

**13(49) Rocznik
Muzeum
Narodowego
w Warszawie
Nowa Seria
| Journal of
the National
Museum
in Warsaw
New Series**

WYDAWCA / PUBLISHER

Muzeum Narodowe w Warszawie / The National Museum in Warsaw

Aleje Jerozolimskie 3 / 00-495 Warszawa / Warsaw, Poland

DYREKTORKA / DIRECTOR

dr hab. Agnieszka Lajus, prof. UW

www.mnw.art.pl

REDAKCJA / EDITORIAL COMMITTEE

REDAKTORZY NACZELNI / EDITORS-IN-CHIEF prof. Antoni Ziemia, dr Agnieszka Bagińska

SEKRETARZ REDAKCJI / EXECUTIVE EDITOR Anna Kielczewska

GRAFIK / GRAPHIC DESIGNER Adam Glabas

ADMINISTRATOR STRONY / WEBSITE ADMINISTRATOR Mikołaj Machowski

rocznik.mnw.art.pl

ADRES REDAKCJI / POSTAL ADDRESS

Muzeum Narodowe w Warszawie / The National Museum in Warsaw

Aleje Jerozolimskie 3 / 00-495 Warszawa / Warsaw / Poland

E-MAIL rocznik@mnw.art.pl

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH TRANSLATION

Olga Mysłowska, Aleksandra Szkudłapska, Szymon Włoch

REDAKCJA WERSJI POLSKIEJ / POLISH-LANGUAGE EDITOR

Anna Kielczewska

REDAKCJA WERSJI ANGIELSKIEJ / ENGLISH-LANGUAGE EDITOR

Roman John Koziel

KOREKTA / COPY EDITOR

Anna Kielczewska

OPRACOWANIE GRAFICZNE NUMERU / GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING OF THIS ISSUE

Adam Glabas

Spis treści

Część I — Muzeum

Anna Szczepańska, Spuścizna Kazimierza Michałowskiego w Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie	9
Magdalena Bajbor, Danuta Jackiewicz, Anna Masłowska, Katarzyna Mączewska, Gabinet Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie	48
Wojciech Głowacki, Twórca i miasto: paryskie adresy Józefa Chełmońskiego i ich znaczenie	109

Część II — Sztuka starożytna

Kacper Laube, Zaginione zabytki egipskie z Wilanowa	139
Tomasz Teinert, Propaganda w dobie panowania cesarza Karakalli na przykładzie <i>Reliefu warszawskiego</i> i monet rzymskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie	155
Maciej Marciniak, Tropajon – antyczny znak zwycięstwa	181

Część III — Sztuka nowożytna

Tomasz Gierczak, Aleksandra Janiszewska-Cardone, Justyna Kwiatkowska, Elżbieta Pilecka-Pietrusińska, Olga Syta, Barbara Wagner, Bartłomiej Witkowski, Magdalena Wróbel-Szypuła, <i>Adam i Ewa</i> Lucasa Cranacha starszego z Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowe badania technologiczne	221

Część IV — Sztuka XIX i XX wieku

Michał Haake, Wieczera w Emaus w twórczości Jacka Malczewskiego Zmiany w tradycji obrazowej w świetle modernistycznego kryzysu wiary chrześcijańskiej	290
Renata Higersberger, Paryska Académie Julian i jej polskie uczennice	324
Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Album fotograficzny rzeźb Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem	375

Contents

Part I — The Museum

Anna Szczepańska, The Legacy of Kazimierz Michałowski in the Archives of the National Museum in Warsaw	28
Magdalena Bajbor, Danuta Jackiewicz, Anna Masłowska, Katarzyna Mączewska, The Photography Room in the National Museum in Warsaw's Gallery of 19th Century Art	78
Wojciech Głowacki, The Artist and the City: Józef Chełmoński's Parisian Addresses and Their Significance	124

Part II — Ancient Art

Kacper Laube, The Lost Egyptian Antiquities from Wilanów	147
Tomasz Teinert, Propaganda During the Reign of Emperor Caracalla: The <i>Warsaw Relief</i> and Roman Coins from the Collection of the National Museum in Warsaw	168
Maciej Marciniak, <i>Tropaion</i> – an Ancient Symbol of Victory	201

Part III — Modern Art

Tomasz Gierczak, Aleksandra Janiszewska-Cardone, Justyna Kwiatkowska, Elżbieta Pilecka-Pietrusińska, Olga Syta, Barbara Wagner, Bartłomiej Witkowski, Magdalena Wróbel-Szypuła, <i>Adam and Eve</i> by Lucas Cranach the Elder from the National Museum in Warsaw. New Technological Analysis	255

Part IV — Art of the Nineteenth and Twentieth Century

Michał Haake, The Supper at Emmaus in Jacek Malczewski Oeuvre Changes in Pictorial Tradition in Light of the Modernist Crisis of Christian Faith	307
Renata Higersberger, The Académie Julian in Paris and Its Polish Students	349
Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Photographic Album of Sculptures from the State School of Wood Industry in Zakopane	397

Spuścizna Kazimierza Michałowskiego w Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie

Anna Szczepańska

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-5679-6503](https://orcid.org/0009-0003-5679-6503)

ABSTRAKT

Artykuł omawia spuściznę wybitnego archeologa i egiptologa Kazimierza Michałowskiego (1901–1981), twórcy polskiej szkoły archeologii śródziemnomorskiej, która przechowywana jest w Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie. Michałowski przed wojną zorganizował Dział Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie w latach 1945–1981 był wicedyrektorem. Założył, a następnie kierował Zakładem Archeologii Śródziemnomorskiej PAN. Jego największym odkryciem było monumentalne malarstwo wczesnochrześcijańskie w Faras, które dzięki umowie polsko-sudańskiej sprowadził w 1964 roku do Muzeum Narodowego w Warszawie. Opublikował wiele prac dotyczących wykopalisk oraz badań z zakresu sztuki starożytnej i wczesnochrześcijańskiej. W Archiwum MNW znajduje się spuścizna prof. Kazimierza Michałowskiego. Podzielona została na siedem grup tematycznych uzupełnionych załącznikami. Pierwszą grupę stanowią artykuły i prace z zakresu archeologii klasycznej oraz wypisy z literatury i notatki z przedwojennej działalności uniwersyteckiej Profesora. Materiały działalności organizacyjno-naukowej, wydawniczej i dydaktycznej ilustrujące prace m.in. na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, Uniwersytecie Józefa Piłsudskiego w Warszawie oraz Polskiej Stacji Archeologii Śródziemnomorskiej w Kairze wchodzi w skład drugiej grupy. Natomiast w grupie trzeciej znalazły się materiały biograficzne, tj. dokumenty osobiste oraz pracy zawodowej. Korespondencja (grupa czwarta) jest świadectwem niezwykle licznych kontaktów Profesora z muzealnikami i archeologami z całego świata. W materiałach o twórcy zespołu i rodzinnych (grupa piąta i szósta) zebrano m.in. karykaturę, fotografie portretowe, wspomnienia pośmiertne, a także dokumenty zmarłego podczas drugiej wojny światowej brata Mariana, oraz córki Małgorzaty. Całość zamykają materiały osób obcych oraz załączniki (grupa siódma i ósma), w których umieszczono prace i artykuły z dziedziny archeologii, a także włączono materiały powielone z artykułami Profesora.

SŁOWA KLUCZOWE

Kazimierz Michałowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Faras, Nubia, archeologia śródziemnomorska, egiptologia, malarstwo wczesnochrześcijańskie, Polska Stacja Archeologii Śródziemnomorskiej, wykopaliska archeologiczne, sztuka starożytna, archiwum Kazimierza Michałowskiego, spuścizna naukowa, korespondencja naukowa, historia polskiej archeologii

Spuścizna Kazimierza Michałowskiego w Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie

Anna Szczepańska

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-5679-6503](https://orcid.org/0009-0003-5679-6503)

Materiały archiwalne po profesorze Kazimierzu Michałowskim przekazywane były do Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 2001, 2009 i 2012 przez pracowników Zbiorów Sztuki Starożytnej i Wczesnochrześcijańskiej. Spośród różnorodnego zbioru wyodrębniono tzw. Korespondencję Dyrektora. Zawiera ona pisma urzędowe powstałe w wyniku pełnienia przez Michałowskiego funkcji wicedyrektora muzeum i została włączona do zespołu akt muzealnych. Z pozostałych archiwaliów z lat 1921–1981 utworzono obejmującą metr bieżący spuściznę, która została opracowana według wytycznych Polskiej Akademii Nauk¹. Przewidują one rzeczowy podział na prace naukowe twórcy spuścizny, archiwalia związane z jego działalnością zawodową, dokumenty biograficzne, korespondencję, materiały o twórcy spuścizny, materiały rodzinne oraz materiały osób obcych. W systematyzacji archiwaliów w danej grupie uwzględnia się układ tematyczny, chronologiczny, alfabetyczny lub mieszany.

Kazimierz Michałowski urodził się 14 grudnia 1901 roku w Tarnopolu. Jego ojciec Marian Stanisław, były oficer armii austriackiej i urzędnik państwowy, zmarł w 1910 roku. Wychowaniem Kazimierza i jego młodszego brata Mariana zajęła się matka, Kazimiera z domu Ostrowska. Po ukończeniu gimnazjum klasycznego w rodzinnym Tarnopolu Michałowski w 1918 roku wstąpił do odradzającego

się wojska polskiego. Otrzymał urlop w 1919 roku podjął studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Wznowił je po wojnie polsko-bolszewickiej w 1921 roku, uczestniczył w seminarium z historii sztuki prof. Jana Bołoz-Antoniewicza². W 1924 roku został asystentem prof. Edmunda Bulandy, a w 1926 roku uzyskał stopień doktora na podstawie pracy o Niobidach w sztuce greckiej³. W latach 1927–1930 kontynuował studia na uniwersytetach w Berlinie, Heidelbergu, Monastyrze, Paryżu, Rzymie i Atenach⁴. W tym czasie zainteresowania Michałowskiego koncentrowały się na sztuce antycznej, czemu dał wyraz w pionierskiej tezie habilitacyjnej „O sztuce doryckiej” z 1929 roku. Od 1930 roku prowadził regularną działalność dydaktyczną na Uniwersytecie im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie (na początku, jako zastępca profesora, od 1933 roku – profesor nadzwyczajny, a od 1939 roku – profesor zwyczajny)⁵. Z okresu pracy na uniwersytetach we Lwowie i Warszawie (1925–1939) w spuściźnie zachował się m.in. rękopis artykułu Michałowskiego⁶, zeszyt z notatkami z wykładów prof. Bulandy z 1925 roku⁷ oraz brudnopisy podań i korespondencji z dziekanatem⁸.

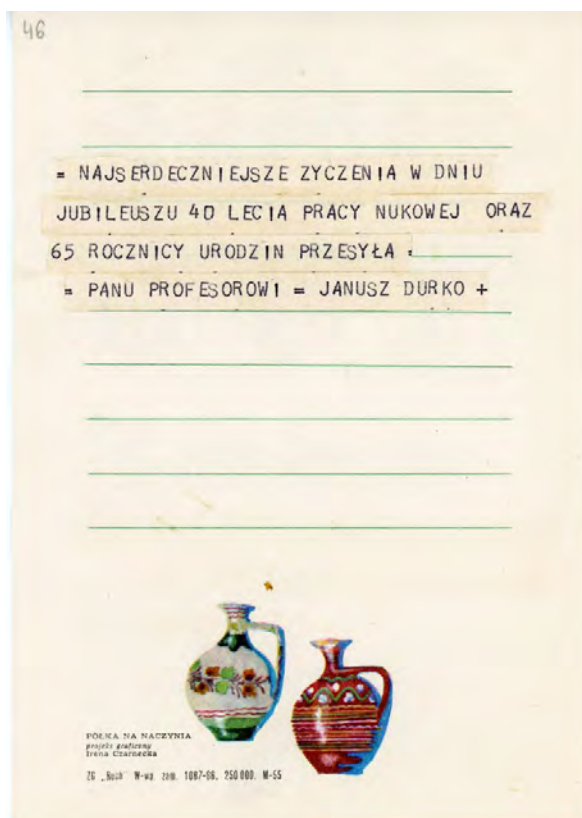
Jako organizator i długoletni kierownik Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego (1931–1972) Michałowski stał się inicjatorem pierwszych polskich

wykopalisk archeologicznych w basenie Morza Śródziemnego. Prowadzone wspólnie z uczonymi francuskimi wykopaliska na terenie Edfu w Egipcie udokumentowane zostały sprawozdaniami, skorowidzem i fotografiami z lat 1937–1939⁹. Dzięki pozyskanym podczas tej misji zabytkom w 1938 roku utworzono Galerię Sztuki Starożytnej w nowym gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie. Wśród eksponowanych zespołów ceramiki, naczyń kamiennych, papirusów, stel i stołów ofiarnych, pochodzących z okresu od Starożytności do czasów podbojów arabskich, do najcenniejszych należały inskrybowane naczynia alabastrowe będące darami królewskimi dla dostojników z Edfu¹⁰.

Po klęsce w kampanii wrześniowej w 1939 roku Michałowski jako oficer rezerwy trafił do Oflagu w Woldenbergu, gdzie był internowany do końca wojny. Zorganizował tam seminarium egiptologiczne w ramach działalności tajnej Komisji Kulturalno-Oświatowej¹¹. Po zakończeniu wojny w 1945 roku Michałowski ożenił się z Krystyną Baniewicz, córką jednego z założycieli Podkory Leśnej inż. Tadeusza Baniewicza i miał z nią dwoje dzieci – syna Jana i córkę Małgorzatę. Dokumenty rodzinne z lat 1946–1949 potwierdzają przejęcie opieki prawnej nad osieroconym bratankiem Andrzejem¹².

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Michałowski powrócił do pracy na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1945–1947 pełnił funkcję dziekana Wydziału Humanistycznego, a w roku akademickim 1947/1948 – prorektora uczelni¹³. O działalności w ramach Instytutu Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego świadczą dokumenty z lat 1958–1978, w tym: korespondencja z administracją państwową w sprawach organizacyjnych i personalnych, „Notatka o działalności Katedry Archeologii Śródziemnomorskiej UW w ostatnich kilkunastu latach” oraz opinie o studentach i pracownikach. W jednostce tej ciekawy zbiór stanowią telegramy i listy z życzeniami z okazji sześćdziesiątej piątej rocznicy urodzin i czterdziestej rocznicy pracy naukowej Michałowskiego, od m.in.: Jana Białostockiego, Jeana Chatelaina, Aleksandra Gieysztora, Jarosława Iwaszkiewicza, Borysa Piotrowskiego, Jerzego Kawalerowicza, Tadeusza Kotarbińskiego i Jana Parandowskiego¹⁴ (il. 1).

W 1945 roku Michałowski objął stanowisko wicedyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. Skoncentrował się wówczas na odbudowie zniszczonych zbiorów, kierowaniu akcją rewindykacyjną i przygotowaniu nowej ekspozycji dzieł sztuki starożytnej, której uroczyste otwarcie nastąpiło w 1949 roku. Dzięki sięgającym czasów misji w Edfu kontaktom Profesora z archeologami francuskimi udało się pozyskać jako depozyt monumentalne rzeźby egipskie, greckie, etruskie i rzymskie z Muzeum Luwru. Przyczyniło się to do znacznego podniesienia rangi warszawskich zbiorów muzealnych¹⁵. W spuściźnie zachowały się fotografie z lat 1947–1976 z wystaw i uroczystości z udziałem Kazimierza Michałowskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, m.in. z jubileuszu dwudziestolecia pracy Stanisława Lorentza na stanowisku dyrektora MNW, uroczystego otwarcia Galerii Faras w 1972 roku oraz wizyty Alicji i Piotra Jaroszewiczów w Galerii Faras i Galerii Sztuki Średniowiecznej¹⁶.



il. 1 Telegram od Dyrektora Muzeum Historycznego m.st. Warszawy Janusza Durko do Kazimierza Michałowskiego z gratulacjami z okazji urodzin i jubileuszu pracy naukowej, 1967, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



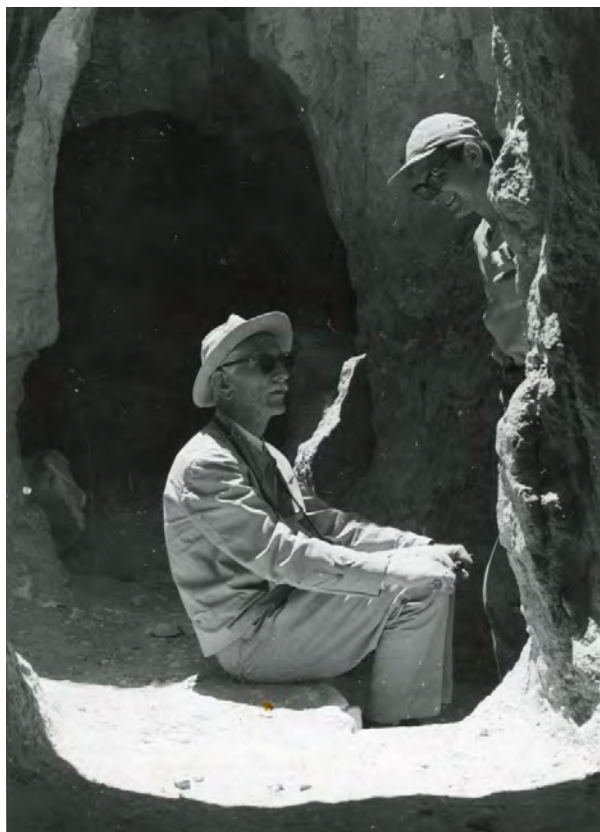
il. 2 Wizyta Christine Desroches-Noblecourt w Tell Atrib, w środku Kazimierz Michałowski, pierwszy z prawej Tadeusz Andrzejewski, 1957, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Lata powojenne nie sprzyjały natychmiastowemu podjęciu przerwanych prac wykopaliskowych. Dopiero w 1956 roku, wykorzystując sprzyjającą sytuację międzynarodową i zaproszenie Muzeum Ermitażu w Leningradzie, Michałowski podjął działalność wykopaliskową w Mirmeki na Krymie¹⁷. Fotografie z lat 1956–1958 ukazują Profesora ze współpracownikami Marią Bernard i Marią Krogulską oraz kierownikiem misji prof. Wiktorem Gajdukiewiczem, archeologiem z Leningradu¹⁸. Z referatu wygłoszonego w 1958 roku na kongresie archeologicznym w Rzymie dowiadujemy się, że odkryto tam zespół domów mieszkalnych kolonii greckiej założonej w końcu VI wieku p.n.e. z doskonale zachowaną wytwórnią wina, biżuterią i przedmiotami codziennego użytku¹⁹.

O pierwszej powojennej polskiej misji archeologicznej na terenie Egiptu w Tell Atrib traktuje artykuł *Les fouilles polonaises à Tell Atrib*²⁰. W tym słynącym z kultu Ozyrysa miejscu odkopano fundamenty świątyni z depozytami funda-

cyjnymi faraonów Taharki i Amazisa z czasów XXV i XXVI dynastii, tj. VIII–VII wieku p.n.e. oraz pozostałości miasta z wielkim zespołem łaźniowym z okresu rzymskiego. Wykopaliska w Tell-Atrib oraz wizyta archeolożki z Luwru prof. Christine Desroches-Noblecourt uwiecznione zostały na kilku fotografiach z 1957 roku²¹ (il. 2).

W latach 1959–1966 pod kierunkiem Michałowskiego prowadzone były prace archeologiczne w Palmyrze w Syrii, gdzie zabytki z okresu rzymskiego, tj. II–III wieku n.e., należą do najlepiej zachowanych pozostałości antyku. Odkryto tam ruiny wielkiej świątyni Baala, teatru, kolumnady zdobiącej główne arterie miasta oraz charakterystycznych wież grobowych z bogato zdobionymi wnętrzami. Odkrycia te podsumowane zostały w artykułach *Fouilles polonaises à Palmyre*²² i *Nouvelles recherches sur la topographie de Palmyre*²³. Na fotografii z 1962 roku widzimy Michałowskiego ze Stefanem Jakobielskim podczas wykopalisk w Palmyrze²⁴ (il. 3).



il. 3 Wieża nr 15 w Palmyrze, obok Kazimierza Michałowskiego stoi Stefan Jakobielski, 1962, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 4 Otwarcie Stacji CAŚ UW w Kairze, od prawej: Jadwiga Lipińska, rektor UW Stanisław Turski, Kazimierz Michałowski, ambasador Aleksander Krajewski, 29.04.1960, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



W 1959 roku w Kairze dzięki staraniom i wpływom politycznym Michałowskiego powstała Polska Stacja Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego, koordynująca badania archeologiczne w basenie Morza Śródziemnego²⁵. Uroczyste otwarcie stacji nastąpiło w kwietniu 1960 roku i uwiecznione zostało na kilku fotografiach (il. 4). Oprócz nich do spuścizny trafiły materiały z lat 1960–1979 w postaci korespondencji, notatek, telegramów i projektów preliminarzy budżetowych. Dotyczą one spraw organizacyjnych, personalnych i naukowych stacji²⁶. Z 1960 roku pochodzi notatka Profesora w sprawie Nubii skierowana do Polskiego Komitetu do Spraw UNESCO. Zawiera ona opis dotychczasowych dokonań polskiej misji oraz sugestie, aby Polski Komitet aktywniej uczestniczył w decyzjach międzynarodowego gremium ekspertów, gdyż w przeciwnym razie strona polska zostanie pominięta przy pozyskiwaniu ekwiwalentów zabytkowych²⁷. Charakter personalno-organizacyjny ma pismo z 28 września 1966 roku, w którym Michałowski informuje Departament Studiów Uniwersyteckich Ministerstwa

Szkolnictwa Wyższego o zmianach na stanowiskach sekretarza i głównego architekta Stacji. Pismo z 29 listopada 1967 roku do Departamentu Studiów Uniwersyteckich i Współpracy z Zagranicą Ministerstwa Oświaty i Szkolnictwa Wyższego oraz prof. Stanisława Turskiego, Rektora UW zawiera sprawozdanie z konferencji na Uniwersytecie im. Humboldta w Berlinie, która odbyła się w dniach od 16 do 25 października 1967 roku. Michałowski wygłosił tam wykłady na temat wykopalisk w Nubii, Sudanie, Faras i Palmyrze oraz zacieśnił współpracę z prof. Fritzem Hintzem, specjalistą w zakresie kultury i języka meroickiego. W oświadczeniu do Ministra Oświaty i Szkolnictwa Wyższego z 16 stycznia 1972 roku Michałowski z wyuczuciem dyplomatycznym wykazuje brak kompetencji czynników administracyjnych uniemożliwiających prawidłowe funkcjonowanie stacji. Ciekawy materiał fotograficzny w postaci zdjęć lotniczych nekropoli mameluckiej i innych zabytków Kairu przesłał Profesorowi wraz z listem przewodnim z 17 sierpnia 1976 roku Ireneusz Nieduziak, kierownik badań kompleksu emira Qurqumasa w Kairze²⁸.



il. 5 Wizyta Stanisława Lorentza w Kom el Dikka w Aleksandrii, pierwszy z prawej Kazimierz Michałowski, 1972, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Waldemar Jerke

Fotografie z Kom el-Dikka w Aleksandrii ukazują prace rekonstrukcyjne rzymskich term i teatru w 1960 roku oraz wizytę Stanisława Lorentza w 1972 roku²⁹ (il. 5). W piśmie do Jacka Machowskiego, naczelnika Biura Współpracy z Zagranicą Ministerstwa Oświaty i Szkolnictwa Wyższego z 11 lipca 1967 roku Profesor prosi o umożliwienie jak najszybszego powrotu do Stacji archeolog Teresy Kołataj w związku z jej pracą w nowo odkrytym teatrze rzymskim w Kom el-Dikka. Jej niespodziewany wyjazd do Polski spowodowany był działaniami wojennymi na Bliskim Wschodzie, czyli konfliktem między Egiptem a Izraelem³⁰. Z Aleksandrii pochodzą również fotografie, na których widać

Michałowskiego konferującego z władzami egipskimi oraz spędzającego czas w kawiarni z współpracownikami: Barbarą Gąssowską, Stanisławem Jasiewiczem i Markiem Marciniakiem³¹ (il. 6).

W latach 1961–1970 Michałowski przewodniczył Międzynarodowemu Komitetowi Ekspertów do spraw Ratowania Skalnych Świątyń Abu Simbel UNESCO. W związku z budową tamy asuańskiej zagrożone zalaniem wodami Jeziora Namera świątynie poświęcone królowi Ramzesowi II i jego żonie Nefertari z XIII wieku p.n.e. pocięto i przeniesiono 60 metrów wyżej oraz zrekonstruowano. Przebieg całej akcji UNESCO w Abu Simbel można prześledzić



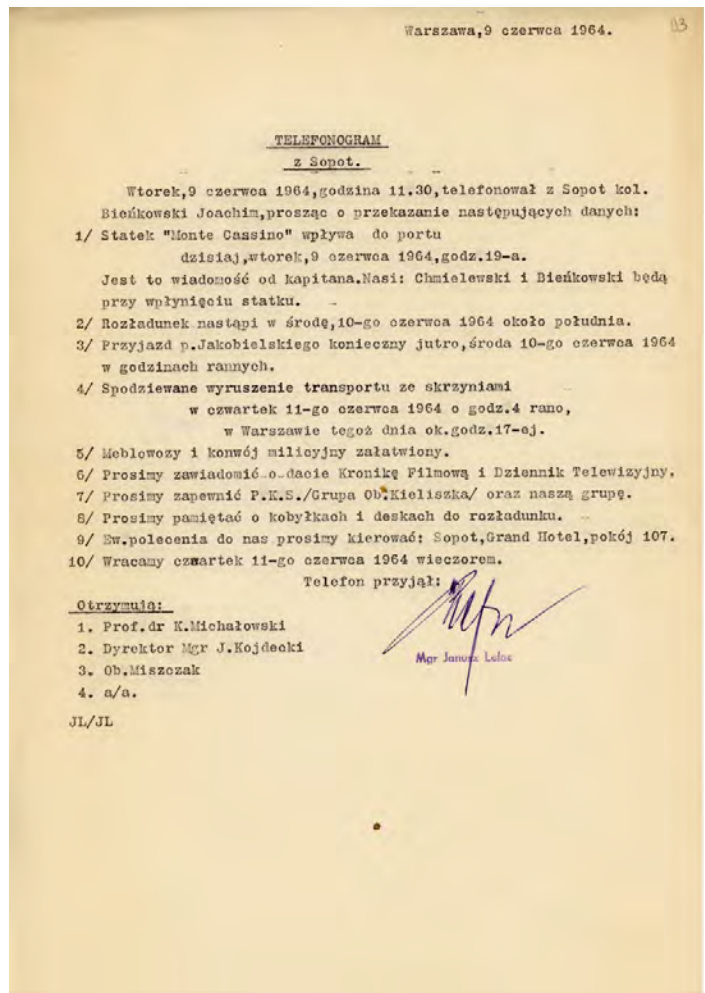
il. 6 W kawiarni w Aleksandrii od lewej siedzą: Barbara Gąssowska, Kazimierz Michałowski, Stanisław Jasiewicz, Marek Marciniak, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

na podstawie raportów z lat 1962–1971, które zawierają plany sytuacyjne zabytków. Udział w niej Michałowskiego zakończył się sukcesem w postaci odkrycia w Faras świątyń wczesnochrześcijańskich z VII wieku z freskami. Zachował się telefonogram z Sopotu z 9 czerwca 1964 roku z informacjami o transporcie fresków z Sudanu do Warszawy drogą morską (il. 7). O doniosłości odkrycia w Faras świadczy różnorodność korespondencji Michałowskiego. W piśmie z 7 września 1964 roku Ali Vrioni, dyrektor ds. Nubii przy UNESCO, pisze o planowanej wystawie fresków z Faras w Petit Palais w Paryżu jako wielkim wydarzeniu kulturalnym. Kwestie merytoryczne związane z opublikowaniem odkrycia poruszone zostały w korespondencji z archeologami i historykami: Heinrichem L. Nickelem z Uniwersytetu Marcina Lutra w Halle (29 stycznia 1965), prof. Johannem Krausem zajmującym się historią Nubii (19 grudnia 1967), prof. Kurtem Weitzmannem z Princeton University (16 grudnia 1969).

O planach wydawniczych z wykorzystaniem ilustracji autorstwa Krystyny Michałowskiej, rysowniczkii i dokumentalistki polskiej misji w Sudanie, wspomina Georg Gerster, szwajcarski dziennikarz i fotograf, w liście z 22 stycznia 1966 roku z Zurichu. Spotkanie uczestników misji w Abu Simbel upamiętnione zostało ich autografami na pierwszej stronie menu z hotelu Semiramis w Kairze w 1966 roku³² (il. 8).

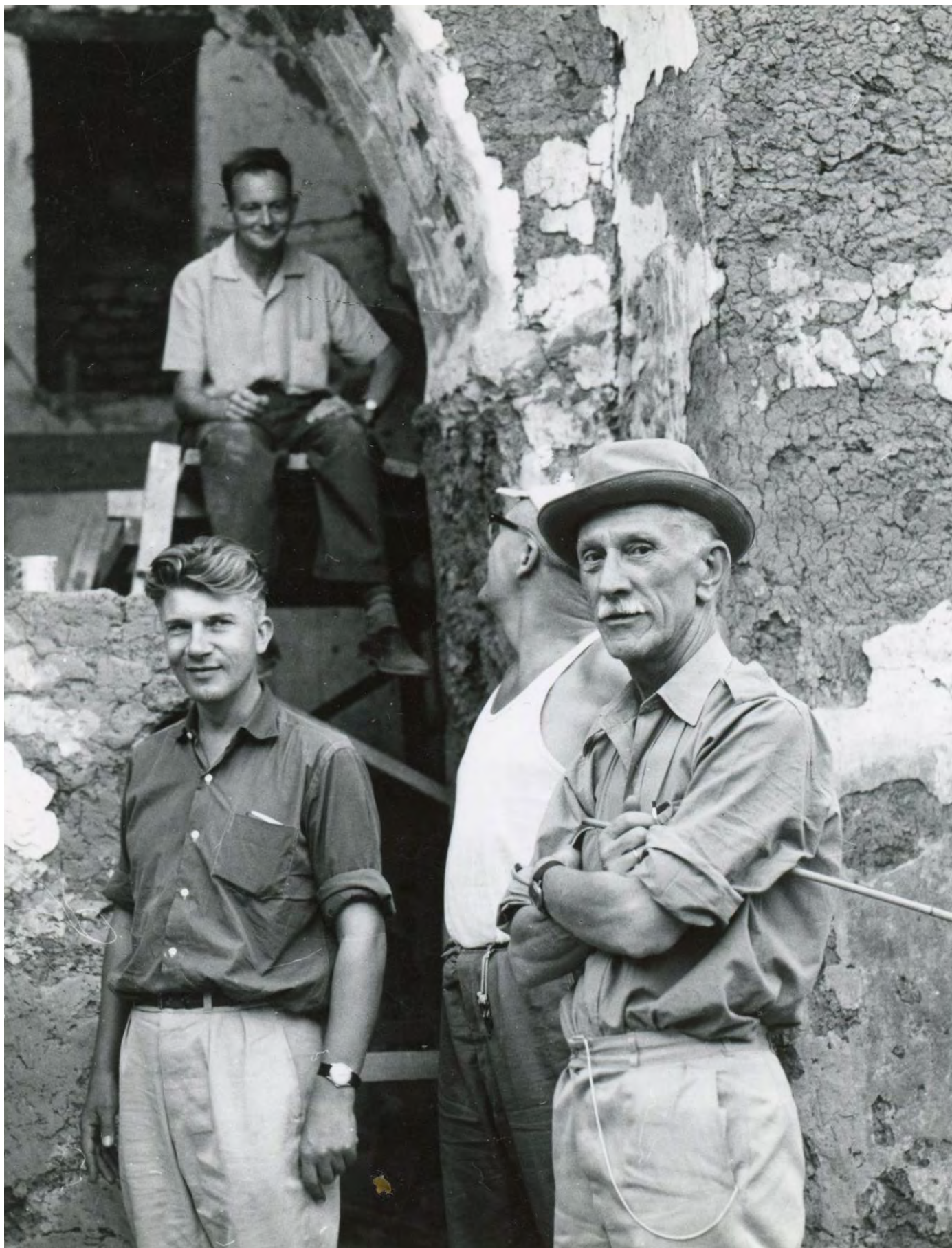
Na fotografii z 1962 roku przed fragmentem architektonicznym świątyni w Faras widzimy Profesora z innymi członkami misji: konserwatorem Józefem Gazym i archeologiem Władysławem Kubiakiem (il. 9), a jedyna kolorowa fotografia z Abu Simbel przedstawia Michałowskiego z prof. Tadeuszem Dzierżykrayem-Rogalskim, antropologiem i paleopatologiem³³. Na ścianach katedry w Faras odsłonięto ponad 120 malowideł ściennych wykonanych w technice *al secco*, datowanych na VIII–XIV wiek. To monumentalne malarstwo chrześcijańskie jako przykład sztuki bizantyjskiej ulegającej

- il. 7 Telefonogram z Sopotu w sprawie transportu fresków z Faras, 9.06.1964, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



- il. 8 Pierwsza strona menu z hotelu Semiramis w Kairze z podpisami uczestników misji w Abu Simbel, 1966, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie





il. 9 Przed świątynią w Faras, od prawej stoją: Kazimierz Michałowski, Józef Gazy, Władysław Kubiak, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, 1962
fot. Roger Wood Studio London © Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 10 Wizyta Przewodniczącego Rady Państwa Edwarda Ochaba
w Deir el Bahari, od lewej: Kazimierz Michałowski, E.O., Gamal Abd-el Nasser,
1965, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. CAF © Muzeum Narodowe w Warszawie

wpływowi koptyjskim, posiada unikatową wartość artystyczną i historyczną. Traktują o tym artykuły: *Les fouilles polonaises à Faras*³⁴, *Odkrycie w Faras*³⁵, *Faras*³⁶, *Czy grupa-x wciąż jeszcze stanowi zagadkę?*³⁷, *Classification générale des peintures murales de Faras*³⁸, *Das Christliche Nubien*³⁹, *Faras, seventeen years after the discovery*⁴⁰. Dzięki pozyskaniu dla Muzeum Narodowego w Warszawie ponad 60 fresków oraz szeregu innych dzieł sztuki nubijskiej można było stworzyć Galerię Sztuki Faras, jedyną tego rodzaju w Europie. W związku z jej inauguracją w 1972 roku zostało

powołane do życia Międzynarodowe Stowarzyszenie Nubiologiczne, na którego czele stanął Michałowski⁴¹. W 2014 roku nastąpiła reorganizacja Galerii według koncepcji merytorycznej Bożeny Mierzejewskiej, kustoszki Zbiorów Sztuki Starożytnej i Wczesnochrześcijańskiej oraz projektu Mirosława Orzechowskiego i Grzegorza Rytla, architektów z Politechniki Warszawskiej. Wykorzystując dokumentację z wykopalisk, postarano się oddać pierwotny układ wnętrza kościoła w Faras⁴².

Prowadzone od 1961 roku pod kierunkiem Michałowskiego wykopaliska w Deir el-Bahari

w Górnym Egipcie doprowadziły do rekonstrukcji górnego tarasu świątyni Hatszepsut i odkrycia świątyni Totmesa III z XV wieku p.n.e., co zostało opublikowane w artykule *The Polish expedition in Deir el-Bahari*⁴³. Na kilku fotografiach utrwalona została wizyta w Egipcie w 1965 roku Edwarda Ochaba, przewodniczącego Rady Państwa, którego witał prezydent Egiptu Gamal Abdel Naser, a po stanowisku archeologicznym w Deir el-Bahari oprowadzał Michałowski wraz z ówczesnym kierownikiem Stacji Leszkiem Dąbrowskim oraz archeologami Jadwigą Lipińską i Władysławem Kubiakiem⁴⁴ (il. 10). W piśmie z 10 listopada 1965 roku do Haliny Zalewskiej z Biura Współpracy z Zagranicą Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego Profesor zwraca się z prośbą o zgodę na sześciotygodniowy pobyt stypendialny swojego ucznia Marka Marciniaka u prof. Jaroslava Černý'ego na Uniwersytecie w Oxfordzie w celu konsultacji nad inskrypcjami odkrytymi w Deir el Bahari⁴⁵.

W celu uzgodnienia z władzami egipskimi zakresu i organizacji prac P.P. Pracowni Konserwacji Zabytków w Deir el Bahari w piśmie z 27 sierpnia 1967 roku do Lucjana Motyki, Ministra Kultury i Sztuki, Michałowski sugeruje konieczność oddelegowania do Stacji dyrektora Tadeusza Polaka w czasie trwania obrad Międzynarodowej Komisji Ekspertów Abu Simbel w Kairze. Współpracę Polskiej Stacji Archeologii Śródziemnomorskiej w Kairze z Państwowym Przedsiębiorstwem Konserwacji Zabytków z lat 1968–1978 ilustruje korespondencja oraz fotografie z uroczystości z udziałem państwa Michałowskich, dyrektora PPKZ Tadeusza Polaka, ambasadora Egiptu w Polsce Mustafa Kamala Lofty oraz archeologa egipskiego i ministra Gamala Mokhtara⁴⁶.

Dzięki pracom w Faras w 1964 roku zaproponowano Michałowskiemu koncesję wykopaliskową w Starej Dongoli, stolicy Nubii od IV do XIV wieku. Rozpoczęte przez Polską Stację prace uwiaryściły plan założenia urbanistycznego

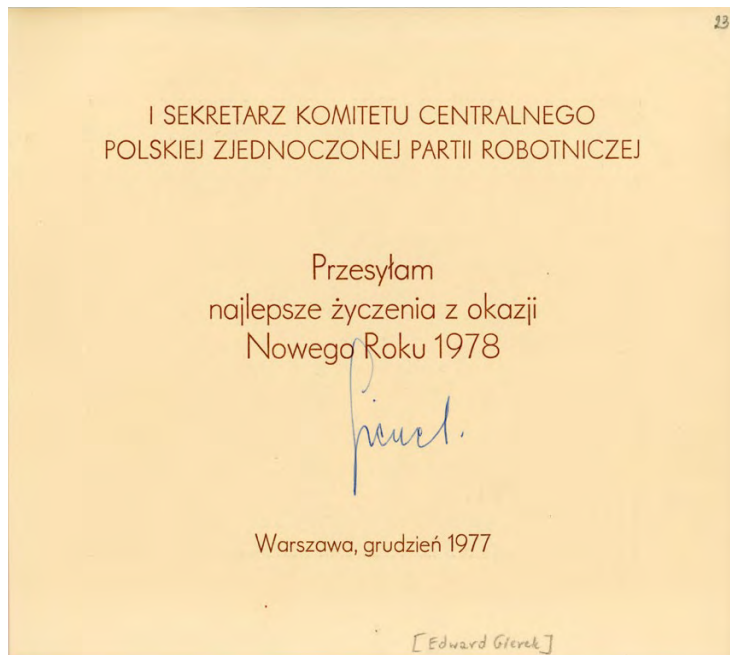
il. 11 W pracowni konserwatorskiej MNW członkowie ICOMOS oglądają freski z Faras, od lewej: Hanna Jędrzejewska, Harold Plenderleight, Pieter L. de Vrieze, Kazimierz Michałowski, Hiroshi Daifuku, 1965, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



tego potężnie ufortyfikowanego miasta z kilkoma kościołami i meczetem. W artykule *Les fouilles polonaises à Dongola*⁴⁷ opisany jest pierwszy sezon wykopalisk, w którym odsłonięty został tzw. Kościół z Kolumnami z dekoracją malarską. Zauważono analogie w dekoracji architektonicznej świątyń w Faras i Dongoli, co umożliwiło datowanie tej ostatniej na VIII wiek.

W 1969 roku Michałowski powołany został do komitetu ekspertów UNESCO w celu ratowania zabytków w Mohenjo Daro w Pakistanie. Położone w Dolinie Indusu ruiny z wypalanej cegły są pozostałością rozległego miasta z III tysiąclecia p.n.e. z zaawansowanym systemem wodociągowo-kanalizacyjnym. Niesprzyjający klimat, duża wilgotność i powodzie prowadziły do degradacji cennych ruin, o czym Michałowski pisał w artykule *Problem ocalenia Mohenjo Daro*⁴⁸. Materiały z misji w Mohenjo-Daro, najliczniej reprezentuje korespondencja z lat 1968–1969 z prof. Mortimerem Wheelerem, archeologiem z Akademii Brytyjskiej, do której dołączone są raporty UNESCO i mapy topograficzne terenu wykopalisk. Ciekawym raportem geologicznym z wykopalisk są „Ogólne uwagi odnośnie projektu ratowania zabytków architektury w Mohenjo-Daro jako materiał do ewentualnej dyskusji” autorstwa Zdzisława Bąkowskiego z 10 lutego 1969 roku⁴⁹.

W latach 1949–1951 Michałowski był ostatnim Generalnym Sekretarzem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego przed włączeniem go do powołanej wówczas Polskiej Akademii Nauk. Z działalności Profesora w Zakładzie Archeologii Śródziemnomorskiej Polskiej Akademii Nauk w latach 1962–1980 zachowała się korespondencja naukowa i organizacyjna, sprawozdania, notatki i zaświadczenia służbowe. W piśmie z 27 listopada 1965 roku Henryk Jabłoński, sekretarz naukowy PAN, informuje Michałowskiego o wysunięciu jego kandydatury do prezydium tej instytucji. W celu zachowania odrębności Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej PAN należało odróżnić go od jego uniwersyteckiego odpowiednika. W protokole z 11 kwietnia 1968 roku podpisanym przez Stanisława Lorentza, Witolda Doroszewskiego i Kazimierza Michałowskiego pada propozycja zmiany nazwy na Zakład Badań Archeologicznych Cywilizacji Starożytnych PAN. Za wybitne osiągnięcia naukowe Prezydium PAN



il. 12 Życzenia noworoczne z autografem Edwarda Gierka, 1977, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

przyznało Michałowskiemu Medal im. Mikołaja Kopernika, o czym informuje prezes Włodzimierz Trzebiatowski w piśmie z 28 maja 1973 roku. Interesującą inicjatywę naukową opisuje notatka z 5 sierpnia 1975 roku o udziale Polski w międzynarodowym opracowaniu zabytków egipskich. Profesorowie egiptologii, dyrektorzy i kuratorzy muzeów sztuki egipskiej z Europy, Stanów Zjednoczonych i Egiptu postanowili ustalić sposób szybkiego i ujednoliconego systemu publikacji zabytków egipskich przez muzea światowe. Jedną z ostatnich spraw Profesora jako członka rzeczywistego PAN było wstawienie się za Hanną Tomczewską w związku z odmową zatrudnienia jej w Państwowym Muzeum Archeologicznym⁵⁰.

O zaangażowaniu Michałowskiego w działalność International Council of Museums (ICOM) oraz International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) świadczą archiwalia z lat 1969–1980, takie jak: korespondencja, zaproszenia, listy członków i fotografie. W dniach 21–25 lipca 1969 roku Profesor brał udział w sympozjum ICOM w Pradze. Na fotografiach z sympozjum ICOM w Berlinie w 1975 roku widzimy Michałowskiego podczas zwiedzania Muzeum Wojska, w towarzystwie m.in. żony Krystyny oraz prof. Gerharda Meyera, dyrektora generalnego

berlińskich muzeów i prof. Adolfa Klasensa, holenderskiego egiptologa. Korespondencja z sekretarzem generalnym ICOM-u Luisem Monrealem oraz sekretarzem generalnym Międzynarodowej Rady Filozofii i Nauk Humanistycznych przy UNESCO (ICPHS) Jeanem d'Ormessonem z lat 1977–1978 dotyczy próby stworzenia jednolitych zasad dla wszystkich misji wykopaliskowych i świadczy o wysokiej pozycji Michałowskiego jako eksperta w dziedzinie archeologii. Współpracę Profesora z ICOMOS-em potwierdzają legitymacje członkowskie z 1978 i 1980 roku oraz lista członków Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS w 1980 roku⁵¹.

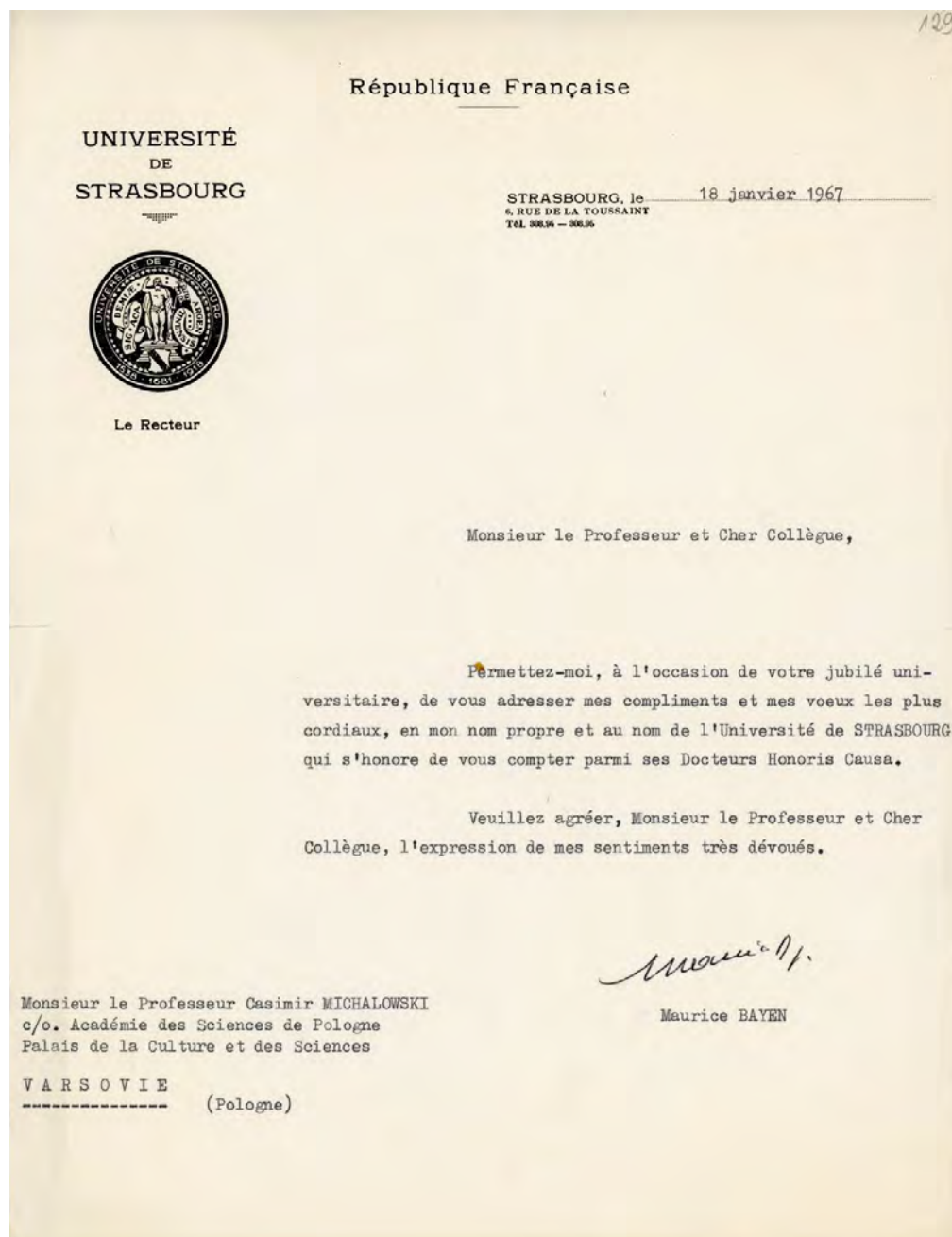
Michałowski był twórcą polskiej szkoły archeologicznej polegającej na kompleksowym prowadzeniu badań z udziałem specjalistów różnych dyscyplin naukowych: archeologów, antropologów, architektów, konserwatorów, rzeźbiarzy i artystów malarzy⁵². Za jego największe osiągnięcia uznaje się określenie czasu krystalizacji kanonu architektury sakralnej w Egipcie oraz wyodrębnienia nubilogii jako osobnej dziedziny badań⁵³. O swoich dokonaniach pisze w artykułach z 1974 roku: *Udział nauki polskiej w stworzeniu nowej dziedziny archeologii: nubilogii*⁵⁴ oraz *La naissance d'une nouvelle discipline historique – la nubilogie*⁵⁵. Wśród prac niepublikowanych Michałowskiego znajdują się z kolei: „Polskie odkrycia archeologiczne na Bliskim Wschodzie w roku 1967”, „Rola i znaczenie Polski w światowym dorobku archeologii śródziemnomorskiej” z 1967 roku oraz konspekt „Polskie odkrycia archeologii śródziemnomorskiej” z 1974 roku, w którym Michałowski podsumowuje działania polskich archeologów w czasach powojennych⁵⁶. Udział Profesora w kongresach, konferencjach, odczytach, seminariach i wystawach dokumentują fotografie, korespondencja i foldery z lat 1946–1978. Podczas założycielskiego zjazdu ICOMOS-u w czerwcu 1965 roku Michałowski z konserwatką Hanną Jędrzejewską pokazuje zagranicznym muzeologom freski z Faras w muzealnej pracowni konserwatorskiej (il. 11). Na fotografiach z 1972 roku widzimy Michałowskiego w towarzystwie prof. Borisa Piotrowskiego, rosyjskiego archeologa i dyrektora Ermitażu oraz prof. Jacka Plumleya, egiptologa z Uniwersytetu w Cambridge podczas

I Kongresu Nubiologicznego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wizytę Gamala Mokhtara w Polsce w 1975 roku ilustruje m.in. fotografia, na której widzimy egipskiego archeologa z Krystyną Michałowską przed zamkiem w Baranowie. Z listu z 22 września 1978 roku od prof. Aleksandra Turyna, filologa klasycznego z Uniwersytetu Illinois w Urbanie i Champaign, dowiadujemy się o uczestnictwie Michałowskiego w sympozjum w Brooklyn Museum w Nowym Jorku⁵⁷.

