1940 r. wpisana do inwentarza muzeum. Zob. *Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik*, red. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek przy współpracy Małgorzaty Płomińskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003, s. 113 (Ewa Micke-Broniarek). Płótno o odpowiednich wymiarach zostało sprowadzone specjalnie z Paryża. Zob. Bohdan Marconi, *II. Opis techniczny. Stan zachowania w r. 1944-45. Konserwacja*, Teki Marconiego, T.M. 80- 6, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie. Dziękuję pani Marcie Michałowskiej, kierownikowi Zespołu Archiwaliów Narodowego Instytutu Dziedzictwa, za pomoc przy zbieraniu materiałów do niniejszej publikacji.

² Bohdan Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, „Kamena” 1953, R. XII (XX), nr 4(90), s. 40.

³ Przed wojną poseł do Dumy, później współpracownik Wydziału Opieki nad Zabytkami przy Komitecie Polskim w Moskwie. Zob. Ewa Micke-Broniarek, *Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit* [w:] *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem Nowe spojrzenia*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010, s. 47.

⁴ Ibidem, s. 47. Zob. też: Bohdan Marconi, *O sztuce konserwacji*, Arkady, Warszawa 1982, s. 148.



il. 1 | fig. 1

Uszkodzenia płótna powstałe od gwoździ w wyniku wielokrotnego nabijania płótna na krosna | The tears in the canvas caused by repeated nailing to stretcher bars, lata 20. XX w. | 1920s, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. nieznaný | photographer unknown

zabezpieczoną werniksem⁵. Toczono debatę, czy rzeczywiście jest on konieczny, uważając go za eksperyment; być może nieodwracalny, wręcz szkodliwy w przypadku niemożności usunięcia farby⁶. Pruszkowski jednak stał na stanowisku, że w każdym obrazie płótno ulega degradacji wcześniej niż warstwa malarska i grunt, ponieważ jest mniej odporne na działanie zmian klimatycznych. Podkreślił, że *Bitwa* jest przechowywana w złych warunkach, w wilgotnym gmachu Zachęty, a zmiany wilgotności wywołują kurczenie i obwisanie płótna, co z kolei stało się bezpośrednią przyczyną widocznych odspojen warstwy malarskiej. Wykluczył inne możliwości zabezpieczenia obrazu takie jak pokrycie werniksem lub płatkami cynfolii (ze względu na podwyższoną wilgotność podobrazia) oraz dublaż – zarówno ze względu na format, jak i możliwość zarażenia mikroorganizmami w razie podwyższonej wilgotności, a także na ryzyko spłaszczenia impastów w wyniku prasowania⁷. Ostatecznie dublażu nie wykonano, a odwrotnie zamalowano⁸.

Tak zabezpieczona *Bitwa* dotrwała w Zachęcie do wybuchu II wojny światowej. Jej losy okazały się wręcz sensacyjne. Niemcy nie mogli pogodzić się z klęską, jaką ponieśli w 1410 roku pod Grunwaldem i dlatego zdobycie tego dzieła Matejki było szczególnym zadaniem grup operacyjnych wojsk niemieckich. *Bitwę* tropił wywiad wojskowy, poszukiwała administracja okupacyjna, policja kryminalna, gestapo. I gdyby nie postawa polskich patriotów, którzy postanowili ratować obraz za wszelką cenę, zostałyby on zniszczony.

⁵ Farba ta została otrzymana z zasadowego węglanu ołowiu i bardzo wysokiej jakości oleju, pozyskanego z ziaren z najlepszych upraw, tłoczonego na zimno i odstanego cztery lata. Zob. *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72, materiały źródłowe Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, Instytut Sztuki PAN (dalej jako: *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72). Dziękuję Pani Annie M. Manikowskiej-Sajdak za pomoc przy wyszukiwaniu materiałów.

⁶ Protokoły Komisji Wydziału Konserwatorskiego TONZP powołanej 25 kwietnia 1922 r. [w:] *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72.

⁷ *Bitwa pod Grunwaldem*, teczka nr 72.

⁸ Ewentualny zabieg dublowania zostałby przeprowadzony przy użyciu masy klejstrowej, a nie woskowej.



il. 2 | fig. 2

Wzmocnienia uszkodzeń płótna wzdłuż pionowych krawędzi, łatanami klejonymi masą kłajstrową | Backing the damaged canvas along the vertical edges with patches bonded with glue-paste, lata 20. XX w. | 1920s, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. nieznan | photographer unknown

W pierwszych dniach września 1939 roku kilka osób zorganizowało wywiezienie i ukrycie obrazu⁹. Władze Zachęty nie były dobrze przygotowane do tego zadania. Brak było planów ewakuacji dzieł sztuki. 7 września¹⁰ *Bitwę*, wraz z drugim obrazem Matejki *Kazaniem Skargi*, zapakowano w skrzynię i przewieziono do Lublina¹¹. Podczas dwudniowej podróży transport był wielokrotnie ostrzeliwany. Jak opisała te wydarzenia ówczesna prasa cztery pary koni padły od kul¹². Ledwie w dwie i pół godziny po wyładowaniu i umieszczeniu obrazów w Muzeum Miejskim¹³, lewe skrzydło gmachu zostało zbombardowane. Kolejna bomba uderzyła w magistrat, grzebiąc pod gruzami Stanisława Ejsmonda i Bolesława Sturałło-Gajduczeni. Na szczęście *Bitwa* była już w muzeum. Władysław Woyda¹⁴ złożył przysięgę dochowania tajemnicy, a zleceniem wydania *Grunwaldu* były trzy bilety wizytowe z podpisem dyrektora Stanisława

⁹ Byli to: dyrektor Administracyjny Towarzystwa Zachęty Stanisław Mikulicz-Radecki, prezes komitetu Zachęty, artysta malarz Stanisław Ejsmond, konserwator Państwowej Pracowni Konserwatorskiej Marian Słonecki, pracownik z grupy technicznej Stanisław Garbarczyk oraz artysta malarz – Bolesław Sturałło-Gajduczeni. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148.

¹⁰ Bohdan Marconi, *Notatka na Konferencję Prasową*, Teki Marconiego, T.M. 80-7, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

¹¹ Na skutek interwencji wiceprezydenta miasta Warszawy, Jana Pohoskiego, pozyskano wielką platformę. Transport wyruszył z Warszawy o godz. 5.20 i dotarł do muzeum 9 września o godz. 5.00. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 41.

¹² Zbigniew Stolarek, „*Bitwa pod Grunwaldem*” wygrana po raz drugi. Śmiertelne niebezpieczeństwo i ocalenie arcydzieła Matejki, artykuł prasowy [źródło nieznane], Teki Marconiego, T.M. 80-1, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

¹³ Za zgodą konserwatora lubelskiego i dyrektora Instytutu Lubelskiego dr. Józefa Dutkiewicza. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148.

¹⁴ Według Bohdana Marconiego Władysław Woyda był intendentem – zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148, wg prasy, profesorem – zob. Z. Stolarek, „*Bitwa pod Grunwaldem*”..., op. cit.

Mikulicza-Radeckiego. Jeden otrzymał Woyda, drugi pozostał u Mikulicza-Radeckiego, a trzeci przekazano przedstawicielowi rządu RP. Sytuacja była bardzo trudna, dodatkowym utrudnieniem były gabaryty ukrywanego obrazu (o powierzchni ok. 42 m²). O działaniach związanych z jego ukryciem musiało wiedzieć bardzo ograniczone grono wtajemniczonych¹⁵. *Bitwę* ulokowano w Sali Konferencyjnej muzeum i rozpaczliwie szukano najlepszego rozwiązania. Postanowiono wykorzystać fakt pobytu Rządu Polskiego w Londynie dla mistyfikacji wywiezienia przezeń Matejkowskiego arcydzieła. Wykonano wtedy rulon, na który nawinięto kawał czystego płótna, który oszalowano deskami i przekazano dowódcy jednej z rządowych kolumn transportowych, w odpowiedni sposób nagłaśniając całą sprawę. Dzięki temu na jakiś czas niebezpieczeństwo zostało zażegnane. Kiedy ofensywa niemiecka dotarła do Lublina, obraz był w dalszym ciągu ulokowany w Sali Konferencyjnej muzeum, zamienionej już w prowizoryczną sypialnię dla uchodźców. Ukryto go pod wielkim podłogowym posłaniem z poprutych pierzyn i sienników. Zdążono z tym w ostatniej chwili, ponieważ dosłownie następnego ranka gmach został otoczony kordonem hitlerowców, poszukujących członków goszczącego tu poprzednio Rządu Polskiego. Po upływie dwóch tygodni muzeum zostało zamknięte, z nakazem przekazania kluczy władzom niemieckim. Na usilne prośby Woydy, którego mieszkanie zostało zniszczone, Niemcy pozostawili mu do dyspozycji Salę Konferencyjną. Później wspominał, że „nigdy nie spodziewał się, że będzie sypiał z żoną i synami na Grunwaldzie”¹⁶. Jednak wywiad niemiecki w dalszym ciągu był przekonany, że obraz jest w Lublinie. Nie uwierzono w jego wywiezienie. Z Berlina przybył specjalista od tzw. spraw delikatnych i związanych ze sztuką, dr Ludwig. Początkowo usiłował załatwić sprawę prośbami i obietnicami, ostatecznie groźbami. Za wskazanie miejsca ukrycia obrazu ofiarowywał najpierw dwa, a w końcu dziesięć milionów marek, bezpieczeństwo osobiste i paszporty zagraniczne z dowolną wizą. Za głowę żadnego z wrogów Trzeciej Rzeszy nie wyznaczono tak wysokiej nagrody. W całej tej historii nie zabrakło również wątku rodem z powieści sensacyjnej. „Wśród tej nagonki zjawiała się kiedyś wieczorem u Woydy nieznajoma, zakwefiona pani. [...] Nie legitymując się, zaczęła się wypytywać o los «Grunwaldu». Zrozpaczony i podejrzewający prowokację Woyda odpowiedział: «Nie wiem o co pani chodzi? – mam tego dość. Męczycie mnie o jakieś obrazy, wczoraj Niemcy a dziś znów pani! Wtedy nieznajoma [...] uśmiechnęła się i powiedziała: Pan mi nie ufa! Niestety nie mam klucza do pańskiego zaufania. Ale my panu pomożemy!...» / Wkrótce potem radio londyńskie – inspirowane wówczas przez gen. Sikorskiego – nadało w serwisie polskim krótką wiadomość: «Polonia miejscowa żywo jest uradowana dotarciem do Londynu, przez Rumunię, Węgry, Jugosławię i Francję słynnego obrazu pędzla Jana Matejki «Bitwa pod Grunwaldem»”¹⁷.

Dzięki podaniu tej informacji napięcie zelżało, ale ze względu na zbyt prowizoryczne ukrycie dzieła, postanowiono przenieść Bibliotekę Macierzy Szkolnej, mieszczącej się w lewym skrzydle starego gmachu muzeum, do Sali Konferencyjnej i umieścić obrazy w kontuarze bibliotecznym¹⁸. Tak przechowane dotrwały do kwietnia 1941 roku¹⁹. Niestety gubernator wydał nakaz

¹⁵ Szczegółowy opis wydarzeń i udziału osób w: B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 148–152. O złożeniu obrazu w muzeum wiedzieli także prezes Sądu Okręgowego Stanisław Bryła, prezes Towarzystwa Muzeum Lubelskiego adwokat Stanisław Kalinowski i kustosz muzeum Maria Zawirska. Zob. też: B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 41.

¹⁶ Z. Stolarek, „*Bitwa pod Grunwaldem*”..., op. cit.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 149.



il. 3 | fig. 3

Wykopywanie obrazów
w Lublinie, 1944
The paintings being
dug up in Lublin,
1944, Narodowy
Instytut Dziedzictwa
w Warszawie, Teki
Marconiego, T.M. 80-1
National Heritage Board
of Poland, Marconi Files,
T.M. 80-1

fot. | photo W. Forbert

likwidacji biblioteki, dając trzy dni na jego wykonanie. Sale miały być przebudowane na potrzeby biblioteki NSDAP. Wobec takiego przebiegu wydarzeń, Władysław Woyda i Roman Pieczyrak²⁰ ostentacyjnie wyrzucili stary bezużyteczny kontuar biblioteczny do rupieciarni, a następnie, wspólnie z Henrykiem Krzesińskim²¹, wywieźli obrazy z muzeum. I znowu garstka ludzi narażając życie, wykonała to niebezpieczne zadanie. Wykorzystano masowe przesiedlenia Polaków. Pod pozorem naprawy rozebrano ogrodzenie muzeum, stłuczono latarnie uliczne. Obrazy – ukryte na wozie pod stertą mebli – przewieziono do taborów miejskich, oddległych od muzeum o dwa kilometry²². Po nawinięciu na wałek i umieszczeniu w drewnianej skrzyni, zabezpieczonej z obu stron papą i owiniętej drutami, umieszczono je w stodole w zacementowanym od góry dole²³. W celu odprowadzenia wilgoci, wykonano kanały odpływowe. Na klepisku zmagazynowano słomę i siano, które pozostały tam do czasu, gdy policja niemiecka wprowadziła do szopy swoje konie. Miało to miejsce w Wielki Piątek. Tak ukryte dzieła przetrwały do wyzwolenia. 18 października 1944 roku zostały przekazane, przez Pieczyraka i Krzesińskiego, Polskiemu Komitetowi Wyzwolenia Narodowego reprezentowanemu przez kierownika Resortu Kultury i Sztuki – Wincentego Rzymowskiego i kierownika Referatu Plastyki kapitana Aleksandra Rafałowskiego²⁴ (il. 3).

Po wydobyciu obrazów z ukrycia, złożono je najpierw w gmachu Banku Rolnego, a następnie w magazynach Zakładu Fermentacyjnego Polskiego Monopolu Tytoniowego. Niestety pomimo zabezpieczenia stwierdzono, że są bardzo zniszczone. Do oceny stanu ich zachowania został zaproszony prof. Aleksy Rybnikow z Tretiakowskiej Galerii w Moskwie²⁵, który przeprowadził wstępne prace badawcze i dwukrotną dezynfekcję odwrócić²⁶ oraz próbę oczyszczenia lica. 8 sierpnia 1945 roku obrazy

²⁰ Roman Pieczyrak był Naczelnikiem Wydziału Gospodarczego Zarządu Miejskiego w Lublinie. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 149.

²¹ Henryk Krzesiński był Zastępcą Naczelnika Wydziału Gospodarczego Zarządu Miejskiego w Lublinie. Ibidem.

²² B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 149.

²³ Prace przeprowadziło przedsiębiorstwo budowlane Ignacego i Władysława Drewnowskich. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 42.

²⁴ Akt przekazania P.K.W.N, Resort Kultury i Sztuki. L.p1740/N, Dyr. Muz. z dnia 13 listopada 1944 r., Teki Marconiego, T.M. 80-1, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

²⁵ Profesor Rybnikow prowadził prace przez dwa i pół tygodnia. Zob. B. Marconi, *Il. Opis techniczny...*, op. cit.

²⁶ Do dezynfekcji został użyty 10-procentowy roztwór tymolu w alkoholu. Ibidem.



zostały przewiezione do Warszawy samochodem ciężarowym²⁷ (il. 4). Ze względu na ich rozmiary ulokowano je w gmachu dawnego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie znajdowały się Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków²⁸. Tam w maju 1946 roku²⁹ zespół pod kierunkiem prof. Bohdana Marconiego, kierownika Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie³⁰ rozpoczął prace konserwatorsko-restauratorskie³¹. Były one później poddane ocenie prof. Gerasimowa i dyrektora Zamoszki z Galerii Tretiakowskiej³². Wyposażono pracownię w niezbędną aparaturę naukową do badań:

il. 4 | fig. 4

Stan zachowania obrazu po przywiezieniu do Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa w Warszawie | The condition of the painting at arrival at the State Studio of Conservation of Painting in Warsaw, sierpień 1945 | August 1945, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. | photo J. Mierzecka

²⁷ B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 156.

²⁸ W wyniku ogromnych zniszczeń w zakresie dzieł sztuki, jakie poniosła Polska w wyniku działań wojennych, zaistniała konieczność powołania instytucji państwowej ratującej ocalałe dzieła dla przyszłych pokoleń. Funkcję tę powierzono Państwowym Pracowniom Konserwacji Zabytków, podlegającym Generalnemu Konserwatorowi prof. dr. Janowi Zachwatowiczowi w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Do 1939 r. taką opiekę sprawowała Państwowa Pracownia Konserwatorska, podległa Wydziałowi Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, mieszcząca się w dawnej pracowni Bacciarellego na Zamku Królewskim w Warszawie. Zob. Teki Marconiego, T.M. 80-7, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

²⁹ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

³⁰ Zespół w składzie: kierownik prac prof. Bohdan Marconi, asystent Zofia Blizińska, konserwatorzy – Cecylia Kowalska, Aldona Romanowicz, Jadwiga Tereszczenko, Stanisława Majewska, Maria Orthwein, Gustaw Pilecki, Władysław Kowalski oraz starszy technik Stanisław Garbarczyk i artysta stolarz Maksymilian Sobiczewski. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 152.

³¹ Miały się one rozpocząć w rocznicę bitwy pod Grunwaldem, 15 lipca 1945 r. Zob. B. Marconi, *Notatka na Konferencję...*, op. cit.

³² Bohdan Marconi, *Faktura: technika i stan zachowani obrazów Jana Matejki*, Teki Marconiego, T.M. 80-11, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.



il. 5 | fig. 5

Widoczne uszkodzenia odkopywanego waju
 | The damaged roll being dug up, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1
 | National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. | photo W. Forbert

kwarcową lampę analityczną, aparat Roentgena, mikroskopy i inne. Całe przedsięwzięcie zostało sfinansowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków oraz Główny Urząd Konserwatorski.

Niestety z powodu złego stanu budynku Zachęty, działania związane z pracami konserwatorskimi były bardzo utrudnione. Prowizorycznie oszklony dach bez przerwy przeciekał. Podczas deszczu pracownicy podstawiali naczynia, aby nie dopuścić do zamoknięcia *Bitwy*. Pokryta linoleum betonowa podłoga o nierównej powierzchni stała się wyłęgarnią pleśni i grzybów. Trzeba było przeprowadzić jej wymianę i dezynfekcję pomieszczenia. Jak donosiła prasa: „Wszystko to wynikało z rażącej dysproporcji między ogromem pracy ministerstwa i troskliwości konserwatorów, dyrekcji muzeum a lekceważeniem obowiązków ze strony odpowiedzialnej za przeprowadzenie remontów. Nasuwa się więc pytanie, kto jest odpowiedzialny za tolerowanie podobnego stanu rzeczy. Opinia publiczna domaga się bezzwłocznego doprowadzenia do porządku sal Zachęty. Bezcenny dokument kultury narodowej jest własnością całego społeczeństwa, które protestuje przeciwko tak skandalicznemu niedbalstwu, tak jak protestowało przeciwko magazynowaniu benzyny w bezpośrednim sąsiedztwie Zachęty. Zbiór arcydzieł sztuki, które przetrwały pożogę wojenną, nie może paść ofiarą bezmyślnego biurokratyzmu. *Grunwald* musi zmartwychwstać”³³. Obraz miał być zakonserwowany do końca 1946 roku, a nastąpiło to dopiero w czerwcu 1949 roku. Pokazano go 15 lipca w związku z rocznicą bitwy pod Grunwaldem³⁴.

Po przewiezieniu obrazu z Lublina do Warszawy pierwsze oględziny zostały przeprowadzone przez prof. dr. Stanisława Lorentza, Naczelnego Dyrektora Muzeów i Ochrony Zabytków, dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie i prof. Bohdana Marconiego. Dokumentacja fotograficzna została wykonana w Zachęcie, gdzie po rozłożeniu *Bitwy* na podłodze ksyrolitowej, sfotografowano ją z wysokości szklanego dachu. Aparat został ustawiony na specjalnej podporze. Niestety z powodu złych warunków oświetleniowych, nie udało się udokumentować dokładnego stanu zachowania obrazu³⁵.

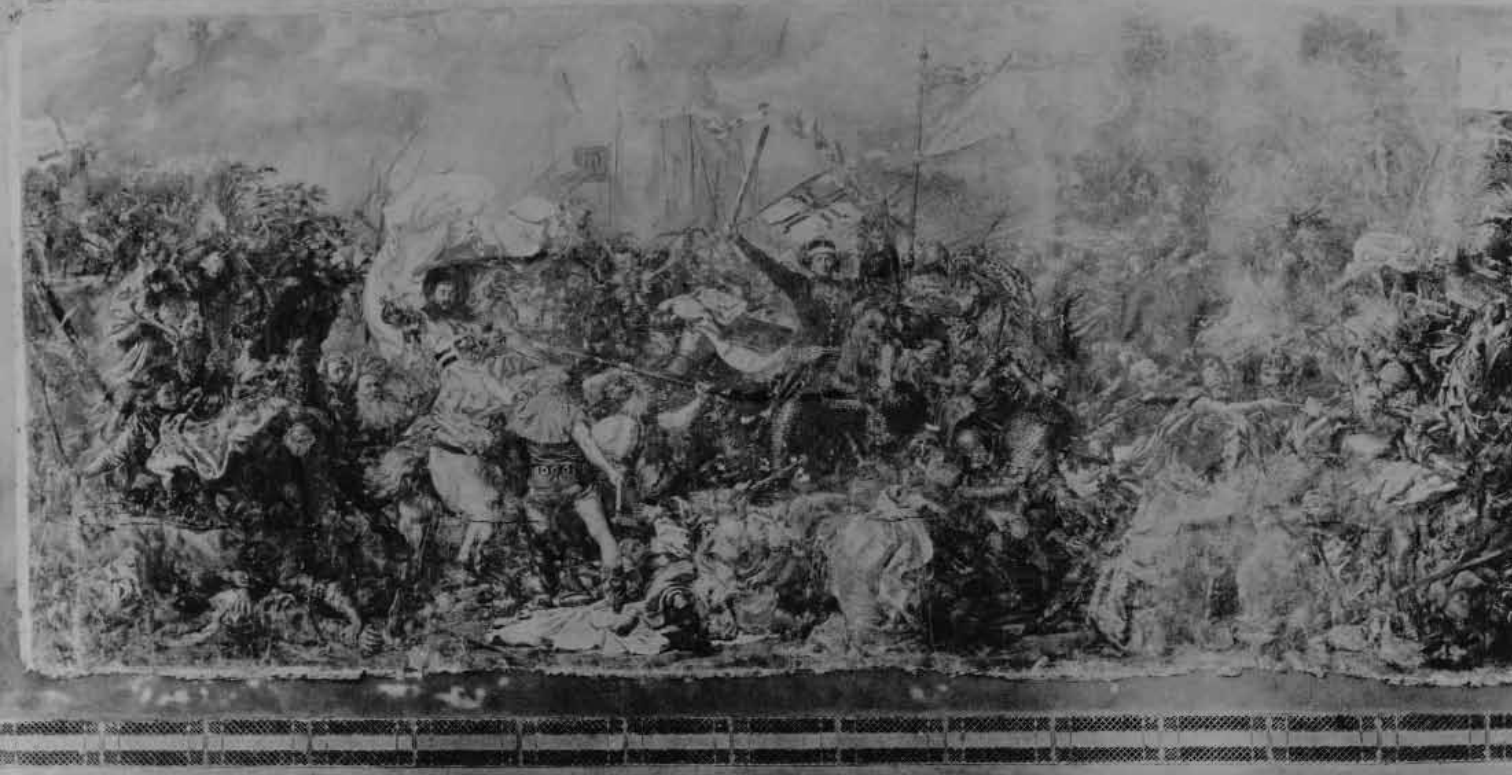
Z powodu zakopania *Grunwald* był w opłakanym stanie. Drewniany waj, o średnicy 90 cm, który pozwolił na czterokrotne nawinięcie obrazu³⁶, całkowicie zbutwiał w wyniku zawilgocenia i braku wentylacji, a uszkodzenie kręgu stanowiącego jego część

³³ *Wieczór* z dnia 15 lipca 1947 r., Teki Marconiego, T.M. 80-1, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie.

³⁴ Remont gmachu ukończono latem 1948 r. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 42.

³⁵ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

³⁶ B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 157.



konstrukcyjną spowodowało rozdarcia podobrazia (il. 5). Jak się jednak okazało kilkadziesiąt lat później, uszkodzenia te nie powstały samoistnie. Otóż w 2010 roku jeden ze zwiedzających Galerię Malarstwa Polskiego w rozmowie ze strażniczką pilnującą ekspozycji w Sali Grunwaldzkiej, powiedział, że brał udział w akcji wydobywania obrazu w 1944 roku. Niestety ktoś poślizgnął się, wpadł do dołu na spróchniały wał i go złamał³⁷. W ten sposób powstały cztery poziome rozdarcia płótna (w odległości około 1 m od dolnej krawędzi), długości 70 cm, z pionowymi odgałęzieniami dochodzącymi do 40 cm. Zapleśniałe płótno, w dolnej części obrazu zdekatyzowało się. Dolna krawędź była krótsza od górnej o około 10 cm. Powstały liczne fałdy do 5 cm wysokości. Bardzo zniszczone nitki płócienne prosiły się już przy lekkim potarciu palcami. Obraz był zszarzały i miejscami nieczytelny, przypuszczalnie w wyniku działania pleśni wytwarzających kwasy oraz autolizy pleśni tworzącej zasady. Spoiwo olejno-żywiczne uległo rozkładowi. Dziś nie ulega wątpliwości, że gdyby całe odwrocie obrazu nie zostało zamalowane białą farbą olejną, to prawdopodobnie obraz byłby w o wiele gorszym stanie, o ile w ogóle by przetrwał.

W wyniku prowadzonych prac konserwatorskich usunięto wzmocnienia płótna: łąty i pasy oraz farbę olejną z odwrocia³⁸. Zabezpieczono rozdarcia i po wzmocnieniu brzegów pasami szerokości 30 cm klejonymi masą woskową, nabito obraz na krosna pomocnicze w celu przeprowadzenia prostowania, w tym trudnych zabiegów dekatyzacji, do których, z powodu zamalowania

il. 6 | fig. 6

Obraz po nabiciu na prowizoryczne krosna w celu przeprowadzenia prostowania podłoża

Painting nailed to temporary stretcher bars to straighten its support, listopad 1948 | November 1948, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1

National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. | photo Bohdan Marconi

³⁷ Niestety nieznana jest jego tożsamość.

³⁸ Było to usuwanie mechaniczne poprzez szlifowanie i zeszkrobywanie, bez użycia rozpuszczalników. W zabiegu tym pomagali studenci Studium Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zob. B. Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., s. 43. Według Marconiego odwrocie zostało zamalowane bielą cynkową. Zob. też: B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 156.



il. 7 | fig. 7

Obrady komisji konserwatorskiej po zakończeniu prac konserwatorsko-restauratorskich obrazu w Zachęcie
 Meeting of the conservation committee in Zachęta after the conservation and restoration work on the painting is completed, 1949, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Marconiego, T.M. 80-1
 National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1

fot. nieznanym | photographer unknown

odwrocia, nie można było zabezpieczyć lica³⁹ (il. 6). Również w tym celu miejscowo przykładano zwilżone tektury i obciążano płótno szklanymi taflami. Zabiegi te trwały pięć miesięcy. Potem wzmocniono podłoże dublżem klejonym masą woskowo-żywiczną⁴⁰; prace te trwały miesiąc. W celu uniknięcia spłaszczenia impastów, prasowanie⁴¹ przeprowadzono na wełnianym filcu o wymiarach 5 × 13 m i grubości 0,5 cm. Przez pół roku trwały poszukiwania płótna odpowiednich rozmiarów w jednym kawałku. Filc i płótno dublżące utkano z żyrdowskiej przędzy w firmie Lüder i Müller w Tomaszowie Mazowieckim. Nowe płótno, po przybiciu gwoździami do podłogi, zaimpregnowano wodą klejową⁴². Wzmacniało ono podobrazie do 2010 roku.

Następnie nabito obraz na drewniane krosna z krzyżakiem⁴³ i oczyszczono lico mydłem konserwatorskim⁴⁴. Wyjątkowo trudnym i bardzo czasochłonnym procesem okazała się regeneracja warstwy malarskiej, uznana przez profesora Marconiego za nowe zagadnienie w historii konserwacji⁴⁵. Regeneracja jednego dm² trwała około czterech-pięciu godzin⁴⁶.

³⁹ Zaklejenie papierem lica nie pozwoliłoby na wyrównanie fałd płótna.

⁴⁰ Jej skład był następujący: wosk, kałafonia, terpentyna wenecka (w stosunku 1 : 1 : 0,1). Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 160.

⁴¹ Obraz odizolowano podwójną warstwą papieru. Zob. B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

⁴² Sformułowanie Marconiego. Ibidem.

⁴³ Obraz zawieszono na ścianie 20 grudnia 1948 r. Ibidem.

⁴⁴ Skład: terpentyna wenecka, terpentyna balsamiczna w stosunku 1 : 3 i amoniak. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 161.

⁴⁵ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

⁴⁶ Skład: woda utleniona, amoniak i chloroform purissimum. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 161.

Badania w promieniach pozafioletowych [określenie Marconiego] wykazały, że lico tylko miejscami było pokryte werniksem⁴⁷. Po uzupełnieniu ubytków warstwy gruntu kitem kredowo-klejowym⁴⁸, obraz zawerniksowano⁴⁹ w pozycji pionowej⁵⁰. Punktowanie wykonano farbami z barwników angielskich na spoiwie damarowym, faksymilowo, tak aby retusze były z bliska czytelne. Nie rekonstruowano liter w miejscu sygnatury. Niektóre materiały konserwatorskie sprowadzono z zagranicy. Zostały wtedy również wykonane specjalne konstrukcje wieżowe umożliwiające konserwatorom dostęp do górnej części obrazu w czasie zabiegów oczyszczania lica, zakładania kitów w miejscach uszkodzeń warstwy malarskiej i gruntu oraz pozostałych prac. Dawna rama, w którą obraz oprawiano od 1900 roku, została poddana konserwacji polegającej na uzupełnieniu ubytków i oczyszczeniu, przy udziale stolarzy z Państwowej Pracowni Konserwacji Zdobnictwa⁵¹ (il. 7).

Dziesięć lat później, w 1959 roku, *Bitwa* zostaje wypożyczona na wystawę „Polské malířství od Canaletta k Wyspiańskému. Ze sbírek Národního Muzea ve Varšavě” zorganizowaną przez Národní galerie w Pradze w Valdštejnskiej jízdárně⁵². W 1962 roku w związku z przebudową sal ekspozycyjnych Muzeum Narodowego w Warszawie z okazji 100-lecia istnienia, obraz został zasłonięty deskami⁵³. Kilkanaście lat później, w 1966 roku⁵⁴, dzieło ponownie zostaje wyeksponowane, tym razem na wystawie „Polskie malarstwo historyczne” w Muzeum Narodowym w Poznaniu, w ramach obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego. W 1974 roku *Bitwa* jedzie na wystawę „Arcydzieła malarstwa polskiego XIX i początków XX wieku” w Moskwie, z okazji rocznicy 30-lecia PRL-u⁵⁵. Był to pierwszy pokaz sztuki polskiej w ZSRR, zorganizowany na tak wielką skalę. Także największy w dziejach współczesnego polskiego wystawiennictwa w dziedzinie muzealnictwa i ochrony zabytków⁵⁶. Podczas narady dyrektorów muzeów prof. dr Stanisław Lorentz podkreślił prestiż tej wystawy, „propagującej sztukę polską wśród społeczeństwa radzieckiego na tak szeroką skalę na przykładzie najlepszych obrazów z muzeów całej Polski”⁵⁷. Doceniając wagę przedsięwzięcia,

⁴⁷ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit. Chodzi oczywiście o promieniowanie ultrafioletowe.

⁴⁸ Skład: kreda pławiona, klej skórny, terpentyna wenecka. Zob. B. Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., s. 161.

⁴⁹ Skład: werniks mastyksowy, terpentyna balsamiczna, mastyks w stosunku 3 : 1. Ibidem.

⁵⁰ B. Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

⁵¹ Ibidem.

⁵² *Polské malířství od Canaletta k Wyspiańskému. Ze sbírek Národního Muzea ve Varšavě*, oprac. Krystyna Sroczyńska, kat. wyst., Národní galerie, Valdštejnská jízdárna [dawna Waldsteinowska Szkoła Jazdy Konnej, jedna z siedzib galerii], Praga, 12 maja – 12 lipca 1959, Ministerstvo Školství a Kultury, Národní galerie v Praze, Praha 1959.

⁵³ *Co z galerii malarstwa?* – list Zofii Petrkowskiej z Bielska-Białej do redakcji, „Argumenty”, nr 44, 4 XI 1962. Anna Masłowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, t. 2, 1963–1982, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 10.

⁵⁴ W okresie od 16 maja do 17 września 1966 r.

⁵⁵ W okresie od 16 marca do 10 maja 1974 r.

⁵⁶ A. Masłowska, *Kronika wystaw...*, op. cit., s. 153.

⁵⁷ *Protokół narady Dyrektorów muzeów zwołanej przez Dyrektora Zarządu Muzeów dr. Bohdana Rymaszewskiego, z dnia 29 stycznia 1974 r.* W spotkaniu brali udział: dr Bohdan Rymaszewski – dyrektor Zarządu Muzeów, prof. dr Stanisław Lorentz – dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, mgr Wojciech Fijałkowski – wicedyrektor MNW, mgr Tadeusz Chruściński – wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, prof. dr Kazimierz Malinowski – dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu, dr Władysław Filipowiak – dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie, mgr Piotr



il. 8 | fig. 8

Zmiany właściwości spoiwa dublażowego objawiające się pęcherzami pomiędzy płótnem oryginalnym a dublażowym oraz rozwarstwieniami przy krawędziach
 | Changes in the properties of the doubling adhesive manifesting themselves as blisters between the original and lining layers of canvas and delamination along its edges, 1974, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, dokumentacja konserwatorska nr 60/21 | Archive of the National Museum in Warsaw, conservation documentation no. 60/21

foto: | photo Michał Tarasiewicz

Muzeum Narodowe w Warszawie postanowiło udostępnić ok. 200 dzieł, głównie z ekspozycji stałej, w związku z czym Galeria Malarstwa Polskiego została zamknięta. Dr Bohdan Rymaszewski poinformował, że Minister Kultury i Sztuki powierzył organizację wystawy Muzeum Narodowemu w Warszawie, podkreślając, że wystawa jest organizowana w największej sali wystawowej stolicy ZSRR i „stanowi niezwykle ważne wydarzenie zarówno w sensie artystycznym, jak i politycznym [...]”⁵⁸ i ma być zrealizowana „w niezwykle krótkim terminie”⁵⁹. Zwrócił się z prośbą o przygotowanie dzieł przez poszczególne muzea – również pod względem konserwatorskim. Poinformował też, że MNW zorganizuje transport skrzyń z obrazami z Krakowa do Warszawy, „oddzielnym meblowozem Międzynarodowego PeKaeSu, [który] zostanie dołączony do całego konwoju warszawskiego i będzie eskortowany do Moskwy”⁶⁰. Zwrócił uwagę „na możliwość zlecenia poprzez Spółdzielnię należytego konserwatorskiego przygotowania obrazów na wystawę w ramach kredytów na kapitalne remonty”⁶¹. Podczas narady omówiono urządzenie Sali Honorowej, w związku z ekspozycją

Łukaszewicz – przedstawiciel Muzeum Narodowego we Wrocławiu, mgr Ryszard Stanisławski – dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, mgr Zdzisław Ciara – dyrektor Muzeum Okręgowego w Toruniu, mgr Alojzy Oborny – dyrektor Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach, dr Krystyna Sroczyńska – komisarz wystawy, kurator Galerii Sztuki Polskiej MNW, mgr Gabriela Lipkova – Główny Konserwator MNW, Joachim Bieńkowski – kierownik administracyjny MNW, mgr Lija Skalska – sekretarz wystawy, adiunkt Galerii Sztuki Polskiej MNW. Protokół ten znajduje się w dokumentacji konserwatorskiej przechowywanej przez Głównego Konserwatora MNW (skoroszyt: prace konserwatorskie przy obrazie „Bitwa pod Grunwaldem” i obrazach B. Bellotto zw. Canaletto; wykonawca: Sp. Pracy Artystów Plastyków „Plastyka”, W-wa, ul. Długa Nr 36).

⁵⁸ Ibidem, s. 2.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.



Bitwy. „Po dłuższej dyskusji wypłynęła propozycja umieszczenia na bocznych ścianach obrazów Weissa «Manifest» i Lentza «Strajk», na tylnej zaś – rzeźby Aliny Szapocznikow «Przyjaźń polsko-radziecka» [...]»⁶².

W wyniku oględzin *Bitwy* okazało się, że obraz wymaga działań konserwatorskich⁶³. Spoivo dublażowe zmieniło swoje właściwości. Objawiło się to w postaci pęcherzy pomiędzy płótnem oryginalnym a dublażowym oraz rozwarstwieniami przy krawędziach (il. 8). Zapewne niebagatelną rolę odegrały tu pozostałości farby olejnej, jaką nasączone było całe odwrocie w latach dwudziestych ubiegłego wieku. W partii rozdarć odspojenia dochodziły do około 0,5 cm wysokości, co potwierdziło, że rozdarcia nie były ze sobą zespolone. Zauważono również zmiany kolorystyczne oraz wykruszenia i przetarcia warstwy malarskiej, szczególnie przy brzegach.

Konserwację firmowała Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków⁶⁴. Program prac konserwatorskich wyceniono na kwotę 427 047,50 zł⁶⁵. Rzeczoznawcami byli: prof. Bohdan Marconi,

il. 9 | fig. 9

Dodatkowe wzmocnienie brzegów pasami z płótna lnianego klejonych masą woskową
 Reinforcing the sides of the painting with strips of linen glued with wax mass, 1974, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, dokumentacja konserwatorska nr 60/21 | Archive of the National Museum in Warsaw, conservation documentation no. 60/21

foto. | photo Michał Tarasiewicz

⁶² Ibidem, s. 3.

⁶³ Dokumentacja konserwatorska, nr 60/21, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁶⁴ Zlecone przez Muzeum Narodowe w Warszawie pismem Nr. XXVII-1-1/74 z dnia 3 stycznia 1974 r.

⁶⁵ Protokół nr UK/2/74 z posiedzenia Komisji Konserwatorskiej działającej w oparciu o Zarządzenia Nr 64 Prez. Rady Ministrów z dnia 27 XI 1965 r./M.P. Nr 67 poz. 383/ dla ustalenia zakresu, stopnia trudności i zniszczenia oraz wartości prac konserwatorskich przy 26 obrazach sztalugowych [w tym 25 obrazów Canaletta] z Muzeum Narodowego w Warszawie, odbytego w Warszawie dn. 16 stycznia 1974 r. Protokół został podpisany przez obywateli reprezentujących: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Zabytków – mgr Krystynę Sommer, Muzeum Narodowe w Warszawie: wicedyrektora mgr. Wojciecha Fijałkowskiego, prof. Stefana Kozakiewicza, dr Krystynę Sroczyńską



il. 10 | fig. 10

Przewijanie obrazu przy użyciu drewnianego wałka | Wrapping the painting around a wooden roll, 1974, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, dokumentacja konserwatorska nr 60/21 | Archive of the National Museum in Warsaw, conservation documentation no. 60/21

fot. | photo Michał Tarasiewicz

mgr Maria Orthwein i mgr Gustaw Pilecki⁶⁶. Na początku przeprowadzono wstępne badania. Następnie miejscowo zabezpieczono warstwę malarską bibułą i kalką oraz wyprostowano podłóżę. Wzmocniono brzegi poprzez dodanie pasów szerokości 75 cm⁶⁷, których część wychodzącą poza krawędź malowidła zawinięto podwójnie, dla wzmocnienia oryginalnych marginesów (il. 9). W miejscach rozdublowania wprowadzono masę woskową. W tym wypadku zabieg zakończył się sukcesem i skonsolidowano warstwy. Całe lico oczyszczono chemicznie mydłem konserwatorskim z warstwy brudu i miejscowo ze zmienionych i pociemniałych retuszy. Następnie założono kity woskowe, które wypunktowano akwarelą. Na koniec zabezpieczono całe lico woskiem z dodatkiem werniksu⁶⁸. W czasie prac obraz był czterokrotnie zwijany i przewijany (il. 10). Został nabity na nowe drewniane krosna. Wykonano także prace konserwatorskie przy ramie⁶⁹.

– kuratora Zbiorów Malarstwa Polskiego, mgr Gabrię Lipkową – Głównego Konserwatora, rzeczoznawców: prof. Bohdana Marconiego, mgr Marię Orthwein, mgr. Gustawa Pileckiego, wykonawców: mgr. Zbigniewa Majchrowicza, mgr. Lucjana Bileckiego, mgr Marię Rawdanowicz. Protokół ten znajduje się w dokumentacji konserwatorskiej przechowywanej przez Głównego Konserwatora MNW (zob. wspomniany w przyp. 57 skoroszyt).

⁶⁶ Konserwacja została przeprowadzona w dniach 10 stycznia – 16 grudnia 1974 r. przez zespół pod kierunkiem mgr. Zbigniewa Majchrowicza, w składzie: mgr Franciszek Kędzior, mgr Stanisława Majda, mgr Stanisława Majewska. Zob. dokumentacja konserwatorska, nr 60/21, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁶⁷ Klejonych masą woskowo-żywiczną, ale tym razem zamiast kalafonii użyto damary. Ibidem.

⁶⁸ Skład: wosk naturalny, terpentyna balsamiczna, werniks mastyksowy. Ibidem.

⁶⁹ Prace te polegały na wykonaniu miniowania, lakierowania, szellakowania i złożeniu na mikstion. Wycenione na kwotę 47 207 zł. Faktura nr 2/UK/2/74/75/259, kosztorys z dnia 9 stycznia 1975 r. Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków „Plastyka”. Ibidem.



il. 11 | fig. 11

Wstawianie skrzyni z obrazem do Lietuvos nacionalinis muziejus w Wilnie, przez specjalnie poszerzony otwór drzwi zewnętrznych | Inserting the crate containing the painting into the National Museum of Lithuania in Vilnius through a specially enlarged door

fot. | photo Dorota Ignatowicz-Woźniakowska

Transporty do Moskwy wyruszyły 18 marca 1974 roku, w asyście Głównego Konserwatora – Gabrieli Lipkowej i kierownika administracyjnego Joachima Bieńkowskiego. Od granicy polsko-radzieckiej konwojowi towarzyszyła eskorta milicji radzieckiej, na terenie Polski – milicji polskiej. Montaż obrazów, pakowanie i rozpakowywanie w Moskwie, zostały wykonane przez pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie, z udziałem jednego konserwatora z Krakowa⁷⁰. Po zakończeniu ekspozycji i przewiezieniu obrazu z powrotem do Warszawy, dzieło naciągnięto na nowe, aluminiowe, sztywne, trójmodułowe krosna, regulowane jedynie mechanicznie kluczem monterskim (każdy moduł osobno)⁷¹. Blejtram ten służył *Bitwie* do 2012 roku.

W latach 1976–1982, w związku z remontem sal Galerii Malarstwa Polskiego, obraz był w depozycie w Muzeum Zamkowym w Malborku.

Ostatnie wypożyczenie miało miejsce w 1999 roku do Lietuvos nacionalinis muziejus, w Starym Arsenale Zamku Dolnego w Wilnie⁷². Był to pierwszy pokaz obrazu na Litwie, a jego prezentacja została włączona do programu uroczystej wizyty Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Aleksandra Kwaśniewskiego. Inicjatywa wypłynęła od Ambasador RP Eufemii Tejchmann, która w piśmie skierowanym do dyrektora Ferdynanda B. Ruszczyca podkreśliła, że „bitwa pod Grunwaldem jest w mentalności Litwinów największym momentem sławy

⁷⁰ Protokół nr MK/2/74. Ibidem.

⁷¹ Wykonane przez Stoczną Gdańską.

⁷² W terminie od 6 kwietnia do 10 sierpnia 1999 r., na podstawie umowy podpisanej 11 stycznia 1999 r. przez Ferdynanda B. Ruszczyca, dyrektora MNW i Romualdasa Budrysa – dyrektora Muzeum Narodowego w Wilnie.

i chwały oręża litewskiego i świadectwem wielkości narodu [...], jest przypomnieniem wielkich tradycji wojskowych Polaków i Litwinów, co ma szczególne znaczenie w czasie utworzonego polsko-litewskiego batalionu dla utrzymania pokoju LITPOLBAT⁷³.

Wystawę zwiedziło około sto siedemdziesiąt tysięcy osób. Za zgodą dyrektora Muzeum Wojska Polskiego, dr. Henryka Wieleckiego, pokaz *Bitwy pod Grunwaldem* został wzbogacony 65. eksponatami wojskowymi, w tym pociskiem artyleryjskim – kulą kamienną z pola grunwaldzkiego.

Decyzję o wypożyczeniu poprzedzono szczegółowymi rozmowami. Było to bardzo duże i kosztowne przedsięwzięcie wycenione przez stronę polską na kwotę 203 415 zł. Głównymi sponsorami po stronie polskiej był BIG Bank S.A. i firma transportowa PEKAES-Multi-Spedytor Sp. z o.o. Prace konserwatorskie trwały około dwóch miesięcy. Wiele czynności musiało być wykonanych wielokrotnie. Główny zespół liczył czternaście osób, z czego dziesięć brało udział w organizacji wystawy w Wilnie⁷⁴.

Rozważano argumenty za i przeciw wypożyczeniu. Ostatecznie stwierdzono, że ogólny stan zachowania dzieła pozwala na jego zwinięcie. W 1999 roku poszczególne warstwy obrazu były jeszcze stosunkowo dobrze skonsolidowane. Podczas poprzednich konserwacji całe podobrazie zostało wzmocnione dublażem oraz dodatkowo bardzo szerokimi pasami. Cały czas brano jednak pod uwagę ryzyko związane z wypożyczeniem. Ostatecznie, ze względu na rangę przedsięwzięcia, podjęto decyzję pozytywną. Ustalono, że będzie to ostatnie wypożyczenie *Bitwy*. Podkreślono konieczność przeprowadzenia pełnej konserwacji, którą prawdopodobnie należałoby wykonać w okresie kilkunastu lat od wypożyczenia do Wilna. Informacje te zostały odnotowane w karcie merytorycznej obrazu.

Prace przygotowawcze trwały trzy miesiące, od 12 stycznia do 12 kwietnia. W tym czasie odbyły się dwa spotkania robocze w Wilnie, podczas których ustalono niezbędne do wypożyczenia warunki⁷⁵, w tym dotyczące aranżacji przestrzeni wystawienniczej, montażu obrazu, wymogów zarówno w zakresie bezpieczeństwa, jak i parametrów temperaturowo-wilgotnościowych oraz oświetlenia.

Muzeum w Wilnie musiało przeprowadzić poważne prace adaptacyjne. Konieczne okazało się między innymi udrożnienie drogi transportowej poprzez demontaż ogrodzenia i wybudowanie specjalnego pomostu przez litewskie wojsko. Znacznie poszerzono otwór drzwi zewnętrznych tak, aby można było wstawić skrzynię z obrazem do muzeum (il. 11). Dzięki skali przedsięwzięcia wyremontowano sale ekspozycyjne.

W tym czasie w Muzeum Narodowym w Warszawie zgromadzono wszystkie niezbędne materiały konserwatorskie, oprzyrządowanie konieczne do zdejmowania obrazu ze ściany,

⁷³ Pismo z dnia 22 grudnia 1998 r.

⁷⁴ Powołany przez Dyрекcję MNW zespół pracowników pod kierunkiem: ze strony Zbiorów Polskiej Sztuki Nowożytnej: kurator – starszego kustosa, Elżbiety Charazińskiej i kustosz, Ewy Micke-Broniarek, a ze strony Działu Konserwacji: Głównego Konserwatora – konserwator Doroty Ignatowicz-Woźniakowskiej i starszego renowatora Bogusława Janczaka. Za ustalenie warunków bezpieczeństwa odpowiadał gł. specjalista ds. zamówień publicznych Sławomir Adamczyk, za sprawy finansowe kier. Działu Finansowego Wanda Korzeniewska. Członkami zespołu konserwatorskiego pod kierunkiem Głównego Konserwatora byli: konserwator Piotr Lisowski, asystent Anna Lewandowska, renowator Anna Bogdańska, renowator przyuczony Marek Święcki, starszy renowator Bogdan Grygiel. Członkami Grupy Technicznej byli montażyści Robert Tyc, Krzysztof Kołodziejczyk, Robert Błaszczak i starszy laborant Tomasz Piórkowski.

⁷⁵ Z strony polskiej uczestniczyli w nich: Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, Bogusław Janczak, Sławomir Adamczyk, ze strony litewskiej zaś: wicedyrektor Laima Bialopetravičienė, dyrektor Techniczny Aleksander Kulikauskas, Główny Konserwator Loreta Meškelevičienė.



w tym 400 m lin taternicznych, 8 bloczków-wielokrążków, specjalny filc w jednym kawałku o szerokości 5 m, sprowadzony z Belgii⁷⁶. Według projektu Bogusława Janczaka przygotowano specjalną skrzynię aluminiową o wymiarach 500 × 130 × 130 cm oraz wałek⁷⁷. Skrzynia została wyłożona wykładziną.

Bezpośrednio w akcji zdejmowania obrazu ze ściany w Sali Matejkowskiej brało udział kilkadziesiąt osób, w tym dwudziestu mężczyzn trzymało liny. W dniu 15 marca o godzinie dwunastej obraz wraz z ramą zdjęto ze ściany. Była to bardzo niebezpieczna operacja. Starając się uniemożliwić wichrowanie płótna po przekątnej, obraz opuszczono na podłogę. Następnie ułożono go na dwunastu kobyłkach licem do góry i zdjęto zewnętrzną ramę. Po zabezpieczeniu podobrazia pośrodku dwiema opaskami płóciennymi (o szerokości 2 m), dzieło zostało odwrócone na drugą stronę tą samą metodą, za pomocą lin i bloczków. Po zdjęciu obrazu z blejtramu ułożono go na podłodze, na tekturach, filcu i papierze silikonowym (il. 12).

Prace konserwatorskie rozpoczęto od oczyszczenia odwrocia z kurzu i dwukrotnego przeprasowania brzegów obrazu z obu stron. Po ponownym przekręceniu licem do góry,

il. 12 | fig. 12

Przygotowywanie obrazu do wypożyczenia na wystawę do Wilna. Sala Matejkowska Muzeum Narodowego w Warszawie | Preparing the painting for loan to the National Museum of Lithuania, Matejko Room, The National Museum in Warsaw, 1999

fot. | photo Anna Bogdańska

⁷⁶ W jego sprowadzeniu pomógł Janusz Osiński, sprzedawca w sklepie „Świat dywanów” w Jankach.

⁷⁷ Wykonane przez firmę COVPOL.

oczyszczono warstwę malarską z brudu⁷⁸. Następnie nałożono cienką warstwę werniksu retuszerskiego, co pozwoliło na zabezpieczenie warstwy malarskiej, wydobyć i nasycenie kolorów. Wypunktowano ubytki warstwy malarskiej i miejscami zmienione kolorystycznie retusze⁷⁹. W czasie świąt Wielkiej Nocy przeprowadzono czynności związane ściśle z transportem obrazu na Litwę. W Poniedziałek Wielkanocny nawinięto obraz na wał o średnicy 93 cm, licem na zewnątrz. Po świętach obraz został przewieziony samochodem⁸⁰ do Wilna, gdzie przez następny tydzień, do 12 kwietnia, realizowano prace związane z przygotowaniem pokazu. W tym czasie powtórzono wiele czynności związanych z przygotowaniem dzieła do ekspozycji, w tym również wykonano miejscowo rekonstrukcję warstw złoceń ramy zewnętrznej.

Bitwa od dnia otwarcia wystawy znalazła się w centrum uwagi publiczności. Pragnąc umożliwić jej oglądanie jak największej liczbie widzów, na prośbę dyrektora Romualdasa Budrysa⁸¹, ekspozycja została przedłużona do 30 sierpnia. Dzieła powróciły do Warszawy 16 września 1999 roku.

Od 17 maja 2012 roku *Bitwa* po gruntownej konserwacji została udostępniona zwiedzającym w Sali Matejkowskiej Galerii Malarstwa XIX Wieku. Dalszy ciąg historii konserwacji obrazu ukaże się w następnym numerze⁸².

⁷⁸ Do oczyszczenia użyto terpentyny balsamicznej, ekstrakcyjnej, weneckiej, amoniaku, Contradu 2000.

⁷⁹ Wypunktowanie przeprowadzono przy użyciu farb akwarelowych i żywicznych Restauro-Maimerii.

⁸⁰ Był to samochód marki Volvo o długości naczepy 13,5 m.

⁸¹ Pismo z dnia 15 czerwca 1999 r.

⁸² Autorka pragnie podziękować Pani Annie Kielczewskiej z Działu Wydawnictw MNW za redakcję niniejszego tekstu i bardzo miłą współpracę.

| Jan Matejko's *The Battle of Grunwald*:¹ The Story of the Painting's Peregrinations and Conservation Up to 1999

Jan Matejko began his first sketches for *The Battle of Grunwald* in 1872, studying historical objects such as armour and dress and spending long hours drawing horses in motion. To observe horses he travelled to landed estates with large stud farms, including Krasiczyn, Gumniska and Krzeszowice, and to his own grange in Krzesławice near Krakow. In the autumn of 1877, the painting almost done, Matejko visited the battlefield itself. On 7 September 1878 the finished panorama was taken to the third floor of the Krakow city hall and mounted on stretcher bars. On 17 September Matejko signed and dated it. On 28 September the room was opened to the public, and in November the painting began to travel.² It would make thirty-two journeys, including sixteen in Matejko's lifetime.

The Battle of Grunwald spent most of the First World War in Moscow, where it had been sent for safekeeping by Aleksander Lednicki.³ Six years later, on 17 December 1921, thanks to the efforts of the Polish Delegation for Claims who signed the Riga Treaty, it returned to Warsaw to the Zachęta Society for the Encouragement of Fine Arts.⁴ The painter Franciszek Ejsmond participated in bringing it back. It was then that the painting underwent its first major conservation, guided by Professor Tadeusz Pruszkowski. The vertical sides of the damaged canvas were reinforced with patches bonded with glue-paste about 10 cm from its edges. The canvas had been harmed by nails, which the artist had used to affix it to the stretcher bars when loaning it for several exhibitions (figs 1-2). It was then that a tempest broke out among conservators over the need for a very serious operation to cover the paint-

¹ It is signed at bottom centre "Jan Matejko rp. 1878," painted in oil on canvas, dimensions 426 × 987 cm (ca. 42 m²), inventory no. MP 443 MNW. It comes from the collection of the Society for the Encouragement of Fine Arts, and was inventoried in 1940. See *Gallery of Polish Painting. Guide*, Ewa Micke-Broniarek, ed. (Warsaw: National Museum in Warsaw, 2006), p. 127 (Ewa Micke-Broniarek). See Bohdan Marconi, "II. Opis techniczny. Stan zachowania w r. 1944-45. Konserwacja" [Technical report. Condition in 1944-45], National Heritage Board of Poland, Teki Marconiego [Marconi Files], T.M. 80-6. I would like to thank Mrs Marta Michałowska, director of the Archives Team of the National Heritage Board of Poland for helping me to collect materials for this publication.

² Bohdan Marconi, "Bitwa pod Grunwaldem" [The Battle of Grunwald], *Kamena*, no. 4(90), R. XII (XX) (1953), p. 40.

³ Before the First World War he had served as a Duma deputy and later worked for the Department of Monument Protection of the Polish Committee in Moscow. See Ewa Micke-Broniarek, "Battle of Grunwald - history and myth," in *Jan Matejko's Battle of Grunwald: New Approaches*, Katarzyna Murawska-Muthesius, ed. (Warsaw: The National Museum in Warsaw, 2010), p. 47.

⁴ Ibid., p. 47. See also B. Marconi, *O sztuce konserwacji* [On the art of conservation] (Warsaw: Arkady, 1982), p. 148.

ing's back with oil paint and white lead, then with varnish.⁵ Was the varnish necessary, since this experiment might be irreversible, outright harmful, if later the paint could not be removed?⁶ But Pruszkowski was of the opinion that, because canvas is less resistant to climatic variations than the layer of paint and base on top of it, it disintegrates sooner. He stressed that Zachęta's humid building was a bad environment for *Grunwald*, since fluctuations in moisture were making its canvas shrink and sag, which in turn caused visible detachments of the paint layers. He rejected other suggestions for conserving the painting, such as covering it with varnish or with flakes of tin foil (because of the increased moisture in the painting's support) or using a double canvas – both because of its size and the possibility that, were the humidity to increase, microorganisms would infect the painting, and because of the risk that the impasto would be flattened by pressing.⁷ In the end, the canvas was not doubled and its back was painted.⁸

Conserved this way, *Grunwald* survived at Zachęta until the outbreak of the Second World War. Its wartime adventures are the stuff of thrillers. Since the Germans could still not come to terms with the defeat they had suffered in 1410 at Grunwald, capturing this painting became the special mission of German army operations groups. Military intelligence, the occupation authorities, criminal police and the Gestapo searched for it. Had it not been for the actions of a group of Polish patriots set on saving it at any price, it would have been destroyed.

In the first days of September 1939, a scheme was hatched to hide *The Battle of Grunwald*.⁹ Zachęta's management was not well prepared, having made no plans to evacuate its collection. On 7 September¹⁰ *Grunwald* and another work by Matejko, *Skarga's Sermon*, were packed in a crate and transported to Lublin.¹¹ As it travelled in the next two days, the transport was repeatedly fired at, and, according to a newspaper account, four pairs of horses were killed by bullets.¹² A mere two and a half hours after they had reached Lublin, after the paintings were

⁵ This paint was made from lead carbonate and a very high-quality cold-pressed four-year-old oil made from the best seeds. See *Bitwa pod Grunwaldem*, file no. 72, source materials from the Society for the Protection of Monuments of the Past, Institute of Art, Polish Academy of Sciences (henceforth *Bitwa pod Grunwaldem*, file no. 72). I would like to thank Mrs Anna M. Manikowska-Sajdak for helping me to find these materials.

⁶ Minutes of the Commission of the Conservation Department of the Society for the Protection of the Monuments of the Past created on 25 April 1922 in *Bitwa pod Grunwaldem*, file no. 72.

⁷ *Bitwa pod Grunwaldem*, file no. 72.

⁸ The lining operation would have been done with glue-paste, and not wax-resin adhesive.

⁹ The authors of the plan were the administrative director of Zachęta, Stanisław Mikulicz-Radecki, chairman of the Zachęta council, the painter Stanisław Ejsmond, conservator from the State Conservation Studio, Marian Słonecki, specialist from the technical group Stanisław Garbarczyk and the painter Bolesław Sturałło-Gajduczeni. See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 148.

¹⁰ B. Marconi, *Notatka na Konferencję Prasową* [Note for a press conference], National Heritage Board of Poland, Teki Marconiego, T.M. 80-7.

¹¹ An enormous platform was procured at the request of Warsaw vice-mayor Jan Pohoski. The transport left Warsaw at 5.20 a.m. and reached the museum on 9 September at 5 a.m. See Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., p. 41.

¹² Zbigniew Stolarek, "Bitwa pod Grunwaldem" wygrana po raz drugi. Śmiertelne niebezpieczeństwo i ocalenie arcydzieła Matejki, artykuł prasowy [The Battle of Grunwald won, again. The deadly dangers and saving of Matejko's masterpiece, an article from the press] [source unknown], National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1.

unloaded and placed in the City Museum,¹³ a bomb hit the building's left wing. Another shell struck the magistrate's office, burying and killing two of the plotters, Stanisław Ejsmond and Bolesław Sturałło-Gajduczeni. Luckily, *Grunwald* was already inside. Władysław Woyda of the museum¹⁴ pledged to keep the secret. If anyone asked for the painting, he was to hand it over only if the person showed one of the three calling cards with Director Stanisław Mikulicz-Radecki's signature. The first card stayed with Woyda, the second with Mikulicz-Radecki and the third was given to a representative of the Polish government. The situation was already extremely challenging, and the size of the hidden painting (its surface was ca. 42 m²) further complicated things. Obviously, only a handful of people could know about its whereabouts.¹⁵ With *Grunwald* temporarily in the museum's conference room, the men tried desperately to find a long-term hiding place. They decided to use the Polish government's escape to London to start a rumour that the masterpiece had been evacuated. An enormous roll was constructed and plain canvas was wrapped around it. The roll was placed inside a wooden container and given to the commander of a government transport column, and the word was spread. The threat was averted, for the time being. But as the German offensive reached Lublin, the painting was still in the conference room, which was being transformed into a temporary dormitory for refugees. The conspirators placed the canvas on the floor and covered it with massive quantities of bedding made of cut-up eiderdowns and mattresses. This happened literally at the last minute, since the very next morning Nazis cordoned off the building to search for the government officials who had stayed there a few days earlier. Two weeks later, the new authorities closed the museum altogether and requested the keys to it. With his flat destroyed by bombs, Woyda pleaded for permission to stay in the conference room. He later reminisced that he "would never have expected that he and his wife and sons would be sleeping on *The Battle of Grunwald*."¹⁶ German intelligence continued to suspect that the painting remained somewhere in Lublin, refusing to believe that it had been evacuated. Dr Ludwig, a specialist in so-called delicate affairs relating to art, arrived from Berlin. He began with entreaties and pleas, but then moved on to threats. He then promised two, and eventually ten, million marks and personal protection and foreign passports with visas of choice to anyone who would indicate where the painting had been hidden. Such a high reward was offered for none of the Third Reich's human enemies. This story smacked of a murder mystery. "While the hunt was going on, a veiled lady came to see Woyda. [...] She did not identify herself and proceeded to bombard him with questions about the whereabouts of the painting. In despair and fearing a provocation, Woyda responded: 'I don't know what you are asking about, Madam. I've had enough. Everyone is tormenting me about some painting, yesterday the Germans, now you!' The stranger [...] smiled and said: 'You do not trust me! It is unfortunate that I don't know how to win your trust. But we will help you!'" A short time later, the Polish service of London radio, at the time commanded by General Władysław Sikorski, broadcast a brief news item: "The local

¹³ With permission from the Lublin conservator and director of the Lublin Institute, Dr Józef Dutkiewicz. See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 148.

¹⁴ According to Bohdan Marconi, Władysław Woyda was the steward (see Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 148) and according to newspapers, a professor (see Stolarek, "Bitwa pod Grunwaldem"..., op. cit.).

¹⁵ See a detailed account of the events and their actors in Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., pp. 148–52. The chief justice of the regional court, Stanisław Bryła, chairman of the Lublin Museum Society, the attorney Stanisław Kalinowski and the museum curator Maria Zawirska also knew that the painting was being deposited at the museum. See also Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., p. 41.

¹⁶ Stolarek, "Bitwa pod Grunwaldem"..., op. cit.

Polish community is very happy that Jan Matejko's famous painting *The Battle of Grunwald* has reached London via Romania, Hungary, Yugoslavia and France."¹⁷

Some of the tension lifted, but the conspirators nonetheless decided to move the Education Authority Library from the left wing of the old museum building to the conference room and to construct a more permanent hiding place for both paintings inside the library counter.¹⁸ They survived there until April 1941.¹⁹ Then, unfortunately, the governor ordered the library liquidated within three days, as the rooms were to be converted into an NSDAP library. In response, Władysław Woyda and Roman Pieczyrak²⁰ ostentatiously threw the useless library counter into the trash room, and then, together with Henryk Krzesiński,²¹ hauled the paintings away. Again, a handful of people were risking their lives for this dangerous mission. Taking advantage of the mass resettlement of Poles, they pretended to repair a fence and took it apart to make it easy to take out such a large object and broke nearby street lamps to make the area dark. The paintings, concealed in a horse-drawn cart under a pile of furniture, were moved two kilometres away to the city train depot.²² They were wrapped around a column and placed inside a wooden chest covered on all sides with tar paper and wrapped with wire. The chest was put in a pit inside a shed and sealed with fresh cement.²³ To reduce moisture in the pit, ditches were dug for run-off water. Straw and hay stored on the dirt floor remained there until the German police brought their horses into the shed on Good Friday. The paintings survived in the pit until Lublin's liberation on 18 October 1944, when Pieczyrak and Krzesiński presented them to representatives of the Polish Committee of National Liberation, head of the Department of Culture and Art, Wincenty Rzymowski, and head of its Arts Section, Captain Aleksander Rafałowski (fig. 3).²⁴

The paintings were taken out of their hiding place and stored first in the former Agricultural Bank building and then in a warehouse of the Fermentation Works of the Polish Tobacco Monopoly. Regrettably, despite all their protective layers, they had been gravely damaged. Professor Alexey Rybnikov of the Tretyakov State Gallery in Moscow was invited to assess their condition.²⁵ He performed an initial examination, twice disinfected their backs²⁶ and attempted to clean their fronts. On 8 August 1945 they travelled to Warsaw by lorry²⁷ (fig. 4). Because of their size, they were placed in the former Zachęta Society for the Encouragement

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 149.

²⁰ Roman Pieczyrak was the head of the economic section of the Lublin city council. See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 149.

²¹ Henryk Krzesiński was the deputy head of the economic section of the Lublin city council. Ibid.

²² Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 149.

²³ The Ignacy and Władysław Drewnowski construction company performed the work. See Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., p. 42.

²⁴ Akt przekazania P.K.W.N, Resort Kultury i Sztuki [Act of handover, Polish Committee of National Liberation, Ministry of Culture and the Arts] L.p1740/N, Dyr. Muz. z dnia 13 listopada 1944 [of 13 November 1944], National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1.

²⁵ Professor Rybnikov spent two and a half weeks on this work. See Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

²⁶ A 10-percent solution of thymol and alcohol was used. Ibid.

²⁷ Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 156.

of Fine Arts, which now housed the State Conservation Studios.²⁸ In May 1946²⁹ a team led by Professor Bohdan Marconi, head of the Painting Conservation Studio of the National Museum in Warsaw,³⁰ began their conservation and restoration.³¹ They were subsequently submitted for assessment to Professor Gerasimov and Director Zamoshkin of the Tretyakov Gallery.³² The necessary scientific analysis equipment that was brought in included a quartz analytical lamp, an X-ray machine and microscopes. Funding the conservation were the Ministry of Culture and the Arts, the Main Directorate of Museums and Relic Protection and the Chief Conservator's Office.

The poor condition of the Zachęta building made the conservators' work very difficult. The makeshift glass roof leaked incessantly, keeping the staff busy moving buckets under the holes to prevent the painting from getting wet. The uneven linoleum-covered concrete floor became a hatchery for mould and fungi, so that the linoleum needed to be replaced and the whole room to be disinfected. According to a newspaper account: "All this stems from the dramatic disparity between the enormity of the ministry's work and the care being taken by the conservators and by the museum's management, and the negligence of those responsible for the renovations. This raises the question: who is responsible for tolerating this state of affairs? The public is demanding that immediate order be restored in Zachęta's rooms. This priceless document of national culture belongs to the whole society, which is protesting against this scandalous sloppiness, just as it has protested against the petrol storage in Zachęta's immediate vicinity. The collection of art masterpieces that survived the destruction of war must not fall victim to thoughtless bureaucratism. *Grunwald* must be resurrected."³³ The conservation was to be completed by the end of 1946, but this did not happen until June 1949. It was shown to the public on 15 July, the anniversary of the battle.³⁴

After *Grunwald* had been brought to Warsaw from Lublin, Professor Dr Stanisław Lorentz, director of Museums and Relic Protection and director of the National Museum in Warsaw, and Professor Bohdan Marconi were the first to inspect the painting. The photographic documentation was done in Zachęta, where the painting was spread out on the ksyololit floor. It was photographed with a camera set up on a specially built support close up

²⁸ The enormity of the wartime destruction of art works in Poland required a state institution for the preservation of the surviving works to be created. This job was given to the State Studios of Monuments Conservation, part of the Chief Conservator Professor Dr Jan Zachwatowicz's office in the Main Directorate of Museums and Monuments Conservation of the Ministry of Culture and the Arts. Prior to 1939, the State Conservator's Studio, in the Arts Department of the Ministry of Religious Denominations and Public Enlightenment, which was located in Marcello Bacciarelli's former studio in the Royal Castle in Warsaw, was responsible for this. See National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-7.

²⁹ Marconi, *II. Opis techniczny*..., op. cit.

³⁰ The team was made up of team leader Professor Bohdan Marconi, assistant Zofia Blizińska, conservators Cecylia Kowalska, Aldona Romanowicz, Jadwiga Tereszczenko, Stanisława Majewska, Maria Orthwein, Gustaw Pilecki, Władysław Kowalski, senior technician Stanisław Garbarczyk and master carpenter Maksymilian Sobiczewski. See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 152.

³¹ They were to begin on the anniversary of the Battle of Grunwald, 15 July 1945. See Marconi, *Notatka na Konferencję*..., op. cit.

³² Bohdan Marconi, *Faktura: technika i stan zachowania obrazów Jana Matejki* [Texture: The techniques and state of preservation of Jan Matejko's paintings], National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-11.

³³ *Wieczór*, 15 July 1947, National Heritage Board of Poland, Marconi Files, T.M. 80-1.

³⁴ The restoration of the building was completed in the summer of 1948. See Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., p. 42.

to the glass ceiling. Yet because of poor lighting, the camera did not capture the condition of the painting precisely.³⁵

Because it had been buried underground, *Grunwald* was in a pitiful state. The 90-cm thick wooden post onto which it had been rolled fourfold³⁶ had rotted throughout from moisture and lack of ventilation, and the damaged frame had torn the painting's support (**fig. 5**). But as would be learnt decades later, this damage did not occur all by itself. In 2010 a man visiting the Gallery of Polish Painting told a guard that in 1944 he had taken part in unearthing the painting. Someone had accidentally slipped and fallen into the ditch, right onto the decayed roll, and broken it,³⁷ causing four 70-cm horizontal tears in the canvas (about 1 m from the bottom), as well as smaller vertical rips leading from them, some as long as 40 cm. The mouldy canvas at the bottom of the painting had disintegrated, and now its bottom edge was about 10 cm shorter than its top edge. Folds formed, some as high as 5 cm. The canvas threads would pulverize at the lightest touch. The painting had greyed and was unintelligible in places, presumably from the activity of the mould, which had produced acids and self-digested. The wax-oil seal had disintegrated. It is clear now that had the whole back of the canvas not been painted and varnished in 1921, the painting would probably have survived in much worse condition, if at all.

The conservators removed all the backing from the back of the canvas, patches and strips, as well as the oil paint.³⁸ They secured the tears and, after reinforcing the edges with 30-cm strips of wax mass, they attached the canvas to auxiliary stretcher bars in order to straighten it. The necessary decatization was challenging since, with the back painted, the front could not be protected³⁹ (**fig. 6**). It also entailed placing compresses of moist cardboard and weighing the canvas down with glass panels. This operation lasted five months. Next, the support was reinforced with lining fixed with wax-resin adhesive,⁴⁰ which took another month. To prevent the impastos from being flattened, it was pressed through woollen felt measuring 5 × 13 m × 0.5 cm.⁴¹ It took half a year to find a single piece of canvas of the right dimensions for lining. The felt and lining canvas had to be specially woven on a Żyrardów loom at Lüdert & Müller in Tomaszów Mazowiecki. The new canvas was nailed to the floor, and then impregnated with glue water.⁴² This lasted as a support for the painting until 2010.

Next, the painting was nailed to wooden stretcher bars with a cross bar,⁴³ and its front was cleaned with conservator's soap.⁴⁴ Restoring the paint layers proved to be an exceptionally

³⁵ Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

³⁶ Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 157.

³⁷ His identity is, unfortunately, unknown.

³⁸ This was removed mechanically by polishing and scraping without solvents. Assisting in this operation were students from the Conservation Department of the Academy of Fine Arts in Warsaw. See Marconi, *Bitwa pod Grunwaldem*, op. cit., p. 43. According to Marconi, the back had been painted with zinc white. See also Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 156.

³⁹ Gluing paper onto the front of the painting would not have permitted the folds to be flattened out.

⁴⁰ It is made of wax, colophony, Venetian turpentine (1 : 1 : 0.1). See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 160.

⁴¹ The painting was insulated with a double layer of paper. See Marconi, *II. Opis techniczny...*, op. cit.

⁴² Marconi's term. Ibid.

⁴³ The painting was hung on the wall on 20 December 1948. Ibid.

⁴⁴ Ingredients: Venetian turpentine, balsamic turpentine, 1 : 3, ammonia. See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 161.

difficult and time-consuming process, with Professor Marconi declaring it a new problem in the history of conservation.⁴⁵ It took between four and five hours to restore every dm sq.⁴⁶ The ultraviolet examination⁴⁷ showed that only some places on the front were covered with varnish.⁴⁸ After bare spots in the base layer were filled with gesso,⁴⁹ the painting was varnished⁵⁰ in an upright position.⁵¹ Bare spots were stippled with paints made of English pigments on damar medium, “facsimile,” to make the retouching legible from a distance. But the signature’s letters were not redrawn. Some of the conservation materials needed to be imported. Special towers were also constructed to give the conservators access to the upper part of the painting as they cleaned its front, filled in putty in places where the paint layers and the base had been damaged and did other work. The old frame, which had been in use since 1900, was conserved by filling in pieces that had chipped and cleaned, with the participation of carpenters from the State Workshops of Decorative Conservation⁵² (fig. 7).

Ten years later, in 1959, *Grunwald* was loaned for the exhibition “Polské malířství od Canaletta k Wyspiańskému. Ze sbírek Národního Muzea ve Varšavě” [Polish painting from Canaletto to Wyspiański from the collection of the National Museum in Warsaw] organized by the National Gallery in Prague at Valdštejnská jízdárna.⁵³ In 1962, as the exhibition rooms of the National Museum in Warsaw were being reorganized for the 100th anniversary of the museum, the painting was covered with planks.⁵⁴ It was shown again in 1966,⁵⁵ in an exhibition of “Polskie malarstwo historyczne” [Polish historical painting] at the National Museum in Poznań, an event in the national celebrations of the 1000th anniversary of Polish statehood. In 1974 *Grunwald* travelled again, this time to Moscow for the exhibition “Arcydzieła malarstwa polskiego XIX i początków XX wieku” [Masterpieces of Polish painting of the nineteenth and early twentieth centuries], on the 30th anniversary of the creation of the People’s Republic of Poland.⁵⁶ This was the largest show to date of Polish art in the USSR, and also the

⁴⁵ Marconi, *II. Opis techniczny*..., op. cit.

⁴⁶ Ingredients: hydrogen peroxide, ammonia and chloroform purissimum. See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 161.

⁴⁷ Professor Marconi’s Polish term “promienie pozafioletowe” is a poetic term he created, something like “rays beyond violets.”

⁴⁸ Marconi, *II. Opis techniczny*..., op. cit.

⁴⁹ Ingredients: whiting, carpenter’s glue, Venetian turpentine. See Marconi, *O sztuce konserwacji*, op. cit., p. 161.

⁵⁰ Ingredients: varnish, balsamic turpentine, mastic, 3 : 1. Ibid.

⁵¹ Marconi, *II. Opis techniczny*..., op. cit.

⁵² Ibid.

⁵³ *Polské malířství od Canaletta k Wyspiańskému. Ze sbírek Národního Muzea ve Varšavě* [Polish painting from Canaletto to Wyspiański, from the collection of the National Museum in Warsaw], Krystyna Sroczyńska, ed., exh. cat., Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna [former Waldstein Riding School, one of the gallery’s divisions], Prague, 12 May – 12 July 1959 (Prague: Ministerstvo Školství a Kultury, Národní galerie v Praze, 1959).

⁵⁴ “Co z galerią malarstwa? – list Zofii Petrkowskiej z Bielska-Białej do redakcji” [What’s with the painting gallery? – a letter from Zofia Petrkowska of Bielsko-Biała], *Argumenty*, 44, 4 November 1962. Anna Maślowska, *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002*, vol. 2: 1963–1982 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2006), p. 10.

⁵⁵ In the period 16 May – 17 September 1966.

⁵⁶ In the period 16 March – 10 May 1974.

largest in the history of contemporary Polish exhibitions in terms of museum science and protection of monuments.⁵⁷ During the planning meeting of museum directors, Professor Dr Stanisław Lorentz emphasized the prestige of this exhibition, “which will propagate Polish art in Soviet society on a large scale with examples of the best paintings from museums across Poland.”⁵⁸ Appreciating the importance of this show, the National Museum in Warsaw loaned some 200 works, mostly from its permanent exhibition, temporarily closing the Gallery of Polish Painting. Dr Bohdan Rymaszewski announced that the minister of culture and art had asked the National Museum in Warsaw to organize the show, emphasizing that it was being put on in the Soviet capital’s largest exhibition hall and that it “represents an exceptionally weighty event in both artistic and political terms,”⁵⁹ and therefore that it must to be brought together on “unusually short notice.”⁶⁰ He asked the other museums to prepare and restore their exhibits. He also informed the gathering that the National Museum in Warsaw would be responsible for transporting the crated paintings from Krakow to Warsaw by a “separate furniture lorry of the International PKS, [which] would join the convoy from Warsaw and be escorted to Moscow.”⁶¹ He reminded his colleagues about the “possibility that the Cooperative [Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków – Artists’ Cooperative] would contract the preparations of the proper conservation of the paintings for the exhibition using funds appropriated for major renovations.”⁶² The meeting also discussed how to design the Hall of Honour to display *Grunwald*. “After a long discussion, the suggestion came up to hang Weiss’s ‘Manifesto’ and Lentz’s ‘Strike’ on the side walls and to place Alina Szapocznikow’s ‘Polish-Soviet Friendship’ sculpture against the back wall [...]”⁶³

A close inspection of *Grunwald* revealed that it required conservation.⁶⁴ The properties of the adhesive used for lining had changed. Blisters had appeared between the original canvas and the second layer, and the edges had become delaminated (**fig. 8**). Contributing significantly

⁵⁷ Masłowska, *Kronika wystaw...*, op. cit., p. 153.

⁵⁸ *Protokół narady Dyrektorów muzeów zwołanej przez Dyrektora Zarządu Muzeów dr. Bohdana Rymaszewskiego, z dnia 29 stycznia 1974 r.* [Minutes of the meeting of museum Directors organized by the director of the Museum Council, Dr Bohdan Rymaszewski, of 29 January 1974]. Taking part in the meeting were Dr Bohdan Rymaszewski, director of the Museum Council; Professor Dr Stanisław Lorentz, director of the National Museum in Warsaw; Wojciech Fijałkowski, MA, vice-director of the National Museum in Warsaw; Tadeusz Chruścicki, MA, vice-director of the National Museum in Krakow; Professor Dr Kazimierz Malinowski, director of the National Museum in Poznań; Dr Władysław Filipowiak, director of the National Museum in Szczecin; Piotr Łukaszewicz, MA, representative of the National Museum in Wrocław; Ryszard Stanisławski, MA, director of the Museum of Art in Łódź; Zdzisław Ciara, MA, director of the District Museum in Toruń; Alojzy Oborny, MA, director of the Świętokrzyskie Museum in Kielce; Dr Krystyna Sroczyńska, curator of the exhibition; curator of the Gallery of Polish Art of the National Museum in Warsaw, Gabriela Lipkova, MA, chief conservator of the National Museum in Warsaw; Joachim Bieńkowski, administrative director of the National Museum in Warsaw; Lija Skalska, MA, secretary of the exhibition, assistant in the Gallery of Polish Art of the National Museum in Warsaw. The minutes can be found in the conservation documentation maintained by the Chief Conservator’s Office of the National Museum in Warsaw (folder: prace konserwatorskie przy obrazie „Bitwa pod Grunwaldem” i obrazach B. Bellotto zw. Canaletto [conservation work on *The Battle of Grunwald* painting and paintings by B. Bellotto, known as Canaletto]; contractor: Sp. Pracy Artystów Plastyków “Plastyka,” Warsaw, ul. Długa 36).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁴ Dokumentacja konserwatorska [Conservation documentation], no. 60/21, Archive of the National Museum in Warsaw.

to this condition was the leftover oil paint that had been used to saturate the whole back of the painting in the 1920s. Some of the tears were as long as 0.5 cm, which confirmed that they were not fixed together. Changes in colour were also discovered, as was the chipping and abrasion of paint, especially along its edges.

The Artists' Cooperative launched the conservation,⁶⁵ and the cost of its work was estimated at 427,047.50 zlotys.⁶⁶ Serving as experts were Professor Bohdan Marconi, Maria Orthwein and Gustaw Pilecki.⁶⁷ They began with an initial assessment. Next, they secured the paint layers in places with blotting paper and carbon paper and straightened the supports. The edges were reinforced with 75-cm strips,⁶⁸ whose overhang was doubly folded over to support the original margins (**fig. 9**). Wax mass was injected into the gaps between the two layers of canvas, successfully consolidating them. The whole front was cleaned with conservator's soap to remove the layer of dirt and, in places, where retouching had changed and darkened. Next, wax putty was used to fill in gaps, which were then stippled with watercolour. Finally, the whole front was safeguarded with wax with some varnish added.⁶⁹ In the course of the project the painting was rolled and re-rolled four times (**fig. 10**). It was attached to new wooden stretcher bars. The frame was also conserved.⁷⁰

The transports left for Moscow on 18 March 1974 accompanied by Chief Conservator Gabriela Lipkowa and administrative manager Joachim Bieńkowski. At the Polish-Soviet border, a Soviet militia escort took over from the Polish militia. In Moscow, staff of the National Museum in Warsaw and one conservator from Krakow unpacked, hung and repacked the paintings.⁷¹ After the exhibition was over and the paintings had travelled back to Warsaw, *Grunwald* was re-attached to new, rigid aluminium, three-module stretcher bars, which could only be adjusted mechanically with a wrench, one module at a time.⁷² They held it up until 2012.

⁶⁵ Contracted by the National Museum in Warsaw by letter Nr. XXVII-1-1/74 z dnia 3 stycznia 1974 r. [of 3 January 1974].

⁶⁶ *Protokół nr UK/2/74 z posiedzenia Komisji Konserwatorskiej działającej w oparciu o Zarządzenia Nr 64 Prez. Rady Ministrów z dnia 27 XI 1965 r./M.P. Nr 67 poz. 383/ dla ustalenia zakresu, stopnia trudności i zniszczenia oraz wartości prac konserwatorskich przy 26 obrazach sztalugowych [w tym 25 obrazów Canaletta] z Muzeum Narodowego w Warszawie, odbytego w Warszawie dn. 16 stycznia 1974 r.* [Minutes no. UK/2/74 from a meeting of the Conservation Commission working according to Directive No. 64 from the chairman of the Council of Ministers of 27.11.1965, M.P. No. 67 poz. 383/ to determine the extent, degree of difficulty and damage and value of conservation work on 26 easel paintings (including 25 paintings by Canaletto) from the National Museum in Warsaw, taking place in Warsaw on 16 January 1974]. The minutes were signed by citizens representing the Ministry of Culture and the Arts Centre of Documentation of Monuments, Krystyna Sommer, MA; National Museum in Warsaw, vice-director Wojciech Fijałkowski, MA; Professor Stefan Kozakiewicz; Dr Krystyna Sroczyńska, curator of the Polish Painting Collection; Gabriela Lipkow, MA, Chief Conservator; and experts: Professor Bohdan Marconi, Maria Orthwein, MA; Gustaw Pilecki, MA; executors: Zbigniew Majchrowicz, MA; Lucjan Bilecki, MA; Maria Rawdanowicz, MA. These minutes can be found in the conservation documents archived by the Chief Conservator of the National Museum in Warsaw (see the already mentioned file no. 57).

⁶⁷ The conservation was done between 10 January and 16 December 1974 by a team led by Zbigniew Majchrowicz, MA, and made up of: Franciszek Kędzior, MA, Stanisława Majda, MA, and Stanisława Majewska, MA. See conservation documentation, no. 60/21, Archive of the National Museum in Warsaw.

⁶⁸ The adhesive used was a wax-resin mass, but this time damar was used instead of colophony. Ibid.

⁶⁹ Ingredients: natural wax, balsamic turpentine, mastic varnish. Ibid.

⁷⁰ The work consisted of treating with lead tetraoxide, varnishing, shellacking and gilding on a mordant. It was estimated at 47,207 zlotys. Faktura nr 2/UK/2/74/75/259, kosztorys z dnia 9 stycznia 1975 r. [Invoice, estimated budget of 9 January 1975]. Spółdzielnia Pracy Artystów Plastyków "Plastyka." Ibid.

⁷¹ Protokół [Minutes] no. MK/2/74]. Ibid.

⁷² Produced by the Gdańsk shipyard.

In 1976–1982, while the Polish Painting Gallery was being renovated, the *The Battle of Grunwald* was deposited in the Malbork Castle Museum.

In 1999 *The Battle of Grunwald* was loaned to the National Museum of Lithuania in the Old Arsenal of the Lower Castle in Vilnius.⁷³ This was the painting's first show in Lithuania, and it was a part of the ceremonies accompanying the visit to Lithuania by President of Poland Aleksander Kwaśniewski. The idea came from Poland's ambassador, Eufemia Tejchmann, whose letter to National Museum in Warsaw Director Ferdynand B. Ruszczyc emphasized that "to the Lithuanian mind, the Battle of Grunwald is the most important moment of fame and glory of the Lithuanian armed struggle [...] and testimony to the greatness of its nation [...], a reminder of the great military traditions of the Poles and the Lithuanians, which is especially important at a time when the Lithuanian-Polish Peace Force Battalion, LITPOLBAT, is being formed."⁷⁴

Some 170,000 people visited the exhibition. *Grunwald* was accompanied by 65 military objects from the Museum of the Polish Army, whose selection had been approved by its director, Dr Henryk Wielecki. They included a stone cannonball from the Grunwald battlefield.

The loan involved painstaking negotiations. It was a major undertaking, assessed at 203,415 zlotys. The Polish sponsors included BIG Bank S.A. and the PEKAES-Multi-Spedytor transportation firm. The painting's conservation lasted about two months, as numerous earlier procedures had to be repeated. Of the main team of fourteen people who restored it, ten also took part in organizing the exhibition in Vilnius.⁷⁵

The decision to allow *Grunwald* to travel was made with great caution. It was finally decided that the overall state of the painting would allow it to be rolled up. In 1999 its layers were still relatively well consolidated, and the previous conservations had strengthened the support with lining and very broad strips of canvas. But the responsible parties continued to consider the risks involved in a loan. The final decision to release the painting was based on the importance of the show, but this was to be the last time the painting would be loaned. The Polish side stressed the need for full conservation, which would need to be done within a dozen years of its trip to Vilnius. This was noted on the inventory record of the painting.

Preparations for the Vilnius exhibition lasted three months, from 12 January to 12 April. Two working meetings in Vilnius set the conditions for the loan.⁷⁶ They addressed the interior decoration of the exhibition space, the mounting of the painting and security, as well as temperature, humidity and lighting requirements.

The Vilnius museum needed to make major adaptations. These included building an access road for the transport after taking down some fencing and commissioning the Lithuanian

⁷³ On 6 April – 10 August 1999 by agreement signed on 11 January 1999 by Ferdynand B. Ruszczyc, director of the National Museum in Warsaw, and Romualdas Budrys, director of the Lithuanian National Museum in Vilnius.

⁷⁴ Letter of 22 December 1998.

⁷⁵ The director of the National Museum in Warsaw created a team, to be led by senior curator Elżbieta Charazińska and curator Ewa Micke-Broniarek of the Modern Polish Art Collection, and to include chief conservator Dorota Ignatowicz-Woźniakowska and senior renovator Bogusław Janczak from the Conservation Department. Responsible for the security measures was head specialist for public procurement Sławomir Adamczyk, and for finances, head of the Finance Department Wanda Korzeniewska. The conservation team, led by the chief conservator, was made up of: conservator Piotr Lisowski, assistant conservator Anna Lewandowska, renovator Anna Bogdańska, apprentice renovator Marek Święcki and senior renovator Bogdan Grygiel. The Technical Group consisted of assemblers Robert Tyc, Krzysztof Kołodziejczyk, Robert Błaszczuk and senior laboratory technician Tomasz Piórkowski.

⁷⁶ Taking part on the Polish side were Dorota Ignatowicz-Woźniakowska, Bogusław Janczak and Sławomir Adamczyk, and on the Lithuanian side, vice-director Laima Bialopetravičienė, technical director Aleksander Kulikauskas and chief conservator Loreta Meškelevičienė.

army to construct a special bridge. The museum's outside door was significantly enlarged, to allow the crate with the painting to be brought in (fig. 11). The museum took this opportunity to renovate its exhibition rooms.

All the materials and equipment needed to take the painting down were assembled at the National Museum in Warsaw. They included 400 m of climbing ropes, eight pulleys and a special single piece of five-metre-wide felt imported from Belgium.⁷⁷ Bogusław Janczak designed a special aluminium chest measuring 500 × 130 × 130 cm and a roll.⁷⁸ The chest was lined.

Dozens of people were involved in taking the painting off the wall in the Matejko Room, including 20 men holding the ropes. On 15 March at midday, the painting was taken down together with its frame. It was a very dangerous operation. To prevent the canvas from warping along the diagonal, the painting was placed on the floor. Next, it was turned face up onto twelve sawhorses, and its outer frame was taken off. After the back of the painting was secured with two two-metre-wide canvas bands, the painting was turned over again by the same method with ropes and snap hooks. After being taken off its stretcher bars, it was positioned on the floor on top of cardboard, felt and silicone paper (fig. 12).

The first stage of conservation involved cleaning dust off its back and twice pressing its edges on both sides. After it was again turned over face up, dirt was removed from the paint surface.⁷⁹ Next, a thin layer of retouching varnish was administered to secure the paint surface and to bring out and saturate its colours. Paint was applied in bare spots, and the colours used in some previous alterations were modified.⁸⁰ Preparations related directly to transporting the painting to Lithuania were done over Easter. On Easter Monday the painting was wrapped around the roll face up. After Easter, the painting was transported to Vilnius by lorry,⁸¹ where the following week, 5–12 April, was spent preparing it for display. Numerous procedures needed to be repeated, including the reconstruction of layers of gilding on the outer frame.

From the day the exhibition opened, *Grunwald* was the centre of public attention. To enable as many people as possible to see it and in response to the Museum Director, Romualdas Budrys's⁸² request, the exhibition was extended to 30 August. The exhibits returned to Warsaw on 16 September 1999.

On 17 May 2012, after another extensive conservation, *The Battle of Grunwald* was displayed in the Matejko Room of the Gallery of 19th-Century Art. The next instalment of the story of its restoration will appear in next year's issue of *Journal*.⁸³

⁷⁷ Janusz Osiński, sales assistant in the "Świat dywanów" shop in Janki helped to procure it.

⁷⁸ Conducted by COVPOL.

⁷⁹ Balsamic, extracted and Venetian turpentine, ammonia and Contrad 2000 were used to clean it.

⁸⁰ Restaurom-Maimerii watercolours and resin paints were used to fill in the spots.

⁸¹ It was a Volvo with a 13.5-metre semi-trailer.

⁸² Letter of 15 June 1999.

⁸³ The author would like to thank Anna Kielczewska of the Publications Department of the National Museum in Warsaw for editing this text and for our very pleasant cooperation.

Wystawa „Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” (17 maja – 23 września 2012)

Wystawa „Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” poświęcona została fundamentalnemu problemowi społeczeństw ludzkich: napięciu między hierarchią a równością – koniecznością hierarchicznego porządku a pragnieniem (utopią?) równości. Tematem głównym jest relacja między dwiema wielkimi zasadami ustrojowymi: tradycją dawnych społeczeństw hierarchicznych oraz tradycją i formułą demokracji, parlamentaryzmu, ustroju deklaratywnie egalitarnego. Po raz pierwszy w Polsce i na świecie tak postawiony problem stał się tematem ekspozycji muzealnej.

Wystawa przedstawiła w syntetycznym ujęciu historię społeczeństw hierarchicznych oraz mechanizmy współczesnego społeczeństwa, takie jak równość i hierarchizacja komunikacji w sferze internetowej, spektakularyzm medialny jako sposób prezentacji władzy i jednostek, rola czwartej władzy (TV, prasa i media internetowe) w kształtowaniu dzisiejszego społeczeństwa; celebrytizm (gwiazdy medialne jako *simulacra* kultury); wirtualizacja wizerunku publicznego i strategie jego kreowania; kryzys tradycji i wyzwania nowej cywilizacji medialnej. Ukazane zostały najbardziej typowe sposoby podnoszenia statusu społecznego osób i grup ludzkich, czyli sposoby budowania wizerunku publicznego dawniej i dziś – od starożytności po współczesnych celebrytów medialnych. Wystawę tworzyło 546 eksponatów, pochodzących głównie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, uzupełnionych kilkunastoma okazami z muzeów i kolekcji polskich.

Autorami ekspozycji byli Krzysztof Pomian (CRNS, Paryż; Musée de l'Europe, Bruksela), Antoni Ziemia (UW, MNW), Grażyna Bastek (MNW), Aleksandra Janiszewska (MNW) oraz cały zespół kustoszów i pracowników naukowych muzeum. Partnerami Muzeum Narodowego w tym projekcie byli: Musée de l'Europe w Brukseli oraz Uniwersytet Warszawski (Instytut Historii Sztuki). Towarzyszyły jej dwa duże przedsięwzięcia: publikacja obszernej książki problemowej o tym samym co wystawa tytule¹ oraz program edukacyjny (m.in. wieloetapowa dysputa społeczna o mechanizmach demokracji i hierarchiach społecznych)².

¹ *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi*, red. naukowa Krzysztof Pomian, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012. Książka zawiera następujące artykuły: Krzysztof Pomian, *Krótką historią nierówności między ludźmi na przykładzie Europy*; Antoni Ziemia, *Dawna sztuka w służbie władzy – mechanizmy sprawowania władzy poprzez sztukę w społecznościach hierarchicznych*; Mirosława Marody, *Wywyższenie w dobie różnorodności*; Paweł Majewski, *Pojawiać się i znikać – somatyka w przedstawieniach władzy. Szkic*; Monika Dolińska, *Prawo do nieśmiertelności – mumia i sarkofag*; Juliusz A. Chrościcki, *Prawo do nieśmiertelności: trumna z ciałem, uroczysty pochówek, pomnik*; Antoni Ziemia, *Prawo do twarzy – przywilej imiennego wizerunku. Społeczne i antropologiczne funkcje portretu*; Zofia Keler-Piğłowska, *Medal – dokument z życia wyższych sfer*; Barbara Arciszewska, *Wywyższeni: architektura jako instrument hierarchizacji społecznej*; Ewa Orlińska-Mianowska, *Ubiór i jego ozdoby jako oznaki wyższości*; Ryszard Bobrow i Wanda Załęska, *Kultura stołu jako sposób wywyższenia*; Bartek Chaciński, *WWWywyższenie*; Ewa Wójtowicz, *Celebrytizm w sieci. Droga do sławy w Internecie* z.o. Zamieszczone zostały w niej także *Ilustrowana mapa wystawy* (oprac. Grażyna Bastek i Antoni Ziemia) oraz *Spis obiektów na wystawie* (oprac. Aleksandra Janiszewska).

² Program opracował Przemysław Głowacki z zespołem (Dział Edukacji MNW).



Ideowo wystawa dzieliła się na trzy części. Pierwsza traktowała o niezbywalnych przywilejach wywyższonych – elit społecznych. Najwyższym z tych uprawnień jest prawo do nieśmiertelności, czyli symbolicznego uwiecznienia osobistości, realizowane w celebrze pogrzebowej, oprawie egzekwii, sztuce sepulkralnej (grobowce i nagrobki, starożytne, greckie, etruskie i rzymskie stele grobowe; *castra doloris* i katafalki, staropolskie portrety trumienne). Drugie uprawnienie to prawo do twarzy – przywilej imiennego wizerunku, realizowane w dziedzinie portretu, pełniącego funkcję instrumentu wywyższenia społecznego i budowania hierarchii. Wystawiony został wielki zestaw popiersi i głów portretowych od antycznych po dwudziestowieczne. Demokratyzację tego przywileju przyniosła dopiero fotografia portretowa z przełomu XIX i XX wieku (począwszy od dagerotypu przez albumy zdjęć rodzinnych po zdjęcia z automatu).

Osobną narrację, towarzyszącą kolejnym zagadnieniom, prowadziły okazy numizmatyczne – same w sobie wynikające z przywileju wywyższonych do bicia i wydawania monet i medali. Przedstawiały one tematy takie, jak: pogrzeb, pochówek, nagrobek, alegoryka władzy, architektura władzy, pomniki władzy, heraldyka, poczet władców, insygnia władzy, koronacje, narodziny, zaślubiny, supremacja, zwycięstwo, podbój, hołd i triumf militarny, triumfy, pochody, wjazdy, portrety władców i osobistości.

Druga część wystawy miała charakter syntetycznego przeglądu historycznego. Ukazywała najpierw dawne społeczeństwa hierarchiczne, począwszy od starożytnych systemów, w których

il. 1 | fig. 1

„Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” – „Prawo do twarzy. Przywilej imiennego wizerunku”
| “The Elevated: From The Pharaohs to Lady Gaga” – “The right to a face: the privilege of a personal image”

fot. I photo © Zbigniew Dolński / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

„Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” – „Hierarchie dziś” | “The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga” – “Today’s hierarchies”

fot. | photo © Zbigniew Doliński / Muzeum Narodowe w Warszawie

władca jawił się jako bóg, a wywyższenie jego poddanych dokonywało się przez bliskość wobec władcy-boga (pieczęcie mezopotamskie, rzeźba asyryjska i egipska), oraz takich, w których panował władca z boskiego nadania, otoczony sakrą (idea cesarstwa rzymskiego z apoteozą cezara, przejęta w koncepcjach bizantyńskich bazyleusów, książąt nubijskich, monarchów nowożytnych). W dawnych hierarchiach społecznych istniały trzy podstawowe kryteria elewacji: wywyższenie z urodzenia, okazywane poprzez system heraldyki, genealogii, orderów, wywyższenie mocą pieniądza oraz wywyższenie mocą wykształcenia, wiedzy, dokonań intelektualnych i twórczych. Istotną rolą kreującą prestiż elit były przejawy pobożności wywyższonych (np. fundacje dzieł sztuki religijnej). Elita wykształcała cały system atrybutów władzy. Były nimi obrazy (wizerunki gloryfikacyjne: portret tronującego władcy, portret posagowy, portret konny), dźwięki (np. muzyka uroczystości koronacyjnych bądź funeralnych, muzyka stołowa) oraz słowa (tytulatury monarsze). A przede wszystkim stroje i rekwizyty. Ubiór koronacyjny na przykład podlegał różnym strategiom politycznym, jak w przypadku elekcyjnych królów polskich: gdy monarcha przedstawiany był w kostiumie szlachecko-narodowym (w istocie ubiorze republikańsko-obywatelskim), prezentował się jako obywatel republiki – Rzeczypospolitej Obojga Narodów – wybrany na „pierwszego wśród równych”; gdy pojawiał się w ogólnoeuropejskim stroju monarszym, koronacyjnym lub antykizowanym stroju rzymskim, rościł sobie pretensje do dziedzicznej, absolutnej władzy spoza wyboru. Hierarchię

społeczną budowały też określone miejsca i rytuały: rezydencje (pałace i ogrody), symboliczna architektura władzy (łuk triumfalny, kolumna, obelisk) oraz ceremonie (koronacje, intronizacje, inwestytury, obwieszczenie narodzin, zaślubiny, audiencje i hołdy, triumfalne wjazdy i pochody itp.) oraz rozrywki (polowania, zabawy w parku, gry, turnieje, bankiety, ucztu, bale itp.). Obszarem ceremonialnej ostentacji władzy była kultura stołu i biesiadowania (np. zastawa stołowa hrabiego Henryka Brühla – *Serwis łabędzi*).

Kolejny dział historyczny wystawy – *Pod pozorami równości. Hierarchie republikańskie* – sygnalizował ustroje proklamujące (deklaratywną) równość jako negację hierarchii z urodzenia. Ukazane zostały na sygnalnych przykładach etos arystokracji w demokracjach i oligarchiach greckich (grecka figura atlety, sugerująca upodobnienie wyniesionego człowieka do boga Apollina i oznaczająca przynależność do elity z racji przyrodzonej i ćwiczonej siły i piękna cielesnego generującego piękno moralne, szlachetności i męstwo); etos obywatelski w starożytnym Rzymie republikańskim i cesarskim (rzeźbiarskie popiersie obywatela) oraz republikańskie ustroje średniowieczne i nowożytne: Wenecja jako republika arystokracji miejskiej kierowana przez dożę, Zjednoczone Prowincje Niderlandzkie jako republika patrycjatu miejskiego kierowana przez *stadhoudera*, oraz szlachecko-magnacka Rzeczpospolita Obojga Narodów, kierowana przez elekcyjnego monarchę. Sprawowanie władzy w tym ostatnim ustroju dokonywało się na mocy wolnej elekcji oraz prawodawstwa stanowionego w ustawach (konstytucjach) przez parlament (sejm), obradujący pod przewodnictwem króla, co stanowiło wyraz napięcia między hierarchią a utopią równości. Wizerunki polskiej magnaterii XVII–XVIII wieku uprzytomniały, że strój był dla niej nośnikiem ideologii politycznej. Możliwość władcy lub arystokrata mógł się zaprezentować w odzieniu niesłusznie zwanym ubiorem narodowym, który w istocie był strojem obywatelskim, rozumianym jako rodzimy, przynależny do „ludu” Rzeczypospolitej, czyli szlachty. Oznaczał obywatela republiki – wspólnotowego państwa deklarowanej równości i demokracji parlamentarnej. Natomiast ubiór cudzoziemski przybrany przez magnata wywyższał go z rzeszy obywatelskiej i wskazywał na przynależność do ponadnarodowej elity dworskiej. Strój rycerski (w zbroi) mógł mieć dwojakie znaczenie: przywołując cnotę męstwa, sugerował albo przynależność do rycerstwa stanowego z hierarchii lenno-feudalnej, albo sięganie do tradycji antycznych *milites*, zwłaszcza obywateli Rzymu z ich etosem równościowym. Zasadę równości wobec prawa i wprowadzenie praw równościowych w Europie XIX–XX wieku ilustrowała seria litografii Stanisława Lentza z portretami posłów polskiego I Sejmu Ustawodawczego z roku 1919, przeciwstawiona malarskiej serii posłów dawnego Sejmu Czteroletniego 1784–1791 (pędzla Józefa Peszki). Wybory do sejmu w 1918 roku (na rok 1919) były pierwszym w pełni równościowym aktem demokracji, w którym udział wzięli mężczyźni, kobiety oraz mniejszości etniczne i religijne. System ten utrwalała konstytucja marcowa (1921).

Od ustrojów demokratycznych i mniej lub bardziej równościowych następowały w historii ciągle nawroty do systemów autorytarnych, które na wystawie zostały nazwane okresami regresu. Europę autorytarną prezentował wątek: *Józef Piłsudski – od obywatela do dyktatora*, ukazujący dwa wydania ikonografii marszałka: kult cnót obywatelskich w wizerunkach skromnego legionisty i obywatela w szynelu bez dystynkcji, przeciwstawiony kultowi jednostki w gloryfikacyjnych wizerunkach Naczelnika – przywódcy i władcy narodu i państwa. Europę totalitaryzmów uobecniało zestawienie propagandowych fotografii i filmów (m.in. Leni Riefenstahl) oraz munduru NSDAP z obozowym pasiakiem i obrazami Jonasza Sterna, Xawerego Dunikowskiego i Andrzeja Wróblewskiego, ukazujących bezwzględność nowego społeczeństwa niewolniczego w sprawowaniu władzy nad życiem i śmiercią. Stalinizm i „realny” komunizm niosły deklarację równości, była to jednak równość pozorowana – z kultem Wodza, nowymi zbiorowymi bohaterami hierarchicznego wywyższenia – funkcjonariuszami

partii, przeciwnymi „ludowi” pracowników i proletariatu, propagandowo prezentowanemu jako wspólnota równych i zadowolonych obywateli.

Trzecia i ostatnia część wystawy – *Hierarchie dziś* – poświęcona była społeczeństwu współczesnemu. Dzisiejsze społeczeństwo demokratyczne, oparte na zasadach równości obywateli wobec prawa, przestrzegania praw człowieka oraz wolności słowa, pozostaje jednak nadal całkowicie zhierarchizowane. Wciąż działają tradycyjne kryteria wywyższenia przez bogactwo, wykształcenie i talent, ale już nie kategoria urodzenia, zastąpiona kryterium urody, cielesnej atrakcyjności, a przede wszystkim zdolności do autopromocji. Platformą, na której buduje się i utrwała pozycję społeczną są media. Wizerunek publiczny osoby zmienił się na rzecz promowania celebrytów i osobistości, poprzedzony dawnym kultem diw operowych, hollywoodzkich gwiazd filmowych oraz ikon popkultury (pop-art, Andy Warhol). Na digitalnych tabletach – samych w sobie „gadżetach popkultury” – pokazane zostały znane polskie osobistości świata polityki, kultury, sztuki, muzyki, sportu oraz ikoniczne idole tłumów. Niektóre wizerunki stanowią już tylko symulakry (wedle pojęcia Jeana Baudrillarda) – znaki pozbawione już znaczenia, prezentowane dla nich samych, dla ostentacji „bycia widocznym i widzianym”. Internet zaś umożliwia w portalach społecznościowych autokreację wizerunku przez każdego użytkownika, który może nadać swej osobie elitarny prestiż i uczynić się obiektem podziwu. Wpływa to też na przekształcenie tradycyjnego obrazu polityka – jak pokazują plakaty wyborcze – z męża stanu (Tadeusz Mazowiecki) bądź działacza albo rewolucjonisty (Lech Wałęsa) w osobistość eksponującą dla celów politycznych swą cielesność i seksualność (Marta Ratuszyńska), a zjawisko internetowej popularności coraz częściej staje się przedmiotem wykreowanych prowokacji artystyczno-społecznych (wirtualna *Kampania prezydencka Wiktorii Cukt*, 2001; film Marcela Łozińskiego *Jak to się robi?*, 2006). Świat medialnego celebrytizmu łączy się ze skrajnym rozwarstwieniem społecznym na wąską i płytką elitę ludzi zamożnych (wielkiego kapitału oraz najśłynniejszych celebrytów) oraz resztę masy ludzkiej. Wystawa uwidaczniała to zjawisko poprzez zderzenie wizerunków celebrytów oraz produktów najwyższego luksusu „markowego” z fotogramami blokowisk autorstwa Nicolasa Grosppierre’a (2007–2012).

Zamknięciem ekspozycji była seria fotogramów Oskara Dawickiego *Nekrologi* (2004), które znalazłszy się w części *Prawo do nieśmiertelności* obok *castrum doloris* – stanowiąc poniekąd symboliczny powrót do początku wystawy, a jednocześnie dając krytyczne spojrzenie na współczesny kult celebrytów i dobitnie komentując umowność oraz nietrwałość medialnych sław, choćby i osób najbardziej zasłużonych i godnych.

| The Exhibition “The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga” (17 May – 23 September 2012)

The exhibition “The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga” was devoted to a key problem in human societies, the tension between hierarchy and equality, with the need for hierarchical order and the desire (utopia?) of equality. Its main theme was the relationship between two great governing principles: the traditions of old hierarchical societies and the democratic tradition and formula, with parliamentarism and *soi-disant* egalitarianism. It was the first time in Poland and the world that this concept thus defined became the subject of a museum exhibition.

The exhibition synthesized the history of hierarchical societies and mechanisms of contemporary society such as equality and hierarchization of communications on the Internet, media spectacularity as a way to represent powers and individuals, the role of the fourth estate (television, press and Internet media) in shaping today’s society; celebrityism (media stars as simulacra of culture); the virtualization of the public image and strategies for creating it; the crisis of tradition and the challenges of the new media civilization. The exhibition shows the most typical ways of raising the social status of individuals and groups, in other words, methods of building a public image yesterday and today, from antiquity to contemporary media celebrities. Making up the show were 546 exhibits, mostly from the holdings of the National Museum in Warsaw, with a dozen or so from other Polish museums and collections.

The exhibition was created by Krzysztof Pomian (CNRS, Paris; Musée de l’Europe, Brussels), Antoni Ziemba (University of Warsaw, National Museum in Warsaw), Grażyna Bastek (NMW), Aleksandra Janiszewska (NMW) and the whole team of the museum’s curators and researchers. The museum’s partners were Musée de l’Europe in Brussels and the Institute of Art History, University of Warsaw. Accompanying it were two major projects, the publication of a large, eponymous book discussing the issues focal to the exhibition¹ and an

¹ *Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi*, Krzysztof Pomian, ed. (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2012). The book consists of the following articles: Krzysztof Pomian, “Krótka historia nierówności między ludźmi na przykładzie Europy” [A short history of inequality between people using the example of Europe]; Antoni Ziemba, “Dawna sztuka w służbie władzy – mechanizmy sprawowania władzy poprzez sztukę w społecznościach hierarchicznych” [Old art in the service of people in power: The mechanisms of exercising power with art in hierarchical societies]; Mirosława Marody, “Wywyższenie w dobie różnorodności” [The elevated in an era of diversity]; Paweł Majewski, “Pojawiać się i znikać – somatyka w przedstawieniach władzy. Szkic” [To appear and to disappear: The somatics in representing those in power. A sketch]; Monika Dolińska, “Prawo do nieśmiertelności – mumia i sarkofag” [The right to immortality: The mummy and the sarcophagus]; Juliusz A. Chrościcki, “Prawo do nieśmiertelności: trumna z ciałem, uroczysty pochówek, pomnik” [The right to immortality: The coffin with the body, the burial ceremony, the monument]; Antoni Ziemba, “Prawo do twarzy – przywilej imiennego wizerunku. Społeczne i antropologiczne funkcje portretu” [The right to a face: The privilege to a named image. The social and anthropological functions of the portrait]; Zofia Keler-Piętowska, “Medal – dokument z życia wyższych sfer” [The medal: A document from the life of the upper strata of society]; Barbara Arciszewska, “Wywyższeni: architektura jako instrument hierarchizacji społecznej” [The elevated: Architecture as an instrument of social hierarchization]; Ewa Orlińska-Mianowska, “Ubiór i jego ozdoby jako oznaki wyższości” [Dress and its embellishments as signs of superiority]; Ryszard Bobrow

education programme, which included a multi-segment public debate about the mechanisms of democracy and social hierarchies.²

The exhibition was divided into three conceptual parts. The first one addressed the irrepressible privileges of the elevated, of social elites. The uppermost of these privileges is the right to immortality, which symbolically eternalizes the prominent person through the funeral rite, sepulchral art (tombs and tombstones, steles of antiquity, Greece, Etruscans and Romans; *castra doloris* and catafalques, Old Polish coffin portraits). The second entitlement is the right to a face, the privilege of having a named image as a portrait serving social elevation and constructing hierarchy. The first room of the exhibition was crowded with busts and portrait heads ranging from antiquity to the twentieth century. The right to a face was only democratized by portrait photography at the turn of the nineteenth and twentieth centuries (beginning with the daguerreotype and progressing to family photograph albums and photo booths).

Numismatic specimen, which in themselves stemmed from the privilege of the elevated to mint and issue coins and medals, told their own narrative, which accompanied the sequence of issues. They represented themes such as the funeral, the burial, the tombstone, the allegories of power, the architecture of power, the statues of power, heraldry, the assembly of Polish rulers, the insignia of power, coronations, births, nuptials, supremacy, victory, conquest, homage and military triumph, parades, entries and portraits of rulers and of distinguished persons.

The second part of the exhibition provided a synthetic historical overview. First, it showed the old hierarchical societies, beginning with the systems of antiquity where the ruler appeared as a deity and his subjects were elevated through proximity to him (Mesopotamian stamps, Assyrian and Egyptian sculpture) and those societies in which the ruler governed by divine appointment, surrounded by sacrum (the idea of the Roman Empire with the apotheosis of Caesar, which would be adopted in the conceptions of the Byzantine Basileus, Nubian princes and modern monarchs). The old hierarchical societies believed in three basic criteria for elevation: elevation by birth seen in the system of heraldry, genealogy and orders; elevation with money and elevation through the power of education, knowledge and intellectual and creative achievement. Demonstrations of the elevated ones' piety (the funding of works of religious art) played an important part in building the elites' prestige. The elite created a comprehensive system of attributes of power. They included paintings (glorifying images, the portrait of the current ruler, the statue as portrait, the equestrian portrait), sounds (coronation or funereal music, table music) and words (monarchs' titles). But, above all, by dress and props. For example, coronation dress was subjected to various political strategies, as was the case of the elected Polish kings: when the monarch appeared in nobility-national dress (which in fact was republican-civic), he was presenting himself as a citizen of the republic, of the Polish-Lithuanian Commonwealth, who had been elected as "first among equals"; when he appeared in universal European royal, coronation dress or in Roman costume made to look antique, he was claiming hereditary, absolute power that defied choice. Specific places and rituals also constructed social hierarchy: residences (palaces and gardens), the symbolic architecture of power (the triumphal arch, column, obelisk) and ceremonies (coronations, enthronements,

i Wanda Załęska, "Kultura stołu jako sposób wywyższenia" [The culture of the table as a method of social elevation]; Bartek Chaciński, "WWWywyższenie" [EleWWWation]; Ewa Wójtowicz, "Celebrytyzm w sieci. Droga do sławy w Internecie 2.0." [Celebrity on the Internet. The road to fame on the Internet 2.0.]. It also includes an illustrated map of the exhibition created by Grażyna Bastek and Antoni Ziemia and a list of exhibits by Aleksandra Janiszewska.

² Przemysław Głowacki and team (Education Department of the National Museum in Warsaw) developed this programme.

investitures, birth announcements, weddings, audiences and homages, triumphant entries and parades) and leisure (hunts, games in the park, sports, tournaments, banquets, feasts, balls). The culture of the table and of feasting (such as Heinrich, Count von Brühl's *Swan Service*) was a space where the ostentation of power could be celebrated.

The exhibition's next historical section, "A façade of equality. Republican hierarchies," announced regimes that proclaimed equality to negate the hierarchy of birth. It used examples to signal the aristocratic ethos in Greek democracies and oligarchies (the Greek athlete's figure, which suggests a similarity between the elevated human and the god Apollo and marks being part of the elite thanks to a native and a practised strength and corporal beauty, which in turn generate moral beauty, nobility and virility); civic ethos in republican and imperial Rome (sculpted bust of a citizen) and the mediaeval and modern republican regimes: Venice as a republic of the urban aristocracy directed by the doge, the Republic of the United Provinces of the Netherlands as a republic of urban patricians led by the *stadhouder* and the noble-magnate Polish-Lithuanian Commonwealth governed by the elected monarch. In the latter regime, power was exercised through free elections and legislation created by laws (constitutions) by the parliament (Sejm), which convened with the king as chairman, expressing the tension between hierarchy and the utopia of equality. The portraits of seventeenth- and eighteenth-century Polish magnates made it clear that for them dress carried political ideology. The ruler or the aristocrat could appear in dress wrongly called national costume, which in fact was civic dress perceived as native, belonging to the Commonwealth's "people," the nobility. It signified being a citizen of the republic, a communal state of declared equality and parliamentary democracy. Foreign dress, however, when worn by a magnate raised him above the mass of citizens and indicated that he belonged to a supranational court elite. The knight's dress (armour) could be ambiguous: by referring to the virtue of courage, it either suggested belonging to the knightly order from the feudal hierarchy or referred to the traditions of the *milites* of antiquity, especially the citizens of Rome with their egalitarian ethos. A series of lithographs by Stanisław Lentz with portraits of the deputies to the First Constitutional Assembly in 1919 illustrate the principle of equality before the law and the introduction of laws of equality in Europe in the nineteenth–twentieth centuries. It was juxtaposed to a series of paintings of deputies to the Four-Year Sejm of 1784–1791 by Józef Peszka. The Sejm elections in 1918 (for 1919) were the first fully equal democratic act, since men, women and ethnic and religious minorities took part. The March Constitution of 1921 established this system.

Authoritarian systems, which the exhibition called periods of regression, recurred regularly after democratic and more or less egalitarian regimes. The motif of "Józef Piłsudski – from citizen to dictator" showed authoritarian Europe through the two versions in the marshal's iconography: the cult of civic virtues presented in the images of a modest legionary and citizen in an army coat devoid of distinctions juxtaposed to the personality cult shown in the glorifying images of the Chief, leader and ruler of nation and state. Totalitarian Europe was represented by the contrast of propaganda photographs and films (including some by Leni Riefenstahl) and a Nazi uniform with a concentration camp inmate's striped uniform and paintings by Jonasz Stern, Xawery Dunikowski and Andrzej Wróblewski, which showed the absolutism of the new slave society's reign over life and death. Stalinism and "real" communism proclaimed equality, but it was only pretend equality with the cult of the Leader, new collective heroes hierarchically elevated, the party functionaries, juxtaposed to the "people," employees and proletarians, whom the propaganda portrayed as a community of equal and satisfied citizens.

"Today's hierarchies," the section devoted to contemporary society, was the third and last part of the exhibition. Our democratic society, despite its foundation of the principles of

citizens' equality under the law, observance of human rights and the freedom of expression, remains deeply hierarchical. The traditional criteria of elevation by wealth, education and talent remain in force, but not birth, which has been replaced by beauty, physical attractiveness and, above all, talent for self-promotion. The media are the platform for building and maintaining social position. A person's public image has been transformed into the promotion of celebrities and personalities, which followed from the cult of opera divas, Hollywood stars and icons of pop culture (pop-art, Andy Warhol). Digital tablets, which in themselves are "gadgets of pop culture," showed well-known Poles from the worlds of politics, culture, the arts, music, sport and iconic crowd idols. Some of the images are no more than simulacra (as defined by Jean Baudrillard), symbols lacking meaning, which are presented for their own sake, for the ostentation of "being visible and being seen." The Internet's social portals, in turn, make it possible for any user to self-create his image, to give himself elite prestige and make himself the object of admiration. As is shown by election posters, this also shapes the transformation of the traditional image of the politician from a statesman (Tadeusz Mazowiecki) or an activist or revolutionary (Lech Wałęsa) into a personality who exposes his corporality or sexuality for political gains (Marta Ratuszyńska), while the phenomenon of Internet popularity increasingly becomes the subject of fabricated artistic-social provocations (the virtual *Kampania prezydencka Wiktorii Cukt* [The presidential campaign of Wiktoria Cukt], 2001; Marcel Łoziński's film *Jak to się robi?* [How It's Done], 2006). The world of media celebrityism combines with the extreme division of society into a narrow and shallow elite of the wealthy (big capital and the top celebrities) and the rest of the human masses. The exhibition interpreted this phenomenon by provoking a collision of images of celebrities and top-brand luxury products with Nicolas Groszpiere's photograms of cheap apartment blocks (2007–2012).

Closing the exhibition was a series of photograms by Oskar Dawicki, *Obituaries* (2004). They were placed in "The Right to Immortality" section, next to the *castrum doloris*, symbolically returning to the beginning of the exhibition, where they also gave a critical perspective on the contemporary cult of celebrities and commented forcefully on the relativity and evanescence of media celebrities, even the most deserving and distinguished ones.

Międzynarodowa wystawa „Europa Jagellonica” – spotkanie Starej i Nowej Europy (10 listopada 2012 – 27 stycznia 2013)

Od 19 maja 2012 roku w Galerie Středočeského kraje w Kutnej Horze oglądać można było czesko-polsko-niemiecką wystawę „Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów”. Do końca września eksponowano arcydzieła malarstwa tablicowego, rzeźby, złotnictwa, tkanin, rzemiosła artystycznego, iluminowanych rękopisów, wczesnej grafiki, płatnerstwa oraz dokumentów historycznych z najważniejszych zbiorów europejskich. Ponad 300 bezcennych obiektów prezentowało ten do niedawna zapomniany okres rozkwitu sztuki i kultury.

Przygotowania do wystawy trwały dwa lata i były prowadzone przez Galerie Středočeského kraje w Kutnej Horze, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie oraz Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte (HBPG) w Poczdamie, pod kierunkiem Geisteswissenschaftliche Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) w Lipsku. Wystawa jest zatem wynikiem międzynarodowych i interdyscyplinarnych badań prowadzonych w dziedzinach takich jak historia, muzykologia, historia sztuki, architektury, ekonomii, Kościoła czy techniki – zaprezentowanych w sposób zrozumiały dla publiczności międzynarodowej. Realizacja projektu łączyła się z przekraczaniem granic naukowych zakreszonych granicami państw, co odzwierciedla dążenie do ukazania europejskich dziejów i kultury w kontekście historycznej, międzynarodowej sieci kontaktów i wpływów. Ponadnarodowym celem projektu było przybliżenie współczesnym Europejczykom tradycji kulturalnego i artystycznego dialogu w Europie Środkowej u progu nowożytności. Wystawa będzie prezentowana w trzech odsłonach: w Kutnej Horze, Warszawie i Poczdamie, każda będzie miała inny temat przewodni wynikający z lokalnej specyfiki, jednak ukazany na historycznym europejskim tle. Zrealizowanie takiej inicjatywy nie obyłoby się bez ogromnego wsparcia licznych instytucji z Europy i Stanów Zjednoczonych – muzeów, publicznych i prywatnych kolekcji, bibliotek, archiwów i kościołów, które zdecydowały się wypożyczyć swoje bezcenne przedmioty. „Europa Jagellonica” odbywa się pod patronatem ministrów spraw zagranicznych Republiki Czeskiej, Polski i Niemiec oraz dzięki wsparciu uzyskanemu między innymi w ramach Programu Kultura Unii Europejskiej.

U progu epoki nowożytnej Europa Środkowo-Wschodnia stanowiła trzon ziem rządzonych przez dynastię Jagiellonów. W owym czasie była to najpotężniejsza rodzina panująca w tej części kontynentu – władała Litwą, Polską, Czechami, Morawami, Śląskiem, Górnymi i Dolnymi Łużycami, Węgrami i Chorwacją – rozległymi terenami między Bałtykiem a Adriatykiem i Morzem Czarnym. Jej panowanie charakteryzowało się tolerancją wobec kulturowej różnorodności. Na przestrzeni dwóch wieków Jagiellonowie byli świadkami jej narodzin i rozwoju umacnianego dynastycznymi więzami z innymi dworami europejskimi. Ta część Europy stała się sceną przenikania się kultur, grup etnicznych, języków i religii, które rozkwitły obok siebie i współistniały we względnej tolerancji, ustanawiając bogatą sieć wzajemnych wpływów



MN / Muzeum Narodowe
w Warszawie

EJ

Europa Jagellonica
1386–1572

Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów

10/11/2012 — 27/01/2013

Muzeum Narodowe w Warszawie
Zamek Królewski w Warszawie

www.mnw.art.pl www.zamek-królewski.pl

i inspiracji. Dzięki temu możemy dziś stanąć w obliczu bogatego artystycznego dziedzictwa budowanego wszak nie bez pojawiających się problemów. Dzisiejsza Europa może nawiązać do tych tradycji kulturowej wymiany, artystycznej i społecznej mobilności, jaka miała wówczas miejsce w Europie Środkowej.

Przełom piętnastego i szesnastego wieku jest jednym z najważniejszych momentów w historii kultury europejskiej. Późnośredniowieczne społeczeństwo ulegało dynamicznym zmianom wynikającym m.in. z upowszechnienia druku, coraz szerszej recepcji humanizmu czy rosnącej roli reformatorskich ruchów religijnych. Handel w coraz większym stopniu oparty był na pieniądzu, a interesy prowadzone przez kupieckie i górnicze rodziny miały coraz częściej międzynarodowy charakter. Bogate złoża srebra stały się łatwiej dostępne dzięki ulepszeniu metod górniczych, stając się podstawą rosnącej zamożności miast i ich mieszkańców, a górnictwo samo w sobie stało się tematem w sztuce. Zagadnienie to jest przedmiotem pierwszej odsłony wystawy „Europa Jagellonica” w Kutnej Horze, w owym czasie jednego z najważniejszych ośrodków wydobywania srebra w Europie Środkowej. Kutná Hora została przebudowana za panowania Władysława II, od 1471 króla Czech, a od 1490 roku Węgier, najstarszego syna króla Polski, Kazimierza IV Jagiellończyka i Elżbiety Habsburżanki. Historyczne zabytki tego znajdującego się na Liście Światowego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO miasta tworzą oryginalną scenografię dla wystawy i uzupełniają obiekty na niej prezentowane.

Dzięki przemysłowej polityce dynastycznej, Jagiellonowie stworzyli sieć powiązań z ważnymi rodami panującymi w Europie. Stało się to jednym z istotnych czynników stymulujących ekonomiczną i kulturalną wymianę ponad granicami. Biorąc pod uwagę szerszy aspekt rodzinnych koneksji, wystawa, która będzie miała miejsce w Poczdamie koncentrować się będzie na tej właśnie kwestii, poczynając od intensywnych, nieraz bardzo bliskich, relacji pomiędzy Jagiellonami a elektorami brandenburskimi z dynastii Hohenzollernów.