Wyniki prac wykopaliskowych Michałowski publikował w wielu polskich i zagranicznych pismach naukowych. Był redaktorem „Studiów Palmyreńskich”, wydawanych przez Katedrę Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego i członkiem Komitetu Redakcyjnego „Meandra”, miesięcznika poświęconego kulturze świata starożytnego wydawanego przez Komitet Nauk o Kulturze Antycznej Polskiej Akademii Nauk⁵⁸. Oprócz artykułów naukowych



il. 13 Tadeusz Ginko, Karykatura Kazimierza Michałowskiego, 1977, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 14 Pismo od rektora Uniwersytetu w Strasburgu do Kazimierza Michałowskiego z gratulacjami z okazji jubileuszu pracy naukowej, 18.01.1967, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

napisał także szereg książek popularyzujących archeologię⁵⁹. Niemały wkład w działalność popularyzatorską stanowiły wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie inicjowane ze zbiorów Galerii Sztuki Starożytnej⁶⁰. Współpracę Profesora z wydawnictwami polskimi i zagranicznymi oraz mediami poprzez udział w audycjach można prześledzić na podstawie bogatej korespondencji z lat 1965–1980⁶¹.

Recenzje i opinie Profesora z lat 1953–1978 dotyczą referatów, książek, rozpraw

doktorskich i habilitacyjnych jego uczniów i innych naukowców z dziedziny archeologii⁶². Umieszczono wśród nich także oceny ich dorobku naukowego w związku z przewodami doktorskimi i habilitacyjnymi oraz przyznawaniem tytułu profesorskiego⁶³.

Jako światowej sławy archeolog i popularyzator tej dyscypliny naukowej Michałowski stał się osobą powszechnie znaną i cenioną. Stąd często zabierał głos w sprawach niezwiązanych z archeologią. Świadczą o tym zachowane

w spuściźnie maszynopisy, takie jak: „Apel do uczestników konferencji berlińskiej” z 1954 roku, wypowiedzi prasowe na temat pięćdziesiątej rocznicy odzyskania niepodległości z 1968 roku oraz „Miary współczesnego patriotyzmu” z 1975 roku⁶⁴.

Spośród dokumentów osobistych z lat 1921–1980 na uwagę zasługuje fotografia Michałowskiego z prof. Stanisławem Lorentzem na tle zniszczonej Warszawy z 1945 roku oraz życzenia noworoczne od I Sekretarza PZPR Edwarda Gierka z grudnia 1977 roku⁶⁵ (il. 12). Do dokumentów pracy zawodowej z lat 1947–1980 włączono zezwolenie na pracę jako wicedyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, nominację na członka PAN oraz potwierdzenie uzyskania tytułu doktora nauk historycznych⁶⁶.

W tzw. materiałach o twórcy spuścizny z lat 1977–2001 umieszczono karykaturę Profesora autorstwa Tadeusza Ginko z 1977 roku (il. 13), fotografie portretowe Michałowskiego i jego domu w Podkowie Leśnej, negatywy z uroczystości pogrzebowych, wycinki prasowe ze wspomnieniem pośmiertnym i nekrologami, program obchodów setnej rocznicy urodzin⁶⁷.

Korespondencja w spuściźnie Michałowskiego pochodzi z lat 1937–1980⁶⁸. Nadano jej układ alfabetyczny według nazwisk odbiorców i nadawców i zaopatrzone w aneksy. Głównie dotyczy szeroko pojętych spraw zawodowych. Wśród adresatów i nadawców znaleźli się uczniowie i współpracownicy Profesora⁶⁹, inni naukowcy⁷⁰, literaci i ludzie kultury⁷¹ oraz politycy⁷².

Prestiż naukowy i umiejętności organizacyjne Michałowskiego znalazły wyraz w wielu funkcjach pełnionych w międzynarodowych organizacjach, stowarzyszeniach i komitetach. Był prezesem Międzynarodowego Towarzystwa Nubiologicznego, wiceprzewodniczącym Międzynarodowego Stowarzyszenia Egiptologów i Międzynarodowego Stowarzyszenia Epigrafiki Łacińskiej. W piśmie z 28 grudnia 1964 roku z Nowego Jorku prezydent Amerykańskiego Instytutu Archeologicznego Jotham Johnson informuje o przyznaniu Michałowskiemu

honorowego członkostwa tegoż instytutu. Poza tym był honorowym członkiem: Niemieckiego i Egipskiego Instytutu Archeologicznego, Greckiego Towarzystwa Archeologicznego, Francuskiego Towarzystwa Egiptologicznego i Czeskiego Instytutu Egiptologicznego. Dożywotnio piastował godność członka prezydium polskiej, włoskiej, niemieckiej i brytyjskiej Akademii Nauk, Akademii Nauk w Heidelbergu oraz saskiej Akademii Nauk w Lipsku. Oficjalnym dowodem naukowych i akademickich zasług stało się przyznanie Michałowskiemu doktoratów honoris causa przez uniwersytety w Strasburgu w 1965 roku (il. 14), Cambridge w 1971 roku i Uppsali w 1977 roku. Z uroczystości w Cambridge zachowała się fotografia przedstawiająca Profesora w todze i birecie⁷³.

Michałowski został odznaczony wieloma najwyższymi medalami polskimi i obcymi: Srebrnym Krzyżem Virtuti Militari V klasy, Orderem Sztandaru Pracy I klasy, Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Polonia Restituta, Złotym Krzyżem Zasługi, Medalem Trzydziestolecia, krzyżem komandorskim Korony Włoskiej, krzyżem oficerskim Legii Honorowej, belgijskim Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Króla Leopolda, greckim Komandorskim Orderem Feniksa, syryjskim Orderem Zasługi, egipskim Orderem Republiki i Medalem Kopernika PAN⁷⁴.

Profesor zmarł 1 stycznia 1981 roku w Warszawie i pochowany został w grobie rodzinnym na cmentarzu w Brwinowie⁷⁵. Materiały archiwalne Kazimierza Michałowskiego przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie stanowią tylko fragment jego spuścizny naukowej. Dokumenty związane z tym uczonym posiada również Archiwum Polskiej Akademii Nauk oraz Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Ciekawym i pożytecznym projektem byłoby stworzenie elektronicznej bazy danych dla wszystkich archiwaliów związanych z Kazimierzem Michałowskim. Ułatwiłoby to badaczom dodarcie do źródłowych informacji na temat życia i działalności tego wybitnego archeologa.

PRZYPISY

- ¹ Wytyczne opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych, Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1990.
- ² Łukasz Kościółek, *Z Tarnopola do Faras. Życie i działalność naukowa prof. Kazimierza Michałowskiego* [w:] *Starożytność chrześcijańska. Materiały zebrane*, red. Józef Cezary Kałużny, t. 4, Kraków 2016, s. 192–193.
- ³ Kazimierz Michałowski, *Les Niobides dans l'art. Plastique grecque de la seconde moitié du V^e siècle. Contribution au problème de la race dans le domaine de l'art plastique*, „Eos” 1927, t. 30, s. 175–192.
- ⁴ Maria Ludwika Bernhard, *Kazimierz Michałowski*, „Eos” 1982, t. 70, fasc. 1, s. 5.
- ⁵ Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: Arch. MNW), Akta osobowe, spis zd.-odb. 153/145, s. 8–10.
- ⁶ Kazimierz Michałowski, *Kultura artystyczna starożytnej Grecji*, Warszawa 1933; rękopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁷ „Technika architektoniczna”, „Apelles. Życie i dzieła”, „Krytyka artystyczna w starożytności”, Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. 6/4.
- ⁸ Arch. MNW, Archiwum osobiste Kazimierza Michałowskiego, sygn. S-6/5.
- ⁹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/7.
- ¹⁰ Jadwiga Lipińska, *Kazimierz Michałowski*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2001, nr 42, s. 10.
- ¹¹ Stanisław Lorentz, *Prof. dr Kazimierz Michałowski (14 XII 1901 – 1 I 1981)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1981, nr 25, s. 10.
- ¹² Porucznik lotnictwa Marian Michałowski, brat Kazimierza, zginął w 1942; Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/30.
- ¹³ Łukasz Kościółek, *Z Tarnopola do Faras...*, op. cit., s. 198–199.
- ¹⁴ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/12.
- ¹⁵ Stanisław Lorentz, *Prof. dr Kazimierz Michałowski...*, op. cit., s. 15.
- ¹⁶ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/9.
- ¹⁷ Stanisław Lorentz, *Prof. dr Kazimierz Michałowski...*, op. cit., s. 15.
- ¹⁸ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/8.
- ¹⁹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ²⁰ Kazimierz Michałowski, *Les fouilles polonaises à Tell Atrib*, „La Revue du Caire” 1958, t. 21, nr 218, s. 226–233; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ²¹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/10.
- ²² Kazimierz Michałowski, *Palmyre. Fouilles polonaises 1963 et 1964*, Warszawa 1966; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ²³ Kazimierz Michałowski, *Nouvelles recherches sur la topographie de Palmyre*, Lausanne 1975, s. 305–306; Cahiers d'Archeologie Romande, 5; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ²⁴ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/10.
- ²⁵ Stanisław Lorentz, *Prof. dr Kazimierz Michałowski...*, op. cit., s. 16.
- ²⁶ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/10–11.
- ²⁷ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/14.
- ²⁸ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/11.
- ²⁹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/10.
- ³⁰ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/11.
- ³¹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/10.
- ³² Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/14.
- ³³ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/10.
- ³⁴ Kazimierz Michałowski, *Faras, Fouilles polonaises 1961*, Warszawa 1962; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K. M., sygn. S-6/1.
- ³⁵ Kazimierz Michałowski, *Polish Excavation at Faras*, „Kush XII” 1964, s. 195–207; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K. M., sygn. S-6/1.
- ³⁶ Kazimierz Michałowski, *Faras, Fouilles polonaises 1961–1962*, Warszawa 1965; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K. M., sygn. S-6/1.
- ³⁷ Kazimierz Michałowski, *Po preżniemu li ostajetsia zagadkoj gruppą X?*, „Vestnik Drevnej Istorii” 1967, nr 2 (100), s. 104–111; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K. M., sygn. S-6/1.
- ³⁸ Kazimierz Michałowski, *Classification générale des peintures murales de Faras*, „Études de céramique et de peinture antiques offertes à Pierre Devambez 2, RevArch” 1972, 2, s. 373–382, maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.

- ³⁹ Kazimierz Michałowski, *Das Christliche Nubien* [w:] Ägypten und Kusch, red. Gruyter, t. 13, Berlin 1977, s. 309–315; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁴⁰ Kazimierz Michałowski, *Faras, seventeen years after the discovery* [w:] *Africa in Antiquity*, red. Fritz Hintze, Berlin 1979, s. 31–39. Meroitica 5. Maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁴¹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/9.
- ⁴² <https://www.rp.pl/rzezbaw/art4916961-otwarcie-galerii-faras> [dostęp: 24.04.2024].
- ⁴³ Kazimierz Michałowski, *Polacy w Deir el-Bahari*, „Polska” 1965, nr 10 (134), s. 13; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁴⁴ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/10.
- ⁴⁵ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/11.
- ⁴⁶ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/18.
- ⁴⁷ Kazimierz Michałowski, *Les fouilles polonaises à Dongola, Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit*, Recklinghausen 1970; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁴⁸ Kazimierz Michałowski, *Problem ocalenia Mohendzo Daro*, „Biuletyn Polskiego Komitetu ds. UNESCO” 1969, nr 2 (117), s. 16–18; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁴⁹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/13.
- ⁵⁰ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/16.
- ⁵¹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/19.
- ⁵² Stanisław Lorentz, *Prof. dr Kazimierz Michałowski...*, op. cit., s. 11.
- ⁵³ Violetta Rezler-Wasielewska, *Profesor Kazimierz Michałowski 1901 – 1981*, „Łambinowski Rocznik Muzealny” 2009, nr 32, s. 59–60.
- ⁵⁴ Kazimierz Michałowski, *Udział nauki polskiej w stworzeniu nowej dziedziny archeologii: nubologii*, „Przekrój” 1975, nr 1560, s. 10–11; maszynopis w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁵⁵ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁵⁶ Maszynopisy w: Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/1.
- ⁵⁷ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/8.
- ⁵⁸ Jadwiga Lipińska, *Kazimierz Michałowski*, „Znak” 1981, nr 6, s. 810–811.
- ⁵⁹ *Delfy* (1937), *Sztuka starożytna* (1955), *Kanon w architekturze egipskiej* (1955), *Faras* (1962–1965), *Jak Grecy tworzyli sztukę* (1970), *Nie tylko piramidy. Sztuka dawnego Egiptu* (1966), *Piramidy i mastaby* (1972), *Od Edfu do Faras. Polskie odkrycia archeologii śródziemnomorskiej* (1974).
- ⁶⁰ *Wystawa wykopalisk egipskich Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego* (1937), *Warszawa oskarża* (1945), *Wystawa zabytków z wykopalisk w Mirmeki w 1956 i 1957 r.* (1957 i 1958), *Pokaz zabytków z wykopalisk polskich w Tell Atrib w Egipcie Dolnym* (1961), *Polskie wykopaliska w Egipcie i Sudanie* (1963), *Pokaz konserwacji zabytków z Faras* (1964), *Drugi pokaz konserwacji zabytków z Faras* (1965), *Freski z Faras. Wystawa z okazji obrad Polskiego Komitetu ICOM* (1966), *Wystawa polskich wykopalisk z Faras z okazji Drugiej Międzynarodowej Kampanii Muzealnej i XX-lecia ICOM* (1967), *Sztuka starożytnego Cypru. Polskie wykopaliska w Nea Paphos i zbiory stałe* (1968), *Malowidła ściennie z Faras, pokaz po konserwacji* (1968).
- ⁶¹ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/20.
- ⁶² Zofia Jeżewska, *A ślady zasypał piasek* (1961); Barbara Ruszczyk i Mieczysław Rodziewicz, *Ceramika późnoantyczna w Aleksandrii i Egipcie* (1962); Edward Bacon, *Digging for history* (1967); Maria Bernhard, *Sztuka grecka V w. p.n.e.* (1968); *Sztuka grecka VI w. p.n.e.* (1971); Jadwiga Lipińska, *500 zagadek o starożytnym Egipcie* (1968); William Foxwell Albright, *Archeologia Palestyny* (1969); Wiesław Koziński, *Organizacja procesu inwestycyjnego piramidy Cheopsa* (1969); Joachim Śliwa, *Przedstawienia ludów afrykańskich w sztuce egipskiej* (1969); Jadwiga Lipińska i Wiesław Koziński, *Technika kraju piramid* (1972); Mitchell Haveloch, *O sztuce hellenistycznej* (1972); Elżbieta Rodziewicz, *Grecka plastyka z kości słoniowej* (1973); Andrzej Daszewski, *Mozaiki figuralne z polskich wykopalisk w Nea Paphos* (1974), *Mały Słownik Sztuki Starożytnej* (1974); Lech Krzyżaniak, *Kultury wczesnorolnicze nad dolnym Nilem. Okres predynastyczny w Egipcie* (1975); Włodzimierz Godlewski, *Baptysteria nubijskie i ich geneza. Analiza archeologiczno-architektoniczna* (1976).
- ⁶³ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/3.
- ⁶⁴ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/2.

- ⁶⁵ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/.
- ⁶⁶ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/23.
- ⁶⁷ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-29.
- ⁶⁸ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-24-28.
- ⁶⁹ Abou Eyan el Barakat, Maria Bernhard, Andrzej Daszewski, Cristiane Desroches-Noblecourt, Barbara Filarska, Aleksander Gieysztor, Stefan Jakobielski, Alina Kowalczykowska, Lech Krzyżaniak, Jadwiga Lipińska, Bohdan Marconi, Karol Myśliwiec, Elżbieta Rodziwicz, Barbara Ruszczyc, Anna Sadurska, Juliusz Starzyński, Zofia Sztetyło, Joachim Śliwa, Zygmunt Wysocki.
- ⁷⁰ Włodzimierz Antoniewicz, Adam Bochnak, Tadeusz Dzierżykray-Rogalski, Lech Kalinowski, Tadeusz Kotarbiński, Kazimierz Kumaniecki, Kazimierz Malinowski, Leon Manteuffel, Antoni Maśliński, Tadeusz Nowak, Borys Piotrowski, Bogdan Rutkowski, Władysław Tatarkiewicz, Lidia Winniczuk.
- ⁷¹ Jarosław Iwaszkiewicz i Jan Parandowski, Mira Zimińska-Sygietyńska, Wiktor Zin.
- ⁷² Józef Cyrankiewicz, Henryk Jabłoński, Piotr Jaroszewicz, Zenon Kliszko, Lucjan Motyka, Edmund Osmańczyk, Kazimierz Secomski, Marian Spychalski, Józef Tejchma, Aleksander Zawadzki i Kazimierz Żygulski.
- ⁷³ Arch. MNW, Arch. K.M., sygn. S-6/23.
- ⁷⁴ Stanisław Lorentz, *Prof. dr Kazimierz Michałowski...*, op. cit., s. 10–18.
- ⁷⁵ Akta osobowe, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, spis zd.-odb. 153/145, s. 20.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Akta osobowe, spis zd.-odb. 153/145.
- Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Archiwum osobiste Kazimierza Michałowskiego, sygn. S-6.
- Bernhard Maria Ludwika, *Kazimierz Michałowski*, „Eos” 1982, t. 70, z. 1.
- Kościółek Łukasz, *Z Tarnopola do Faras. Życie i działalność naukowa prof. Kazimierza Michałowskiego* [w:] *Starożytność chrześcijańska. Materiały zebrane*, red. Józef Cezary Kałużny, t. 4, Kraków 2016 https://www.academia.edu/81648432/Z_Tarnopola_do_Faras_%C5%BBycie_i_dzia%C5%82alno%C5%9B%C4%87_naukowa_prof_Kazimierza_Micha%C5%82owskiego [dostęp: 14.01.2021].
- Kuc Monika, *Otwarcie Galerii Faras*, <https://www.rp.pl/rzezba/art4916961-otwarcie-galerii-faras> [dostęp: 26.08.2014].
- Lipińska Jadwiga, *Kazimierz Michałowski*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 2001, nr 42, s. 10, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bmusvars2001/0009/image,info> [dostęp: 11.01.2021].
- Lorentz Stanisław, *Prof. dr Kazimierz Michałowski (14 XII 1901 – 1 I 1981)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1981, nr 25, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/roczmuzwarsz1981> [dostęp: 15.01.2021].
- Rezler-Wasielewska Violetta, *Profesor Kazimierz Michałowski 1901 – 1981*, „Łambinowski Rocznik Muzealny” 2009, nr 32, https://www.cmjw.pl/gfx/cmjw/userfiles/_public/lrm/lrm_32/lrm_32-str.47.pdf [dostęp: 12.01.2021].
- Wytyczne opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych, Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1990, <https://archiwum.pan.pl/images/wydawnictwa/Wytyczne-opracowywanie-sposcizn.pdf> [dostęp: 13.01.2021].

Anna Szczepańska – kustosz w Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, odpowiedzialna m.in. za opracowywanie spuścizn wybitnych pracowników i osób związanych z Muzeum. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1994–2004 pracowała w Muzeum I.J. Paderewskiego i Wychodźstwa Polskiego (oddział MNW). Autorka publikacji propagujących zbiory Archiwum, m.in. w Polskim Słowniku Biograficznym Konserwatorów Zabytków, „Archeionie”, „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series”.

The Legacy of Kazimierz Michałowski in the Archives of the National Museum in Warsaw

Anna Szczepańska

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-5679-6503](https://orcid.org/0009-0003-5679-6503)

ABSTRACT

This article discusses the archival legacy of the distinguished archaeologist and Egyptologist Kazimierz Michałowski (1901–1981), founder of the Polish school of Mediterranean archaeology, whose nachlass is stored in the Archives of the National Museum in Warsaw. Before the war, Michałowski built the Department of Ancient Art at the National Museum in Warsaw, where he served as deputy director from 1945 to 1981. He also founded and headed the Polish Academy of Sciences' Research Centre for Mediterranean Archaeology. Michałowski's most notable professional success was the discovery of monumental early Christian wall paintings at Faras, which he brought to the National Museum in Warsaw in 1964 pursuant to a formal agreement between Poland and Sudan. He published extensively on his excavation work and research concerning ancient and early Christian art. Prof. Michałowski's legacy is kept in the Archives of the National Museum in Warsaw, divided into seven thematic groups supplemented with appendices. The first group comprises articles and other writings on classical archaeology as well as excerpts from literature and notes from the professor's pre-war university work. The second group comprises materials of organizational, academic, publishing and didactic activities that illustrate Michałowski's work at Jan Kazimierz University in Lviv, Józef Piłsudski University in Warsaw, and the Polish Centre of Mediterranean Archaeology in Cairo, among others. The third group contains biographical materials such as personal and professional documents. Correspondence (the fourth group) attests to the professor's exceptionally numerous contacts with museologists and archaeologists from around the world. Materials documenting Michałowski's life as a team leader and family man (the fifth and sixth groups) include a caricature, portrait photographs, eulogies, and documents of his daughter Małgorzata as well as those of his brother, Marian, who had lost his life in the Second World War. Completing the collection are materials of other people and appendices (the seventh and eighth groups), among which are works and articles on archaeology, as well as materials published alongside the professor's articles.

KEYWORDS

Kazimierz Michałowski, National Museum in Warsaw, Faras, Nubia, Mediterranean archaeology, Egyptology, early Christian painting, Polish Centre of Mediterranean Archaeology, archaeological excavations, ancient art, archive of Kazimierz Michałowski, scholarly legacy, scholarly correspondence, history of Polish archaeology

The Legacy of Kazimierz Michałowski in the Archives of the National Museum in Warsaw

Anna Szczepańska

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-5679-6503](https://orcid.org/0009-0003-5679-6503)

Archival materials relating to Professor Kazimierz Michałowski were deposited in the Archives of the National Museum in Warsaw during the years 2001, 2009 and 2012 by staff members of the Ancient and Early Christian Art Collection. The diverse collection of holdings includes a subset of materials known as the 'Director's Correspondence', consisting of official correspondence written by Michałowski during his tenure as the museum's deputy director and subsequently catalogued in the museum's records. Compiled from the remaining archival materials between 1920–1981 was a *nachlass* measuring one linear metre, analysed and written up in accordance with guidelines of the Polish Academy of Sciences.¹ These principles observe a division into categories such as the individual's academic writings, archival materials connected with their professional activity, biographical documents, correspondence, materials about the individual, family materials and third-party materials. In the systematization of archival records, a given group can be organized in thematic, chronological, alphabetical or mixed order.

Kazimierz Michałowski was born on 14 December 1901 in Tarnopol. His father, Marian Stanisław, a former officer of the Austrian army and civil servant, died in 1910. The task of raising Kazimierz and his younger brother Marian fell to their mother, Kazimiera

Michałowska, née Ostrowska. After graduating from a general high school in his hometown of Tarnopol, Michałowski joined the newly-revived Polish Army in 1918. He was granted leave in 1919 and enrolled in the Faculty of Philosophy at Jan Kazimierz University in Lviv. The Polish-Soviet War interrupted his studies, but he resumed them in 1921, joining the art history seminar of Prof. Jan Bółoz-Antoniewicz.² In 1924 he was named assistant to Prof. Edmund Bulanda, and in 1926 he earned a doctorate for his dissertation on the Niobids in Greek art.³ Between 1927–1930 he continued his studies at universities in Berlin, Heidelberg, Monastir, Paris, Rome and Athens.⁴ Michałowski's interests at the time focused on ancient art, which he expressed in a pioneering postdoctoral thesis titled 'On Doric Art' in 1929. The following year he started regular teaching work at Józef Piłsudski University in Warsaw (first as an assistant professor, then as an associate professor from 1933 and finally as a professor from 1939 onwards).⁵ From his time at the universities in Lviv and Warsaw (1925–1939), his legacy included, amongst other things, a manuscript for one of Michałowski's articles,⁶ a notebook with notes from lectures by Prof. Bulanda in 1925⁷ and rough drafts for various applications and letters to the dean's office.⁸

As an administrator and long-time head of the University of Warsaw's Department

of Mediterranean Archaeology (1931–1972), Michałowski was behind the first Polish archaeological digs in the Mediterranean basin. The excavation work at Edfu, Egypt, conducted in partnership with French scholars, is documented via reports, indexes and photographs from 1937–1939.⁹ The artefacts unearthed during that mission made up the core of the Gallery of Ancient Art that opened at the National Museum in Warsaw in 1938. Among the exhibited sets of ceramics, stoneware, papyruses, steles and sacrificial altars dating from the Old Kingdom to the time of the Arab conquest of Egypt, the most precious items were several inscribed alabaster vessels given as pharaonic gifts to Edfu dignitaries.¹⁰

After the failure of the September Campaign in 1939, Michałowski, at this point an officer in the reserves, was interred in the Woldenberg Oflog, where he would remain until the end of the war, running an Egyptology seminar as part of the activities of the underground Culture and Education Commission.¹¹ In 1945, after the war, Michałowski married Krystyna Baniewicz, daughter of Tadeusz Baniewicz, one of the founders of the town of Podkowa Leśna. The couple would have two children together: a son named Jan and a daughter named Małgorzata. Family documents from 1946–1949 show that they also assumed legal guardianship of Michałowski's orphaned fraternal nephew, Andrzej.¹²

The war being over, Michałowski returned to the University of Warsaw, where he served as the dean of the Faculty of Humanities in 1945–1947 and as vice chancellor during the 1947/1948 academic year.¹³ His work at the University of Warsaw's Institute of Mediterranean Archaeology is covered in documents from 1958–1978, which include correspondence with state officials on organizational and personnel matters, a piece of writing titled 'Notes on the Activities of the University of Warsaw's Department of Mediterranean Archaeology over the Last Two Decades' and evaluations of students and staff. Comprising an interesting group in this subset of documents are telegrams and letters congratulating Michałowski on his 65th birthday and 40th anniversary of academic work, from the likes of Jan Białostocki, Jean Chatelain, Aleksander Gieysztor,

Jarosław Iwaszkiewicz, Borys Piotrowski, Jerzy Kawalerowicz, Tadeusz Kotarbiński and Jan Parandowski¹⁴ (fig. 1).

In 1945 Michałowski was appointed as deputy director of the National Museum in Warsaw, where he focused mainly on rebuilding destroyed collections, overseeing restitution efforts and preparing a new ancient art exhibition that would open in 1949. Thanks to his contact with French archaeologists going back to the Edfu mission, the professor was able to secure a long-term loan of Egyptian, Greek, Etruscan and Roman monumental sculptures from the Louvre, thereby significantly bolstering the quality of the Warsaw museum's collection.¹⁵ Michałowski's legacy contains photographs from 1947–1976 showing him in attendance at exhibitions and ceremonies of the National Museum in Warsaw, such as Stanisław Lorentz's 20th anniversary as NMW director, the grand opening of the Faras Gallery

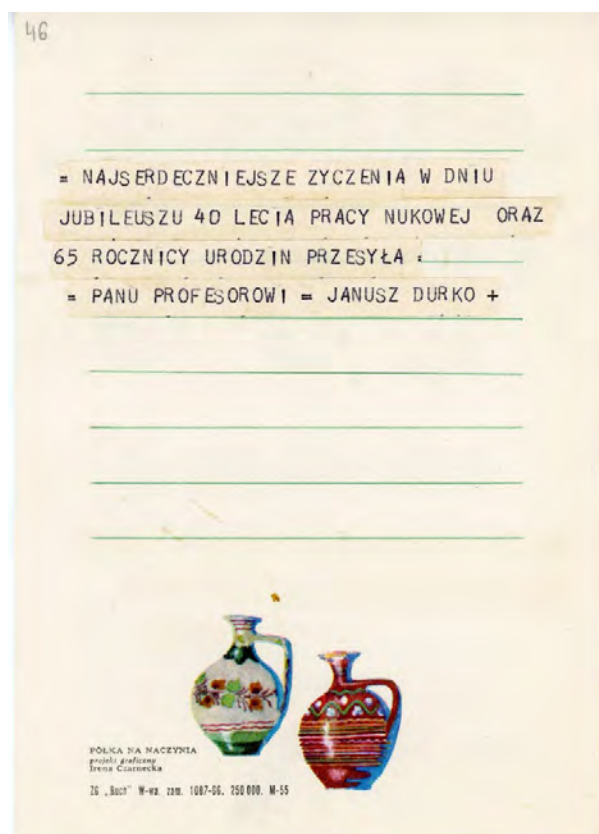


fig. 1 A telegram from the director of the Historical Museum of Warsaw, Janusz Durko, to Kazimierz Michałowski, congratulating him on his birthday and the jubilee of his academic work, 1967, National Museum in Warsaw Archives photo National Museum in Warsaw



fig. 2 Christine Desroches-Noblecourt's visit to Tell Atrib, with Kazimierz Michałowski (centre) and Tadeusz Andrzejewski (first from the right), 1957, National Museum in Warsaw Archives
photo National Museum in Warsaw

in 1972, and Alicja and Piotr Jaroszewicz's visit to the Faras Gallery and the Gallery of Medieval Art.¹⁶

The postwar years were not conducive to an immediate resumption of interrupted archaeological digs. It was only in 1956 that Michałowski – taking advantage of favourable international circumstances and an invitation from the Hermitage Museum in Leningrad – finally returned to excavation work, this time at Myrmēkion in Crimea.¹⁷ Photographs from 1956–1958 show the professor with colleagues Maria Bernard and Maria Krogulska, as well as the mission chief, Prof. Wiktor Gajdukiewicz, an archaeologist from Leningrad.¹⁸ From a paper presented at a 1958 archaeological congress in Rome, we learn of the discovery of a group of dwellings from a Greek colony founded in Myrmēkion towards the end of the sixth century BC, along with the discovery of objects of everyday use, jewellery and an excellently preserved winery.¹⁹

The Polish archaeological mission to Tell Atrib, which was the first postwar Polish mission on the terrain of Egypt, is discussed in an article titled 'Les fouilles polonaises à Tell Atrib'.²⁰ Unearthed at the site, famous for its cult of Osiris, were the foundations of temples with foundation deposits of the pharaohs Taharqa and Amasis, dated from the 25th and 26th dynasties, that is, from the eighth to seventh centuries BC. Also unearthed were the remains of a city with a large Roman-period baths complex. The Tell Atrib dig, as well as a visit to the site by the Louvre archaeologist Prof. Christine Desroches-Noblecourt, are immortalized in several photographs from 1957²¹ (fig. 2).

In the years 1959–1966, Professor Michałowski led archaeological works at Palmyra, Syria, where artefacts from the Roman period, that is, the second and third centuries AD, constitute the best-preserved ancient remains. Discoveries from the area include the remains of a huge temple of Baal, a theatre, a colonnade

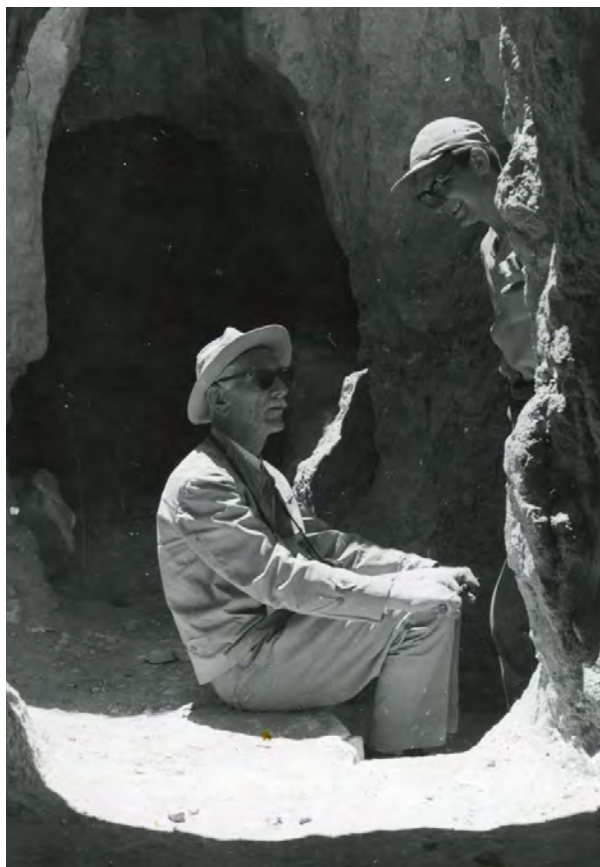


fig. 3 Tower no. 15 at Palmyra, standing next to Kazimierz Michałowski is Stefan Jakobielski, 1962, National Museum in Warsaw Archives
photo National Museum in Warsaw

fig. 4 The opening of the University of Warsaw's Centre of Mediterranean Archaeology in Cairo, from the right: Jadwiga Lipińska, UW chancellor Stanisław Turski, Kazimierz Michałowski, ambassador Aleksander Krajewski, 29 April 1960, National Museum in Warsaw Archives
photo National Museum in Warsaw



lining the city's main arteries, as well as characteristic tower tombs with richly decorated interiors. These discoveries were discussed in articles titled 'Fouilles polonaises à Palmyre'²² and 'Nouvelles recherches sur la topographie de Palmyre'²³. In a photograph from 1962 we see Michałowski with Stefan Jakobielski at the Palmyra excavation site²⁴ (fig. 3).

In 1959 Michałowski's efforts and political influence led to the establishment of the University of Warsaw's Polish Centre of Mediterranean Archaeology in Cairo, which coordinated the archaeological research conducted in the Mediterranean basin.²⁵ The centre's grand opening took place in April 1960 and is documented in a number of photographs (fig. 4). In addition, the professor's legacy includes materials from 1960–1979, which consists of correspondence, notes, telegrams and budget estimates. These materials pertain to matters of the centre's administration, personnel and research work.²⁶ There is a 1960 note regarding Nubia, written by Michałowski to the Polish National Commission for UNESCO, which contains a description

of the erstwhile achievements of the Polish mission and a request for the Polish National Commission to take a more active involvement in the decisions of the international body of experts lest Poland be shortchanged in the acquisition of artefact equivalents.²⁷ Of a personnel-organizational nature is a letter dated 28 September 1966, in which Michałowski informs the Ministry of Higher Education's Department of University Studies about personnel changes at the centre in the positions of secretary and chief architect. A missive dated 29 November 1967 to the Ministry of General and Higher Education's Department of University Studies and International Cooperation, as well as to the University of Warsaw's chancellor, Prof. Stanisław Turski, contains a report on a conference that took place at Humboldt University of Berlin from 16–25 October 1967. At that event, Michałowski delivered speeches on excavations in Nubia, Sudan, Faras and Palmyra, while also forging closer collaboration with Prof. Fritz Hintze, a specialist on Meroitic culture and language. In a statement dated 16 January 1972



fig. 5 Stanisław Lorentz's visit to Kom el-Dikka in Alexandria, Kazimierz Michałowski is first from the right, 1972, National Museum in Warsaw Archives
photo Waldemar Jerke

and addressed to the Minister of General and Higher Education, Michałowski demonstrates a diplomatic finesse in pointing out the professional incompetence of certain administrative staffers whom he accused of impeding the proper functioning of the station. Along with an introductory letter dated 17 August 1976 from Ireneusz Nieduziak, head of research at the Emir Qurqumas Complex in Cairo, Michałowski received some very interesting visual documentation in the form of aerial photographs of Cairo's Mamluk necropolis and other sites.²⁸

Photographs taken at Kom el-Dikka in Alexandria show reconstruction work performed on a Roman theatre and thermal baths in 1960,

as well as a visit by Stanisław Lorentz in 1972²⁹ (fig. 5). In a letter dated 11 July 1967 and addressed to Jacek Machowski, the head of the Ministry of General and Higher Education's Bureau of International Cooperation, the professor requests the urgent return of archaeologist Teresa Kołataj to the research centre in Cairo in connection with her work on the newly-discovered Roman theatre at Kom el-Dikka. Kołataj's unexpected departure back to Poland had been spurred by the outbreak of war in the Middle East between Israel and Egypt.³⁰ There are also other photographs from Alexandria showing Michałowski conferring with Egyptian authorities or spending time in a cafe with colleagues



fig. 6 At a cafe in Alexandria, sitting from the left: Barbara Gąssowska, Kazimierz Michałowski, Stanisław Jasiewicz, Marek Marciniak, National Museum in Warsaw Archives
photo National Museum in Warsaw

Barbara Gąssowska, Stanisław Jasiewicz and Marek Marciniak³¹ (fig. 6).

From 1961–1970 Michałowski chaired UNESCO's International Expert Committee for the Salvage of the Abu Simbel Rock Temples. The construction of the Aswan Dam and creation of Lake Nasser threatened to flood the temples of Ramesses II and his wife Nefertari, built in the eighth century BC. The temples had to be cut into sections and reconstructed at a site lying 60 metres higher. The course of the entire UNESCO operation at Abu Simbel can be traced via reports from the years 1962–1971, which contain layouts of the monuments. Michałowski's involvement had a successful outcome at Faras as it resulted in the discovery of seventh century early Christian churches with frescoes. Held in the archives is a telephonogram sent from Sopot on 9 June 1964 informing about the transport of the frescoes from Sudan to Warsaw via sea (fig. 7). The diversity of

Michałowski's correspondence attests to the magnitude of the Faras discovery. In a letter dated 7 September 1964, Ali Vrioni, Director of the Service for the Monuments of Nubia at UNESCO, describes the planned exhibition of the Faras frescoes at the Petit Palais in Paris as a great cultural event. Scholarly concerns relating to the publication of the findings are discussed in correspondence with archaeologists and historians: Heinrich L. Nickel from Martin Luther University in Halle (29 January 1965), the Nubian history specialist Prof. Johann Krause (19 December 1967) and Prof. Kurt Weitzmann of Princeton University (16 December 1969). The plans to publish the findings, with illustrations by Krystyna Michałowska, the draughtswoman and documentarian of the Polish mission in Sudan, are discussed by Georg Gerster, a Swiss journalist and photographer, in a letter sent from Zurich, dated 22 January 1966. A meeting of the Abu Simbel mission

fig. 7 A telephonogram from Sopot, regarding the transport of the Faras frescoes, 9 June 1964, National Museum in Warsaw Archives
photo: National Museum in Warsaw

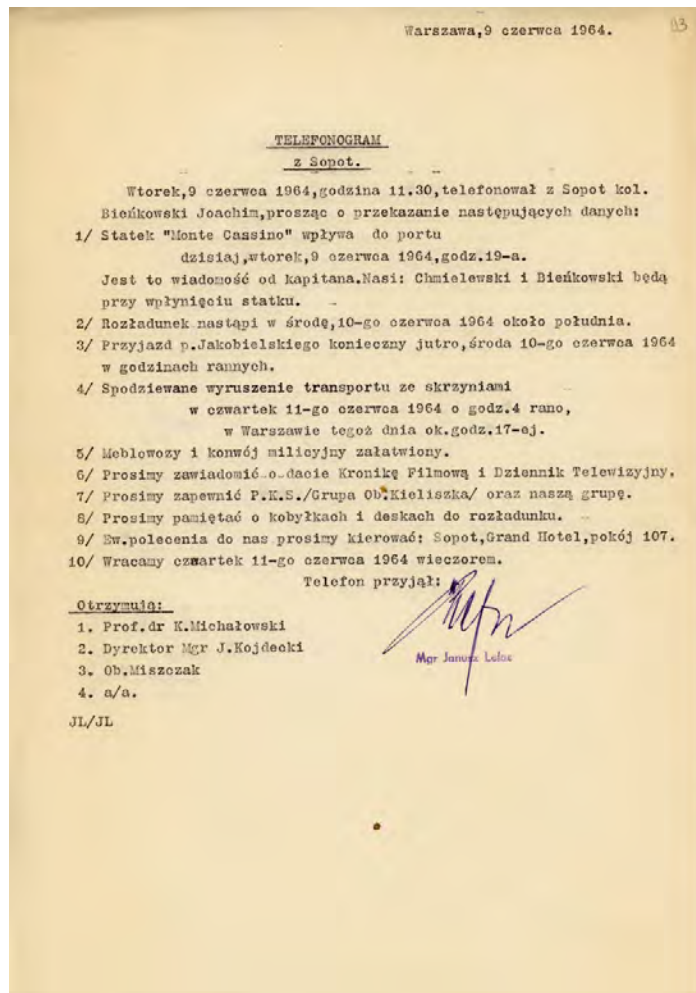


fig. 8 First page of the menu from the Semiramis Hotel in Cairo with the signatures of the participants of the Abu Simbel mission, 1966, National Museum in Warsaw Archives
photo National Museum in Warsaw



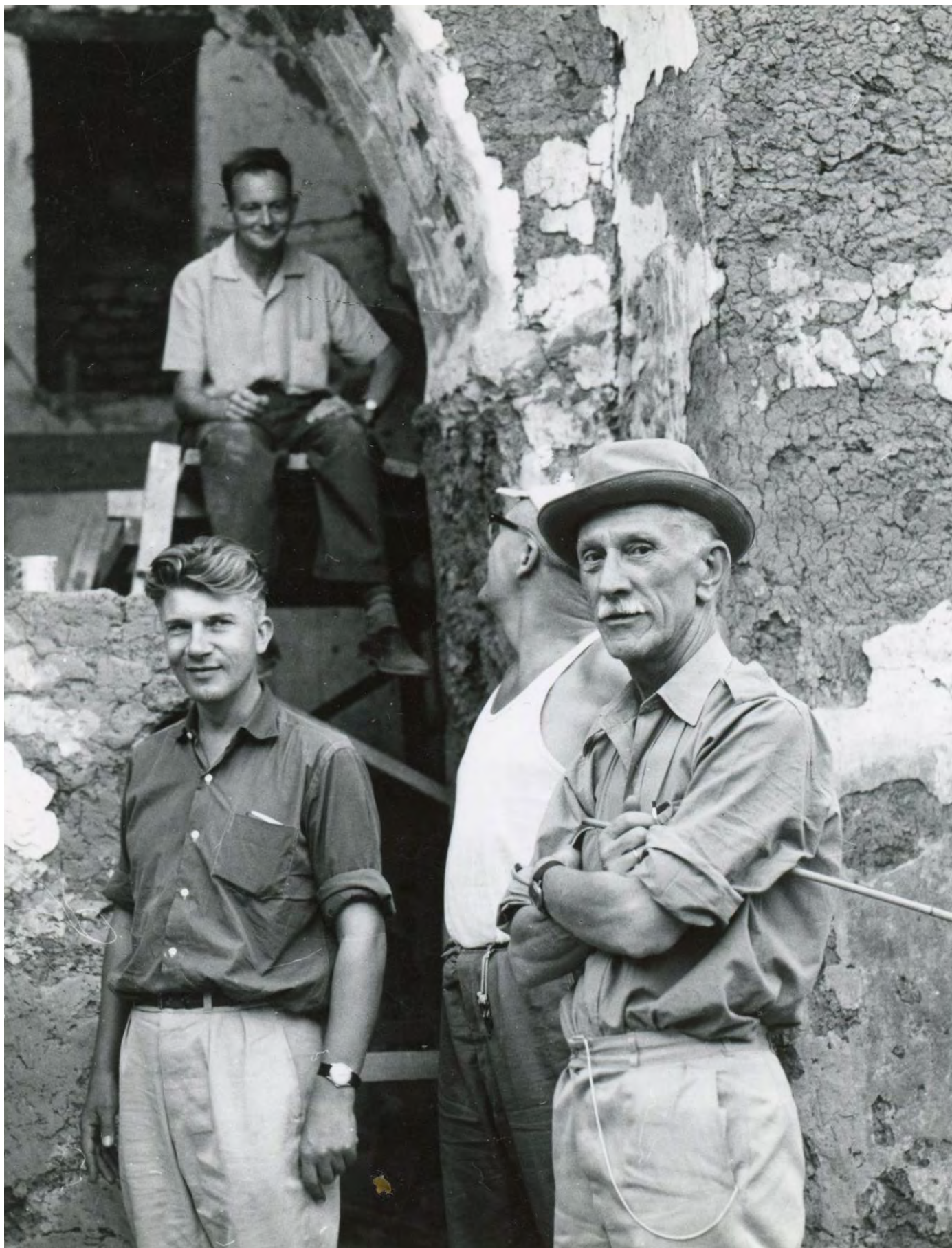


fig. 9 Outside the temple at Faras, standing from the right: Kazimierz Michałowski, Józef Gazy, Władysław Kubiak, National Museum in Warsaw Archives, 1962
photo Roger Wood Studio London © National Museum in Warsaw



fig. 10 A visit of the Polish Chairman of the Council of State, Edward Ochab, to Deir el-Bahari, from the left: Kazimierz Michałowski, Edward Ochab, Gamal Abdel Nasser, 1965, National Museum in Warsaw Archives photo CAF © National Museum in Warsaw

members is commemorated by their signatures on the first page of a 1966 menu from the Semiramis Hotel in Cairo³² (fig. 8).

In a 1962 photograph, we see the professor standing in front of an architectural fragment of the temple in Faras with other members of the mission: conservator Józef Gazy and archaeologist Władysław Kubiak (fig. 9), while the sole colour photograph from Abu Simbel shows Michałowski with anthropologist and paleopathologist Prof. Tadeusz Dzierżykray-Rogalski.³³ More than 120 fresco-secco wall paintings dating from the eighth to fourteenth century

were uncovered on the walls of the Faras cathedral. These monumental Christian paintings hold unique artistic and historical value as examples of Byzantine art yielding to Coptic influences. This is discussed in several articles: 'Les fouilles polonaises à Faras'³⁴, 'Odkrycie w Faras'³⁵, 'Faras'³⁶, 'Czy grupa-x wciąż jeszcze stanowi zagadkę?'³⁷, 'Classification générale des peintures murales de Faras'³⁸, 'Das Christliche Nubien'³⁹ and 'Faras, Seventeen Years after the Discovery'⁴⁰. With more than 60 frescoes and a number of other Nubian artworks acquired for the National Museum in

Warsaw, it became possible to create the Faras Gallery, the only one of its kind in Europe. In connection with the gallery's inauguration in 1972, established was the International Society for Nubian Studies, of which Michałowski was appointed president.⁴¹ The year 2014 saw the rearrangement of the gallery following a substantive concept devised by Bożena Mierzejewska, curator of the Ancient and Early Christian Art Collection, as well as a design by Mirosław Orzechowski and Grzegorz Rytel, architects from the Warsaw University of Technology. Using documentation from the excavations, an effort was made to reflect the original interior layout of the church at Faras.⁴²

Excavation work conducted at Deir el-Bahari in Upper Egypt, carried out under Michałowski's leadership since 1961, led to the reconstruction of the upper terrace of a temple of Hatshepsut and to the discovery of a fifteenth century BC temple of Thutmose III, which was published in the article 'The Polish

Expedition in Deir el-Bahari'.⁴³ Captured in several photographs is a 1965 visit to Egypt by Edward Ochab, Chairman of the Council of State of the Polish People's Republic, who is greeted by Egyptian president Gamal Abdel Nasser and shown around the Deir el-Bahari archaeological station by Michałowski together with the station's then-director Leszek Dąbrowski and archaeologists Jadwiga Lipińska and Władysław Kubiak⁴⁴ (fig. 10). In a letter dated 10 November 1965 and addressed to Halina Zalewska of the Ministry of Higher Education's Bureau of International Cooperation, the professor petitioned for the approval of a six-week scholarship stay at Oxford University for his student Marek Marciniak, so that he could consult Prof. Jaroslav Černý on inscriptions discovered at Deir el-Bahari.⁴⁵ With the aim of reaching an agreement with Egyptian authorities on the scope and organization of the work performed at Deir el-Bahari by the Polish State Historical Monument Conservation

fig. 11 ICOMOS members looking at the Faras frescoes in the NMW conservation workshop.
From the left: Hanna Jędrzejewska, Harold Plenderleight, Pieter L. de Vrieze, Kazimierz Michałowski, Hiroshi Daifuku, 1965, National Museum in Warsaw Archives photo National Museum in Warsaw



Company, Michałowski suggested in a letter dated 27 August 1967 and addressed to Minister of Culture and Art Lucjan Motyka, that the conservation company's director, Tadeusz Polak, be dispatched to the centre in Cairo for the duration of the meeting of the International Expert Committee on Abu Simbel in Cairo. Collaboration between the Polish Centre of Mediterranean Archaeology in Cairo and the State Historical Monument Conservation Company in the years 1968–1978 is illustrated by correspondence and photographs of a ceremony attended by the Michałowskis, the conservation company director Tadeusz Polak, the Egyptian ambassador to Poland Mustafa Kamal Lofti and an Egyptian minister, the archaeologist Gamal Mokhtar.⁴⁶

Michałowski's work at Faras earned him a concession to conduct excavation work at Old Dongola, the Nubian capital from the fourth to the fourteenth century. The work initiated by the Polish centre is visualized in a building map of the heavily fortified city with several churches and a mosque. An article titled 'Les fouilles polonaises à Dongola'⁴⁷ summarized the first season of excavation work, which resulted in the unearthing of the so-called Church of Columns and its painted decorations. The archaeologists noted a similarity in the architectural decorations of the churches at Faras and Dongola, which facilitated the latter's dating to the eighth century.