Wcześniej jednak, na wystawie w Muzeum Narodowym i w Zamku Królewskim w Warszawie, od listopada 2012 do lutego 2013 roku, zostaną pokazani poszczególni członkowie dynastii Jagiellonów i ich artystyczny patronat, poczynając od Władysława II Jagiełły, Wielkiego Księcia Litwy i założyciela dynastii, który w 1386 roku poślubił dwunastoletnią królową Polski, córkę zmarłego króla Węgier Ludwika Andegawęńskiego, Jadwigę. Jej słynny kielich wykonany z górskiego kryształu (il. 1) będzie jedną z atrakcji ekspozycji w Zamku Królewskim. Oprócz niego zobaczyć tam będzie można wiele cennych darów Władysława Jagiełły dla ważnych kościołów z terenów Królestwa Polskiego, a także dzieła zamówione przez jego synów i wnuków, na Zygmuncie II Augustcie, ostatnim męskim przedstawicielu dynastii Jagiellonów na królewskim tronie, kończąc.

Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie poświęcona będzie europejskiemu wymiarowi panowania Jagiellonów – regionom i ważnym miastom oraz ich artystycznej produkcji. Zaprezentowani zostaną członkowie dworu królewskiego – wywodzący się zarówno z arystokracji, jak i z kleru oraz bogatych rodzin patrycjuszowskich, którzy wykształcenie zdobywali na uniwersytetach w Krakowie, Wiedniu, Lipsku czy Padwie, utrzymujący żywe kontakty z najsłynniejszymi humanistami i uczonymi z całej Europy. To właśnie oni byli potencjalnymi patronami, którzy promowali idee humanizmu i renesansu w literaturze, nauce i sztuce.

W 1508 roku morawski uczony zamówił drogocenną patelnię, której forma naśladowała antyczne naczynie (il. 2). Wykonana ze szczerzego złota, ważyła ponad 800 gramów, dekorowana była dwudziestoma dwiema rzymskimi monetami (część z nich została zamieniona między 1703 a 1752 rokiem). Inskrypcja po wewnętrznej stronie: „AVG. OLOM. SIBI. ET. GRATIAE. POSTERITATI. MDVIII” ujawnia imię zamawiającego dzieło i dedykuje je „GENIO LIBEROQ. PATRI”. Morawskim uczonym był Augustinus Olomucensis (1467–1513), syn kuśnierza Ägidiusa Käsenbrota, zamożnego patrycjusza z Ołomuńca. W latach 1484–1488 studiował filozofię (co w tym czasie w Europie Środkowej było często spotykane) na uniwersytecie w Krakowie. W 1494 roku został doktorem prawa kanonicznego i sztuk wyzwolonych na uniwersytecie w Padwie. Tam też najprawdopodobniej zamówił plakietę, która później

il. 1 | fig. 1

Kielich królowej Jadwigi
 | Chalice of Jadwiga
 of Poland, Grünes
 Gewölbe, Staatliche
 Kunstsammlungen
 Dresden

fot. | photo Jürgen Karpinski



(wraz z monetami antycznymi) ozdobiła złotą czarę. Po powrocie z Włoch rozpoczął pracę jako skryba na dworze Władysława II króla Czech i Węgier w Budzie, gdzie w 1496 roku został pierwszym sekretarzem króla. Wśród dworzan i zaufanych władcy znaleźć było można wielu słynnych uczonych z całej Europy, przykładowo polskiego astronoma Marcina Bylicę (1433–1493), niemieckiego poetę i uczonego Konrada Celtisa (1459–1508), Stanisława Turzo (zm. 1540), biskupa Ołomuńca czy Jana Turzo (1464 lub 1466–1520), biskupa Wrocławia. Uważa się, że Augustinus podarował temu ostatniemu podobną do zamówionej dla siebie paterę. Jako kanonik w Brnie i proboszcz w Ołomuńcu Augustinus był bliskim przyjacielem wspomnianego



Konrada Celtisa, któremu dedykował kilka swoich prac. Pozostawał w ścisłym kontakcie z wieloma środowiskami uczonych.

Złota patera Augustinusa mogła być używana w jednej z grup uczonych podczas tajnych rytuałów wywodzących się z antycznej tradycji związanej z Akademią Platońską i dionizyjskimi misteriami, wskrzeszonymi przez humanistów. Rytuały te związane były ze starożytnym kultem Bachusa / Dionizosa, który został wyobrażony na plakiecie umieszczonej pośrodku, wewnątrz czary, jako skrzydlaty chłopiec trzymający w ręku kiść winogron. Był to bóg natchnienia i patron poetów. Uważano, że jego wino dodawało ludzkiej myśli lekkości i polotu, niczym skrzydła ptakom.

Augustinus Olomucensis to typowy przedstawiciel międzynarodowego kręgu uczonych, wpływających na rozwój kultury i sztuki w Centralnej Europie u progu renesansu. Jego patera (dziś w kolekcji Grünes Gewölbe w Dreźnie) jest jednym z najwspanialszych dzieł tego czasu i będzie jedną z wielu atrakcji wystawy „Europa Jagellonica” w Muzeum Narodowym w Warszawie.

il. 2 | fig. 2

Złota patera
Augustinusa
Olomucensis | Gold
bowl of Augustinus
Olomucensis, 1508,
Grünes Gewölbe,
Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden

fot. | photo Jürgen Karpinski

| The International Exhibition “Europa Jagellonica” – A Meeting of Old and New Europe (10 November 2012 – 27 January 2013)

“Europa Jagellonica 1386–1572. Art and Culture in Central Europe under the Jagiellonian Dynasty,” the first venue of the Czech-Polish-German exhibition opened in the Central Bohemian Gallery in Kutná Hora on 19 May 2012. Until the end of September, masterpieces of panel painting, sculpture, goldsmithing and textile, as well as works of applied art, illuminated manuscripts, early prints, armouries and historical documents could be admired. More than 300 precious works of art were brought together from the most important European collections to bring to life this forgotten era of flourishing arts and culture.

The exhibition was carefully prepared over the last two years by the Central Bohemian Gallery in Kutná Hora, the National Museum in Warsaw, the Royal Castle in Warsaw and the House of Brandenburg-Prussian History (HBPG) in Potsdam, under the guidance of the Centre for the History and Culture of East Central Europe (GWZO) at the University in Leipzig. It is a result of multinational and interdisciplinary research in history, musicology, history of art and architecture, economic history, ecclesiastical history and history of technology, which is now being made accessible to an international public. The goal of the transnational focus of the project is to confront the Europeans of today with the forgotten traditions of the cultural and artistic contacts throughout Central Europe at the dawn of the modern age. The realization of the project was inevitably bound up with transcending scholarly approaches defined by national borders, as was the intention to display European history and culture within its historical, international network of contacts and influences. The exhibition will be hosted at three venues: in Kutná Hora, Warsaw and Potsdam; each one will have a different thematic focus, combining local traditions with a historical European dimension. This scope was only possible with the generous support of many cultural institutions from Europe and the United States – museums, public and private collections, libraries, archives and many churches, which were willing to lend their precious works of art. “Europa Jagellonica” is being held under the auspices of the ministers of foreign affairs of the Czech Republic, Poland and Germany and supported, among others, by the Culture programme of the European Union.

At the onset of the Early Modern Age, Eastern and Central Europe formed the core of the realm of the Jagiellonians, the most powerful dynasty in this part of the continent. They ruled Lithuania, Poland, Bohemia, Moravia, Silesia, Upper and Lower Lusatia, Hungary and Croatia – a vast area stretching from the Baltic to the Adriatic and Black Seas. Their reign was distinguished by tolerance of cultural diversity. Spanning two centuries, the Jagiellonians witnessed the unfolding of a unique cultural diversity, encouraged by dynastic ties to other European rulers, which now confronts us with a rich artistic heritage. This part of Europe

was the setting for a fertile overlap of cultures, ethnic groups, languages and religions, which flourished next to one another in considerable tolerance, establishing a rich network of mutual influences and inspirations. Modern Europe can relate to these traditions of cultural transfer, artistic and social mobility in Central Europe.

The era around 1500 was a momentous one in European cultural history. Late mediaeval society underwent a process of increasing dynamism defined by innovative developments such as printing, the widening reception of Humanism and the growing impact of religious reform movements. The expansion of long-distance trade, driven by a monetary economy, was undertaken by internationally active trading and mining families. Rich silver deposits became more easily accessible through improvements in mining technology, and provided the basis for the growing affluence of cities and their burghers. Mining itself became the subject of art. This theme is addressed by the first venue of the exhibition at Kutná Hora, one of the most important centres of silver mining in Central Europe at the time. The town was rebuilt under the rule of Vladislaus II, king of Bohemia from 1471 and of Hungary from 1490, the eldest son of the Polish King Casimir IV Jagiellon and his wife Elisabeth of Habsburg. The historical monuments of this World Heritage Site form an authentic setting, complementing the essence of the exhibition.

Through a careful marriage policy, the Jagiellonians formed close links to the most important European dynasties. This encouraged intensive economic and cultural exchanges across territorial boundaries. Keeping in mind this wider significance of familial ties, the Potsdam exhibition will concentrate on this issue, using the intensive and at the time very close contacts between the Jagiellonians and the Hohenzollern electors of Brandenburg as its starting point.

The second venue of the exhibition, from November 2012 to February 2013, will be the National Museum in Warsaw and the Royal Castle in Warsaw. Here, the focus is the Jagiellonian dynasty as a whole, its individual members and their artistic patronage. Members of the royal family will be presented, starting with Władysław Jagiełło, the Grand Duke of Lithuania and founder of the dynasty, who in 1386 married the twelve-year old Polish monarch Jadwiga of Poland, daughter of the late Hungarian king Louis of Anjou. Her famous chalice made of rock crystal (**fig. 1**) will be one of the highlights of the exhibition in the Royal Castle, together with some of Władysław II Jagiełło's precious gifts to important churches in his Polish kingdom and the commissions of his sons and grandchildren up to Sigismund II Augustus, the last male Jagiellonian ruler.

The venue in the National Museum in Warsaw is devoted to the European dimension of the Jagiellonian dynasty: the regions and important cities and their artistic production, courtiers from the high aristocracy, clergy and wealthy patrician families. They were highly educated at universities in Krakow, Vienna, Leipzig or Padua, humanists with far-reaching connections to the most famous scholars across Europe. They were among the most powerful patrons of the arts spreading the ideas of Humanism and Renaissance in literature, science and the fine arts.

In 1508 a Moravian scholar commissioned a precious bowl (**fig. 2**), whose form adopted the antique *patera*, decorated with 22 roman coins (some of them were replaced between 1703 and 1752). It was made of pure gold and weighed over 800 grams. The inscription on its central badge "AVG. OLOM. SIBI. ET. GRATIAE. POSTERITATI. MDVIII" (Aug[ustus] Olomo[censis] to himself and to his grateful posterity 1508) reveals the name of the commissioner and dedicates the bowl to "GENIO LIBEROQ. PATRI" (the Genius and to Pater Liber [= Bacchus]). The Moravian scholar was Augustinus Olomucensis (1467–1513), son of the furrier Ägidius Käsenbrot, a wealthy patrician in Olomouc. He studied – as was typical for a higher education in Central Europe at the time – philosophy in Krakow from 1484 to 1488, and in 1494 received

his doctorate in ecclesiastical law and in liberal arts in Padua, where he may have commissioned the plaque later embellished with Roman coins and attached to the gold bowl. After his return from Italy, he started to work as a scribe at the royal court of King Vladislaus II of Bohemia and Hungary in Buda; then, in 1496, he became the first secretary to the king. Many famous scholars from all over Europe, such as the Polish astronomer Marcin Bylica (1433–1493), the German poet and scholar Conrad Celtis (1459–1508), Bishop of Olomouc Stanislaus Thurzo (died 1540) and his brother Jan Thurzo, Bishop of Wrocław (1464 or 1466–1520) could be found at the court of Vladislaus and among his confidants. It was said that Augustinus had presented a similar bowl as a gift to Jan Thurzo. As canon of Brno and provost of Olomouc, Augustinus was a close friend of Conrad Celtis and dedicated some of his works to him. He was in close contact with several scholarly circles.

Augustinus's gold bowl may have been used in one of these circles for secret rituals deriving from the antique traditions of the Platonic Academy and the Dionysian mysteries revived by the humanists. These rituals were devoted to the cult of the ancient god Bacchus / Dionysus, who is represented on the central plaque of the bowl as a small winged boy holding grapes in his hand. He was the god of poetic inspiration and the patron of poets. His wine was said to lighten up and quicken the spirit of men like wings do to a bird.

Augustinus Olomucensis is a typical representative of the transnational network and the influential role of early Renaissance scholars in developing the arts and culture in Central Europe. His bowl (today in the collection of the Grünes Gewölbe in Dresden) is one of the most important works from this period and region, and will be one of the many highlights in the Warsaw venue of "Europa Jagellonica."

Część II | Part II

Neerlandica

Schongauerowskie echo w *Herbarzu* Marcina Siennika z 1568 roku

Początki grafiki w Królestwie Polskim to dla badaczy temat do dziś aktualny, będący jednak źródłem większej liczby pytań niż odpowiedzi, przy czym fragmentaryczność zachowania wczesnej produkcji graficznej dającej się powiązać z Polską jest tylko jedną z przyczyn tego stanu¹. Nawet wybiórczy przegląd piętnasto- i szesnastowiecznych źródeł pisanych pokazuje wcale częste występowanie w Polsce rycin² – nie można jednak precyzyjnie określić ani skali tego zjawiska, ani liczebności wzmiankowanych zespołów graficznych. Co więcej, stosunkowo duża dostępność grafiki (powstałej zapewne w znacznej części w ośrodkach zagranicznych) mogła do pewnego stopnia przyczynić się do opóźnienia rozwoju rytownictwa w Polsce³. Najlepszym źródłem informacji na temat „miejscowych” zasobów graficznych tych czasów nadal wydaje się być analiza graficznych pierwowzorów sztuki polskiej XV i XVI wieku. Pokazuje ona nie tylko różnorodność wykorzystanych wzorów, ale także popularność tego zabiegu w rozmaitych dziedzinach produkcji artystycznej. Zagadnienie to doczekało się wielu publikacji⁴, ale wciąż brakuje całościowego, monograficznego opracowania tematu.

W Polsce wśród graficznych pierwowzorów poczesne miejsce zajmowały ryciny Martina Schongauera – inspiracje nimi spotykamy już od lat osiemdziesiątych XV wieku⁵. Podobnie jak w innych krajach, Schongauerowskimi wzorami posługiwano się, tworząc głównie prace o tematyce religijnej, z których większość powstała do końca pierwszej ćwierci XVI stulecia⁶. Jak długotrwałe bywały inspiracje rycinami Schongauera, dowodzi ilustracja (il. 1) zamieszczona w *Herbarzu to iest ziół tutecznych, postronnych y zamorskich opisaniu* Marcina Siennika,

¹ Na przykład działalność kartowników krakowskich znana jest tylko z przekazów pisanych. Zob. *Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum*, ed. Joannes Ptaśnik, sumptibus Instituti Ossoliniani, Leopoli 1922, nr 80, 84, 95–98, 110, 123, 126. *Monumenta Poloniae typographica XV et XVI saeculorum*, vol. 1; *Cracovia artificum 1300–1500*, wyd. Jan Ptaśnik, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1917, nr 1346, 1364. Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, t. 4.

² Dobrym przykładem jest testament wybitnego złotnika krakowskiego, Marcina Marcinka, spisany 18 sierpnia 1517 roku, w którym pośród spuścizny dla wnuka odnotowano „alle kunst am bley ader peppir geschniczen pilder”. Zob. *Cracovia artificum 1501–1550*, zebrał Jan Ptaśnik, do druku przygotował Marian Friedberg, Państwowa Akademia Umiejętności, Kraków 1936, nr 379. Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, t. 5, z. 1.

³ Sytuację do pewnego stopnia analogiczną można odnotować w ówczesnych drukach (wiele znaczących tytułów wydano w oficynach Moguncji, Norymbergii, Lipska, Metzu czy Strasburga). Zob. Zofia Ameisenowa, *Rękopiśy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1958, s. 153–155.

⁴ Zob. zestawienie literatury w eseju Adama S. Labudy, *Les gravures de Schongauer et l'art gothique tardif en Pologne* [w:] *Le beau Martin. Études et mises au point. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*, dir. Albert Châtelet, Musée d'Unterlinden, Colmar 1992, s. 285–297.

⁵ A. S. Labuda, *Les gravures de Schongauer...*, op. cit., s. 288 i nn.

⁶ Zob. Pantxika Béguerie, *Postérité de Martin Schongauer* [w:] *Le beau Martin...*, op. cit., s. 453 i nn.



il. 1 | fig. 1

Marcin Siennik,
*Herbarz to jest ziół
 tuteicznych, postronnych
 y zamorskich opisaniu*
 | *Herbal or a description
 of local, foreign and
 overseas herbs*, fol. 132v.
 (Kiernoz | Boar), oficyna
 Mikołaja Szarfenberga
 | Mikołaj Szarfenberg, ed.,
 Kraków 1568, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew Doliński /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

wydanym w 1568 roku w Krakowie przez Mikołaja Szarfenberga⁷. Publikacja ta, zadedykowana kasztelanowi sanockiemu, Janowi Herburtowi z Fulsztyna, była planowana – jak wskazuje tekst przedmowy – jako praca uwzględniająca najnowsze osiągnięcia w dziedzinie lecznictwa i lekoznawstwa. *Zielnik* okazał się jednak wydawnictwem tak kosztownym, że ostatecznie – z powodów finansowych – ograniczono się jedynie do „poprawienia” (m.in. na podstawie prac Piera Andrei Mattioli, Valeriusa Cordusa, Hieronima Bocka i Leonarda Fuchsa) wcześniejszego polskiego dzieła o podobnej tematyce, pracy Hieronima Spiczyńskiego *O ziołach tuteicznych y zamorskich y mocy ich*, wydanej po raz pierwszy w Krakowie w 1542 roku przez wdowę Unglerową, a powtórnie w 1556 roku w oficynie spadkobierców Marka Szarfenberga. Wspomniana praca Spiczyńskiego również była kompilacją – jej źródłem było dzieło Stefana Falimirza *O ziołach y mocy ich*, wydane w Krakowie przez Floriana Unglera w 1534 roku. Wymienione publikacje wpisywały się w rozkwitły na ogromną skalę w XVI stuleciu nurt ilustrowanych dzieł z zakresu lecznictwa i lekoznawstwa, należały zarazem do najstarszych poradników zdrowia napisanych w języku polskim⁸.

Ilustracje dzieła Siennika pochodzą w znacznej części z dwóch wcześniejszych herbariów polskich, z kolei genezy ilustracji tych dzieł trzeba upatrywać m.in. w drzeworytniczych ilustracjach *Hortus sanitatis* (edycje moguncka Johanna Meydenbacha z 1491 r. oraz strasburska Johanna Prüssa Starszego z początku XVI w.). Drzeworyt będący przedmiotem niniejszych rozważań jest jednak rozwiązaniem oryginalnym. Stanowi ilustrację rozdziału poświęconego kiernozowi (czyli knurowi, wieprzowi, samcowi świni domowej) i okazuje się być transpozycją miedziorytu Martina Schongauera *Rodzina świń* (L. 91, il. 2). Odnajdujemy w nim trzy „cytaty” z pracy Schongauera, wszystkie przedstawione w lustrzanym

⁷ Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku, t. 1, Małopolska, cz. 1, Wiek XV–XVI, red. Alodia Kawecka-Gryczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 274 i nn.

⁸ Taka ich ranga sprawiła, że pierwsze opracowania naukowe pochodzą już z początków XIX wieku – pisali o nich Józef Maksymilian Ossoliński oraz Joachim Lelewel (omówił filiację tych zielników). Później były one głównie przedmiotem zainteresowań historyków nauk przyrodniczych. Zob. J. Kołodziejczyk, *W poszukiwaniu źródeł do botanicznej księgi herbarza Stefana Falimirza*, „Archiwum Historii Medycyny” 1957, t. 20, nr 1–2, s. 35–44; Jan Szostak, *Zielnik Stefana Falimirza z 1534 roku*, „Ze skarbca kultury” 1977, z. 28; Jan Szostak, *Farmakognozja, farmacja galenowa i aptekarstwo w renesansowych zielnikach polskich*, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2006 (tam obszerne zestawienie literatury przedmiotu). Zob. też: Ellen K. Shaffer, *The garden of health. An account of two herbals, the Gart der Gesundheit and the Hortus sanitatis*, The Book Club of California, San Francisco 1957; Frank J. Anderson, *An illustrated history of the herbals*, Columbia University Press, New York 1977; Agnes Arber, *Herbals. Their origin and evolution. A chapter in the history of botany 1470–1670*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, Yale University Press, New Haven & London 1994, s. 245 i nn.



odbiciu⁹: siedzącą swinie z prosiakiem oraz parę prosiąt z pierwszego planu ryciny Schongauera, do której dodano jeszcze jedno prosię, będące lustrzaną wersją prosiaka, który u Schongauera wychyla się spoza stojącego wieprza. Drzeworyt pozbawiony jest światłocieniowego bogactwa oryginału Schongauera, co tylko po części można wyjaśnić zmianą techniki.

Wykorzystany w ilustracji *Herbarza* Schongauerowski wzór należy obecnie do rycin niezwykle rzadko występujących¹⁰. Badacze różnią się w opiniach na temat interpretacji tej pracy: Alfred von Würzbach spekulował, że mogła być ona pomyślana jako karta do gry lub wzór dla złotników¹¹, z kolei Alan Shestack był zdania, że Schongauer stworzył to dzieło „dla własnej przyjemności”¹². W nowszych opracowaniach wskazywano natomiast, że praca ta, pochodząca z dojrzałego okresu twórczości Schongauera, może mieć związek z ryciną przed-

il. 2 | fig. 2

Martin Schongauer,
Rodzina świń | *The Pig Family*, © Depozyt
Czartoryskich
w depozycie w Muzeum
Narodowym w Krakowie
| The Czartoryski
deposit in deposit of
the National Museum in
Krakow

⁹ Warto zaznaczyć, że w analogiczny sposób – żonglując poszczególnymi elementami kompozycji – posłużono się w dziele Siennika ryciną Hansa Baldunga *Dziki konie* (B. 58; H. 240). Wykorzystano pierwszy plan z przedstawieniami dwóch koni, do których dodano koński zad pojawiający się u Baldunga po lewej stronie kompozycji (egzemplarz w Bibliotece Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. SD 304 MNW, fol. 135 r.).

¹⁰ Zob. Hollstein's *German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, vol. 49, compiled by Lothar Schmitt, edited by Nicholas Stogdon, Sound & Vision Publishers, Rotterdam 1999, nr 91.

¹¹ Alfred von Würzbach, *Martin Schongauer: eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke, nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche*, Manz, Vienna 1880, s. 114, nr 81.

¹² Alan Shestack, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art*, Washington, D.C., kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, D.C., 3 grudnia 1967 – 7 stycznia 1968, National Gallery of Art, Washington, D.C. 1967, kat. nr 89.

stawiająca św. Antoniego Eremitę (L. 53), wykonaną przypuszczalnie dla konwentu antonitów w Isenheim¹³. Taka hipoteza nadaje oczywiście *Rodzinie świń* nowy, „nierodzajowy” sens – nie negując jej nowatorstwa jako pierwszego w grafice „autonomicznego” opracowania tego tematu, podnosi związki tej pracy z nieodległym od Kolmaru Isenheim z jego klasztorem, szpitalem i hodowlą świń, która z jednej strony nasuwa myśl o wykonaniu tej ryciny na podstawie obserwacji z natury, z drugiej zaś niejako usprawiedliwia pewną „idealizację” widoczną w tym przedstawieniu zwierząt¹⁴.

Pomimo – albo może właśnie z powodu – ikonograficznego nowatorstwa tej ryciny, jej oddźwięk w twórczości współczesnych i potomnych był niewielki: w literaturze odnotowano tylko dwie jej kopie miedziorytnicze, będące właściwie swobodnymi transpozycjami¹⁵. W tym kontekście Siennikowa ilustracja wydaje się tym bardziej interesującym wkładem w recepcję sztuki „pięknego Marcina”. Co więcej, posłużenie się Schongauerowskim wzorem przy tworzeniu ilustracji do dzieła o aspiracjach naukowych antycypuje podobny zabieg znany z dzieła Conrada Gessnera *Historia animalium* (wyd. Konrad Froschauer, Zurych 1583, fol. 144 r.), w którym z ryciny Schongauera zaczerpnięto wizerunki pary dorosłych świń¹⁶.

Dalsza analiza ilustracji w dziele Siennika pokazuje, że nie tylko miedzioryt Schongauera stanowił inspirację do powstania tej kompozycji. Kolejna jej partia, męczyzna przygotowujący się do zabicia przytrzymywanej świni, jest także lustrzanym „cytatem” zaczerpniętym z konkretnego źródła graficznego. Wzorem w tym przypadku był jeden z drzeworytów z serii siedmiu planet, przedstawiający Saturna i jego „dzieci” (il. 3). Autorstwo tej pracy nadal budzi kontrowersje wśród badaczy: była ona przypisywana albo Sebaldowi Behamowi, albo Georgowi Penczowi¹⁷. Z tej ryciny twórca krakowskiego drzeworytu zaczerpnął jeszcze dwa motywy: wiszącą zaszlachtowaną świnię (widoczną tylko fragmentarycznie) oraz czarny rondel.

Dopełnienie Schongauerowskiego „cytatu” i sceny świniobicia motywem paleniska z garnkiem zawieszonym nad ogniem oraz bezlistnym drzewem nasuwa pytanie, czy nie oddziaływał tutaj jeszcze jeden wzór. Ikonograficznie cała ta kompozycja wiąże się bowiem z pracami miesiąca grudnia – to spostrzeżenie uprawomocnia następujące pytanie: czy inspiracją przy tworzeniu tej pracy musiały być oryginały Schongauera i Pencza (lub Behama), czy też twórcy krakowskiego drzeworytu mogła być znana jedynie ich transpozycja, powstała w związku z rozwijającą się wówczas intensywnie w Krakowie grafiką kalendarzową. Takie przypuszczenie nie jest bezzasadne – wiadomo bowiem, że tego rodzaju grafika była wielokrotnie wykorzystywana przy tworzeniu ilustracji do wszystkich trzech polskich herbariów. Przewrotnie, hipotezę o istnieniu jakiejś kalendarzowej inspiracji dla omawianego drzeworytu

¹³ Zob. Thomas Hirthe, *Zur Ikonographie im graphischen Werk Martin Schongauers* [w:] *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk, Ausstellung zum 500. Todesjahr*, Hrsg. Tilman Falk und Thomas Hirthe, kat. wyst., Staatliche Graphische Sammlung München, 11 września – 10 listopada 1991, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1991, s. 20–21; *The Illustrated Bartsch: Sixteenth Century German Artists*, vol. 8, *Commentary Part 1 (Le Peintre-Graveur 6 [Part 1])*, ed. Jane Campbell Hutchison, Abaris Books, Norwalk 1996, s. 250, nr 91.

¹⁴ *The Illustrated Bartsch...*, op. cit., nr 91.

¹⁵ Zob. Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Bd. 4, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1921, s. 284, nr 93; *Hollstein's German...*, op. cit., vol. 49, nr 91; *The Illustrated Bartsch...*, op. cit., nr 91.

¹⁶ Zob. *The Illustrated Bartsch...*, op. cit., nr 91.

¹⁷ Zob. *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, vol. 31, ed. Tilman Falk, compiled by Robert Zijlma, Koninklijke van Poll, Amsterdam 1991, s. 186–187, nr 89.



il. 3 | fig. 3

Georg Pencz (?), *Saturn*,
© Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen
zu Berlin

uprawdopodobnia, wskazany przez Ewę Chojecką, fakt zaginięcia szeregu krakowskich kalendarzy z tego czasu¹⁸.

Wykorzystanie ryciny Schongauera jako wzoru nie jest niczym zaskakującym w drugiej połowie XVI wieku – można choćby wspomnieć, że z tego czasu pochodzi wcale znaczna liczba kopii graficznych jego dzieł wykonanych przez twórców działających w różnych ośrodkach. W Norymberdze należeli do nich między innymi Virgil Solis i Balthasar Jenichen, w Antwerpii Peter Huis, Philips Galle, Hieronymus Wierix i Adriaen I Huybrechts, a w Kolonii Raphael Mey¹⁹. Jednak oficyny krakowskie preferowały wówczas wzory współczesnej grafiki niemieckiej²⁰. Taka też najczęściej była geneza ilustracji druków z oficyny Mikołaja Szarfenberga²¹, wydawcy *Zielnika Siennika* (np. jego Biblia z 1577 r. zawiera kopie ilustracji Josta Ammana). Na tym tle heterogeniczny Siennikowy kiernoz stanowi warte odnotowania *curiosum*.

¹⁸ Zob. Ewa Chojecka, *Krakowska grafika kalendarzowa i astronomiczna XVI wieku* [w:] *Studia renesansowe*, t. 3, red. Michał Walicki, Państwowy Instytut Sztuki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 319–482.

¹⁹ Osobnym zagadnieniem są inspiracje Schongauerowskie w twórczości Hansa Baldunga i Hansa Burgkmaira Starszego, czy wreszcie przekazana przez Vasarię informacja o Schongauerowskim wzorze w pracy młodego Michała Anioła. Zob. Jane Campbell Hutchinson, *Schongauer Copies and Forgeries in the Graphic Arts* [w:] *Le beau Martin...*, op. cit., s. 122; Stephan Kemperdick, *Nachfolge und Nachbilder* [w:] idem, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2004, s. 247 i nn. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 32.

²⁰ Obok ciągle obecnych inspiracji grafiką Albrechta Dürera, Małych Mistrzów oraz Hansa Burgkmaira, Erharda Schöna, Hansa Baldunga czy Hansa Springinklee, istotnym źródłem była przede wszystkim grafika takich twórców jak Virgil Solis, Jost Amman, Tobias Stimmer. Zob. Ewa Chojecka, *Sztrasburskie drzeworyty inkunabułowe w Krakowie XVI w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1966, t. 28, nr 1, s. 32–36; Ewa Chojecka, *Polska grafika renesansowa. Stan i postulaty badań* [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, red. Tadeusz S. Jaroszewski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 551 i nn.

²¹ Mikołaj Szarfenberg (1519?–1606) pochodził z wywodzącej się ze Śląska rodziny drukarzy, jego krakowska oficyna działała w latach 1565–1606. Poprzedziła ją działalność wydawnicza prowadzona przez Mikołaja wraz z bratem Stanisławem (1546–1564), dla której znaczącą podstawę stanowił zakupiony w 1551 roku warsztat drukarski i książki po zmarłej Helenie Unglerowej. Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, op. cit., s. 264 i nn.

I Schongauer's Echo in the Polish *Herbal* of 1568 by Marcin Siennik

The beginnings of printmaking in the Kingdom of Poland continue to raise more questions than answers among researchers – and it is a result of many circumstances, not only of the fact that only some of the early prints that can be associated with Poland have been preserved.¹ Even a selective review of fifteenth- and sixteenth-century written sources reveals a significant presence of prints in Poland² – however, neither the scale of such phenomenon nor the number of these mentioned “sets” of prints can be precisely determined. Furthermore, such accessibility of prints (most of which probably originated abroad) might have contributed, to a certain extent, to the delayed development of printmaking in Poland.³ The analysis of graphic prototypes of fifteenth- and sixteenth-century Polish art remains still the best source of information on the local “collections” of prints during those times. Such investigations show not only the diversity of the models used, but also the popularity of that practice in different areas of artistic production. Although many publications have been devoted to this subject,⁴ there is still no comprehensive, monographic study.

Martin Schongauer's engravings have constituted an important source of inspiration for Polish art since the 1480s.⁵ Just like in other countries, Schongauer's models were mainly used in religious works, the majority of which had been executed by the 1520s.⁶ The woodcut illustration (**fig. 1**) included in the herbal entitled *Herbarz to iest ziół tutecznych, postronnych y zamorskich opisaniu* [Herbal or a Description of Local, Foreign and Overseas Herbs] – a book compiled

¹ For example the activity of Krakow playing-card makers is known only from written sources. See *Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum*, Joannes Ptaśnik, ed. (Leopoli: sumptibus Instituti Ossoliniani, 1922), nos 80, 84, 95–8, 110, 123, 126. *Monumenta Poloniae typographica XV et XVI saeculorum*, vol. 1; *Cracovia artificum 1300–1500*, Jan Ptaśnik, ed., nos 1346, 1364. *Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce*, vol. 4.

² A good example is the last will and testament of the famous Krakow goldsmith Marcin Marcinek drawn up on 18 August 1517, in which, among the items left in the legacy to his grandson, he lists: “alle kunst am bley ader peppir geschniczten pilder.” See *Cracovia artificum 1501–1550*, compiled by Jan Ptaśnik, edited by Marian Friedberg (Krakow: Państwowa Akademia Umiejętności, 1936), no. 379. *Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce*, vol. 5, fasc. 1.

³ A similar situation can, to a certain extent, be seen in book editions dating from that time (many significant works were published in printing houses of Mainz, Nuremberg, Leipzig, Metz or Strasbourg). See Zofia Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958), pp. 153–5.

⁴ For the bibliography see Adam S. Labuda, “Les gravures de Schongauer et l'art gothique tardif en Pologne,” in *Le beau Martin. Études et mises au point. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*, Albert Châtelet, ed. (Colmar: Musée d'Unterlinden, 1992), pp. 285–97.

⁵ Labuda, *Les gravures de Schongauer...*, op. cit., pp. 288ff.

⁶ See Pantxika Béguerie, “Postérité de Martin Schongauer,” in *Le beau Martin...*, op. cit., pp. 453ff.

by Marcin Siennik and published in Krakow in 1568 by Mikołaj Szarfenberg⁷ – proves for how long Schongauer's prints continued to inspire. This publication, dedicated to the castellan of Sanok, Jan Herbut of Fulsztyn, was planned – as indicated in the foreword – as a study embracing the latest achievements in the fields of healing and medical knowledge. However, the edition of the herbal turned out to be so costly that finally – for financial reasons – this ambitious undertaking was only limited to a kind of “improvement” (based on the works by Piero Andrea Mattioli, Valerius Cordus, Hieronim Bock, Leonard Fuchs and others) of another earlier Polish work on the same subject. This source was a herbal by Hieronim Spiczyński, entitled *O ziołach tutecznych y zamorskich y mocy ich* [On Local and Overseas Herbs and their Powers], first published in Krakow in 1542 by Ungler's widow, and secondly, in 1556, by Marek Szarfenberg's heirs. Spiczyński's work itself was a kind of rewriting of Stefan Falimirz's herbal – *O ziołach y mocy ich* [On Herbs and their Powers] – published by Florian Ungler in Krakow in 1534. All these three publications are an excellent example of the trend for illustrated works connected with healing and medical knowledge that flourished so dramatically in the sixteenth century, and – moreover – they constitute also the essential group of the oldest health guides written in the Polish language.⁸

It would appear that the illustrations in Siennik's work are mainly re-used illustrations from those two earlier Polish herbals, which derive, among others, from the woodcut illustrations of famous *Hortus sanitatis* (especially the Mainz edition of 1491 by Johann Meydenbach, and the Strasbourg edition by Johann Prüss the Elder from the early sixteenth century). However, the woodcut, which is the subject of this investigation, presents surprisingly individual endeavour. It illustrates a chapter devoted to boars, and turns out to be a transposition of an engraving by Martin Schongauer, *The Pig Family* (L. 91, **fig. 2**). In the mentioned woodcut we can find three “quotations” from Schongauer's print, and they are all presented in mirror reflection:⁹ the sitting sow with a piglet, and a pair of piglets from the foreground of Schongauer's engraving, to which a third piglet was added, being a reversed reflection of the piglet which in Schongauer's engraving is seen behind the standing boar. The woodcut transposition lacks the rich chiaroscuro of Schongauer's engraving – this fact can be partially explained by a change of the graphic technique.

⁷ *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, vol. 1: *Małopolska*, part 1: *Wiek XV–XVI*, Alodia Kawecka-Gryczowa, ed. (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983), pp. 274ff.

⁸ Such a prestigious fact resulted in early research dealing with these publications – the first investigations dated already from the early nineteenth century. Herbals were mentioned by Józef Maksymilian Ossoliński and Joachim Lelewel, who discussed their affiliations. Later they were mainly analysed by historians of natural sciences. See J. Kołodziejczyk, “W poszukiwaniu źródeł do botanicznej księgi herbarza Stefana Falimirza,” *Archiwum Historii Medycyny*, vol. 20, nos 1–2 (1957), pp. 35–44; Jan Szostak, “Zielnik Stefana Falimirza z 1534 roku,” *Ze skarbcza kultury*, fasc. 28 (1977); Jan Szostak, *Farmakognozja, farmacja galenowa i aptekarstwo w renesansowych zielnikach polskich* (Warsaw: Wydawnictwo Lekarskie PZWL, 2006) – which gives a comprehensive bibliography of works on the subject. See also Ellen K. Shaffer, *The garden of health. An account of two herbals, the Gart der Gesundheit and the Hortus sanitatis* (San Francisco: The Book Club of California, 1957); Frank J. Anderson, *An illustrated history of the herbals* (New York: Columbia University Press, 1977); Agnes Arber, *Herbals. Their origin and evolution. A chapter in the history of botany 1470–1670* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550* (New Haven & London: Yale University Press, 1994), pp. 245ff.

⁹ It is worth noting that a woodcut by Hans Baldung *Wild Horses* (B. 58; H. 240) was used in an analogous manner in the herbal by Siennik. Motifs and parts of the composition were shifted around. For example, the foreground depicting two horses was utilized, to which the horse's croup from the left of Baldung's composition was added (see the book from the collections of the National Museum in Warsaw, inv. no. SD 304 MNW, fol. 135 r.).

Schongauer's model used therein is extremely rare today.¹⁰ Researchers have different opinions regarding the interpretations of this engraving. For example, Alfer von Würzbach speculated that it may have been intended as a playing-card or a pattern for goldsmiths,¹¹ while in Alan Shestack's opinion,¹² Schongauer executed it "for his own pleasure." On the other hand, in the most recent publications it has been noted that the engraving, which comes from the mature period of the engraver's *œuvre*, might be associated with another Schongauer's engraving presenting St Anthony the Eremit (L. 53), made probably for the Antonite monastery at Isenheim.¹³ Such a hypothesis certainly gives *The Pig Family* a new, "non-genre" meaning; while it does not negate its novelty as the first "autonomous" study of that animalistic subject in the graphic arts, it emphasizes engraving's relations with Isenheim (close to Colmar), along with its monastery, hospital and pig farm. This can suggest that the print was executed with the interest in the observation of nature and, on the other hand, it also justifies a certain "idealization" in the depiction of the pig family.¹⁴

Despite or maybe because of the iconographical novelty of this engraving, it had insignificant impact on Schongauer's contemporaries as well as later: there are only two engraved copies, or rather free transpositions of it, mentioned in literature on the subject.¹⁵ In this context, woodcut illustration in Siennik's herbal seems to constitute an all the more interesting contribution to the reception of the art of *beau Martin*. Moreover, the use of Schongauer's model in the illustration of a work aspiring to be a kind of scientific manual anticipates a similar practice known from Conrad Gessner's *Historia animalium* (ed. Konrad Froschauer, Zurich 1583, fol. 144 r.), in which the images of the boar and sow were "borrowed" from Schongauer's engraving.¹⁶

Further analysis of the illustration in Siennik's herbal shows that Schongauer's engraving was not the only inspiration behind this composition. Another part of it, a man preparing to kill the pig he is holding, is also a reversed "quotation" taken from another graphic work. In this case, the prototype was a woodcut depicting Saturn and his "children" from the Seven Planet series (fig. 3). There is still controversy among researchers regarding the author of the mentioned work: it has been attributed either to Sebald Beham or to Georg Pencz.¹⁷ The

¹⁰ See Hollstein's *German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Ludwig Schongauer to Martin Schongauer*, vol. 49, compiled by Lothar Schmitt, edited by Nicholas Stogdon (Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 1999), no. 91.

¹¹ Alfred von Würzbach, *Martin Schongauer: eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke, nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche* (Vienna: Manz, 1880), p. 114, no. 81.

¹² Alan Shestack, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art, Washington, D.C.*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C., 3 December 1967 – 7 January 1968 (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1967), cat. no. 89.

¹³ See Thomas Hirthe, "Zur Ikonographie im graphischen Werk Martin Schongauers," in *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk, Ausstellung zum 500. Todesjahr*, Tilman Falk and Thomas Hirthe, eds, exh. cat., Staatliche Graphische Sammlung München, 11 September – 10 November 1991 (Munich: Staatliche Graphische Sammlung München, 1991), pp. 20–1; *The Illustrated Bartsch: Sixteenth Century German Artists*, vol. 8: *Commentary Part 1 (Le Peintre-Graveur 6 [Part 1])*, Jane Campbell Hutchison, ed. (Norwalk: Abaris Books, 1996), no. 91.

¹⁴ *The Illustrated Bartsch...*, op. cit., no. 91.

¹⁵ See Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, vol. 4 (Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1921), p. 284, no. 93; *Hollstein's German...*, op. cit., vol. 49, no. 91; *The Illustrated Bartsch...*, op. cit., no. 91.

¹⁶ See *The Illustrated Bartsch...*, op. cit., no. 91.

¹⁷ See *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, vol. 31, Tilman Falk, ed., compiled by Robert Zijlma (Amsterdam: Koninklijke van Poll, 1991), pp. 186–7, no. 89.

author of the Krakow woodcut used two more motifs from this print: the hanging, slaughtered pig (only partially visible), and the black cooking pot.

The complementing of Schongauer's "quotation," and the pig-slaughtering scene with the motif of a hearth with a saucepan hanging over the fire, and a leafless tree, poses the questions concerning another – would-be – model inspiring the author of this woodcut. Since, from the iconographical point of view, the entire composition is associated with activities carried out in the month of December, it is reasonable to raise the question, if the work must have been inspired directly by the prints of Schongauer and Pencz (or Beham). Or, was it possible that the author of the Krakow woodcut was only familiar with a certain transposition of these prints, dealing with calendar illustrations, which were undergoing rapid development in Krakow at that time? Such a supposition is not groundless – it is well known that calendar prints were often used as the sources for illustrations in all of the three Polish herbals. Moreover, this hypothesis can be forced by the fact, pointed out by Ewa Chojecka, that a number of Krakow calendars from this time have disappeared, and their illustrations are completely unknown.¹⁸

The use of Schongauer's engraving as a model is not surprising in the second half of the sixteenth century – at that time, a great number of printed copies of his works were made in the numerous artistic centres – among authors of such works one can mention Virgil Solis and Balthasar Jenichen in Nuremberg, then Peter Huis, Philips Galle, Hieronymus Wierix and Adriaen Huybrechts the Elder in Antwerp, as well as Raphael Mey in Cologne.¹⁹ However, the publishing houses in Krakow at that time preferred the models from the contemporary – that is the sixteenth century – German prints.²⁰ The origins of the illustrations in the books published by Mikołaj Szarfenberg,²¹ the editor of Siennik's herbal, were similar (e.g., his famous Bible of 1577 includes copies of illustrations by Jost Amman). In contrast, Siennik's heterogeneous boar constitutes a *curio* that is worthy of attention.

¹⁸ See Ewa Chojecka, "Krakowska grafika kalendarzowa i astronomiczna XVI wieku," in *Studia renesansowe*, vol. 3, Michał Walicki, ed. (Wrocław-Warsaw-Krakow: Państwowy Instytut Sztuki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963), pp. 319–482.

¹⁹ Another issue is the inspiration drawn from Schongauer's *œuvre*, which is presented in works by Hans Baldung and Hans Burgkmair the Elder, as well as the information provided by Vasari about the traces of Schongauer in works by the young Michelangelo. See Jane Campbell Hutchinson, "Schongauer Copies and Forgeries in the Graphic Arts," in *Le beau Martin...*, op. cit., p. 122; Stephan Kemperdick, "Nachfolge und Nachbilder," in idem, *Martin Schongauer. Eine Monographie* (Petersburg: Michael Imhof Verlag, 2004), pp. 247ff. *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, 32.

²⁰ Apart from the constantly present inspirations taken from prints by Albrecht Dürer, the Little Masters, Hans Burgkmair, Erhard Schön, Hans Baldung and Hans Springinklee, an important source became, above all, the prints by such artists as Virgil Solis, Jost Amman, Tobias Stimmer. See Ewa Chojecka, "Sztrasburskie drzeworyty inkunabułowe w Krakowie XVI w.," *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 28, no. 1 (1966), pp. 32–6; Ewa Chojecka, "Polska grafika renesansowa. Stan i postulaty badań," in *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, Tadeusz S. Jaroszewski, ed. (Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976), pp. 551ff.

²¹ Mikołaj Szarfenberg (1519?–1606) came from a family of Silesian printers, his publishing house in Krakow was active in the period of 1565–1606. However, first he ran a publishing house together with his brother Stanisław (1546–1564) – a significant basis for their activities was the printing house and books bought in 1551, after the death of heirless Helena Ungler. See *Drukarze dawnej Polski...*, op. cit., pp. 264ff.

Kuszenie świętego Antoniego z Muzeum Narodowego w Warszawie i Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa z Państwowego Muzeum Ermitażu w Petersburgu – próba interpretacji i atrybucji

Odzyskana przed paroma laty strata wojenna ze Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie stała się inspiracją nie tylko do obszerniejszego studium przypadku, lecz również do podjęcia zagadnienia atrybucji pokrewnego obrazu z kolekcji Ermitażu¹.

Obraz warszawski – namalowany przez szesnastowiecznego mistrza niderlandzkiego i ukazujący scenę *Kuszenia świętego Antoniego* przedwojenny dar Andrzeja i Hanny Grabińskich – odnalazł się na Wawelu w 2007 roku. Wywieziony z MNW do Krakowa decyzją władz hitlerowskich w listopadzie 1939 roku², został przekazany architektowi Franzowi Koettgenowi, odpowiedzialnemu za dekorację rezydencji Hansa Franka, generalnego gubernatora okupowanej Polski³. Nie wiadomo, czy w latach 1943–1944 obraz wywieziono do Niemiec (jak to się stało z większością zrabowanych dzieł sztuki), a następnie, po wojnie, rewindykowano ze składnic w Salzburgu lub Monachium, czy też nigdy nie opuścił Krakowa. Powojenne publikacje zwracające uwagę na tę stratę wojenną nie przyniosły rezultatu do stycznia 2007 roku⁴. Po wyjaśnieniu kwestii

¹ Opracowanie na temat odzyskanego obrazu warszawskiego zostało opublikowane przez autorkę niniejszego artykułu pod tytułem *Rzecz o „Kuszeniu św. Antoniego” na Wawelu i problemach z Janem Wellesem de Cockiem, „Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata”, Cracoviae MMX, s. 93–99.*

² Z Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (t. 674, *Das ehemalige polnische Nationalmuseum. 1005. Sichergestellte Kunstgegenständen. Verzeichnis der im November und Dezember 1939 nach Krakau überführten Kisten mit Museumgegenständen*, s. 70) wiemy, że zespół hitlerowski kierowany był przez Josepha Mühlmanna, Specjalnego Pełnomocnika do Spraw Sztuki, Sekcja Północ. Wraz z wieloma innymi dziełami sztuki, które zostały zakwalifikowane jako „kategoria pierwsza”, pod pozycją nr 2429 na liście dzieł zrabowanych wówczas ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, przetransportowano go do Krakowa (Dienststelle des Sonderbeauftragten Süd) w skrzyni oznakowanej symbolem 15.M.O. (malarstwo obce).

³ Instytut Pamięci Narodowej, archiwum narodowe, sygn. GG I/5990, *Regierung des Generalgouvernement. Staatssekretariat. Amt für die Pflege alter Kunst. Krakau. Gruppe Süd*, s. 5, nr 6.

⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie zostało wówczas powiadomione przez Zamek Królewski na Wawelu, że w jego zbiorach znalazł się, dzięki zapisowi testamentalnemu, obraz identyczny z niegdyś należącym do kolekcji Galerii Malarstwa Obcego MNW. Podczas identyfikacji w pracowni konserwacji malarstwa na Wawelu zaprezentowano malowidło pokryte grubą warstwą pożółkłego werniksu, z widocznymi wzdłuż górnej krawędzi kompozycji ubytkami, które nosiły ślady wstępnych zabiegów konserwatorskich. Na odwrocie drewnianego podłoża widniał, naniesiony czerwoną farbą, numer inwentarza Zbiorów Państwowych Zamku Królewskiego na Wawelu. Okazało się, że obraz przebywał na Wawelu od dawna jako dar tej samej osoby, która w 2006–2007 (?) zapisała do tychże zbiorów resztę swego majątku. Przeprowadzone badanie pozwoliło na jednoznaczne zidentyfikowanie dzieła jako własności Muzeum Narodowego w Warszawie. Jego dawny numer inwentarza 126215, usunięty chemicznie z drewnianego podłoża w niewiadomym czasie, został ujawniony dzięki reflektografii w podczerwieni.

związanych z własnością obraz powrócił do Muzeum Narodowego w Warszawie w marcu 2007. Poddany starannym zabiegom konserwatorskim – blisko siedemdziesiąt lat od momentu konfiskaty – ponownie znalazł się wśród eksponatów galerii malarstwa niderlandzkiego. Jego ciekawa ikonografia i problemy atrybucyjne skłaniają do głębszego opracowania tematu.

Temat Kuszenia świętego Antoniego był bardzo popularny w sztuce niderlandzkiej na początku XVI wieku, w epoce niepokojów religijnych. Przedstawiał zmagania z mocami piekielnymi jednego z pierwszych chrześcijańskich pustelników – Antoniego Opatu, zwanego Wielkim, żyjącego w Egipcie w latach 251–356. Obok świętego Pawła z Teb uznawany jest za twórcę anachoretyzmu, jednej z odmian ascezy monastycznej. Święty ten prawie całe życie spędził na pustyni, oddając się modlitwie, postom i czuwaniu. Podobnie jak jego mistrz Chrystus, święty Antoni na pustyni również doświadczał licznych ataków szatana i pokus. Dramatyczne przeżycia świętego męża opisał jego przyjaciel i naśladowca, doktor Kościoła, święty Atanazy Wielki. Fragment jego oryginalnego tekstu greckiego w tłumaczeniu na łacinę znalazł się we wczesnochrześcijańskim kompendium *Vitae Patrum*. W średniowieczu temat Kuszenia spopularyzowany został przede wszystkim przez *Złotą legendę* Jakuba z Voragine (1230–1298), zaś w 1490 roku Pieter van Os opublikował w Zwolle pierwsze wydanie holenderskie *Vitae Patrum* (Vaderboeck), co niewątpliwie przyczyniło się do upowszechnienia żywota świętego Antoniego, zwłaszcza w krajach niderlandzkich.

W obrazie będącym przedmiotem rozważań artysta z narracyjną inwencją ukazał świętego gnębionego przez demony na tle pięknego pejzażu z odległą zatoką morską i fantazyjną skałą w stylu malarstwa Joachima Patinira (il. 1). Ciemne moce przybrały tu różnorodne hybrydowe formy monstrów znanych z kompozycji Hieronymusa Boscha. Demony wypełzają spod ziemi, roją się niczym robactwo wokół pustelnika, wychodzą z wody, pływają na łódce, fruwią w powietrzu, a jeden z nich, o zoomorficznych kształtach, z nożem wbitym w pośladek, usadowił się w konarach na wpół uschłego drzewa, niemal nad głową świętego, i gra na długiej fujarce, być może nawołując swoich pobratymców. Na suchym konarze umieszczone są dwa gliniane dzbanki, a u góry wisi dzwonek – w tradycji pustelniczej jego dźwięk miał odstraszać demony.

Ponadto święty kuszony jest przez piękną kobietę w modnym stroju, ze złotym naczyniem w dłoniach, która nadjeżdża ku niemu z prawej strony kompozycji na grzbiecie potwora, niczym na rumaku. To personifikacja jednego z grzechów głównych – *Luxurii*, czyli Nieczystości, z symbolicznym pucharem pożądania (tu podobnym do naczynia liturgicznego), w ujęciu zbliżonym do wyobrażeń Wielkiej Nierządniczy Babilonu z Apokalipsy świętego Jana. Widoczny w tle spoza sylwetki kościoła pożar miasteczka dodatkowo wzmacnia wymowę tej sceny. Kusicielka i motywy pożaru mają bezpośrednie odniesienie do historii przekazanej w *Vaderboeck*⁵. Otóż

Przed 2007 rokiem obraz publikowany był w: Władysław Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939–1945*, t. 1, *Malarstwo obce*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1949, s. 38, kat. nr 75, il. 75. Prace i materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań, nr 9; Jan Białostocki, Michał Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 487–488, kat. nr 135, il. 135; Gerd Unverfehrt, *Zwei Gemälde der Bosch-Nachfolge aus dem Muzeum Narodowe zu Warschau*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1978, XIX, n° 3, s. 51–73, s. 64, il. 11; Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1980, s. 181, przyp. 661a, s. 270, kat. nr 75; Maria Romanowska-Zadrożna, Tadeusz Zadrożny, *Straty wojenne. Malarstwo obce / Wartime Losses. Foreign Painting*, t. 1, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Biuro Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, Poznań 2000, s. 130.

⁵ *Vaderboeck* (*Dit boec is ghenomet dat vader boeck dat in der latijne is ghebieten Vitas Patrum*), Pieter van Os, Zwolle 1490. Tutaj za: *Patinir. Essays and Critical Catalogue*, ed. Alejandro Vergara, Museo Nacional del Prado, Madrid 2007, s. 242–255, kat. nr 14, zwł. s. 245–248, przyp. 14, s. 254 oraz przyp. 25 i 27, s. 255 (Pilar Silva Maroto).



pewnego dnia święty Antoni, wędrując przez pustynię, dotarł do strumienia, gdzie królowa i jej dwórki zażywały kąpieli. Widząc, że pustelnik się wycofuje, królowa poczęła go błagać, by nie uciekał, pragnie mu bowiem ukazać drogę do niebiańskiej szczęśliwości. Przyodziawszy szaty, zaprowadziła go do miasta, gdzie pokazywała mu swe skarby, opowiadając przy tym o rzekomym darze uzdrawiania chorych, otrzymanym od Boga. Gdy jednak zbliżyła się do świętego męża i usiłowała zedrzyć z niego habit, rozpoznał w niej szatana i począł wzywać pomocy Chrystusa. W tejże chwili królowa zmieniła się w świnie, w mieście wybuchł wielki pożar, a jego mieszkańcy pod postacią demonów ścigały świętego przez pustynię. W analizowanym obrazie w pobliżu kościoła przed murami miasta ukazana jest scena walki świętego z hordą diabelskich stworów, które według tych samych przekazów uniosły go następnie wysoko w powietrze, gdzie jednak nadprzyrodzona pomoc z niebios pozwoliła mu bez szwanku znaleźć się na ziemi.

il. 1 | fig. 1

Jan Wellens de Cock /
 Mistrz J. Kock | Master
 J. Kock, *Kuszenie
 świętego Antoniego*
*Temptation of St
 Anthony*, ok. ca. 1525,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie | The
 National Museum in
 Warsaw

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

Pożar oraz wyobrażenie świni u stóp pustelnika w obrazie warszawskim mają inne jeszcze konotacje. Płomienie kojarzą się z popularną w średniowieczu groźną chorobą, zwaną ogniem świętego Antoniego, czyli ergotyzmem. Chorobę tę wywoływał sporysz – rodzaj grzyba atakującego ziarna zbóż – a objawiała się bolesnymi czerwonymi zmianami na skórze. Natomiast świnią – w ikonografii atrybut świętego – nie tylko nawiązuje do historii z lubieżną królową, lecz również do przekazów późniejszych, z których wynikało, że anachoreta miał moc uzdrawiania zwierząt domowych, zwłaszcza prosiąt, a przede wszystkim, że okładami ze słoniny leczył właśnie objawy ergotyizmu. Świnią z dzwoneczkiem w uchu przypomina również o przyszłej działalności zakonu szpitalnego świętego Antoniego (założonego w 1095 r.). Antonianie (lub antonici), stosując uzdrawiające metody swego mistrza, uzyskali przywilej pozwalający swniom należącym do inwentarza klasztoru na swobodne poruszanie się i żerowanie na ludzkich osiedlach (co było zakazane trzodom należącym do osób świeckich). Dzwoneczki umieszczane w uszach świń służyły do ich rozpoznawania⁶.

Zamek na drugim planie, z prawej strony kompozycji, może być aluzją do bogactw porzuconych przez świętego pustelnika w młodości dla Chrystusa, lecz równocześnie stanowi pochodzący z biblijnej Księgi Psalmów (31,3–4; 91,2) symbol oparcia w Bogu. Pośród ataków mocy piekielnych pustelnik znajduje ucieczkę i pomoc przede wszystkim w wyobrażeniu Ukrzyżowanego Chrystusa i w Biblii, którą trzyma w ręce (Księga jest zamknięta, otwarta uważana bywała bowiem za symbol duchowej pokusy indywidualnej lektury i interpretacji Pisma Świętego, uznawanej przez Kościół katolicki za niebezpieczną). Centralne usytuowanie dziwaczного starego drzewa kieruje uwagę na umieszczony na jego tle krucyfiks.

Obraz warszawski przypisany był pierwotnie Lucasowi Corneliszonowi de Kockowi, jednemu z synów malarza lejdejskiego Cornelisa Engelbrechtsza⁷. Michał Walicki argumentował swą atrybucję stylistycznymi pokrewieństwami z malowidłem o analogicznej tematyce z dawnych zbiorów Nicolaesa Beetsa⁸. W 1955 roku Jan Białostocki opublikował warszawskie *Kuszenie* jako dzieło Jana Wellensa de Cocka, malarza z Antwerpii⁹. Z tym artystą obraz połączył również Gerd Unverfehrt w 1980 roku¹⁰.

Jan Wellens de Cock jest jednak postacią enigmatyczną i kontrowersyjną, a na jej tożsamość składa się prawdopodobnie więcej niż jedna osoba. Z antwerpskich archiwów cechowych i miejskich znamy zaledwie garść faktów: mistrz Jan Wellens de Cock dwukrotnie rejestrował uczniów – w 1506 niejakiego Loduwijcka, w 1516 – Woutera Keya. W latach 1507–1508 otrzymał wynagrodzenie za wykonanie malowidła ściennego w katedrze antwerpskiej. W 1520 roku piastował godność dziekana cechu świętego Łukasza wspólnie z Joosem van Cleve. Żoną Jana była Clara van Beeringen poślubiona przez niego 6 sierpnia 1502 roku. Miał z nią czworo dzieci,

⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3, *Iconographie des saints*, 1^{re} partie (A–F), Presses universitaires de France, Paris 1958, s. 104–105; Maria Peisert, *Sus domesticus – zwierzę, którego nazwy używać nie wypada* [w:] *Język a Kultura*, t. 15, *Opozycja homo–animal w języku i kulturze*, red. Anna Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 153–154. *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2530.

⁷ Juliusz Starzyński, Michał Walicki, *Katalog Galerii Malarstwa Obcego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938, s. 69–70, kat. nr 111, *Tablice*, s. 68, il. 111; olej, deska dębowa, 45 × 57 cm, nr inw. 126215 MNW (nowy nr inw. M.Ob.2704 MNW).

⁸ Nicolaes Beets, *Zestiende-eeuwsche Kunstenars. IV. Lucas Corneliszoon de Kock. Exeat Jan Wellens de Cock*, „Oud Holland” 1936, 53, s. 61–62, il. 52.

⁹ J. Białostocki, M. Walicki, op. cit., s. 487–488, kat. nr 135.

¹⁰ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 270, pod kat. nr 75, jako „oddziaływanie Jana Wellensa de Cocka”.

w tym dwóch synów: Matthijsa (ur. 1510), późniejszego malarza krajobrazów, i Hieronymusa (ur. 1518), słynnego rytownika, właściciela oficyny wydawniczej Aux Quatre Vents. Owa Clara w dokumentach z dnia 19 stycznia 1527 roku wzmiankowana jest jako małżonka pejzażysty, Fransa Vermeera. Wdową musiała zatem zostać pomiędzy rokiem 1520 a tą ostatnią datą. Według księgi rachunkowej bractwa Onze-Lieve-Vrouwe-Lof Jan Wellens de Cock miał umrzeć w 1521 roku, według współczesnego badacza, Waltera S. Gibsona stało się to krótko przed rokiem 1527¹¹. Jedynie hipotetycznie Jan Wellens de Cock mógł być tożsamy z niejakim Janem van Leyenem (Leydenem?), który został mistrzem cechu świętego Łukasza w Antwerpii w 1503 roku (zatem rejestracja pierwszego ucznia byłaby możliwa w 1506). Ewentualne lejdejskie pochodzenie artysty usprawiedliwiałoby wpływy Cornelisa Engelbrechtsza, na jakie zwrócił już uwagę Michał Walicki w katalogu z 1938 roku¹².

Jako pierwszy próbę skompletowania *œuvre* de Cocka podjął Max J. Friedländer, wychodząc od obrazu ukazującego *Pejzaż ze świętym Krzysztofem* z prywatnej kolekcji Friedricha von Bissinga (obecnie w prywatnej kolekcji w Londynie). Na rycinie wykonanej według tego malowidła widnieje inskrypcja – *Pictum / J. Kock*, która dała badaczowi asumpt do utożsamienia autora obrazu z notowanym w antwerpskich archiwach Janem Wellensem de Cockiem¹³. W grupie dzieł przypisanych przez Friedländera de Cockowi znalazły się ponadto m.in.: *Święty Antoni i święty Paweł z Teb na pustyni* z kolekcji książąt Liechtensteinu w Wiedniu (nr inw. 710; replika w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. M.Ob.820 MNW), mały tryptyk *Ukrzyżowania* w Rijksmuseum w Amsterdamie (nr inw. A1598), na którego rewersach znajdują się sceny z przedstawieniem świętego Krzysztofa atakowanego przez demony oraz jedyne datowane dzieło – słynny drzeworyt z *Kuszeniem świętego Antoniego* z 1522 roku. Praca Friedländera zapoczątkowała długą dyskusję zwolenników i przeciwników tych atrybucji. Przeciwnicy wskazywali na lejdejskich: Lucasa Corneliszona de Kocka lub innego syna Engelbrechtsza – Cornelisa Corneliszona Kunsta¹⁴. Dzieła pracowni Engelbrechtsza w zasadzie wykazują bliskie pokrewieństwa z pracami tzw. antwerpskich manierystów, a w wypadku Jana de Cocka często sugerowano związek z Engelbrechtszem – rodzinny lub zawodowy, czyli ewentualnego terminowania w jego lejdejskim warsztacie¹⁵. Właśnie ta relacja – łączenia malarskich

¹¹ Jan van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*, Sound & Vision Interactive Rotterdam, Rotterdam 1998, s. 115 i nn., Appendix I, s. 259, autor przyznaje jednak, że w archiwach istnieje wiele homonimów nazwiska Cock; Walter S. Gibson, *The Paintings of Cornelis Engelbrechtsz.*, Garland, New York 1977, s. 165–207.

¹² J. Starzyński, M. Walicki, op. cit.

¹³ Max J. Friedländer, *Jan Wellens de Cock*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1918, s. 67–74. Neue Folge, 29; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant*, comments and notes by Henri Pauwels, cooperation Anne-Marie Hess, trans. by Heinz Norden, A. W. Sijthoff; La Connaissance, Leyden–Brussels 1974, s. 37–43.

¹⁴ Przeciwnikami koncepcji Friedländera byli przede wszystkim Nicolaes Beets (1936) i Godefridus J. Hoogewerff (1939). Debata ta nie jest tu istotna, ukazuje jedynie ogromne trudności z identyfikacją artysty, w którego twórczości przeplatają się cechy manieryzmu antwerpskiego i lejdejskiego. Dla podsumowania i szczegółów owej debaty zob. Saur *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 20, K.G. Saur Verlag, München–Leipzig 1998, s. 70–71 i *ExtravagAnt! A forgotten chapter of Antwerp painting 1500–1530 / Catalogue*, eds Pieter van der Brink and Maximiliaan P. J. Martens, kat. wyst., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 15 października – 31 grudnia 2005, Bonnefantenmuseum, Maastricht, 21 stycznia – 9 marca 2006, BAI, Schoten, Antwerpen–Maastricht 2005, s. 219–220, kat. nr 93 (Yao-Fen You). Najlepsze, wyczerpujące zestawienie dostępnych archiwalnych informacji biograficznych dotyczących Jana Wellensa de Cocka, również Yao-Fen You w cyt. kat. wyst., s. 224. Najgłębszą analizę wzajemnych wpływów antwerpsko-lejdejskich w twórczości de Cocka, lecz w zgodzie z koncepcją Friedländera, podaje Unverfehrt (G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 173–177).

¹⁵ Yao-Fen You w: *ExtravagAnt!...*, op. cit., s. 220.



il. 2 | fig. 2

Jan Wellens de Cock /
Mistrz J. Kock | Master
J. Kock, *Kuszenie
świętego Antoniego*
| *Temptation of St
Anthony*, ok. | ca. 1526,
Fine Arts Museums
of San Francisco, Palace
of the Legion of Honor,
Mildred Anna Williams
Collection

fot. | photo © „Bulletin du Musée
National de Varsovie”

tradycji Antwerpii i Lejdy – wydaje się ważniejsza niż identyfikacja samego nazwiska artysty. Wychodząc z podobnych przesłanek i opierając się na jedynej, rzeczywistej wskazówce nazwiska w formie, w jakiej widnieje ono na rycinie *Pejzaż ze świętym Krzysztofem* (*Pictum / J. Kock*), Jan Piet Filedt Kok przyjął ostatnio dla tego artysty miano „Mistrza J. Kocka”¹⁶. Pozwala to na rozwiązanie problemu „przedwczesnej” śmierci Jana de Cocka, której data 1521 stanowiła zawsze przeszkodę dla wiarygodnej atrybucji drzeworytu datowanego na 1522. Jako *œuvre* tego malarza Filedt Kok przyjmuje mniej więcej ten sam zespół obrazów, który został wyodrębniony przez Friedländera, ale też podejmuje próbę włączenia do tej grupy prac Mistrza Wiedeńskiego Oplakiwania i Mistrza Niesienia Krzyża z Douai. Autor uważa, że wpływ artystów lejdejskich z kręgu Engelbrechtsza widoczny jest w późniejszych dziełach Mistrza J. Kocka, konkluduje zatem, że artysta po okresie zamieszkiwania w Antwerpii – gdzie najpewniej powstała malowana wersja *Pejzażu ze świętym Krzysztofem* oraz drzeworyt z 1522 roku – przeprowadził się do Lejdy około 1525 roku. Kolejność miejsc zamieszkania i pracy została zatem odwrócona w stosunku do wcześniejszych sugestii związanych z postacią Jana van Leyena.

W każdym razie *œuvre* tego spornego artysty zgromadzone wyłącznie na podstawie atrybucji, łączy elementy sztuki zarówno północno- jak i południowoniderlandzkiej. Obok stylistycznego pokrewieństwa z mistrzami lejdejskimi (w warszawskim *Kuszeniu* podobieństwo

¹⁶ Jan Piet Filedt Kok, *Leiden en Antwerpen omstreeks 1520. De ontmoeting met Albrecht Dürer en de introductie van het landschap* [w:] *Lucas van Leyden en de Renaissance*, ed. Christiaan Vogelaar et al., kat. wyst., Museum De Lakenhal, Leiden, 20 marca – 26 czerwca 2011, Ludion, Antwerpen 2011, s. 103–119, zwł. s. 108–109 i s. 225, kat. nr 20.

kusicielki do ujętej z profilu kobiety w rycinie Lucasa van Leydena z 1509 r., zob. B. 117), artysta ten często stosował fantastyczne motywy zapożyczone z twórczości Boscha, co czyni zeń jednego z najwcześniejszych naśladowców tego mistrza. W ekspresyjnych gestach postaci de Cocka / Mistrza J. Kocka widoczny jest wpływ antwerpskich manierystów, zaś jego tła krajobrazowe zawdzięczają wiele dziełom Patinira, uznanego za twórcę nowożytnego pejzażu. To właśnie przede wszystkim krajobrazy tego artysty – bardziej intymne niż Patinirowskie, wyrafinowane kompozycyjnie i o intrygującej atmosferze – będą głównym tematem niniejszego eseju.

Jak dotąd większość badaczy pozostawiała wierna koncepcji i atrybucji Friedländera, określając artystę nazwiskiem Jana Wellensa de Cocka. Niezależnie od tego, jak ostatecznie nazwiemy autora, dzieła pierwotnie zgrupowane przez tego badacza ukazują szereg wspólnych cech stylistycznych i motywów, wśród których najbardziej charakterystyczne jest wyobrażenie dziwnego węzlastego drzewa o nagich lub pokrytych listowiem konarach, zawsze uciętych przez górną krawędź obrazu. Często powracają też patinirowskie skały, warowne zamki, smugi dymów i pożogi z odcinającymi się na ich tle kształtami demonów przypominającymi nietoperze, sznury czarnych ptaków na tle chmur oraz boschowskie monstra. Wspólny jest sposób malowania kopulastych koron drzew i impastowe kształtowanie listowia, którego gęstość i wolumen artysta wydobywa bielą.

Wszystkie te elementy odnajdujemy w obrazie warszawskim, który wykazuje bliski związek formalny z drzeworytem z 1522 roku przypisywanym Janowi Wellensowi de Cockowi, pomimo – jak już wspomniano – wcześniejszej o rok daty jego śmierci, obecnie zaś Mistrzowi J. Kockowi (il. 2). W obydwu wypadkach mamy do czynienia z kompozycją horyzontalną, a tłumne sceny mają za tło harmonijny krajobraz z charakterystycznie wysoko umieszczonym horyzontem. W obrazie warszawskim pejzaż utrzymany jest w bogatej tonacji zieleni i błękitów. Motywy wspólne porównywanym dzieł, takie jak poskręcane pnie drzew, daszek chatki pustelnika, zamki z romańskimi biforiami, typ pięknej kusicielki i demonicznych stworów, mają taki sam charakter. Dekoracyjne szczegóły i miękka kreska rysunku drzeworytu zdradzają rękę malarza. Badacze nie mają wątpliwości, że drzeworyt jest dziełem artysty zwanego Janem Wellensem de Cockiem lub Mistrzem J. Kockiem. Potwierdzać to może widoczna przy lewej krawędzi ryciny scena spotkania świętego Antoniego ze świętym Pawłem z Teb, która powtarza się w obrazie z kolekcji książąt Liechtensteinu. Wydaje się również, że autorem drzeworytu i obrazu warszawskiego jest ta sama osoba i że obie prace powstały w niedługim odstępie czasu.

W zbiorach Fine Arts Museums of San Francisco, Palace of the Legion of Honor znajduje się wariant warszawskiego *Kuszenia* różniący się jedynie bardziej zwięzłą strukturą i bliższym punktem widzenia, pejzażem o charakterze bardziej górzystym i nieco innym doбором boschowskich monstrów na pierwszym planie (il. 3). Kompozycja obrazu warszawskiego rozszerzona została po obu bokach, co pozwoliło artyście na umieszczenie tam większej liczby demonicznych stworów. Po jej lewej stronie jest to beznogi potworek w hełmie i z proporcem wojennym, po prawej karłowata postać podążająca tuż za kusicielką. W prostej linii ponad karłem widoczna jest ponadto łódka z dwoma demonicznymi pasażerami, z których jeden ujęty został w niedwuznacznej pozie, gdy wypróżnia się za burtę. Obraz z San Francisco przypisany jest także Janowi Wellensowi de Cockowi i datowany około roku 1526¹⁷. Unverfehrt miał pewne zastrzeżenia do tej atrybucji. Uważał on autorstwo de Cocka za możliwe z powodu

¹⁷ Obraz został opublikowany po raz pierwszy w *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle*, kat. wyst. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 września – 24 listopada 1963, Patrimoine des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1963, s. 82, kat. nr 72 (I. de Ramaix), *Illustrations*, il. 40; deska dębowa, 48,6 × 61,6 cm, nr inw. 1960.22.



il. 3 | fig. 3

Jan Wellens de Cock /
Mistrz J. Kock | Master
J. Kock, *Kuszenie
świętego Antoniego*
| *Temptation of
St Anthony*, 1522,
© Rijksmuseum,
Amsterdam

wysokiej jakości artystycznej i szczególnego sposobu kształtowania fałd materii bez ostrych zgięć, ale nie do końca przekonujące ze względu na lżejsze i „rozbawione” formy demonów¹⁸. W katalogu umieścił obraz kalifornijski (i warszawski) w podrozdziale *Wirkung des Jan de Cock* [Oddziaływanie Jana de Cocka]. Wersję warszawską Unverfehrt określił jako „bardziej dosadną” (*derbere Fassung*)¹⁹. Znał ją jednak tylko z przedwojennej fotografii, w czasie owej publikacji obraz bowiem nie został jeszcze ujawniony. Nie jest to bynajmniej wersja gorsza. O indywidualnym podejściu artysty świadczy bardzo swobodny rysunek przygotowawczy, widoczny miejscami gołym okiem, którym przy ostatecznym opracowaniu kompozycji nie posługiwał się zbyt rygorystycznie – widoczne są odstępstwa od pierwotnego zamysłu²⁰. Dosadność dotyczy tu zapewne bardziej groteskowych form i rubasznych zachowań demonicznych monstrów.

¹⁸ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 181: „Als Werk des Jan de Cock möglich, was die hohe Qualität der Malerei und die weich fließenden, kaum gebrochenen Gewandfalten anbelangt [...]”; a dalej przyp. 661a: „Die Umriss sind bei Jan de Cock durchgehend geschlossener, die Dämonen, hier von luftiger, verspielter Form, kompakter und schwerer”.

¹⁹ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 270, kat. nr 75, il. 128.

²⁰ Informacje technologiczne pochodzą od konserwatora Muzeum Narodowego w Warszawie – dr Elżbiety Pileckiej-Pietrusińskiej (Pracownia Konserwacji Sztuki Nowożytnej na Podłożu Drewnianym), która przeprowadziła konserwację obrazu.

Największą zasługą de Cocka / Mistrza J. Kocka – tego zagadkowego a bardzo interesującego artysty, było bez wątpienia przyczynienie się do niezwyklego rozwoju malarstwa pejzażowego. Friedländer uznał twórczość de Cocka za zapowiedź krajobrazów Pietera Bruegla²¹. Zapoczątkował on bowiem w swych dziełach użycie formatu leżącego prostokąta dającego większe możliwości panoramicznego ujęcia przyrody i oddania głębi perspektywicznej. Sztafaż figuralny łączył się ściśle z pejzażem – artysta traktował żywe i nieożywione formy przyrody jako jedność²². Przykładem takiej wizji krajobrazu był przełomowy drzeworyt z 1522 roku. Filedt Kok przypisuje Mistrzowi J. Kockowi pierwowzór jeszcze innego drzeworytu, sytuując go w okresie antwerpskim, około 1525 roku. *Pejzaż ze świętym Janem na Patmos*, chociaż wykonany twardszą kreską innego rytownika, prezentuje bogatszą panoramę krajobrazu niż drzeworyt z roku 1522²³. Głębia ukazanej przestrzeni z wysokim horyzontem, typy budowli i potężnych drzew z charakterystycznym listowiem, potworkowata postać diabła, który usiłuje ukraść kałamarz świętemu Janowi, należą bezsprzecznie do repertuaru mistrza. Mówiąc o rozwoju malarstwa krajobrazowego w środowisku antwerpskim, szczególnie w kontekście grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka, nie można też pominąć rysunku ze szkicownika berlińskiego, na który niegdyś zwrócił uwagę Julius Held²⁴. Przedstawia on *Drogę na Kalwarię* z ukazaniem na tle panoramy Jerozolimy pochodem bardzo licznych drobnych postaci. Charakterystyczne budowle zamków i wież bramnych owego datowanego na około 1535 roku szkicu odnaleźć można w obrazach łączonych z de Cockiem / Mistrzem J. Kockiem: w tle sceny Ukrzyżowania w małym tryptyku amsterdamskim oraz w obu wersjach *Kuszenia...*²⁵. Ponieważ w tym samym szkicowniku znajduje się rysunek powtarzający partię architektoniczną z *Drogi na Kalwarię*, sądzi się, iż te i podobne rysunki miały służyć jako modele we wczesnoszesnastowiecznych warsztatach antwerpskich²⁶. Jednak, jak podkreślił to już Held, pierwowzór *Drogi na Kalwarię* musiał być bliski rozwiązaniom stosowanym przez mistrza. Nie tylko elementy architektury, ale też ogólna atmosfera przedstawienia, tłum postaci poruszających się z prawej ku lewej, motyw małpokształtnej postaci siedzącej na drzewie oraz miękkie sposoby kształtowania listowia znane są z drzeworytu z 1522 roku. Koń w lewej partii rysunku powtarza natomiast pozę rumaka świętego Krzysztofa z rewersów tryptyku amsterdamskiego.

Rysunek ten świadczy o wielkiej popularności rozwiązań artystycznych interesującego nas artysty w Antwerpii w latach trzydziestych a może i czterdziestych XVI wieku. Idąc tropem powyższych rozważań można by odważyć się na włączenie do *œuvre* antwerpskiej grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka kolejnego niezmiernie ciekawego dzieła, jakim jest *Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa* ze zbiorów Ermitażu²⁷ (il. 4). Tam również ważna rola przypada boschowskiemu monstrowi i atakom sił nieczystych. Oglądając ten obraz, ma się wrażenie bliskiej

²¹ M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, op. cit., s. 39: „As an observer of the living powers of nature, picturesquely rooted and tangled, this master stands head and shoulders above his generation. Like Patenier, he chose Bosch as his point of departure, but then followed the road that led to Pieter Bruegel”.

²² G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 178, 182.

²³ Lucas van Leyden *en de Renaissance*, op. cit., s. 224–225, kat. nr 19.b.

²⁴ Julius Held, *Notizen zu einem niederländischen Skizzenbuch in Berlin*, „Oud Holland” 1933, 50, s. 280 i s. 274–275, il. 1. Chodzi o szkicownik 79C 2 z Kupferstichkabinett w Berlinie.

²⁵ Jan Piet Filedt Kok zwraca uwagę, że charakterystyczna brama występuje również w *Dźwiganiu krzyża* Herriego met de Blesa z ok. 1535 r. z Princeton w: *Lucas van Leyden en de Renaissance*, op. cit., s. 228, przyp. 4.

²⁶ Ibidem, s. 229, kat. nr 24.

²⁷ Nikolaj Nikolaewič Nikulin, *Niderlandskaā živopis XV–XVI veka*, kat. zbiorów, Iskusstvo, Moskwa 1989, kat. nr 69; deska, 71 × 98,5 cm, nr inw. GE 4780.



il. 4 | fig. 4

Tu przypisany grupie Jana Wellensa de Cocka / Mistrza J. Kocka | Here attributed to the group of Jan Wellens de Cock / Master J. Kock, *Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa* | *Landscape with the Legend of St Christopher*, lata 30. XVI w. (?) | 1530s (?), Państwowe Muzeum Ermitażu | The State Hermitage Museum, St Petersburg, © The State Hermitage Museum

fot. | photo Vladimir Terebenin, Leonard Khelifets, Yuri Molodkovets

znajomości, wręcz familiarności, którą można odnaleźć w sposobie malowania, w konstrukcji kompozycji, przede wszystkim jego partii pejzażowej, w poszczególnych motywach, wreszcie w kolorystyce – bliskiej zwłaszcza warszawskiej wersji *Kuszenia*.

Malowidło przedstawia na pierwszym planie po lewej stronie świętego Krzysztofa niosącego w rękach ziemski glob, na którym usadowione jest Dzieciątko Jezus. Święty, widoczny w półpostaci, dotarł właśnie do brzegu, pokonawszy jakąś niewiarygodną przeprawę przez szeroką rzekę, rojącą się od mnóstwa fantastycznych, na ogół człekokształtnych stworów i pływających urządzeń: łodzi i piekielno-wojennej maszyny zwieńczonej chełmem i zionącej ogniem. W miejscu, w którym święty Krzysztof osiągnął brzeg rośnie stare wydrążone wewnętrznie drzewo, służące za schronienie trzem postaciom skupionym przy stole w nikielnym świetle świecy. W górze pośród konarów siedzi zakapturzony mnich i – jedną ręką przytrzymując się gałęzi – pochyla się do przodu, by oświecić drogę świętemu Krzysztofowi latarnią trzymaną w drugiej dłoni. Konary drzewa ucięte są typowo górną krawędzią obrazu. Widzimy pośród nich charakterystyczny gliniany dzbanek i dominującą na tle nieba w samym centrum, odciętą głowę mężczyzny z nożem wbitym głęboko w ciemność, zawieszoną na suchej gałęzi za długie poskręcane włosy. W głębi na długim drągu, kolejne budzące grozę detale: wisielec, noga i łysa

głowa zatknięta na jego końcu. Z prawej strony, w gęstym i ciemnym dymie pożogi unoszą się demony o formach owadzych i człekokształtnych. Lustro wody sięga po wysoki horyzont, po prawej stronie w dali łagodne plany wzgórz przechodzą w pionowo piętrzące się formacje skalne. Sam krajobraz wraz z pierwszoplanowym drzewem oraz wielością drobnych postaci na przeciwległym brzegu jest analogiczny do *Pejzażu ze świętym Krzysztofem* z dawnej kolekcji Bissinga – owego podstawowego dzieła, wokół którego Friedländer zgrupował *œuvre de Cocka*. Tyle że tym razem rozległe przestrzenie zostały zaludnione niepokojącymi stworzeniami i makabrycznymi motywami.

Co mogłoby być źródłem takiego wyobrażenia świętego Krzysztofa, które poprzez repertuar diabelskich stworzeń bliskie jest scenom *Kuszenia świętego Antoniego*? Inaczej niż w przypadku tego anachorety, o życiu świętego Krzysztofa brak jest pewnych wiadomości. Dawna tradycja utrzymuje, że pochodził z Małej Azji, z prowincji rzymskiej Licji, i tam poniósł śmierć męczeńską za panowania cesarza Decjusza około 250 roku (zatem w okresie narodzin świętego Antoniego Opata). Na podstawie greckiej formy jego imienia Christophoros, czyli „niosący Chrystusa”, średniowiecze stworzyło barwną legendę, spopularyzowaną również przez Jakuba z Voragine w *Złotej legendzie*. Pierwotne imię świętego Krzysztofa brzmiało Reprobos, czyli Odrażający, ponieważ był olbrzymem o głowie podobnej do psa. Człowiek ten wyróżniał się niezwykłą siłą, i dlatego postanowił oddać swe usługi w służbę najpotężniejszemu panu na ziemi: najpierw królowi swojej krainy. Przekonawszy się, że król bardzo boi się szatana, wstąpił w jego służbę. Pewnego dnia spostrzegł jednak, że szatan boi się imienia Chrystusa, więc postanowił służyć Zbawicielowi. Dzięki poznaniu nauki Chrystusa i przyjęciu chrztu, uzyskał ludzki wygląd. Za pokutę i jako zadośćuczynienie za służbę szatanowi, postanowił zamieszkać nad Jordanem, w miejscu, gdzie woda była płytsza, by przenosić na swoich potężnych barkach pielgrzymów idących ze Wschodu do Ziemi Świętej. Pewnej nocy usłyszał głos dziecka, które prosiło go o przeniesienie na drugi brzeg. Kiedy wziął je na ramiona, poczuł ogromny ciężar, grożący upadkiem pośród fal. „Jam jest Jezus, twój Zbawiciel. Dźwigając Mnie, dźwigasz cały świat” – powiedziało wówczas świętemu Krzysztofowi. Do tych słów w obrazie petersburskim nawiązuje kryształowy glob zwieńczony krzyżem, na którym siedzi Dzieciątko. Jezus przepowiedział też świętemu rychłą śmierć męczeńską, którą tu symbolizuje ścięta głowa wieńcząca przedstawienie. Motyw mnicha oświetlającego drogę latarnią pochodzi z późniejszego od *Złotej legendy* średniowiecznego tekstu niemieckiego. To ów mnich miał udzielić chrztu świętemu Krzysztofowi i czuwał nad trudami pokuty swego podopiecznego.

Historia opisana w *Złotej legendzie* nie zawiera jednakże elementów diabelskiej ikonografii. Narosły one z czasem wokół świętego, który uważany był za najpotężniejszego orędownika przeciw wszelakim nieszczęściom, chorobom i nagłej śmierci, a gwarancję obrony podczas ataków złych mocy zapewniać miało samo spojrzenie na jego wizerunek. Unverfehrt podaje szereg malarskich przykładów ujęcia tematu świętego Krzysztofa niosącego Dzieciątka Jezus pośród diabelskich stworzeń i wykazuje, iż miały one najczęściej charakter apotropaiczno-alegoryczny. Na funkcję apotropaiczną, czyli antidotum przeciw wszelkim złym mocom, bezpośrednio wskazuje inskrypcja na drzeworycie Allarta du Hameela (przed 1509) przedstawiającym świętego dźwigającego Dzieciątka w tłumie niesamowitych, usiłujących przeszkodzić mu postaci. Takie przedstawienia – podobnie jak sam kult świętego – punkt kulminacyjny osiągnęły w pierwszej połowie XVI wieku²⁸. Ogromna popularność świętego, przewyższająca

²⁸ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 187–201.



il. 5 | fig. 5

Fragmety il. 1
i il. 4: klucze ptaków
i górne gałęzie drzew
w obrazach w Warszawie
i w Petersburgu | Details
of fig. 1 and fig. 4: the
strings of birds and
upper branches of trees
in the Warsaw and St
Petersburg paintings

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

nawet kult apostołów, wzbudzała krytykę reformatorów religii. Luteranie podkreślali, że legendę świętego Krzysztofa należy interpretować raczej jako alegorię życia chrześcijanina, który ma nosić Chrystusa w swoim sercu.

Według Unverfehrt malowidła narracyjne z legendą świętego Krzysztofa i motywami demonicznymi powstawały w związku z modą na „diableries”, jakie Bosch i jego naśladowcy spopularyzowali w scenach *Kuszenia świętego Antoniego*²⁹. Mamy tu zatem do czynienia z synkretyzmem i kontaminacją motywów. Unverfehrt słusznie podkreśla, że podczas gdy w temacie Kuszenia element demoniczności skupia się w konkretnym miejscu kontemplacyjnego odosobnienia pustelnika, w przedstawieniach świętego Krzysztofa obejmuje niejako cały świat i dotyczy każdego wiernego, ilustrując powszechność duchowych zagrożeń na drodze życia chrześcijanina³⁰.

Obraz petersburski (pierwotnie określany jako scena *Kuszenia świętego Antoniego*!) uchodzi w zbiorach Ermitażu za dzieło Jana Mandijna. Temu artyście przypisała go w 1940 roku Elena Ŭ. Fechner, która również poprawnie zidentyfikowała jego temat³¹. Autorka przywołuje wprawdzie podobieństwo pejzażu do rycin niderlandzkich, w tym do sygnowanej *Pictum / J. Kock*, ale skupia się przede wszystkim na ikonograficznym nowatorstwie kompozycji, którą uważa za „jedyną w swoim rodzaju”³². Atrybucję Janowi Mandijnowi podejmuje ona, powołując się na podobieństwo motywów i (rzekomo) stylistyki pomiędzy obrazem petersburskim a jedynym sygnowanym dziełem tego artysty w zbiorach Frans Hals Museum w Haarlemie (nr inw.

²⁹ Ibidem, s. 195.

³⁰ Ibidem, s. 198.

³¹ Elena Ŭlevna Fechner, *Dva novyyh opredeleniâ niderlanskikh kartin v sobranii Ermitaža*, „Travaux du Département de l'Art Européen. Musée de l'Hermitage”, vol. 1, Gosudarstvennyj Ermitaż, Leningrad 1940, s. 87–97.

³² Ibidem, s. 90–91.

OS I-543) oraz przypisywanym mu obrazem w Alte Pinakothek w Monachium (nr inw. 960). Unverfehrt, który cytuje jeszcze dwie podobne kompozycje ze świętym Krzysztofem w półpostaci, łączone z nazwiskiem Mandijna: z dawnej kolekcji Birtschanskiego w Paryżu (obecnie w Los Angeles County Museum, nr inw. 59.48) oraz w zbiorach uniwersyteckich w Liège (nr inw. 12006), słusznie odrzuca tę atrybucję. Poza repertuarem diabelskich motywów, stylistycznie obrazy te – każdy co prawda w odmienny sposób – różnią się od sygnowanego dzieła Mandijna. W stosunku zaś do obrazu petersburskiego kompozycje z Los Angeles i z Liège są bardzo uproszczone. Co wszak ciekawe dla naszych rozważań, Unverfehrt zwraca uwagę na pewne podobieństwa wersji z Liège do *Kuszenia świętego Antoniego* z San Francisco³³. Podobieństwa te jednakże ograniczają się wyłącznie do form niektórych demonicznych stworów oraz takich elementów pejzażu, jak skały à la Patinir czy kształt kopulastych koron drzew. Obraz z Liège jest nie tylko uproszczony, ale wręcz prymitywny w stosunku do niezwykle spójnych kompozycji z San Francisco i przede wszystkim z Petersburga, należy go zatem uznać za dużo późniejsze naśladownictwo pochodzące z kręgu artystycznego, któremu Unverfehrt nadał miano grupy Mandijna / Huysa³⁴.

il. 6 | fig. 6

Fragmenty il. 1 i il. 4 ukazujące demony o owadzych formach w dymie pożogi w obrazach w Warszawie (po lewej stronie od drzewa) i w Petersburgu (w prawym górnym narożniku) | Details of fig. 1 and fig. 4 showing clouds of smoke with evil spirits in the Warsaw (to the left from the tree) and of St Petersburg paintings (in the right upper corner)

foto: | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



Jak widać, i Fechner i Unverfehrt w kontekście petersburskiego *Pejzażu z legendą świętego Krzysztofa* wzmiankują obrazy łączone z de Cockiem, nie podejmując jednak konkretnych kroków atrybucyjnych. A przecież poza twórczością tego artysty, czy też jego warsztatu, w drugiej ćwierci XVI wieku nie sposób odnaleźć równie wybitnych cech dojrzałego pejzażu

³³ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 199: „Die Bilder in Leningrad und Lüttich sind in den Sammlungen Jan Mandyn zugeschrieben, doch weder mit dessen Haarlemem Antonius noch mit der Münchener Christophorusdiablerie deckt die Ausführung sich ganz. Man wird mit einer Zuschreibung an die Mandyn-Huys-Gruppe und einer Datierung um 1550 der Wahrheit nahekommen, wobei anzumerken ist, daß die sorgsame Ausführung vor allem der Lütticher Tafel, deren Ausführung an die Antoniusversuchung in San Francisco erinnert und die das früheste Beispiel dieser Komposition sein dürfte, den oft groben Antoniusimitationen überlegen ist”.

³⁴ Od obrazu petersburskiego różni się też wieloma motywami. Jest to przede wszystkim monstrualna głowa, która tu – również z wbitym w czaszkę nożem – stanowi coś w rodzaju wulkanicznego wzgórza z szeroko otwartymi ustami, w których też roją się demoniczne stwory, podczas gdy z czubka głowy unosi się słup ognia. Zob. opracowanie wersji w Liège: Dominique Allart, *La peinture du XV^e et du début du XVI^e siècle dans les collections publiques de Liège*, vol. 6, Université de Liège, Bruxelles 2008, s. 243–244, kat. nr 44. Collection Répertoires. Autor przywołuje jeszcze jedną, nieznana Unverfehrtowi wersję w Museo Civico w Treviso. Obraz w Liège można oglądać w dokumentacji KIK / IRPA [online], [dostęp: 1 czerwca 2011], dostępny w Internecie: <http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=objz&LANGUAGE=2&OPAC_URL=&%250=10064977&LIMIT=50>.

il. 7 | fig. 7

Fragmenty il. 3 (w tle po lewej stronie od drzewa) i il. 4 (w tle po prawej stronie kompozycji): analogiczne warowne zamki na skale w obrazach w San Francisco i w Petersburgu
 I Details of fig. 3 (in the background to the left-hand side of the tree) and fig. 4 (in the background to the right): analogous castles on rocks in the San Francisco and St Petersburg paintings

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



nowożytnego. Krajobraz w obrazie petersburskim, jak i w innych dziełach grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka, nie stanowi jedynie tła dla przedstawionej sceny, lecz wraz z nią tworzy harmonijną całość, która spaja przyrodę oraz postaci ludzkie i fantastyczne. Ponadto flankujące kompozycję stare drzewo z uciętymi przez górną krawędź obrazu konarami i typowym listowiem jest niemal znakiem rozpoznawczym wszystkich obrazów grupy de Cocka. Równie typowe są charakterystyczne klucze małych czarnych ptaków (il. 5). Chmura dymu ze złymi duchami, niczym wzlatujące ćmy, powtarza się i w obu wersjach *Kuszenia* (il. 6) i na rewersie

il. 8 | fig. 8

Fragmenty il. 1 i il. 4: potworki o rozwidlonych niczym włtki wierzbowe kończynach w obrazach w Warszawie (przy księdze świętego Antoniego) i w Petersburgu (siedzący okrakiem na ostrzu piły i pływający z koszem na głowie) I Details of fig. 1 and fig. 4: monsters with limbs like forked willow branches in the Warsaw (near St Anthony's book) and St Petersburg paintings (sitting astride the blade of a saw and swimming with a basket on his head)

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





il. 9 | fig. 9

Fragmenty il. 1 i il. 4: postacie w łódkach w obrazach w Warszawie i w Petersburgu (w obu wypadkach po prawej stronie kompozycji) | Details of fig. 1 and fig. 4: figures in boats in the Warsaw and St Petersburg paintings (both on the right side of the composition)

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

małego tryptyku w Rijksmuseum, przedstawiającym inne jeszcze, nietypowe ujęcie świętego Krzysztofa, który jako konny rycerz jedzie przez surowy pejzaż, chroniąc w swych ramionach Dzieciątka. Fragment krajobrazu z wijącą się drogą i górą zwieńczoną zamczyskiem z prawego górnego narożnika obrazu petersburskiego znajduje analogię we fragmencie obrazu z San Francisco, po lewej stronie od drzewa (il. 7). Wreszcie monstra i demony – najwyraźniej pochodzące z „jednej rodziny”. Stwór płynący w wodzie z koszem na głowie oraz ten, który okrakiem siedzi na ostrzu piły stanowiącej oś koła piekielnej maszyny (oraz wiele innych na brzegu wokół brązowego jaja), w obrazie z Petersburga mają kończyny rozgałęzione niczym witki wierzbowe, tak samo jak demon z obrazu warszawskiego, ukazany z lejkiem na głowie i usadowiony pomiędzy świętym Antonim a krzyżem (il. 8). Bardzo podobne są postacie w łódkach, ukazane podczas defekacji (il. 9), w Petersburgu i w Warszawie (w drzeworycie z 1522 r. skulona na daszku demoniczna postać czyni to bezpośrednio na głowę świętego Antoniego). Pokrewne są też żeńskie potwory w fantazyjnych białych czepcach, które oprócz głowy posiadają tylko po jednej parze kończyn (il. 10). W kompozycji petersburskiej są to nogi (rozłożone niedwuznacznie dla karesów towarzyszącego chłopca), w warszawskiej zaś ręce (grające na



il. 10 | fig. 10

Fragmenty il. 1 i il. 4: żeńskie potwory w białych czepcach w obrazach w Warszawie (w centrum przy dolnej krawędzi) i w Petersburgu (ponad ramieniem świętego Krzysztofa) | Details of fig. 1 and fig. 4: female monsters with white caps in the Warsaw (bottom centre) and St Petersburg painting (above St Christopher's arm)

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

mandolinie). Motyw uciętej nogi powtarza się w obrazach z Petersburga i z San Francisco (w tym ostatnim dodatkowo przebitej strzałą).

Bardzo ważnym czynnikiem w kompozycjach de Cocka / Mistrza J. Kocka jest – znany już z drzeworytu z 1522 roku – wyraźny ruch od prawej ku lewej, który w obu wersjach *Kuszenia* podkreślony został profilowym ujęciem kusicielki oraz dodatkowo w obrazie warszawskim – kierunkiem płynącej łodzi. Nie zauważa się go w żadnym ze współczesnych lub późniejszych „diabelskich” naśladownictw grupy Mandijna / Huysa. A właśnie owo wyobrażenie ruchu, na równi z niezwykle harmonijną i dojrzałą wizją krajobrazu można by uznać za decydujący argument za włączeniem petersburskiego *Pejzażu z legendą świętego Krzysztofa* do *œuvre* antwerpskiej grupy mistrza, pomimo opinii wcześniejszych autorytetów – Fechner i Unverfehrt. Ten ostatni, zajmując się głównie ikonografią boschowską, zdaje się ignorować rolę pejzażu w interesujących nas dziełach, lecz jego wypowiedzi w paru przypadkach *nolens volens* popierają naszą koncepcję. Uznając mianowicie, że to drzeworyt z 1522 roku wytyczył przyszły typ kompozycyjny obrazów grupy Mandijna / Huysa, Unverfehrt twierdzi, że jednak, z wyjątkiem obrazu z San Francisco (a zatem i z Warszawy), żadne dzieło pokrewne pod względem kompozycyjnym i ikonograficznym nie wykazuje głębszego stylistycznego wpływu de Cocka³⁵. Zgadzając się z tą opinią, należy jednak zaznaczyć, że nie dotyczy ona obrazu z Ermitażu, a przedstawiona analiza miała za zadanie ukazać stylistyczne pokrewieństwa petersburskiego dzieła z obu wersjami *Kuszenia* z San Francisco i z Warszawy oraz udowodnić związki z analogicznym kształtowaniem przestrzeni w *Pejzażu ze świętym Krzysztofem* z dawnej kolekcji Bissinga. Petersburski *Pejzaż z legendą świętego Krzysztofa* powstał niewątpliwie w Antwerpii w bliskim kręgu de Cocka / Mistrza J. Kocka. Jednak ze względu na dużo większe wymiary, różniące go od małych krajobrazów z pustelnikami, które Filedt Kok uznał za podstawowe prace Mistrza J. Kocka z okresu antwerpskiego, nie można wykluczyć, że – podobnie jak rysunek z berlińskiego szkicownika – obraz petersburski powstał w latach trzydziestych XVI wieku. Bardziej uzasadnione wydaje się zatem określenie jego autorstwa jako dzieła antwerpskiej grupy de Cocka / Mistrza J. Kocka.

Autorka pragnie wyrazić serdeczne podziękowania dr. Włodimirowi Matwiejewowi, zastępcy dyrektora oraz Pani Oldze Nowosielcewej, kierownikowi Działu Praw i Reprodukcji Państwowego Muzeum Ermitażu za bezpłatne udzielenie prawa do fotografii i reprodukcji. Szczególne wyrazy wdzięczności za miłe, przyjacielskie przyjęcie w Ermitażu w maju 2010 roku oraz za wszelką pomoc należą się kolegom z CODART-u – Irinie Sokołowej i Nikołajowi Żyelowowi.

³⁵ G. Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 180–181.

| The Temptation of St Anthony from the National Museum in Warsaw and the Landscape with the Legend of St Christopher from the State Hermitage Museum in St Petersburg – an Attempt at Interpretation and Attribution

A war loss from the Collection of European Old Masters of the National Museum in Warsaw, recuperated a few years ago, gave inspiration for an in-depth case study and a challenge for reattribution of a related painting in the Hermitage.¹

The Warsaw painting – a pre-war donation from Andrzej and Hanna Grabiński presenting a scene of *The Temptation of St Anthony*, painted by a sixteenth-century Netherlandish artist – was discovered in 2007 at the Wawel Royal Castle. The painting was moved from the National Museum in Warsaw to Krakow in November 1939,² and by the decision of Nazi authorities it was handed over to the architect Franz Koettgen, responsible for the decoration of the residence of Hans Frank, the Governor-General of the occupied Poland.³ It is still not known whether the painting was taken to Germany in the years 1943–1944 (as was the case with the majority of looted art works), and then perhaps recovered from the collecting point in Salzburg or Munich after the war, or whether it just never left Krakow. The post-war publications directing attention to this wartime loss had yielded no results until January 2007.⁴ The

¹ An article on the recovered Warsaw painting, entitled *Rzecz o „Kuszeniu św. Antoniego” na Wawelu i problemach z Janem Wellesem de Cockiem* was published by the author of this article in the book of honour *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, Cracoviae MMX, pp. 93–9.

² From the Archives of the National Museum in Warsaw (vol. 674: *Das ehemalige polnische Nationalmuseum. 1005. Sichergestellte Kunstgegenständen. Verzeichnis der im November und Dezember 1939 nach Krakau überführten Kisten mit Museumgegenständen*, p. 70) it is known that the team was headed by Joseph Mühlmann, the Special Commissioner for the Safekeeping of Works of Art in the Occupied Territories, Northern Section. Along with many other works of art qualified as “first class,” under the item no. 2429 on the list of objects then looted from the collections of the National Museum in Warsaw it was transported to Krakow (Dienststelle des Sonderbeauftragten Süd) in a crate bearing the symbol 15.M.O. (foreign painting).

³ The Institute of National Remembrance, national archives, signed GG I/5990: *Regierung des Generalgouvernement. Staatssekretariat. Amt für die Pflege alter Kunst Krakau. Gruppe Süd*, p. 5, no. 6.

⁴ The National Museum in Warsaw was then informed by the Wawel Royal Castle that it had in its collection – thanks to a bequest – a work identical to one that had once belonged to the Museum’s Gallery of Foreign Painting. During identification in the conservation workshop at the Wawel Castle a painting was presented which had been covered by the thick, yellowed layer of varnish, with some paint losses along the upper edge, revealing traces of preliminary conservation treatment. On the back of the wooden support appeared an inventory number of the State Art Collections, Wawel Royal Castle, painted in red. It turned out that the painting had been there for

property matters having been explained and settled, the painting returned to the National Museum in Warsaw in March 2007. After comprehensive conservation – nearly 70 years after its confiscation – the picture found its place again in the Gallery of Netherlandish Painting. Interesting iconography and attribution problems encourage a more profound analysis.

The subject of the Temptation of St Anthony was very popular in Netherlandish art at the beginning of the sixteenth century, during the era of religious unrest. It dealt with the struggles against satanic powers as experienced by one of the first Christian hermits, St Anthony the Abbot who lived in Egypt in AD 251–356. Along with St Paul of Thebes, he is considered the founder of the anchoritic mode of life, a type of monastic asceticism. The saint spent almost his entire life living in the desert, offering prayers, fasting and holding vigils. Similar to his master, Jesus Christ, St Anthony also experienced numerous attacks by Satan and his temptations in the desert. The dramatic experiences of the saintly man were described by his friend and follower, St Athanasius the Great of Alexandria, a Doctor of the Church. A fragment of his original Greek text, translated into Latin, can be found in the early Christian compendium *Vitae Patrum*. In the Middle Ages, the theme of the Temptation was popularized mainly in the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine (1230–1298), whereas in 1490, Pieter van Os published the first Dutch edition of *Vitae Patrum* (*Vaderboeck*) in Zwolle, leading to an even wider popularization of the life of St Anthony, especially in the Netherlands.

In the painting we are interested in, the artist shows the narrative zest, depicting the saint being besieged by demons against the background of a beautiful landscape with a remote cove and a fantastical rock in the style of Joachim Patinir (**fig. 1**). The dark forces have taken on various forms of hybrid monsters, very similar to those created by Hieronymus Bosch. The demons creep out from under the ground, they swarm like gruesome vermin around the saintly hermit, they crawl out of the water, sail on a boat, fly in the air, and one of them, with a zoomorphic shape with a knife driven into its buttocks, has settled in the branches of a half-dead tree, almost directly above the head of the saint, and is playing on a long pipe, possibly sending signals to his fellow creatures. There are two clay jugs on the dry bough with a bell suspended above – according to hermit tradition, the sound of a bell ringing was supposed to chase away demons.

The saint is also being tempted by a beautiful woman in a fashionable dress, holding a golden vessel in her hands, who approaches him from the right side of the composition riding on the back of a monster, as if on horseback. This is a personification of one of the cardinal sins – *Luxuria* or Lust, with the symbolic cup of desire (here similar to the liturgical vessel), in a depiction similar to the images of the Great Whore of Babylon in the Book of Revelation. The fire in the town, visible behind the church building in the background, intensifies the expression of the scene represented. The beautiful seductress and the depiction of the fire make a direct reference

a longer time – an earlier donation by the same person who in 2006–2007 (?) bequeathed the remainder of her estate to that collection. The examination allowed the painting to be identified without any doubt as being the property of the National Museum in Warsaw. Its former inventory number 126215, chemically removed from the painting's wooden support at an unknown time, was revealed thanks to infrared reflectography.

Before 2007 the painting was published in Władysław Tomkiewicz, *Catalogue of Paintings Removed from Poland by the German Occupation Authorities during the Years 1939–1945*, vol. 1: *Foreign Paintings* (Warsaw: Ministerstwo Kultury i Sztuki, 1950), p. 38, no. 75, fig. 75. *Prace i materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań*, no. 9; Jan Białostocki, Michał Walicki, *Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen 1300–1800* (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957), p. 499, no. 135, fig. 135 [Polish eds 1955, 1958]; Gerd Unverfehrt, "Zwei Gemälde der Bosch-Nachfolge aus dem Museum Narodowe zu Warschau," *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XIX, n° 3 (1978), pp. 51–73, p. 64, fig. 11; Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1980), p. 181, note 661a, p. 270, under cat. no. 75; Maria Romanowska-Zadrozna, Tadeusz Zadrozny, *Straty wojenne. Malarstwo Obce / Wartime Losses. Foreign Painting*, vol. 1 (Poznań: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Biuro Pełnomocnika Rządu do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, 2000), p. 130.

to the story related in *Vaderboeck*.⁵ Namely, one day, St Anthony, while wandering through the desert, came across a stream, in which a queen and her ladies-in-waiting were bathing. When they saw that the hermit was making a hasty retreat, the queen beseeched him not to run away, because she wanted to show him the path to heavenly bliss. Having dressed herself, she took Anthony to the town, where she showed him her treasures, while also telling him about her gift for healing the sick, which she had allegedly received from God. But when she came nearer to the saintly man and tried to tear off his habit, he recognized Satan in her, and implored Christ to help him. At that moment, the queen turned into a swine, a great fire broke out in the town and its inhabitants, changed into demons, chased the saint through the desert. The Warsaw painting shows, near the church before the town walls, the scene of the saint's fight with a pack of diabolical creatures, which in accordance with the same sources, raised him high up in the air where, surprisingly, he received supernatural assistance from the heavens and returned to earth unharmed.

The fire depicted in the background and the image of the swine at the hermit's feet in the Warsaw painting, still have further connotations. The flames are associated with a serious but common illness in the Middle Ages, called "St Anthony's fire" (contemporary name: ergototoxicosis). That illness was caused by the ergot – a kind of fungus that attacked wheat grain – and resulted in painful, red inflammations of the skin. On the other hand, the swine – an ever-present and popular attribute in the iconography of the saint, not only makes reference to the story of the lecherous queen, but also to later accounts professing that the hermit had the power to heal domestic animals, in particular piglets, but above all, that he cured ergototoxicosis with compresses made from lard. The swine with a bell in its ear also brings to mind the future activities of the Hospital Brothers of St Anthony (founded in 1095). The Antonians (or Antonites), who used their master's healing methods, gained the privilege of allowing the pigs belonging to the monastery to roam freely and seek food around human settlements (which was forbidden for the livestock of laypeople). The bells hanging from the pigs' ears were used to make them recognizable.⁶

The castle in the background, on the right side of the composition, could be an allusion to wealth, which the hermit abandoned for Christ in his youth, but it is also a biblical symbol of reliance on God from the Book of Psalms (31:3–4, 91:2). Amidst the attacks from the satanic powers, the saintly hermit finds solace and relief mainly in the image of the crucified Christ, as well as in the Bible which he holds in his hand (the Bible is closed because when open, it could be a symbol of the spiritual temptation to read and interpret the Holy Scripture independently, a practice the Catholic Church considered dangerous). The central location of the bizarre old tree in the background emphasizes the significance of the crucifix.

The Warsaw picture was originally ascribed to Lucas Cornelisz de Kock, one of the sons of the Leiden artist Cornelis Engelbrechtsz.⁷ Michał Walicki supported this attribution with

⁵ *Vaderboeck (Dit boeck is ghenomet dat vader boeck dat in der latijne is ghebieten Vitas Patrum)* (Zwolle: Pieter van Os, 1490). Here quoted after *Patinir. Essays and Critical Catalogue*, Alejandro Vergara, ed. (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007), pp. 242–55, cat. no. 14, esp. pp. 245–8, note 14, p. 254 and notes 25 and 27, p. 255 (Pilar Silva Maroto).

⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3: *Iconographie des saints*, part 1 (A–F) (Paris: Presses universitaires de France, 1958), pp. 104–5; Maria Peisert, "Sus domesticus – zwierzę, którego nazwy używać nie wypada," in *Język a Kultura*, vol. 15: *Opozycja homo–animal w języku i kulturze*, Anna Dąbrowska, ed. (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003), pp. 153–4. *Acta Universitatis Wratislaviensis*, no. 2530.

⁷ Juliusz Starzyński, Michał Walicki, *Katalog Galerii Malarstwa Obcego* (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1938), pp. 69–70, cat. no. 111, *Tablice*, p. 68, fig. 111; oil, oak panel, 45 × 57 cm, inv. no. 126215 MNW (new inv. no. M.Ob.2704 MNW).

pictorial affinities with a painting of the analogical subject in the former collection of Nicolaes Beets.⁸ In 1955 Jan Białostocki published the Warsaw *Temptation* as a work of Jan Wellens de Cock, a painter from Antwerp.⁹ The painting was linked with the same artist also by Gerd Unverfehrt in 1980.¹⁰

Yet, Jan Wellens de Cock is an enigmatic and controversial figure, whose identity probably refers to more than one person. We can only glean a few basic facts about him from the Antwerp municipal and guild archives. Jan Wellens de Cock registered his students twice: a certain Loduwijck in 1506, and Wouter Key, in 1516. In the years 1507–1508, he received payment for a wall painting in Antwerp Cathedral. In 1520, he was appointed dean of the Guild of St Luke, together with Joos van Cleve. Jan Wellens's wife – Clara van Beeringen, whom he married on 6 August 1502, and with whom he had four children including two sons, Matthijs (b. 1510), later a landscape painter, and Hieronymus (b. 1518), a famous engraver and owner of the publishing house *Aux Quatre Vents* – is mentioned as the wife of landscape painter Frans Vermeer in documents dated 19 January 1527. Therefore, she must have become a widow between 1520 and 1527. According to the ledgers of the *Onze-Lieve-Vrouwe-Lof* Guild, Jan Wellens de Cock died in 1521, but in the opinion of the contemporary researcher Walter S. Gibson, he died just before 1527.¹¹ It is also believed that Jan Wellens de Cock might have been the same person as a certain Jan van Leyen (Leyden?), who became a master of the Antwerp Guild of St Luke in 1503 (therefore, the registration of his first student in 1506 is plausible). His possible Leiden origins would explain the influence of Cornelis Engelbrechtsz, to which Walicki drew attention in the catalogue from 1938.¹²

Max J. Friedländer was the first to attempt to reconstruct Jan Wellens de Cock's *œuvre* on the basis of a painting from Friedrich von Bissing's collection (presently in a private collection in London), the *Landscape with St Christopher*. A print executed after this painting bears an inscription: *Pictum / J. Kock* which gave this scholar an assumption to identify the author of the Bissing painting with Jan Wellens de Cock, an artist noted in Antwerp archives.¹³ In the group of works attributed by Friedländer to de Cock one can also find the *Landscape with St Anthony and St Paul of Thebes* from the collection of the Princes von und zu Liechtenstein in Vienna (inv. no. 710; a replica in the National Museum in Warsaw, inv. no. M.Ob.820 MNW), a small triptych of the *Crucifixion* in the Rijksmuseum in Amsterdam (inv. no. A1598), which on its reverse side shows a scene of St Christopher being attacked by demons, as well as the only dated work – the famous woodcut dating from 1522 depicting *The Temptation of St Anthony*. Friedländer's work gave rise to a long debate between the supporters and opponents of such

⁸ Nicolaes Beets, "Zestiende-eeuwsche Kunstenaars. IV. Lucas Corneliszoon de Kock. Exeat Jan Wellens de Cock," *Oud Holland*, 53 (1936), pp. 61–2, fig. 52.

⁹ Białostocki, Walicki, op. cit., pp. 487–8, cat. no. 135.

¹⁰ Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., p. 270, mentioned in cat. no. 75, as "Wirkung des Jan Wellens de Cock."

¹¹ Jan van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585* (Rotterdam: Sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998), pp. 115ff, Appendix I, p. 259; however, the author acknowledged that in the archives the surname Cock has many homonyms; Walter S. Gibson, *The Paintings of Cornelis Engelbrechtsz*. (New York: Garland, 1977), pp. 165–207.

¹² Starzyński, Walicki, op. cit.

¹³ Max J. Friedländer, "Jan Wellens de Cock," *Zeitschrift für bildende Kunst* 1918, pp. 67–74. Neue Folge, 29; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2: *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant*, comments and notes by Henri Pauwels, cooperation Anne-Marie Hess, trans. by Heinz Norden (Leyden: A. W. Sijthoff; Brussels: La Connaissance, 1974), pp. 37–43.

attributions. Friedländer's adversaries pointed to the Leiden artists, Lucas Cornelisz Kock or another Engelbrechtsz's son – Cornelis Cornelisz Kunst.¹⁴ Works from the Engelbrechtsz's workshop generally share similar features with Antwerp paintings of the epoch, the so-called Mannerists. Jan de Cock's connection with Engelbrechtsz, either by family bonds or professional relationship (i.e., a practice in his Leiden workshop), was often suggested.¹⁵ Therefore, more important than the identification of the artist's name is the fact that he constituted a link between the Antwerp and Leiden pictorial traditions. Following similar premises and basing on a sole real indication of the name in the form as it appears on the print of the *Landscape with St Christopher* (*Pictum / J. Kock*), Jan Piet Filedt Kok has recently adopted for this artist the name of "Master J. Kock."¹⁶ This enables a solution of the "premature" death problem of Jan de Cock, whose date 1521 has always created difficulties in a reliable attribution of the woodcut dated 1522. As the *œuvre* of Master J. Kock Filedt Kok accepts more or less the same group of works that had been pointed out by Friedländer, but he also makes an attempt to include there the works of the Master of Vienna the Lamentation and the Master of Carrying the Cross in Douai. This author believes that the Leiden influence from Engelbrechtsz's circle is visible in later works of Master J. Kock; therefore, he concludes that the artist must have moved to the North after a period of living in Antwerp (where most likely both the painted version of the *Landscape with St Christopher* and the woodcut from 1522 were executed) around 1525. Thus, the sequence of places of residence and work has been reversed in relation to earlier suggestions connected with the person of Jan van Leyen.

In any case, the *œuvre* of this disputable artist amassed solely on the basis of attributions, combines elements of both North and South Netherlandish art. In addition to the stylistic affinities with the Leiden masters (e.g., in Warsaw's *Temptation*, the temptress' similarity to the woman rendered in profile in the print by Lucas van Leyden dating from 1509, B. 117), the artist often used fantastical motifs borrowed from the works of Hieronymus Bosch, which makes him one of the first followers of this master. The influence of Antwerp Mannerists is visible in the expressive gestures of de Cock's / Master J. Kock's figures, while his landscape backgrounds owe a lot to Joachim Patinir, considered to be the creator of modern landscape. It is de Cock's / Master J. Kock's landscapes, above all – more intimate than those by Patinir, compositionally sophisticated and with an intriguing atmosphere – that will make the main subject of this essay.

Until now the majority of scholars remained faithful to Friedländer's original concept and attributions, defining the artist by the name of Jan Wellens de Cock. Regardless of how we

¹⁴ Opposing against Friedländer's concept were mainly Nicolaes Beets (1936) and Godefridus J. Hoogewerff (1939). This debate is not important here, except for showing enormous difficulties with identification of an artist whose works combine features typical of both Antwerp and Leiden mannerism. For a summary and further details of this debate, see *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 20 (München-Leipzig: K.G. Saur Verlag, 1998), pp. 70–1 and exh. cat. *ExtravagAnt! A forgotten chapter of Antwerp painting 1500–1530 / Catalogue*, Pieter van der Brink and Maximiliaan P. J. Martens, eds, exh. cat., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 15 October – 31 December 2005, Bonnefantenmuseum, Maastricht, 21 January – 9 March 2006, BAI, Schoten, Antwerpen–Maastricht 2005, pp. 219–20, cat. no. 93 (Yao-Fen You). For the best and most comprehensive set of archive materials pertaining to biographical scraps of information on Jan Wellens de Cock, see also the same author in the exh. cat. cited above, p. 224. The most in-depth analysis of the mutual Antwerp–Leiden influences in the work of Jan Wellens de Cock, according to Friedländer's concept, can be found in Unverfehrt (Unverfehrt, *Hieronymus Bosch*..., op. cit., pp. 173–7).

¹⁵ Yao-Fen You in *ExtravagAnt!...*, op. cit., p. 220.

¹⁶ Jan Piet Filedt Kok, "Leiden en Antwerpen omstreeks 1520. De ontmoeting met Albrecht Dürer en de introductie van het landschap," in *Lucas van Leyden en de Renaissance*, Christiaan Vogelaar et al., eds., exh. cat., Museum De Lakenhal, Leiden, 20 March – 26 June 2011 (Antwerp: Ludion, 2011), pp. 103–19, esp. 108–9 and p. 225, cat. no. 20.

call him, the works originally amassed by Friedländer display a number of common stylistic features and motifs, the most characteristic being the depiction of a bizarre, gnarled tree with bare or foliage-covered boughs, always cut off by the top edge of the painting. Other common motifs include “Patiniresque” rocks, fortresses, trails of smoke and figures of bat-like demons shown against a background of conflagrations in the skies, long skeins of black birds against the clouds, or “Bosch-like” monsters. The manner of depicting the dome-like canopies of the trees and the impasto rendering of the foliage, the thickness and volume of which is enhanced in white, are also specific to all of the works.

All of the aforesaid elements can also be found in the Warsaw composition, which shows a close, formal affinity with the famous woodcut from 1522, attributed to Jan Wellens de Cock, even though – as already mentioned – the date of his death was recorded a year earlier, and which presently is defined as the work of Master J. Kock (**fig. 2**). Both in the print and the Warsaw painting, the crowded scenes of *The Temptation* are arranged horizontally and similarly placed against a well-constructed, harmonious landscape with a high horizon. In the Warsaw painting the landscape background is rendered in rich, blue tones. Common motifs in the works being compared, such as the gnarled tree trunks, the roof of the hermit’s hut, castles with Romanesque biforia, the figure of a beautiful seductress and demon-like creatures are all of the same character. Decorative details and soft drawing in the woodcut reveal the hand of a painter. Scholars do not doubt that the woodcut is a work of the artist called Jan Wellens de Cock or Master J. Kock. This also seems to be confirmed by the scene of the meeting of St Anthony and St Paul of Thebes, visible on the left-hand side of the print, which is repeated in the painting from the Liechtenstein collection. It seems that the author of the woodcut and the Warsaw painting might be one and the same person and that both works were created within a short span of time.

A variant of *The Temptation* from Warsaw, differing only in its more compact composition and by a closer viewing point, a more mountainous landscape and somewhat different selection of Bosch-like monsters in the foreground, is held in the collections of the Fine Arts Museums of San Francisco, Palace of the Legion of Honor (**fig. 3**). The composition of the Warsaw painting is enlarged on either side, which allowed the artist to include extra demonic creatures. These are a small, legless monster wearing a helmet with a battle flag on the left-hand side and a dwarf-like figure close on the heels of the beautiful seductress on the right-hand side. A boat with two demonic passengers, one of whom is depicted in an unambiguously vulgar pose, defecating overboard, is visible directly above the midget. The San Francisco painting is also attributed to Jan Wellens de Cock and dated to ca. 1526.¹⁷ Unverfehrt has certain reservations about such an attribution. He believes that while Jan de Cock’s authorship is possible because of the high artistic quality and particular manner of rendering the folds of the fabric without sharp creases, it is not completely convincing due to the very light and “amused” forms of the demons.¹⁸ In the catalogue, he placed the Californian (and the Warsaw) painting in the chapter “Wirkung des Jan de Cock” [The Influence of Jan de Cock]. Unverfehrt

¹⁷ The painting was first published in *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^e siècle*, exh. cat., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 September – 24 November 1963 (Brussels: Patrimoine des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1963), p. 82, cat. no. 72 (I. de Ramaix), *Illustrations*, fig. 40; oak panel, 48.6 × 61.6 cm, inv. no. 1960.22.

¹⁸ Unverfehrt, *Hieronymus Bosch*..., op. cit., p. 181: “Als Werk des Jan de Cock möglich, was die hohe Qualität der Malerei und die weich fließenden, kaum gebrochenen Gewandfalten anbelangt [...]” And further note 661a: “Die Umrisse sind bei Jan de Cock durchgehend geschlossener, die Dämonen, hier von luftiger, verspielter Form, kompakter und schwerer.”

described the Warsaw version as “cruder” (derbere Fassung).¹⁹ Nevertheless, he only knew it from a pre-war photograph, because the painting had not been discovered by the time of that publication. It is by no means a poorer version. The artist’s individual approach is evidenced by a free preparatory drawing, in places visible with the naked eye, which, however, he did not adhere to particularly strictly when rendering his final composition; departures from his original ideas are visible in places.²⁰ The definition of crudeness probably concerns the more impish forms and vulgar behaviour of the demonic monsters.

The greatest merit of de Cock / Master J. Kock, this enigmatic but extremely interesting artist, was his contribution to a remarkable development of landscape painting. Friedländer considered his artistic output as anticipating the landscapes of Pieter Bruegel.²¹ Jan Wellens de Cock was the first to use the horizontal format more apt for depicting panoramas of nature and for mastering the illusion of depth. The figures were always welded with the landscape; the artist was exceptionally consistent in his presentation of all animate and inanimate forms of nature as one.²² The main landmark of such a vision of landscape was the artist’s groundbreaking woodcut from 1522. Filedt Kok attributes the invention of yet another woodcut composition to Master J. Kock, placing it in his Antwerp period, ca. 1525. The *Landscape with St John on Patmos*, although executed with a harder line of another printmaker, presents an even richer panorama of the landscape than the woodcut of 1522.²³ The depth of the created space with a high horizon, the type of edifices and monumental trees with characteristic foliage, a monster figure of the devil who tries to steal the inkstand from St John, all belong indisputably to the repertoire of this master. When speaking of the landscape development in Antwerp art, especially in the context of the de Cock / Master J. Kock group, one cannot omit a drawing from the Berlin sketchbook once published by Julius Held.²⁴ It shows the *Road to Calvary* with a procession of numerous small figures represented against the background of a panorama of Jerusalem. Characteristic shapes of the castles and gate towers in this drawing, dated ca. 1535, are found in paintings connected with de Cock / Master J. Kock: in the background of the *Crucifixion* in the small Amsterdam triptych and in both versions of *The Temptation*.²⁵ A drawing repeating only the architecture part from the *Road to Calvary*, also present in the same sketchbook, made some scholars believe that these and similar sketches were to serve as models in the early sixteenth-century Antwerp workshops.²⁶ However – as was already stressed by Held – the original model for the *Road to Calvary* certainly must have been close to the pictorial means used by Jan de Cock. Not only the elements of the architecture, but also the general atmosphere of the scene, the throng of figures moving from right to left, a motif of

¹⁹ Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., p. 270, cat. no. 75, fig. 128.

²⁰ Technological information was given by Dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska (Conservation Workshop of Sculpture and Painting on Wooden Supports) who conducted the conservation of the painting.

²¹ Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, op. cit., p. 39: “As an observer of the living powers of nature, picturesquely rooted and tangled, this master stands head and shoulders above his generation. Like Patenier, he chose Bosch as his point of departure, but then followed the road that led to Pieter Bruegel.”

²² Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., pp. 178, 182.

²³ Lucas van Leyden *en de Renaissance*, op. cit., pp. 224–5, cat. no. 19.b.

²⁴ Julius Held, “Notizen zu einem niederländischen Skizzenbuch in Berlin,” *Oud Holland*, 50 (1933), p. 280 and fig. 1, pp. 274–5. The discussed sketchbook is 79C 2 from the Kupferstichkabinett in Berlin.

²⁵ Filedt Kok mentions also such a tower in the *Carrying of the Cross* by Herri met de Bles from ca. 1535 in Princeton (*Lucas van Leyden en de Renaissance*, op. cit., p. 228, note 4).

²⁶ *Ibid.*, p. 229, cat. no. 24.

a monkey-shaped figure sitting on the tree, as well as the soft way of rendering the foliage are known from the woodcut of 1522. The horse on the left side of the drawing repeats instead the pose of St Christopher's steed from reverses of the Amsterdam triptych. This drawing gives testimony to the great popularity of pictorial devices elaborated by the painter of our interest in Antwerp in 1530s or even in the 1540s.

Following the track of the above considerations, one is tempted to include into the artistic production of the Antwerp de Cock / Master J. Kock group yet another, extremely interesting work, the *Landscape with the Legend of St Christopher* from the collections of the Hermitage²⁷ (fig. 4). The Bosch-like monsters and attacks by evil forces play as important a role there as in the Warsaw *Temptation*. When viewing the Hermitage painting one feels a strong sense of familiarity in the manner of thinking and painting, in the construction of the composition, above all its landscape part, in particular motifs and finally in the colour palette, especially close to the Warsaw version of *The Temptation of St Anthony*.

In the foreground to the left, the painting shows St Christopher carrying a globe in his hand with the Child Jesus atop it. The saint, depicted in half-figure, has just reached the bank, having ventured an incredibly difficult passage through a wide river teeming with a multitude of fantastical, mainly anthropoid, creatures, and sailing contraptions: a boat and a hellish war machine with a helmeted top and spitting fire. An old, hollow tree, serving as a shelter for three figures gathered around a table in faint candlelight, grows in the spot where St Christopher has reached the riverbank. Above, amongst the branches, sits a hooded monk who, holding a branch with one hand, is leaning forward in order to light the way for St Christopher with a lantern he is carrying in his other hand. The boughs are characteristically cut off by the top edge of the painting. Amongst them, we can see a characteristic clay jug and – visible against the sky in the very centre – a man's severed head with a knife driven deep into the skull, suspended from a dry branch by his long, knotted hair. More gruesome elements are visible in the background: a human figure and a severed leg hanging from a long post, with a bald head stuck on the top. Demons with insect and humanoid forms rise upwards from the thick, dark smoke of the fire on the right-hand side. The water level reaches to the high horizon, and in the distance to the right, the smooth contours of the hills blend into vertically stepped rock formations. The landscape itself, together with the tree in the foreground and the multitude of small figures on the other bank, is analogous to the landscape with St Christopher from the former Bissing collection – the fundamental work around which Friedländer grouped Jan Wellens de Cock's *œuvre* – the only difference being that in the Hermitage painting the extensive space is crowded with disturbing creatures and macabre motifs.

What is the source of such a depiction of St Christopher, whose repertoire of diabolical creatures is so similar to the scenes from *The Temptation of St Anthony*? Unlike the case of the saintly Anchorite, there is no precise information about the life of St Christopher. According to an old tradition, he came from Asia Minor (modern Turkey), from the Roman province of Lycia where he died a martyr during the reign of Emperor Decius in ca. AD 250 (i.e., around the time of the birth of St Anthony the Abbott). The colourful mediaeval legend, later popularized by Jacobus da Voragine in his *Golden Legend*, was based on the Greek form of his name, Christophoros, or “the bearer of Christ.” Originally, the name of St Christopher was Reprobos, or Repulsive, because he was a giant with a dog-like head. Distinguished for

²⁷ Nikolai N. Nikulin, *Netherlandish painting, fifteenth and sixteenth centuries* (The Hermitage catalogue of Western European painting, vol. 5; translation of: *Sobranie zapadnoevropeiskoi zhivopisi*) (Moscow: Iskusstvo Publishers; Florence: Giunti Barbera Editore, 1989), cat. no. 69; panel, 71 × 98.5 cm, inv. no. GE 4780.

his extraordinary strength, he decided to offer his services to the most powerful master on earth. First, he served the king of his own land. When he found out that the king was afraid of Satan, he offered his services to the latter. One day he realized, however, that Satan was afraid of the name of Christ. Finally, he decided to serve the Saviour. As a result of accepting Christ's teachings and after his baptism, human appearance was bestowed on him. As penitence and atonement for the fact that he had served Satan, he decided to settle on the River Jordan, where the water was the shallowest, in order to carry on his huge shoulders the pilgrims travelling to the Holy Land from the East. One night he heard the voice of a child asking him to carry him to the other side of the river. When he put him on his shoulders, he felt an overbearing weight threatening to pull him down under the waves. "I am Jesus your Saviour. By carrying me, you carry the whole world," the child told St Christopher. In the St Petersburg painting, these words are illustrated by the crystal globe topped with a crucifix on which the Child Jesus is seated. The Child Jesus also foretold the saint's imminent death as a martyr, which is symbolized in the painting by the severed head that crowns the representation. The motif of the monk lighting up the path with a lantern comes from a mediaeval German text written after the *Golden Legend*. That very monk allegedly christened St Christopher, and kept watch over his charge's penitential deeds.

However, the story described in the *Golden Legend* does not include elements of diabolical iconography. Over time, they appeared around the saintly man who was considered the most powerful advocate against all kinds of tragedy, illness and sudden death, and a mere glance at his image was believed to guarantee protection during attacks by evil forces. Unverfehrt quotes a number of examples of paintings depicting the theme of St Christopher carrying the Child Jesus amongst diabolical creatures and points to their mostly apotropaic-allegorical character. The apotropaic function, or antidote against any evil forces, is directly indicated by the inscription on the woodcut by Allart du Hameel (before 1509), which depicts the Saint carrying the Child Jesus through a crowd of bizarre creatures trying to block his path. The popularity of such representations, just like the cult of the saint itself, reached its culmination in the first half of the sixteenth century.²⁸ However, such an approach, and the great popularity of the saint, even surpassing the cult of the apostles, was criticized by religious reformers. Instead, the Lutherans emphasized that the legend of St Christopher should be interpreted as an allegory of the life of a Christian, who should carry Christ in his heart.

According to Unverfehrt, the narrative paintings of the legend of St Christopher and demonical motifs were also created out of a particular fashion for such "diableries," which Bosch and his followers popularized in scenes depicting *The Temptation of St Anthony*.²⁹ Therefore, we are looking here at a certain syncretism and contamination of iconographical motifs. Unverfehrt duly emphasized that while the demonic element in the theme of *The Temptation* focuses on the actual site of the hermit's lonely contemplation, in the representations of St Christopher it concerns the entire world and every faithful individual, thus illustrating the ubiquity of spiritual dangers on the path of every Christian.³⁰

The St Petersburg painting (originally described as a scene depicting *The Temptation of St Anthony!*), was attributed to Jan Mandijn, along with the correct iconographic identifica-

²⁸ Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., pp. 187–201.

²⁹ Ibid., p. 195.

³⁰ Ibid., p. 198.

tion, by Elena Fechner in 1940.³¹ Although the author mentions the similarity between the landscape panorama and the Netherlandish prints, including the one signed *Pictum* / J. Kock, she mainly focuses on the iconographical novelty of the composition, which she considers “one of its kind.”³² She attempts to make the attribution to Jan Mandijn by referring to the iconographical and (allegedly) stylistic affinities between the St Petersburg painting and the only signed work by that artist held in the collection of the Frans Hals Museum in Haarlem (inv. no. OS I-543) and the painting attributed to him in the Alte Pinakothek, Munich (inv. no. 960). Unverfehrt, who cites another two similar compositions with the half-figure of St Christopher associated with Mandijn: one from the former collection of Birtschansky in Paris (currently in the Los Angeles County Museum, inv. no. 59.48) and the other in the collection of the University of Liège (inv. no. 12006), justly rejects this attribution. Apart from the repertoire of devilish motives, stylistically these paintings differ – each of them in another way – from the signed work of Mandijn. In comparison to the St Petersburg painting, the compositions in Los Angeles and Liège are less complex. What is, however, interesting for the purposes of our consideration is that Unverfehrt points to some similarities between the Liège version and *The Temptation of St Anthony* in San Francisco.³³ However, the similarities are limited to the forms of some of the demonic creatures and landscape elements, such as the rocks à la Patinir and the dome-shaped trees. The composition from Liège is not only highly simplified but also primitive compared to the harmonious arrangement of the painting in San Francisco and particularly of the one in St Petersburg; therefore, it must be regarded as a work of a much later follower from what Unverfehrt calls a Mandyn / Huys group.³⁴

As we can see, in the context of the St Petersburg St Christopher, both Fechner and Unverfehrt tentatively mention the paintings associated with Jan Wellens de Cock, though they do not attempt any formal attribution. However, it is impossible to find equally outstanding features of modern, mature landscape in the first decades of the sixteenth century except in the *œuvre* of our artist or his workshop. The landscape in the St Petersburg painting – just like in the other works from de Cock’s / Master J. Kock’s group – does not solely constitute the backdrop for the scene depicted, but instead the two elements create a harmonious whole, blending nature with human and fantastical figures. The old tree flanking the composition with its characteristic foliage and its boughs cut off by the top edge of the painting is virtually a hallmark of all of the paintings of de Cock’s group. Also, the strings of small black birds

³¹ Elena Ulevna Fechner, “Dva novykh opredeleniya niderlanskikh kartin v sobranii Ermitazha,” *Travaux du Département de l’Art Européen. Musée de l’Hermitage*, vol. 1 (Leningrad: The State Hermitage, 1940), pp. 87–97.

³² *Ibid.*, pp. 90–1.

³³ Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., p. 199: “Die Bilder in Leningrad und Lüttich sind in den Sammlungen Jan Mandyn zugeschrieben, doch weder mit dessen Haarlemem Antonius noch mit der Münchener Christophorusdiablerie deckt die Ausführung sich ganz. Man wird mit einer Zuschreibung an die Mandyn-Huys-Gruppe und einer Datierung um 1550 der Wahrheit nahekommen, wobei anzumerken ist, daß die sorgsame Ausführung vor allem der Lütticher Tafel, deren Ausführung an die Antoniusversuchung in San Francisco erinnert und die das früheste Beispiel dieser Komposition sein dürfte, den oft groben Antoniusimitationen überlegen ist.”

³⁴ It also differs from the St Petersburg painting in many motifs. It is above all a monstrous head which here, together with the knife thrust into the skull, constitutes a kind of volcanic hill with a wide open-mouth, swarming with demonic creatures, whilst a column of smoke rises from out of the top of the head. See the text on the Liège version: Dominique Allart, *La peinture du XV^e et du début du XVI^e siècle dans les collections publiques de Liège*, vol. 6 (Brussels: Université de Liège, 2008), pp. 243–4, cat. no. 44. Collection Répertoires. The author also mentions another version, unknown to Unverfehrt, in the Museo Civico, Treviso. The Liège painting can be viewed in the documentation of KIK / IRPA [online], [access: 1 June 2011], available at World Wide Web: <http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=2&OPAC_URL=&%250=10064977&LIMIT=50>.

stretched across the sky like necklaces are equally typical (**fig. 5**). The cloud of smoke with evil spirits flying up like moths is repeated in both versions of *The Temptation* (**fig. 6**), as well as on the reverse of the small triptych in the Rijksmuseum, which presents yet another, atypical depiction of St Christopher as a knight on a horse, riding through a hostile landscape and protecting the Child Jesus in his arms. The fragment of the landscape with the winding road and the mountain with an old castle in the top right hand corner of the St Petersburg painting is reflected in an analogical fragment of the painting from San Francisco on the left of the tree (**fig. 7**). And finally, the monsters and nightmares clearly derive from “one family.” The creature with the basket on its head swimming in the water, and the one sitting astride the blade of a saw, constituting the axle of a devilish machine (and many others around the brown egg on the bank) in the painting from St Petersburg, have limbs like forked willow branches, as with the demon in the Warsaw painting depicted with a funnel on its head, seated between St Anthony and the crucifix (**fig. 8**). The figures in the boats, caught in the act of defecating (**fig. 9**), are very similar in both the St Petersburg and Warsaw paintings (in the woodcut of 1522 a crouching devilish creature is doing the same directly on St Anthony’s head). The female monsters with fanciful white caps on their heads (**fig. 10**) and with only one pair of limbs – legs (splayed for the purpose of the caresses of the accompanying boy) in the St Petersburg painting and the hands (playing the mandolin) in the Warsaw painting, are also related. A similarly severed leg (additionally skewered with an arrow in the San Francisco painting) swings from the branch, both in the St Petersburg and San Francisco paintings.

A very important feature in the compositions of de Cock / Master J. Kock is the depiction of the clear movement from the right to the left, already very prominent in the woodcut dating from 1522, emphasized in both versions of *The Temptation* by the arrival of the temptress and additionally in the Warsaw painting – by the direction of the sailing boat. This moment is not present in any of the contemporary or later “diabolical” versions by the Mandijn / Huys’ group. It is just this depiction of movement, together with the unusually harmonious vision of landscape, which may be considered (in spite of the opinions of earlier authorities – Fechner and Unverfehrt) as the deciding argument for including the St Petersburg *St Christopher* in the *œuvre* of de Cock’s / Master J. Kock’s Antwerp circle. Unverfehrt, who deals mainly with “boschian” iconography, seems to ignore the role of landscape in works of our interest, but in some cases he *nolens volens* appears to support our concept. Namely, even though he concurs that the woodcut from 1522 served as the model for the future compositional type of Mandijn / Huys’ group, he claims that with the exception of the painting from San Francisco (therefore the one in Warsaw too), none of these paintings, which are similar to each other in terms of composition and iconography, shows any deeper stylistic influence of Jan de Cock.³⁵ While fully agreeing with this opinion, it should be stressed however, that it does not concern the painting in the Hermitage. The analysis presented above has aimed both at showing the pictorial affinities between this painting and the two versions of *The Temptation of St Anthony* in San Francisco and Warsaw, and proving the relationship in analogical constructing of the space in the *Landscape with St Christopher* from the former Bissing collection. The St Petersburg *Landscape with the Legend of St Christopher* was painted in Antwerp in the close circle of de Cock / Master J. Kock without any doubt. However, considering its much bigger measurements, differing from the small landscapes with hermits, which Filedt Kok acknowledged as the fundamental works of Master J. Kock in the Antwerp period, it is not unlikely – just as in the

³⁵ Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., pp. 180–1.

case of the drawing from the Berlin sketchbook – that the St Petersburg painting was executed in 1530s. It is therefore more justifiable to define it as a work of the Antwerp de Cock / Master J. Kock group than of the master himself.

The author wants to thank Dr Vladimir Matveyev, Deputy Director and Mrs Olga Novoseltseva, Manager, Rights and Reproductions Office of the State Hermitage Museum for granting me a photograph and reproduction permission free of costs. Particular expression of gratitude for a kind and friendly welcome in the State Hermitage Museum in May 2010 and all assistance are due to the CODART colleagues, Irina Sokolova and Nikolai Zhykov.

Podglądając przez dziurkę od klucza: *perspectyfkas* Leonaerta Bramera

Leonaert Bramer (1596–1674) to jeden z najciekawszych artystów holenderskiego Złotego Wieku¹. Choć w rodzinnym Delft działał równolegle do tak wybitnych twórców jak Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Emanuel de Witte czy Carel Fabritius, nie można go zakwalifikować do grona współtwórców tzw. szkoły z Delft. Zamiłowanie do ukazujących nocne sceny kompozycji, nietypowe, często dziwaczne tematy oraz impastowy sposób malowania zdecydowanie odróżniały go od współczesnych mu malarzy delfckich. Przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie obraz *Obrzezanie Chrystusa* jest najlepszym przykładem typu dzieł, którymi Bramer znakomicie trafiał w gusta kolekcjonerów (il. 1)². Najważniejszą rolę artysta przyznał tu zgromadzonej wokół kamiennego ołtarza Świętej Rodziny i grupie kapłanów. Ich pierwszorzędną znaczenie podkreślone jest jednolitym neutralnym tłem, ożywionym jedynie snopem płynącego z góry światła. Jednocześnie uwagę przyciąga pejzaż widoczny w prześwicie arkady po prawej stronie kompozycji, gdzie na tle błękitnego nieba, wśród drzew, widać fragment świątyni zwieńczonej rzeźbami. Dzieło to pokazuje, w jak subtelny sposób Bramer posługiwał się motywami italianizującymi w obrazach z okresu, kiedy w środowisku artystycznym Delft miał już mocną pozycję. Zachowane inwentarze dowodzą, że w latach trzydziestych i czterdziestych XVII wieku stał się najpopularniejszym rodzimym malarzem. Co jednak ciekawe, *œuvre* Bramera zawiera

¹ Najważniejsze publikacje dotyczące malarza: Heinrich Wichmann, *Leonaert Bramer. Sein Leben, und seine Kunst. Ein Betrag zur Geschichte der holländischen Malerei zur Zeit Rembrandts*, K. W. Hiersemann, Leipzig 1923; *Leonaert Bramer, 1596–1674. A Painter of the Night*, ed. Frima Fox Hofrichter, with essays by Walter Liedtke, Leonard J. Slatkes, Arthur K. Wheelock, Jr., kat. wyst., The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee, 4 grudnia 1992 – 28 lutego 1993, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee (Wisc.) 1992; Jane ten Brink Goldsmith et al., *Leonaert Bramer, 1596–1674. Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, 9 września – 13 listopada 1994, Waanders Uitgevers; Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle–Delft 1994; Walter Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Waanders Publishers, Zwolle 2000; Walter Liedtke, Michiel C. Plomp, Axel Rüger, *Vermeer and the Delft School*, contrib. by Reinier Baarsen et al., kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 8 marca – 27 maja 2001; The National Gallery, Londyn, 20 czerwca – 16 września 2001, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York–New Haven and London 2001.

² 1640–1650, Muzeum Narodowe w Warszawie. Na temat obrazu zob. m.in.: H. Wichmann, op. cit., s. 110; *Rembrandt i jego krąg*, red. Jan Białostocki et al., kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 marca – 30 kwietnia 1956, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1956, s. 29–32, kat. nr 1; *Arcydzieła malarstwa holenderskiego XVII wieku ze zbiorów polskich*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, listopad–grudzień 1967, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1967, s. nlb., kat. nr 8; Jane ten Brink Goldsmith et al., *Leonaert Bramer, 1596–1674. Ingenious Painter...*, op. cit., s. 170–171, kat. nr 47. Na temat innych dzieł Bramera w dawnych kolekcjach polskich zob. Michał Walicki, *Nieznane dzieło Leonaerta Bramera*, „Rocznik Muzeum Narodowego” 1957, t. 2, s. 707–718. W Muzeum Narodowym w Warszawie przechowywane są jeszcze dwa obrazy wiązane dawniej z Bramerem (*Wskrzeszenie Łazarza* oraz *Jezus uzdrawiający opętanego z Gadary*), jednak jego autorstwo zostało słusznie zakwestionowane. Zob. Maria Kluk, *Wojciech Kolasiński (1852–1916). Painter, Conservator and Collector*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1998, XXXIX, n° 1–4, s. 109–111.



il. 1 | fig. 1

Leonaert Bramer,
Obrzezanie Chrystusa
| *The Circumcision
of Christ*, 1640–1650,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum in
Warsaw

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

również prace, które świadczą o wspólnych obszarach fascynacji z wymienionymi wcześniej malarzami delfckimi³.

Iluzjonizm i służąca mu perspektywa znalazły u Bramera zastosowanie w kompozycjach wielkoformatowych. Ich najdoskonalszymi i zarazem najciekawszymi przykładami były dekoracje siedziby milicji miejskiej w Delft – Nieuwe Doelen – oraz Wielkiej Sali w Het Prinsenhof, gdzie przestrzeń rzeczywista przenikała się z przestrzenią wyobrażoną. Tego typu przedsięwzięcia dekoratorskie były na terenie Holandii wyjątkowo rzadkie⁴. Z oczywistych względów nie był tu możliwy, podobny chociażby do włoskiego, rozwój iluzjonistycznego malarstwa religijnego w postaci fresków i plafonów pokrywających sklepienia kościołów. Warto tu jednak wspomnieć, że Bramer wykonywał również tego rodzaju projekty, np. rysunek *Koncert anielski* (il. 2) i jego verso *Czterej Ojcowie Kościoła i inni święci* z British Museum w Londynie⁵.

³ Walter Liedtke, *Delft Painting “in Perspective.” Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward* [w:] W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 99–129.

⁴ Należy tu wspomnieć przede wszystkim o dekoracjach Oranjenzaal w Huis ten Bosch oraz w amsterdamskim ratuszu.

⁵ Ich powstanie związane było zapewne z tzw. ukrytymi kościołami w Delft lub okolicznych miastach. W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 454–455, kat. nr 105 (Michiel C. Plomp).



il. 2 | fig. 2

Leonaert Bramer,
*Projekt malowidła –
 anioły grające na
 instrumentach | Study
 for a Ceiling – Music-
 Making Angels*,
 ok. I ca. 1650–1659, The
 British Museum, Londyn
 | London

fot. | photo © Trustees of the
 British Museum

Również patronat książąt orańskich oraz władz miejskich nie dostarczał zbyt wielu okazji do rozwinięcia tej formy twórczości. Jednak, jak pisze Susan Koslow, artyści holenderscy odpowiedzieli na zainteresowanie perspektywą wśród rodzimych koneserów sztuki w inny sposób, między innymi rozwijając całkowicie oryginalną specjalność – kasetę perspektywiczną, którą Samuel van Hoogstraten w swoim traktacie *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* nazwał „*wonderlijke perspectyfka*”⁶. Również w *œuvre* Bramera istnieją dzieła, które łączą go z tym efektownym sposobem posługiwania się perspektywą. Chodzi o grupę rysunków, które miałyby stanowić projekty wnętrza oraz dekoracji zewnętrznych ścianek kaset perspektywicznych. Ich niezwykłość nie ogranicza się wyłącznie do faktu, że są one jedynymi znanymi projektami tego typu. Dokładniejsza analiza pozwala stwierdzić ich wyjątkową oryginalność.

Pierwszym z nich jest przechowywany w Düsseldorfie rysunek *Podglądacze*, wykonany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XVII wieku (il. 3)⁷. Ukazuje grupę postaci przed domem,

⁶ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Francois van Hoogstraeten, Dordrecht 1678, s. 274–275; zob. Susan Koslow, *De wonderlijke Perspectyfka. An Aspect of Seventeenth Century Dutch Painting*, „Oud Holland” 1967, 82, s. 35; zob. też: David Bomford, *Perspective, Anamorphosis, and Illusion. Seventeenth-Century Dutch Peep-Shows* [w:] *Vermeer Studies*, ed. by Ivan Gaskell and Michiel Jonker, National Gallery of Art, Washington, D.C., Yale University Press, New Haven–London 1998, s. 124–135. *Studies in the History of Art*, 55, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, 33.

⁷ 1655–1660, Museum Kunstpalast mit Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf.



il. 3 | fig. 3

Leonaert Bramer,
Podglądacze
The Curious Ones,
 1655–1660, Museum
 Kunstpalast mit
 Sammlung der
 Kunstakademie
 (NRW), Düsseldorf

zgrupowaną wokół celowo powiększonej dziurki od klucza. Po prawej stronie widzimy siedzącą kobietę z dzieckiem, która z uśmiechem obserwuje pozostałe postaci; po lewej brodaty mężczyzna w kapeluszu wskazuje kobiecie z odsłoniętymi ramionami otwór w drzwiach, pośrodku dwoje ludzi stara się zobaczyć, co dzieje się po drugiej stronie. Precyzja kreski, uzupełnionej subtelnym wydobywającym światłocien lawowaniem, kontrastuje z faktem wykonania rysunku na kilku połączonych ze sobą kawałkach papieru. Mamy tu zatem najprawdopodobniej do czynienia ze starannym studium przygotowawczym, a nie z dziełem przeznaczonym na sprzedaż. Obecnie niemal zgodnie uznaje się go za projekt zewnętrznej ściany *perspectyfkas*⁸.

Rysunek różni się od innych zachowanych dekoracji zewnętrznych ścianek kaset perspektywicznych. Dwie spośród nich imitują meble zawierające dzieła sztuki lub naturalia znajdujące się w *kunstkasten* – gabinecie kolekcjonerów. Z tego typu *trompe-l'œil* mamy do czynienia na licu kasety z *Wnętrzem kościoła protestanckiego*, na którym wyobrażono komodę,

⁸ Tezę postawił Walter Liedtke (*A View of Delft...*, op. cit., s. 23; W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 127); należy jednak zauważyć, że Michiel C. Plomp akceptując tezę Liedtkego, podtrzymał swoją, że rysunek mógłby być projektem dekoracji ściennej, a otwór w centrum – małym oknem do innego pomieszczenia lub na zewnątrz budynku (W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 458, kat. nr 108). Za uznaniem rysunku za projekt zewnętrznej ścianki kasety opowiada się również Antoni Ziemia (*Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1680*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 173).

której wysunięte szuflady wypełniają drogocenne przedmioty⁹. Również lico kasety z Detroit Institute of Arts zdobi wyobrażenie małej komody z szufladami¹⁰. Owo iluzyjne odmalowanie poszczególnych elementów miało zachęcać do podejścia i zajrzenia w znajdujący się pośrodku otwór – by ujrzyć, ku zaskoczeniu, bynajmniej nie bibeloty w szufladach, lecz wnętrze kościoła czy pałacu. Natomiast ścianki kasety Samuela van Hoogstratena z National Gallery w Londynie pokrywają alegorie: *Miłość Sztuki*, *Miłość Bogactwa*, *Miłość Sławy*. Czyżby wyobrażać miały „impulsy”, które pchnęły artystę (przedstawionego wszak na trzech ściankach w akcie tworzenia) do wykonania dzieła? Czy spoglądając w kolejne otwory, widz miał uświadamiać sobie, że zmyślnie zaprojektowane dzięki miłości do sztuki (a tym samym znajomości jej zasad) dzieło, dało autorowi sławę i bogactwo? Mistrzowskie zastosowanie perspektywy wewnątrz kasety zapowiada anamorfoza na jej wierzchu, ukazująca Wenus i Kupidyna¹¹.

Rysunek Bramera nie jest ani przedstawieniem typu *trompe-l'œil*, ani alegorią, ukazuje po prostu dziejącą się przed holenderskim domem scenę rodzajową. Przedstawienie jest tym, czym jest, nie łudzi oka, nie stara się oszukać widza i przekonać, że jest czymś więcej. A jednak, mimo pozornej prostoty tematu, Bramer zaprasza do podjęcia wykoncypowanej gry. Wcale nie musimy się domyslać, co dzieje się za zamkniętymi drzwiami i co wywołało zainteresowanie postronnych. Postaci są zebrane wokół dziurki od klucza w taki sposób, by zrobić miejsce dla kolejnego, tym razem rzeczywistego, podglądacza. Podobnie jak pozostali możemy więc pochylić się i ukradkiem, mrużąc oko, zaglądać, zaspokajając własną ciekawość.

Blizsza analiza ukazanych w kompozycji postaci pozwala stwierdzić, że ich zachowanie nie jest jednakowe. Nie każda żywi równie duże zainteresowanie tym, co dzieje się za drzwiami i nie wszystkie są rozbawione możliwością podglądania. Uwagę zwracają szczególnie dwaj mężczyźni, obaj bowiem wskazują palcem na dziurkę od klucza. Ten po prawej stronie jest gustownie ubrany, ma modny wąsik i bródkę. Uśmiechając się delikatnie, zachęca klęczącą obok kobietę do wspólnego podglądania. Wykonywany przez niego gest można również odczytać jako prośbę o zachowanie ciszy, by nie zdradzić swojej obecności podglądanym. Natomiast twarz mężczyzny stojącego po lewej nie wyraża rozbawienia, wręcz przeciwnie – zaskoczenie, a nawet zgorszenie, które, jak możemy przypuszczać, wywołało to, co znajduje się za drzwiami. Możemy również zadać pytanie, czy jego negatywnej reakcji nie wywołał sam fakt podglądania. Co prawda lewą ręką mężczyzna wskazuje na dziurkę od klucza, ale jednocześnie stara się powstrzymać idącą w jej stronę kobietę. Ta jednak odpycha go, bo prawdopodobnie również chce zajrzeć do środka. Zderzając te postawy, Bramer intrygował widza, który mógł snuć domysły, co takiego wywołało rozbawienie jednych, a zgorszenie drugich.

Jak wskazał William W. Robinson, w wielu siedemnastowiecznych obrazach o tematyce rodzajowej, niektóre z namalowanych postaci pełnią rolę „ekspresyjnych obserwatorów”, którzy zapraszają widzów do kontemplowania i oceniania przedstawionej sceny, gestem lub wyrazem twarzy sugerując moralną wymowę dzieła¹². Ukazywanie tego typu postaci ma

⁹ Nationalmuseet, Kopenhaga. Wraz z kasetą zawierającą wizerunek wnętrza kościoła katolickiego przypisywana jest Hendrickowi van Vlietowi. Zob. Olaf Koester, *Illusions. Gijsbrechts, Royal Master of Deception*, with contrib. by Celeste Brusati et al., trans. by W. Glynn Jones, kat. wyst., Statens Museum for Kunst, Kopenhaga, 24 września – 30 grudnia 1999, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 1999, s. 278–283, kat. nr 57 i 58 (tam dawniejsza literatura).

¹⁰ S. Koslow, op. cit., s. 53.

¹¹ W środku van Hoogstraten ukazał pozornie puste wnętrze mieszczańskiego domu. Jego interpretacja – zob. A. Ziemia, op. cit., s. 174–176 oraz przyp. 409 (tam dawniejsza literatura).

¹² William W. Robinson, *The “Eavesdroppers” and Related Paintings by Nicolaes Maes [w:] Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, Hrsg. Henning Bock und Thomas W. Gachtgens, Gebr. Mann

il. 4 | fig. 4

Nicolaes Maes, *Leniwa służąca* | *The Idle Servant*, 1655, © The National Gallery, Londyn
| London



wczesnorenesansową tradycję. Postulowane było przez Leona Battistę Albertiego w napisanym po łacinie traktacie *De pictura* (*O malarstwie*) z 1435 roku (w autorskim tłumaczeniu na język włoski *Della pittura* ukazał się rok później): „[...] dobrze jest, jeżeli jest jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w danej historii: albo ruchem ręki wskazuje kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzega przed zbliżeniem się do miejsca, w którym kryje się jakaś tajemnica; może także ta postać wskazywać na niebezpieczeństwo czy na rzecz godną podziwu, może także swoimi gestami pobudzać widza do śmiechu czy współczucia”¹³. Tak właśnie odczytywać należy rolę głównej postaci z obrazu Nicolaesa Maesa *Leniwa służąca* (il. 4)¹⁴. Stojąca pośrodku kompozycji pani domu zwraca się do widzów z ironicznym uśmiechem, zaś gestem stosowanym przez siedemnastowiecznych retdorów, gdy przedstawiali dowody swych racji¹⁵, kieruje uwagę widza na niesolidność służącej¹⁶. Pozostawione w nieładzie naczynia oraz kot kradnący potrawę przygotowaną dla uczających w głębi domu świadczą o złym charakterze pograżonej we śnie służki. Ze względu na pewne cechy wspólne i podobny czas powstania¹⁷, do dzieł o tej samej wymowie zaliczana jest grupa obrazów Maesa z motywem podsłuchiwanie¹⁸. Doczekały się one wielu interpretacji¹⁹. Patrzące na widza, lekko uśmiechnięte postaci, zbliżają palec do ust w geście uciszania. Ich rolą ma być zwrócenie uwagi na to, co dzieje się w domu: w pięciu przypadkach na służące, które, poniechawszy swoich obowiązków, przyjmują adoratorów, a w jednym – na (najprawdopodobniej) rodzinną kłótnię. Tematy te z pewnością bawiły wywodzących się z wyższych klas właścicieli obrazów. Tego typu przedstawienia miały swój szerszy kontekst; wiązać je należy z przewijającymi się w siedemnastowiecznej literaturze wątkami krytyki leniwych i pozbawionych moralności służących oraz kłótniowych żon, mącących spokój domowego ogniska²⁰. Wydaje się jednak,

Verlag, Berlin 1987, s. 303. Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 4. Robinson używa określenia „extrovert bystander”; zob. też: Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 6 oraz 62–63.

¹³ Leon Battista Alberti, *O malarstwie*, cyt. za: Jan Białostocki, *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 292. Zob. Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 88.

¹⁴ 1655, The National Gallery, Londyn.

¹⁵ Zob. chociażby najśłynniejsze bodaj przykłady, czyli portrety Cornelisa Anslo autorstwa Rembrandta – graficzny z 1640 i malarski (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin) z 1641 r.

¹⁶ W. W. Robinson, *The “Eavesdroppers”*..., op. cit., s. 291.

¹⁷ Ibidem; zob. też: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, ed. by Jane Iandola Watkins, kat. wyst., Philadelphia Museum of Art, 18 marca – 13 maja 1984; Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (West), 8 czerwca – 12 sierpnia 1984; Royal Academy of Arts, Londyn, 7 września – 18 listopada 1984, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984, s. 242–243, kat. nr 67, tab. 99.

¹⁸ *Służąca podsłuchująca kłótnię*, 1655, Guildhall Gallery, Londyn; *Kobieta podsłuchująca kochanków*, ok. 1655–1657, Apsley House, Wellington Museum, Londyn; *Podsłuchująca kobieta*, 1657, Dordrechts Museum; *Podsłuchująca, 1656*, Wallace Collection, Londyn; *Podsłuchująca gospodyni*, 1655, The Royal Collection, Londyn; *Kochankowie i podsłuchujący mężczyzna*, ok. 1655–1657, Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁹ Przede wszystkim Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz* [w:] Hans Belting et al., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Reimer, Berlin 1985, s. 203–221; Martha Hollander, *An entrance for the eyes. Space and meaning in seventeenth-century Dutch art*, University of California Press, Berkeley–London 2002, s. 103–148; A. Ziemba, op. cit., s. 163 (przyp. 386 – tam dalsza literatura); Georgina Cole, *“Wavering Between Two Worlds.” The Doorway in the Seventeenth-Century Dutch Genre Painting* [online], „Philament” 2006, vol. 9 [dostęp: 16 lutego 2011], s. 18–37, dostępny w Internecie: <http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue9_pdfs/COLE_Doorways.pdf>; Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, Yale University Press, New Haven–London 2008, s. 152–156.

²⁰ W. W. Robinson, *The “Eavesdroppers”*..., op. cit., s. 297–302; zob. też: Simon Schama, *Wives and Wantons. Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art*, „Oxford Art Journal” 1980, vol. 3, no. 1, s. 10–11. O funkcjach postaci podsłuchiwczy w siedemnastowiecznej literaturze i dramacie holenderskim zob. M. Hollander, op. cit., s. 110–112.

il. 5 | fig. 5

Nicolaes Maes, *Studia podsluchujących postaci*
Studies of Listening
Figures, ok. | ca. 1655,
 Museum Boijmans Van
 Beuningen, Rotterdam,
 depozyt | loan: Museum
 Boijmans Van Beuningen
 Foundation



że funkcja patrzących na widza postaci jest bardziej wieloznaczna i nie ma na celu wyłącznie zwrócenia uwagi na negatywny charakter scen dziejących się w głębi kompozycji. Wniosek taki nasuwa się po analizie rysunku *Studia podsluchujących postaci* Maesa, przechowywanego w Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie (il. 5)²¹. Mężczyźni i kobiety przedstawieni zostali na nim z boku, lekko pochyleni do przodu. Nie prezentują niczego wyciągniętą ręką, a wyprostowany palec wskazujący zbliżają do ust. Jednocześnie górną połowę ciała zwracają się w stronę widza. Szczególnie interesująca jest postać kobiety po prawej stronie – jej prawa dłoń została naszkicowana jednocześnie w czterech położeniach, co świadczy o tym, że odejście od pozy wskazywania na rzecz gestu uciszania było poprzedzone wnikliwą analizą. Podobne postaci odnajdujemy w innych rysunkach Maesa: *Kobieta na schodach* (il. 6), *Wnętrze z podsluchującą kobietą z dzieckiem na ręku* (il. 7) verso *Młodzieńca w długiej szacie* i *Wnętrze z mężczyzną schodzącym po schodach* (il. 8) – ze zbiorów Museum Boijmans Van Beuningen, *Studia podsluchujących postaci* (verso *Mężczyzny w gabinecie*) z The Maida and George Abrams Collection oraz *Podsluchująca postać na schodach* (verso *Kobiety obierającej pasternak*) z Collection Frits Lugt, Fondation Custodia w Paryżu (il. 9)²². W omawianym kontekście interesujący jest szczególnie pierwszy z wymienionych rysunków – gest i postawa *Kobiety na schodach* są identyczne (choć ukazane w lustrzanym odbiciu) do tych z obrazu *Leniwa służąca*. W obu tych dziełach figury kobiet są statyczne i pełne autorytetu, a gest mocny i zdecydowany. Kontakt wzrokowy

²¹ Zob. Jeroen Giltaij, *The Drawings by Rembrandt and his School in the Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1988, s. 226–229, kat. nr 116; William W. Robinson, *Nicolaes Maes as a Draughtsman*, „Master Drawings” 1989, vol. 27, no. 2, s. 146–162.

²² Zob. J. Giltaij, *The Drawings by Rembrandt and his School...*, op. cit., s. 226–231, kat. nr 115, 117–118; William W. Robinson, *Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish drawings from the Maida and George Abrams collection*, with an essay by Martin Royalton-Kisch, kat. wyst., British Museum, Londyn, 13 czerwca – 22 września 2002; Institut Néerlandais, Paryż, 10 października – 8 grudnia 2002; Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, 22 marca – 6 lipca 2003, Yale University Press, New Haven and London 2002, s. 130–131, kat. nr 52, il. 1; Peter Schatborn, *Rembrandt and his Circle. Drawings in the Frits Lugt Collection*, Thoth Publishers, Fondation Custodia, Bussum–Paris 2010, vol. 1 (text), s. 310–312, kat. nr 128 (verso), vol. 2 (plates), s. 146.

i ironiczny uśmiech (zamarkowane jedynie w rysunku) mają tu na celu nawiązanie nici porozumienia z widzem, a w konsekwencji wspólne potępienie lenistwa i rozwiązłości, powszechnie wszak uznawanych za plagi wśród służących. Różni je jednak otoczenie, w jakim zostały umieszczone. Na rysunku kobieta stoi na schodach, które łudząco przypominają te z obrazu *Podstuchująca gospodyni* z The Royal Collection w Londynie (il. 10). Ze względu na jego kompletność, szkic ten można byłoby wręcz traktować jako projekt tej właśnie kompozycji, jednak ani w tym, ani w żadnym innym obrazie z omawianej grupy, motyw wskazywania nie powtórzył się. Zmiana koncepcji gestu nastąpiła zapewne pomiędzy namalowaniem *Leniwej służącej* a *podstuchującej* z The Royal Collection. Tym samym, pomiędzy jednym a drugim musiałyby powstać omawiane powyżej rysunki – najpierw *Kobieta na schodach*, będąca właściwie kompletnym szkicem przygotowawczym do obrazu, następnie zaś kolejne szkice z podstuchującymi postaciami. Można założyć, że właśnie po ich wykonaniu Maes namalował gospodynię podstuchującą na schodach, która zamiast demonstracyjnie wskazywać na dziejące się w głębi domu nieprawości (tak jak na rysunku) – ucisza widza. Dopiero w następnej kolejności powstała seria obrazów, na których postaci demonstrują gest oznaczający prośbę o zachowanie ciszy i tajemnicy, które umożliwiają dalsze wspólne podsłuchiwanie²³. Uśmiech rysujący się na twarzach jest nie tylko ironicznym komentarzem niemoralnych spotkań, ale również propozycją wspólnego podsłuchiwania i podglądania. Zamiana ta zdecydowanie nie miała na celu wyłącznie wprowadzenia różnorodności, nie była jedynie dowodem czystej inwencji kompozycyjnej artysty, szukającego innego wariantu gestu i postawy, które byłyby jednak odczytywane w ten sam sposób²⁴. Warianty ułożenia dłoni i ręki na rysunku z Rotterdamu nie świadczą o bliskości znaczeniowej wskazywania i uciszania, a raczej o dzielących je różnicach i o przemyślanym odejściu od jednego gestu na rzecz drugiego. Tym samym punkt ciężkości został przez Maesa przeniesiony z pokazywania widzom niecnego procederu na propozycję świadomego przyjęcia roli podglądacza i podsłuchiwaacza.

Zmiana sposobu odczytywania gestu oraz uśmiechu podsłuchujących niesie ze sobą dalsze konsekwencje. Spójrzmy na *Służącą podstuchującą kłótnię* z Guildhall Collection w Londynie – owszem, w prawym górnym rogu dostrzegamy godną potępienia scenę



il. 6 | fig. 6

Nicolaes Maes, *Kobieta na schodach* | *Interior with a Woman on a Stair*, ok. | ca. 1655, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, depozyt | loan: Museum Boijmans Van Beuningen Foundation (Koenigs Collection)

il. 7 | fig. 7

Nicolaes Maes, *Wnętrze z podstuchującą kobietą z dzieckiem na ręku* | *Interior with a Listening Woman with a Child on Her Arm*, ok. | ca. 1655, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, depozyt | loan: Museum Boijmans Van Beuningen Foundation (Koenigs Collection)

²³ Na temat chronologii obrazów ukazujących podsłuchujące postaci zob. M. Hollander, op. cit., s. 103–108.

²⁴ W. W. Robinson uważa, że: „[...] szkice sugerują, iż na pewnym etapie Maes rozważał [wykorzystanie] podsłuchującej postaci z gestem wskazywania otwartą dłonią [...] i uważał ten gest za bliski, być może tożsamy gestom zbliżania wskazującego palca do ust” (*The “Eavesdroppers”*..., op. cit., s. 308). Zauważmy, że gest kobiety z obrazu z The National Gallery nie powtórzył się w innych omawianych obrazach Maesa.



il. 8 | fig. 8

Nicolaes Maes,
*Wnętrze z mężczyzną
schodzącym po
schodach* | *Interior with
Figure Descending
a Stair*, ok. l. ca. 1655,
Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam,
depozyt | loan: Museum
Boijmans Van Beuningen
Foundation (Koenigs
Collection)

il. 9 | fig. 9

Nicolaes Maes,
*Podsluchująca
postać na schodach*
| *Eavesdropper at
a Stairway* (verso *Kobiety
obierającej pasternak*
| verso of *Seated Woman
Scraping a Parsnip*),
ok. l. ca. 1655, Fondation
Custodia, Frits Lugt
Collection, Paryż | Paris
Collection)

rodzinnej scysji, ale po przekątnej, w lewym dolnym rogu, widzimy też poprzewracane naczynia. Pośrodku nielejalna służąca, zamiast dyskretnie oddalić się w głąb domu, podsłuchuje kłótnię swoich pracodawców. Co więcej, widzimy świadectwo jej lenistwa – owe pozostawione w nieporządku kuchenne utensylia. Postaci z innych obrazów z tej grupy również porzuciły swoje obowiązki. W obrazach z Bostonu i Apsley House w Londynie kobieta i mężczyzna wychodzą z pomieszczeń, w których wcześniej pracowali nad porządkowaniem dokumentów lub ich czytaniem, zaś w dziełach z Wallace Collection w Londynie i Dordrechts Museum panie domu wołają podsłuchiwać niż wrócić do swoich gości, których widać w izbach u szczytu schodów. A powinny wszak ostro zbesztać flirtujące służące i przegonić zalotników. Bierna postawa jednej z nich ma też inne konsekwencje – na obrazie z Dordrechts Museum widzimy co prawda, że oddająca się miłosnej grze służąca nie dopilnowała, by kot nie dostał się do kuchni, jednak brak interwencji ze strony podsłuchującej również nie ratuje kolacji przygotowanej dla ucztyjących w innej części domu. Zmiana gestu diametralnie zmieniła więc wymowę dzieł. Uśmiech zaś nie ma wymowy ironicznej, a raczej wyraża rozbawienie²⁵. Panie domu wcale nie mają zamiaru wkroczyć i przeszkodzić parom w ich amorach, wprost przeciwnie, chcą pozostać niezauważone. Służąca z obrazu z Guildhall Collection wręcz zdjęła pantofle, które być może za bardzo stuknęły na drewnianych stopniach. Podobnie kobieta na inspirowanym obrazami Maesa dziele Cornelisa Bisschopa – ta swoje drewniaki pozostawiła u szczytu schodów²⁶. Na domiar złego, wszyscy oni, w niecny proceder podsłuchiwania i podglądania wciągają widzów! Bo przecież na namalowanych twarzach nie ma strachu przed zdemaskowaniem. Uśmiechają się do nich delikatnie i zapraszają, wiedzą bowiem, że nie zostaną zdradzeni – widzowie również wolą popatrzeć. Podsłuchiwanie, jak i podglądanie są zatem równie ważnymi tematami dzieł Maesa. Zmiana gestu najważniejszych postaci w kompozycji dodała im wymowie wieloznaczności. Siedemnastowieczny widz mógł razem z nimi śmiać się z „niemoralnego” zachowania przedstawicieli niższych klas, zaś w jednym przypadku sam stawał się obiektem żartu.

Wiele jest obrazów, które są, jak to ujął Antoni Ziembka, symptomem charakterystycznego dla sztuki holenderskiej modusu podglądania czy wręcz „podglądactwa”²⁷. Jednak obrazy Maesa i Bisschopa wpisując się w tę charakterystykę, są jednocześnie czymś więcej, można rzec, że są przykładem „voyeryzmu uświadomionego”: analizujący je widz nie jest wobec nich anonimowy, a tym samym

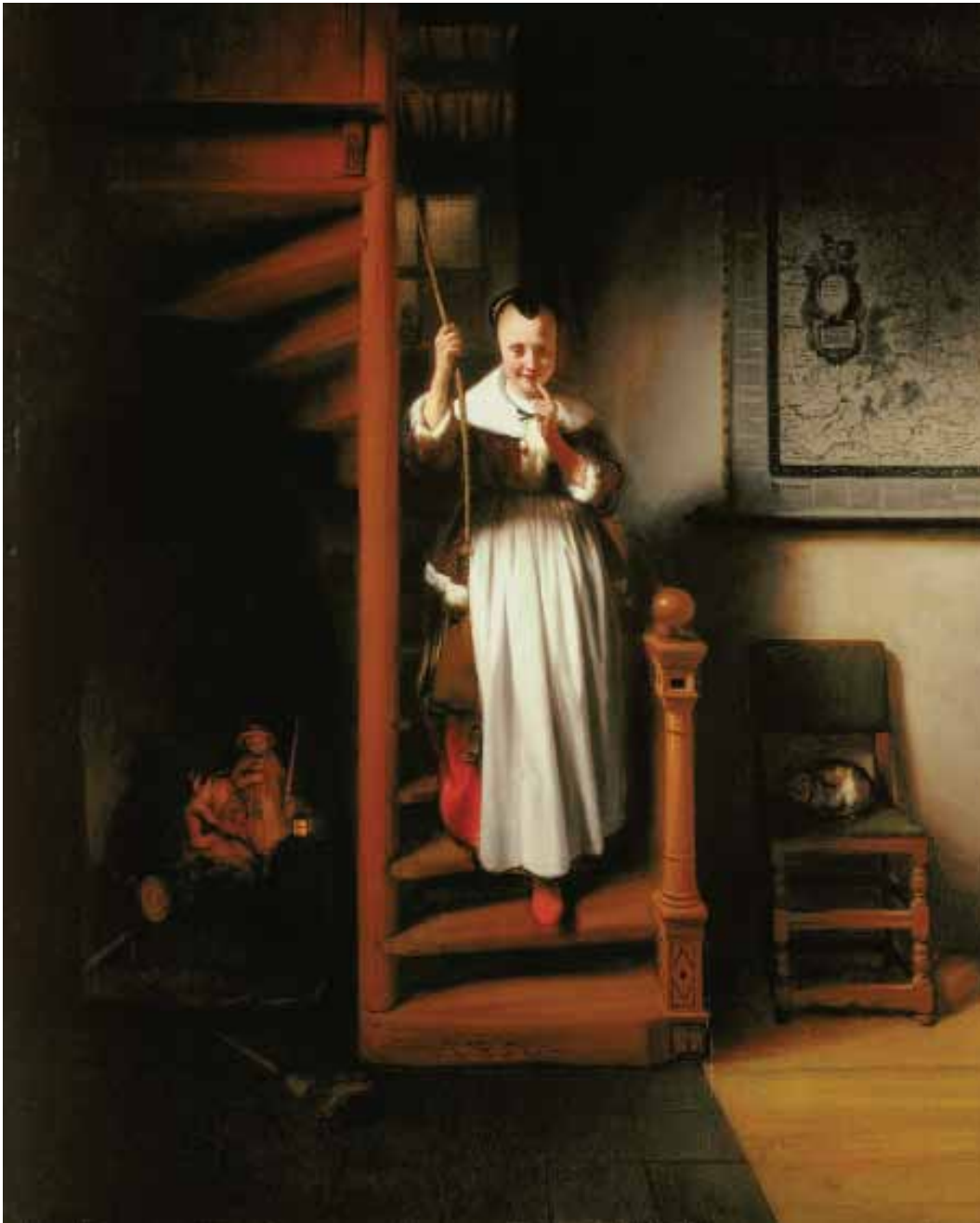
²⁵ M. Hollander, op. cit., s. 108.

²⁶ *Podsluchująca*, ok. 1660, Norwich Castle Museum, Norfolk.

²⁷ A. Ziembka, op. cit., s. 173.

il. 10 | fig. 10

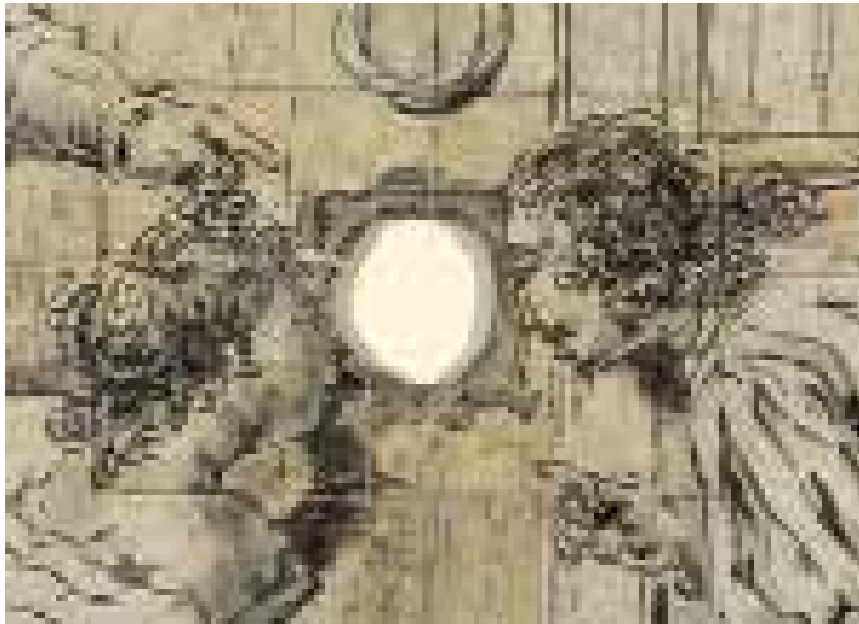
Nicolaes Maes,
*Podsluchująca
gospodyni* | *The
Listening Housewife*,
1655, The Royal
Collection, © 2011
Her Majesty Queen
Elizabeth II



bezpieczny, bowiem jego obecność jest zauważona. Tu nie wystarcza już ustosunkowanie się do sytuacji wyobrażonej w głębi obrazu, a więc zachowania niemoralnych służących czy żony hetery, ale również do ukazanego na pierwszym planie podsłuchiwanie. Uśmiechające się postaci przede wszystkim zmuszają widza do zdefiniowania swojej roli wobec obrazu – uświadomienia sobie i poddania refleksji faktu, że jest podglądaczem.

il. 11 | fig. 11

Leonaert Bramer,
Podglądacze
The Curious Ones,
 1655–1660 (fragment
 il. 3 | detail of fig. 3),
 Museum Kunstpalast
 mit Sammlung der
 Kunstakademie
 (NRW), Düsseldorf



Jest tak również w przypadku rysunku Bramera²⁸, w którym autor zastosował podobne schematy, proponując swoisty dialog z odbiorcą. Wykorzystał ciekawość, jaka budziła się w nim po zobaczeniu dziurki od klucza, która znajduje się w centrum kompozycji i jest jej najważniejszym elementem. Celowe jej powiększenie było oczywiście konieczne ze względów konstrukcyjnych – otwór musiał przecież umożliwić zajrzenie do wnętrza kasety. Z drugiej strony pełni on, w kontekście otaczających go postaci, podobną funkcję, co uśmiechnięta figura na obrazach Maesa – uświadamia, że chcąc poznać tajemnice wnętrza, musimy zachować ciszę i niepostrzeżenie podglądać (il. 11).

Choć widoczne na rysunku postaci nie nawiązują bezpośredniego kontaktu z widzem, to mężczyźni wskazujący na dziurkę od klucza prezentują wyraźnie dwie postawy, jakie można przyjąć wobec tego, co dzieje się za drzwiami, ale może przede wszystkim wobec samej czynności podglądania. Za którą z postaci pójdzie widz? Powstrzyma ciekawość, czy też jak inni – zajrzy do środka? Dylematy rzeczywistego widza są tylko pozorne, bo istotą kaset perspektywicznych jest zagłębienie do ich wnętrza, tam przecież znajduje się to najważniejsze przedstawienie. Zasugerowanie widzowi takiego dylematu jest więc celowym zabiegiem, choć wcale nie ma powstrzymać od podglądania, wręcz przeciwnie, zachęcić do niego. Jednocześnie ma uzmysłwić, że, w pewnym sensie, każdy, kto ogląda obraz wewnątrz, jest podglądaczem. Wytrawny kolekcjoner czy znawca sztuki umiał zapewne docenić przewrotność zamierzenia Bramera, który obnażał i uświadamiał „niecność” postępowania podglądacza. *Perspectyfkas* z tak pomyślanym dowcipnym wizerunkiem na licu stanowiłaby doskonałą ozdobę każdego *kunstkasten*.

Wiele wskazuje na to, że zachowany w amsterdamskim Rijksprentenkabinet rysunek zawiera alternatywne projekty wnętrza kasety perspektywicznej²⁹. Na recto z *Muzykami w izbie*

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ok. 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.



widać mieszczańskie wnętrze zamknięte ścianą z trzema oknami i schodkami prowadzącymi do drzwi (il. 12). Po lewej stronie mężczyzna i kobieta stoją przy wirginalach, a ponad nimi, na półce, siedzi przywiązana łańcuchem małpa. Na podłodze przed muzykującą parą artysta umieścił psa szczekającego na kota. Pośrodku widzimy grającego na skrzypcach mężczyznę, prawą część przedstawienia zajmuje nakryty sukrem stół oraz leżące na nim i obok niego instrumenty muzyczne. Na oparciu krzesła stojącego pod ścianą przysiadła papuga. Całość uzupełnia uniesiona do sufitu kotara. Istotną rolę w budowaniu przestrzeni odgrywa światło – jaskrawe w tle, przytłumione bliżej pierwszego planu. Kompozycję przecina po przekątnej ostra smuga światła, której źródło znajduje się po lewej stronie, ale poza kadrem. Postaci po lewej wyłaniają się z delikatnego półmroku. Walter Liedtke zwrócił uwagę, że znajdujące się po prawej stronie instrumenty muzyczne, szczególnie leżące na stole, przywodzą na myśl te z obrazu *Widok w Delft* Carela Fabritiusa³⁰, stanowiącego pierwotnie wnętrze *perspectyfkas*³¹. Zauważył również, że para stojąca przy wirginalach po lewej stronie to ujęte pod innym kątem postaci z obrazu Vermeera *Lekcja muzyki*³². Stojąc obok krzesła, na którym siedzi papuga,

il. 12 | fig. 12

Leonaert Bramer,
Muzycy w izbie
| *Interior with the*
Musicians, ok. | ca.
1660, © Rijksmuseum,
Amsterdam

³⁰ 1652, The National Gallery, Londyn.

³¹ W. Liedtke, *A View of Delft...*, op. cit., s. 231.

³² Ok. 1662–1665, The Royal Collection, Londyn.

widzielibyśmy nie tylko nauczyciela i jego uczennicę, ale również (podobnie jak na obrazie Vermeera) nakryty suknem stół. Leżąca na posadzce między nim a muzykującymi wiolonczela została jakby przeniesiona spod ściany, o którą opierała się w kompozycji Bramera. Oba dzieła łączy również zasugerowany przez artystów miłosny aspekt spotkania wokół wirginału. Biorąc pod uwagę daty powstania obu dzieł, kusząca jest supozycja Liedtkego, że mamy tu do czynienia z emulacją dzieła Bramera w wykonaniu najśłynniejszego malarza szkoły z Delft.

Przedstawiając tezę o przeznaczeniu rysunku, Liedtke wskazał, że podobnie jak w londyńskiej kasecie autorstwa van Hoogstratena, meble i inne przedmioty ustawione są tu wokół ścian tak, by mogły być oddane na dwu lub więcej powierzchniach, instrumenty muzyczne zostały ukazane w silnym skrócie perspektywicznym, a elementy architektury oddane z wielką starannością³³. Czy to jednak wystarczające argumenty za uznaniem takiej właśnie funkcji rysunku? Czy wiemy, w jaki sposób autorzy znanych nam kaset przygotowywali się do trudnego zadania odpowiedniego pomalowania ścianek, by widz zaglądający przez otwór do wnętrza miał wrażenie doskonałej iluzji?

David Bomford zauważył, że nie odkryto do tej pory rysunków, które stanowiłyby element procesu tworzenia *perspectyfkas*, przede wszystkim – dowodów rozwiązywania problemów związanych z perspektywą³⁴. Jego badania wykazały jednak, że rysunki, a przynajmniej schematy kompozycyjne, wykonywane mogły być bezpośrednio na panelach umieszczanych we wnętrzu kaset. Tak było w przypadku dzieła z Bredius Museum³⁵, przypisywanego Pieterowi Janssensowi Elindze, gdzie precyzyjnie wyznaczone linie perspektywy widoczne są spod warstw farby. Służyć one miały prawidłowemu rozmieszczeniu anamorficznych elementów kompozycji w odpowiedniej skali tak, by całość składała się w jednym punkcie – otworze w kasecie, przez który patrzyłby widz. Jeśli istniały, rysunki przygotowawcze do tak skomplikowanego dzieła musiały mieć zatem charakter precyzyjnych studiów perspektywy i ukazywać fragmenty kompozycji w zniekształconej formie. Bomford uważa, że obecność linii oraz pewna rozbieżność między ich przebiegiem a ostateczną kompozycją w kasecie z Bredius Museum świadczą o tym, że proces odbywał się tu na bieżąco, metodą prób i błędów, bezpośrednio na panelach stanowiących część kasety. Wyklucza to zatem istnienie precyzyjnych rysunków przygotowawczych, gotowych szablonów, za pomocą których linie perspektywy i zarys kompozycji przenoszono na właściwe podłoże. Nie wyklucza jednak istnienia rysunków, które stanowiłyby pierwszy, koncepcyjny zarys kompozycji. Taki abrys mógłby pełnić dwojaką funkcję – być punktem wyjścia dla artysty do pracy nad dziełem, jak i wyrazem koncepcji do zaakceptowania przez przyszłego właściciela. Wydaje się, że taki właśnie charakter ma rysunek Bramera. Patrząc na ten szkic, widzimy zatem to, co widziałby widz, patrząc przez otwór w kasecie perspektywicznej.

Wnętrza kaset przedstawiały zawsze motywy holenderskiej codzienności. Warto ten fakt podkreślić, przywołując dzieła lub ich fragmenty zachowane do naszych czasów oraz te, o których wiemy dzięki przekazom z epoki. John Evelyn widział w Londynie kasetę z widokiem „[...] Wielkiego Kościoła w Haarlemie w Holandii [...]”, co odnotował w swoim słynnym pamiętniku³⁶. Jest to pierwsza, bo pochodząca z 1656 roku, wzmianka dotycząca *perspectyfkas*. Najwcześniejszą znaną nam kasetą jest ta wykonana w 1652 roku przez Fabritiusa, której fragment – obraz ukazujący sprzedawcę instrumentów muzycznych i prezbiterium Nieuwe

³³ W. Liedtke, *A View of Delft...*, op. cit., s. 25 i 231.

³⁴ D. Bomford, op. cit.

³⁵ *Widok hallu pałacowego*, ok. 1670–1680.

³⁶ John Evelyn, *Diary and Correspondence*, vol. 1, M. W. Dunne, New York–London 1901, s. 308.

Kerk w Delft – znajduje się w National Gallery w Londynie³⁷. To jednocześnie jedyne zachowane dzieło tego typu, które ukazywało miejską przestrzeń publiczną. Kasetą perspektywiczną mogło być również nieznane dziś dzieło Fabritiusa, o którym wspomina inwentarz majątku Cathariny Tachoen z 1669 roku: „perspektywa z Dworem Holandii [Binnenhof] wykonana przez zmarłego Fabritiusa”³⁸. Około 1655–1660 roku wykonane zostały wspomniane już dwa pudełka perspektywiczne, w których wnętrzu wyobrażono widoki kościołów – katolickiego i protestanckiego³⁹. Pozostałe zachowane obiekty bądź ich fragmenty, ukazują wnętrza domostw patrycjuszowskich. Są to kasety van Hoogstratena z National Gallery w Londynie (il. 13) i przypisywana mu skrzynka z Detroit Institute of Arts, Elingi z Museum Bredius w Hadze oraz dzieło anonimowego artysty z Kopenhagi⁴⁰. Do wyżej wymienionych należy również dodać *Wnętrze z płaszczem na krześle* Bisschopa (dawniej przypisywanego Hendrickowi van der Burchowi), uznany ostatnio przez Ziembę za fragment niezachowanej kasety perspektywicznej⁴¹.

Ukazując wnętrza holenderskiej izby, rysunek Bramera wpisuje się więc w podstawową kategorię tematyczną stosowaną w kasetach. Widzimy muzyków we wnętrzu, a zatem wydawałoby się – prostą scenę rodzajową. Ale czy zaglądający przez dziurkę kolekcjoner nie czułby się zawiedzony, oglądając kolejny obrazek ukazujący muzykujące towarzystwo – scenę tak powszechną w malarstwie tamtego czasu? A może przedstawienie rodzajowe ma głębsze znaczenie? Nie byłoby to niczym dziwnym, skoro dwie spośród zachowanych kaset mają znaczącą wymowę: van Hoogstratena z Londynu – erotyczną⁴², a wiązana z nim kaset z Detroit – wanitatywną⁴³.

Na charakter spotkania pary ukazanej na analizowanym rysunku wskazują przede wszystkim zwierzęta znajdujące się w izbie. Nad głowami mężczyzny i kobiety, na niewielkiej półce, przysiadła zakuta w łańcuch małpa, która była odczytywana jako symbol zmysłowej miłości i zniewolonego umysłu. Papuga siedząca na oparciu krzesła, a nie w zamkniętej klatce, powinna być rozumiana jako znak



il. 13 | fig. 13

Samuel van Hoogstraten,
*Kaseta perspektywiczna
z wnętrzem
holenderskiego domu*
| *A Peepshow with Views
of the Interior of a Dutch
House*, 1655–1660,
© The National Gallery,
Londyn | London

³⁷ *Widok w Delft*, 1652. Zob. Walter Liedtke [w:] W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 250–254, kat. nr 18 (tam dawniejsza literatura).

³⁸ Cyt. za: W. Liedtke, *Delft Painting “in Perspective”* ..., op. cit., s. 118. Jest to tylko przypuszczenie, bo, jak wskazuje Liedtke, słowem „perspektywa” określano również obrazy ukazujące architekturę albo widoki miast.

³⁹ Nationalmuseet, Kopenhaga.

⁴⁰ S. Koslow, op. cit., s. 48–56.

⁴¹ Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin; zob. A. Ziemba, op. cit., s. 175–176.

⁴² S. Koslow, op. cit., s. 45–46; A. Ziemba, op. cit., s. 174.

⁴³ O interpretacji tego przedstawienia zob. S. Koslow, op. cit., s. 46–47 i 53–54.

nieskrępowanej miłości, podobnie jak ta siedząca na progu otwartej klatki w obrazie van Hoogstratena *Perspektywa: iluzyjne wnętrze domu*⁴⁴. Dzięki obecności tych zwierząt wiemy, że stojący obok wirginału mężczyzna oczarowany jest nie tylko grą kobiety, ale również nią samą. Znajdujące się po lewej stronie rysunku Bramera pies i kot mają podobną wymowę, co te w obrazie Cornelisa Saftlevena *Wnętrze stodoły*⁴⁵. I tu i tam zwierzęta symbolizują przeciwstawne cechy ludzkiego charakteru – wybujałą zmysłowość (kot) oraz wierność i lojalność (pies)⁴⁶. Podobnie jak tam, również na rysunku Bramera, kot może być interpretowany jako symbol uwodzenia, zmysłowości oraz lubieżności i odnosić się bezpośrednio do znajdującej się w pobliżu pary przy wirginalu. Szczekający na niego pies ostrzegałby zatem przed wybraniem złej drogi w obliczu dylematu moralnego.

Dla wykształconego konesera sztuki i kolekcjonera, kaseta niesie ze sobą jeszcze jedno przesłanie. Widoczne na rysunku egzotyczne stworzenia, małpa i papuga, bawiły siedemnastowiecznych Holendrów zdolnością naśladowania zachowania oraz gestów i głosu człowieka. Dzięki tym umiejętnościom małpa już od starożytności była jednym z atrybutów Sztuki (Ars), symbolizując to, co leży u źródeł każdego działania artystycznego – naśladowanie natury. Pliniuszowe *ars simia naturae* nabierało szczególnego znaczenia w kontekście kaset perspektywicznych, głównym ich celem był wszak „skrajny naturalizm, najwierniejsze i najbardziej sugestywne odbicie realnej przestrzeni”⁴⁷, miały być instrumentem imitacji doskonałej. Van Hoogstraten uznał, że jednym z najbardziej zaskakujących efektów wywoływanych przez kasety było to, że postaci wysokie jedynie na palec wydawały się naturalnej wielkości⁴⁸. Wydaje się zatem, że Bramer, ukazując te zwierzęta wewnątrz kasety perspektywicznej, chciał wyrazić najważniejszy cel sztuki i artysty – „małpowanie” czy „papugowanie” natury. W tym samym zapewne kontekście zwierzęta te pojawiły się w obrazie van Hoogstratena *Dziedziniec pałacu z czytającym młodzieńcem*⁴⁹. Dzieło zatem – poprzez włączenie w kompozycję wyobrażeń zwierząt symbolizujących mimetyczną moc sztuki – miało stanowić swoisty wykład teorii sztuki. Bramer nie był zresztą jedynym artystą, który wprowadził wątek autotematyczności dzieła do swojej kasety perspektywicznej. Ten sam cel chciał zapewne osiągnąć autor kasety z *Wnętrzem kościoła protestanckiego*⁵⁰, który na skraju księgi położonej na krześle namalował muchę. To nawiązanie do antycznego toposu „pszczoły Filostrata”, rozwiniętego w pełni w nowożytnej historiografii (jako motyw „muchy Giotto”) i powtórzony przez Karela van Mandera w *Het Schilder-boeck*, który miał dowodzić wielkiej mocy czynienia jedynie namalowanych przedmiotów – „jak żywych”⁵¹. Również ten motyw miał być czytelny dla odpowiednio intelektualnie przygotowanego odbiorcy. Kaseta perspektywiczna Bramera miała być zatem narzędziem

⁴⁴ Ok. 1662, The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucester.

⁴⁵ Ok. 1665, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire).

⁴⁶ *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, op. cit., s. 294–295, kat. nr 96, tab. 90.

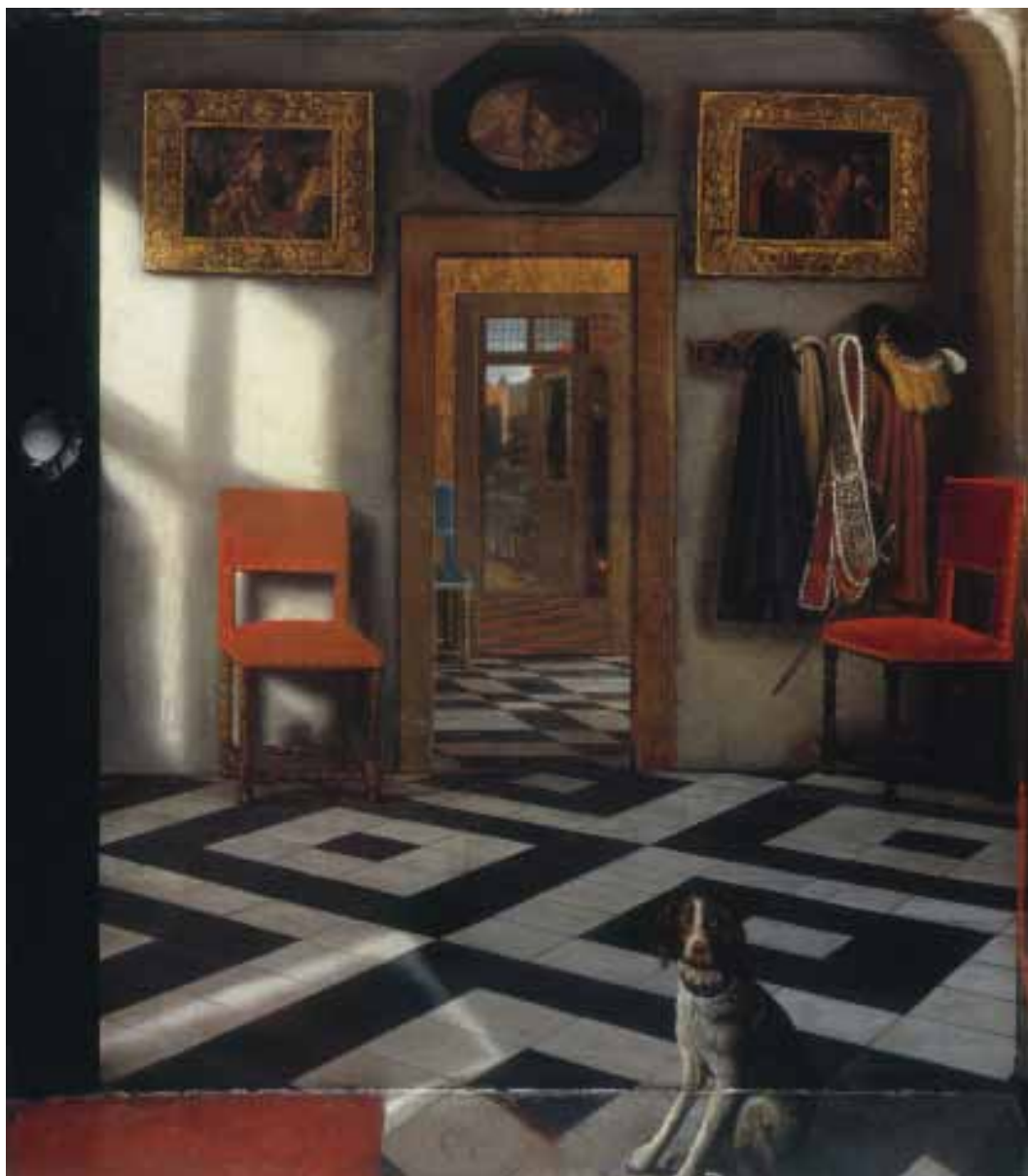
⁴⁷ A. Ziembka, op. cit., s. 176.

⁴⁸ S. Koslow, op. cit., s. 38, również przyp. 11.

⁴⁹ The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucestershire.

⁵⁰ Nationalmuseet, Kopenhaga.

⁵¹ Białostocki, *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce...*, op. cit., s. 96; obszernie na ten temat Sybille Ebert-Schifferer, *Giotto's Fly and the Observation of Nature [w:] Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Œil Painting*, ed. Sybille Ebert-Schifferer et al., kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, D.C., 13 października 2002 – 2 marca 2003, National Gallery of Art, Washington, D.C. 2002, s. 163–179; A. Ziembka, op. cit., s. 210, przyp. 537 (tam dalsza literatura).



il. 14 | fig. 14

Samuel van Hoogstraten, *Kaseta perspektywiczna z wnętrzem holenderskiego domu* (fragment) | *A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House*, (detail), 1655–1660, © The National Gallery, Londyn | London

doskonałej imitacji, nie miała jednak ograniczać się tylko do iluzyjnego przedstawienia wnętrza holenderskiej izby.

Kaseta, w której odmalowani mieli być *Muzykanci* z całą pewnością byłyby wyszukaną intelektualnie zabawką. Zwróćmy uwagę na ciekawy fakt: osoba zaglądająca do wnętrza, nie pozostawałaby niezauważona. Nie demaskowałaby jej jednak ani żadna z postaci, ani znajdujące się na podłodze pies i kot, symbolizujące relacje łączące parę przy wirginalu. To małpa i papuga, a więc zwierzęta symbolizujące łudzące oko właściwości kaset dostrzegały, że ktoś zagląda przez otwór i obserwuje przebywające w pomieszczeniu towarzystwo. Tylko one zerkają w stronę

„intruza”, tym samym go demaskując. Zatem widz z zaskoczeniem odkrywałby, że jego „niecny proceder” nie pozostaje niezauważony. Takie samo wrażenie odnosił zapewne każdy, kto zaglądał do wnętrza kasety van Hoogstratena w Londynie – badające puste wnętrze oko natrafiało na wpatrującego się w widza psa (il. 14). Podobnie dzieje się w monumentalnych tym razem obrazach tego samego autora, a więc wspomnianej już wcześniej *Perspektywie, iluzyjnym wnętrzu domu* oraz *Dzielnicy pałacowym z czytającą list* (Mauritshuis, Haga), gdzie na pierwszym planie autor umieścił wpatrujące się czujnie w widza psy. Podobnie jak w przypadku rysunku *Podglądacz* przychodzą na myśl skojarzenia z obrazami Maesa i Bisschopa. Tam widz mógł czuć się jednak pewnie, bowiem jego namalowanemu podsłuchującemu towarzyszowi również zależało na pozostaniu niezauważonym. Jednak reakcję zwierząt trudno przewidzieć. Widz odczuwałby zatem „dyskomfort” płynący z faktu, że z obserwatora nagle staje się obserwowanym. Oczywiście tego typu wrażenia trwałyby ułamek sekundy, ustępując podziwowi wobec artysty, który w tak zmyślny sposób skonstruował iluzjonistyczne dzieło⁵². Rysunek Bramera jest zatem doskonałym przykładem dialogu dzieła z widzem i przede wszystkim wykoncypowanej zabawy, jaką artysta proponował podglądaczowi, który wiedziony ciekawością, zerkał do wnętrza *perspectyfkas*.

Analiza rysunku nasuwa pytanie: czy można łączyć *Muzyków w izbie* z *Podglądaczami*? Nie da się wykluczyć możliwości, że powstały jako projekt do jednej kasety, tym bardziej, że obie kompozycje doskonale się uzupełniają⁵³. Łatwo wyobrazić sobie, że postaci zgromadziły się wokół dziurki od klucza zwabione wydobywającą się zza drzwi muzyką. Charakter spotkania u jednych wywołał tylko rozbawienie, u innych oburzenie i sprzeciw wobec podglądania. Zaglądający do środka mogli czerpać przyjemność nie tylko z doskonałości iluzji prezentowanego wnętrza, ale również z faktu, że artysta uczynił ich podglądaczami, takimi samymi, jak ci ukazani na licu. Co więcej, ich obecność nie pozostaje niezauważona, ba, może zostać zdradzona przez dostrzegające obecność podglądacza zwierzęta. Uświadamiając to sobie, spoglądający w otwór widz miałby tylko chwilę na odsunięcie oka, nim zwierzęta krzykiem zaalarmują ludzi, niszcząc harmonię muzyki. Czy jest zatem możliwe, aby rysunki powstały jako projekty do jednej kasety perspektywicznej?

Ta kusząca interpretacja napotyka pewną przeszkodę, która kryje się na verso analizowanego powyżej rysunku (il. 15). W opinii Waltera Liedtkego i Michiela C. Plompa przedstawieni tam *Muzycy w loggi* są alternatywną kompozycją tej z recto⁵⁴. Przemawia za tym temat koncertu – postaci przy wirginalu (tym razem kobieta z dzieckiem po prawej stronie) oraz muzyk w centrum kompozycji, do którego dołączył drugi, grający na wiolonczeli. Różnego rodzaju przedmioty zaaranżowane są w przestrzeni w sposób analogiczny do kompozycji na drugiej stronie. Jednak o zdecydowanie innym charakterze tego rysunku świadczy tło. Jego kompozycję – niemal idealnie na połowę – dzieli kolumna. Zamiast ściany i okien holenderskiej izby, widzimy za nią budynki znajdujące się po przeciwnej stronie ulicy. Po lewej ciągnie się arkadowy krużganek – w jego wnętrzu, w półokrągłych niszach, stoją posągi, a sklepienie pokrywają malowidła figuralne. Budynek po prawej stronie ciągnie się w głąb kompozycji, a jego fasadę rytmicznie dzielą pilastry. Na końcu biegnącej wzdłuż niego ulicy widać zwieńczenie budynku – najprawdopodobniej barokowego kościoła. Jest to więc przestrzeń publiczna,

⁵² Taki odbiór dzieła zbliża się do odbioru *trompe-l'œil*; na ten temat zob. Wolf Singer, *The Misperception of Reality* [w:] *Deceptions and Illusions...*, op. cit., s. 41–51.

⁵³ Również wymiary rysunków są zbliżone – odpowiednio: 39,1 × 56 cm; 37,2 × 46,3 cm.

⁵⁴ W. Liedtke, *A View of Delft...*, op. cit., s. 231; W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 460.



jednak zupełnie inna od Fabritiusowego widoku prezbiterium Nieuwe Kerk – podziwiamy tu architekturę ewidentnie włoską, a przynajmniej italianizującą.

Jeśli założylibyśmy, że recto i verso amsterdamskiego rysunku są kompozycjami alternatywnymi do tej samej kasety, wcale nie musielibyśmy odrzucić tezy, że rysunek z Düsseldorfu – ten z *Podglądaczami* – jest projektem jej zewnętrznej ścianki. Choć oglądanie italianizującego tła przez dziurkę od klucza holenderskich drzwi wydaje się być pozbawione sensu, jednak podobnie jest przecież z zaglądaniem do wnętrza szuflady. Czy ktoś spodziewałby się, że zobaczy tam prezbiterium świątyni gotyckiej albo hall pałacowy? Możliwe jest jednak również, że rysunek z Düsseldorfu nie ma nic wspólnego z kompozycjami z Amsterdamu, a wtedy te ostatnie mogłyby stanowić alternatywne projekty do innej *perspectyfkas*.

Znacznie ważniejszy jest jednak fakt, że ukazując muzyków w loggi, Bramer zaproponował nie tylko nowe rozwiązanie pewnej kompozycji, ale przede wszystkim alternatywę wobec wszystkich znanych nam kaset perspektywicznych, ukazujących przecież proste motywy holenderskiej codzienności. To zupełnie nowy typ dzieła – „włoska” kasetą perspektywiczna!

il. 15 | fig. 15

Leonaert Bramer,
Muzycy w loggi
| *Musicians in the*
Loggia, ok. 1660
(verso il. 9 | fig. 9),
© Rijksmuseum,
Amsterdam

Ten nietypowy wariant jest jednak czymś więcej niż tylko przejawem tak charakterystycznej dla Bramera stylizacji na „włoskość”. O ile italianizujący charakter wykonywanych przez niego malowideł tłumaczy się po prostu modą i gustami klientów, o tyle kasety perspektywiczne były wynalazkiem rodzimej sztuki, prezentującym znane wszystkim otoczenie. Twórcy kaset nie mogli nawiązać do włoskiego wzorca, bo takowego po prostu nie było. Pomysł „italianizującej *perspectyfkas*” stanowił zatem artystyczny paradoks, który Victor I. Stoichita określił jako cel „meta-obrazu”⁵⁵.

Kasety były tak rzadkim obiektem kolekcjonerskim, że dostęp do ich podziwiania musiał być znacznie utrudniony. O tym jednak, jak wielkie emocje wzbudzały, dobitnie świadczy fragment cytowanego już pamiętnika Evelyn, w którym opisał olbrzymie zainteresowanie, jakie jedna z nich wywołała w 1656 roku w Londynie: „5 lutego 1656. Pokazano mi ładną perspektywę i pięknie ukazany w trójkątnym pudełku, wspaniały kościół w Haarlemie w Holandii, widoczny przez mały otwór w jednym z narożników. Były [kasety perspektywiczne] tak rzadkie, że wszyscy artyści i malarze w mieście gromadzili się by ją zobaczyć i podziwiać”⁵⁶. Ten krótki zapis jest niezwykle istotny, świadczy bowiem, że kasety nie były osobliwościami, zamkniętymi wyłącznie w kolekcjach nielicznych wybrańców, wiedza o tym, co wyobrażały, dostępna była również artystom. Skoro Delft było jednym z ośrodków ich tworzenia, miejscowi mistrzowie mieli zapewne dość łatwy dostęp do tego wynalazku, a zatem mieli wiedzę o tym, co było w ich wnętrzach wyobrażane⁵⁷. Miał ją zatem również Bramer, co sprawia, że dokonane przez niego złamanie konwencji nie było przypadkowe, lecz świadome i zamierzone. Zrealizowana według projektu kaseta, i tak już rzadki przedmiot, byłaby prawdziwym rarytasem, rzeczą niezwykle i zaskakującą.

Kaseta bądź kasety Bramera były nie tylko efektownymi i rzadkimi zabawkami. Stanowiły, może nawet przede wszystkim, wyrafinowane *conchetto*, przekazywały bowiem podstawowe treści teoretyczne, dotyczące istoty tego typu urządzeń, ale i szerzej – istoty i celu sztuki. Są również dziełami przekornymi i ironicznymi, bowiem z całą mocą pokazują, że widz, czy sobie to uświadamia czy nie, zawsze jest podglądaczem.

Œuvre Bramera iluzjonisty zaskakuje podobnie, jak inne aspekty jego bogatej twórczości. Również w tym przypadku, artysta poszedł własną oryginalną drogą, stosując perspektywę w zupełnie inny niż miejscowi artyści sposób. Różniło go od nich praktycznie wszystko, przede wszystkim fakt, że był właściwie jedynym delfckim malarzem, który otrzymał możliwość zaprezentowania swej postawy artystycznej w dziełach o wielkiej skali. Podczas gdy twórcy *kerkinterieurs* i *interieursstukken* skoncentrowali się na niemalże dokumentacyjnym odtwarzaniu otaczającej ich rzeczywistości, Bramer ponownie sięgnął do swego doświadczenia artysty italianisty. Robił to przez zastosowanie „południowej” techniki, jak w przypadku fresków w Nieuwe Doelen, czy też czerpiąc z twórczości wielkich artystów włoskich okresu renesansu, których dzieła podziwiać mógł podczas długiego pobytu w Italii. Ktoś mógłby rzec – robił to, czego był nauczony, po prostu nie potrafił inaczej, italianizm był jego sposobem podejścia do sztuki. Jednak zaprzecza temu prawdopodobnie najbardziej niezwykły aspekt jego twórczości, jakim było właśnie zmierzenie się z problemem stworzenia kaset perspektywicznych. Tym samym stawiał siebie w szeregu tych nielicznych: Fabritiusa, van Hoogstratena, van Vlieta, Elinga i Bisschopa, którzy wykonywali te artystyczne osobliwości. Tworząc *Podglądaczą* oraz

⁵⁵ V. I. Stoichita, *The Self-Aware Image*, op. cit., passim.

⁵⁶ J. Evelyn, op. cit., s. 308 [tłumaczenie cytatu na język polski – Piotr Borusowski].

⁵⁷ Znali zatem zapewne dzieła przypisywane van Vlietowi i kasety skonstruowane przez Fabritiusa.

Muzyków w izbie, dowiódł, że on też potrafi stworzyć dzieło z istoty swej holenderskie. Ale zaraz potem tworzy *Muzyków w loggi*, dzieło przewrotne, *à rebours*, bo będące projektem kasety „włoskiej”.

Należy uświadomić sobie, że choć tak wiele dzieli *œuvre* Bramera od tzw. szkoły z Delft, to jednak to, co je z nią łączy, to właśnie fascynacja iluzją i perspektywą. Dała ona efekt w postaci dzieł niezwykłych. Siedemnastowieczny widz oglądający iluzjonistyczne wielkoformatowe dekoracje w Nieuwe Doelen i Prinsenhof, jak i ten zaglądający przez dziurkę do niewielkiego wnętrza kasety perspektywicznej, stawał w obliczu dzieł, które – choć na zupełnie inną skalę i w różny sposób – tworzyć miały łudzące oko imitacje realnego świata.

Chciałbym serdecznie podziękować Tomowi van der Molen (Radboud University, Nijmegen) za wiele cennych wskazówek i pomoc w dotarciu do niektórych cytowanych tekstów. Za nieocenioną pomoc w tłumaczeniu artykułu na język angielski podziękowania zechcą przyjąć Anna Kiełczewska, Maja Łatyńska, Izabela Galas i Veronica Joy.

| Peeping through the Keyhole: Leonaert Bramer's *Perspectyfkas*

Leonaert Bramer (1596–1674) is one of the most interesting Dutch artists of the Golden Age.¹ Although he operated alongside outstanding Delft painters such as Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Emanuel de Witte and Carel Fabritius, he does not quite fit into the group associated with the so-called Delft school. His fondness for composing night scenes, often unusual and bizarre subjects, and using thick layers of impasto distinguished him from the other local artists of his time. The painting *The Circumcision of Christ* from the National Museum in Warsaw is the best example of the type of works thanks to which Bramer perfectly appealed to the tastes of collectors (**fig. 1**).² Here, the artist assigned the most important role to the Holy Family and the group of priests gathered around the altar stone. Their importance is emphasized by the neutral background enlivened only by a shaft of light cast from above. At the same time the viewer's attention is drawn to the little landscape visible through the arcade on the right-hand side of the composition where standing out against the dark blue sky, among trees, one can see a fragment of a temple surmounted with sculptures. This painting shows Bramer's subtle use of Italianate motifs at a time when he had already achieved a high reputation amongst the Delft artists. The surviving inventories prove that in the 1630s and 1640s he was the most successful artist in the city. It is interesting, however, that Bramer's *œuvre* also includes works that prove that he shared at least a few areas of fascination with the above-mentioned artists.³

¹ For the most important publications concerning the artist: Heinrich Wichmann, *Leonaert Bramer. Sein Leben, und seine Kunst. Ein Betrag zur Geschichte der holländischen Malerei zur Zeit Rembrandts* (Leipzig: K. W. Hiersemann, 1923); *Leonaert Bramer, 1596–1674. A Painter of the Night*, Frima Fox Hofrichter, ed., with essays by Walter Liedtke, Leonard J. Slatkes, Arthur K. Wheelock, Jr., exh. cat., The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee, 4 December 1992 – 28 February 1993 (Milwaukee, Wisc.: The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art at Marquette University, 1992); Jane ten Brink Goldsmith et al., *Leonaert Bramer, 1596–1674. Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, exh. cat., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, 9 September – 13 November 1994 (Zwolle: Waanders Uitgevers; Delft: Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 1994); Walter Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries* (Zwolle: Waanders Publishers, 2000); Walter Liedtke, Michiel C. Plomp, Axel Rüger, *Vermeer and the Delft School*, contrib. by Reinier Baarsen et al., exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 8 March – 27 May 2001; The National Gallery, London, 20 June – 16 September 2001 (New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2001).

² 1640–1650, The National Museum in Warsaw. On the subject of the painting, see, i.a. Wichmann, op. cit., p. 110; *Rembrandt i jego krag*, Jan Białostocki et al., eds, exh. cat., The National Museum in Warsaw, 15 March – 30 April 1956 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1956), pp. 29–32, cat. no. 1; *Arcydzieła malarstwa holenderskiego XVII wieku ze zbiorów polskich*, exh. cat., Museum of Art, Łódź, November–December 1967 (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1967), n.p., cat. no. 8; Jane ten Brink Goldsmith et al., *Leonaert Bramer, 1596–1674. Ingenious Painter...*, op. cit., pp. 170–1, cat. no. 47. For other works by Bramer in old Polish collections, see Michał Walicki, “Nieznane dzieło Leonaerta Bramera,” *Rocznik Muzeum Narodowego*, vol. 2 (1957), pp. 707–18. Two other paintings from the National Museum in Warsaw were formerly associated with Bramer (*The Resurrection of Lazarus* and *Jesus with the Possessed of Gadara*), although the authorship was rightly questioned. See Maria Kluk, “Wojciech Kolasinski (1852–1916). Painter, Conservator and Collector,” *Bulletin du Musée National de Varsovie*, n° 1–4, XXXIX (1998), pp. 109–11.

³ Walter Liedtke, “Delft Painting ‘in Perspective’: Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural

The illusionism and perspective were adopted by Bramer in his large-scale works. The most outstanding and interesting examples of these were the decorations for the Delft Militia Company building called Nieuwe Doelen and in the Great Hall of Het Prinsenhof, where the imaginary world blended with the real space. These kinds of large-scale decorative undertakings were extremely rare in Holland.⁴ For obvious reasons, the development of illusionary religious painting (such as, for example, frescoes and plafonds in Italian churches) was impossible. It should be remembered that Bramer did such projects, such as the drawing *Concert of Angels* (fig. 2) and its verso *Four Latin Fathers of the Church and Saints* at the British Museum in London.⁵ Also the patronage of the House of Orange and of the municipal authorities did not provide many opportunities for these kinds of works. Nevertheless, as Susan Koslow writes, Dutch artists responded to the interest in perspective among domestic art connoisseurs in a different way, including developing a completely new “Dutch” art form – the perspective box which was called by Samuel van Hoogstraten in his treatise *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* a “wonderlijke perspectyfkas.”⁶ Bramer's *œuvre* also includes works that employ this impressive way of using perspective, namely a group of drawings serving as projects for the interior of a perspective box, as well as decoration for its outer wall. Not only are they unique, but also there exist no other works of their type. A more detailed analysis reveals the originality of the concept behind them.

The first of them is a drawing, *The Curious Ones*, from about 1655–1660 (fig. 3).⁷ It shows a group of people in front of a house, gathered around an intentionally enlarged keyhole. On the right, a seated woman with a baby smiles as she looks at the other figures. A couple is approaching from the left; the bearded man in a hat is pointing to the woman with bare shoulders to the hole in the door. In the middle, two people are trying to see what is going on, on the other side. The precision of the line, complemented by the subtle chiaroscuro wash, is in stark contrast to the fact that the drawing is executed on a few joined pieces of paper. That is why it should be assumed that it is a careful, preparatory study, and not a work for sale. It is now generally thought to be the design for an exterior panel of a *perspectyfkas*.⁸

and Townscape Painters from about 1650 Onward,” in Liedtke, Plomp, Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., pp. 99–129.

⁴ Here, should be mentioned the most important decorations – Oranjenzaal in Huis ten Bosch and paintings for the Amsterdam City Hall.

⁵ They were probably created as a project of the ceiling decorations for the clandestine churches in Delft or nearby towns. Liedtke, Plomp, Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., pp. 454–5, cat. no. 105 (Michiel C. Plomp).

⁶ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (Dordrecht: Francois van Hoogstraeten, 1678), pp. 274–5; see Susan Koslow, “De wonderlijke Perspectyfkas. An Aspect of Seventeenth Century Dutch Painting,” *Oud Holland*, 82 (1967), p. 35; see also David Bomford, “Perspective, Anamorphosis, and Illusion. Seventeenth-Century Dutch Peep-Shows,” in *Vermeer Studies*, Ivan Gaskell and Michiel Jonker, eds (Washington, D.C.: National Gallery of Art; New Haven–London: Yale University Press, 1998), pp. 124–35. *Studies in the History of Art*, 55, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, 33.

⁷ 1655–1660, Museum Kunsthpalast mit Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf.

⁸ Walter Liedtke put forward this hypothesis (*A View of Delft...*, op. cit., p. 23; Liedtke, Plomp, Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., p. 127); it should, however, be noticed that Michiel C. Plomp, while accepting Liedtke's proposition, upheld his own, i.e., that the drawing could have been the design for a wall decoration, and the hole in the centre was supposed to be a small window into another room, or to the outside of the building (Liedtke, Plomp, Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., p. 458, cat. no. 108). Antoni Ziemia is also in favour of acknowledging the drawing as the design for an outer panel of a perspective box (*Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1680*, Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005, p. 173).

The drawing is distinct from any other preserved exterior panel decoration of the perspective boxes. Two of them imitate a chest of drawers that contained small works of art or naturalia held in *kunstkasten* (collectors' cabinets). We can see this type of *trompe-l'œil* on the face of a small wooden box depicting the *Interior of a Protestant Church*, where the pulled-out drawers reveal precious objects.⁹ The box from the Detroit Institute of Arts is also decorated in the same way.¹⁰ Such an illusionary depiction of detailed elements was to encourage the viewer to look through a hole placed in the middle, revealing – to his surprise – not the trinkets inside the drawers, but the interior of a church or a palace. Three side panels of a box by Samuel van Hoogstraten in the National Gallery in London are decorated with the following allegories: *Love of Art*, *Love of Wealth*, *Love of Fame*. Are they representing the “impulses” that drove the artist (who depicted himself on the three sides in front of easels) to make the work? Should the viewer looking through each hole realise that the work was thoughtfully designed out of a love of art (and thus a knowledge of its rules), and was to make the author rich and famous? The anamorphosis on the top of the box, depicting Venus and Cupid, announces the masterful use of perspective within.¹¹

Bramer's sketch is neither a *trompe-l'œil* nor an allegory; instead it simply shows a common genre scene outside a Dutch house. The representation is just what it is; it neither deceives the eye nor attempts to trick the viewer, and pretends that it is something more. And yet, in spite of the apparent simplicity of the subject, Bramer invites the viewer to engage in a sophisticated game. We do not need to guess what is going on behind the closed doors, which seem to be so interesting to the onlookers. The figures are drawn around a keyhole in such a formation that allows room for another, this time a real, voyeur. Just like the others, we can bend down, and stealthily take a peep to satisfy our own curiosity.

Closer analysis of the depicted figures shows that they are not behaving in the same way. Not all of them are interested in what is going on behind the door or are amused by the possibility of taking a peep. Two men draw attention in particular, as they are both pointing to the keyhole. The one on the right – tastefully dressed, with a fashionable moustache and beard – is smiling gently, and he seems to encourage a kneeling woman next to him to look. His gesture can also be interpreted as a request for silence, so that their presence is not revealed to those being spied on. On the contrary, the face of the older man does not betray any expression of amusement. We may presume that he is surprised or even disgusted at what can be seen behind the door. We may also wonder if his negative reaction is caused by the very fact of voyeurism. He is pointing to the keyhole with his left hand, but at the same time he is trying to stop the approaching woman. She pushes him aside, probably wanting to take a look inside as well. Bramer's juxtaposition of those attitudes intrigues the viewer, who wonders what it is that amuses some and disgusts others.

As William W. Robinson points out, in many seventeenth-century genre paintings some of the figures play the role of “extrovert bystanders” who invite the viewers to contemplate and

⁹ Nationalmuseet, Copenhagen. This box, together with the peep show with the interior of a Catholic church, is attributed to Hendrick van Vliet. See Olaf Koester, *Illusions. Gijsbrechts, Royal Master of Deception*, with contrib. by Celeste Brusati et al., trans. by W. Glynn Jones, exh. cat., Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 24 September – 30 December 1999 (Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 1999), pp. 278–83, cat. nos 57 and 58 (with earlier literature).

¹⁰ Koslow, op. cit., p. 53.

¹¹ Inside Van Hoogstraten depicted the seemingly empty interior of a patrician house. For its interpretation, see Ziemba, op. cit., pp. 174–6 and note 409 (with earlier literature).

evaluate the depicted scene.¹² Showing this kind of figures comes from an Early Renaissance tradition. It was recommended by Leon Battista Alberti in his treaty written in Latin, *De Pictura* (*On Painting*) from 1435; Italian edition – *Della pittura* – was prepared by him a year later: “[...] I like there to be someone in the ‘historia’ who tells the spectators what is going on, and either beckons them with his hand to look, or with ferocious expression and forbidding glance challenges them not to come near, as if he wished their business to be secret, or points to some danger or remarkable thing in the picture, or by his gestures invites you to laugh or weep with them.”¹³ Their gestures or facial expressions indicate the correct reading of the work’s moral message. This seems to be exactly the role of the main figure in Nicolaes Maes’s *The Idle Servant* (fig. 4).¹⁴ The mistress of the house, standing in the middle of the composition, looks at the viewers with an ironic smile. Her gesture, used by seventeenth-century rhetoricians when presenting proof in support of their arguments,¹⁵ draws the viewer’s attention to the servant’s sloppiness.¹⁶ The dishes left around on the floor and the cat stealing meat (prepared for the diners seen in the background) indicate her indolence. Due to the narrative and compositional similarities and the short span of time in which they were created,¹⁷ the group of other Maes’s paintings showing eavesdroppers are considered works bearing a similar didactic message.¹⁸ They have been the subject of many interpretations.¹⁹ The figures looking at the viewer, smile gently and put their index fingers to their lips in a gesture of hushing. They draw attention to what is going on in the other part of the house; in five cases to the servants who, having neglected their duties, are receiving suitors and in one case (most probably) to a domestic quarrel. Those were the subjects that entertained the owners of this kind of paintings – members of the upper class who found the depicted stories amusing. These representations have a broader context, and should

¹² William W. Robinson, “The ‘Eavesdroppers’ and Related Paintings by Nicolaes Maes,” in *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, Henning Bock and Thomas W. Gaechtgens, eds (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1987), p. 303. *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 4; see also Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 6 and 62–3.

¹³ Leon Battista Alberti, *On Painting*, Martin Kemp, ed., Penguin, London 1991, pp. 77–8. See Victor I. Stoichita, *L’instauration du tableau : métapeinture à l’aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris 1993, pp. 101–2.

¹⁴ 1655, The National Gallery, London.

¹⁵ See supposedly the most famous examples, portraits of Cornelis Anslo by Rembrandt – a print from 1640 and the painting from 1641 (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin).

¹⁶ Robinson, “The ‘Eavesdroppers’...,” op. cit., p. 291.

¹⁷ Ibid.; see also *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Jane Iandola Watkins, ed., exh. cat., Philadelphia Museum of Art, 18 March – 13 May 1984; *Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (West)*, 8 June – 12 August 1984; *Royal Academy of Arts, London*, 7 September – 18 November 1984 (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1984), pp. 242–3, cat. no. 67, pl. 99.

¹⁸ *A Woman Scolding, with a Maidservant Listening*, 1655, Guildhall Gallery, London; *Lovers, with a Woman Listening*, ca. 1655–1657, Apsley House, Wellington Museum, London; *The Eavesdropper*, 1657, Dordrechts Museum; *The Listening Housewife*, 1656, Wallace Collection, London; *The Listening Housewife*, 1655, The Royal Collection, London; *Lovers, with an Old Man Listening*, ca. 1655–1657, Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁹ Above all Wolfgang Kemp, “Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz,” in Hans Belting et al., *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Berlin: Reimer, 1985), pp. 203–21; Martha Hollander, *An entrance for the eyes. Space and meaning in seventeenth-century Dutch art* (Berkeley–London: University of California Press, 2002), pp. 103–48; Ziemba, op. cit., p. 163 (note 386 – with further literature); Georgina Cole, “Wavering Between Two Worlds. The Doorway in the Seventeenth-Century Dutch Genre Painting” [online], *Philament* vol. 9 (2006) [access: 16 February 2011], pp. 18–37, available at World Wide Web: <http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue9_pdfs/COLE_Doorways.pdf>; Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting* (New Haven–London: Yale University Press, 2008), pp. 152–6.

be associated with motifs of a critique of lazy and immoral servants, as well as scolding wives disturbing the peace of the home that were ubiquitous in seventeenth-century literature.²⁰ It seems however that the role of the figures in the foreground is even more ambiguous and is not intended to merely indicate the negative character of the scenes presented in the background. This conclusion stems from the analysis of Maes's drawing *Studies of Listening Figures* from the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (fig. 5).²¹ The men and women are presented in profile, bent slightly forward. They do not point to anything with their hands but instead place their index fingers to their lips. At the same time their upper bodies are turned towards the viewer. The figure of a woman on the right side is particularly interesting – her right hand was sketched simultaneously in four different positions, which proves that the shift from using the pose of pointing to the gesture of request to remain silent was an unfolding process. Similar figures can be found in a few other drawings by Maes: *Interior with a Woman on a Stair* (fig. 6), *Interior with Listening Woman with a Child on Her Arm* (fig. 7) (verso of *Standing Youth in Long Robe*) and *Interior with Figure Descending a Stair* (fig. 8) – all from Museum Boijmans Van Beuningen, *Four Sketches of Eavesdropping Figures* (verso of *Man Seated in His Study*), from The Maida and George Abrams Collection and *Eavesdropper at a Stairway* (verso of *Seated Woman Scraping a Parsnip* from The Frits Lugt Collection, Fondation Custodia in Paris, fig. 9).²² In this context, the first of the above-mentioned sketches is especially interesting – an attitude of a depicted woman is almost identical (although in a mirror reflection) to that of the mistress in *The Idle Servant*. In both these works the figures are static and exude authority; their gestures are forceful and decisive. The eye contact and ironic smile (only hinted at in the drawing) are supposed to create the connection with the viewer and, as a consequence, a shared criticism of the laziness and promiscuity of servants (that plagued them in the popular perception). However, the surroundings are different. In the sketch the woman is standing on a staircase which is identical to the one depicted in the painting *The Listening Housewife* dated 1655 from the Royal Collection (fig. 10). The completeness of the drawing almost allows it to be considered as a draft for that composition; however, the motif of a pointing person on a staircase does not appear in this or any other painting from the group under discussion. The change of the concept of the gesture most probably took place sometime between the creation of *The Idle Servant* and the eavesdropper from the Royal Collection. That is when the aforementioned sketches were most likely created – first, *Interior with a Woman on a Stair*, constituting a near complete preparatory sketch for the painting and then the sheet showing the eavesdropping figures. We may assume that only after their completion did Maes paint the housewife on the stairs who, instead of ostentatiously pointing to any misbehaviour taking place in the interior

²⁰ Robinson, "The 'Eavesdroppers'...", op. cit., pp. 297–302; see also Simon Schama, "Wives and Wantons. Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art," *Oxford Art Journal*, vol. 3, no. 1 (1980), pp. 10–1; on the role of eavesdroppers in Dutch seventeenth-century literature and drama see Hollander, op. cit., pp. 110–2.

²¹ See Jeroen Giltaij, *The Drawings by Rembrandt and his School in the Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1988, pp. 226–9, cat. no. 116; William W. Robinson, "Nicolaes Maes as a Draughtsman," *Master Drawings* 1989, vol. 27, no. 2, pp. 146–62.

²² See Giltaij, *The Drawings by Rembrandt and his School...*, op. cit., pp. 226–31, cat. no. 115, 117–118; William W. Robinson, *Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish drawings from the Maida and George Abrams collection*, with an essay by Martin Royalton-Kisch, exh. cat., British Museum, London, 13 June – 22 September 2002; Institut Néerlandais, Paris, 10 October – 8 December 2002; Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, 22 March – 6 July 2003 (New Haven and London: Yale University Press, 2002), pp. 130–1, cat. no. 52, fig. 1; Peter Schatborn, *Rembrandt and his Circle. Drawings in the Frits Lugt Collection* (Bussum: Thoth Publishers; Paris: Fondation Custodia, 2010), vol. 1 (text), pp. 310–2, cat. no. 128 (verso); vol. 2 (plates), p. 146.

(as in the drawing), hushes the viewer. Only then was the series of paintings created, depicting figures with a gesture showing a request to remain silent and keep the secret, so that the eavesdropping could continue.²³ The smile visible on their faces is not only an ironic commentary on the immoral meetings, but also an offer, directed to a viewer of the paintings, of communal eavesdropping and voyeurism. The purpose of such change was not however just to introduce variety, nor to prove the pure compositional invention of the artist looking for a new variant of gesture and pose (which would, however, have been perceived in the same way).²⁴ The variations in the arrangement of the hand and arm of one of the figures in the Rotterdam drawing do not indicate a semantic closeness between “pointing” and “hushing,” but, on the contrary, reinforce the differences between the two and the intentional departure from the use of one gesture in favour of the other. Thus, Maes deliberately shifted the focus from merely exposing moral misconduct of the depicted scene to consciously accepting the role of voyeur and eavesdropper by the viewer.

The change in perception of the eavesdroppers' gesture and their smile had further consequences. Let us look at *A Woman Scolding with a Maidservant Listening* from the Guildhall Collection in London. In the top right of the composition, we see the scene of a domestic quarrel. In the centre, a disloyal servant is eavesdropping on her employers, instead of discreetly making her retreat. The evidence of her laziness are the kitchen utensils lying around in disarray. The figures in the other paintings in the group have also abandoned their duties. In the *Lovers, with an Old Man Listening* from Boston's Museum of Fine Arts and *Lovers, with a Woman Listening* from Apsley House, the man and woman in the foreground have left the premises where they worked on sorting or reading documents. In the works from the Wallace Collection and Dordrechts Museum, the mistresses of the house prefer to eavesdrop rather than entertain their guests, visible in the rooms at the top of the stairs (although they should have been reprimanding the flirting maids and chasing away their suitors). The passive attitude of one of them has further consequences. The diners shown on the painting from the Dordrechts Museum will not get their supper because not only does the romantically distracted maid neglect to keep a cat out of the kitchen, but also because of the lack of intervention by the eavesdropper herself. The change in gesture and attitude of the figures in the foreground, therefore, completely altered the message of the work. The smile has no undertones of irony, but expresses amusement.²⁵ The mistresses of the house have no intention of intervening and stopping the couples from flirting; on the contrary, they wish to remain unnoticed. The servant girl from the painting in the Guildhall Collection has even taken off her shoes, probably fearing they would have tapped too loudly on the wooden stairs. Likewise, the woman in Cornelis Bisschop's painting, inspired by Maes's works, has left her clogs shoes at the top of the stairs.²⁶ What is even worse is that all of them draw the viewers into the damnable act of voyeurism! After all, their faces reveal no fear of being exposed. They smile gently and invitingly because they know that the viewers will not betray them – after all, they want to take a peep themselves.

²³ For the chronological order of paintings depicting eavesdroppers, see Hollander, op. cit., pp. 103–8.

²⁴ Robinson concludes: the sketches suggest that “[...] at one stage Maes contemplated an eavesdropper who pointed with an open hand [...] and he regarded this gesture as closely related to, perhaps interchangeable with, the forefinger on the lips.” (“The ‘Eavesdroppers’...,” op. cit., p. 308). It should be noticed however that the gesture of the woman in the painting from the National Gallery was not repeated in the other paintings by Maes that are discussed.

²⁵ Hollander, op. cit., p. 108.

²⁶ *Eavesdropper*, ca. 1660, Norwich Castle Museum, Norfolk.

Eavesdropping of the depicted figures and voyeurism of the people standing in front of the painting are other subjects of Maes's works. They are at least of equal importance to the idleness and lack of morality of servants or anger of scolding wives. The change in the attitude of the key figures definitely added ambiguity to the compositions. The seventeenth-century viewer shared the amusement at the lower class and its "immoral" behaviour; and in one case he became the object of a joke himself.

There are many paintings, as Antoni Ziemba puts it, which are a symptom of the "voyeurism modus," so characteristic of Dutch art.²⁷ However, while the works by Maes and Bisschop can be characterized in this way, at the same time they are something more. One could say that they are examples of "realized voyeurism." While analyzing them, the viewer is conscious of the fact that he is not anonymous as his presence has been noticed by the painted figures. Thus, it is not enough to give an opinion of the scene depicted in the background of the composition – either in the maids' immoral behaviour or the scolding wife – or on the eavesdropping itself that is taking place in the foreground. The smiling figures, above all, force the viewer to define his own role in the relationship to the picture – to realize and reflect on the fact that he himself is a voyeur, that he, just as his painted eavesdropping consociate, does not want to be noticed.

In *The Curious Ones*, Bramer followed similar patterns for proposing his own dialogue with the viewer.²⁸ He made use of the curiosity of the viewer upon seeing a keyhole, the central and most intriguing element of the composition. Of course its enlarging was done on purpose for construction reasons – a keyhole had to enable a person to look inside the box. It plays an analogous role to the smiling figures in Maes's paintings – it makes the viewer realize that in order to discover the mysteries inside, he has to remain silent, and take a look unnoticed (fig. 11).

Although the figures depicted in the drawing do not have any direct eye contact with the viewer, the men pointing at the keyhole present two possible attitudes towards what is going on behind the closed door, or perhaps mainly towards the act of voyeurism itself. Which of the figures will the viewer follow? Will he restrain his curiosity or will he, like the others, take a peep? These dilemmas are illusionary because, indeed, the essence of perspective boxes is the peeping inside, as that is where the main representation is to be found. Suggesting such a dilemma is therefore an intentional device, because instead of restraining from peeping, it is, on the contrary, encouraging the viewer to do so. At the same time, it makes one realize that in a sense everyone who looks inside is a voyeur. An accomplished collector or art connoisseur would surely appreciate the perversity of Bramer's intention, exposing and making one aware of the "shameful" nature of voyeurism. A peep show with such an amusing image on the exterior would be a highlight in every *kunstkasten*.

There is much evidence that the drawing preserved in the Rijksprentenkabinet in Amsterdam contains alternative designs for the interior of the perspective box.²⁹ The recto shows *Interior with the Musicians* – a room closed off by a wall with three windows and steps leading to a door (fig. 12). On the left a man and woman are standing by a virginal; above them a chained ape is sitting on a ledge, and in front of them a dog is barking at a cat. In the middle of the composition, next to a table with musical instruments on it, a man in a hat is playing the violin. To the right, a parrot rests on the back of a chair. The cello standing against the wall and lute on the floor occupy the right part of the chamber. The whole picture is complemented with

²⁷ Ziemba, op. cit., p. 173.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ca. 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.

a curtain raised up to the ceiling. Light plays an important role in the structuring of space – brighter in the background and muted closer to the foreground. A sharp shaft of light coming from beyond the picture on the left cuts the space across. The figures by the virginal are depicted in soft semi-darkness. Walter Liedtke pointed out that the musical instruments on the right, especially those lying on the table, are reminiscent of those from *A View of Delft* by Carel Fabritius,³⁰ a painting that originally constituted the interior of a peep show.³¹ He also noticed that the couple on the left reminds us of the figures from Vermeer's *The Music Lesson*, only shown from a different angle.³² If we stood by the chair on which the parrot is perched, we would not only see the teacher and his student, but also (as in Vermeer's painting) the cloth-covered table. The cello lying on the floor between the table and the musicians seems to have been moved from the wall it leaned against in Bramer's composition. The works also share the amorous nature of the meeting around the virginal. Considering the dates of the creation of the paintings, Liedtke's supposition that we are dealing with an emulation of Bramer's work by the most famous painter from the Delft school is a tempting one.

In putting forward his theory about the purpose of the drawing, Liedtke noticed that, as in the interior of a London peep show by Van Hoogstraten, the furniture and other objects in Bramer's drawing are arranged around the walls in such a way that they can be painted on two or more surfaces. The musical instruments have been foreshortened and the architectural elements are drawn meticulously.³³ Are these arguments, however, convincing enough to attribute such a function to this drawing? Do we know how the authors of the perspective boxes prepared themselves for the difficult task of painting their interiors in such a way that the viewer looking through the peep hole could experience the perfect illusion?

David Bomford has noted that so far no drawings have been discovered that could be considered an element of the process of creating *perspectyfkas* and, most importantly, works showing the attempts to resolve specific perspective problems.³⁴ His research did reveal, however, that the drawings, and particularly the compositional outlines, might have been executed directly on the panels placed inside the boxes. Such was the case of *The Perspective Box with View of a Voorhuis*,³⁵ attributed to Pieter Janssens Elinga, where precisely marked perspective lines are visible beneath the paint layer. They served to correctly position the anamorphic elements of the composition in appropriate scale, so that distortions could be corrected when viewed from a single point – the hole in the box through which the viewer was looking. If such complicated preparatory drawings ever existed, they would have had to be accurate studies of perspective and revealed fragments of the composition in a distorted form. Bomford believes that the presence of the lines on the panels from the Bredius Museum and a certain discrepancy between them and the final composition, indicate that the process was, to some extent, spontaneous. The concept was executed directly on the panels by a trial-and-error method. This excludes, then, the possibility of any precise preparatory drawings or templates allowing the lines of perspective and outlines of the composition to be transferred onto the final surface. It does not, however,

³⁰ 1652, The National Gallery, London.

³¹ Liedtke, *A View of Delft*..., op. cit., p. 231.

³² Ca. 1662–1665, The Royal Collection, London.

³³ Liedtke, *A View of Delft*..., op. cit., pp. 25 and 231.

³⁴ Bomford, op. cit.

³⁵ Bredius Museum, The Hague, ca. 1670–1680.

exclude the existence of any drawings that may have constituted the first conceptual outline of the composition. Such a sketch could have played a double role – as a starting point for the artist working on his piece and as a contract drawing, or ‘*vidimus*,’ a visualization allowing the acquirer to approve the concept of the work. This seems to be the case with Bramer’s drawing. Looking at it we can see what the viewer would see peeping through the hole of the *perspectyfkas*.

The interiors of the perspective boxes, as far as we know, always presented motifs of Dutch everyday life. It is worth to emphasize this fact, recalling the existing works or their fragments preserved to our times, as well as those we know about thanks to historical accounts. John Evelyn noted in his famous diaries that he saw a box in London with a view of “[...] the Great Church in Haarlem in Holland [...]”.³⁶ Written in 1656, this is the first mention of a *perspectyfkas*. The earliest box known to us was created in 1652 by Fabritius. Only a fragment of it, namely a picture portraying a seller of musical instruments and the Nieuwe Kerk in Delft, survives to the present day.³⁷ It is also the only preserved work of this type showing a cityscape. An unknown work by the artist mentioned in the inventory of Catharina Tachoen’s estate from 1669 could also have been one: “a perspective of the Court of Holland [Binnenhof] made by the late Fabritius.”³⁸ Two of the aforementioned Copenhagen boxes show the interiors of Catholic and Protestant churches.³⁹ Other objects or their fragments show the interiors of patricians’ houses. These are the pieces by Van Hoogstraten from the National Gallery in London (fig. 13) and one attributed to him from the Detroit Institute of Arts, Elinga from the Museum Bredius in The Hague and an anonymous work in the Nationalmuseum in Copenhagen.⁴⁰ We should also mention *Interior with the Jacket on a Chair* by Bisschop (formerly attributed to Hendrick van der Burch), recently recognized by Ziemba as a probable fragment of an nonextant *perspectyfkas*.⁴¹

Bramer’s sketch showing the Dutch interior can therefore be included in the main thematic categories used in the boxes – we see musicians, an ordinary genre scene. But would the collector peeping through the hole not feel disappointed to see yet another picture showing a scene common in the paintings from that time? Or perhaps it holds a deeper meaning? That would not be so implausible, considering that the image from the London peep show is of a subtle erotic nature,⁴² while the one from Detroit embodies vanitas, the transience of life.⁴³

The nature of the couple’s meeting depicted in the Amsterdam drawing is indicated by the animals in the room. Above the heads of the man and woman by the virginal, a chained ape is sitting on a small ledge – an animal symbolizing passionate love and an enslaved mind. The parrot perching on the back of the chair, instead of in a cage, should be understood as a sign of unconstrained love; just like the parrot sitting on the threshold of an open cage in the

³⁶ John Evelyn, *Diary and Correspondence*, vol. 1 (New York–London: M. W. Dunne, 1901), p. 308.

³⁷ *View of Delft*, The National Gallery, London, 1652. See Walter Liedtke in Liedtke, Plomp, Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., p. 250–4, cat. no. 18 (with earlier literature).

³⁸ Quoted after: Liedtke, “Delft Painting ‘in Perspective’...,” op. cit., p. 118. This is only a supposition because, as Liedtke indicates, the word “perspective” was also used to define pictures depicting architecture and townscapes.

³⁹ Nationalmuseum, Copenhagen. Both dated ca. 1655–1660.

⁴⁰ Koslow, op. cit., pp. 48–56.

⁴¹ Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin; see Ziemba, op. cit., pp. 175–6.

⁴² Koslow, op. cit., pp. 45–6; Ziemba, op. cit., p. 174.

⁴³ For interpretations of the depictions see Koslow, op. cit., pp. 46–7 and 53–4.

Perspective: View Down the Corridor by Van Hoogstraten.⁴⁴ Their presence indicates that the man standing next to the virginal is charmed by the woman herself and not only by her music. The significance of the cat and dog in the foreground on the left is the same as in, for example, the *Barn Interior* by Cornelis Saftleven.⁴⁵ In both works the animals portrayed symbolize the contradictory aspects of human nature – namely vivid sensuality (the cat), as well as fidelity and loyalty (the dog).⁴⁶ Similarly, in Bramer's drawing, the cat can be interpreted as a symbol of seduction, sensuousness and lecherousness and makes a direct reference to the couple by the virginal. The dog barking at the cat would then be a warning against choosing the incorrect path when faced with a moral dilemma.

For an educated connoisseur and art collector, the box carries yet another message. The exotic creatures depicted in the drawing, namely the ape and parrot, amused all with the ability to mimic man's behaviour, gestures and voice. Since ancient times, the ape has symbolized what lies at the heart of every work of art – an imitation of nature. Pliny's *Ars simia naturae* took on even greater meaning in the context of peep shows as their main aim was "extreme naturalism, the most faithful and suggestive depiction of real space."⁴⁷ The perspective boxes were supposed to be a vehicle for achieving perfect imitation. Van Hoogstraten observed that their most surprising effect was that the depicted figures, only a finger tall, while peeping appeared to be life-size.⁴⁸ It seems therefore that Bramer, by depicting the animals inside, wanted to express the most important goal of art and the artist, namely aping or parroting nature. Animals in Van Hoogstraten's *Perspective of a Men Reading in a Courtyard* probably appear in the same context.⁴⁹ The work therefore, through the inclusion of representations of animals standing for the mimetic power of art, can be understood as a kind of lecture on the theory of art. Bramer was not the only artist to introduce the self-thematic work to his own perspective box. Without doubt the creator of *Interior of a Protestant Church*⁵⁰ wanted to achieve the same objective when he painted a fly on the edge of the book that can be seen in the foreground. Indeed, it is a reference to the ancient topos "Philostratus's bee" developed in modern historiography as "Giotto's fly," then repeated by Karel van Mander in *Het Schilder-boeck*.⁵¹ Their use was to prove both the artist's ability to make painted objects "as if real" and his knowledge of the aforementioned topos. It was also supposed to be readable to the intellectually prepared viewer. Bramer's peep show was therefore a tool for attaining perfect imitation of reality, but it definitely was not limited to being only an illusionary depiction of a Dutch interior.

The box in which *Musicians* were supposed to have been painted would have been a sophisticated intellectual toy. There is one fact worth noticing – the person taking a peep would not

⁴⁴ Ca. 1662, The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucester.

⁴⁵ Ca. 1665, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire).

⁴⁶ *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, op. cit., pp. 294–5, cat. no. 96, pl. 90.

⁴⁷ Ziemba, op. cit., p. 176.

⁴⁸ Koslow, op. cit., p. 38, also note 11.

⁴⁹ The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucestershire.

⁵⁰ Nationalmuseum, Copenhagen.

⁵¹ Jan Białostocki, *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2001), p. 96; for a longer discussion of the subject see Sybille Ebert-Schifferer, "Giotto's Fly and the Observation of Nature," in *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Œil Painting*, Sybille Ebert-Schifferer et al., eds, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C., 13 October 2002 – 2 March 2003 (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2002), pp. 163–79; Ziemba, op. cit., p. 210, note 537 (with further literature).

have gone unnoticed. He would not have been detected either by any of the figures depicted, nor by the cat and dog on the floor symbolizing the relation between the couple by the virginal. It is the ape and the parrot, the animals symbolizing the deceptive properties of the boxes, who notice that someone is watching the assembled company. They are the only ones looking at the “intruder,” thus revealing his presence. The surprised viewer would then realize that his “shameful behaviour” has not gone unnoticed. Anyone who has peeped inside Van Hoogstraten’s box in London would have the same impression – the viewer examining the empty interior comes eye to eye with a dog staring at him (fig. 14). Similarly, in his other, this time monumental, works, the aforementioned *Perspective: Illusionary House Interior* and *Palace Courtyard and a Woman Reading a Letter* (Mauritshuis, The Hague) the author placed dogs in the foreground, eyeing the viewer alertly. Just like *The Curious Ones*, these works are in a certain way reminiscent of Maes’s and Bisschop’s paintings. In the latter, the viewer felt comfortable because his painted eavesdropping companion also wanted to remain undetected. The reaction of animals, however, is unpredictable. Therefore, the viewer feels “discomfort” because he is suddenly transformed from being the observer to the one being observed. Of course this feeling would only last a fraction of a second, giving way to his admiration for the artist who constructed the illusionary work in such a clever and witty way.⁵² Bramer’s drawing is the perfect example of a dialogue between the work and the viewer, a sophisticated game that the artist offers the voyeur peeping inside the *perspectyf*kas.

An analysis of Bramer’s drawing raises further questions: is there a clear association between *Interior with the Musicians* and *The Curious Ones*? Is it possible that they both were designs for the same box? Both compositions perfectly complement one another.⁵³ It is also easy to imagine that the figures have gathered around the keyhole attracted by the music coming from behind the door. The nature of the meeting provokes amusement or outrage, as well as a rejection of voyeurism itself. The viewer looking inside could derive pleasure not only from the perfection of the illusion of the depicted interior, but also from the fact that the artist made him conscious of his role as a voyeur, just like those painted on the face of the box. What is more, his presence does not go unnoticed and can be betrayed by the watchful animals that have detected his presence. Once the viewer has realized that, he only has a second to move his eye away from the hole before the ape and parrot alert the others and disturb the harmony of the music.

There is a certain obstacle to that tempting interpretation, found on the verso of the very drawing. In the opinion of Walter Liedtke and Michiel C. Plomp, the *Musicians in the Loggia* constitutes an alternative composition to the recto (fig. 15).⁵⁴ This is argued by the theme of the concert – figures by the virginal (but this time a woman with a child on the right), and a musician in the centre of the composition, joined by another one playing the cello. The various objects are arranged within the space in the same way as in the composition on the other side. It is, however, the background of the drawing that gives it a different character. A column divides it almost perfectly in half. Instead of the wall and windows of the Dutch interior, we see buildings situated on the other side of the street. On the left are the arcades decorated with statues placed in semi-circular niches, ornaments and figural paintings on the vault. The building on the right

⁵² Such reception of the work is close to the reception of *trompe-l’œil*; see Wolf Singer, “The Misperception of Reality,” in *Deceptions and Illusions...*, op. cit., pp. 41–51.

⁵³ Also the dimensions of both drawings are similar: 39.1 × 56 cm; 37.2 × 46.3 cm.

⁵⁴ Liedtke, *A View of Delft...*, op. cit., p. 231; Liedtke, Plomp, Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., p. 460.

with the façade regularly divided by the pilasters stretches into the depths of the composition, where a building, probably a Baroque church, can be seen. We look at a public space, though a completely different one from Fabritius's *View of Delft*; here, it is evidently Italian, or at least Italianate, architecture.

Even if we assume that the recto and verso of the Amsterdam drawing show the alternative versions of the same composition, it is still plausible that the *The Curious Ones* are the design for the external panel of the same peep show. Although looking at an Italianate background through the keyhole of a Dutch door may seem absurd, looking inside a chest of drawers is no less so. For who would expect to find inside a drawer the presbytery of a Gothic church or a palace hall? Yet it is also possible that the Düsseldorf drawing has nothing in common with the Amsterdam compositions. If so, the latter may have been an alternative design for the inside of a different perspective box.

Even more important is the fact that, by showing the musicians in the loggia, not only did Bramer propose an alternative solution of his composition – he proposed an alternative to all known perspective boxes depicting scenes of Dutch everyday life. This was a completely new type of work, an “Italian *perspectyfkas*!”

This unusual variant is however something more than another manifestation of Bramer's “Italianate” *modus*. This style, characteristic for most of his works, was mainly dictated by fashion and the client's taste. The perspective boxes on the other hand were the invention of domestic Dutch art, depicting familiar local surroundings. The creators of peep shows could not draw on the Italian model because none existed. For that reason, Bramer's idea was an artistic paradox or “a paradoxon,” which Victor I. Stoichita describes as the goal of a “meta-painting.”⁵⁵

The perspective boxes were such rare items that access to them must have been limited. Evelyn describes the emotions they caused. He witnessed the huge interest that one of them provoked in London in 1656: “5th February 1656. Was shown me a pretty perspective and well represented in a triangular box, the great church in Haarlem in Holland, to be seen through a small hole at one of the corners, and contrived into a handsome cabinet. It was so rarely done, that all the artists and painters in town flocked to see and admire it.”⁵⁶ This short account is very important because it shows that such objects were not peculiarities locked away in the collections of the chosen few; they were also made available to artists. As Delft was one of the centres where the boxes were created, the local masters must have had fairly easy access to them and therefore would have had a good idea of what was depicted inside.⁵⁷ Such knowledge was also accessible to Bramer, which may suggest that this break with convention was not a coincidence, but a conscious and intentional decision. The implementation of an artist's design for a perspective box, already a rare object in itself, would have been regarded as rare, unusual and exciting.

Bramer's perspective box (or boxes) was not only object amusing for the eye but perhaps, above all, the sophisticated *concetto*. It conveyed certain fundamental theoretical messages concerning the essence of this type of device, as well as the nature and aim of art. It is also perverse and ironic work because makes one fully realize that the viewer, whether he is aware of it or not, is always a voyeur.

The *œuvre* of Bramer, the illusionist, is as surprising as other aspects of his extensive work. Just like in the other cases, the artist followed his own original path, using perspective in a

⁵⁵ Stoichita, *The Self-Aware Image*, op. cit., passim.

⁵⁶ Evelyn, op. cit., p. 308.