In 1969 Michałowski was appointed to the UNESCO expert committee tasked with salvaging the historical remains of Mohenjo Daro in Pakistan. Located in the Indus Valley, the fired brick ruins are the remains of a sprawling third millennium BC city with an advanced water and sewage system. The region's unfavourable climate, humidity and flooding had all taken a heavy toll on the precious ruins, as Michałowski wrote in the article 'Problem ocalenia Mohendzo Daro' [The problem of saving Mohenjo-Daro].⁴⁸ The materials from the Mohenjo Daro mission are represented predominantly by correspondence from 1968–1969 with Prof. Mortimer Wheeler, a British Academy archaeologist, and supplemented with UNESCO reports and topographic maps of the excavation site. There is also an interesting geological report from the excavation titled

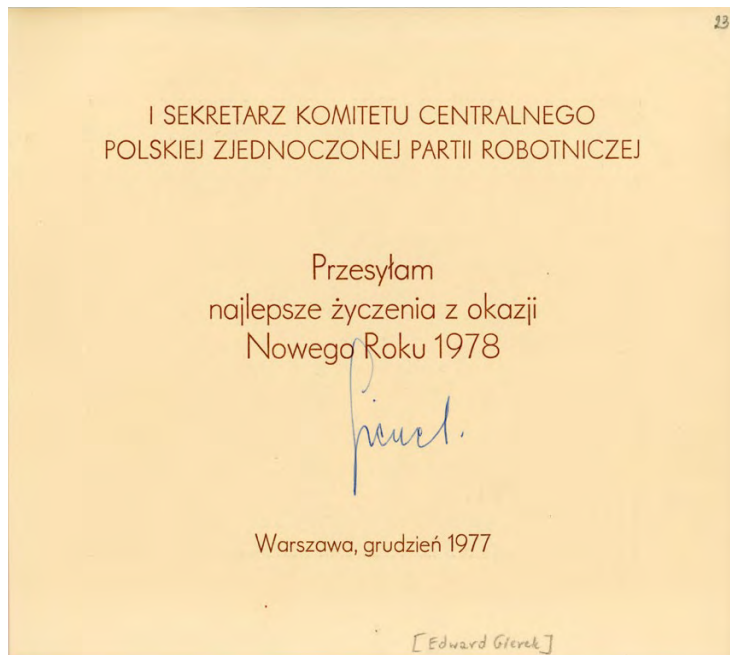


fig. 12 New Year's greetings signed by Edward Gierek, 1977, National Museum in Warsaw Archives
photo National Museum in Warsaw

'Ogólne uwagi odnośnie projektu ratowania zabytków architektury w Mohenjo-Daro jako materiał do ewentualnej dyskusji' [General remarks concerning the project to salvage the architectural monuments at Mohenjo-Daro as material for potential discussion] authored by Zdzisław Bąkowski and dated 10 February 1969.⁴⁹

In the years 1949–1951, Michałowski served as the last secretary-general of the Warsaw Scientific Society before it was incorporated into the newly established Polish Academy of Sciences. Scholarly and administrative correspondence, reports, notes and official statements are all that survived from the years 1962–1980. In a letter dated 27 November 1965, Polish Academy of Sciences research secretary Henryk Jabłoński informs Michałowski that the latter has been nominated to sit on the institution's presidium. For the purpose of maintaining the autonomy of the academy's Research Centre for Mediterranean Archaeology, it became necessary to distinguish it from its counterpart at the university. A protocol dated 11 April 1968 and signed by Stanisław Lorentz, Witold Doroszewski and Kazimierz Michałowski proposes that the organ be renamed as the Polish Academy of Sciences

Centre for Archaeological Research on Ancient Civilizations. The academy's presidium awarded Michałowski with a Nicolaus Copernicus Medal for his outstanding achievements in science, which was announced by its president, Włodzimierz Trzebiatowski, in a letter dated 28 May 1973. An interesting academic initiative is described in a note from 5 August 1975 on Poland's role in international research on Egyptian historical artefacts. Egyptology professors, as well as directors and curators of Egyptian art museums in Europe, the United States and Egypt, decided to devise a fast and standardized system for global museums to publish their work on Egyptian artefacts. One of the professor's last matters as an official member of the Polish Academy of Sciences was his show of support for Hanna Tomczewska following her denial of employment at the National Archaeological Museum.⁵⁰

Michałowski's involvement in the International Council of Museums (ICOM) and the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) is documented in archival materials from 1969–1980, such as correspondence, invitations, membership lists and photographs. From 21–25 June 1969, the professor attended an ICOM symposium in Prague. In photographs taken at an ICOM symposium in Berlin in 1975, Michałowski can be seen visiting the city's military museum in the company of, amongst others, his wife Krystyna, the museum's director general Prof. Gerhard Meyer and the Dutch Egyptologist Prof. Adolf Klasens. Correspondence from 1977–1978 with the secretary general of ICOM, Luis Monreal, and the secretary general of the UNESCO International Council for Philosophy and Humanistic Studies (ICPHS), Jean d'Ormesson, pertains to attempts to devise a unified set of guidelines for all archaeological missions; the correspondence also attests to Michałowski's position as a highly respected expert in the field of archaeology. The professor's work with ICOMOS is evidenced by membership cards from 1978 and 1980, as well as by an ICOMOS Polish National Committee membership list from 1980.⁵¹

Michałowski was the founder of the Polish school of archaeology, which was based on comprehensive research with the involvement of specialists from various academic fields:

archaeologists, anthropologists, architects, conservators, sculptors and painters.⁵² His greatest achievements are considered to be the determination of the period when sacral architecture canon crystallized in Egypt and the isolation of Nubiology as a distinct area of research.⁵³ He wrote about his accomplishments in the 1974 articles 'Udział nauki polskiej w stworzeniu nowej dziedziny archeologii: nubiologii' [Polish scholarship's contribution to the creation of a new field in archaeology: nubiology]⁵⁴ and 'La naissance d'une nouvelle discipline historique – la nubiologie'.⁵⁵ Michałowski's unpublished works, in turn, include: 'Polskie odkrycia archeologiczne na Bliskim Wschodzie w roku 1967' [Polish archaeological discoveries in the Near East in 1967], 'Rola i znaczenie Polski w światowym dorobku archeologii śródziemnomorskiej' [Poland's role and significance in global Mediterranean archaeology achievements] from 1967 and the outline 'Polskie



fig. 13 Tadeusz Ginko, caricature of Kazimierz Michałowski, 1977, National Museum in Warsaw Archives
photo National Museum in Warsaw

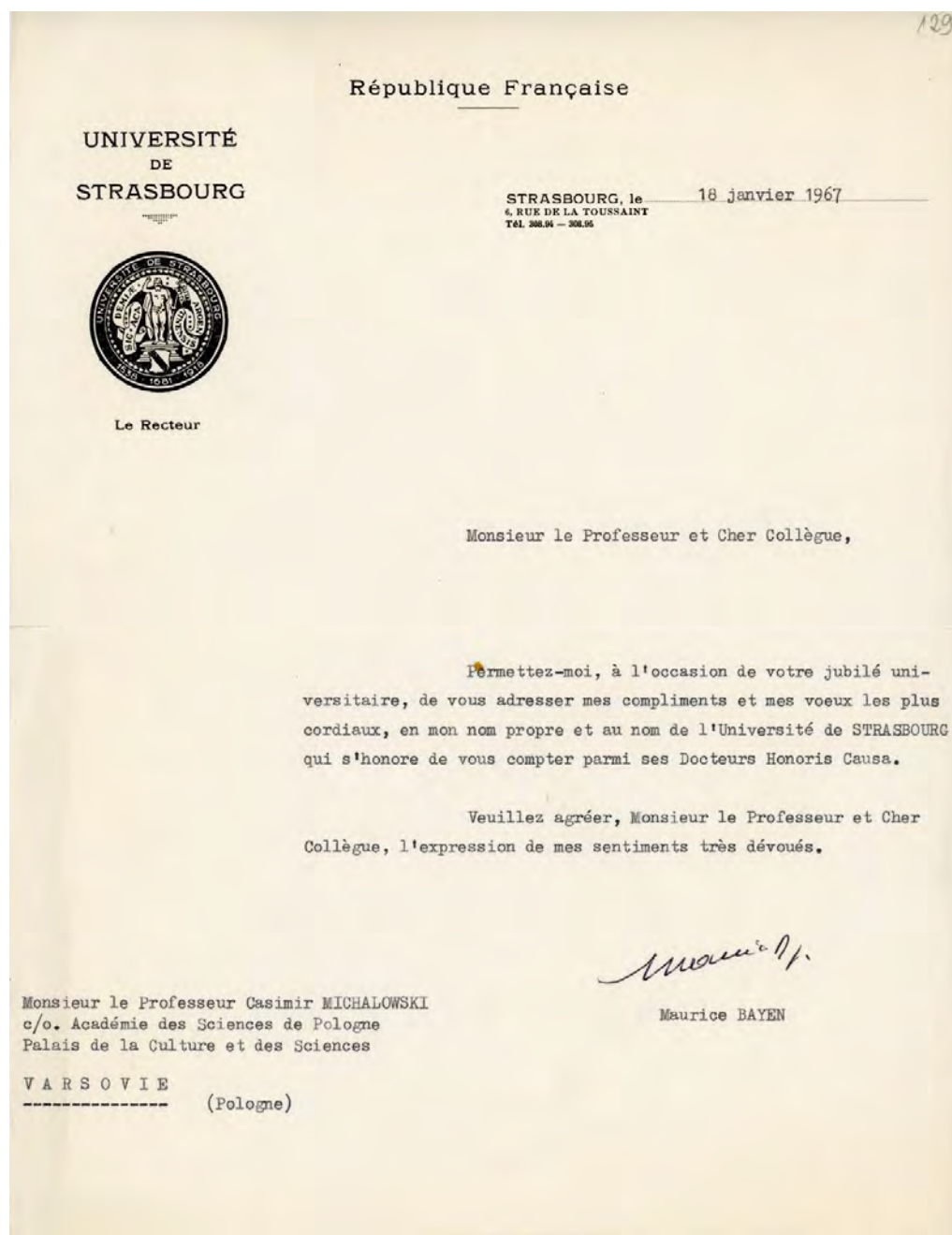


fig. 14 A letter from the chancellor of the University of Strasbourg to Kazimierz Michałowski, congratulating him on the jubilee of his work, 18 January 1967, National Museum in Warsaw Archives photo National Museum in Warsaw

odkrycia archeologii śródziemnomorskiej' [Polish discoveries in Mediterranean archaeology] from 1974, in which Michałowski summarized the work of Polish archaeologists in the post-war period.⁵⁶ The professor's involvement in congresses, conferences, lectures, seminars and exhibitions is documented by photographs, correspondence and folders from the years 1946–1978. During the inaugural ICOMOS

summit in June 1965, Michałowski and conservator Hanna Jędrzejewska showed the Faras frescoes to foreign museologists in a museum conservation workshop (fig. 11). In photographs from 1972, we see Michałowski with Russian archaeologist and Hermitage director Prof. Boris Piotrovsky and University of Cambridge Egyptologist Prof. Jack Plumley during the First Conference for Nubian Studies at the

National Museum in Warsaw. Gamal Mokhtar's visit to Poland in 1975 is illustrated by, among other things, a photograph showing the Egyptian archaeologist with Krystyna Michałowska in front of the castle in Baranów. In a letter dated 22 September 1978 from Prof. Alexander Turyn, a classical philologist from the University of Illinois at Urbana-Champaign, we learn about Michałowski's participation in a symposium at the Brooklyn Museum in New York.⁵⁷

Michałowski published the results of his excavation work in numerous domestic and foreign academic publications. He was the editor of 'Studia Palmyreńskie', published by the Department of Mediterranean Archaeology of the University of Warsaw and a member of the editorial committee of 'Meandra', a monthly devoted to ancient cultures, published by the Polish Academy of Sciences' Committee on Ancient Culture.⁵⁸ In addition to academic articles, Michałowski authored a string of archaeology books aimed at a more general readership.⁵⁹ A significant part of the professor's efforts to popularize archaeology were exhibitions at the National Museum in Warsaw consisting of objects from the museum's Collection of Ancient Art.⁶⁰ Michałowski's work with Polish and foreign publications and his media appearances, like radio programmes, can be traced via an extensive assortment of correspondence from the years 1965–1980.⁶¹

The professor's reviews and opinions from 1953–1978 concern papers, books, and doctoral and postdoctoral dissertations by his students and other scholars from the field of archaeology.⁶² These materials also include evaluations of such individuals' academic contributions in connection with doctoral and postdoctoral proceedings as well as professorship appointments.⁶³

As a world-renowned archaeologist and popularizer of this academic discipline, Michałowski attained widespread recognition and respect. Hence, he often spoke on matters not related to archaeology. Attesting to this are typescripts preserved in the archive, such as: 'Apel do uczestników konferencji berlińskiej' [An appeal to the participants of the Berlin conference] from 1954, statements to the press on the fiftieth anniversary of Poland regaining independence in 1968 and 'Miary współczesnego

patriotyzmu' [The measure of modern patriotism] from 1975.⁶⁴

Among personal documents from 1921–1980, particularly noteworthy is a photograph of Michałowski with Prof. Stanisław Lorentz amidst the ruins of Warsaw in 1945 and a note dated December 1977 with New Year's greetings from the First Secretary of the Polish United Workers' Party Edward Gierek.⁶⁵ (fig. 12). Michałowski's professional documents from 1947–1980 also include an official permit to serve as deputy director of the National Museum in Warsaw, a nomination for Polish Academy of Sciences membership and a confirmation of his title of doctor of historical sciences.⁶⁶

The so-called materials on the author of the *nachlass* from 1977–2001 include a caricature of the professor made by Tadeusz Ginko in 1977 (fig. 13), a portrait photograph of Michałowski, a picture of his house in Podkowa Leśna, photo negatives of his funeral, press clippings with posthumous recollections and obituaries, and a programme for the celebration of the 100th anniversary of his birth.⁶⁷

The correspondence in Michałowski's legacy spans the years 1937–1980.⁶⁸ It is arranged in alphabetical order by surname of recipient and sender and is supplemented with appendices. Most of the correspondence concerns the professor's professional matters at large. Among the recipients and senders are Michałowski's students and colleagues,⁶⁹ fellow scholars,⁷⁰ writers and cultural figures,⁷¹ as well as politicians.⁷²

Michałowski's academic prestige and organizational skills were reflected in the numerous functions he served within various international organizations, associations and committees. He was president of the International Society for Nubian Studies, vice-president of the International Association of Egyptologists and vice-president of the International Association for Latin Epigraphy. In a letter from New York dated 28 December 1964, the president of the Archaeological Institute of America, Jotham Johnson, informs Michałowski that he has been granted honorary membership in the institute. He was also an honorary member of the German Archaeological Institute, the Egyptian Archaeological Institute, the Archaeological Society at Athens, the French Society

of Egyptology and the Czech Institute of Egyptology. Until his death, Michałowski served on the executive councils of the Polish, Italian, German and British academies of sciences, as well as the academy of sciences in Heidelberg and the Saxon Academy of Sciences in Leipzig. As official proof of his scientific and academic merit, Michałowski was awarded honorary doctorate degrees by the University of Strasbourg in 1965 (fig. 14), Cambridge University in 1971 and Uppsala University in 1977. A photograph from the ceremony at Cambridge shows the professor wearing a cap and gown.⁷³

Michałowski received many prestigious medals and distinctions in Poland and abroad: a *Virtuti Militari* Silver Cross, a 1st-class Order of the Banner of Labour, a *Polonia Restituta* Commander's Cross with Star, a Gold Cross of Merit, a Medal of the 30th Anniversary of People's Poland, a Commander's Cross of the Crown of Italy, a League of Honour Officer's

Cross, a Belgian Commander's Cross with Star of the Order of Leopold, a Greek Commander of the Order of the Phoenix, a Syrian Order of Merit, an Egyptian Order of the Republic and a Copernicus Medal of the Polish Academy of Sciences.⁷⁴

Kazimierz Michałowski died on 1 January 1981 in Warsaw and was laid to rest in his family grave at Brwinów Cemetery.⁷⁵ The professor's archival materials kept at the National Museum in Warsaw are only a part of his scholarly legacy. Documents related to the scholar are also kept in the Archives of the Polish Academy of Sciences and at the University of Warsaw's Centre of Mediterranean Archaeology. An interesting and beneficial undertaking would be to create an electronic database for all of the archival materials related to Kazimierz Michałowski. This would aid researchers in accessing source information on the life and work of this outstanding archaeologist.

Translated by Szymon Włoch

NOTES

- ¹ Wytyczne opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych, Polish Academy of Sciences Archives (Warsaw, 1990).
- ² Łukasz Kościółek, 'Z Tarnopola do Faras. Życie i działalność naukowa prof. Kazimierza Michałowskiego', in *Starożytność chrześcijańska. Materiały zebrane*, ed. Józef Cezary Kałużny, vol. 4 (Kraków, 2016), pp. 192–193.
- ³ Kazimierz Michałowski, 'Les Niobides dans l'art. Plastique grecque de la seconde moitié du V^e siècle. Contribution au problème de la race dans le domaine de l'art plastique', *Eos*, vol. 30 (1927), pp. 175–192.
- ⁴ Maria Ludwika Bernhard, 'Kazimierz Michałowski', *Eos*, vol. 70 (1982), fasc. 1, p. 5.
- ⁵ National Museum in Warsaw Archives (further: NMW Arch.), personal records, delivery-acceptance record 153/145, pp. 8–10.
- ⁶ Kazimierz Michałowski, *Kultura artystyczna starożytnej Grecji* (Warsaw, 1933); MS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁷ 'Technika architektoniczna', 'Apelles. Życie i dzieła', 'Krytyka artystyczna w starożytności', NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. 6/4
- ⁸ NMW Arch., Kazimierz Michałowski's personal archive, ref. no. S-6/5.
- ⁹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/7.
- ¹⁰ Jadwiga Lipińska, 'Kazimierz Michałowski', *Bulletin du Musée National de Varsovie*, no. 42 (2001), p. 10.
- ¹¹ Stanisław Lorentz, 'Prof. dr Kazimierz Michałowski (14 XII 1901 – 1 I 1981)', *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, no. 25 (1981), p. 10.
- ¹² Kazimierz Michałowski's brother, Flight Lieutenant Marian Michałowski, died in 1942; NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/30.
- ¹³ Łukasz Kościółek, 'Z Tarnopola do Faras...', pp. 198–199.
- ¹⁴ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/12.
- ¹⁵ Stanisław Lorentz, 'Prof. dr Kazimierz Michałowski...', p. 15.
- ¹⁶ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/9.
- ¹⁷ Stanisław Lorentz, 'Prof. dr Kazimierz Michałowski...', p. 15.
- ¹⁸ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/8.
- ¹⁹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ²⁰ Kazimierz Michałowski, 'Les fouilles polonaises à Tell Atrib', *La Revue du Caire*, vol. 21, no. 218 (1958), pp. 226–233; MS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ²¹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/10.
- ²² Kazimierz Michałowski, *Palmyre. Fouilles polonaises 1963 et 1964* (Warsaw, 1966); TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ²³ Kazimierz Michałowski, *Nouvelles recherches sur la topographie de Palmyre* (Lausanne, 1975), pp. 305–306; Cahiers d'Archeologie Romande, 5; TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ²⁴ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/10.
- ²⁵ Stanisław Lorentz, 'Prof. dr Kazimierz Michałowski...', p. 16.
- ²⁶ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/10–11.
- ²⁷ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/14.
- ²⁸ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/11.
- ²⁹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/10.
- ³⁰ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/11.
- ³¹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/10.
- ³² NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/14.
- ³³ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/10.
- ³⁴ Kazimierz Michałowski, *Faras, Fouilles polonaises 1961* (Warsaw, 1962); TS at: NMW Arch., Arch. K. M., ref. no. S-6/1.
- ³⁵ Kazimierz Michałowski, 'Polish Excavation at Faras', *Kush XII* (1964), pp. 195–207; TS at: NMW Arch., Arch. K. M., ref. no. S-6/1.
- ³⁶ Kazimierz Michałowski, *Faras, Fouilles polonaises 1961–1962* (Warsaw, 1965); TS at: NMW Arch., Arch. K. M., ref. no. S-6/1.
- ³⁷ Kazimierz Michałowski, 'Po preżniemu li ostajetsia zagadkoj gruppa X?', *Vestnik Drevnej Istorii*, no. 2 (100) (1967), pp. 104–111; TS at: NMW Arch., Arch. K. M., ref. no. S-6/1.
- ³⁸ Kazimierz Michałowski, 'Classification générale des peintures murales de Faras', *Etudes de céramique et de peinture antiques offertes à Pierre Devambez 2*, *RevArch*, 2, pp. 373–382 (1972), TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ³⁹ Kazimierz Michałowski, 'Das Christliche Nubien', in *Ägypten und Kusch*, ed. Gruyter, vol. 13 (Berlin, 1977), pp. 309–315; TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.

- ⁴⁰ Kazimierz Michałowski, 'Faras, Seventeen Years after the Discovery', in *Africa in Antiquity*, ed. Fritz Hintze (Berlin, 1979), pp. 31–39. Meroitica 5. TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁴¹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/9.
- ⁴² <https://www.rp.pl/rzezba/art4916961-otwarcie-galerii-faras> [retrieved: 10 Apr. 2024].
- ⁴³ Kazimierz Michałowski, 'Polacy w Deir el-Bahari', *Polska*, no. 10 (134) (1965), p. 13; TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁴⁴ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/10.
- ⁴⁵ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/11.
- ⁴⁶ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/18.
- ⁴⁷ Kazimierz Michałowski, *Les fouilles polonaises à Dongola, Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit* (Recklinghausen, 1970); TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁴⁸ Kazimierz Michałowski, 'Problem ocalenia Mohendzo Daro', *Biuletyn Polskiego Komitetu ds. UNESCO*, no. 2 (117) (1969), pp. 16–18; TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁴⁹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/13.
- ⁵⁰ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/16.
- ⁵¹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/19.
- ⁵² Stanisław Lorentz, 'Prof. dr Kazimierz Michałowski...', p. 11.
- ⁵³ Violetta Rezler-Wasielewska, 'Profesor Kazimierz Michałowski 1901 – 1981', *Łambinowski Rocznik Muzealny*, no. 32 (2009), pp. 59–60.
- ⁵⁴ Kazimierz Michałowski, 'Udział nauki polskiej w stworzeniu nowej dziedziny archeologii: nubilogii', *Przekrój*, no. 1560 (1975), pp. 10–11; TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁵⁵ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁵⁶ TS at: NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/1.
- ⁵⁷ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/8.
- ⁵⁸ Jadwiga Lipińska, 'Kazimierz Michałowski', *Znak*, no. 6 (1981), pp. 810–811.
- ⁵⁹ *Delfy* (1937), *Sztuka starożytna* (1955), *Kanon w architekturze egipskiej* (1955), *Faras* (1962–1965), *Jak Grecy tworzyli sztukę* (1970), *Nie tylko piramidy. Sztuka dawnego Egiptu* (1966), *Piramidy i mastaby* (1972), *Od Edfu do Faras. Polskie odkrycia archeologii śródziemnomorskiej* (1974).
- ⁶⁰ *Wystawa wykopalisk egipskich Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego* (1937), *Warszawa oskarża* (1945), *Wystawa zabytków z wykopalisk w Mirmeki w 1956 i 1957 r.* (1957 i 1958), *Pokaz zabytków z wykopalisk polskich w Tell Atrib w Egipcie Dolnym* (1961), *Polskie wykopaliska w Egipcie i Sudanie* (1963), *Pokaz konserwacji zabytków z Faras* (1964), *Drugi pokaz konserwacji zabytków z Faras* (1965), *Freski z Faras. Wystawa z okazji obrad Polskiego Komitetu ICOM* (1966), *Wystawa polskich wykopalisk z Faras z okazji Drugiej Międzynarodowej Kampanii Muzealnej i XX-lecia ICOM* (1967), *Sztuka starożytnego Cypru. Polskie wykopaliska w Nea Paphos i zbiory stałe* (1968), *Malowidła ściennie z Faras, pokaz po konserwacji* (1968).
- ⁶¹ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/20.
- ⁶² Zofia Jeżewska, *A ślady zasypał piasek* (1961); Barbara Ruszczyk and Mieczysław Rodziewicz, *Ceramika późnoantyczna w Aleksandrii i Egipcie* (1962); Edward Bacon, *Digging for History* (1967); Maria Bernhard, *Sztuka grecka V w. p.n.e.* (1968); *Sztuka grecka VI w. p.n.e.* (1971); Jadwiga Lipińska, *500 zagadek o starożytnym Egipcie* (1968); William Foxwell Albright, *Archeologia Palestyny* (1969); Wiesław Koziński, *Organizacja procesu inwestycyjnego piramidy Cheopsa* (1969); Joachim Śliwa, *Przedstawienia ludów afrykańskich w sztuce egipskiej* (1969); Jadwiga Lipińska and Wiesław Koziński, *Technika kraju piramid* (1972); Mitchell Haveloch, *O sztuce hellenistycznej* (1972); Elżbieta Rodziewicz, *Grecka plastyka z kości słoniowej* (1973); Andrzej Daszewski, *Mozaiki figuralne z polskich wykopalisk w Nea Paphos* (1974), *Mały Słownik Sztuki Starożytnej* (1974); Lech Krzyżaniak, *Kultury wczesnorolnicze nad dolnym Nilem. Okres predynastyczny w Egipcie* (1975); Włodzimierz Godlewski, *Baptysteria nubijskie i ich geneza. Analiza archeologiczno-architektoniczna* (1976).
- ⁶³ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/3.
- ⁶⁴ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/2.
- ⁶⁵ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/.
- ⁶⁶ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/23.
- ⁶⁷ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-29.
- ⁶⁸ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-24-28.

- ⁶⁹ Abou Eyan el Barakat, Maria Bernhard, Andrzej Daszewski, Cristiane Desroches-Noblecourt, Barbara Filarska, Aleksander Gieysztor, Stefan Jakobielski, Alina Kowalczykowa, Lech Krzyżaniak, Jadwiga Lipińska, Bohdan Marconi, Karol Myśliwiec, Elżbieta Rodziwicz, Barbara Ruszczyc, Anna Sadurska, Juliusz Starzyński, Zofia Sztetyło, Joachim Śliwa, Zygmunt Wysocki.
- ⁷⁰ Włodzimierz Antoniewicz, Adam Bochnak, Tadeusz Dzierżykray-Rogalski, Lech Kalinowski, Tadeusz Kotarbiński, Kazimierz Kumaniecki, Kazimierz Malinowski, Leon Manteuffel, Antoni Maśliński, Tadeusz Nowak, Borys Piotrowski, Bogdan Rutkowski, Władysław Tatarkiewicz, Lidia Winniczuk.
- ⁷¹ Jarosław Iwaszkiewicz and Jan Parandowski, Mira Zimińska-Sygietyńska, Wiktor Zin.
- ⁷² Józef Cyrankiewicz, Henryk Jabłoński, Piotr Jaroszewicz, Zenon Kliszko, Lucjan Motyka, Edmund Osmańczyk, Kazimierz Secomski, Marian Spychalski, Józef Tejchma, Aleksander Zawadzki and Kazimierz Żygulski.
- ⁷³ NMW Arch., K.M. Arch., ref. no. S-6/23.
- ⁷⁴ Stanisław Lorentz, 'Prof. dr Kazimierz Michałowski...', pp. 10–18.
- ⁷⁵ Personal records, National Museum in Warsaw Archives, delivery-acceptance record 153/145, p. 20.

REFERENCES

- National Museum in Warsaw Archives, personal archives, delivery-acceptance record 153/145.
- National Museum in Warsaw Archives, personal archive of Kazimierz Michałowski, ref. no. S-6.
- Bernhard Maria Ludwika, 'Kazimierz Michałowski', *Eos*, vol. 70 (1982), book 1.
- Kościółek Łukasz, 'Z Tarnopola do Faras. Życie i działalność naukowa prof. Kazimierza Michałowskiego' in *Starożytność chrześcijańska. Materiały zebrane*, ed. Józef Cezary Kałużny, vol. 4 (Kraków, 2016), https://www.academia.edu/81648432/Z_Tarnopola_do_Faras_%C5%BBycie_i_dzia%C5%82alno%C5%9B%C4%87_naukowa_prof_Kazimierza_Micha%C5%82owskiego [retrieved: 14 Jan. 2021].
- Kuc Monika, 'Otwarcie Galerii Faras', <https://www.rp.pl/rzezb/art4916961-otwarcie-galerii-faras> [retrieved: 26.08.2014].
- Lipińska Jadwiga, 'Kazimierz Michałowski', *Bulletin du Musée National de Varsovie*, no. 42 (2001), p. 10, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bmusvars2001/0009/image,info> [retrieved: 11 Jan. 2021].
- Lorentz Stanisław, 'Prof. dr Kazimierz Michałowski (14 XII 1901 – 1 I 1981)', *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, no. 25 (1981), <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/roczmuzwarsz1981> [retrieved: 15 Jan. 2021].
- Rezler-Wasielewska Violetta, 'Profesor Kazimierz Michałowski 1901 – 1981', *Łambinowski Rocznik Muzealny*, no. 32 (2009), https://www.cmjw.pl/gfx/cmjw/userfiles/_public/Irm/Irm_32/Irm_32-str.47.pdf [retrieved: 12 Jan. 2021].
- Wytyczne opracowania spuścizn archiwalnych po uczonych, Polish Academy of Sciences Archives (Warsaw, 1990), <https://archiwum.pan.pl/images/wydawnictwa/Wytyczne-opracowywanie-sposcizn.pdf> [retrieved: 13 Jan. 2021].

Anna Szczepańska is a curator at the Archives of the National Museum in Warsaw, where she is responsible for, among other things, compiling the legacies of outstanding museum workers and other people connected with the museum. She is an alumna of the Institute of Art History of the University of Warsaw. In the years 1994–2004, she worked at the Ignacy Jan Paderewski Museum of Polish Exiles (a branch of the NMW). She is the author of a number of publications propagating the Archive's collections, published in, among others, the Polish Biographical Dictionary of Artefact Conservators, *Archeion* and *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria* / *Journal of the National Museum in Warsaw. New Series*.

Gabinet Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Magdalena Bajbor

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-0963-1589](https://orcid.org/0009-0003-0963-1589)

Danuta Jackiewicz

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0001-1380-3385](https://orcid.org/0009-0001-1380-3385)

Anna Maśłowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-3503-8904](https://orcid.org/0009-0000-3503-8904)

Katarzyna Mączewska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8892-8772](https://orcid.org/0000-0002-8892-8772)

ABSTRAKT

Artykuł opisuje działalność Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku, w którym od 2022 roku eksponowana jest wyjątkowa w skali kraju kolekcja fotografii XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Instytucja zawdzięcza ją darom polskich kolekcjonerów i zakupom ze środków własnych. Wystawy zmieniają się kilka razy w roku. Każda z nich bazuje na autorskim scenariuszu pracowniczek Zbiorów Fotografii i Ikonografii MNW. Pierwsza wystawa, *Narodziny fotografii*, prezentowała różnorodność technik fotograficznych oraz ich ewolucję. Kolejne ekspozycje poświęcono: Karolowi Beyerowi, europejskim wystawom sztuki, pracowniom artystów, fotografii industrialnej oraz tableau jako XIX-wiecznemu medium społeczno-ściowemu. Wystawy Gabinetu Fotografii podkreślają wszechstronność medium fotograficznego – od dokumentowania rzeczywistości, przez promocję sztuki, aż po techniczne i artystyczne eksperymenty. Prezentowane są zarówno dzieła wybitnych twórców polskich, jak i europejskich. Wyjątkowe w skali kraju wystawy dawnej fotografii, będące częścią stałej ekspozycji muzealnej, stanowią okazję do refleksji nad znaczeniem tego medium obrazowania świata w XIX i początkach XX wieku oraz jego związków ze sztukami pięknymi. Gabinet pełni także ważną rolę edukacyjną, organizowane są w nim warsztaty, prowadzenia kuratorskie i zajęcia dla studentów. Na stronie internetowej MNW w opisie Galerii Sztuki XIX Wieku wyodrębniona została podstrona Gabinetu Fotografii, pozwalająca na obejrzenie wszystkich wystaw. Otwarcu każdej nowej ekspozycji towarzyszy kuratorski artykuł na platformie Cyfrowe MNW wraz z opisami i wizerunkami prezentowanych muzealiów.

SŁOWA KLUCZOWE

Gabinet Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku MNW, kolekcje fotografii w MNW, fotografia, XIX wiek, historia fotografii, wystawy fotografii, wystawy MNW, wystawy fotografii w MNW, darczyńcy MNW, kolekcjonerzy fotografii, pionierzy fotografii, techniki fotograficzne, pracownie artystów, dokumentacja wystaw sztuki, fotografia industrialna, tableau fotograficzne

Gabinet Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Magdalena Bajbor

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-0963-1589](https://orcid.org/0009-0003-0963-1589)

Danuta Jackiewicz

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0001-1380-3385](https://orcid.org/0009-0001-1380-3385)

Anna Maśłowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-3503-8904](https://orcid.org/0009-0000-3503-8904)

Katarzyna Mączewska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8892-8772](https://orcid.org/0000-0002-8892-8772)

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się wyjątkowa w skali kraju kolekcja fotografii z XIX i początku XX wieku. Instytucja zawdzięcza ją darom polskich kolekcjonerów i własnym zakupom. Ten bogaty zbiór zawiera przykłady najwcześniejszych technik fotograficznych jak dagerotypia, ambrotypia, ferrotypia, odbitki z negatywów papierowych i szklanych, unikatowe prace w technikach szlachetnych. Są to realizacje zarówno znanych fotografów polskich, jak i zagranicznych¹.

Pierwsze fotografie trafiły do Muzeum Sztuk Pięknych już w 1863 roku. Na polecenie zwierzchnika placówki Kazimierza Krzywickiego w Zakładzie Fotograficznym Karola Beyera zamówiono portrety najważniejszych osób w ówczesnym Królestwie Polskim – namiestnika, wielkiego księcia Konstantego Mikołajewicza Romanowa i naczelnika rządu cywilnego Aleksandra Wielopolskiego. Sfotografowano także wnętrza reprezentacyjnej auli nowo powołanej Szkoły Głównej – Sali kolumnowej w gmachu Gabinetu Zoologicznego. Kolejne fotografie włączono do zbiorów dopiero w 1908 roku dzięki donacji honorowego dyrektora Muzeum Sztuk Pięknych Cypriana Lachnickiego. Muzealną kolekcję fotografii tworzą m.in. wyjątkowe zbiory kolekcjonerów, takich jak Leopold Méyet, Seweryn Smolikowski, ks. Józef Mrozowski, artystów jak Aleksander Lesser czy Józef Brandt, oraz stowarzyszeń: Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawskiego

Towarzystwa Artystycznego i Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Kolekcja o bezcennym znaczeniu historyczno-artystycznym jest dziś postrzegana przez środowisko naukowe i muzealnicze jako jedno z najważniejszych repozytoriów zabytków ikonograficznych z historii kultury polskiej XIX i XX wieku.

Od 10 czerwca 2022 roku po raz pierwszy w historii MNW fotografia eksponowana jest na stałe w specjalnie do tego celu przeznaczonym gabinecie w Galerii Sztuki XIX Wieku² (il. 1–2). Stanowi to wyjątkową okazję do refleksji nad znaczeniem nowego medium obrazowania świata w XIX i początkach XX wieku. Kilka razy w roku widzowie mogą zobaczyć tam wystawy fotograficzne stworzone na podstawie scenariuszy uwzględniających dzieje tej dziedziny oraz jej związki ze sztukami pięknymi.

Gabinet został uwzględniony w opublikowanym w 2022 roku przewodniku po Galerii Sztuki XIX Wieku. Oprócz wstępu znalazły się w nim noty katalogowe do wybranych dwudziestu fotografii z kolekcji MNW, które będzie można zobaczyć w poszczególnych odsłonach ekspozycji³. Również na stronie internetowej MNW w opisie Galerii Sztuki XIX Wieku wyodrębniona została podstrona Gabinetu Fotografii, pozwalająca na obejrzenie zarówno aktualnej, jak i minionych odsłon wystawy oraz zapoznanie się z materiałami promocyjnymi i publikacjami online⁴. Otwarcie każdej nowej ekspozycji towarzyszy artykuł publikowany na platformie



il. 1-2 Gabinet Fotografii w Galerii XIX Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie,
I odsłona: Narodziny fotografii, III odsłona: Wystawy sztuki w Europie w drugiej połowie XIX wieku
fot. Bartosz Bajerski

Cyfrowe MNW wraz z opisami i wizerunkami prezentowanych muzealiów autorstwa kuratorek poszczególnych odsłon – Anny Masłowskiej, Danuty Jackiewicz, Katarzyny Mączewskiej i Magdaleny Bajbor. W niniejszym tekście ujęto sześć pierwszych wystaw w Gabinecie Fotografii, które trwały od czerwca 2022 do grudnia 2023 roku.

I odsłona: Narodziny fotografii (kuratorka: Anna Masłowska)

Wystawa inauguracyjna poświęcona była początkom medium fotografii – rewolucyjnego narzędzia trwałego zapisywania i odtwarzania wizerunków rzeczywistości⁵. Ideą ekspozycji było ukazanie procesu rodzenia się nowej aktywności twórczej człowieka w całym jej bogactwie formalnym i tematycznym, konstytuowania się tożsamości fotografii, jej walki o uzyskanie statusu sztuki i wypracowania własnego języka formalnego. Widzowie zaproszeni zostali do kontemplacji zarówno technicznej doskonałości najstarszych zabytków fotografii, jak i odkrywania różnorodnych sposobów percepcji

i interpretacji świata proponowanych przez artystów nowej sztuki⁶. I choć w kolekcji MNW nie ma prac twórców uznanych za ojców fotografii – Louisa Jacques’a Mandé Daguerre’a czy Williama Henry’ego Foxa Talbota – założenia wystawy udało się zrealizować dzięki cennemu muzealnemu zespołowi dzieł innych wybitnych pionierów tej dziedziny. Na ekspozycji znalazł się wybór 43 fotografii powstałych w dwóch pierwszych dekadach istnienia medium, czyli w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, autorstwa zarówno mistrzów polskich, jak i europejskich. Zestawiono obiekty reprezentujące wszystkie najważniejsze pionierskie techniki fotograficzne – dagerotypy, kalotypy i odbitki ze szklanych negatywów kolodionowych, umożliwiając widzom – poprzez bezpośredni kontakt z oryginałami – porównanie obiektów całkowicie odmiennych pod względem technicznym i estetycznym. Publiczność mogła osobiście poczuć „magię” dagerotypów – unikatowych obrazów na metalowych płytkach o specyficznej zwierciadlanej powierzchni, charakteryzujących się niezwykłą ostrością i precyzją szczegółów⁷. W gablocie pokazano



il. 3 fotograf nieznany, Portret dwóch mężczyzn grających w karty, Paryż, ok. 1845 – ok. 1850, dagerotyp, 1/2 płyty, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawie

siedem dagerotypów portretowych powstałych w różnych rejonach Europy – w Paryżu, Berlinie, Warszawie, Bydgoszczy, Sankt Petersburgu, w tym arcydzieła gatunku, takie jak portret dwóch mężczyzn grających w karty autorstwa nieokreślonego francuskiego dagerotypisty⁸ (il. 3) i portret księcia Adama Potockiego, zdjęty i mistrzowsko pokolorowany w zakładzie Alexisa Gouina w Paryżu⁹. Polską dagerotypię reprezentował portret Przemysława, Teresy i Cecylii Potockich wykonany przez Karola Beyera w Warszawie w latach 1845–1847¹⁰.

Kalotypię reprezentowały cztery prace: fotografia ryciny *La Cassolette* Marcantonio Raimondiego według Rafaela, wykonana przez Benjamin-François-Marie Delesserta¹¹ (il. 4), dwa studia roślin autorstwa Giacomo Canevy¹² oraz wizerunek starego pnia drzewa nieokreślonego fotografa¹³. Te fotograficzne obrazy, niezwykle malarskie w wyrazie, odbite z negatywów papierowych, były dużo mniej ostre i precyzyjne od dagerotypów, ale można było je powielać w dowolnej liczbie papierowych odbitek¹⁴.

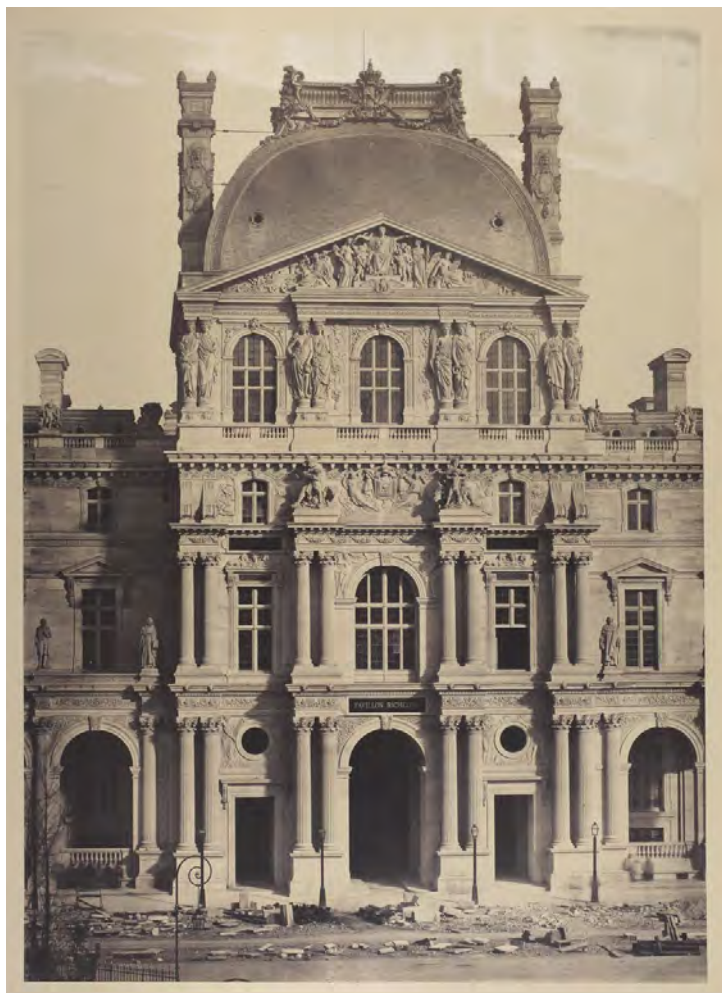
Zaledwie nieco ponad dekadę po ogłoszeniu wynalazku dagerotypii w 1839 roku nastąpił kolejny krok milowy w dziejach fotografii. W 1851 roku Brytyjczyk Frederick Scott Archer ogłosił opracowanie nowej techniki negatywo-pozytywowej, zwanej techniką mokrego kolodionu¹⁵. Metoda ta, w której Archer użył płyty szklanej jako podłoża, połączyła precyzję i wyrazistość dagerotypu z możliwością multiplikacji odbitek, charakterystyczną dla kalotypii. Stopniowo wyparła ona dagerotypię i kalotypię, i zdominowała sztukę fotografii na kilka dziesięcioleci. W pierwszej odsłonie Gabinetu Fotografii zaprezentowano 30 oryginalnych odbitek wykonanych w tej technice.

Prace na ekspozycji zostały tak dobrane, aby nie tylko zestawić odmienne techniki, ale także zilustrować wielość i różnorodność tematów podejmowanych przez fotografię u zarania jej historii i jednocześnie zapowiedzieć wątki i motywy, które będą rozwijane i szerzej prezentowane w kolejnych odsłonach Gabinetu. Obok portretu, jednego z najbardziej popularnych gatunków fotograficznych, pokazano także pejzaże – widoki przyrody i krajobrazy miejskie, studia natury, wizerunki architektury, pionierskie fotografie reportażowe dokumentujące ważne wydarzenia historyczne, fotografię



il. 4 Benjamin-François-Marie Delessert, Louis-Désiré Blanquart-Évrard, Fotografia ryciny Marcantonio Raimondiego *La Cassolette* według Rafaela, 1853; plansza z: *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi Graveur Bolonais accompagnée de reproductions photographiques de quelques unes de ses Estampes* par M. Benjamin Delessert, zeszyt 1, 1853, wyd. Goupil & Cie, Paryż; D. Colnaghi & Co., Londyn, odbitka na papierze solnym z negatywu papierowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawie

industrialną, wątki orientalne i reprodukcje dzieł sztuki. Pokazano prace najwybitniejszych europejskich twórców „złotych lat” fotografii, reprezentujących najważniejsze ośrodki – Francję, Włochy, Niemcy, Wielką Brytanię, m.in.: Gustave’a Le Graya, braci Bisson, Édouarda Baldusa, wspomnianego już Giacomo Canevy, Antonia Periniego, Ludwiga Belitskiego, Franza Hanfstaengla, Jamesa Robertsona. Najwcześniejszą polską fotografię reprezentowały prace Karola Beyera i Marcina Olszyńskiego z Warszawy, Abdona Korzona z Wilna i Józefa Kordysza z Kamieńca Podolskiego. Pionierzy fotografii, choć posługujący się tymi samymi



il. 5 Édouard Denis Baldus, *Paryż. Luwr. Pawilon Richelieu*, 1855, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawie

technikami, reprezentowali nierzadko skrajnie odmienne spojrzenia na rzeczywistość. Widzowie wystawy mogli zaobserwować te indywidualne różnice w podejściu do tematu, chociażby na przykładzie ujęć architektury: obok wielkoformatowej pracy Édouarda Baldusa, z najwyższą precyzją dokumentującej szczegóły paryskiego Luwru¹⁶ (il. 5), znalazły się prace niewielkich rozmiarów – malownicze impresyjne weduty wileńskie Abdona Korzona¹⁷.

Ekspozycja została pomyślana tak, aby widzowie mogli odkrywać również techniczne arkana wczesnej fotografii¹⁸. Pokazano wiele odbitek tzw. warsztatowych, które zdradzają system pracy fotografów, specyfikę ówczesnych technologii. Szczególne miejsce w tym kontekście zajął śródziemnomorski pejzaż Gustave’a Le Graya – jego słynny fotomontaż negatywowy¹⁹ – jako przykład połączenia wrażliwego spojrzenia oraz wybitnych osiągnięć i umiejętności technicznych wczesnych eksperymentatorów. Zaakcentowano także ważne zagadnienie koloru (a właściwie jego

braku) w XIX-wiecznej fotografii, eksponując kilka ręcznie kolorowanych dagerotypów i odbitek papierowych.

Wszystkie prezentowane dzieła świadczyły zarówno o biegłości technicznej pierwszych fotografów, jak i o ich aspiracjach artystycznych. Większość z nich można rozpatrywać nie tylko w kategorii dokumentów przeszłości, ale autonomicznych dzieł sztuki. Fotografia – mimo że była wynalazkiem technicznym – narodziła się w świecie sztuki i do tego świata należała od początków swojej historii. Zadaniem I odsłony Gabinetu Fotografii, włączonego – nie przez przypadek – w strukturę muzealnej Galerii Sztuki XIX Wieku, było zatem nie tylko zaprezentowanie ciekawych wizualnie i technicznie przykładów wczesnych fotografii, ale przede wszystkim przekonanie widzów o jej silnych związkach z tradycyjnymi sztukami wizualnymi i o toczącym się od samego początku dialogu między „starą” sztuką a nowym medium oraz o złożoności ich wzajemnych relacji²⁰.

AM

II odsłona: Beyer. Fotograf w epoce romantyzmu (kuratorka: Danuta Jackiewicz)

Kolejna ekspozycja w Gabinecie Fotografii skoncentrowana była wokół postaci Karola Beyera, pierwszego polskiego fotografa zawodowego, który przynależał do romantycznej formacji duchowej, opisanej w znakomitej książce Aliny Kowalczykowej²¹. Zaangażował się w zachowanie dla potomnych pamięci o świadectwach polskiej kultury, o zabytkach narodowej przeszłości, o pięknie rodzimego pejzażu, a także o aktualnych wydarzeniach społeczno-politycznych, w których brał czynny udział. Idee epoki polskiego romantyzmu, której koniec wyznacza powstanie styczniowe, czytelnie odzwierciedlają tematy podejmowane przez artystę.

Do najważniejszych dzieł Beyera należą albumy dokumentujące dwie monumentalne wystawy dzieł sztuki z polskich kolekcji prywatnych, prezentowane w Warszawie w 1856 roku i w Krakowie na przełomie 1858 i 1859 roku²². Utrwalenie na fotografiach skarbów dawnej

kultury miało ogromne znaczenie w okresie niewoli narodowej, kiedy obywatele znajdowali się pod bezwzględną administracją władz zaborczych. Obie wystawy należą do najciekawszych wydarzeń kulturalnych epoki, gdyż zapoznały publiczność z zabytkami przywracającymi pamięć o historii ojczystej. Przy wystawie warszawskiej Beyer wybierał eksponaty oraz zaangażował się w naukowe opracowanie katalogu. Dla obu ekspozycji sfotografował prezentowane dzieła sztuki²³, a odbitki ze szklanych negatywów wyeksponował w specjalnie zaprojektowanych luksusowych albumach²⁴. Pobyt w Krakowie (który dla fotografa był wówczas podróżą zagraniczną do Cesarstwa Austrii) wykorzystał na portretowanie dawnej stolicy państwa polskiego. Beyer wykonał zdjęcia miasta w porze zimowej, a latem powstały negatywy autorstwa Melecjusza Dutkiewicza. Kiedy w końcu 1859 roku Beyer oferował do sprzedaży album dwunastu odbitek albuminowych Krakowa, potraktował tę ofertę jako własną pracę autorską²⁵. Na wystawie w Gabinecie Fotografii pokazaliśmy po raz pierwszy 11 widoków



il. 6 Karol Beyer, Warszawa. Pałac pod Blachą księcia Józefa Poniatowskiego, z albumu: *Widoki m. Warszawy. Vue de Varsovie*, 1858, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe Warszawie

il. 7 Karol Beyer, *Olsztyn pod Częstochową. Fragment ruin zamku z wieżą*, 1860, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe Warszawie



fotografowanych przez obu twórców²⁶. W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie brakuje jednego ujęcia z widokiem Wawelu, które posiadają w swoich zbiorach Muzeum Narodowe w Krakowie²⁷ oraz Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka²⁸. W tym samym czasie Beyer promował album 24 fotograficznych widoków Warszawy, którego jedyny zachowany w zbiorach krajowych egzemplarz wyeksponowano w gablocie²⁹ (il. 6) wraz z trzema unikalnymi fotografiami spoza zestawu albumowego³⁰.

Fotograf, podobnie jak malarze epoki romantyzmu, był wrażliwy na naturę i urodę rodzimego pejzażu. W 1860 roku utrwalił krajobrazy Doliny Prądnika³¹ oraz ruiny zamków w Ojcowie³² i Pieskowej Skale³³. Serią zdjęć zaowocowała także wizyta w ważnym dla Polaków sanktuarium na Jasnej Górze³⁴. Powstały wówczas pierwsze ujęcia pomnika Augustyna Kordeckiego³⁵, przeora zasłużonego dla obrony klasztoru podczas oblężenia w czasie potopu szwedzkiego w 1655 roku. W pobliskim Olsztynie pod Częstochową Beyer sfotografował ruiny zamku³⁶, świadczące o burzliwej historii polskiego państwa (il. 7). Na wystawie w Gabinetie Fotografii zaprezentowano publiczności po raz pierwszy wybór z zespołu unikatowych odbitek z krajobrazami, aby zwrócić uwagę na

zasługi warszawskiego fotografa jako pejzażysty Królestwa Polskiego.

Beyer utrzymywał aktualne wydarzenia społeczno-polityczne, w których aktywnie uczestniczył. Fotografował procesję z relikwiami św. Wiktora Męczennika, która przeszła przez Warszawę dnia 5 czerwca 1859 roku w drodze do kościoła katedralnego w Janowie Podlaskim³⁷ oraz święto Bożego Ciała w 1861 roku, kiedy mieszkańcy Warszawy manifestowali przywiązanie do tradycji i pragnienie odzyskania utraconej niepodległości³⁸. Wyjątkowym dokonaniem Beyera są portrety pośmiertne pięciu uczestników pokojowej manifestacji patriotycznej zastrzelonych przez rosyjskich żołnierzy³⁹. Zabici mężczyźni zostali ukazani profilem, spowici białą materią, czterech ma nagi tors i wyraźnie wyeksponowane rany⁴⁰. Taki sposób ukazania zmarłych stanowił wówczas novum i silnie poruszał masową wyobraźnię, gdyż nawet w przesiąkniętej kultem śmierci epoce romantyzmu obrazowanie umarłych wymagało zachowania decorum. Nowatorskie, emocjonalne podejście fotografa do tematu śmierci sprawiło, że portrety Pięciu Poległych poruszają do dzisiaj i należą do kanonu najlepiej rozpoznawalnych polskich zdjęć.

Za działalność patriotyczną Beyer został po raz pierwszy aresztowany i uwięziony



il. 8 Karol Beyer, Portret Jakuba Piotrowskiego (stoi z egzemplarzem „Gazety Polskiej”), Ksawerego Szlenkiera (po lewej) i Karola Beyera (po prawej), po 29 kwietnia 1862, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe Warszawie

w twierdzy w Modlinie w 1861 roku. Jego uwolnienie upamiętnia fotografia, na której jest przedstawiony wraz z dwoma współwięźniami: Ksawerym Szlenkierem i Jakubem Piotrowskim⁴¹. Ten ostatni trzyma „Gazetę Polską” z 29 kwietnia 1862 roku, w której opublikowano długą listę ułaskawionych. Znajdują się na niej także nazwiska trzech przyjaciół ze zdjęcia (il. 8). Po odzyskaniu wolności Beyer nadal aktywnie uczestniczył w aktualnych wydarzeniach, dlatego utrwalił widok ratusza podpalonego przez powstańców styczniowych w październiku 1863 roku⁴². Kilka dni później został ponownie aresztowany, osadzony i zesłany w głąb Rosji. Do rodzinnej Warszawy powrócił w połowie 1865 roku.

Jedną z głównych cech romantyzmu stanowiło poszukiwanie inspiracji w przeszłości. Romantycy uważali, że należy poznać, kultywować i przechować dla kolejnych pokoleń świadectwa własnej historii. Beyer ma w tej dziedzinie wyjątkowe zasługi, do których należy dopisać osobiste zaangażowanie w aktualne wydarzenia, co także skutkowało zasługą na rzecz zachowania tożsamości narodowej.

DJ

III odsłona: Wystawy sztuki w Europie w drugiej połowie XIX wieku (kuratorka: Katarzyna Mączewska)

Trzecia odsłona Gabinetu Fotografii prezentowała fotograficzną podróż po czasowych wystawach sztuki, organizowanych w Europie w drugiej połowie XIX wieku (w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Wiedniu i Paryżu). Zaprezentowane zostały zdjęcia: ekspozycji przedmiotów artystycznych, rzemiosła i sztuki zdobniczej, salonów sztuki oraz wielkich Wystaw Światowych.

Pojawienie się nowego medium wizualnego umożliwiło pokazywanie tych wydarzeń i miejsc także za pomocą albumów fotograficznych. W Gabinecie można było zobaczyć dwa, wspomniane wyżej, wyjątkowe albumy Karola Beyera⁴³, prezentujące zabytki sztuki z polskich kolekcji, ze zorganizowanych w latach pięćdziesiątych XIX wieku w Warszawie i Krakowie monumentalnych wystaw starożytności⁴⁴ (il. 9). Ze względu na koszty przygotowania, nakład obu albumów był niski, do dziś znanych jest niewiele egzemplarzy, z których każdy nosi indywidualne cechy. W latach trzydziestych



il. 9 Karol Beyer, Henryk Hirszel, *Starożytności słowiańskie*; karta I w: *Album Wystawy Starożytności i Przedmiotów Sztuki w Warszawie*, 1856, odbitka na papierze solnym z negatywu szklanego kolodionowego, na kartonie z ozdobną litografowaną ramką, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe Warszawa

XX wieku MNW nabyło po jednym egzemplarzu tych luksusowych wydawnictw. Albumom, które mogły zostać wyeksponowane tylko na jednej stronie, towarzyszył wybór pojedynczych fotografii prezentujących różne etapy przygotowania wydawnictw⁴⁵. Zaprezentowano m.in. dwie interesujące litografowane plansze z wystawy starożytności w Krakowie, które są świadectwem pomyłki edytorskiej – przyklejenia nieadekwatnej do opisu na kartonie odbitki fotograficznej⁴⁶.

Na wystawie znalazły się fotografie prywatnych kolekcji, eksponowanych na dawnych wystawach rodzimych, m.in. zdjęcia zbioru zgromadzonego przez badacza Zygmunta Glogera, który ok. 1872 roku stworzył prywatne muzeum, nazwane „Muzeum rzeczy staropolskich” (noszące także potoczną nazwę „muzeum jeżewskiego”)⁴⁷. Inne fotografie prezentowały fragment zbiorów Mathiasa i Marii Bersohnów, eksponowanych na *Wystawie sztuki starożytnej i nowożytnej, stosowanej do przemysłu zorganizowanej* w 1889 roku w Warszawie⁴⁸. Wybrano także zdjęcia pochodzące z wydawnictw fotograficznych towarzyszących

wystawom rzemiosła: *Wystawy dzieł sztuki stosowanej do przemysłu zorganizowanej* w 1881 roku w pałacu Brühlowskim w Warszawie (il. 10) oraz *Wystawy umeblowań stylowych* z 1896 roku⁴⁹. Dokumentacje tych ekspozycji są dziś niezastąpionym źródłem do badań nad kolekcjonerstwem polskim przełomu XIX i XX wieku, w tym nad historią zbiorów, które po latach trafiły do wielu kolekcji publicznych. Na poszczególnych odbitkach pokazywanych w Gabinecie widzowie mogli odnaleźć liczne zabytki, które obecnie znajdują się w MNW: kolekcję wyrobów odlewniczych Romana Szewczykowskiego, wyroby ze szkła i kryształu należące wcześniej do różnych kolekcjonerów bądź serwantkę z kolekcji Antoniego Jana Strzałeckiego, która po niemal stu latach od powstania zdjęcia trafiła do zbiorów muzealnych⁵⁰.

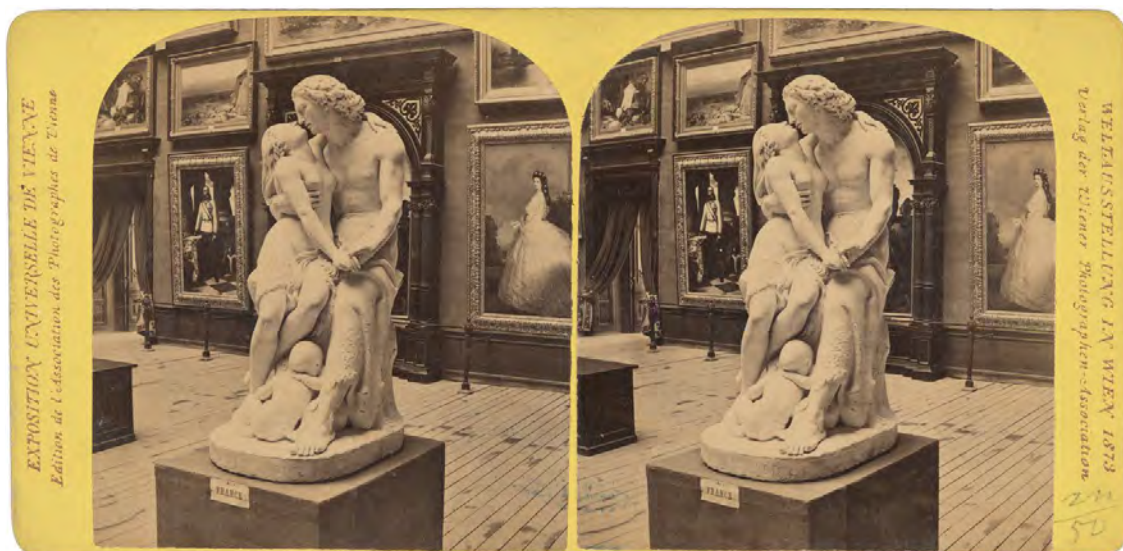
XIX-wieczni fotografowie, jako reprezentanci nowej dziedziny obrazowania, znaleźli swoje miejsce wśród wystawców organizowanych powszechnie ekspozycji przemysłu i rzemiosła. Wielu przedstawicieli tego zawodu mogło wówczas prezentować swoje dokonania. O otrzymanych medalach, nagrodach i dyplomach



il. 10 Władysław Krajewski, Witryny mieszczące zbiory przedmiotów porcelanowych (własność D. Lessera i F. Gebethnera); karta z: *Album dzieł sztuki zastosowanej do przemysłu z wystawy urządzonej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1881 r.*, Władysław Szulc i S-ka, Warszawa 1883, tab. X, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, na kartonie z ozdobną litografowaną ramką, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe Warszawie

honorowych fotografowie informowali m.in. w anonsach reklamowych oraz na odwrocie litografowanych kartonów firmowych (winiet), na które naklejano zdjęcia. Na wystawie została pokazana fotografia Karola Beyera przedstawiająca wyroby artystyczne fabryki Karola Mintera (prywatnie wuja Beyera) z *Wystawy wyrobów rękodzielniczych i płodów rolniczych z 1857 roku*⁵¹. W ramach oddziału IV tej wystawy – o nazwie „Płody sztuki drukarskiej, litografii i fotografii” – Beyer zaprezentował powstały kilka miesięcy wcześniej album *Wystawy starożytności i przedmiotów sztuki z 1856 roku*. Fotograf został wówczas odznaczony nagrodą kategorii VIII (nazwanej „Pochwała publiczna i oddanie zalety w opisie wystawy”), przyznana za – jak uzasadniano w ówczesnej prasie – „rozpowszechnienie i ulepszenie pod względem technicznym sztuki fotograficznej”⁵².

Obok prac polskich fotografów, m.in. Karola Beyera, Maksymiliana Fajansa, Władysława Krajewskiego, Aleksandra Karoliego czy Edwarda Trzemeskiego, na wystawie pokazano także realizacje autorów europejskich i firm wydawniczo-fotograficznych, takich jak: Jean Gillett, Goupil & Cie czy Wiener Photographen-Association. Nie zabrakło tym samym przykładów światłoczułych dokumentów prezentujących malarstwo polskie i rzeźbę europejską, które były eksponowane na Salonach paryskich od lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych XIX wieku, oraz na Wystawach Światowych w Paryżu w 1889 i 1900 roku. Wśród albumów i pojedynczych odbitek znalazły się także przykłady fotografii stereoskopowej, która, upubliczniona na Wystawie Światowej w Londynie 1851 roku, znalazła idealne zastosowanie w prezentacji wystaw



il. 11 Weltausstellung in Wien 1873 / Exposition Universelle de Vienne. 56. Kunsthalle: Centralsaal. – Gallery of Fine Arts: Central Hall. Beaux-Arts: Salle Centrale [Wystawa Powszechna w Wiedniu, 1873. Sala Centralna Galerii Sztuki], fotografia stereoskopowa, odbitki na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawie

i salonów sztuki. Począwszy od *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, w formacie stereoskopowym uwieczniono niemal wszystkie Wystawy Światowe, które odbywały się w Europie w drugiej połowie XIX wieku. W Gabinecie można było zobaczyć dwanaście stereoskopii, które prezentowały fragmenty ekspozycji sztuki francuskiej, niemieckiej i włoskiej z Wystawy Powszechnej w Wiedniu 1873 roku⁵³ (il. 11).

Powstająca podczas popularnych wystaw i salonów sztuki dokumentacja fotograficzna pozwalała na błyskawiczne rozpowszechnienie prezentowanych prac. Była idealną reklamą zarówno dla fotografów, jak i artystów, oraz sposobem dotarcia do jak najszerszej publiczności. Dziś jest doskonałym źródłem zarówno do badań nad historią fotografii, jak i dziejami wystawiennictwa, kolekcjonerstwa, poszczególnych dziedzin sztuki oraz nad twórczością artystów.

KM

IV odsłona: W atelier artysty (kuratorka: Anna Masłowska)

Na kolejnej wystawie w Gabinecie Fotografii zaprosiliśmy widzów do ekskluzywnej wizyty w pracowniach malarzy i rzeźbiarzy drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Ateliers

artystów zawsze były postrzegane jako miejsca tajemnicze i wyjątkowe. Niedostępne dla przeciętnego odbiorcy sztuki, fascynowały jako magiczne obszary tworzenia.

W drugiej połowie XIX wieku rozwinęło się szczególne zainteresowanie pracowniami artystów⁵⁴. Dynamicznie rozwijający się rynek sztuki wywoływał wśród jej konsumentów potrzebę obcowania nie tylko z samym dziełem, ale także z jego twórcą. Była ona zaspokajana poprzez udostępnianie pracowni do zwiedzania dla szerokiej widowni. Tym, którzy nie mogli osobiście odwiedzić tych ciekawych wnętrz w sukurs przychodziły publikowane w poczytnych periodykach obszernie sprawozdania z wizyt u artystów. Fotografia – nowoczesne medium wizualne – stała się bardzo ważnym narzędziem wspomagającym marketingowe zabiegi mające na celu zbliżenie artysty i publiczności poprzez otwarcie dostępu do pracowni⁵⁵. Była chętnie wykorzystywana przez samych twórców jako element autoprezentacji i promocji twórczości. Widzowi dawała wrażenie uczestnictwa w intymnym świecie artysty, odkrywania tajemnicy aktu kreacji. Jak można się było przekonać na ekspozycji, w rzeczywistości to poczucie było złudne – większość dostępnych w obiegu publicznym fotografii pracowni, mimo pozorów intymności, było wizerunkami wyreżyserowanymi, zainscenizowanymi. To artysta



il. 12 Fotograf nieznanego, *Pracownia rzeźbiarska Piusa Welońskiego (1849–1931) przy Via Margutta w Rzymie, lata 90. XIX w. (przed 1897)*, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

decydował, co i w jaki sposób chciał pokazać publiczności, by zgodnie z osobistym temperamentem i własną wizją kariery kształtować swój publiczny wizerunek. W wyniku aranżacji dokonywanych na potrzeby fotografowania, pracownie stawały się salonami wystawowymi, galeriami gromadzącymi dorobek artysty. Fotografie bardzo często były rodzajem portfolio twórcy ilustrującym jego najważniejsze dzieła. Taki charakter mają chociażby zaprezentowane w Gabinecie wizerunki pracowni rzeźbiarzy – Bolesława Syrewicza⁵⁶, Piusa Welońskiego⁵⁷ (il. 12), Wiktora Brodzkiego⁵⁸, malarzy – Pantaleona Szyndlera⁵⁹ czy Wincetego Wodzinowskiego⁶⁰. To uporządkowane przestrzenie, w których nie zobaczymy kojarzącego się powszechnie z warsztatem malarskim czy rzeźbiarskim twórczego chaosu. Kadry pokazujące mistrza wśród jego dzieł, podczas aktu tworzenia – jak np. te z pracowni Cypriana

Godebskiego w Carrarze⁶¹ czy Janiny Broniewskiej z modelem w Paryżu⁶² – to także wyraźnie upozowane, reżyserowane sceny.

Zdjęcia o charakterze bardziej swobodnym, prywatnym nie były najczęściej przeznaczone do rozpowszechniania, stanowiły osobistą pamiątkę, np. ze spotkań z przyjaciółmi. Na wystawie pokazano kilka tego typu fotografii, m.in. portret zbiorowy w rzymskim atelier Antoniego Madeyskiego⁶³, widok pracowni Jacka Malczewskiego w majątku Karola Lanckorońskiego w Rozdole⁶⁴ czy zdjęcie Konrada Krzyżanowskiego z uczniami podczas Wigilii 1904 roku w Warszawie⁶⁵. Duże zainteresowanie zwiedzających budził pokazany na ekspozycji cykl kilkunastu fotografii z malowania Panoramy Racławickiej⁶⁶, łączący oba opisane wyżej typy przedstawień pracowni: oficjalny i prywatny. Malarze pracujący nad obrazem batalistycznym przeznaczonym na Powszechną Wystawę

Krajową we Lwowie w 1894 roku, z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem na czele, utrwaleni zostali w roboczej przestrzeni, zarówno w pozach zaaranżowanych specjalnie dla obiektywu, jak i w sytuacjach bardziej swobodnych, jakby podpatrzonych przez fotografa⁶⁷.

Szczególnością odmianą fotografii prezentujących przestrzeń twórczego działania były widoki pracowni w szkołach artystycznych. Znalazły się wśród nich ujęcia nauczycieli i uczniów podczas zajęć (np. Jan Ciagliński w szkole rysunkowej w Sankt Petersburgu)⁶⁸, a także wizerunki samych wnętrz wypełnionych pomocami naukowymi wykorzystywanymi w procesie kształcenia młodzieży. Fotografie dawały możliwość prześledzenia zróżnicowanych standardów ówczesnych szkół – poprzez porównanie wyposażenia wnętrz i lokalizacji. Dość obszerny fragment wystawy poświęcono

zagadnieniu żeńskiej edukacji artystycznej. Pokazano zespół zdjęć adeptek sztuki z warszawskiej pracowni Kazimierza Alchimowicza (il. 13) oraz z prowadzonej również w Warszawie Szkoły Malarstwa dla Kobiet Bronisławy Marii Wiesiołowskiej⁶⁹.

Scenariusz IV odsłony Gabinetu Fotografii zakładał również pokazanie, że fotografia wykorzystywana była w pracowniach artystów drugiej połowy XIX wieku nie tylko jako środek promocji i autoprezentacji, ale także jako narzędzie pracy, element warsztatu twórczego⁷⁰. W ten sposób używano m.in. fotografii modeli – zastępowały one pracę z modelem na żywo oraz czasochłonne szkice rysunkowe. Początkowo, ze względu na wymagania techniki, fotograficzne studia przygotowawcze wykonywane były na zamówienie artystów w pracowniach zawodowych fotografów.

il. 13 Fotograf nieznan (Kazimierz Alchimowicz?), *Uczennice w pracowni malarskiej Kazimierza Alchimowicza w Warszawie, ok. 1895*, odbitka fotograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawa



il. 14 Fotograf nieznan, Model pozujący do obrazu Kazimierza Alchimowicza, *Monachium (?)*, lata 70. XIX w., odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawie

Malarz uczestniczył w sesji jako reżyser, upozowywał postaci, komponował sceny odpowiadające jego wizji artystycznej. Na wystawie zaprezentowano dwa zespoły tego typu fotografii warsztatowych – odbitki ze spuścizny po Kazimierzu Alchimowiczu, z okresu jego pobytu w Monachium w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku⁷¹ (il. 14) oraz wizerunki modeli upozowanych do obrazu Ludwika Wiesiołowskiego *Jałmużnicy w Rzymie* z 1883 roku, wykonane prawdopodobnie w cenionym rzymskim atelier Michela Manga⁷². Zmiany w technice fotograficznej, które nastąpiły w latach osiemdziesiątych XIX wieku, sprawiły, że fotografia stała się dostępna również dla amatorów, w tym artystów. Wielu z nich zaczęło własnoręcznie fotografować, utrwalając na kliszach zarówno motywy z natury, jak i modeli w swoich pracowniach. Jak różniły się te realizacje – pod względem technicznym i estetycznym – od studiów wykonywanych wcześniej w profesjonalnych zakładach, można było zobaczyć na ekspozycji dzięki prezentacji zespołu zdjęć postaci pozujących do cyklu ilustracji do *Pana Tadeusza*, powstałych ok. 1898 roku w pracowni Alchimowicza, a wykonanych prawdopodobnie osobiście przez malarza⁷³. Goście Gabinetu mieli rzadką okazję obcowania z intymnymi elementami twórczego działania – fotografie pracowniane, podobnie jak rysunki przygotowawcze, traktowane były w XIX wieku jako obiekty prywatne, nieprzeznaczone do upubliczniania, ówczesna publiczność nie miała okazji do tak wnikliwego zajrzenia w głąb warsztatu pracy artysty.

Główną ideą wystawy było podkreślenie wielowymiarowości nowego medium w jego relacjach z innymi dziedzinami sztuki. Ekspozycja pokazała, że fotografia, która sama stała się nowym, autonomicznym rodzajem sztuki, służyła także innym dyscyplinom jako narzędzie do ich promowania, dokumentowania i wspierania procesu twórczego.

AM



V odsłona: Fotografia industrialna (kuratorki: Magdalena Bajbor, Anna Maślowska)

Piąta odsłona ekspozycji w Gabinecie Fotografii poświęcona była fotografii industrialnej, której wątki pojawiły się już w samych początkach istnienia medium. Zdjęcia ukazywały zmieniające się otoczenie człowieka w czasie intensywnych przemian spowodowanych rewolucją przemysłową. Nowe motywy intrygowały i pobudzały wyobraźnię wielu fotografów. Rejestrowali oni zarówno architekturę industrialną czy nowoczesne konstrukcje inżynierskie w pejzażu miejskim, jak i nieodwracalną transformację krajobrazu naturalnego. Na wystawie prezentowaliśmy zdjęcia mostów i wiaduktów, zakładów fabrycznych i warsztatów, dworca kolejowego, stalowni i gazowni, odkrywkowej kopalni węgla kamiennego czy tamy rzecznej.



il. 15 Justin Kozłowski, *Port Said*. Uroczyste powitanie przez floty angielską i szwedzką statków cesarzowej Francuzów Eugenii i cesarza Austro-Węgier Franciszka Józefa, przybyłych na ceremonię otwarcia Kanału Sueskiego, 16 listopada 1869, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Wyjątkowy cykl tworzy sześć pozytywów, autorstwa polskiego emigranta Justina Kozłowskiego, przedstawiających budowę Kanału Sueskiego⁷⁴. Fotografie pochodzą z albumu dokumentującego powstawanie tej doniosłej inwestycji⁷⁵. Mimo że nie pokazują one industrialnych konstrukcji z bliska, są ważnym przykładem celebrowania najnowszych osiągnięć cywilizacji. Takim światowym sukcesem był bez wątpienia wykopany w latach 1859–1869 Kanał Sueski, który stał się jedną z najważniejszych dróg żeglugowych świata. W dniu 16 listopada 1869 roku Justin Kozłowski, jako jeden z nielicznych fotografów, uwiecznił uroczyste powitanie przez floty angielską i szwedzką statków cesarzowej Francuzów Eugenii i cesarza Austro-Węgier Franciszka Józefa, przybyłych na ceremonię otwarcia kanału w Port Saidzie (il. 15). Fotografie te były wykorzystywane do budowania prestiżu państw biorących udział w realizacji tego przedsięwzięcia poprzez m.in. zamieszczanie ilustracji w wysokonakładowej prasie lub tworzenie albumów wręczanych decydentom politycznym i gospodarczym.

Dla dzisiejszego odbiorcy mają one ogromną wartość dokumentalną.

Na wystawie pokazaliśmy wybrane fotografie z cykli ukazujących budowę dwóch warszawskich mostów na Wiśle: Kierbedzia⁷⁶ i księcia Józefa Poniatowskiego⁷⁷. Autorem prezentowanych zdjęć z pierwszego cyklu (z wyjątkiem jednego) jest Karol Beyer, który w latach 1860–1863 systematycznie rejestrował powstanie kolejnych etapów przeprawy⁷⁸. Stworzył on tym samym pierwszą w historii polskiej fotografii dokumentację dużej inwestycji przemysłowej w Królestwie Polskim. Przedsięwzięcie to miało ogromne znaczenie strategiczne dla zaborcy, ponieważ była to pierwsza stała przeprawa na Wiśle⁷⁹. Według pierwotnej koncepcji zakładała ona połączenie kolejowe Dworca Petersburskiego z Dworcem Wiedeńskim. Ostatecznie, z powodu zbyt wysokich kosztów, most ukończono jako wyłącznie drogowy, z szynami dla tramwaju konnego⁸⁰. W kadrach położono mocny akcent na estetyczny aspekt kompozycji. Z kolei powstała czterdzieści lat później, w początkach

XX wieku, obszerna dokumentacja wznoszenia mostu Poniatowskiego zawiera obrazy skupione bardziej na samej konstrukcji i uwiecznieniu procesu jej powstawania. Fotografie należące do tego cyklu pochodzą z kolekcji członka biura budowy mostu inż. Józefa B. Ćwikiela i są wykonane przez różnych autorów, co widoczne jest w sposobach rejestrowania motywów.

Katastrofy budowlane, wypadki czy pożary były nieuniknionymi zdarzeniami w procesie industrializacji. W dniu 7 marca 1867 roku Konrad Brandel wykonał cykl fotografii dokumentujących zniszczenia po pożarze warsztatów Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, mieszczących się przy ul. Chmielnej w Warszawie⁸¹. Na prezentowanych zdjęciach z tej serii widać już reporterskie zacięcie autora, który w późniejszych latach zdobędzie sławę wybitnego kronikarza życia codziennego stolicy. Wiele z jego fotografii ukazywało się w prasie ilustrowanej pod postacią drzeworytów. Te, które były zapisem budzących niepokój zdarzeń, stały się swego rodzaju próbą oswojenia czytelnika z grozą katastrofy.

Nowe motywy w przestrzeni wizualnej prowokowały do zmiany spojrzenia na rzeczywistość. Twórcy dostrzegli piękno w architekturze przemysłowej i konstrukcjach inżynierskich. Fotografia industrialna wprowadziła nie tylko tematy modernistyczne do obiegu wizualnego, ale również zapoczątkowała tworzenie się nowego języka formalnego. To nowatorskie spojrzenie można było dostrzec, kontemplując przenikające się linie kratownicy mostu Kierbedzia, konstrukcję rusztowań na budynku dworca Drogi Żelaznej Warszawsko-Terespolskiej na Pradze⁸² autorstwa Maksymiliana Fajansa czy tegoż autora krzyżujące się drewniane podesty w odkrywkowej kopalni węgla kamiennego „Cieszkowski” w Dąbrowie Górniczej⁸³. Fotografowie tworzyli nowoczesne kompozycje wizualne, często zaskakujące sposobem ujęcia. Na wystawie prezentowaliśmy zdjęcie fundamentu mostu Kierbedzia widzianego od góry i ciasny kadr wypełniony fragmentem stalowej konstrukcji z warsztatów Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej (il. 16).

Na wystawie mogliśmy również zajrzeć do wnętrza warszawskich fabryk lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Pozwoliły na to kadry pokazujące drobiazgowo warsztat budowy przyrządów telegraficznych w Fabryce



il. 16 Konrad Brandel, Warsztaty Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej przy ul. Chmielnej w Warszawie dzień po pożarze, 7 marca 1867, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawa

Telegrafów przy ulicy Marszałkowskiej autorstwa Konrada Brandla⁸⁴ i fotografie nieznanego autora ukazujące hale Warszawskiej Fabryki Stali na Pradze przy ul. Szwedzkiej⁸⁵ (il. 17).

Wspólnotę wizualnego „myślenia” ówczesnych mistrzów obiektywu pokazuje zestawienie światłoczułych obrazów powstałych w tym samym czasie, ale w różnych częściach świata, czyli ujęć mostu w Tczewie wykonanych przez Karola Beyera i Eduarda Flottwella⁸⁶ i tamy na Nilu autorstwa Jamesa Robertsona i Felice Beato⁸⁷.

Wystawa prezentowała ciekawy wątek industrialny w XIX-wiecznej fotografii. Przykuwające wzrok kadry mają dzisiaj ogromną wartość historyczną, ale posiadają także duże walory estetyczne – ujęcia budowane były z wielką precyzją i dbałością o kompozycję. Mogliśmy prześledzić różne sposoby patrzenia twórców na zmieniający się wokół nich świat.

MB

il. 17 Fotograf nieznan, Wnętrze stalowni (Warszawskiej Fabryki Stali) na Pradze przy ul. Szwedzkiej, lata 80. XIX w., odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



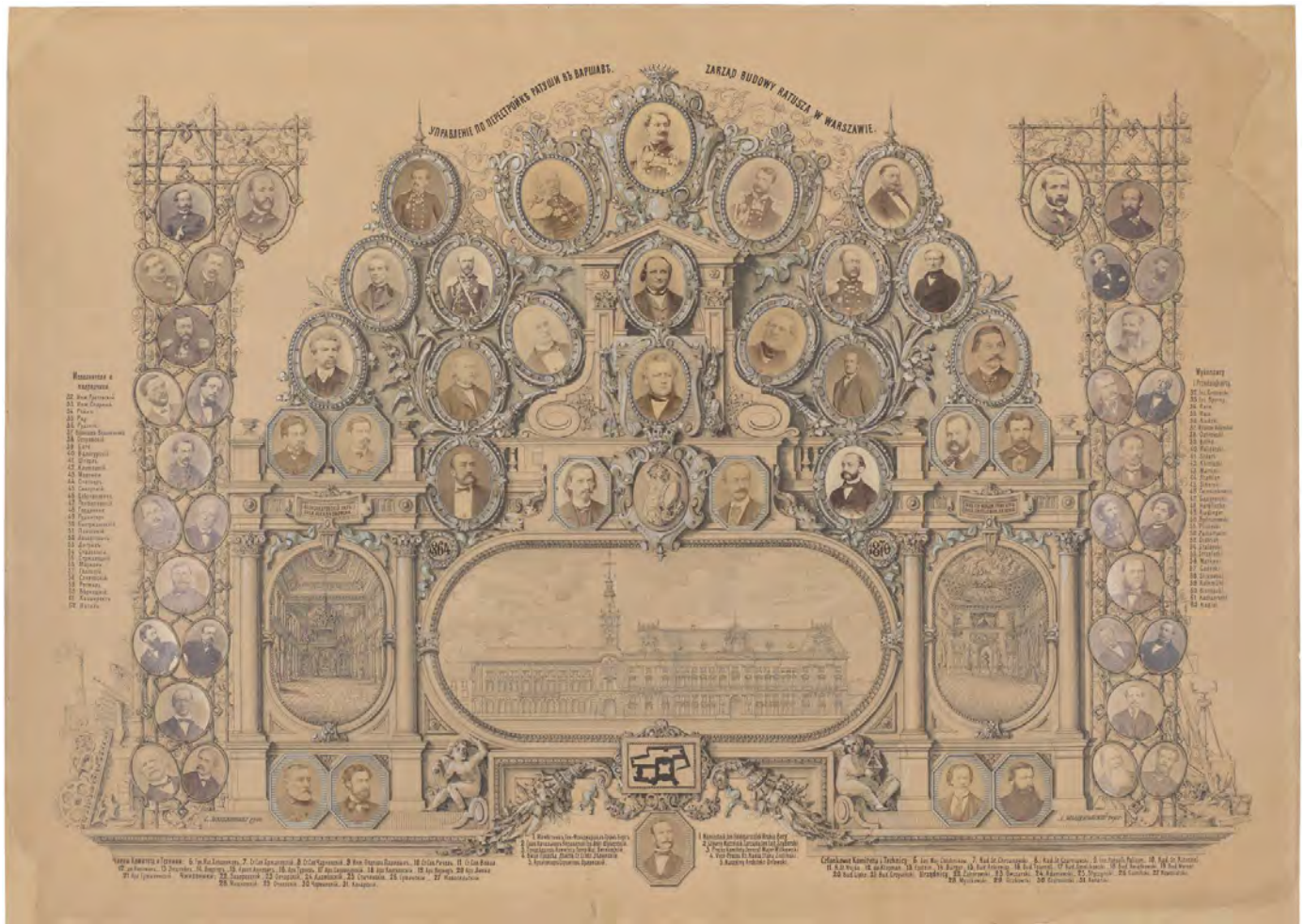
VI odsłona: Fotograficzne tableau⁸⁸ jako medium społecznościowe XIX wieku (kuratorka: Danuta Jackiewicz)

Prezentowane na wystawie pamiątkowe fotografie, określane obecnie terminem tableau, rozpowszechniały się od początku lat sześćdziesiątych XIX wieku pod nazwą „grupy okolicznościowe z winietą” lub „grupy fotograficzne”⁸⁹. Powstawały na zamówienia gremiów zawodowych, aktywnych grup społecznych, osób prywatnych, albo z inicjatywy właścicieli renomowanych zakładów fotograficznych.

Oryginał tableau to dekoracyjny rysunek akwarelą lub piórem na kartonie dużego formatu, na którym pozostawiano puste pola przeznaczone do wklejenia odbitek fotograficznych. Każda kompozycja miała dwóch autorów – rysownika i fotografa. Na wystawie czołowe miejsce zajmowały dwa cenne oryginały. W 1870 roku powstało tableau dla upamiętnienia budowy nowego ratusza w Warszawie. Sygnował je rzeźbiarz Leon Myszkowski, który opracował winietę z widokami elewacji gmachu i reprezentacyjnych wnętrz oraz „planem sytuacyjnym budowli”⁹⁰. Rysunek uzupełniono 62 portretami, wykonanymi w różnych atelierach

fotograficznych, o czym świadczy wygląd odbitek (il. 18). Oryginał miał zreprodukować fotograf Michał Trzebiecki, co może wskazywać na jego współpracę przy kompletowaniu wizerunków⁹¹. Drugie oryginalne tableau prezentowane na wystawie otrzymał w 1906 roku Aleksander Rajchman, twórca i pierwszy dyrektor Filharmonii Warszawskiej⁹². Fundatorami pracy sygnowanej przez fotografa Leonarda Kowalskiego byli muzycy orkiestry⁹³.

Oryginałami obdarowywano adresatów, a reprodukcje wykonywane na szklanych negatywach odbijano na papierach fotograficznych w dowolnej liczbie egzemplarzy. Odbitki trafiały do osób sportretowanych oraz do sprzedaży. Na wystawie znalazły się 32 sfotografowane tableaux pochodzące z warszawskich, a także z jednego krakowskiego atelier⁹⁴. Najstarsza praca wykonana omawianą techniką powstała w zakładzie Karola Beyera w listopadzie 1859 roku jako laurka imieninowa dla Marcina Olszyńskiego⁹⁵. Portrety artystów i dziennikarzy z kręgu warszawskiej „cyganerii malarzkiej” wykonał Beyer, a Henryk Pillati ozdobił kompozycję humorystyczną dekoracją rysunkową. Kilka lat później zwolennikiem „grup fotograficznych z winietą” stał się fotograf Konrad Brandel współpracujący z malarzem



il. 18 Leon Myszkowski, *Zarząd Budowy Ratusza w Warszawie. Członkowie Komitetu i Technicy. Wykonawcy i Przedsiębiorcy, 1864–1870, 1870*, kolaż (piórko, papier albuminowy) na bristolu, Muzeum Narodowe w Warszawie
 fot. Muzeum Narodowe Warszawie

Wojciechem Gersonem. Para wybitnych autorów po raz pierwszy wydała w tej formie kalendarz fotograficzny na rok 1866⁹⁶. W następnych latach twórcy upamiętnili wiele wydarzeń kulturalnych. Do najciekawszych należą: pamiątka pobytu w Warszawie malarza Henryka Siemiradzkiego w 1877 roku⁹⁷ i adres dedykowany krakowskiemu historykowi Ambrożemu Grabowskiemu przez warszawską inteligencję w 1867 roku⁹⁸ (il. 19). Obie prace o wyjątkowej wartości ikonograficznej potwierdzają wagę ówczesnego medium społecznościowego budującego interpersonalne więzi przekraczające nawet granice zaborów.

Najpopularniejsze okazały się tableaux z grupami uczniów i nauczycieli⁹⁹ oraz studentów z kadrą profesorską. Cenne eksponaty dotyczą Gimnazjum Realnego w Warszawie (1841–1862)¹⁰⁰, Szkoły Głównej Warszawskiej

(1862–1869)¹⁰¹ oraz Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego (1870–1915)¹⁰². Podobne autoprezentacje fundowały rozmaite grupy zawodowe. Na przykład 32 pracowników Wydziału Leśnego b. Komisji Przychodów i Skarbu zniesionej w roku 1869 roku upamiętniło „koleżeńską grupę” w związku z zakończeniem wspólnej pracy¹⁰³. Z kolei urzędnicy Banku Polskiego utrwalili ostatni skład pracowników w dziesięciu krajowych oddziałach tuż przed przekształceniem polskiej instytucji w oddział rosyjskiego Banku Państwa w 1885 roku¹⁰⁴. Zamawiano tableaux podsumowujące osiągnięcia Polaków na przykład w dziedzinie industrializacji kraju, takie jak kompozycja poświęcona historii prywatnej Kolei Warszawsko-Terespolskiej i jej twórcy Leopoldowi Kronenbergowi wydana w 1891 roku, kiedy akcje linii kolejowej wykupił rząd rosyjski¹⁰⁵. Nie zabrakło również

fotograficznych „grup z winietą” promujących polską naukę i kulturę, zwłaszcza artystów teatru, opery i baletu.

Popularność tableaux utrzymywała się przez całą drugą połowę XIX wieku. Poza kosztownymi kompozycjami tworzonymi wspólnie przez rysowników i fotografów powstawały prace układane z odbitek na gładkich tłach bez rysunkowej ornamentacji (il. 20). Oryginałem była fotografia wykonana techniką fotomontażu pozytywowego¹⁰⁶. W takiej formie wydawano i rozpowszechniano w masowym nakładzie tabla prezentujące aktualne wydarzenia z lat 1861–1864, jak sprawa Pięciu Poległych w dniu 27 lutego 1861 roku czy powstanie styczniowe. Typowy format wizytowy łatwy do przechowywania i wygodny do przenoszenia odgrywał kluczową rolę propagandową jako

pierwsze skuteczne mass medium powielające zakazane treści.

Fotograficzne tableau stanowiło w drugiej połowie XIX wieku fenomen podobny do dzisiejszych mediów społecznościowych. Komunikowało aktualne treści za pomocą obrazu, tekstu oraz komentarza, umożliwiało interaktywny dialog między grupami społecznymi organizującymi przekaz a ich odbiorcami.

DJ

Zmieniane cyklicznie kilka razy w roku wystawy Gabinetu Fotografii stały się okazją do licznych spotkań z publicznością zainteresowaną muzealną kolekcją fotografii z XIX i początków XX wieku. Od otwarcia Gabinetu nieprzerwanie gościmy na wystawach licealistów, studentów, koła naukowe, muzealników, kadre

il. 19 Wojciech Gerson, Konrad Brandel, *Ambrożemu Grabowskiemu Na Pamiątkę Rocznic 60ciu lat Autorstwa 70ciu lat Księgarstwa Koledzy i Przyjaciele ofiarują 31 grudnia 1867, 1867*, odbitka na papierze albuminowym z negatywu szklanego kolodionowego, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawie





il. 20 Fotografia Artystyczna dawniej Kostka i Mulert, *Współpracownikom na pamiątkę 25 lat „Przeglądu Tygodniowego Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1866–1890, 1890*, odbitka fotograficzna z negatywu szklanego, tektura, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe Warszawa

dydaktyczną, badaczy historii fotografii, fotografów i pasjonatów dawnych technik fotograficznych. Spotkania w Gabinecie weszły także do stałego programu studiów kierunkowych związanych z fotografią¹⁰⁷.

W ramach współpracy z Działem Edukacji MNW organizowane są oprowadzania kuratorskie i edukatorskie oraz wykłady, warsztaty i lekcje muzealne. Jako przykład mogą posłużyć warsztaty dla nauczycielek i nauczycieli z 2023 roku, podczas których odbyło się spotkanie z kuratorkami wystawy fotografii industrialnej. Następnie uczestnicy brali udział w warsztatach z cyjanotypii, prowadzonych przez edukatorkę Zuzannę Szor na dziedzińcu

MNW¹⁰⁸. Każdy z uczestników miał możliwość wykonania pracy w tej technice przy użyciu znalezionych wokół elementów przyrody¹⁰⁹. Od początku istnienia Gabinetu kolejne wystawy cieszą się także zainteresowaniem wolontariuszy¹¹⁰. Oprócz cyklicznych spotkań kuratorskich na ekspozycjach wolontariusze zaangażowali się m.in. w upowszechnianie informacji o Gabiniecie poprzez publikacje na muzealnym blogu „Muzeariat”¹¹¹. W momencie publikacji niniejszego artykułu w Gabiniecie Fotografii trwa już dwunasta z wielu planowanych indywidualnych wystaw prezentujących bogatą kolekcję dawnej fotografii w zbiorach MNW.

- ¹ Więcej o historii zbiorów zob.: *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii*, red. Danuta Jackiewicz, Anna Masłowska, kat. wyst., MNW, Warszawa 2009; opis kolekcji: <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/zbiory-studyjne/zbiory-ikonograficzne-i-fotograficzne-muzeum-fotografii/> [dostęp: 30 grudnia 2023]. Zbiory są sukcesywnie udostępniane na stronie Cyfrowe MNW. Do grudnia 2024 udostępniono 29 745 wizerunków i opisów obiektów.
- ² Ideę utworzenia Gabinetu Fotografii jako części Galerii Sztuki XIX Wieku zawdzięczamy ówczesnej kuratorce Zbiorów Malarstwa Polskiego do 1914 dr hab. Agnieszce Rosales Rodríguez.
- ³ Magdalena Bajbor et al., *Sala 106. Gabinet Fotografii* [w:] *Galeria Sztuki XIX Wieku. Przewodnik*, red. Ewa Micke-Broniarek, MNW, Warszawa 2022, s. 140–165.
- ⁴ Zob. <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/galer/galeria-sztuki-xix-wieku/gabinet-fotografii/> [dostęp: 30 grudnia 2023].
- ⁵ Roger Watson, Helen Rappaport, *Capturing the Light. The Birth of Photography. A True Story of Genius and Rivalry*, New York 2013.
- ⁶ Muzeum Narodowe w Warszawie, 4 lipca 2022, *Gabinet Fotografii | Narodziny Fotografii* <https://www.youtube.com/watch?v=pwDtAcqcaao> [dostęp: 26 marca 2024].
- ⁷ M. Susan Barger, William B. White, *The Daguerreotype. Nineteenth-Century Technology and Modern Science*, London 2000; Wanda Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław 1989.
- ⁸ Fotograf nieznan, Paryż (?), *Portret dwóch mężczyzn grających w karty*, ok. 1845 – ok. 1850, nr inw. DI 60876 MNW. Zob. notę katalogową obiektu autorstwa Anny Masłowskiej w: *111 arcydzieł Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Dorota Folga-Januszewska, kat. wyst., MNW, Warszawa 2000, s. 146–147. Praktycznie wszystkie fotografie omawiane w artykule pochodzą ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, dlatego rezygnujemy z każdorazowego podawania właściciela.
- ⁹ Alexis Louis Charles Arthur Gouin, *Portret Adama Józefa Potockiego (1822–1872)*, 1850, nr inw. Min.993 MNW. Zob. notę katalogową obiektu autorstwa Anny Masłowskiej w: *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, op. cit., s. 142–143.
- ¹⁰ Karol Beyer, *Portret Przemysława (1805–1847) i Teresy z Sapiechów (1811–1895) Potockich oraz Cecylii Potockiej (1822–1893)*, 1845–1847, nr inw. DI 104542 MNW.
- ¹¹ Benjamin-François-Marie Delessert, Louis-Désiré Blanquart-Évrard, *Fotografia ryciny Marcantonio Raimondiego „La Cassolette” według Rafaela*, 1853, nr inw. DI 68135/8 MNW.
- ¹² Giacomo Caneva, *Studia roślin*, ok. 1850–1853, nr inw. DI 128561 MNW, DI 132911 MNW.
- ¹³ Fotograf nieznan, Francja (?), *Pień drzewa*, lata 50. XIX w., nr inw. DI 134774 MNW.
- ¹⁴ Lee Ann Daffner, *Calotype and Talbotype* [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. John Hannavy, t. 1, New York 2008, s. 239–242.
- ¹⁵ Bryan Clark Green, *Wet Collodion Negative* [w:] *Encyclopedia...*, op. cit., t. 2, s. 1485–1486.
- ¹⁶ Édouard Denis Baldus, *Paryż. Luwr. Pawilon Richelieu*, 1855, nr inw. DI 65195 MNW.
- ¹⁷ Abdon Korzon, *Troki. Ruiny zamku*, 1860, nr inw. DI 19017 MNW; Abdon Korzon, *Wilno. Zamkowa, Bekieszowa i Trzykrzyżowa Góra*, 1860–1861, nr inw. DI 37891 MNW.
- ¹⁸ Muzeum Narodowe w Warszawie, 7 września 2022, *Gabinet Fotografii | Ambrotypy* <https://www.youtube.com/watch?v=YRbNGIvj2fc> [dostęp: 26 marca 2024].
- ¹⁹ Gustave Le Gray, *Morze Śródziemne, Sète*, 1857, nr inw. DI 82084 MNW. Zob. też notę o obiekcie autorstwa Danuty Jackiewicz w przewodniku *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, op. cit., s. 147.
- ²⁰ Na ten temat zob. m.in. Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839–1914*, Paris 2012.
- ²¹ Zob. Alina Kowalczykowa, *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987.
- ²² Na wystawie eksponowano trzy karty z: *Album Fotograficzne Wystawy Starożytności i Zabytków Sztuki urządzonej przez*

- C.K. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.: *Tab. XX. Broń i uzbrojenie. Ze zbiorów Kurnickich Tytusa Hrabiego Działyńskiego*, nr inw. DI 20709 MNW; *Tab. XIX. Broń i uzbrojenie. Ze zbiorów Kurnickich Tytusa Hrabiego Działyńskiego*, nr inw. DI 20710 MNW; *Tab. XLVI. Rzeźby. Zworniki sklepienne rzeźbione przedstawiające herby ziem i fantastyczne przedmioty. Własność p. Edwarda Stehlika*, nr inw. DI 20711 MNW.
- ²³ Beyer z powodzeniem zastosował szklane negatywy wykonane techniką kolodionową mokrą, znaną od 1851, którą stosowano powszechnie przez blisko 30 lat.
- ²⁴ Danuta Jackiewicz, *U źródeł fotografii jako narzędzia nowoczesnej humanistyki. Praktyka Karola Beyera* [w:] *Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku*, red. Małgorzata Biernacka, t. 1, *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, Warszawa [2016], s. 35–58.
- ²⁵ Karol Beyer, *Wiadomości o fotografiach mających wartość historyczną albo artystyczną wykonanych w zakładzie Karola Beyera w Warszawie*, „Gazeta Warszawska” 1859, nr 330, s. 6.
- ²⁶ Karol Beyer, *Widoki Krakowa*, 1858, nr inw. DI 41152 MNW, DI 41153 MNW, DI 41155 MNW, DI 41157 MNW, DI 41158 MNW, DI 41215 MNW, DI 42941/2 MNW, DI 41215 MNW. Karol Beyer i Melecjusz Dutkiewicz, *Widoki Krakowa*, 1859, nr inw. DI 41161 MNW, DI 41162 MNW, DI 41214 MNW.
- ²⁷ Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-14278.
- ²⁸ Zob. Anna Bednarek, *Nie tylko Kriegerowie. Fotografowie Krakowa i jego zabytków w XIX wieku*, „Krzysztofor” 2019, nr 37, s. 156.
- ²⁹ *Album sztuczny: Widoki Warszawy. Vue de Varsovie*, nr inw. DI 105371/1–24 MNW.
- ³⁰ Karol Beyer, *Warszawa: Hotel Gerlacha*, nr inw. DI 37117 MNW; *Zamek Królewski z wiaduktu Pancera*, nr inw. DI 41119 MNW; *Zamek Królewski z praskiego brzegu Wisły, z terenu fabryki Jana Rolbieckiego*, nr inw. DI 41120 MNW.
- ³¹ Karol Beyer, *Ojców. Widok z ruin zamku na Dolinę Prądnika*, nr inw. DI 41204 MNW.
- ³² Karol Beyer, *Ojców. Widok wieży zamkowej od północy*, nr inw. DI 41207 MNW, DI 41208 MNW.
- ³³ Karol Beyer, *Pieskowa Skała. Zamek*, nr inw. DI 41206 MNW.
- ³⁴ Karol Beyer, *Częstochowa. Klasztor na Jasnej Górze*, nr inw. DI 41173 MNW.
- ³⁵ Karol Beyer, *Częstochowa. Pomnik księdza Augustyna Kordeckiego*, nr inw. DI 41216/2 MNW, DI 41216/3 MNW.
- ³⁶ Karol Beyer, *Olsztyn pod Częstochową. Fragment ruin zamku*, nr inw. DI 41164 MNW.
- ³⁷ Karol Beyer, *Warszawa. Procesja przeniesienia relikwii...*, nr inw. DI 36690 MNW.
- ³⁸ Karol Beyer, *Warszawa. Procesja Bożego Ciała na Krakowskim Przedmieściu*, nr inw. 36319-36321 MNW, DI 36324 MNW. Zob. Danuta Jackiewicz, *Karol Beyer (1818–1877)*, Warszawa 2012. *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw*.
- ³⁹ *Tableau: Resurgam*, nr inw. DI 105510 MNW.
- ⁴⁰ Piąty mężczyzna, uczeń, nie był fotografowany w Hotelu Europejskim. Jego ciało odniesiono do domu rodziców, a portret pośmiertny ofiary wykonano zgodnie z tradycyjnym decorum.
- ⁴¹ Nr inw. DI 82795/1 MNW.
- ⁴² Nr inw. DI 37137 MNW.
- ⁴³ Więcej o okolicznościach powstania albumów zob. D. Jackiewicz, *U źródeł fotografii...*, op. cit., s. 35–58.
- ⁴⁴ Karol Beyer, Henryk Hirszel, *Album Wystawy Starożytności i Przedmiotów Sztuki w Warszawie. 1856* nr inw. DI 74515/1–30 MNW; Karol Beyer, Wojciech Gerson, Henryk Hirszel, *Album Fotograficzne Wystawy Starożytności i Zabytków Sztuki urządzonej przez C.K. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, nr inw. DI 133304/1–75 MNW. Zob. szerszy opis: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/57> [dostęp: 30 grudnia 2023].
- ⁴⁵ Karol Beyer, fotografie wykonane do publikacji: *Album Fotograficzne Wystawy Starożytności i Zabytków Sztuki urządzonej przez C.K. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858–1859*, tablice nr XIV (nr inw. DI 98979 MNW), nr XXXV (nr inw. DI 98996 MNW), LIV (nr inw. DI 99009 MNW), nr XLIX (nr inw. DI 99007 MNW).