⁵⁷ They would also have probably known works attributed to Van Vliet and constructed by Fabritius.

completely different way from the local artists. He was almost the only Delft painter given the opportunity to present his artistic approach in large-scale works. While the authors of *kerkinterieurs* and *interieursstukken* focussed almost exclusively on a documentary depiction of the reality that surrounded them, Bramer used his experience as an Italianate artist. He did so while decorating Nieuwe Doelen with the fresco technique or inspired by the great Italian Renaissance artists, whose works he had admired during his long stay in Italy. One might consider that he did what he had been taught, that he simply knew no other way and that Italianism was his own way of approaching art. However, the problem of creating perspective boxes, probably the most unusual aspect of his artistic output, contradicts such a proposition. Bramer found himself among only a handful of makers of such artistic peculiarities: Fabritius, Van Hoogstraten, Van Vliet, Elinga and Bisschop. With *The Curious Ones* and *Interior with the Musicians* he proved that he was capable of creating truly “Dutch works.” But soon afterwards he created *Musicians in a Loggia*, a witty, *à rebours* design for an “Italian” box.

Although Bramer’s works stood out from the phenomenon of the so-called Delft school, it is the fascination with illusion and perspective that connects him with it. This fascination yielded some unusual works. The seventeenth-century viewer, no matter if he looked at the illusionistic, large-scale works in Nieuwe Doelen and Prinsenhof, or peeped inside the perspective box, was confronted with works of art which, although on a completely different scale and in a different manner, were to create a deceptive imitation of the real world.

I would like to express my cordial thanks to Tom van der Molen (Radboud University, Nijmegen) for his numerous precious hints and his help in finding some of the quoted texts. For their invaluable help in translating the article into English, I would like to thank Anna Kiełczewska, Maja Łatyńska, Izabela Galas and Veronica Joy.

Obraz *Sąd Midasa* z Muzeum Lubelskiego – wczesne dzieło Gerrita van Honthorsta?

W zbiorach Muzeum Lubelskiego w Lublinie znajduje się duży obraz wybitnej klasy artystycznej – *Sąd Midasa*. Dzieło to nie doczekało się próby dokładnej atrybucji. Eksponowany w muzeum obraz opisany jest jako pochodzący z kręgu caravaggionistycznego i datowany na pierwszą ćwierć XVII wieku. Jego wartość podkreślali w latach sześćdziesiątych XX wieku Jan Białostocki i Andrzej Chudzikowski, a w latach dziewięćdziesiątych Maciej Monkiewicz z Muzeum Narodowego w Warszawie¹. Przed II wojną światową obraz znajdował się w zbiorach lubelskiej Resursy Kupieckiej, lecz nie jest znana jego wcześniejsza proveniencja. W 1939 roku został zdeponowany wraz z innymi obrazami (m.in. z *Piłatem umywającym ręce* Hendricka ter Brugghena²) w Muzeum Miejskim w Lublinie, mieszczącym się w dawnej bibliotece miejskiej, gdzie pozostawał w magazynie w czasie wojny. Po wojnie dawne zbiory Resursy przeniesiono na Zamek Lubelski, który w latach 1958–1971 mieścił Okręgowe Muzeum Lubelskie. W 1993 roku obraz został wpisany do katalogu zbiorów zamku, a w 1999 wyeksponowany w jednej sali razem z *Piłatem* ter Brugghena.

Temat obrazu – Sąd Midasa – zaczerpnięty został z mitu o Apollinie i Marsjaszu, który przekazali Owidiusz w *Metamorfozach* (VI, 383) i Hyginus w *Fabulae* (165). Przedstawia scenę pojedynku czy też konkursu, w którym sylen Marsjasz (lub w innej wersji mitu bożek Pan) ośmielił się rywalizować z samym Apollem. Marsjasz, niezrównany flecista (nauczył się grać mistrzowsko na aulosie porzuconym przez Atenę), grał jako pierwszy, a jego flet naśladował kłaskanie słowików, szmer źródeł, echa leśne, poszum burzy, tworząc hymn pochwalny na cześć przyrody. Po nim, w struny swej liry uderzył Apollo, jednocześnie śpiewając. Jego muzyka odzwierciedlała ludzkie uczucia – uniesienie, radość, tęsknotę, pragnienie, serdeczny smutek. Konkurs ten interpretowano w tradycji jako symboliczną opozycję między naturą a kulturą, dzikością a harmonią, prostym naśladowaniem natury a wirtuozerią komponowania, a także między muzyką dętą a smyczkową i między azjanizmem a attycyzmem jako stylami poezji i muzyki.

Słuchaczami koncertu były nimfy, pasterze i pasterki strzegący trzód na górze Nysa. Jurorami zawodów obrano króla Midasa, sędziwego starca i jedną z muz (w innej wersji mitu była to sama Atena). Sędziowie pierwszeństwo przyznali Apollinowi, tylko Midas był niezadowolony z werdyktu, gdyż bardziej przemawiała do niego dzika muzyka przyrody, odtwarzana przez Marsjasza. Apollo zemścił się okrutnie na śmiałku Marsjaszu, wieszając go na drzewie i obdzierając ze skóry, a także na Midasie, przydając mu ośle uszy – symbol głupoty i niekompetencji muzycznej.

¹ Informacja od Pani Barbary Czajkowskiej – kustosa w Dziale Sztuki Muzeum Lubelskiego.

² Caravaggio: „Złożenie do Grobu”. Arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu: Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich, red. Antoni Ziembka, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 14 września – 15 października 1996, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, s. 106–111, kat. nr 6 (Maciej Monkiewicz).



il. 1 | fig. 1

Gerrit van Honthorst
(przypisywany | attributed to), *Sąd Midasa* | *The Judgement of Midas*,
1610–1620 (?), Muzeum
Lubelskie, Lublin | The
Lublin Province Museum

Scena przedstawiona na lubelskim obrazie *Sąd Midasa* (il. 1) odznacza się prostą i harmonijną kompozycją. Na ledwie zasugerowanym tle leśnego wieczornego krajobrazu ukazuje pięcioro bohaterów stojących w ciasnym kręgu naprzeciwko widza. Ich figury ujęte w pół postaci wypełniają szczerlnie pierwszy plan obrazu. Tak bliskie ustawienie postaci powoduje efekt wciągania widza w środek wydarzenia. Po lewej stronie kompozycji, na tle ciemnej góry, stoją sędziowie: król Midas, starzec i postać kobieca – najprawdopodobniej Atena; po prawej zaś, na tle ciemniejszego o zmierzchu turkusowego nieba – dwaj rywale: Apollo i Marsjasz. Ukazany został moment końcowy koncertu: natchniony, pochłonięty grą Apollo, przeciągając smyczkiem po strunach skrzypiec, pozwala wybrzmieć ostatnim dźwiękom; wychyla się spoza niego Marsjasz i ściskając w rękach fletnię Pana, zaskoczony niespokojnie zagląda w twarz boga, a sędziowie zamyśleni w skupieniu rozważają werdykt. Marsjasz i Apollo wyrażają żywe emocje, grupa sędziów naprzeciw nich – głębokie skupienie i namysł. Siwiejący brodaty król Midas w charakterystycznej koronie, o rzadkich ostrych „kolcach”, założył ręce jakby w geście niepewności co do wyroku, lecz ostatecznie wysuwa dłoń i wskazuje palcem na Marsjasza. Stojący w środku długobrody starzec w wieńcu z liści dębowych i żołądzi – symbolu Fortitudo,

tu: zdecydowania i trafności w wyrokowaniu – przyjął pozę głębokiego zasłuchania, a gestem palca przytkniętego do ust wyraża namysł nad werdyktem. Za nim Atena (w jej włosach widać małą sowę – atrybut bogini) kładzie na jego ramieniu dłoń w geście poparcia.

Malarz potraktował swobodnie szczegóły mitologicznej historii. Apollo, słyszący z gry na lirze greckiej, czyli chordofonie szarpanym, gra tu na lira da braccio ze smyczkiem – instrumencie nowożytnym, natomiast Marsjasz trzyma fletnię Pana (in. syringe), choć zgodnie z mitologiczną tradycją grał na aulosie (rodzaj fletu podwójnego).

Obraz – o wymiarach 163 × 90 cm, namalowany na ręcznie tkanym płótnie – zachowany jest bardzo dobrze, po konserwacji z 1968 roku, kiedy odczyszczono jego powierzchnię i przebadano go w promieniowaniu rentgenowskim³. Planowana obecnie kolejna konserwacja ma na celu usunięcie zabrudzonego i zmatowiałego werniksu, szczególnie widocznego w partii tła pejzażowego, a także uzupełnienie drobnych ubytków i spękań warstwy malarskiej. W centrum kompozycji, tuż za postacią Ateny, warstwa farby nałożona jest wyjątkowo grubo. Zdjęcia rentgenowskie z 1968 roku pod spodem tej warstwy wykazują namalowaną pierwotnie głowę męską, być może satyra, ostatecznie pominiętą przez malarza, aby osiągnąć większą klarowność kompozycji. Dzięki tej zmianie podział na grupy sędziów i zawodników przebiega wertykalnie.

Wbrew pierwszemu wrażeniu, które mogłoby skłaniać do uznania obrazu za dzieło włoskie pochodzące ze środowiska rzymskiego pierwszej połowy XVII wieku, autora należy szukać pośród malarzy północnych – Holenderów przebywających w Rzymie na początku XVII wieku. Obraz nosi wyraźne piętno caravaggionizmu północnego. Skrajny realizm w sposobie malowania twarzy charakterystyczny jest dla środowiska czynnych w Rzymie malarzy utrechckich. Istotniejszą jeszcze przesłanką jest analogia do obrazu znanego jako *Muzyczny pojedynek pomiędzy Apollinem a Panem* z Národní galerie w Pradze, określonego tam jako dzieło Gerrita van Honthorsta (choć zapewne malowanego z udziałem pracowni) i datowanego około roku 1624–1625 (il. 2)⁴. Obraz praski najprawdopodobniej powstał już w Utrechcie, w tej fazie twórczości malarza, kiedy powrócił on do malowania scen inspirowanych mitologią antyczną. Obraz lubelski zaś – przez swą silnie zitalianizowaną stylistykę – wydaje się być pierwszą wersją tematu, namalowaną w czasie pobytu artysty w Rzymie w latach 1610–1620.

Oba obrazy wykazują silne podobieństwa, ale i różnice. Kompozycja obu scen, z układem figur w półkolu, zwróconym ku widzowi, jest uderzająco podobna, ale w obrazie praskim ujęcie jest prawie pełnfiguralne, a zestaw postaci poszerzony o pasterzy i satyrów w tle. W obrazie z Pragi występuje tylko dwóch sędziów. Stary sędzia w liściastej dębowej koronie usytuowany jest w centrum kompozycji, ale w wyraźnym związku z Apollem znajdującym się po lewej stronie obrazu – pokazuje na niego podniesionym palcem. Po prawej, na pierwszym planie, ukazani zostali siedzący Marsjasz i pochylający się nad nim Midas, obejmujący go i wskazujący palcem. Tak więc dokonano tu innego podziału znaczeniowego grup postaci: zawodnicy są wspierani przez swych stronników już samym ich usytuowaniem, jak również jednoznacznymi gestami wskazywania na wybrańców. Moment ogłoszenia werdyktu jest identyczny z obrazem

³ Informacja od Pani Barbary Czajkowskiej (zob. przyp. 1).

⁴ Ok. 1625, olej, płótno, 136 × 193 cm, nr inw. O5261. Zakupiony do Národní galerie w Pradze w 1950 roku, z taką atrybucją i datowaniem obraz do dziś tamże eksponowany. Na odwrocie znajduje się napis z pieczętami: *Bundesdenkmalamt* [Vienna] oraz numer: 25545. Pochodzenie: wystawiony na aukcji, Robert Muys w Rotterdamie (?), 6 czerwca 1810, nr 6 (zakupiony przez Rembertusa Potta); w 1932 r. eksponowany w Domu Otto Vaeniusa w Antwerpii (?); przed 1950 r. w kolekcji Juliusa Schmitta (1894–1949) w Pradze. Zob. Richard J. Judson, *Gerrit van Honthorst: A Discussion of His Position in Dutch Art*, Martinus Nijhoff, The Hague 1959, s. 183, kat. nr 74; Maciej Monkiewicz, *Ter Brugghen and Honthorst in Poland*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1996, XXXVII, n° 3–4, s. 238 (jako *Muzyczny pojedynek pomiędzy Apollinem a Marsjaszem*).



il. 2 | fig. 2

Gerrit van Honthorst
i warsztat | and workshop,
*Muzyczny pojedynek
pomiędzy Apollinem
a Panem* | *Music Contest
between Apollo and
Pan*, ok. | ca. 1624–1625,
Národní galerie w Pradze
| in Prague

lubelskim: Marsjasz odpoczywa po swym występie i, niepewnie się uśmiechając, oczekuje osądu, wpatrzony w Apolla dobywającego ostatnich dźwięków skrzypiec. Natomiast sam spór o werdykt przedstawiony został tu bardziej jednoznacznie niż w pełnej wahań co do jego wydania scenie z Lublina. Midas jednoznacznie opowiada się za Marsjaszem. Sędzia starzec wyraźnie wskazuje na Apolla, trzymając długą witkę – symboliczną palmę pierwszeństwa. Ledwie widoczne postacie z tyłu nie biorą udziału w wydarzeniu, pełniąc funkcję neutralnych świadków. Natomiast dwaj satyrowie, widoczni za grupą Marsjasza i Midasa, są silnie poruszeni i żywo między sobą rozprawiają.

Pejzaż w obrazie praskim ledwo prześwituje nad głowami słuchaczy, dodatkowo ograniczony grubym pniem drzewa. Scena rozgrywająca się w lesie – zasugerowanym starym drzewem dębu – jest zakomponowana ciaśniej niż w obrazie lubelskim i ma jeszcze bardziej ograniczoną przestrzeń tła i nieba. W obrazie lubelskim malarz całkowicie wyeliminował postacie drugiego planu, otworzył nieco przestrzeń i rozdzielił wyraźnie obie grupy postaci.

Obraz praski nie ma tak subtelnej nasyczonej kolorystyki, paleta barw jest uboższa i jednostajna, a mocne światło rozlewa się równomiernie i nie modeluje ciał i szat równie plastycznie,



il. 3 | fig. 3

Gerrit van Honthorst
(warsztat | workshop),
*Dwaj satyrowie
z mosiężnym dzbanem*
| *Satyrs with a Brass
Pitcher*, 1623, kolekcja
prywatna, depozyt
w Muzeum Narodowym
w Warszawie | private
collection, on loan to
the National Museum
in Warsaw

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

jak w obrazie lubelskim. Na tle leśnego półmroku torsy muzyków jaśnieją bardziej barwą karnacji niż dzięki grze światła. Twarze postaci są równie realistycznie potraktowane, lecz są one bardziej rubaszne, a nawet prostackie. Apollo różni się tutaj nieco od swego lubelskiego odpowiednika: brak mu elegancji, wdzięku i wyrazu uduchowienia. Zdecydowanie inny od lubelskiego jest praski Marsjasz: ma więcej cech dzikiego i nieokrzeseanego bożka, jest krzepkim, mocno owłosionym, rudym brodatym sylenem o czerwonym kulfoniastym nosie i prostackim

wyrazie twarzy, podczas gdy w wariacie lubelskim przypomina przystojnego, łagodnego młodzieńca o południowej urodzie, z nieznacznie tylko zaznaczonymi cechami leśnego stwora (małe różki, spiczaste uszy ukryte we włosach, niewielki zarost).

Identyczni w typie postaci i pod względem atrybutów (korona liściasta i korona zębata) są w obu obrazach stary sędzia i król Midas, różni ich tylko kolor szat i włosów oraz mniej wyrazisty modelunek rysów w wersji praskiej. Również instrument Apolla – lira da braccio – stanowi analogię w obu obrazach; artysta zmienił natomiast instrument Marsjasza: w obrazie praskim gra on na flecie prostym, a nie na syrindze, jak w obrazie lubelskim.

Kompozycja i atmosfera sceny w obrazie praskim jest bardziej dynamiczna i ludyczna – kojarzy się raczej z tradycją niderlandzką niż z wpływami włoskimi. Praski *Sąd Midasa* jest mniej italianistyczny, mniej barwny i światłocieniowy, mniej caravaggionistyczny, także nieco słabszy warsztatowo. Być może spowodowane to było udziałem uczniów z dużej pracowni malarza, jaką jeszcze zapewne nie dysponował w Rzymie, gdzie – zakładamy – wykonał obraz lubelski, wyciszony i skupiony, jakby zastygły w ekspresji, wyraźnie włoski w stylu. W swym praskim dziele, powstałym w Utrechcie, już tylko jako reminiscencja pobytu we Włoszech i dalekie wspomnienie tamtejszej sztuki, malarz sięgnął do lokalnej formuły manierystycznej narracyjności, rozwijanej w utrechckich pracowniach Abrahama Bloemaerta i Paulusa Moreelse.

Poza omawianymi tu dziełami nie są znane żadne inne obrazy van Honthorsta przedstawiające *Sąd Midasa*. Niemniej artysta często podejmował zarówno temat muzyki, koncertów, wspólnego muzykowania, grajków i śpiewaków, jak też tematykę satyrową i pastoralną (zwłaszcza motyw satyrów, sylenów, nimfi i pasterzy). W zakresie tematów muzycznych prawdopodobnie najwcześniejszym przykładem, pochodzącym z okresu włoskiego, jest *Orfeusz muzykujący wśród zwierząt* z Palazzo Reale w Neapolu, datowany pomiędzy rokiem 1614 a 1616 – obraz w formule na wskroś caravaggionistycznej⁵. Łagodny realizm, właściwy w Rzymie tylko mistrzom niderlandzkim, przypomina obraz lubelski, a nastrój i typ postaci muzyka odpowiada ujęciu figury Apolla.

Kolejne przedstawienia mitologiczne pochodzą już z lat dwudziestych XVII wieku i związane są z utrechckim etapem twórczości malarza. Są one próbą przeniesienia inspiracji rzymskich na grunt holenderski. Około 1623 roku powstały *Triumf Sylena* (Mauritshuis, Haga), rysunek *Satyry i nimfy* oraz obraz *Satyr i nimfa* (Schloss Weissenstein, Sammlung des Grafen von Schönborn, Pommersfelden) – ten ostatni utrzymany w idyllicznym pogodnym modusie satyrowym ma diagonalną zrytmizowaną kompozycję z zaskakująco blisko widza umieszczonymi półpostaciami na tle drzew⁶. W polskich zbiorach prywatnych odnaleziono w 1996 roku obraz *Dwaj satyrowie z mosiężnym dzbanem* (depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie)⁷, powstały w pracowni van Honthorsta, datowany (znów!) 1623 i sygnowany GVh (Gerrit van Honthorst) bądź GVk (Gerard van Kuijl – uczeń mistrza). Jasne postacie dwóch rozbawionych satyrów, znajdujące się pod pnem potężnego drzewa, zajęte są wyciskaniem winogron do mosiężnego dzbana, a w tle ledwie uchwytna postać zajada się owocami. Scenie tej, uderzająco bliskiej prawej części kompozycji praskiego *Sądu Midasa*, nadano podobny nastrój (il. 3).

⁵ Reprodukacja tego obrazu (jako *Apollo i Marsjasz*, niedatowany) zob. *Caravaggioniści holenderscy*, Eaglemoss Polska, Wrocław 2001, s. 16. Wielcy Malarze, nr 157.

⁶ Zob. M. Monkiewicz, *Ter Brugghen...*, op. cit., s. 238–239, il. 13.

⁷ *Caravaggio: „Złożenie do grobu”...*, op. cit., s. 160–165, kat. nr 19, s. 161, il. 67 (Maciej Monkiewicz); zob. M. Monkiewicz, op. cit., s. 236–238, il. 12.

Podobieństwa kompozycyjne do obrazu lubelskiego widoczne są także w niemitologicznych obrazach van Honthorsta z okresów rzymskiego i późniejszego. W wielu dziełach pojawiają się te same figury, zwłaszcza wizerunki starców lub głowy młodych mężczyzn o identycznym lub zbliżonym typie fizjonomicznym do lubelskiego Apolla, Marsjasza bądź Ateny. Powtarzają się: układ półfiguralnie ujętych osób, gesty, pozy, a nawet detale, jak charakterystyczna pasiasta materia rękawa Ateny. Takie podobieństwa wykazują między innymi: *Zaparcie się św. Piotra* (ok. 1618–1619, Minneapolis Institute of Art), *Niewierny Tomasz* (ok. 1618–1620, Prado, Madryt, dawniej przypisywany Matthiasowi Stomerowi), *Soloni i Krezus* (1624, Kunsthalle, Hamburg) czy *Śmierć Seneki* (Centraal Museum, Utrecht).

Zbliżone typy postaci występują także w dziełach innych caravaggionistów utrechckich. *Pan z syringą* Dirka van Baburena⁸ (kolekcja prywatna), datowany ok. 1616–1618, a więc na czas pobytu artysty w Rzymie, wykazuje uderzającą zbieżność do postaci Marsjasza z lubelskiego *Sądu Midasa*.

Czyżby obaj malarze korzystali z tego samego modelu, albo posłużyli się tym samym rysunkiem wzornikowym, czy też może przejmowali wzajemnie ze swych obrazów motywy i postacie? Być może to właśnie młodszy van Baburen, wcześniej znany i osiągający większe sukcesy w Rzymie i na terenie Włoch, pierwszy stworzył postać powtórzoną później przez swego ziomka. W obrazie lubelskim przeciwko autorstwu van Baburena przemawia klasycyzujący chłód, statyczna elegancja, brak żywiołowości i ludyczności, inny jest też sposób operowania światłem – chłodniejszym i dziennym. Van Honthorst był też jedynym w grupie caravaggionistów holenderskich artystą stosującym, choćby w ograniczonym zakresie, tła pejzażowe. Mimo to *Pan* van Baburena może okazać się pomocny w próbie dokładniejszego datowania obrazu z Lublina.

W latach 1610–1615 van Honthorst malował sceny rodzajowe i religijne, przeważnie ujęte w scenerii nocy bądź zmierzchu, oświetlane sztucznym światłem. Nie znamy z tego okresu żadnego dzieła o tematyce mitologicznej. Można więc domniemywać, że obraz lubelski powstał później, w latach 1615–1620. Kolejnym przybliżeniem może być datowanie *Pana z syringą* van Baburena: 1616–1618. Jeśli przyjąć, że van Honthorst wzorował się na nim w wizerunku Marsjasza i że obraz lubelski powstał jeszcze we Włoszech, to należy datować *Sąd Midasa* pomiędzy 1616 a marcem 1620 roku (czyli datą powrotu artysty do Utrechtu).

Za namalowaniem *Sądu Midasa* w Rzymie przemawia przede wszystkim jego wyrażnie wyczuwalna „włoskość”, caravaggiowski sposób rozwiązania kompozycji i oświetlenia, sposób ukazania postaci oraz zdecydowanie nieholenderski pejzaż w tle. Urwiste wzgórza, cyprysy, pinie i topole włoskie wyraźnie sytuują scenę w realiach Italii. Jest to tym bardziej zauważalne, że scenerię obrazu praskiego umieścić artysta już zdecydowanie w północnej przyrodzie i pod północnym niebem.

Obraz lubelski – tak jak inne rzymskie obrazy van Honthorsta – jest syntezą różnych wpływów, wynikiem oddziaływania wielu malarzy, z którymi autor zetknął się w Rzymie. Poza oddziaływaniem samego Caravaggia, nieobecnym w analizowanym obrazie, szczególny wpływ wywarli nań młodszy caravaggioniści rzymscy, w tym Bartolomeo Manfredi i Orazio Gentileschi oraz Carlo Saraceni⁹. W głowach postaci Apolla i Marsjasza można dopatrywać się wpływu

⁸ Reprodukacja tego obrazu zob. Alberto Ausoni, *Muzyka*, Arkady, Warszawa 2007, s. 78. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia.

⁹ Zob. m.in.: R. J. Judson, *Gerrit van Honthorst...*, op. cit.; Hermann Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*, rozprawa doktorska, Universität Göttingen, Göttingen 1966; Benedict Nicolson, *The international Caravaggesque movement: lists of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Phaidon, Oxford 1979;

Manfrediego. Jasna gama obrazu, utrzymana w lśniących błękitno-złotawo-czerwonych tonach, charakterystyczna jest z kolei dla Gentileschiego, i to właśnie jego twórczość przywodzi na myśl ogólny wyraz obrazu.

Ważne dla obrazu z Lublina wydaje się pośrednie oddziaływanie artystów bolońsko-rzymskich z pierwszej połowy XVII wieku. Obraz lubelski cechuje swoiste klasycyzowanie, widoczne zwłaszcza w budowie i upozowaniu postaci, oraz elegancja i hieratyczność postaci. Na to ujęcie mogły wpłynąć dzieła Guida Reniego, Domenichina czy Francesca Albaniego, powszechnie znane w Rzymie. Reni czy Domenichino pracowali w Wiecznym Mieście w latach pokrywających się z pobytem van Honthorsta, a zetknięcie się z nimi z pewnością nie pozostało bez wpływu na charakterystyczną dla niego skłonność do klasycyzowania i pewnego monumentalizmu figur. Widać to zwłaszcza w postaciach Ateny, Apolla i brodatego sędziego.

Temat muzycznego pojedynku Apolla i Marsjasza¹⁰, podejmowany głównie w sztuce włoskiej, poczynawszy od mistrzów quattrocenta (np. Perugino, Luwr), zyskał też zainteresowanie wśród artystów Północy – jako wątek stricte italianistyczny, odwołujący się do humanistycznej erudycji w materii antyczno-literackiej oraz do archetypicznego przeciwstawienia stylów poetycko-muzycznych: wzniosłego „apollinińskiego” stylu dramatycznego i niskiego, idyllicznego, „dionizyjsko-satyrowego”. Pojawił się u Rafaela (Stanze Watykańskie) – w wariacie *Ukaraenia Marsjasza* (Obdarcie ze skóry), a następnie u Wenecjan: Andrea Schiavone wykonał kilka wersji tematu konkursu muzycznego, przedstawianych na tle wieczornego pejzażu, zaś Tycjan w słynnym obrazie z Kromieryża (Kroměříž, Czechy) dokonał kompilacji wątków, łącząc konkurs muzyczny i scenę ukaraenia Marsjasza, którą interpretowano jako alegorię zwycięstwa kultury nad naturą. We Włoszech częściej spotykamy wyobrażenie kary i zemsty Apolla (np. Guercino, Manfredi, Giovanni Liss), temat Sądu Midasa pojawiał się natomiast m.in. u Domenichina, Pietra Novellego, Guida Reniego, aż po działającego pod koniec XVII wieku w Wenecji Johanna Carla Lotha, zwanego Carlotto (*Apollo, Pan i Marsjasz*, Gemäldegalerie, Berlin). Malarze niderlandzcy: Gillis van Coninxloo II, Karel van Mander, Hendrick Goltzius, Abraham Govaerts, Pieter Lastman, Abraham Janssens, Peter Paul Rubens, Abraham van Cuylenborgh i inni – rozwinęli typ tłumnej sceny, w której epizodowi Sądu Midasa towarzyszy liczne grono słuchaczy i obserwatorów: bóstwa, nimfy, pasterze. Dominował tu więc wariant bukoliczno-idylliczny, łagodzący sielankowym nastrojem dramatyzm historii, zakończonej wszak okrutnym rozwiązaniem akcji – odarciem Marsjasza ze skóry. Aspekt pastoralnej idylli podkreślał często rozbudowany pejzaż, jak w ujęciach van Coninxloo czy van Mandera.

Przedstawianie mitu o Apollu i Marsjaszu dawało artyście Północy asumpt do emulacji wzorów włoskich, do pokazania swego włoskiego wykształcenia, do zaprezentowania się jako italianisty. Pozwalało ostentacyjnie wyrazić aspirację do statusu artysty poety (zgodnie z Horacjańskim toposem *ut pictura poësis*), snuć modną w ówczesnej teorii sztuki refleksję

Holländische Malerei in neuem Licht: Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen, Hrsg. Albert Blankert und Leonard J. Slatkes, kat. wyst., Centraal Museum Utrecht, 13 listopada 1986 – 12 stycznia 1987, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 12 lutego – 12 kwietnia 1987, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1986, s. 30–32, 276–302, kat. nr 60–67 (hasła dot. van Honthorsta – Marten Jan Bok i Martin Vermeer); *The Dictionary of Art*, vol. 14, ed. Jane Turner, Grove's Dictionaries Inc., New York 1996, s. 727–732 (hasło dot. van Honthorsta – Leonard S. Slatkes).

¹⁰ Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance: an Inquiry into the Meaning of Images*, University of Delaware Press, Newark 1996; Katia Marano, *Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1998; *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, Hrsg. Ursula Renner, Manfred Schneider, Wilhelm Fink Verlag, München 2006; *Die Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll*, Hrsg. Vinzenz Brinkmann, kat. wyst., Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 22 maja – 21 września 2008, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2008.

o *paragone* poezji, muzyki i malarstwa, prezentować się w roli artysty jako uczonego humanisty (*artifex doctus*), osadzonego w spuściźnie antyku i kulturze Italii – „ojczyzny sztuk”.

Na tle tych rozmaitych przedstawień mitu obraz praski van Honthorsta i przypisywany mu tutaj obraz z Lublina wyróżniają się zdecydowanie. Zostały ujęte w nowatorski caravaggiowski sposób, akcentują realizm sceny i jej wewnętrzną dramaturgię, odchodząc od formuły baśniowej sielanki (we Włoszech nazywanej *favola*; u Vasariego *poesia*), przyjętej przez wielu malarzy niderlandzkich do przedstawiania tej historii. Ukazują prawdziwy, pełen napięcia, silnie przeżywany przez ludzi z krwi i kości, pojedynek muzyczny. Dzięki wydobyciu emocji bohaterów w dość statycznej kompozycji przełamują tradycyjną wenecką konwencję koncertu wiejskiego czy muzykowania w scenerii natury oraz caravaggiowskich i caravaggionistycznych rodzajowo ujętych koncertów. Przedstawione postacie nawiązują tu kontakt z widzem, czyniąc go świadkiem i uczestnikiem, a nawet sędzią mitycznego konkursu. Dwukrotne podjęcie tematu Sądu Midasa przez van Honthorsta, w znacznym odstępie czasu, tłumaczyć można wyraźnym około połowy lat dwudziestych XVII wieku powrotem do tematyki antycznej i rozumieć jako próbę opracowania w nowej formule wątku podjętego już kiedyś przez artystę w czasie jego pobytu w Italii.

| *The Judgement of Midas* from the Lublin Province Museum – an Early Work by Gerrit van Honthorst?

The collections of the Lublin Museum contain a big painting of outstanding artistic merit – *The Judgement of Midas*. As yet, no attempt has been made to attribute it to a specific artist. At present it is listed among the museum's exhibits as a work by the "circle of Caravaggio," and is dated to the first quarter of the seventeenth century. In the 1960s both Jan Białostocki and Andrzej Chudzikowski emphasized the painting's worth, and this was reiterated in the 1990s by Maciej Monkiewicz from the National Museum in Warsaw.¹ Before World War II, the painting was housed in the Resursa Kupiecka Lubelska [Lublin Trade Association], although it is unclear how it came to be in their possession. In 1939, together with other paintings (including *Pilate Washing His Hands* by Hendrick ter Brugghen),² it was deposited in the Municipal Museum in Lublin, located in the former Municipal Library building, where it remained in storage throughout the war. After the war, the collections of the Resursa were transferred to Lublin Castle, which housed the Lublin Museum from 1958 to 1971. In 1993 the painting was entered into the Castle's catalogue records, and in 1999 it was exhibited in the same room as ter Brugghen's *Pilate*.

The subject of the painting – The Judgement of Midas – was taken from the myth of Apollo and Marsyas, which Ovid relates in his *Metamorphoses* (6.383), and which is also told by Hyginus in his *Fabulae* (165). It depicts the scene of the duel, or contest, in which the satyr Marsyas (or in another version of the myth – the god Pan) dared to challenge Apollo himself. Marsyas, an expert player on the aulos (he learned to play so skilfully on the instrument that was thrown away by Athena), played first, his instrument imitating the warbling of the nightingale, the murmuring of streams, the echo of the woods, the sighing of the wind before a storm; thus creating a hymn in praise of nature. Apollo then took up his instrument, plucking the string of his lyre and singing. His music was a reflection of human feelings – of elation, joy, longing, desire and sadness. Traditionally, the contest is interpreted as being a symbolic opposition between nature and culture, wildness and harmony, simple imitation of nature and the skill required to construct a work of art, as well as the opposition between wind instruments and stringed instruments and between the Attic and Asiatic styles of poetry and music.

¹ Information obtained from Mrs Barbara Czajkowska – curator at the Art Department of The Lublin Province Museum.

² Caravaggio: "Złożenie do Grobu." *Arcydzieło Pinakoteki Watykańskiej. Różne oblicza caravaggionizmu: Wybrane obrazy z Pinakoteki Watykańskiej i zbiorów polskich*, Antoni Ziemia, ed., exh. cat., The National Museum in Warsaw, 14 September – 15 October 1996 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1996), pp. 106–11, cat. no. 6 (Maciej Monkiewicz).

The concert was listened to by nymphs, as well as the shepherds and shepherdesses tending their flocks on Mount Nysa. King Midas, a venerable old man, and one of the Muses were chosen as the judges (in another version of the myth, Athena herself was chosen). The judges selected Apollo as victor, with only Midas being unhappy with the verdict, preferring Marsyas's wild music, which he believed was the more authentic and natural. Apollo was wrathful at Marsyas's boldness and took his revenge on him by hanging him on a tree and flaying him, and on Midas by transforming ears into those of an ass, as a symbol of his stupidity and musical incompetence.

The Judgement of Midas housed in Lublin depicts a simple and harmoniously composed scene (**fig. 1**). The five protagonists stand in a tight circle facing the viewer, and are depicted against a tentatively suggested woodland background, showing a twilit landscape. The figures are shown half length and fill the foreground of the painting. This close view of the figures draws the viewer right into the midst of the scene. On the left, depicted against a dark hill, are the judges: King Midas and the figures of an old man and a woman – most probably Athena, whereas on the right, against the background of a darkening, turquoise sky, are the two rivals, Apollo and Marsyas. The scene shows the closing moments of the concert: the inspired Apollo is engrossed in his playing and is drawing his bow across the strings of his lute, sounding the last notes. Marsyas is bending towards him, gripping his panpipes in his hands and looking with incredulity at Apollo's face. The judges are focussed and considering their verdict. Marsyas and Apollo are displaying raw emotions and the group of judges facing them is deep in thought. The greying and bearded Midas wearing his characteristic crown with widely-spaced "thorns" has folded his arms, as if uncertain, but he finally extends his hand, pointing with his finger at Marsyas. Standing in the centre is a man with a long beard and a crown of oak leaves and acorns on his head – the symbol of Fortitude, although, in this instance, it is symbolic of his decisiveness and the accuracy of his judgment. His pose is that of someone who is listening very closely. His finger is touching his lips, showing that he is deep in thought about the verdict. Behind him stands Athena (a small owl – the attribute of a goddess – is visible in her hair), and she places her hand on his shoulder in a gesture of support.

The artist was fairly free in his interpretation of the mythological details – and also of the musical instruments played by the contestants. Apollo, who was famed for his playing on the Greek lyre, or plucked chordophone, is here shown playing the *lira da braccio* with a bow – a modern instrument; whereas Marsyas is holding panpipes (also called a *syrinx*), although, according to mythological tradition, he played the *aulos* (a double-reeded pipe).

The painting – measuring 163 × 90 cm, painted on hand-woven canvas – is very well preserved, since it underwent conservation work in 1968, when the surface was cleaned and examined using X-rays.³ Currently conservation work is being planned to remove the discoloured, matt varnish which is the most visible in the landscape in the background, as well as supplementing minor losses in the paint layer and craquelure. In the centre of the composition, just behind the figure of Athena, the paint has been applied very thickly. The X-ray photographs dating from 1968 show that initially a man's head, perhaps that of a satyr, had been painted beneath this layer, but for the sake of clarity of expression it was ultimately omitted. As a result of this change, there is a vertical division between the group of judges and the contestants.

Contrary to first impressions, which could lead us to think that the painting was an Italian work by the Roman Circle dating from the first half of the seventeenth century, its author should be sought among Northern artists – among the Dutch who were in Rome in the early

³ Information obtained from Mrs Barbara Czajkowska (see note 1).

seventeenth century. The painting clearly bears the stamp of the Northern Caravaggisti. The extreme realism of the faces is characteristic of painters from Utrecht who were active in Rome. Even more presumptive evidence is its analogy to the painting known as *The Music Contest between Apollo and Pan* from the Národní galerie in Prague, which is listed there as a work by Gerrit van Honthorst (although probably painted with the participation of his workshop) and dated to ca. 1624–1625 (fig. 2).⁴ The painting in Prague was probably executed in Utrecht, during the phase when Van Honthorst went back to painting scenes inspired by ancient mythology. The Lublin painting, with its heavily Italianized style, seems to be the first version of this subject that was painted during his stay in Rome in the years 1610–1620.

Although the two paintings have strong similarities, they do differ. The composition of both scenes, the arrangement of the figures in a semicircle facing the viewer, is very similar, but in the Prague painting the protagonists are shown almost full figure, and the group is supplemented with shepherds and satyrs in the background. The Prague painting has only two judges. An old man with a crown of oak leaves is standing in the centre of the composition, but is clearly linked to Apollo, who fills the foreground on the left-hand side and is pointing at him with an uplifted finger. On the right, Marsyas is sitting in the foreground and Midas is leaning towards him and places his arm around him, and is pointing at him with his finger. In this instance, the meaning behind the division in the group of figures differs; the contestants are being backed by their supporters due to their positioning within the scene, as well as by Apollo's and Midas's unequivocal gestures, i.e., pointing directly towards their choice. In the same way as the Lublin painting, the scene depicts the very moment of announcing the verdict: Marsyas is resting after having played, smiling awkwardly as he awaits the verdict and with his eyes fixed on Apollo, who is drawing the last notes from his violin. Here, however, the dispute over the verdict is shown unequivocally, rather than the hesitance visible in the Lublin painting. Midas is undoubtedly in support of Marsyas. The old judge is holding a long osier – the symbolic palm – and is clearly pointing to Apollo. The faint figures depicted in the background do not participate in the event thus playing the role of neutral witnesses. However, the two satyrs visible behind the Marsyas and Midas group are strongly affected, and are animatedly discussing between themselves.

The landscape in the Prague painting is barely visible behind the heads of the listeners, and even less so due to the massive trunk of a tree. The scene takes place in a forest setting, indicated by the massive old oak tree. The composition of the scene is more tightly grouped than in the Lublin version, and there is even less space visible in the background, as well as less skyline. Other than in the Lublin painting, the artist has totally eliminated the figures in the background, the space is more open and the two groups of figures are clearly separated.

The Prague scene is not painted with such a subtle palette suffused in colour. The use of colour is more limited and monotonous, and the strong accents of light are spread more evenly throughout the composition; the figures and robes are not as artistically modelled as in the Lublin painting. Against the background of a forest shown at dusk, the musicians' torso colours are more lit up by the flesh tints than the brightness of the light. The faces of the figures are also treated

⁴ Ca. 1625, oil, canvas, 136 × 193 cm, inv. no. O5261. Purchased for the Národní galerie in Prague in 1950, and with such an attribution and dating the painting is exhibited there to this day. On the back there is writing and stamps: *Bundesdenkmalamt* [Vienna] and the number: 25545. Provenance: put up for auction at Robert Muys in Rotterdam (?), 6 June 1810, no. 6 (purchased by Rembertus Pott); in 1932 exhibited at the Otto Vaenius Auction House in Antwerp (?); before 1950 in the Julius Schmitt (1894–1949) collection in Prague. See Richard J. Judson, *Gerrit van Honthorst: A Discussion of His Position in Dutch Art*, Martinus Nijhoff, The Hague 1959, p. 183, cat. no. 74; Maciej Monkiewicz, "Ter Brugghen and Honthorst in Poland," *Bulletin du Musée National de Varsovie*, n° 3–4, XXXVII (1996), p. 238 (as *The Singing Competition between Apollo and Marsyas*).

in a similar, realistic fashion, although they seem more hale and hearty, even boorish. Apollo is somewhat different from his Lublin counterpart: he lacks the elegance, charm and spirituality. The Marsyas in the Prague scene is totally different from the Lublin version; his traits are wilder – those of an uncouth god. He is depicted as a burly, hairy, ginger-bearded creature of the forest, with a clumsy red nose and boorish features, whereas in the Lublin version he is reminiscent of a good-looking, gentle youth with Northern features, and he only bears a slight resemblance to a silenus (small horns, pointed ears hidden by his hair, and of insignificant height).

The two most similar figures in the paintings are the old judge and King Midas – the types of figures are identical as are the attributes (a leafy crown and a crown with a crenelated decoration); they differ only in the colouring of their robes and hair, and the less distinct modelling of the features in the Prague version. Also Apollo's instrument – the *lira da braccio* – is analogous to both paintings; although the artist changed the instrument played by Marsyas, in the Prague version he is playing a pipe and not a *syrix* as in the Lublin painting.

The composition and atmosphere in the Prague scene is very dynamic and ludic – and can be associated more with the Netherlandish tradition than with Italian influences. The Prague *Judgement of Midas* is less Italianesque, less colourful with less *chiaroscuro*, and it also not as Caravaggesque and is less skillfully executed. This may be due to the collaboration of students working in the artist's large atelier. In Rome where – it can be assumed – he made the Lublin version, he did not have an atelier, and the painting is calm and concentrated, as if the emotions were frozen on the faces of the figures, and it is distinctly Italian in style. In the Prague work, which was made in Utrecht, where his stay in Italy was but a reminiscence and a remote souvenir of Italian art, the artist reached for local, mannerist forms of narration, as developed in the Utrecht ateliers of Abraham Bloemaert and Paulus Moreels.

Apart from the works under discussion, there are no other known paintings by Van Honthorst that depict the Judgement of Midas, although the artist often undertook both the subject of music, concerts, musicianship, folk musicians and singers, and the theme of satyrs and pastoral subjects (motifs of satyrs, Sileni, nymphs and shepherds). In the first instance, probably the earliest example, dating from the Roman period is *Orpheus Playing among Animals* (Palazzo Reale, Naples), dated to 1614–1616 – a painting that is heavily influenced by the Carravaggisti.⁵ The gentle realism, which only Dutch masters in Rome could portray, is reminiscent of the Lublin painting and the atmosphere, and the figure of the musician is similar to Apollo's pose.

The next mythological representations date from the 1620s, and are connected with the artist's Utrecht phase. They are an attempt to transpose Roman inspiration onto Dutch soil. Around 1623 he executed the *Triumph of Silenus* (Mauritshuis, The Hague), a drawing entitled *Satyrs and Nymphs* and the painting *Satyrs and Nymphs* (Schloss Weissenstein, Sammlung des Grafen von Schönborn, Pommersfelden) – the composition of the latter is somewhat striking, with its diagonally arranged half-figures placed close to the viewer, against a background of regularly placed tree trunks, presented in an idyllic and cheerful, satyrish fashion.⁶ In 1996 the painting *Two Satyrs with a Brass Pitcher* (on loan to the National Museum in Warsaw) was found in a private collection in Poland.⁷ It was made in the atelier of Van Honthorst, dated

⁵ Reproduction of this painting (as *Apollo and Marsyas*, undated) see *Caravaggioniści holenderscy* (Wrocław: Eaglemoss, Polska, 2001), p. 16. Wielcy Malarze, no. 157.

⁶ See Monkiewicz, "Ter Brugghen...", op. cit., pp. 238–9, fig. 13.

⁷ *Caravaggio: "Złożenie do grobu."* ..., op. cit., pp. 160–5, cat. no. 19, p. 161, fig. 67 (Maciej Monkiewicz); see Monkiewicz, op. cit., pp. 236–8, fig. 12.

(again!) 1623 and signed GVh (Gerrit van Honthorst) or GVk (Gerard van Kuijl – the master's pupil). It shows the light figures of two very amused satyrs sitting at the foot of an enormous tree trunk, busy pressing grapes into a brass pitcher, and in the background, a very faint figure is gorging itself on the fruit. The scene is startlingly close to the right hand part of the Prague composition depicting *The Judgement of Midas*, and the atmosphere is also very similar (fig.3).

Compositional similarities to the Lublin painting can also be seen in Van Honthorst non-mythological paintings, both from his Roman and his later periods. The same figures appear in a whole series of paintings, particularly images of old men, or the heads of young men of an identical or similar physiological type as the Lublin Apollo, Marsyas and Athena. The half-figural forms and arrangement are repeated, as are the gestures, poses and even the details, such as the characteristic striped material on Athena's sleeves. These similarities are visible in, among others, *The Denial of St Peter* (ca. 1618–1619, Minneapolis Institute of Art), *Doubting Thomas* (ca. 1618–1620, Prado, Madrid, formerly attributed to Matthias Stomer), *Solon and Croesus* (1624, Kunsthalle, Hamburg) and *Death of Seneca* (Centraal Museum, Utrecht).

Similar types of figures also appear in the works of other Utrecht Caravaggisti, and not only in those executed by Van Honthorst. *Pan with a Syrinx* by Dirk van Baburen⁸ (private collection), dated ca. 1616–1618, when the artist was in Rome, shows a striking similarity with the figure of Marsyas in Lublin's *The Judgement of Midas*.

Could both artists really have employed the same model or the same drawing from a pattern book, or could they perhaps have used motifs and figures taken from each other's paintings? It could have been the young Van Baburen, who was already known and who was having great success in Rome and Italy, who first created the figure that was later repeated by his compatriot. The Lublin painting with its cold Classicism, static elegance, lack of spontaneity and different use of light – colder, daylight – speaks against Van Baburen's authorship. Van Honthorst was also the only artist among the Dutch Caravaggisti to use landscape in the background, although in a very limited scope. Despite this, Van Baburen's *Pan* could prove helpful in the attempt to give the Lublin painting a more precise dating.

In the years 1610–1615, Van Honthorst painted genre and religious scenes, most often depicted at night, or at dusk, and lighted up with artificial light. We do not know of any mythological subjects that date from this period. It can be presumed, therefore, that the Lublin painting was executed later, ca. 1615–1620. Yet another approximation could be dating Van Baburen's *Pan with a Syrinx* to 1616–1618. If we assume that Van Honthorst modeled his image of Marsyas on Pan, and that the Lublin painting was made in Italy, then *The Judgement of Midas* should be dated between 1616 and March 1620 (i.e., when the artist returned to Utrecht).

The fact that *The Judgement of Midas* was painted in Rome can be clearly felt in its "Italianness," the Caravaggisti-type composition and the lighting, the manner in which the figures are depicted, as well as the decidedly non-Dutch landscape in the background. The steep mountain, the cypresses, pine trees and Italian poplars clearly locate the scene in Italy. This is all the more visible because the landscape in the Prague painting is decidedly "Northern," and painted under a "Northern" sky.

As in other Roman paintings by Van Honthorst, the Lublin painting combines various influences, which is the result of the impact of the many artists he encountered in Rome. Apart from Caravaggio himself, whose influence is not visible in the analyzed painting, the

⁸ Reproduction of this painting see Alberto Ausoni, *Muzyka* (Warsaw: Arkady, 2007), p. 78. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia.

young Roman Caravaggisti, including Bartolomeo Manfredi and Orazio Gentileschi and Carlo Saraceni,⁹ did have a strong influence on him. It is possible that the heads of the figures of Apollo and Marsyas were influenced by Manfredi. The use of a light colour range in tones of gleaming blues, golds and reds is characteristic of Gentileschi, and it is his work that the painting's overall artistic expression brings to mind.

The influence of the Bolognese and Roman artists of the first half of the seventeenth century also seems to be strong in the Lublin painting, which is characterized by its classicistic tone, visible particularly in the buildings and the pose of the figures, the elegance and the hieraticity of the figures. This view could have been influenced by the works of Guido Reni, Domenichino and Francesco Albani, known in Rome at that time; Reni and Domenichino were also active in Rome in the years when Van Honthorst was there. The fact that he met them left its mark in his constant tendency to classicize, and in the monumentalism of his figures. This is most clearly seen in the figures of Athena, Apollo and the bearded judge.

The musical competition between Apollo and Marsyas,¹⁰ a theme that was mainly undertaken in Italian art, beginning with the masters of the Quattrocento (e.g., Perugino, Louvre), also gained interest among the Northern Artists – as a theme that was strictly Italianate, making reference to humanist erudition as far as classical literary materials were concerned, as well as to the archetypal, allegorical juxtaposition of poetical and musical style: the elevated, dramatic “Apollonian” style and the low, idyllic “Dionysian-Satyrish” style. It is present in Raphael's painting (Raphael's Rooms, Vatican) – in the *Punishment of Marsyas* (The Flaying of Marsyas), and later in the Venetian artists: Andrea Schiavone painted several versions of the musical competition, with a landscape at dusk in the background, whereas Titian, in his famous painting in the Kroměříž (Czech Republic) made a compilation of various themes, combining the musical competition and the scene showing Marsyas's punishment, which was later interpreted as an allegory of the triumph of culture over nature. In Italy there are more depictions of Apollo's punishment and revenge (e.g., Guercino, Manfredi, Giovanni Liss), whereas the Judgement of Midas appeared, among others, in works by Domenichino, Pietro Novello, Guido Reni, right up until Johann Carlo Loth, known as Carlotto (*Apollo, Pan and Marsyas*, Gemäldegalerie, Berlin), who was active in Venice at the end of the seventeenth century. The Dutch painters, Gillis van Coninxloo II, Karel van Mander, Hendrick Goltzius, Abraham Govaerts, Pieter Lastman, Abraham Janssens, Peter Paul Rubens, Abraham van Cuylenborgh and others developed crowded scenes, in which the Judgement of Midas was accompanied by a large circle of listeners and observers, including gods, nymphs and shepherds. Thus the bucolic variant, with its idyllic atmosphere, triumphed over the dramatic nature of

⁹ See, i.a., Judson, *Gerrit van Honthorst...*, op. cit.; Hermann Braun, *Gerard und Willem van Honthorst*, Ph.D. diss. (Göttingen: Universität Göttingen, 1966); Benedict Nicolson, *The international Caravaggesque movement: lists of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650* (Oxford: Phaidon, 1979); *Holländische Malerei in neuem Licht: Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, Albert Blankert and Leonard J. Slatkes, eds, exh. cat., Centraal Museum Utrecht, 13 November 1986 – 12 January 1987, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 12 February – 12 April 1987 (Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1986), pp. 30–2, 276–302, cat. nos 60–7 (entries on Van Honthorst by Marten Jan Bok and Martin Vermeer); *The Dictionary of Art*, vol. 14, Jane Turner, ed. (New York: Grove's Dictionaries Inc., 1996), pp. 727–32 (entry on Van Honthorst by Leonard S. Slatkes).

¹⁰ Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance: an Inquiry into the Meaning of Images* (Newark: University of Delaware Press, 1996); Katia Marano, *Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998); *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, Ursula Renner, Manfred Schneider, eds (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2006); *Die Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll*, Vinzenz Brinkmann, ed., exh. cat., Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 22 May – 21 September 2008 (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2008).

history which, after all, ended cruelly with the flaying of Marsyas. The pastoral aspect of the incident was often emphasized by developing the landscape, as in the versions by Coninxloo and Van Mandera.

The depiction of the myth of Apollo and Marsyas gave the artist from the North cause to emulate Italian models, to show off his “Italian education,” to present himself as an Italianist. It allowed him to express – somewhat ostentatiously – his aspirations to the status of artist-poet (in accordance with Horace’s topos *ut pictura poësis*), to weave into the then-fashionable theory of art, reflections on poetic, musical and artistic models of excellence, and to present himself as an artist as well as a learned humanist (*artifex doctus*), deeply rooted in the achievements of antiquity and the culture of Italy – “the homeland of art.”

Compared to these various depictions of the myth, Van Honthorst’s Prague painting and the painting in Lublin – which here is also attributed to him – are very different. They were executed in an innovative, Caravaggesque manner, emphasizing the realism of the scene and the internal, dramatic tension, thus diverging from the cliché of the fabled idyll (in Italy called *favola*; by Vasari *poesia*), that was adopted by many Dutch artists to depict this story. They depict a real musical competition; one that is full of tension, and that is strongly experienced by flesh-and-blood people. Thanks to its depiction the emotions of the protagonists in a somewhat static composition, there is a break with the traditional Venetian conventions of the rural concert or musicianship in a natural setting and concerts depicted in the Caravaggesque and Caravaggisti genre. The figures make contact with the viewer, thus making him a witness and participant – even a judge – of the mythical competition. Van Honthorst’s twofold attempt at depicting the Judgement of Midas, with a significant gap between the two versions, can be explained by his return to painting classical subjects, which took place around the mid-1620s, and it can be understood as an endeavour to depict with the use of a new formula a theme that he had already painted when in Italy.

***Modus rusticus* portretu holenderskiego jako model tożsamościowy obywateli Republiki Niderlandzkiej: obraz Govaerta Flincka w Muzeum Narodowym w Warszawie**

W swych *Adagiach* Erazm z Rotterdamu dał taki oto idealizowany wizerunek mieszkańców Niderlandów: „Jeśli brać pod uwagę obyczaje życia codziennego, nie ma ludu bardziej skłonnego do człowieczeństwa i dobroci, a zarazem bardziej dalekiego od niepohamowania i okrucieństwa. Lud ten obdarzony jest charakterem prostym i uczciwym, bez jakiegokolwiek nikczemności lub fałszu, i nie jest podatny na istotne występki, może tylko na pewne umiłowanie przyjemności, zwłaszcza w świętowaniu”¹.

W całej literaturze holenderskiej XVII i XVIII wieku powtarza się charakterystyczna klisza ówczesnego mieszkańca Republiki: człowieka rzetelnego, uczciwego, rozważnego, odpowiedzialnego, surowego w obyczajach, skromnie odzianego, pobożnego, pracowitego, kochającego porządek, otwartego i gościnnego². Klisza ta często łączy się z inną – walecznego patrioty i żarliwego kalwina: odważnego w walce, bezkompromisowego w umiławaniu wolności, gorliwego w wierze, aktywnego w obowiązkach obywatelskich, energicznego w swej profesji, dumnego i zadowolonego z siebie. Oba te wzorce moralnych zalet – „człeka pocziwego”, spokojnego obywatela-mieszczanina oraz aktywnego obywatela-patrioty – odczytujemy z kart dzieł historyograficznych, takich jak: Emanuela van de Meterena, *Belgische ofte Nederlantsche Historien, van onse tijden* (Delft 1595, 1605, wyd. uzup.: *Historie der nederlandscher ende haerder na-buren oorlogen ende geschiedenissen*, Den Haag 1614), Hugona Grotiusa, *Tractaet vande Outheyt vande Batavische nu Hollandsche Republique* (Den Haag 1610) oraz *Nederlandtsche Jaerboecken en historien, sedert het jaer MDLV tot het jaer MDCIX* (Amsterdam 1681), Pietera Hoofta, *Nederlandsche Historien* (Amsterdam 1642), Casparusa Wachtendorpa, *Oude Hollandsche Geschiedenissen* (Amsterdam 1645) czy też Petrusa Christiaensza Bora, *Oorspronck, begin en vervolg der Nederlandsche Oorlogen, beroerten, en borgelyke oneenigheden, beginnende met d'opdracht der selve Landen, gedaen by Keyser Karel den Vijfden* (Amsterdam 1679–1684). Znajdujemy te modele także w opisach społeczeństwa i kraju: u Romeyna de Hooghe’a w *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden* (Amsterdam 1706) czy Johanna le Francqa van Berkhey’a w *Naturlyke Historie van Holland* (Amsterdam 1769–1779), w opisach i kronikach miast (Melchior Fokkens, Amsterdam 1664; Olfert Dappert, 1665; Tobias van Domselaer, Amsterdam 1665; Dirck van

¹ Cyt. za: Simon Schama, *Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, Kindler, München 1988, s. 19 [tłum. cytatu na język polski A. Ziemia]. Zob. *The ‘Adages’ of Erasmus*, ed. and trans. by Margaret Mann Phillips, Cambridge University Press, Cambridge 1964, s. 211.

² Antoni Ziemia, *Etos narodowy w Niderlandach XVI–XVIII wieku [w:] idem, Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Neriton, Warszawa 2000, s. 75–124.

Bleyswijck, Delft 1667; Samuel Ampzing, Haarlem 1628; Jan Jansz Orlers, Leiden 1641; Matthijs Balen, Dordrecht 1677)³ oraz w dziełach moralizatorskich typu *Schat der gesontheyt* Johana van Beverwycka (Dordrecht 1656) czy *Het Leerzaam huisraad* Jana Luykena (Amsterdam 1711).

Podobny schematyczny wizerunek północnoniderlandzkiej nacji prezentowali liczni cudzoziemcy piszący o Holandii: np. Anglicy około połowy XVII wieku (John Keymer, Thomas Culpeper, Henry Robinson) oraz w drugiej połowie stulecia (Josiah Child, William Petty), którzy w pierwszym modelu etycznych zalet Holendrów widzieli przyczynę ekonomicznego rozkwitu Republiki. To *cliché* mogło ulegać wartościującemu odwróceniu – jak uczą tego negatywne opisy propagandowe z okresu długotrwałego konfliktu holendersko-angielskiego (Owen Felltham, Robert Fergusson)⁴, w których skromność nazywana była prostactwem, skrzętność – chciwością, umiłowanie wolności – skłonnością do rebelianctwa itp.⁵

Najobszerniejszą charakterystykę siedemnastowiecznych Holendrów, opartą głównie na stereotypizowanych wzorach „porządnego obywatela-mieszczanina”, dał w 1706 roku Romeyn de Hooghe w *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden*. W jego oczach – i w oczach jego poprzedników – Republika stanowiła „najbardziej godne podziwu, najbardziej wolne i najbezpieczniejsze z państw, jakie kiedykolwiek były znane”. Przyczyną tego miały być cechy odróżniające miejscową ludność od mieszkańców innych krajów europejskich: „[...] w innych krajach chwała wyraża się przez pełne pychy demonstrowanie flag i sztandarów, tu zaś polega na umiejętności skrzętnego i skromnego gospodarowania; gdzie indziej pysnią się niepomiernym wydawaniem pieniędzy [...], tu ceni się życie bez długów”. To, co dalej wyróżnia Holendrów, to głęboki szacunek dla handlu, a nie dla feudalno-arystokratycznego modelu życia, racjonalizm myślenia, pragmatyzm i niechęć dla przesądów i zabobonów, nieznane gdzie indziej w tak wielkiej mierze pracowitość, pilność, skrzętność, rzetelność mężczyzn prowadzących interesy i kobiet zajmujących się domem i rodziną. I dalej – powściągliwość, umiłowanie spokoju, brak agresywności, niechęć do ostentacji w codziennym życiu, ukochanie ciszy, łagodność zachowania⁶. Tego rodzaju schematyczna formuła, mimo że utraciła zupełnie swą realną wartość już w hektycznym „wieku peruk” – XVIII stuleciu, trwała bardzo długo, aż po koniec XIX wieku, ba – w reklamie turystycznej lub handlowej żyje właściwie po dziś dzień. W gruncie rzeczy, ta właśnie dawna klisza stanowiła podstawę dla interpretacyjnych wizji kultury i sztuki holenderskiej Hegla, Thoré-Bürgerera czy Fromentina⁷.

³ Melchior Fokkens, *Beschrijvinge der Wijd-Vermaerde Koop-Stadt Amsterdam*, Doornick, Amsterdam 1664; Olfert Dappert, *Historische beschryving der stad Amsterdam*, Jacob von Meurs, Amsterdam 1663; Tobias van Domselaer et al., *Beschryving der Stat Amsterdam van haar eerste beginselen oudtheydt vergrotingen en gebouwen en geschiedenis tot op den jare 1666*, [s.n.], Amsterdam 1665 [sic!]; Dirck van Bleyswijck, *Beschrijvinge der Stadt Delft*, gedrukt by Arnold Bon, Delft 1667; Samuel Ampzing, Petrus Scriverius, *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland*, Adriaen Rooman, Haarlem 1628; Jan Jansz. Orlers, *Beschrijvinge der Stad Leyden*, Andries Jansz. Cloeting, Leiden 1641; Matthijs Jansz. Balen, *Beschryvinge der Stad van Dordrecht*, Symon Onder de Linde, Dordrecht 1677.

⁴ Owen (Oliver) Felltham, *A brief character of the Low-countries under the States. Being three weeks observation of the vices and virtues of the inhabitants*, [s.n.], London 1648 (późniejsze wydania: 1652, 1659, 1676, 1699 oraz wyd. pt. *A Voyage to Holland or the Dutchman Described*, [s.n.], Dublin 1746); Robert Fergusson, *An Account of the Obligations the States of Holland Have to Great Britain*, [s.n.], London 1711. Zob. Douglas Coombes, *The Conduct of the Dutch. British Opinion and the Dutch Alliance during the War of Spanish Succession*, Martinus Nijhoff, The Hague 1958, passim.

⁵ Joyce Oldham Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1978, passim.

⁶ Romeyn de Hooghe, *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden*, vol. 1–2, Jan Ten Hoorn, Amsterdam 1706–1707, passim. Zob. William Harry Wilson, *The art of Romeyn de Hooghe. An atlas of European late Baroque culture*, dysertacja, Harvard University, Harvard 1974; S. Schama, *Überfluss und schöner Schein...*, op. cit., s. 67 i nn.

⁷ Zob. Jan Białostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1984, 47, s. 421–426;

Jest oczywiste, że klisza ta – już z samej natury słowa – była uproszczeniem i uogólnieniem, niesprawdzającym się bynajmniej w każdym zjawisku życia publicznego i prywatnego. Nie mieszczą się w niej liczne fakty historyczno-społeczne, jak na przykład narastanie w czasach Fryderyka Henryka, Wilhelma II i III tendencji do rozbudowywania splendoru dworskiego czy podobne zjawisko w środowisku amsterdamskiego patrycjatu w drugiej połowie wieku, kiedy to wzniesiono reprezentacyjny, pełen pałacowego przepychu gmach ratusza w Amsterdamie – symbol władczych ambicji tego miasta pozostającego w opozycji wobec orańskiej Hagi, czy też znamienita pararytualna „spektakularyzacja” życia publicznego, opisywana przez Williama S. Heckschera na przykładzie holenderskich „lekcji anatomii” lub przez Daniëla P. Snoepa w zakresie propagandowej sztuki okolicznościowej⁸.

Co więcej – oba opisane stereotypy podlegały wyraźnym manipulacjom partyjno-propagandowym. Oranżystyczna partia prowojenna wykorzystywała chętnie ekspansywny model obywatela-żołnierza: walecznego patrioty i bezkompromisowego obrońcy czystości wiary. Cnoty męstwa, aktywności, zdecydowania, nieustępliwości, siły charakteru propagowane były szczególnie wyraziście w tekstach mających przekonywać do polityki partii orańskiej – na przykład w *Leeven en Daden der Doorluchtigste Zeehelden* Lambertusa van den Boscha (Amsterdam 1676, 1683), służących propagandzie militarystycznej polityki Wilhelma II. *Cliché* „spokojnego, porządnego obywatela-mieszczanina” stanowiło natomiast wdzięczny instrument propagandowy dla partii głoszących potrzebę izolacjonizmu i pacyfizmu, czy to za czasów Johanna Oldebarnevelda, czy Johana de Witte’a (np. Jacobus Lydius, *Belgium Gloriosum*, Dordrecht 1668).

Nie można zatem obu stereotypów bezkrytycznie przyjmować za dobrą monetę, za historyczny fakt, ale też naturalną cechą wszelkich wzorów społecznego zachowania jest to, że modelują one w znacznym stopniu mentalność ludzi, na których oddziałują, że podporządkowują sobie ich poglądy i zachowania, że dają wzorzec pożądanych postaw. Stanowią zatem niezbywalny składnik etosu narodowego. Cytowana tu bogata literatura siedemnastowieczna podejmująca temat „charakteru narodowego” Holendrów, jest wyrazistym symptomem potrzeby uzasadnienia legalności nowego bytu państwowego, jakim na politycznej mapie Europy była młoda Republika Zjednoczonych Prowincji.

Czy ów model społeczno-obywatelski siedemnastowiecznego Holendra miał swe realne i bezpośrednie odbicie w sztuce? Owszem, i to w wielu przejawach⁹. Należy do nich szczególna grupa portretów, namalowana około 1636–1646 przez wybitnego ucznia Rembrandta, Govaerta Flincka, a wśród nich pewien nieznany powszechnie, pozyskany w 2005 roku do zbiorów, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Flinck (ur. 25 stycznia 1615 w Cleve, zm. 2 lutego 1660 w Amsterdamie)¹⁰ uczył się najpierw, od 14 roku życia, u Lamberta Jacobsza w Leeuwarden. Tam spotkał Jacoba Backera i szereg

Agnieszka Rosales Rodriguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

⁸ William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp*, New York University Press, New York 1958; Derk Persant Snoep, *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, Alphen aan Rijn, Utrecht 1975.

⁹ Zob. m.in.: A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela...*, op. cit.; S. Schama, *Überfluss und schöner Schein...*, op. cit.

¹⁰ O Flincku – patrz opracowania monograficzne: Joachim W. von Moltke, *Govaert Flinck (1615–1660)*, Menno Hertzberger & Co, Amsterdam 1965; Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Bd. 2, G. van den Eeckhout – I. de Joudreville, Edition PVA, Landau/Pfalz 1983; Petra Jeroense, *Govaert Flinck (1615–1660). Eine Künstlerbiographie*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte” 1997, 36, s. 73–112.



il. 1 | fig. 1

Govaert Flinck,
Krajobraz z mostem
| *Landscape with a Bridge*,
Gemäldegalerie, Staatliche
Museen zu Berlin

fot. archiwum autora | photo
author's archive

wczesnych prac Flincka, zwłaszcza jego rysunków, bliskich jest stylistycznie temu artyście¹¹. W 1633 roku przeniósł się do Amsterdamu. Tu zaczął pracować w warsztacie Rembrandta. Pozostał w tej pracowni około trzech lat. Od 1636 roku wykonywał samodzielne, sygnowane prace. Tam, u Rembrandta, nauczył się malowania historii biblijnych i mitologicznych oraz alegorii, w czym stał się cenionym specjalistą, jak również portretów i pejzaży. Także w tej ostatniej dziedzinie musiał być uznanym mistrzem¹². Jego bezspornym wczesnym dziełem jest sygnowany i datowany 1637 *Pejzaż z mostem i ruinami* w Luwrze¹³, zaś *Pejzaż z obeliskiem* (1638, Isabella Stewart

¹¹ Peter van den Brink, Jaap van der Veen, *Jacob Backer (1608/09–1651)*, kat. wyst., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 29 listopada 2008 – 22 lutego 2009; Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, 12 marca – 7 czerwca 2009, Waanders Uitgevers, Zwolle 2009, zwł. *Jacob Backer als Lehrmeister* w eseju Petera van den Brinka, „Uytmuntend schilder in het groot” – exzellenter Maler im Grossen. *Der Maler und Zeichner Jacob Adriaensz. Backer (1608/09–1651)*, s. 82–83.

¹² Joshua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1635–1642, trans. by Desmond Cook-Radmore, Martinus Nijhoff, Dordrecht–Boston–London 1989; Cynthia P. Schneider, *Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints*, with contrib. by Boudewijn Bakker et al., kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, D.C., 11 marca – 20 maja 1990, National Gallery of Art; Yale University Press, Washington–New Haven–London 1990, zwł. s. 132–145, kat. nr R1–R3 i passim; *Rembrandt's Landscapes*, eds Christiaan Vogelaar and Gregor J. M. Weber, with contrib. by Boudewijn Bakker et al., kat. wyst., Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, 22 czerwca – 6 września 2006, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Leiden, Zwolle 2006. Zob. też: Antoni Ziemba, *Nowe badania atrybucyjne nad krajobrazami Rembrandta i jego uczniów*, „Ikonotheke. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1995, 7, s. 27–46.

¹³ Zob. pozycje w poprzednim przypisie oraz Jacques Foucart, *Peintres rembrandtesques au Louvre*, kat. wyst., Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 27 października 1988 – 27 marca 1989, Éd. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988, s. 58–67.



il. 2 | fig. 2

Govaert Flinck,
*Mężczyzna w ciemnym
stroju* | *Portrait of a Man
in a Dark Costume*,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum in
Warsaw

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

Gardner Museum, Boston) długo uchodził za dzieło samego Rembrandta, dopóki w 1982 roku nie odkryto pod fałszywą sygnaturą Rembrandta podpisu Flincka. Sposób malowania listowia przez Flincka – mniej swobodny, a bardziej drobnoplamisty – pozwolił przypisać mu też kilka uchodzących za Rembrandtowskie krajobrazów – m.in. *Krajobraz z mostem* w Berlinie (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, **il. 1**), *Pejzaż z zamkiem wodnym i karocą* w Londynie (Wallace Collection), *Pejzaż z warownym miastem* (d. kolekcja książąt Berwick y Alba, Madryt), *Pejzaż z ruiną wieży* (d. Spencer A. Samuels Gallery, Nowy Jork), *Pejzaż z ruinami* (kolekcja prywatna, Zurych). Był też Flinck cenionym portrecistą, czego świadectwem były zamówienia na wielkoformatowe portrety zbiorowe do publicznych gmachów Amsterdamu: *Czterej zarządcy gwardii arkebuzerów* (1642, Rijksmuseum, Amsterdam), *Kompania gwardii arkebuzerów kapitana Alberta Basa i porucznika Lucasa Conijna* (1645, tamże) oraz *Kompania kapitana Joana Huydecopera i porucznika Fransa van Waveren*, przeznaczona do Voetboogdoelen w Amsterdamie (1648, Amsterdam Museum)¹⁴.

W 2005 roku Muzeum Narodowe w Warszawie kupiło okazały obraz Flincka – *Mężczyzna w ciemnym stroju* (**il. 2**). Namalowany został na dębowej desce o wymiarach 92 × 69 cm; pochodzi z historycznej kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego, z której przeszedł do kolekcji Radziwiłłów, gdzie uchodził za konterfekt Mikołaja „Sierotki”¹⁵. Od 2006 roku eksponowany jest w galerii malarstwa holenderskiego Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁶.

Sposób malowania pejzażu w obrazie warszawskim dokładnie zgadza się z formułą wypracowaną przez Flincka, a różną od stylu Rembrandta czy Ferdinanda Bola. Charakteryzują ją: drobne plamki kształtujące listowie drzew, znamienna puszystość ich koron, odejście od malarskiej swobody Rembrandta na rzecz drobiazgowego oddania listowia, przy czym korony drzew malowane są nie sumarycznie, jak u Rembrandta, lecz jak „poduszka”, na której zaznaczone zostały punktowo liście i gałązki. Całość tworzy miękką i płynną strukturę, tak różną od zdecydowanego „uderzenia” pędzla u Rembrandta, czy od pociągłej, „rozlanej” materii malarskiej Bola.

Omawiany obraz doskonale mieści się w charakterystycznej grupie dzieł Flincka, stanowiących wizerunki portretowe na tle pejzażu. Należą do niej m.in. *Portret Dircka Jacobsza Leeuwa* (1636, Amsterdams Vereenigde Doopsgezinde Gemeente, **il. 3**), *Portret chłopca* (1640, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) oraz *Portret Dircka Graswinkla z żoną* (1646, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, **il. 4**)¹⁷. Wszystkie te przykłady pokazują charakterystyczny dla Flincka typ formowania figury: portretowani zawsze ukazywani są w lekko „przykróconych”, nieco masywnych i krępych proporcjach. W wizerunku całej figury dominują głowa i ręce. Twarz i dłonie zyskują szczególną uwagę artysty, który kładzie na policzkach wyraźne plamy różowawej czerwieni, co typowe dla wczesnych portretów Flincka; dłonie modeluje grubą wielowarstwowo nakładaną farbą. Buty formowane są podobnie grubo kładzioną „mięsistą” farbą.

¹⁴ W. Sumowski, op. cit., s. 1146–1147, kat. nr 714–715, s. 1149, kat. nr 717.

¹⁵ Opatrzony na licu numerem kolekcji Stanisława Augusta „162”, malowanym minią. Sprzedany został w 1819 r. (jak podają inwentarze opracowane przez Tadeusza Mańkowskiego, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, kat. nr 162).

¹⁶ Publikowany po raz pierwszy w: Antoni Ziemba, *Wokół Rembrandta. Lastman, Lievens, Fabritius, Flinck i inni. Obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum-Pałacu w Wilanowie*, wydawnictwo towarzyszące wystawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, 27 października – 3 grudnia 2006, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 16.

¹⁷ W. Sumowski, op. cit., s. 1117, kat. nr 685, s. 1124, kat. nr 692, s. 1145, kat. nr 713. *Portret Dircka Graswinkla* – zob.: *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600–1800*, red. Norbert Middelkoop, kat. wyst., Amsterdams Historisch Museum, 10 października 2002 – 26 stycznia 2003, Uitgeverij Thoth; Amsterdams Historisch Museum, Bussum–Amsterdam 2002, s. 214, kat. nr 78.



Charakterystyczna jest też wyrafinowana gra kolorów. Ciemne szarości i połyskliwe czernie stroju oraz chłodna biel kołnierza kontrastują z jasnobrunatnym tłem pejzażu, wzbo-
gaconym tonami jasnozielonymi, przełamanymi żółcieniami oraz szarościami, szarawymi błękitami i różami nieba.

Wykazane wyżej analogie stylistyczne pozwalają sytuować powstanie portretu pomiędzy rokiem 1637 (*Portret Dircka Jacobsa van Leeuwen* w Amsterdamie) a 1646 (*Portret Dircka Graswinkla z żoną* w Rotterdamie). Przybliżona data obrazu może być przeto wyznaczona na około 1640–1645. Jest to czas, w którym Flinck pozostawał wciąż pod silnym wpływem Rembrandta, ale zarazem był już w stanie tworzyć własne kompozycje, odmienne od Rembrandtowskiej lekcji. Adoptował też wtedy, po około 1642 roku, modną formułę flamizującą – w analizowanym obrazie zupełnie nieobecna. Wydaje się, że powstał on krótko po usamodzielnieniu się artysty i jego wyjściu z pracowni Rembrandta – w okresie, gdy Flinck, przed jego zwróceniem się ku wzorcom flamandzkim, zmagał się z presją warsztatowych rozwiązań Rembrandta i równocześnie z modą flamandzko-włoską. Na przykład w 1646 roku, w rotterdamkim *Portrecie Dircka Graswinkla z żoną*, na pierwotnym wizerunku nieznanej pary małżeńskiej, odzianej w inne, zdobione koronkami stroje z drugiej połowy lat trzydziestych (kiedy to zapewne wykonany został pierwszy wariant tego obrazu), namalował widoczne obecnie osoby – Dircka Graswinkla i Gertruyt van Loon, wpasowując je w istniejący pejzaż (jak to wykazuje rentgenogram); wymodelował przy

il. 3 | fig. 3

Govaert Flinck, *Portret Dircka Jacobsza Leeuwa* | *Portrait of Dirck Jacobsz Leeuw*, 1636, Amsterdams Vereenigde Doopsgezinde Gemeente, Amsterdam

fot. archiwum autora | photo author's archive

il. 4 | fig. 4

Govaert Flinck, *Portret Dircka Graswinkla z żoną* | *Portrait of Dirck Graswinkla and His Wife*, 1646, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

fot. archiwum autora | photo author's archive



il. 5 | fig. 5

Govaert Flinck, *Portret pary małżeńskiej*
Portrait of a Married Couple, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

tym fałdy sukni kobiety i stroju mężczyzny w nowy, flamizujący, płynny sposób, z wydobyciem połysku materii¹⁸. *Portret pary małżeńskiej* w Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, il. 5) oraz para portretów małżeńskich z North Carolina Museum of Art, Raleigh (il. 6-7) – wszystkie sygnowane w tym samym 1646 roku – demonstracyjnie wręcz ujęte są w formule flamizującej, van Dyckowskiej, wykorzystującej tradycję wenecko-tycjanowską: postacie przybierają tu eleganckie pozy, ustawione przed lub za balustradą loggii ogrodowej, na tle bujnych kotar oraz parkowego krajobrazu¹⁹. Ten rodzaj portretu i samą flamandzką manierę malarską spopularyzował

¹⁸ *Kopstukken...*, op. cit., s. 214, kat. nr 78.

¹⁹ W. Sumowski, op. cit., s. 1148, kat. nr 716 i s. 1134-1135, kat. nr 702-703; *Kopstukken...*, op. cit., s. 35, il. 38a i 38b. Inne portrety Flincka w tej formule – zob. W. Sumowski, op. cit., s. 1132, kat. nr 700 (*Portret mężczyzny w arkadzie loggii*, 1645, Rheinisches Landesmuseum, Bonn), s. 1141, kat. nr 709 (*Portret młodej kobiety z brzoskwiniami*, 1656, Staatlgalerie, Stuttgart), s. 1143, kat. nr 711 (*Mężczyzna z rodziny Munter*, 1658, nieznane miejsce przechowywania), s. 1144, kat. nr 712 (*Portret młodej damy*, 1659, d. Galerie Internationaal, Haga).



w Amsterdamie, jak się zdaje, Joachim von Sandrart, kosmopolityczny malarz, przebywający tu w latach 1637 – około 1643 (np. *Portret Hendricka Bickera* i *Portret Eyy Geelvinck*, 1639, Amsterdam Museum²⁰, il. 8–9). Manierę tę podjęli, poza Flinckiem, zwłaszcza Jacob Adriaensz Backer, Jacob van Loo i Bartholomeus van der Helst, a nawet w pewnej mierze Rembrandt (*Portret Andriesa de Graffa*, 1639, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister).

W obrazie warszawskim jednak owej flamizacji i wytworności brak jest całkowicie, jakby została świadomie pominięta czy odrzucona. Daje to do myślenia. Sugeruje celowy wybór konwencji realistycznego wizerunku w scenerii wernakularnej, w przeciwstawieniu do modnej konwencji flamandzkiej.

Zwraca uwagę ubiór postaci: bardzo powściągliwy, surowy i skromny – prosty kapelusz, jednolicie ciemny płaszcz, biały, krótki, pozbawiony koronek kołnierz przypinany do spodniego kaftana, brak koronkowych mankietów. Nie warto jednak snuć dywagacji o jakimś szczególnym statusie modela, jego przynależności do rygorystycznych ugrupowań wyznaniowych, np. menonitów. Ten typ ubioru wskazywać może po prostu na zamożnego mieszczanina lub patrycjusza.

Kapelusz o wygiętym rondzie i wysokiej główce był popularnym rodzajem nakrycia głowy od około 1610 roku aż po lata sześćdziesiąte. Noszony był przez różne warstwy mieszczaństwa

il. 6-7 | figs 6-7

Govaert Flinck,
Portret mężczyzny
(*Jan van Hellemont?*)
| *Portrait of a Gentleman*
(*Jan van Hellemont?*),
1646,
Portret kobiety
(*Margaretha van*
Raephorst?) | *Portrait*
of a Lady (*Margaretha*
van Raephorst?), 1646,
North Carolina Museum
of Art, Raleigh

obydwa obrazy zakupione
z funduszy Stanu Północna
Karolina | both paintings
purchased with funds from the
State of North Carolina

²⁰ *Kopstukken...*, op. cit., s. 115, kat. nr 19a i 19b.



il. 8–9 | figs 8–9

Joachim von Sandrart,
*Portret Hendricka
Bickera* | *Portrait of
Hendrick Bicker*, 1639,
Portret Evy Geelvinck
| *Portrait of Eva
Geelvinck*, 1639,
Amsterdam Museum,
Amsterdam

holenderskiego, na ogół te zamożniejsze, ale zawsze odróżniał osobę go noszącą od ludzi odziewających się bardziej modnie, np. w kapelusze o niższej główce, czasem nieco zaokrąglonej, i szerszym, giętkim, miękkim rondzie. Występował jako oznaka przynależności do szanowanej, tradycjonalistycznej klasy regentów, zarządców publicznych instytucji, starszych gildii, szpitali i przytułków (np. Cornelis van der Voort, *Regenci Binnengasthuis w Amsterdamie*, 1617, Amsterdam Museum²¹; Werner Jacobsz van den Valckert, *Starsi gildii Grootkamer w Amsterdamie*, 1622, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin²²; Ferdinand Bol, *Regenci Leprozenhuis w Amsterdamie*, 1649, Amsterdam Museum²³, il. 10; Jacob A. Backer, *Regenci Nieuwezijds Huiszitten- en Aalmoezershuis w Amsterdamie*, około 1650–1652, Rijksmuseum, Amsterdam²⁴). W tej roli pojawia się w słynnych obrazach Rembrandta: *Portrecie Cornelisa Claesza Anslo i jego żony* (1640, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin), *Portrecie Jana Sixa* (ok. 1654, Collection Six, Amsterdam) oraz w tzw. *Staalmeeesters* – *Portrecie kolegium nadzorców gildii sukienników* (1662, Rijksmuseum, Amsterdam). Noszą go też czasem malarze – tacy,

²¹ Ibidem, s. 184, kat. nr 60.

²² Ibidem, s. 168, il. 106.

²³ Ibidem, s. 190, kat. nr 64.

²⁴ P. van den Brink, J. van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., s. 62, il. 62 oraz s. 250, nr kat. A132 (*CEuvrekatalog der Gemälde Jacob Backers*).

którzy zdobyli wysoką pozycję społeczną – jak Jan Asselijn na rycinie Rembrandta z około 1647 roku (B 277). Mógł wszakże towarzyszyć bardziej ozdobnemu strojowi (kryzy, koronkowe kołnierze, wzorzyste kaftany, bujnie drapowane płaszcze) i reprezentacyjnej scenerii tła z kotarą bądź kolumną (jak na portretach Cornelisa van der Voorta: *Arnodus van der Hem*, około 1620, rynek antykwaryczny; *Laurens Reael*, 1620, Rijksmuseum, Amsterdam²⁵). Często charakteryzował rolę poważnego *paterfamiliae* bądź „starszego” rodu, przeciwstawionego młodszym członkom rodziny czy grupy społecznej, odzianym bogato i modnie (jak w *Portrecie rodziny Bartholomeusa van der Helsta* z około 1655 r., Ermitaż, Sankt Petersburg²⁶, albo *Portrecie rodziny Barend Graeta* z 1661 r., Rijksmuseum, Amsterdam²⁷).

Powagę i powściągliwość, skromność i prostotę podkreślał jeszcze drugi element stroju – kołnierz bez koronkowego obrębiania. Ten sam rodzaj stroju, tyle że wzbogacony o rękawiczki, oznakę szlachetnego pochodzenia bądź świadectwo aspiracji do wysokiego statusu społecznego, nosi Dirck Jacobsz Leeuw na wspomnianym, wczesnym portrecie Flincka z 1636 roku.

Ważnym elementem przedstawienia jest laska trzymana przez modela. Laska czy kij służący podparciu pojawia się w obrazach Flincka często, niczym lejtmotyw. Najczęściej jest to jednak laska pasterska, o innym kształcie (np. *Portret Rembrandta*, Rijksmuseum, Amsterdam). Karbowana, krótka zdobiona laska jest w portretach Flincka i innych malarzy oznaką wysokiej pozycji społecznej, statusu patrycjusza bądź regenta, nie zaś, jak można by sądzić, laską pielgrzymią. Niemal identyczna laska trzymana jest przez chłopca na obrazie z 1640 roku (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham), który, sądząc po stroju, też należy do rodziny z klasy regentów. Taką bądź podobną laskę włożył potem Rembrandt w dłoń arcybogatego dordrechcko-amsterdamskiego fabrykanta i kupca, członka najwyższego patrycjatu miejskiego, Jacoba Tripa, w jego portrecie z około 1661 roku (The National Gallery, Londyn), a także sam dzierżyć ją będzie w *Autoportrecie w złotym stroju* z 1658 roku (Frick Collection, Nowy Jork), prezentującym jego aspiracje do roli patrycjusza.

Sportretowana przez Flincka w warszawskim obrazie po- stać to zatem z pewnością członek wyższej klasy społeczeństwa holenderskiego, może amsterdamskiego, z kręgu regentów. Osoba – poprzez jej pozę, entourage i strój – prezentowana wedle archetypu holenderskich cnót moralno-obywatelskich: skromności, powściągliwości, rzetelności, uczciwości, spokoju, rozważli-wości, odpowiedzialności.



il. 10 | fig. 10

Ferdinand Bol, *Regenci Leprozenhuis w Amsterdamie*
| *Regents of Leproshouse in Amsterdam*, 1649,
Amsterdam Museum,
Amsterdam

²⁵ *Kopstukken...*, op. cit., s. 49, il. 59a i s. 154, kat. nr 43.

²⁶ *Ibidem*, s. 36, il. 39.

²⁷ *Ibidem*, s. 40, il. 46.



il. 11 | fig. 11

Govaert Flinck, *Portret dziewczynki jako Flory* | *Portrait of a Young Girl as Flora*, 1650, Musée municipal, Nantes

fot. archiwum autora | photo author's archive



il. 12 | fig. 12

Govaert Flinck, *Portret dziewczynki jako pasterki* | *Portrait of a Young Girl as a Shepherdess*, 1650, miejsce przechowywania nieznane | whereabouts unknown

fot. archiwum autora | photo author's archive

Zupełnie inny typ konterfektu na tle pejzażu podjął Flinck w późniejszych swych dziełach²⁸: *Portrecie dziewczynki jako Flory* (Musée municipal, Nantes, il. 11) oraz *Portrecie dziewczynki jako pasterki* (1650, miejsce przechowywania nieznane, il. 12)²⁹. Choć są to znów dzieła łączące wizerunek portretowy z rozbudowanym tłem krajobrazowym, to jednak – jak wiele innych portretów Flincka – prezentują inną już, nową, flamizującą manierę malarską, która jeszcze nie zaistniała w obrazie warszawskim i grupie pokrewnych mu dzieł. Co więcej, należą do innego modusu, chętnie przezeń podejmowanego pod wpływem Jacoba Backera – italianistyczno-flamandyzującego *modus pastorale*. Portrety pejzażowe Flincka z lat około 1646–1660 podejmują także model van Dyckowski: konterfekt „paradno-ogrodowy” czy też „parkowy”, z figurą w eleganckim upozowaniu, widoczną za balustradą loggii ogrodowej, pod bujnie udrapowaną, podwieszoną kotarą, na tle parkowego krajobrazu (przywoływana wyżej para portretów małżeńskich z 1646 r. z North Carolina Museum of Art, Raleigh).

Portrety te niosą więc ze sobą zupełnie inne przesłanie niż obraz warszawski. Poprzez konwencjonalną aurę i scenerię italianizującą bądź flamizującą oznaczają kosmopolityczny model życia bukolicznego, przynależny do tradycji dworskiej i arystokratycznej, chętnie promowany przez środowisko oranżystów i haski ośrodki książąt orańskich. Był to tożsamościowy model społeczny o konotacji politycznej. Rozwijany przede wszystkim na dworach orańskim i z nim afiliowanych oraz w orbicie dworu (np. Paulus Moreelse, *Hrabina Sophia Hedwig von Nassau-Dietz z dziećmi jako Caritas-Demeter*, 1621, Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn³⁰, il. 13; Gerrit van Honthorst, *Elżbieta Stuart, „Zimowa Królowa”*, 1642, The National Gallery, Londyn³¹; Jacob A. Backer, *Margrabini Maria Elisabeth von Brandenburg-Bayreuth jako Diana*, 1649, Schloß Bayreuth³²), podejmowany był jednak też przez wysoki patrycjat najzamożniejszych miast niderlandzkich, czyli elitarną warstwę w ramach klasy regencyckiej. Wówczas jednak (jak w *Portrecie rodziny w parku* Bartholomeusa van der Helsta, około 1655, Ermitaż, Sankt Petersburg – z motywem

²⁸ Hilbert Lootsma, *Tracing a Pose. Govert Flinck and the Emergence of the Van Dyckian Mode of Portraiture in Amsterdam*, „Simiolus” 2007/2008, vol. 33, no. 4, s. 221–236. Zob. Sebastien A. C. Dudok van Heel, *Enkele portretten 'à l'antique' door Rembrandt, Bol, Flinck en Backer*, „De Kroniek van het Rembrandthuis” 1980, vol. 32, nr. 1, s. 2–9.

²⁹ W. Sumowski, op. cit., s. 1076, kat. nr 645 i s. 1116, kat. nr 684.

³⁰ Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, kat. wyst., Frans Hals Museum, Haarlem, 2 lutego – 15 maja 1986, Waanders, Zwolle 1986, kat. nr 78.

³¹ Neil MacLaren, Christopher Brown, *The Dutch School 1600–1900*, The National Gallery, London 1991, vol. 1, s. 193–195. National Gallery Catalogues, vol. 1–2.

³² P. van den Brink, J. van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., s. 162–163, kat. nr 34 oraz s. 249, kat. nr A128 (*CEuvrekatolog der Gemälde Jacob Backers*).



il. 13 | fig. 13

Paulus Moreelse,
*Hrabina Sophia Hedwig
 von Nassau-Dietz
 z dziećmi jako Caritas-
 -Demeter* | *Countess
 Sophia Hedwig von
 Nassau-Dietz with her
 Children as Caritas-
 Demeter*, 1621, Paleis
 Het Loo Nationaal
 Museum, Apeldoorn

chartów i trofeów myśliwskich, odwołującym się do polowania jako rozrywki elit) wykorzystywany był jako wyraz szczególnych aspiracji społecznych, świadectwo i narzędzie formowania statusu politycznego, wskazanie na związek z dworem bądź na konkurencję z warstwą lokalnej holenderskiej arystokracji albo też z modelem arystokratycznego życia w sąsiedniej Flandrii. Tej strategii można się domyślać na przykład w *Portrecie dziewczyny jako Diany* Abrahama van den Tempela z 1669 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie, **il. 14**).

Portret idylliczny, z wizerunkiem osoby na tle parku i ogrodu, myśliwskiego lasu lub bliżej niezdefiniowanej scenerii natury (ale nie przyrody rodzimej!) stanowił modus ikonograficzny

il. 14 | fig. 14

Abraham van den Tempel, *Portret dziewczyny jako Diany* | *Portrait of a Young Girl as Diana*, 1669, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

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



silnie obecny w sztuce holenderskiej już od początku XVII wieku. Jeden z wczesnych przykładów stanowi para portretów Pietera Pietersza: *Cornelis Jorrisz* i *Gertje Willem Backersdr* z 1589 (kopie w Amsterdam Museum)³³. Pokazują ów modus także słynne wizerunki patrycjuszki pędzla Fransa Halsy: *Portret pary*, prawdopodobnie *Isaaca Massy* z żoną *Beatrix van der Laen* z około 1622 (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 15), emulujący Rubensowski wzorzec portretu małżeńskiego

³³ *Kopstukken...*, op. cit., s. 256, kat. nr 105a i 105b.



w idyllicznej scenerii ogrodowej (Rubens, *Autoportret z Isabellą Brandt pod wiciokrzewem*, Alte Pinakothek, Monachium); *Portret Willema van Heythuysena* z około 1625 (Alte Pinakothek, Monachium), prezentujący figurę na tle pawilonu ogrodowego z bujną kotarą oraz pergoli w zakątku ogrodu w głębi, oraz *Portret rodziny na tle ogrodu* z około 1635 (Cincinnati Art Museum)³⁴. Modus ten reprezentuje para dziecięcych portretów *Martinusa Alewijna jako pasterza* i *Clary Alewijn jako pasterki* Dircka van Santvoorta z 1644 roku (Rijksmuseum, Amsterdam, **il. 16–17**), wprowadzająca jednak do formuły flamizującego portretu tło rodzimego pejzażu, takiego, jaki charakteryzuje w bardziej rozbudowanym ujęciu obraz warszawski. Można nasz obraz przeciwstawić także parze (?) wytwornych wizerunków nieznanej małżeńskiej pary regenckiej Jacoba A. Backera z około 1647 roku (Museumslandschaft Hessen-Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister i Colección Torelló, Lienzo-Barcelona, **il. 18–19**), z motywem balustrady i kotary odsłaniającej widok na parkowy lub leśny pejzaż³⁵. Podobne połączenie formuł

il. 15 | fig. 15

Frans Hals, *Portret pary, prawdopodobnie Isaaca Massy z żoną Beatrix van der Laen* | *Married Couple in a Garden Probably Isaac Massa with His Wife Beatrix van der Laen*, ok. | ca. 1622, © Rijksmuseum, Amsterdam

³⁴ Frans Hals, ed. Seymour Slive, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, D.C., 1 października – 31 grudnia 1989; Royal Academy of Arts, Londyn, 13 stycznia – 8 kwietnia 1990; Frans Hals Museum, Haarlem, 11 maja – 22 lipca 1990, Royal Academy of Arts, London 1989, s. 162–163, kat. nr 12, s. 178–179, kat. nr 17, s. 270–271, kat. nr 49.

³⁵ P. van den Brink, J. van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., s. 156–157, kat. nr 31 oraz s. 250, kat. nr A132 (*CEuvrekatolog der Gemälde Jacob Backers*). Powiązanie obu portretów w *pendants* nie jest pewne.



il. 16–17 | figs 16–17

Dirck van Santvoort,
*Martinus Alewijn
jako pasterz* | *Martinus
Alewijn as a Shepherd*,
1644,
*Clara Alewijn jako
pasterka* | *Clara Alewijn
as a Shepherdess*,
1644, © Rijksmuseum,
Amsterdam

dokonywa się w *Portrecie młodzieńca na tle nadrzecznego pejzażu* Pietera Nasona z 1648 (Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. il. 17, s. 28)³⁶, gdzie mężczyzna, namalowany w stylu flamizującym, ukazany został w wytwornej pozie, ale na tle lokalnego pejzażu w typie Jana van Goyena.

Warszawski portret starszego mężczyzny i pokrewne mu obrazy z pejzażem rodzimym w tle stanowią więc wyraźną opozycję i alternatywę wobec popularnej już w latach czterdziestych XVII wieku konwencji pastoralnej lub paradno-ogrodowej – paradygmatycznie dworskiej (paradworskiej), elitarnej, odwołującej się do modelu człowieka modnego, kosmopolitycznego, do wzorca z włoskiej tradycji dworskiej, ideału *gentiluomo*, skodyfikowanego przez Baldassare Castiglione w *Il Cortigiano* (1528).

Społeczeństwo Republiki Zjednoczonych Prowincji funkcjonowało w pierwszej połowie XVII wieku jako ekwilibrystyczny układ trzech wielkich warstw wspólnotowych o określonych strategiach politycznych³⁷. Pierwszą było stronnictwo oranżystów, zwolenników rządów namiestników

³⁶ *Konfrontacje, inspiracje, spotkania... Arcydziała malarstwa europejskiego z muzeów amerykańskich i polskich*, red. Hanna Benesz, komisarz wystawy Maria Kluk, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 28 lutego – 4 maja 2003, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003, s. 38–40, kat. nr 11 (Maciej Monkiewicz), tam wcześniejsza literatura.

³⁷ Zob. m.in.: S. Schama, *Überfluss und schöner Schein...*, op. cit., passim; A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela...*, op. cit., passim; Gerrit Groenhuis, *De predikanten. De sociale positie van de gereformeerde predikanten in de Republiek der Verenigde Nederlanden voor ± 1700*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1977.

z rodu książąt orańskich, forsujące politykę zaczepno-wojenną, zdobywczą, militarystyczną, a także ekspansywną dyplomację na arenie międzynarodowej, mającą w ten sposób ustanowić Republikę pełnoprawnym państwem i mocarstwem oraz przeciwstawić się zakusom podboju ze strony Hiszpanii. Z tą partią współpracowali na ogół (nie zawsze) predykanci (*predikanten*) – szeroka grupa kaznodziejów, zagrażających kalwinów, rygorystycznych moralnie, liczących na wzmożenie swych wpływów społecznych dzięki umacnianiu przez oranżystów retoryki „obrony wiary” jako narzędzia ich ekspansywnej polityki. Po drugiej stronie stali regenci – patrycjuszowscy i wielkomieszczkańscy zarządcy miast oraz instytucji prowincjonalnych i komunalnych. Ci prowadzili politykę pacyfistycznego izolacjonizmu, dążąc do utrwalenia gospodarczego dobrobytu i politycznej stabilności państwa i oligarchii mieszczańskiej, a przede wszystkim, po prostu, do umocnienia własnego dobrobytu i władzy. Oranżyści, nie bez racji podejrzewani o kryptomonarchiczne tendencje, pielęgowali – co naturalne – model dworzanina, kosmopolity, *gentiluomo* albo militarnego wodza. Regenci zaś zasadniczo propagowali model obywatela Republiki jako lokalnego patrioty, rozwijającego „przyrodzone” cnoty nacji niderlandzkiej: umiłowanie rodziny i rodzimej ziemi, „własnego” niderlandzkiego pejzażu, gospodarności i aktywności w „swoim kraju”, powściągliwości i skromności, kryjącej zamożność. Czasem wszakże, gdy chcieli podkreślić swe aspiracje do oligarchicznej władzy w Republice, do wyższego statusu paraarystokratycznego, quasi-senioralnego, sięgali po model dworskiego *gentiluomo*. Pomiędzy tymi politycznie uwarunkowanymi modelami społecznymi funkcjonowały modele portretu holenderskiego, przez regentów wykorzystywane manipulacyjnie i wedle aktualnych potrzeb: raz zamawiali oni wizerunki w konwencji realistycznej, pozbawionej splendoru i reprezentacji, kiedy indziej – jak to widzieliśmy – sięgali do międzynarodowej, italianizowanej bądź flamizowanej konwencji pastoralnej, „ogrodowo-parkowej” albo paradno-dworskiej. Warszawski portret Flincka niewątpliwie ma jednak wyrażać tę pierwszą strategię propagandową: ukazuje postać w bardzo powściągliwym stroju, w rodzimym krajobrazie wiejskim, akcentując cnoty obywatelskie i lokalno-patriotyczne wedle opisanej na początku kliszy. Stanowi akces po stronie lokalno-patriotycznej ideologii regenckiej.

Oba modele życia – dworskiego i obywatelskiego – oraz dwie fascynacje – pejzażem Włoch (italianistycznym) oraz rodzimym holenderskim (realistyczno-topograficznym, rustykalno-wiejskim) – znajdują ucieleśnienie w osobie Constantijna Huygensa (1596–1697)³⁸. Ten niezwykle reprezentant najwyższej elity społeczeństwa



il. 18 | fig. 18

Jacob A. Backer, *Portret nieznanego mężczyzny* / *Portrait of an Unknown Man*, ok. | ca. 1647, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister

fot. archiwum autora | photo author's archive

il. 19 | fig. 19

Jacob A. Backer, *Portret nieznaney kobiety* / *Portrait of an Unknown Woman*, ok. | ca. 1647, Colección Torelló, Llenzo-Barcelona

fot. archiwum autora | photo author's archive

³⁸ Hendrik A. Hofman, *Constantijn Huygens (1596–1687). Een christelijk-humanistisch bourgeois-gentilhomme in dienst van het Oranjehuis* / *A christian-humanist bourgeois-gentilhomme in service of the House of Orange*, Rijksuniversiteit Utrecht, Utrecht 1983; *Constantin, leven en werk van Constantijn Huygens*,

holenderskiego i jeden z najwyższych autorytetów w ówczesnym życiu społecznym i kulturalnym może być – o dziwo – świetnym przykładem dla tendencji, jakie prezentuje i jakim się przeciwstawia warszawski obraz Flincka.

Ojciec Huygensa, Christiaan, sekretarz Wilhelma I Orańskiego, wychował go w modelu światłej, wszechstronnej edukacji dworsko-humanistycznej. Constantijn szkolił się w naukach ścisłych, przyrodniczych i historycznych, poznawał literaturę, retorykę, etykę i filozofię, studiował prawo na uniwersytecie w Lejdzie. Oczywiście wyćwiczył się biegle w językach: łacinie i grece oraz językach nowożytnych, będących w użyciu w kosmopolitycznych środowiskach dworskich ówczesnej Europy; znał, poza niderlandzkim, włoski, francuski, niemiecki, angielski i hiszpański. Ojciec zadbał też o jego erudycję w dziedzinie poezji, muzyki i sztuki. W 1611 roku zlecił grafikowi Hendrickowi Hondiusowi udzielanie synowi lekcji rysunku (jako nauczyciel brany był najpierw pod uwagę Jacques de Gheyn Mł., ale ten odrzucił propozycję)³⁹. Pozwoliło to młodemu Huygensowi zajmować się potem amatorskim projektowaniem architektury⁴⁰. Wykształcony także muzycznie, Constantijn nauczył się perfekcyjnie grać na skrzypcach i lutni; w wieku jedenastu lat dawał publiczne koncerty w kręgach dyplomatów i dworzan haskich; potem koncertował też przed Karolem I, królem Anglii. Skomponował później ponad 800 utworów (zachowanych 39 w *Pathodia sacra et profana*, wydanych w Paryżu w 1639 r.). Odbił wiele podróży, poznał Włochy, Anglię, Niemcy. W czasie praktyki dyplomatycznej przebywał wielokrotnie w Wenecji i Londynie. W 1625 roku mianowany został sekretarzem Fryderyka Henryka i do końca swego długiego życia (zm. w 1687) miał pozostać w służbie kolejnych stadhouderów orańskich: Wilhelma II i III. Pełnił szereg ważnych misji dyplomatycznych, niekiedy bardzo trudnych, jak funkcja pośta na dworze Ludwika XIV, króla francuskiego, w latach 1661–1665. Był światowcem, obeznanym z obyczajami europejskich dworów oraz środowisk naukowych i artystycznych. Miał kontakty z wieloma wybitnymi postaciami świata polityki i nauki⁴¹. Znał osobiście Francisca Bacona i Johna Donne'a (którego pisma tłumaczył), korespondował z Kartezjuszem, z Corneille'em dyskutował o języku poezji i zasadach wersyfikacji francuskiej. Znał też dobrze właściwie wszystkich ówczesnie znaczących holenderskich uczonych, pisarzy i artystów. Związani z nim byli filologowie i poeci: Daniel Heinsius, Pieter C. Hooft, Gerbrand A. Bredero, Joost van den Vondel, a jego początkom literackim patronował Jacob Cats. Zatrudniał dla siebie bądź dla księcia orańskiego malarzy: Rembrandta, van Honthorsta, Jordaensa i całą rzeszę artystów z różnych środowisk.

Kosmopolityzm i etos uczonego – obywatela uniwersalnej Rzeczypospolitej Nauk i Sztuk, a zarazem wytrawnego dworskiego *gentiluomo*, łączył Huygens z głęboką czcią dla rodzimej

red. Tanja G. Kootte, kat. wyst., Museon, Haga, 28 marca – 31 maja 1987; Paleis Het Loo, Apeldoorn, 21 czerwca – 21 września 1987, Waanders, Zwolle 1987; Leendert Strenght, *Constantier. Het leven van Constantijn Huygens*, Querido, Amsterdam 1987; *Huygens in Noorder Licht. Lezingen van het Groningse Huygens-symposium*, red. Nanne Frederik Streekstra, Petrus E. L. Verkuyl, Rijksuniversiteit, Groningen 1987; *Constantijn Huygens 1596–1686. Het tweede Groningse Huygens-Symposium*, red. Nanne Frederik Streekstra, Rijksuniversiteit, Groningen 1997.

³⁹ A. R. E. de Heer, *Het tekenonderwijs van Constantijn Huygens en zijn kinderen* [w:] *Leven en leren op Hofwijck*, red. Victor Freijser, Delftse Universitaire Pers, Delft 1988, s. 43–63.

⁴⁰ G. Kamphuis, *Constantijn Huygens, bouwheer of bouwmeester*, „Oud Holland” 1962, 77, s. 151–180; Wouter Kuyper, *Dutch Classicist Architecture. A Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700*, Delft University Press, Delft 1980, passim; Robert van Pelt, *Man and Cosmos in Huygens' 'Hofwijck'*, „Art History” 1981, vol. 4; *Leven en leren...*, op. cit.; Frans R. E. Blom, H. G. Bruin, Koen A. Ottenheym, *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag*, Walburg Pers, Zutphen 1999.

⁴¹ *Constantijn Huygens. Zijn plaats in geleerd Europa*, red. Hans Bots, University Press Amsterdam, Amsterdam 1973.

tradycji, kultury i pejzażu – czyli z modelem obywatela Republiki Niderlandzkiej. Doskonałym tego wyrazem – także literacko – są jego utwory poetyckie. Poemat *Batava Tempe* (1621) chwali urodę Hagi i pięknej lipowej alei na Voorhout, gdzie mieszkał, zawiera porównanie z innymi miastami oraz opisuje życie codzienne w różnych porach dnia i roku; przenosi w realia niderlandzkie tradycję Wergiliuszowej i Teokrytowej bukoliki oraz włoskiej poezji sielskiej. W poemacie *De uytlandige Herder* [Pasterz na obczyźnie] (1622), napisanym w Anglii, gdy był tam sekretarzem poselstwa, Huygens wkłada w usta samotnego pasterza, siedzącego w scenarii nadmorskiej plaży, pieśń skargi i tęsknoty za ojczystym pejzażem, którego wspomnienie czyni go obojętnym na uroki przyrody obcego kraju, o tyle tylko pięknej, o ile przypomina niderlandzką krainę diun. *Stedestemmen* [Głosy miast] (1624) to cykl wierszy o miastach holenderskich, ich chwalebnej historii i teraźniejszości. Przeniesieniem modelu włoskiej *villeggiatura* w obszar pejzażu niderlandzkiego i rodzimej wiejskiej kultury życia arystokratycznego jest poemat *Hofwijck* (1651), opisujący własną rezydencję podmiejską i jej ogród. *Zee-straat* [Droga nad morze] (1667) stanowi panegiryk na cześć połączenia drogowego Hagi z wybrzeżem, którego był inspiratorem i fundatorem. Pochwała rozsądnego stylu życia Holendrów kryje się w satyrze *Kerkyraia mastyx*, 't *Kostelijck mal* (1622), ośmieszającej modę na cudzoziemszczyznę w strojach. W farsie *Trintje Cornelis* (1653) Huygens, adaptując awanturniczy wątek z *Dekameronu* Boccaccia – wątek zemsty uwiedzionej niewiasty – udowodnił, że potrafi zejść z wysokiego diapazonu języka dworskiego w obszar mowy potocznej; z fenomenalną sprawnością i lingwistyczno-filologiczną zręcznością zderzył tam dialekty niderlandzkie – holenderski i południowobrabancki. Poezja Huygensa zawiera w sobie oba aspekty, które interesują nas w odniesieniu do siedemnastowiecznego portretu holenderskiego. Jest fenomenalna w opisie, rejestracji i dokumentowaniu rodzimego świata: pejzażu, widoków, pogody i klimatu, codziennego życia. Rzeczowa w tym i sprawna, a zarazem – giętka, efektowna, finezyjna. Świadomie anektująca, adaptująca i rozgrywająca różne konwencje i tropy tradycji literackiej. Raz klasyczno-antyczna w stylu, kiedy indziej barokowo-włoska, z ducha Mariniego. Nierzadko dziwaczna czy uduchowiona. Przemyślna i wykoncypowana. Aluzyjna i prowadząca grę z wyobraźnią i *memorią* czytelnika. Zaskakująca śmiałymi porównaniami i metaforami. Intrygująca oryginalnymi zderzeniami słów i efektownymi obrazami literackimi. Słowem – poezja prawdziwie kosmopolityczna, odwołująca się do dworskich wzorców włoskich i italianistycznych, a zarazem realistyczna w opisie codzienności i rodzimego pejzażu.

Potwierdzają tę postawę zainteresowania i poglądy Huygensa w dziedzinie sztuki, wyłożone w jego autobiografii, pisanej po łacinie w latach 1629–1631⁴². Najstojniejszym jej fragmentem, analizowanym setki razy przez badaczy, jest nader inteligentne porównanie twórczości młodych lejdejczyków: Rembrandta i Lievensa, wyraźnie eksponujące opozycję między stylem rodzimym a italianizowanym (obaj młodzi malarze, pisze Huygens, emulują wzory włoskie i rubensowskie, nie odbywszy podróży edukacyjnej do Italii, czerpiąc z lokalnej

⁴² Tłum. niderl.: *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, vertaald door Albertus H. Kan, Donker, Rotterdam 1946 (drugie wydanie: Rotterdam 1971); Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, vert. [uit het Latijn] en toelichting: Christiaan Lambert Heesakkers, red. Maria Adriana Schenkeveld-van der Dussen, Querido, Amsterdam 1971. O zainteresowaniach Huygensa sztuką: J. A. Worp, *Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd*, „Oud Holland” 1891, 9, s. 123–128; B. A. M. Feer, *Constantijn Huygens. Kunstkenner en adviseur* [w:] *Constanter, leven en werk van Constantijn Huygens*, op. cit., s. 19–21; A. Nieuwenhuis-Van Berkum, *Huygens als kunstadviseur. Schilders, aankopen en opdrachten* [w:] *Huygens in Noorderlicht...*, op. cit., s. 113–126; Hans Vlieghe, *Constantijn Huygens en de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd*, „De zeventiende eeuw” 1987, 3/2, s. 119–121; Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, DuMont, Köln 1996 (2. wyd.), s. 202–223; Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Butler & Tanner Ltd, Frome and London 1999, s. 9–12.

tradycji i miejscowych zasobów kolekcjonerskich)⁴³. Ale równie ciekawa jest jego relacja ze znajomości z innymi artystami (lub wiedzy o nich), mająca być swoistym *who is who* ówczesnej sztuki holenderskiej. Huygens wymienia blisko trzydziestu twórców. Ów przegląd artystów, uznanych za wybitnych, służy gloryfikacji rodzimej sztuki i zarazem ukazaniu własnych wyborów artystycznych. Ekspozowani są w tym wyborze wybitni, kosmopolityczni italiści: Jacques de Gheyn, scharakteryzowany jako „artysta najwyższego poziomu” i jako genialny grafik, doskonały malarz i projektant ogrodów, oraz Hendrick Goltzius, określony jako największy grafik, jaki kiedykolwiek działał w dziejach, lecz słabszy malarz. Rubens występuje tu w roli „jednego z siedmiu cudów świata”, „księcia malarzy”, „Apellesa między malarzami”. Następnie Huygens opisuje dwóch malarzy portretów. Paulusa (chodzi o Jana Anthonisza) van Ravesteyna z Hagi uznaje za doskonałego portrecistę, który niesłusznie, zdaniem autora, pozostaje niedoceniany. Michiel van Mierevelt natomiast jest w tej dziedzinie prawdziwym *princeps*, dziedzicem tradycji największych mistrzów portretu – Holbeina i Pourbusa. W tym zestawieniu tkwi wyraźna tendencja: pierwszy z obu malarzy reprezentuje formułę międzynarodowego portretu dworskiego, drugi – formułę rodzimego portretu mieszczańskiego.

Ponadto Huygens wymienia ponad dwudziestu innych artystów, m.in.: van Honthorsta, Bloemaerta, Lastmana, Jana Wildensa, Cornelisa van Poelenburcha, Mosesa van Uyttenbroeck (Wttenbroeck), Esaiasa van de Velde, Jana van Goyena, Johannes Torrentiusa. Zwraca przy tym uwagę na rozkwit malarstwa pejzażu (co odzwierciedla szczególnie jego zainteresowanie obrazowaniem przyrody, widocznym w jego poezji): „Wysyp [plon] malarzy pejzażu jest w naszych Niderlandach zaiste tak wielki i tak już słynny, że kto by chciał ich wszystkich wymienić, jednego po drugim, musiałby zapełnić całą książkę”⁴⁴. I znów, charakterystyczne w tym wyborze pejzażystów jest zestawienie italiistów, takich jak Poelenburch, tworzący fantazyjne krajobrazy przypominające scenerię włoskiej Kampanii, czy van Wttenbroeck, malujący wizje malowniczych gęstwin leśnych i pejzaże pastoralne, z mistrzami jednotonalnych, realistycznych widoków, jak van de Velde i van Goyen. Widać w tym znamienne dla Huygensa postawę, łączącą modną fascynację Italią, jej kulturą i przyrodą, z przywiązaniem do rodzimego pejzażu Niderlandów.

Warszawski portret Flincka odwołuje się w ujęciu pejzażu do tej drugiej rodzimej konwencji. Przedstawia urokliwy, choć bardzo zwyczajny, niderlandzki krajobraz wiejski, pod wielką masą chmurnego nieba. Przejmuje w tym ujęciu formułę topograficznego, tonalnego, monochromatycznego pejzażu Pietera de Molijna, Salomona van Ruysdaela, Jana van Goyena, Pietera de Neyna (il. 20) i innych mistrzów. Ten typ krajobrazu, rozwinięty także w dziedzinie marynistycznej (Jan i Julius Porcellis, Simon de Vlieger, van Goyen i Jan van de Cappelle), stał się powszechną modą w późnych latach dwudziestych, a zwłaszcza w latach trzydziestych i czterdziestych. Simon Schama i Walter S. Gibson słusznie wskazali na jego polityczno-wspólnotowy charakter. Był formułą retoryki tożsamościowej i „geografii

⁴³ Jan Białostocki, *Lievens i Rembrandt* [w:] *Jan Lievens. Ein Maler im Schatten Rembrandts*, red. Rüdiger Klessmann et al., kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunshwik, 6 września – 11 listopada 1979, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979, s. 13–20; Gary Schwartz, *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Belser, Stuttgart [u.a.] 1987, s. 72–77; Rudolf E. O. Ekkart, *Rembrandt, Lievens en Constantijn Huygens* [w:] *Christiaan Vogelaar et al., Rembrandt & Lievens in Leiden*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 4 grudnia 1991 – 1 marca 1992, Waanders, Zwolle 1991, s. 48–59; Ernst van de Wetering, *Rembrandt's Beginnings – an Essay* [w:] Ernst van de Wetering et al., *The Mystery of the Young Rembrandt*, kat. wyst., Staatliche Museen Kassel, 3 listopada 2001 – 27 stycznia 2002; Rembrandthuis, Amsterdam, 20 lutego – 26 maja 2002, Edition Minerva, Wolfratshausen 2001, s. 22–57, zwł. s. 24–27.

⁴⁴ *De jeugd van Constantijn Huygens...*, op. cit., s. 73.



patriotycznej”⁴⁵. Pejzaż lokalny, rodzimy, alternatywny wobec włoskiego, italianizowanego, czy też fantastyczno-kosmicznej *Weltlandschaft* Patinira i Bruegla, miał określać miejsce wspólnotowe – krainę własną Nederlandczyków (Holendrów), obszar ich posiadania, gospodarowania, opanowywania przyrody, poddawania sobie lądu i wody – brania ich we władanie. Pejzaż taki pełnił funkcje instrumentu budowania wspólnotowej tożsamości Holendrów oraz instrumentu propagandy politycznej, która potwierdzać miała niepodległość i państwową legalność Republiki Niderlandzkiej, w świetle prawa międzynarodowego nieuznaną na europejskiej arenie politycznej aż po traktat westfalski (Münster, 1648). Miał pokazywać zakorzenienie Holendrów na ich ziemi oraz ich rdzenne, lokalne przywileje, związane z ziemią, miejscem, topografią. Obraz warszawski prezentując przedstawiciela klasy regentów w niderlandzkim pejzażu, niewątpliwie do tej ideologii rodzimości się odwołuje.

il. 20 | fig. 20

Pieter de Neyn,
Krajobraz holenderski
| *Dutch Landscape*,
1626 (?), Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

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

⁴⁵ Simon Schama, *Dutch Landscapes. Culture as Foreground* [w:] Peter C. Sutton et al., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 2 października 1987 – 3 stycznia 1988; Museum of Fine Arts, Boston, 3 lutego – 1 maja 1988; Philadelphia Museum of Art, 5 czerwca – 31 lipca 1988, Museum of Fine Arts, Boston 1987, s. 64–83; Walter S. Gibson, *Pleasant places. The rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, University of California Press, Berkeley 2000. Zob. też: Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, C. Hanser, München 1992; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000 oraz idem, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Hirmer, München 2006.

Warszawski obraz Flincka stanowi też ostentacyjny wybór konwencji alternatywnej wobec dworskiej nie tylko przez rodzimość scenerii – także poprzez przyjętą formułę artystyczną. Tak jak topograficzno-realistyczne pejzaże tonalno-monochromatyczne, należy do wytworów tzw. *snelle technieken* – „szybkiej manieri”. Był to specyficzny sposób produkowania obrazów małoformatowych, w ograniczonej palecie barwnej, malowanych szybkim ruchem pędzla, szorstko, bez wygładzenia i oddawania detali – a więc techniki taniej i efektywnej.

Powstanie i popularyzację tej metody w latach dwudziestych i trzydziestych XVII wieku wiązano z różnymi przyczynami. Jonathan I. Israel tłumaczył *snelle technieken* kryzysem ekonomicznym, jaki nastąpił w Niderlandach północnych po wygaśnięciu rozejmu z Hiszpanią w 1621 roku, wprowadzeniu przez nią embarga na produkty holenderskie w handlu światowym, załamaniu się (a przynajmniej ograniczeniu) wolnego holenderskiego handlu zamorskiego, wreszcie po załamaniu się handlu śledziami i drewnem w rejonie bałtyckim⁴⁶. Według Israela, nowe formy sztuki: „szybka technika”, redukcja drogich barwników i pigmentów, zubożenie zakresu zleceń a rozwój wolnego rynku, opartego na zasadzie „tanio a dużo” – były bezpośrednim wynikiem kryzysu⁴⁷. John Michael Montias, Marten Jan Bok i Michael North uznali natomiast „szybką manierę” za próbę poszerzenia pola rynkowego, za specjalną ofertę dla potencjalnych klientów, mającą funkcjonować obok systemu zleceń oficjalnych i prywatnych. Szybka technika malarska miała być wytworem wolnego rynku sztuki w ówczesnej Holandii i sposobem na jego zapewnienie. Nowy typ obrazu sprzedawał się łatwo, ponieważ był tani. Zarazem wytwarzał popyt, bo produkowany masowo, generował modę na „rzecz prostą, ale wyrafinowaną malarsko”⁴⁸. Wydaje się, że najbardziej sensownym kierunkiem interpretacji byłoby traktowanie „szybkiej manieri” jako szczególnego konceptu, inwencji artystycznej, pomysłu na nowy typ obrazu. Miał on cieszyć widza nowością ujęcia (*novitas*) i ekscytować go wirtuozerią osiągniętą znikomymi środkami – na miarę słynnego wzorca Apellesa, malującego czterema ledwie barwami: białą, ochrą, czerwienią i czernią (Pliniusz, *Historia naturalis*, XXXV, 50)⁴⁹. Motywacje podejmowania tej „Apellesowej inwencji” bywały jednak u poszczególnych twórców różne, zależne od ich sytuacji społecznej czy finansowej, acz zawsze stanowiły świadomą strategię w budowaniu kariery⁵⁰.

⁴⁶ Jonathan I. Israel, *Adjusting to hard times. Dutch art during its period of crisis and reconstructing (c. 1621 – c. 1645)*, „Art History” 1997, vol. 20, no. 3, s. 449–476; idem, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Clarendon Press, Oxford 1995, s. 863–881.

⁴⁷ Krytykę tej tezy przeprowadziłem w rozdziale *Snelle technieken – „szybka maniera”: inwencja artystyczna i wytwór nowego gustu, pomysł na poszerzenie rynku sztuki czy rezultat kryzysu gospodarczego?* [w:] Antoni Ziemia, *Iluzja i realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 265–275.

⁴⁸ John M. Montias, *Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art*, „Art History” 1987, vol. 10, s. 455–466; idem, *The influence of economic factors on style*, „De Zeventiende Eeuw” 1990, 6, s. 49–57; Marten J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt 1580–1700 / Supply and demand in the Dutch art market, 1580–1700*, Universiteit Utrecht, Utrecht 1994, s. 116–117; Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln–Weimar–Wien 1992, s. 120–124; Michael North, *Kunst en handel. Culturele betrekkingen tussen Nederland en steden in het zuidelijke Oostzeegebied* [w:] Karel Davids, Jan Lucassen, *A Miracle Mirrored. The Dutch Republic in European Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 286–287.

⁴⁹ W tym kierunku – uznania formuły tonalnej, monochromatycznej za świadomie wybrany model retoryczny – idą intencje artykułu Erica J. Sluijtera (*Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer* [w:] Christian Vogelaar et al., *Jan van Goyen*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, 12 października 1996 – 13 stycznia 1997, Waanders, Leiden–Zwolle 1996, s. 39–59, zwł. s. 45–48) oraz Lawrence’a O. Goeddego (*Naturalism as Convention. Subject, style, and artistic self-consciousness in Dutch landscape* [w:] *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, s. 129–143).

⁵⁰ A. Ziemia, *Iluzja i realizm...*, op. cit.

Zapewne rację miał Samuel van Hoogstraten, twierdząc, że wielu artystów obrało formułę szybkiej i taniej produkcji obrazów nie tyle dla zysku, ile dla zdobycia sławy pośród amatorów sztuki, i podkreślając w opisie techniki Jana van Goyena świadomą rywalizację (*wedstrijd*) z inwencjami Jana Porcellisa i François de Knipppbergena – a więc z mistrzami jednotonalnych, „szarych” lub „brunatnych” pejzaży i marin (*grisailles*, *brunetjes*). Van Hoogstraten uważał, że istotą maestrii takich malarzy i zwłaszcza van Goyena było zapanowanie nad „chaosem naturalnych barw” i wydobywanie wirtuozerią pędzla i pewnością ręki prawdziwego, ukrytego pod tym chaosem ładu świata⁵¹. Ograniczenie palety i skromna technika tym bardziej świadczyły o owej wirtuozerii, przywołując wspomniany wzorec Apellesa u Pliniusza, a także powszechnie znany model „dworskiej”, wytwornej nonszalancji z piśmiennictwa manierystycznego (*sprezzatura* u Baldassare Castiglione) – owego wrażenia pozornie łatwej kunsztowności, tym większej, im większe trudności techniczne pokonującej.

Z kolei w przypadku Jana van de Cappellego można powiedzieć, że kto jak kto, ale ten akurat artysta nie musiał poddawać się dyktatowi oszczędności w trybie pracy i produkcji. Należał bowiem do zamożnej elity amsterdamskiej, jako kupiec, handlarz dziełami sztuki i wybitny kolekcjoner. W latach 1648/1649–1660 stał się mistrzem prostej, „cichej” maryny, jak sądzę, wcale nie w wyniku procesów czysto ekonomicznych, gry popytu i podaży, oszczędności warsztatowych. Nie musiał szukać uzupełnienia w dochodach pomiędzy zyskowymi zleceniami poprzez malowanie obrazków w *snelle technieken*. Żył już w okresie ponownej koniunktury gospodarczej Niderlandów i sam skądinąd był wystarczająco bogaty. Wydaje się przeto, że dokonany przezeń wybór najskromniejszego gatunku maryny wynikał z zupełnie innych powodów. Sam kolekcjoner tworzyć chciał dzieła kolekcjonerskie, nauczony popularnością obrazków Porcellisa i de Vliegera w kręgach zbieraczy. Dlatego wybrał modus obrazu intymnego, niewielkiego, pozornie skromnego malarsko, a przecież wirtuozerskiego (np. *Statki w czasie flauty*, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia) – nadający się do ówczesnego modelu kolekcjonerstwa. Kolekcjonerstwa, które już wtedy w znacznym stopniu przestawiło się z gromadzenia wyłącznie dzieł „wypracowanych” na takie, które okazywały swój malarski kunszt w „spontanizmie” dukcie pędzla i w emocjonalnym nastroju. Van de Cappelle stworzył dla nich nowy rodzaj ekspresji przedstawień marynistycznych. Żywioł morski sprowadził do aury kompletnego wyciszenia przybrzeżnych wód i śródlądowych rzek i kanałów. Była to nowość (choć nie bez pierwowzorów w malarstwie Porcellisa czy de Vliegera). Zastosowana na szerszą skalę, w wielu obrazach, stawała się, jak to innowacja, atrakcyjna. Van de Cappelle wcale też nie produkował obrazów masowo, lecz tworzył je w mniejszych ilościach, zapewne właśnie z nadzieją, że kupią je wytrawni znawcy z kręgu elity społecznej i artystycznej. Ludzie, którzy docenią subtelność walorów barwnych i nastroju, a nie będą za wszelką cenę szukać malarskiego „efekciarstwa”.

W warszawskim obrazie (i wspomnianych obrazach pokrewnych), Flinck, optując za *snelle technieken*, jako specyficzną konwencję i inwencję artystyczną, połączył ją z przesłaniem ideologiczno-propagandowym. Prezentując portretowanego mężczyznę z klasy regentów wedle modelu powściągliwego, zacnego obywatela oraz zgodnie z ideologią lokalnego „patriotyzmu holenderskiej ziemi”, stworzył dzieło alternatywne wobec mody dworskiej i kosmopolitycznej. Dał więc swemu zleceniodawcy idealny wizerunek tożsamościowy, oddający zapewne jego status, przynależność społeczno-polityczną oraz poglądy ideologiczne.