- ⁴⁶ Karol Beyer, Henryk Hirszel, *Wystawa Starożytności i Zabytków Sztuki w Krakowie. 1858. 1859.: Tablica LXVII [LXXI]. Zabytki sztuki rytowniczej, odbicie miedziorytu przedstawiającego Annę Katarzynę Konstancję [błędnie podpisanego jako Anna Jagiellonka] oraz Tablica LXXI [LXVII]. Zabytki sztuki rytowniczej, odbicie miedziorytu przedstawiającego Annę Jagiellonkę [błędnie podpisanego jako Anna Katarzyna Konstancja], 1858–1859, nr inw. DI 20707–DI 20708 MNW, zob. szerszy opis: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/9227> oraz <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/9231> [dostęp: 1 kwietnia 2024].*
- ⁴⁷ Fotograf nieznany, *Starożytności z muzeum jeżewskiego Z. Glogera*, przed 1883, nr inw. DI 115487 MNW, zob. szerszy opis: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/31118> [dostęp: 30 grudnia 2023].
- ⁴⁸ Fotograf nieznany, *Zbiory Mathiasa i Marii Bersohnów na „Wystawie sztuki starożytnej i nowożytnej, stosowanej do przemysłu”, urządzanej w gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1889 roku – fragment wnętrza z ekspozycją kolekcji przedmiotów rzemiosła artystycznego*, nr inw. DI 57060 MNW, zob. szerszy opis: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/15065> [dostęp: 30 grudnia 2023].
- ⁴⁹ Władysław Krajewski, Władysław Szulc i S-ka, fotografie z albumu *Wystawy dzieł sztuki stosowanej do przemysłu urządzanej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Pałacu Brühla w Warszawie 1881 roku*, tablice VIII, X, XIX i LXVIII, nr inw. DI 67072/8 MNW, DI 67072/10 MNW, DI 67072/19 MNW, DI 67072/68 MNW, zob. szerszy opis: <https://cyfrowe.mnw.art.pl>. Aleksander Karoli (?), fotografie z albumu *Wystawy umeblowań stylowych w Warszawie urządzanej w 1896 w ówczesnej siedzibie Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej*, nr inw. DI 67118/1 MNW, DI 67118/5 MNW, DI 67118/7 MNW, DI 67118/14 MNW.
- ⁵⁰ O historii serwantki zob. nagranie *Neorokokowa serwantka z wystawy „umeblowań stylowych” z 1896 roku*: <https://www.youtube.com/watch?v=nCpn5Tbk3a8> [dostęp: 22 grudnia 2023].
- ⁵¹ Karol Beyer, *Przedmioty artystyczne z Fabryki wyrobów kruszcowych i brązowych Karola Mintera na Wystawie Wyrobów Rękodzielniczych i Płodów Rolniczych, urządzanej w Pałacu Namiestnikowskim w Warszawie 1857 roku*, nr inw. DI 29514 MNW; zob. szerszy opis: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/76028> [dostęp: 30 grudnia 2023].
- ⁵² „Kurier Warszawski” 1858, nr 203, s. 1085. Zob. też: D. Jackiewicz, *U źródeł fotografii...*, op. cit., s. 35–58.
- ⁵³ Wiener Photographen-Association, *Wystawa Powszechna w Wiedniu 1873. Galeria Sztuki: Francja*, numery z serii wydawniczej 26, 27 i 56, 58, 96, 99; *Galeria Sztuki: Niemcy*, numer z serii wydawniczej 65, 176; *Galeria Sztuki: Włochy*, numer z serii wydawniczej 255 nr inw. DI 112896 MNW–DI 112904 MNW; zob. Katarzyna Mączewska, *Wiener Photographen-Association, Wystawa Światowa w Wiedniu 1873. Galeria Sztuki: Francja [w:] Galeria Sztuki XIX Wieku...*, op. cit., Warszawa 2022, s. 151–152.
- ⁵⁴ Zob. Agnieszka Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2015.
- ⁵⁵ Zob. Dominique de Font-Réaulx, *Dans l’atelier*, kat. wyst., Musée d’Orsay, Paris 2005.
- ⁵⁶ Fotograf nieznany, *Bolesław Syrewicz (1835–1899), rzeźbiarz, w swojej pracowni na Zamku Królewskim w Warszawie*, 1876, nr inw. DI 55522 MNW.
- ⁵⁷ Fotograf nieznany, *Pracownia rzeźbiarska Piusa Welońskiego (1849–1931) przy Via Margutta w Rzymie*, lata 90. XIX w. (przed 1897), nr inw. DI 122293 MNW.
- ⁵⁸ Fotograf nieznany, *Pracownia rzeźbiarska Wiktora Brodzkiego (1826–1904) przy Corso Vittorio Emanuele w Rzymie*, 1880 (lub wcześniej), nr inw. DI 40508 MNW, DI 80215 MNW.
- ⁵⁹ Stanisław Bogacki, *Pracownia malarska Pantaleona Szyndlera (1846–1905) w Alejach Jerozolimskich w Warszawie*, ok. 1902–1905, nr inw. DI 37270 MNW.
- ⁶⁰ Fotograf nieznany, *Malarz Wincenty Wodzinowski (1866–1940) w swojej pracowni*

- w Swoszowicach pod Krakowem, 1905, nr inw. DI 35090–DI 35091 MNW.
- ⁶¹ Fotograf nieznany, *Pracownia rzeźbiarska Cypriana Godebskiego (1835–1909) w Carrarze – artysta pracujący nad pomnikiem Adama Mickiewicza dla Warszawy*, 1898, nr inw. DI 80205 MNW.
- ⁶² Pierre Choumoff, Janina Broniewska (1886–1947) w swojej pracowni w Paryżu, z modelem pozującym do portretu rzeźbiarskiego, ok. 1914, nr inw. DI 101321 MNW. Zob. nota katalogowa o obiekcie autorstwa Anny Masłowskiej w: *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, op. cit., s. 164–165.
- ⁶³ Fotograf nieznany, *Antoni Madeyski (1862–1939) [stoi w centrum] w swojej pracowni przy Via Flaminia w Rzymie w towarzystwie przyjaciół, m.in. rzeźbiarza Wiktora Brodzkiego (1826–1904)*, 12 kwietnia 1903, nr inw. DI 128932 MNW.
- ⁶⁴ Edward Trzemeski, Jacek Malczewski (1854–1929) przy sztaludze przed swoją pracownią w majątku Karola Lanckorońskiego w Rozdole, ok. 1886, nr inw. DI 98821 MNW. Zob. Magdalena Bajbor, *Edward Trzemeski, Rozdół. Jacek Malczewski przy sztaludze przed swoją pracownią w majątku Karola Lanckorońskiego* [w:] *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, op. cit., s. 156–157.
- ⁶⁵ Fotograf nieznany, *Wigilia prof. Konrada Krzyżanowskiego z uczniami ze Szkoły Sztuk Pięknych w pracowni przy ul. Zgoda w Warszawie*, 1904, nr inw. DI 96511/1 MNW.
- ⁶⁶ Sara Herczyńska, *Kossak gotuje obiad. Rozmowa z Anną Masłowską*, „dwutygodnik.com” 2023, nr 6, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10725-kossak-gotuje-obiad.html> [dostęp: 26 marca 2024].
- ⁶⁷ Fotograf nieznany, nakład: Hamel i Feigl, Lwów, Jan Styka, Wojciech Kossak, Tadeusz Popiel, Ludwig Boller, Zygmunt Rozwadowski, Włodzimierz Tetmajer, Michał Sozański, Teodor Axentowicz i Wincenty Wodzinowski podczas pracy nad panoramicznym obrazem „Bitwa pod Racławicami” w rotundzie na terenie Parku Stryjskiego we Lwowie, 1893/1894, nr inw. DI 132966, DI 132967, DI 132971, DI 132973, DI 132979–980, DI 132983, DI 132985–989 MNW.
- ⁶⁸ Karl Karlovich Bulla, *Zajęcia z rysunku w pracowni Jana Ciąglińskiego (1858–1913) w Szkole Rysunkowej Cesarskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (?) w Sankt Petersburgu*, ok. 1910, nr inw. DI 54579/3 MNW.
- ⁶⁹ Kazimierz Alchimowicz (?), *Uczennice w pracowni malarskiej Kazimierza Alchimowicza w Warszawie*, ok. 1895, nr inw. DI 69359/74–75 MNW; fotograf nieznany, *Uczennice na kursie rysunku architektonicznego w Szkole Malarstwa dla Kobiet Bronisławy M. Wiesiołowskiej w Warszawie*, ok. 1900, nr inw. DI 97293 MNW.
- ⁷⁰ Anna Masłowska, *Malarz i fotografia. O obecności nowego medium w warsztacie twórczym malarza w II połowie XIX wieku* [w:] *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, red. Ewa Doleżyńska-Sewerniak, Ryszard Mączyński, t. 1, Toruń 2020, s. 229–244. *Wokół Zagadnień Warsztatu Artysty*.
- ⁷¹ Fotograf nieznany, *Monachium (?)*, *Modele pozujący do obrazów Kazimierza Alchimowicza (1840–1916)*, lata 70. XIX w., nr inw. DI 68123/108–110, 112 MNW.
- ⁷² Michele Mang (?), *Rzym, Modele pozujący do obrazu Ludwika Wiesiołowskiego (1854–1892) „Jałmużnicy w Rzymie” z 1883 roku*, 1881–1883, nr inw. DI 97432–DI 97435, DI 97438–DI 97439 MNW.
- ⁷³ Kazimierz Alchimowicz (?), *Modele w pracowni Kazimierza Alchimowicza w Warszawie, pozujący do kartonów do „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza*, ok. 1898, nr inw. DI 68123/60, 61, 83, 85 MNW.
- ⁷⁴ Justin Kozłowski, *Budowa Kanału Sueskiego*, 1869, nr. inw. DI 133589–DI 133594 MNW.
- ⁷⁵ *Album Canal Maritime de Suez. Photographies d’Après Nature par J. Kozłowski* z trzydziestoma dwoma odbitkami znajduje się w zbiorach Bibliothèque nationale de France, nr inw. BnF, VF-560-PET FOL; teczka z siedmioma odbitkami w Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, nr inw. Fid o690dd, 1-7 POR MAG.
- ⁷⁶ Karol Beyer, *Budowa mostu Kierbedzia na Wiśle w Warszawie*, 1860–1864, nr. inw. DI 37191 MNW, DI 37194–DI 37196

- MNW, DI 37198 MNW, DI 37199 MNW, DI 41815 MNW, DI 67504 MNW.
- ⁷⁷ Budowa mostu księcia Józefa Poniatowskiego na Wiśle w Warszawie. Dokumentacja fotograficzna z kolekcji inż. Józefa B. Ćwikiela (1868–1960), członka biura budowy mostu, 1905–1909, nr. inw. DI 41805 MNW, DI 41813 MNW, DI 74541 MNW, DI 74547 MNW, DI 74565 MNW, DI 74588 MNW, DI 74593 MNW, DI 74596 MNW, DI 74602 MNW, DI 74608 MNW, DI 74637 MNW, DI 74643 MNW, DI 74669 MNW, DI 74673 MNW, DI 74677 MNW, DI 74689 MNW, DI 74690–1 MNW, DI 74694 MNW, DI 74707/2 MNW, DI 74724 MNW, DI 74726 MNW, DI 74782 MNW, DI 74784 MNW.
- ⁷⁸ Nr inw. DI 37194 MNW. Fotografia przedstawiająca montaż konstrukcji żelaznej prześel mostu Kierbedzia na Wiśle w Warszawie z 5 lutego 1864 została wykonana przez fotografa z Zakładu Fotograficznego Karola Beyera, ponieważ on sam w tym czasie przebywał na zesłaniu w głębi Rosji w miejscowości Nowohopersk.
- ⁷⁹ Wcześniej budowano tymczasowe mosty łyżwowe, które z powodu wysokiego stanu wody w rzece lub zbyt dużych ilości kry musiały być demontowane. Często też zdarzały się poważne uszkodzenia niezłożonego w odpowiednim czasie mostu, zob. Bolesław Chwaściński, *Mosty na Wiśle i ich budowniczowie*, Warszawa 1997, s. 82.
- ⁸⁰ Ibidem, s. 88.
- ⁸¹ Konrad Brandel, *Warsztaty Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej przy ul. Chmielnej w Warszawie dzień po pożarze, 7 marca 1867*, nr. inw. DI 36145 MNW, DI 36147 MNW, DI 36152–DI 36155 MNW, DI 36988 MNW. Magdalena Bajbor, *Konrad Brandel, Warszawa. Warsztaty Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej po pożarze, 7 marca 1867* [w:] *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, op. cit., s. 149–150.
- ⁸² Maksymilian Fajans, *Budowa dworca Drogi Żelaznej Warszawsko-Terespolskiej na Pradze*, 1866, nr inw. DI 37211 MNW.
- ⁸³ Maksymilian Fajans, *Odkrywkowa kopalnia węgla kamiennego „Cieszkowski” w Dąbrowie Górniczej – widok od strony wschodniej*, 1864, nr inw. DI 81999/52 MNW.
- ⁸⁴ Konrad Brandel, *Fabryka Telegrafów oraz wag wszelkiego rodzaju i wyrobów z żelaza, stali i miedzi przy ul. Marszałkowskiej w Warszawie. Warsztat budowy przyrządów telegraficznych*, 1873, nr. inw. DI 36989 MNW, DI 36991 MNW.
- ⁸⁵ Fotograf nieznany, *Wnętrza stalowni (Warszawskiej Fabryki Stali) na Pradze przy ul. Szwedzkiej*, lata 80. XIX w., nr. inw. DI 20435–6 MNW.
- ⁸⁶ Karol Beyer, Eduard Flottwell, *Most kolejowy na Wiśle pod Tczewem*, 1860, nr inw. DI 41190 MNW.
- ⁸⁷ James Robertson, Felice Beato, *Le Pont de Barrage* [Tama w Delcie Nilu], 1856, nr inw. DI 122109 MNW.
- ⁸⁸ Moda na pamiątkowe grupy komponowane z pojedynczych portretów fotograficznych przetrwała do dzisiaj i bywa uprawiana zwłaszcza w środowiskach szkolnych. Doszło nawet do spolszczenia obcojęzycznego terminu tableau (l. mn. tableaux) na swojskie tablo, co można zauważyć w portalach internetowych.
- ⁸⁹ „Kurier Codzienny” 1867, nr 150, s. 6; „Kurier Warszawski” 1868, nr 92, s. 3.
- ⁹⁰ [Autor nieznany, Bez tytułu] „Kurier Codzienny” 1870, nr 80, s. 4. Leon Myszkowski, *Zarząd Budowy Ratusza w Warszawie, 1864–1870*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 67666 MNW.
- ⁹¹ *Portret architekta Józefa Orłowskiego na pewno powstał w pracowni Trzebieckiego*. Sygnowana odbitka w zbiorach MNW, nr inw. DI 91264/1 MNW.
- ⁹² *Artystyczna Fotografia w Warszawie Leonarda Kowalskiego, Dyrektorowi A. Rajchmanowi Wytrwałemu Kierownikowi Instytucji Orkiestra Filharmonii Warszawskiej*, nr inw. DI 128444 MNW.
- ⁹³ Nie wszystkie pola przeznaczone na wklejenie portretów zostały wypełnione.
- ⁹⁴ Dwie prace sygnowane przez fotografa Awitę Szuberta i rysownika Walerego Eliasza Radzikowskiego są poświęcone bohaterom powstania styczniowego: nr inw. DI 127720 MNW, DI 127721 MNW.
- ⁹⁵ Karol Beyer, *Marcinie!!!*, nr inw. DI 96453 MNW.

- ⁹⁶ Nr inw. DI 98855 MNW. Na temat kalendarzy Konrada Brandla zob. Krystyna Lejko, *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku*, Warszawa 2009.
- ⁹⁷ Tableau powstało z inicjatywy fotografa: „Pan Konrad Brandel, właściciel zakładu fotograficznego na Nowym Świecie – postanowił z czcicieli warszawskich mistrza złożyć grupę, dla ofiarowania mu jako pamiątki obchodu. Uprasza się przeto w tym celu wszystkie osoby, które w tej grupie pomieszczone być pragną o nadesłanie w ciągu tygodnia swoich kart do skopjowania”. Zob. [autor nieznany], Henryk Siemiradzki, „Kurier Warszawski” 1877, nr 100, s. 3. Konrad Brandel, Wojciech Gerson, *Henrykowi Siemiradzkemu Warszawa*, nr inw. DI 81981/14 MNW.
- ⁹⁸ Konrad Brandel, Wojciech Gerson, *Ambrożemu Grabowskiemu na pamiątkę rocznicy 60ciu lat Autorstwa, 70ciu lat księgarstwa koledzy i przyjaciele ofiarują*, nr inw. DI 105522 MNW. Zob. [autor nieznany], S.p. Konrad Brandel, „Kurier Warszawski” 1920, nr 305, s. 4.
- ⁹⁹ Fotograf nieznany, *Ukochanemu Profesorowi Uczniowie*, nr inw. DI 96295/1 MNW, Maksymilian Fajans, *Uczniowie kl. VIIej Gimnazjum Iigo*, nr inw. DI 96295/2 MNW. W obu tableaux odnajdujemy portrety późniejszego wybitnego malarza Józefa Chełmońskiego jako ucznia.
- ¹⁰⁰ Karoli Pusch, *Po dwudziestu pięciu latach*, nr inw. DI 43519 MNW. Zob. Danuta Jackiewicz, *Uniwersytet Warszawski i fotografia 1839–1921. Ludzie, miejsca, wydarzenia / University of Warsaw and Photography 1839–1921. People, Places, Events*, Warszawa 2016, s. 258–261.
- ¹⁰¹ Karol Beyer, *Pierwszemu swemu rektorowi profesorowie Szkoły Głównej d. 19 marca 1867*, nr inw. DI 81981/5 MNW. Zob. D. Jackiewicz, *Uniwersytet Warszawski...*, op. cit., s. 194–205.
- ¹⁰² Wiele tableaux dla roczników studenckich tworzył litograf i fotograf Maksymilian Fajans, który ozdabiał je winietami własnej kompozycji: *Studenci Wydziału Prawa Kurs IV 1872*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 81999/9 MNW.
- ¹⁰³ Michał Trzebiecki, *Tableau z portretami 32 urzędników Wydziału Leśnego*, 1869, nr inw. DI 57026 MNW. J. K., [bez tytułu], „Kurier Warszawski” 1869, nr 147, s. 3.
- ¹⁰⁴ Kostka i Mulert, *Ostatni skład Banku Polskiego w 1885 r.*, nr inw. DI 81981/11 MNW.
- ¹⁰⁵ Karoli i Pusch, *XXV Lat Drogi Żelaznej Warszawsko-Terespolskiej 1866–1891*, nr inw. DI 57485 MNW. [autor nieznany], *Jubileusz kolei*, „Słowo” 1891, nr 263, s. 2.
- ¹⁰⁶ Fotografia Artystyczna, dawniej Kostka i Mulert, *Współpracownikom na pamiątkę 25 lat „Przeglądu Tygodniowego” 1866–1890*, nr inw. DI 81968/8 MNW.
- ¹⁰⁷ Studia podyplomowe Instytutu Sztuki PAN, specjalizacja Fotografia: historia, sztuka, praktyki.
- ¹⁰⁸ Drugie warsztaty na podstawie tego samego planu poprowadziła edukatorka Rita Twardziak.
- ¹⁰⁹ Informacje o wydarzeniach zob. strona internetowa i media społecznościowe MNW.
- ¹¹⁰ Więcej o wolontariacie MNW zob. <https://www.mnw.art.pl/projekty/wolontariat/> [dostęp: 22 grudnia 2023].
- ¹¹¹ Tekst o VI wystawie przygotowała Anna Łoś; <https://wolontariat.mnw.art.pl/2023/11/fotograficzne-tableau-tablo-jako-medium-spolecznościowe-xix-wieku-kolejna-odslona-gabinetu-fotografii/> [dostęp: 30 grudnia 2023].

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Bajbor Magdalena, Masłowska Anna, *Fotografia industrialna, V odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/esaje/522> [dostęp: 21 czerwca 2023].
- Beyer Karol, *Album Fotograficzne Wystawy Starożytności i Zabytków Sztuki urządzanej przez C.K. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 133304/1-75 MNW.
- Beyer Karol, *Album Wystawy Starożytności i Przedmiotów Sztuki w Warszawie na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Marii Panny na Krakowskim Przedmieściu*, 1856, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 74515/1-30 MNW.
- Beyer Karol, *Widoki Warszawy. Vue de Varsovie*, 1858–1859, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 105371/1-24 MNW.
- Galeria Sztuki XIX Wieku. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa Ewa Micke-Broniarek, Warszawa 2022.
- Jackiewicz Danuta, Beyer. *Fotograf w epoce romantyzmu, II odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/367> [dostęp: 15 września 2022].
- Jackiewicz Danuta, *Fotograficzne TABLEAU/TABLO jako medium społecznościowe XIX wieku, VI odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/esaje/524> [dostęp: 27 września 2023].
- Jackiewicz Danuta, *Gabinet Fotografii Muzeum Narodowego w Warszawie* [online], Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/352> [dostęp: 9 czerwca 2022].
- Jackiewicz Danuta, *Karol Beyer (1818–1877)*, Warszawa 2012. *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw*.
- Jackiewicz Danuta, *Konrad Brandel (1838–1920)*, Warszawa 2015. *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw*.
- Jackiewicz Danuta, *Maksymilian Fajans (1825–1890)*, Warszawa 2014. *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw*.
- Jackiewicz Danuta, *U źródeł fotografii jako narzędzia nowoczesnej humanistyki. Praktyka Karola Beyera* [w:] *Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku*, red. Małgorzata Biernacka, t. 1, *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, Warszawa [2016], s. 35–58.
- Karoli Aleksander [?], *Album Wystawa umeblowań stylowych w Warszawie 1896*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 67118/1-19 MNW.
- Krajewski Władysław, *Album dzieł sztuki zastosowanej do przemysłu z wystawy urządzanej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w 1881 r.*, Warszawa 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 67072/1-101 MNW.
- Lejko Krystyna, *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku*, Warszawa 2009.
- Masłowska Anna, *Malarz i fotografia. O obecności nowego medium w warsztacie twórczym malarza w II połowie XIX wieku* [w:] *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, red. Ewa Doleżyńska-Sewerniak, Ryszard Mączyński, t. 1, Toruń 2020, s. 229–244.
- Masłowska Anna, *Narodziny fotografii. I odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku* [online], Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/354> [dostęp: 9 czerwca 2022].
- Masłowska Anna, *W atelier artysty. IV odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku* [online], Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/esaje/386> [dostęp: 27 marca 2023].

Mączewska Katarzyna, *Wystawy sztuki w Europie w drugiej połowie XIX wieku. III odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/381> [dostęp: 14 grudnia 2022].

Mossakowska Wanda, *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog*, Wrocław 1989.

Visions of the Industrial Age, 1830–1914. Modernity and the Anxiety of Representation in Europe, red. Minsoo Kang, Amy Woodson-Boulton, London 2008.

Watson Roger, Helen Rappaport, *Capturing the Light. The Birth of Photography, a True Story of Genius and Rivalry*, New York 2013.

Magdalena Bajbor – historyczka sztuki, kuratorka wystaw, autorka publikacji z zakresu historii fotografii. Adiunkt w Zbiorach Fotografii i Ikonografii Muzeum Narodowego w Warszawie. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Studium Fotografii ZPAF w Warszawie. Zajmuje się historią fotografii XIX i XX wieku. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się m.in. fotografia reportażowa, ze szczególnym uwzględnieniem jej XIX-wiecznej genezy. Kuratorka wystaw: *Dawne neony Warszawy. Fotografie reporterów tygodnika „Świat”* (2005, MNW), *Jerzy Kosiński. Fotografie* (2006, MNW; 2007, Muzeum Miasta Łodzi). Współautorka wystawy oraz publikacji jej towarzyszącej *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie* (2009). Współtwórczyni Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku MNW.

Danuta Jackiewicz – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Po ukończeniu studiów podjęła pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie. W latach 1995–2019 i 2020–2022 na stanowisku kuratora Zbiorów Ikonograficznych i Fotograficznych MNW. W latach 2000–2010 wykładowczyni historii fotografii na studiach niestacjonarnych w Instytucie Historii Sztuki UW. Obecnie kustosz w Zbiorach Fotografii i Ikonografii. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na wiedzy o fotografii ze szczególnym uwzględnieniem znaczenia pierwszego nowego medium w dziejach kultury. Autorka artykułów i książek promujących zbiory fotografii należące do kolekcji MNW. Autorka wystawy z 1990 roku *Sztuka fotografii: portret, pejzaż, reportaż w fotografii polskiej XIX wieku*. Współautorka wystaw i publikacji towarzyszących ekspozycjom *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie* (2009), *Cztery razy ŚWIAT. Konstancy Jarochoński, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch, Władysław Sławny – fotoreporterzy tygodnika ilustrowanego „Świat” (1951–1969)* (2013). Współtwórczyni Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku w MNW.

Anna Masłowska – historyczka sztuki, kustosz w Zbiorach Fotografii i Ikonografii Muzeum Narodowego w Warszawie. Zajmuje się historią fotografii XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia roli medium fotograficznego w warsztacie twórczym artysty oraz związków fotografii z tradycyjnymi dziedzinami sztuki. Autorka publikacji z zakresu historii fotografii oraz dziejów MNW, m.in. *Kroniki wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002* (t. 1–3). Współautorka wystaw oraz publikacji towarzyszących ekspozycjom, m.in.: *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie* (2009), *Cztery razy ŚWIAT. Konstancy Jarochoński, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch,*

Władysław Sławny – fotoreporterzy tygodnika ilustrowanego „Świat” (1951–1969) (2013).
Współtwórczyni Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku MNW.

Katarzyna Mączewska – historyczka sztuki, muzealniczka, inwentaryzatorka zabytków. Kustosza i kuratorka Zbiorów Fotografii i Ikonografii MNW. Bada konteksty artystyczne zabytków na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, jest autorką serii monografii i opracowań obiektów na tym obszarze. Dwukrotna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP. Kuratorka wystaw, m.in. *Bronisław Krystall. Testament* (2015–2016, MNW), fotografie Wenecji w *Galerii Sztuki Dawnej MNW*, część *Miasto na eksport: Wenecja* (2021, 2023), współautorka koncepcji konferencji naukowej „Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność” (2018, MNW, Zamek Królewski w Warszawie). Redaktorka naukowa publikacji, autorka artykułów naukowych i popularnonaukowych, wykładowczyni w zakresie historii polskiej fotografii i kolekcji tego medium w polskich zbiorach publicznych (m.in. w Instytucie Sztuki PAN). W obrębie jej zainteresowań badawczych znajdują się m.in. problematyka polskich kolekcji i archiwów wizualnych, dokumentacja fotograficzna, ochrona zabytków kultury polskiej oraz ikonografia botaniczna w kolekcjach europejskich przełomu XIX i XX wieku. Współtwórczyni Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku MNW.

The Photography Room in the National Museum in Warsaw's Gallery of 19th Century Art

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Magdalena Bajbor

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-0963-1589](https://orcid.org/0009-0003-0963-1589)

Danuta Jackiewicz

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0001-1380-3385](https://orcid.org/0009-0001-1380-3385)

Anna Masłowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-3503-8904](https://orcid.org/0009-0000-3503-8904)

Katarzyna Mączewska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8892-8772](https://orcid.org/0000-0002-8892-8772)

ABSTRACT

The article discusses the functioning of the Photography Room in the National Museum in Warsaw's Gallery of 19th Century Art, which since 2022 has exhibited the museum's collection of nineteenth and early twentieth century photography, a one of its kind in Poland. The institution owes its collection to donations from Polish collectors and purchases with its own funds. The Photography Room exhibitions change several times a year. Each iteration is based on an original theme devised by staff members responsible for the NMW Collection of Photography and Iconography. The first exhibition, titled *The Birth of Photography*, presented the breadth of early photographic techniques and their evolution. Subsequent exhibitions were devoted to: Karol Beyer, European art exhibitions, artist studios, industrial photography and tableaux as a nineteenth century social medium. The shows in the Photography Room emphasize the versatility of the medium of photography: as a means of documenting reality, a tool for the promotion of art, and a field of technical and artistic experimentation. Shown in the exhibition are works by eminent creators from Poland and Europe. As a part of the permanent museum programme, these exhibits of historical photography, unlike any other in Poland, serve as an occasion to reflect on the significance of the medium in depicting the world of the nineteenth and early twentieth centuries and its connections with fine art. The Photography Room also plays an important educational role, hosting workshops, curatorial tours and activities for students. On the NMW website, the Gallery of 19th Century Art section now includes a page dedicated to the Photography Room, offering a virtual overview of all of the exhibitions. The opening of each new exposition in the Photography Room is supplemented with a curators' article on the Digital NMW platform with descriptions and images of the works on display.

KEYWORDS

Photography Room in the NMW Gallery of 19th Century Art, NMW photography collection, photography, 19th century, photography history, photography exhibition, NMW exhibitions, NMW photography exhibition, NMW donors, photography collectors, photography pioneers, photography techniques, artist studios, art exhibition documentation, industrial photography, photographic tableau

The Photography Room in the National Museum in Warsaw's Gallery of 19th Century Art

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Magdalena Bajbor

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-0963-1589](https://orcid.org/0009-0003-0963-1589)

Danuta Jackiewicz

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0001-1380-3385](https://orcid.org/0009-0001-1380-3385)

Anna Maślowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-3503-8904](https://orcid.org/0009-0000-3503-8904)

Katarzyna Mączewska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8892-8772](https://orcid.org/0000-0002-8892-8772)

The National Museum in Warsaw possesses a collection of nineteenth and early twentieth century photography unlike any other in the country, thanks to donations from Polish collectors and the museum's own purchases. The rich assortment includes examples of the earliest photographic techniques, such as daguerreotypes, ambrotypes, ferrotypes, prints from both paper and glass negatives, and unique works in fine art techniques. Among them are pieces by eminent photographers from Poland and abroad.¹

The first photographs arrived at the Museum of Fine Arts as early as 1863. The institution's overseer, Kazimierz Krzywicki, commissioned the Karol Beyer Photography Studio to take a set of portraits of the two most important individuals in Congress Poland at the time: Viceroy of Poland Grand Duke Konstantin Nikolayevich and the head of Poland's Civil Administration Aleksander Wielopolski. Also photographed was the interior of the stately auditorium of the newly-established Main School, known as the Column Hall, in the building of Zoological Cabinet. The next photographs to join the collection did so only in 1908, thanks to a donation from the honorary director of the Museum of Fine Arts, Cyprian Lachnicki. Today, the museum's photography holdings comprise outstanding groups of works amassed by collectors such as Leopold Méyet, Seweryn Smolikowski and Fr. Józef Mrozowski; by artists

such as Aleksander Lesser and Józef Brandt; and by organizations such as the Society for the Encouragement of Fine Arts, the Warsaw Arts Society and the Society for the Protection of Monuments of the Past. Having immeasurable historical and artistic significance, the collection is today regarded by the scholarly and museum communities as one of the foremost repositories of iconographic artefacts from the history of Polish culture in the nineteenth and twentieth centuries.

Since 10 June 2022, for the first time in the history of the NMW, the photography collection is permanently displayed in a dedicated room within the Gallery of 19th Century Art² (figs 1–2). This provides a unique opportunity for reflection on the significance of the new medium of depicting the world in the nineteenth and early twentieth centuries. Several times a year, visitors to the Photography Room can see special photographic exhibitions created on the basis of narratives that focus on the history of the medium and its connections with the fine arts.

The Photography Room was included in a guide on the Gallery of 19th Century Art that was published in 2022. Besides an introduction to the collection, it contained catalogue notes on a selection of 20 photographs from the NMW collection, which will be shown in various iterations of the exhibition.³ A section on the Photography Room was also added to the description of the Gallery of 19th Century



figs 1-2 The Photography Room in the Gallery of 19th Century Art at the National Museum in Warsaw,
first showcase: The Birth of Photography, third showcase: Art Exhibitions in Europe
in the Second Half of the 19th Century
photo Bartosz Bajerski

Art on the NMW website, where visitors can view current as well as past variations of the exhibition and browse promotional materials and online publications.⁴ The unveiling of each successive exhibition is accompanied by an article posted on the Digital NMW platform along with descriptions and visuals of the artefacts provided by the curators responsible for the respective showcases: Anna Masłowska, Danuta Jackiewicz, Katarzyna Mączewska and Magdalena Bajbor. This article covers the first six exhibitions in the Photography Room, which took place between June 2022 and December 2023.

First Showcase: The Birth of Photography (curated by Anna Masłowska)

The inaugural exhibition was dedicated to the infancy of the medium of photography – a revolutionary tool for capturing and viewing lasting images of reality.⁵ The idea behind the exposition was to show the development of this new human creative activity in all of its formal and

thematic splendour; to trace the formation of photography's identity, its struggle for recognition as an artform, and the crystallization of its own formal language. The audience was invited to contemplate the technical mastery behind the oldest photographs and to discover the diverse ways of perceiving and interpreting the world proposed by the pioneers of the new artform.⁶ And although the NMW collection does not include works by artists recognized as the fathers of photography – Louis-Jacques-Mandé Daguerre and William Henry Fox Talbot – the exhibition's aims were met thanks to the inclusion of a precious set of works by other outstanding pioneers of the discipline. The exhibition featured a selection of 43 photographs produced in the first two decades of the medium's existence, that is, in the 1840s and 1850s, by masters from both Poland and elsewhere in Europe. Brought together in the showcase were items representing all of the major pioneering photography techniques – daguerreotypes, calotypes, and prints from wet collodion glass negatives – giving viewers a chance, through direct contact with the originals, to compare



fig. 3 Unknown photographer, Portrait of Two Men Playing Cards, Paris, c.1845 – c.1850, daguerreotype, 1/2 plate, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

objects that are vastly different in technical and aesthetic terms. Visitors got a first-hand demonstration of the 'magic' of daguerreotypes – unique images on metal plates with a special mirror-like surface, characterized by exceptional sharpness and precision of the details.⁷ A display case featured seven daguerreotype portraits produced in various parts of Europe – Paris, Berlin, Warsaw, Bydgoszcz and Saint Petersburg – including some true masterpieces of the genre, such as a portrait of two men playing cards by an unknown French daguerreotypist⁸ (fig. 3) and a portrait of Count Adam Potocki taken and masterfully coloured in the Parisian studio of Alexis Gouin.⁹ Polish daguerreotypes were represented by a portrait of Przemysław, Teresa and Cecylia Potocki taken by Karol Beyer in Warsaw in 1845–1847.¹⁰

Calotypes were represented by four works: a photograph of Marcantonio Raimondi's print *La Cassolette* after Raphael, taken by Benjamin-François-Marie Delessert¹¹ (fig. 4), two plant studies by Giacomo Caneva¹² and a picture of an old tree trunk by an unknown photographer.¹³ These photographic images, printed from paper negatives and exceptionally picturesque in their expression, are far less sharp and detailed than daguerreotypes, but they could be duplicated in any quantity as paper prints.¹⁴

Just slightly more than one decade after the invention of the daguerreotype was announced in 1839, there came another milestone in the history of photography when, in 1851, Englishman Frederick Scott Archer announced the development of a new negative-positive technique known as the wet-collodion process.¹⁵ This method, in which Archer used a glass plate as a substrate, combined the precision and clarity of the daguerreotype with the calotype's potential for making multiple prints. Archer's technique gradually supplanted both the daguerreotype and calotype, going on to dominate the art of photography for several decades. The first showcase in the Photography Room presented 30 original prints produced using this technique.

The works shown in the exhibition were selected to not only juxtapose different techniques but to also illustrate the multitude and variety of subjects addressed by photography



fig. 4 Benjamin-François-Marie Delessert, Louis-Désiré Blanquart-Évrard, Photograph of Marcantonio Raimondi's print *La Cassolette* after Raphael, 1853; leaf from *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi Graveur Bolonais accompagnée de reproductions photographiques de quelques unes de ses Estampes* par M. Benjamin Delessert, book 1, 1853, pub. Goupil & Cie, Paris; D. Colnaghi & Co., London, salt print from paper negative, cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

at the dawn of its existence. This was also intended to foreshadow narratives and motifs explored and more broadly presented in the Photography Room's subsequent showcases. Alongside portraiture, one of the most popular photographic genres, also shown were landscapes, views of natural and urban scenery, studies of nature, images of architecture, pioneering works of photojournalism documenting important historical events, industrial photography, Oriental themes, and reproductions of artwork. On display were works by the most outstanding European artists of the 'golden years' of photography, representing its most

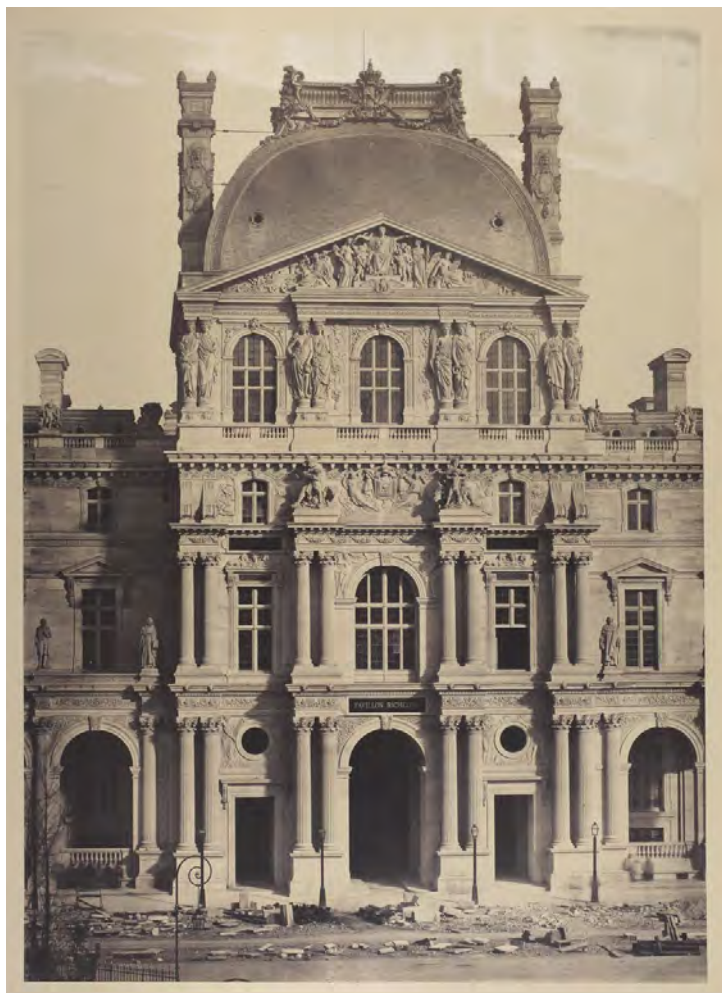


fig. 5 Édouard Denis Baldus, *The Pavillon Richelieu. Paris. Louvre*, 1855, albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw photo National Museum in Warsaw

important centres: France, Italy, Germany and Great Britain. These were works by, amongst others, Gustave Le Gray, the Bisson brothers, Édouard Baldus, the aforementioned Giacomo Caneva, Antonio Perini, Ludwig Belitski, Franz Hanfstaengl and James Robertson. The earliest Polish photography was represented by the works of Karol Beyer and Marcin Olszyński from Warsaw, Abdon Korzon from Vilnius, and Józef Kordysz from Kamianets-Podilskyi (in modern-day Ukraine). Although they made use of the same techniques, these pioneers of photography often presented radically different views of reality. Visitors of the exhibition could observe these individual differences in the treatment of a subject in, for example, architectural views: next to a large-format work by Édouard Baldus, which documents the details of the Louvre building with minute precision¹⁶ (fig. 5), were works of small dimensions – picturesque and impressionistic vedute of Vilnius by Abdon Korzon.¹⁷

The exhibition was intended to also let visitors explore the technical arcana of early photography.¹⁸ It included many ‘rough’ prints that revealed the working method of a typical photographer and the specifics of the technology in use at the time. In this context, a Mediterranean landscape by Gustave Le Gray – his famous negative photomontage¹⁹ – occupied a special place as an example of a sensitive gaze combined with the outstanding technical skills and achievements of the early experimenters. The important issue of colour (or rather the lack thereof) in nineteenth century photography was also emphasized via a display of several hand-coloured daguerreotypes and paper prints.

All of the presented works attested to both the technical proficiency and artistic aspirations of the first photographers. Most of the works can be evaluated not only as documents of the past but as autonomous works of art. Despite being a technological invention, photography was born in the art world and has

belonged to that world from the beginning of its history. The objective of the first showcase of the Photography Room – by no coincidence made part of the museum's Gallery of 19th Century Art – was thus not only to present visually and technically interesting examples of early photography but, above all, to demonstrate photography's strong links with traditional visual arts and to showcase the ongoing dialogue between 'old' art and the new medium, as well as the complexity of their interrelations.²⁰

AM

Second Showcase: Beyer. The Photographer in the Era of Romanticism (curated by Danuta Jackiewicz)

The second exhibition in the Photography Room centred on the figure of Karol Beyer, Poland's first professional photographer, who possessed the Romantic spirit so wonderfully described in Alina Kowalczykova's excellent book *Romantic Warsaw*.²¹ He was committed to

preserving for posterity the memory of Polish cultural life, remnants of national history, the beauty of the native landscape, as well as contemporary sociopolitical events in which he himself was an active participant. The essence of the era of Polish Romanticism, whose end was marked by the January Uprising of 1863, is legibly reflected in the subjects pursued by the artist.

Among Beyer's major works are his albums documenting two monumental exhibitions of art from Polish private collections, presented in Warsaw in 1856 and in Kraków at the turn of 1858 and 1859.²² The photographic preservation of the treasures of old Polish culture was immensely important in the country's period of national subjugation, when the Polish people found themselves under callous foreign rule. The two exhibitions are among the most noteworthy cultural events of the era as they exposed the public to artefacts that kept alive the memory of the country's past. For the Warsaw exhibition, Beyer selected the artworks to be displayed and was involved in the academic



fig. 6 Karol Beyer, Warsaw. Copper-Roof Palace of Prince Józef Poniatowski, from the album: *Views of Warsaw. Vue de Varsovie*, 1858, albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw photo National Museum in Warsaw

fig. 7 Karol Beyer, *Olsztyn near Częstochowa. Fragment of Castle Ruins with a Tower*, 1860, albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw photo National Museum in Warsaw



preparation of the catalogue. For both exhibitions, he photographed the works on display²³ and presented the prints made from glass negatives in specially designed luxurious albums.²⁴ He spent his time in Kraków (which in that period meant a trip abroad to the Austrian Empire) portraying the former capital of Poland. Beyer took photographs of the city in winter, while summertime negatives were taken by Melecjusz Dutkiewicz. When Beyer released an album of 12 albumin prints towards the end of 1859, he promoted it as his own original work.²⁵ In the Photography Room exhibition we showed, for the first time, 11 of the views that the two artists had photographed.²⁶ Missing from the National Museum in Warsaw's collection is one composition with a view of Wawel Castle, which can be found in the collections of the National Museum in Kraków²⁷ and the Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv.²⁸ At the same time of the Kraków album's release, Beyer also promoted an album of 24 photographic views of Warsaw, of which the sole example to have survived in Poland was shown in a display case²⁹ (fig. 6) along with three unique photographs that were not included in the album.³⁰

Much like the painters of the Romantic era, the photographer was attuned to nature and

the beauty of the Polish landscape. In 1860 he documented the vistas of the Prądnik River Valley³¹ and the ruins of the castles in Ojców³² and Pieskowa Skała.³³ Also spawning a series of pictures was Beyer's visit to the Jasna Góra Monastery,³⁴ a place of significance for the Polish people. It was there that he took his first photographs of the monument dedicated to Augustyn Kordecki,³⁵ the prior credited with defending the monastery while it was under siege during the Swedish Invasion of 1655. In the nearby town of Olsztyn (not to be confused with the city of Olsztyn in northern Poland), Beyer photographed the ruins of a castle³⁶ testifying to Poland's tumultuous past (fig. 7). During the exhibition in the Photography Room, a selection from a set of unique landscape prints was presented to the public for the first time in order to draw attention to the Warsaw photographer's achievements as a landscapist of Congress Poland.

As stated earlier, Beyer documented contemporary sociopolitical events that he was actively involved in. He photographed a procession of the relics of St Victor the Martyr, which made its way through the streets of Warsaw on 5 June 1859 en route to the cathedral in Janów Podlaski,³⁷ as well as the Feast of Corpus Christi celebrations in 1861, when Warsaw



fig. 8 Karol Beyer, *Portrait of Jakub Piotrowski (standing, with a copy of 'Gazeta Polska'), Ksawery Szlenkier (left) and Karol Beyer (right), after 29 April 1862*, albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

residents marched to demonstrate their attachment to tradition and their longing for the country's independence.³⁸ Among Beyer's most noteworthy accomplishments is a series of post-mortem portraits of five men shot dead by Russian soldiers during a peaceful patriotic demonstration.³⁹ The lifeless figures are shown in profile, shrouded in white fabric, and four of the torsos are bare, with clearly exposed wounds.⁴⁰ Showing the deceased in such a manner was something very new at the time and caused a stir among the public, as even in the death-obsessed Romantic era there were rules of decorum that applied to portraying the dead. The photographer's innovative and emotive treatment of death makes the portraits of the Fallen Five as moving today as ever, putting them into the canon of the most recognizable Polish photographs.

For his involvement in the patriotic movement, Beyer was arrested for the first time in 1861 and imprisoned at Modlin Fortress. His release is immortalized by a photograph in which he is shown with two fellow inmates:

Ksawery Szlenkier and Jakub Piotrowski.⁴¹ The latter holds a copy of the daily *Gazeta Polska*, dated 29 April 1862, in which a long list of the pardoned was published. On the list were also the surnames of the three friends in the picture (fig. 8). After regaining his freedom, Beyer continued to actively take part in contemporary events. This is why he took a photo of the Warsaw city hall after it was set alight by insurgents of the January Uprising in October 1863.⁴² A few days later, he was arrested again, tried and sentenced to exile in the Russian interior. He would not return to his native Warsaw until mid-1865.

One of Romanticism's main traits was a search for inspiration in the past. The Romantics believed that testimonies of one's own history should be learned, cultivated and preserved for future generations. In this, Beyer has a long list of accomplishments, be they as a photographer or participant in contemporary events, for which he will be remembered as a keeper of national identity.

DJ



fig. 9 Karol Beyer, Henryk Hirszel, *Slavic Antiquities*; sheet 1 in *Exhibition of Antiquities and Art Objects*, 1856, salt paper print from wet collodion glass negative, on cardboard backing with decorative lithographed frame, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

Third Showcase: Art Exhibitions in Europe in the Second Half of the 19th Century (curated by Katarzyna Mączewska)

The third exhibition in the Photography Room offered a photographic journey across a number of art exhibitions held in Europe in the second half of the 19th century (in Warsaw, Kraków, Lviv, Vienna and Paris). Shown were photographs of exhibitions of art, handicrafts and decorative art, art salons and gigantic World's Fairs.

The advent of the new visual medium also made it possible to document such events and venues in the form of photographic albums. The third Photography Room showcase included the two aforementioned albums by Karol Beyer,⁴³ showing vintage artworks from Polish collections that were displayed during monumental exhibitions of antiquities held in the 1850s in Warsaw and Kraków⁴⁴ (fig. 9). Due to high production costs, the albums were published in limited numbers and only a few

copies are known to exist to this day, each of which bears unique individual characteristics. In the 1930s, the NMW acquired one copy of each of these luxury editions. The albums, which could be exhibited with only a single page visible, were accompanied by a selection of individual photographs showing various stages of the preparation of the publications.⁴⁵ Among other items, two interesting lithographic boards from an exhibition of antiquities in Kraków were presented, both of which bear an editorial error in the form of the photographic prints being incorrectly paired with the descriptions.⁴⁶

The exhibition featured photographs of private collections that appeared in past domestic exhibitions, including pictures of the collection amassed by the scholar Zygmunt Gloger, who in 1872 created his own private museum called the 'Museum of Old Polish Things' (also known colloquially as the 'Jeżewo museum', from the town of the same name).⁴⁷ Other photographs showed parts of the collection of Mathias and Maria Bersohn, on display during the Exhibition



fig. 10 Władysław Krajewski, *Display Cases Holding Collections of Porcelain Wares* (property of D. Lesser and F. Gebethner); sheet in *Album of Ancient Art Applied to Industry from an Exhibition Held at the Museum of Industry and Agriculture in Warsaw in 1889*, printed by Władysław Szulc i S-ka (Warsaw, 1883), tab. X, albumen paper print from wet collodion glass negative, on cardboard backing with decorative lithographed frame National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

of Ancient and Modern Art Applied to Industry, which was held in 1889 in Warsaw.⁴⁸ Also selected were pictures from photographic publications accompanying handicrafts exhibitions: the Exhibition of Works of Art Applied to Industry organized in 1881 at the Brühl Palace in Warsaw (fig. 10) and the 1896 Exhibition of Stylish Furniture.⁴⁹ Visual documentation of these exhibitions is today an irreplaceable asset in the study of art collecting in Poland at the turn of the twentieth century, including research on the history of objects that would ultimately end up in public collections. On the individual prints shown in the Photography Room, visitors could identify numerous artefacts that presently reside at the NMW: Roman Szewczykowski's collection of cast metalworks, glass and crystalware previously owned by various collectors, or a china cabinet from the

collection of Antoni Jan Strzałecki, which joined the museum's collection almost a full century after the picture was taken.⁵⁰

As representatives of a novel visual discipline, nineteenth century photographers found their place among the exhibitors of the period's frequent exhibitions of industry and handicrafts. Many people taking up a career in photography found opportunities to show their work at such shows. After winning a medal, prize or honorary diploma, they touted their success in advertisements or on the back of branded lithographed cards (vignettes) onto which prints were pasted. The Photography Room showcase included a photograph by Karol Beyer showing the artistic wares of a factory owned by Karol Minter (Beyer's uncle) from the 1857 Exhibition of Handmade Wares and Agricultural Goods.⁵¹ In section number four of this



fig. 11 Weltausstellung in Wien 1873 / Exposition Universelle de Vienne. 56. Kunsthalle: Centralaal. – Gallery of Fine Arts: Central Hall. Beaux-Arts: Salle Centrale, stereoscopic photography, albumen paper prints from wet collodion glass negatives, National Museum in Warsaw photo National Museum in Warsaw

exhibition, titled 'Fruits of the Arts of Printing, Lithography and Photography', Beyer presented an album of the 1856 Exhibition of Antiquities and Art Objects, which had been created a few months earlier. The photographer was then awarded a category VIII prize (called 'Public Commendation and Conveying Merit in Exhibition Coverage') for, as justified in the contemporary press, 'the dissemination and technical improvement of the photographic art'.⁵²

In addition to the work of Polish photographers such as Karol Beyer, Maksymilian Fajans, Władysław Krajewski, Aleksander Karoli and Edward Trzemeski, the showcase also featured the output of European artists and photographic publishing companies, such as Jean Gillett, Goupil & Cie, and Wiener Photographen-Association. There was also no shortage of photographic documentation of Polish paintings or European sculptures that were shown at the Paris Salon between the 1870s and 1890s or at the Paris World's Fairs in 1889 and 1900. Among albums and individual prints were also examples of stereoscopic photography, which, having been unveiled at the London World's Fair in 1851, found an ideal use in the presentation of exhibitions and art salons. Starting with London's Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, the stereoscope format was used to immortalize nearly all of the

world's fairs that took place in Europe in the second half of the nineteenth century. Visitors to the Photography Room were able to see 12 stereoscopes showing parts of the exhibition of French, German and Italian art from the 1873 World's Fair in Vienna⁵³ (fig. 11).

Photographic documentation made during popular exhibitions and art salons allowed for the immediate dissemination of the works on display at such events. It was also a perfect advertisement for photographers and artists alike, as well as a means for them to reach the masses. Today, it is a tremendous resource in the study of the history of photography, as well as the history of exhibitions, collections, individual disciplines of art, and the work of specific artists.

KM

Fourth Showcase: In the Artist's Studio (curated by Anna Masłowska)

For the next Photography Room exhibition, we invited visitors to an exclusive visit of the studios of painters and sculptors from the mid nineteenth to early twentieth century. These are places that have always had an aura of mystery and wonder. Inaccessible to the average art



fig. 12 Unknown photographer, *Sculpture Studio of Pius Weloński (1849–1931) on Via Margutta in Rome*, 1890s (before 1897), albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

enthusiast, they fascinated the imagination as magical places of creation.

A particular interest in artists' studios developed in the second half of the nineteenth century.⁵⁴ The flourishing art market created a yearning for consumers to get close to not only the artworks themselves but to their creators as well. This yearning was satisfied by artists opening their studios to the public. Those who could not physically visit these fascinating places found succour in comprehensive descriptions of artists' working environs, which were published in popular magazines. The modern visual medium of photography became a vital tool in marketing practices aimed at bringing the artist and the public together by offering studio access.⁵⁵ It was readily used by the artists themselves as a way to build an image and promote their work. For the public, it generated a feeling of being part of the artist's

intimate world, of being present during the mystery of creation. As one could see in the exhibition, this feeling was an illusion; most studio photographs in public circulation, despite their ostensible intimacy, were carefully directed, staged images. It was the artist who decided what they wanted to reveal to the public and how, so as to craft a public image befitting their personal temperament and career vision. With deliberate rearrangements done for the photography shoot, artists' studios turned into salons or galleries, holding and displaying their occupant's output. Very often, photographs served as something of a portfolio showcasing the artist's best work. Serving such a purpose were some of the photographs on display in the Photography Room, such as those showing the studios of the sculptors Bolesław Syrewicz,⁵⁶ Pius Weloński⁵⁷ (fig. 12) and Wiktor Brodzki,⁵⁸ or of the painters Pantaleon Szyndler⁵⁹ and

Wincenty Wodzinowski.⁶⁰ These are tidy spaces in which we find none of the creative chaos typically associated with the painter's or sculptor's occupation. Shots portraying a master in the act of creating, surrounded by their works – such as those from the studio of Cyprian Godebski in Carrara⁶¹ or of Janina Broniewska with a model in Paris⁶² – are no less contrived.

Photographs of a more casual, private nature were typically not meant for circulation. Rather, they were personal mementoes of things like meetings with friends. Several such photographs were shown in the exhibition, including a group portrait in the Roman studio of Antoni Madeyski,⁶³ a view of Jacek Malczewski's studio at the estate of Karol Lanckoroński in Rozdil (modern-day Ukraine)⁶⁴ and a photograph of Konrad Krzyżanowski with his students on Christmas Eve in 1904

in Warsaw.⁶⁵ Of great interest to visitors of the exhibition was a series of more than ten photographs of the painting of the Racławice Panorama,⁶⁶ which combined both of the aforementioned types of representations of the artist's studio: official and private. The painters working on the battle scene, which was to be shown at the Lviv General National Exhibition in 1894, were headed by Jan Styka and Wojciech Kossak. They were documented in their working environment, in poses specially arranged for the lens, as well as in more natural situations, as if spotted by the photographer.⁶⁷

Images of studios in art schools comprised a distinct category of photographs that presented spaces of creative activity. Among them are shots of teachers and students during class (for example, Jan Ciagliński at the drawing school in St Petersburg),⁶⁸ as well as

fig. 13 Unknown photographer (Kazimierz Alchimowicz?), *Female Students in the Painting Studio of Kazimierz Alchimowicz in Warsaw, c.1895*, photographic print, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 14 Unknown photographer, *A Model Posing for a Painting* by Kazimierz Alchimowicz, Munich (?), 1870s, albumen print from wet collodion glass negative, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

images of unoccupied rooms filled with teaching aids used in the students' education. These photographs made it possible to observe the different standards of the period's schools by comparing their interior furnishings and locations. Quite a sizeable portion of the exhibition was devoted to the subject of women's artistic education. Included was a set of photographs of female art students in the Warsaw studio of Kazimierz Alchimowicz (fig. 13) and in Bronisława Maria Wiesiołowska's School of Painting for Women, also in Warsaw.⁶⁹

The concept of the fourth showcase in the Photography Room also entailed showing not only how photography was used in artists' studios as a means of promotion and self-representation in the second half of the nineteenth century, but also as a tool in the creative process itself.⁷⁰ Among other things, photographs of models were used in this way, as they eliminated the need to work with a live model and replaced time-consuming sketches. Initially, due to technical limitations, photographic preparatory studies were made on commission in photographers' professional studios. The painter would participate in the session as the director, posing the models and composing the shots according to his artistic vision. Two sets of this type of studio photograph were shown in the exhibition: prints from the estate of Kazimierz Alchimowicz, shot during his time in Munich in the second half of the 1870s⁷¹ (fig. 14) and images of models posing for Ludwik Wiesiołowski's *Almoners in Rome* from 1883, likely taken in the acclaimed Roman studio of Michele Mang.⁷² Advancements in photographic technology coming in the 1880s made photography accessible to amateurs, among them artists. Many of them started to take pictures themselves, capturing motifs from nature in addition to models posing in their studios. In the exhibition, visitors could see how these pictures differed, in terms of technique and aesthetics, from the works produced earlier in



professional studios by examining a set of photographs showing figures posing for a series of illustrations for the book *Pan Tadeusz*. These images were taken around 1898 in Alchimowicz's studio, most likely by the painter himself.⁷³ Visitors to the Photography Room had a rare opportunity to admire these intimate aspects of the creative process; in the nineteenth century, studio photographs, much like preparatory sketches, were considered private materials, not meant for public consumption. Thus, the public of the time did not have the opportunity to look so deeply into artists' work spaces.

The main idea of the exhibition was to emphasize the new medium's multidimensionality in relation to other art disciplines. It showed how photography, which itself became a new autonomous artform, was also used for the benefit of other disciplines as a tool of promotion, documentation and support in the creative process.

AM



fig. 15 Justin Kozłowski, *Port Said. The English and Swedish Fleets' Ceremonial Welcome of the Ships of the French Empress Eugenie and Austro-Hungarian Emperor Franz Joseph, Arriving for the Grand Opening of the Suez Canal, 16 November 1869*, albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

Fifth Showcase: Industrial Photography (curated by Magdalena Bajbor and Anna Masłowska)

The fifth incarnation of the Photography Room exhibition focused on industrial photography, the motifs of which appeared with the very birth of the medium. Photographs showed the changing human environment at a time of intense progress brought about by the Industrial Revolution. Many photographers were intrigued and excited by the new motifs that emerged. They documented both industrial architecture and feats of modern engineering in the urban landscape, as well as the irreversible transformation of the natural environment. In the exhibition, we presented photographs of bridges and viaducts, factories and workshops, a train station, steel and gasworks, an open-pit coal mine and a river dam.

One exceptional series is made up of six positives produced by the Polish expatriate Justin Kozłowski, showing the construction of

the Suez Canal.⁷⁴ The photographs come from an album documenting the development of this massive investment.⁷⁵ Though none of them show the industrial structures close up, they are an important example of the period's celebration of new civilizational achievements. The Suez Canal was undoubtedly a global success of such calibre; dug between 1859–1869, it became one of the world's most vital waterways. On 16 November 1869, Justin Kozłowski was one of the few photographers to immortalize the English and Swedish fleets' official greeting of the ships of French Empress Eugenie and Austro-Hungarian Emperor Franz Joseph arriving for the canal's opening ceremony at Port Said (fig. 15). These photographs were used by the parties involved in the venture to build prestige by, for example, publishing images in popular press or producing albums that would be given out to political and economic decision-makers. To the contemporary viewer, they have immense documentary value.

In the exhibition, we showed a selection of photographs from series showing the

construction of two of Warsaw's bridges on the Vistula River: the Kierbedź Bridge⁷⁶ and the Poniatowski Bridge.⁷⁷ The creator of all but one of the photographs selected from the first series was Karol Beyer, who between 1860–1863 systematically documented the successive stages of construction of the Kierbedź Bridge.⁷⁸ In doing so, he created the first photographic documentation of a large industrial project in Congress Poland. The bridge had enormous strategic significance for the partitioning power in control of this part of Poland, the Russian Empire, as the bridge was the first permanent crossing over the Vistula.⁷⁹ The original concept envisioned the bridge as a rail link between two of the city's train stations: Saint Petersburg Station and Vienna Station. Ultimately, due to the high cost of the original plan, the bridge was completed as solely a road bridge, with tracks for a horse-drawn tram.⁸⁰ The framing in the pictures placed a strong emphasis on the aesthetic aspect of the composition. In contrast, the extensive documentation of the construction of the Poniatowski Bridge, built 40 years later, in the early twentieth century, consists of images focused more on the structure itself and on immortalizing the process of its emergence. The photographs from this series come from the collection of one of the staffers of the bridge construction office, an engineer by the name of Józef B. Ćwikiel, and were taken by different photographers, as is evident in the approaches to capturing the views.

As the industrialization process rolled on, building catastrophes, accidents and fires were inevitable. On 7 March 1867, Konrad Brandel produced a series of photographs documenting the destruction caused by a fire that broke out in the Warsaw-Vienna Railway workshops located on Chmielna Street in Warsaw.⁸¹ In the exhibited photos from this series, we see an early indication of the journalistic knack possessed by the photographer, who would later find fame as an outstanding chronicler of everyday life in the capital. Much of his output made its way into the illustrated press in the form of woodcuts. Those that were a documentation of alarming events became something of an attempt to accustom readers to the horror of catastrophe.



fig. 16 Konrad Brandel, *Warsaw-Vienna Railway Workshops on Chmielna Street in Warsaw after a Fire*, 7 March 1867, albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

New motifs in the visual space provoked people to change the way they saw reality. Artists began to find beauty in industrial architecture and works of engineering. Industrial photography not only brought modern subjects into visual circulation but also set in motion the development of a new formal language. Such a novel perspective comes through while contemplating the interlacing gridwork of the Kierbedź Bridge, the structure of the scaffolding on the Warsaw-Terespol Railway station in the Praga district of Warsaw,⁸² photographed by Maksymilian Fajans, or the same photographer's picture of the criss-crossing wooden platforms in the Cieszkowski open-pit coal mine in Dąbrowa Górnicza.⁸³ Photographers created modern visual compositions with an often unexpected or unusual framing. In the exhibition, we presented a picture showing the base of a Kierbedź Bridge pillar seen from overhead and a tight shot filled with a fragment

fig. 17 Unknown photographer,
Interior of the Steelworks
(Warsaw Steel Factory) on
Szwedzka Street in the District
of Praga, 1880s, albumen
print from wet collodion
glass negative, cardboard,
National Museum in Warsaw
photo National Museum
in Warsaw



of a steel structure in the workshops of the Warsaw-Vienna Railway (fig. 16).

Visitors to the exhibition could also take a look inside several Warsaw factories from the 1870s and 1880s. This was made possible by pictures showing in detail the telegraphic instrument construction workshop in the Telegraph Factory on Marszałkowska Street, taken by Konrad Brandel,⁸⁴ and by photographs taken by an unknown photographer showing the halls of the Warsaw Steel Factory on Szwedzka Street in the district of Praga⁸⁵ (fig. 17).

The visual 'like-mindedness' of the period's photographers is demonstrated by a juxtaposition of images made at about the same time but in different parts of the world: shots of a bridge in Tczew, Poland, taken by Karol Beyer and Eduard Flottwell,⁸⁶ and of a dam on the Nile by James Robertson and Felice Beato.⁸⁷

The exhibition highlighted an interesting industrial theme running through nineteenth century photography. The eye-catching images have enormous historical value today, but they also possess great aesthetic qualities. These shots were produced with great precision and attention to composition; we were able to trace the various ways photographers' looked at the changing world around them.

MB

Sixth Showcase: The Photographic Tableau⁸⁸ as a Nineteenth Century Social Medium (curated by Danuta Jackiewicz)

This incarnation of the exhibition focused on the tableau, a type of memento photograph that first started to become popular in the 1860s. In Poland, they were called 'occasional groups with a vignette' or simply 'photographic groups'.⁸⁹ They were produced on commission for professional bodies, active social groups, private individuals or on the initiative of reputable photography studios.

The original tableau was a decorative drawing in watercolour or ink made on a large-format sheet of cardboard, on which empty spaces were left for pasting photographic prints. Each composition of this kind had two creators: an illustrator and a photographer. A prominent place in the exhibition was given to two highly prized originals. In 1870 a tableau was produced to commemorate the construction of a new town hall in Warsaw. It was signed by the sculptor Leon Myszkowski, who had created a vignette with images of the building's facade and stately interiors, as well as 'a situational plan of the building'.⁹⁰ The drawing was filled with 62 portraits, taken in different

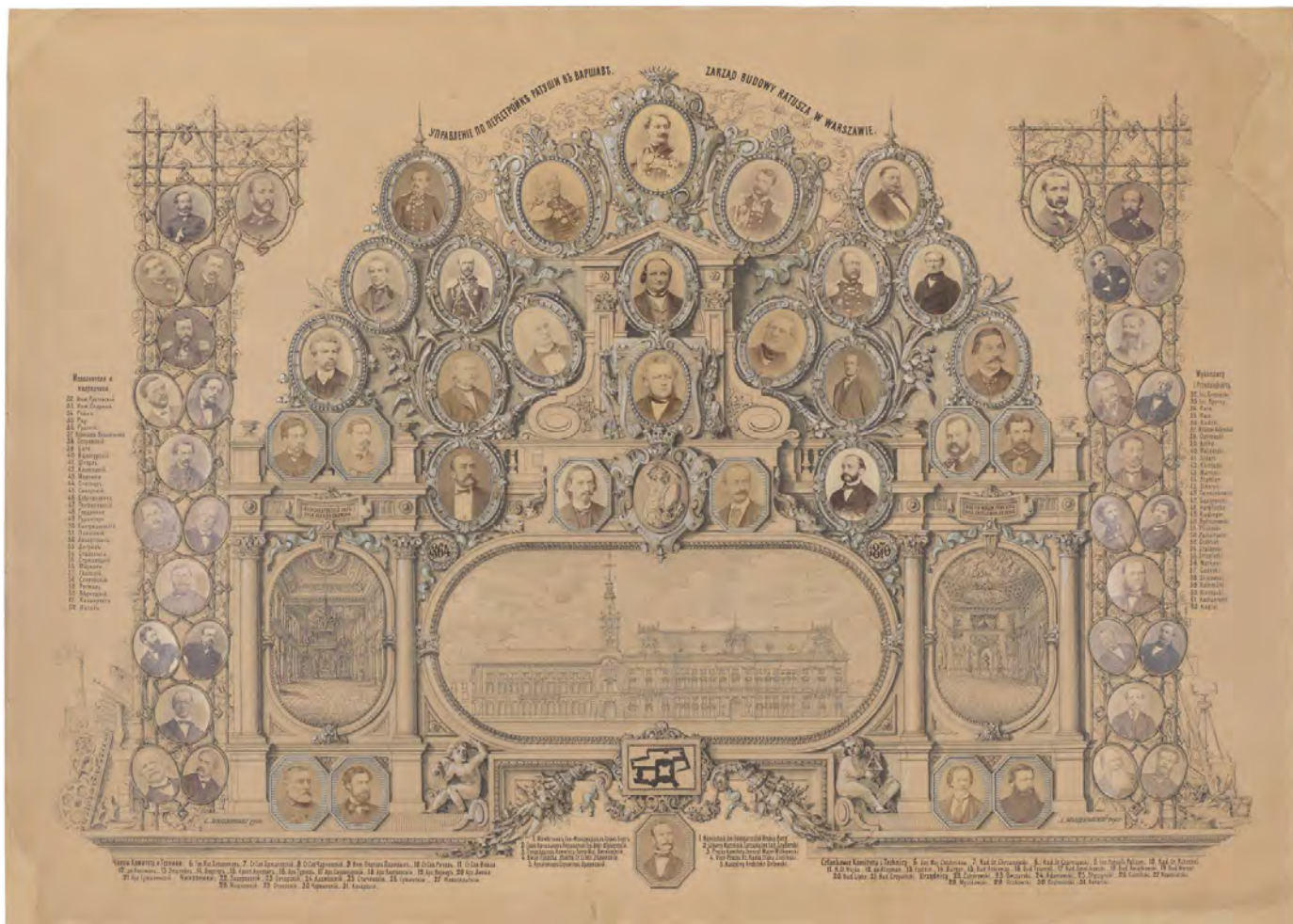


fig. 18 Leon Myszkowski, Warsaw Town Hall Construction Board. Committee Members and Technicians. Contractors and Entrepreneurs, 1864–1870, 1870, collage (quill, albumen paper) on Bristol board, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

photography studios, as is evident from the appearance of the individual prints (fig. 18). The original was to be reproduced by the photographer Michał Trzebiecki, which may suggest he had been one of the photographers responsible for the portraits.⁹¹ The second original tableau presented in the exhibition was given in 1906 to Aleksander Rajchman, the founder and first director of the Warsaw Philharmonic.⁹² The piece, signed by the photographer Leonard Kowalski, was ordered and paid for by the orchestra's musicians.⁹³

Original tableaux were gifted to individuals while reproductions made on glass negatives were printed on photographic paper in any quantity necessary. These prints were given to people whose portraits appeared in the tableau as well as sold to the general public. The exhibition featured 32 photographic tableaux from

Warsaw studios and one from a Kraków studio.⁹⁴ The oldest work made with the technique described above was produced by the studio of Karol Beyer in November 1859 as a name-day greetings card for Marcin Olszyński.⁹⁵ Beyer also produced portraits of artists and journalists from the Warsaw 'bohemian painters' milieu, while Henryk Pillati adorned the composition with humorously drawn decorations. Some years later, the photographer Konrad Brandel became a practitioner of the 'photographic group with a vignette' while collaborating with the painter Wojciech Gerson. The pair of esteemed artists first produced in this form a photographic calendar for the year 1866.⁹⁶ They then went on to immortalize many cultural events in the following years. Among the most interesting are: a memento of the painter Henryk Siemiradzki's stay in Warsaw in

1877⁹⁷ and an homage dedicated to the Kraków historian Ambroży Grabowski from the Warsaw intelligentsia in 1867⁹⁸ (fig. 19). Both works of exceptional iconographic value attest to the importance of the 'social medium' of the time in building interpersonal bonds that transcended even the political boundaries imposed by the country's partitions.

The most popular tableaux proved to be of groups of students and teachers⁹⁹ as well as of students with professorial staff. Highly prized among these artefacts are items related to the Real Gymnasium in Warsaw (1841–1862),¹⁰⁰ the Warsaw Main School (1862–1869)¹⁰¹ and the Imperial University of Warsaw (1870–1915).¹⁰² Similar collective portraits were also commissioned by various professional groups. For example, 32 employees of the

Department of Forestry of the former Revenue and Treasury Commission, dissolved in 1869, commemorated their 'colleague group' when their time working together came to an end.¹⁰³ Office workers of the Polish Bank, in turn, immortalized the last teams of ten national branches just before the Polish institution was transformed into a branch of the Russian State Bank in 1885.¹⁰⁴ Tableaux were commissioned to honour the achievements of Polish people in, for example, the country's industrialization, such as a composition dedicated to the history of the private Warsaw-Terespol Railway and its founder Leopold Kronenberg, produced in 1891, when the railway's shares were bought out by the Russian government.¹⁰⁵ There was also no shortage of photographic 'groups with a vignette' promoting Polish science and

fig. 19 Wojciech Gerson, Konrad Brandel, *To Ambroży Grabowski in Honour of His 60th Anniversary as an Author, and 70th as a Bookseller, from his Friends and Colleagues on 31 December 1867, 1867*, albumen print from wet collodion glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw





fig. 20 *Fotografia Artystyczna*, formerly Kostka and Mulert, *To Our Colleagues in Honour of 25 Years of Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego i Literatury 1866–1890*, 1890, photographic print from glass negative, cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

culture, especially artists of the theatre, opera and ballet.

The popularity of tableaux persisted for the entire second half of the nineteenth century. In addition to costly compositions created jointly by illustrators and photographers, also made were works in which photographs were arranged on solid backgrounds without ornamental drawings (fig. 20). The original form of such works consisted of images produced using the positive photomontage technique.¹⁰⁶ Issued and widely distributed in such a form were tableaux depicting current events from 1861–1864, like the case of the Five Fallen from 27 February 1861 or the January Uprising. The typical format resembled a calling card, easy to keep and comfortable to carry, and played a key

propagandic role as the first mass media to effectively reproduce prohibited content.

In the second half of the nineteenth century, photographic tableaux were a phenomenon akin to today's social media. They communicated topical content via images, text and commentary, and facilitated interactive dialogue between social groups that created the message and their audience.

DJ

Changing periodically several times a year, the exhibitions of the Photography Room provide an opportunity for regular meetings with members of the public interested in the museum's collection of nineteenth and twentieth century photography. Since the Photography Room's

inauguration, it has welcomed a regular stream of high school students, undergraduates, scholarly groups, museologists, educators, photography historians, photographers and enthusiasts of old photographic techniques. Meetings taking place in the Photography Room have also become a fixed element of a number of post-secondary education courses related to photography.¹⁰⁷

In collaboration with the NMW Education Department, the Photography Room hosts curatorial and educational tours, as well as lectures, workshops and museum classes. One example would be a workshop organized for teachers in 2023, in which attendees met with the curators of the industrial photography exhibition. The participants then completed a cyanotype

workshop conducted by educator Zuzanna Szor in the NMW courtyard.¹⁰⁸ Each participant had the chance to create an image in the cyanotype technique using natural objects that they found in their surroundings.¹⁰⁹ Since the Photography Room's inception, its exhibitions have also enjoyed interest from volunteers.¹¹⁰ In addition to cyclical curatorial meetings at the exhibitions, volunteers have been involved in activities such as promoting the Photography Room through posts on the museum's blog 'Muzeariat'.¹¹¹ At the time of this article's publication, the Photography Room will have opened yet another round, the 12th, of the many planned individual exhibitions showcasing the rich assortment of old photographs in the collection of the National Museum in Warsaw.

Translated by Szymon Włoch

NOTES

- ¹ For more on the collection's history, see *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii*, eds Danuta Jackiewicz, Anna Masłowska, exh. cat., National Museum in Warsaw (Warsaw, 2009); and an overview of the collection at: <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/zbiory-studyjne/zbiory-ikonograficzne-i-fotograficzne-muzeum-fotografii/> [retrieved: 30 Dec. 2023]. Items from the collection are successively added to the Digital NMW website. As of December 2024, 29,745 images and item descriptions have been made available online.
- ² We owe the idea of establishing the Photography Room as part of the Gallery of 19th Century Art to the then curator of the Pre-1914 Polish Painting Collection, Dr hab. Agnieszka Rosales Rodríguez.
- ³ Magdalena Bajbor et al., 'Sala 106. Gabinet Fotografii', in *Galeria Sztuki XIX Wieku. Przewodnik*, ed. Ewa Mücke-Broniarek, NMW (Warsaw, 2022), pp. 140–165.
- ⁴ See <https://www.mnw.art.pl/o-muzeum/galer/galeria-sztuki-xix-wieku/gabinet-fotografii/> [retrieved: 30 Dec. 2023].
- ⁵ Roger Watson, Helen Rappaport, *Capturing the Light. The Birth of Photography. A True Story of Genius and Rivalry* (New York, 2013).
- ⁶ National Museum in Warsaw, 4 July 2022, *Photography Room | The Birth of Photography* <https://www.youtube.com/watch?v=pwDtAcqcaao> [retrieved: 26 Mar. 2024].
- ⁷ M. Susan Barger, William B. White, *The Daguerreotype. Nineteenth-Century Technology and Modern Science* (London, 2000); Wanda Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog* (Wrocław, 1989).
- ⁸ Unknown photographer, Paris (?), *Portrait of Two Men Playing Cards*, c.1845 – c.1850, inv. no. DI 60876 MNW. See the catalogue note for the object authored by Anna Masłowska in *111 arcydzieł Muzeum Narodowego w Warszawie*, ed. Dorota Folga-Januszewska, exh. cat., National Museum in Warsaw (Warsaw, 2000), pp. 146–147. Since practically all of the photographs discussed in the article come from the National Museum in Warsaw collection, we abstain from stating the owner in each instance.
- ⁹ Alexis Louis Charles Arthur Gouin, *Portrait of Adam Józef Potocki (1822–1872)*, 1850, inv. no. Min.993 MNW. See the catalogue note for the object authored by Anna Masłowska in *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, pp. 142–143.
- ¹⁰ Karol Beyer, *Portrait of Przemysław (1805–1847) and Teresa, née Sapieha (1811–1895), Potocki with Cecylia Potocka (1822–1893)*, 1845–1847, inv. no. DI 104542 MNW.
- ¹¹ Benjamin-François-Marie Delessert, Louis-Désiré Blanquart-Évrard, *Photograph of Marcantonio Raimondi's Print 'La Cassolette' after Raphael*, 1853, inv. no. DI 68135/8 MNW.
- ¹² Giacomo Caneva, *Plant Studies*, c.1850–1853, inv. no. DI 128561 MNW, DI 132911 MNW.
- ¹³ Unknown photographer, France (?), *Tree Trunk*, 1850s, inv. no. DI 134774 MNW.
- ¹⁴ Lee Ann Daffner, 'Calotype and Talbotype', in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy, vol. 1 (New York, 2008), pp. 239–242.
- ¹⁵ Bryan Clark Green, 'Wet Collodion Negative', in *Encyclopedia...*, vol. 2, pp. 1485–1486.
- ¹⁶ Édouard Denis Baldus, *Paris. Louvre. Richelieu Pavilion*, 1855, inv. no. DI 65195 MNW.
- ¹⁷ Abdon Korzon, *Trakai. Castle Ruins*, 1860, inv. no. DI 19017 MNW; Abdon Korzon, *Vilnius. Castle Hill, Bekes Hill and Three-Crosses Hill*, 1860–1861, inv. no. DI 37891 MNW.
- ¹⁸ National Museum in Warsaw, 7 Sep. 2022, *Photography Room | Ambrotypes* <https://www.youtube.com/watch?v=YRbNGIvj2fc> [retrieved: 26 Mar. 2024].
- ¹⁹ Gustave Le Gray, *Mediterranean Sea, Sète*, 1857, inv. no. DI 82084 MNW. See also the note on the object authored by Danuta Jackiewicz in the guide *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, p. 147.
- ²⁰ For more on this, see, i.a., Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839–1914* (Paris, 2012).
- ²¹ See Alina Kowalczykova, *Warszawa romantyczna* (Warsaw, 1987).

- ²² Shown in the exhibition were three cards from: *Album of Photographic Exhibitions of Antiquities and Historical Art Organized by the C.K. Scientific Society in Krakow 1858 and 1859*: Tab. XX. *Weaponry and Armour. From the Collection of Count Tytus Działyński in Kórnik*, inv. no. DI 20709 MNW; Tab. XIX. *Weaponry and Armour. From the Collection of Count Tytus Działyński in Kórnik*, inv. no. DI 20710 MNW; Tab. XLVI. *Sculptures. Sculpted Keystones Showing Coats of Arms and Fantastical Objects. Property of Mr Edward Stehlik*, inv. no. DI 20711 MNW.
- ²³ Beyer successfully adopted the use of glass negatives made with the wet collodion technique, known since 1851 and widely used for the following 30 years.
- ²⁴ Danuta Jackiewicz, 'U źródeł fotografii jako narzędzia nowoczesnej humanistyki. Praktyka Karola Beyera', in *Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku*, ed. Małgorzata Biernacka, vol. 1: *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, eds Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka (Warsaw, 2016), pp. 35–58.
- ²⁵ Karol Beyer, 'Wiadomości o fotografiach mających wartość historyczną albo artystyczną wykonanych w zakładzie Karola Beyera w Warszawie', *Gazeta Warszawska*, no. 330 (1859), p. 6.
- ²⁶ Karol Beyer, *Views of Kraków*, 1858, inv. nos DI 41152 MNW, DI 41153 MNW, DI 41155 MNW, DI 41157 MNW, DI 41158 MNW, DI 41215 MNW, DI 42941/2 MNW, DI 41215 MNW. Karol Beyer and Melecjusz Dutkiewicz, *Views of Kraków*, 1859, inv. nos DI 41161 MNW, DI 41162 MNW, DI 41214 MNW.
- ²⁷ National Museum in Kraków, inv. no. MNK XX-f-14278.
- ²⁸ See Anna Bednarek, 'Nie tylko Kriegerowie. Fotografowie Krakowa i jego zabytków w XIX wieku', *Krzysztofor*, no. 37 (2019), p. 156.
- ²⁹ *Album sztuczny: Widoki Warszawy. Vue de Varsovie*, inv. no. DI 105371/1–24 MNW.
- ³⁰ Karol Beyer, *Warsaw: Gerlach Hotel*, inv. no. DI 37117 MNW; *The Royal Castle from the Pancer Viaduct*, inv. no. DI 41119 MNW; *The Royal Castle from the Right Bank of the Vistula, from the Premises of the Factory of Jan Rolbiecki*, inv. no. DI 41120 MNW.
- ³¹ Karol Beyer, *Ojców. View of the Castle Ruins in the Prądnik Valley*, inv. no. DI 41204 MNW.
- ³² Karol Beyer, *Ojców. View of the Castle Tower from the North*, inv. no. DI 41207 MNW, DI 41208 MNW.
- ³³ Karol Beyer, *Pieskowa Skała. Castle*, inv. no. DI 41206 MNW.
- ³⁴ Karol Beyer, *Częstochowa. Jasna Góra Monastery*, inv. no. DI 41173 MNW.
- ³⁵ Karol Beyer, *Częstochowa. Fr Augustyn Kordecki Monument*, inv. no. DI 41216/2 MNW, DI 41216/3 MNW.
- ³⁶ Karol Beyer, *Olsztyn near Częstochowa. Castle Ruins Detail*, inv. no. DI 41164 MNW.
- ³⁷ Karol Beyer, *Warsaw. Relic Procession...*, inv. no. DI 36690 MNW.
- ³⁸ Karol Beyer, *Warsaw. Corpus Christi Procession on Krakowskie Przedmieście Street*, inv. nos 36319–36321 MNW, DI 36324 MNW. See Danuta Jackiewicz, *Karol Beyer 1818–1877* (Warsaw, 2012). *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw. Tableau: Resurgam*, inv. no. DI 105510 MNW.
- ³⁹ The fifth man, a student, was not photographed at the Europejski Hotel. His remains were taken to his parents' home, and his post-mortem portrait was taken according to traditional decorum.
- ⁴⁰ Inv. no. DI 82795/1 MNW.
- ⁴¹ Inv. no. DI 37137 MNW.
- ⁴² For more on the circumstances surrounding the album's creation, see Jackiewicz, 'U źródeł fotografii...', pp. 35–58.
- ⁴³ Karol Beyer, Henryk Hirszel, *Album of Photographs of the Exhibition of Antiquities and Art Objects in Warsaw. 1856* inv. no. DI 74515/1–30 MNW; Karol Beyer, Wojciech Gerson, Henryk Hirszel, *Photographic Album of the Exhibition of Antiquities and Historical Art Organized by the C.K. Scientific Society in Kraków 1858 and 1859*, inv. no. DI 133304/1–75 MNW. See lengthier description at <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/57> [retrieved: 30 Dec. 2023].
- ⁴⁴ Karol Beyer, photographs produced for the publication: *Photographic Album of the Exhibition of Antiquities and Historical Art Organized by the C.K. Scientific Society in*

- Krakow 1858 and 1859, folio no. XIV (inv. no. DI 98979 MNW), no. XXXV (inv. no. DI 98996 MNW), no. LIV (inv. no. DI 99009 MNW), no. XLIX (inv. no. DI 99007 MNW).
- ⁴⁶ Karol Beyer, Henryk Hirszel, *Exhibition of Antiquities and Historical Art in Kraków. 1858. 1859.: Folio LXVII [LXXI]. Engraving Art Artefacts*, print of a copperplate engraving showing Anna Katarzyna Konstancja [erroneously identified as Anna Jagiellonka] and *Folio LXXI [LXVII]. Engraving Art Artefacts*, print of a copperplate engraving showing Anna Jagiellonka [erroneously identified as Anna Katarzyna Konstancja], 1858–1859, inv. no. DI 20707–DI 20708 MNW.
- ⁴⁷ Unknown photographer, *Antiquities from the Jeżewo Museum of Z. Gloger*, before 1883, inv. no. DI 115487 MNW, see lengthier description at <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/31118> [retrieved: 30 Dec. 2023].
- ⁴⁸ Unknown photographer, *The Collection of Mathias and Maria Bersohn at the 'Exhibition of Ancient and Modern Art Applied to Industry', held at the Museum of Industry and Agriculture in Warsaw in 1889 – interior detail with a display of a collection of artistic handicraft objects*, inv. no. DI 57060 MNW, see lengthier description at <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/15065> [retrieved: 30 December 2023].
- ⁴⁹ Władysław Krajewski, Władysław Szulc and Co., photographs from the album *Exhibition of Works of Art Applied to Industry Organized by the Museum of Industry and Agriculture* at the Brühl Palace in Warsaw in 1881, folios VIII, X, XIX and LXVIII (inv. nos DI 67072/8 MNW, DI 67072/10 MNW, DI 67072/19 MNW, DI 67072/68 MNW), see lengthier description at <https://cyfrowe.mnw.art.pl>. Aleksander Karoli (?), photographs from the album *Exhibition of Stylish Furniture* in Warsaw held in 1896 in the then building of the Museum of Handicrafts and Applied Art, inv. nos DI 67118/1 MNW, DI 67118/5 MNW, DI 67118/7 MNW, DI 67118/14 MNW.
- ⁵⁰ On the history of the china cabinet, see the video *Neorokokowa serwantka z wystawy „umeblowań stylowych” z 1896 roku*: <https://www.youtube.com/watch?v=nCpn5Tbk3a8> [retrieved: 22 Dec. 2023].
- ⁵¹ Karol Beyer, *Art Objects from the Precious Metals and Bronze Wares Factory of Karol Minter at the Exhibition of Handmade Wares and Agricultural Goods, held at the Namiestnikowski Palace in Warsaw in 1857*, inv. no. DI 29514 MNW; see lengthier description at <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/76028> [retrieved: 30 Dec. 2023].
- ⁵² *Kurier Warszawski*, no. 203 (1858), p. 1085. See also Jackiewicz, 'U źródeł fotografii...', pp. 35–58.
- ⁵³ Wiener Photographen-Association, *Wystawa Powszechna w Wiedniu 1873. Galeria Sztuki: Francja*, issues from series 26, 27 and 56, 58, 96, 99; *Galeria Sztuki: Niemcy*, issues from series 65, 176; *Galeria Sztuki: Włochy*, issue from series 255, inv. no. DI 112896 MNW–DI 112904 MNW; see Katarzyna Mączewska, 'Wiener Photographen-Association, Wystawa Światowa w Wiedniu 1873. Galeria Sztuki: Francja', *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, pp. 151–152.
- ⁵⁴ See Agnieszka Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (Warsaw, 2015).
- ⁵⁵ See Dominique de Font-Réaulx, *Dans l'atelier*, exh. cat., Musée d'Orsay (Paris, 2005).
- ⁵⁶ Unknown photographer, *Bolesław Syrewicz (1835–1899), sculptor, in His Studio in the Royal Castle in Warsaw*, 1876, inv. no. DI 55522 MNW.
- ⁵⁷ Unknown photographer, *The Studio of Sculptor Pius Weloński (1849–1931) on Via Margutta in Rome*, 1890s (before 1897), inv. no. DI 122293 MNW.
- ⁵⁸ Unknown photographer, *The Studio of Sculptor Wiktor Brodzki (1826–1904) on Corso Vittorio Emanuele in Rome*, 1880 (or earlier), inv. nos DI 40508 MNW, DI 80215 MNW.
- ⁵⁹ Stanisław Bogacki, *The Studio of Painter Pantaleon Szyndler (1846–1905) on Aleje Jerozolimskie Street in Warsaw*, c. 1902–1905, inv. no. DI 37270 MNW.
- ⁶⁰ Unknown photographer, *Painter Wincenty Wodzinowski (1866–1940) in His Studio in Swoszowice near Kraków*, 1905, inv. no. DI 35090–DI 35091 MNW.
- ⁶¹ Unknown photographer, *The Studio of Sculptor Cyprian Godebski (1835–1909)*

- in Carrara – artist working on the Adam Mickiewicz Monument for Warsaw, 1898, inv. no. DI 80205 MNW.
- ⁶² Pierre Choumoff, *Janina Broniewska (1886–1947) in Her Studio in Paris, with a model posing for a sculpture portrait*, c.1914, inv. no. DI 101321 MNW. See the catalogue note on the object authored by Anna Masłowska in *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, pp. 164–165.
- ⁶³ Unknown photographer, *Antoni Madeyski (1862–1939) [centre, standing] in His Studio on Via Flaminia in Rome with Friends, Including Sculptor Wiktor Brodzki (1826–1904)*, 12 April 1903, inv. no. DI 128932 MNW.
- ⁶⁴ Edward Trzemeski, *Jacek Malczewski (1854–1929) at the Easel in Front of His Studio at the Estate of Karol Lanckoroński in Rozdil*, c.1886, inv. no. DI 98821 MNW. See Magdalena Bajbor, 'Edward Trzemeski, Rozdół. Jacek Malczewski przy sztaludze przed swoją pracownią w majątku Karola Lanckorońskiego', in *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, pp. 156–157.
- ⁶⁵ Unknown photographer, *Christmas Eve. Prof. Konrad Krzyżanowski with Students of the School of Fine Arts, in a Studio on Zgoda Street in Warsaw*, 1904, inv. no. DI 96511/1 MNW.
- ⁶⁶ Sara Herczyńska, 'Kossak Cooking Dinner. A Conversation with Anna Masłowska', *dwutygodnik.com*, no. 6 (2023), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10725-kossak-gotuje-obiad.html> [retrieved: 26 Mar. 2024].
- ⁶⁷ Unknown photographer, pub.: Hamel and Feigl, Lviv, *Jan Styka, Wojciech Kossak, Tadeusz Popiel, Ludwigo Boller, Zygmunt Rozwadowski, Włodzimierz Tetmajer, Michał Sozański, Teodor Axentowicz and Wincenty Wodzinowski Working on the Panoramic Painting 'Battle of Racławice' in the Rotunda in Stryjski Park in Lviv*, 1893/1894, inv. nos DI 132966, DI 132967, DI 132971, DI 132973, DI 132979–980, DI 132983, DI 132985–989 MNW.
- ⁶⁸ Karl Karlovich Bulla, *Drawing Class in the Studio of Jan Ciągliński (1858–1913) at the Drawing School of the Imperial Society for the Encouragement of Fine Arts (?) in St Petersburg*, c.1910, inv. no. DI 54579/3 MNW.
- ⁶⁹ Kazimierz Alchimowicz (?), *Female Students in the Painting Studio of Kazimierz Alchimowicz in Warsaw*, c.1895, inv. no. DI 69359/74–75 MNW; unknown photographer, *Female Students in an Architectural Drawing Course at Bronisława M. Wiesiołowska's School of Painting for Women in Warsaw*, c.1900, inv. no. DI 97293 MNW.
- ⁷⁰ Anna Masłowska, 'Malarz i fotografia. O obecności nowego medium w warsztacie twórczym malarza w II połowie XIX wieku', in *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, eds Ewa Doleżyńska-Sewerniak, Ryszard Mączyński, vol. 1 (Toruń, 2020), pp. 229–244. *Wokół Zagadnień Warsztatu Artysty*.
- ⁷¹ Unknown photographer, Munich (?), *Models Posing for Paintings by Kazimierz Alchimowicz (1840–1916)*, 1870s, inv. no. DI 68123/108–110, 112 MNW.
- ⁷² Michele Mang (?), Rome, *Models Posing for Ludwik Wiesiołowski's (1854–1892) 1883 Painting 'Almoners in Rome'*, 1881–1883, inv. nos DI 97432–DI 97435, DI 97438–DI 97439 MNW.
- ⁷³ Kazimierz Alchimowicz (?), *Models in the Studio of Kazimierz Alchimowicz in Warsaw, Posing for Cartoons for 'Pan Tadeusz' by Adam Mickiewicz*, c.1898, inv. nos DI 68123/60, 61, 83, 85 MNW.
- ⁷⁴ Justin Kozłowski, *Construction of the Suez Canal*, 1869, inv. no. DI 133589–DI 133594 MNW.
- ⁷⁵ The album *Canal Maritime de Suez. Photographies d'Après Nature par J. Kozłowski* with 32 prints resides in the Bibliothèque nationale de France, inv. no. BnF, VF-560-PET FOL; a folder with seven prints can be found in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, inv. nos Fid o690dd, 1-7 POR MAG.
- ⁷⁶ Karol Beyer, *Construction of the Kierbedź Bridge on the Vistula in Warsaw*, 1860–1864, inv. nos DI 37191 MNW, DI 37194–DI 37196 MNW, DI 37198 MNW, DI 37199 MNW, DI 41815 MNW, DI 67504 MNW.
- ⁷⁷ *Construction of the Prince Józef Poniatowski Bridge on the Vistula in Warsaw*. Photographic documentation from the collection of engineer Józef B. Ćwikiel

- (1868–1960), staff member of the bridge construction office, 1905–1909, inv. nos DI 41805 MNW, DI 41813 MNW, DI 74541 MNW, DI 74547 MNW, DI 74565 MNW, DI 74588 MNW, DI 74593 MNW, DI 74596 MNW, DI 74602 MNW, DI 74608 MNW, DI 74637 MNW, DI 74643 MNW, DI 74669 MNW, DI 74673 MNW, DI 74677 MNW, DI 74689 MNW, DI 74690–1 MNW, DI 74694 MNW, DI 74707/2 MNW, DI 74724 MNW, DI 74726 MNW, DI 74782 MNW, DI 74784 MNW.
- ⁷⁸ Inv. no. DI 37194 MNW. The photograph showing the installation of the steel spans of the Kierbedź Bridge on the Vistula River in Warsaw on 5 February 1864 was taken by a photographer from the Karol Beyer Photography Studio, because Beyer himself was exiled to the town of Novokhoporski in inner Russia.
- ⁷⁹ Earlier, pontoon bridges were built, which had to be dismantled when the water level rose too high or when the ice became too thick. It was not uncommon for such bridges to incur severe damage when they were not dismantled in time, see Bolesław Chwaściński, *Mosty na Wiśle i ich budowniczy* (Warsaw, 1997), p. 82.
- ⁸⁰ Ibid., p. 88.
- ⁸¹ Konrad Brandel, *Warsaw-Vienna Railway Workshops on Chmielna Street in Warsaw after a Fire*, 7 March 1867, inv. nos DI 36145 MNW, DI 36147 MNW, DI 36152–DI 36155 MNW, DI 36988 MNW. Magdalena Bajbor, 'Konrad Brandel, Warszawa. Warsztaty Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej po pożarze, 7 marca 1867', in *Galeria Sztuki XIX Wieku...*, pp. 149–150.
- ⁸² Maksymilian Fajans, *Construction of the Warsaw-Terespol Railway Station in the District of Praga*, 1866, inv. no. DI 37211 MNW.
- ⁸³ Maksymilian Fajans, *The 'Cieszkowski' Open-Pit Coal Mine in Dąbrowa Górnicza – View from the East*, 1864, inv. no. DI 81999/52 MNW.
- ⁸⁴ Konrad Brandel, *Factory of Telegraphs, Scales, and Iron, as well as Steel and Copper Wares on Marszałkowska Street in Warsaw. Telegraphic Instrument Construction Workshop*, 1873, inv. nos DI 36989 MNW, DI 36991 MNW.
- ⁸⁵ Unknown photographer, *Interior of the Steelworks (Warsaw Steel Factory) on Szwedzka Street in the District of Praga*, 1880s, inv. no. DI 20435–6 MNW.
- ⁸⁶ Karol Beyer, Eduard Flottwell, *Railway Bridge on the Vistula near Tczew*, 1860, inv. no. DI 41190 MNW.
- ⁸⁷ James Robertson, Felice Beato, *Le Pont de Barrage* [Dam on the Nile Delta], 1856, inv. no. DI 122109 MNW.
- ⁸⁸ The fashion for memento group pictures composed of individual portrait photographs has survived to this day, practiced mainly in school settings. In Poland, the foreign-language term *tableau* (pl. *tableaux*) has even been Polonized to 'tablo', as can be seen online.
- ⁸⁹ *Kurier Codzienny*, no. 150 (1867), p. 6; *Kurier Warszawski*, no. 92 (1868), p. 3.
- ⁹⁰ [unknown author, untitled] *Kurier Codzienny*, no. 80 (1870), p. 4. Leon Myszkowski, *The Town Hall Construction Board in Warsaw, 1864–1870*, National Museum in Warsaw, inv. no. DI 67666 MNW.
- ⁹¹ The portrait of architect Józef Orłowski was likely made in Trzebiecki's studio. Signed print in the MNW collection, inv. no. DI 91264/1 MNW.
- ⁹² *Artistic Photograph by Leonard Kowalski in Warsaw, For Director A. Rajchman, Steadfast Head of the Warsaw Philharmonic Orchestra*, inv. no. DI 128444 MNW.
- ⁹³ Not all of the spaces for pasting portraits were occupied.
- ⁹⁴ Two works signed by the photographer Awit Szubert and illustrator Walery Elias Radzikowski are dedicated to the heroes of the January Uprising: inv. nos DI 127720 MNW, DI 127721 MNW.
- ⁹⁵ Karol Beyer, *Marcinie!!!*, inv. no. DI 96453 MNW.
- ⁹⁶ Inv. no. DI 98855 MNW. On Konrad Brandel's calendars, see Krystyna Lejko, *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku* (Warsaw, 2009).
- ⁹⁷ The tableau was produced on the initiative of the photographer: 'Mr Konrad Brandel, owner of a photography studio on Nowy

- Świat Street, has endeavoured to create a group showing the master's Warsaw admirers, to be given to him as a memento on his anniversary. All persons who wish to be included in the group are requested to submit their cards to be copied no later than one week from today'. See [unknown author], 'Henryk Siemiradzki', *Kurier Warszawski*, no. 100 (1877), p. 3. Konrad Brandel, Wojciech Gerson, *To Henryk Siemiradzki. From Warsaw*, inv. no. DI 81981/14 MNW.
- ⁹⁸ Konrad Brandel, Wojciech Gerson, *To Ambroży Grabowski in Honour of His 60th Anniversary as an Author, and 70th as a Bookseller, from his Friends*, inv. no. DI 105522 MNW. See [unknown author], 'S.p. Konrad Brandel', *Kurier Warszawski*, no. 305 (1920), p. 4.
- ⁹⁹ Unknown photographer, *To Our Beloved Professor, from His Students*, inv. no. DI 96295/1 MNW, Maksymilian Fajans, *Grade 7 Students, Middle School No. 2*, inv. no. DI 96295/2 MNW. Both tableaux contain portraits of the future outstanding painter Józef Chełmoński as a pupil.
- ¹⁰⁰ Karoli Pusch, *After Twenty-Five Years*, inv. no. DI 43519 MNW. See Danuta Jackiewicz, *Uniwersytet Warszawski i fotografia 1839–1921. Ludzie, miejsca, wydarzenia / University of Warsaw and Photography 1839–1921. People, Places, Events* (Warsaw, 2016), pp. 258–261.
- ¹⁰¹ Karol Beyer, *To Our First Chancellor, from the Professors of the Main School, 19 March 1867*, inv. no. DI 81981/5 MNW. See Jackiewicz, *Uniwersytet Warszawski...*, pp. 194–205.
- ¹⁰² Many school class tableaux were made by the lithographer and photographer Maksymilian Fajans, who outfitted them with vignettes of his own design: *Students of the Faculty of Law, Course IV, 1872*, National Museum in Warsaw, inv. no. DI 81999/9 MNW.
- ¹⁰³ Michał Trzebiecki, *Tableau with Portraits of 32 Department of Forestry Civil Servants, 1869*, inv. no. DI 57026 MNW. J. K., [untitled], *Kurier Warszawski*, no. 147 (1869), p. 3.
- ¹⁰⁴ Kostka and Mulert, *Last Team of the Polish Bank in 1885.*, inv. no. DI 81981/11 MNW.
- ¹⁰⁵ Karoli and Pusch, *25 Years of the Warsaw-Terespol Railway 1866–1891*, inv. no. DI 57485 MNW. [unknown author], 'Jubileusz kolei', *Słowo*, no. 263 (1891), p. 2.
- ¹⁰⁶ Fotografia Artystyczna, formerly Kostka and Mulert, *To Our Colleagues in Honour of 25 Years of Przegląd Tygodniowy 1866–1890*, inv. no. DI 81968/8 MNW.
- ¹⁰⁷ Postgraduate studies at the Polish Academy of Sciences' Institute of Art, specialization Photography: history, art, practice.
- ¹⁰⁸ A second workshop based on the same plan was conducted by the educator Rita Twardziak.
- ¹⁰⁹ For information on events, see the NMW website and social media.
- ¹¹⁰ For more on volunteering at the NMW, see <https://www.mnw.art.pl/projekty/wolontariat/> [retrieved: 22 Dec. 2023].
- ¹¹¹ An article on the sixth exhibition was authored by Anna Łoś; <https://wolontariat.mnw.art.pl/2023/11/fotograficzne-tableau-tablo-jako-medium-spolesnoscowe-xix-wieku-kolejna-odslona-gabinetu-fotografii/> [retrieved: 30 Dec. 2023].