⁵¹ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Fransois van Hoogstraeten, Dordrecht 1678, cyt. za: E. J. Sluijter, *Jan van Goyen als marktleider...*, op. cit., s. 45–46.

| *Modus Rusticus* as a Model of Dutch Social Identity in Seventeenth-Century Dutch Portrait Painting: A Painting by Govaert Flinck in the National Museum in Warsaw

Erasmus of Rotterdam, in his *Adagia*, presented an idealized picture of the inhabitants of the Netherlands: “If you look at the manners of everyday life, there is no race more open to humanity and kindness or less given to wildness or ferocious behavior. It is a straightforward nature, without treachery or deceit and not prone to any serious vices except, that is, a little given to pleasure, especially to feasting.”¹

In seventeenth- and eighteenth-century Dutch literature, the common stereotype of a Dutchman was that of a diligent, honest, prudent, responsible, modest, morally upright, modestly dressed, God-fearing, hardworking, orderly, open and hospitable citizen.² Such stereotype was often combined with another – that of the valiant patriot and devoted Calvinist: brave in combat, non-compromising in his love of freedom, pious in his faith, active in his civic duty, energetic in his profession, proud and self-contented. Both of these models of moral virtue – of the “good-natured,” peaceful, town-dwelling citizen, as well as the expansive citizen-patriot – can be found in historiographical works such as: Emanuel van de Meteren’s *Belgische ofte Nederlantsche Historien, van onse tijden* (Delft, 1595, 1605, revised edition: *Historie der nederlandscher ende haerder na-buren oorlogen ende geschiedenissen*, The Hague, 1614), Hugo Grotius’s *Tractaet vande Outheyt vande Batavische nu Hollandsche Republique* (The Hague, 1610), and *Nederlandtsche Jaerboecken en historien, sedert het jaer MDLV tot het jaer MDCIX* (Amsterdam, 1681), Pieter Hooft’s *Nederlandsche Historien* (Amsterdam, 1642), Caspar Wachtendorp’s *Oude Hollandsche Geschiedenissen* (Amsterdam, 1645), and Pieter Christiaensz Bor’s *Oorspronck, begin en vervolgh der Nederlandsche Oorlogen, beroerten, en borgelyke oneenigheden, beginnende met d’opdracht der selve Landen, gedaen by Keyser Karel den Vijfden* (Amsterdam, 1679–1684). The aforesaid models can also be found in descriptions of the society and country in: Romeyn de Hooghe’s *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden* (Amsterdam, 1706), and in Johannes le Francq van Berkhey’s *Naturlyke Historie van Holland* (Amsterdam, 1769–1779), in descriptions and chronicles of towns (about Amsterdam: Melchior Fokkens, 1664; Olfert Dappert, 1665; Tobias van Domselaer, 1665; about Delft: Dirck van Bleyswijk, 1667; about Haarlem: Samuel

¹ Quoted after: Simon Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (London: Fontana Press, 1991), p. 7. See *The ‘Adages’ of Erasmus*, ed. and trans. by Margaret Mann Philips (Cambridge: Cambridge University Press, 1964), p. 211.

² Antoni Ziemba, “Etos narodowy w Niderlandach XVI–XVIII wieku,” in Ziemba, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku* (Warsaw: Neriton, 2000), pp. 75–124.

Ampzing, 1628; about Leiden: Jan Jansz Orlers, 1641; about Dordrecht: Matthijs Balen, 1677),³ as well as in moralizing works, such as Johan van Beverwyck's *Schat der gesontheit* (Dordrecht, 1656), and Jan Luyken's *Het Leerzaam huisraad* (Amsterdam, 1711).

A similar stereotypical image of the people of the Northern Netherlands was presented by many foreigners writing about Holland, such as the English in the mid-seventeenth century (John Keymer, Thomas Culpeper, Henry Robinson) and the latter half of the seventeenth century (Josiah Child, William Petty), who attributed the Republic's economic boom to the ethical virtues of the Dutch, as presented in the first model. At times, this cliché was revised, such as in the negative propaganda descriptions deriving from the period of the long-lasting Anglo-Dutch conflict (Owen Felltham, Robert Fergusson),⁴ referring to modesty as crudeness, diligence as greed and the love of freedom as a tendency to rebelliousness, etc.⁵

The most comprehensive characterization of the Dutch in the seventeenth century, referring mainly to the stereotype of a "dutiful citizen and townsman," was presented by Romeyn de Hooghe in 1706 in his *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden*. In his own – as well as his predecessors' – eyes, the Republic was "the most admirable, freest and safest country ever known." This was attributed to the features distinguishing the local people from those of other European states: "[...] in other countries, glory is expressed in boastful demonstrations of flags and banners, while here it is reflected in diligent and modest work; elsewhere, they boast about the excessive expenditure of money [...], whereas here they value life without debt." What further distinguishes the Dutch is their deep respect for trade as opposed to the feudal-aristocratic model of life, their rational thought, pragmatism, and lack of superstition, unparalleled industriousness, diligence, meticulousness, reliability of men in business, and women attending the home and family. And further – their constraint, love of peace, lack of aggressiveness, lack of ostentatiousness in daily life, love of silence and gentle behaviour.⁶ This stereotype, even though it completely lost its real value in the hectic "Age of Wigs" – the eighteenth century, prevailed until the end of the nineteenth century, and endures to this day, albeit in the form of tourist and trade advertisements. In principle, this old stereotype provided the basis for the interpretational visions of Dutch culture and art by the likes of Hegel, Thoré-Bürger and Fromentin.⁷

³ Melchior Fokkens, *Beschrijvinge der Wijd-Vermaerde Koop-Stadt Amsterdam* (Amsterdam: Doornick, 1664); Olfert Dappert, *Historische beschryving der stad Amsterdam* (Amsterdam: Jacob von Meurs, 1663); Tobias van Domselaer et al., *Beschryving der Stat Amsterdam van haar eerste beginselen oudtheydt vergrotingen en gebouwen en geschiedenis tot op den jare 1665* (Amsterdam: [s.n.], 1665 [sic!]); Dirck van Bleyswijck, *Beschrijvinge der Stadt Delft* (Delft: Arnold Bon, 1667); Samuel Ampzing, Petrus Scriverius, *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland* (Haarlem: Adriaen Rومان, 1628); Jan Jansz Orlers, *Beschrijvinge der Stad Leyden* (Leiden: Andries Jansz Cloeting, 1641); Matthijs Jansz Balen, *Beschrijvinge der Stad van Dordrecht* (Dordrecht: Symon Onder de Linde, 1677).

⁴ Owen (Oliver) Felltham, *A brief character of the Low-countries under the States. Being three weeks observation of the vices and virtues of the inhabitants* (London: [s.n.], 1648) (further editions: 1652, 1659, 1676, 1699 and *A Voyage to Holland or the Dutchman Described*, Dublin: [s.n.], 1746); Robert Fergusson, *An Account of the Obligations the States of Holland Have to Great Britain* (London: [s.n.], 1711). See Douglas Coombes, *The conduct of the Dutch. British Opinion and the Dutch Alliance during the War of Spanish Succession* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1958), passim.

⁵ Joyce Oldham Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978), passim.

⁶ Romeyn de Hooghe, *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden*, vol. 1–2 (Amsterdam: Jan Ten Hoorn, 1706–1707), passim. See William Harry Wilson, *The art of Romeyn de Hooghe. An atlas of European late Baroque culture*, diss. (Harvard: Harvard University, 1974); Schama, *The Embarrassment of Riches...*, op. cit., pp. 67ff.

⁷ See Jan Białostocki, "Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), pp. 421–6; Agnieszka Rosales Rodriguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej* (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008).

Needless to say, this cliché – by its very nature – was an oversimplification and generalization, which did not in fact apply to every incident in public and private life. It did not take into account the historic and social facts, such as the growing tendency to indulge in royal splendour in the times of Frederick Henry, William II and William III, or the similar phenomenon among Amsterdam patricians in the second half of the century, when Amsterdam's grand Town Hall was erected in all its palatial splendour – a symbol of that city's lust for power, in contrast to the Orangist Hague, or the characteristic paratitular "spectacularization" of public life, described by William S. Heckscher using the example of the Dutch "anatomy lessons" and by Daniël P. Snoep's regarding propagandist art.⁸

Furthermore – both the aforementioned stereotypes were subject to clear party and/or political manipulation. The pro-war Orangist Party willingly used the expansive model of the citizen-soldier: the brave patriot and uncompromising protector of the purity of faith. The virtues of fortitude, enterprise, decisiveness, tenacity and strength of character were particularly propagated in texts advocating the Orange Party's policies – for example, supporting the propaganda of William II's militaristic policy in Lambertus van den Bosch's *Leeven en Daden der Doorluchtigste Zeehelden* (Amsterdam 1676, 1683). On the other hand, this stereotype of a "peaceful, dutiful citizen-townsman" was a convenient propaganda tool for the parties advocating the need for isolationism and pacifism, both in the times of Johannes Oldebarneveld and Johan de Witt (such as Jacobus Lydius's *Belgium Gloriosum*, Dordrecht 1668).

Therefore, neither stereotype can be taken at face value or as a historical fact, all stereotypes shape, to a great extent, the mentality of the people they describe, making their views and behaviour subservient to them, as well as providing a model of the desired attitudes. Therefore, such stereotypes constitute an indispensable component of the national ethos. The above-mentioned rich seventeenth-century literature focusing on the national Dutch character is a clear manifestation of the need to justify the legitimacy of the young Republic as a new state on the political map of Europe.

Did this social and civic model of the seventeenth-century Dutchman have a direct and genuine reflection in art? Indeed it did, and in many manifestations.⁹ One example is a particular group of portraits from around 1636–1646 by an outstanding student of Rembrandt, a certain Govaert Flinck, previously unknown to the public, and in 2005 included in the collections of the National Museum in Warsaw.

Flinck (born 25 January 1615 in Cleves, died 2 February 1660 in Amsterdam)¹⁰ studied from the age of 14 under Lambert Jacobsz in Leeuwarden. There Flinck met Jacob Backer, and a number of Flinck's early works, in particular his sketches, are stylistically close to Backer.¹¹ In

⁸ William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp* (New York: New York University Press, 1958); Derk Persant Snoep, *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw* (Utrecht: Alphen aan Rijn, 1975).

⁹ See i.a. Ziemba, *Nowe Dzieci Izraela...*, op. cit.; Schama, *The Embarrassment of Riches...*, op. cit.

¹⁰ For Flinck – see the monograph by: Joachim W. von Moltke, *Govaert Flinck (1615–1660)* (Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1965); Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Bd. 2: *G. van den Eeckhout – I. de Joudreville* (Landau/Pfalz: Edition PVA, 1983); Petra Jeroense, "Govaert Flinck (1615–1660). Eine Künstlerbiographie," *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 36 (1997), pp. 73–112.

¹¹ Peter van den Brink, Jaap van der Veen, *Jacob Backer (1608/09–1651)*, exh. cat., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 29 November 2008 – 22 February 2009; Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, 12 March – 7 June 2009 (Zwolle: Waanders Uitgevers, 2009), esp. "Jacob Backer als Lehrmeister" in the essay by Peter van den Brink, "'Uytmontend schilder in het groot' – exzellenter Maler im Grossen. Der Maler und Zeichner Jacob Adriaensz Backer (1608/09–1651)," pp. 82–3.

1633, he moved to Amsterdam and began working in Rembrandt's atelier, where he remained for about three years. In 1636, he began producing his own, signed works. Under Rembrandt he learned how to paint biblical and mythological works and allegories, becoming a sought-after specialist, as well as portraits and landscapes. He was to become a master of landscapes.¹² One of his undisputed early works is *Landscape with a Bridge and Ruins* in the Louvre dated 1637,¹³ while the *Landscape with Obelisk* (1638, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), was long considered to be a work of Rembrandt's, until 1982, when Flinck's signature was discovered under Rembrandt's forged signature. Flinck's method of painting foliage – less free and more patchy – made it possible to attribute a further few paintings believed to be Rembrandt's landscapes to him, including *Landscape with a Bridge* in Berlin (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, **fig. 1**), *Landscape with Water Castle and Carriage* in London (Wallace Collection), *Landscape with Walled City* (former collection of the Dukes of Berwick and Alba, Madrid), *Landscape with Ruined Tower* (formerly Spencer A. Samuels Gallery, New York) and *Landscape with Ruins* (private collection, Zurich). Flinck was also a valued portrait painter, as evidenced by his commissions to paint large-format collective portraits for Amsterdam's public buildings, such as *Four Governors of the Arquebusiers Civic Guard*, (1642, Rijksmuseum, Amsterdam), *The Company of Captain Albert Bas and Lieutenant Lucas Conijn of the Arquebusiers Civic Guard* (1645, Rijksmuseum, Amsterdam) and *The Company of Captain Joan Huydecoper and Lieutenant Frans van Waveren for Voetboogdoelen* in Amsterdam (1648, Amsterdam Museum).¹⁴

In 2005, the National Museum in Warsaw bought an impressive painting by Flinck: *Portrait of a Man in a Dark Costume* (**fig. 2**). It was painted on an oak panel measuring 92 × 69 cm, and formed part of the historic collection of Stanisław Augustus Poniatowski, the last King of Poland, which was then passed down to the collection of the Radziwiłł family, where it was considered to be a portrait of Prince Mikołaj Radziwiłł “Sierotka” [the Orphan].¹⁵ Since 2006, it has been exhibited in the National Museum's Gallery of Dutch Painting.¹⁶

The depiction of the landscape in the Warsaw painting corresponds exactly to the formula developed by Flinck, which was so distinct from the style of Rembrandt and Bol. That formula is characterized by the fine spots of colour forming the foliage of the trees, the hallmark fluffiness of their canopies, the departure from the free strokes of Rembrandt in favour of a very

¹² Joshua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3: 1635–1642, trans. by Desmond Cook-Radmore (Dordrecht–Boston–London: Martinus Nijhoff, 1989); Cynthia P. Schneider, *Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints*, with contrib. by Boudewijn Bakker et al., exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C., 11 March – 20 May 1990 (Washington: National Gallery of Art; New Haven–London: Yale University Press, 1990), esp. pp. 132–45, cat. nos R1–R3 and passim; *Rembrandt's Landscapes*, Christiaan Vogelaar and Gregor J. M. Weber, eds, with contrib. by Boudewijn Bakker et al., exh. cat., Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, 22 June – 6 September 2006, Stedelijk Museum Het Prinsenhof (Zwolle: Leiden, 2006). See also Antoni Ziemba, “Nowe badania atribucyjne nad krajobrazami Rembrandta i jego uczniów,” *Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*, 7 (1995), pp. 27–46.

¹³ See items in previous note and Jacques Foucart, *Peintres rembrandtesques au Louvre*, exh. cat., Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 27 October 1988 – 27 March 1989 (Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1988), pp. 58–67.

¹⁴ Sumowski, op. cit., pp. 1146–7, cat. nos 714–5, p. 1149, cat. no. 717.

¹⁵ The face bears the number of the Stanisław August Collection “162,” painted with minium. It was sold in 1819 (as stated in the inventories drawn up by Tadeusz Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lvov 1932, cat. no. 162).

¹⁶ First published in Antoni Ziemba, *Wokół Rembrandta. Lastman, Lievens, Fabritius, Flinck i inni. Obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum-Pałacu w Wilanowie*, publication accompanying the exhibition, The National Museum in Warsaw, 27 October – 3 December 2006 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2006), p. 16.

detailed depiction of the foliage; while the trees' canopies are not painted as a whole, as in Rembrandt's paintings, but rather as a "cushion" dotted with leaves and branches. The whole composition makes for a soft and liquid structure, in great contrast to the decisive "punches" of Rembrandt's brush, or Bol's "flowing" paint.

The painting discussed above fits firmly into the most typical group of Flinck's works, portraits painted against a landscape background. These include *Portrait of Dirck Jacobsz Leeuw* (1636, Amsterdams Vereenigde Doopsgezinde Gemeente, **fig. 3**), *Portrait of a Boy* (1640, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) and *Portrait of Dirck Graswinkel and His Wife* (1646, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, **fig. 4**).¹⁷ All of these examples depict the figures in a form characteristic of Flinck: the models are always shown in a "truncated" form with somewhat massive and stocky proportions. The head and hands dominate the entire figure. The artist paid particular attention to the face and hands: he placed visible spots of pinkish red on the cheeks, which is typical of Flinck's early portraits; he applied thick, layers of paint to model the hands. The shoes are rendered in a similar way, using "thick" paint.

The sophisticated play of colours is also typical. The dark greys and glossy blacks of the clothes and the cool white of the collar are set against a background of pale brownish-grey with shades of pale green interwoven with yellows, as well as the greyish blues and pinks of the sky.

The aforementioned stylistic analogies make it possible to assume that this portrait was painted after his work of 1637 (*Portrait of Dirck Jacobs van Leeuwen*, Amsterdam) but before that of 1646 (*Portrait of Dirck Graswinkel with His Wife*, Rotterdam). As a result, the painting can be dated to the period between 1640 and 1645. It was the time when Flinck, though still under the strong influence of Rembrandt, was already able to paint works that were distinct from Rembrandt's school in terms of their composition. Also, after 1642, he adopted the fashionable formula of the Flemish style, which is completely absent from our painting. It seems that the painting was created soon after the artist left Rembrandt's atelier and became independent – but before Flinck turned toward the Flemish style of painting, and when he was still trying to battle against the pressure of the Rembrandt school, as well as the Flemish-Italian fashion. For example, in the Rotterdam *Portrait of Dirck Graswinkel and His Wife* dating from 1646, an X-ray reveals that Flinck painted the present models, Dirck Graswinkel and Gertruyt van Loon, over the original image of an unknown married couple dressed in different clothes, ornamented with lace, dating from the late 1630s (most probably when the first version of the painting was created), and placed them against the existing landscape; he modelled the folds of the woman's dress and the man's clothes in the new Flemish, fluid fashion, bringing out the gloss of the fabric.¹⁸ The *Portrait of a Married Couple* in Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, **fig. 5**), and a pair of marital portraits from the North Carolina Museum of Art, Raleigh (**figs 6–7**), all signed in 1646, were ostentatiously painted in accordance with the Van Dyck Flemish-like style making use of the Titian tradition (of Venice): the figures, assuming elegant poses, are placed before or behind the balustrade of a garden loggia against a background of luxurious drapery and a park landscape.¹⁹ It appears that this type of portrait and the Flemish-like manner in painting

¹⁷ Sumowski, op. cit., p. 1117, cat. no. 685, p. 1124, cat. no. 692, p. 1145, cat. no. 713. *Portrait of Dirck Graswinkel* – see *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600–1800*, Norbert Middelkoop, ed., exh. cat. Amsterdams Historisch Museum, 10 October 2002 – 26 January 2003 (Bussum: Uitgeverij Thoth; Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum, 2002), p. 214, cat. no. 78.

¹⁸ *Kopstukken...*, op. cit., p. 214, cat. no. 78.

¹⁹ Sumowski, op. cit., p. 1148, cat. no. 716 and pp. 1134–5, cat. nos 702–3; *Kopstukken...*, op. cit., p. 35, figs 38a and 38b. Other portraits by Flinck using this formula – see Sumowski, op. cit., p. 1132, cat. no. 700 (*Portrait of a Man*

itself was popularized in Amsterdam by Joachim von Sandrart, a cosmopolitan painter who stayed in that city from 1637 to ca. 1643 (e.g., *Portrait of Hendrick Bicker* and *Portrait of Eva Geelvinck*, 1639, Amsterdam Museum,²⁰ **figs 8–9**). Besides Flinck, the new manner was adopted in particular by Jacob Adriaensz Backer, Jacob van Loo and Bartholomeus van der Helst, and to some extent even Rembrandt (*Portrait of Andries de Graff*, 1639, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister).

The Warsaw painting, however, completely lacks that Flemish-like manner and refinement, as if their omission or rejection was intentional, which suggests the deliberate use of the convention of a realistic image in a vernacular and homely setting, as opposed to the fashionable Flemish convention.

The very clothes worn by the models attract one's attention: restrained, severe and modest: a simple hat, a uniformly dark coat, a short, laceless colour attached to the kaftan underneath and a lack of lace on the cuffs. It is not worth trying to pinpoint the particular status of the model or his association with particular strict religious groups such as the Mennonites, as this type of clothing may simply indicate that he was a rich townsman or patrician.

The tall hat with a bent rim was a popular headwear from 1610 until the 1660s. Such hats were worn by different tiers of the Dutch townspeople, usually those who were better off; nevertheless, they always differentiated their wearers from other, more fashionable individuals, who wore, for example, shorter hats, sometimes with slightly rounded tops, and a broader, bent, soft rim. Such headwear denoted a sign of belonging to the respectable class of regents, public institution administrators, elders of guilds, hospitals and orphanages (e.g., Cornelis van der Voort's *The Regents of Binnengasthuis in Amsterdam*, 1617, Amsterdam Museum;²¹ Werner Jacobsz van den Valckert's *Elders of the Grootkammer Guild in Amsterdam*, 1622, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin;²² Ferdinand Bol's *Regents of Leprozenhuis in Amsterdam*, 1649, Amsterdam Museum,²³ **fig. 10**; Jacob A. Backer's *Regents of Nieuwezijds Huiszitten- en Aalmoezershuis in Amsterdam*, ca. 1650–1652, Rijksmuseum, Amsterdam).²⁴ The hat plays the same role in Rembrandt's famous paintings *Portrait of Cornelis Claes Anslo and His Wife* (1640, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin), *Portrait of Jan Six* (ca. 1654, Collection Six, Amsterdam) and in the so-called *Staalmeesters – Portrait of the Syndics of the Drapers' Guild* (1662, Rijksmuseum, Amsterdam). It was also sometimes worn by acclaimed and recognized painters, such as Jan Asselijn in Rembrandt's sketch from 1647 (B 277). This type of hat could also be accompanied by more decorative attire (ruffs, lace collars, ornamented kaftans, richly draped cloaks) and elegant scenery in the background featuring drapery or a column (such as the portraits by Cornelis van der Voort: *Arnodus van der Hem*, ca. 1620, antiques market; *Laurens Reael*, 1620, Rijksmuseum, Amsterdam).²⁵ It would

Standing under a Loggia, 1645, Rheinisches Landesmuseum, Bonn), p. 1141, cat. no. 709 (*Portrait of a Young Woman with Peaches*, 1656, Staatsgalerie, Stuttgart), p. 1143, cat. no. 711 (*Man from the Munter Family*, 1658, whereabouts unknown), p. 1144, cat. no. 712 (*Portrait of a Young Woman*, 1659, formerly Galerie International, The Hague).

²⁰ *Kopstukken...*, op. cit., p. 115, cat. nos 19a and 19b.

²¹ *Ibid.*, p. 184, cat. no. 60.

²² *Ibid.*, p. 168, fig. 106.

²³ *Ibid.*, p. 190, cat. no. 64.

²⁴ Van den Brink, Van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., p. 62, fig. 62 and p. 250, cat. no. A132 (*CEuvrecatalog der Gemälde Jacob Backers*).

²⁵ *Kopstukken...*, op. cit., p. 49, fig. 59a and p. 154, cat. no. 43.

often distinguish a serious *pater familiae*, or family “elder,” from the younger, more richly and fashionably-dressed members of the family or social group (such as *Family Portrait* by Bartholomeus van der Helst from ca. 1655, Hermitage, St Petersburg²⁶ or *Family Portrait* by Barend Graet dating from 1661, Rijksmuseum, Amsterdam).²⁷ Solemnity, reserve, modesty and simplicity could also be emphasized by another detail of attire – a collar without a lace trimming. Dirck Jacobsz Leeuw, in the aforementioned early portrait by Flinck dating from 1636, wears the same type of attire, only complemented by gloves, a sign of noble origin or aspiration to a high social status.

The cane held by the model is another important element in the picture. The motif of a cane or a staff, for the model to lean on, is ever present in Flinck’s paintings. Most typically, however, it is a shepherd’s staff of a different shape (e.g., *Portrait of Rembrandt*, Rijksmuseum, Amsterdam). A short, grooved and ornamented cane, appearing in portraits by Flinck and other painters, is the sign of a high social status, that of a patrician or regent, and is not, as may be presumed, a pilgrim’s staff. The boy in the painting dating from 1640 (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) holds a near identical cane, although, judging by his clothes, he also belongs to the regents’ class. Later, Rembrandt was to place a very similar cane in the hands of an extremely wealthy factory owner and merchant hailing from Dordrecht–Amsterdam, and a member of the highest patriciate, Jacob Trip, in his portrait of 1661 (The National Gallery, London). Rembrandt himself holds a similar cane in his *Self-Portrait Wearing Gold Clothing* dating from 1658 (Frick Collection, New York), revealing his aspirations to the role of patrician.

The figure portrayed by Flinck in the Warsaw painting is therefore surely a member of a higher Dutch social class, possibly from Amsterdam, an individual from the circle of regents. The model – by its pose, entourage and dress – is presented in accordance with the archetype of the Dutch moral and civic virtues: modesty, restraint, diligence, honesty, peacefulness, prudence and responsibility.

In his later works, Flinck presented a completely different type of portrait against a landscape background:²⁸ *Portrait of a Young Girl as Flora* (Musée municipal, Nantes, **fig. 11**) and *Portrait of a Young Girl as a Shepherdess* (1650, whereabouts unknown, **fig. 12**).²⁹ Even though these paintings combine a portrait with a complex landscape background, like many other portraits by Flinck, they reveal the new, Flemish-like manner, which was not yet present in the Warsaw painting and associated group of paintings. In addition, the later works reveal the Italian-Flemish *modus pastorale* style, which Flinck readily adopted under Jacob Backer’s influence. Flinck’s landscape portraits dating from ca. 1646–1660 also make reference to the Van Dyck model, namely the “formal-garden” and “parkscape” portrait, presenting an elegantly-posed figure visible behind the balustrade of a garden loggia, under a luxuriously-draped hanging curtain, against a park landscape (the aforementioned pair of marital portraits dating from 1646 from the North Carolina Museum of Art, Raleigh).

These portraits carry a completely different message from that of the Warsaw portrait. Through their conventional aura and scenery presented in an Italianate and Flemish-like

²⁶ Ibid., p. 36, fig. 39.

²⁷ Ibid., p. 40, fig. 46.

²⁸ Hilbert Lootsma, “Tracing a Pose. Govert Flinck and the Emergence of the Van Dyckian Mode of Portraiture in Amsterdam,” *Simiolus*, vol. 33, no. 4 (2007/2008), pp. 221–36. See Sebastien A. C. Dudok van Heel, “Enkele portretten ‘à l’antique’ door Rembrandt, Bol, Flinck en Backer,” *De Kroniek van het Rembrandthuis*, vol. 32, no. 1 (1980), pp. 2–9.

²⁹ Sumowski, op. cit., p. 1076, cat. no. 645 and p. 1116, cat. no. 684.

manner, they symbolize a cosmopolitan model of a pastoral lifestyle belonging to the court and aristocratic tradition, which was actively promoted by the Orangist circles and the Orange-Nassau princes of The Hague. It was a self-identifying social model with political connotations, developed mainly in the Orangist and associated courts and court circles (e.g., Paulus Moreelse's *Countess Sophia Hedwig von Nassau-Dietz with Her Children as Caritas-Demeter*, 1621, Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn,³⁰ **fig. 13**; Gerrit van Honthorst's *Elisabeth Stuart, "The Winter Queen,"* 1642, The National Gallery, London³¹; Jacob A. Backer's *Maria Elisabeth Margravine of Brandenburg-Bayreuth as Diana*, 1649, Schloß Bayreuth³²), but was also present among the high patriciate of the richest towns and cities of the Netherlands, namely the upper crust of the regent class. Whenever such model was used (as in *Family Portrait in the Park* by Bartholomeus van der Helst, ca. 1655, Hermitage, St Petersburg – with the motif of greyhounds and hunting trophies making reference to hunting as an elite pastime), it was an expression of specific social aspirations, a testimony of and a tool for acquiring political status, an indication of links to the court, or an indication of competition with the local Dutch aristocracy or with the model of aristocratic life in the neighbouring Flanders. Such model is detectable, for example, in *Portrait of a Young Girl as Diana* by Abraham van den Tempel from 1669 (The National Museum in Warsaw, **fig. 14**).

The idyllic portrait, with the image of a person against the backdrop of a park or garden, hunting wood or unspecified nature scene (but never domestic nature!), was an iconographical mode which featured strongly in Dutch art as early as the beginning of the seventeenth century. One of the early examples is a pair of portraits by Pieter Pietersz: *Cornelis Jorrisz* and *Gertje Willem Backersdr* dating from 1589 (copies in Amsterdam Museum).³³ This modus is also visible in the famous portrait of patricians by Frans Hals: *Married Couple in a Garden, Probably Isaac Massa with His Wife Beatrix van der Laen* dating from ca. 1622 (Rijksmuseum, Amsterdam, **fig. 15**), emulating Rubens's model of a marital portrait in idyllic garden scenery (Rubens's *Self-Portrait with Isabella Brandt in the Honeysuckle Bower*, Alte Pinakothek, Munich); *Portrait of Willem van Heythuysen* dating from ca. 1625 (Alte Pinakothek, Munich), presenting a figure against a garden pavilion with rich drapery and a pergola in the background, as well as *Portrait of a Family against a Background of a Garden* dating from 1635 (Cincinnati Art Museum).³⁴ This mode is represented by a pair of portraits of children, *Martinus Alewijn as a Shepherd* and *Clara Alewijn as a Shepherdess* by Dirck van Santvoort from 1644 (Rijksmuseum, Amsterdam, **figs 16-17**); however, introducing to the Flemish-like portrait-painting formula the background of a domestic landscape, such as in the Warsaw painting, but taken a step further. Our painting could also be compared to a pair of exquisite portraits of an unknown married couple of the regent class (?) by Jacob A. Backer dating from ca. 1647 (Museumslandschaft

³⁰ Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, exh. cat., Frans Hals Museum, Haarlem, 2 February – 15 May 1986 (Zwolle: Waanders, 1986), cat. no. 78.

³¹ Neil MacLaren, Christopher Brown, *The Dutch School 1600–1900* (London: The National Gallery, 1991), vol. 1, pp. 193–5. National Gallery Catalogues, vol. 1–2.

³² Van den Brink, Van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., pp. 162–3, cat. no. 34 and p. 249, cat. no. A128 (*Ceuvrekatalog der Gemälde Jacob Backers*).

³³ *Kopstukken...*, op. cit., p. 256, cat. nos 105a and 105b.

³⁴ *Frans Hals*, Seymour Slive, ed., exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C., 1 October – 31 December 1989; Royal Academy of Arts, London, 13 January – 8 April 1990; Frans Hals Museum, Haarlem, 11 May – 22 July 1990 (London: Royal Academy of Arts, 1989), pp. 162–3, cat. no. 12, pp. 178–9, cat. no. 17, pp. 270–1, cat. no. 49.

Hessen-Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister and Colección Torelló, Lienzo-Barcelona, **figs 18–19**), with the motif of a balustrade and drapery revealing a park or woodland landscape.³⁵ A similar combination of the formulas is present in *Portrait of a Youth with a River Landscape* by Pieter Nason dating from 1648 (The National Museum in Warsaw; see fig. 17, p. 28),³⁶ where the man, although depicted in a Flemish-like pose and style, stands against a local landscape typical of Jan van Goyen.

The Warsaw portrait of an elderly man and associated pictures with a domestic landscape in the background therefore constitute a clear opposition and alternative to the pastoral or decorative garden convention, popular since the 1640s – paradigmatically the court (or the quasi-court), elite convention, making reference to the model of a fashionable, cosmopolitan man, inspired by the Italian court convention and by the ideal of the *gentiluomo* codified by Baldassare Castiglione in *Il Cortigiano* (1528).

In the first half of the seventeenth century, the society of the Republic of the United Provinces of the Netherlands (or Dutch Republic) was an equilibrical cluster of three large social classes with distinct political strategies.³⁷ The first was the Orangist faction, supporters of rule by governors hailing from the families of the Orange-Nassau princes, developing an aggressive, warring, militaristic policy, as well as expansionist diplomacy in the international arena, thus aiming to establish the Republic as a fully legitimate state and power, as well as to counter-attack the attempted conquest by Spain. The party could usually (not always) count on cooperation from the predikants (*predikanten*), a wide group of morally rigorous preachers and ardent Calvinists, who were hoping to increase their social influence as a result of the Orangists' rhetoric about the "protection of faith" as a tool of their expansionist policy. On the other side were the regents – patricians and governors of large cities, provincial and community institutions. They led a policy of peaceful isolationism, aiming to strengthen the economic well-being and political stability of the state and of the city oligarchs and, above all, simply to secure their own well-being and power. Naturally, the Orangists, rightly suspected of crypto-monarchic tendencies, nurtured the model of the courtier, cosmopolitan, *gentiluomo* or military leader. The Regents, on the other hand, generally propagated the model of a citizen of the Republic as a local patriot, and developed the Dutch nation's "innate" virtues: love of family and motherland, their "own" Netherlands landscape, industriousness and activity in their "own country," reserve and lack of ostentation, etc. Sometimes, however, whenever they wanted to underline their aspiration to oligarchic power in the Republic, to a higher quasi-aristocratic and quasi-seigneurial status, they would use the model of the court *gentiluomo*. The Regents would use both politically conditioned social models manipulatively and expediently when commissioning Dutch portraits: ordering paintings either in the realistic convention, devoid of any splendour and representation, while at other times, as we have seen, they would use the international Italianate or Flemish-like pastoral, "garden-park" or elegant court convention.

³⁵ Van den Brink, Van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., p. 156–7, cat. no. 31 and p. 250, cat. no. A132 (*Œuvrekatalog der Gemälde Jacob Backers*). The connection between the two portraits as *pendants* is unclear.

³⁶ *Konfrontacje, inspiracje, spotkania... Arcydzieła malarstwa europejskiego z muzeów amerykańskich i polskich*, Hanna Benesz, ed., Maria Kluk, curator of the exhibition, exh. cat., The National Museum in Warsaw, 28 February – 4 May 2003 (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2003), pp. 38–40, cat. no. 11 (Maciej Monkiewicz), with earlier literature.

³⁷ See i.a. Schama, *The Embarrassment of Riches...*, op. cit., passim; Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela...*, op. cit., passim; Gerrit Groenhuis, *De predikanten. De sociale positie van de gereformeerde predikanten in de Republiek der Verenigde Nederlanden voor ± 1700* (Groningen: Wolters-Noordhoff, 1977).

Flinck's Warsaw portrait is undoubtedly an expression of the first propaganda strategy. It presents the figure in very modest clothing, against a domestic rural landscape, accentuating the civic and local patriotic virtues, in accordance with the stereotype described at the outset. The painting corresponds to the local-patriotic ideology of the Regents.

Both models of life – court and civic – as well as the two fascinations – the Italian (Italianate) or the domestic Dutch (realistic-topographical, rustic-rural) – find their perfect embodiment in the figure of Constantijn Huygens (1596–1697).³⁸ Curiously, this unusual representative of the highest Dutch social echelons, and one of the highest authorities in Dutch social and cultural life, is a perfect example of the tendencies that Flinck both presented and challenged in his Warsaw painting.

Constantijn Huygens's father Christiaan, secretary to William of Orange, bought his son up in the open-minded, broad, humanistic, courtly tradition. Constantijn studied sciences, natural sciences, history, literature, rhetoric, ethics and philosophy, and took up law at the university in Leiden. Naturally, he was fluent in Latin, Greek and the modern languages in use in the cosmopolitan court circles of Europe at that time; besides Dutch, he spoke Italian, French, German, English and Spanish. His father also ensured that his son was erudite in the fields of poetry, music and art. In 1611, he employed the printmaker Hendrick Hondius to give him drawing lessons (Jacques de Gheyn, Junior, was the first to be considered for the position of teacher, but he rejected the offer).³⁹ This allowed the young Huygens to engage in amateur architectural design later on.⁴⁰ He also had a musical education. Constantijn learned to play the violin and lute perfectly; at the age of 11, he would give public concerts in the diplomatic and court circles of The Hague; later, he also performed before Charles I, the King of England. He composed over 800 pieces (39 preserved in *Pathodia sacra et profana*, published in Paris in 1639). He travelled extensively, and became familiar with Italy, England and Germany. He stayed in Venice and London during his diplomatic career. In 1625, he was appointed secretary to Frederick Henry and until the end of his long life (d. 1687), would remain in the service of successive Stadholders: William II and William III. He conducted many important diplomatic missions, sometimes very difficult ones, such as the position of envoy to the court of Louis XIV, the King of France, from 1661–1665. He was a man of the world, familiar with the customs of the European courts, as well as academic and artistic circles. He had connections with many outstanding political and academic figures.⁴¹ He personally knew Francis Bacon and John Donne (whose works he

³⁸ Hendrik A. Hofman, *Constantijn Huygens (1596–1687). Een christelijk-humanistisch bourgeois-gentilhomme in dienst van het Oranjehuis / A christian-humanist bourgeois-gentilhomme in service of the House of Orange* (Utrecht: Rijksuniversiteit te Utrecht, 1983); *Constanter, leven en werk van Constantijn Huygens*, Tanja G. Kootte, ed., exh. cat., Museon, The Hague, 28 March – 31 May 1987; Paleis Het Loo, Apeldoorn, 21 June – 21 September 1987 (Zwolle: Waanders, 1987); Leendert Strenght, *Constanter. Het leven van Constantijn Huygens* (Amsterdam: Querido, 1987); *Huygens in Noorder Licht. Lezingen van het Groningse Huygens-symposium*, Nanne Frederik Streekstra, Petrus E. L. Verkuyll, eds (Groningen: Rijksuniversiteit, 1987); *Constantijn Huygens 1596–1686. Het tweede Groningse Huygens-Symposium*, Nanne Frederik Streekstra, ed. (Groningen: Rijksuniversiteit, 1997).

³⁹ A. R. E. de Heer, "Het tekenonderwijs van Constantijn Huygens en zijn kinderen," in *Leven en leren op Hofwijck*, Victor Freijser, ed. (Delft: Delftse Universitaire Pers, 1988), pp. 43–63.

⁴⁰ G. Kamphuis, "Constantijn Huygens, bouwheer of bouwmeester," *Oud Holland*, 77 (1962), pp. 151–80; Wouter Kuyper, *Dutch Classicist Architecture. A Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700* (Delft: Delft University Press, 1980), passim; Robert van Pelt, "Man and Cosmos in Huygens' 'Hofwijck,'" *Art History*, vol. 4 (1981); *Leven en leren...*, op. cit.; Frans R. E. Blom, H. G. Bruin, Koen A. Ottenheim, *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag* (Zutphen: Walburg Pers, 1999).

⁴¹ *Constantijn Huygens. Zijn plaats in geleerd Europa*, Hans Bots, ed. (Amsterdam: University Press Amsterdam, 1973).

translated), corresponded with Descartes and discussed the language of poetry and the rules of versification in French poetry with Corneille. He was also on close terms with virtually all of the significant contemporary Dutch academics, writers and artists. Furthermore, he had links with philologists and poets: Daniel Heinsius, Pieter C. Hooft, Gerbrand A. Bredero, Joost van den Vondel, as well as Jacob Cats, the patron of his literary beginnings. He employed the following painters himself or on behalf of the Orangist prince: Rembrandt, Van Honthorst, Jordaens, as well as numerous other artists from many different circles.

Huygens combined the cosmopolitanism and ethos of an academic – citizen of the universal Republic of Arts and Sciences and an accomplished court *gentiluomo* – with a deep respect for the national tradition, culture and landscape as the model citizen of the Republic of the Netherlands. His poetry is the perfect literary example of that. The epic *Batava Tempe* (1621), praising the beauty of The Hague and the charming avenue lined with linden trees in Voorhout where he lived, compares it with other cities, and describes the daily life during different parts of the day and different seasons; he transports the reader into the reality of the Dutch tradition of the pastoral poetry of Virgil and Theocritus, and the Italian idyll. In the poem *De uytlandige Herder* ([Shepherd in a Foreign Country], 1622), written during his diplomatic service in England, Huygens puts in the mouth of the lonely shepherd, seated beside beach scenery, a song of lament and longing for the domestic landscape, the memory of which makes him indifferent to the charms of foreign nature, which only appears beautiful to him insofar as it reminds him of the dunes of the Netherlands. *Stedestemmen* [Voices of the City] (1624) is a cycle of poems about Dutch cities, their praiseworthy history and the present. The epic poem *Hofwijck* (1651), describing Huygens's own suburban residence and garden, transfers the Italian *villeggiatura* model onto the Dutch landscape and the domestic culture of the rural life of the aristocracy. *Zee-straet* [Road to the Sea] (1667) is a panegyric in praise of the road connecting The Hague to the coast, which he inspired and funded. The satire *Kerkyraia mastyx*, 't *Kostelijk mal* (1622), praises the Dutch prudent style of life and ridicules the fashion for foreign attire. In the farce *Trintje Cornelis* (1653), Huygens adapted the adventurous motif from Boccaccio's *Decameron* – the motif of the revenge of a seduced maiden – proving that he could descend from the lofty tone of court language to informal speech: with phenomenal skill and linguistic and philological prowess, he contrasted the Netherlands' dialects – both Dutch and Southern-Brabant. Huygens's poetry encompasses the two aspects that we are concerned with in reference to the seventeenth-century Dutch portrait. It is phenomenal in its description, recording and documentation of the *domestic* world: the landscape, the views, the weather, climate and daily life. It is very specific and at the same time flexible, impressive and full of subtlety, consciously taking over, adapting and portraying different conventions and paths of the literary tradition. It is both classical-antique in its style, as well as Baroque-Italian in accordance with the spirit of Marini. It is often intentionally outlandish, premeditated and contrived, full of allusion, playing with the reader's imagination and *memoria*, astonishing with its brave comparisons and metaphors. It intrigues with its original juxtaposition of words and impressive literary images. In a nutshell, it is truly cosmopolitan poetry, borrowing from the Italian and Italianate court tradition, while at the same time realistic in its description of daily life and the domestic landscape.

This stance is confirmed by Huygens's interests and viewpoints on art, presented in his biography written in Latin between 1629 and 1631.⁴² The most famous fragment, which has

⁴² Trans. into Dutch: *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, trans. by Albertus H. Kan (Rotterdam: Donker, 1946); revised ed.: Rotterdam, 1971; Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, trans. [from Latin] and commented by Christiaan Lambert Heesakkers, Maria Adriana Schenkeveld-van der Dussen, ed. (Amsterdam:

been comprehensively analyzed by researchers, is the intelligent comparison of the work of young Leidenians: Rembrandt and Lievens, clearly exposing the opposition between the domestic and the Italianate styles (both of the young painters, Huygens writes, emulate the Italian and Rubenesque models, not having been on an educational trip to Italy, and only drawing on the local tradition and local collectors' resources).⁴³ Equally interesting is his account of his acquaintance with other artists (or knowledge of them), intended to constitute the *who is who* of the Dutch art scene of the time. Huygens mentions nearly thirty artists. This review of outstanding, renowned artists served to glorify domestic art, while at the same time revealing his personal artistic choices. The review presents the acclaimed, cosmopolitan Italianists: Jacques de Gheyn, characterized as an "artist of the highest level," and as a genial printmaker, excellent painter and garden designer, and Hendrick Goltzius, referred to as the best printmaker ever, but a poorer painter. Rubens is featured here as "one of the seven wonders," "prince of painters," "Apelles among painters." Huygens then goes on to describe two portraitists. He considers Paulus (Jan Anthonisz) van Ravesteyn from The Hague as an excellent portraitist, who, in the author's opinion, remained underestimated. Michiel van Mierevelt, on the other hand, Huygens writes, was a true *princeps* in this field, an heir of the tradition of the master portraitists – Holbein and Pourbus, though Huygens regrets the fact that Van Mierevelt's output at that time was weaker than his early works. There is a clear tendency in this choice of painters: the first of the two painters represents the formula of the international court portrait and the second – the formula of the local, domestic, realistic portrait of a townsman.

In addition, Huygens mentions more than twenty other artists, including: Van Honthorst, Bloemaert, Lastman, Jan Wildens, Cornelis van Poelenburch, Moses van Uyttenbroeck (Wittenbroeck), Esaias van de Velde, Jan van Goyen, Johannes Torrentius. He also points to the fascination with landscape painting (reflecting his interest in depicting nature in particular, as is evident in his poetry): "The crop of landscape painters in our Netherlands is indeed so great and renowned that he who wishes to name them all one after the other would fill an entire volume."⁴⁴ Again, the choice of Italianists in the list, such as Poelenburch, who painted fantastical landscapes reminiscent of the scenery of the Italian Campagna, or Van Wittenbroeck, who painted visions of picturesque dense forests and pastoral landscapes, alongside the masters of single-toned, realistic vistas, such as Van de Velde and Van Goyen, is typical in this selection. This illustrates Huygens's characteristic approach, combining the fashionable fascination with Italy, its culture and nature, with an attachment to the domestic landscape of the Netherlands.

Querido, 1971). On Huygens' interests in art: J. A. Worp, "Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd," *Oud Holland*, 9 (1891), pp. 123–8; B. A. M. Feer, "Constantijn Huygens. Kunstkenner en adviseur," in *Constantijn Huygens, leven en werk van Constantijn Huygens*, op. cit., pp. 19–21; A. Nieuwenhuis-Van Berkum, "Huygens als kunstadviseur. Schilders, aankopen en opdrachten," in *Huygens in Noorderlicht...*, op. cit., pp. 113–26; Hans Vlieghe, "Constantijn Huygens en de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd," *De zeventiende eeuw*, 3/2 (1987), pp. 119–21; Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Cologne: DuMont, 1996) (2nd ed.), pp. 202–23; Simon Schama, *Rembrandt's Eyes* (Frome and London: Butler & Tanner Ltd, 1999), pp. 9–12.

⁴³ Jan Białostocki, "Lievens i Rembrandt," in *Jan Lievens. Ein Maler im Schatten Rembrandts*, Rüdiger Klessmann et al., eds, exh. cat., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 6 September – 11 November 1979 (Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1979), pp. 13–20; Gary Schwartz, *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe* (Stuttgart [u.a.]: Belser, 1987), pp. 72–7; Rudolf E. O. Ekkart, "Rembrandt, Lievens en Constantijn Huygens," in Christiaan Vogelaar et al., *Rembrandt & Lievens in Leiden*, exh. cat., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 4 December 1991 – 1 March 1992 (Zwolle: Waanders, 1991), pp. 48–59; Ernst van de Wetering, "Rembrandt's Beginnings – an Essay," in Ernst van de Wetering et al., *The Mystery of the Young Rembrandt*, exh. cat., Staatliche Museen Kassel, 3 November 2001 – 27 January 2002; Rembrandthuis, Amsterdam, 20 February – 26 May 2002 (Wolfenbüttel: Edition Minerva, 2001), pp. 22–57, esp. pp. 24–7.

⁴⁴ *De jeugd van Constantijn Huygens...*, op. cit., p. 73.

Flinck's Warsaw portrait, in its depiction of the landscape, makes a reference to the second vernacular convention. It presents a charming, though very ordinary, rural Dutch landscape, under a great mass of cloudy sky. The representation adapts the formula of the topographical, tonal, monochromatic landscape by Pieter de Molijn, Salomon van Ruysdael, Jan van Goyen, Pieter de Neyn (**fig. 20**) and other masters. This type of landscape, which is also featured in seascapes (Jan and Julius Porcellis, Simon de Vlieger, Van Goyen and Jan van de Cappelle), became generally fashionable in the late 1620s, and in particular in the 1630s and 1640s. Simon Schama and Walter S. Gibson duly pointed to its political-communal character, as a vehicle for rhetoric on identity and "patriotic geography":⁴⁵ the local, homely landscape, the alternative to the Italian, Italianate or fantastical-cosmic *Weltlandschaft* of Patinir and Bruegel, was to define the communal place – namely the Dutch people's own land, where they could carry out their business, tame and control nature, land and water. Such landscape served as a tool to build Dutch social identity, as well as an instrument of political propaganda, confirming the independence and legitimacy of the Republic of the Provinces of the Netherlands, which was not recognized by international law as a state on the European political stage until the Treaty of Westphalia (Münster, 1648). The role of the landscape was to show the Dutch people's attachment to their land and their domestic, local privileges connected to the land, place and topography. The Warsaw painting undoubtedly refers to that ideology of homeliness, by presenting a representative of the regent class against a Dutch landscape.

Flinck's Warsaw painting also displays an ostentatious choice of an alternative to the court convention, not only by the homeliness of the scenery, but also through the artistic formula adopted. Like the tonal-monochromatic, realistic topographical landscapes, our painting is a product of the so-called *snelle techniek* or "fast method." This was a very specific painting method: small-format, with a limited colour palette, painted with rough, fast brushstrokes, without any polish or detail – therefore a cheap and effective technique.

The development and popularization of that method in the 1620s and 1630s had many contributing factors. Jonathan I. Israel attributed the *snelle techniek* to the economic crisis in the Northern Netherlands after the expiry of the truce with Spain in 1621, which led to a global trade embargo on Dutch products, a slump (or at least a slowdown) in Dutch overseas free trade and a collapse in the trade in herring and wood in the Baltic region.⁴⁶ In Israel's opinion, the new art forms, such as: "fast technique," a reduction in expensive dyes and pigments, a decrease in the number of orders, as well as the development of the free market based on the principle of "more for less," were a direct result of the crisis.⁴⁷ Contrary to Israel's view, John

⁴⁵ Simon Schama, "Dutch Landscapes. Culture as Foreground," in Peter C. Sutton et al., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, exh. cat., Rijksmuseum, Amsterdam, 2 October 1987 – 3 January 1988; Museum of Fine Arts, Boston, 3 February – 1 May 1988; Philadelphia Museum of Art, 5 June – 31 July 1988 (Boston: Museum of Fine Arts, 1987), pp. 64–83; Walter S. Gibson, *Pleasant places. The rustic landscape from Bruegel to Ruysdael* (Berkeley: University of California Press, 2000). See also: Martin Warnke, *Political Landscape. The Art History of Nature*, trans. by David McIntock (London: Reaktion Books, 1994); Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000) and Büttner, *Landscape Painting. A History*, trans. by Russell Stockman (New York: Abbeville Press Publishers, 2006).

⁴⁶ Jonathan I. Israel, "Adjusting to hard times. Dutch art during its period of crisis and reconstructing (c. 1621 – c. 1645)," *Art History*, vol. 20, no. 3 (1997), pp. 449–76; Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806* (Oxford: Clarendon Press, 1995), pp. 863–81.

⁴⁷ I criticized this hypothesis in the chapter "Snelle techniek – 'szybka maniera': inwencja artystyczna i wytwór nowego gustu, pomysł na poszerzenie rynku sztuki czy rezultat kryzysu gospodarczego?," in Antoni Ziemia, *Iluzja i realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660* (Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2005), pp. 265–75.

Michael Montias, Marten Jan Bok and Michael North deemed the “fast technique” an attempt to expand the market to create attractive offers for potential clients, in addition to the system of official and private commissions. The fast technique of painting was meant to be a product of the free contemporary art market in Holland, i.e., in the 1620s and 1630s, as well as a way of creating a new market demand. The new type of painting sold easily because it was cheap and it created demand because, being mass-produced, it generated a fashion for a “simple though artistically sophisticated” product.⁴⁸ It seems that the most sensible interpretation of the “fast technique” was to treat it as a particular artistic concept and invention, an idea for a new type of painting, aiming to please the *novitas* customer and to excite him with the virtuosity obtained from such modest means – measuring up to the famous model of Apelles, who painted using only four colours: white, ochre, red and black (Pliny’s *Historia naturalis*, XXXV, 50).⁴⁹ Artists had various motivations for adopting “Apelles’ invention,” depending on their social or financial position, although it was always a conscious step in their career development.⁵⁰ Samuel van Hoogstraten was probably right in claiming that many artists adopted the formula of a fast and cheap painting method, not so much for material gain, as for winning a reputation among art lovers. In his description of Jan van Goyen’s technique, he emphasizes the latter’s conscious rivalry (*wedstrijd*) with the inventions of Jan Porcellis and François de Knipbergen – the masters of single-tonal “grey” or “greyish-brown” landscapes and seascapes. In Van Hoogstraten’s opinion, the quintessence of such painters’ mastery, especially that of Van Goyen, was the ability to control the “chaos of natural hues” and to extract the true world order concealed within that chaos, by means of the virtuosity and confidence of the brushstroke.⁵¹ The limited palette and modest technique brought that virtuosity to the fore, making reference to the aforementioned Apelles’s model in Pliny’s work, as well as the generally known “courtly” model of elegant nonchalance in mannerist literature (*sprezzatura* in Baldassare Castiglione’s work): the feeling of an apparent artistic ease, which appeared stronger the more technical difficulties the artist had to overcome.

On the other hand, in the case of Jan van de Cappelle, he was probably the last of the artists who had to succumb to the need to economize in their work and production. He belonged to the rich Amsterdam elite, being a tradesman, art dealer and outstanding collector. From 1648/1649 to 1660, he became the master of the simple, “quiet” seascape, in my opinion not

⁴⁸ John M. Montias, “Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art,” *Art History*, vol. 10 (1987), pp. 455–66; Montias, “The influence of economic factors on style,” *De Zeventiende Eeuw*, 6 (1990), pp. 49–57; Marten J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt 1580–1700 / Supply and demand in the Dutch art market, 1580–1700* (Utrecht: Universiteit Utrecht, 1994), pp. 116–7; Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Cologne–Weimar–Vienna: Böhlau, 1992), pp. 120–4; Michael North, “Kunst en handel. Culturele betrekkingen tussen Nederland en steden in het zuidelijke Oostzeegebied,” in Karel Davids, Jan Lucassen, *A Miracle Mirrored. The Dutch Republic in European Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 286–7.

⁴⁹ In this direction – of considering the tonal, monochromatic formula as a consciously chosen rhetorical model – go the intentions of the article by Eric J. Sluijter’s (“Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer,” in Christian Vogelaar et al., *Jan van Goyen*, exh. cat., Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, 12 October 1996 – 13 January 1997 (Leiden–Zwolle: Waanders, 1996), pp. 39–59, esp. pp. 45–48) as well as Lawrence O. Goedts (“Naturalism as Convention. Subject, style, and artistic self-consciousness in Dutch landscape,” in *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Wayne Franits, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pp. 129–43) both tend in this direction, i.e., acknowledging the tonal monochromatic formula as a conscious selection of a rhetorical model.

⁵⁰ Ziemba, *Iluzja i realizm...*, op. cit.

⁵¹ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* (Dordrecht: Francois van Hoogstraeten, 1678), quoted after: Sluijter, *Jan van Goyen als marktleider...*, op. cit., pp. 45–6.

as a result of purely economic processes, the dynamic of supply and demand or cost-saving production. Nor did he need to revert to the *snelle techniek* to augment the income from his numerous profitable commissions. He lived in times of economic wellbeing in the Netherlands and was, himself, rich enough. It seems, therefore, that his choice of the most modest type of seascape paintings was dictated by a completely different motivation. Being a collector himself, and aware of the popularity of the paintings by Porcellis and de Vlieger, he wished to create paintings for collectors. For that reason, he chose the modus of a small format, intimate and seemingly simple and yet virtuoso painting (e.g., *Ships Becalmed*, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne) – which fitted the collectors' model at that time, which by then had moved on from collecting exclusively "accomplished pieces" to those that revealed their mastery in "spontaneous" brushstrokes, and an emotional mood. Van de Cappelle developed a new kind of expression of landscape representation. He reduced the element of the sea to an aura of complete calm of the coastal waters and inland rivers and canals. This formula was a novelty (though it had its prototypes in the paintings by Porcellis and de Vlieger). This novelty, used on a broader scale and in a multitude of paintings, became popular as an attractive innovation. Van de Cappelle did not mass-produce his paintings but created smaller quantities, probably hoping that they would be purchased by connoisseurs from the social and artistic elite; people who would appreciate the quality of hues and mood instead of seeking any painterly "flamboyance."

In the Warsaw painting (and the aforementioned associated paintings), Flinck combined the *snelle techniek* as a specific convention and artistic invention, with an ideological and propaganda message. In presenting a portrait of a man from the regent class using the model of a reserved, respectable citizen and in accordance with the ideology of the local "Dutch patriotism of the land," he created a piece of work that constituted an alternative to the cosmopolitan and court fashion. Thus, he was able to offer his client a perfect image of "identity," no doubt reflecting his status, socio-political position and ideological leanings.

Konserwacja *Mężczyzny w ciemnym stroju* Govaerta Flincka w Muzeum Narodowym w Warszawie

Pozyskany przez Muzeum Narodowe w Warszawie obraz Govaerta Flincka *Mężczyzna w ciemnym stroju* został w 2005 roku poddany konserwacji przez autorkę niniejszego artykułu¹. Decyzja przeprowadzenia zabiegów konserwatorskich umożliwiła pobranie próbek warstwy malarskiej z różnych fragmentów kompozycji, w celu wykonania szeregu badań chemiczno-fizycznych, pozwalających na dokładniejsze określenie techniczno-technologicznej budowy dzieła. Obraz Flincka – ucznia Rembrandta – dostarczył ciekawego materiału badawczego, potwierdzającego duże podobieństwo techniki i technologii malarskiej z warsztatem wielkiego mistrza. Autorka ma nadzieję, że wyniki badań stanowiąc będą interesujący materiał porównawczy dla badaczy malarstwa z kręgu Rembrandta².

Stan zachowania obrazu przed konserwacją

Stan drewnianego podłoża, składającego się z trzech desek dębowych w układzie wertykalnym, o wymiarach: 91,5 × 69,3 cm i grubości około 0,4 cm, był dobry. Na odwrocie obrazu łączy desek pozostają niewidoczne na skutek zamontowanego później, podczas zabiegów konserwatorskich, ruchomego parkietu. Prawdopodobnie wtedy też, przed jego nałożeniem, podłoże zostało ścienione do około 0,4 cm grubości. Obecnie parkiet (o grubości również ok. 0,4 cm) stanowi integralną część podobrazia. Złącza desek od strony lica były widoczne poprzez otwarte spoiny, ubytki warstwy malarskiej i wykruszenia. Prawie na całej długości szczelin zaznaczały się zbyt szeroko założone kity, zmienione kolorystycznie retusze i przemalowania.

Oryginalna warstwa malarska jest zróżnicowana. Cienka i gładka w miejscach karnacji, włosów i nieba, w partii pejzażu, drzew i listowia zaś – gruba, impastowa, o mocno zarysowanej fakturze i szerokiej siatce spękań. Warstwa malarska w partii nieba uległa największemu zniszczeniu. Widoczne są obszary jej dezintegracji spowodowane zmianami wymiarowymi drewna oraz deformacje z różnych okresów powstałe na skutek odspojień.

¹ Obszerniejsze opracowanie tematu w przygotowaniu.

² Serdeczne podziękowania autorki za współpracę i konsultacje zechcą przyjąć: dr hab. Aleksandra Krupska, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie; Anna Nowicka, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Zakład Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie; dr inż. Irmina Zadrożna, Wydział Chemii, Politechnika Warszawska; Marek Wróbel, Pracownia Mikroskopii Elektronowej i Mikroanalizy, Instytut Hydrogeologii i Geologii Inżynierskiej, Uniwersytet Warszawski; prof. Antoni Ziemia, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski i Muzeum Narodowe w Warszawie; dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska, Pracownia Konserwacji Sztuki Nowożytniej na Podłożu Drewnianym, Muzeum Narodowe w Warszawie; Piotr Lisowski, Pracownia Konserwacji Malarstwa Sztalugowego, Muzeum Narodowe w Warszawie; Krzysztof Wilczyński, Ligier Studio przy Muzeum Narodowym w Warszawie.

il. 1 | fig. 1

Govaert Flinck,
*Mężczyzna w ciemnym
stroju* | *Portrait of
a Man in a Dark
Costume*, obraz przed
konserwacją, próby
czyszczenia | painting
before conservation,
with cleaning tests

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





il. 2 | fig. 2

Obraz po usunięciu
werniksu | Painting after
removal of varnish

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

il. 3 | fig. 3

Obraz po oczyszczeniu
| Painting after cleaning

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





il. 4 | fig. 4

Obraz po konserwacji
| Painting after
conservation

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



il. 5 | fig. 5

Parkietaż – odwrocie
| Cradling system
on the back

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

W stanie sprzed konserwacji widoczne były liczne i rozległe retusze, zmienione kolorystycznie, czasami kładzione bezpośrednio w ubytkach zaprawy lub na niezbyt dobrze opracowanej powierzchni kitów. Uzupełnienia zaprawy, powstałe w różnych przedziałach czasowych, zróżnicowane były zarówno pod względem wyglądu, faktury, jak i rodzaju zastosowanych materiałów. Wiele retuszy było zmatowiałych, inne zaś wyblyszczone, często założone zbyt szeroko. Całość pokrywała warstwa mocno pociemniałego, zmienionego kolorystycznie werniksu, który zniekształcał właściwą tonację obrazu.

Poprzednie konserwacje

Widoczne są pozostałości i ślady po kilku dawnych konserwacjach przeprowadzonych w nieznanym miejscu i czasie. Podczas jednej z nich pocieniono oryginalne podobrazie dębowe i dodano konstrukcję parkietu ruchomego, składającego się z dziewięciu drewnianych listew w układzie wertykalnym, na stałe przymocowanych do odwrocia obrazu, i dziewięciu ruchomych w układzie horyzontalnym. O wcześniejszych zabiegach konserwatorskich świadczyły liczne, szeroko założone kity, pokryte zmienionymi kolorystycznie retuszami i przemalowaniami. W wielu fragmentach kompozycji, szczególnie w partii nieba, stanowiącym tło dla postaci mężczyzny, podczas jednej z poprzednich prac renowatorskich dokonano śmiałej ingerencji malarskiej – przemalowania. Tu obszar pokryty farbą znacznie wykraczał poza miejsca ubytków oryginalnej warstwy malarskiej, usiłując zamaskować liczne jej zniszczenia. Całość lica została pokryta grubą powłoką kilkuwarstwowego werniksu, prawdopodobnie mastyksowego (obserwacje w świetle ultrafioletowym).

Wykonane badania

- Obraz poddano wnikliwym oględzinom zarówno w świetle widzialnym przy pomocy binokularu i lupy powiększającej, jak i w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem ultrafioletowym (UV) oraz w promieniach podczerwieni (IR)³.
- Analiza warstw technologicznych próbek została opracowana na podstawie:
 - stratygrafii przekrojów warstw malarskich,
 - fotografii mikroskopowych w świetle widzialnym i przechodzącym,

³ Dokumentacja fotograficzna, w tym fotografie specjalistyczne w UV, została wykonana przez Krzysztofa Wilczyńskiego z Ligier Studio przy Muzeum Narodowym w Warszawie, a fotografie w IR – przez Piotra Lisowskiego z Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego Muzeum Narodowego w Warszawie.



il. 6 | fig. 6

Fragment obrazu
przed oczyszczeniem
i konserwacją | Detail
before cleaning and
restoration

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

- badań mikrochemicznych identyfikujących pigmenty warstwy malarskiej i wypełniacze zaprawy w poszczególnych próbkach⁴,
- obrazów skaningowych i widm metodą energodispersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej (SEM-EDS)⁵, służącą do określenia składu pierwiastkowego.
- W celu identyfikacji medium użytego przez artystę wykonano analizę spoiw z pobranych próbek przy użyciu dwóch niezależnych technik spektroskopowych: chromatografii gazowej sprzężonej ze spektrometrią masową GC-MS oraz, dla kilku próbek, spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR). Spektroskopia w podczerwieni służyła do potwierdzenia wyników uzyskanych metodą GC-MS⁶.

Wnioski z badań

- W zaprawie zidentyfikowano wypełniacze, takie jak: kreda, biel ołowiowa oraz niewielki dodatek żółci żelazowej. Rozpoznano spoiwo emulsyjne o składzie: wodny roztwór kleju glutynowego i olej lniany. Jest to zgodne z opisanymi przez Rembrandt Research

⁴ Identyfikację pigmentów i wypełniaczy zaprawy wykonała Anna Nowicka z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

⁵ Analizę wykonał Marek Wróbel w Pracowni Mikroskopii Elektronowej i Mikroanalizy w Instytucie Hydrogeologii i Geologii Inżynierskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

⁶ Analizę tę przeprowadziła dr inż. Irmina Zadrożna na Wydziale Chemii Politechniki Warszawskiej.



il. 7 | fig. 7

Fragment obrazu podczas konserwacji, z widocznymi retuszami i przemalowaniami
 | Detail with visible retouchings and overpaintings

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



il. 8 | fig. 8

Fragment obrazu podczas usuwania przemalowań | Detail during removal of overpaintings

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

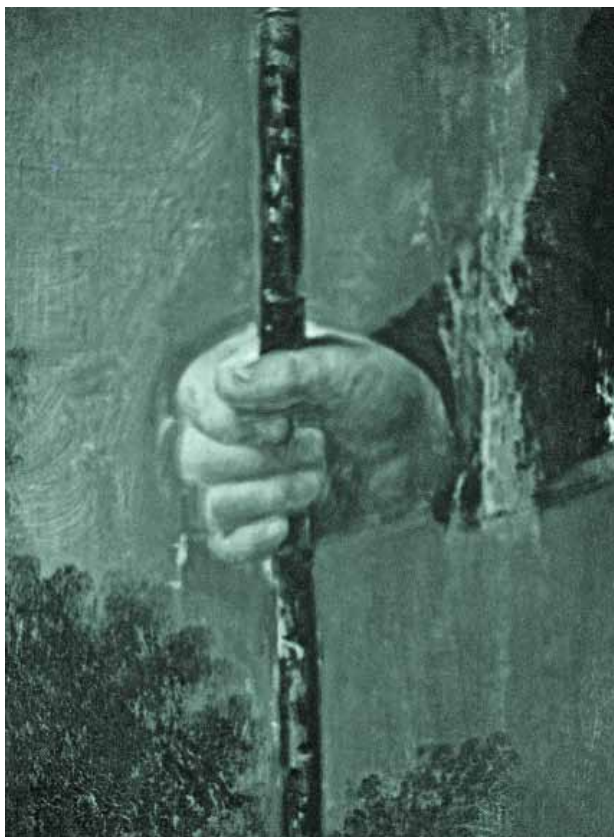
Project procesami techniczno-technologicznymi warsztatu Rembrandta⁷.

- Spoiwem użytym do wykonania warstw malarskich jest emulsja żółtka jaja kurzego z domieszką gum roślinnych z roztworem żywicy pochodzenia naturalnego i oleju lnianego. Ten rodzaj spoiwa – łączący w emulsji jajo z olejem lnianym przy obecności gum – jest, jak wykazują badania Karin Groen, interpretowane przez Ernsta van de Weteringa, typowy dla techniki Rembrandta i jego warsztatu⁸. Brak oleju orzechowego stosowanego przez Ferdinanda Bola do farb w partiach bieli (w pozostałych używał oleju lnianego), potwierdza atrybucję obrazu Flinckowi, a nie temu właśnie uczniowi Rembrandta⁹. Dodatek żywic,

⁷ Karin M. Groen, *Grounds in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries* [w:] Ernst van de Wetering, Michiel Franken et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4, *The Self-Portraits*, Springer, Dordrecht 2005, s. 318–334.

⁸ Karin M. Groen, *An Investigation of the Use of Binding Medium by Rembrandt. Chemical Analyses and Rheology*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung” 1997, vol. 2, no. 2; Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1997, rozdz. 9, *The Search for Rembrandt's Binding Medium*, s. 225–243, zwł. s. 236–241.

⁹ Raymond White, Jo Kirby, *Rembrandt and His Circle. Seventeenth-Century Dutch Paint Media Re-examined*, „National Gallery Technical Bulletin” 1994, vol. 15, s. 64–78, zwł. s. 66 i 71.



wynikający z wmieszania do spoiwa nieznacznych ilości werniksu, był charakterystycznym sposobem działania malarzy z warsztatu i kręgu Rembrandta¹⁰.

- Pigmenty użyte w procesie malowania obrazu – takie jak: biel ołowiowa, czerń kostna, czerń lampowa, smalta¹¹, żółcień żelazowa i żółcień ołowiowo-cynowa, ziemia zielona, malachit (prawdopodobnie sztuczny), brąz bitumiczny oraz czerwień organiczna¹² – należą do charakterystycznych dla wieku XVII i są znamienne dla palety warsztatu Rembrandta, mistrza Govaerta Flincka.

il. 9 | fig. 9

Fragment prawej ręki z widocznymi *pentimenti* w promieniach podczerwieni | Detail of the right hand with *pentimenti* visible in IR light

fot. | photo Piotr Lisowski

¹⁰ Raymond White, Jennifer Pilc, *Analyses of Paint Media*, „National Gallery Technical Bulletin” 1995, vol. 16, s. 85–95, zwł. s. 88–89; Raymond White, Jennifer Pilc, Jo Kirby, *Analyses of Paint Media*, „National Gallery Technical Bulletin” 1998, vol. 19, s. 74–95, zwł. s. 77–79, 88–89; Raymond White, Catherine Higgitt, *Rembrandt's Paint Medium* [w:] David Bomford, Christopher Brown, Ashok Roy et al., *Art in the Making. Rembrandt*, kat. wyst., The National Gallery, 12 października 1988 – 17 stycznia 1989, The National Gallery, London 1988, s. 48–51, zwł. s. 50. Zob. E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit.

¹¹ O użyciu smalty w technice Rembrandta i jego warsztatu: Ashok Roy, Jo Kirby, *Rembrandt's palette* [w:] D. Bomford, Ch. Brown, A. Roy et al., *Art in the Making...*, op. cit., s. 35–47, zwł. s. 46; R. White, C. Higgitt, *Rembrandt's Paint Medium*, op. cit., s. 48–51, zwł. s. 51. Por. także: E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., s. 235.

¹² A. Roy, J. Kirby, *Rembrandt's palette*, op. cit.; E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., passim.

il. 10 | fig. 10

Fotografia głowy w promieniach podczerwieni | Detail of the head showing the drawing underneath the painting layer visible in IR light

fot. | photo Piotr Lisowski

il. 11 | fig. 11

Stratygrafia z partii żółtozielonej trawy pokazuje dwuwarstwową zaprawę i trzy warstwy malarskie | Cross-section of the yellow-green grass area showing the double ground and three layers of paint

fot. | photo Anna Nowicka



Budowa technologiczna obrazu

Malowidło zostało zbudowane na podłożu drewnianym, na cienkiej warstwie zaprawy w kolorze białym (kremowym) i, w zależności od miejsca kompozycji, składa się z dwóch, trzech (do czterech w partii listowia) warstw malarskich.

Deski dębowego podobrazia zostały pokryte dwuwarstwową zaprawą. Pierwsza warstwa w kolorze kremowym jest kładzona raczej cienko, przesączona pociemniałym spoiwem, prawdopodobnie wtarta w fakturę włókien podobrazia w celu wyrównania jego płaszczyzny. Druga warstwa jest również cienka, w kolorze kremowym, zawiera w swym składzie kredę, biel ołowiową oraz żółcień żelazową. Pełni ona rolę imprimitury – według określenia Karela van Mandera z 1604 inaczej nazywanej *primuersel* – i jest znamieną dla holenderskiego malarstwa tablicowego, nadając gruntowi tonację jasnożółtawobrunatną (w przeciwieństwie do szarej, szarobrunatnej lub szarojasnobrunatnej górnej warstwy gruntu w obrazach na płótnie)¹³. Na tym podkładzie został wykonany rysunek przy użyciu mieszaniny czerni kostnej, bieli ołowiowej oraz związków żelaza (żółcień?). Rysunek artysta potraktował swobodnie, poprawiając swą kreskę w poszukiwaniu właściwej formy. Obserwując *pentimenti*, należy uznać, że tworzył kompozycję dynamicznie, szukając właściwej formy dla przedstawienia portretowanej osoby.

Swoje poszukiwania malarz kontynuował również w dalszych etapach pracy. W warstwie podmalowania zmienił pierwotną koncepcję, pozostawiając *pentimenti*, widoczne obecnie w promieniowaniu podczerwonym. Ostateczny efekt osiągnął, nakładając drugą warstwę malarską – modelunku.

¹³ K. M. Groen, *An Investigation...*, op. cit. Zob. też: E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., rozdz. 2, *Painting Materials and Working Methods of the Young Rembrandt. The Ground*, s. 17–23; Ashok Roy, *The ground layer: function and type* [w:] D. Bomford, Ch. Brown, A. Roy et al., *Art in the Making...*, op. cit., s. 27–29.



il. 12 | fig. 12

Stratygrafia z partii nieba również pokazuje dwuwarstwową zaprawę i trzy warstwy malarskie
 | Cross-section of the sky area also showing the double ground and three layers of paint

fot. | photo Anna Nowicka

Zastosowane przez Flincka spoiwo emulsyjne (jak wskazano wyżej – znamienne dla techniki warsztatu Rembrandta) dało mu możliwość szybszej pracy nad warstwą malarską.

Pigmentami zidentyfikowanymi w obrazie artysty są: biel ołowiowa, kreda, smalta, malachit, ziemia zielona, czern kostna, czern lampowa, żółcień ołowiowo-cynowa, żółcień żelazowa, czerwień organiczna (koszenila?) oraz brąz bitumiczny. Tak skromna paleta jest zawsze charakterystyczna dla warsztatu Rembrandta w jego dojrzałym okresie (lata 1630–1640)¹⁴. I tak przykładowo w podmalówce partii nieba stwierdzono biel ołowiową, smaltę z dodatkiem czerni. Na leżącej na podmalówce warstwie modelunku stwierdzono obecność bieli ołowiowej, smalty, żółcień żelazowej i czerwieni organicznej.

W pejzażu artysta w sposób zróżnicowany potraktował partię ziemi, trawy, które namalował w cienkiej warstwie, zaś liście drzew i krzaków zostały wymodelowane impastowo. W warstwie pierwszej, w podmalówce, zidentyfikowano: biel ołowiową, czern (czern kostną, być może z dodatkiem sadzy), związki żelaza (żółcień żelazowa?). W warstwie drugiej, modelunkowej: biel ołowiową oraz dodatek czerni, prawdopodobnie sadzy. A w samych światłach – biel ołowiową, żółcień żelazową i niewielką ilość smalty.

Z kolei w podmalówce liści krzaków i drzew stwierdzono ziemię zieloną, biel ołowiową oraz związki miedzi. Modelunek zawiera żółcień żelazową, biel ołowiową, ziemię zieloną, czerwień organiczną, dodatek niewielkiej ilości smalty i związków miedzi. Podniesienie światła wymodelowano żółciecią cynowo-ołowiową z bielą ołowiową; zidentyfikowano też związki żelaza i śladową ilość związków miedzi. Leżąca na nich warstwa (laserunek pogłębiający lokalny kolor) zawiera zielen miedziową (malachit syntetyczny?), związki żelaza, żółcień organiczną i brąz bitumiczny.

¹⁴ A. Roy, J. Kirby, *Rembrandt's palette*, op. cit.; E. van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., passim.

W partii karnacji zidentyfikowano biel ołowiową, czerwień żelazową, dodatek żółcieni (prawdopodobnie żelazowej). Ciemny, prawie monochromatyczny ubiór mężczyzny malarz uzyskał, stosując czernie – kostną i lampową – z dodatkiem żółcieni żelazowej (prawdopodobnie sieny).

Prace konserwatorskie

Prace konserwatorskie, które przebiegały zgodnie z ustalonym komisyjnie programem, miały za zadanie przywrócenie utraconych walorów estetycznych dzieła Flincka poprzez usunięcie mocno pożółkłych, wręcz brunatnych, grubych warstw nieoryginalnego werniksu, zmienionych kolorystycznie retuszy oraz przemalowań.

Po oczyszczeniu lica i odwrocia z kurzu i powierzchniowych zabrudzeń przystąpiono do przeprowadzenia zabiegu stabilizującego warstwy malarskie, przywracając im adhezję i kohezję, poprzez podklejenie wszelkich odspojień i wykruszeń. Zabieg ten przeprowadzono miejscowo, wykorzystując wspomaganie termiczne i nacisk w celu osiągnięcia mocniejszej spoiny. Później, po starannym doborze odpowiednich rozpuszczalników, usunięto nieoryginalne, zmienione kolorystycznie i częściowo rozłożone powłoki werniksu.

W kolejnym etapie prac obraz zbadano w luminescencji wzbudzonej promieniami UV i określono obszary nieoryginalnych warstw technologicznych oraz pozostałości częściowo usuniętego werniksu wtórnego. Zdjęto rozległe przemalowania, które, choć nie zmieniały koncepcji artysty, to jednak były opracowane niedbale i uległy zmianie kolorystycznej, odsłaniając zniszczony w tych miejscach oryginał.

Następnie dokonano korekty kitów, wyłącznie w niezbędnym zakresie, oraz uzupełniono ubytki zaprawy. Powierzchnię kitów starano się upodobnić do faktury lokalnej oryginalnej warstwy malarskiej i zaizolowano, stosując werniks retuszerski.

Opracowanie estetyczne wykonano w dwóch fazach. Pierwsza polegała na retuszu nasładowczym przy zastosowaniu farb akwarelowych, druga zaś na wykończeniu w technice żywicznej. Lico malowidła zabezpieczono warstwą werniksu końcowego, dokonując jednocześnie ujednolicenia połysku na jego powierzchni, niwelując wszelkie zmatowienia i wyblyszczczenia i uzyskując homogeniczny wyraz estetyczny całości malowidła. Werniks ten spełniać ma rolę zabezpieczającą powierzchnię obrazu, chroniąc go przed niekorzystnymi wpływami zmian cieplno-wilgotnościowych, urazami mechanicznymi, szkodliwymi oparami gazów oraz promieniowaniem UV.

| Conservation of *Portrait of a Man in a Dark Costume* by Govaert Flinck in the National Museum in Warsaw

The National Museum in Warsaw's acquired painting by Govaert Flinck, *Portrait of a Man in a Dark Costume*, underwent conservation work carried out by the author of this article in 2005.¹ The conservation made it possible to take samples of the paint layers from different fragments of the composition, so that a series of chemical and physical tests could be conducted in order to obtain a more detailed specification of the technical and technological structure of this work of art. The painting by Govaert Flinck, Rembrandt's student, was interesting material for research, which has confirmed that his painting technique and technology displays great similarities with that of the great master's atelier. It is the author's hope that the results of the examination will provide useful comparative material for researchers of paintings associated with Rembrandt's circle.²

State of preservation of the painting before conservation work

The wooden support consisting of three oak panels arranged vertically, measuring 9.5 cm × 69.3 cm × 0.4 cm, was in good condition. The joins of the panels at the back are invisible due to the movable cradle installed later, during conservation works. Before the cradle was applied, the support for the painting was probably thinned to ca. 0.4 cm. Currently, the cradle (also with a thickness of 0.4 cm) constitutes an integral part of the support. The joins of the boards on the face were visible through cracks in the binding media and areas where paint was missing or chipped. The application of too thickly distributed filler, various retouchings and overpaintings are visible along virtually the entire length of the cracks.

The original paint layer varies. It is thin and smooth in areas depicting flesh, hair and sky and thick, impasto and visibly textured with an extensive network of cracks in the trees

¹ A comprehensive study of the subject is in preparation.

² The author wants to acknowledge her gratitude to the following people for their cooperation and advice: Dr. Aleksandra Krupska, Department of Conservation and Restoration of Works of Art, Academy of Fine Arts in Warsaw; Anna Nowicka, Department of Conservation and Restoration of Works of Art, Department of Specialist Research and Documentation Techniques, Academy of Fine Arts in Warsaw; Dr. Irmina Zadrożna, Engineer, Department of Chemistry, Warsaw University of Technology; Marek Wróbel, Studio of Electron Microscope and Microanalysis, Institute of Hydrogeology and Geological Engineering, University of Warsaw; Prof. Antoni Ziemba, Institute of the History of Art, University of Warsaw and The National Museum in Warsaw; Dr. Elżbieta Pilecka-Pietrusińska, Conservation Workshop for Modern Art on Wood Support, The National Museum in Warsaw; Piotr Lisowski, Conservation Workshop for Easel Paintings, The National Museum in Warsaw; Krzysztof Wilczyński, Ligier Studio at the National Museum in Warsaw.

and foliage and the landscape area. The layer of paint depicting the sky is the most damaged area. Patches where the paint has disintegrated, due to the natural movements of the wood, and deformations from various periods resulting from the loosening of the paint are also visible.

In its pre-conservation condition, numerous and extensive retouchings and altered colours, sometimes applied directly in the areas of losses to the ground, or poorly prepared surface of the fillers could be detected. The replacement of the ground – applied over different periods of time – were differentiated in terms of the appearance, texture and type of materials used. Many of the retouchings were matt, others glossy, often having been applied too broadly. The entire work was covered with a layer of darkened and discoloured varnish, which distorted the real tonality of the painting.

Earlier conservation work

The painting has visible remnants and traces of a few earlier attempts at conservation conducted at unknown locations and times. During one of them, the original oak support of the painting was thinned and the movable cradle structure added, consisting of nine wooden slats arranged vertically and fixed to the back of the painting, as well as nine movable ones arranged horizontally. The earlier attempts at conservation were evidenced by the number of places where fillers had been applied extensively, covered with retouchings of different shades and overpaintings. During one of the earlier conservation attempts, many fragments of the composition, especially in the sky area constituting the background for the figure of the man, were subjected to bold intervention, namely repainting. The area covered with paint extended far beyond the areas where the original paint was missing, in an attempt to conceal the numerous areas of damage. The entire face was covered with a thick coat of layers of varnish, probably mastic varnish (visible in ultraviolet light).

Tests conducted

- The painting underwent comprehensive tests both in visible light using binoculars, and a magnifying glass and in the luminescence of ultraviolet (UV) and infrared (IR) light.³
- An analysis of the technological layers of the samples was conducted on the basis of:
 - the stratigraphy of cross-sections of paint layers;
 - microscopic photography in direct, and transmitted visible light;
 - microchemical tests identifying the pigments of paint, and ground fillers in individual samples and;⁴
 - scanned images and spectrums using the method of energy-disperse X-ray microanalysis (SEM-EDS)⁵ serving to determine the elemental composition.

³ Photographic documentation, comprising specialist photographs using UV was carried out by Krzysztof Wilczyński from the Ligier Studio at the National Museum in Warsaw, and IR photographs by Piotr Lisowski from the Department of Conservation of Easel Painting of the National Museum in Warsaw.

⁴ The identification of the pigments and fillers was undertaken by Anna Nowicka, Department of Conservation and Restoration of Works of Art in the Department of Specialist Research and Documentation Techniques at the Academy of Fine Arts in Warsaw.

⁵ The analysis was carried out by Marek Wróbel, Studio of Electron Microscopy and Microanalysis at the Institute of Hydrogeology and Geological Engineering, University of Warsaw.

- For the purposes of identification of the medium used by the artist, an analysis was conducted of the binding media from the samples taken, using two independent spectroscopic techniques, namely gas chromatography coupled with mass spectrometry GC-MS, and for a few samples, Fourier's infrared transformational spectroscopy (FTIR). The infrared spectroscopy served to confirm the results obtained using the GC-MS method.⁶

Research results

- The ground contained the following fillers: chalk, lead white and a hint of iron oxide. The emulsion-binding medium was determined to consist of a water solution of gluten glue and linseed oil. This was in line with the technical and technological procedures used in Rembrandt's atelier, as determined by the Rembrandt Research Project.⁷
- The binding medium used for the paint is an emulsion made of egg yolk with the addition of plant gums with a solution of natural resin, and linseed oil. This type of binding medium, combining egg yolk with linseed oil in an emulsion containing gums, was typical of the technique used by Rembrandt and his atelier, as indicated by Karin Groen's research, interpreted by Ernst van de Wetering.⁸ A lack of nut oil, used by Ferdinand Bol for areas of white (linseed oil was used for other colours), confirms the painting's attribution to Flinck rather than Rembrandt's other student, Bol.⁹ The addition of resins, resulting from mixing minute amounts of the varnish into the binding medium, was a characteristic method used by the painters in Rembrandt's atelier and circle.¹⁰
- The pigments used in the making of the painting such as lead white, bone black, lamp black, smalt,¹¹ iron oxide and lead-tin oxide, green earth, malachite (probably artificial), bitumen brown, and organic red¹² were characteristic of the seventeenth century, and typical of the palette used in the atelier of Rembrandt, Govaert Flinck's master.

⁶ This analysis was undertaken by Dr. Irmina Zadrozna, Engineer, Department of Chemistry, Warsaw University of Technology.

⁷ Karin M. Groen, "Grounds in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries," in Ernst van de Wetering, Michiel Franken et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 4: *The Self-Portraits* (Dordrecht: Springer, 2005), pp. 318–34.

⁸ Karin M. Groen, "An Investigation of the Use of Binding Medium by Rembrandt. Chemical Analyses and Rheology," *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, vol. 2, no. 2 (1997); Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter at Work* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997), chap. 9: "The Search for Rembrandt's Binding Medium," pp. 225–43, esp. pp. 236–41.

⁹ Raymond White, Jo Kirby, "Rembrandt and His Circle. Seventeenth-Century Dutch Paint Media Re-examined," *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 15 (1994), pp. 64–78, esp. pp. 66 and 71.

¹⁰ Raymond White, Jennifer Pilc, "Analyses of Paint Media," *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 16 (1995), pp. 85–95, esp. pp. 88–9; Raymond White, Jennifer Pilc, Jo Kirby, "Analyses of Paint Media," *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 19 (1998), pp. 74–95, esp. pp. 77–9, 88–9; Raymond White, Catherine Higgitt, "Rembrandt's Paint Medium," in David Bomford, Christopher Brown, Ashok Roy et al., *Art in the Making. Rembrandt*, exh. cat., The National Gallery, 12 October 1988 – 17 January 1989 (London: The National Gallery, 1988), pp. 48–51, esp. p. 50. See Van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit.

¹¹ On the use of smalt in Rembrandt's technique and in his atelier: Ashok Roy, Jo Kirby, "Rembrandt's palette," in Bomford, Brown, Roy et al., *Art in the Making...*, op. cit., pp. 35–47, esp. p. 46; White, Higgitt, "Rembrandt's Paint Medium," op. cit., pp. 48–51, esp. p. 51. See also Van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., p. 235.

¹² Roy, Kirby, "Rembrandt's palette," op. cit.; Van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., passim.

Technological construction of the painting

The painting was based on a wooden support, a thin layer of white (cream) ground and two, three (up to four, as in the foliage area) layers of paint, depending on the area of the composition.

The oak panels of the support were covered with two layers of ground. The first layer is rather thin ground, soaked in a dark yellowish white binding medium, probably rubbed into the texture of the grain of the wood in order to smoothen its surface. The second layer of the ground is also rather thin warm light-yellow coloured, and contains chalk, lead white and iron oxide yellows, and plays the role of an imprimatura. It is the *primuersel* (as determined by Karel van Mander, 1604), typical of Dutch panel paintings, that gives the ground a light yellowish tone (unlike canvas paintings in which the top layer of primer was grey, greyish brown or greyish pale brown).¹³ On this ground, the artist sketched a dark drawing in a mixture of bone black and lead white, as well as iron oxide compounds. The artist drew freely, and then readjusted the lines in his search for the correct form. By observing the *pentimenti*, we can see the artist's freedom in creating the composition, in his bid to find the correct form for the depiction of the model.

The painter also continued his search in the further stages of his work. In the ground layer he changed his original idea, leaving *pentimenti*, which can currently be detected under infrared light. The final effect was achieved by applying a second layer of paint – the modelling.

The emulsion-binding medium used by Flinck (typical of the technique of Rembrandt's atelier, as indicated above) allowed him to apply the paint layer faster.

The pigments identified in Flinck's painting are lead white, chalk, smalt, malachite, green earth, bone black, lamp black, lead-tin oxide, iron oxide, organic red (cochineal?) and bitumen brown. This modest palette was always characteristic of Rembrandt's atelier in the master's mature period (1630s–1640s),¹⁴ so for example, in the ground layer of the sky area, lead white, and smalt, with the addition of black, was detected. In the modelling layer covering the ground layer, the presence of lead white, smalt, iron oxide and organic red was detected.

The artist approached the landscape part using various techniques: a thin layer for the earth and grass, and impasto modelling for the leaves of the trees and bushes. In the first, or ground layer, lead white, black (bone black, perhaps with the addition of soot), iron oxide were identified. In the second, or modelling layer, lead white and the addition of black, probably soot, were detected, whereas the areas of light contained lead white, iron oxide, and a hint of smalt.

Green earth, lead white and copper compounds were found in the ground layer in the leaves of the bushes and trees. The modelling contains iron oxide, lead white, green earth, organic red and a small amount of smalt and copper compounds. The raised, light areas were modelled using lead-tin oxide with lead white; iron compounds and traces of lead were also identified. They are covered by a layer (a glaze enhancing the local colour) containing copper green (synthetic malachite?), iron compounds, organic oxide and bitumen brown.

In the areas depicting flesh, lead white, iron red and the addition of oxide (probably iron oxide) were identified. The artist achieved the dark, almost monochromatic clothing of the

¹³ Groen, "An Investigation...", op. cit. See also Van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., chap. 2: "Painting Materials and Working Methods of the Young Rembrandt. The Ground," pp. 17–23; Ashok Roy, "The ground layer: function and type," in Bomford, Brown, Roy et al., *Art in the Making...*, op. cit., pp. 27–9.

¹⁴ Roy, Kirby, "Rembrandt's palette," op. cit.; Van de Wetering, *Rembrandt. The Painter...*, op. cit., passim.

man using blacks, namely bone black, and lamp black with the addition of iron oxide (probably sienna).

Conservation work

The objective of the conservation work, conducted in accordance with the collectively agreed working programme, was to recover the lost aesthetic qualities of Flinck's work through the removal of highly-yellowed, almost brownish, thick layers of non-original varnish, the altered colours of the retouchings and overpaintings.

After removing dust and surface dirt from the face and the back, work commenced on stabilizing the paint layers, returning their adhesion and cohesion by reattaching loosened and chipped material. The procedure was conducted locally, using thermal assistance and pressure in order to obtain a stronger binding medium. Then, after a careful selection of the appropriate solvents, the non-original, partially decomposed layers of the varnish with altered colours were removed.

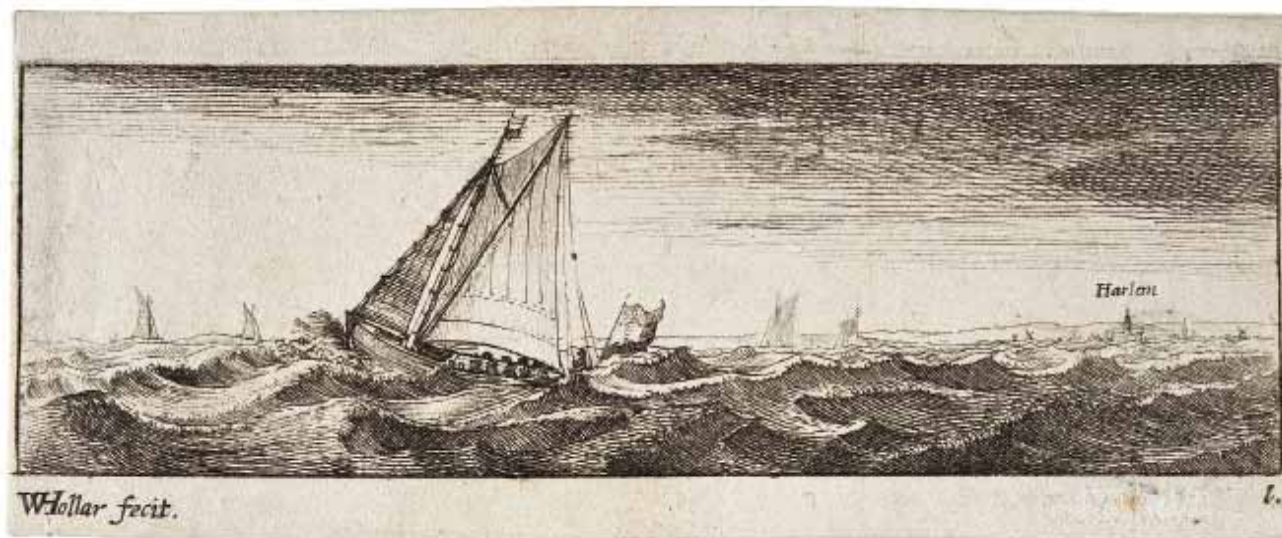
The luminescence of the painting was then examined under ultraviolet excitation and the areas of non-original technological layers and remnants of the partially-removed varnish were determined. The extensive overpaintings were removed, which, although not changing the artist's concept, had been applied carelessly, leading to colour changes revealing those areas where the original had been damaged.

Then the fillers were corrected, but only to the extent necessary, and the missing ground was reapplied. Best efforts were used to ensure that the surface of the fillers matched the texture of the original local layer of paint, and they were insulated using retouching varnish.

The aesthetic conservation work was carried out in two phases. The first involved mimicking retouchings, using watercolours, while the second consisted in the finish, using a resin technique. The face of the painting was protected with a final layer of varnish in conjunction with creating a uniform gloss across the entire surface, diminishing any areas of matt or gloss, restoring the painting's homogenous, aesthetic appearance. The varnish is to protect the surface of the painting against any adverse effects of changes in temperature and humidity, mechanical damage, hazardous gas fumes, and UV radiation.

Konstruowanie miejsc pamięci zbiorowej: widoki Amsterdamu i Haarlemu Jana van der Heydena i Gerrita Adriaensa Berckheyde'a¹

„Miejsce – zgodnie z jego tradycyjnym pojmowaniem – fundowało sens dla zamieszkujących je ludzi. Jego tożsamość żywiła się historią, która wydarzyła się na tym miejscu. Miejsca rozporządzały zamkniętym systemem znaków, działań i obrazów, do których klucz posiadali wyłącznie ludzie osiedli na tym miejscu; obcy mogli być tylko odwiedzającymi” – pisze Hans Belting w *Antropologii obrazu*². Budowanie pamięci zbiorowej, zapośredniczone przez różnie pojmowany realizm obrazowania, było istotnym celem holenderskiego malarstwa pejzaży miejskich.



il. 1 | fig. 1

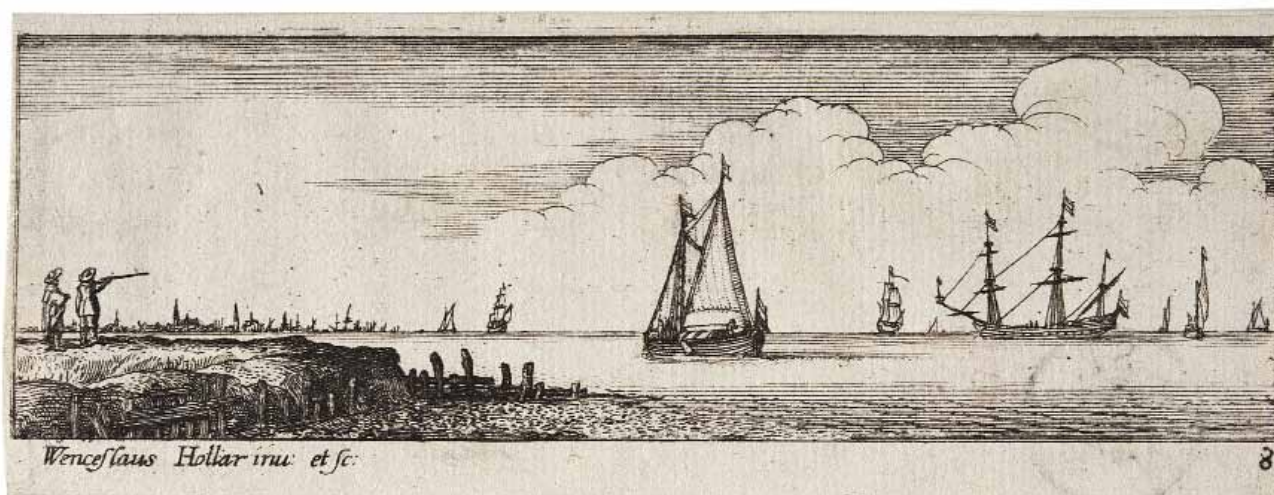
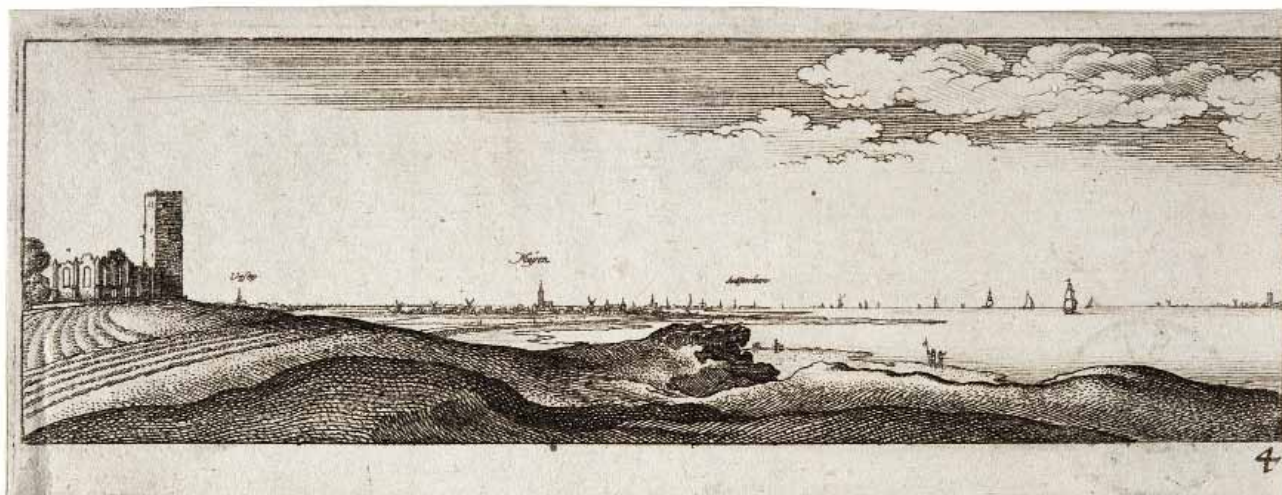
Wenceslaus Hollar,
Widok Haarlemu od
strony morza | View
of Haarlem from the
Sea, z cyklu „Ośmiu
widoków morskich”
from the series “Eight
Seascapes,” Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew Dołiński /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Inspiracją do rozważań nad różnorodnością sposobów przedstawiania konkretnego miejsca był zespół ośmiu akwafort Wenceslausa Hollara (1607–1677), znajdujących się w zbiorach

¹ Tekst jest skróconą wersją pracy magisterskiej zatytułowanej *Widoki wnętrza miejskich w holenderskim malarstwie XVII wieku. Kategorie realizmu na przykładzie widoków Amsterdamu i Haarlemu Jana van der Heydena i Gerrita Berckheyde'a* przygotowanej pod opieką dr. Antoniego Ziemby i obronionej w 2008 roku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład Mariusz Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 78.



Muzeum Narodowe w Warszawie. Powstały one w wyniku podróży artysty w roku 1636 przez Europę, gdy towarzyszył Thomasowi Howardowi, Earlowi Arundel. Te niewielkich rozmiarów mariny³ bardzo oszczędnie charakteryzują krajobraz Niderlandów – liczne statki sunące po wzburzonym morzu, wydmowa linia brzegowa oraz sylwety miast mające na horyzoncie. I właśnie te złożone z kilku kresek profile zwracają uwagę oglądającego precyzją wykonania, a także sugestywnością odwzorowania. Na części z nich artysta umieścił nazwy miast nad zabudowaniami – *Widok Haarlemu od strony morza* (MNW, il. 1) czy *Weesp, Muiden, Amsterdam widoczne*

il. 2 | fig. 2

Wenceslaus Hollar, *Weesp, Muiden, Amsterdam widoczne od strony morza* | *View of Weesp, Muiden, Amsterdam Seen from the Sea*, z cyklu „Ośmiem widoków morskich” | from the series “Eight Seascapes,” Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew Doliński / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 3 | fig. 3

Wenceslaus Hollar, *Widok na Haarlem i Amsterdam od strony morza* | *View of Haarlem and Amsterdam from the Sea*, z cyklu „Ośmiem widoków morskich” | from the series “Eight Seascapes,” Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew Doliński / Muzeum Narodowe w Warszawie

³ Prostokąty o wymiarach: 3,9 × 12 cm i 3,9 × 13 cm.

od strony morza (MNW, il. 2). Pojedynczy pozostawił jednak bez inskrypcji. Spojrzenie patrzącego podąża w kierunku wyznaczonym laską wyciągniętą przez jednego z podróżników przedstawionych na wybrzeżu na pierwszym planie. Zarysy budowli pozwalają widzowi zidentyfikować widok jako okolice Haarlemu i Amsterdamu (*Widok na Haarlem i Amsterdam od strony morza*, MNW, il. 3) – jednego z największych portów europejskich, do którego zmierzają statki znajdujące się po prawej stronie kompozycji. Wspomniane miasta stały się w drugiej połowie siedemnastego wieku głównym przedmiotem zainteresowania mistrzów widoków miejskich – Jana van der Heydena (1637–1712) i Gerrita Adriaensza Berckheyde’a (1638–1698), którzy zdecydowali się na własną interpretację obrazowanej przestrzeni, wchodząc w nią głębiej niż Hollar, przywiązany jeszcze do tradycji kartograficznej.

Od końca XVIII wieku kluczem do rozumienia malarstwa holenderskiego była kategoria rodzajowości – protofotograficznego realizmu, w drugiej połowie XX wieku zastąpiona kategorią ponadrealistycznej kreacji. Jan de Bisschop (1628–1671) twierdził, że najważniejszym zadaniem sztuki jest stawianie przed naszymi oczami tego, co chcielibyśmy widzieć w rzeczywistości, choć w istocie jest to niemożliwe⁴. Takie stanowisko daje się wyczytać ze strategii obrazowania, jakie przyjmowali dwaj wspomniani twórcy widoków miejskich, choć nie pozostawili po sobie żadnej wypowiedzi teoretycznej.

Obydwaj często malowali widoki Amsterdamu – nieformalnej stolicy Zjednoczonych Prowincji, głównego portu ówczesnej Europy, do którego spływały towary z całego świata, przyczyniając się do ekonomicznej potęgi miasta. Van der Heyden był amsterdamszym, Berckheyde pochodził z pobliskiego Haarlemu, co nie pozostawało bez wpływu na odrębne ujęcie wizerunku Amsterdamu w ich twórczości. Każdy z nich inaczej definiował cele gatunku widoku miejskiego. Ich sposób postrzegania przestrzeni wynikał zarówno z osobistego stosunku do przedstawianego miejsca, jak i z powszechnych ówczesnie wyobrażeń topograficznych – na przykład opisów obu miast Samuela Ampzinga, Melchiora Fokkensa, Olferta Dapperta i Tobiasa van Domselaera, czy poematu Joosta van den Vondla gloryfikującego Amsterdam i jego nowo zbudowany ratusz⁵. Obaj artyści poprzez obrazy Amsterdamu i Haarlemu współtworzyli stereotyp tych miejsc w pamięci zbiorowej społeczeństwa holenderskiego. Według Maurice’a Halbwachsa jest to ten rodzaj pamięci, który rozwija się w człowieku wraz z procesem jego socjalizacji, gdyż to społeczność wpływa na kształt pamięci swoich członków, formowanej przez to, co inni uznali za warte przekazania, opowiedzenia, pokazania⁶. Van der Heyden i Berckheyde przyczynili się do budowy tożsamości owych miejsc pamięci. Ich obrazy miały narzucić odbiorcom stałe motywy pejzażu miasta, wydobywając punkty topograficzne (budynki, place, pierzeje) i perspektywy widoku uważane za warte zapamiętania, świadczące o niepowtarzalności danego miejsca i jego trwałości w czasie.

⁴ Za: Boudewijn Bakker, *Schilderachtig: discussion of a seventeenth-century term and concept*, „Simiolus” 1995, vol. 23, no. 2/3, s. 157.

⁵ Samuel Ampzing, Claes Jansz. Visscher, Pieter Schrijver, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Adrien Rooman, Haarlem 1628; Melchior Fokkens, *Beschrijvinge der Wijdt-Vermaerde Koop-Stadt Amstelredam*, Doornick, Amsterdam 1664; Olfert Dapper, *Historische beschryving der stad Amsterdam*, Jacob von Meurs, Amsterdam 1663; Tobias van Domselaer et al., *Beschryving der Stat Amsterdam van haar eerste beginselen oudtheydt vergrotingen en gebouwen en geschiedenis tot op den jare 1666*, [s.n.], Amsterdam 1665 [sic!]; Joost van den Vondel, *Inwijdinge van t’Stadhuis t’Amsterdam* [w:] *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, red. Albert Verwey, Mieke B. Smits-Velt, Marijke Spies, H. J. W. Becht, Amsterdam 1986, s. 754–764.

⁶ Jan Assmann, *Kultura pamięci* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2009, s. 66–67; Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Harper & Row Colophon Books, New York 1980.

Rozkwit gatunku widoków miejskich w latach sześćdziesiątych XVII wieku spowodowany był rozwojem urbanistycznym i stabilizacją polityczną Zjednoczonych Prowincji po pokoju w Münster w 1648 roku. Amsterdam, Haarlem czy Lejda kończyły wielkie projekty rozbudowy. W Amsterdamie wzniesiono nowy ratusz w formie monumentalnego paradnego pałacu miejskiego, wytyczono nowe pierścienie kanałów i nowe fortyfikacje bastionowe, wyznaczające ramy nowych dzielnic. Kodyfikacja narodowej i obywatelskiej świadomości Holendrów wzmocniła potrzebę obrazowej reprezentacji miast, z których pochodzili kupujący. Jak zauważa Boudewijn Bakker, widoków miast używano zarówno do dekoracji domów oraz kantorów, jak i jako podarunków dla partnerów handlowych – krajowych i zagranicznych⁷. Popularne były portrety budynków publicznych ważnych dla funkcjonowania miasta – jak ratusz czy kościół, a także znaczących w kontekście rozwoju ekonomicznego – jak Giełda w Amsterdamie. Przedstawiano również inne, starsze budowle mające świadczyć o ciągłości trwania miasta przez wieki. Co więcej, właściciele nowoczesnych klasycystycznych kamienic stojących nad nowo wykopanymi kanałami oczekiwali „portretów” swoich posiadłości jako okazowych świadectw swego społeczno-ekonomicznego sukcesu. Z kolei „malownicze” dzielnice klasy pracującej znalazły się poza obszarem zainteresowań rodzimej sztuki. Zdaniem Bakker’a zamawiający akceptowali przedstawienia biedoty, pod warunkiem że były one umiejscawiane daleko poza krajem, na przykład w Rzymie, jakim malowali go bamboccianti⁸.

Widoki miejskie van der Heydena i Berckheyde’a oparte były na specyficznie modyfikowanej koncepcji realizmu. Dla jej rozumienia niewystarczające okazały się zarówno XIX-wieczne klisze malarstwa holenderskiego jako „zwierciadła społecznego” społeczeństwa republikańsko-mieszczkańskiego (Étienne Théophile Thoré, pseud. William Bürger)⁹, topograficznego, geograficzno-społecznego „zwierciadła życia i natury” (Adolphe-Hippolyte Taine)¹⁰, „czysto malarskiego realizmu” (Eugène Fromentin)¹¹, jak i XX-wieczna kategoria skonwencjonalizowanego paraemblematycznego „ukrytego symbolizmu” – *schijnrealism* – pozornego realizmu, w ramach którego sceny rodzajowe, portrety i niektóre pejzaże miałyby przekazywać treści dydaktyczno-moralizatorskie, zgodne z duchem pobożności protestanckiej (Eddy de Jongh, Josua Bruyn i in.)¹². Inni badacze

⁷ Boudewijn Bakker, „Portraits” and “Perspectives.” *Townscape Paintings in Seventeenth-Century Holland* [w:] *Dutch Cityscapes of the Golden Age*, eds Ariane van Suchtelen, Arthur K. Wheelock, Jr., essays by Boudewijn Bakker, contrib. by Henriette de Bruyn Kops, kat. wyst., Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, 11 października 2008 – 11 stycznia 2009; National Gallery of Art, Washington D.C., 1 lutego – 3 marca 2009, Waanders Publishers, Zwolle 2008, s. 52.

⁸ Ibidem, s. 53.

⁹ Théophile Thoré, *Musées de la Hollande*, vol. 1, *Amsterdam et la Haye*, J. Renouard, Paris 1858; idem, *Musées de la Hollande*, vol. 2, *Musée van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, J. Renouard, Paris–Bruxelles–Ostende 1860.

¹⁰ Adolphe-Hippolyte Taine, *Philosophie de l’art dans les Pays-Bas*, Germer Baillière, Paris 1869.

¹¹ Eugène Fromentin, *Les maîtres d’autrefois : Belgique-Hollande*, Plon, Paris 1876.

¹² Np. Eddy de Jongh w: *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 16 września – 5 grudnia 1976, Rijksmuseum, Amsterdam, 1976. O symbolicznych i emblematycznych interpretacjach holenderskiego malarstwa pejzażowego zob. Josua Bruyn, *Towards a scriptural reading of seventeenth-century Dutch landscape painting* [w:] *Masters of 17th-century Dutch landscape painting*, ed. Peter C. Sutton, with the cooperation of Albert Blankert et al., kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 2 października 1987 – 3 stycznia 1988; Museum of Fine Arts, Boston, 3 lutego – 1 maja 1988; Philadelphia Museum of Art, 5 czerwca – 31 lipca 1988, Museum of Fine Arts, Boston 1987; idem, *Le paysage hollandais du XVII^e siècle comme métaphore religieuse* [w:] *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle* (materiały z sesji, Muzeum Luwru, 27–29 stycznia 1990), dir. Catherine Legrand et al., Musée du Louvre, Paris 1994, s. 67–88. Przegląd interpretacji malarstwa holenderskiego XVII wieku – zob. m.in.: Jan Białostocki, *Mere Imitation of Nature or Symbolic Image of the World? Problems in the Interpretation of Dutch Painting of the XVIIth Century* [w:] *The message of images. Studies in the history of art*, IRSA, Wiedeń 1988, s. 166–180; Justus Müller Hofstede, „Wort und Bild”: Fragen zur Signifikanz und Realität in

(Svetlana Alpers, Eric Jan Sluiter)¹³ podkreślają raczej aspekt konstruowania „obrazu wiedzy” o lokalnej rzeczywistości w Niderlandach, przekształcania realizmu w iluzję naoczności – często w celu budowania tożsamości polityczno-wspólnotowej, narodowej lub grupowej (Simon Schama, Walter S. Gibson, Martin Warnke i in.)¹⁴.

Bakker, analizując wypowiedzi teoretyków XVII wieku, za kluczowe dla holenderskiego malarstwa pejzażowego uznaje określenie *schilderachtig* – „malowniczy, malarski”¹⁵. Jego znaczenie zmieniało się w zależności od obowiązujących reguł sztuki. Przez Karela van Mandera (1548–1606) rozumiane było jako efektowna złożoność form w naturze ukazująca się w bezpośrednim widoku lub przekazana w obrazie jako odwzorowanie tego, co w naturze ciekawe, szczególne, niezwykle, osobliwe. Z kolei klasyk Jan de Bisschop podaje w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVII wieku nową koncepcję terminu¹⁶. Odrzuca rodzajowy realizm bezkrytycznie przyjmujący brzydotę świata i przetwarzający ją w malowniczość. Zadaniem sztuki ma być „realizm modyfikowany”: przedstawianie tego, jak *chcielibyśmy widzieć* rzeczywisty świat, a czego w nim naprawdę nie ma. Pojęcie *Schilderachtigheid* staje się właściwie tożsame z klasycystycznym kanonem piękna – jest (idealną) malarskością, a nie malowniczością. De Bisschop nie zajmuje się pejzażem, niemniej poleca współczesną architekturę klasycystyczną jako wzór nie tylko dla architektów, ale także dla malarzy. Nie dziwi przy tym jego szczególne zainteresowanie perspektywą wykreślną, zgodną z rozumowymi zasadami, jakimi miała kierować się sztuka¹⁷. W tym nowym pojęciu, rozumianym jako przetwarzanie obrazu zastanej rzeczywistości w celu nadania jej wyższego, ideowego i idealnego porządku, mieści się kategoria holenderskiego widoku miejskiego – swobodnie inspirowanego motywem rzeczywistym, ale przekształconym przez *ingenium* artysty – kategoria odróżniana przez Rolfa Fritza (1932) od weduty – topograficznie wiernego odbicia rzeczywistości, dopracowanego w każdym detalu¹⁸. Motyw ingerencji sztuki w przedstawianą rzeczywistość stał się odtąd jednym z problemów dyskutowanych przy omawianiu tego gatunku¹⁹.

der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts [w:] *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hrsg. Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede, Lukassen, Erfstadt 1984, s. 9–23.

¹³ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983; Eric Jan Sluiter, *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, trans. by Jennifer Kilian, Katy Kist, Waanders Publishers, Zwolle 2000.

¹⁴ Simon Schama, *Dutch Landscapes: Culture as Foreground* [w:] *Masters...*, op. cit., s. 64–83. Zob. też: Walter S. Gibson, *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruysdael*, University of California Press, Berkeley 2000; Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, C. Hanser, München 1992; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000 oraz Nils Büttner, Russell Stockman, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Hirmer, München 2006.

¹⁵ B. Bakker, *Schilderachtig...*, op. cit., s. 147–162.

¹⁶ Jan de Bisschop, *Signorum veterum Icones*, [s.n., s.l.], 1668–1669; idem, *Paradigmata Graphices*, [s.n., s.l.], 1671.

¹⁷ B. Bakker, *Schilderachtig...*, op. cit., s. 157.

¹⁸ Rolf Fritz, *Das Stadt- und Straßenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, E. Hardt, Berlin 1932.

¹⁹ Np.: *Opkomst en bloei van het Noordnederlands Stadsgezicht in de 17de eeuw / The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources*, kat. wyst., Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam, 17 czerwca – 28 sierpnia 1977, Art Gallery of Ontario, Toronto, 27 września – 13 listopada 1977, Landshoff, Toronto 1977; Helga Wagner, *Jan van der Heyden: 1637–1712*, Scheltema & Holkema, Amsterdam–Haarlem 1971; Arthur K. Wheelock, Jr., C. J. (Kees) Kaldenbach, *Vermeer's View of Delft and his Vision of Reality*, „*Artibus et Historiae*” 1982, 3, nr 6, s. 9–35; Cynthia Lawrence, *Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698). Haarlem Cityscape Painter*, The Netherlands Davaco, Doornspijk 1991.

Malarz widoków miejskich musiał się mierzyć z „miejscem pamięci zbiorowej”, obiegowym stereotypem – toposem miasta i jego fragmentu. Musiał przekształcać rzeczywisty widok i dostosować go do powszechnego wyobrażenia o danym *locus*. Od tego zależało powodzenie obrazów na wolnym rynku oraz zadowolenie indywidualnych odbiorców. Van der Heyden i Berckheyde w odmienny sposób ukazywali „prawdę naoczną” widoku. O ile pierwszy kładł nacisk na wytworzenie atmosfery, na „malowniczość”, rozumianą w tradycji van Mandera jako przykuwającą oko *curiositas* lub *terribilitas* (np. rozpadający się most), o tyle drugi dążył do uchwycenia regularności, statyczności, harmonii – klasycznej „malarskości”. Dlatego w pracach Berckheyde’a głównym bohaterem jest architektura klasycystyczna.

Jan van der Heyden

Jan van der Heyden przez całe życie był związany z Amsterdamem – tu mieszkał i pracował. Pomimo że w historii sztuki zapisał się jako malarz, dochody przynosiły mu wynalazki. Na podstawie jego planów usprawniono sieć oświetlenia ulicznego w Amsterdamie, a także w innych miastach Europy²⁰. W 1671 roku opatentował wraz z bratem Nicolasem turbinę wodną i pompę gaśniczą pozwalającą na utrzymywanie stałego ciśnienia wody, za które otrzymali nagrodę oraz pensję 315 florenów rocznie. Największe zyski pochodziły ze sprzedaży urządzeń gaśniczych. Zgodnie z zapisem aktu notarialnego z 1712 roku, malarz zgromadził majątek 83 942 florenów (co czyni z niego najbogatszego artystę holenderskiego XVII w.)²¹. Pozaartystyczny sukces finansowy umożliwił mu realizację własnych poszukiwań malarzkich, uniezależnionych od potrzeb rynku czy mecenatu indywidualnego²². Van der Heyden badał nowe możliwości widoków miejskich, malując około 1660 roku adaptacje przedstawień Kolonii i innych miast nadreńskich, które odwiedził podczas wycieczki rodzinnej²³. Prace te cechuje zaskakująca dowolność w kompilowaniu przedstawień ze znanymi budowlami, nieodpowiadająca widokom rzeczywistym. Bardziej przypominają one współczesne pocztówki, gdzie wszystkie atrakcje turystyczne tłoczą się w ramach jednej przestrzeni, tworząc poglądowe *pars pro toto*.

Jedne z pierwszych „portretów” Amsterdamu van der Heydena przedstawiające plac Dam znajdują się w Galleria degli Uffizi (*Ratusz amsterdamski z Dam*, 1667) i Luwrze (*Widok Dam z ratuszem w Amsterdamie*, 1668). Fasada ratusza ukazana została w perspektywicznym skrócie, od południowego rogu Dam, u wylotu Kalverstraat. Lewą część obrazu zajmuje północny fragment domu De Vergulde Ploeg, z dekoracyjną elewacją, gdzie od roku 1656 rodzina van der Heydena prowadziła sklep z lustrami²⁴. W oddali widoczny jest transept Nieuwe Kerk, a z prawej strony cień rzuca gmach Wagi (w wersji z Luwru zaznaczony jako skrawek naroża

²⁰ Jan van der Heyden w 1669 został „zarządcą lamp świecących nocą”, a od 1670 do końca życia pobierał z tego tytułu pensję dwóch tysięcy florenów rocznie, za: Peter C. Sutton, *A Life in Full: Artistry, Invention, and Patronage* [w:] *Jan van der Heyden (1637–1712)*, ed. Peter C. Sutton, with contributions by Jonathan Bikker et al., kat. wyst., Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, 16 września 2006 – 10 stycznia 2007, Yale University Press, New Haven, Conn. 2006, s. 22–23.

²¹ Ibidem, s. 26.

²² Wyjątkiem może być współpraca z patrycjuszowską rodziną Huydecoperów, której owocem było powstanie widoków okolic Maarssereen. O uniezależnieniu od rynku sztuki świadczy fakt, że pod koniec życia van der Heydena w jego pracowni znajdowało się co najmniej 73 jego niesprzedanych obrazów; za: ibidem.

²³ Ibidem, s. 40.

²⁴ Ibidem, s. 19.



il. 4 | fig. 4

Jan van der Heyden,
Plac Dam w Amsterdamie
The Dam Square in Amsterdam, ok. | ca. 1668,
 Amsterdam Museum,
 Amsterdam

budynku). Wolną przestrzeń wypełniają grupy przechodniów²⁵. Oba obrazy, zestawiając potężną bryłę ratusza z głównym kościołem miasta i uświadamianą (nie)obecnością Wagi, mogą odzwierciedlać powszechne wyobrażenie toposu Amsterdamu – Dam jako ośrodka władzy miejskiej, prowincjonalnej i ogólnopaństwowej, sprawowanej przez regentów (*regenten*) nad funkcjonowaniem społeczno-ekonomicznym *polis* oraz nad Kościołem.

Sensem obu kompozycji jest jednak problem perspektywy. W wersji florenckiej kopuła ratusza została ukazana w anamorficznym skrócie, dając efekt elipsy. Niektórzy badacze uznawali to za zaburzenie proporcji dzieła za błąd kompozycyjny²⁶. Jednak Peter C. Sutton uważa je za całkowicie przemyślany zabieg, będący dowodem mistrzostwa artysty w opracowaniu konkretnego problemu perspektywicznego – widoku okręgu pod kątem, podejmowanym przez twórców od czasów Leona Battisty Albertiego. Poświadcza to fakt, że pierwotnie do ramy przytwierdzona była obręcz wyznaczająca punkt, z którego oglądana kopuła zyskiwała właściwe proporcje. Można więc uznać van der Heydena za kontynuatora poszukiwań perspektywicznych w malarstwie Delft (Carel Fabritius, Gerrit Houckgeest, Hendrick van Vliet, Daniel Vosmaer, Pieter de Hooch)²⁷. Zbiega się to również z powstawaniem pudełek perspektywicznych i *trompe l'œil*. Leonore Stapel zauważa, że perspektywa w obrazie z Uffizi przypomina modele perspektywiczne z traktatów Sebastiana Serlia i Hansa Vredemana de Vriesa²⁸. Oba obrazy van der Heydena powstały w czasie, gdy rozgorzała dyskusja o wyższości perspektywy zbieżnej nad bardziej złożoną, uwzględniającą różnorodność optycznych dostosowań, by uzyskać bardziej iluzyjny efekt²⁹. Jak zauważa Martin Kemp, poprzez kompozycję widoków Dam z Uffizi i Luwru malarz zdaje się dowodzić, że oba rozważane systemy perspektywiczne posiadają własny, niezależny rodzaj rzeczywistości³⁰. Van der Heyden decyduje się na ujęcie bryły ratusza pod dwoma różnymi kątami, by dzięki temu uzyskać efekt najbliższy subiektywnemu postrzeganiu przestrzeni. Staje się to bardziej

²⁵ Za prototyp takiego ujęcia Dam do niedawna uważano obraz Gerrita Berckheyde'a datowany na 1665 r. *Widok Dam i ratusza w Amsterdamie* (Staatliches Museum, Schwerin). Jednak zgodnie z obserwacjami Norberta Middelkoopa, dach Nieuwe Kerk od strony południowego wejścia nosi ślady napraw ukończonych w 1673–1674, co sugeruje powstanie dzieła po tym czasie; za: ibidem, s. 44.

²⁶ H. Wagner, op. cit.

²⁷ Również Gerrit Berckheyde nawiązywał do ich rozwiązań – *Grote Markt w Haarlemie*, 1674, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

²⁸ Leonore Stapel, *Perspectieven van de stad: over bronnen, populariteit en functie van het zeventiende-eeuwse stadsgezicht*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2000, s. 33–34 oraz il. 25.

²⁹ P. C. Sutton, op. cit., s. 126.

³⁰ Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven 1990, s. 206.



wyraziste zwłaszcza w zestawieniu z frontalnymi ujęciami Dam Berckheyde'a, dążącymi do klasycystycznego ładu i harmonii (np. *Ratusz w Amsterdamie*, 1673, Rijksmuseum, Amsterdam).

W obrazach van der Heydena z Amsterdamu (*Plac Dam w Amsterdamie*, ok. 1668, Amsterdam Museum, **il. 4**) i Bazylei (*Dam w Amsterdamie z ratuszem i Nieuwe Kerk*, Kunstmuseum, Bazylea) ratusz – widoczny pod innym kątem niż w omawianej poprzednio parze obrazów, z punktu umieszczonego na prawo od Kalverstraat – ujęty został fragmentarycznie, tak że widać tylko jego północny ryzalit boczny. Ratusz uległ w tym widoku marginalizacji. Również istnienie budynku Wagi znów jest jedynie zasygnalizowane poprzez rzucany przezeń cień (lub co najwyżej przez uwidocznienie tylko skrajnej części budowli – w wersji w Bazylei). W obu obrazach kompozycję buduje natomiast bryła Nieuwe Kerk i fikcyjnie poszerzona przestrzeń między kościołem a ratuszem, dająca złudzenie rozległości placu. Przez zmarginalizowanie obecności ratusza i Wagi a zaakcentowanie kościoła artysta minimalizuje polityczne skojarzenia z gloryfikacją

il. 5 | fig. 5

Jan van der Heyden,
Most zwodzony | *The Drawbridge*, 1660–1672,
© Rijksmuseum,
Amsterdam



il. 6 | fig. 6

Jan van der Heyden,
Kamienny mostek
The Stone Bridge,
 1660–1672,
 © Rijksmuseum,
 Amsterdam

potęgi miasta i jego władz oraz z ich patronatem nad zreformowaną religią i nadzorem nad Kościołem. Być może chce podkreślić aspiracje instytucji kościelnych do autonomii w mieście i Republice, względnej niezależności wobec warstwy regentów. Również w tym wypadku za właściwy temat obydwu prac powinno się uznać manipulację proporcjami przestrzennymi, służącą stworzeniu wrażenia rozległości i okazałości miejsca publicznego, „miejsca wspólnotowego” amsterdamskiej społeczności³¹.

Z podobnym podejściem mamy do czynienia w innym widoku Dam i Damrak (*Widok Dam i Damrak w Amsterdamie*, Fogg Art Museum, Harvard University), ujętym od południowego zachodu, z Gasthuisweg (dziś Paleisstraat) w kierunku Vismarkt. Przestrzenność placu miejskiego osiągnięta tu została przez ujęcie panoramiczne, z wysokiego punktu – co rzadkie w holenderskich widokach wnętrza miasta – prawdopodobnie z drugiego piętra nieukończonego jeszcze ratusza. Ujęcie to zarazem wyeliminowało sam ratusz z pola widzenia. W oddali widoczny jest rząd domów zamienionych w tawerny, a na prawo kamienny dom zwany *De Engelse Bulldog* oraz budynek z szczydem *De Roode Leeuw*. Artysta wybiera punkt, który pomija wszystkie reprezentacyjne budynki Dam (ratusz, Nieuwe Kerk czy Wage), a skupia się

³¹ P. C. Sutton, op. cit., s. 44.

na starszych elementach zabudowy, w świadomości przeciętnych mieszkańców przypominających czasy sprzed gwałtownej ekspansji miasta, a zarazem mówiących o długim trwaniu, historyczności, wielowiekowości, „starożytności” miejsca.