REFERENCES

- Bajbor Magdalena, Masłowska Anna, *Fotografia industrialna, V odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Digital National Museum in Warsaw, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/eseje/522> [retrieved: 21 June 2023].
- Beyer Karol, *Album of Photographic Exhibitions of Antiquities and Historical Art Organized by the C.K. Scientific Society in Kraków 1858 and 1859*, National Museum in Warsaw, inv. no. DI 133304/1-75 MNW.
- Beyer Karol, *Album of the Exhibition of Antiquities and Objects of Art in Warsaw for the Benefit of the St Mary's Shelter on Krakowskie Przedmieście Street*, 1856, National Museum in Warsaw, inv. no. DI 74515/1-30 MNW.
- Beyer Karol, *Views of Warsaw. Vue de Varsovie*, 1858–1859, National Museum in Warsaw, inv. no. DI 105371/1-24 MNW.
- Galeria Sztuki XIX Wieku. Przewodnik*, National Museum in Warsaw, academic editing Ewa Micke-Broniarek (Warsaw, 2022).
- Jackiewicz Danuta, Beyer. *Fotograf w epoce romantyzmu, II odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Digital National Museum in Warsaw, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/367> [retrieved: 15 Sept. 2022].
- Jackiewicz Danuta, *Fotograficzne TABLEAU/TABLO jako medium społecznościowe XIX wieku, VI odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Digital National Museum in Warsaw, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/eseje/524> [retrieved: 27 Sept. 2023].
- Jackiewicz Danuta, *Gabinet Fotografii Muzeum Narodowego w Warszawie*, Digital National Museum in Warsaw, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/352> [retrieved: 9 June 2022].
- Jackiewicz Danuta, *Karol Beyer 1818–1877* (Warsaw, 2012). *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw*.
- Jackiewicz Danuta, *Konrad Brandel 1838–1920* (Warsaw, 2015). *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw*.
- Jackiewicz Danuta, *Maksymilian Fajans 1825–1890* (Warsaw, 2014). *Fotografowie Warszawy / Photographers of Warsaw*.
- Jackiewicz Danuta, 'U źródeł fotografii jako narzędzia nowoczesnej humanistyki. Praktyka Karola Beyera', in *Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku*, ed. Małgorzata Biernacka, vol. 1, *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, eds Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka (Warsaw, 2016), pp. 35–58.
- Karoli Aleksander [?], *Exhibition of Stylish Furniture in Warsaw 1896* album, National Museum in Warsaw, inv. no. DI 67118/1-19 MNW.
- Krajewski Władysław, *Exhibition of Art Applied in Industry Organized by the Museum of Industry and Agriculture in Warsaw in 1881 r.*, Warsaw 1883, National Museum in Warsaw, inv. no. DI 67072/1-101 MNW.
- Lejko Krystyna, *Kalendarze fotograficzne z zakładu Konrada Brandla. Obraz życia Warszawy w latach 60. XIX wieku* (Warsaw, 2009).
- Masłowska Anna, 'Malarz i fotografia. O obecności nowego medium w warsztacie twórczym malarza w II połowie XIX wieku', in *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, eds Ewa Doleżyńska-Sewerniak, Ryszard Mączyński, vol. 1 (Toruń, 2020), pp. 229–244.
- Masłowska Anna, *Narodziny fotografii. I odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Digital National Museum in Warsaw, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/354> [retrieved: 9 June 2022].
- Masłowska Anna, *W atelier artysty. IV odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Digital National Museum in Warsaw, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/eseje/386> [retrieved: 27 Mar. 2023].

Maćzewska Katarzyna, *Wystawy sztuki w Europie w drugiej połowie XIX wieku. III odsłona Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku*, Digital National Museum in Warsaw, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/381> [retrieved: 14 Dec. 2022].

Mossakowska Wanda, *Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog* (Wrocław, 1989).

Visions of the Industrial Age, 1830–1914. Modernity and the Anxiety of Representation in Europe, eds Minsoo Kang, Amy Woodson-Boulton (London, 2008).

Watson Roger, Helen Rappaport, *Capturing the Light. The Birth of Photography, a True Story of Genius and Rivalry* (New York, 2013).

Magdalena Bajbor is an art historian, exhibition curator, and author of publications on the history of photography. She is a graduate of the University of Warsaw's Institute of Art History and of the Association of Polish Art Photographers' Photography Studies programme. She currently works as a senior assistant in the Collection of Photography and Iconography at the National Museum in Warsaw, specializing in nineteenth and twentieth century photography history. Among her research interests is photojournalism and its nineteenth century genesis. She has curated the exhibitions *Dawne neony Warszawy. Fotografie reporterów tygodnika „Świat”* [Warsaw's old neons. Photographs by reporters of Świat weekly] (2005, NMW) and *Jerzy Kosiński. Fotografie* [Jerzy Kosiński. Photographs] (2006, NMW; 2007, Łódź City Museum). She was a co-curator of the exhibition *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie* [Light-sensitive. Photography collections at the National Museum in Warsaw] (2009) and co-author of the accompanying publication. She is a member of the team that runs the Photography Room in the Gallery of 19th Century Art at the National Museum in Warsaw.

Danuta Jackiewicz holds an art history degree from the University of Warsaw. After completing her studies, she began working at the National Museum in Warsaw. From 1995–2019 and 2020–2022, she was a curator of the museum's Iconographic and Photographic Collection. From 2000–2010, she taught photography history at the University of Warsaw Institute of Art History's part-time studies programme. Currently, she works as a caretaker of the Collection of Photography and Iconography. Her research interests centre around knowledge on photography with particular emphasis on its significance as a new medium in cultural history. She has authored articles and books promoting the NMW's photography collection. She curated the 1990 exhibition *Sztuka fotografii: portret, pejzaż, reportaż w fotografii polskiej XIX wieku* [The art of photography: portraits, landscapes and photojournalism in nineteenth century Polish photography], and co-curated the exhibitions *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie* [Light-sensitive. Photography collections at the National Museum in Warsaw] (2009) and *Cztery razy ŚWIAT. Konstanty Jarochowski, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch, Władysław Sławny – fotoreporterzy tygodnika ilustrowanego „Świat” (1951–1969)* [Four for ŚWIAT: Konstanty Jarochowski, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch, Władysław Sławny – Press Photographers of the Illustrated Weekly Świat (1951–1969)] (2013), having also co-authored the accompanying publications. She is a member of the team that runs the Photography Room in the Gallery of 19th Century Art at the National Museum in Warsaw.

Anna Maślowska is an art historian and curator of the Collection of Photography and Iconography at the National Museum in Warsaw. She specializes in nineteenth and twentieth century photography history, with particular interest in the role of the medium of photography as a tool in artistic technique, and in photography's connections with traditional artforms. She has authored publications on photography history and the history of the NMW, including *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862–2002* [Chronicle of Exhibitions at the National Museum in Warsaw 1862–2002] (vols 1–3). She has co-curated exhibitions and co-authored publications accompanying them: *Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie* [Light-sensitive. Photography collections at the National Museum in Warsaw] (2009) and *Cztery razy ŚWIAT. Konstanty Jarochoński, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch, Władysław Sławny – fotoreporterzy tygodnika ilustrowanego „Świat” (1951–1969)* [Four for ŚWIAT: Konstanty Jarochoński, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch, Władysław Sławny – Press Photographers of the Illustrated Weekly Świat (1951–1969)] (2013). She is a member of the team that runs the Photography Room in the Gallery of 19th Century Art at the National Museum in Warsaw.

Katarzyna Mączewska is an art historian, museum worker and art inventory specialist. She is a caretaker and curator of the Collection of Photography and Iconography at the National Museum in Warsaw. She studies the artistic contexts of artefacts in the eastern lands of the old Polish-Lithuanian Commonwealth and has authored a series of monographs and other works on objects in these territories. She is a two-time recipient of a Ministry of Culture and National Heritage scholarship. She curated the exhibition *Bronisław Krystall. Testament* [Bronisław Krystall. Bequest] (2015–2016, NMW) and an exhibition on photographs of Venice in the NMW Gallery of Old Art, section *City for Export: Venice* (2021, 2023). She is also a co-creator of the concept for the academic conference 'Polish Museum Donors. History and the Present' ['Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność'] (2018, NMW, Royal Castle in Warsaw). In addition to being an academic editor, she has authored numerous academic and popular articles and lectured on Polish photography history and Polish photography in public collections (including at the Polish Academy of Sciences' Institute of Art). Among her research interests are issues related to Polish collections and visual archives, photographic documentation, Polish cultural artefact protection and botanical iconography in European collections at the turn of the twentieth century. She is a member of the team that runs the Photography Room in the Gallery of 19th Century Art at the National Museum in Warsaw.

Twórca i miasto: paryskie adresy Józefa Chełmońskiego i ich znaczenie

Wojciech Głowacki

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-7870-4740](https://orcid.org/0000-0002-7870-4740)

ABSTRAKT

Artykuł Wojciecha Głowackiego analizuje życie Józefa Chełmońskiego w Paryżu (1876–1888), koncentrując się na miejscach jego zamieszkania i pracy. Dzięki kwerendom w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN, archiwum Musée d'Orsay, bibliotece Institut national d'histoire de l'art w Paryżu oraz Getty Research Institute w Los Angeles autor odtworzył geograficzno-społeczny kontekst twórczości malarza. Wykorzystano metody analizy źródeł archiwalnych, katalogów Salonów, wspomnień i korespondencji. Chełmoński zmieniał miejsca zamieszkania kilkakrotnie. Wybór lokalizacji jego mieszkań wskazywał na chęć manifestowania sukcesu oraz późniejsze próby adaptacji do zmieniających się warunków. W początkowych latach mieszkał i pracował przy 11 boulevard de Clichy, 54 avenue Bosquet, 1 avenue Duquesne i 17 avenue de la Motte-Picquet. Ostatnie paryskie adresy to 110 boulevard Malesherbes i 4 place de Wagram. Pracownie malarza znajdowały się przy 5 rue Bizet, 11 impasse du Maine i 41 rue Verniquet. Autor kwestionuje mit patriotycznych motywacji powrotu Chełmońskiego do Polski, wskazując na materialne i społeczne uwarunkowania tej decyzji. Wykorzystuje bogaty materiał do odtworzenia przepraw Chełmońskiego w Paryżu, wskazania ich przyczyn i naświetlenia szerszego kontekstu funkcjonowania polskiego artysty na rynku sztuki. Pozwala to na lepsze zrozumienie wyborów malarza związanych z własną twórczością, ambicjami i autopromocją w międzynarodowym środowisku artystów Paryża ostatniej ćwierci XIX wieku.

SŁOWA KLUCZOWE

Józef Chełmoński (1849–1914), Paryż, pracownie artystów, socjologia sztuki, malarstwo polskie, malarstwo XIX wieku, realizm, rynek sztuki

Twórca i miasto: paryskie adresy Józefa Chełmońskiego i ich znaczenie

Wojciech Głowacki

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-7870-4740](https://orcid.org/0000-0002-7870-4740)

Józef Chełmoński jest jednym z najbardziej znanych polskich malarzy, a jego życie i twórczość doczekały się licznych opracowań¹. W badaniach nad kulturą XIX i XX wieku coraz bardziej zyskuje na znaczeniu perspektywa biograficzna, która pozwala naświetlić pomijane do tej pory konteksty powstawania dzieł sztuki². Przyjrzenie się paryskiemu etapowi życia Chełmońskiego w optyce tego nurtu badawczego przynosi interesujące rezultaty, tym ciekawsze, że okres ten urósł do rangi legendy. W niniejszym artykule przedstawiam efekty poszukiwań archiwalnych, możliwych dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na prace badawcze do wystawy monograficznej Józefa Chełmońskiego, zorganizowanej w latach 2024–2025 we współpracy trzech placówek – Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz Muzeum Narodowego w Krakowie. Przeprowadziłem kwerendy w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, archiwum Musée d'Orsay i bibliotece Institut national d'histoire de l'art w Paryżu oraz Getty Research Institute w Los Angeles. Ponieważ w licznych studiach o Chełmońskim brak rekonstrukcji geograficzno-społecznych uwarunkowań jego życia we Francji moim zamysłem było uzupełnienie tej podstawowej luki poprzez zebranie informacji

o miejscach, w których Chełmoński mieszkał i tworzył w Paryżu w latach 1876–1888.

W pierwszej połowie swojego pobytu we Francji, gdy na dorocznych Salonach pokazywał m.in. *Sprawę u wójta* (1873, MNW), *Przed karczmą* (1877, MNW, [il. 1](#)), *Wspomnienie z podróży po Ukrainie* (1877, kolekcja prywatna), *Targ na konie w Bałcie* (1879, MNW), *Sannę* (1879, Muzeum Śląskie w Katowicach) i monumentalną *Czwórkę* (1881, MNK), Chełmoński był u szczytu popularności, co przekładało się również na sukces finansowy³. Warto w tym miejscu podkreślić, że lokalizacja i wystrój mieszkania oraz pracowni były istotnymi wyróżnikami statusu społecznego budującymi pozycję aktorów świata sztuki. Spojrzenie na adresy Chełmońskiego w Paryżu i prześledzenie jego przeprowadzek pozwala zwrócić uwagę na pomijane często w badaniach nad sztuką zależności między sukcesem artystycznym-wystawowym a statusem społeczno-majątkowym twórcy.

Podczas dwunastu lat spędzonych nad Sekwaną malarz kilkakrotnie zmieniał i atelier, i mieszkanie ([il. 2](#)). Nie dysponujemy fotografiami tych wnętrz, ale w kontekście analizy kariery artysty same ich lokalizacje są istotnymi źródłami informacji. Publikacja wizerunku pracowni była w drugiej połowie XIX wieku przyjętym zwyczajem, jednak Chełmońskiemu nie



il. 1 Józef Chełmoński, *Przed karczmą*, 1877, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

zależało na uwiecznieniu ich i wykorzystaniu do reklamowania swojej sztuki⁴. Wiele atelier malarzy tego czasu miało zachwycać odwiedzających je znajomych, koneserów i potencjalnych klientów bogatym i zaskakującym wystrojem, czyniąc z wizyty w pracowni swoisty spektakl. Najwyraźniej Chełmoński traktował swoją przestrzeń pracy utylitarnie i nie nadawał jej charakteru reprezentacyjnego. W przeciwieństwie do wielu współczesnych mu artystów nie dokumentował również życia rodziny ani sprzedaży swoich dzieł⁵. Powszechną wśród malarzy paryskich praktyką było podawanie swego adresu w roczniku *Didot-Bottin*⁶ lub w pismach fachowych. Chełmoński z tych możliwości autopromocji nie korzystał, choć z pewnością był ich świadomy. Być może nie wiemy o wszystkich paryskich mieszkaniach i pracowniach Chełmońskiego, nie zawsze możliwe jest też precyzyjne osadzenie przeprowadzek na osi czasu. Informacje na temat tych miejsc pochodzą głównie z katalogów Salonów, wspomnień i korespondencji. Niekiedy nie mamy pewności, czy pod danym adresem artysta mieszkał, czy pracował.

Pierwsze mieszkania i pracownia

Po przyjeździe do Francji w końcu 1875 roku Chełmoński korzystał razem z Wacławem Szymanowskim i Henrykiem Piątkowskim z gościny

Cypriana i Matyldy Godebskich w podparyskim Neuilly-sur-Seine, przy boulevard Eugène pod numerem 51⁷. Pomoc polsko-francuskiego rzeźbiarza i późniejszego wpływowego krytyka sztuki miała kluczowe znaczenie dla decyzji Chełmońskiego o opuszczeniu Warszawy. Od połowy października 1876 roku wynajmował atelier przy 11 boulevard de Clichy⁸. W tym rejonie 9. dzielnicy Paryża na zachód od place Pigalle (gdzie funkcjonował jeden z „targów modeli” dla artystów)⁹, mieszkali wtedy lub pracowali inni malarze. W najbliższym otoczeniu domu Chełmońskiego byli to m.in. Edgar Degas, Jean-Léon Gérôme, Paul Gauguin, Paul Merwart, Claude Monet i Gustave Moreau¹⁰. Z pewnością nieprzypadkowo niecałe pół kilometra dzieliło Chełmońskiego od siedziby firmy Goupil & Cie przy 9 rue Chaptal¹¹ (il. 3). Przedsiębiorstwo to było głównym odbiorcą obrazów Polaka od czasu jego pierwszego sukcesu na tutejszym rynku sztuki podczas Salonu 1876 do połowy 1881 roku, gdy sprzedaż obrazów Chełmońskiego przejęła firma Arnold & Tripp. W katalogu Salonu 1878 roku przy nazwisku malarza nie figuruje adres prywatny, tylko ten należący do jego patrona¹². W ten sposób podkreślono relację handlową łączącą twórcę z marszandem i wskazano miejsce, w którym można było zakupić obrazy Chełmońskiego podczas dłuższej nieobecności malarza w Paryżu. W połowie drogi z boulevard de Clichy

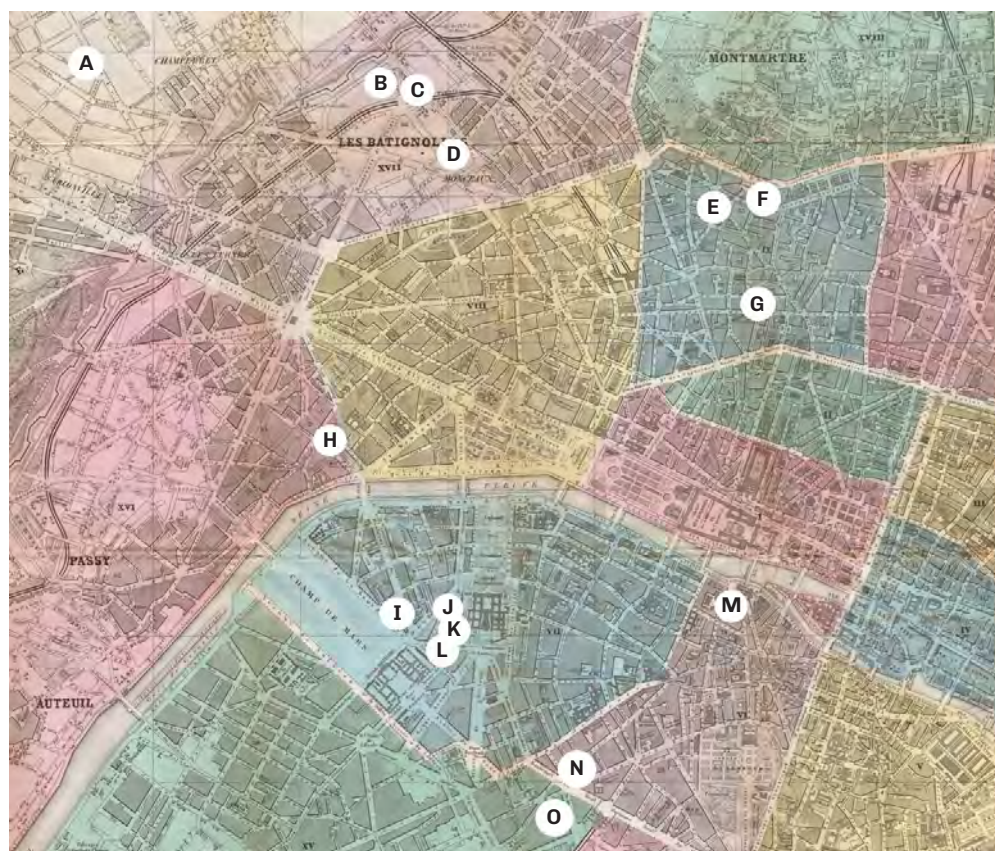
na południe w kierunku Palais Royal, znajduje się rue Laffitte, centrum życia artystycznego dekady 1870–1880¹³. Działali tu m.in. marszandzi Durand-Ruel, Francis i Georges Petit oraz reprezentujące Chełmońskiego galerie Goupil i Arnold & Tripp (il. 4)¹⁴. Funkcjonował tu także główny ośrodek aukcyjny miasta – Hôtel Drouot.

Co najmniej od maja 1877 roku artysta dysponował własną pracownią przy 5 rue Bizet¹⁵, położoną w 16. dzielnicy, na prawym brzegu Sekwany. Jego sąsiadem był tu malarz Albert Aublet¹⁶. Żona Chełmońskiego, Maria z Szymanowskich, odwiedziła atelier po raz pierwszy 20 września 1878 roku, gdy przyjechała do Paryża po podróży poślubnej¹⁷. Jej wspomnienia z wizyty w skromnej, brudnej przestrzeni odpowiadają opisom pracowni artysty w Hotelu Europejskim¹⁸ i w Kukłówce – niereprezentacyjnych, umeblowanych przypadkowymi sprzętami, pozbawionych kosztownych rekwizytów spotykanych w atelier artystów tego czasu. Chełmoński trzymał przy rue Bizet charty, króliki i konie, gdy były mu potrzebne jako modele do obrazów¹⁹. Nie był jedynym użytkownikiem

pracowni – pozwalał w niej malować swemu przyjacielowi Antoniemu Piotrowskiemu²⁰. Wojciech Kossak wspominał po latach: „[n]ie było w niej [pracowni] literalnie nic, oprócz paru sztalug, żelaznego piecyka i grzejących się przy nim dwóch polskich chartów wilczarzy”²¹. Opisy wnętrza atelier malarza, pozbawionego teatralno-salonowego charakteru, wskazują, że raczej nie przyjmował w nim klientów, poza swymi marszandami.

Na lewym brzegu Sekwany

Mieszkanie męża, które Maria Chełmońska zobaczyła po przyjeździe do Francji, zapamiętała jako „kobiece”. Dodawała, że niestety znalazła w nim „żałosne resztki pozostałe po kawalerskich wizytach i bibach”²². Młoda mężatka najpewniej zorientowała się, że Chełmoński przed ich ślubem mieszkał tu z inną kobietą. O Sancie, Włoszce, która przyjechała z Chełmońskim do Paryża i mieszkała z nim, pisał Wojciech Kossak po dwudziestu latach od śmierci artysty w tekście wspomnieniowym o dość wulgarnym



- A 51 boulevard Eugène, Neuilly-sur-Seine
- B 41 rue Verniquet
- C 4 place de Wagram
- D 110 boulevard Malesherbes
- E 9 rue Chaptal
- F 11 boulevard de Clichy
- G 8 rue Saint-Georges
- H 5 rue Bizet
- I 54 avenue Bosquet
- J 17 avenue de la Motte-Piquet
- K boulevard de La Tour-Maubourg
- L 1 avenue Duquesne
- M 10 rue des Beaux Arts
- N boulevard du Maine
- O 11 impasse du Maine

il. 2 Plan Paryża z zaznaczonymi lokalizacjami mieszkań i pracowni Chełmońskiego oraz galerii jego marszandów oprac. Wojciech Głowacki na podstawie: Alexandre Vuillemin (kartograf), E. George (rytownik), *Nouveau plan de Paris divisé en vingt arrondissements*, Librairie de L. Hachette & Cie, Paris 1870

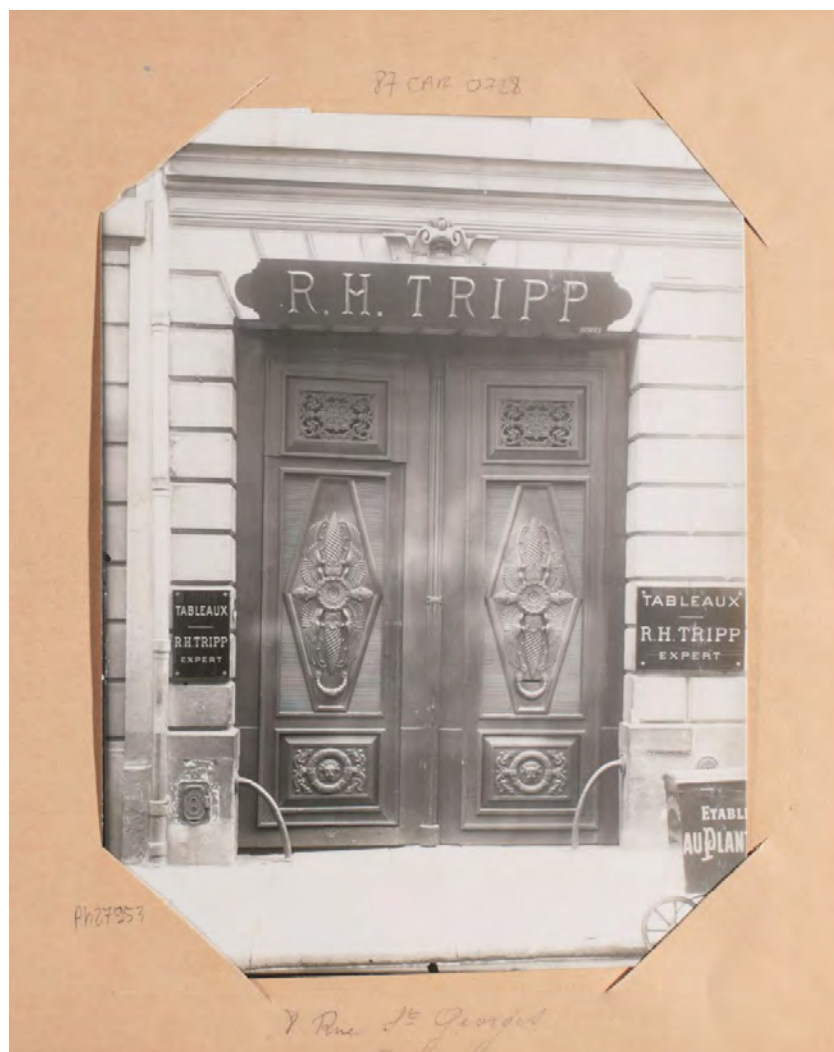
il. 3 Budynek przy 9 rue Chaptal,
w którym mieściła się główna
siedziba firmy Goupil & Cie
fot. Wojciech Głowacki, 2022



charakterze (młodą dziewczynę Chełmoński miał rzekomo nazwać „zamorską małpą”). Kossak sytuował ówczesne mieszkanie malarza przy boulevard de La Tour-Maubourg, w 7. dzielnicy, na lewym brzegu Sekwany. Uważał, że wystrój tego „najbanalniejszego kokociego” wnętrza „o przeraźliwie niebieskich atłasowych firankach i kołdrach” nie pasował do Chełmońskiego, z czego autor wnioskował, że o urządzeniu mieszkania decydowała Santa²³.

Przenosząc się na lewy brzeg rzeki, malarz oddalił się od świata bohemy artystycznej i osiadł w historycznej, prestiżowej części miasta, w sąsiedztwie Pól Marsowych, École Militaire i zespołu Inwalidów. Chełmońscy pozostali w 7. dzielnicy, ale najpewniej dość szybko wyprowadzili się z kawalerskiego mieszkania artysty. Antoni Piotrowski wspominał, że w 1878 roku, przed wyjazdem do Paryża, spotkał się w Warszawie z Chełmońskim,

który dał mu klucz do swego mieszkania przy avenue Bosquet²⁴ (równoległej do boulevard de La Tour-Maubourg). Według relacji córki artysty, wspomniane już „niebieskie mieszkanie” znajdowało się przy tej alei pod numerem 54²⁵. Potem, najpóźniej w połowie 1879 roku (zdaniem Wandy Chełmońskiej – już w październiku 1878 roku)²⁶ Chełmońscy zamieszkali przy 1 avenue Duquesne (sąsiadującej z avenue Bosquet), gdzie w lipcu urodziła się ich córka Jadwiga²⁷, a w maju 1881 roku – Maria²⁸ (il. 5). Następnie przeprowadzili się pod numer 17 avenue de la Motte-Piquet, do budynku oddalonego o 200 metrów od poprzedniego²⁹. Tutaj w styczniu 1883 roku urodziła się trzecia córka Chełmońskich – Zofia³⁰. Utrzymywanie mieszkania w tej części miasta świadczyło o wysokim statusie finansowym rodziny i chęci pokreślenia przynależności do dobrze sytuowanego mieszczaństwa. Wybór 7. dzielnicy był rzadki



il. 4 Brama budynku przy 8 rue Saint-Georges, w którym mieściła się galeria Arnold & Tripp, a następnie firma Richarda H. Trippa
fot. Charles Lansiaux, 1919,
Paris Musées, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

wśród malarzy, za to mieszkał tu, po przeciwnej stronie Inwalidów, przy eleganckiej uliczce Cité Vaneau, Louis Fournier – miłośnik twórczości polskiego malarza i jego przyjaciel³¹.

Przez pewien czas (co najmniej do początku 1881 roku) Chełmoński utrzymywał jeszcze położoną w znacznej odległości od apartamentu w 7. dzielnicy pracownię przy rue Bizet. Nie wiadomo, kiedy z niej zrezygnował, ale w połowie 1883 roku dysponował już atelier przy 11 impasse du Maine³² i mieszkaniem położonym przy pobliskiej avenue du Maine³³. Mieszkając tu, Chełmoński rekrutował modeli na nieodległej ulicy Poinot³⁴. Ta okolica 14. dzielnicy (Montparnasse) dopiero na przełomie wieków stała się szczególnie popularna wśród artystów, ale już na początku lat osiemdziesiątych przy impasse du Maine pracowało kilku malarzy, m.in. Jules Bastien-Lepage³⁵. W odległości około kilometra na południowy zachód

przy 48 rue de la Procession mieszkał i pracował Cyprian Godebski³⁶.

W dzielnicy malarzy

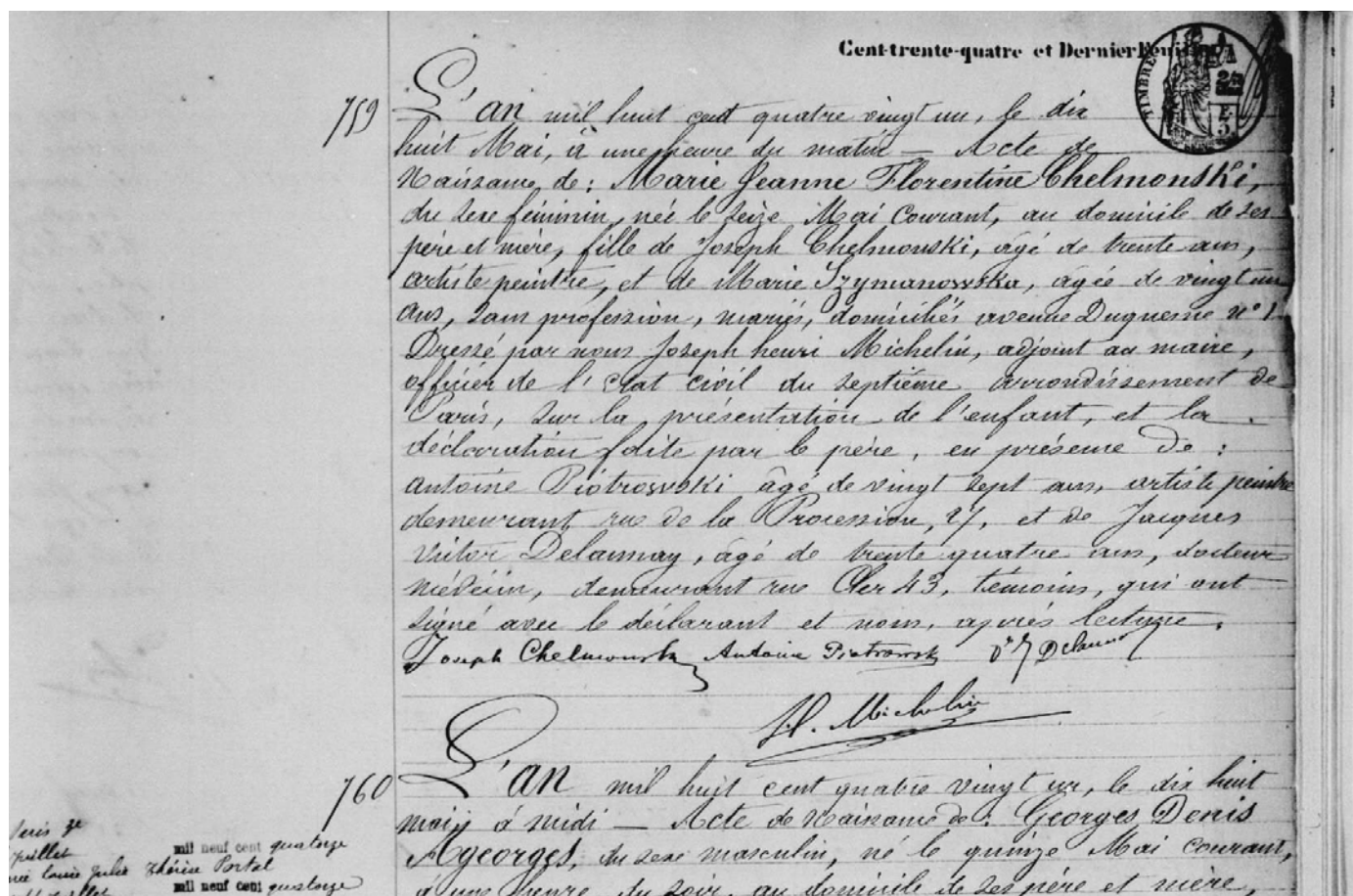
Kolejne adresy Chełmońskich to 110 boulevard Malesherbes, gdzie mieszkali w latach 1884–1885³⁷ i 4 place de Wagram – od 1886 roku³⁸. Dwa ostatnie mieszkania znajdowały się blisko siebie, w 17. dzielnicy. Lepszym adresem był boulevard Malesherbes położony na obszarze o nazwie Plaine Monceau, gdzie w okresie II Cesarstwa (1852–1870) chętnie osiedlali się artyści i przedstawiciele zamożnego mieszczaństwa. Jak zauważył Manuel Charpy mieszkała tu większość malarzy odnotowanych w 1887 roku w roczniku *Tout-Paris*, w którym publikowano adresy instytucji, przedsiębiorstw i ważnych mieszkańców miasta. Przy boulevard Malesherbes, avenue de Villiers i odchodzących

od nich ulicach mieszkali i pracowali wtedy tacy malarze jak Alexandre Cabanel, Édouard Detaille, Ernest Moissonnier, Mihály Munkácsy, Alphonse de Neuville, Giuseppe De Nittis, Jan Styka czy Alfred Roll³⁹. Józef Gałęzowski, przyjaciel Chełmońskiego, zajmował apartament przy 85 boulevard Malesherbes⁴⁰. Wynajęcie mieszkania w „dzielnicy malarzy” na północ od parku Monceau sytuowało Chełmońskiego w sąsiedztwie najważniejszych przedstawicieli jego profesji⁴¹. Z przeprowadzką na place de Wagram w 1886 roku można chyba łączyć list artysty do żony, w którym proponuje, by rodzina przeniosła się do tańszego lokum, usytuowanego bliżej atelier⁴². Chełmoński miał zapewne na myśli swoją pracownię przy 41 rue Verniquet, oddaloną o przecznicę od place de Wagram⁴³ (il. 6). W ścisłym sąsiedztwie atelier

mieli m.in. Giovanni Boldini, Alphonse de Neuville, John Singer Sargent i Alfred Roll. Według relacji Wandy Chełmońskiej, przebudowa nowej pracowni zaczęła się w 1883 roku⁴⁴. Zachował się rachunek za prace wykonane przy rue Verniquet w 1885 roku, dzięki któremu znamy nazwisko architekta. Był nim Charles-Albert Mussigmann⁴⁵. W kwietniu 1884 roku Zygmunt Sarnecki informował, że nie mogąc zwiedzić atelier Chełmońskiego „znajdującego się w stanie rekonstrukcji czy reperacji, po szkodach wyrządzonych przez »niespokojne rumaki« służące mu za modeli”, musiał zadowolić się wizytą w „wytwornym i eleganckim” mieszkaniu malarza przy boulevard Malesherbes⁴⁶.

Córka artysty Maria wspominając wygląd paryskiego mieszkania, w którym się wychowywała (myśląc najpewniej o apartamencie przy

il. 5 Akt urodzenia Marii Chełmońskiej, córki artysty. W dokumencie wymieniono adres 1 avenue Duquesne, Archives de Paris, Actes d'état civil, sygn. V4E 3346, akt nr 759/1881 [data pobrania: 10.03.2025]
fot. © Archives de Paris





il. 6 Fragment mapy katastralnej Paryża z końca XIX wieku. Pod numerem 41 przy rue Verniquet znajdowała się pracownia Chełmońskiego, Archives de Paris, sygn. PP/11973/A [data pobrania: 10.03.2025]
fot. © Archives de Paris

place de Wagram), opisała zamożne wnętrza mieszczańskie z licznymi kosztownymi meblami i dekoracjami, co skłoniło Macieja Masłowskiego do ironicznego porównania Chełmońskiego z Panem Geldhabem, tytułowym bohaterem komedii Aleksandra Fredry⁴⁷. Tymczasem żona malarza określiła rodzinny dom w Paryżu jako dość skromny⁴⁸. Chełmońscy utrzymywali w Paryżu kontakty towarzyskie głównie z Polakami. Według Wandy Chełmońskiej, która czerpała wiedzę z opowieści matki, do Chełmońskich „ciągle przyjeżdżali znani i mniej znani artyści Polacy”⁴⁹. Bywali u nich m.in. Antoni Piotrowski, „Cipa” Godebski, Ksawery i Józef Gałęzowscy, Szymon i Adam Natansonowie, Antoni Sygietyński, Teodor Axentowicz, Jan Styka, Henryk Redlich, Stanisław Rejchan (Reichan), Stanisław Masłowski, Jan Stanisławski i Stanisław Witkiewicz⁵⁰. Chełmońscy urządzali przyjęcia kostiumowe i wieczorki taneczne dla polskich przyjaciół⁵¹. Żona artysty wspominała po latach: „[w]ieczory były bardzo urozmaicone, bo ludzie o nas pamiętali, stale ktoś przesiadywał. Rysowali bez końca wszystkich wokół mnie”⁵². Wanda Chełmońska uważała, że jej ojciec pokochał Paryż i przywiązał się do niego⁵³. Z biegiem lat jego stosunek

do tego miasta zmienił się, zapewne wskutek niepowodzeń⁵⁴, a Chełmońscy podjęli decyzję o powrocie do Polski.

Place de Wagram pod numerem 4 to ostatni paryski adres Chełmońskich (il. 7). Tutaj w styczniu 1887 roku urodził się ich syn Józef⁵⁵. Zgłaszając obrazy na wystawę światową w 1889 roku, malarz podał adres zaprzyjaźnionego z nim artysty Stanisława Rejchana: 10 rue des Beaux-Arts⁵⁶. W tym czasie Chełmoński mieszkał już w Kuklówce, dokąd przeniósł się w 1888 roku, krótko po powrocie do kraju. Niewielki majątek stał się „samotnią” artysty w późnym okresie jego twórczości, gdy całkowicie zmienił tematykę swoich obrazów i kiedy coraz bliżej mu było do symbolizmu. W marcu 1889 roku Maria Chełmońska wybrała się do Paryża, żeby uregulować zobowiązania finansowe i wysłać do Polski pozostawiony we Francji dobytek⁵⁷. Mąż prosił ją, żeby nie rezygnowała z atelier i zamiast tego wynajęła je komuś na rok⁵⁸. Podczas swojego niespełna rocznego pobytu w Paryżu na przełomie 1889 i 1890 roku pracownię Chełmońskiego („olbrzymią parterową salę szerokości 10 metrów”) zajmowali młodzi malarze Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński⁵⁹.



il. 7 Ostatni paryski adres
Chełmońskich –
4 place de Wagram
fot. Wojciech Głowacki, 2022

Historia i częstotliwość zmian adresów Chełmońskiego w Paryżu jest zastanawiająca. Podczas dwunastu lat spędzonych w tym mieście malarz dysponował co najmniej siedmioma mieszkaniami i trzema pracownikami. O ile łatwo zrozumieć konieczność przeprowadzek w pierwszych latach pobytu, gdy malarz budował swoją pozycję na lokalnym rynku sztuki, o tyle trudniej wytłumaczyć je w okresie, w którym cieszył się już uznaniem kolekcjonerów. Można podejrzewać, że przeprowadzki były spowodowane problemami finansowymi. Wybierając jesienią 1876 roku po sukcesie na Salonie pierwszą własną pracownię w Paryżu przy boulevard de Clichy, Chełmoński skorzystał zapewne z pomocy swego marszanda. Atelier leżało na obrzeżach dzielnicy zasiedlonej przez artystów i handlarzy sztuką. Już w kolejnym roku malarz przeniósł jednak pracownię na rue Bizet – w dość nietypowe miejsce, oddalone od głównych skupisk twórców. Niedługo później, w 1878 roku zamieszkał w luksusowej

dzielnicy w pobliżu École Militaire, zgłaszając w ten sposób akces do wyższych sfer i manifestując sukces ekonomiczny. Oddalił się tym samym od przedstawicieli swojej profesji. Najpóźniej w 1883 roku Chełmońscy wyprowadzili się na krótko na mniej prestiżowy i tańszy Montparnasse, po czym od 1884 roku do końca pobytu w Paryżu mieszkali w słynącej z licznych atelier i rezydencji artystów dzielnicy Plaine Monceau. W tym czasie malarz zaczął przebudowę nowej pracowni położonej w tej części miasta przy rue Verniquet. Przeprowadzka na Montparnasse i powrót z lewego na prawy brzeg Sekwany nastąpiły po znacznym spadku dochodów Chełmońskiego⁶⁰. Można domniemywać, że ze zmianą miejsca pracy i mieszkania artysta wiązał nadzieję na poprawę swojej sytuacji materialnej. Była to świadoma decyzja, której celem było nawiązanie bliższych relacji z lokalnymi twórcami i odbiorcami. Żyjąc i tworząc na co dzień w społeczności artystów i mecenasów, zwiększał szanse na zdobycie

klientów i sprzedaż dzieł. Nadzieje malarza okazały się jednak płonne, a jego zabiegi nie przyniosły spodziewanych rezultatów – nie udało mu się już odzyskać przychylności lokalnych krytyków i powodzenia wśród kolekcjonerów. Przyczyną porażki nie były względy społeczne, ale zmiana potrzeb odbiorców i znużenie formułą realizmu praktykowanego przez Chełmońskiego, więc losu malarza nie mogły odwrócić opisane powyżej zabiegi. Zniechęcony powrócił do ojczyzny, gdzie w kolejnych latach dokonał przewartościowania swej sztuki.

Wskazując powody wyjazdu Chełmońskiego z Paryża, badacze koncentrowali się przede wszystkim na zagadnieniach artystycznych (potrzeba zmiany otoczenia w celu rozwijania nowego zainteresowania tematyką pejzażową) i motywacjach patriotycznych (tęsknota za Polską)⁶¹. Spojrzenie na zmiany miejsc

zamieszkania w Paryżu w kontekście jego twórczości i sytuacji ekonomicznej pozwala inaczej ocenić zmitologizowany powrót do kraju⁶² i wydobyc przyczyny materialne leżące u podstaw tej decyzji⁶³. Uwarunkowania ekonomiczne wymusiły mobilność artysty i pchnęły go w kierunku zwiększonej aktywności i konieczności dostosowania sztuki do oczekiwań warszawskiego środowiska, w którym znów się znalazł. Próba powiodła się – Chełmoński powrócił na lokalny rynek sztuki opromieniony podkreślaną przez życzliwych krytyków chwałą paryskiej kariery. Zmiana tematyki i stylistyki dzieł, choć początkowo spotkała się ze sprzeciwem warszawskiego establishmentu⁶⁴, w niedalekiej przyszłości miała zapewnić mu powodzenie i sławę trwające do dziś.

PRZYPISY

- ¹ Zob. podsumowanie stanu badań w niedawnej książce Joanny M. Sosnowskiej, *Malarz. Józef Chełmoński*, Warszawa 2021. Podstawowym opracowaniem twórczości Chełmońskiego jest publikacja Macieja Masłowskiego, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warszawa 1972 (2. wyd.) oraz katalog wystawy poznańskiej – Tadeusz Matuszczak, *Józef Chełmoński (1849–1914)*. Wystawa monograficzna, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1987.
- ² Zob. m.in. Karolina Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*, Warszawa 2022; Natalia Budzyńska, *Witkiewicz. Ojciec Witkacego*, Kraków 2022; eadem, *Brat Albert*, Kraków 2022; Stanisław Janowski, *To i owo z mojego życia*, wstęp i oprac. Jolanta Różalska, Warszawa 2023; Anna Kaszuba-Dębska, *Przybyszewska / Pająkówna. Głuchy krzyk*, Warszawa 2023.
- ³ Zagadnienie recepcji dzieł Chełmońskiego i jego zarobków w paryskim okresie omawiam w eseju: Wojciech Głowacki, *Malarz biznesmenem? Czy Chełmoński rzeczywiście osiągnął sukces w Paryżu?* [w:] *Józef Chełmoński 1849–1914*, t. 1, red. Ewa Mickle-Broniarek, Wojciech Głowacki, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu; Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 2024, s. 63–75.
- ⁴ Na ten temat zob. Agnieszka Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2015, s. 45–51.
- ⁵ Zob. np. Léa Saint-Raymond, *How to Get Rich As an Artist. The Case of Félix Ziem – Evidence from His Account Book from 1850 through 1883*, „Nineteenth-Century Art Worldwide” 2016, t. 15, nr 1, Spring, <http://www.19thc-artworldwide.org/spring16/saint-raymond-on-how-to-get-rich-as-an-artist-felix-ziem> [dostęp: 20.09.2023]; Agnieszka Bagińska, *Malarka Salonu. Strategie wystawowe i artystyczne Anny Bilińskiej* [w:] *Artystka. Anna Bilińska*, red. eadem, Renata Higersberger, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2021, s. 31 i Simon Kelly, *How Monet Became a Millionaire. The Importance of the Artist's Account Books*, „Journal of Cultural Economics” 2023, t. 47, <https://doi.org/10.1007/s10824-023-09473-y> [dostęp: 22.09.2023].
- ⁶ *Didot-Bottin. Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration ou Almanach des 500,000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers*.
- ⁷ *Salon de 1876. 93^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées*, Paris 1876, s. 52. Na temat środowiska skupionego wokół Godebskiego zob. Andrzej Pieńkos, *Cyprien Godebski et sa position inter-nationale à Paris à l'époque de Gautier et de... Bourdelle*, „Rocznik Historii Sztuki” 2019, t. 44, s. 111–124, <https://doi.org/10.24425/rhs.2019.131202> [dostęp: 8.01.2024]. Zob. też: Jan Rosen, *Wspomnienia*, spisała Anna Leo, Warszawa 1933, s. 43; M. Masłowski, op. cit., s. 194–196. Obecna nazwa: boulevard Victor-Hugo.
- ⁸ List Chełmońskiego do Wojciecha Gersona z 13.09.1876: „Od 15 octobre adres mój: Boulevard Clichy Nr 11, atelier au premier”. Cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, oprac. Jan Wegner, Wrocław 1953, s. 70. Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej, t. 6. Ten adres artysta podał też w zgłoszeniu na Salon w 1877: *Salon de 1877. 94^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées*, Paris 1877, s. 59.
- ⁹ Manuel Charpy, *Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830–1914*, „Histoire urbaine” 2009, 26, s. 50, <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-3-page-43.html> [dostęp: 10.09.2023].
- ¹⁰ Dane o adresach wymienionych artystów pochodzą z portalu https://nos-tresors-caches.com/Hotels/PagesArrond_01/Hotel_01.htm. Zob. też: John Milner, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, New Haven 1988, s. 121–147.