Van der Heyden pozostawał na ogół wierny topografii w doborze ważnych dla życia miasta miejsc w Amsterdamie, jak St. Antonispoort³² czy Haarlemmer Tor³³. Jednak część jego widoków była kompilowana z autentycznych budynków rozmieszczonych w fikcyjnej przestrzeni. *Ulica z kanałem* (kolekcja prywatna, Holandia), ukazuje, wbrew realiom, arkadę z loggii starego ratusza obok wejścia do średniowiecznego St. Elisabeth-Gasthuis (znanego m.in. z rysunku Lamberta Doomera, Stadsarchiven [archiwum państwowe], Amsterdam), przy czym, zamiast wykusza w narożniku Gasthuis, widnieje antyczna rzeźba. Ta sama loggia na obrazie *Most zwodzony* (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 5) zwieńczona jest natomiast wyimaginowaną hermą. *Kamienny mostek* (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 6), ozdobiony zrujnowaną antyczną hermą, ma przypominać rzymskie Ponte Rotto, popularny temat holenderskich italianistów³⁴. W tle widnieje oświetlony słońcem gmach Trippenhuys, miejskiej rezydencji rodziny Trip. To imaginacyjne połączenie italianizujących ruin z amsterdamską scenerią wyraża splendor i „starożytność” patrycjuszowskiej rodziny. Obraz mógł powstać na zamówienie Tripów, skoligaconych z protektorem van der Heydena – Joannem Huydecoperem II (1625–1704), burmistrzem Amsterdamu, przedsiębiorcą i właścicielem posiadłości Goudestein an de Vecht w Maarsseveen. Van der Heyden jako jedyny malował te podmiejskie okolice, gdzie znajdowały się również majątki krewnych Huydecoperów i rodzin regentów³⁵. Posiadłości te traktowane były jako luksusowe miejsce wyjazdów za miasto – odpowiednik włoskiej villeggiatury.

W rzadkich przypadkach, gdy van der Heyden tworzył na zamówienie, musiał jednak zrezygnować z dowolności w doborze elementów kompozycji. „Portret” kościoła Westerkerk (*Widok Westerkerk w Amsterdamie*, ok. 1660, The National Gallery, Londyn) był najprawdopodobniej zamówiony jako wizerunek oficjalny przez radę gminy tego kościoła (*kerkgemeente*), skoro do 1790 roku pozostawał w jej posiadaniu. Poza kościołem, obraz ukazuje po lewej stronie plac Westermarkt i, w głębi, za drzewami, Westerhal; budynek po prawej, ze schodkowym szczytem, to Keizersgracht nr 198 – dom słynnego kolekcjonera i kupca, Lucasa von Uffelen. Westerkerk był jednym z czterech głównych kościołów metropolii. To w nim skupiało się życie społeczne zachodniej części miasta po rozbudowach Amsterdamu z początku lat pięćdziesiątych i z lat sześćdziesiątych XVII wieku. Na obrazie frontalne ujęcie bryły kościoła, widzianej z przeciwległego brzegu Keizersgracht, sugeruje oficjalny charakter wizerunku jako zapisu miejsca gminnego, wspólnotowego, z podkreśleniem roli kościoła; pozostałe budowle są przesłonięte drzewami. Wspólnotowość tego *locus* zbiorowej pamięci podkreślają w obu londyńskich obrazach, tym z National Gallery i jego wariacie z Wallace Collection, rodzajowe motywy, wprowadzające bardziej swobodną, nieformalną tonację życia ulicy: w pierwszym jest to chłopiec bawiący się z psem i naddarte ogłoszenia na słupach, w drugim są to figury wytwornych i zwyczajnych przechodniów³⁶.

Inaczej – na obrazie *Widok Keizersgracht i Westerkerk w Amsterdamie* (kolekcja prywatna), gdzie kościół został ukazany z południowego wschodu, z przeciwległego brzegu kanału. Skróć

³² Np. *Widok St. Antonispoort w Amsterdamie*, kolekcja prywatna, Holandia.

³³ Np. *Haarlemmer Tor w Amsterdamie*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.

³⁴ *Jan van der Heyden (1637–1712)*, op. cit., s. 152, kat. nr 19 (Taco Dibbits).

³⁵ P. C. Sutton, op. cit., s. 24.

³⁶ O nieformalizmie ujęcia pisze, nie w pełni słusznie, P. C. Sutton, op. cit., s. 37–38.

perspektywiczny i wycinkowość widoku fasady daje efekt całkowitej nieformalności. To charakterystyczny zabieg dla dojrzałego stylu van der Heydena, tworzącego wrażeniowo-pamięciowy wizerunek fragmentu miasta. Akcent pada tu na towarzyszące budynki przy Westermarkt (omówione wyżej) oraz na codziennych czynnościach mieszkańców (opróżnianie wołu, pranie, sprzątanie), czyli na przestrzeń prostego życia drobnego mieszczaństwa.

Wizerunki Dam i Westerkerk pokazują, że reprezentacja statusu władzy w hieratyzującym frontalnym ujęciu budowli należała u van der Heydena do rzadkości, a jeśli występowała, to była łagodzona przez nieformalność rodzajowego sztafażu (postaci przechodniów na ulicy) lub detalu (naddarte ogłoszenia).

Gerrit Adriaensz Berckheyde

Inną sytuację niż zabezpieczony finansowo van der Heyden miał Berckheyde, od ok. 1660 roku mieszkający wspólnie z bratem malarzem Jobem i siostrą Aechje w Haarlemie. Wyspecjalizował się w gatunku widoków miejskich, odpowiadając na rosnące zapotrzebowanie otwartego rynku i indywidualnych zleceniodawców. Jego widoki Haarlemu, Amsterdamu i Hagi koncentrowały się na ukazywaniu oficjalnego oblicza miasta, ze szczególnym uwzględnieniem nowoczesnych rozwiązań architektonicznych, zwłaszcza w dynamicznie rozwijającym się Amsterdamie. W przypadku Haarlemu najczęściej przedstawiał Grote Markt, serce miasta, gdzie skupiały się główne budowle: ratusz, główny kościół św. Bawona oraz okazała hala cechu rzeźników – Vleeshal. W doborze tematów inspirował się *Beschrijvinge ende Lof der Stad Haerlem* – opisem miasta Samuela Ampzinga z 1628 roku³⁷, zarówno pod względem wyboru obiektów, jak i ilustracji Jana van de Veldego, wykonanych na podstawie rysunków Pietera Saenredama; także sztafaż oraz grupy figuralne bywają zapożyczone z ilustracji do tej publikacji³⁸. Arthur K. Wheelock zwraca jednak uwagę, że gdy powstawały obrazy Berckheyde'a, rzeczywistość społeczno-polityczna Haarlemu była już inna niż w czasach Ampzinga. W pamięci mieszkańców pozostawało wspomnienie gwałtownego rozwoju miasta w latach sześćdziesiątych – okresie zniesienia urzędu namiestnika (tzw. *eerste stadhouderloze tijdperk*, 1650–1675), zakończonego przejęciem władzy przez Wilhelma II w obliczu francuskiego najazdu w 1672³⁹. W obrazach Haarlemu Berckheyde'a można doszukiwać się odzwierciedlenia również tych przemian.

Artysta opracował własną konwencję pokazywania Grote Markt, tak, by w jednym kadrze ująć ratusz, kościół św. Bawona i halę cechu rzeźników, modyfikując tylko widok przez zmianę punktów obserwacyjnych, na ogół ustawianych na wysokości ratusza⁴⁰. W niewielkim obrazie z Fitzwilliam Museum w Cambridge (*Grote Markt w Haarlemie*, 1674) widok otwiera się przez loggię ratusza na plac z majestatyczną bryłą kościoła. Kolumny tworzą iluzyjną ramę perspektywy, kierując uwagę widza na front kościoła, a jednocześnie podkreślają pustkę placu na pierwszym planie. Zabieg ten nawiązuje do *Widoku Delft przez imaginacyjną loggię* Daniela Vosmaera (1663, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft), sugerując ewentualny wpływ

³⁷ O Ampzingu oraz związkach tekstu i ilustracji w szesnasto- i siedemnastowiecznych holenderskich opisach miast zob. Eddy Vebaan, *Jan Janszoon schetst Leiden: illustraties in de vroege stadsbeschrijvingen* [w:] *"Tweelinge ener dragt": woord en beeld in de Nederlanden (1500–1700)*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2001, s. 133–168.

³⁸ C. Lawrence, op. cit., s. 29.

³⁹ *Dutch Cityscapes...*, op. cit., s. 80, kat. nr 8 (Arthur K. Wheelock, Jr.).

⁴⁰ Np. *Grote Markt w Haarlemie*, 1674, The National Gallery, Londyn; *Grote Markt w Haarlemie*, 1675, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

środowiska Delft na kompozycje Berckheyde'a⁴¹. Z kolei w obrazie z 1671 roku (*Grote Markt z ratuszem w Haarlemie*, Frans Hals Museum w Haarlemie) spojrzenie patrzącego zostało skierowane z centralnego punktu placu na ratusz, ujęty frontalnie i w sposób reprezentacyjny, tak jak Stary Ratusz amsterdamski u Pietera Saenredama (1657, Rijksmuseum, Amsterdam). Skupia to uwagę widza na siedzibie rady miejskiej. Światło wydobywające długie cienie budowli i ludzi zostało wprowadzone na plac z boku, ulicą z lewej strony, co zwiększa złudzenie głębi i sugeruje przestrzeń poza kadrem obrazu⁴². Na tym rzeźbicie oświetlonym proscenium Berckheyde ustawia figury tak, by podkreślały elementy architektury; postaci mieszczan zostały zredukowane do rytmu anonimowych sylwetek, podporządkowanych głównemu architektonicznemu tematowi, jakim jest ratusz⁴³. Tłum wypełniający rynek przed jego gmachem, stanowi, tak jak w poprzedniej kompozycji, reprezentację mieszczan haarlemskich. Sądząc po strojach, są to mieszczenie z klasy regenckiej, wysokiej i średniej, a przy tym niemal wyłącznie mężczyźni, a więc wykonawcy władzy. Oto więc wspólnotowe miejsce publiczne w systemie dobrze zarządzanej społeczności, gdzie wszyscy obywatele przyczyniają się do dobrobytu, współdziałając w sprawowaniu wybieralnej, niehierarchicznej, republikańskiej władzy miejskiej, która jednak ustrukturyzowana jest patriarchalnie.

Inaczej konstruowane „miejsce pamięci” zbiorowej Haarlemu stanowił Grote Markt, jeśli akcentowano drugą publiczną budowlę przy nim się mieszczącą – główny kościół św. Bawona – pod wezwaniem patrona miasta i historycznych Niderlandów. Jego sylweta z imponującą wieżą, o której Ampzing pisał z uwielbieniem jako o przedmiocie dumy obywateli, stanowiła w ikonosferze holenderskiej motyw tożsamościowy, znak miasta i jego autonomii, politycznej samorządności i gospodarczego dobrobytu (np. liczne *haarlempjes* – *Widok Haarlemu z polami do bieleńia płótna* Jacoba van Ruisdaela⁴⁴ i innych pejzażystów). Berckheyde poświęca jej specjalną uwagę we wszelkich widokach św. Bawona, również w przedstawieniach Jansstraat i Wagi na Spaarne. Budynek kościoła z jednej strony symbolizował moralne zasady i etyczne wartości, jakimi powinno kierować się sprawnie działające społeczeństwo (świadectwo temu dają postaci zamożnych mieszczan rozmieszczone pośród dobrze prosperujących sklepów i straganów na obrazie z Waszyngtonu⁴⁵). Z drugiej strony, jako katolicka świątynia przemieniona na budynek kalwińskiego zboru, w zbiorowej świadomości odnosił się do dawnych zmagania z dominacją hiszpańską, do słynnego oblężenia Haarlemu z lat 1572–1573, stanowiącego historiograficzny mit założycielski społeczeństwa obywatelskiego Republiki, i do wywalczenia wolności religijnej. Lawrence podaje, że w widokach Amsterdamu i Haarlemu, tam gdzie Berckheyde zestawia ratusz z pobliskim kościołem, artysta mógł kierować się potrzebą zaznaczenia dwugłosu Kościoła Reformowanego i Stanów Generalnych w rządach kraju, dokonując tym samym czytelnego rozdzielenia porządków ziemskiego i niebiańskiego⁴⁶. Typowym dla Berckheyde'a ujęciem bryły kościoła był widok od zachodu, pod takim kątem, by ukazać jej północną elewację (np. *Grote Markt w Haarlemie z katedrą św. Bawona widzianą od zachodu*, 1696, Frans Hals Museum w Haarlemie). Rzadziej spotykane, frontalne ukazanie budowli,

⁴¹ Podobne rozwiązania znajdziemy jeszcze w kilku widokach Grote Markt w Haarlemie oraz, w mniejszym stopniu, widokach Dam w Amsterdamie; C. Lawrence, op. cit., s. 38.

⁴² Taki zabieg stosowali także Pieter Saenredam i Jan van der Heyden.

⁴³ C. Lawrence, op. cit., s. 33.

⁴⁴ Ok. 1670, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁴⁵ *Dutch Cityscapes...*, op. cit., s. 66, kat. nr 3 (Arthur K. Wheelock, Jr.).

⁴⁶ C. Lawrence, op. cit., s. 35.



il. 7 | fig. 7

Gerrit Berckheyde,
*Nieuwezijds
 Voorburgwal z ratuszem
 i rynkiem kwiatowym
 w Amsterdamie*
*Nieuwezijds
 Voorburgwal with the
 Stadhuis and Flower
 Market, Amsterdam,*
 ok. | ca. 1670–1675,
 Amsterdam Museum,
 Amsterdam

z fasadą ujętą w skrócie i w świetle późnego popołudnia, przypomina prace Saenredama (np. *Mariaplaats i Mariakerk w Utrechcie*, 1662, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). Widoki Grote Markt oferują przy tym historyczną perspektywę dziejów Haarlemu, gdyż prezentują budynki powstałe w różnych okresach (średniowieczny, „pradawny” – czytaj „starożytny” – kościół, ratusz z epoki budowania Republiki, dawne i współczesne domy). Berckheyde, tak jak wcześniej Saenredam, odwoływał się do nostalgicznych nastrojów rodaków, wydobywając potencjał znaczeniowy historycznych komponentów architektury⁴⁷.

Podobną próbę konstruowania oficjalnego wizerunku miasta podjął Berckheyde w „portretach” Amsterdamu, a zwłaszcza jego głównego placu – Dam. Obraz *Plac Dam w Amsterdamie* w kolekcji Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii, sygnowany i datowany: *Gerrit Berck Heijde f. Haarlem 1668*⁴⁸, jest przypadkiem szczególnym. Autor uwypuklił fakt wykonania sceny w warsztacie w Haarlemie, a nie w Amsterdamie; w żadnym innym dziele tak wyraźnie nie określił miejsca wykonania. Podkreśla to nietypowość sytuacji, kiedy to rada miejska oficjalnie zleciła uwiecznienie chwały Amsterdamu u malarza spoza lokalnej gildii⁴⁹.

Tego rodzaju zlecenie wymagało sformalizowanego ujęcia. Frontalnie ukazany ratusz jest nieznacznie przesłonięty przez budynek Wagi, z prawej strony ciąg kamienic odsłaniający nad nimi Nieuwe Kerk. Z lewej plac ograniczają zacienione fasady domów, z jaśniejącym u wylotu Kalverstraat domem De Vergulde Ploeg. Przestrzeń wypełniają grupy przechodniów zajętych rozmową lub zakupami przy straganach rozstawionych wokół Wagi. Podwyższona perspektywa sugeruje oglądanie sceny z pokładu jednego ze statków, zacumowanych przy niewidocznej tu przystani portu. Berckheyde wydobywa w ten sposób symboliczne i rzeczywiste centra: polityczne, religijne i handlowe miasta, gwarantujące jego sprawne funkcjonowanie. Przechadzający się patrycjusze i mieszczanie, sprzedawcy i ich klienci stanowią reprezentację społeczeństwa Amsterdamu⁵⁰. Tym samym obraz jest pochwałą sprawnej organizacji ekonomiczno-społecznej metropolii, będącej odzwierciedleniem porządku w całej Republice. Oficjalny charakter przedstawienia podkreślony jest frontalnym widokiem ratusza – stanowiącym sygnał władzy regentów – miasta, a także przyjęciem perspektywy, w której możliwe jest zestawienie

⁴⁷ Ibidem, s. 30.

⁴⁸ Ibidem, s. 55.

⁴⁹ Maarten Jan Bok, Gary Schwartz, *Pieter Saenredam: The Painter and His Time*, Thames and Hudson, New York 1990, s. 242.

⁵⁰ Zdaniem Lawrence sztafaż został wykonany przez współpracownika Berckheyde’a, gdyż, inaczej niż w pozostałych jego pracach, pełni autonomiczną rolę, niezależną od kompozycji architektonicznej; C. Lawrence, op. cit., s. 56.



wszystkich znaczących składników miejsca (ratusz, kościół, waga, domy, a także sugestia portu za plecami widza), co – niczym na współczesnej pocztówce – prezentuje cały plac w najbardziej rozpoznawalny sposób i oznacza panowanie ratusza (tj. rady i regentów) nad systemem funkcjonowania miasta.

Berckheyde stosował również perspektywiczno-skrótowe, „nieformalne” ujęcie od strony Kalverstraat, z tego samego punktu co van der Heyden, z tą różnicą, że pomijał fasadę domu De Vergulde Ploeg, za to akcentował w przestrzeni i monumentalizował (w rzeczywistości raczej skromny w skali) gmach Wagi (np. wspomniany już obraz w Amsterdam Museum)⁵¹. Wertykalny format widoku na obrazie z Cambridge (*Ratusz i Nieuwe Kerk w Amsterdamie*, ok. 1674, Fitzwilliam Museum) sprawia, że mimo nieformalnego ujęcia, wywołuje on monumentalne wrażenie. Zamknięciem widoku – blokadą optyczną – staje się frontalnie pokazany Nieuwekerk, którego transept znalazł się w centrum kompozycji i którego bryła stanowi wizualną i znaczeniową równowagę dla gmachu ratusza.

Zupełnie nieformalne ujęcie zastosował Berckheyde w widokach ratusza, w których wybrał punkt obserwacji od Nieuwezijds Voorburgwal, dzięki czemu klasycystyczna bryła wpisana została w zróżnicowaną zabudowę miasta. Obrazy takie, powstające na przestrzeni dwudziestu

il. 8 | fig. 8

Gerrit Berckheyde,
*Zakręt Herengracht
widziany z Leidsestraat
przy Nieuwe
Spiegelstraat
w Amsterdamie*
| *The Bend in the
Herengracht Near
the Spiegelstraat
from the Leidsestraat,*
Amsterdam, 1672,
© Rijksmuseum,
Amsterdam

⁵¹ P. C. Sutton, op. cit., s. 44.

lat, pomiędzy końcem lat sześćdziesiątych a połową lat osiemdziesiątych XVII wieku, dokumentują rozwój urbanistyczny okolicy, w tym pojawianie się nowych kamienic⁵². Zarazem formułują one ten *locus* miasta jako obszar codziennego życia, toczącego się w cieniu ratusza (jak np. przygotowania do otwarcia targu w obrazie *Nieuwezijds Voorburgwal z ratuszem i rynkiem kwiatowym w Amsterdamie*, ok. 1670–1675, Amsterdam Museum, il. 7)⁵³. Ratusz definiowany jest tu jako budowla nadająca sens swemu otoczeniu, przez to że, po pierwsze, stanowi wzorzec klasycystycznej regularności, spełniający cytowaną zasadę *Schilderachtigheid* w ujęciu de Bisschopa (przedstawić idealny, nawet niemożliwy, stan rzeczy w naturze, jej modelowy porządek), a po drugie, że jest tożsamościowym symbolem porządku w systemie wspólnoty miejskiej, także w zakresie podstawowych czynności handlowych.

W przedstawianiu Amsterdamu Berckheyde wydaje się być bardziej zainteresowany nowymi widokami rozwijającej się właśnie urbanistyki niż van der Heyden. Wykazywał szczególne zainteresowanie świeżo rozbudowanymi dzielnicami, takimi jak okolice kanału Herengracht, powstałego w wyniku poszerzenia miasta w latach 1657–1663⁵⁴. Szczególnie podziwiany był odcinek na przecięciu z Nieuwe Spiegelstraat, nazywany „Złotym Zakrętem” (*De Gouden Bocht*). Obowiązywała tam nowoczesna, klasycystyczna architektura, z szerokimi pałacowymi fasadami domów, świadczącymi o zamożności właścicieli z warstwy patrycjatu. Byli nimi już nie kupcy, a bankierzy i prawnicy (stąd brak sklepów w przyziemiu). Wygląd tych domów i ich przekaz symboliczny o statusie właścicieli był tak ważny dla Berckheyde’a, że na obrazie *Zakręt Herengracht widziany z Leidsestraat przy Nieuwe Spiegelstraat w Amsterdamie* (1672, Rijksmuseum, Amsterdam, il. 8) zrezygnował z rzeczywistego szpaleru drzew, pomimo że uwzględnił go na szkicu przygotowawczym (*Stadsarchieven*, Amsterdam). Spełniało to zasadę *Schilderachtigheid* w ujęciu de Bisschopa: idealizowanej modyfikacji rzeczywistości dla kreowania idealnego widoku, z podkreśleniem harmonii klasycznej architektury.

Podsumowanie: strategie kreowania miejsc pamięci zbiorowej u van der Heydena i Berckheyde’a

Z przedstawionych przykładów wyłania się obraz różnorodności strategii służących kształtowaniu pamięci zbiorowej, które przyjmowali obaj artyści przy przedstawianiu znanych miast. Jednocześnie to właśnie ich obrazy stały się podstawą do wytworzenia stereotypowego wyobrażenia o siedemnastowiecznym holenderskim mieście. Jan Assmann tak streszcza tezę Halbwachsa: „[Przeszłość] to konstrukcja społeczna, kształtowana przez potrzebę sensu oraz ramy odniesień dla poszczególnych teraźniejszości”⁵⁵. Van der Heyden i Berckheyde w swych widokach miejskich wytworzyli dla swych współczesnych właśnie takie ramy postrzegania znanych przestrzeni. Wspomagając się klasycystyczną teorią, pokazywali to, co uznali za tego warte. Tym samym, wbrew temu, co chcieli widzieć na ich obrazach teoretycy dziewiętnastowieczni, stanowią one nie tyle fotograficzne odbicie rzeczywistości, co sposób jej postrzegania przez malarzy. Modyfikacje wprowadzane w faktyczną topografię mają

⁵² John Walsh, Cynthia P. Schneider, *A Mirror of Nature – Dutch Paintings from the Collection of Mr. and Mrs. Edward William Carter*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1981, s. 10–11.

⁵³ Jedna z pięciu wersji tego tematu; zob. C. Lawrence, op. cit., s. 59, przyp. 54.

⁵⁴ Do zestawu wizerunków nowego miasta należały również widoki z kościołem luterańskim (np. *Singel z Lutherse Kerk*, 1697, The Fine Arts Museum of San Francisco), synagogami aszkenazyjską i portugalską.

⁵⁵ J. Assmann, op. cit., s. 79.

u nich jednak różny powód i cel. W widokach Amsterdamu van der Heydena zamierzonym efektem było nakreślenie osobistego, indywidualnego odbioru znanego *locus*. Stąd dominacja ujęć „nieformalnych” nad oficjalną „reprezentacją władzy” i służące temu zabiegi komponowania: powiększanie odległości pomiędzy budynkami w celu stworzenia przestrzeni dla wzroku widza; uchwycenie nowoczesnych budowli w dużym skrócie perspektywicznym lub w widoku fragmentarycznym, jakby przypadkowo znalazły się w kadrze; sugerowanie obecności budowli bez jej przedstawienia (cień od niej padający bądź uwidocznienie tylko jej skrawka) albo całkowite pominięcie nowej budowli i skierowanie spojrzenia widza na starsze elementy zabudowy. W niektórych pracach modyfikacje rzeczywistości szły jeszcze dalej i polegały na kompilowaniu kompozycji z elementów rzeczywistych i fikcyjnych. Van der Heyden konstruował malowniczy widok miejsca zgodnie z jeszcze manierystyczną definicją *schilderachtig*. Traktował znane sobie budynki i miejsca jak fragmenty martwych natur, dobierając wedle uznania poszczególne fragmenty ze szkicownika i łącząc je na płótnie⁵⁶. Istotne dla van der Heydena było kreowanie *memorii*, stworzenie wzorca, matrycy dla zapamiętywania i wspomnień z danego *locus*, wytworzenie rodzaju charakterystycznej pamiętki.

Działania Berckheyde’a biegły dwutorowo. W przedstawieniach Haarlemu jego uwaga skupiała się na historycznym aspekcie miasta – Grote Markt wraz z budowlami istotnymi dla funkcjonowania wspólnoty. Stosował przy tym efektowne zabiegi kompozycyjne, dowodząc znajomości współczesnych poszukiwań perspektywicznych, jednocześnie zachowując rzeczywisty wygląd placu. W ukazywaniu Amsterdamu natomiast interesował go bardziej oficjalny wizerunek, nastawiony na polityczną reprezentację władzy i wspólnoty społecznej. Jednocześnie wybierał tematy pozwalające na śledzenie narastania tkanki miasta, jednak inaczej niż w przypadku Haarlemu – kierując uwagę na portretowanie nowoczesnych budowli: ratusza (1655), kamienic nad Złotym Zakrętem (od 1663), synagogi portugalskiej (1671–1675). Stosował taktykę konfrontacji budowli pochodzących z różnych epok, jak w przypadku *Widoku Kloveniersburgwal z Wagą i Trippenhuis w Amsterdamie* (1685, Johnny van Haften, Londyn), gdzie zestawia starszą zabudowę ze współczesnymi realizacjami – Wagę z Trippenhuis. Ich współtrwanie buduje świadomość historii i tradycji miejsca, ciągłości dziejów miasta, wytworza miejsce narodowej dumy – *locus* „topografii patriotycznej”. Nie był zatem Berckheyde jedynie dokumentatorem rzeczywistości, lecz jej twórcą. Poniższe słowa Arnolda Houbrakena dotyczące Gerrita Berkheyde’a można również odnieść do twórczości Jana van der Heydena: „ukazuje na swych płótnach żywą perspektywę; im bardziej się w nią wpatrywać, tym więcej można zobaczyć”⁵⁷.

⁵⁶ B. Bakker, „Portraits” and “Perspectives.”..., op. cit., s. 53–55.

⁵⁷ Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, deel. 3, J. Swart, C. Boucquet, en M. Gaillard, 's-Gravenhage 1753, s. 191; cyt. za: C. Lawrence, op. cit., s. 8.

| The Construction of Places of Collective Memory: Jan van der Heyden and Gerrit Adriaensz Berckheyde's Views of Amsterdam and Haarlem¹

“A place – in its traditional understanding – gave meaning to the people who lived there. Its identity was fed by the history that had passed through it. Places consisted of a closed system of signs, actions and images to which only its inhabitants had the key; strangers could only be visitors” – writes Hans Belting in *Anthropology of the Image*.² The construction of collective memory, mediated by the realism – variously understood – of representation, was a significant objective of Dutch cityscape paintings.

The inspiration behind considering the multitude of ways of presenting specific places was a set of eight etchings by Wenceslaus Hollar (1607–1677), found in the collections of the National Museum in Warsaw. They were created as a result of the artist's journey across Europe in 1636, when he accompanied Thomas Howard, the Earl of Arundel. These small marinescapes³ characterize in a very austere manner the landscape of the Netherlands – numerous boats sailing on rough seas, dunes along the coast and faint silhouettes of towns on the horizon. And there are those profiles, created with a few strokes, which draw the viewer's attention with their precision and suggestiveness of the depiction. In some of them, the artist specified the names of the towns above the buildings, i.e., in *View of Haarlem from the Sea* (NMW, **fig. 1**) or *Weesp, Muiden, Amsterdam Seen from the Sea* (NMW, **fig. 2**). However, he left one profile without any inscription. Our gaze is directed towards one of the travelers visible in the foreground who is pointing with his cane to the harbour. Thanks to the outlines of the buildings, the viewer can identify the view as the areas surrounding Haarlem and Amsterdam (*View of Haarlem and Amsterdam from the Sea*, NMW, **fig. 3**) – one of the major ports in Europe, to which the ships on the right-hand side of the composition are sailing. In the middle of the seventeenth century, the aforesaid cities would become the main subject of interest of the cityscape masters Jan van der Heyden (1637–1712) and Gerrit Adriaensz Berckheyde (1638–1698). They decided to use their own interpretation of the depicted space, and went further than Hollar, who was still rooted in the cartographic tradition.

¹ The essay is an abridged version of the thesis entitled *The Dutch Cityscape Paintings of the Seventeenth Century. Categories of Realism in Works Depicting Amsterdam and Haarlem by Jan van der Heyden and Gerrit Berckheyde*, written under the guidance of Dr Antoni Ziemia, defended in the Institute of Art History, University of Warsaw in 2008.

² Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2002), pp. 61–2 [quotation translated by A.-M. Fabianowska].

³ Rectangles: dim. 3.9 × 12 cm; 3.9 × 13 cm.

The category of genre, proto-photographic realism, which since the end of the 18th century constituted the key to understanding Dutch painting, was replaced in the second half of the 20th century with recognizing the ultra-realistic creation. Jan de Bisschop (1628–1671) claimed that the highest objective of art was to place before our eyes what we would like to see in reality, even though it is impossible in actual fact.⁴ Such an approach can be detected in the strategies of depiction which the two aforementioned artists adopted in their cityscapes, even though they did not leave behind any theoretical statements.

Both artists often painted views of Amsterdam – the informal capital of the United Provinces, the main port of Europe at that time, at which goods from the entire world arrived, contributing to the wealth of the city. In addition, Van der Heyden was an Amsterdamer and Berckheyde came from the nearby Haarlem, which had an impact on their different approaches to the image of Amsterdam in their works. Each of the artists had a different perception of the cityscape genre. Their perception of space resulted from both their personal attitude to the place depicted and the general topographical knowledge prevailing at that time – for example, the descriptions of both cities by Samuel Ampzing, Melchior Fokkens, Olfert Dapper and Tobias van Domselaer, or the epic poem by Joost van den Vondel, which glorified Amsterdam and its newly constructed town hall.⁵ With their paintings-portraits of Amsterdam and Haarlem, both artists co-created the stereotype of a specific place in the collective memory of Dutch society. According to Maurice Halbwachs, the individual develops this kind of memory along with his process of socialization, as it is society that shapes the memory of its members, formed by what others deemed worth relating, passing on or showing.⁶ Van der Heyden and Berckheyde took part in the creation of the identity of those places of memory. Their paintings were to impose on the viewer the permanent motifs of the cityscape, focussing on the topographical points (buildings, squares, frontages), and perspectives considered to be those worth remembering, in testimony to the uniqueness of a given place and its permanence in time.

The blossoming of the cityscape genre in the 1660s was due to urban development and political stabilization in the United Provinces after the Peace of Münster in 1648. Amsterdam, Haarlem and Leiden had been in the process of finalizing large-scale expansion projects. In Amsterdam, a new town hall was constructed in the form of a monumental, grandiose city palace, while new canals and fortifications were designed to encompass new districts. The codification of Dutch national and civic awareness increased the need for artistic representations of the cities from which the buyers hailed. As Boudewijn Bakker notes, cityscapes were used to ornament both houses and offices (*kantoren*), and were

⁴ After: Boudewijn Bakker, "Schilderachtig: discussion of a seventeenth-century term and concept," *Simiolus*, vol. 23, no. 2/3 (1995), p. 157.

⁵ Samuel Ampzing, Claes Jansz. Visscher, Pieter Schrijver, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland* (Haarlem: Adrien Rooman, 1628); Melchior Fokkens, *Beschrijvinge der Wijd-Vermaerde Koop-Stadt Amstelredam* (Amsterdam: Doornick, 1664); Olfert Dapper, *Historische beschrijving der stad Amsterdam* (Amsterdam: Jacob von Meurs, 1663); Tobias van Domselaer et al., *Beschrijving der Stat Amsterdam van haar eerste beginnselen oudtheydt vergrotingen en gebouwen en geschiedenis tot op den jare 1666* (Amsterdam: [s.n.], 1665 [sic!]); Joost van den Vondel, "Inwijdinge van t'Stadhuis t'Amsterdam," in *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, Albert Verwey, Mieke B. Smits-Velt, Marijke Spies, eds (Amsterdam: H. J. W. Becht, 1986), pp. 754–64.

⁶ Jan Assmann, "Kultura pamięci," in *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Magdalena Saryusz-Wolska, ed. (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2009), pp. 66–7; Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (New York: Harper & Row Colophon Books, 1980).

also given as gifts to domestic and international business partners.⁷ Portraits of public buildings important for the functioning of a town – such as a town hall or church, as well as significant buildings in the context of economic development – such as the Amsterdam Stock Exchange – were popular. Some older buildings were also depicted as evidence of the permanence of the city through the ages. In addition, the owners of modern, classical tenement buildings constructed beside the newly built canals, expected “portraits” of their properties, as a showpiece illustration of their social and economic success. The “picturesque” working-class districts, on the other hand, were beyond the focus of domestic art. In Bakker’s opinion, the ordering parties accepted depictions of poverty, as long as they were placed far away from their home country, for example Rome as painted by the *Bamboccianti*.⁸

The cityscapes by Van der Heyden and Berckheyde were based on a specifically modified concept of realism. Such concept could not be understood within the framework of either the 19th-century stereotypes of Dutch painting – “the mirror of society” of the republican / townsman (Étienne Théophile Thoré, *alias* William Bürger),⁹ the topographical, geographical-social “mirror of life and nature” (Adolphe-Hippolyte Taine),¹⁰ the “purely painterly realism” (Eugène Fromentin),¹¹ or the 20th-century category of conventionalized, para-emblematic “hidden symbolism” – *schijnrealism* – apparent realism, within which genre scenes, portraits and some landscapes conveyed a didactic and moralizing message in accordance with the spirit of Protestant piety (Eddy de Jongh, Josua Bruyn and others).¹² Other researchers (Svetlana Alpers, Eric Jan Sluijter)¹³ emphasize the aspect of visually taming the Dutch local world, constructing an “image of knowledge” about reality, reshaping realism into an illusion of clarity – often

⁷ Boudewijn Bakker, “‘Portraits’ and ‘Perspectives.’ Townscape Paintings in Seventeenth-Century Holland,” in *Dutch Cityscapes of the Golden Age*, Ariane van Suchtelen, Arthur K. Wheelock, Jr., eds, essays by Boudewijn Bakker, contrib. by Henriette de Bruyn Kops, exh. cat., Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, 11 October 2008 – 11 January 2009; National Gallery of Art, Washington, D.C., 1 February – 3 March 2009 (Zwolle: Waanders Publishers, 2008), p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹ Théophile Thoré, *Musées de la Hollande*, vol. 1: *Amsterdam et la Haye* (Paris: J. Renouard, 1858); Thoré, *Musées de la Hollande*, vol. 2: *Musée van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam* (Paris-Brussels-Ostende: J. Renouard, 1860).

¹⁰ Adolphe-Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (Paris: Germer Baillière, 1869).

¹¹ Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois : Belgique-Hollande* (Paris: Plon, 1876).

¹² E.g., Eddy de Jongh in: *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, exh. cat., Rijksmuseum, Amsterdam, 16 September – 5 December 1976 (Amsterdam: Rijksmuseum, 1976). For the symbolical and emblematic interpretation of Dutch landscapes paintings see Josua Bruyn, “Towards a scriptural reading of seventeenth-century Dutch landscape painting,” in *Masters of 17th-century Dutch landscape painting*, Peter C. Sutton, ed., with contributions by Albert Blankert et al., exh. cat., Rijksmuseum, Amsterdam, 2 October 1987 – 3 January 1988; Museum of Fine Arts, Boston, 3 February – 1 May 1988; Philadelphia Museum of Art, 5 June – 31 July 1988 (Boston: Museum of Fine Arts, 1987); Sutton, “Le paysage hollandais du XVII^e siècle comme métaphore religieuse,” in *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle* (conference papers, Musée du Louvre, 27–29 January 1990), Catherine Legrand et al., eds (Paris: Musée du Louvre, 1994), pp. 67–88. For a review of interpretations of Dutch Painting in the 17th century, see, i.a., Jan Białostocki, “Mere Imitation of Nature or Symbolic Image of the World? Problems in the Interpretation of Dutch Painting of the XVIIth [sic!] Century,” in *The message of images. Studies in the history of art* (Vienna: IRSA, 1988), pp. 166–80; Justus Müller Hofstede, “Wort und Bild: Fragen zur Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts,” in *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede, eds (Erfststadt: Lukassen, 1984), pp. 9–23.

¹³ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983); Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, trans. by Jennifer Kilian, Katy Kist (Zwolle: Waanders Publishers, 2000).

for the purpose of constructing a national or group socio-political identity (Simon Schama, Walter S. Gibson, Martin Warnke and others).¹⁴

Bakker, analyzing the opinions expressed by 17th-century theoreticians, considers the notion of *schilderachtig* – “picturesque / painterly” as key in Dutch landscape painting.¹⁵ The meaning of the term would change, depending on the prevailing principles of art. It was understood by Karel van Mander (1548–1606) as an impressive complexity of forms in nature, appearing in the landscape itself or depicted in a painting as a representation of what is interesting, significant, unusual or peculiar in nature. On the other hand, Jan de Bisschop gave a new concept to the term in the 1660s and 1670s.¹⁶ He rejected generic realism, which uncritically accepted the ugliness of the world, converting it into picturesque images. The role of art was “modified realism”: the depiction of the world as *we would like to see it*. In fact, *Schilderachtigheid* becomes identical to the classical canon of beauty – the (idealistic) painterliness (i.e., worth being painted), not picturesqueness. De Bisschop was not concerned with landscape, although he proposed the contemporary classical architecture as a model not only for architects but also for painters. For that reason, it is no wonder that he was particularly interested in Alberti’s perspective, based on rational rules that art was supposed to adhere to.¹⁷ The new term *Schilderachtigheid*, meaning the modification of an image of actual reality in order to give it a higher idealistic and ideal order, includes the category of the Dutch “cityscape” – freely inspired by an actual motif, but shaped by the artist’s *ingenium* – a category that Rolf Fritz (1932) distinguished from *veduta* – a topographically faithful depiction of reality to the last detail.¹⁸ From then on, the motif of the integration of art with the reality it depicted became one of the problems debated while discussing the genre of cityscape.¹⁹

A cityscape painter had to face “the place of collective memory,” a popular stereotype – the topos of a city and its fragment. He had to modify an actual view and adapt it to the general notion of the given *locus*, because the popularity of his paintings in the free market or the satisfaction of individual buyers depended on it. Van der Heyden and Berckheyde modified the “actual truth” of a view in distinct ways. While the former emphasized the creation of atmosphere, “picturesqueness,” understood in Van Mander’s tradition as *curiositas* or *terribilitas* (e.g., a dilapidated bridge attracting the eye), the latter attempted to capture the regularity, stillness, harmony – the classical “painterliness.” For that reason, classical architecture became the main subject of Berckheyde’s works.

¹⁴ Simon Schama, “Dutch Landscapes: Culture as Foreground,” in *Masters...*, op. cit., pp. 64–83. See also: Walter S. Gibson, *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruysdael* (Berkeley: University of California Press, 2000); Martin Warnke, *Political Landscape: The Art History of Nature* (London: Reaktion Books, 1994); Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000) and Nils Büttner, Russell Stockman, *Landscape Painting: a History* (New York: Abbeville Press, 2006).

¹⁵ Bakker, *Schilderachtig...*, op. cit., pp. 147–62.

¹⁶ Jan de Bisschop, *Signorum veterum Icones* ([s.l.; s.n.], 1668–1669); de Bisschop, *Paradigmata Graphices* ([s.l.; s.n.], 1671).

¹⁷ Bakker, *Schilderachtig...*, op. cit., p. 157.

¹⁸ Rolf Fritz, *Das Stadt- und Straßenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Berlin: E. Hardt, 1932).

¹⁹ E.g., *Opkomst en bloei van het Noordnederlands Stadsgezicht in de 17de eeuw / The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources*, exh. cat., Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam, 17 June – 28 August 1977, Art Gallery of Ontario, Toronto, 27 September – 13 November 1977 (Toronto: Landshoff, 1977); Helga Wagner, *Jan van der Heyden: 1637–1712* (Amsterdam–Haarlem: Scheltema & Holkema, 1971); Arthur K. Wheelock, Jr., C. J. (Kees) Kaldenbach, “Vermeer’s View of Delft and his Vision of Reality,” *Artibus et Historiae*, 3, no. 6 (1982), pp. 9–35; Cynthia Lawrence, *Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698). Haarlem Cityscape Painter* (Doornspijk: The Netherlands Davaco, 1991) – in this essay the English titles of works by Gerrit Berckheyde are given according to this publication.

Jan van der Heyden

Jan van der Heyden was associated with Amsterdam throughout his life – he lived and worked there. Even though the history of art remembers him as a painter, he made his living as an inventor. His designs served as the basis for perfecting the system of street lighting in Amsterdam, as well as in other European cities.²⁰ In 1671, together with his brother Nicolas, he patented the water turbine and extinguisher pump, allowing the preservation of a constant water pressure, for which they received a joint award and an annual salary of 315 florins. Most of the profits came from sales of extinguishing equipment. According to an entry from a notarial deed dating from 1712, the painter had gathered an estate of 83,942 florins (making him one of the richest Dutch artists of the 17th century).²¹ The financial success from his extra-artistic activities allowed him to follow his own painterly pursuits, which could be independent of market needs or individual patronage.²² Van der Heyden explored new possibilities for cityscapes. In ca. 1660, he painted adaptations of depictions of Cologne and other towns along the Rhine which he had visited on a family expedition.²³ Those works are characterized by full freedom in compiling the depictions of well-known buildings which did not correspond to the actual views. They are more reminiscent of contemporary postcards, where all of the tourist attractions are crammed into one space, form a *pars pro toto*.

Some of the first “portraits” of Amsterdam by Van der Heyden depicting Dam Square are housed in the Galleria degli Uffizi (*The Town Hall of Amsterdam with the Dam*, 1667) and the Louvre (*View of the Dam with the Town Hall in Amsterdam*, 1668). The façade of the town hall is shown foreshortened, as seen from the southern corner of Dam, where it joins with Kalverstraat. The left-hand side of the painting presents the northern fragment of De Vergulde Ploeg House, with an ornamented façade, where Van der Heyden’s family ran a mirror shop from 1656.²⁴ The transept of Nieuwe Kerk is visible in the background, and the shadow of the Weigh House building casts its shadow on the right-hand side (in the Louvre version, only a small fragment of the corner of the building is seen). The empty space is occupied by groups of pedestrians.²⁵ Both paintings, by juxtaposing the massive structure of the town hall with the city’s main church and the suggested absence of the Weigh House,

²⁰ In 1669 Jan van der Heyden became “superintendent of the lamps that shone at nighttime,” and from 1670 to the end of his life this post earned him two thousand florins a year, after: Peter C. Sutton, “A Life in Full: Artistry, Invention, and Patronage,” in *Jan van der Heyden (1637–1712)*, Peter C. Sutton, ed., with contributions by Jonathan Bikker et al., exh. cat., Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, 16 September 2006 – 10 January 2007 (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2006), pp. 22–3 – in this essay the English titles of works by Jan van der Heyden are given according to this publication.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² One exception could be cooperation with a patrician family, the Huydecopers, which gave rise to views in the vicinity of Maarssreen. Its independence from the art market can be seen in the fact that towards the end of Van der Heyden’s life, there were at east 73 of his paintings in his atelier that remained unsold. After: *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 40.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁵ Until recently the prototype for such a view of Dam was considered to be Gerrit Berckheyde’s painting dating from 1665 (*View of Dam and the Town Hall in Amsterdam*, Staatliches Museum, Schwerin). However, in accordance with Norbert Middelkoop’s observations, the roof of Nieuwe Kerk from the south entrance shows signs of the repairs completed in 1673–1674, which would suggest that the work was executed after that time; after: *Ibid.*, p. 44.

possibly reflect the general perception of the topos of the city of Amsterdam: Dam as the centre of municipal, provincial and national power exercised over the *polis*, its *negotium* and the Church by the regents (*regenten*).

Both compositions, however, are principally concerned with the issue of perspective. In the Florence version, the cupola of the town hall has been foreshortened, giving the effect of an ellipse. Some researchers regard that distortion of proportion as a compositional error.²⁶ In the opinion of Peter C. Sutton, however, it was a completely intentional effect, showing the artist's mastery in solving a specific problem with perspective – namely, the view of a circle seen from an angle, which had been studied since the times of Leon Battista Alberti. This is confirmed by the fact that, originally, a circle was attached to the frame showing the observation point from which the dome would regain its appropriate proportions. For that reason, Van der Heyden could be described as continuing the Delft school's studies in perspective (Carel Fabritius, Gerrit Houckgeest, Hendrick van Vliet, Daniel Vosmaer, Pieter de Hooch).²⁷ It also coincided with the birth of perspective boxes and *trompe l'œil*. Leonore Stapel points out that the perspective in the painting from the Uffizi brings to mind the perspective models from the treatises of Sebastian Serli and Hans Vredeman de Vries.²⁸ Both of Van der Heyden's paintings were created during the time when there was a heated debate about the superiority of geometric perspective over a more complex one, which took into account the diversity of optical adjustment aimed at obtaining a more illusory effect.²⁹ As Martin Kemp points out, with the cityscapes of Dam from the Uffizi and the Louvre, the painter seemed to be proving that both systems of perspective under consideration had their own independent type of reality.³⁰ Van der Heyden decided to depict the structure of the town hall from two different angles in order to obtain the effect closest to a subjective perception of space. This is even more evident when contrasted against the frontal depictions of Dam by Berckheyde, aimed at obtaining a classical order and harmony (e.g., *Town Hall in Amsterdam*, 1673, Rijksmuseum, Amsterdam).

In Van der Heyden's paintings from Amsterdam (*The Dam Square in Amsterdam*, ca. 1668, Amsterdam Museum, **fig. 4**) and Basel (*The Dam in Amsterdam with the Town Hall and Nieuwe Kerk*, Kunstmuseum, Basel), the town hall – visible from an angle different from the two aforementioned paintings, from an observation point situated to the right of Kalverstraat – is depicted fragmentarily, so that only its northern break is visible from the side. In this depiction, the town hall was marginalized. Further, the existence of the Weigh House building is only suggested by the shadow it casts (or at the most, by showing only the edge of the building – in the version from Basel). In both paintings, the composition is created by the structure of Nieuwe Kerk and the fictitiously expanded space between the church and the town hall, giving an impression of the expansiveness of the square. By marginalizing the presence of the town hall and the Weigh House, while accentuating the church, the artist minimized the political

²⁶ Wagner, op. cit.

²⁷ Also Gerrit Berckheyde makes reference to these solutions – *Grote Markt in Haarlem*, 1674, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

²⁸ Leonore Stapel, *Perspectieven van de stad: over bronnen, populariteit en functie van het zeventiende-eeuwse stadsgesicht* (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2000), pp. 33–4 and fig. 25.

²⁹ Sutton, op. cit., p. 126.

³⁰ Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven: Yale University Press, 1990), p. 206.

associations with the glorification of the power of the city and its authorities and their patronage over reformed religion and supervision over the Church. It is possible that he wanted to emphasize the church institutions' aspirations to gain autonomy in the city and the Republic, and their relative independence from the class of regents. The manipulation of the spatial proportions, serving to create the illusion of vastness and grandeur of a public, "social place" of the Amsterdam community, should be considered as the main theme of both paintings.³¹

The same approach can be seen in another view of Dam and Damrak (*View of the Dam and Damrak, Amsterdam*, Fogg Art Museum, Harvard University), presented from the south west, with Gasthuisweg (currently Paleisstraat) towards Vismarkt. In this painting, the spaciousness of the city square was gained by a panoramic depiction from a high observation point (rare in Dutch inner-city views), probably from the second floor of the then unfinished town hall. At the same time, this angle eliminated the town hall itself from the field of view. In the background, a row of houses converted into tavernas can be seen and on the right, a stone house called *De Engelse Bulldog* and a building with the signage *De Roode Leeuw*. The artist chose an observation point that excluded all of Dam's representative structures (the town hall, Nieuwe Kerk and the Weigh House) and, instead, he focussed on some older architectural elements, reminding the average citizen of the times before the rapid expansion of the city and at the same time suggesting the longevity, centuries' old historical character and "antiquity" of the place.

Van der Heyden was generally faithful to the topography when selecting fragments of Amsterdam that were important to the life of the city, such as St. Antonispoort³² or Haarlemmer Tor.³³ However, some of his cityscapes were compilations of authentic buildings situated in a fictitious space. *Street with a Canal* (private collection, The Netherlands) depicts, contrary to the actual reality, an arcade from the loggia of the old town hall next to the entrance to the mediaeval St. Elisabeth-Gasthuis (known from, among others, the drawing by Lambert Doomer, Stadsarchiven, Amsterdam), while an antique sculpture, instead of a bay window, is visible in the corner of Gasthuis. In the painting *The Drawbridge* (Rijksmuseum, Amsterdam, **fig. 5**), on the other hand, the same loggia is crowned with an imaginary herma. *The Stone Bridge* (Rijksmuseum, Amsterdam, **fig. 6**), ornamented with a damaged antique herma, is supposed to resemble the Roman Ponte Rotto, a popular theme among Dutch Italianists.³⁴ The sunlit building of Trippenhuis, the city residence of the Trip family, is visible in the background. This imaginary combination of the Italianate ruins with Amsterdam scenery expresses the splendour and "antiquity" of the patrician family. The painting might have been ordered by the Trips, who were well-connected with Van der Heyden's protector, Joan Huydecoper II (1625–1704), the Mayor of Amsterdam, an entrepreneur and the owner of Goudestein an de Vecht estate in Maarsseveen. Heyden was the only artist to paint the suburban areas, where the estates of Huydecoper's relatives and regents' families were situated.³⁵ Those estates were considered to be luxurious places for excursions outside the city – the counterpart of an Italian villeggiatura.

On those rare occasions when Van der Heyden received commissions, he had to give up such freedom of composition. The "portrait" of Westerkerk church (*View of Westerkerk*,

³¹ Sutton, op. cit., p. 44.

³² E.g., *View of St. Antonispoort, Amsterdam*, private collection, The Netherlands.

³³ E.g., *Haarlemmer Tor, Amsterdam*, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

³⁴ *Jan van der Heyden (1637–1712)*, op. cit., p. 152, cat. no. 19 (Taco Dibbits).

³⁵ Sutton, op. cit., p. 24.

Amsterdam, ca. 1660, The National Gallery, London) was most probably ordered as an official image by the council (*kerkgemeente*) of that church, since it remained in its possession until 1790. The painting shows Westermarkt Square behind the church on the left, and Westerhal behind the trees in the background; the building on the right, with a stepped gable, is No. 198 Keizersgracht – the house of the famous collector and merchant Lucas von Uffelen. Westerkerk was one of four main churches in the metropolis, and as a parish church, it focussed the social life of the western part of the city after the expansions of Amsterdam both at the beginning of the 1650s and in the 1660s. In the painting, the frontal view of the church building, visible from the opposite side of the Keizersgracht, suggests the official character of the image, being a record of the communal place, emphasizing the role of the church; the remaining buildings are hidden behind trees. The communality of this *locus* of the collective memory is emphasized in both the London paintings, the one from the National Gallery and its variant from the Wallace Collection, by genre motifs, introducing a freer, more informal tone to the street life: a boy playing with a dog and tatty advertisements on posts in the former, and figures of elegant and ordinary pedestrians in the latter.³⁶

In contrast, in the painting *View of the Keizersgracht and Westerkerk in Amsterdam* (private collection), the church was depicted from the south east, from the opposite side of the canal. The foreshortened perspective and fragmented view of the façade give the effect of full informality, which is a typical device for the mature style of Van der Heyden, creating an impressionistic image of a fragment of the city painted from memory. Here the emphasis falls on the buildings in Westermarkt (discussed above), as well as on the ordinary daily activities of the inhabitants (attending to an ox, washing, cleaning) – namely the backdrop of the citizens' ordinary daily life.

The views of Dam and Westerkerk show that representation of the status of hieratic power through frontal depictions of the building was rare in Van der Heyden's work. If it did appear, it was offset by the informality of the staffage (figures of pedestrians in the street) or detail (tattered advertisements).

Gerrit Adriaensz Berckheyde

The financial position of Berckheyde, who lived in Haarlem since ca. 1600 with his brother Job, also a painter, and his sister Aechje, was quite different from that of the financially secure Van der Heyden. Berckheyde specialized in the narrow genre of cityscapes in response to the growing demand of the free market and individual clients. His views of Haarlem, Amsterdam and the Hague mainly focussed on depicting the official image of the city, with particular emphasis on modern architectural solutions, in particular of Amsterdam, which was undergoing dynamic development. In the case of Haarlem, he most often depicted Grote Markt, the heart of the city, which gathered the city's main buildings: the town hall, the main church of St Bavon and the impressive hall of the butchers' guild – Vleeshal. His selection of themes was inspired by *Beschrijvinge ende Lof der Stad Haerlem* – a description of the city by Samuel Ampzing dating from 1628,³⁷ both in terms of the selection of sites and the illustrations by Jan van de Veld, based on the drawings by Pieter Saenredam;

³⁶ Sutton, op. cit., pp. 37–8, writes about the informality of the view, although his assumptions are not altogether correct.

³⁷ For Ampzing and the connections between texts and the illustration in 16th- and 17th-century Dutch descriptions of towns, see Eddy Vebaan, "Jan Janszoon schetst Leiden: illustraties in de vroege stadsbeschrijvingen,"

also, the staffage and the figural groups tended to be borrowed from the illustrations from that publication.³⁸ Arthur K. Wheelock points out, however, that by the time Berckheyde's paintings were created, the social and political reality of Haarlem had already changed in comparison to Ampzing's time. The city's inhabitants still remembered the rapid development of the city in the 1660s, the period when the office of the governor was abolished (the so-called *eerste stadhouderloze tijdperk* 1650–1675), when Wilhelm II took over power in the face of the French invasion of 1672.³⁹ Those changes were reflected in Berckheyde's paintings of Haarlem.

The artist developed his own convention of depicting Grote Markt, so that one frame would show the town hall, the Church of St. Bavon and the hall of the butchers' guild, the only modification of the view being the change in the observation point, usually the town hall.⁴⁰ In the small format painting from the Fitzwilliam Museum in Cambridge (*The Grote Markt, Haarlem*, 1674), the view opens up onto the square, with the majestic church building, through the loggia of the town hall. The columns create an illusionary frame of perspective, drawing the viewer's attention to the front of the church, while at the same time emphasizing the emptiness of the market square in the foreground. This device is a reference to the *View of Delft* by Daniel Vosmaer (1663, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft), suggesting the possible influence of the Delft circle on Berckheyde's composition.⁴¹ In the painting from 1671 (*The Grote Markt with the Town Hall of Haarlem*, Frans Hals Museum, Haarlem), on the other hand, the viewer's gaze is directed from the central point of the market square onto the town hall, depicted from the front in a representative manner, just like Amsterdam's Old Town Hall in Pieter Saenredam's painting (1657, Rijksmuseum, Amsterdam). This focuses the viewer's attention on the seat of the City Council. The light, casting long shadows of the buildings and people, was introduced in the market square from the side, from a street on the left-hand side, which enhances the illusion of depth and suggests space outside the frame of the painting.⁴² On this brightly lit foreground, Berckheyde places the figures so as to emphasize the architectural elements; the figures of the townsfolk are reduced to silhouettes subordinated to the main architectural theme – the town hall.⁴³ As in the previous composition, the crowd occupying the market square outside the town hall building constitutes a depiction of Haarlem's inhabitants. Judging by their clothes, they are clearly representatives of the upper and middle class of regents, predominantly men, and are thus the executors of power. This then is a communal public space within a system of a well-managed community in which all the citizens contribute to its welfare, working harmoniously to exercise the electable, non-hierarchical, republican, municipal power, albeit structured patriarchally.

in "Tweelinge eener dragt": woord en beeld in de Nederlanden (1500–1700) (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2001), pp. 133–68.

³⁸ Lawrence, op. cit., p. 29.

³⁹ *Dutch Cityscapes...*, op. cit., p. 80, cat. no. 8 (Arthur K. Wheelock, Jr.).

⁴⁰ E.g., *The Grote Markt, Haarlem*, 1674, The National Gallery, London; *The Grote Markt, Haarlem*, 1675, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

⁴¹ A similar solution can be found in a few other views of Grote Markt in Haarlem and, to a lesser degree, in views of Dam Square in Amsterdam; Lawrence, op. cit., p. 38.

⁴² Pieter Saenredam and Jan van der Heyden also made use of the same treatment.

⁴³ Lawrence, op. cit., p. 33.

Grote Markt was a differently constructed “place of [the] collective memory” of Haarlem, since another public building situated within it was accentuated, namely the main Church of St Bavo – named after the patron saint of the city and of the historic Netherlands. The outline of the church with its imposing spire, which Ampzigt praised as the citizens’ pride, was a motif of identity in the Dutch iconosphere, a sign of the city and its autonomy, political self-governance and economic prosperity (for example, the numerous *haarlempjes* – *View of Haarlem with the Bleaching Fields* by Jacob van Ruisdael⁴⁴ and other landscape painters). Berckheyde paid special attention to the structure of the church in all of the views of St Bavo, as well as in the depictions of Jansstraat and the Weigh House on the Spaarne. On one hand, the church building symbolized the moral principles and ethical values that a properly functioning society should adhere to (as evidenced by the figures of rich townspeople depicted amongst prospering shops and stalls in the painting from Washington, D.C.).⁴⁵ On the other hand, as a Catholic church converted into a Calvinist one, in the collective consciousness it referred to the former struggle against Spanish domination, to the famous siege of Haarlem in 1572–1573, constituting the historiographical founding myth of the Republic’s civic society, and to the gaining of religious freedom. Lawrence claims that whenever Berckheyde juxtaposes the town hall with the nearby church in the cityscapes of Amsterdam and Haarlem, the artist may have been motivated by a need to emphasize the dialogue between the Reformed Church and the States-General in the ruling of the country, thus making a clear distinction between the earthly and the heavenly orders.⁴⁶ Berckheyde typically depicted the church from the western side, at such an angle as to show its northern façade (e.g., *The Grote Markt with St Bavo’s, Haarlem*, 1696, Frans Hals Museum, Haarlem). A rarer, frontal depiction of the building, with a foreshortened façade in late afternoon light, is reminiscent of works by Saenredam (e.g., *St Mary’s Square and St Mary Church, Utrecht*, 1662, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). In addition, the views of Grote Markt offer a historical perspective of the story of Haarlem because they present buildings that were constructed in different periods (mediaeval, “ancient” – church, town hall from the era of the Republic’s development, old and contemporary houses). Berckheyde, as Saenredam had done previously, evoked a nostalgic mood amongst his compatriots, bringing out the symbolic potential of the historic, architectural elements.⁴⁷

Berckheyde made a similar attempt to create an official image of the city in the “portraits” of Amsterdam, especially its main square – Dam. The painting *The Dam, Amsterdam* in Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp, signed and dated: “Gerrit Berck Heijde f. Haarlem 1668,”⁴⁸ is a very interesting example. The artist emphasized the fact that the scene had been painted in an atelier in Haarlem, and not in Amsterdam; in no other work did he specify where the work had been created. This highlighted the rarity of a painter from outside the local guild being officially commissioned by the city council to immortalize the pride of Amsterdam.⁴⁹

The official commission called for an official, formalized portrayal. The town hall, shown from the front, is slightly eclipsed by the Weigh House building. The row of tenement buildings

⁴⁴ Ca. 1670, Rijksmuseum, Amsterdam.

⁴⁵ *Dutch Cityscapes...*, op. cit., p. 66, cat. no. 3 (Arthur K. Wheelock, Jr.).

⁴⁶ Lawrence, op. cit., p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ Maarten Jan Bok, Gary Schwartz, *Pieter Saenredam: The Painter and His Time* (New York: Thames and Hudson, 1990), p. 242.

on the right-hand side reveals Nieuwe Kerk dominating over them. On the left-hand side the square is enclosed by the shaded façades of buildings, with the sunlit De Vergulde Ploeg house at the junction with Kalverstraat. The space is filled with groups of pedestrians busy conversing or shopping at the stalls set up around the Weigh House. The heightened perspective suggests that the viewer is watching the scene from on board one of the ships anchored in an invisible port. Berckheyde thus highlighted the city's symbolic and actual political, religious and trading centres that guaranteed its efficient functioning. The strolling patricians, townspeople, vendors and their customers, constitute a representative group of Amsterdam society.⁵⁰ For that reason, the painting is a paean to the efficient social and economic organization of the metropolis, being the reflection of the order prevailing in the entire Republic. The official character of the depiction is emphasized by the frontal view of the city's town hall – constituting a symbol of the regents' power – as well as by the perspective adopted, allowing the artist to present all of the significant components of the place (town hall, church, weigh house, houses, as well as the suggested port behind the viewer's back) – which presents the entire square in the most recognizable way, in the fashion of a contemporary postcard. This also symbolizes the power of the town hall (i.e., the council and the regents) over the functioning of city life.

Berckheyde also used a foreshortened, “informal” perspective from the side of Kalverstraat, from the same observation point as Van der Heyden, with the exception that he omitted the façade of the De Vergulde Ploeg building; instead, he accentuated and monumentalized the Weigh House building (which was, in reality, rather modest in scale), for example in the above-mentioned painting in the Amsterdam Museum.⁵¹ In spite of its informal representation, the portrait format of the painting from Cambridge (*The Town Hall and Nieuwe Kerk, Amsterdam*, ca. 1674, Fitzwilliam Museum) creates a monumental impression. The frontal depiction of Nieuwekerk, with its transept situated in the centre of the composition and whose structure constitutes a visual and symbolic counterpoint to the town hall building, becomes an optical blockade, closing the view.

Berckheyde used a rather informal depiction of the town hall in those works in which he chose Nieuwezijds Voorburgwal as the observation point, allowing the classical structure to become part of the city's varied architecture. Such works, created between the late 1660s and mid-1680s, document the urban development of the area, including the appearance of new tenement buildings.⁵² At the same time, they formulate the *locus* of the city as an area of ordinary daily life in the shadow of the town hall (such as, for example, the preparations for the opening of the trade fair in the painting *Nieuwezijds Voorburgwal with the Stadhuis and Flower Market, Amsterdam*, Amsterdam Museum, **fig. 7**).⁵³ Here the town hall is defined as a structure giving sense to its surroundings because, firstly, it constitutes a model of classical regularity, fulfilling the *Schilderachtigheid* principle cited in de Bisschop's depiction (presenting the ideal, even impossible, state of things in nature, its model order) and, secondly, because it is an identity symbol of social *ordo*, order in the system of the urban community, as well as in the basic trading activities.

⁵⁰ According to Lawrence the staffage was executed by Berckheyde's collaborator because, as opposed to his other works, its function is independent of the architectural composition; Lawrence, *op. cit.*, p. 56.

⁵¹ Sutton, *op. cit.*, p. 44.

⁵² John Walsh, Cynthia P. Schneider, *A Mirror of Nature – Dutch Paintings from the Collection of Mr. and Mrs. Edward William Carter* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1981), pp. 10–1.

⁵³ One of five versions of this theme; see Lawrence, *op. cit.*, p. 59, note 54.

Berckheyde, in his depictions of Amsterdam, seemed to be more interested in the new views of the developing urbanization than Van der Heyden. He displayed a particular interest in newly expanded districts, such as the area around the Herengracht canal, created as a result of the expansion of the city between 1657 and 1663.⁵⁴ Particularly admired was the section between Nieuwe Spiegelstraat, known as the “The Golden Bend” (*De Gouden Bocht*). The prevailing architecture there was both modern and classical, the houses having generous, palatial façades, evidencing the wealth of their owners, hailing from the patriciate. They were not merely merchants but also bankers and lawyers (hence the lack of shops on the ground floors). The appearance of those houses and their symbolic message regarding the status of their owners was so important to Berckheyde that in the painting *The Bend in the Herengracht Near the Spiegelstaat from the Leidsestraat, Amsterdam* (1672, Rijksmuseum, Amsterdam, **fig. 8**) he omitted the existing row of trees, even though he had included it in his preparatory sketch (Stadsarchieven, Amsterdam). This fulfilled de Bisschop’s *Schilderachtigheid* principle of an idealized modification of reality for the purpose of obtaining the perfect view, emphasizing the harmony of the classical architecture.

Summary: Strategies for Creating Places of Collective Memory in the Works of Van der Heyden and Berckheyde

The examples presented here give a picture of the strategies adopted by both artists when depicting known cities, in an attempt to shape the collective memory. At the same time, it was their paintings that gave birth to the stereotypical seventeenth-century view of a Dutch city. This is how Jan Assmann summarizes Halbwachs’s proposition: “[The past] is a social construct shaped by the need for sense, and by the framework of references for [the purpose] of individual presences.”⁵⁵ Such was the framework of perception of known spaces that Van der Heyden and Berckheyde created in their cityscapes for their contemporaries. With the aid of classical theory, they presented what they considered worthy of showing. Thus both artists’ paintings represent, contrary to what nineteenth-century theoreticians wanted to see in them, the painters’ own, instead of a photographic, perception of reality. However, each painter had different motivations and objectives for introducing the modifications in the actual topography. The intended effect in Van der Heyden’s views of Amsterdam was to underline his personal, individual perception of a known *locus*. For that reason, the “informal” depictions dominate over the official “representation of power,” which was achieved by compositional devices, such as: expanding the distance between buildings to create an illusion of space for the viewer; greatly foreshortening the modern buildings or offering fragmentary views thereof, as if they were included in the frame by chance; suggesting the presence of a building without its actual depiction (the shadow of a building or showing only a fragment thereof) or even completely omitting a new building and drawing attention to some older architectural elements. In some of his works, the artist took the modifications of reality one step further and compiled the compositions from both actual and fictitious elements. Nevertheless, Van der Heyden constructed his picturesque views of a place in accordance with the mannerist definition of *schilderachtig*. He treated the familiar buildings and places

⁵⁴ To the set of images of a new city also belonged views with Lutheran church (e.g., *Singel with Lutherse Kerk*, 1697, The Fine Arts Museum of San Francisco), Ashkenazi and Portuguese synagogues.

⁵⁵ Assmann, op. cit., p. 79 [quotation translated by A.-M. Fabianowska].

as fragments of still life, choosing individual fragments from his sketchbook and combining them on canvas at his own discretion.⁵⁶ Of crucial importance for Van der Heyden was the creation of *memoria*, the development of a model, a matrix for remembering and reminiscing about a given *locus*, as well as creating a characteristic souvenir.

As for Berckheyde, he took a dualistic approach to his work. In the representations of Haarlem, he focussed on the historical aspect of the city – Grote Markt, together with the structures important for the functioning of the community. In addition, he used effective compositional devices, thus proving his familiarity with the modern search for perspective, while preserving the actual view of the square. In the depictions of Amsterdam, on the other hand, he expressed interest in a more official image aiming to achieve a political representation of power and the social community. He also selected themes allowing him to trace the development of the fabric of the city, albeit in a different way to the case of Haarlem – focusing on the depiction of modern structures, such as the town hall (1655), the tenement buildings on the Golden Bend (from 1663) and the Portuguese synagogue (1671–1675). He used the tactic of juxtaposing structures from different eras, such as in *The Kloveniersburgwal with the Waag and Trippenhuis, Amsterdam* (1685, Johnny van Haften, London), in which he set older architecture against contemporary elements – the Weigh House with Trippenhuis. Their co-existence develops an awareness of the history and tradition of a place, the continuity of the city's history, and creates a place of national pride – the *locus* of “patriotic topography.” For that reason, Berckheyde was not merely capturing reality but constructing it. The sentence about Gerrit Berckheyde by Arnold Houbraken could also describe Jan van der Heyden's work: “In his canvasses, [he] shows live perspective; the more one looks at it, the more one can see.”⁵⁷

⁵⁶ Bakker, “‘Portraits’ and ‘Perspectives’...,” pp. 53–5.

⁵⁷ Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, vol. 3 (The Hague: J. Swart, C. Boucquet, en M. Gaillard, 1753), p. 191; quoted after: Lawrence, op. cit., p. 8.

Dar z Fondation Custodia w Paryżu dla Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie



W styczniu 2011 roku Biblioteka Muzeum Narodowego w Warszawie otrzymała niecodzienny dar. Z inicjatywy dr. Gera Luijtena, dyrektora Fondation Custodia w Paryżu, kilka tysięcy książek z zakresu historii sztuki ze zbiorów tej słynnej instytucji zostało przywiezionych do Warszawy. Dar obejmuje m.in. katalogi zbiorów, katalogi wystaw (w tym tych współorganizowanych przez Fondation Custodia), monografie artystów, krytyczne wydania tekstów źródłowych. Część publikacji pochodzi ze zbiorów nieżyjącego dyrektora fundacji Carlosa van Hasselta oraz kolekcjonera o polskich korzeniach André Niewegłowskiego.

Wszystkie etapy przygotowania tego przedsięwzięcia zasługują na szczególne uznanie. Stroną organizacyjną zajął się dyrektor Luijten, pozyskując dla swego zamierzenia holenderską firmę transportową „Jan Kortmann”, która dopełniła wszelkich formalności, a także stała się wyłącznym sponsorem przedsięwzięcia, organizując transport „od drzwi do drzwi”. Książki zostały spakowane przez bibliotekarzy fundacji, Wilfreda De Bruijna i Hansa Buijsa, zgodnie z systemem podziału na szkoły (sztuka włoska, francuska, holenderska etc.) i tematy, w celu ułatwienia pracownikom Biblioteki MNW dalszych prac. Darczyńcy zapewnili także Muzeum swobodę dysponowania książkami, które nie wejdą do zbiorów Biblioteki, stwarzając możliwość przekazania ich innym instytucjom w Polsce.

Aczkolwiek kontakty naukowe obecnego dyrektora Fondation Custodia z warszawską instytucją sięgają okresu, gdy dr Luijten był wieloletnim szefem Rijksprentenkabinet w Rijksmuseum w Amsterdamie, jego inicjatywa stanowiła wielką niespodziankę dla Muzeum. Prowadzone przez tego specjalistę badania nad dawną grafiką holenderską w jej aspektach artystycznych czy społecznych, podobnie jak te dotyczące działalności oficyn wydawniczych zarówno na Północy, jak i na Południu Europy, sprowadzały go niejednokrotnie do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Należy podkreślić, że liczne konsultacje, których zawsze chętnie udzielał pracownikom Gabinetu Grafiki Europejskiej, trwają od kilkunastu

lat. Działalność tego wybitnego badacza i eksperta jako redaktora naukowego serii The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700 (wspólnie z Christianem Schuckmanem) przyczyniała się do poszerzania wspólnych kontaktów. Ich kulminację stanowił niezapomniany błyskotliwy wykład specjalny *Rembrandt. The Painter as a Printmaker*, który dr Ger Luijten, znawca grafiki Rembrandta, zaproszony przez ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie Ferdynanda B. Ruszczycza, wygłosił w listopadzie 2006 roku, w czasie trwania wystawy „Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich”), zorganizowanej z okazji 400. rocznicy urodzin artysty¹.

Warszawskie muzeum z Fondation Custodia w szczególny sposób połączył wieloletni projekt zainicjowany przez kontynuatorów dzieła Fritsa Lugta, rozszerzający edycję jego *Les marques de collections de dessins et d'estampes* z lat 1921 i 1956 (*Supplément*)² o nieuwzględnione wówczas znaki kolekcji, pieczęcie, koordynowany ze strony holenderskiej przez dr. Petera Fuhringa. W przedsięwzięciu tym uczestniczył zespół pracowników Gabinetów Grafiki i Rysunku Nowożytnego Obcego oraz Gabinetu Grafiki i Rysunku Polskiego. Ich merytoryczny wkład, jak również charakter i przebieg współpracy zyskał wysokie uznanie inicjatorów projektu, wyrażone m.in. na międzynarodowej konferencji International Council for Curators of Dutch and Flemish Art (CODART ELF, Gandawa, 9–11 marca 2008), podczas której Rhea Sylvia Blok, podsumowała stan i wyniki prac. Na przestrzeni kilku lat ze strony Gabinetu Rycin i Rysunków w projekcie uczestniczyli: Agnieszka Chmielewska, Piotr Czyż, Marcin Romeyko-Hurko, Piotr Borusowski, Piotr Kibort.

W ofiarowanym zbiorze książek zdecydowaną większość stanowią publikacje stricte naukowe, niemniej obecne są w nim również wydawnictwa popularyzatorskie. Charakter tego zbioru określają dwie główne, najliczniej reprezentowane części: z jednej strony prace poświęcone sztuce i kulturze niderlandzkiej, z drugiej sztukom graficznym i malarstwu, co wynika z rodzaju zbiorów i zakresu działalności paryskiej instytucji. Ofiarodawcy dołączyli również brakujące w zbiorze MNW publikacje Fondation Custodia, dzięki czemu Biblioteka Muzeum może obecnie poszczycić się niemal kompletem tych wydawnictw.

Charakteryzując dar, Małgorzata Polakowska, kierownik Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie, stwierdza że należy on nie tylko do największych w historii instytucji, ale i szczególnie wzbogacających jej zbiory o cenne pozycje nieobecne nawet w tym naukowym specjalistycznym księgozbiorze, służąc zarówno badaczom i studentom, jak i wszystkim zainteresowanym sztuką i wieloaspektowymi badaniami prowadzonymi na świecie. Co więcej, znaczna część ofiarowanych publikacji nie była dotąd dostępna nie tylko w Muzeum Narodowym w Warszawie, ale w żadnej z bibliotek w Polsce. Odtąd wspaniały dar z Paryża będzie zatem służyć całemu polskiemu środowisku naukowemu.

¹ *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog*, red. Anna Kozak, Joanna A. Tomicka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009.

² Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes... avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs etc.*, Vereenigde Drukkerijen, Amsterdam 1921 oraz idem, *Les marques de collections de dessins et d'estampes. Supplément*, Martinus Nijhoff, La Haye 1956.

I Bequest from the Fondation Custodia in Paris to the Library of the National Museum in Warsaw

In January 2011 an exceptional bequest for the Library of the National Museum arrived in Warsaw. On the initiative of its director, Dr Ger Luijten, the renowned Fondation Custodia in Paris had donated several thousand art history books. The donation includes holdings and exhibition catalogues (including those co-organized by Custodia), artist monographs and critically appended editions of primary sources. Some of them come from the collections of the foundation's late former director Carlos van Hasselt and Polish-born André Nieweglowski.

All the steps in this undertaking deserve special recognition. Director Luijten took on the organizational side of the enterprise, hiring the Dutch transport firm Jan Kortmann, which fulfilled all formalities and became solely responsible for the shipment, organizing its door-to-door delivery. The foundation's librarians, Wilfred De Bruijn and Hans Buijs, packed the books according to schools (Italian, French, etc.) and subjects to make it easier for the staff of the National Museum in Warsaw to organize them. The donors also gave the museum the freedom to pass any books it does not need to other institutions in Poland.

Despite the fact that the scholarly relationship between Fondation Custodia's current director and our museum dates back to his long tenure as head of the Rijksprentenkabinet of the Rijksmuseum in Amsterdam, Dr Luijten's idea for the donation came as a great surprise to us. His research on the artistic and social aspects of old Dutch engravings, as well as his studies of publishing houses in both Northern and Southern Europe, repeatedly brought him to the collection of the National Museum in Warsaw. Significantly, for over ten years he had frequently given much-appreciated consultations to the staff of the European Etchings Room. This outstanding researcher's and expert's tenure as the scholarly editor (jointly with Christian Schuckman) of *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700* series contributed to the growth of our contacts. They culminated in the unforgettable, brilliant special lecture on "Rembrandt. The Painter as Printmaker," which Dr Luijten, an expert on Rembrandt's etchings, gave in November 2006 during the *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich* [Rembrandt. Drawings and prints in the Polish collections. A catalogue]¹ exhibition celebrating the artist's 400th birthday, organized by the then-director of the National Museum in Warsaw, Ferdynad B. Ruszczyc.

The special bond linking our museum and the foundation was a multi-year project initiated by the continuators of the work of Frits Lugt in which they expanded the 1921 and 1956

¹ *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog* [Rembrandt. Drawings and prints in Polish collections. A catalogue], Anna Kozak, Joanna A. Tomicka, eds (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2009).

editions of his *Les marques de collections de dessins et d'estampes. Supplément*,² which did not take into account seals; Dr Peter Fuhling served as the Dutch side's coordinator. Taking part in this project were the staff of the Department of Prints and Drawings. The instigators of the project ranked the substance of their contributions, not to mention the nature and progress of their cooperation, highly. Expressing their appreciation was Rhea Sylvia Blok as she summarized the progress and outcomes of their work at an international conference of the International Council for Curators of Dutch and Flemish Art (CODART ELF, Ghent, 9–11 March 2008). Over the years, Agnieszka Chmielewska, Piotr Czyż, Marcin Romeyko-Hurko, Piotr Borusowski and Piotr Kibort of the Department of Prints and Drawings took part in this project.

Most of the donated books are scholarly, but some are popular. Two fields are most richly represented, the art and culture of the Netherlands and graphic art and painting, a reflection of the foundation's collection and interests. The donors also included Fondation Custodia publications that had been missing from the Library of the National Museum in Warsaw. Now, the library has an almost full set.

Describing the donation, Małgorzata Polakowska, director of the Library of the National Museum in Warsaw, asserts that not only was it one of the largest gifts in the history of the institution, but that it has also augmented the collection with valuable items until now absent from its specialized scholarly library. This library is used by both researchers and students, and all those interested in art and the many facets of research conducted internationally. Furthermore, numerous publications in the donation had until now been unavailable not only in the National Museum, but in any other library in Poland. From now on, this magnificent gift from Paris will serve Poland's whole scholarly community.

² Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes... avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs etc.* (Amsterdam: Vereenigde Drukkerijen, 1921) and Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes. Supplément* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1956).

Bliska współpraca CODART-u i Muzeum Narodowego w Warszawie

Kiedy w 2005 roku przejąłem kierownictwo CODART-u po Garym Schwartzu, specjalście w zakresie twórczości Rembrandta, pierwsze gratulacje otrzymałam od członków CODART-u, pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie. Dobiegał wówczas końca rok intensywnej współpracy pomiędzy tymi instytucjami. W marcu 2004 roku odbyła się doroczna konferencja CODART-u pod tytułem „Dutch and Flemish art in Poland”, w której uczestniczyli prelegenci z MNW. Niedługo później, wiosną, miała miejsce podróż studyjna do Gdańska, Warszawy i Krakowa, podczas której CODART, w ścisłej współpracy z polskimi partnerami, oferował bogaty program zwiedzania zbiorów sztuki holenderskiej i flamandzkiej.

CODART

CODART jest jedyną liczącą się w skali międzynarodowej platformą zrzeszającą kuratorów sztuki holenderskiej i flamandzkiej. Wyjątkowość i zakres jej działalności wynika z ogromnej popularności tej sztuki oraz faktu, że można ją znaleźć i podziwiać w tak wielu różnych miejscach na świecie. Najważniejsze zbiory sztuki holenderskiej i flamandzkiej znajdują się w około pięćdziesięciu krajach. Polska zajmuje wśród nich ważne miejsce. Większość tych zbiorów, zgromadzonych przez władców, kolekcjonerów i amatorów, znajduje się dzisiaj w muzeach państwowych. Celem CODART-u jest upowszechnianie i udostępnianie tego dziedzictwa międzynarodowej publiczności oraz propagowanie wiedzy, dzięki czemu fenomen sztuki holenderskiej i flamandzkiej zyskuje współczesny wymiar.

Obecnie do CODART-u należy ponad sześćuset kuratorów z około trzystu muzeów z blisko pięćdziesięciu państw. Jego członkowie pracują nie tylko w prestiżowych instytucjach takich jak Rijksmuseum w Amsterdamie, paryski Luwr czy Muzeum Narodowe w Warszawie, ale także w niewielkich, znaczących zbiorach jak Muzeum Sztuki im. Bogdana i Warwary Chanienko w Kijowie, Muzeum Sztuki Sinebrychoff w Helsinkach czy Kasteel Duivenvoorde w Voorschoten w Holandii. Kuratorzy tych oraz wielu innych zbiorów są zaangażowani w różnorodną działalność CODART-u.

CODART ściśle współpracuje z RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie – Niderlandzki Instytut Historii Sztuki) w Hadze, instytucji badawczej cieszącej się wielką renomą w międzynarodowym środowisku specjalistów w zakresie sztuki holenderskiej i flamandzkiej. Jest subsydiowany przez Holenderskie Ministerstwo Edukacji, Kultury i Nauki, jak również rosnący krąg mecenasów: kolekcjonerów, handlarzy dziełami sztuki, muzea oraz samych członków.

CODART

Courant 17

ON THEIR FEET ABOUT CODART & Bringing back the museum & CURATOR'S NEWS & NOTES & special section on
 attributions & partitioning between CODART and the RKD & Jan Piron in Genoa and Florence & Donatello &
 CODART COLLECTION: Dutch and Flemish art in Chicago University & Donatello of an "original" collection in Moscow &
 Flemish silver in the Galleria Nazionale di Palazzo Spina in Genoa & CURATOR'S CASE CODART, by Gerard van der
 FRIEDT & INTERVIEW AL CODART Museum: Benedit and partner & CURATOR'S INTERVIEW Hanna Bremer,
 interviewed by Rudi Pijpers & CODART ACTIVITIES & DIVERS & CODART MEMBERS AND NEWS &
 UPCOMING EXHIBITIONS &

Winter 2008



Działalność CODART-u

Dla ułatwienia wymiany informacji oraz współpracy w zakresie działalności wystawienniczej i badawczej CODART oferuje wiele możliwości. Strona internetowa (www.codart.nl) jest doskonałym punktem wyjścia dla wszystkich zainteresowanych sztuką holenderską i flamandzką w zbiorach muzealnych. To jednocześnie platforma wymiany naukowej, narzędzie badawcze i przewodnik po zasobach i źródłach informacji znajdujących się w Internecie. Za pośrednictwem strony można znaleźć wiadomości o aktualnych wydarzeniach, wyszukać informacje o pracownikach muzeów, o aktualnych wystawach, obejrzeć obrazy w katalogach zbiorów i przeczytać publikacje CODART-u.

Coroczne kongresy CODART-u są wyjątkowymi wydarzeniami dla jego członków, zjeżdżających z całego świata, by dyskutować oraz pozyskiwać partnerów do nowych wystaw. Tematy kongresów, paneli dyskusyjnych i podróży studyjnych dotyczą specyfiki pracy kuratora w jej szerokim międzynarodowym i tematycznym aspekcie.

„Focus meetings” to jednodniowe spotkania, podczas których kustosze prezentują swoje kolekcje, zbiory studyjne i omawiają swoje wystawy z zagranicznymi kolegami. Warto w tym miejscu wspomnieć o tym, które odbyło się ostatnio w Narodni galerii w Pradze z okazji wystawy „Rembrandt & Co.” (maj 2012). W ciągu jednego dnia galeria gościła międzynarodową grupę dwudziestu pięciu kuratorów na wykładach i zwiedzaniu ekspozycji. Podczas spotkania specjaliści dyskutowali na temat nierozwiązanych dotychczas kwestii dotyczących atrybucji dzieł sztuki holenderskiej i flamandzkiej znajdujących się w magazynach muzealnych.

Następcą papierowego wydawnictwa CODART *Courant* jest jego pięknie zaprojektowana wersja cyfrowa – CODART eZine. Znajdują się w nim informacje o inicjatywach CODART-u, nowościach, mniej znanych zbiorach i nowych członkach. Zawiera również wiadomości o wynikach zjazdów i podróży studyjnych. Adresowany jest do wszystkich osób interesujących się sztuką holenderską i flamandzką.

CODART i Polska

Od chwili powstania CODART blisko współpracuje z polskimi muzeami, czego efektem był zorganizowany w Utrechcie w 2004 roku kongres „Dutch and Flemish Art in Poland” oraz podróż studyjna do Polski zorganizowana przez CODART i Muzeum Narodowe w Warszawie jako głównego partnera. Dzięki tej inicjatywie międzynarodowa grupa kuratorów pogłębiła swą wiedzę o sztuce holenderskiej i flamandzkiej w ważnych zbiorach polskich oraz o wspólnym dziedzictwie kulturowym Polski i Niderlandów. Jedną z instytucji gospodarzy wykorzystała tę okazję, organizując specjalnie dla jej uczestników wystawę *Skarby Niderlandów. Rysunki i wybrane ryciny artystów niderlandzkich XVI–XVII wieku ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich* (zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Krakowie i Fundację Książąt Czartoryskich, do której piękny katalog przygotowała Ewa Czepielowa). Dodatkowo CODART *Courant* 8 (czerwiec 2004) został poświęcony sztuce holenderskiej i flamandzkiej w Polsce (numer dostępny na: <http://www.codart.nl/downloads/Courants/courant8.pdf>).

Muzeum Narodowe w Warszawie należy do wiernych partnerów CODART-u. Jego kuratorzy są aktywni na konferencjach jako moderatorzy paneli dyskusyjnych oraz jako autorzy artykułów w biuletynach CODART-u. W kwietniu 2011 roku Piotr Borusowski, członek CODART Website Committee, został przedstawiony na stronie jako *curator in the spotlight*.

W wywiadzie dla CODART *Courant* 17 (Winter 2008) przeprowadzonym przez Ruuda Priema (dyrektora Museum het Catharijneconvent w Utrecht), Hanna Benesz opisała znaczenie CODART-u w swojej pracy kustosa w następujący sposób: „Coroczne zjazdy bardzo pogłębiają naszą wiedzę o sztuce holenderskiej i flamandzkiej. [...] Ta wiedza jest szczególnie cenna przy pisaniu katalogów zbiorów. CODART to sieć specjalistów i życzliwych ludzi, niezwykle wartościowa jako platforma służąca wymianie informacji”. Na okładce tego samego numeru *Courant* widniał fragment pięknego obrazu holenderskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Więcej informacji można znaleźć na stronie: www.codart.nl lub ezine.codart.nl. Na stronie internetowej można też bezpłatnie zaprenumerować CODART *Notifications* (informacje o wystawach sztuki holenderskiej i flamandzkiej na całym świecie) i CODART *News*. Kuratorów z Polski zainteresowanych członkostwem w Codarcie serdecznie zapraszamy do wypełnienia formularza dostępnego na stronie internetowej.

Pracownicy Muzeum Narodowego w Warszawie zrzeszeni w Codarcie:

Prof. Antoni Ziemia (Zbiory Dawnej Sztuki Europejskiej)

Hanna Benesz (Zbiory Dawnej Sztuki Europejskiej)

Piotr Borusowski (Gabinet Rycin i Rysunków)

Zofia Herman (Zbiory Dawnej Sztuki Europejskiej)

Aleksandra Janiszewska (Zbiory Dawnej Sztuki Europejskiej)

Joanna A. Tomicka (Gabinet Rycin i Rysunków)

I The Friendship between CODART and the National Museum in Warsaw

When I succeeded Rembrandt specialist Gary Schwartz in 2005 as the director of CODART, the CODART members working in the National Museum in Warsaw (NMW) were the first to send their congratulations. CODART and the NMW had just finished a year of very intense cooperation. In March, 2004, CODART had organized its annual congress with the subject “Dutch and Flemish art in Poland,” with guest speakers from the NMW. The congress was followed later that spring by a study trip to Gdańsk, Warsaw and Krakow, where CODART, in close cooperation with its Polish partners, could offer a rich programme of visits to collections of Dutch and Flemish masters.

About CODART

CODART is *the* international network of curators of Dutch and Flemish art. The tremendous popularity and the fact that the works of art are widely disseminated means that CODART's network is extensive and unique. Major holdings of Dutch and Flemish art are located in approximately fifty countries, and Poland holds an important position. Most of these collections – assembled by royals and individuals passionate about Dutch and Flemish art – are currently held in public museums. CODART aims to make this widespread cultural heritage more visible and accessible to an international public. At the same time, the organization aims to increase public knowledge of Dutch and Flemish art, thereby lending a historical phenomenon a contemporary dimension.

At present, CODART connects over 600 curators from more than three hundred museums in almost fifty countries. Members work not only for prestigious institutions such as the Rijksmuseum Amsterdam, the Louvre in Paris or the National Museum in Warsaw, but also for smaller significant collections, such as the Bogdan and Varvara Khanenko Museum of Art in Kyiv, the Sinebrychoff Art Museum in Helsinki or Kasteel Duivenvoorde in Voorschoten, The Netherlands. Curators from these institutions, and from many other museums, are active in the various CODART activities.

CODART cooperates closely with the RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie – Netherlands Institute for Art History) in The Hague, a research institution that is of pivotal importance in the international network of scholars of Dutch and Flemish art. CODART receives a subsidy from the Netherlands Ministry of Education, Culture and Science, and is supported by a growing circle of Patrons, such as collectors, art dealers and museums.

Activities

To stimulate the exchange of information and cooperation in the areas of exhibition and research, CODART offers various platforms. Its website (www.codart.nl) is the main port

of call on the Internet for everything related to Dutch and Flemish art in museums. It functions as an information and meeting center, a research tool and as guide to information and sources found elsewhere on the Internet. Visitors of the website scan the latest news, seek information about museum curators and undergoing exhibitions, look at paintings in collection catalogues, read the CODART publications.

The annual CODART congresses are unique events for members, who gather from all over the world to share insights and find partners for new exhibitions. The congress themes, workshops and excursions focus on issues related to curatorial work within a broad, topical and international framework.

The focus meetings are one-day sessions in which curators show their collections, open their stores and discuss their exhibitions with colleagues from abroad. In this respect, it is worthwhile mentioning the CODART focus meeting that took place in the National Gallery in Prague on the occasion of the exhibition “Rembrandt & Co.” (May, 2012). During one day, the National Gallery hosted an international group of twenty-five curators for lectures, a visit to the exhibition and an expert meeting during which Dutch and Flemish “uncracked nuts” from the storages were discussed.

The CODART eZine is the beautifully designed digital successor of the paper CODART *Courant*. It provides information on the network’s activities, new developments, lesser-known collections and new curators. The newsletter also contains information about the results of congresses and study trips. The eZine has a broad target audience, made for and by members, meant for everyone interested in Dutch and Flemish art around the globe.

CODART and Poland

Since its founding, CODART has cooperated closely with museums in Poland. One of the highlights of this cooperation was the realization of the “Dutch and Flemish Art in Poland” congress in Utrecht and the CODART study trip to Poland, both organized in 2004, with the National Museum in Warsaw as main partner. Thanks to this initiative, an international group of curators could deepen its knowledge of Dutch and Flemish art in significant Polish collections, and learn a lot about the rich cultural heritage that Poland and the Low Countries have in common. One of our hosts made use of the occasion in an excellent way and prepared a special exhibition to honour the study trip: *Skarby Niderlandów. Rysunki i wybrane rycin y artystów niderlandzkich XVI–XVII wieku ze zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich* [The treasures of the Netherlands. Drawings and selected etchings by Netherlandish artists of the sixteenth-seventeenth centuries in the collection of the Princes Czartoryski Foundation] was organized by the National Museum in Krakow and the Princes Czartoryski Foundation, with an extensive catalogue edited by Ewa Czepielowa. In addition, the CODART *Courant* 8 (June 2004) was dedicated to Dutch and Flemish art in Poland (the complete issue can be found at: <<http://www.codart.nl/downloads/Courants/courant8.pdf>>).

The National Museum in Warsaw is one of the loyal partners of CODART. NMW curators are playing an active role in the network as speakers during conferences and as authors of articles for the CODART newsletters. Piotr Borusowski, member of the CODART website committee, acted as “curator in the spotlight” on the CODART website in April 2011.

Hanna Benesz, interviewed by Ruud Priem (now director of Museum het Catharijneconvent in Utrecht) for the CODART *Courant* 17 (Winter 2008), underlined the importance of CODART for her work as a curator as follows: “Annual congresses fundamentally broaden our knowledge of Dutch and Flemish art. [...] This knowledge is especially valuable when writing a collection

catalogue. CODART, as a network of specialists and friendly people, is of great value for the exchange of information.” A detail from a beautiful Dutch painting from the MNW collection adorned the cover of the same issue of *Courant*.

For more information please visit: www.codart.nl or ezine.codart.nl. Via the website, you can sign up for free-of-charge subscriptions to CODART *Notifications* (information about exhibitions on Dutch and Flemish art worldwide) and CODART *News*. Polish curators interested in CODART membership can apply with a registration form available on the website.

The National Museum in Warsaw curators in CODART:

Prof. Antoni Ziemia (Collection of Old Masters European Art)

Hanna Benesz (Collection of Old Masters European Art)

Piotr Borusowski (Department of Prints and Drawings)

Zofia Herman (Collection of Old Masters European Art)

Aleksandra Janiszewska (Collection of Old Masters European Art)

Joanna A. Tomicka (Department of Prints and Drawings)

Część III
Wspomnienia
I Part III
Reminiscences

Dr Aleksandra Krzyżanowska

(24 czerwca 1928 – 11 kwietnia 2012)

11 kwietnia 2012 roku, po długiej i ciężkiej chorobie, zmarła dr Aleksandra Krzyżanowska, wybitna specjalistka w dziedzinie numizmatyki antycznej, wieloletni kurator Gabinetu Monet i Medali, przez ponad pół wieku związana z Muzeum Narodowym w Warszawie. Przez znawców przedmiotu nazywana Pierwszą Damą numizmatyki starożytnej w Polsce.

Aleksandra Krzyżanowska z domu Zahorska urodziła się 24 czerwca 1928 roku w Zaleszczykach. Wyrastała w rodzinie o silnych tradycjach patriotycznych – ojciec był oficerem z przeszłością murmańską, matka walczyła w obronie Lwowa w 1918 roku, dziadek był powstańcem styczniowym, ona sama w czasie powstania warszawskiego była łączniczką.

Gimnazjum ukończyła w Warszawie w czasie wojny. W roku 1946 rozpoczęła studia archeologiczne na Uniwersytecie Warszawskim, w 1952 roku uzyskując tytuł magistra archeologii klasycznej. Współpracę z Muzeum Narodowym nawiązała już na drugim roku studiów, podejmując w sierpniu 1948 roku pracę zleconą w Dziale Sztuki Starożytnej. Na stałe z muzeum związała się w 1950 roku, rozpoczynając w styczniu pracę w Gabinecie Monet i Medali jako młodszy asystent.

Zainteresowania naukowe Aleksandry Krzyżanowskiej niemalże od samego początku dotyczyły numizmatyki antycznej. Tematem jej pracy magisterskiej była ikonografia rodziny Sewerów na monetach rzymskich, napisana na podstawie zbioru monet rzymskich Muzeum Narodowego w Warszawie (opublikowana w 1957 r. w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”). W październiku 1967 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Tym razem przedmiotem jej badań było mennictwo Antiochii Pizydyjskiej. Zrealizowanie pracy ułatwił jej pobyt na stypendium Polskiej Akademii Nauk we Francji, gdzie miała dostęp do tamtejszych kolekcji i bogatego księgozbioru numizmatycznego. Opublikowana w 1970 roku w języku francuskim praca doktorska *Monnaies coloniales d'Antioche de Pisidie* zyskała międzynarodowe zainteresowanie i wysoką ocenę.

W styczniu 1968 roku została kustoszem Działu Monet Antycznych, a od 1 marca 1971 do 1 września 1986 roku pełniła funkcję kuratora Gabinetu Monet i Medali. Kierowanie największym w Polsce gabinetem numizmatycznym było wielkim wyzwaniem i wiązało się z licznymi dodatkowymi obowiązkami. W 1974 roku sfinalizowano pertraktacje w sprawie sprowadzenia do Polski kolekcji gen. Jerzego Węsierskiego z Londynu. Kolekcja została opracowana, wydano jej katalog i udostępniono ją zwiedzającym. Była to pierwsza w powojennych dziejach muzeum wielka wystawa polskich monet i medali. Za zgodą ofiarodawców kolekcja przekazana została do zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie. W tym czasie zbiory Gabinetu powiększyły kolejne dary – kolekcja Andrzeja Piękosia z Kanady, ks. Franciszka Gabryła ze Stanów Zjednoczonych czy Włodzimierza Głuchowskiego z Łodzi. Na ten okres przypada również niezwykle ożywiona aktywność ekspozycyjna Gabinetu (międzynarodowa wystawa „Monety XX wieku” w Wiedniu, 1973; „Moneta zwierciadłem królów” w Mennicy Paryskiej, 1978; w 1980 r. polskie medale królewskie pokazano w Brnie, Kromierzyżu i Gottwaldowie oraz ekspozycje krajowe – studyjne w gmachu głównym i te zrealizowane we współpracy muzeami polskimi).

Równoległe z działalnością muzealną Aleksandra Krzyżanowska aktywnie współpracowała z wieloma instytucjami, przez wiele kadencji była członkiem zarządu Polskiego Towarzystwa



Archeologicznego i Numizmatycznego oraz członkiem Komisji Numizmatycznej. Od 1966 roku działała w Komitecie redakcyjnym „Wiadomości Numizmatycznych”. W latach 1966–1986 należała do rady redakcyjnej „Biuletynu Numizmatycznego”. Od 1981 roku była członkiem redakcji „Prac i Materiałów Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”.

Na dorobek – trwającej ponad pół wieku – działalności naukowej dr Aleksandry Krzyżanowskiej składa się ok. 150 publikacji, artykułów, monografii, katalogów i recenzji¹. Z prac ikonograficznych na pierwszym miejscu należy wymienić wspomnianą już pracę poświęconą rodzinie Sewerów. Osobne miejsce zajmuje problematyka rzymskiego mennictwa imperialnego Antiochii Pizydyjskiej. Ważną pozycją w jej bibliografii są znaleziska monetarne z terenu ziem polskich, opracowane w postaci artykułów oraz większych publikacji, jak skarb z Drzewicza czy Golubia nad Drwęcą. W *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu* opublikowała zarys dziejów mennictwa antycznej Grecji².

W czasie wieloletniej kariery zawodowej uczestniczyła w licznych konferencjach, sympozjach i kongresach numizmatycznych w kraju i zagranicą, w Rzymie, Kopenhadze, Nowym Jorku, Budapeszcie czy Brnie, prezentując wyniki swych badań nad monetą antyczną. Regularnie uczestniczyła w krajowych sesjach numizmatycznych w Nowej Soli i sesjach medalierskich w Gorzowie Wielkopolskim.

Przez długie lata współpracowała z Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Wynikiem tej współpracy były kolejne opracowania monet odkrytych poza granicami Polski, podczas prac wykopaliskowych polskich misji archeologicznych, w Mirmeki, Tell Atrib, Palmyrze, Aleksandrii, Nea Pafos, Kartaginie oraz Bidżanie, jak również prac prowadzonych na terenie Bułgarii – w Strymen i Odercy.

Dr Krzyżanowska brała udział w wykopaliskach w Palmyrze w Syrii i Tell Atrib w Egipcie. Wiele lat swej działalności naukowej poświęciła badaniom nad mennictwem Palmyry i rzymskiego Egiptu. Wyniki jej badań są znane i cenione w międzynarodowym środowisku numizmatycznym. Wiedza i wyjątkowa intuicja badawcza miały wpływ na nowatorskie spojrzenie na mennictwo tych regionów. W 1999 roku została zaproszona do Damaszku na

¹ Pełna bibliografia prac Aleksandry Krzyżanowskiej zamieszczona została w: Tomasz Bylicki, *Czterdziestolecie pracy numizmatycznej dr Aleksandry Krzyżanowskiej*, „Wiadomości Numizmatyczne” 1988, XXXII, z. 3–4, s. 251–254 oraz w: Ryszard Kiersnowski, Mariusz Mielczarek, *Złoty jubileusz Aleksandry Krzyżanowskiej*, „Wiadomości Numizmatyczne” 1999, XLIII, z. 1–2, s. 4–6, zestawiona przez Martę Męclewską.

² Aleksandra Krzyżanowska, *Numizmatyka grecka [w:] Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu*, red. Ewa Wipszycka, PWN, Warszawa 2001, s. 253–311.

międzynarodową konferencję poświęconą mennictwu syryjskiemu, gdzie wygłosiła referat dotyczący zagadnień związanych z chronologią i obiegiem monet Palmyry³.

Pamiętać także należy o jej działalności propagatorskiej, o niezliczonej liczbie wygłoszonych referatów. Była osobą niezwykle aktywną, o czym świadczy zasługujący na podziw dorobek. Swoją czas dzieliła między rodzinę a pracę zawodową – była żoną i matką czwórki dzieci. Jak sama mówiła, bez wsparcia ze strony bliskich, nie byłoby to możliwe.

Za swoją działalność i osiągnięcia naukowe była wielokrotnie nagradzana. W 1978 roku Minister Kultury i Sztuki przyznał jej Odznakę Zasłużonego Działacza Kultury, w roku 1982 Złotą Odznakę za Opiekę nad Zabytkami. Polskie Towarzystwo Archeologiczne i Numizmatyczne wyróżniło ją medalem Zasłużonego dla Numizmatyki Polskiej. Za szczególne osiągnięcia w pracy muzealnej i naukowej w 1987 roku Aleksandra Krzyżanowska została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Przechodząc na wcześniejszą emeryturę w 1986 roku, nie rozstawała się ani z muzeum, ani z Gabinetem, kontynuując współpracę. W 2000 roku obchodziliśmy w muzeum złoty jubileusz jej pracy⁴. Pracowała naukowo niemalże do końca życia. W 2009 roku opublikowane zostały wyniki jej badań nad monetami odkrytymi podczas polskich prac wykopaliskowych w Tell Atrib w Egipcie⁵. Na publikację, w ramach *Sylloge Nummorum Graecorum*, czeka jeszcze kolekcja monet nadczarnomorskich ze zbiorów MNW, której dr Krzyżanowska była współautorką.

W osobie dr Aleksandry Krzyżanowskiej żegnamy nie tylko wybitnego numizmatyka i muzealnika, ale również wspaniałego człowieka. Pamiętać będziemy, z jaką lekkością i gracją poruszała się pośród setek antycznych mennic, jak ciekawie potrafiła o nich opowiadać. Jej bystrym oczom nie umknął żaden szczegół nawet najbardziej zatartej monety. Była badaczem o ogromnej przenikliwości i intuicji, nieocenionym źródłem wiedzy o minionych dziejach Gabinetu i Muzeum Narodowego.

Wraz z jej odejściem skończyła się pewna epoka i klimat, który tworzyła swoją osobowością pełną pogody, spokoju, przyjaźni i życzliwości.

Janina Wiercińska

³ Eadem, *Les monnaies de Palmyre: leur chronologie et leur rôle dans la circulation monétaire de la région* [w:] *Les monnayages syriens. Quel apport pour l'histoire du Proche-Orient hellénistique et romain?*, Actes de la table ronde de Damas, 10–12 novembre 1999, édités par Christian Augé et Frédérique Duyrat, IFAPO, Beyrouth 2002, s. 167–173. Institut français d'archéologie du Proche-Orient, Bibliothèque archéologique et historique, t. 162.

⁴ Z tej okazji redakcja „Wiadomości Numizmatycznych” dedykowała dr Aleksandrze Krzyżanowskiej podwójny numer, w postaci księgi pamiątkowej. Zob. „Wiadomości Numizmatyczne” 1999, XLIII, z. 1–2.

⁵ Eadem, *Les monnaies* [w:] *Tell Atrib 1985–1995*, t. 2, Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences et Centre Kazimierz Michałowski d'Archéologie Méditerranéenne de l'Université de Varsovie, Éditions Neriton, Varsovie 2009, s. 75–203.

| Dr Aleksandra Krzyżanowska

(24 June 1928 – 11 April 2012)

Dr Aleksandra Krzyżanowska, an eminent specialist in the numismatics of antiquity, long-standing curator of the Department of Coins and Medals, who worked for the National Museum in Warsaw for over half a century, died after a protracted grave illness on 11 April 2012. Those familiar with her field called her Poland's First Lady of the numismatics of antiquity.

Krzyżanowska was born Aleksandra Zahorska on 24 June 1928 in Zaleszczyki in a family with strong patriotic traditions. Her father was an officer with a Murmansk past, her mother had taken part in the defence of Lvov and a grandfather had fought in the January 1863 Uprising. She herself served as a messenger in the Warsaw Uprising.

She finished secondary school in Warsaw during the Second World War. In 1946 she began to study archaeology at the University of Warsaw, and in 1952 obtained her Master's degree in classical archaeology. Already in her second year of university, in August 1948, she began to work part-time at the National Museum in Warsaw, in the Department of Ancient Art. She was employed full-time in January 1950 as an assistant in the Department of Coins and Medals.

Almost from the beginning, Aleksandra Krzyżanowska's scholarly interest focussed on antique coins. Her Master's thesis examined the iconography of the Severus family on the basis of the Roman coin collection of the National Museum in Warsaw (published in 1957 in the *Annuaire du Musée National de Varsovie*). In October 1967 she was awarded a doctorate in the humanities by the University of Warsaw, with a dissertation on Pisidian Antiochia. Her research was supported by a grant from the Polish Academy of Sciences in France, where she was able to study ample coin and book collections. Her dissertation, published in 1970 in French as *Monnaies coloniales d'Antioche de Pisidie*, won international acclaim.

In January 1968 Aleksandra Krzyżanowska was appointed curator of the Collection of Ancient Coins, and from 1 March 1971 to 1 September 1986 served as the curator of the Department of Coins and Medals. Heading Poland's largest numismatic collection presented enormous challenges and involved new responsibilities. Thus, 1974 saw the conclusion of negotiations about bringing General Jerzy Węsierski's collection from London to Poland. The collection was annotated, a catalogue was published and it was put on view as the first major exhibition of Polish coins and medals in the museum's post-war history. Its owners agreed to donate the collection to the Royal Castle in Warsaw. During her tenure, other gifts enriched the Department of Coins and Medals: the collections of Andrzej Piękoś from Canada, Father Franciszek Gabryl from the United States and Włodzimierz Głuchowski from Łódź. In this period the department was also exceptionally active in putting on exhibitions: an international show of "20th-century coins" was staged in Vienna in 1973, "Coins as mirrors of kings" was put on at the Paris Mint in 1978 and Polish royal medals were exhibited in Brno, Kroměříž and Gottwaldov (Zlin) in 1980. There were also shows in Poland, including a studio exhibition in the museum's main building and several co-organized with other Polish museums.

As well as working for the museum, Aleksandra Krzyżanowska was actively involved in many professional organizations, for several terms chairing the board of the Polish Archaeological and Numismatic Society and serving as a member of the Numismatic Commission. In 1966 she joined the editorial committee of *Wiadomości Numizmatyczne*,

and in 1966–1986 was a member of the editorial board of *Biuletyn Numizmatyczny* and since 1981 of *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*.

Dr Krzyżanowska's half-century of scholarly activity produced about 150 publications: articles, monographs, catalogues and reviews.¹ Her study of the Severus family tops the list of her iconographic works. The subject of Roman minting in imperial Pisidian Antiochia forms a whole separate category. Another important group in her bibliography are the coin discoveries in Poland, such as hoards from Drzewicz or Golub on Drwęca, which she analyzed in articles and in longer publications. *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu* [Handbook for the historian of ancient Greece and Rome] included a history of minting in ancient Greece.²

In her long professional career she attended many conferences, symposia and numismatic congresses in Poland and abroad, in Rome, Copenhagen, New York, Budapest and Brno, where she presented her research findings about the coins of antiquity. She was also a regular participant in Polish numismatic meetings in Nowa Sól and sessions about medals in Gorzów Wielkopolski.

For many years Krzyżanowska also worked with the Centre of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw. Their cooperation yielded analyses of coins uncovered outside Poland, in Polish archaeological excavations in Myrmekion, Tell Atrib, Palmyra, Alexandria, Nea Pafos, Carthage and Bidzhan, and in Strymen and Oderca in Bulgaria.

Dr Krzyżanowska participated in excavations in Palmyra in Syria and Tell Atrib in Egypt, and for many years she researched minting in Palmyra and Roman Egypt. This research is well-known and respected by the international numismatic community. Her expertise and outstanding scholarly intuition yielded innovative approaches to minting in these regions. In 1999 she was invited to Damascus for an international conference devoted to Syrian minting, where she gave a paper on the chronology and circulation of Palmyra coins.³

We must also remember Krzyżanowska's contribution in publicizing her research by presenting numerous papers. Her admirable body of work shows what an exceptionally active person she was. She divided her time between raising her four children and work, and she often said that she would not have been able to do it without support from her dear ones.

She was rewarded for her activity and scholarly achievements. In 1978 the Minister of Culture and the Arts decorated her with the Order of the Meritorious Cultural Activist, and in 1982 she received the Golden Badge for the Protection of Antiquities. The Polish Archaeological and Numismatic Society awarded her the medal of the Distinguished Individual in Polish Numismatics. In 1987 she received the Knight's Cross of the Order of Polonia Restituta for her exceptional achievements in museum and scholarly work.

Going into early retirement in 1986, she did not leave the museum or the Department of

¹ A complete bibliography of Krzyżanowska's works can be found in Tomasz Bylicki, "Czterdziestolecie pracy numizmatycznej dr Aleksandry Krzyżanowskiej," *Wiadomości Numizmatyczne*, 3–4, XXXII (1988), pp. 251–4, and in Ryszard Kiersnowski, Mariusz Mielczarek, "Złoty jubileusz Aleksandry Krzyżanowskiej," *Wiadomości Numizmatyczne*, 1–2, XLIII (1999), pp. 4–6, recorded by Marta Męcłewska.

² Aleksandra Krzyżanowska, "Numizmatyka grecka," in *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Ewa Wipszycka, ed. (Warsaw: PWN, 2001), pp. 253–311.

³ Krzyżanowska, *Les monnaies de Palmyre : leur chronologie et leur rôle dans la circulation monétaire de la région*, in *Les monnayages syriens. Quel apport pour l'histoire du Proche-Orient hellénistique et romain ?*, Actes de la table ronde de Damas, 10–12 novembre 1999, Christian Augé and Frédérique Duyrat, eds (Beirut: IFAPO, 2002), pp. 167–73. Institut français d'archéologie du Proche-Orient, Bibliothèque archéologique et historique, vol. 162.

Coins and Medals behind, and remained involved in their work. In 2000 we celebrated the golden anniversary of her work at the museum.⁴ She conducted research almost until the end of her life. In 2009 her research on the coins discovered during Polish excavations in Tell Atrib in Egypt was published.⁵ Her study of the Black Sea coins in the collection of the National Museum in Warsaw awaits publication as part of the *Sylloge Nummorum Graecorum*.

We are bidding farewell to Dr Aleksandra Krzyżanowska, who was not only an outstanding numismatist and museum specialist, but also a splendid individual. We will remember the lightness and grace with which she moved among the hundreds of coins of antiquity, the fascinating stories she told about them. No detail of even the most worn-out coin escaped her keen eye. She was an extremely perceptive and intuitive researcher, an invaluable source of knowledge about the history of the Department of Coins and Medals and the National Museum.

Her passing marks the end of an era and of an atmosphere, which she created with her personality, which emanated tranquillity, serenity, friendship and generosity.

Janina Wiercińska

⁴ On this occasion, the editors of *Wiadomości Numizmatyczne* dedicated a double issue to Dr Aleksandra Krzyżanowska as a festschrift. See *Wiadomości Numizmatyczne*, 1–2, XLIII (1999).

⁵ Krzyżanowska, “Les monnaies,” in *Tell Atrib 1985–1995*, vol. 2, Centre d’Archéologie Méditerranéenne de l’Académie Polonaise des Sciences et Centre Kazimierz Michałowski d’Archéologie Méditerranéenne de l’Université de Varsovie (Warsaw: Éditions Neriton, 2009), pp. 75–203.

Profesor Jadwiga („Jagoda”) Lipińska

(29 listopada 1932 – 4 października 2009)

Profesor Jadwiga Lipińska całe swoje życie zawodowe poświęciła egiptologii. Zajmowała się nią teoretycznie i praktycznie, badając zabytki z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie i publikując wyniki swoich badań, wykładając na uczelniach, pisząc książki naukowe i popularyzatorskie, prowadząc wykopaliska w Egipcie. Bez trudu dzieliła swój czas między te rozliczne zajęcia, bowiem jej energii wystarczyłoby dla kilku osób.

Z Muzeum Narodowym w Warszawie związana była od 1958 aż do 2002 roku, kiedy przeszła na emeryturę po jedenastu latach piastowania stanowiska kuratora Zbiorów Sztuki Starożytnej. Od 1991 roku nosiła tytuł profesora zwyczajnego. Jej opracowania naukowe wielu zabytków egipskich ze Zbiorów Sztuki Starożytnej ukazały się w czasopiśmie polskich i zagranicznych; zorganizowała szereg wystaw – w tym najważniejszą poświęconą „Tajemniczej Królowej Hatszepsut” w 1997 – oraz kierowała przebudową galerii egipskiej w latach 1999–2001. W wyniku wielu dyskusji, badań i starań powstała całkowicie nowa koncepcja układu zbiorów egiptologicznych, która w niemal optymalny sposób prezentuje walory warszawskiej kolekcji. Uwieńczeniem nowej aranżacji stało się wydanie w 2007 roku pięknie ilustrowanego przewodnika po egipskiej i bliskowschodniej części Galerii Sztuki Starożytnej, w czym Jagoda, już na emeryturze, miała znaczący udział¹.

Jako wykładowca uniwersytecki prowadziła wiele roczników studentów, niemiłosiernie piętnując wszelkie niedociągnięcia i potknięcia, zarówno merytoryczne, metodologiczne, jak i językowe. Prace magisterskie, które zaakceptowała, spełniały wszelkie kryteria naukowe i często były publikowane w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie”. Absolwenci wychodzący spod jej ręki byli rozchwytywani jak świeże bułeczki. Ze swoich byłych studentów stworzyła zespół, który współpracował z nią w Egipcie, w ramach zorganizowanej przez nią w 1978 roku misji Totmesa III w Deir el-Bahari. Wypromowała też kilkoro doktorów – ostatnim została autorka, w 2008 roku; temat pracy dotyczył oczywiście świątyni Totmesa.

Prace w Egipcie to trzecia i chyba najbardziej ukochana sfera działalności zawodowej Jagody. Jako bliska współpracownica profesora Kazimierza Michałowskiego brała udział w wielu misjach koordynowanych przez Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego (w Tell Atrib w 1960, 1963 i 1965 r., w Aleksandrii w 1963 r.; prócz tego w Sudanie i Syrii), ale już w 1961 roku związała swe losy z Deir el-Bahari i nowoodkrytą świątynią Totmesa III. W latach 1961–1967 uczestniczyła w odsłanianiu świątyni, jako egiptolog i kierownik wykopalisk. Jej udziałem stały się rewelacyjne odkrycia przepięknych polichromowanych reliefów, a także wielu wysokiej jakości rzeźb – przede wszystkim wspaniałego posągu Totmesa III siedzącego na tronie. Zdjęcia i informacje o tych znaleziskach obiegły cały świat.

Jagoda (zwana przez Egipcjan „Madame Godą” lub „Mudirą”, co po polsku oznacza „Szefową”) przez wiele lat marzyła o tym, by doprowadzić do rekonstrukcji świątyni i opublikowania wyników tych prac. Odtworzenie planu i wyglądu świątyni było tematem jej rozprawy habilitacyjnej, napisała również szereg artykułów poświęconych różnym aspektom

¹ Galeria Sztuki Starożytnej. Egipt, Bliski Wschód. Przewodnik, red. naukowa Witold Dobrowolski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.



tego wielkiego polskiego odkrycia. Swoim studentom wpoila zainteresowanie tematyką ikonografii egipskiej okresu Nowego Państwa. Wreszcie udało jej się stworzyć misję – Polsko-Egipską Misję Archeologiczno-Konserwatorską Totmesa III – działającą w latach 1978–1996. Członkowie misji, zaczynając od łączenia ze sobą drobnych elementów porozbijanych bloków ściennych, odtworzyli ciągi scen składające się na całe ściany, co umożliwiło teoretyczne odtworzenie dekoracji większości pomieszczeń świątyni i rozpoczęcie praktycznej rekonstrukcji jednej ze ścian. Misja ta, złożona początkowo tylko z czterech osób – Pani Profesor i trójki jej uczniów – z czasem rozwinęła się w duży zespół składający się z egiptologów, konserwatorów, architektów, rysowników i okresowo specjalistów z innych dziedzin.

Drugim domem Jagody stał się dom misji w Dolinie Małp – urokliwej kamiennej dolinie, sąsiadującej z Doliną Królów, a przez góry – z kotliną Deir el-Bahari. Nieraz przychodziło nam pokonywać strome klify, by dostać się do naszego miejsca pracy – magazynu opodal terenu świątyni Totmesa – gdy posłuszeństwa odmawiały wysłużone samochody misji. Dom był zadbany, a szczegóły jego wystroju dopieszczone – z ręcznie plecionymi z liści palmowych abażurami, malowanymi przez nas ścianami i pięknymi kwiatowymi ogródkami przez wejściem, no i przepięknym widokiem za oknami. Gdyby jeszcze można tam było w dolinie zbierać grzyby, nie brakowałoby Jagodzie niczego do szczęścia...

Zawieszenie działalności misji w 1996 roku na szereg lat zamknęło możliwość kontynuacji rekonstrukcji świątyni. Po czternastu latach, w 2008 roku, udało się przywrócić misję – ku ogromnej radości Jagody, choć już nie pod jej kierownictwem. Do końca żywo interesowała się wieściami z Egiptu.

Jagoda oprócz pracy ściśle naukowej (której efektem było ponad sto wydanych artykułów i książek) zajmowała się też popularyzacją kultury egipskiej. W jej dorobku znajduje się wiele książek, które od lat cieszą się znakomitą odbiorą wśród miłośników Egiptu, dzięki żywemu pióru i fachowości. Poszukiwane i czasem wznawiane, wciąż nie tracą na aktualności.

Miała wielu przyjaciół i szerokie kontakty zawodowe wśród społeczności egiptologów na całym świecie. Od początku istnienia Międzynarodowego Komitetu na rzecz Egiptologii (CIPEG) w ramach Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM była jego aktywnym członkiem; udzielała się też w innych stowarzyszeniach i organizacjach: była członkiem-korespondentem Niemieckiego Instytutu Archeologicznego, członkiem Rady Międzynarodowego Stowarzyszenia Egiptologów, członkiem Society for Nubian Studies, Deutsche Morgenlandische Gesellschaft, Institute of Mediterranean Archaeology i Society for the Study of Egyptian Antiquities w Toronto i Polskiego Towarzystwa Archeologicznego. Była również członkiem Rady Polskiej Stacji Archeologii

Śródziemnomorskiej, Rady Naukowej Polskiego Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej Polskiej Akademii Nauk i Rady Muzeum Narodowego w Warszawie.

Jagoda, obdarzona błyskotliwą inteligencją, ostrym krytycyzmem, żywym dowcipem i sporą dawką złośliwości, szła przez życie jak burza, ściągając ku sobie przyjaciół, ale i przysparzając sobie wrogów. Należała do tych ludzi, którzy odciskają głęboki wielobarwny ślad na otaczającej ją rzeczywistości.

Monika Dolińska

| Professor Jadwiga (“Jagoda”) Lipińska

(29 November 1932 – 4 October 2009)

Professor Jadwiga Lipińska devoted her entire professional life to Egyptology. Her work was both theoretical and practical, as she studied the antiquities in the holdings of the National Museum in Warsaw and published her research, lectured, wrote both academic and popular books and took part in excavations in Egypt. With enough energy for several people, she divided her time between all these activities effortlessly.

She worked at the National Museum in Warsaw from 1958 until 2002, when she retired after serving as curator of the Collection of Ancient Art for eleven years. In 1991 she was appointed full professor. Her scholarly studies of many Egyptian antiquities in the Collection of Ancient Art appeared in both Polish and foreign journals. She curated numerous exhibitions, of which the most important one, in 1997, was devoted to the mysterious Queen Hatshepsut. She also directed the 1999–2001 renovation of the Egyptian gallery. The many discussions, studies and efforts this project entailed gave rise to a totally new conception of arranging the Egyptian collection, which today optimally shows off the collection’s assets. Crowning this new arrangement was the publication in 2007 of a beautifully illustrated guide to the Egyptian and Middle Eastern section of the Gallery of Ancient Art, to which Jagoda contributed significantly, already as a retiree.¹

As a university teacher of many student cohorts, she mercilessly highlighted any and all errors and slip-ups in fact, methodology or language. The Master’s theses she passed met all scholarly criteria and were often published in the *Annuaire du Musée National de Varsovie*. Employers snatched up her students like hot buns. In 1978 she put together a team of her former students to work in Egypt on the Tuthmosis III mission in Deir el-Bahari. She also advised several doctoral students, the last of whom, in 2008, was this author, whose dissertation was – of course – about the temple of Thutmosis.

Working in Egypt itself was probably her favourite professional activity. Collaborating closely with Kazimierz Michałowski, she took part in many missions coordinated by the University of Warsaw’s Centre of Mediterranean Archaeology (Tell Atrib in 1960, 1963 and 1965 and Alexandria in 1963; also Sudan and Syria). But already in 1961 she bound her life with Deir el-Bahari and the newly discovered temple of Thutmosis III. As an Egyptologist and director of the site, she took part in excavating the temple in 1961–1967. She participated in the astounding discoveries of its stunning polychrome reliefs and of many high-quality sculptures, with the splendid statue of Thutmosis III on his throne foremost among them. The whole world saw the photographs and heard the news about these findings.

For a long time, Jagoda (whom the Egyptians called “Madame Goda” or “Mudira,” boss) dreamed about restoring the temple and writing about it. In her habilitation thesis she reconstructed its layout and its appearance, and her many articles covered various aspects of this great Polish discovery. She infected her students with her passion for the Egyptian iconography of the New Kingdom. And she succeeded in creating the Polish-Egyptian Archaeological and Conservation Mission for Thutmosis III, which operated from 1978 to 1996. The team’s first

¹ *Galeria Sztuki Starożytnej. Egipt, Bliski Wschód. Przewodnik*, Witold Dobrowolski, ed. (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2007).

job was to join together small fragments of splintered walls to recreate sequences of scenes covering entire walls. This allowed for the theoretical reimagining of the decorations of most of the temple's rooms and the practical reconstruction of one of its walls. The mission, initially made up of only four people, Professor Lipińska and three of her students, gradually grew into a large team made up of Egyptologists, conservators, architects, artists and temporarily engaged specialists from other disciplines.

The mission's house in the Valley of the Monkeys, an enchanted rocky valley neighbouring the Valley of the Kings and, across the mountains, Deir el-Bahari, became Jagoda's second home. We often had to scale steep cliffs to reach our workplace, a storeroom near Thutmosis's temple, after the mission's faithful cars refused to start. The house was well-cared for, and its decorations included finishing touches such as lampshades hand-woven by us out of palm leaves, the walls we painted ourselves and gorgeous flower gardens at the entrance, not to mention the dazzling views from its windows. The only thing missing for Jagoda's total bliss was a forest where she could pick mushrooms...

When the mission suspended its activity in 1996, the reconstruction of the temple stopped. It was only fourteen years later, in 2008, that the mission was reopened, to Jagoda's enormous joy, albeit no longer under her leadership. But she continued to maintain a lively interest in all news coming from Egypt.

Jagoda not only published more than 100 scholarly books and articles about Egyptian culture, but she also popularized it. Thanks to her lively writing and to her professionalism, many years later her books continue to be read by people interested in Egypt. They are sought after and sometimes reappear in new editions, and they retain their freshness.

Jagoda had many close friends and extensive professional contacts in the international community of Egyptologists. From its very beginning she was active in the International Committee for Egyptology, under the auspices of the International Council of Museums, and in other associations and organizations: she was a corresponding member of the German Archaeological Institute, a member of the Council of the International Association of Egyptologists, a member of the Society for Nubian Studies, the German Oriental Society, Institute of Mediterranean Archaeology and the Society for the Study of Egyptian Antiquities in Toronto and the Polish Archaeological Society. She was also a member of the Polish Mediterranean Archaeology Centre of the University of Warsaw, of the Council of the Research Centre for Mediterranean Archaeology of the Polish Academy of Sciences and of the Council of the National Museum in Warsaw.

Jagoda had the gift of a sparkling intelligence, a critical spirit, a lively sense of humour and a large dose of malice. She travelled through life like a tornado, attracting friends but also making enemies. She was one of those people who leave a deep, multihued imprint on the reality that surrounds them.

Monika Dolińska

Zofia Małgorzata Płomińska

(23 stycznia 1937 – 9 czerwca 2011)

Małgorzata Płomińska – imienia Zofia nie używała – przez wiele lat była filarem Muzeum Narodowego w Warszawie, poświęcając tej instytucji swoje wyjątkowe i liczne talenty. Z domu Idzikowska, córka warszawskiego architekta, znakomicie wykształcona, biegle władająca francuskim i angielskim, elegancka i pełna osobistego uroku, a przy tym znakomicie zorganizowana, gwarantowała powodzenie każdego powierzonego jej projektu, dlatego wszyscy – szefowie i współpracownicy, a potem również podlegli jej koledzy – lubili z nią pracować.

Studiowała romanistykę i historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, na którym to kierunku uzyskała w 1958 roku dyplom magistra. Po rocznej praktyce w Łazienkach – wówczas oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie – w 1961 roku Małgorzata Płomińska została zatrudniona w sekretariacie dyrektora muzeum, profesora Stanisława Lorentza. Działalność Profesora wykraczała dalece poza zwykłe zajęcia dyrektora placówki muzealnej: był on jednocześnie czynnym profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, politykiem, posłem na Sejm, członkiem PAN-u oraz rozmaitych rad i komisji, przedstawicielem Polski w organizacjach międzynarodowych, wreszcie niezmordowanym rzecznikiem odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, zatem i sekretariat Profesora był miejscem niezwykłym. Kłębili się w nim studenci i interesanci, przyjeżdżali dyrektorzy muzeów z innych miast, telefonowali ambasadorowie, z całego świata napływały zapytania, prowadzono wiele skomplikowanych spraw. Małgorzata Płomińska była rzecznikiem i liderem projektów, sekretarką i asystentką naukową, maszynistką, redaktorką i reasercherem Profesora, a jej takt, sprawność i ogromne poczucie humoru czyniły z niej współpracownicę wymarzoną¹. Ten okres pracy w sekretariacie muzeum i swego niezwyklego dyrektora opisała w *Księdze Pamiątkowej ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*². Pracę w muzeum przerwał jej wyjazd do Afryki, gdzie towarzyszyła swemu mężowi, Markowi Płomińskiemu, zatrudnionemu tam na kontrakcie.

Po powrocie z zagranicy, w 1971 roku, otrzymała nowe, bardzo poważne zadanie: została powołana na kuratora Ośrodka Oświatowego w MNW. Profesor Lorentz miał pełną świadomość znaczenia edukacji muzealnej i chciał odstąpić od rutyny oprowadzania po muzeum wycieczek na rzecz bardziej kreatywnego i zaangażowanego sposobu pracy z publicznością, przede wszystkim z młodzieżą. Ze zwykłego biura przewodników Małgorzacie Płomińskiej udało się zbudować nowoczesny Dział Naukowo-Oświatowy, z silną obsadą personalną, programem wykładów odbywających się w muzeum i poza jego murami, spotkaniami w galeriach i aktywnym Kołem Młodych Miłośników Muzeum³. Pozycja działu była tak mocna, że kiedy pojawiła się idea organizacji Olimpiady Artystycznej dla młodzieży szkół średnich, w 1976

¹ Na życzenie Profesora Lorentza Małgorzata Płomińska opracowywała i opublikowała na przykład: *Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie 1964–1974*, „Muzealnictwo” 1975, t. 23, s. 8–20.

² Małgorzata Płomińska, *Widziane z sekretariatu [w:] Przeszłość przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999, s. 281–289.

³ W tym czasie opublikowała m.in.: *Coup d'œil sur les activités spéciales en Pologne*, „Museum” 1981, vol. 33, nr 3, s. 183–184 oraz *Współczesne muzeum – centrum upowszechniania sztuki?*, „Rocznik Historii Sztuki” 1984, t. 14, s. 337–340.

roku Profesor Lorentz powołał Małgorzatę Płomińską na kierownika Biura Organizacyjnego Ogólnopolskiej Olimpiady Artystycznej przy Muzeum Narodowym w Warszawie. Biuro kierowało organizacją olimpiad z dwóch dziedzin z osobnymi komisjami: Olimpiady Muzycznej odbywającej się w Akademii Muzycznej w Warszawie i Plastycznej – w Muzeum. Odtąd każda wiosna upływała pod znakiem olimpiady: układania testów, wybierania tematów prac, sprawdzania, oceniania, dopuszczania do kolejnych etapów, obsługi wielu dziesiątków dzieci przyjeżdżających z całej Polski, którym trzeba było zapewnić nie tylko pobyt, ale i odpowiedni program wizyty w Warszawie, z oglądaniem miasta, zabytków, muzeów, koncertami i teatrem. Dla wielu młodych ludzi z małych miejscowości były to niezapomniane wrażenia, ważniejsze nawet niż sam egzamin. Małgorzata Płomińska potrafiła zapewnić tym spotkaniom niepowtarzalną atmosferę – zarówno młodzi bohaterowie zmagają, jak i ich nauczyciele i opiekunowie, a także komisja egzaminacyjna, stawali się zaangażowanym we wspólne przedsięwzięcie zespołem, którym przez siedemnaście lat, do 1993 roku, kierowała jedna zawsze życzliwa i zawsze kompetentna osoba.

Wyjątkowe zdolności Małgorzaty Płomińskiej docenił również profesor Jan Białostocki, powierzając jej w 1974 roku funkcję sekretarza redakcji „Bulletin du Musée National de Varsovie”. Kwartalnik ten był wydawany w warunkach, jakie dziś trudno sobie wyobrazić. Nie było papieru, terminy w drukarniach uniemożliwiały jego regularną publikację, wymuszenie choćby tylko czytelnych ilustracji graniczyło z cudem, tłumacze amatorscy, autorzy niepunktualni, fotografie nieosiągalne, wielojęzyczne przypisy składane *petitem* – wśród niewyobrażalnych trudności pani Płomińska z żelazną konsekwencją doprowadzała do ukazywania się kolejnych numerów. W „Bulletin” publikowali koledzy z muzeum, specjaliści zajmujący się sztuką europejską z całej Polski i koledzy z zagranicy, a potem, coraz częściej, również historycy sztuki polskiej, kiedy Profesor Białostocki przekonał się, że może to być interesujące dla czytelników zagranicznych. Artykuły ukazywały się w językach obcych, na początku z przewagą francuskiego, na co wskazywał sam tytuł publikacji, potem przede wszystkim po angielsku, bądź też stosownie do tematu i kręgu zainteresowań czy języka autora. Przez wiele lat „Bulletin” był ważnym sposobem komunikacji polskich historyków sztuki ze światem zachodnim, prenumerowały go, albo otrzymywały w drodze wymiany czasopism wszystkie najważniejsze muzea na świecie. Po śmierci Profesora Białostockiego obok kolejnych redaktorów Małgorzata Płomińska gwarantowała ukazywanie się „Bulletin” aż do swego przejścia na emeryturę w 1999 roku.

Z powodu pogarszającego się stanu zdrowia Małgorzata Płomińska musiała zrezygnować z niezwykle wyczerpującej pracy kuratora Ośrodka Oświatowego. W czerwcu 1990 roku została powołana na stanowisko kierownika Gabinetu Miniatur w Galerii



Sztuki Polskiej. Również w tej nowej funkcji okazała się niezwykle sprawna i twórcza. Wchodząc w nowe zagadnienia, potrafiła w krótkim czasie dokonać rozpoznania zasobów Gabinetu oraz wyboru blisko 400 miniatur europejskich, w tym polskich, które zostały włączone do stałej ekspozycji w Galerii Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, pierwszej stałej ekspozycji miniatur w muzeum i zapewne dotąd jedynej w Polsce. Opublikowała przewodnik po gabinecie miniatur⁴, jest również autorką poświęconego miniaturom rozdziału przewodnika po zbiorach muzeum⁵.

Całym życiem zawodowym Małgorzata Płomińska dawała przykład ofiarnej pracy na rzecz zdeponowanych w muzeum wartości. Była świadomą rzeczniczką muzeum żywego, otwartego i przyjaznego widzowi. W swoich wyborach i decyzjach kierowała się przede wszystkim potrzebami instytucji, w którą wierzyła i której oddała wszystkie swoje talenty.

Agnieszka Morawińska

⁴ Eadem, *Gabinet Miniatur: przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999.

⁵ Eadem, *Zbiory Polskiej Sztuki Nowożytnej. Gabinet Miniatur* [w:] 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. 204–213.

Zofia Małgorzata Płomińska

(23 January 1937 – 9 June 2011)

Małgorzata Płomińska (she never used the name Zofia) was a pillar of the National Museum in Warsaw. Over the years, she lent her many exceptional talents to this institution. Née Idzikowska, she was a daughter of a Warsaw architect. She was not only excellently educated, fluent in French and English, elegant and charming, but also well-organized, so that every project entrusted to her was a guaranteed success. This is why everyone, senior colleagues and contemporaries and later also subordinates, enjoyed working with her.

She studied French and the history of art at the University of Warsaw, obtaining her MA in 1958. After a year-long practicum in Łazienki Palace, at the time a division of the National Museum in Warsaw, in 1961 Małgorzata Płomińska was hired to work in the secretariat of the museum's director, Professor Stanisław Lorentz. His activities reached far beyond the normal occupations of a museum director: he was at once an active Professor at the University of Warsaw, a politician, a Sejm deputy, a member of the Polish Academy of Sciences and of numerous academies, councils and committees, Poland's representative to international organizations and an untiring proponent of rebuilding the Royal Castle in Warsaw. Hence, his secretariat was also an extraordinary place. Mingling in it were students, petitioners and other museum directors freshly arrived in Warsaw, as ambassadors waited on the phone, requests flowed in from the whole world and complex projects awaited completion. Małgorzata Płomińska served as the professor's spokesperson and lead on many projects, secretary and academic assistant, typist, editor and researcher. Her tact, efficiency and great sense of humour made her a dream colleague.¹ She wrote about this phase of her career and about her unique director in *Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*.² She interrupted her work at the museum to accompany her husband, Marek Płomiński, to Africa, where he was engaged for an international contract.

After their return to Poland in 1971, she was given a very important new task: she was appointed curator of the museum's Education Centre. Professor Lorentz appreciated fully the role of education through museums and wanted to abandon the routine of leading groups through the museum by launching a more creative and active interaction with the public, especially with the young. Małgorzata Płomińska successfully transformed the ordinary guide office into a modern research and education department, with a professional staff, a programme of lectures both inside and outside the museum, meetings in galleries and an active young people's museum fan club.³ This department acquired such a strong position that when the idea surfaced in 1976 to organize an Artistic Olympiad for secondary-school pupils,

¹ In response to Professor Lorentz's request, Małgorzata Płomińska edited and published articles including "Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie 1964–1974" [Exhibitions at the National Museum in Warsaw, 1964–1974], *Muzealnictwo*, vol. 23 (1975), pp. 8–20.

² Małgorzata Płomińska, "Widziane z sekretariatu" [A view from the secretariat], *Przeszłość przyszłości... Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin* [To the future from the past: A memorial volume for Professor Stanisław Lorentz on the 100th anniversary of his birth] (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, Zamek Królewski w Warszawie, 1999), pp. 281–9.

³ In this period, her publications included "Coup d'œil sur les activités spéciales en Pologne," *Museum*, vol. 33, n° 3 (1981), pp. 183–4, and "Współczesne muzeum – centrum upowszechniania sztuki?" [The contemporary museum: A centre for popularizing art?], *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 14 (1984), pp. 337–40.

Professor Lorentz appointed Płomińska manager of the Organizing Office of the National Artistic Olympiad at the National Museum in Warsaw. This office supervised the organization of two Olympiads in two fields with separate committees, the Music Olympiad at the Musical Academy in Warsaw and the Artistic Olympiad at the museum. From then on, the Olympiads took over every spring, as the office busied itself with writing the tests, preparing essay topics, checking and marking the essays, advancing students to subsequent rounds, not to mention taking care of dozens of children coming from all over Poland, who needed not only places to stay and eat, but also a programme of other activities in Warsaw to include tours of the city and its relics, museums, concerts and plays. These unforgettable impressions for many teenagers from small localities often turned out to be more important than the test itself. Małgorzata Płomińska knew how to make sure that these meetings would be exceptional, making the young competitors and their teachers and guardians, as well as the jurors, join in a common enterprise. For seventeen years, until 1993, they were guided by a single, eternally friendly and forever capable person.

Professor Jan Białostocki, the editor of the *Bulletin du Musée National de Varsovie*, also appreciated Małgorzata Płomińska's exceptional talents, entrusting her in 1974 with the role of managing editor of his publication. Today, it is difficult to imagine the difficulties of publishing this quarterly then. Paper shortages and printers' work loads made publishing regularly impossible, and forcing through barely legible illustrations bordered on the miraculous, as translators were amateurs, authors behind on their deadlines, photographs unattainable, microscopic multilingual captions illegible – yet Płomińska faced these enormous obstacles with iron consistency, producing issue after issue. Writing for the *Bulletin* were her museum colleagues, experts on European art from across Poland and from abroad and, increasingly, historians of Polish art, as Professor Białostocki discovered that this, too, could be interesting to foreign readers. The articles appeared in foreign languages, at first mostly in French as the bulletin's title indicated, and later mostly in English or, depending on their subject or the author's interests or origin, in other languages. For many years, the *Bulletin* was an important channel of communication between Polish art historians and the Western world, as the most important museums in the world received it by subscription or in subscription exchanges. After Professor Białostocki's death in 1988, as new editors guided the *Bulletin*, it was Małgorzata Płomińska, until her retirement in 1999, who guaranteed that it would appear.

With her health deteriorating, Płomińska was forced to give up the exhausting job of curator of the Education Centre. In June 1990 she was appointed curator of the Miniature Collection within the Gallery of Polish Art, and here, too, turned out to be exceptionally efficient and creative. Being introduced to new issues, she very quickly acquainted herself with the collection and selected nearly 400 European miniatures, including Polish ones, for permanent exhibition in the Gallery of Polish Art of the National Museum in Warsaw, the first permanent exhibition of miniatures in this museum, and probably the only one in Poland to this day. She published a guide to the miniatures room,⁴ as well as a chapter in the museum guide.⁵

⁴ Płomińska, *Gabinet Miniatur: przewodnik* [The Miniature Painting Room: A guide] (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1999).

⁵ Płomińska, "Polish Art Collection. Miniature Painting," in *National Museum in Warsaw. Guide. Galleries and Study Collections*, Dorota Folga-Januszewska, Katarzyna Murawska-Muthesius, eds (Warsaw: National Museum in Warsaw, 2006), pp. 212–3.

Małgorzata Płomińska's whole professional life serves as a model of selfless work for the values deposited in the museum. She was a deliberate spokesperson of the living, open and visitor-friendly museum. She allowed the needs of this institution, in which she believed and to which she had donated all her talents, to guide her choices and decisions.

Agnieszka Morawińska

Maria Skubiszewska

(31 marca 1930 – 13 kwietnia 2011)

Maria Skubiszewska była związana z Muzeum Narodowym w Warszawie przez dwadzieścia cztery lata. Tu zostawiła niezatarty ślad swojej pracy i osobowości.

Rodzina

Urodziła się 31 marca 1930 w Suchodołach (pow. Krasnystaw, woj. lubelskie), jako córka Wojciecha Michalskiego, właściciela majątku Suchodoły i Róży Ksawery z domu Deskur, właścicielki majątku Ostrów, koło Klimontowa w Kieleckiem. Wychowała się w domu o wielopokoleniowych tradycjach patriotycznych. Pradziadowie z obu stron walczyli w powstaniach, ponosząc surowe tego konsekwencje: Felicjan Michalski (1788–1865), podpułkownik wojsk Księstwa Warszawskiego, w powstaniu listopadowym odniósł rany i spędził jeden rok w niewoli rosyjskiej. Andrzej Deskur (1825–1903), pradziadek ze strony matki, za udział w próbie wzniecenia powstania w zaborze rosyjskim w roku 1846, został zesłany na Sybir, skąd wrócił po dziesięciu latach; zaś po powstaniu styczniowym spędził trzy lata na Uralu (1864–1867).

Szczęśliwe i spokojne dzieciństwo Marii w rodzinnym dworze pośród czwórki rodzeństwa w dramatyczny sposób przerwał wybuch wojny we wrześniu 1939 roku z szeregiem bezpośrednio doświadczanych, głęboko traumatycznych wydarzeń. Bitwa z Niemcami wokół domostwa i pacyfikacja wsi, wkroczenie bolszewików i konieczność ucieczki ojca, grabież dworu i deportacja matki (na szczęście ocalałej dzięki brawurowej ucieczce z pociągu), potem okupacja niemiecka tej części Lubelszczyzny, ze scenami mordów na Żydach, które widziała na własne oczy – to wszystko doświadczenia zbyt ciężkie nie tylko dla dziewięcioletniego dziecka.

Formacja

W 1944 roku, po ponownym wkroczeniu Armii Czerwonej, rodzina zmuszona została rozstać się z ukochanym domem. Po wyjeździe z Suchodołów w lipcu i po rocznym pobycie w Ostrowie na kielecczyźnie, Maria zamieszkała z rodzicami, siostrą i trzema braćmi w Krakowie. Tam też dokonała się intelektualna i duchowa formacja młodej Marii. W maju 1948 roku ukończyła liceum sióstr urszulanek w Krakowie, w którym wykładał m.in. wybitny ksiądz Józef Rozwadowski, późniejszy biskup łódzki. Trudną do zaakceptowania nową rzeczywistość łagodziło środowisko rodziny, przyjaciół, przedwojennych wykładowców i samo królewskie miasto Kraków, które – jak pisała we wspomnieniach – „nie poddawało się terrorowi importowanej ideologii, lecz w swych pięknych ramach architektonicznych spokojnie pielęgnowało własny, na wspaniałej tradycji wsparty, dawny styl życia i intelektualną duszę”¹. Studia na wydziale historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego latach 1948–1952 upłynęły w podobnej atmosferze i w duchu wewnętrznego oporu wobec polityki zniewolenia. Stopień

¹ Wspomnienia te były przez Marię Skubiszewską spisywane pod koniec życia i nie zostały opublikowane. Ich fragmenty odczytał Piotr Skubiszewski podczas pogrzebu żony.

magistra uzyskała obroniwszy pracę zatytułowaną *Człowiek w malarstwie weneckim XV wieku*, napisaną pod kierunkiem profesora Wojśława Molè.

Praca

Bezpośrednio przed ukończeniem studiów, w latach 1951–1952, Maria pracowała w Kierownictwie Badań nad Początkami Państwa Polskiego, w Stacji Wykopaliskowej na Wawelu, gdzie m.in. brała udział w badaniach archeologicznych mających na celu odsłonięcie fragmentów katedry romańskiej z czasów Władysława Hermana. W okresie od 1 września 1952 do 31 grudnia 1960 roku była zatrudniona w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu. Najpierw – w Dziale Oświatowym jako instruktor, a następnie, od 14 stycznia 1956 – w Dziale Malarstwa i Rzeźby, jako asystent muzealny i od 1 października 1958, jako adiunkt; po przeniesieniu do pracy muzealnej, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, prof. Jerzy Szablowski i kurator działu, dr Anna Bocheńska, powierzyli jej przygotowanie katalogu przechowywanych na Zamku Królewskim zbiorów malarstwa włoskiego, co w sposób zasadniczy wpłynęło na dalszy kierunek jej głównych zainteresowań naukowych.

W okresie pracy w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, w roku 1956 została przez profesora Szablowskiego przyjęta do zespołu, który pod jego kierunkiem przygotowywał tom w serii Katalog Zabytków Sztuki w Polsce poświęcony zabytkom wzgórza wawelskiego². W ramach pracy tego zespołu otrzymała zadanie zinwentaryzowania gotyckich kaplic i rzeźby oraz grobów królewskich w katedrze. Zaowocowało to jej zainteresowaniem rzeźbą nagrobną i rozpoczęciem badań nad nagrobkiem króla Kazimierza Jagiellończyka, którego ikonografia stała się później przedmiotem pracy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem profesora Lecha Kalinowskiego i obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim 30 stycznia 1969 roku. Wychodząc od najnowszych wówczas tendencji badań ikonograficznych Erwina Panofskiego – oraz od zaproponowanego przez niego w książce o rzeźbie nagrobnej podziału ikonografii sepulkralnej na odnoszącą się do przeszłości (*retrospective*) i przyszłości (*prospective*) – Autorka wprowadziła trzeci element, czyli samej śmierci jako najważniejszego momentu przejścia z życia doczesnego do wiecznego. Odkrywczą interpretację całkowicie odosobnionego w sztuce nagrobnej przedstawienia w medalionie na piersiach króla rodzącej Matki Ziemi jako symbolu została najpierw opublikowana w języku angielskim³, zanim wydano po polsku całą dysertację⁴. Obraz ziemi jako matki umierających, a idei śmierci jako narodzin do nowego – wiecznego – życia, poparte argumentami z pism autorów antycznych i wczesnochrześcijańskich, stały się punktem kulminacyjnym niezwykle spójnego i czytelnego, a przy tym fascynującego, dyskursu o ikonografii późnośredniowiecznego arcydzieła Wita Stwosza (Veita Stossa). Ikonografii, która z jednej strony odzwierciedla idee humanistyczne o widocznej inspiracji Filipa Kallimacha, z drugiej zaś przesycona jest głęboko teologiczną myślą szerzoną ówczesnie w licznych wydaniach moralizatorskich tekstów na temat *ars moriendi*. Praca ta, będąca wybitnym dziełem naukowym, stanowi równocześnie autentyczny wyraz humanistycznego i chrześcijańskiego światopoglądu, któremu Autorka była wierna przez całe życie.

² Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 1, *Wawel*, praca zbiorowa pod kierunkiem i redakcją Jerzego Szablowskiego, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Warszawa 1965.

³ Maria Skubiszewska, *Death as Birth. The Symbol on the Tomb of a King of Poland*, „Journal of the British Archaeological Association” 1973, third series, vol. 36, s. 43–51.

⁴ Eadem, *Program ikonograficzny nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w katedrze wawelskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1978, t. 4, s. 117–214.

Po zawarciu związku małżeńskiego z Piotrem Skubiszewskim w 1960 roku, Maria zamieszkała w Poznaniu, gdzie od 2 czerwca 1961 do 31 grudnia 1964 była zatrudniona na stanowisku adiunkta w tamtejszym Muzeum Narodowym w Dziale Malarstwa Obcego i gdzie – podobnie jak w Krakowie – pracowała nad zbiorami malarstwa włoskiego. Następnie, po przeniesieniu się wraz z mężem z Poznania do Warszawy, 2 stycznia 1965 roku rozpoczęła pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie w Galerii Sztuki Obcej zajmowała kolejno stanowiska adiunkta i kustosa (z przerwą w latach 1985–1989), a od 15 stycznia 1990 do przejścia na emeryturę 1 czerwca 1994 roku – kierowała tą galerią na stanowisku kuratora.

W Muzeum Narodowym w Warszawie Maria Skubiszewska także zajmowała się kolekcją malarstwa włoskiego i opracowała, wspólnie z Janem Białostockim oraz z kierowanym przez niego zespołem, a także zredagowała, pierwszy kompletny naukowy katalog przechowywanych w muzeum zbiorów malarstwa francuskiego, niderlandzkiego i włoskiego do końca XVI wieku⁵. Był to w zasadzie trzeci po wawelskim⁶ i poznańskim (opublikowanym dopiero w 1995 r.)⁷ z serii fundamentalnych katalogów rozumowanych największych w Polsce zbiorów malarstwa włoskiego, owoc niezwykle rzetelnej pracy w kolejnych muzeach. Opracowania te stanowią prawdziwy wzorzec katalogu *raisonné*, są przykładem ścisłości myślenia naukowego, a zarazem nadzwyczaj rzetelnego warsztatu historyka sztuki, dążącego do zebrania pełnej dokumentacji dotyczącej badanego dzieła. Klarownie prowadzony wywód obejmuje pełną dyskusję atrybucyjną i wyczerpująco opisaną ikonografię dzieła w sposób rzeczowy i z uderzającą dyscypliną słowa, językiem żywym i wolnym od zbędnych ozdobników. Opracowane w ten sposób zasoby malarstwa włoskiego do 1600 roku w publicznych zbiorach polskich długo jeszcze będą stanowić podstawowy punkt odniesienia dla przyszłych pokoleń badaczy.

Swą głęboką wiedzę i znawstwo w tej dziedzinie Maria pogłębiała też dzięki licznym podróżom naukowym do Italii. Odbływały się one często, choć nie wyłącznie, w ramach stypendiów ufundowanych przez różne instytucje, np. Istituto della Enciclopedia Italiana w Rzymie, Fundację Lanckorońskich w Rzymie, École des hautes études en sciences sociales w Paryżu i Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie.

W Rzymie Maria znajdowała zawsze oparcie w Istituto Storico Polacco i osobach jego założycieli, profesor Karolinie Lanckorońskiej i księdzu Walerianie Meysztowiczu. Przyjaźń ta trwała całe życie. Profesor Lanckorońska powierzyła Marii opracowanie zespołu obrazów włoskich z Galerii Lanckorońskich, które w 1996 roku hojnie ofiarowała Zamkowi Królewskiemu na Wawelu. Napisany wspólnie z Kazimierzem Kuczmanem katalog, który został opublikowany w 2008 roku, a więc sześć lat po śmierci donatorki, był ostatnim z serii ważnych opracowań zbiorów malarstwa włoskiego autorstwa Marii Skubiszewskiej⁸. Stał się zarazem pięknym i godnym podsumowaniem wieloletniej przyjaźni z ostatnią przedstawicielką wielkiego rodu Lanckorońskich. Oficjalnym wyrazem wdzięczności i hołdu była zorganizowana wcześniej

⁵ *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, katalog zbiorów opracowali Jan Białostocki i Maria Skubiszewska przy współpracy zespołu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979. Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Malarstwa Obcego.

⁶ Maria Skubiszewska, *Malarstwo włoskie w zbiorach wawelskich*, kat. zbiorów, Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 1973.

⁷ Eadem, *Malarstwo włoskie do 1600*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1995. Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, t. 4.

⁸ Maria Skubiszewska, Kazimierz Kuczman, *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich z wieków XIV–XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2008.

przez zespół Zamku Wawelskiego wystawa „Donatorce – w hołdzie”, w której Maria również uczestniczyła⁹.

Maria poznała wszystkie najważniejsze europejskie muzea i galerie z liczącymi się zbiorami malarstwa włoskiego; w niektórych z nich, np. w Ermitażu, mogła prowadzić studia nad zasobami magazynowymi. Prace badawcze prowadziła w Biblioteca Hertziana w Rzymie, Kunsthistorisches Institut we Florencji i Kunstbibliothek w Berlinie. Współpracowała z wieloma historykami sztuki, zasięgając ich opinii w sprawach atrybucji. Byli to m.in. Roseline Bacou, kurator rysunków w Luwrze, Rodolfo Pallucchini, największy w tamtych latach autorytet w dziedzinie malarstwa weneckiego, Francesco Santi, dyrektor Galleria Nazionale dell'Umbria w Perugii, Federico Zeri, wybitny znawca malarstwa włoskiego, Jurij Kuzniecowa, kurator malarstwa i rysunku w Ermitażu i Michel Laclotte, kurator malarstwa Luwru, potem dyrektor tego muzeum. Z niektórymi z nich, z Bacou, Palluccinim i Laclottem, łączyły ją więzy przyjaźni. Laclotte pisał o Marii w niezwykle ciepłym, a zarazem pełnym szacunku tonie w swych wspomnieniach¹⁰.

Owocem wysoce profesjonalnego warsztatu pracy i wielkiego znawstwa Marii Skubiszewskiej w dziedzinie malarstwa włoskiego obok katalogów rozumowanych było też autorstwo kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz książka *Malarstwo Italii w latach 1250–1400*¹¹. Warto również przywołać w tym miejscu artykuł o dwóch cennych obrazach malarza Franciabigio w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie¹², przedstawiający zupełnie nową atrybucję, która weszła do literatury światowej. Książka zaś do tej pory stanowi podstawowy podręcznik uniwersytecki, będąc równocześnie fascynującą lekturą dla każdego miłośnika wczesnego malarstwa włoskiego z niezmiernie jasną i ciekawą narracją o jego początkach, rozwoju, szczytowych osiągnięciach w warsztacie Giotta oraz w twórczości artystów działających w Sienie, po okres schyłkowy, który nastąpił po Czarnej Śmierci w 1348 roku. Głęboka analiza bardzo licznych dzieł i kierunków artystycznych na tle historycznym, społecznym i ekonomicznym prezentuje – znaną z pozostałej twórczości naukowej Autorki – umiejętność łączenia wielkiego znawstwa badanej materii z logiką wywodu i znakomitą dyscypliną sformułowań. Marzyłoby się drugie wydanie tej książki w nowoczesnej szacie graficznej i aktualnymi ilustracjami w kolorze!

Podczas pracy w Muzeum Narodowym w Warszawie, w latach 1967–1973 Maria Skubiszewska była sekretarzem redakcji „Bulletin du Musée National de Varsovie”, jedyne wówczas w Polsce czasopisma obcojęzycznego z historii sztuki, założonego w roku 1960 przez Jana Białostockiego i do śmierci przezeń kierowanego.

W latach 1981–1989 Maria przebywała z mężem we Francji. Po powrocie do Polski i do Muzeum Narodowego w Warszawie, przez cztery lata była kuratorem Zbiorów Nowożytnego Malarstwa Obcego. W tym okresie bezpośrednio po transformacji politycznej prowadziła trudne sprawy własnościowe dotyczące depozytów złożonych przed wybuchem wojny przez

⁹ Maria Skubiszewska, *Obrazy włoskie z daru Lanckorońskich [w:] Donatorce – w hołdzie. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej. Zamek Królewski na Wawelu, sierpień–październik 1998. To the Donor in Homage. A Catalogue of Restored Paintings and Family Mementoes from Karolina Lanckorońska's Donation*, red. Kazimierz Kuczman, Jerzy T. Petrus, Maria Podlódowska-Reklewska, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 1998, s. 23–27. O malarstwie włoskim w tej publikacji pisał również Kazimierz Kuczman, który był jednocześnie komisarzem wystawy.

¹⁰ Michel Laclotte, *Histoires de musées. Souvenir d'un conservateur*, Éditions Scala, Paris 2003, s. 193–194.

¹¹ Maria Skubiszewska, *Malarstwo Italii w latach 1250–1400*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Auriga Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1980. *Malarstwo Europejskie w Średniowieczu*, t. 4.

¹² Eadem, *Franciabigio's two tondi with Annunciation*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1975, XVI, n° 3, s. 84–96.



liczne rodziny arystokratyczne. Przewodniczyła też pracom zespołu przy powstawaniu przewodnika po zbiorach muzeum¹³.

Człowiek

Maria Skubiszewska była piękną kobietą. Jej szlachetna uroda zdawała się odzwierciedlać zasady, jakimi kierowała się w życiu. Wobec młodszych kolegów zachowywała postawę, którą można by określić postawą starszej siostry. Stymulujący, kontrolujący (w młodych niekiedy wzbudzający opór), ale i promujący stosunek wynikał na pierwszym miejscu z troski o rozwój i zawsze łączył się z zachętą do intensywnej pracy nad doktoratem, do pogłębiania wiedzy. Maria chciała i aktywnie dążyła do tego, by młodych wprowadzać w świat i arkana zawodowe wysokich lotów. Wielu osobom (w tym piszącej te słowa) nie tylko zachętą, ale i bezpośrednim działaniem dopomogła przy studyjnych wyjazdach za granicę, do Londynu czy Rzymu.

Maria i Piotr kochali morze. Dzięki więzom przyjaźni łączącym ich z księdzem Januszem Pasierbem corocznie gościli w średniowiecznym klasztorze sióstr benedyktynek w Żarnowcu na Pomorzu. Skupiały się tam elity humanistyczne Krakowa i Warszawy. Niezapomnianą atmosferę tych pobytów i ludzi ją tworzących Maria po latach opisała pięknie w eseju *Wakacje w Żarnowcu* w tomie upamiętniającym sylwetkę księdza Pasierba¹⁴.

¹³ *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Dorota Folga-Januszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998.

¹⁴ Maria Skubiszewska, *Wakacje w Żarnowcu* [w:] *Wstępujący na wzgórze. Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie*, red. Maria Wilczek, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 1996, s. 110–117.

Nie sposób pominąć rozdziału ukazującego społeczną i patriotyczną wrażliwość Marii. Kiedy w Polsce narodziła się „Solidarność”, od razu zaangażowała się w działalność na rzecz tego wielkiego ruchu. Doprowadziła do powstania Komisji Zakładowej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Była to pierwsza zawiązana ówczesnie komisja w instytucji muzealnej w Polsce. W dniu 2 września 1980 roku została wybrana przez pracowników muzeum delegatem do Komisji Krajowej w Gdańsku i następnego dnia dokonała tam rejestracji Komisji Zakładowej Muzeum Narodowego w Warszawie. Trzy dni później, 5 września, została wybrana pierwszą przewodniczącą NSZZ „Solidarność” przy Muzeum Narodowym w Warszawie. Z funkcji przewodniczącej Komisji Zakładowej ustąpiła 15 stycznia 1981 roku, ale jeszcze przez pewien czas – w czasie nieobecności w muzeum swego następcy, profesora Włodzimierza Godlewskiego – nadal prowadziła sprawy Związku i zorganizowała wizytę Lecha Wałęsy w Muzeum Narodowym, która miała miejsce 28 lutego 1981 roku.

Podczas kilkuletniego pobytu we Francji w okresie bezpośrednio po zniesieniu stanu wojennego Maria pozostawała w głębokiej więzi duchowej z krajem. W swoim nowym środowisku uniwersyteckim w Poitiers, gdzie profesor Skubiszewski podjął obowiązki wykładowcy, Maria i Piotr zachęcali swoich przyjaciół i znajomych do gestów solidarności z Polakami i materialnej pomocy. Do kolegów z muzeum zaczęły napływać przesyłki od nieznajomych francuskich korespondentów... Żywa do dziś jest pamięć o wzruszająco regularnych paczkach z kawą, herbatą i innymi delikatesami w owym strasznym czasie politycznej i ekonomicznej posuchy.

Gdy Maria Skubiszewska odchodziła na emeryturę w czerwcu 1994 roku, ze swoimi kolegami i współpracownikami pożegnała się w iście wysokim stylu, zapraszając całe grono (z osobami towarzyszącymi) na weekend do domu w Dębkach nad morzem. Odkąd siostry benedyktynki przestały przyjmować gości w żarnowieckim klasztorze, dom ten, wybudowany po powrocie z zagranicy, stał się ukochaną ostoją Marii i jej męża.

Zmarła w Warszawie 13 kwietnia 2011 roku.

Hanna Benesz

| Maria Skubiszewska

(31 March 1930 – 13 April 2011)

Maria Skubiszewska worked for the National Museum in Warsaw for twenty-four years. Her work and her personality left a lasting imprint on our institution.

Her Family

Maria was born on 31 March 1930 in Suchodoły (Krasnystaw District, Lublin Province) to Wojciech Michalski, owner of the Suchodoły estate, and Róża Ksawera Deskur, owner of Ostrów estate near Klimontowo in Kielce Province. Theirs was a home with patriotic traditions going back many generations. Two great-grandfathers in both families had taken part in uprisings, suffering severe consequences: Felicjan Michalski (1788–1865), a lieutenant-colonel in the army of the Duchy of Warsaw, was wounded in the November Uprising of 1830 and spent a year in Russian captivity. Andrzej Deskur (1825–1903) was exiled to Siberia for ten years for trying to organize a rebellion in the Russian partition in 1846. After the January Uprising of 1863 he spent three years (1864–1867) in the Urals.

The outbreak of the Second World War dramatically disrupted Maria's and her four siblings' blissful childhood in the manor house, exposing them directly to a series of traumatic events. A battle with the Germans in the vicinity of the house, the pacification of nearby villages, the Bolshevik invasion, her father's unavoidable flight, the confiscation of their home and the deportation of her mother (who courageously slipped out of the train that was carrying her away and luckily survived), followed by the German occupation of their part of Lublin Province and the murders of Jews she witnessed – all these experiences would have been a huge shock even to someone older than nine.

Her Education

After the Red Army invaded again in 1944, the Michalski family was forced to leave its beloved home. They spent a year in Ostrów in Kielce Province from July 1944, and then, with her parents, sister and three brothers, Maria settled in Krakow. It was there that the young girl would be formed, intellectually and spiritually. In May 1948 she completed the secondary school run by the Ursuline Sisters, where her teachers included the eminent Father Józef Rozwadowski, a future bishop of Łódź. Family, friends, pre-war teachers and the royal city of Krakow itself softened the harsh new reality. As Maria later wrote in her memoirs, the city “did not surrender to the terror of the imported ideology, but calmly cultivated its own old lifestyle and its intellectual soul, in its beautiful architectural frame and on a foundation of its splendid traditions.”¹ Her course in the Department of Art History of the Jagiellonian University in 1948–1952 flowed in a similar atmosphere and in a spirit of internal resistance to the politics of captivity. She obtained her Master's degree with a thesis supervised by Professor Wojśław Molè on *The human figure in fifteenth-century Venetian painting*.

¹ Maria Skubiszewska wrote these memoirs late in life, and they were never published. Piotr Skubiszewski read their excerpts at his wife's funeral.

Her Work

Before completing her studies, in 1951–1952, Maria worked in the Department of Research on the Origins of the Polish State in the research station of Wawel Castle, where her tasks included archaeological research on fragments of a Romanesque cathedral from the era of Duke Władysław I Herman. From 1 September 1952 to 31 December 1960 she was employed in the Wawel Castle's State Art Collection. First, she served as an instructor in its Education Department, and beginning on 14 January 1956 as a museum assistant in the Painting and Sculpture Department, then from 1 October 1958 as an assistant curator. After she moved to museum work, the director of the State Art Collection, Professor Jerzy Szablowski, and department head Dr Anna Bocheńska entrusted her with creating a catalogue of Italian paintings in the castle holdings, a decision that would define her main scholarly interests.

In 1956 Professor Szablowski included Maria in his team charged with preparing a volume about the relics on Wawel Hill in the series *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*.² Her job included creating an inventory of the castle's Gothic chapels and sculptures and of the royal tombs in its cathedral. This developed her interest in tomb sculpture and launched her study of King Casimir Jagiellonian's tomb. Its iconography later became the subject of her doctoral dissertation, which she wrote under the guidance of Professor Lech Kalinowski and defended at the Jagiellonian University on 30 January 1969. As its starting point, she used Erwin Panofski's newest direction in iconographic research, presented in his book that introduced a division of sepulchral iconography into retrospective and prospective. Skubiszewska added a third element, that of death itself as the most important moment of transition from temporal to eternal life. This innovative interpretation of a unique representation in sepulchral art of a medallion on the king's chest with Mother Earth in labour as a symbol was initially published in English,³ and only later in Polish as her complete dissertation.⁴ The interpretation of the image of the earth as the mother of the dying and the idea of death as birth into a new – eternal – life, supported with writings by authors from antiquity and early Christianity, was the culmination of an exceptionally coherent, clear and fascinating discourse on the iconography of the late-mediaeval masterpiece by Wit Stwos (Veit Stoss). This iconography on the one hand reflects humanistic ideals visibly inspired by Filippo Buonaccorsi, called Callimachus, who was then active in Krakow, and, on the other hand, is permeated with deep theological thought disseminated in its era in many moralistic texts about *ars moriendi*. Skubiszewska's work is not only an outstanding academic study, but also an authentic expression of her humanistic and Christian worldview, to which she remained faithful throughout her life.

After marrying Piotr Skubiszewski in 1960, Maria moved to Poznań, where she became an assistant curator in the Department of Foreign Painting of the National Museum in Poznań

² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [Catalogue of historic monuments in Poland], vol. 4: *Miasto Kraków* [The city of Krakow], part 1: *Wawel* [Wawel], a collective work directed and edited by Jerzy Szablowski (Warsaw: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, 1965).

³ Maria Skubiszewska, "Death as Birth. The Symbol on the Tomb of a King of Poland," *Journal of the British Archaeological Association*, vol. 36, third series (1973), pp. 43–51.

⁴ Skubiszewska, "Program ikonograficzny nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w katedrze wawelskiej" [The iconographic programme of the tomb of Casimir Jagiellonian's tomb in the Wawel cathedral], *Studia do Dziejów Wawelu*, vol. 4 (1978), pp. 117–214.

(2 June 1961 – 31 December 1964) and where, as in Krakow, she worked on the Italian painting collection. Then the couple moved again, this time to Warsaw, and on 2 January 1965 she was employed by the National Museum in Warsaw, in whose Gallery of Foreign Art she served as an assistant curator and then curator (with a break in 1985–1989). From 15 January 1990 until retirement on 1 June 1994, she managed that gallery as its curator.

At the National Museum in Warsaw, Maria Skubiszewska was also charged with the Italian painting collection. Together with Jan Białostocki and his team she edited the first comprehensive academic catalogue of pre-1600 French, Netherlandish and Italian paintings in the museum's collection.⁵ This book was the third, after the Wawel⁶ and Poznań (published only in 1995)⁷ volumes, in the series of exhaustive *catalogues raisonnés* of the largest collections of Italian paintings in Poland, the result of her exceptionally meticulous endeavours in all the museums in which she worked. These books are a paradigm of the *catalogue raisonné*, an example of precise scholarly thought and methods used by a researcher striving to collect the complete documentation for the work in question. The clear reasoning includes a full attribution discussion and an exhaustive iconography of the works presented in a matter-of-fact manner and with striking discipline, in language that is lively and avoids unnecessary embellishment. These catalogues of the collections of pre-1600 Italian art in public holdings in Poland will remain a key point of reference for many future generations of researchers.

Maria enriched her already deep knowledge and expertise in the field of Italian art by travelling to Italy. The trips were often, but not always, made possible by fellowships from various institutions, such as Istituto della Enciclopedia Italiana in Rome, the Lanckoroński Foundation in Rome, École des hautes études en sciences sociales in Paris and the Ministry of Culture and Arts in Warsaw.

In Rome, Maria received consistent support from the Istituto Storico Polacco and personally from its founders, Professor Karolina Lanckorońska and Father Walerian Meysztowicz. These friendships lasted throughout their lives. Professor Lanckorońska entrusted Maria with writing a study of the Italian art collection in the Lanckoroński gallery, which she generously donated to Wawel Castle in 1996. The catalogue, which Maria wrote with Kazimierz Kuczman and which was published in 2008, six years after Professor Lanckorońska's death, was to be the last of Maria Skubiszewska's important works about collections of Italian art.⁸ It was also a beautiful and worthy finale to this long friendship with the last representative of the great Lanckoroński family. The earlier exhibition organized by the Wawel Castle staff, with Maria's participation, entitled "Homage to the donor" was the official expression of gratitude and homage.⁹

⁵ *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, collection catalogue edited by Jan Białostocki and Maria Skubiszewska and staff (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1979). Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Malarstwa Obcego.

⁶ Maria Skubiszewska, *Malarstwo włoskie w zbiorach wawelskich* [Italian painting in the Wawel collection], collection catalogue (Krakow: Państwowe Zbiory Sztuki, 1973).

⁷ Skubiszewska, *Malarstwo włoskie do 1600* [Italian painting before 1600] (Poznań: National Museum in Poznań, 1995). Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, vol. 4.

⁸ Maria Skubiszewska, Kazimierz Kuczman, *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich z wieków XIV–XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu* [Fourteenth- to sixteenth-century paintings from the Lanckoroński collection in the Wawel Royal Castle] (Krakow: Zamek Królewski na Wawelu, 2008).

⁹ Maria Skubiszewska, "Obrazy włoskie z daru Lanckorońskich," in *Donatorce – w hołdzie. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej. Zamek Królewski na Wawelu, sierpień–październik 1998. To the Donor in Homage. A Catalogue of Restored Paintings and Family Mementoes from Karolina*

Maria got to know all the important European museums and galleries that own important collections of Italian art, and she was able to study also some of their storage holdings, including the Hermitage. She conducted research at the Biblioteca Hertziana in Rome, Kunsthistorisches Institut in Florence and Kunstbibliothek in Berlin. She worked together with many art historians, consulting them on attributions. They included Roseline Bacou, curator of drawings at the Louvre; Rodolfo Pallucchini, in those years the greatest authority on Venetian painting; Francesco Santi, director of the Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia; Federico Zeri, an eminent expert on Italian painting; Yuri Kuznetsov, curator of painting and drawing at the State Hermitage Museum and Michel Laclotte, curator of painting at the Louvre and later its director. Ties of friendship linked her to some of these scholars, including Bacou, Pallucchini and Laclotte. Laclotte wrote about Maria in his memoirs with great warmth and deep respect.¹⁰

Maria Skubiszewska's serious professionalism and great knowledge of Italian painting also produced dozens of scholarly articles and the book *Malarstwo Italii w latach 1250–1400* [Italy's painting in 1250–1400].¹¹ Her most remarkable writings include an article about two valuable paintings by Franciabigio in the collection of the National Museum in Warsaw,¹² in which she argues for a new attribution and which became accepted in world literature. Her book remains an indispensable university textbook, with an exceptionally clear and gripping narrative about the beginnings of Italian painting, its development, its main achievements in Giotto's studio and in the work of the artists working in Siena, all the way until its decline following the Black Death of 1348. But it is also fascinating reading for every amateur of early Italian painting. Skubiszewska's deep analysis of large numbers of artistic works and currents sketched out against a historical, social and economic background, reflects her ability, characteristic of all her scholarship, to combine her extensive knowledge of the subject with logical reasoning and a perfectly disciplined formulation. It would be a dream to see a second edition of this book, with modern graphic design and new colour illustrations!

At the National Museum in Warsaw in 1967–1973, Maria also served as the managing editor of the *Bulletin du Musée National de Varsovie*, at the time Poland's only foreign-language publication about the history of art. It had been founded in 1960 by Jan Białostocki, who was its editor until his death in 1988.

Maria and her husband spent 1981–1989 in France. After returning to Poland and to the National Museum in Warsaw, she served for four years as the curator of the Department of Foreign Painting. In this period of Poland's political transformation, she was in charge of resolving difficult questions of ownership of the works deposited before the Second World War by numerous aristocratic families. She also oversaw her staff's creation of a guide to the museum's collection.¹³

Lanckorońska's Donation, Kazimierz Kuczman, Jerzy T. Petrus, Maria Podlódowska-Reklewska, eds (Krakow: Zamek Królewski na Wawelu, 1998), pp. 23–7. Kazimierz Kuczman, who had served as the exhibition's curator, also wrote in this catalogue about Italian painting.

¹⁰ Michel Laclotte, *Histoires de musées. Souvenir d'un conservateur* (Paris: Éditions Scala, 2003), pp. 193–4.

¹¹ Maria Skubiszewska, *Malarstwo Italii w latach 1250–1400* [Italy's painting in 1250–1400] (Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Auriga Oficyna Wydawnicza, 1980). *Malarstwo Europejskie w Średniowieczu*, vol. 4.

¹² Skubiszewska, "Franciabigio's two tondi with Annunciation," *Bulletin du Musée National de Varsovie*, n° 3, XVI (1975), pp. 84–96.

¹³ *National Museum in Warsaw. Guide. Galleries and Study Collections*, Dorota Folga-Januszewska, Katarzyna Murawska-Muthesius, eds (Warsaw: National Museum in Warsaw, 2006).

Maria

Maria Skubiszewska was a beautiful woman. Her noble appearance seemed to reflect the inner principles guiding her life. To her younger colleagues, she was an older sister. Her attitude was stimulating and controlling, which at times produced resistance from young people. But she was supportive, primarily from concern for their growth, something that was often combined with encouragement to work intensively on a doctorate, to build up their knowledge. Her interest in introducing her protégés to professional secrets did not consist only of encouragement but translated into practical assistance for many of them, including this author, to find professional trips to London or Rome.

Maria and Piotr loved the sea. Because of their friendship with Father Janusz Pasierb, they were able to spend an annual holiday in the mediaeval convent of the Benedictine Sisters in Żarnowiec in Pomerania. The convent attracted the humanities elites from Krakow and Warsaw. In her essay “Wakacje w Żarnowcu” published in a volume commemorating Father Pasierb, Maria wrote beautifully about the unforgettable atmosphere of those sojourns and the people who created it.¹⁴

It would be impossible to pass over Maria’s social and patriotic sensibility. When Solidarity was born in Poland in August 1980, she immediately became involved in this great movement. She led the effort to create an institutional committee at the National Museum in Warsaw, the first in a museum. Already on 2 September 1980 the staff elected her as their delegate to the National Commission in Gdańsk, and on the very next day she registered the National Museum in Warsaw Solidarity committee. She resigned from this position on 15 January 1981, but for some time continued to assist her successor, Professor Włodzimierz Godlewski, and organized Lech Wałęsa’s visit to the museum on 28 February 1981.

Maria remained closely tied spiritually to Poland during her years in France. In Poitiers, their new university milieu, where Professor Skubiszewski lectured, Maria and Piotr encouraged friends and acquaintances to offer gestures of solidarity and material assistance to the Poles. Her colleagues at the National Museum began to receive mailings from Frenchmen they did not know. The memory of touchingly regular parcels containing coffee, tea and other rarities in those horrible times of political and economic scarcity lives on.

When Maria Skubiszewska retired in June 1994, she said good-bye to her co-workers in high style, inviting them all, with friends or relatives they wanted to bring along, for a weekend at her seaside home in Dębki. After the Benedictine Sisters had stopped receiving guests in their cloister in Żarnowiec and after she and Piotr returned from France, they built a house on the Baltic, which became their beloved refuge.

Maria died in Warsaw on 13 April 2011.

Hanna Benesz

¹⁴ Maria Skubiszewska, “Wakacje w Żarnowcu” [Holidays in Żarnowiec], in *Wstępujący na wzgórze. Wspomnienia o ks. Januszu St. Pasierbie* [Walking up the mountain. Reminiscences about Father Janusz S. Pasierb], Maria Wilczek, ed. (Pelplin: Wydawnictwo Bernardinum, 1996), pp. 110–7.

Krystyny Secomskiej badania nad dawnym malarstwem

Działalność naukowa Krystyny Secomskiej łączyła w sobie jakże trudne do pogodzenia wyzwania: głęboką erudycję z niebywałym talentem do barwnej narracji historycznej, zdolnością do błyskotliwego skrótu, trafnością sumarycznego ujęcia trudnych problemów, czyniącego je przystępnymi dla czytelnika. Krystyna Secomska miała świetny styl. Wielki styl w pisaniu o sztuce, jaki miewają tylko ludzie o wybitnej osobowości. Bo też Krystyna Secomska była uczoną, której naukowe zainteresowania i działania wynikały z głęboko uwewnętrznionej kultury – kultury bycia, życia, odczuwania, empatii. Staromodnie rzecz by się chciało: miała piękną duszę. Więc i pisała pięknie, badała rzeczy piękne, szukała kultury piękna w odległej przeszłości, ożywiając ją na nowo.

Była osobą cichą, skromną, chętnie funkcjonującą na uboczu. A tymczasem pisała prace wybitne, które powinny były przynieść rozgłos autorce. Ona go jednak unikała, i nigdy nie forsowała przetłumaczenia jej dzieł na języki obce, zadawałając się odbiorcą polskim. Cóż, nie znalazł się wśród nas nikt, kto by pokierował wydaniem jej najważniejszych prac w wydawnictwach zachodnich. Już za późno! Szkoda. Nasza wina.

Krystyna Secomska zaczęła działalność naukową od badań nad ikonografią średnio-wieczną. Świat kultury wielkowiejskiej, pobożności mieszczańskiej, duchowości środowisk cechowych późnego średniowiecza znalazł erudycyjne omówienie w doskonałym artykule o brukselskim obrazie *Męczeństwo świętych Krystyna i Krystyniana* z końca XV wieku (1490–1494, wtedy jeszcze datowanym na początek XVI w.) w Muzeum Narodowym w Warszawie, opublikowanym w „Bulletin du Musée National de Varsovie” w 1965 roku¹.

W latach siedemdziesiątych XX wieku powstała duża, trzystustronicowa, rozprawa *Legenda Aleksandra Wielkiego w „Panteonie” sandomierskim: miniatury w Kodeksie z 1335 roku*². Było to nie tylko, jakby mógł wskazywać tytuł, „przyczynkarskie” opracowanie cyklu iluminacji w jednym kodeksie, ale panoramiczny przegląd wątku ikonograficznego, kluczowego dla kultury umysłowej późnośredniowiecznej Europy. Książka ta odkrywała ów świecki aspekt „świata wyobrażonego”, *imaginarium* cywilizacji dworskiej XIII–XV wieku. Kilkunastostronicowy skrót tej rozprawy ukazał się na szczęście wcześniej w renomowanym „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”³, co uczyniło autorkę postacią notowaną w świecie naukowym.

Zainteresowaniom późnośredniowieczną sztuką XV–XVI wieku Krystyna Secomska pozostała wierna właściwie przez całe życie. Świadectwem tego są artykuły: *Wniebowzięcie w kościele parafialnym w Warcie: analiza ikonograficzna*⁴ i *Wielkopolska czy Kraków? Geneza stylu*

¹ Krystyna Secomska, „Martyrium SS. Crispini et Crispiniani MM” et un tableau néerlandais du début du XVI^e siècle, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1965, vol. 6, n° 1, s. 5–16.

² Eadem, *Legenda Aleksandra Wielkiego w „Panteonie” sandomierskim: miniatury w Kodeksie z 1335 roku*, Ossolineum, Wrocław i in. 1977.

³ Eadem, *The Miniature Cycle in the Sandomierz Pantheon and the Mediaeval Iconography of Alexander's Indian Campaign*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1975, vol. 38, s. 53–71.

⁴ Eadem, „Wniebowzięcie” w kościele parafialnym w Warcie: analiza ikonograficzna [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce: studia o dziełach i ludziach*, red. Adam S. Labuda, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1994, s. 121–162. Prace Komisji Historii Sztuki, t. 20. Artykuł w wersji skróconej został wcześniej opublikowany w „Biuletynie Historii Sztuki” 1987, t. 49, s. 109–144.

Mistrza z Warty⁵; *Ołtarz św. Jana Jałmużnika*⁶ i *Krakowska Legenda św. Jana Jałmużnika. Problemy stylu i warsztatu*⁷ oraz *Freski w opolskiej Kaplicy Piastowskiej i malowidła w kościele w Lubiechowej: ze studiów nad gotyckim malarstwem ściennym na Śląsku*⁸. Tę dziedzinę jej działalności naukowej podsumowuje ostatnia praca – redakcja monumentalnego zespołu trzech tomów z serii *Dzieje Sztuki w Polsce* pt. *Malarstwo gotyckie w Polsce*, dokonana we współpracy z Adamem Labudą – zadanie doprawdy heroicznie ze względu na ogrom materiału i wielość autorów, a także na tzw. materię ludzką). W tomach tych znalazło się wiele not autorstwa Krystyny Secomskiej. Nie ma jednak wątpliwości, że w zakresie badań nad sztuką późnośredniowieczną i wczesnorennesansową prawdziwym *opus magnum* Krystyny Secomskiej stała się inna publikacja.

Arcydziełem (tak, nie waham się użyć tego słowa!) pisarstwa naukowego Krystyny Secomskiej była książka *Mistrzowie i książęta*⁹ – niezwykle barwna, a zarazem erudycyjna opowieść o malarstwie francuskim XV i XVI wieku. Na owe czasy stanowiła ona fenomenalną sumę wiedzy z tego zakresu, podającą i rozważającą krytycznie najbardziej aktualny stan badań, który we wprowadzeniu do wydania z 1989 roku uzupełniony został znakomitym esejem omawiającym nowe ustalenia i odkrycia. Gdyby ukazała się ona wtedy w tłumaczeniu na język francuski bądź inny obiegowy idiom zachodniej historii sztuki, autorka stałaby się niechybnie postacią o międzynarodowej renomie, dołączając do wąskiej grupy polskich historyków dawnej sztuki, cieszących się światową sławą, jak Jan Białostocki czy Piotr Skubiszewski. Praca ta była wynikiem bliskiej współpracy z prominentami francuskiej historii sztuki, zwłaszcza z Charles'em Sterlingiem.

Błyskotliwa w sumaryczności ujęcia i w niemal fabularnej narracji, a przecież tak gruntowna w relacji faktów i hipotez badawczych książka stanowi na gruncie polskim fundament i nieodzowne źródło wiedzy o dawnym malarstwie francuskim XV–XVI wieku. Stała się podręcznikiem, ale i żywo czytana lekturą. Jest stałym punktem odniesienia dla wszelkich następnych analiz lub syntez dotyczących tej sztuki. Domaga się wręcz cytowań, swą myślową i retoryczną urodą uwodząc każdego, kto sięga do materiału, opracowanego przez Secomską. Wiem to dobrze, bo nie jestem w stanie się tym odniesieniom oprzeć, gdy piszę tom poświęcony m.in. oddziaływaniu sztuki niderlandzkiej na piętnastowieczną sztukę francuską.

Książka omawia w kolejnych rozdziałach malarstwo francuskie, franko-flamandzkie i burgundzkie ok. 1400–1430, powstałe w kręgu mecenatu Karola VI francuskiego, książąt burgundzkich Filipa Śmiałego i Jana bez Trwogi, księcia Jeana de Berry, książąt d'Anjou, w Paryżu, Dijon, Bourges i Angers (rozdział *Od Bourges do Mont-Saint-Michel*); malarstwo środkowej i północnej Francji ok. 1450 – ok. 1470, uprawiane w ośrodkach Paryża, Bourges, Tours, Angers (*Viridarium Franciae*); południowofrancuskie okresu 1440–1500 w środowisku Aix i Awinionu i Marsylii wraz z ich powiązaniem z Niderlandami i Neapolem (*Lekcja prowansalska*); północno- i środkowofrancuskie ok. 1500 roku, tworzone w Paryżu, Amiens, Bourges,

⁵ Eadem, *Wielkopolska czy Kraków? Geneza stylu Mistrza z Warty?* [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce...*, op. cit., s. 163–195.

⁶ Eadem, *Ołtarz św. Jana Jałmużnika* [w:] *Studia renesansowe*, red. Michał Walicki, t. 4, Państwowy Instytut Sztuki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

⁷ Eadem, *Krakowska Legenda św. Jana Jałmużnika. Problemy stylu i warsztatu*, „Folia Historiae Artium” 1991, t. 27, s. 71–110.

⁸ Eadem, *Freski w opolskiej Kaplicy Piastowskiej i malowidła w kościele w Lubiechowej: ze studiów nad gotyckim malarstwem ściennym na Śląsku*, „Rocznik Historii Sztuki” 1995, t. 21, s. 107–180.

⁹ Eadem, *Mistrzowie i książęta. Malarstwo francuskie XV i XVI wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

Tours, Moulins, Autun, Beaune i Dijon (*W stronę Autun*); wreszcie malarstwo manierystyczne w Paryżu, Fontainebleau i regionie Tourraine (*Źródło młodości*).

Zgodnie z tytułem *Mistrzowie i książęta* – Secomska prezentuje zjawiska historyczno-artystyczne dwutorowo. Po pierwsze – od strony środowisk, kręgów patronatu artystycznego, społecznego zdeterminowania sztuki, po drugie – od strony uwikłanych w owe uwarunkowania indywidualności artystycznych. To powiązanie mistrzów z „ich” książętami, ich protektorami i patronami stanowi wielki walor publikacji.

Nie jest to jednak wcale tylko „parada wielkich mistrzów”; nieznosny w tradycyjnej historii sztuki ciąg wielkich nazwisk, nanizanych na nic sekwencji kolejnych słynnych malarzy. Po pierwsze, poza „wielkimi nazwiskami”, takimi jak: Jean Malouel, Henri Bellechose, Melchior Broederlam, bracia Limbourg, Mistrz Marszałka Boucicaut, Mistrz Godzinek Rohan, Mistrz Bedforda, Jean Fouquet, Simon Marmion, Mistrz Króla René, Mistrz Zwiastowania z Aix (Barthelémy d'Eyck), Enguerrand Quarton, Nicolas Froment, Mistrz z Moulins (Jean Hey), Rosso Fiorentini, Primaticcio, Niccolò del'Abbate, Jean Cousin, François i Jean Clouet – Secomska przedstawia całą rzeszę mistrzów mniej znanych w popularnej wiedzy o późno-średniowiecznej i renesansowej sztuce francuskiej, a często nie mniej od tamtych ważnych i wybitnych. Są wśród nich: Mistrz Ołtarza z Thouzon, Jacques Iverny, Jakob de Litemont, Mistrz Parlamentu Paryskiego, Mistrz Ołtarza z Boulbon, Mistrz Legendy św. Sebastiana, Josse Lieferinxe, Nicolas Dipre, Mistrz z Saint-Jean-de-Luz, Mistrz św. Idziego (Maître de Saint Gilles), Jean Perréal, Jean Colombe, Jean Bourdichon, Ruggiero de' Ruggieri, Léonard Thiry, Geoffroy Dumoustier, Antoine Caron, Corneille de Lyon, François Quesnel, Pierre i Étienne Dumoustier, Thoissaint Dubreuil, Martin Fréminet i jeszcze wielu innych. Tworzy obraz ich wzajemnych powiązań, kontaktów, zapożyczeń i emulacji, odtwarzając, na ile to możliwe, postrzępioną, porwaną w wyniku upływu czasu sieć bogatych relacji, jakie w XV i początku XVI wieku łączyły różne ośrodki dworskie i miasta Europy.

Po drugie, sztuka malarska nie jest przez autorkę traktowana jako byt sam dla siebie, jako autonomiczne zjawisko. Wyrasta z wielu kulturowych źródeł, prezentowana jest w szerokim kontekście cywilizacyjnym. Secomska niezwykle efektownie, choć sumarycznie, z retoryczną brawurą i swadą, opisuje tło historycznych wydarzeń, analizuje uwarunkowania sztuki procesami dziejowymi i społecznymi (np. barwny opis sytuacji we Francji 1415–1444 na początku drugiego rozdziału – zaiste historiograficzny majstersztyk!). Z rozmachem i wyczuciem rekonstruuje *imaginarium* ikonograficzne ówczesnej sztuki i wyobraźnię religijną ludzi epoki (np. w opisie pobożności pasyjnej stanowiącej źródło dla wyobrażeń Piety, Opłakiwania Chrystusa i pokrewnych tematów, również we wstępie do II rozdziału) a także świeckie ich popędy, pragnienia, aspiracji i ambicje (krótka a trafna analiza mecenatu mieszczańskiego w pierwszej połowie XV w.). Tej historycznej narracji i analizie dzieł sztuki pięknej towarzyszą cytaty z ówczesnej poezji i literatury, barwne relacje kronikarzy, wypowiedzi monarchów i książąt.

Przy tym, precyzja opisu, trafność analiz, pieczołowicie zebrane opinie badaczy, wyważone atrybucje są wielką zaletą tej publikacji. Książki ciągle fascynującej żywością opowiadania o dziejach dawnej sztuki. Nadal ją czytam, na nowo – i przy biurku, i do poduszki.

Kontynuacją jej była książka *Malarstwo francuskie XVII wieku*¹⁰ – podręcznikowo ujęty, syntetyczny przegląd kolejnych chronologicznie zjawisk: malarstwa manierystycznego i wczesnobarokowego w epoce Henryka IV i Ludwika XIII (tzw. druga szkoła Fontainebleau, środowisko lotaryńskie, caravaggioniści francuscy, Claude Vignon, Simon Vouet i Jacques

¹⁰ Eadem, *Malarstwo francuskie XVII wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Blanchard); potem twórczości Georges'a de La Tour; następnie działalności Poussina i Claude'a Lorraina w Rzymie i Paryżu; paryskich klasyków (Jacques Stella, François Perrier, Laurent de La Hyre, Eustache Le Sueur, Sébastien Burdon, Philippe de Champaigne) oraz tzw. *peintres de la réalité* (bracia Le Nain i innych); dalej „fabrykę” dekoratorsko-malarską Ludwika XIV, Jean-Baptiste'a Colbert'a i Charles Le Bruna oraz pokolenie następców – młodych artystów: Hyacinthe'a Rigauda, Nicolasa de Largillierre i innych.

I znów, „znani i lubiani” malarze jawią się tu w kontekście innych, niedocenianych na ogół mistrzów. Czytelnik poznaje nie tylko słynnych braci Le Nain, jako reprezentantów „malarstwa rzeczywistości”, ale też Louise Moillon, François Garniera, Jacques'a Linarda, Pierre'a Bouclé'a, a następnie – dziś już szeroko znanych, wtedy jeszcze nie – „intymistów” martwej natury: Lubina Baugina i Sébastiena Stoskopffa. Wielcy klasycy, jak Charles Le Brun, czy ich rywale, jak Pierre Mignard, otoczeni zostają zaprezentowaną w świetnym skrócie twórczością *pictores minores* z Paryża i prowincji: René-Antoine'a Houasse'a, Charles'a de La Fosse, Jeana Jouveneta, Gabriela Ravela, Nicolasa Colombela, Nicolasa Mignarda, Jean-Pierre'a i Antoine'a Rivalzów, Henriego Testelina, Jeana Nocreta, François de Troy, Adama Fransa van der Meulena, Jacques'a Foucquier'a, Francisque Milleta, Jean Lemaire'a i wielu innych. I znów, opowieść Krystyny Secomskiej nie ogranicza się w tej książce do sekwencji mistrzów. Historia polityczna, życie dworskie w Fontainebleau, Nancy czy Paryża, obyczaje, poezja i literatura, teatr i dramat, spory i knowania w Akademii, taktyczne manewry monarchy, jego ministrów i kierowników wielkich przedsięwzięć artystyczno-dekoratorskich – wszystko to tworzy tkankę historyczno-kulturową, w której rodzi się analizowana przez autorkę sztukę. Nie opis, rejestracja, prezentacja dzieł były dla niej celem prymarnym (choć jest tu mistrzynią sumarycznej analizy), lecz narracja o wydarzeniach i zjawiskach historycznych oraz ambicjach i strategiach ludzkich, stanowiących o pulsie dziejów.

Badania Krystyny Secomskiej nad sztuką francuską owocowały też świetnymi artykułami i notami w katalogach Muzeum Narodowego w Warszawie¹¹, jak też współautorstwem znakomitej wystawy i jej do dziś fundamentalnego katalogu *Sztuka francuska w zbiorach polskich*¹².

W tym samym co *Malarstwo francuskie XVII wieku*, 1985 roku, ukazała się popularnonaukowa, świetnie napisana, mała monografia Jacopa Tintoretta¹³. Była to jedna z nielicznych wycieczek Krystyny Secomskiej na obszar sztuki włoskiej, ale – eskapada jakże udana! Zwarty dukt myśli, klarowny tekst i żywy język pozwoliły autorce najlepiej jak można spopularyzować osobę i twórczość weneckiego malarza.

Ostatnią wielką rozprawą Krystyny Secomskiej był *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*¹⁴ – obszerna, licząca ponad 450 stron, drugie *opus magnum* badaczki.

Uczyniła ona tekst Charles'a Perrault *Parallèle des Anciens et des Modernes* symptomem wieloaspektowej polemiki w łonie akademii paryskiej, wydobywając z niej imperatyw postępu, nowoczesności i kreacji emulacyjnej, stanowiące motor paradygmatycznej antynomii tradycja–nowoczesność w myśli francuskiej i europejskiej XVII wieku i stuleci następnych. Przedstawiła ją jako platformę retoryczną, ujawniającą nacjonalistyczne strategie, rozwijane

¹¹ Warto wymienić m.in.: *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, kat. zbiorów opracowali Jan Białostocki i Maria Skubiszewska przy współpracy zespołu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979. Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Malarstwa Obcego.

¹² *Sztuka francuska w zbiorach polskich 1230–1830*, red. Anna Dobrzycka, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, [lipiec–czerwiec], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1973.

¹³ Krystyna Secomska, *Tintoretto*, Arkady, Warszawa 1984. W kręgu sztuki.

¹⁴ Eadem, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1991. Zob. szerzej: „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 1–2, s. 221–222.

w zapleczu słynnej *querelle*. Ukazała wielorakość, a nie tradycyjnie przyjmowaną monolityczność, myślenia akademickiego, jako formacji, do której miały się odwoływać lub z którą miały się spierać pokolenia teoretyków i artystów. Wykazała na przykład w tej formacji zaczątki koncepcji relatywizmu historycznego, podjętej w myśli dziewiętnastowiecznej, i „teorii klimatu”, po wiekach rozpropagowanej przez Gottfrieda Sempersa i innych. Udowodniła zaskakującą tezę o zakorzenieniu koncepcji Herdera i preromantyków w akademickiej konstrukcji pojęciowej, wyrażonej w sporze starożytników z nowożytnikami.

Z punktu widzenia naukowego jest to jedna z najważniejszych pozycji w polskiej literaturze naukowej XX wieku, a i w literaturze zachodniej dostrzeżona i doceniona. Choć znów – żal, że nie została opublikowana w języku obcym, by mogła wejść w powszechny naukowy obieg światowy, tak jak na to zasługuje.

Antoni Ziemba

Tekst został opublikowany w „Biuletynie Historii Sztuki” 2010, nr 1–2, s. 216–219. Tam również zob. spis prac Krystyny Secomskiej, s. 220–224 (zebrany przez Tadeusza Jurkowlańca). MNW dziękuje redakcji BHS za zgodę na jego przedruk. W niniejszej publikacji niektóre zapisy zostały zmienione, tak by odpowiadały przyjętym przez Redakcję „Rocznika” zasadom (dotyczy to m.in. przywoływania bibliografii w przypisach).

| Krystyna Secomska's Research on Old Masters Paintings

In her scholarly work, Krystyna Secomska combined two almost irreconcilable skills: a deep erudition with a great talent for colourful historical narrative, sparkling mental shortcuts and crystal-clear explanation of complex issues. She had brilliant style. Only outstanding personalities write about art with such great style. But then Krystyna Secomska was a scholar whose academic interests and endeavours stemmed from a deeply ingrained culture, a culture of being, of living, of feeling and of empathizing. I can only think of an old-school way to put it: she had a beautiful soul. And so she wrote beautifully, she studied things beautifully and she sought out the culture of beauty in the distant past, bringing it back to life.

She was a quiet, modest person, happy to operate off to the side. And yet hers was an eminent scholarship, and it should have brought her fame. But she shunned fame and, satisfied with her Polish audience, never pushed to have her work translated. Alas, none of us took it upon ourselves to send her most important writings to a Western publisher. And now it is too late! Shame. We are to blame.

Initially, Krystyna Secomska conducted research on mediaeval iconography. Her splendid article on the late-fifteenth-century Brussels painting *The Martyrdom of Saints Crispian and Crispinian* (1490–1494, at the time dated as early sixteenth-century), from the National Museum in Warsaw, was published in the *Bulletin du Musée National de Varsovie* in 1965.¹ It was an erudite discussion of the late-mediaeval world of big-city culture, bourgeois piety and tradesmen's spirituality.

In the 1970s she wrote a long, 300-page treatise on *Legenda Aleksandra Wielkiego w "Panteonie" sandomierskim: miniatury w Kodeksie z 1335 roku* [The legend of Alexander the Great in the Sandomierz "Pantheon": Miniatures in the Codex of 1335].² Its title might imply that it was a modest contribution describing the series of illuminations contained in a single codex, but it is not so: it was a panoramic review of the iconographic motif, of great significance in the intellectual history of late-mediaeval Europe. She uncovered this lay aspect of the "imagined world," the *imaginarium* of the court civilization of the thirteenth- to fifteenth-centuries. Its dozen-page précis had fortunately appeared earlier in the renowned *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,³ confirming Secomska's position in the scholarly world.

Actually, Krystyna Secomska pursued this interest in late mediaeval art of the fifteenth-sixteenth centuries all her life. It can be seen in her articles on "Wniebowzięcie w kościele parafialnym w Warcie: analiza ikonograficzna" [The Assumption in the parish church in Warta:

¹ Krystyna Secomska "Martyrium SS. Crispini et Crispiniani MM' et un tableau néerlandais du début du XVI^e siècle," *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. 6, n° 1 (1965), pp. 5–16.

² Secomska, *Legenda Aleksandra Wielkiego w „Panteonie” sandomierskim: miniatury w Kodeksie z 1335 roku* (Wrocław et al.: Ossolineum, 1977).

³ Secomska, "The Miniature Cycle in the Sandomierz Pantheon and the Mediaeval Iconography of Alexander's Indian Campaign," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38 (1975), pp. 53–71.

an iconographic analysis]⁴ and “Wielkopolska czy Kraków? Geneza stylu Mistrza z Warty” [Greater Poland or Krakow? The genesis of the style of the Master of Warta];⁵ “Ołtarz św. Jana Jałmużnika” [The altar of St John Cantius]⁶ and “Krakowska Legenda św. Jana Jałmużnika. Problemy stylu i warsztatu” [The Krakow legend of St John Cantius. Issues of style and method]⁷ and “Freski w opolskiej Kaplicy Piastowskiej i malowidła w kościele w Lubiechowej: ze studiów nad gotyckim malarstwem ściennym na Śląsku” [Frescoes in the Piast Chapel in Opole and paintings in the church in Lubiechowa: Studies of Gothic wall paintings in Silesia].⁸ Her crowning achievement in this field is her last work, the monumental three-volume edition in the series on *Dzieje Sztuki w Polsce* [History of art in Poland], *Malarstwo gotyckie w Polsce* [Gothic painting in Poland], which she co-edited with Adam Labuda. In view of the quantity of materials and number of authors involved, which necessarily also included so-called personnel management, it was a truly heroic task. The tomes also contain many notes written by her.

Yet there is no question that in all her work on late mediaeval and early Renaissance art, another publication was Secomska's *opus magnum*. It was the book *Mistrzowie i księżęta*⁹ [Masters and dukes], an exceptionally colourful and erudite narrative about French painting in the fifteenth and sixteenth centuries, that was her scholarly masterpiece (yes, I dare use this word!). Considering the time it was published, it brought a phenomenal amount of knowledge on this subject, and presented and critiqued the most up-to-date scholarship. This 1972 publication was supplemented in 1989 by an excellent essay discussing the most recent authentications and discoveries. Had this book appeared in French, or another Western language, then, its author would inevitably have become a scholar of international renown, joining the small circle of Polish scholars of the Old Masters who had an international reputation, such as Jan Białostocki or Piotr Skubiszewski. Her work was the outcome of close collaboration with prominent historians of French art, especially with Charles Sterling.

What makes this book brilliant is the succinctness of its ideas and its almost fiction-like narrative. But it is also its thoroughness in telling facts and research hypotheses that continues to make it the cornerstone and indispensable source of Poland's knowledge about fifteenth- and sixteenth-century French painting. It serves as a textbook, but it also tells a lively story. It remains a regular point of reference for all the analyses and surveys of this art that have come in its wake. It begs to be quoted by seducing all who look at it with the beauty of its thought and of its rhetoric. I know what I am talking about because I, too, cannot resist the temptation to

⁴ Secomska, “‘Wniebowzięcie’ w kościele parafialnym w Warcie: analiza ikonograficzna,” in *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce: studia o dziełach i ludziach*, Adam S. Labuda, ed. (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 1994), pp. 121–62. *Prace Komisji Historii Sztuki*, vol. 20. A shortened version of the article had appeared earlier in *Biuletyn Historii Sztuki*, 49 (1987), pp. 109–44.

⁵ Secomska, “Wielkopolska czy Kraków? Geneza stylu Mistrza z Warty?,” in *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce...*, op. cit., pp. 163–95.

⁶ Secomska, “Ołtarz św. Jana Jałmużnika,” in *Studia renesansowe*, Michał Walicki, ed., vol. 4 (Wrocław–Warsaw–Krakow: Państwowy Instytut Sztuki, 1964).

⁷ Secomska, “Krakowska Legenda św. Jana Jałmużnika. Problemy stylu i warsztatu,” *Folia Historiae Artium*, 27 (1991), pp. 71–110.

⁸ Secomska, “Freski w opolskiej Kaplicy Piastowskiej i malowidła w kościele w Lubiechowej: ze studiów nad gotyckim malarstwem ściennym na Śląsku,” *Rocznik Historii Sztuki*, 21 (1995), pp. 107–80.

⁹ Secomska, *Mistrzowie i księżęta. Malarstwo francuskie XV i XVI wieku* (Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972).

refer to it as I write my own book, which includes a discussion of the influence of Netherlandish art on fifteenth-century French art.

Secomska's work discusses French, French-Flemish and Burgundian painting around 1400–1430 in the circles of patronage of French Charles VI, Philip the Good of Burgundy and John the Fearless, Jean de Berry and the Dukes of Anjou in Paris, Dijon, Bourges and Angers (the chapter on “Od Bourges do Mont-Saint-Michel” [From Bourges to Mont-Saint-Michel]); painting in central and northern France ca. 1450 – ca. 1470, created in Paris, Bourges, Tours and Angers (“*Viridarium Franciae*”); southern French in 1440–1500 around Aix, Avignon and Marseille including its linkages to the Netherlands and Naples (“*Lekcja prowansalska*” [The Provençal lesson]); northern and central French ca. 1500, from Paris, Amiens, Bourges, Tours, Moulins, Autun, Beaune and Dijon (“*W stronę Autun*” [Towards Autun]) and, finally, Mannerism in Paris, Fontainebleau and the Touraine (“*Źródło młodości*” [The source of youth]).

Secomska, faithful to her book's title, *Masters and dukes*, gives us a two-track approach to history and art. On the one hand, she presents them from the perspective of the milieux, the circles of artistic patronage and art's social determinants. On the other hand, she communicates the points of view of the individual artists entangled in these conditions. These masters' ties to “their” princes, protectors and patrons make this book immensely valuable.

Yet hers is not at all a “procession of the great masters,” the annoying practise in traditional art history of threading a succession of great names. First, alongside the “great” names – such as Jean Malouel, Henri Bellechose, Melchior Broederlam, the Limbourg brothers, Master Boucicaut, the Rohan Master, the Bedford Master, Jean Fouquet, Simon Marmion, Roi René's court painter Barthelémy d'Eyck, Enguerrand Quarton, Nicolas Froment, Master of Moulins Jean Hey, Rosso Fiorentini, Primaticcio, Niccolò del'Abbate, Jean Cousin, François and Jean Clouet – Secomska presents many lesser-known masters of late mediaeval and Renaissance French art, who are often no less important and talented. The second group includes Master of Thouzon, Jacques Iverny, Jakob de Litemont, Master of the Parliament of Paris, Master of the Boulbon Altarpiece, Master of the Legend of St Sebastian, Josse Lieferinxe, Nicolas Dipre, Master of Saint-Jean-de-Luz, Maître de Saint Gilles, Jean Perréal, Jean Colombe, Jean Bourdichon, Ruggiero de' Ruggieri, Léonard Thiry, Geoffroy Dumoustier, Antoine Caron, Corneille de Lyon, François Quesnel, Pierre and Étienne Dumoustier, Thoissaint Dubreuil, Martin Fréminet and many others. In painting a picture of their common ties, contacts, borrowing and emulation, Secomska reconstructs as much as is possible the time-tattered web of the fertile relations among the various courts and cities of Europe in the fifteenth and early sixteenth centuries.

Second, painting is neither art for art's sake nor an autonomous phenomenon. To her, it grows out of many cultures, and she presents it in a broad civilizational context. She writes with rhetorical bravura and flair (see her colourful description of France in 1415–1444 at the beginning of the second chapter, a real historiographic tour de force!) about the background of historical events, analyzes the ways in which historical and social processes condition art very effectively, albeit briefly. It is with panache and intuition that she reconstructs the iconographic *imaginarium* of the art of that era and the religious imagination of its people (for instance, when she writes about the piety of the Passion as the source of the representations of the Pietà, of the Lamentation of Christ and of related subjects, also at the beginning of Chapter II) but also their secular urges, desires, aspirations and ambitions (her brief but precise analysis of the bourgeoisie's art patronage in the first half of the fifteenth century). Accompanying this historical narrative and analysis are quotations from contemporary poetry and literature, chroniclers' lively tales and proclamations by monarchs and princes.

Another of the book's great virtues are the precise descriptions, thorough analyses, conscientiously collected researchers' opinions and balanced attributions. It is a book that continues to fascinate with its lively story of the Old Masters. I read it again and again, at my desk and at bedtime.

Secomska's *Malarstwo francuskie XVII wieku* [Seventeenth-century French painting]¹⁰ was that book's continuation, a textbook-like synthesis of the phenomena that followed it chronologically: Mannerist painting and the early Baroque in the eras of Henri IV and Louis XIII (the so-called Second School of Fontainebleau, the Circle of Lorraine, the French Caravaggionists, Claude Vignon, Simon Vouet and Jacques Blanchard); then the work of Georges de La Tour; Poussin and Claude Lorraine in Rome and Paris; the Parisian Classicists (Jacques Stella, François Perrier, Laurent de La Hyre, Eustache Le Sueur, Sébastien Burdon, Philippe de Champaigne) and the so-called *peintres de la réalité* (the Le Nain brothers and others); they were followed by Louis XIV's decorative-painting "manufacture," Jean-Baptiste Colbert and Charles Le Brun and the successor generations, the young artists Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillierre and others.

And again, the "well-known and well-liked" painters appear here alongside other, generally underestimated masters. The reader makes the acquaintance of not only the famous brothers Le Nain, representatives of the "painting of Realism," but also of Louis Moillon, François Garnier, Jacques Linard and Pierre Boucle, and then of the "Intimists" of still lifes, Lubin Baugin and Sébastien Stoskopff, who are well known today but were not when Secomska was writing her book. The great Classicists, such as Charles Le Brun, or their rivals, Pierre Mignard and others, appear encircled by the work of painters she presents in excellent brevity, the *pictores minores* from Paris and the provinces: René-Antoine Houasse, Charles de La Fosse, Jean Jouvenet, Gabriel Ravel, Nicolas Colombel, Nicolas Mignard, Jean-Pierre and Antoine Rivalz, Henri Testelin, Jean Nocret, François de Troy, Adam Frans van der Meulen, Jacques Foucquier, Francisque Millet, Jean Lemaire and many others. Again, Krystyna Secomska does not boil down her story to a parade of the masters. Political history, court life at Fontainebleau, Nancy or Paris, customs, poetry and literature, theatre and tragedy, quarrels and intrigues in the Academy, the tactical manoeuvres of the monarch, his ministers and the managers of great artistic-decorative enterprises – all this creates the historical-cultural texture out of which art is born here. The author's primary goal is not to describe, record and present the works – even though she is a virtuosa of concise analysis – but to narrate historical events and phenomena and the human ambitions and strategies that fashioned history's pulse.

Krystyna Secomska's research on French art also generated excellent articles and notes in the catalogues published by the National Museum in Warsaw,¹¹ as well as co-authorship of the splendid exhibition and its catalogue, which remains a reference work, *Sztuka francuska w zbiorach polskich* [French art in Polish collections].¹²

In the same year as *Malarstwo francuskie XVII wieku*, 1985, Secomska published an excellent, readable short monograph on Jacopo Tintoretto.¹³ This was one of her few escapades into Italian art, but what a successful escapade it was! A concise line of thought, a clear text and lively language familiarized the public with this Venetian painter's personality and work.

¹⁰ Secomska, *Malarstwo francuskie XVII wieku* (Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985).

¹¹ Among which worth mentioning is *Malarstwo francuskie, niderlandzkie i włoskie do 1600*, Jan Białostocki and Maria Secomska, eds, with the assistance of the museum staff, collection catalogue (Warsaw: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1979). Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Malarstwa Obcego.

¹² *Sztuka francuska w zbiorach polskich 1230–1830*, Anna Dobrzycka, ed., exh. cat., The National Museum in Poznań, [June–July] (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1973).

¹³ Secomska, *Tintoretto* (Warsaw: Arkady, 1984). W kręgu sztuki.

Her last great treatise was *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault* [The debate about antiquity: Issues in the painting in Perrault’s “Parallels”],¹⁴ a large, over 450-page, second *opus magnum*.

She took Charles Perrault’s *Parallèle des Anciens et des Modernes* as a symptom of the many-sided polemics in the Paris Academy and extracted from it the imperative of progress, modernity and emulative creation, which served as the engine of the paradigmatic antinomy of tradition-modernity in French and European thought in the seventeenth century and later. She presented it as a rhetorical platform, which revealed the nationalistic strategies developing behind the scenes of the famous *querelle*. She showed the many dimensions of academic thinking, replacing the traditionally accepted monolith, as a formation to which generations of theorists and artists would make references. For instance, she pointed out the germs of the concept of historical relativism in this formation, later taken up in nineteenth-century thought, as well as the “theory of climate” which would be popularized many centuries later by Gottfried Semper and others. She corroborated the surprising thesis about the deep-rootedness of Herder’s and the pre-Romantics’ concept in the academic conceptual construction expressed in the quarrel between the Ancients and the Moderns.

From the scholarly point of view, this book is one of the most important in Polish academic literature of the twentieth century, one that has also been noticed and appreciated in Western literature. But, again, what a pity that it has not been published in another language, so that it could be read widely internationally, as it deserves to be.

Antoni Ziemia

This article was published in *Biuletyn Historii Sztuki* 2010, nos 1–2, pp. 216–9. It also includes a list of Krystyna Secomska’s writings, pp. 220–4 (collected by Tadeusz Jurkowlaniec). The National Museum in Warsaw would like to thank the editor of *Biuletyn Historii Sztuki* for permission to reprint it. Some citations have been altered to correspond to the editing rules adopted for this issue of *Journal* (e.g., the quoting of bibliography in footnotes).

¹⁴ Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault* (Warsaw: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1991). See *Biuletyn Historii Sztuki*, 1–2 (2010), pp. 221–2.

Bibliografia „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie” za lata 1938–1992 (I–XXXVI)

I Bibliography of *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* for the years 1938–1992 (I–XXXVI)

- AKSAMIT Joanna, *Egipskie zabytki predynastyczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 9–30
- ANDRZEJEWSKI Tadeusz, *Ostraka demotyczne z Edfu*, 1957, II, s. 139–153
- ANDRZEJEWSKI Tadeusz, *Nowe dane o Księdze Umarłych Piastunki Kai*, 1957, II, s. 723–725
- ANDRZEJEWSKI Tadeusz, *Nieregularna grafia słowa mwt „matka”*, 1958, III, s. 549–550
- B.M., *Andrzej Chudzikowski 1926–1972*, 1973, XVII, s. 427–431
- BARWIK Mirosław, *Sarkofagi antropoidalne z Deir el-Medina w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 31–44
- BATOWSKI Zygmunt, *„Rok jubileuszowy w Krakowie”, młodzieńczy utwór Daniela Chodowieckiego. Ze stosunków artysty z Polską*, 1938, I, s. 105–115, tabl. I–VIII
- BERNHARD Maria Ludwika, *Amfora Sophilosa w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1957, II, s. 155–174
- BERNHARD Maria Ludwika, *Powrót zbiorów gotichowskich*, 1958, III, s. 319–334
- BERNHARD Maria Ludwika, *Sprawozdanie z objazdu strefy archeologicznej ZSRR*, 1959, IV, s. 7–38
- BERNHARD Maria Ludwika, *Wykopalska archeologiczne Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1962, VI, s. 165–187, 2 plany
- BIAŁOWICZ-KRYGIEROWA Zofia, *Madonna z Muzeum w Raciborzu i problem powtórzeń w średnio-wiecznej rzeźbie dewocyjnej*, 1992, XXXVI, s. 279–303
- BIAŁOSKÓRSKA Krystyna, *Kościół parafialny ŚŚ. Marii Magdaleny i Marty w Dobrowodzie. Nieznany zabytek małopolskiego budownictwa sakralnego z pierwszej połowy XIII w.*, 1992, XXXVI, s. 119–136
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Guercino i jego Św. Franciszek z aniołem grającym. Uwagi na marginesie warszawskiej wersji obrazu*, 1957, II, s. 681–705
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Wystawa Leonardowska w Muzeum Narodowym w Warszawie w roku 1952*, 1957, II, s. 741–751
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Some values of artistic periphery* (XXVth International Congress of the History of Art, Waszyngton 1986), 1991, XXXV, s. 129–136
- BIAŁOSTOCKI Jan, *I cani di Paolo Veronese* (Convegno internazionale di studi, Venezia, 1–4 giugno 1988), 1991, XXXV, s. 137–143
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Das Arnolfini-Bildnis als Deutungsgegenstand und als Deutungsansporn*, 1991, XXXV, s. 145–161
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Das Bild des Todes in der europäischen Grabmalkunst* (Bayerische Akademie der Wissen Schäften, München, 9. Juli 1988), 1991, XXXV, s. 163–180
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Matejko’s “Wernyhora”. A Slav Prophet and Bard* (z: Sprach- und Kulturkontakte im Polnischen, Gesammelte Aufsätze für A. de Vincenz zum 65. Geburtstag, München 1987, s. 379–390, „Specimina Philologiae Slavicae” 1987), 1991, XXXV, s. 183–189
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Die “irdische Hölle” in der Kunst des 19. Jahrhunderts* (z: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, s. 298–307), 1991, XXXV, s. 191–198
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Quelques portraits dissimulés dans les tableaux de Barend van Orley* (Miscellanea Philippe Robert-Jones, „Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique”, 1985–1988, N° 1–3, s. 87–96), 1991, XXXV, s. 199–202

- BIAŁOSTOCKI Jan, *Die Bilderkreise der Barocken Kunst* (z: *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau* [kat. wyst.], Braunschweig, Utrecht, Köln, München 1988–1990, s. 19–23), 1991, XXXV, s. 203–211
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Vivitur ingenio* (z: *Poesis et pictura, Festschrift für Dieter Wüttke herausgegeben von Stephan Füssel und Joachim Knappe*, Baden-Baden 1989, s. 225–234), 1991, XXXV, s. 213–217
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Svetlana Alpers: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* [Chicago and London, The University of Chicago Press, and John Murray, 1983, p. 273; 4 color, 177 black-and-white ill.], („The Art Bulletin”, vol. LXVII, nr. 3, September 1985), 1991, XXXV, s. 221–235
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Zwischen Säulenbüchern und Utopie. Zur „Architekturtheorie” von Hanno-Walter Kruft* [Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, Verlag C. H. Beck, 734 S., 207 Abb.], („Neue Zürcher Zeitung”, 5/6 IV 1986, nr. 78), 1991, XXXV, s. 237–241
- BIAŁOSTOCKI Jan, *The “Melancholy” and “Knight” in the Romantic Vision* (z: *Dürer and His Critics 1500–1971*, Baden-Baden 1986), 1991, XXXV, s. 245–272
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Books of Wisdom and Books of Vanity* (z: *The Message of Images. Studies in History for Art*, Vienna 1988), 1991, XXXV, s. 273–291
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Sfanzo e fantasia* (z: *Il Quattrocento Nell’ Europa Settentrionale*, Torino 1989), 1991, XXXV, s. 293–310
- BIAŁOSTOCKI Jan, MICHAŁKOWA Janina, *Nabytki Galerii Malarstwa Obcego 1945–1957*, 1960, V, s. 267–334
- BIELIŃSKI Piotr, *Un cachet hittite du Musée National de Varsovie*, 1978, XXII, s. 7–10
- BIELIŃSKI Piotr, *Deux sceaux chypriotes au Musée National de Varsovie*, 1980, XXIV, s. 69–77
- BIŁEK-MICHAŁKOWA Janina, *Historia pewnej kompozycji Jana von Aachen* (na marginesie niderlandzkiego obrazu św. Sebastiana ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie), 1957, II, s. 647–660
- BIRKENMAJER Ewa, *Nowożytna ceramika europejska w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1987, XXXI, s. 79–93
- BOBERSKI Wojciech, DOBRZENIECKI Tadeusz, FABIANI Bożena, *Bibliografia prac Janiny Ruszczycówny*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 731–735
- BOBROW Ryszard, *Docent Stanisław Gebethner 4 XII 1897 – 2 VII 1984*, 1986, XXX, s. 399
- BOCZKOWSKA Anna, *Jan Długosz a legenda o rzymskim pochodzeniu Litwinów*, 1992, XXXVI, s. 305–320
- BORKOWSKI Zbigniew, *Portret cesarza Aureliana na monetach*, 1965, IX, s. 161–215
- BOROWSKI Jan [przypisy oprac. Urszula Popłonyk, aneks – Ksawery Piwocki], *Helena Schrammówna*, 1972, XVI, s. 441–454
- BRANDYS Henryk, *Egipskie podstawki pod naczynia do gotowania*, 1965, IX, s. 7–53
- BRINDAROW Ananij, *Konserwacja portretów grodzieńskich*, 1972, XVI, s. 135–144
- BURSZĘ Juliusz, *Portret Anny Zbąskiej*, 1969, XIII, 1, s. 365–374
- BYLICKI Tomasz, PYREK-EJSMONT Małgorzata, *Medale polskie XVI–XVIII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1977, XXI, s. 159–198
- CHARAZIŃSKA Elżbieta, *Pokłosie wystawy monograficznej Apoloniusza Kędzińskiego*, 1984, XXVIII, s. 353–383
- CHARAZIŃSKA Elżbieta, JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, *Pokłosie wystawy monograficznej Józefa Simmlera*, 1982, XXVI, s. 473–513
- CHASTEL André, *Mort de l’historien d’art Jan Białostocki. Un maître de l’iconologie* („Le Monde”, 31 XII 1988), 1991, XXXV, s. 91–92
- CHOJNACKA Halina, *Puchar hetmana Sieniawskiego jako dokument działalności manufaktury szklanej w Polsce w wieku XVIII*, 1957, II, s. 441–453
- CHROŚCICKI Juliusz A., *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 57–63
- CHRUSZCZYŃSKA Jadwiga, *Mgr Maria Markiewicz 2 IX 1906 – 4 V 1985*, 1986, XXX, s. 411–413
- CHRUSZCZYŃSKA Jadwiga, *Publikacje Marii Markiewicz*, 1986, XXX, s. 414–416
- CHRUSZCZYŃSKA Jadwiga, *Haftowana serweta – dar wolnomularzy dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, 1988, XXXII, s. 367–381
- CHRZANOWSKI Tadeusz, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 65–68
- CHUDZIKOWSKI Andrzej, *Domniemany obraz Abrahama de Verwera*, 1957, II, s. 661–679
- CHUDZIKOWSKI Andrzej, *Wystawa Rembrandtowska w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1958, III, s. 417–458

- CIEŻKOWSKA-MARCINIAK Wanda, *Antyczne exvota brązowe*, 1958, III, s. 77–104
- CZERNIC-ŻALIŃSKA Wanda, *Salon Sztuki „Skarbiec” w Warszawie. Kalendarz działalności w latach 1940–1950*, 1966, X, s. 471–513
- DASZEWSKI Wiktor Andrzej, *Fragmenty stołów kamiennych z Muzeum Narodowego w Warszawie i Pałacu w Nieborowie*, 1966, X, s. 71–81
- DĄB-KALINOWSKA Barbara, *Ikonowa rzeczywistość*, 1992, XXXVI, s. 321–332
- DĄBROWSKA-SMEKTAŁA Elżbieta, *Trumna drewniana i kartonaż odźwiernego Domu Amona*, 1963, VII, s. 23–52
- DOBROWOLSKA Helena, *Prace Ludomira Sleńdzińskiego. Katalog, bibliografia, wykaz wystaw, w których Artysta brał udział*, 1972, XVI, s. 507–600
- DOBROWOLSKA Katarzyna, *Trzy skrzynki kanopskie z Muzeów Narodowych w Warszawie i w Krakowie*, 1970, XIV, s. 45–62
- DOBROWOLSKI Witold, *Lustro etruskie z przedstawieniem Heleny, Turan i Dioskurów*, 1965, IX, s. 83–92
- DOBROWOLSKI Witold, *Kapuańska popielnica brązowa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1966, X, s. 23–30
- DOBROWOLSKI Witold, *Etruskie czary z bucchero o przedzielonym wnętrzu*, 1967, XI, s. 53–66
- DOBROWOLSKI Witold, *Cardiophylax samnicki z Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1974, XVIII, s. 127–144
- DOBROWOLSKI Witold, *Chiusińskie urny hellenistyczne w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1977, XXI, s. 101–138
- DOBROWOLSKI Witold, *Urna wolterrańska z Ulisesem słuchającym śpiewu Syren*, 1978, XXII, s. 43–67
- DOBROWOLSKI Witold, *Para małżeńska na urnach wolterrańskich*, 1979, XXIII, s. 41–78
- DOBROWOLSKI Witold, *Archaiczne „focolari” chiusińskie zdobione figurkami hippokampów*, 1980, XXIV, s. 79–99
- DOBROWOLSKI Witold, *Czara Malarza Thalii z Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1982, XXVI, s. 123–153
- DOBROWOLSKI Witold, *Naśladownictwa waz greckich St. K. Potockiego jako źródło informacji o jego kolekcji*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 515–563
- DOBROWOLSKI Witold, *Amfora Euthymidesa z Muzeum Narodowego w Warszawie. Próba interpretacji przedstawień*, 1992, XXXVI, s. 11–21
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *U początków badań średniowiecznej sztuki na Mazowszu*, 1964, VIII, s. 11–33
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką na Mazowszu*, 1964, VIII, s. 35–90
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Romański posążek Marii z Dzieciątkiem w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1966, X, s. 109–164
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Legenda o Secie i Drzewie Życia w sztuce średniowiecznej*, 1966, X, s. 165–202
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, 1969, XIII, I, s. 11–149
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, 1973, XVII, s. 5–86
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych. Część druga: Maiestas Crucis w ściennym malarstwie Nubii (Faras)*, 1974, XVIII, s. 215–308
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych. Część trzecia*, 1975, XIX, s. 5–263
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *La croix dans la littérature et l’art paléochrétien*, 1977, XXI, s. 151–155
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Gotycka płaskorzeźba ze sceną Pokłonu Trzech Króli – odnaleziony pierwowzór znanych od dawna jego kopii. Analiza stylistyczna i ikonograficzna*, 1979, XXIII, s. 117–208
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Nubijska Maiestas Domini z katedry w Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1980, XXIV, s. 261–341
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Nubijska Maiestas Domini z katedry w Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie. Część druga*, 1987, XXXI, s. 263–390
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Święta Anna z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1988, XXXII, s. 95–214
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Sukcesywny i symultaniczny program narracji w gdańskim Tryptyku Jerozolimskim*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 139–233
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, 1971, XV, I, s. 7–219
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *U źródła przedstawień: „Tron Łaski” i „Pietas Domini”*, 1971, XV, I, s. 221–312

- DOBRYCZKA Anna, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 69–72
- DOLIŃSKA Monika, *Fragmenty kapliczek z Deir el-Medina w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 45–57
- DOLIŃSKA Monika, *Fragmenty siedzisk z Deir el-Medina w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 59–73
- DOMASZEWSKA Helena, *Wystawa grafiki dawnej w rozwoju historycznym*, 1958, III, s. 505–523
- DOMASZEWSKA Helena, *Rysunki J. I. I. Grandville'a do „Les Métamorphoses du jour” w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1965, IX, s. 265–277
- DOMASZEWSKA Helena, *Zagadnienie pierwowzoru w polskiej grafice portretowej XVIII wieku*, 1969, XIII, 2, s. 5–52
- DOMASZEWSKA Helena, *Grafika związana z twórczością Piotra Bruegla St.*, 1971, XV, 2, s. 7–40
- DOMASZEWSKA Helena, *Ryciny A. Dürera w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1972, XVI, s. 5–20
- DOMASZEWSKA Helena, *Grafika Hieronima Cocka i jego warsztat rytowniczy. Wystawa w 400-lecie śmierci artysty*, 1972, XVI, s. 21–53
- DOMASZEWSKA Helena, *Stefano della Bella. Wystawa akwafort*, 1975, XIX, s. 389–402
- DOMASZEWSKA Helena, *Zbiór rysunków Grandville'a w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1975, XIX, s. 537–574
- DOMASZEWSKA Helena, *Zbiory grafiki obcej w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1979, XXIII, s. 349–372
- DOMASZEWSKA Helena, *Drzeworyty i miedzioryty z XV wieku w zbiorach Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1983, XXVII, s. 27–71
- DOMASZEWSKA Helena, *Ryciny Rembrandta w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1986, XXX, s. 49–95
- DRECKA Wanda, *Dwa nieznanne obrazy Łukasza Cranacha Starszego*, 1957, II, s. 625–645
- DRECKA Wanda, *Z twórczości Siemiginowskiego*, 1964, VIII, s. 305–342
- DRECKA Wanda, *Portrety Sebastiana Lubomirskiego i jego rodziny z XVI i XVII wieku*, 1973, XVII, s. 87–122
- DRECKA Wanda, *Dwa portrety księżnej na Wiśniczu*, 1975, XIX, s. 373–387
- DRECKA Wanda, *Janina Ruszczyćówna – wspomnienie pośmiertne 1914–1988*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 729–730
- DREXLEROWA Anna M., *Formy do druku na tkaninach z warsztatu w Chodczu*, 1988, XXXII, s. 383–405
- DUNIN-WĄSOWICZ Teresa, *Koń cenniejszy od złota*, 1992, XXXVI, s. 81–88
- DŻURKOWA Irena, *Wybrane zagadnienia związane z twórczością plastyczną Oskara Sosnowskiego*, 1982, XXVI, s. 337–371
- FABIANI Bożena, *Dwór ostatnich Wazów 1645–1655. Na marginesie poszukiwań ikonograficznych*, 1969, XIII, 1, s. 271–320
- FABIANI Bożena, *Nieznane portrety Paców. Studium biograficzno-ikonograficzne z XVII wieku*, 1971, XV, 2, s. 137–180
- FABIANI Bożena, *Habit królowny. Portret Wazówny 1651*, 1972, XVI, s. 55–86
- FABIANI Bożena, *Ludwika Maria Gonzaga. Szkic biograficzno-ikonograficzny 1645–1667*, 1973, XVII, s. 163–248
- FIJAŁKOWSKA Janina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w Oddziałach. Muzeum Plakatu w Wilanowie*, 1976, XX, s. 500–509
- FIJAŁKOWSKA Janina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w terenie. Muzeum Plakatu w Wilanowie*, 1976, XX, s. 560
- FILARSKA Barbara, *Produkcja paciorków szklanych w starożytności i wczesnym średniowieczu*, 1958, III, s. 147–172
- FILARSKA Barbara, *Starożytne inkrustacje ze szkła*, 1959, IV, s. 221–238
- FILARSKA Barbara, *Flaszeczka z widokiem nadbrzeża miasta Baiae*, 1966, X, s. 63–69
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Wystawa „Perspektywa, iluzja, iluzjonizm”*, 1984, XXVIII, s. 385–398
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Klee i Kandinsky. Dwie koncepcje przestrzeni*, 1986, XXX, s. 189–214
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Perspektywiczny traktat J. J. Schüblera. Przyczynek do historii teorii perspektywy*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 351–483
- FRIEDEL-BOGUĆKA Maria, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 357–374

- GĄSSOWSKA Barbara, *Vota ołowiane z sanktuariów spartańskich w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1958, III, s. 105–145
- GĄSSOWSKA Barbara, *Atena przy ołtarzu. Figurka ołowiana w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1959, IV, s. 209–219
- GEBETHNER Stanisław, *Uwagi dotyczące budynków manufaktury koreckiej*, 1957, II, s. 455–467
- GEBETHNER Stanisław, *Malarstwo Wacława Wąsowicza na porcelanie. Początki prac malarskich w nowej technice*, 1960, V, s. 77–209
- GEBETHNER Stanisław, *Wspomnienia z okupacji*, 1967, XI, s. 225–268
- GEBETHNER Stanisław, *„Warszawa oskarża” – wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie (3 maja 1945 – 28 stycznia 1946)*, 1976, XX, s. 593–597
- GEBETHNEROWA Janina, *Warszawa wczoraj, dziś i nigdy*, 1966, X, s. 517–518
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Polskie badania archeologiczne w Starej Dongoli (Sudan) w latach 1981–1982*, 1984, XXVIII, s. 465–484
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Egipskie stele nagrobne z okresu rzymskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1985, XXIX, s. 235–252
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Badania archeologiczne w Starej Dongoli (Sudan) w latach 1983–1984*, 1986, XXX, s. 359–378
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Polskie odkrycia w Naqlun (Fajum) w 1986 roku*, 1988, XXXII, s. 489–499
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Maski grobowe z okresu rzymskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 91–100
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Badania archeologiczne w Starej Dongoli (Sudan) w latach 1985–1987*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 625–638
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Badania wykopaliskowe w Deir el Naqlun, Fajum. Sezon drugi*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 639–652
- GODLEWSKI Włodzimierz, *Wczesne malowidła ściennie z terenów Nobadii*, 1992, XXXVI, s. 23–39
- GODZISZEWSKA-MAŁASZEWSKA Wanda, *Nieznany obraz Ludwika Stasiaka*, 1978, XXII, s. 159–168
- GOŁGOWSKI Tadeusz, *Z problematyki ikonografii biskupów Pachoras*, 1967, XI, s. 175–191
- GOŁGOWSKI Tadeusz, *Malowidła z katedry w Faras – przedstawienia Marii z Chrystusem typu Eleusa i Galaktotrophusa*, 1970, XIV, s. 389–408
- GOŁGOWSKI Tadeusz, *Chrzest czy eucharystia? A propos zabytku znalezione podczas wykopalisk w Starej Dongoli (Sudan)*, 1992, XXXVI, s. 49–56
- GÓRECKI Tomasz, *Z problematyki ikonografii świętych wojowników w malarstwie ściennym katedry w Faras*, 1980, XXIV, s. 173–259
- GRABOWSKI Józef, *Działalność oświatowa i propagandowa Muzeum Narodowego*, 1938, I, s. 159–176
- GRADOWSKA Anna, *Nagrobki renesansowe na Mazowszu*, 1964, VIII, s. 209–252
- GREIN Józef, *Przyczyny chorób srebra w gablotach muzealnych*, 1938, I, s. 147–150, tabl. XXXIII–XXXVIII
- GRĘBSKA Małgorzata, *Prawa i obowiązki prowadzącego wykopaliska w świetle prawodawstwa egipskiego*, 1981, XXV, s. 179–201
- GRZELUK Izydor, *Meble simmlerowskie*, 1982, XXVI, s. 515–521
- GRZELUK Izydor, *Środy architektoniczne i malarskie, czyli obiady włoskie króla Stanisława Augusta*, 1983, XXVII, s. 135–150
- GRZELUK Izydor, *Stolikz Gabinetu Monarchów Europejskich – dzieło Martina Carlina*, 1984, XXVIII, s. 65–81
- GRZYSBKOWSKI Andrzej, *Concordia Apostolorum – gotycka rzeźba w Legnicy*, 1992, XXXVI, s. 221–233
- GUTOWSKA Krystyna, *Louis Marteau i jego portrety uczestników obiadów czwartkowych*, 1975, XIX, s. 477–536
- GUZE Joanna, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 73–75
- GUZE Justyna, *In memoriam. Jan Białostocki (1921–1988)* („Arte Veneta”, XLI, 1988, s. 194–195), 1991, XXXV, s. 93–95
- HOŘEJŠÍ Jirina, VACKOVÁ Jarmila, *In memoriam Jan Białostocki (Saratov 1921 – Varsava 1988)* („Umění”, XXXVII, 1989 s. 274–275), 1991, XXXV, s. 97–100
- J.M., *Irena Kołoszyńska – wspomnienie pośmiertne 1909–1987. Publikacje Ireny Kołoszyńskiej*, 1988, XXXII, s. 503–505
- JAKIMOWICZ Irena, *Podróż malownicza brzegami Wisły. Obrazy artystów warszawskich dla statków parowych w połowie XIX wieku*, 1957, II, s. 327–357

- JAKIMOWICZ Irena, *Rysunki Henryka Pillatiego*, 1958, III, s. 259–316
- JAKIMOWICZ Irena, *Z problemów warsztatu malarza i grafika. Prace Wincentego Smokowskiego w dawnym zbiorze J. I. Kraszewskiego*, 1960, V, s. 23–75
- JAKIMOWICZ Irena, *Na marginesie dziejów „Rytu”*, 1964, VIII, s. 447–476
- JAKIMOWICZ Irena, *Grafika wileńska dwudziestolecia międzywojennego*, 1977, XXI, s. 251–292
- JAKIMOWICZ Irena, *Zamoyski czy Gotlib?*, 1982, XXVI, s. 461–470
- JAKIMOWICZ Irena, *Z malarzkich doświadczeń Konstantego Brandla*, 1983, XXVII, s. 289–306
- JAKIMOWICZ Irena, *Witkacy w Rosji*, 1984, XXVIII, s. 173–214
- JAKIMOWICZ Irena, *O poszerzenie przestrzeni wewnętrznej. Z eksperymentów narkotycznych S. I. Witkiewicza*, 1984, XXVIII, s. 215–272
- JAKIMOWICZ Irena, *O rozmaitym użytkowaniu lustra, czyli autoportrety Witkacego*, 1987, XXXI, s. 499–533
- JAKIMOWICZ Irena, *Z pracowni graficznej Jana Białostockiego*, 1991, XXXV, s. 31–56
- JAKOBIELSKI Stefan, *Grecka inskrypcja fundacyjna katedry w Faras*, 1966, X, s. 99–106
- JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, *Materiały do dziejów pałacu Potockich w Tulczynie*, 1982, XXVI, s. 309–333
- JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, *Jeszcze kilka słów o pałacu w Tulczynie*, 1984, XXVIII, s. 105–109
- JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, *Materiały do dziejów pałacu Potockich w Antoninach*, 1985, XXIX, s. 329–368
- JAROSZEWSKI Tadeusz S., *Zamek na znaczku pocztowym za 30 groszy (Wspomnienie o Zamku w Mirze)*, 1992, XXXVI, s. 163–178
- JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, ROTTERMUND Andrzej, *Nieznane materiały do Aleksandrii i Szpanowa (na marginesie wystawy widoków architektonicznych w malarstwie polskim)*, 1968, XII, s. 33–80
- JASTRZĘBOWSKA Elżbieta, *Olimp schrystianizowany: ikonografia dwóch obrazów w Zamku Królewskim w Warszawie*, 1992, XXXVI, s. 369–380
- JAWORSKA Jadwiga, *Z dziejów przebudowy ratusza w Wilnie. Przyczynek do działalności architekta Józefa Sacca*, 1958, III, s. 243–258
- JAWORSKA Jadwiga, *Z zagadnień ikonografii Mazowsza*, 1964, VIII, s. 407–427
- JAWORSKA Jadwiga, *Nieznane źródło do ikonografii Radomia i jego związku z kolekcjonerstwem polskim*, 1968, XII, s. 161–180
- JAWORSKA Jadwiga, *Widoki Mazowsza. Materiały ikonograficzne w malarstwie, rysunku, grafice. Katalog*, 1968, XII, s. 213–367
- JAWORSKA Jadwiga, *Na marginesie badań nad portretem polskim pierwszej połowy XIX wieku. Materiały do ikonografii rodziny Bentkowskich*, 1969, XIII, 2, s. 317–348
- JAWORSKA Jadwiga, *Sylwetki portretowe z wieku Oświecenia w zbiorach nieborowskich*, 1972, XVI, s. 211–250
- JAWORSKA Jadwiga, *Album Wileńskie i jego wydawca Jan Kazimierz Wilczyński w świetle korespondencji z Konstantym Świdzińskim*, 1972, XVI, s. 289–405
- JAWORSKA Jadwiga, *Album Wileńskie w zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1976, XX, s. 213–404
- JAWORSKA Jadwiga, *Architekt Franciszek Maria Lanci – karykaturzysta*, 1979, XXIII, s. 305–346
- JĘDRZEJEWSKA Hanna, *Konserwacja dwóch malowideł ściennych z Faras*, 1965, IX, s. 217–261
- JĘDRZEJEWSKA Hanna, *Konserwacja malowidła z niszy z katedry w Faras*, 1970, XIV, s. 431–457
- JURKOWLANIEC Tadeusz, *Wystrój rzeźbiarski pseudotranseptu katedry we Wrocławiu*, 1992, XXXVI, s. 137–162
- KACZANOWSKA Maria, *Manifestacje patriotyczne 1861 roku i Powstanie 1863 roku w sztuce warszawskiej*, 1964, VIII, s. 429–445
- KACZANOWSKA Maria, *Aleksander Lesser rysownik historii polskiej*, 1965, IX, s. 279–294
- KACZANOWSKA Maria, *Napoleon Orda twórca widoków architektonicznych. Zarys życia i twórczości*, 1968, XII, s. 115–159
- KACZMARZYK Dariusz, *Realistyczne rzeźby Pawła Malińskiego na Pomniku Pracy*, 1957, II, s. 381–410
- KACZMARZYK Dariusz, *Nowe nabytki rzeźby obcej w latach 1945–1957*, 1960, V, s. 335–357
- KACZMARZYK Dariusz, *Pamiętnik wystawy „Warszawa oskarża” 3 maja 1945 – 28 stycznia 1946 w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1976, XX, s. 599–642
- KACZMARZYK Dariusz, *Posąg świętej Cecylii w Wyspy Topolowej w Arkadii*, 1988, XXXII, s. 353–366
- KACZMARZYK Dariusz, *Hermi św. Maurycego i św. Urszuli oraz ich autor Stanisław Ditrich*, 1992, XXXVI, s. 333–351

- KACZOROWSKI Michał, *Przemówienie wygłoszone w czasie uroczystości otwarcia wystawy „Warszawa oskarża” w dniu 3 maja 1945*, 1976, XX, s. 597–598
- KALICKI Rajmund, *Ceramika meroicka z Faras*, 1970, XIV, s. 263–337
- KALINOWSKA-HABDAS Ewa, *Ceramika koptyjska z Edfu*, 1957, II, s. 253–278
- KALINOWSKA Janina, *Mysterium septiformis Ecclesiae*, 1992, XXXVI, s. 57–80
- KAMIENIECKA Elena, *W sprawie Portretu nieznanego magnata Bartłomieja Strobla*, 1971, XV, 2, s. 75–91
- KAMIENIECKA Elena, *Z zagadnień sztuki Grodna połowy XVII wieku (portrety z klasztoru brygidek)*, 1972, XVI, s. 87–133
- KAMIENIECKA Elena, *Portrety Jana Szrettera*, 1973, XVII, s. 123–161
- KAMIENIECKA Elena, *Nieznaný portret – dzieło malarza polskiego w wieku XVII*, 1975, XIX, s. 357–371
- KAMIENIECKA Elena, *Portret zbiorowy Daniela Schultza*, 1978, XXII, s. 117–158
- KAMIŃSKA-KRASSOWSKA Halina, *Wincenty de Lesseur – życie i działalność*, 1969, XIII, 2, s. 145–259
- KARŁOWSKA-KAMZOWA Alicja, *Uwagi o genezie wyobrażenia Marii Niepokalanie Poczętej*, 1992, XXXVI, s. 179–190
- KARWOWSKA Danuta, *Publikacje prof. dra Stanisława Lorentza*, 1985, XXIX, s. 147–164
- KASZYŃSKA Daria, PANNENKO Iwona, PROSNAKOWA Joanna, *Ocena warunków profilaktycznych dotyczących ekspozycji i przechowywania zbiorów w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1987, XXXI, s. 181–199
- KEHL Jerzy, ROMANOWICZOWA Aldona, WODZIŃSKA Maria, *Rozwój naukowego aspektu działań konserwatorskich w dziejach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1987, XXXI, s. 161–180
- KISS Zsolt, *Rzymski portret chłopca ze zbiorów Muzeum Narodowego*, 1967, XI, s. 89–95
- KISS Zsolt, *Un portrait inconnu d'Alexandre le Grand au Musée National de Varsovie*, 1974, XVIII, s. 111–125
- KISS Zsolt, *Sur un portrait de Maximin le Thrace au Musée National de Varsovie*, 1977, XXI, s. 139–149
- KISS Zsolt, *Un portrait retrouvé d'Alexandre le Grand*, 1978, XXII, s. 69–77
- KISS Zsolt, *Quatre portraits impériaux sur verre au Musée National de Varsovie*, 1979, XXIII, s. 79–89
- KISS Zsolt, *Un barbare – portrait ou tête idéalisée?*, 1981, XXV, s. 171–176
- KISS Zsolt, *Médée sur deux lampes romaines du Musée National de Varsovie*, 1984, XXVIII, s. 35–41
- KISS Zsolt, *Domitia Lucilla ou Sabina?*, 1984, XXVIII, s. 43–61
- KISS Zsolt, *Un relief romain tardif à Dongola*, 1986, XXX, s. 41–46
- KISS Zsolt, *Les ampoules de St Ménas au Musée National de Varsovie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 131–138
- KLESSMANN Rüdiger, *Jan Białostocki starb. Grosser Gelehrter, mit Braunschweig verbunden („Braunschweiger Zeitung”, 30 XII 1988)*, 1991, XXXV, s. 101–102
- KODUROWA Aleksandra, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w Oddziałach. Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni*, 1985, XXIX, s. 189–191
- KODUROWA Aleksandra, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni*, 1985, XXIX, s. 211
- KOJDECKI Józef, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 354–357
- KOŁODKO Monika, *Stele Nowego Państwa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1979, XXIII, s. 7–39
- KOŁODZIEJCZYK Kamila, *Plecionki staroegipskie w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1963, VII, s. 75–107
- KOŁODZIEJCZYK Kamila, *Problem ceramiki chrześcijańskiej z Nubii*, 1966, X, s. 83–98
- KOŁOSZYŃSKA Irena, *Pamiętnik Ludomira Sleńdzińskiego. Lata 1889–1962*, 1972, XVI, s. 455–506
- KOŁOSZYŃSKA Irena, *Zespół prac Aleksandra Szturmana w Muzeum Narodowym w Warszawie. Sylwetka artysty*, 1973, XVII, s. 391–425
- KOŁOSZYŃSKA Irena, *Benedykt Kubicki, malarz i pedagog*, 1975, XIX, s. 659–686
- KOŁOSZYŃSKA Irena, *Michał Rouba. Zarys działalności twórczej*, 1982, XXVI, s. 373–459
- KOŁOSZYŃSKA Irena, *Adolf Popławski – malarz, grafik, rysownik, pedagog*, 1986, XXX, s. 275–307
- KOŁOSZYŃSKA Irena, *O twórczości Wandy Krasnodębskiej-Reicherowej*, 1988, XXXII, s. 409–441
- KOŁOSZYŃSKA Irena, KOPYDŁOWSKA Aleksandra, *Kazimierz Kwiatkowski – malarz, pedagog, konserwator*, 1984, XXVIII, s. 273–327
- KOPYDŁOWSKI Bogusław, *Uwagi o złotnictwie warszawskim okresu Oświecenia*, 1957, II, s. 469–528
- KOPYDŁOWSKI Bogusław, *Akcja ratowania zabytków złotniczych*, 1960, V, s. 359–397
- KORNIŁOW Piotr, *Jerzy Hoppen w Kazaniu (ze wspomnień)*, 1977, XXI, s. 293–300

- KOSSAKOWSKA-SZANAJCA Zofia, MAJEWSKA-MASZKOWSKA Bożena, *Widoki zamku łańcuckiego*, 1968, XII, s. 181–212
- KOTKOWSKA-BAREJA Hanna, *Po wystawie Wacława Szymanowskiego (1859–1930)*, 1983, XXVII, s. 339–361
- KOTKOWSKA-BAREJA Hanna, *Ceramika Pabla Picasso w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1984, XXVIII, s. 329–349
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Bibliografia Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1938, I, s. 69–102
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Malarstwo warszawskie w latach 1815–1850. Podłoże rozwoju*, 1962, VI, s. 189–371
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 348–354
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Wspomnienia z okresu wojny, okupacji i pierwszych miesięcy po wyzwoleniu (1939–1945)*, 1967, XI, s. 279–298
- [KRYSZTAŁ Bronisław], *O działalności artystycznej i naukowej Bronisława Krystalla na podstawie rozmów oraz literatury istniejącej na powyższy temat*, 1971, XV, 2, s. 223–277
- KRZYMUSKA-FAFIUS Zofia, *Kilka zachodniopomorskich rzeźb po-premonstratenckich. Przyczynek do badań sztuki półwyspu Bałtyku II połowy XIV w.*, 1992, XXXVI, s. 235–257
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Ikona rodziny Sewerów na monetach rzymskich jako wyraz sztuki rzymskiej na przełomie II i III wieku*, 1957, II, s. 175–252
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Monety Antiochii Pizydyskiej*, 1959, IV, s. 239–280
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Zygmunt Wdowiszewski – wspomnienie pośmiertne. Bibliografia prac Zygmunta Wdowiszewskiego*, 1980, XXIV, s. 399–410
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Anna Szemiothowa – wspomnienie pośmiertne. Bibliografia prac Anny Szemiothowej*, 1980, XXIV, s. 411–417
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Z powojennych dziejów Gabinetu Monet i Medali*, 1987, XXXI, s. 45–62
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Forma do odlewania monet znaleziona w Egipcie*, 1988, XXXII, s. 81–91
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Medale papieskie w zbiorach Gabinetu Monet i Medali Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1988, XXXII, s. 217–289
- KUBIŃSKA Jadwiga, *Une stèle funéraire d'Asie Mineure au Musée National de Varsovie*, 1970, XIV, s. 161–166
- KULEJOWSKA Irena, *Portrety Antona Graffa w zbiorach muzeów polskich*, 1969, XIII, 2, s. 261–298
- KUNCZYŃSKA-IRACKA Anna, *Nieznany ludowy drzeworyt świętej Anny Samotrzeciej*, 1992, XXXVI, s. 353–367
- KWIATKOWSKI Kazimierz, *Portret Damy z gronostajem Leonarda da Vinci w świetle badań technicznych*, 1957, II, s. 531–583
- LASKOWSKA-KUSZTAŁ Ewa, *Uwagi na temat datowania kilku fragmentów architektonicznych z Edfu*, 1974, XVIII, s. 23–49
- LASKOWSKA Irena Maria, *Cykl obrazów z drugiej połowy XVII wieku z kościoła Dominikanów p.w. św. Jacka w Warszawie*, 1964, VIII, s. 253–303
- LENART Bonawentura, *Montowanie rysunków i rycin na wolnym zapleczu*, 1958, III, s. 557–568
- LICHOCKA Barbara, *Les portraits d'Agrippina Major sur les monnaies romaines*, 1984, XXVIII, s. 7–33
- LIPIŃSKA-BOŁDOK Jadwiga, *Skarabeusze egipskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego (Zbiory Czartoryskich) w Krakowie*, 1959, IV, s. 39–91
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Michał Tyszkiewicz – kolekcjoner sztuki starożytnej*, 1970, XIV, s. 461–469
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Rozwój egiptologii w Polsce*, 1974, XVIII, s. 401–416
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Dwa złote pierścienie egipskie ze zbiorów Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1980, XXIV, s. 63–67
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Posążek starożytnego skryby egipskiego*, 1982, XXVI, s. 117–121
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Deir el-Bahari – świątynia Totmesa III. Cztery sezony prac terenowych (1978–1982)*, 1984, XXVIII, s. 459–463
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Deir el-Bahari – świątynia Totmesa III. Sezony V i VI (1982/83 i 1983/84)*, 1986, XXX, s. 355–358
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Egipska stela grobowa z Luwru w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1987, XXXI, s. 223–237
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Deir el-Bahari – świątynia Totmesa III. Sezony VII, VIII, IX (1984/85, 1985/86, 1986/87)*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 617–623
- LIPKOWA Gabriela, *Ciekawsze prace konserwatorskie dokonane w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie w okresie ostatnich 25 lat*, 1971, XV, 2, s. 343–403

- LORENTZ Stanisław, *Przedmowa w języku polskim* [dotyczy programu „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie”], 1938, I, s. V
- LORENTZ Stanisław, *Przedmowa w języku francuskim* [dotyczy programu „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie”], 1938, I, s. VI
- LORENTZ Stanisław, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, 1938, I, s. 1–68, 1 tablica, 3 plany
- LORENTZ Stanisław, *Muzeum Narodowe w Warszawie w latach 1939–1954*, 1957, II, s. 7–98
- LORENTZ Stanisław, *Dzieje Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1962, VI, s. 7–132
- LORENTZ Stanisław, *Słowo wstępne* [dotyczy wystawy „Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku”], 1964, VIII, s. 5–7
- LORENTZ Stanisław, *Pięciolecie współpracy między muzeami Warszawa – Olsztyn 1958–1962*, 1965, IX, s. 297–332
- LORENTZ Stanisław, *Z dziejów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1965, IX, s. 335
- LORENTZ Stanisław, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 336–344
- LORENTZ Stanisław, *Słowo wstępne* [dotyczy wystawy „Widoki architektoniczne w malarstwie polskim 1780–1880”], 1968, XII, s. 5
- LORENTZ Stanisław, *Wstęp* [dotyczy Ośrodka Badań nad Portretem Polskim], 1969, XIII, I, s. 5–10
- LORENTZ Stanisław, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975*, 1976, XX, s. 405–419
- LORENTZ Stanisław, *Wystawy obrazujące zniszczenia Warszawy*, 1976, XX, s. 583–591
- LORENTZ Stanisław, *Notatka o wizycie generała Eisenhowera*, 1976, XX, s. 598
- LORENTZ Stanisław, *Muzeum Narodowe w Warszawie*, 1985, XXIX, s. 7–145
- LORENTZ Stanisław, *Docent Stanisław Gebethner 4 XII 1897–2 VII 1984*, 1986, XXX, s. 397–399
- LORENTZ Stanisław, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 11–13
- LORENTZ Stanisław, *Tadeusz Dobrzeński. W 45-lecie pracy naukowej w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1992, XXXVI, s. 7–9
- LORENTZ Stanisław, MILICER Ewa, ZAŁĘSKI Krzysztof, Mgr Jadwiga Jaworska *16 XII 1905–8 X 1984*, 1986, XXX, s. 401–405
- ŁOMNICKA-ŻAKOWSKA Ewa, *Pieter Schenk – mistrz sztuki czarnej (Mezzotinty Pietera Schenka w Muzeum Narodowym w Warszawie)*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 269–350
- ŁOMNICKA-ŻAKOWSKA Ewa, *Szytychowane ilustracje do zbioru Sielanki polskie z różnych autorów zebrane... z 1778 r. Zagadnienie zgodności tekstu z obrazem*, 1992, XXXVI, s. 381–402
- ŁOZINSKI Jerzy Z., *Jan Białostocki 1921–1988* („Życie Warszawy”, 20 XII 1988), 1991, XXXV, s. 103–104
- ŁUKASIAK Elżbieta, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy organizowane przez Muzeum Narodowe w Warszawie za granicą*, 1976, XX, s. 563–582
- ŁYCKOWSKA Krystyna, *Pieczenie babilońsko-asyryjskie*, 1963, VII, s. 5–22
- MAJEWSKA Aleksandra, *Życie i działalność naukowa Jeana François Champolliona*, 1974, XVIII, s. 395–400
- MAJEWSKA Aleksandra, *Posąg boga Amona ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1988, XXXII, s. 7–24
- MAJEWSKA Aleksandra, *Rzeźba kapłana egipskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 75–89
- MAKOWIECKA Elżbieta, *Wstępny raport z badań wykopaliskowych w Kellii w 1981 r.*, 1984, XXVIII, s. 485–493
- MAKOWIECKA Elżbieta, *Raport z dwóch kampanii wykopaliskowych 1981 i 1982 w Kellii w Egipcie*, 1985, XXIX, s. 425–446
- MAKOWIECKA Elżbieta, *Sprawozdanie z sezonu badawczego w Kellii w Egipcie – 1984*, 1988, XXXII, s. 457–471
- MAKOWIECKA Elżbieta, *Sprawozdanie z sezonu badawczego w Kellii w Egipcie – 1985*, 1988, XXXII, s. 473–487
- MARCONI Bohdan, *I. Zdejmowanie powierzchniowych przemalowań pod kontrolą promieni nadfioletowych. II. Badanie spektralne i mikrochemiczne barwników obrazu z w. XVI „Św. Rodzina z jagnięciem”, kopii z Rafała*, 1938, I, s. 151–158, tabl. XXXIX–XLII
- MARCONI Bohdan, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 379–381
- MARCONI Bohdan, *Wspomnienia z lat 1939–1945*, 1967, XI, s. 269–277
- MARKIEWICZ Maria, *Ze studiów nad arrasami flamandzkimi z pierwszej połowy XVI wieku*, 1957, II, s. 411–440

- MARKIEWICZ Maria, *Ze studiów nad XIV-wieczną rzeźbą mazowiecką*, 1964, VIII, s. 91-107
- MARKIEWICZÓWNA Maria, *Obraz Fr. Rijckhals'a „Wyprawa na strych”*, 1938, I, s. 141-144, tabl. XXXI-XXXII
- MARTENS Małgorzata, *Księga jako motyw ikonograficzny w malarstwie ściennym w katedrze w Faras*, 1974, XVIII, s. 309-335
- MATUSZAKAJTE Maria, *Wizerunek Stanisława Radziwiłła*, 1978, XXII, s. 81-116
- MELBECHOWSKA-LUTY Aleksandra, *O przemianach w rzeźbiarstwie polskim XIX wieku i twórczości Kazimierza Ostrowskiego*, 1992, XXXVI, s. 403-421
- MICHAŁSKI Sergiusz, *Patriot – und Europäer im Denken und Handeln. Zum Tod von Jan Białostocki („Neue Züricher Zeitung”, 5 I 1989)*, 1991, XXXV, s. 105-107
- MICHAŁKOWA Janina, *Wystawy i publikacje Galerii Sztuki Obcej*, 1987, XXXI, s. 63-77
- MICHAŁKOWA Janina, *Jan Białostocki w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1991, XXXV, s. 5-7
- MICHAŁOWSKI Janusz Maciej, *Przypisywane Norblinowi widoki architektoniczne w zbiorach Kórnickich w świetle materiału porównawczego*, 1968, XII, s. 81-113
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Galeria Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1957, II, s. 101-138
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Wykopiska archeologiczne Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1958, III, s. 7-51
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Badania naukowe nad starożytnością w Muzeum Narodowym w latach 1946-1961*, 1962, VI, s. 133-164
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Formation du personnel scientifique dans les musées archéologiques. Septième conférence générale du conseil international des musées, The Metropolitan Museum of Art New York 1965*, 1967, XI, s. 7-18
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Sesja Champollionowska w Muzeum Narodowym w Warszawie 20 XII 1972. Zagajenie*, 1974, XVIII, s. 393-394
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Sztuka starożytna na wystawie „Warszawa oskarża”*, 1976, XX, s. 592-593
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Études sur les tendances actuelles dans la pratique des fouilles archéologiques. Suggestions et idées générales pour l'établissement des „musées-sites”*, 1980, XXIV, s. 345-355
- MIKOŃSKI Tomasz, *Historia dwóch warszawskich zbiorów zabytków antycznych: kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego i Michała Ludwika Paca*, 1984, XXVIII, s. 401-455
- MIŁOBĘDZKA Joanna, *Krajobrazy Chrystiana Breslauera*, 1964, VIII, s. 377-406
- MISZCZAK Stefan, *Opracowanie konstrukcji podłoża (pudła) pod malowidła ścienne z Faras oraz opakowania do transportu*, 1965, IX, s. 255-259
- MŁYNARCZYK Jolanta, *Terakotowe lampki oliwne z Tell Atrib*, 1974, XVIII, s. 145-185
- MORAWIŃSKA Agnieszka, *Wystawa malarstwa polskiego w RFN*, 1981, XXV, s. 295-304
- MORAWIŃSKA Agnieszka, *Polski symbolizm*, 1987, XXXI, s. 467-498
- MROZIŃSKA Maria, *Caritas z kręgu Francesca dei Rossi zwanego Salviati*, 1957, II, s. 585-603
- MROZIŃSKA Maria, *Wystawy w Dziale Grafiki Obcej*, 1958, III, s. 471-504
- MROZIŃSKA Maria, *Collections des gravures de Rembrandt en Pologne*, 1958, III, s. 554-556
- MROZIŃSKA Maria, *Dwa rysunki J. H. Fragonarda na tematy z życia rodzinnego*, 1960, V, s. 7-22
- MROZIŃSKA Maria, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 382
- MROZIŃSKA Maria, *Wspomnienia z czasów okupacji*, 1966, X, s. 519-527
- MYSZOR Wincenty, *Symbolika perły w utworach gnostyków i manichejczyków*, 1992, XXXVI, s. 41-48
- MYŚLIWIEC Karol, *O niektórych egipskich modelach rzeźbiarskich z Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1970, XIV, s. 63-77
- MYTARIEWA Kira, *O wzajemnych kontaktach Wileńskiej Szkoły Malarstwa i Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu*, 1972, XVI, s. 251-287
- MYTARIEWA Kira, *Związki Wańkowicza i Smokowskiego z petersburską Akademią Sztuk Pięknych po ich wyjeździe z Petersburga*, 1973, XVII, s. 337-343
- MYTARIEWA Kira, *Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki w Petersburgu*, 1973, XVII, s. 345-352
- NIEDUZIAK Ireneusz, *Herb emira Qurqumāsa na tle heraldyki mamelukiej*, 1982, XXVI, s. 171-206
- NIESIOŁOWSKA-ROTHERTOWA Zofia, *Portret Tomasza Zamoyskiego na tle ksiąg. Próba interpretacji*, 1957, II, s. 359-380
- NITKA Krystyna, *Przedstawienia Besa w zbiorach Muzeum Narodowego*, 1970, XIV, s. 7-44

- NIWIŃSKI Andrzej, „Domki dusz” i tace ofiarne z Edfu w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, 1981, XXV, s. 65–108
- NOWAK Zofia, *Zbiory Leona Franciszka Goldberg-Górskiego*, 1966, X, s. 423–470
- NOWAK Zofia, *Portrety Stanisława Szczęsnego Potockiego i jego rodziny malowane przez Jana Chrzyciela Lampiego Starszego*, 1973, XVII, s. 299–336
- NOWAK Zofia Aleksandra, *Wystawa Marcina Zaleskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1986, XXX, s. 311–327
- NYKEL Zbigniew, *Dzieje Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie do roku 1945*, 1981, XXV, s. 241–275
- OBIDZIŃSKA-WANIEWSKA Janina, *Antoni Wincenty Rogoziński malarz warszawski*, 1971, XV, 2, s. 181–219
- OLGYAY-STAWIKOWSKA Kinga, *Cztery tkaniny staroperuwiańskie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1983, XXVII, s. 7–23
- OLGYAY-STAWIKOWSKA Kinga, *Genueńskie mezzari na tle europejskiej produkcji tkanin drukowanych*, 1983, XXVII, s. 151–170
- OLGYAY-STAWIKOWSKA Kinga, *Wetniane tkaniny koptyjskie a wczesna historia tkactwa wzorzystego*, 1985, XXIX, s. 253–325
- OSTROWSKI Janusz, *Portret fajumski ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1966, X, s. 13–21
- OTTO Maria, *Krakowska Vanitas w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1992, XXXVI, s. 209–219
- PACEK Maria, *Odnalezienie fragmentu złotej phiale greckiej*, 1963, VII, s. 109–123
- PARANDOWSKI Piotr, *Rzymski sarkofag dziecięcy w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1970, XIV, s. 235–249
- PAWLICKI Franciszek, *Egipskie sistra*, 1974, XVIII, s. 7–21
- PAWLICKI Franciszek, *Urny kanopskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1981, XXV, s. 109–132
- PAWŁOWSKA Magdalena, *O portretach polskich Angeliki Kauffmann*, 1969, XIII, 2, s. 73–144
- PENKALA Barbara, *Przyczyny niszczenia kamiennych elementów zabytkowych z Faras*, 1970, XIV, s. 411–429, 1 tablica
- PENKALA Barbara, PACZEK Kazimierz, *Kamieniarka Pałacu w Łazienkach. Obecny stan zachowania i problemy związane z jej zabezpieczeniem*, 1971, XV, 2, s. 405–444
- PETROW Zofia, *Wystawa „Warszawa oskarża”. Notatka prasowa i głosy prasy*, 1976, XX, s. 652–657
- PETROW Zofia, *Wystawa Ruiny Warszawy, rysunki – akwarele – gwasze. Notatka prasowa i głosy prasy*, 1976, XX, s. 660–664
- PETROW Zofia, *Wystawy „Lata wojny w obrazach i rysunkach”, „Warszawa 1945 roku w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka”, „Zbrodnie niemieckie w Polsce”, „Warszawa 1945 roku w rysunkach Tadeusza Kulisiewicza”. Głosy prasy*, 1976, XX, s. 664–675
- PIETRZYKOWSKI Michał, *Hermes na baranie. Grupa rzeźbiarska z Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1970, XIV, s. 169–233
- PIWKOWSKI Włodzimierz, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w Oddziałach. Muzeum w Nieborowie i Arkadii*, 1985, XXIX, s. 191
- PIWKOWSKI Włodzimierz, *Manufaktura majoliki w Nieborowie*, 1985, XXIX, s. 369–421
- PIWKOWSKI Włodzimierz, *Et in Arcadia ego. Program Arkadii nieborowskiej na przełomie XVIII/XIX wieku i dzisiaj*, 1987, XXXI, s. 95–160
- PIWKOWSKI Włodzimierz, *Konstanty Aleksandrowicz, warszawski malarz-portrecista z ostatniej ćwierci XVIII wieku*, 1987, XXXI, s. 391–465
- PIWKOWSKI Włodzimierz, *Dwór Nieborowski w Nieborowie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 235–267
- PŁĄŻEWSKA Magdalena, *Warszawski salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, 1966, X, s. 297–422
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Sesje naukowe poświęcone zagadnieniom sztuki i muzealnictwa na Mazowszu*, 1964, VIII, s. 515–520
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w Oddziałach. Pałac w Wilanowie*, 1985, XXIX, s. 183
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w Oddziałach. Podchorążówka w Łazienkach*, 1985, XXIX, s. 188–189
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Obcej*, 1985, XXIX, s. 203–205

- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Zdobniczej*, 1985, XXIX, s. 205–206
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Współczesnej*, 1985, XXIX, s. 207–208
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Gabinet Monet i Medali*, 1985, XXIX, s. 208
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy zorganizowane przez Muzeum Narodowe w Warszawie za granicą*, 1985, XXIX, s. 212–218
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Działalność Muzeum Narodowego w Warszawie i Oddziałów w roku 1987, 1989–1990*, XXXIII–XXXIV, s. 679–696
- PŁOMIŃSKA Małgorzata, *Działalność Muzeum Narodowego i Oddziałów w roku 1988, 1989–1990*, XXXIII–XXXIV, s. 697–711
- POLACZEK-ZDANOWICZ Krystyna, *Figurki orantek koptyjskich pochodzące z polsko-francuskich wykopalisk w Edfu*, 1974, XVIII, s. 187–211
- POMORSKA Irena, *Uszebti w zbiorach polskich Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego (Zbiory Czartoryskich) w Krakowie i dawnej kolekcji goturowskiej*, 1959, IV, s. 93–175
- POMORSKA Irena, *Kartonaż z Muzeum Narodowego w Warszawie nr inw. 17330*, 1963, VII, s. 53–74
- POMORSKA Irena, *Uszebti w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i Muzeum Narodowego (Zbiory Czartoryskich) w Krakowie*, 1967, XI, s. 19–51
- POPŁONYK Urszula, *Scenographia urbium Silesiae Fryderyka Bernarda Wernera*, 1972, XVI, s. 145–210
- POPŁONYK Urszula, *Widoki miast polskich Fryderyka Bernarda Wernera*, 1975, XIX, s. 403–475
- POPŁONYK Urszula, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawy w gmachu głównym*, 1976, XX, s. 420–500
- POPŁONYK Urszula, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w Oddziałach. Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni*, 1976, XX, s. 509–512
- POPŁONYK Urszula, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w Oddziałach. Muzeum w Nieborowie i Arkadii*, 1976, XX, s. 512–516
- POPŁONYK Urszula, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w Oddziałach. Muzeum w Łowiczu*, 1976, XX, s. 516–526
- [POPŁONYK Urszula], *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w terenie. Dział Wydawniczy*, 1976, XX, s. 559
- POPŁONYK Urszula, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w terenie. Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni*, 1976, XX, s. 560–561
- POPŁONYK Urszula, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w terenie. Muzeum w Nieborowie i Arkadii*, 1976, XX, s. 561–562
- POPŁONYK Urszula, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w terenie. Muzeum w Łowiczu*, 1976, XX, s. 562–563
- POPŁONYK Urszula, *Ryciny G. B. Probst do latarni magicznej*, 1983, XXVII, s. 73–133
- POPŁONYK Urszula, *Panoramy miast według rysunków F. B. Wernera wydane przez oficynę Probstów w Augsburgu*, 1986, XXX, s. 97–163
- POPŁONYK Urszula, *Publikacje Jadwigi Jaworskiej*, 1986, XXX, s. 406–410
- POPZĘCKA Maria, *Jan Białostocki („Przegląd Katolicki”, nr 4, 29 I 1989)*, 1991, XXXV, s. 109–112
- PORĘBSKI Mieczysław, *Jan Białostocki 1921–1988 („Tygodnik Powszechny”, 21 V 1989)*, 1991, XXXV, s. 113–116
- POTOCKA Zofia, *Antykwiariat „Miniatura”. Wspomnienia*, 1967, XI, s. 195–221
- RATKOWSKA Paulina, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 77–79
- RATKOWSKA Paulina, *Skrzydła kwadryptyku z legendą św. Jana Chrzcziciela. Nieznany zabytek stylu franko-gotyckiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1971, XV, 1, s. 313–348
- RATKOWSKA Paulina, *Atlanci chrześcijańscy w sztuce romańskiej*, 1992, XXXVI, s. 89–104
- RATKOWSKA Paulina (oprac.), *Bibliografia prac doc. dra Tadeusza Dobrzeńckiego*, 1992, XXXVI, s. 423–426
- RATYŃSKI Zbigniew, *Krzyże pektoralne z Faras w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1980, XXIV, s. 147–172
- REICHE Andrzej, *Dwa sumeryjskie dokumenty administracyjne z archiwum w Dreheim*, 1981, XXV, s. 55–64

- REICHE Andrzej, *Kolekcja sumeryjskich tabliczek klinowych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1982, XXVI, s. 91–115
- REICHE Andrzej, *Wykopaliska na wyspie Bidżan w Iraku*, 1987, XXXI, s. 201–219
- REICHE Andrzej, *Polskie wykopaliska w rejonie Eski Mosul w północnym Iraku w latach 1984–1987*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 653–671
- REKUICKI Jerzy, *Egipskie stoły ofiarne*, 1977, XXI, s. 19–74
- REKUICKI Jerzy, *Meroickie stoły ofiarne*, 1980, XXIV, s. 101–122
- RODZIEWICZ Elżbieta, *Aleksandryjska plakietka z kości z przedstawieniem Nereidy*, 1965, IX, s. 119–130
- RODZIEWICZ Elżbieta, *Późnoantyczny relief z kości słoniowej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1967, XI, s. 123–141
- RODZIEWICZ Elżbieta, *Orientalne i wczesnogreckie wyroby z kości słoniowej*, 1970, XIV, s. 91–148
- RODZIEWICZ Elżbieta, *Greckie wyroby z kości słoniowej okresu klasycznego*, 1974, XVIII, s. 59–110
- RODZIEWICZ Mieczysław, *Asklepios i Herakles w Muzeum Narodowym w Warszawie. Problemy redukcji skali kopii rzymskich na przykładach statuetek marmurowych*, 1965, IX, s. 139–160
- RODZIEWICZ Mieczysław, *Grecko-rzymska rzeźba kobiety na tronie odkryta w Królikarni w 1964 roku*, 1966, X, s. 47–55
- RODZIEWICZ Mieczysław, *Marmurowa główka Rzymianina w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1966, X, s. 57–62
- RODZIEWICZ Mieczysław, *Terakotowe kraty okienne z Faras*, 1967, XI, s. 143–174
- RODZIEWICZ Mieczysław, *Struikowe statuetki z polskich wykopalisk w Tell Atrib*, 1970, XIV, s. 79–88
- RODZIEWICZ Mieczysław, *Fragment późnoantycznej tacy z Edfu*, 1970, XIV, s. 251–260
- ROMANOWICZ Aldona, *Konserwacja obrazu Trójca Święta*, 1971, XV, 2, s. 313–341
- ROMANOWICZOWA Aldona, *Z zagadnień konserwacji sztuki gotyckiej Mazowsza*, 1964, VIII, s. 109–128
- ROSTWOROWSKI Marek, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 81
- ROTTERMUND Andrzej, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 83–86
- RUBASZKIEWICZ Krystyna, *Klub Młodych Przyjaciół Muzeum (1963–1983)*, 1985, XXIX, s. 219–232
- RUSZCZYC Barbara, *Egipskie naczynia predynastyczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1966, X, s. 7–11
- RUSZCZYC Barbara, *Wykopaliska polsko-koptyjskie na komie Sidi Youssuf w Tell Atrib*, 1986, XXX, s. 331–353
- RUSZCZYC Barbara, *Wykopaliska w Tell Atrib w roku 1984*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 673–676
- RUSZCZYC Barbara, ZDROJEWSKA Wanda, *Galeria Sztuki Starożytnej*, 1987, XXXI, s. 9–44
- RUSZCZYC Barbara, ZDROJEWSKA Wanda, *Galeria Sztuki Starożytnej*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 713–725
- RUSZCZYC Ferdynand B., *Grafika użytkowa w twórczości Ferdynanda Ruszczyca*, 1986, XXX, s. 215–274
- RUSZCZYCÓWNA Barbara, *Grobowiec dostojnika Izi*, 1958, III, s. 53–76
- RUSZCZYCÓWNA Barbara, *Tekst hieroglificzny autobiografii Izi, nomarchy Edfu*, 1958, III, s. 545–548
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Obraz Mikołaja Łomtiewa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1957, II, s. 771–778
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Obraz Oplakiwania z kolegiaty w Pułtusku*, 1964, VIII, s. 129–166
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu*, 1964, VIII, s. 167–208
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Portrety Kasińskich w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1966, X, s. 205–294
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, 1969, XIII, 1, s. 151–269
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Trzy portrety polskiej poetki XVII wieku (Anna ze Stanisławskich Zbąska)*, 1969, XIII, 1, s. 321–363
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Obraz Matki Boskiej Różańcowej w Sandomierzu. Jego geneza i treść historyczna*, 1971, XV, 2, s. 41–73
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Zapomniane sobieszciana warszawskie*, 1971, XV, 2, s. 93–135
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Nieznany portret księżnej Anny Radziwiłłowej*, 1975, XIX, s. 285–325
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Podkomorzowie Wielcy Koronni*, 1975, XIX, s. 327–355
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów*, 1976, XX, s. 5–119
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Z badań nad ikonografią Władysława Jagiełły i Zygmunta Augusta*, 1979, XXIII, s. 211–260
- RUSZCZYCÓWNA Janina, *Ikonaografia Jana III Sobieskiego. Wybrane zagadnienia*, 1982, XXVI, s. 209–307

- RYL-PREIBISZ Ida, *Chrześcijańskie kapitele z Faras ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1970, XIV, s. 339-388
- RYX Alina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945-1975. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Obcej*, 1976, XX, s. 554-556
- RYX Alina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945-1975. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Zdobniczej*, 1976, XX, s. 556-557
- RYX Alina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945-1975. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Współczesnej*, 1976, XX, s. 557-558
- SADURSKA Anna, *Epitafium greckie z XII w. w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1958, III, s. 173-179
- SADURSKA Anna, *Greckie epitafia metryczne w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1959, IV, s. 177-208
- SADURSKA Anna, *Le théâtre sur l'eau de Łazienki („amphithéâtre”) et le programme de son décor*, 1984, XXVIII, s. 83-104
- SARNOWSKA-JACKOWSKA Krystyna, *O zbiorze malarstwa europejskiego Stanisława Jackowskiego*, 1977, XXI, s. 199-236
- SAUERLÄNDER Willibald, *Kunst ist vor dem Gold. Zum Tod von Jan Białostocki* („Süddeutsche Zeitung”, 30 XII 1988), 1991, XXXV, s. 117-118
- SAWICKA Stanisława, *Dwie włoskie karty „tarocchi” w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1957, II, s. 605-624
- SAWICKA Stanisława, *Collectiones des dessins de Rembrandt en Pologne*, 1958, III, s. 551-553
- SIENKIEWICZ Jerzy, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 344-348
- SKALSKA Lija, *Portrety rodziny Kaczkowskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i malarz Klemens Iwaszkiewicz*, 1969, XIII, 2, s. 299-315
- SKALSKA Lija, *Konrad Krzyżanowski – lata studiów w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w świetle materiałów archiwalnych*, 1972, XVI, s. 407-439
- SKALSKA Lija, *Józef Mańkowski – materiały do życia i twórczości*, 1973, XVII, s. 353-390
- SKALSKA Lija, *Kazimierz Stabrowski – lata studiów i początki działalności twórczej*, 1975, XIX, s. 575-657
- SKALSKA-MIECIK Lija, *Pokłosie wystawy monograficznej Stanisława Lentza*, 1978, XXII, s. 171-193
- SKALSKA-MIECIK Lija, *Twórczość Aleksandra Stankiewicza*, 1981, XXV, s. 205-238
- SKALSKA-MIECIK Lija, *Julia Stabrowska – zapomniana rzeźbiarska*, 1983, XXVII, s. 265-287
- SKALSKA-MIECIK Lija, *Wystawa monograficzna Konrada Krzyżanowskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1983, XXVII, s. 309-337
- SKALSKA-MIECIK Lija, *Echa sztuki rosyjskiej w twórczości warszawskich modernistów*, 1984, XXVIII, s. 125-172
- SKUBISZEWSKI Piotr, *Jan Białostocki – obituary* („The Burlington Magazine”, vol. CXXXI, nr 1035, June 1989), 1991, XXXV, s. 119-121
- SKULIMOWSKA Zofia, *Z problematyki ikonografii instrumentów muzycznych na monetach greckich i rzymskich*, 1965, IX, s. 131-137
- SMOLEŃSKA Józefina, *Śląskie kafle średniowieczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1975, XIX, s. 265-283
- SMOLEŃSKA Józefina, *Preludium Powstania Styczniowego*, 1979, XXIII, s. 373-379
- SOKOŁOWSKA Alina, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 374-376
- SOMMERFELD-SARNOWSKA Wanda, *Wspomnienia o Muzeum Narodowym*, 1965, IX, s. 376-379
- SROCZYŃSKA Krystyna, *Kopie Vogla z widoków Warszawy Canaletta*, 1957, II, s. 281-325
- SROCZYŃSKA Krystyna, *Podwarszawskie rezydencje magnackie w obrazach Zygmunta Vogla*, 1964, VIII, s. 345-376
- SROCZYŃSKA Krystyna, *Pokłosie olsztyńskiej wystawy „Grunwald w sztuce”*, 1964, VIII, s. 479-503
- SROCZYŃSKA Krystyna, *Inaczej o Januarym Suchodolskim*, 1983, XXVII, s. 171-263
- SROCZYŃSKA Krystyna, *O wizerunkach Januarego Suchodolskiego*, 1984, XXVIII, s. 111-122
- STARZYŃSKI Juliusz, *Madonna Pinturicchia w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1938, I, s. 125-134, tabl. XXI-XXVI
- STEFAŃSKA Hanna, *Fragment sarkofagu ze sceną zaślubin z Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1967, XI, s. 107-121
- STOPCZYK Stanisław, *Romantyzm niemiecki w rysunkowych zbiorach Muzeum Narodowego. Na marginesie wystawy „Z epoki romantyzmu”*, 1958, III, s. 525-541

- SUCHODOLSKA Maria, *Wystawy w Dziale Grafiki Polskiej*, 1958, III, s. 459–470
- SUCHODOLSKA Maria, *Wystawa Aleksandra Orłowskiego*, 1960, V, s. 399–409
- SUCHODOLSKA Maria, *Widoki architektoniczne w rysunkach i akwarelach 1780–1880. Analiza koncepcji wystawy i jej naukowe osiągnięcia*, 1968, XII, s. 7–32
- SZAFRAŃSKI Zbigniew Eugeniusz, *Problematyka stel z Drugiego Okresu Przejściowego pochodzących z Edfu w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1980, XXIV, s. 7–62
- SZCZEŚNIEWSKA-OCHNIO Monika, *Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1982, XXVI, s. 7–88
- SZEMIOTHOWA Anna, *Nieznana tetradrachma cesarza Augusta bita w Antiochii Syryjskiej*, 1957, II, s. 727–733
- SZEMIOTHOWA Anna, *Zbiór pieczęci bizantyjskich Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1958, III, s. 181–240
- SZEMIOTHOWA Anna, *Historia powstania Działu Numizmatyki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1958, III, s. 335–351
- SZEMIOTHOWA Anna, *Monety Olbii w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1963, VII, s. 125–184
- SZPAKOWSKI Andrzej, *Spółeczno-oświatowe wyniki wystawy jubileuszowej „Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku”*, 1964, VIII, s. 505–514
- SZTETYŁŁO Zofia, *Przedstawienie figuralne na stemplach amfor z polskich wykopalisk archeologicznych*, 1963, VII, s. 185–209
- SZTETYŁŁO Zofia, *Stemplowane imadła amfor greckich z wykopalisk polskich w Mirmeki na Krymie z 1958 roku*, 1965, IX, s. 93–117
- ŚWIĄTKOWSKI Henryk, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w Oddziałach. Muzeum w Łowiczu*, 1985, XXIX, s. 191–196
- ŚWIECHOWSKI Zygmunt, *A jednak Hildegarda*, 1992, XXXVI, s. 105–118
- TKACZOW Barbara, *Lapidarium wilanowskie*, 1970, XIV, s. 471–479
- TRZECIAK Przemysław, *He Deutera Parousia. O ikonografii Sądu Ostatecznego w Gdańsku*, 1992, XXXVI, s. 191–207
- VINCENZ Andrzej, *O Januszku*, 1991, XXXV, s. 15–30
- VRIES Lyckle de, *In memoriam. Jan Białostocki* („Universiteitskrant”, Groningen, 18 – 19 I 1989), 1991, XXXV, s. 123–124
- WALICKI Michał, *Nowe nabytki w dziale polskiej sztuki cechowej*, 1938, I, s. 117–124, tabl. IX–XX
- WALICKI Michał, *Nieznany obraz Jana de Bray*, 1938, I, s. 135–139, tabl. XXVII–XXX
- WALICKI Michał, *Nieznane dzieło Lenaerta Bramera*, 1957, II, s. 707–720
- WANIEWSKA Janina, *Portrety Jana Tarły*, 1973, XVII, s. 249–298
- WANIEWSKA Janina, *Portrety rodziny Walickich*, 1976, XX, s. 121–211, 1 tablica
- WANIEWSKA Janina, *Portrety Garczyńskich ze Zbąszynia*, 1979, XXIII, s. 261–304, 1 tablica
- WANIEWSKA Janina, *Portrety Kretkowskich*, 1988, XXXII, s. 291–351
- WĄSOWICZÓWNA Aleksandra, *Zagadnienie dekoracji architektonicznej. Kapitele korynckie z Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1963, VII, s. 211–260
- WĄSOWSKA Małgorzata, *Depozyty muzealne. Problematyka cywilnoprawna*, 1974, XVIII, s. 339–389
- WDOWISZEWSKI Zygmunt, *Pieczęć Kazimierza Ziemomysłowica ks. kujawskiego z I poł. XIV wieku*, 1957, II, s. 735–740
- WDOWISZEWSKI Zygmunt, *Straty artystyczne i kulturalne Zbiorów Przeździeckich w Warszawie*, 1958, III, s. 353–413
- WEGNER Jan, *Obrazy z Zamku Warszawskiego w zbiorach nieborowskich*, 1957, II, s. 753–770
- WEGNER Jan, *Biblioteka Nieborowska*, 1960, V, s. 211–266
- WIEGAND Wilfried, *Mitteleuropa als Aufgabe. Zum Tod des Kunsthistorikers Jan Białostocki* („Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 29 XII 1988), 1991, XXXV, s. 125–126
- WIERCIŃSKA Janina, *La titulature royale au Temple de Thotmès III à Deir el-Bahari*, 1986, XXX, s. 379–393
- WIŚNIEWSKA Bożena, *Sztuka Palmyry. Jubileuszowa wystawa z okazji 50-lecia polskiej działalności archeologicznej na Bliskim Wschodzie*, 1988, XXXII, s. 445–454
- WODZIŃSKA Maria, *Skrzydła kwadryptyku z legendą św. Jana Chrzciciela. Zagadnienia i przebieg prac konserwatorskich*, 1971, XV, 2, s. 281–311
- WOŹNIAKOWSKI Jacek, *Po śmierci Jana Białostockiego: wspomnienia i nekrologi*, 1991, XXXV, s. 87–89
- WRÓBLEWSKA Wanda, *Portret dziecka w okresie Oświecenia w Polsce*, 1969, XIII, 2, s. 53–71

- WYGANOWSKA Wanda, *Bibliografia prac Jana Białostockiego 1979–1991*, 1991, XXXV, s. 311–318 [bibliografia do 1979 r. zob. *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa 1981]
- ZACHARSKA Anna, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w Oddziałach. Muzeum Plakatu w Wilanowie*, 1985, XXIX, s. 184–188
- ZACHARSKA Anna, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Muzeum Plakatu w Wilanowie*, 1985, XXIX, s. 209–210
- ZAŁĘSKA Wanda, *Porcelana wiedeńska w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 485–514
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Alegoryczny portret Stanisława Augusta z „klepsydrą”*, 1977, XXI, s. 237–249
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Wystawa rysunków Stanisława Noakowskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Muzeum Architektury w Moskwie*, 1979, XXIII, s. 381–400
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *„Festa della China” – anonimowy rysunek z dawnych zbiorów Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu*, 1986, XXX, s. 165–173
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Motywy grotesek Rafaela w dekoracji malarskiej pałacu w Nieborowie*, 1986, XXX, s. 175–185
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Norblin czy Tysson autorem dwóch pejzaży ze zbiorów Mathiasa Bersohna?*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 565–573
- ZDROJEWSKA Wanda, *Fragmenty greckich luster stojących w Muzeum Narodowym w Warszawie*, 1965, IX, s. 55–82
- ZDROJEWSKA Wanda, *Figurki Minerwy, Fortuny i Wenus w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1966, X, s. 31–46
- ZDROJEWSKA Wanda, *Fragmenty luster pudełkowych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1967, XI, s. 67–87
- ZDROJEWSKA Wanda, *Brązowa figurka Silwanusa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1967, XI, s. 97–105
- ZDROJEWSKA Wanda, *Lustra ręczne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1970, XIV, s. 149–160
- ZDROJEWSKA Wanda, *Mina attycka z Thurium*, 1974, XVIII, s. 51–58
- ZDROJEWSKA Wanda, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy objazdowe. Galeria Sztuki Starożytnej*, 1976, XX, s. 526–528
- ZDROJEWSKA Wanda, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Starożytnej*, 1976, XX, s. 529–541
- ZDROJEWSKA Wanda, *Z problematyki greckich odważników*, 1977, XXI, s. 75–100
- ZDROJEWSKA Wanda, *Attyckie odważniki drachmowe*, 1978, XXII, s. 11–42
- ZDROJEWSKA Wanda, *Odważniki bizantyjskie*, 1979, XXIII, s. 91–114
- ZDROJEWSKA Wanda, *Odważniki z okresu rzymskiego*, 1980, XXIV, s. 123–144
- ZDROJEWSKA Wanda, *Greckie odważniki*, 1981, XXV, s. 133–170
- ZDROJEWSKA Wanda, *Greckie odważniki*, 1982, XXVI, s. 155–168
- ZDROJEWSKA Wanda, *Attyckie odważniki z amforą*, 1986, XXX, s. 7–40
- ZDROJEWSKA Wanda, *Attyckie odważniki z złotem*, 1987, XXXI, s. 239–262
- ZDROJEWSKA Wanda, *Attyckie odważniki z delfinem i półksiężycem*, 1988, XXXII, s. 25–62
- ZDROJEWSKA Wanda, *Odważnik prywatny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 1988, XXXII, s. 63–79
- ZDROJEWSKA Wanda, *Attyckie odważniki z astragalem*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 101–112
- ZDROJEWSKA Wanda, *Attyckie odważniki drachmowe przekazane ze zbiorów Państwowego Muzeum Archeologicznego*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 113–127
- ZGUTCZYŃSKA-DRAĞ Maria, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Starożytnej*, 1985, XXIX, s. 196–199
- ZIELIŃSKA Janina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy objazdowe. Galeria Sztuki Polskiej*, 1976, XX, s. 528–529
- ZIELIŃSKA Janina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1945–1975. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Polskiej*, 1976, XX, s. 541–554
- ZIELIŃSKA Janina, *Pokłosie wystawy monograficznej Wojciecha Gersona*, 1981, XXV, s. 279–294
- ZIELIŃSKA Janina, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w terenie. Galeria Sztuki Polskiej*, 1985, XXIX, s. 200–203

- ZIOMECKA Anna, *Dwie rzeźby gotyckie z XIV wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, 1992, XXXVI, s. 259–278
- ŻAKIEWICZ Anna, *Kompozycje astronomiczne Witkacego*, 1989–1990, XXXIII–XXXIV, s. 577–614
- ŻÓŁTOWSKA Cecylia, *Wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie 1976–1982. Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawy w gmachu głównym*, 1985, XXIX, s. 165–183
- [s.n.], *Uroczystość otwarcia Muzeum Narodowego w Warszawie we własnym gmachu*, 1938, I, s. 179–183
- [s.n.], *Ofiarodawcy i dary w okresie r. IV. 1937 – 31. XII. 1938 r.*, 1938, I, s. 183–190
- [s.n.], *Zbiory Sztuki Starożytnej*, 1938, I, s. 190–191
- [s.n.], *Wystawy czasowe*, 1938, I, s. 191–196
- [s.n.], *Sprawozdania pracowni konserwatorskich*, 1938, I, s. 196–201
- [s.n.], *Uzupełnienie do katalogu wystawy „Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku”*, 1964, VIII, s. 521–549
- [s.n.], *Ze wspomnień pomocników muzealnych*, 1965, IX, s. 383–384
- [s.n.], *Warszawa oskarża, przewodnik po wystawie urządzanej przez Biuro Odbudowy Stolicy wespół z Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa (maj – czerwiec) 1945, Ministerstwo Kultury i Sztuki i Ministerstwo Odbudowy kraju [przedruk]*, 1976, XX, s. 642–652
- [s.n.], *Ruiny Warszawy, rysunki, akwarele, gwasze – katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie [...]* [przedruk], 1976, XX, s. 657–660
- [s.n.], *Uroczystość dekoracji Muzeum Narodowego w Warszawie Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski w dniu 15 grudnia 1975*, 1977, XXI, s. 5–15
- [s.n.], *Jubileusz 300-lecia Wilanowa*, 1978, XXII, s. 195–209
- [s.n.], *Podwójny jubileusz docenta Stanisława Gebethnera*, 1980, XXIV, s. 359–395
- [s.n.], *Prof. dr Kazimierz Michałowski (14 XII 1901 – 1 I 1981). In memoriam*, 1981, XXV, s. 5–24
- [s.n.], *Publikacje prof. dra Kazimierza Michałowskiego*, 1981, XXV, s. 25–52
- [s.n.], *Joanna Miłobędzka – wspomnienie pośmiertne 1928–1988*, 1988, XXXII, s. 506–508

Opracowała Elżbieta Lewczuk przy współpracy Małgorzaty Polakowskiej
 | Compiled by Elżbieta Lewczuk with assistance from Małgorzata Polakowska

Bibliografia „Bulletin du Musée National de Varsovie” za lata 1960–2009 (I–XLIII)

| Bibliography of *Bulletin du Musée National de Varsovie* for the years 1960–2009 (I–XLIII)

- AKSAMIT Joanna, *Stone Vessels from Edfu in the National Museum in Warsaw*, 2001, XLII, n° 1–4, s. 14–25
- BASTEK Grażyna, *New Research on Venetian Painting Based on a Group of Canvases from the Workshop of Michele Marieschi*, 1998, XXXIX, n° 1–4, s. 90–103
- BELKE Izabela, *Deux briques néo-babyloniennes du Musée National de Varsovie*, 1961, II, n° 2, s. 44–47
- BELKE Izabela, *Deux fragments de sculpture assyrienne du Musée National de Varsovie*, 1967, VIII, n° 3, s. 57–63
- BELKE Izabela, *Un fragment de bas-relief assyrien du Musée National de Varsovie*, 1969, X, n° 1, s. 4–6
- BENESZ Hanna, *Daniel and King Cyrus in Front of Baal. A Late Rudolfine and Late Humanist Painting by Bartholomäus Strobel from the Collection of the National Museum in Warsaw*, 1991, XXXII, n° 3, s. 59–77
- BENESZ Hanna, *Gillis van Coninxloo and his Disciples – Three Recently Attributed Landscapes from the National Museum in Warsaw*, 1998, XXXIX, n° 1–4, s. 36–49
- BENTKOWSKA Anna, *Navigatio Vitae: Elements of Emblematic Symbolism in 17th Century Dutch Seascapes*, 1982, XXIII, n° 1–4, s. 25–43
- BERNHARD Maria, *Kalos Limen, Fouilles polonaises en Crimée, URSS*, 1959, 1961, II, n° 1, s. 3–10
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Pictures by Gaspard Diziani in Poland*, 1961, II, n° 2, s. 35–43
- BIAŁOSTOCKI Jan, *The Weyer collection and the beginning of the Warsaw Art Museum*, 1962, III, n° 2, s. 39–62
- [BIAŁOSTOCKI Jan], *Proffeseur Michał Walicki in memoriam*, 1966, VII, n° 4, s. 130–131
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Esilio privato: King Stanisław Leszczyński painted by Oudry*, 1969, X, n° 4, s. 94–101
- BIAŁOSTOCKI Jan, *A Madonna and Child from Felipe Vigarni workshop*, 1971, XII, n° 3, s. 49–53
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei*, 1973, XIV, n° 1–4, s. 6–13
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Stefan Kozakiewicz in memoriam*, 1974, XV, n° 1–2, s. 1
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Art, Politics, and National Independence*, 1979, XX, n° 2–3, s. 45–53
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Kazimierz Michałowski in memoriam*, 1981, XXII, n° 1, s. 1
- BIAŁOSTOCKI Jan, *Acquisitions du Département d'Art Etranger 1970–1981. Introduction*, 1983, XXIV, n° 2–4, s. 33
- BIRKENMAJER Ewa, *English Redware from the Period of Industrialization of Staffordshire in Polish Collections*, 1968, IX, n° 1, s. 14–29
- BIRKENMAJER Ewa, *La décoration peinte des garnitures polychromes de la faïencerie De Metalen Pot appartenant aux collections de Wilanów*, 1971, XII, n° 3, s. 65–76
- BIRKENMAJER Ewa, *Plats de Castelli dans les collections de Wilanów*, 1976, XVII, n° 1, s. 1–14
- BIZARDEL Yvon, *Une étude au pastel de Mme Vigée-Le Brun pour le portrait d'Aniela Angélique Radziwiłł Princesse Czartoryska*, 1964, V, n° 1, s. 13–16
- BLUNT Anthony, *A lost portrait of Richelieu by Philippe de Champaigne*, 1969, X, n° 1, s. 2–3
- BOLTZ Claus, CHOJNACKA Halina, *Fata des Meissner Porzellanservices mit blauen Blumen und „AR” für die „Königliche Hof Conditorey Warschau”*, 1978, XIX, n° 3, s. 74–83
- BOŁDOK Sławomir, *Chronique. Les gravures contemporaines japonaises*, 1962, III, n° 1, s. 25–29
- BOON Karel Gerard, *Some observations concerning an Antwerp Family Portrait by the Monogrammist “B”*, 1972, XIII, n° 4, s. 77–84
- BRANDYS Henryk, *Two Egyptian statuettes of the period of the Middle Kingdom in the National Museum in Warsaw*, 1965, VI, n° 4, s. 85–92
- BRANDYS Henryk, *Une tête de princesse amarnienne au Musée National de Varsovie*, 1971, XII, n° 4, s. 84–91

- BROWNE Gerald M., *Two Old Nubian Texts from Old Dongola*, 1987, XXVIII, n° 3-4, s. 76-86
- BRUSEWICZ Lech, *The Paintings by Pieter Nason in Polish Collections*, 1978, XIX, n° 1-2, s. 1-25
- BRUSEWICZ Lech, *Catalogue of Paintings Signed or Ascribed to Pieter Nason in the Polish State Collections*, 1978, XIX, n° 1-2, s. 25-49
- BRUSEWICZ Lech, *On the Perceptions of Paintings in 17th Century Holland*, 1982, XXIII, n° 1-4, s. 1-24
- CHMIELEWSKA Agnieszka, "Bulletin du Musée National de Varsovie". Contents for the Years 1975-1997, 1998, XXXIX, n° 1-4, s. 137-158
- CHODYŃSKI Antoni Romuald, *Pyxide de la première moitié du XIII^e siècle dans la collection du Musée du Château de Marienburg (Malbork)*, 2009, XLII [właśc. XLIII] / N.S. I, n° 1-4, s. 8-13
- CHUDZIKOWSKI Andrzej, *Les peintures d'Osias Beert au Musée National de Varsovie*, 1962, III, n° 1, s. 19-25
- CHUDZIKOWSKI Andrzej, *Jean-Baptiste Weenix, peintre d'histoire*, 1966, VII, n° 1, s. 1-10
- CHUDZIKOWSKI Andrzej, *Pastiches in the works of Christian Wilhelm Ernst Dietrich*, 1966, VII, n° 4, s. 113-121
- CHUDZIKOWSKI Andrzej, *Louis de Caulery et ses tableaux en Pologne*, 1967, VIII, n° 1-2, s. 25-31
- CHUDZIKOWSKI Andrzej, *Une composition de Paul Bril et son influence sur un tableau de Willem van Nieulandt le Jeune*, 1972, XIII, n° 1, s. 20-26
- CROZET René, *A propos des portraits de Richelieu par Philippe de Champaigne*, 1963, IV, n° 1, s. 19-27
- DANIELEWICZ Iwona, *Puvis de Chavannes – entre la tradition et la modernité*, 1981, XXII, n° 2-3, s. 37-51
- DANIELEWICZ Iwona i in., *Acquisitions du Département d'Art Etranger 1970-1981. Catalogue des peintures et sculptures*, 1983, XXIV, n° 2-4, s. 34-116
- DANIELEWICZ Iwona, *Georg Friedrich Kersting's Painting „Embroideress” in the Collection of the National Museum in Warsaw*, 1986, XXVII, n° 1, s. 1-5
- DANIELEWICZ Iwona, *Le noir et le blanc. D'un aspect de la peinture académique du XIX^e siècle*, 1990, XXXI, n° 1-2, s. 9-26
- DANIELEWICZ Iwona, *The Collection of Gabriela Zapolska*, 1998, XXXIX, n° 1-4, s. 114-136
- DASZEWSKI Wiktor Andrzej, *The so called "Attis Statue" from the National Museum in Warsaw*, 1963, IV, n° 3, s. 65-71
- DELUGA Waldemar, *Un Triptyque italo-crétois des collections du Musée National de Varsovie*, 1995, XXXVI, n° 3-4, s. 14-33
- DELUGA Waldemar, *Pokrow – gravure orthodoxe des collections du Musée National de Varsovie*, 1998, XXXIX, n° 1-4, s. 16-22
- DOBROWOLSKI Witold, *Tête votive étrusque de l'époque classique*, 1968, IX, n° 1, s. 1-14
- DOBROWOLSKI Witold, *Encore une imitation de l'Apollon de la Gemme Medici*, 1969, X, n° 2-3, s. 55-67
- DOBROWOLSKI Witold, *La descente de Thésée au fond de la mer*, 1972, XIII, n° 1, s. 1-19
- DOBROWOLSKI Witold, *Sisyphus et le komos*, 1976, XVII, n° 4, s. 97-107
- DOBROWOLSKI Witold, *The Drawings of Etruscan Tombs by Franciszek Smuglewicz and his Cooperation with James Byres*, 1978, XIX, n° 4, s. 97-119
- DOBROWOLSKI Witold, *"Idillio romano o etrusco" di Henryk Siemiradzki*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 210-226
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *A romanesque statue of the Virgin and the Child in the National Museum in Warsaw*, 1965, VI, n° 2-3, s. 33-41
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *A Silesian Relief of the Annunciation in the National Museum in Warsaw*, 1965, VI, n° 4, s. 116-124
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *The farewell in Bethany. Some iconographical notes*, 1966, VII, n° 2, s. 37-51
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Mediaeval sources of the Pietà*, 1967, VIII, n° 1-2, s. 5-24
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Debilitatio Christi: a contribution to the iconography of Christ in distress*, 1967, VIII, n° 4, s. 93-111
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *A Gdańsk Panel of the Pitié-de-Nostre-Seigneur: Notes on the Iconography*, 1969, X, n° 2-3, s. 29-54
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Imago Pietatis. Its Meaning and Function*, 1971, XII, n° 1-2, s. 4-27
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Maiestas Crucis in the mural paintings of the Faras Cathedral (now in the National Museum in Warsaw). Some iconographical notes*, 1974, XV, n° 1-2, s. 6-20
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Some iconographical notes on the Maiestas Domini*, 1974, XV, n° 3-4, s. 64-82
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *A Gothic Relief with the Adoration of the Magi. A Discovered Model of Some Gothic Copies*, 1977, XVIII, n° 3-4, s. 69-83

- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Maiestas Domini from the Faras Cathedral in the National Museum in Warsaw (Prolegomena to the Iconography)*, 1979, XX, n° 2-3, s. 69-84
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *St. Anne from Faras in the National Museum in Warsaw*, 1987, XXVIII, n° 3-4, s. 49-75
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Tentatio Christi*, 1991, XXXII, n° 2, s. 21-39
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Crucifixus Dolorosus – Christus am Lebensbaum im Nationalmuseum Warschau*, 1994, XXXV, n° 1-4, s. 1-19
- DOBRZENIECKI Tadeusz, *Ideengehalt der "Grablegung" Caravaggios*, 1996, XXXVII, n° 3-4, s. 165-172
- DOBRZYCKA Anna, *Ganymède. Trois lettres inédites de Thorvaldsen à Athanase Raczyński*, 1966, VII, n° 1, s. 27-32
- DOBRZYCKA Anna, *Raczyński au Portugal*, 1989, XXX, n° 1-2, s. 4-26
- DOLIŃSKA Monika, *Looking for Baste Iret. The Cartonnage from the Collection of Michał Tyszkiewicz*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 26-41
- DOMASZEWSKA Helena i in., „*Naissance du paysage moderne 1550-1650*". *Catalogue des dessins*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 115-183
- DOMASZEWSKA Helena, FREMI Grażyna, WYLEŻYŃSKA Joanna, *Acquisitions du Département d'Art Etranger 1970-1981. Catalogue des estampes*, 1984, XXV, n° 1-2, s. 29-64
- DOMASZEWSKA Helena, *15th Century Italian Print „Occupations of Twelve Months"*, 1990, XXXI, n° 3, s. 48-55
- DRECKA Wanda, „*Allégorie de la Rédemption*" de Lucas Cranach, le Vieux, 1963, IV, n° 1, s. 1-13
- DŻURKOWA Irena, *Paysages tardifs de Jacek Malczewski*, 1981, XXII, n° 4, s. 95-104
- FIJAŁKOWSKA Janina, *Section d'Affiches et ses problèmes*, 1965, VI, n° 1, s. 30-32
- FILARSKA Barbara, *Note sur le décor architectural à Palmyre*, 1965, VI, n° 1, s. 1-4
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Johann Jacob Schübler's Treatise on Perspective in the National Museum in Warsaw*, 1980, XXI, n° 2-3, s. 52-59
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Trompe-l'oeil de C. N. Gijsbrechts dans les collections du Musée National de Varsovie*, 1981, XXII, n° 2-3, s. 52-72
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Das Raumgeheimnis des Strichs. Die Zeichnungen Paul Klees in Nationalmuseum Warschau*, 1987, XXVIII, n° 3-4, s. 87-104
- FRĄCKOWIAK Ewa, *Klinger und die Polen*, 1995, XXXVI, n° 1-2, s. 33-46
- FRINTA Mojmir S., *A New Work by Alvaro Pirez*, 1976, XVII, n° 2, s. 33-47
- GENAILLE Robert, *Le Retable de Varsovie: la Déploration de Jean Bellegambe*, 1963, IV, n° 2, s. 37-49
- GERSZI Teréz, *Über einige Probleme des Frankenthaler Künstlerkreises*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 52-69
- GOETEL-KOPFF Maria, *L'art de Cracovie de 1350 à 1550. Compte rendu de l'exposition*, 1965, VI, n° 2-3, s. 68-75
- GROCHALA Anna, *Allegorischer Porträtstich Sigismunds III. Wasa von Aegidius Sadeler*, 1988, XXIX, n° 2-3, s. 61-77
- GRZEGRZÓŁKA Sabina, *Relief ("Megarian") Bowls in the National Museum in Warsaw*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 107-131
- GUZE Justyna, *Jan Białostocki 1921-1988*, 1989, XXX, n° 1-2, s. 1-3
- GUZE Justyna, *Un foglio di schizzi di Giorgio Bonola (1657-1700). Aggiunta alla biografia dell'artista – in margine alla mostra nel Museo Nazionale di Varsavia*, 1990, XXXI, n° 1-2, s. 1-9
- GUZE Justyna, *Les dessins d'Albert Carrier-Belleuse acquis en 1990*, 1992, XXXIII, n° 3-4, s. 89-96
- GUZE Justyna, *Chronique 1993*, 1994, XXXV, n° 1-4, s. 63-72
- GUZE Justyna, *Chronique 1994*, 1995, XXXVI, n° 3-4, s. 79-86
- GUZE Justyna, *Chronique 1995*, 1996, XXXVII, n° 1-2, s. 75-86
- GUZE Justyna, *Chronicle 1996-1997*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 103-139
- GUZE Justyna, *Teresa Sulczyńska 15 octobre 1925 – 10 septembre 1998*, 1999, XL, n° 2-4, s. 196-198
- GUZE Justyna, *Chronique 1998-1999*, 1999, XL, n° 2-4, s. 199-244
- GUZE Justyna, *Chronique 2000*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 172-199
- GUZE Justyna, KOZAK Anna, *Acquisitions du Département d'Art Etranger 1970-1981. Catalogue des dessins*, 1984, XXV, n° 1-2, s. 1-28
- HARASZTI-TAKÁCS Marianna, *Die Anfänge der spanischen Landschaftsmalerei 1550-1650*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 85-99

- HENSHAW Julia, *Images of Women in Polish Symbolist Art*, 1985, XXVI, n° 2, s. 29–51
- JACKIEWICZ Danuta, *The Art of Photography: Portrait Landscape and Reportage in Polish 19th Century Photography*, 1991, XXXII, n° 2, s. 39–52
- JAFFÉ Michael, *Rubens Drawings in the Warsaw University Library*, 1976, XVII, n° 3, s. 83–97
- JAKIMOWICZ Irena, *Marcoussis inconnu*, 1961, II, n° 2, s. 48–55
- JAKIMOWICZ Irena, *George Grosz's works in the collections of the National Museum in Warsaw*, 1966, VII, n° 3, s. 75–80
- JAKIMOWICZ Irena, *La collection de peintures de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)*, 1975, XVI, n° 2, s. 29–54
- JAKIMOWICZ Irena, *L'Abîme, l'espace et le temps dans l'oeuvre de Konstanty Brandel*, 1980, XXI, n° 2–3, s. 25–52
- JAKIMOWICZ Irena, *Metaphor and Realism: Witkacy's Late Works in the National Museum's Collection. 1984 Acquisitions*, 1985, XXVI, n° 3–4, s. 79–86
- JAKIMOWICZ Irena, *La peinture dans le miroir du roman*, 1991, XXXII, n° 1, s. 3–10
- JAKIMOWICZ Irena, *'The Falsehood of Woman' or the Duality of Existence in Witkacy*, 1993, XXXIV, n° 1–4, s. 10–24
- JAROSZEWSKI Tadeusz Stefan, *I quadri di Pompeo Batoni in Polonia*, 1966, VII, n° 4, s. 97–113
- JAROSZEWSKI Tadeusz, *„Karl Friedrich Schinkel and the Poles”. Exhibition in the National Museum in Warsaw*, 1988, XXIX, n° 2–3, s. 77–84
- JAWORSKA Władysława, *Gromaire au Musée National de Varsovie*, 1960, I, n° 1–2, s. 21–27
- JAWORSKA Władysława, *Paul Sérusier au Musée National de Varsovie*, 1962, III, n° 4, s. 119–124
- JĘDRZEJEWSKA Hanna, *The conservation of wall-paintings from Faras*, 1966, VII, n° 3, s. 81–89
- KACPRZAK Dariusz, *Stilleben Franz Werner Von Tamms im polnischen Besitz*, 1995, XXXVI, n° 3–4, s. 34–65
- KACZMARZYK Dariusz, *Portrait de Paul III Farnèse – un bozzetto de Guglielmo della Porta*, 1961, II, n° 3, s. 85–96
- KACZMARZYK Dariusz, *Les répliques de „Moïse” de Michel-Ange dans les collections polonaises*, 1964, V, n° 3–4, s. 81–93
- KACZMARZYK Dariusz, *Deux sculptures de Guglielmo della Porta et un dessin de son fils Teodoro Della Porta au Musée National de Varsovie*, 1964, V, n° 3–4, s. 94–103
- KACZMARZYK Dariusz, *Le Persée d'Antonio Canova de la collection Tarnowski à Dzików*, 1969, X, n° 4, s. 102–116
- KACZMARZYK Dariusz, *Nouvelles acquisitions de la sculpture européenne 1963–1969*, 1970, XI, n° 4, s. 107–118
- KACZMARZYK Dariusz, *La Madonna dei Candelabri d'Antonio Rossellino*, 1971, XII, n° 3, s. 54–58
- KACZMARZYK Dariusz, *Isaia da Pisa, auteur présumé du bas-relief d'Apollon au Musée National de Varsovie*, 1974, XV, n° 1–2, s. 28–32
- KACZMARZYK Dariusz, *Un mascarón de l'entourage de Michel-Ange*, 1975, XVI, n° 4, s. 97–102
- KACZMARZYK Dariusz, *„Niobe” by Bernini and the ancient Niobe from Nieborów*, 1976, XVII, n° 2, s. 48–56
- KALECIŃSKI Marcin, *“Mary Magdalen at the Tomb of Christ”. An Unknown Work of Gramatica at the Visitation Convent in Cracow*, 1996, XXXVII, n° 3–4, s. 154–164
- KALINOWSKI Konstanty, *Foundation of the Raczyński Family at the National Museum in Poznań*, 1991, XXXII, n° 4, s. 88–89
- KARPOWICZ Mariusz, *„La Fortune” et „L'Art”*, 1976, XVII, n° 1, s. 15–32
- KARPOWICZ Mariusz, *La colonne de Sigismond III à Varsovie. Contenu idéologique*, 1977, XVIII, n° 3–4, s. 83–104
- KASPRZAK Aleksandra J., *The Radziwiłłs of Nieśwież. A Contribution to Industrial “Mecenate” in the First Half of the 18th Century*, 1999, XL, n° 2–4, s. 75–93
- KILIAN Adam, KILIAN Joanna, *A stage design for Caravaggio*, 1996, XXXVII, n° 3–4, s. 246–254
- KILIAN Joanna, *Locus amoenus – Delightful Place. The Courtly Return to Nature in Sixteenth Century Northern Italy Painting*, 1998, XXXIX, n° 1–4, s. 23–35
- KISS Zsolt, *Deux portraits ptolémaïques sur des gemmes en verre du Musée National de Varsovie*, 1971, XII, n° 4, s. 91–100
- KISS Zsolt, *Drusus Minor sur un camée en verre du Musée National de Varsovie*, 1974, XV, n° 1–2, s. 2–5
- KISS Zsolt, *Homère et Alexandre le Grand sur deux gemmes en verre du Musée National de Varsovie*, 1983, XXIV, n° 1, s. 1–6

- KLESSMAN Rüdiger, *Jan Lievens und die Utrechter Caravaggisten*, 1996, XXXVII, n° 3-4, s. 181-198
- KLUK Maria, *Ingvar Erik Bergström 1913-1996*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 101-102
- KLUK Maria, *Wojciech Kolasinski (1852-1916). Painter, Conservator and Collector*, 1998, XXXIX, n° 1-4, s. 104-113
- KLUK Maria, MICHAŁKOWA Janina, *Exhibition of paintings donated to the National Museum in Warsaw by Count Edward Raczyński and his family. Catalogue of paintings*, 1991, XXXII, n° 4, s. 90-119
- KOBAYASHI-SATO Yoriko, *Hendrick Ter Brugghen's "King David harping Surrounded by Four Angels"*, 1988, XXIX, n° 1, s. 1-20
- KOCHANOWSKA-REICHE Małgorzata, *Beautiful Madonna of Wrocław – the Question of Provenance and Original State*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 47-72
- KODUROWA Aleksandra, *La Fontaine des "Carthaginoises" de Xawery Dunikowski*, 1980, XXI, n° 4, s. 77-98
- KODUROWA Aleksandra, *Réminiscences du voyage en Italie de Xawery Dunikowski*, 1988, XXIX, n° 1, s. 21-32
- KOTKOWSKA-BAREJA Hanna, *Dariusz Kaczmarczyk 27 novembre 1904 – 21 septembre 2000*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 168-171
- KOUZNETSOV Iouryi, *Sur le symbolisme dans les paysages de Jacob van Ruisdael*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 31-41
- KOZAK Anna, *Unknown Portrait by Jan de Herdt*, 1977, XVIII, n° 2, s. 45-54
- KOZAK Anna, *Jan de Herdt, a forgotten 17th Century Flemish Painter*, 1986, XXVII, n° 2-4, s. 50-89
- KOZAK Anna, *Gemälde und Zeichnungen Albrecht Bräuers im Nationalmuseum Warschau und Nationalmuseum Wrocław*, 1987, XXVIII, n° 1-2, s. 14-36
- KOZAK Anna, *Maria Mrozińska 1895-1990*, 1991, XXXII, n° 1, s. 1-2
- KOZAK Anna, *Künstlerbildnisse von Hans Thoma*, 1992, XXXIII, n° 3-4, s. 55-67
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Mostra di Bernardo Bellotto nel Museo Nazionale di Varsavia e la sua importanza per vari problemi bellottiani*, 1965, VI, n° 1, s. 17-29
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Il motivo capitolino nell'arte di Bernardo Bellotto*, 1966, VII, n° 1, s. 11-20
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Ricostruzione di un gruppo di dipinti bellottiani del periodo polacco*, 1967, VIII, n° 1-2, s. 32-45
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Bellotto et l'art polonais*, 1968, IX, n° 3-4, s. 73-87
- KOZAKIEWICZ Stefan, *Un gruppo di vedute veneziane della cerchia di Canal. La bottega del Maestro di vedute con Ponte di Rialto*, 1971, XII, n° 1-2, s. 28-37
- KOZIEŁ Andrzej, *Michael Willmann – i. e. David Heidenreich. The "Rudolphian" Drawings of Michael Willmann*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 66-92
- KRÓL-KACZOROWSKA Barbara, *„Svolta di lavori forniti alla corte” di Varsavia ed alti documenti bellottiani*, 1966, VII, n° 3, s. 68-75
- KRZYMUSKA-FAFIUS Zofia, *Das Backstein-Relief in der Pfarrkirche von Arnswalde (Choszczno)*, 2009, XLII [właśc. XLIII] / N.S.I, n° 1-4, s. 25-37
- KRZYŻANOWSKA Aleksandra, *Les monnaies découvertes à Palmyre*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 124-128
- KUBIŃSKA Jadwiga, *Une dédicace à la déesse Ma au Musée National de Varsovie*, 1971, XII, n° 1-2, s. 1-3
- KWIATKOWSKI Marek, *I progetti architettonici di Giacomo Quarenghi nella collezione di Nieborów*, 1960, I, n° 1-2, s. 12-21
- LASEK Andrzej, *PILECKA-PIETRUSIŃSKA Elżbieta, „Bildnis eines jungen Mannes mit Hut” aus der Rembrandt-Werkstatt im Lichte physikalisch-chemischer Untersuchungen*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 43-51
- LASKOWSKI Piotr, *A Note on Thutmose III's Building Activity at Buhen*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 42-47
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Marie-Louise Bernhard 6 août 1908 – 4 août 1998*, 1999, XL, n° 2-4, s. 185-188
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Kazimierz Michałowski 14.12.1901 – 01.01.1981*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 7-13
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Egyptian Sculptures and Reliefs "Brought" by Professor Kazimierz Michałowski from Edfu*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 48-62
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Barbara Ruszczyc 18.09.1928 – 11.09.2001*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 227-228
- LIPIŃSKA Jadwiga, *Stefan Miszczak 29.10.1926 – 9.04.2004*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 229-230
- LIPIŃSKA-BOŁDOK Jadwiga, *Some problems of the funerary figures of Egyptian god Ptah-Sokaris-Osiris*, 1961, II, n° 3, s. 75-84
- LORENTZ Stanisław, *La collection de tapisseries des rois de Pologne au XVI^e siècle*, 1961, II, n° 4, s. 99-103
- LORENTZ Stanisław, *Le centenaire du Musée National de Varsovie*, 1962, III, n° 2, s. 35-38
- ŁAPTAŚ Magdalena, *A Sphere, an Orb or a Disc? The Object Held by the Archangels in the Faras Cathedral Wall Paintings*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 24-42

- ŁAWNICZAKOWA Agnieszka, *In the Mirror of a Well. On Jacek Malczewski's Self-portraits*, 1988, XXIX, n° 2-3, s. 33-60
- ŁOŚ Władysław, 'Christ at the Column' by Adrian de Vries from the Hannevaldt Memorial at Żórawina, 1981, XXII, n° 1, s. 27-37
- MAAZ Bernhard, C. D. Rauch, E. Rietschel, J. K. U. Bähr – *Anmerkungen zu einer Zeichnung*, 1989, XXX, n° 3, s. 68-74
- MAC KOR Adri, *Are Marinus' Tax Collectors collecting taxes?*, 1995, XXXVI, n° 3-4, s. 3-13
- MAJDA Tadeusz, *Turkish Garments in the Collections of the National Museum in Warsaw*, 1994, XXXV, n° 1-4, s. 53-62
- MAJDA Tadeusz, *The Muslim Magical-Medicinal Bowl in the Collections of the National Museum in Warsaw*, 1996, XXXVII, n° 1-2, s. 67-74
- MAJDA Tadeusz, *Biblical Motifs in Islamic Art*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 25-35
- MAJEWSKA Aleksandra, "Golden Osiris" in the National Museum in Warsaw, 2001, XLII, n° 1-4, s. 63-79
- MANIKOWSKA Ewa, *Cristo tra i Dottori di Cima da Conegliano come invenzione rinascimentale*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 73-84
- MARKIEWICZ Maria, *Iconography of the Paradise Tapestry in the Old Polish Royal Collections*, 1962, III, n° 1, s. 9-18
- MARKIEWICZ Maria, *Verdures flamandes 1550-1700*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 99-114
- MARLIER Georges, *Ambrosius Benson et le thème des Sibylles*, 1963, IV, n° 2, s. 50-60
- MARTIN John Rupert, *Portraits of Poussin and Rubens in works by Daniel Seghers*, 1961, II, n° 3, s. 67-74
- MARX Herald, *Zwei Neuzuschreibungen an Louis de Silvestre*, 1969, X, n° 1, s. 21-27
- MELBECHOWSKA Aleksandra, *Les paysages de Provence et de Bourgogne de Théophile Kwiatkowski*, 1964, V, n° 2, s. 46-56
- MENZ Henner, *Die Jakob und Rahel-Begegnung von Palma il Vecchio in Dresden. Eine Motiventlehnung von Thomas Mann*, 1968, IX, n° 3-4, s. 87-92
- MICHAŁKOWA Janina, *Une musique Caravagesque*, 1961, II, n° 1, s. 11-22
- MICHAŁKOWA Janina, *Nouvelles acquisitions du Département de la Peinture Européenne 1958-1962*, 1963, IV, n° 4, s. 97-127
- MICHAŁKOWA Janina, *Un quadro di Battista Franco in una raccolta polacca*, 1964, V, n° 3-4, s. 104-111
- MICHAŁKOWA Janina, *Nouvelles acquisitions du Département de la Peinture Européenne 1963-1969*, 1970, XI, n° 2-3, s. 29-95
- MICHAŁKOWA Janina, *Ancora un Vanvitelli*, 1971, XII, n° 3, s. 59-65
- MICHAŁKOWA Janina, *Autour de l'amour. A propos de deux tableaux au Musée National de Varsovie*, 1972, XIII, n° 4, s. 85-93
- MICHAŁKOWA Janina, *Autour de Poussin*, 1976, XVII, n° 4, s. 107-124
- MICHAŁKOWA Janina, *Les tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises*, 1977, XVIII, n° 1, s. 1-21
- MICHAŁKOWA Janina, *Patience. A propos d'un tableau de Jacob de Backer*, 1984, XXV, n° 3-4, s. 83-92
- MICHAŁKOWA Janina, *Panini et autour de lui*, 1986, XXVII, n° 2-4, s. 29-49
- MICHAŁKOWA Janina, *Carlo Dolci était-il apprécié en Pologne?*, 1992, XXXIII, n° 1-2, s. 1-11
- MICHAŁKOWA Janina, *Le "Bulletin du Musée National de Varsovie" de Jan Białostocki*, 1998, XXXIX, n° 1-4, s. 5-15
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Trois sculptures palmyreniennes*, 1960, I, n° 1-2, s. 4-11
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Peintures chrétiennes du VII^e siècle à Faras*, 1962, III, n° 1, s. 3-8
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Les fouilles archéologiques et l'art antique au Musée National de Varsovie*, 1962, III, n° 2, s. 62-63
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Nouvelles peintures de Faras*, 1962, III, n° 4, s. 97-106
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Note sur la chronologie des peintures murales à Faras*, 1963, IV, n° 2, s. 33
- MICHAŁOWSKI Kazimierz, *Deux monuments palmyréniens*, 1964, V, n° 2, s. 33-38
- MICHAŁOWSKI M. Piotr, *The Raczyńskis of Rogalin: The History of the Family and Their Collection*, 1991, XXXII, n° 4, s. 110-130
- MIELESZKIEWICZ Stefan, *Vilnius as a Production Centre of Longcase Clocks from the Mid-Eighteenth to the Mid-Nineteenth Century*, 1999, XL, n° 2-4, s. 94-122
- MIELESZKO Jadwiga, *Le Maître Pinzel – le représentant le plus éminent de „l'école de sculpture de Lvov au XVIII^e siècle"*, 1990, XXXI, n° 3, s. 55-67

- MIERZEJEWSKA Bożena, *Nubian Imagines Potestatis in the Collections of the National Museum in Warsaw*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 11-24
- MIERZEJEWSKA Bożena, *Remarks on Decoration of the Western Wall of Narthex in the Faras Cathedral*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 148-163
- MIERZEJEWSKI Antoni, *Mors en bronze à travers rigide du Louristan*, 1969, X, n° 4, s. 81-93
- MIERZEJEWSKI Antoni, *Protome sumérienne de bronze en forme de tête de taureau*, 1972, XIII, n° 2-3, s. 29-34
- MIERZEJEWSKI Antoni, „*L'art de Palmyre*”, 1986, XXVII, n° 1, s. 6-15
- MIKOŃSKI Tomasz, *Deux sarcophages d'enfants au Musée National de Varsovie*, 1984, XXV, n° 3-4, s. 65-82
- MIKOŃSKI Tomasz, *Une petite nymphe couchée d'une gentillesse vraiment unique*, 1990, XXXI, n° 3, s. 37-47
- MIKOŃSKI Tomasz, „*Hermès*” de la collection de Lubomirski / Potocki à Łańcut reconsidéré, 1992, XXXIII, n° 3-4, s. 39-55
- MIZIOŁEK Jerzy, *The Story of Lucretia on an Early-Renaissance Cassone at the National Museum in Warsaw*, 1994, XXXV, n° 1-4, s. 31-52
- MIZIOŁEK Jerzy, *Meleagro, Diana e Atteone su un cassone fiorentino nel Museo Nazionale di Varsavia*, 1996, XXXVII, n° 1-2, s. 15-66
- MIZIOŁEK Jerzy, *The Story of Antiochus and Stratonice by a Pupil of J. L. David: the Painting by Józef Oleszkiewicz in the Lithuanian Art Museum in Vilnius*, 1999, XL, n° 2-4, s. 123-141
- MONKIEWICZ Maciej, *A Drawing of Elsheimer in the Collection of the National Museum in Warsaw*, 1988, XXIX, n° 4, s. 93-105
- MONKIEWICZ Maciej, *Ter Brugghen and Honthorst in Poland*, 1996, XXXVII, n° 3-4, s. 220-245
- MORAWIŃSKA Agnieszka, *Exhibition of Polish Painting in the Detroit Institute of Arts*, 1985, XXVI, n° 2, s. 52-60
- MROZIŃSKA Maria, *Les Apôtres au tombeau de la Vierge: dessin de Giovanni Lanfranco*, 1961, II, n° 1, s. 23-24
- MROZIŃSKA Maria, *Plusieurs dessins des artistes de la cour des ducs de Bavière I*, 1962, III, n° 3, s. 69-79
- MROZIŃSKA Maria, *Plusieurs dessins des artistes de la cour des ducs de Bavière II*, 1962, III, n° 4, s. 107-113
- MURAWSKA Katarzyna, *Milton's Tower: From the Symbol of Divine Guidance to that of Secret Wisdom*, 1982, XXIII, n° 1-4, s. 44-55
- MURAWSKA Katarzyna, *Sui dipinti di Alberto Carlieri nelle collezioni polacche*, 1989, XXX, n° 3, s. 45-67
- MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, *Il teatro napoletano delle rovine: i quadri della cerchia di Leonardo Coccorante e di Gennaro Greco nelle raccolte polacche*, 1998, XXXIX, n° 1-4, s. 71-89
- MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, SECOMSKA Krystyna, *Mary Magdalen, the Counter Reformation and the Caravaggisti. Are There Any More Paintings by Antiveduto Gramatica in Poland?*, 1996, XXXVII, n° 3-4, s. 97-136
- MURDZEŃSKA Maria, *A mythological picture by Jacob Adriaensz Backer*, 1970, XI, n° 4, s. 97-106
- NAZOYAN Angelika, *Figurine of Bastet from the National Museum in Warsaw*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 80-83
- NUCCIARELLI Franco Ivan, *La Madonna con il Bambino e il piccolo san Giovanni del Pinturicchio nel Museo Nazionale di Varsavia*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 85-104
- OSTROWSKI Jan K., *L'adoration des bergers de Valerio Castello au Musée National de Varsovie*, 1980, XXI, n° 1, s. 1-7
- PAILLA Maryse, *Le Classicisme de Jean-Pierre Norblin, Artiste Graphique*, 1985, XXVI, n° 1, s. 1-17
- PALLUCCHINI Rodolfo, *Per la storia del manierismo nel Veneto*, 1968, IX, n° 3-4, s. 61-73
- PASZKIEWICZ Mieczysław, *Sir Peter Francis Bourgeois and his "Rotunda with Figures"*, 1972, XIII, n° 2-3, s. 54-64
- PASZKIEWICZ Piotr P., *Nocturnal Bird of Wisdom: Symbolic Functions of the Owl in Emblems*, 1982, XXIII, n° 1-4, s. 56-84
- PAWLIŃSKI Franciszek, *Une figurine royale en bronze de la XXVI^e dynastie*, 1975, XVI, n° 1, s. 1-12
- PAWŁOWSKA Magdalena, *A propos de deux portraits féminins d'Angelica Kaufmann*, 1967, VIII, n° 3, s. 72-80
- PAWŁOWSKI Stanisław, *La restauration d'une peinture de Lucas Cranach*, 1963, IV, n° 1, s. 13-17
- PEREZ Sanchez Alfonso E., *Una obra de Matias de Torres en el Museo Nacional de Varsovia*, 1970, XI, n° 1, s. 19-22
- PÉRIER-D'ETEREN Catheline, *Contribution à l'étude des volets peints du retable sculpté de Pruszcz*, 1977, XVIII, n° 2, s. 55-67

- PIEŃKOS Andrzej, *L'Oiseleur et les trois autres „Tableaux dans le costume italien”. Quelques remarques sur l'oeuvre de jeunesse de Jean-Baptiste Greuze*, 1987, XXVIII, n° 1-2, s. 1-13
- PIEŃKOS Andrzej, *Entre l'Italie et les Pays-Bas. Quelques remarques sur Hubert Robert, peintre de cuisines*, 1990, XXXI, n° 4, s. 69-84
- PLUMLEY J. Martin, *The stele of Marianos bishop of Faras*, 1971, XII, n° 4, s. 77-84
- PLATEK Sabina, *Bols mégariens des fouilles polonaises de Mirmeki au Musée National de Varsovie (production locale)*, 1974, XV, n° 3-4, s. 41-50
- POPRZEĆKA Maria, *Le paysage industriel vers 1600*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 42-51
- POPRZEĆKA Maria, *Józef Simmler – un académique romantique*, 1980, XXI, n° 4, s. 99-115
- POPRZEĆKA Maria, *„And I Still See Their Faces”. On Jan Matejko's Physiognomies*, 1989, XXX, n° 4, s. 85-97
- PRÓSZYŃSKA Zuzanna, *‘Fidem fati – virtute sequemur’. The Portrait of Stanislaus Augustus with an Hourglass*, 1993, XXXIV, n° 1-4, s. 1-9
- [RATKOWSKA Paulina], *Recent Polish excavations in Sudan*, 1964, V, n° 1, s. 17-24
- RATKOWSKA Paulina, *An East Christian Diptych with the Heortological Cycle*, 1965, VI, n° 4, s. 92-115
- RATKOWSKA Paulina, *The Remains of an Altarpiece with the Legend of St John the Baptist: An Unpublished Work of the Franco-Gothic Style in the National Museum in Warsaw*, 1970, XI, n° 1, s. 1-18
- RATKOWSKA Paulina, *Trois chapiteaux romans au Musée National de Varsovie*, 1972, XIII, n° 2-3, s. 35-53
- RATKOWSKA Paulina, *Le feuillet de diptyque à decor de roses au Musée National de Varsovie*, 1974, XV, n° 1-2, s. 21-27
- RATKOWSKA Paulina, *A Wooden Relief of the XIVth Century with the Royal Feast and „Navarre-France” Coat of Arms*, 1975, XVI, n° 3, s. 69-83
- RATKOWSKA Paulina, *Two Capitals from the Collection of Mediaeval Art of National Museum in Warsaw*, 1976, XVII, n° 3, s. 69-76
- RATKOWSKA Paulina, *Un petit autel du groupe des Diptyques de la Passion au Musée National de Varsovie*, 1976, XVII, n° 3, s. 77-82
- RATKOWSKA Paulina, *Trois fragments de sculptures romanes au Musée National de Varsovie*, 1979, XX, n° 1, s. 1-15
- RATKOWSKA Paulina, *Un volet de diptyque inconnu du XIV^e siècle au Musée National de Varsovie*, 1983, XXIV, n° 1, s. 7-15
- RATKOWSKA Paulina, *Un chapiteau roman au Musée National de Varsovie*, 1985, XXVI, n° 1, s. 18-27
- RATKOWSKA Paulina, *Un chapiteau byzantin dans les collections du Musée National de Varsovie*, 1986, XXVII, n° 2-4, s. 89-94
- RATKOWSKA Paulina, *A propos du Banquet Royal. Lettre à Redaction*, 1989, XXX, n° 1-2, s. 40-43
- RATKOWSKA Paulina, *An Alabaster Group of the Resurrection in the National Museum in Warsaw*, 1989, XXX, n° 3, s. 74-83
- RATKOWSKA Paulina, *Devant le tribunal romain. Un panneau du polyptique de Grudziądz*, 1992, XXXIII, n° 1-2, s. 12-20
- RATKOWSKA Paulina, *La sculpture gothique française en bois dans les collections du Musée National de Varsovie*, 1994, XXXV, n° 1-4, s. 20-30
- RATKOWSKA Paulina, *Einige Bemerkungen zur „Grablegung” Caravaggios*, 1996, XXXVII, n° 3-4, s. 173-180
- RATKOWSKA Paulina, *“Intelligens diabolus se per Christum spolia amissurum [...]”. Christ before Pilate. The Panel of the Toruń Polyptych*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 36-46
- RATKOWSKA Paulina, *“Ut quid perditio haec?” Ivory relief Christ in the House of Simon*, 2009, XLII [właśc. XLIII] / N.S.I, n° 1-4, s. 14-24
- RATKOWSKA Paulina, *DĄB-KALINOWSKA Barbara, Tadeusz Dobrzeński 7 February 1913 – 2 August 1999*, 1999, XL, n° 2-4, s. 189-193
- REICHE Andrzej, *Polish Archeological Research in North-Eastern Syria*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 95-106
- RODZIEWICZ Elżbieta, *A bone plaquette in the shape of Silenus' head at the National Museum in Warsaw*, 1962, III, n° 3, s. 65-68
- RODZIEWICZ Elżbieta, *Late antique ivory and bone plaquettes in the National Museum in Warsaw*, 1966, VII, n° 2, s. 33-37
- ROETHLISBERGER Marcel, *A propos d'un tableau du cercle Reymerswaele et Hemessen*, 1966, VII, n° 3, s. 65-67

- ROKOSZ Katarzyna, *Chronique 1991, 1992*, XXXIII, n° 3-4, s. 97-100
- ROKOSZ Katarzyna, *Chronique 1992, 1993*, XXXIV, n° 1-4, s. 25-32
- ROSLAVEC E. N., *Dipinto di Bernardo Bellotto nel Museo d'Arte Occidentale ed Orientale di Kiev*, 1968, IX, n° 2, s. 37-49
- ROSSET Tomasz F. de, *Vente Zygmunt Radziwiłł (1865-1866) - contribution à l'histoire de la galerie de Nieborów*, 1999, XL, n° 2-4, s. 162-184
- ROSTWOROWSKI Marek, *Le vent dans le paysage hollandais du XVII^e siècle*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 13-30
- ROTTERMUND Andrzej, *The "Road to Independence" in the Polish Art of the 19th Century*, 1979, XX, n° 2-3, s. 53-69
- ROTTERMUND Andrzej, *Stanisław Lorentz as an Authority on Polish Art Of the Enlightenment*, 1999, XL, n° 1, s. 5-20
- ROZANOW Zofia, *The implicit symbolic content of the painting of the Mother of God of Częstochowa*, 2009, XLII [właśc. XLIII] / N.S.I, n° 1-4, s. 53-69
- RUSZCZYC Barbara, *Des bombes mameluks*, 1962, III, n° 3, s. 87-88
- RUSZCZYC Janina, *Au sujet de l'iconographie des tapisseries aus éléments grotesques*, 1961, II, n° 4, s. 103-114
- RUSZCZYC Janina, *Das Bild der „Beweinung Christi“ aus Pułtusk und seine Beziehungen zur Pietà von Michelangelo*, 1964, V, n° 3-4, s. 73-80
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Portrait du baron Knyphausen par Antoine Pesne*, 1962, III, n° 3, s. 79-86
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Sur les tableaux de Philippe de Champaigne en Pologne*, 1963, IV, n° 1, s. 27-29
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Portrait équestre de Stanisław Kostka Potocki par Jacques-Louis David*, 1963, IV, n° 3, s. 77-95
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *L'iconographie française de Stanislas-Auguste*, 1966, VII, n° 2, s. 52-63
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Paintings by Wilhelm Schadow in Polish collections*, 1966, VII, n° 4, s. 122-129
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Un „mendicante” della cerchia di Ceruti*, 1967, VIII, n° 3, s. 63-71
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Van Loo et Pierre (sur quelques tableaux avec “turqueries” dans les collections polonaises)*, 1975, XVI, n° 1, s. 13-27
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Les portraits polonais de Madame Vigée-Lebrun. Nouvelles données pour servir à leur identification et histoire*, 1979, XX, n° 1, s. 16-42
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Les tableaux de van Rysselberghe de la collection des Porczyński*, 1990, XXXI, n° 1-2, s. 27-36
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Un souvenir polonais du Grand Tour*, 1990, XXXI, n° 4, s. 85-103
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Joseph Stieler in Polen*, 1992, XXXIII, n° 1-2, s. 21-38
- RYSZKIEWICZ Andrzej, *Janos (Johann) Rombauer et les Polonais*, 1999, XL, n° 2-4, s. 142-161
- SALOMONSON Jan Willem, *Der Tod am Himmel, oder die Nachtgleiche des Herbstes: Bemerkungen zu der Darstellung eines Gemäldes von Dominicus van Wijnen in dem Nationalmuseum in Warschau*, 1985, XXVI, n° 3-4, s. 61-78
- SAMEK Jan, *Italian Quadretti in Polish Collections*, 1989, XXX, n° 1-2, s. 34-39
- SANDOZ Marc, *„Les plaisirs d'Anacréon” de Jean-Bernard Restout*, 1970, XI, n° 1, s. 23-28
- SANDOZ Marc, *Les peintures décoratives de la Chambre de Seigneurs du Château de Varsovie, aujourd'hui au Musée National de Varsovie*, 1975, XVI, n° 4, s. 103-122
- SCHOLZ Piotr O., *Wer war Merkurios, der „Bezwinger des Bösen” in der Wandmalerei aus Faras/Pachoras? Inkonzistenz des Drachentöters im Niltal*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 164-209
- SECOMSKA Krystyna, *„Martyrium SS. Crispini et Crispiniani MM” et un tableau néerlandais du début du XVI^e siècle*, 1965, VI, n° 1, s. 5-16
- SIERADZKI Wojciech, *Yaksha or not Yaksha?*, 1975, XVI, n° 4, s. 122-131
- ŠÍP Jaromír, *Savery in and around Prague*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 69-75
- SKALSKA-MIECIK Lija, *Konrad Krzyżanowski (1872-1922). Exposition monographique au Musée National de Varsovie*, 1981, XXII, n° 1, s. 2-26
- SKUBISZEWSKA Maria, *Franciabigio's Two Tondi with Annunciation*, 1975, XVI, n° 3, s. 84-96
- SKUBISZEWSKA Maria, *A Tondo by Botticelli*, 1979, XX, n° 4, s. 95-102
- SKUBISZEWSKA Maria, *Exhibition of paintings donated to the National Museum in Warsaw by Count Edward Raczyński and his family. Introduction*, 1991, XXXII, n° 4, s. 85-88
- SLATKES Leonard J., *Bringing Ter Brugghen and Baburen up-to-date*, 1996, XXXVII, n° 3-4, s. 199-219
- SMOLSKAYA N. F., *Un nouveau paysage de Rubens à l'Ermitage*, 1973, XIV, n° 1-4, s. 75-85

- SPYCHALSKA-BOCZKOWSKA Anna, *Diana with Meleagros and Actaeon. Some remarks on a XV-century Italian cassone*, 1968, IX, n° 2, s. 29–36
- STECHOW Wolfgang, *Addenda to "The Love of Antiochus with Faire Stratonica"*, 1964, V, n° 1, s. 1–11
- STEINBORN Bożena, *The portrait of Michelangelo in the Silesian Museum*, 1964, V, n° 3–4, s. 65–72
- STEINBORN Bożena, *The triumph of David in the Silesian Museum, another copy of Lucas van Leyden's Work*, 1969, X, n° 1, s. 6–20
- STĘPNIAK Karolina, *Egyptian Mirrors from the French-Polish Excavations in Tell Edfu*, 2001, XLII, n° 1–4, s. 84–94
- STOPCZYK Stanisław, *An early drawing of Kaethe Kollwitz at the National Museum of Warsaw*, 1962, III, n° 4, s. 125–128
- SUCHODOLSKA Ewa, *Stanisław Lorentz – défenseur et rédempteur du Château Royal*, 1999, XL, n° 1, s. 45–70
- SULERZYSKA Teresa, *The drawing of Christopher Lubieniecki in the Witt Collection*, 1962, III, n° 4, s. 114–118
- SULERZYSKA Teresa, *Hercule et le lion de Nemée. Projet de fontaine d'Edme Bouchardon*, 1988, XXIX, n° 4, s. 106–112
- SULERZYSKA Teresa, *L'Adoration de Rois Mages de Jean-Baptiste Oudry*, 1989, XXX, n° 1–2, s. 27–33
- SULIKOWSKA Aleksandra, *The Old-Believers' Images of God as the Father. Theology and Cult*, 2000, XLI, n° 1–4, s. 105–124
- SZAFRAŃSKA Małgorzata, *Le jardin cosmique*, 1981, XXII, n° 4, s. 81–94
- SZTETYLŁO Zofia, *Heracles with a cornucopia on the seal of a Sinopean amphora*, 1963, IV, n° 2, s. 33–37
- ŚLIWA Joachim, *Plaquette de Médinet-Abou au Musée National de Cracovie*, 1967, VIII, n° 1–2, s. 1–4
- TOMICKA Joanna A., *"The Black Art" – Typography and its Allegories in Emblems during the 16th–18th Centuries*, 1998, XXXIX, n° 1–4, s. 50–70
- TUROWICZ Joanna, *Eve by Xawery Dunikowski. Modernist Transformation of the Biblical Type*, 2000, XLI, n° 1–4, s. 125–154
- TWARDECKI Alfred, *Greek Christian Inscriptions in the Collections of the National Museum in Warsaw*, 2000, XLI, n° 1–4, s. 3–10
- TWARDECKI Alfred, *Greek Inscriptions Acquired for the National Museum in Warsaw by Professor Kazimierz Michałowski*, 2001, XLII, n° 1–4, s. 129–142
- UNVERFEHRT Gerd, *Zwei Gemälde der Bosch-Nachfolge aus dem Muzeum Narodowe zu Warschau*, 1978, XIX, n° 3, s. 51–73
- URBANIAK-WALCZAK Katarzyna, *Eine kleine Gruppe von Koptischen Textilien in der Sammlung des Nationalmuseums in Warschau*, 1997, XXXVIII, n° 1–4, s. 12–23
- VERDIER Philippe, *Un ivoire mosan du XII^{ème} siècle et la reliure de l'Evangélaire d'Anastasie*, 1974, XV, n° 3–4, s. 51–64
- VOISÉ Irena, *La vue du Pont-Neuf au Musée de Wilanów*, 1967, VIII, n° 4, s. 113–124
- WALICKI Michał, *The "Ecce Homo" by Hans Hoffmann in the Radziwiłł Collection at Nieborów*, 1963, IV, n° 3, s. 71–76
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, *Autour d'une oeuvre perdue de Giovanni Bellini*, 1964, V, n° 2, s. 39–45
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, *"La construction de la Tour de Babel" par Bruegel le Vieux. Genèse d'un symbole d'urbanisme*, 1964, V, n° 3–4, s. 112–121
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, *Bartolomeo Manfredi alla luce dei nuovi documenti. Un artista caravaggesco e il mercato romano nel secondo decennio del Seicento*, 1996, XXXVII, n° 3–4, s. 137–153
- WDOWISZEWSKI Zygmunt, *La tapisserie des Jagellons au blason Korczak*, 1961, II, n° 4, s. 115–120
- WIDŁA Tadeusz, *L'expertise des signatures artistiques*, 1980, XXI, n° 1, s. 7–24
- WIELECKA Barbara, *Le rinceau de vigne ondulé dans l'art nubien*, 1977, XVIII, n° 1, s. 22–35
- WIERCIŃSKA Janina, *Théodore Géricault et le "lancier polonais" du Musée National de Varsovie*, 1967, VIII, n° 3, s. 81–91
- WŁODARCZYK Wojciech, *"Aspects of Socialist Realism". Exhibition in the National Museum in Warsaw*, 1988, XXIX, n° 2–3, s. 85–92
- WODZIŃSKA Maria, *Technical Analysis of a Painting ascribed to Botticelli*, 1979, XX, n° 4, s. 103–113
- WOZIŃSKI Andrzej, *Westeuropäische Skulptur des Mittelalters in polnischen Sammlungen: Einführung in die Problematik, Sammlungen in Großpolen*, 2009, XLII [właśc. XLIII] / N.S.I, n° 1–4, s. 38–52
- WYLEŻYŃSKA Jolanta, *Two mezzotint portraits of the illustrious British actresses of the 18th century. Some aspects of the classicistic taste in England*, 1966, VII, n° 1, s. 21–26

- ZAGRODZKI Janusz, *On the Question of Constructivism. I. Meditations on Colour*, 1995, XXXVI, n° 1-2, s. 47-51
- ZAGRODZKI Janusz, *On the Question of Constructivism. II. Painting with Light*, 1995, XXXVI, n° 3-4, s. 66-78
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Jean Pillement inspiré par Piranesi*, 1972, XIII, n° 4, s. 93-100
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Stanisław Lorentz 1899-1991*, 1991, XXXII, n° 3, s. 53-59
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Stanisław Lorentz as the Creator of the "Modern" National Museum*, 1999, XL, n° 1, s. 21-44
- ZAŁĘSKI Krzysztof, *Tadeusz Stefan Jaroszewski 17 octobre 1931 - 20 juillet 2000*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 165-167
- ZIELIŃSKA Janina, *Wojciech Gerson 1831-1901*, 1978, XIX, n° 4, s. 120-126
- ZIEMBA Antoni, *Joseph - Jakobs Sohn. Eine Ausstellung in Warschau und Liegnitz*, 1991, XXXII, n° 1, s. 11-20
- ZIEMBA Antoni, *Johann Carl Loths Gemälde in Warschau*, 1995, XXXVI, n° 1-2, s. 7-32
- ZIEMBA Antoni, *Caravaggio und caravaggisten. Ausstellungskonzept*, 1996, XXXVII, n° 3-4, s. 93-96
- ZIEMBA Antoni, *Bericht über die Untersuchungen zum Gemälde, seine Geschichte, Probleme mit der Identifizierung des Porträtierten und mit der Zuschreibung des Werkes*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 52-65
- ŻAKIEWICZ Anna, *Irena Jakimowicz 8 July 1922 - 16 February 1999*, 1999, XL, n° 2-4, s. 194-195
- ŻAKIEWICZ Anna, *Marek Jaromski's Religious Art in the Collections of the National Museum in Warsaw*, 2000, XLI, n° 1-4, s. 155-164
- ŻELAZOWSKI Jerzy, *Sasanidisches Siegel, Fundstück Alexander von Humboldts*, 1995, XXXVI, n° 1-2, s. 1-6
- ŻELAZOWSKI Jerzy, *Three Roman Mould-Blown Glasses from the Michał Tyszkiewicz and Gołuchów Collections*, 1996, XXXVII, n° 1-2, s. 3-14
- ŻELAZOWSKI Jerzy, *Le iscrizioni funerarie romane della collezione di Antoni Madeyski al Museo Nazionale di Varsavia*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 3-11
- ŻELAZOWSKI Jerzy, *Tre verti tardoantichi decorati "a bottoni" del Museo Nazionale di Varsavia*, 2001, XLII, n° 1-4, s. 143-147
- ŻUKOWSKA Maria, *Deux portraits „peints à l'aiguille” de Louis XV et Marie Leszczyńska*, 1983, XXIV, n° 1, s. 15-21
- ŻUKOWSKA Maria, *L'argenterie française dans la collection de Wilanów*, 1989, XXX, n° 4, s. 98-109
- ŻUKOWSKA Maria, *La reconstruction des tissus anciens en Pologne*, 1992, XXXIII, n° 3-4, s. 68-74
- ŻUKOWSKA Maria, *Velours de Gênes dans les appartements du palais de Wilanów*, 1997, XXXVIII, n° 1-4, s. 93-100
- ŻYGULSKI Zdzisław Jr., *Rembrandt's „Lisowczyk”: a study of costume and weapons*, 1965, VI, n° 2-3, s. 43-67

Artykuły anonimowe:

- [s.n.], *Chronique 1959, 1960*, I, n° 1-2, s. 27-31
- [s.n.], *Chronique 1960 (Janvier-Juin)*, 1961, II, n° 1, s. 25-31
- [s.n.], *Chronique. Juillet-Décembre 1960*, 1961, II, n° 2, s. 56-63
- [s.n.], *Chronique. Janvier-Juin 1961*, 1961, II, n° 4, s. 121-127
- [s.n.], *Chronique. Expositions*, 1962, III, n° 1, s. 29-31
- [s.n.], *Chronique. Juillet-Décembre 1961*, 1962, III, n° 3, s. 89-95
- [s.n.], *Chronique. Janvier-Juin 1962: I*, 1962, III, n° 4, s. 129-132
- [s.n.], *Chronique. Janvier-Juin 1962: II*, 1963, IV, n° 1, s. 29-31
- [s.n.], *Chronique. Juillet-Décembre 1962*, 1963, IV, n° 2, s. 60-63
- [s.n.], *Chronique. Janvier-Juin 1963*, 1964, V, n° 1, s. 25-32
- [s.n.], *Chronique. Juillet-Décembre 1963*, 1964, V, n° 2, s. 57-61
- [s.n.], *Chronique: 400^e anniversaire de la mort de Michel-Ange*, 1964, V, n° 3-4, s. 122-127
- [s.n.], *Chronique. 1964*, 1965, VI, n° 2-3, s. 75-85
- [s.n.], *Chronique. 1965*, 1966, VII, n° 3, s. 90-96
- [s.n.], *Chronique. 1966, 1967*, VIII, n° 1-2, s. 46-55
- [s.n.], *Chronicle. 1967, 1968*, IX, n° 2, s. 50-59
- [s.n.], *Chronicle. 1968, 1969*, X, n° 2-3, s. 68-80
- [s.n.], *Chronique. 1969, 1970*, XI, n° 4, s. 118-128

- [s.n.], *Chronique* [1970], 1971, XII, n° 1-2, s. 38-49
[s.n.], *Chronique*. 1971, 1972, XIII, n° 2-3, s. 65-77
[s.n.], *Andrzej Chudzikowski in memoriam*, 1972, XIII, n° 4, s. 101-102
[s.n.], *Chronique*. 1972, 1974, XV, n° 1-2, s. 33-40
[s.n.], *Chronique*. 1973, 1974, XV, n° 3-4, s. 83-95
[s.n.], *Chronique*. 1974, 1975, XVI, n° 2, s. 55-68
[s.n.], *Chronique*. 1975, 1976, XVII, n° 2, s. 57-68
[s.n.], *Chronique*. 1976, 1977, XVIII, n° 1, s. 35-43
[s.n.], *300^{ème} anniversaire de Wilanów*, 1977, XVIII, n° 3-4, s. 105-108
[s.n.], *Chronique*. 1977, 1978, XIX, n° 3, s. 84-95
[s.n.], *Chronique*. 1978, 1979, XX, n° 2-3, s. 85-93
[s.n.], *Chronique*. 1979, 1980, XXI, n° 2-3, s. 60-74
[s.n.], *Chronique*. 1980, 1981, XXII, n° 2-3, s. 72-79
[s.n.], *Chronique*. 1981, 1981, XXII, n° 4, s. 105-116
[s.n.], *Chronique*. 1982, 1983, XXIV, n° 1, s. 22-32
[s.n.], *Chronique*. 1983, 1984, XXV, n° 3-4, s. 93-104
[s.n.], *Chronique*. 1984, 1985, XXVI, n° 3-4, s. 87-99
[s.n.], *Chronique*. 1985, 1986, XXVII, n° 1, s. 16-27
[s.n.], *Chronique*. 1986, 1987, XXVIII, n° 1-2, s. 37-48
[s.n.], *Chronique*. 1987, 1988, XXIX, n° 4, s. 113-124
[s.n.], *Chronique*. 1988, 1989, XXX, n° 4, s. 110-114
[s.n.], *Chronique*. 1989, 1990, XXXI, n° 4, s. 103-107
[s.n.], *Chronique*. 1990, 1991, XXXII, n° 3, s. 78-83
[s.n.], *Acquisitions du Musée National de Varsovie 1990-1991. Choix*, 1992, XXXIII, n° 3-4, s. 75-88

Opracowała Anna Pietruczenia przy współpracy Małgorzaty Polakowskiej

| Compiled by Anna Pietruczenia with assistance from Małgorzata Polakowska

Redakcja „Rocznika MNW” zachowała oryginalną pisownię tytułów. Ich interpunkcja często odbiega od obowiązujących w danym języku zasad. Ostatni numer „Bulletin” wydany w 2009 roku jako pierwszy tom nowej serii otrzymał błędny numer dawnej serii (XLII zamiast XLIII).

| The editors of *Journal of the National Museum in Warsaw. New Series* have retained the original spelling of these entries. Their punctuation is often at variance with the rules of their language. The last issue of *Bulletin*, published in 2009 as the first issue in the new series, was numbered incorrectly, XLII instead of XLIII.

O autorach

| Contributors

Dr Grażyna Bastek – historyk sztuki, kustosz malarstwa włoskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Współautorka wielu wystaw, m.in.: „Serenissima. Światło Wenecji” (1999), „Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” (2012). Specjalizuje się w historii technik malarских dawnych mistrzów, wydała książkę *Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI wieku. Bellini, Giorgione, Tycjan, Tintoretto* (2010). W Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego prowadzi wykłady i seminaria poświęcone funkcjonowaniu warsztatów artystycznych, dziejom nowożytnego malarstwa europejskiego oraz problemom technologii i konserwacji. Zajmuje się popularyzacją historii sztuki, jej eseje o malarstwie ukazują się w „dwutygodniku.com” i w miesięczniku „Art & Business”, a w II programie Polskiego Radia współtworzy audycję *Jest taki obraz*.

| Dr Grażyna Bastek – art historian and the Italian art curator of the National Museum in Warsaw. She has co-curated numerous exhibitions there, including “Serenissima. Światło Wenecji” [Serenissima. The Light of Venice] (1999), “Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” [The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga] (2012). She specializes in the history of the Old Masters’ painting techniques, and has published *Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI wieku. Bellini, Giorgione, Tycjan, Tintoretto* [The Venetian workshops of the second half of the fifteenth and the sixteenth centuries. Bellini, Giorgione, Titian, Tintoretto] (2010). She teaches about art workshops, the history of Early Modern European painting and issues in technology and conservation at the Institute of Art History of the University of Warsaw. She popularizes the history of art, and her essays about painting appear in *dwutygodnik.com* and the monthly *Art & Business*, and she is a co-host of the “Jest taki obraz” [There is a painting...] programme on Polish Radio II.

Hanna Benesz – długoletni kustosz zbiorów malarstwa niderlandzkiego i flamandzkiego w Galerii Dawnej Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, które opracowywała w licznych katalogach wystaw w Polsce i zagranicą, m.in. *Złoty Wiek malarstwa flamandzkiego: Rubens, van Dyck, Jordaens... 1608–1678* (2007). 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). Jest wieloletnim członkiem CODART-u.

| Hanna Benesz – has long served as the curator of Netherlandish and Flemish art in the Gallery of European Old Masters of the National Museum in Warsaw. She has written about this genre 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. 1608–1678] (2007). She is the 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 ca. 450 of its 900 entries, concordance tables and indexes, which she updates until they are published). She is a long-standing member of CODART.

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. Współpracował w przygotowaniu wystaw i ich katalogów: *Rembrandt. Rysunki i ryciny ze zbiorów polskich. Katalog* (wystawa: 2006, katalog: 2009), *Złoty Dom Nerona* (2008), *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* (2009). Od 2010 jest odpowiedzialny za kolekcję rysunków holenderskich, flamandzkich i niemieckich (powstałych przed 1800) i nadzoruje przygotowanie katalogu online dawnych rysunków obcych. W kręgu jego zainteresowań znajduje się również nowożytne kolekcjonerstwo grafiki i rysunków. Przygotowuje rozprawę doktorską *Albrecht von Sebisch (1685–1748) w kulturze kolekcjonerskiej Śląska i Europy Środkowej pierwszej połowy XVIII wieku*. Od 2009 jest członkiem CODART-u, od 2010 zasiada w CODART Website Committee.

Piotr Borusowski – graduated from 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. He took part in preparing the following exhibitions and their catalogues: *Rembrandt. Rysunki i ryciny ze zbiorów polskich. Katalog* [Rembrandt. Drawings and prints in Polish collections. A catalogue] (exhibition: 2006, catalogue: 2009), *Złoty Dom Nerona* [Nero's Golden House] (2008), *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* [Le siècle français. Eighteenth-century French paintings and drawings from Polish collections] (2009). Since 2010 has curated 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 collecting of prints and drawings. He is preparing 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 2010 of CODART's Website Committee.

Filip Chmielewski – historyk sztuki. Studia na Uniwersytecie Jagiellońskim (2003–2008), praca dyplomowa pod kier. prof. dr. hab. Piotra Krasnego: *Obraz Sąd Midasa ze zbiorów Muzeum Lubelskiego* (próba atrybucji niezidentyfikowanego dotąd dzieła Gerritowi van Honthorstowi); autor publikacji naukowych, m.in.: *Dwa holenderiana ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach* (2010) oraz *Witraże Józefa Mehoffera w gmachu d. Kasy Oszczędności przy ul. Szpitalnej w Krakowie* (w przygotowaniu). Obecnie pracownik Muzeum Narodowego w Krakowie (Dział Głównego Inwentaryzatora). Zainteresowania naukowe koncentrują się na sztuce nowożytnej, zwłaszcza barokowym malarstwie środkowoeuropejskim, holenderskim i flamandzkim, ze szczególnym uwzględnieniem caravaggionizmu. Zajmuje się również historią kolekcjonerstwa oraz sztuką polską XIX i początku XX wieku.

Filip Chmielewski – art historian, completed his studies at the Jagiellonian University (2003–2008), with a Master's thesis under the guidance of Professor Dr hab Piotr Krasny on *Obraz Sąd Midasa ze zbiorów Muzeum Lubelskiego* [A painting of *The Judgement of Midas* in the collection of the Lublin Province Museum], which attempts to attribute this unidentified painting to Gerrit van Honthorst. His scholarly publications include *Dwa holenderiana ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach* [Two Dutch works of art from the collection of the National Museum in Kielce] (2010) and *Witraże Józefa Mehoffera w gmachu d. Kasy Oszczędności*

przy ul. Szpitalnej w Krakowie [Józef Mehoffer's stained-glass windows in the building of the former Savings Bank at Szpitalna Street in Krakow] (forthcoming). He currently works in the Chief Registrar Department of the National Museum in Krakow. His scholarly interests lie in the field of Early Modern art, especially Central European, Dutch and Flemish Baroque art, with a special focus on Caravaggionism, and in the history of collecting and nineteenth- and early-twentieth-century Polish art.

Iwona Danielewicz – kurator Zbiorów Sztuki Polskiej do 1914 roku Muzeum Narodowego w Warszawie. Ma na swoim koncie liczne publikacje z zakresu osiemnastowiecznego malarstwa francuskiego i malarstwa europejskiego XIX wieku; autorka lub współautorka wystaw i towarzyszących im katalogów: *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich* (1998), *Od Maneta do Gauguina. Impresjoniści i postimpresjoniści z Musée d'Orsay w Paryżu* (2001), *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich* (2005), *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* (2009), *Chopin – ikonosfera romantyzmu* (2010).

Iwona Danielewicz – curator of the Pre-1914 Polish Art Collection of the National Museum in Warsaw. She has published extensively on eighteenth-century French and nineteenth-century European painting. She is the author or co-author of the following exhibitions and their catalogues: *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich* [Academic art in the nineteenth century. European art in the holdings of the National Museum in Warsaw and other Polish collections] (1998), *Od Maneta do Gauguina. Impresjoniści i postimpresjoniści z Musée d'Orsay w Paryżu* [From Manet to Gauguin. Impressionists and Post-Impressionists from the Musée d'Orsay in Paris] (2001), *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich* [German painting in the nineteenth century. Paintings from Polish collections] (2005), *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich* [Le siècle français. Eighteenth-century French paintings and drawings from Polish collections] (2009), *Chopin – ikonosfera romantyzmu* [Chopin: Iconosphere of Romanticism] (2010).

Prof. dr hab., inż. Jiří Fajt – historyk sztuki, którego zainteresowania dotyczą modeli i strategii reprezentacji w sztuce dworskiej i miejskiej Europy Środkowo-Wschodniej XIII–XVI wieku. Doktorat na Uniwersytecie Karola w Pradze (1999). W 2009 habilitował się na Technische Universität Berlin pracą *Imperial court and patrician society in Nuremberg (1349–1365/7)* [Dwór cesarski i patrycjusze norymberscy (1349–1365/7)], a w 2011 na Uniwersytecie Karola w Pradze pracą *The Long Shadow of Emperor Charles IV*. W latach 1994–2000 był dyrektorem zbiorów dawnego malarstwa w Národní galerii w Pradze. W Centrum Badawczym Historii i Kultury Krajów Europy Środkowo-Wschodniej (GWZO) na Uniwersytecie Lipskim prowadził następujące programy: *The European Dynasty of the Jagiellonians. Art and Culture in Central Europe 1450–1550* [Europejska dynastia Jagiellonów. Kultura i sztuka w Europie Środkowej 1450–1550] (2000–2005), program badawczy i wydawniczy o kulturze dworskiej w Europie Środkowo-Wschodniej (2006–2008) oraz *Representation and Memory of Late Mediaeval Rulers: Art, Liturgy and History* [Reprezentacja i pamięć władców późnego średniowiecza. Sztuka, liturgia i historia]. Jest autorem licznych artykułów, książek i wystaw.

Prof. Dr Hab. and Dipl. Ing. Jiří Fajt – art historian whose interests focus on the models and strategies of artistic representation in courts and cities of Central and East Central Europe in the thirteenth–sixteenth centuries. He obtained his PhD from Charles University in Prague in 1999. His 2009 habilitation thesis at the Technical University of Berlin addressed *Imperial Court and Patrician Society in Nuremberg (1349–1365/7)* and his 2011 thesis at the University of Prague discussed *The Long Shadow of Emperor Charles IV*. In 1994–2000 he served as the director of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague. He has headed the following projects at the Centre for the History and Culture of East Central Europe (GWZO) at the University of Leipzig: in 2000–2005 *The European Dynasty of the Jagiellonians. Art and Culture in Central Europe 1450–1550*; in 2006–2008 he led a research and publications project on *Court Culture in East Central Europe* and, since 2008, one on *Representation and Memory of Late Mediaeval Rulers: Art, Liturgy and History*. He is the author of many articles, books and exhibitions.

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).

Dorota Ignatowicz-Woźniakowska – graduated from the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1987. She 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, heading 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 the Fundacja Psychoonkologii “Ogród Nadziei” [Psycho-Oncology Foundation “Garden of hope”] supported by the National Museum in Warsaw (since 2007).

Dr Susanne Jaeger – w 1993 ukończyła studia licencjackie w zakresie historii sztuki, slawistyki i konserwacji zabytków. Pracę magisterską *The Incarnation of the Pre-existing Logos in Depictions of the Annunciation in Orthodox and Western Art* [Wcielenie Logosu w wyobrażeniach Zwiastowania w sztuce prawosławnej i zachodniej] obroniła na Technische Universität Berlin, zaś tytuł doktorski otrzymała na tym samym uniwersytecie w 2004 za rozprawę *Alexander S. Stroganov (1753–1811): Collector and Patron of the Arts in the Time of the Russian Enlightenment* [Aleksander S. Stroganow (1753–1811). Kolekcjoner i mecenas sztuki w epoce rosyjskiego oświecenia]. W latach 1994–2001 była organizatorem i koordynatorem programu podyplomowego dotyczącego konserwacji zabytków na Technische Universität w Berlinie, a w latach 2004–2008 w zakresie rozwoju miast i konserwacji zabytków na Technische Universität w Dreźnie. Od 2008 jest koordynatorem wystaw w Centrum Badawczym Historii i Kultury Krajów Europy Środkowo-Wschodniej (GWZO), na Uniwersytecie Lipskim.

DPhil Susanne Jaeger – in 1993 completed her undergraduate studies in the history of art, Slavonic studies and the preservation of monuments. She obtained her MA from the Technical University Berlin (1993) with a thesis on *The Incarnation of the Pre-existing Logos in Depictions of the Annunciation in Orthodox and Western Art*. Her doctoral dissertation (2004, Technical University Berlin) addressed *Alexander S. Stroganov (1753–1811): Collector and Patron of the Arts in the Time of the Russian Enlightenment*. In 1994–2001 she was in charge of organizing and coordinating the postgraduate Master's programme on the conservation of monuments at the Technical University Berlin; in 2003–2008 she served as the coordinator and senior lecturer in the Master's programme on urban development and preservation of monuments at the Technical University Dresden, and since 2008 is the coordinator of exhibitions at the Centre for the History and Culture of East Central Europe (GWZO) at the University of Leipzig.

Aleksandra Janiszewska – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i *gender studies* w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Od 2010 asystent w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie jest odpowiedzialna za Kolekcję Rzeźby Dawnej. Współpracowała w przygotowaniu wystaw i ich katalogów w MNW: „Moje życie. Dzieła Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie” (2009/2010) oraz „Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi” (2012). Współkuratorka wystaw w Królikarni: „Damy z pieskiem i małpką” (2011), „SKONTRUM” (2011/2012). W kręgu jej zainteresowań znajduje się zagadnienie realizmu w malarstwie, szczególnie w nowożytnym malarstwie holenderskim. W Szkole Nauk Społecznych Instytutu Filozofii i Socjologii PAN przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą problematyce budowania wizerunku *innego* w sztuce europejskiej oraz związanych z nią strategii wykluczania i konstruowania tożsamości.

Aleksandra Janiszewska – graduate of the University of Warsaw in history of art and of the Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences in gender studies. Since 2010 she has worked as an assistant curator responsible for the Collection of Old Sculpture of the Xawery Dunikowski Museum of Sculpture in Królikarnia, a division of the National Museum in Warsaw. She has been involved in the preparation of exhibitions and co-authored their catalogues, including “Moje życie. Dzieła Jacka Malczewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie” [My life. The works of Jacek Malczewski in the collection of the

National Museum in Warsaw] (2009/2010) and “The Elevated: From the Pharaohs to Lady Gaga” (2012). She served as co-curator of an exhibition at Królikarnia on “Ladies with a Dog & Monkey” (2011), “SKONTRUM” (2011/2012). Her interests include realism in painting, with a particular focus on Early Modern Dutch painting. She is preparing her dissertation at the Graduate School for Social Research of the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences about the construction of the image of the Other in European art and the strategies of exclusion and construction of identity it entails.

Prof. dr hab. Krzysztof Pomian – studiował (1952–1957), doktoryzował się (luty 1965) i habilitował (maj 1968) na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego. Usunięty w 1966 z PZPR, a w 1968 ze stanowiska adiunkta w Katedrze Historii Filozofii Nowożytnej z powodu publicznej krytyki linii politycznej władz, pracował w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej (1969–1972). W 1973 wyjechał do Francji, do Centre national de la recherche scientifique (CNRS), gdzie w 1984 został profesorem. Był tam jednym z rzeczników polskiej opozycji demokratycznej, bliskim współpracownikiem Jerzego Giedroycia i doradcą Biura Zagranicznego „Solidarności”. W latach akademickich 1999/2000 – 2006/2007 był profesorem w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 2001 jest dyrektorem naukowym tworzonego w Brukseli Muzeum Europy. Jego książki i artykuły – kilkaset pozycji – zostały przełożone na ok. dwadzieścia języków. Jest członkiem zagranicznym Polskiej Akademii Umiejętności, doktorem *honoris causa* Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (2003) i Uniwersytetu w Genewie (2005).

Prof. Dr Hab. Krzysztof Pomian – studied philosophy (1952–1957), obtained his doctorate (February 1965) and habilitation (May 1968) at the Institute of Philosophy of the University of Warsaw. In 1966 he was removed from the Polish United Workers' Party and in 1968 from his position of assistant professor in the Department of Contemporary Philosophy for publicly criticizing government policies. He then worked for the National Library's Manuscript Department (1969–1972); in 1973 he left for France, where he was employed by the Centre national de la recherche scientifique (CNRS) and in 1984 was named professor. In France he served as a spokesman for the Polish democratic opposition, worked closely with the editor of *Kultura*, Jerzy Giedroyc, and after 1981 was an adviser to the Foreign Affairs Office of “Solidarność.” In the academic years 1999/2000–2006/2007 he was a professor at The Nicolaus Copernicus University in Toruń. Since 2001 he has been the academic director of the Museum of Europe being created in Brussels. His several hundred books and articles have been translated into some 20 languages. He is a foreign member of the Polish Academy of Arts and Sciences and holds honorary doctorates from The Marie Curie-Skłodowska University in Lublin (2003) and the University of Geneva (2005).

Dr Joanna Sikorska – kurator Gabinetu Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie. Sprawuje opiekę merytoryczną nad kolekcją grafiki XV wieku i kolekcjami grafiki nowożytnej włoskiej i niemieckiej. Zainteresowania badawcze koncentruje na recepcji grafiki XV stulecia oraz na relacjach tego medium z innymi dziedzinami sztuki (zwłaszcza ze złotnictwem). Wykładowca w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego; autorka licznych publikacji, m.in.: *Albrecht Dürer. Znaczenie i oddziaływanie jego grafiki w XVI wieku* (2002), *Relikwiarze puszki w Polsce* (2010).

Dr Joanna Sikorska – curator of the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw. She is responsible for the collection of the fifteenth-century prints and the collections of Italian and German prints before 1800. Her research interests focus on the reception of fifteenth-century engravings and on their relations with other artistic disciplines, especially goldsmithing. She is a lecturer at the Institute of Art History of the University of Warsaw. Her many publications include *Albrecht Dürer. Znaczenie i oddziaływanie jego grafiki w XVI wieku* [Albrecht Dürer. The significance and influence of his prints in the sixteenth century] (2002), *Relikwiarze puszki w Polsce* [Pyxis reliquaries in Poland] (2010).

Iwona Maria Stefańska – absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Prowadziła prace konserwatorskie zarówno w zespole (m.in. Giotto di Bondone, *Sceny z życia św. Jana Ewangelisty*, Cappella Peruzzi, Santa Croce, Florencja), jak i samodzielnie (m.in. Giambattista Tiepolo, *Adoracja Pasterzy*, Nationalmuseum, Sztokholm; Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione*, Museo Capodimonte, Neapol). Obecnie pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie, wykonując konserwacje takich obrazów jak m.in. *Imago Pietatis* Giovanniego Battisty Cima da Conegliano i *Święty Reinhold* Joosa van Cleve oraz biorąc udział w projektach konserwatorsko-badawczych (m.in. Maerten van Heemskerck, *Ecce Homo* we współpracy z Getty Museum, Los Angeles). Stypendystka m.in. Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) oraz Rządu Włoskiego. Stażystka Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) w Rzymie, Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro we Florencji, International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM). Autorka publikacji w periodykach konserwatorskich, a także not katalogowych, m.in. *Serenissima. Światło Wenecji* (1999).

Iwona Maria Stefańska – graduated from the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw. She has been involved in conservation projects both as a member of a team (e.g., Giotto di Bondone's frescoes of scenes from the life of St John the Evangelist, Cappella Peruzzi, Basilica of Santa Croce, Florence) and on her own (e.g., Giambattista Tiepolo, *The Adoration of the Shepherds*, Nationalmuseum, Stockholm; Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione*, Museo Capodimonte, Naples). Currently at the National Museum in Warsaw, she has been engaged in the conservation of paintings, which have included Giovanni Battista Cima da Conegliano's *Imago Pietatis* and Joos van Cleve's *Saint Reinhold*, and has taken part in conservation-and-research projects, including Maerten van Heemskerck's *Ecce Homo* in cooperation with the Getty Museum, Los Angeles. She has been the recipient of grants from the Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) and the government of Italy. She has held internships at the Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) in Rome, Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro in Florence and the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM). She has published in art conservation journals and written catalogue notes, including *Serenissima. Światło Wenecji* [Serenissima. The Light of Venice] (1999).

Joanna A. Tomicka – historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, studia podyplomowe w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; od 1996 kustosz kolekcji grafiki europejskiej w Gabinecie Rycin i Rysunków Muzeum Narodowego w Warszawie. Badania z zakresu rytownictwa niderlandzkiego, holenderskiego, flamandzkiego i francuskiego XVI–XVIII wieku,

repcji antyku, emblematyki humanistycznej, typografii. Stypendystka m.in. The Warburg Institute (University of London), The British Academy, Centre for Emblem Studies (University of Glasgow), The British Museum, Leuven Universiteit (Flemish Community), Houghton Library (Harvard University), Princeton University Library, Metropolitan Museum of Art. Autorka i współautorka wystaw i towarzyszących im katalogów, m.in. *Ars Mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika oraz sztuka zdobnicza XVI–XIX wieku. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (1999), *Arcydzieło Petera Paula Rubensa „Zdjęcie z krzyża” ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (2000), *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* (2006), *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog* (2009). Publikacje w polskich i zagranicznych periodykach naukowych z ww. zakresu; współorganizuje i bierze udział w konferencjach polskich i zagranicznych.

Joanna A. Tomicka – art historian, graduate of the University of Warsaw, post-graduate studies at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. Since 1996 she has served as the curator of European prints in the Department of Prints and Drawings of the National Museum in Warsaw. She has conducted research on Netherlandish, Dutch, Flemish and French prints of the sixteenth-eighteenth centuries, the reception of antiquity, humanistic emblems and typography. She has received scholarships and fellowships from The Warburg Institute (University of London), The British Academy, Centre for Emblem Studies (University of Glasgow), British Museum, Catholic University of Leuven (Flemish Community), Houghton Library (Harvard University), Princeton University Library and the Metropolitan Museum of Art. She has authored and co-authored exhibitions and their catalogues, including *Ars Mitologica – wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika oraz sztuka zdobnicza XVI–XIX wieku. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* (*Ars Mitologica. Issues Concerning the Reception of Greek Myths. Ancient Ceramics and Sculpture, European Graphic and Decorative Art of 16th to 19th Centuries from the Collection of the National Museum in Warsaw*) (1999), *Arcydzieło Petera Paula Rubensa „Zdjęcie z krzyża” ze zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie* [*Peter Paul Rubens's masterpiece The Descent from the Cross from the collection of the State Hermitage in St Petersburg. Images in the North European painting and graphic art of the sixteenth and seventeenth centuries in the collections of the National Museum in Warsaw*] (2000), *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), *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich. Katalog* [*Rembrandt. Drawings and prints in Polish collections. A catalogue*] (2009). She has published on these topics in Polish and foreign academic journals and organized and participated in conferences in Poland and abroad.

Dr Gerdien Verschoor – od 2005 dyrektorka CODART-u. Mieszkając w Polsce w latach 1987–1988 i 1990–2001, ukończyła studia magisterskie na Uniwersytecie Jagiellońskim, pisząc pracę o Grupie Krakowskiej u profesorów dr Mieczysława Porębskiego i Piotra Krakowskiego. W roku 1998 obroniła pracę doktorską u profesora dr. Piotra Piotrowskiego o kapistach (*Kapists. Visions of the painterly order*). Pracowała jako kustosz wolontariusz w Muzeum Sztuki w Łodzi (1991–1992) i w dziale kultury Ambasady Królestwa Niderlandów w Warszawie

(1992–1997) i jako attaché kulturalny (1997–2001). W latach 2007–2009 koordynowała program zarządzania muzeami na Ukrainie zorganizowany przez Stowarzyszenie Muzeów Niderlandzkich. W 2011 wydała swoją pierwszą powieść, której akcja dzieje się w Warszawie i która ukaże się w Polsce pod tytułem *Palec Boży*.

Dr Gerdien Verschoor – has served as the director of CODART since 2005. She lived in Poland in 1987–1988 and 1990–2001, where she received an MA from the Jagiellonian University with a thesis about the Krakow Group, working with Professor Dr Mieczysław Porębski and Professor Dr Piotr Krakowski as advisers, and then her PhD on the *Kapists. Visions of the painterly order* at the Art Institute of the Polish Academy of Sciences, with Professor Dr Piotr Piotrowski as mentor (1998). She volunteered as an assistant curator at the Museum of Art in Łódź (1991–1992) and worked as an associate in the cultural department of the Royal Netherlands Embassy in Warsaw (1992–1997) and as its cultural attaché (1997–2001). She served as the coordinator of a Netherlands Museums Association museum management programme in Ukraine (2007–2009). Her first novel, set in Warsaw, was published in 2011 and will appear in Polish translation as *Palec Boży* [God's finger].

Prof. dr hab. Antoni Ziemba – historyk sztuki, wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego i kurator 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 Ziemba – art historian, lecturer at the University of Warsaw and curator at 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 on *Malarstwo niemieckie do 1600 roku* [German painting to 1600] (2000) and *Encyklopedii malarstwa flamandzkiego i holenderskiego* [An encyclopaedia of Flemish and

Dutch art] (2001). He 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

REDAKCJA

REDAKTORZY dr Agnieszka Morawińska, prof. Antoni Ziemia
REDAKTOR PROWADZĄCA Anna Kiełczewska
SEKRETARZ NAUKOWY Piotr Borusowski

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI

Maja Łatyńska (Muzeum, Wspomnienia, O autorach)
Anne-Marie Fabianowska (*Neerlandica*)
Simon Włoch (Galeria Sztuki XIX Wieku)

TŁUMACZENIE NA JĘZYK POLSKI Piotr Borusowski (Międzynarodowa wystawa „Europa Jagellonica”...)

WERYFIKACJA TŁUMACZEŃ Anna Kiełczewska oraz Maja Łatyńska

REDAKCJA Anna Kiełczewska

KOREKTA Anna Kiełczewska, Piotr Borusowski

REDAKCJA TECHNICZNA Eleonora W. Rybicka

PROJEKT GRAFICZNY I TYPOGRAFICZNY PUBLIKACJI Janusz Górski

© Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012

www.mnw.art.pl

DRUK

NAKŁAD 1000 egzemplarzy

ISSN 0509-6936



Sponsor wydania

PUBLISHER
The National Museum in Warsaw
Aleje Jerozolimskie 3 / 00-495 Warsaw
DIRECTOR Agnieszka Morawińska

EDITORIAL COMMITTEE

EDITORS Dr Agnieszka Morawińska, Prof. Antoni Ziemia
EXECUTIVE EDITOR Anna Kielczewska
RESEARCH SECRETARY Piotr Borusowski

ENGLISH TRANSLATION

Maja Łatyńska (The Museum, Reminiscences, Contributors)
Anne-Marie Fabianowska (*Neerlandica*)
Simon Włoch (The Gallery of 19th-Century Art)
POLISH TRANSLATION Piotr Borusowski (The International Exhibition "Europa Jagellonica" ...)
CHECKING OF TRANSLATIONS Anna Kielczewska and Maja Łatyńska

EDITING Anna Kielczewska
COPY-EDITING Anna Kielczewska, Piotr Borusowski
TECHNICAL EDITOR Eleonora W. Rybicka

GRAPHIC DESIGN AND TYPOGRAPHY Janusz Górski

© Muzeum Narodowe w Warszawie, Warsaw 2012

www.mnw.art.pl

PRINT

LIMITED EDITION OF 1,000 copies

ISSN 0509-6936



Sponsor of this publication