- ¹¹ O przedsiębiorstwie kierowanym przez Adolphe'a Goupila zob. Agnès Penot, *La maison Goupil. Galerie d'art internationale au XIXe siècle*, Paris 2017. Zob. też: Tadeusz Matuszczak, *Chełmoński w księgach handlowych Goupil & Cie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 4, s. 637–653.
- ¹² *Salon de 1878. 95^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées*, Paris 1878, s. 43.
- ¹³ Léa Saint-Raymond, Félicie de Maupeou, Julien Caverio, *Les rues des tableaux. Géographie du marché de l'art parisien (1815–1955)*, „Artl@s Bulletin” 2015, t. 4, nr 1, artykuł 6, s. 83, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/6> [dostęp: 11.09.2023]. Mieściły się tu galerie sztuki i organizowano głośne wystawy, m.in. grupy impresjonistów.
- ¹⁴ Dane dotyczące lokalizacji galerii czerpię z projektu © GeoMAP 2017, Julien Caverio, Félicie Faizand de Maupeou, Léa Saint-Raymond, <https://paris-art-market.humanum.fr>.
- ¹⁵ List Chełmońskiego do matki z 20.05.1877, cyt. za: Józef Chełmoński w świetle..., op. cit., s. 42. Ten adres podał w katalogach Salonu w latach 1879–1881: *Salon de 1879. 96^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées*, Paris 1879, s. 51; *Salon de 1880. 97^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées*, Paris 188, s. 73; *Salon de 1881. Salon des Artistes français. 98^e exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées*, Paris 1881, s. 41. Stanisław Witkiewicz pisząc o pracowni Chełmońskiego przy avenue de l'Impératrice, miał zapewne na myśli tę przy rue Bizet, obok której biegnie aleja nosząca do 1879 imię Joséphine de Beauharnais, cesarzowej Francuzów (obecna nazwa to avenue Monceau) – Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1950, s. 100–101; zob. też: M. Masłowski, op. cit., s. 203. Budynek, w którym znajdowała się pracownia Chełmońskiego już nie istnieje. Obecna nazwa ulicy to rue Georges-Bizet.
- ¹⁶ Aublet podał ten adres w roczniku *Didot-Bottin...*, op. cit., 1878, s. 1324. Spotkanie z nim wspomina Maria Chełmońska: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (dalej IS PAN), *Zbiory Specjalne* (dalej ZS), sygn. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia*, k. 46.
- ¹⁷ IS PAN, ZS, sygn. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia*, k. 41. Zob. też: Wojciech Kossak, *Wojciech Kossak o Chełmońskim [w:] Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie Ziemia Łowicka*, Łowicz 1934, s. 5.
- ¹⁸ Zob. Maria Gołąb, *Chełmoński. Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874–1883*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 57–64, 132–140.
- ¹⁹ IS PAN, ZS, sygn. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia*, k. 41, 44. Zob. też: A. Bagińska, *Pracownia artysty...*, op. cit., s. 76–77.
- ²⁰ M. Masłowski, op. cit., s. 222.
- ²¹ W. Kossak, op. cit., s. 5.
- ²² IS PAN, ZS, sygn. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia*, k. 41.
- ²³ W. Kossak, op. cit., s. 5. Wobec bliskości tej ulicy do kolejnego adresu Chełmońskiego – avenue Bosquet – nie można wykluczyć, że w rzeczywistości chodzi o to samo miejsce, a Kossak podał błędną nazwę ulicy. Zob. też: J.M. Sosnowska, *Malarz...*, op. cit., s. 49–52.
- ²⁴ Piotrowski podaje rok 1879, ale jednocześnie wskazuje, że pobyt Chełmońskiego w Warszawie związany był z jego ślubem: Antoni Piotrowski, *Józef Chełmoński. Wspomnienie*, Warszawa 2001 (reprint 1. wyd. 1918), s. 17–18. Razem z Piotrowskim w 1878 z gościny Chełmońskiego korzystał Wyczółkowski, który to mieszkanie sytuuje w pobliżu mieszkania Godebskiego: *Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia*, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 201, 222. Źródła do *Dziejów Sztuki Polskiej*, t. 9. W okresie przed ślubem artysty Kossak sytuuje pracownię Chełmońskiego („ogromna szopa bez okien, ale ze szklanym dachem”) przy alei Bosquet, ale równocześnie „w Passy blisko Trocadéro”. Ponieważ jednak te dwie informacje wykluczają się, więc najpewniej chodzi o pracownię przy ulicy Bizet – zob. W. Kossak, op. cit., s. 5.
- ²⁵ M. Masłowski, op. cit., s. 211–212.
- ²⁶ Ibidem, s. 215.

- ²⁷ Archives de Paris (dalej AP), Actes d'état civil (dalej EC), sygn.V4E 3329 – akt nr 911/1879. Adresu przy 1 avenue Duquesne Chełmoński używał też w korespondencji: List Chełmońskiego do Józefa Bohdana Zaleskiego z 4.05.1880, cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 99; Musée d'Orsay (dalej MO), Fonds Arnold et Tripp, MS 367 (2) (dalej AT) – List Chełmońskiego do Richarda Howarda Trippa [1882?], k. 36.
- ²⁸ AP, EC, sygn. V4E 3346 – akt nr 759/1881.
- ²⁹ Ten adres widnieje przy nazwisku Chełmońskiego w katalogach Salonów za lata 1882 i 1883: *Salon de 1882. Salon des Artistes français. 99^e exposition depuis l'année 1673. Explication des [...] exposés au palais des Champs-Élysées*, Paris 1882, s. 49; *Salon de 1883. Salon des Artistes français. 100^e exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées*, Paris 1883, s. 47. Podał go także w korespondencji: List Chełmońskiego do Wojciecha Gersona z 21.02.1883, cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 72.
- ³⁰ AP, EC, sygn. V4E 5968 – akt nr 41/1883.
- ³¹ List Louisa Fournier do Chełmońskiego, 19.04.[1888?], cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 113. Wegner datuje list na 1887, ale może się mylić, ponieważ nazwa ulicy została nadana dopiero w 1888.
- ³² MO, AT – List Chełmońskiego do Richarda H. Trippa z 12.07.[1883?], k. 39. Obecna nazwa ulicy: rue Antoine-Bourdelle. Zdaniem Wandy Chełmońskiej atelier mieściło się pod numerem 4: IS PAN, ZS, sygn. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia*, I, k. 5.
- ³³ Zob. IS PAN, ZS, sygn. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia*, I, k. 5. Nie wiemy, pod którym numerem mieszkali Chełmońscy.
- ³⁴ Chełmoński wspominał w liście o szukaniu modelu na ulicy Pinsot (w transkrypcji błędnie podano nazwę Poinrot) w 14. dzielnicy: List Chełmońskiego do żony [1880–1883?], cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 70.
- ³⁵ J. Milner, op. cit., s. 219–231.
- ³⁶ „Bulletin littéraire et scientifique de l'Association des anciens élèves de l'École polonaise” 1880, nr 11, s. 9. O tym adresie wspomina też Maria Chełmońska: „Wczoraj byliśmy u Godebskich na ulicy de la Procession, mały, niewygodny domek mieszkalny, ale pracownia duża i dużo w niej dzieł skończonych i dużo zaczętych płótnami ponakrywanych”, IS PAN, ZS, sygn. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia*, k. 42.
- ³⁷ *Salon de 1884. Salon des Artistes français. 102^e exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées*, Paris 1884, s. 47; *Salon de 1885. Salon des Artistes français. 103^e exposition. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées*, Paris 1885, s. 49; List Chełmońskiego do Natalii Gerson z 15.06.1884, cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 73. Chełmońscy mieszkali przy boulevard Malesherbes jeszcze w październiku 1885: List Chełmońskiego do Marcina Olszyńskiego z 7.10.1885, cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 91.
- ³⁸ *Salon de 1886. Salon des Artistes français. 104^e Exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées*, Paris 1886, s. 42; List Chełmońskiego do Wojciecha Gersona [1886], *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 73.
- ³⁹ M. Charpy, op. cit., s. 49; Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Oddział Muzeum w Tykocinie (dalej MPB, MT), nr inw. MT/H/D/165 – Notes adresowy Anny Bilińskiej i Antoniego Bohdanowicza, [s.p.]; portal: https://nos-tresors-caches.com/Hotels/PagesArrond_17/Hotel_17.htm. Zob. też: J. Milner, op. cit., s. 171–189.
- ⁴⁰ MPB, MT, nr inw. MT/H/D/165 – Notes adresowy Anny Bilińskiej i Antoniego Bohdanowicza, [s.p.]. Zob. J. Rosen, op. cit., s. 42.
- ⁴¹ Zob. J. Milner, op. cit., s. 109–110.
- ⁴² List Chełmońskiego do żony [1885 lub 1886], cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 48. Wegner datuje wspomniany list na 1882.
- ⁴³ Wanda Chełmońska mówiąc o portrecie konnym Benedykta Tyszkiewicza z 1887 malowanym przez jej ojca „u siebie na rue Brémontier” (IS PAN, ZS, sygn. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia*, I, k. 9), miała zapewne na myśli pracownię przy rue

- Verniquet, która sąsiaduje z rue Brémentier (obecnie noszącą na tym odcinku nazwę rue Alfred-Roll).
- ⁴⁴ IS PAN, ZS, sygn. 628 – Wanda Chełmońska, Wspomnienia, I, k. 6.
- ⁴⁵ Rachunek znajduje się w zbiorach spadkobierców artysty. Budynek przeszedł znaczne przekształcenia w latach 90. XIX w. i w XX w., zob. *Règlement, Tome 2* (Vol. 2). *Annexe au règlement X, Protections patrimoniales, Arrondissements 11 à 20*, [Paris 2023], s. 270, https://plubioclimatique.paris.fr/projet/datas/pdf/REG2A10_2DE2.pdf [dostęp: 9.01.2024].
- ⁴⁶ Zygmunt Sarnecki, *Pracownice artystów polskich w Paryżu. III. Józef Chełmoński*, „Biesiada Literacka” 1884, nr 431, s. 218.
- ⁴⁷ Zob. M. Masłowski, op. cit., s. 216.
- ⁴⁸ IS PAN, ZS, sygn. 1760-1 – Maria Chełmońska, Wspomnienia, k. 45.
- ⁴⁹ IS PAN, ZS, sygn. 628 – Wanda Chełmońska, Wspomnienia, II, k. 16.
- ⁵⁰ IS PAN, ZS, sygn. 628 – Wanda Chełmońska, Wspomnienia, II, k. 21–22.
- ⁵¹ M. Masłowski, op. cit., s. 212–213, 233.
- ⁵² IS PAN, ZS, sygn. 1760-1 – Maria Chełmońska, Wspomnienia, k. 45.
- ⁵³ IS PAN, ZS, sygn. 628 – Wanda Chełmońska, Wspomnienia, II, k. 12.
- ⁵⁴ J.M. Sosnowska, *Malarz...*, op. cit., s. 10. Zob. też: M. Masłowski, op. cit. s. 248–249.
- ⁵⁵ AP, EC, sygn. V4E 7363 – akt nr 45/1887.
- ⁵⁶ *Exposition universelle de 1889. Catalogue illustré des beaux-arts. 1789–1889*, red. François-Guillaume Dumas, [Lille] 1889, s. 264. Oba adresy figurują w notesie Anny Bilińskiej, a adres Chełmońskiego został przekreślony: MPB, MT, nr inw. MT/H/D/165 – Notes adresowy Anny Bilińskiej i Antoniego Bohdanowicza, [s.p].
- ⁵⁷ List Marii Chełmońskiej do męża z 13.03.1889, cyt. za: *Józef Chełmoński w świetle...*, op. cit., s. 106.
- ⁵⁸ List Chełmońskiego do żony z 14.03.[1889], cyt. za: ibidem, s. 61.
- ⁵⁹ Józef Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Warszawa 1936, s. 43.
- ⁶⁰ Zob. W. Głowacki, op. cit.
- ⁶¹ Zob. m.in. M. Masłowski, op. cit. s. 244; J.M. Sosnowska, *Malarz...*, op. cit., s. 7–10.
- ⁶² Czesław Jankowski powrót artysty do kraju nazwał „anteuszowym zetknięciem z rodzinną ziemią”: Czesław Jankowski, *Przegląd artystyczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 25, s. 398.
- ⁶³ Również Joanna M. Sosnowska zwraca uwagę na pragmatyczny charakter decyzji artysty o opuszczeniu Paryża: J.M. Sosnowska, *Malarz...*, op. cit., s. 150.
- ⁶⁴ Odrzucenie obrazów malarza przez jury jesiennej wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1888 roku powszechnie komentowano jako artystyczny skandal. Zob. Joanna M. Sosnowska, *Józefa Chełmońskiego „Droga” ku abstrakcji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 4, s. 655–665; Ewa Micke-Broniarek, *Obrazy natury w twórczości Chełmońskiego na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Józef Chełmoński...*, op. cit., t. 1, s. 77–89.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Bagińska Agnieszka, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2015.
- Charpy Manuel, *Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830–1914*, „Histoire urbaine” 2009, 26, s. 43–68, <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-3-page-43.html> [dostęp: 10.09.2023].
- Głowacki Wojciech, *Malarz biznesmenem? Czy Chełmoński rzeczywiście osiągnął sukces w Paryżu?* [w:] *Józef Chełmoński 1849–1914*, t. 1, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu; Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 2024, s. 63–75.

Masłowski Maciej, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Warszawa 1972 (2 wyd.).
Milner John, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*,
New Haven 1988.
Joanna M. Sosnowska, *Malarz. Józef Chełmoński*, Warszawa 2021.

Wojciech Głowacki – kustosz w Zbiorach Malarstwa Polskiego do 1914 r. Muzeum Narodowego w Warszawie. Specjalizuje się w malarstwie dziewiętnastowiecznym i architekturze XX wieku. Kurator wystaw „Przesilenie. Malarstwo Północy 1880–1910” (MNW, 2022–2023) i „Józef Chełmoński” (MNW, 2024–2025) oraz współautor towarzyszących im publikacji, a także współpracownik kuratorów wystawy „Polska. Siła obrazu” (Louvre-Lens, 2019–2020). Członek zespołu opracowującego *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego* (2018–2020). Beneficjent grantu NCN Preludium (2020–2024).

The Artist and the City: Józef Chełmoński's Parisian Addresses and Their Significance

Wojciech Głowacki

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-7870-4740](https://orcid.org/0000-0002-7870-4740)

ABSTRACT

Wojciech Głowacki's paper analyses the life of Józef Chełmoński in Paris (1876–1888), focusing on the places where he lived and worked. Through research conducted in the Special Collections of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, the Parisian archives of the Musée d'Orsay and the library of the Institut national d'histoire de l'art, as well as the Getty Research Institute in Los Angeles, the author reconstructs the geographical and social context of the painter's work. Methods employed include the analysis of archival sources, Salon catalogues, memoirs and correspondence. Chełmoński moved residences several times. The choice of locations for his homes reflected an initial desire to signal success and later attempts to adapt to changing circumstances. In his early years, he lived and worked at 11 boulevard de Clichy, 54 avenue Bosquet, 1 avenue Duquesne and 17 avenue de la Motte-Picquet. His final Parisian addresses were 110 boulevard Malesherbes and 4 place de Wagram. The artist's studios were located at 5 rue Bizet, 11 impasse du Maine and 41 rue Verniquet. The author challenges the myth of patriotic motivations behind Chełmoński's return to Poland, instead pointing to the material and social factors behind this decision. Drawing on a wealth of sources, the paper reconstructs Chełmoński's relocations in Paris, identifies their causes and highlights the broader context of a Polish artist operating within the art market of the time. This approach offers a deeper understanding of the painter's choices regarding his work, ambitions and self-promotion within the international artistic environment of late nineteenth-century Paris.

KEYWORDS

Józef Chełmoński (1849–1914), Paris, artists' studios, sociology of art, Polish painting, 19th-century painting, realism, art market

The Artist and the City: Józef Chełmoński's Parisian Addresses and Their Significance

Wojciech Głowacki

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-7870-4740](https://orcid.org/0000-0002-7870-4740)

Józef Chełmoński is one of the most renowned Polish painters, whose life and work have been the subject of numerous studies.¹ In research into nineteenth- and twentieth-century culture, the biographical perspective is gaining prominence, as it sheds light on previously overlooked contexts surrounding the creation of artworks.² Examining the Parisian phase of Chełmoński's life from this angle yields intriguing results – all the more compelling as this period has become somewhat legendary. This paper presents the results of archival queries made possible by a research grant from the Ministry of Culture and National Heritage supporting a monographic exhibition on Józef Chełmoński, organized between 2024 and 2025 through the collaboration of three institutions: the National Museum in Warsaw, the National Museum in Poznań and the National Museum in Kraków. I conducted queries in the Special Collections of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, the archives of the Musée d'Orsay and the library of the Institut national d'histoire de l'art in Paris, as well as the Getty Research Institute in Los Angeles. Since numerous studies on Chełmoński lack a reconstruction of the geographical and social contexts of his life in France, my aim was to fill this fundamental gap by gathering information about the places where he lived and worked in Paris from 1876 to 1888.

In the first half of the artist's stay in France, when the annual Salons featured his works such as *Matter Before the Bailiff* (1873, NMW), *In Front of the Inn* (1877, NMW, [fig. 1](#)), *Recollection from a Journey Through Ukraine* (1877, private collection), *Horse Fair at Balta* (1879, NMW), *Sledge Ride* (1879, Silesian Museum in Katowice) and the monumental *Four-In-Hand* (1881, NMK), Chełmoński was at the peak of his popularity, which also translated into financial success.³ It is worth emphasizing that the location and decor of artists' residences and studios were significant markers of social status, helping establish their position within the art world. Examining Chełmoński's addresses in Paris and tracing his relocations reveals connections – often overlooked in art research – between artistic and exhibition success and the painter's socio-economic standing.

During the twelve years he spent on the Seine, Chełmoński changed both his atelier and flat several times ([fig. 2](#)). While we lack photographs of these interiors, their locations alone provide valuable insights into the artist's career. Publishing images of studios was a common practice in the late nineteenth century, but Chełmoński was not interested in documenting his ateliers or using them to promote his art.⁴ Many painters' studios of this era were designed to impress guests – friends, art connoisseurs and potential clients – with their lavish



fig. 1 Józef Chełmoński, *In Front of the Inn*, 1877, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

and surprising decor, turning a visit there into a spectacle of sorts. Evidently, Chełmoński approached his workspace in a utilitarian manner, without giving it a stately character. Unlike many of his contemporaries, he documented neither family life nor the sale of his works.⁵ A common practice among Parisian painters was to list their addresses in the *Didot-Bottin*⁶ directory or in professional publications. Although Chełmoński was undoubtedly aware of these self-promotion opportunities, he chose not to take advantage of them. It is possible that we do not know all the Parisian residences and studios associated with the artist, and it is not always feasible to precisely trace the timeline of his relocations. Most information about these places comes from Salon catalogues, memoirs and correspondence. At times, it remains uncertain whether a given address was a residence, a workplace or both.

Early Residences and Studio

Upon arriving in France at the end of 1875, Józef Chełmoński stayed with Cyprian and Matylda Godebski in Neuilly-sur-Seine, near Paris, at 51 boulevard Eugène, together with Wacław Szymanowski and Henryk Piątkowski.⁷ The assistance of Cyprian Godebski, a Polish-French sculptor who went on to become an influential art critic, was instrumental in

Chełmoński's decision to leave Warsaw. From mid-October 1876, Chełmoński rented a studio at 11 boulevard de Clichy.⁸ At the time, many other painters lived or worked in this area of Paris's 9th arrondissement, west of Place Pigalle – home to one of the city's 'model markets' for artists.⁹ In the immediate vicinity of Chełmoński's home, these were Edgar Degas, Jean-Léon Gérôme, Paul Gauguin, Paul Merwart, Claude Monet and Gustave Moreau, to name but a few.¹⁰ Not coincidentally, Chełmoński's flat was located less than half a kilometre from the premises of Goupil & Cie at 9 rue Chaptal¹¹ (fig. 3). From his first success at the 1876 Salon until mid-1881, when Arnold & Tripp took over the sale of his paintings, Goupil & Cie served as the main dealer for Chełmoński's works. In the 1878 Salon catalogue, Chełmoński's private address was omitted in favour of his patron's business address.¹² This highlighted the commercial relationship between the artist and his dealer while directing buyers to the location where his works could be acquired during his prolonged absences from Paris. Halfway between boulevard de Clichy and the Palais Royal in the south, on rue Laffitte, lay the epicentre of Paris's artistic life in the 1870s.¹³ Prominent dealers such as Durand-Ruel, Francis and Georges Petit, as well as galleries representing Chełmoński, including Goupil and Arnold & Tripp (fig. 4),¹⁴ were

all based there. Also located on rue Laffitte was Hôtel Drouot, the city's main auction house.

By at least May 1877, the artist had secured his own studio at 5 rue Bizet¹⁵ in the 16th arrondissement, on the right bank of the Seine. His neighbour here was the painter Albert Aublet.¹⁶ Chełmoński's wife, Maria, née Szymonowska, visited this atelier for the first time on 20 September 1878, when she arrived in Paris after the couple's honeymoon.¹⁷ Her recollections of the modest, dirty space correspond to descriptions of the artist's studio at the Europejski Hotel¹⁸ in Warsaw and in Kuklówka – unadorned, furnished with random pieces, and lacking the costly props found in artists' ateliers of the time. At rue Bizet, Chełmoński kept greyhounds, rabbits and horses, when he needed them as models for his paintings.¹⁹ He was not the sole user of the studio, allowing his friend Antoni Piotrowski to work there.²⁰ Years later, the painter Wojciech Kossak recalled: '[t]here was literally nothing there [in the studio] except a few easels, an iron stove and two Polish wolfhounds warming themselves by it'.²¹

The descriptions of Chełmoński's atelier, devoid of theatrical or salon-like characteristics, indicate that he likely did not host clients there, aside from his dealers.

On the Left Bank of the Seine

Maria Chełmońska recalled that her husband's flat, which she saw upon arriving in France, seemed to have 'a feminine touch', adding with regret that she also found within it 'pitiful remnants left behind from bachelor visits and revelries'.²² The young bride likely realized that Chełmoński had been living there with a mistress prior to their marriage. Wojciech Kossak, writing two decades after Chełmoński's death, mentioned Santa, an Italian woman who had accompanied Chełmoński to Paris and lived with him there. In a rather crude recollection, Kossak claimed that Chełmoński had referred to the young girl as 'an overseas ape'. Kossak situated this former flat on boulevard de La Tour-Maubourg in the 7th arrondissement, on the left bank of the Seine. He described the

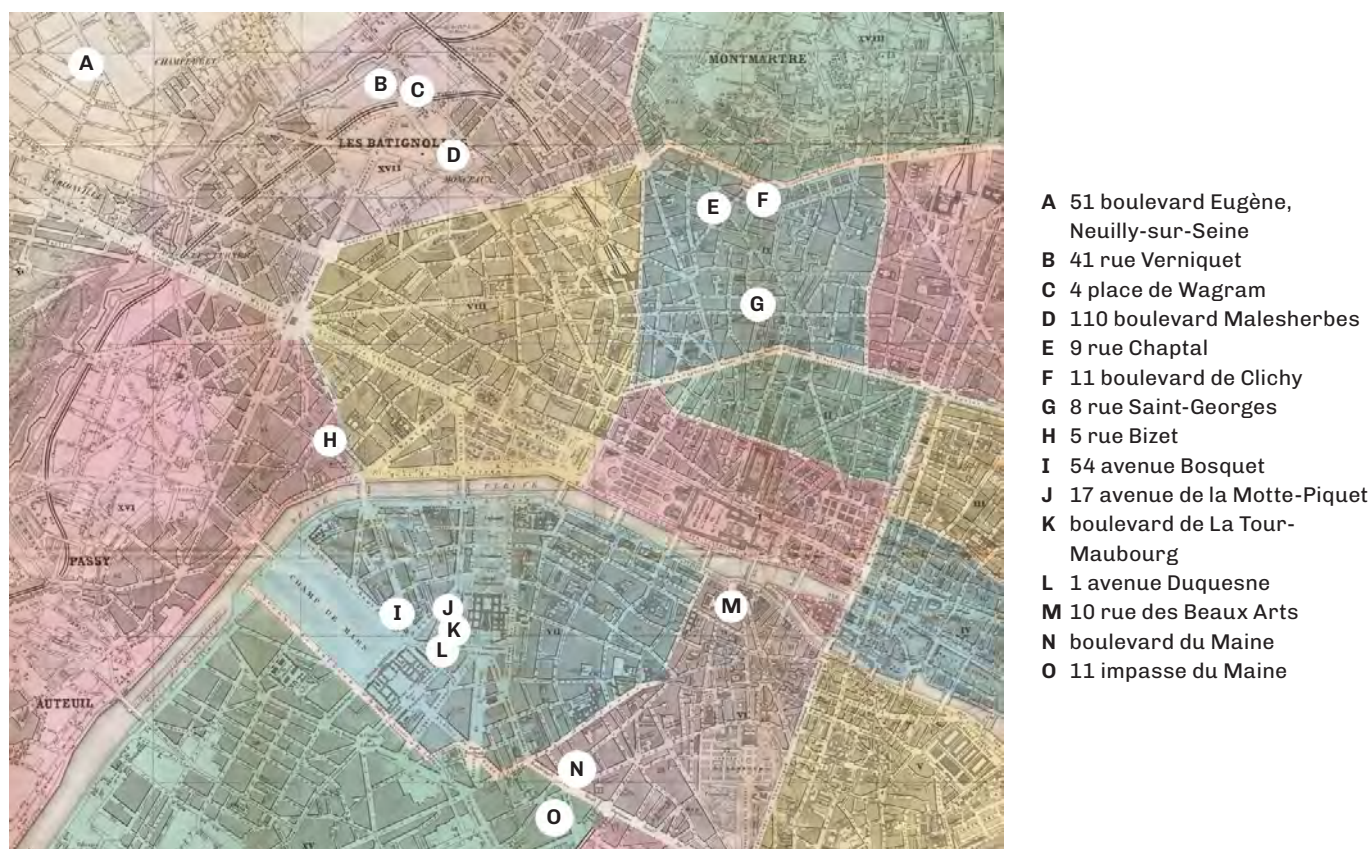


fig. 2 Map of Paris showing the locations of Chełmoński's residences, studios, and his art dealers' galleries.

Compiled by Wojciech Głowacki based on: Alexandre Vuillemin (cartographer), E. George (engraver), *Nouveau plan de Paris divisé en vingt arrondissements*, Librairie de L. Hachette & Cie, Paris, 1870.

fig. 3 The building at 9 rue Chaptal, where the headquarters of Goupil & Cie were located
photo Wojciech Głowacki, 2022



decor of this 'most banal' interior, 'worthy of a harlot', with its 'dreadfully blue satin curtains and bedcovers', as entirely unsuited to Chełmoński's character, concluding that Santa must have been the one responsible for its arrangement.²³

By moving to the left bank of the river, Chełmoński distanced himself from the bohemian art world, settling in a historic and prestigious part of the city, near the Champ de Mars, École Militaire and the Hôtel des Invalides. The Chełmońskis remained in the 7th arrondissement but likely moved out of the artist's bachelor flat rather quickly. Antoni Piotrowski recalled meeting Chełmoński in Warsaw in 1878, before Piotrowski's departure for Paris, when Chełmoński gave him the key to his flat on avenue Bosquet²⁴ (a street parallel to boulevard de La Tour-Maubourg). According to the artist's daughter, the aforementioned 'blue flat' was located at no. 54 of this avenue.²⁵ By mid-1879,

or possibly as early as October 1878 (according to Wanda Chełmońska),²⁶ the Chełmońskis had moved to 1 avenue Duquesne, near avenue Bosquet. It was here that their daughter Jadwiga was born in July 1879,²⁷ followed by Maria in May 1881²⁸ (fig. 5). The family later moved to 17 avenue de La Motte-Picquet, a building just 200 metres from their previous home.²⁹ Here, their third daughter, Zofia, was born in January 1883.³⁰ Maintaining a residence in this part of the city was indicative of the family's high financial status and their aspiration to belong to the affluent bourgeoisie. Choosing the 7th arrondissement was unusual for painters; however, Louis Fournier, a friend and admirer of Chełmoński's work, lived nearby on the elegant Cité Vaneau, on the opposite side of the Hôtel des Invalides.³¹

For some time (at least until early 1881), Chełmoński retained his studio at rue Bizet, which was a considerable distance from his flat

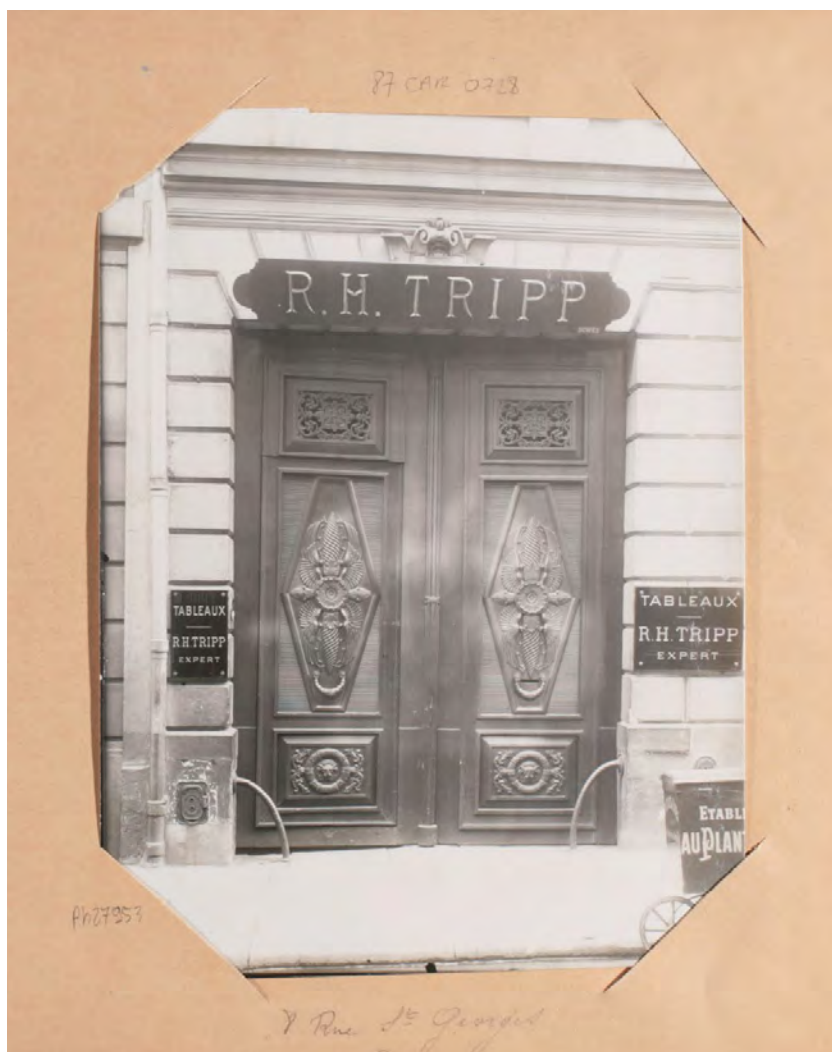


fig. 4 Gate of the building at 8 rue Saint-Georges, which housed the Arnold & Tripp gallery and later Richard H. Tripp's company photo Charles Lansiaux, 1919, Paris Musées, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

in the 7th arrondissement. It is unclear when he gave it up, but by mid-1883, he had already acquired a studio at 11 impasse du Maine³² and a flat located in the nearby avenue du Maine.³³ While living here, Chełmoński recruited models from the neighbouring rue Poinot.³⁴ This area of the 14th arrondissement (Montparnasse) would become particularly popular among artists at the turn of the century, but even in the early 1880s, several painters, including Jules Bastien-Lepage,³⁵ were already working on impasse du Maine. About a kilometre to the southwest, at 48 rue de la Procession, is where Cyprian Godebski lived and worked.³⁶

In the Painters' District

The next addresses associated with the Chełmoński family were 110 boulevard Malesherbes, where they lived between 1884

and 1885,³⁷ and 4 place de Wagram, where they moved to in 1886.³⁸ Both residences were located close to one another in the 17th arrondissement. Of the two, boulevard Malesherbes was the more prestigious address, situated in the area known as Plaine Monceau, which had become a desirable location for artists and affluent bourgeoisie during the Second Empire (1852–1870). As Manuel Charpy observed, most painters listed in the 1887 *Tout-Paris* directory – which published the addresses of institutions, businesses and prominent residents – lived in this area. At the time, many notable artists, such as Alexandre Cabanel, Édouard Detaille, Ernest Meissonier, Mihály Munkácsy, Alphonse de Neuville, Giuseppe De Nittis, Jan Styka and Alfred Roll, resided or worked along boulevard Malesherbes, avenue de Villiers and the surrounding streets.³⁹ A friend of Chełmoński, Józef Gałęzowski, occupied a flat

at 85 boulevard Malesherbes.⁴⁰ Renting a residence in this 'painters' district' north of Parc Monceau placed Chełmoński in the vicinity of key figures in his profession.⁴¹ His move to place de Wagram in 1886 is likely referenced in a letter where he proposed to his wife that they relocate to a more affordable home closer to his atelier.⁴² Chełmoński probably meant his studio at 41 rue Verniquet, which was just a block away from place de Wagram⁴³ (fig. 6). Other artists such as Giovanni Boldini, Alphonse de Neuville, John Singer Sargent and Alfred Roll, all had their ateliers nearby. Wanda Chełmońska mentioned that work on her father's new studio began in 1883.⁴⁴ A surviving invoice from 1885 for renovations at rue Verniquet identifies the architect as Charles-Albert Mussigmann.⁴⁵ In April 1884, Zygmunt Sarnecki noted that, unable to visit Chełmoński's studio, which was

'under reconstruction or repair after damage caused by the "restless steeds" he used as models', he had to settle for visiting the 'refined and elegant' flat at boulevard Malesherbes.⁴⁶

Maria Chełmońska, the artist's daughter, described the Parisian home where she grew up – most likely referring to the place de Wagram residence – as a wealthy bourgeois interior adorned with expensive furniture and decorations. This prompted Maciej Masłowski to ironically compare Chełmoński to Mr Geldhab, the titular character in Aleksander Fredro's comedy.⁴⁷ In contrast, the artist's wife referred to their Parisian home as relatively modest.⁴⁸ The Chełmońskis' social life in Paris revolved primarily around the Polish community. According to Wanda Chełmońska, whose knowledge was informed by her mother's stories, her parents' home was 'a frequent

fig. 5 Birth certificate of Maria Chełmońska, the artist's daughter. The document lists the address 1 avenue Duquesne, Archives de Paris, Actes d'état civil, ref. no. V4E 3346, certificate no. 759/1881 [retrieved: 10 Mar. 2025] photo © Archives de Paris

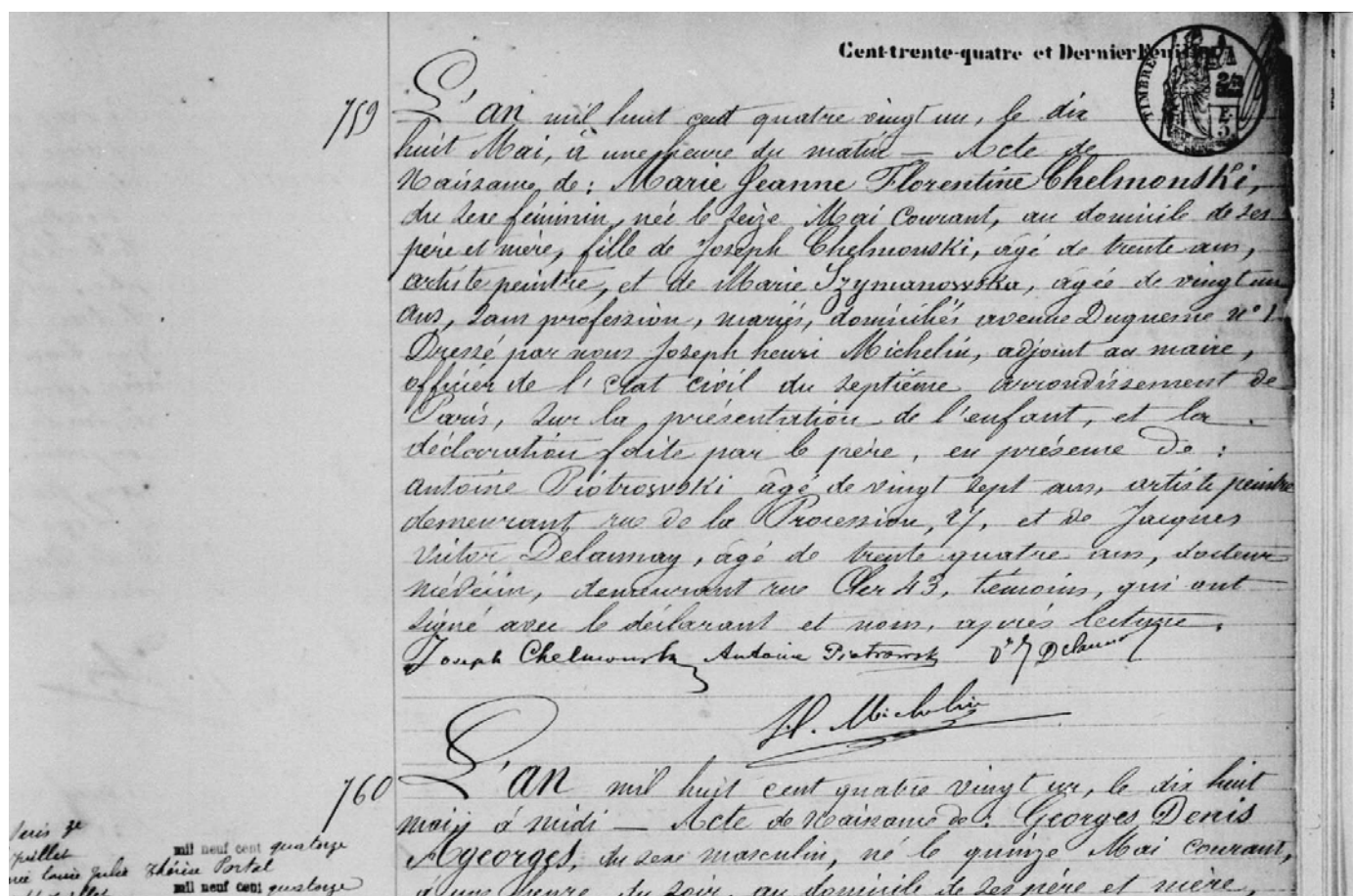




fig. 6 Fragment of a late nineteenth-century Paris cadastral map. Chełmoński's studio was located at 41 rue Verniquet, Archives de Paris, ref. no. PP/11973/A [retrieved: 10 Mar. 2025]
photo © Archives de Paris

meeting place for both renowned and lesser-known Polish artists'.⁴⁹ The family's guests included Antoni Piotrowski, Cyprian ('Cipa') Godebski, Ksawery and Józef Gałęzowski, Szymon and Adam Natanson, Antoni Sygietyński, Teodor Axentowicz, Jan Styka, Henryk Redlich, Stanisław Rejchan (Reichan), Stanisław Masłowski, Jan Stanisławski and Stanisław Witkiewicz.⁵⁰ The Chełmońskis also hosted costume parties and dance evenings for their Polish friends.⁵¹ Years later, the artist's wife recalled: '[t]he evenings were very lively because people remembered about us; there was always someone visiting. They would endlessly sketch everyone around me'.⁵² Wanda Chełmońska believed her father fell in love with Paris and developed a deep attachment to the city.⁵³ Over time, however, his attitude changed, likely influenced by various setbacks,⁵⁴ prompting the family to return to Poland.

4 place de Wagram became the Chełmońskis' final Parisian address (fig. 7), where their son Józef was born in January 1887.⁵⁵ For the 1889 Exposition Universelle, Chełmoński registered his works under the address of his friend, the artist Stanisław Rejchan, at 10 rue des Beaux-Arts.⁵⁶ By this

time, Chełmoński had already been living in Kułówka, where he moved in 1888, shortly after his return to Poland. The small estate became the artist's retreat in his later years, during which he dramatically shifted the themes of his work, moving closer to Symbolism. In March 1889, Maria Chełmońska travelled to Paris to settle outstanding financial obligations and send the family's belongings from France to Poland.⁵⁷ Her husband asked her not to relinquish the studio but to rent it out for a year instead.⁵⁸ During their nearly year-long stay in Paris in 1889–1890, two young painters, Józef Pankiewicz and Władysław Podkowiński, used Chełmoński's studio – a 'vast ground-floor hall, ten metres wide' – for their work.⁵⁹

The history and frequency of Józef Chełmoński's relocations in Paris is intriguing. During the twelve years he spent there, the painter lived in at least seven flats and worked in three different studios. While the necessity of moving during his early years – when he was building his reputation on the local art market – is understandable, it is harder to explain his relocations during the period when he had already gained recognition among collectors.



fig. 7 The Chełmońskis' final Parisian address – 4 place de Wagram
photo Wojciech Głowacki, 2022

Financial difficulties may have been a factor. In the autumn of 1876, following his success at the Salon, Chełmoński chose his first studio in Paris on boulevard de Clichy, likely with Goupil's assistance. This atelier was located on the outskirts of a district populated by artists and art dealers. However, already in the following year, the painter moved his studio to rue Bizet, a relatively unusual choice, far from the main artistic hubs. Shortly afterward, in 1878, Chełmoński settled in a luxurious district near the École Militaire, a move that symbolized his entry into the upper echelons of society and demonstrated his financial success. However, this decision distanced him from his professional peers. By 1883 at the latest, the Chełmońskis briefly moved to the less prestigious and more affordable Montparnasse district. From 1884 until the end of their time in Paris, they lived in Plaine Monceau, an area renowned for its numerous studios and artist residences. During this period, the painter began renovating

a new atelier on rue Verniquet, located in the same area. The move to Montparnasse and the return from the left bank to the right bank of the Seine coincided with a significant decline in Chełmoński's income.⁶⁰ Perhaps the artist hoped that changing his place of residence and work would improve his financial situation. This was a calculated move aimed at fostering closer connections with local artists and patrons. By living and working among a community of creatives and collectors, Chełmoński sought to enhance his opportunities for securing clients and selling his works. However, these hopes proved futile. Despite his efforts, Chełmoński was unable to regain the favour of local critics or success among collectors. The reasons for his struggles were not social but instead stemmed from changing tastes among art buyers and the waning appeal of the realist style that Chełmoński practised. These shifts could not be remedied by his strategies.

Disillusioned, he returned to his homeland, where he began to reassess and transform his art.

Scholars have traditionally attributed Chełmoński's departure from Paris to artistic motivations (a desire to change his surroundings and develop his new interest in landscape themes) or patriotic reasons (a longing for Poland).⁶¹ However, examining his relocations in Paris in the context of both his art and his economic situation sheds new light on the mythologized return to Poland⁶² and shifts focus to the material reasons underpinning

this decision.⁶³ Economic pressures forced Chełmoński to remain mobile, pushing him to be more active and adapt his artistic practice to the expectations of Warsaw's art scene, where he re-established himself upon his return. This endeavour was successful – Chełmoński re-entered the local art market, buoyed by the acclaim of his Parisian career, which was highlighted by sympathetic critics. Although the shift in his thematic and stylistic focus initially faced resistance from Warsaw's artistic establishment,⁶⁴ it soon secured him success and lasting fame that endures to this day.

Translated by Aleksandra Szkudłapska

NOTES

- ¹ See summary of the state of research in Joanna M. Sosnowska's recent book *Malarz. Józef Chełmoński* (Warsaw, 2021). The seminal analysis of Chełmoński's work can be found in Maciej Masłowski's publication *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, 2nd ed. (Warsaw, 1972) and the catalogue of the Poznań exhibition – Tadeusz Matuszczak, *Józef Chełmoński (1849–1914). Wystawa monograficzna*, exh. cat., National Museum in Poznań (Poznań, 1987).
- ² See, among others, Karolina Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki* (Warsaw, 2022); Natalia Budzyńska, *Witkiewicz. Ojciec Witkacego* (Kraków, 2022); ead., *Brat Albert* (Kraków, 2022); Stanisław Janowski, *To i owo z mojego życia*, with introduction and commentary by Jolanta Różalska (Warsaw, 2023); Anna Kaszuba-Dębska, *Przybyszewska / Pająkówna. Głuchy krzyk* (Warsaw, 2023).
- ³ I discuss the reception of Chełmoński's works and his income in the Parisian period in the essay: Wojciech Głowacki, 'The Painter as a Businessman? Did Chełmoński Really Succeed in Paris?', in *Józef Chełmoński 1849–1914*, vol. 1, eds Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, exh. cat., National Museum in Warsaw; National Museum in Poznań; National Museum in Kraków (Warsaw, 2024), pp. 62–75.
- ⁴ For more on this subject, see Agnieszka Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (Warsaw, 2015), pp. 45–51.
- ⁵ See, among others, Léa Saint-Raymond, 'How to Get Rich As an Artist. The Case of Félix Ziem – Evidence from His Account Book from 1850 through 1883', *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 15, no. 1 (Spring 2016), <http://www.19thc-artworldwide.org/spring16/saint-raymond-on-how-to-get-rich-as-an-artist-felix-ziem> [retrieved: 20 Sep. 2023]; Agnieszka Bagińska, 'Painter of the Salon. Anna Bilińska's Exhibition and Artistic Strategies', in *The Artist. Anna Bilińska*, eds ead., Renata Higersberger, exh. cat., National Museum in Warsaw (Warsaw, 2021), p. 31 and Simon Kelly, 'How Monet Became a Millionaire. The Importance of the Artist's Account Books', *Journal of Cultural Economics*, vol. 47 (2023), <https://doi.org/10.1007/s10824-023-09473-y> [retrieved: 22 Sep. 2023].
- ⁶ *Didot-Bottin. Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration ou Almanach des 500,000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers. Salon de 1876. 93^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...]* exposés au Palais des Champs-Élysées (Paris, 1876), p. 52. For more information on the milieu centred around Godebski, see Andrzej Pieńkos, 'Cyprien Godebski et sa position inter-nationale à Paris à l'époque de Gautier et de... Bourdelle', *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 44 (2019), pp. 111–124, <https://doi.org/10.24425/rhs.2019.131202> [retrieved: 8 Jan. 2024]. See also Jan Rosen, *Wspomnienia*, written down by Anna Leo (Warsaw, 1933), p. 43; Masłowski, *Malarski żywot...*, pp. 194–196. Current name: boulevard Victor-Hugo.
- ⁸ Chełmoński's letter to Wojciech Gerson of 13 Sep. 1876: 'My address since 15 octobre: Boulevard Clichy No. 11, atelier au premier'. As cited in *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, ed. Jan Wegner (Wrocław, 1953), p. 70. Źródła do dziejów sztuki Polskiej, vol. 6. The artist also provided this address in his application to the 1877 Salon: *Salon de 1877. 94^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...]* exposés au Palais des Champs-Élysées (Paris, 1877), p. 59.
- ⁹ Manuel Charpy, 'Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830–1914', *Histoire urbaine*, no. 26 (2009), p. 50, <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-3-page-43.html> [retrieved: 10 Sep. 2023].
- ¹⁰ Information about the artists' addresses comes from the website <https://>

- nos-tresors-caches.com/Hotels/PagesArrond_01/Hotel_01.htm. See also John Milner, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century* (New Haven, 1988), pp. 121–147.
- ¹¹ For the enterprises headed by Adolphe Goupil, see Agnès Penot, *La maison Goupil. Galerie d'art internationale au XIX^e siècle* (Paris, 2017). See also Tadeusz Matuszczak, 'Chełmoński w księgach handlowych Goupil & Cie', *Biuletyn Historii Sztuki*, no. 4 (2014), pp. 637–653.
- ¹² *Salon de 1878. 95^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées* (Paris, 1878), p. 43.
- ¹³ Léa Saint-Raymond, Félicie de Maupeou, Julien Caverio, 'Les rues des tableaux. Géographie du marché de l'art parisien (1815–1955)', *Artl@s Bulletin*, vol. 4, no. 1 (2015), paper 6, p. 83, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/6> [retrieved: 11 Sep. 2023]. This was where art galleries were located and high-profile exhibitions were organized, including by the Impressionist group.
- ¹⁴ Data regarding the locations of the galleries comes from © GeoMAP 2017, Julien Caverio, Félicie Faizand de Maupeou, Léa Saint-Raymond, <https://paris-art-market.humanum.fr>.
- ¹⁵ Chełmoński's letter to his mother of 20 May 1877, as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 42. The artist provided this address in Salon catalogues between 1879 and 1881: *Salon de 1879. 96^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées* (Paris, 1879), p. 51; *Salon de 1880. 97^e exposition officielle depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées* (Paris, 188), p. 73; *Salon de 1881. Salon des Artistes français. 98^e exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées* (Paris, 1881), p. 41. When writing about Chełmoński's studio in avenue de l'Impératrice, Stanisław Witkiewicz most likely meant the one on rue Bizet, next to which runs an avenue that until 1879 bore the name of Joséphine de Beauharnais, Empress of the French (current name: avenue Monceau) – Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski* (Warsaw, 1950), pp. 100–101; see also Maślowski, *Malarski żywot...*, p. 203. The building where Chełmoński rented his studio no longer exists. The current name of the street is rue Georges-Bizet.
- ¹⁶ Aublet provided this address in the *Didot-Bottin* directory: *Didot-Bottin...* (Paris, 1878), p. 1324. Maria Chełmońska recalls a meeting with him: Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (further: IS PAN), Special Collections (further: ZS), ref. no. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia [Memoirs]*, fol. 46.
- ¹⁷ IS PAN, ZS, ref. no. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia [Memoirs]*, fol. 41. See also Wojciech Kossak, 'Wojciech Kossak o Chełmońskim', in *Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie Ziemia Łowicka* (Łowicz, 1934), p. 5.
- ¹⁸ See Maria Gołąb, *Chełmoński. Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874–1883*, exh. cat., National Museum in Poznań (Poznań, 2010), pp. 57–64, 132–140.
- ¹⁹ IS PAN, ZS, ref. no. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia [Memoirs]*, fols. 41, 44. See also A. Bagińska, *Pracownia artysty...*, pp. 76–77.
- ²⁰ Maślowski, *Malarski żywot...*, p. 222.
- ²¹ Kossak, 'Wojciech Kossak o Chełmońskim', p. 5.
- ²² IS PAN, ZS, ref. no. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia [Memoirs]*, fol. 41.
- ²³ Kossak, 'Wojciech Kossak o Chełmońskim,' p. 5. Given the proximity of this street to Chełmoński's subsequent address on avenue Bosquet, it cannot be ruled out that Kossak in fact meant the same place but provided the wrong street name. See also Sosnowska, *Malarz. Józef Chełmoński*, pp. 49–52.
- ²⁴ Piotrowski provides the year 1879, but notes that Chełmoński's stay in Warsaw was related to his wedding: Antoni Piotrowski, *Józef Chełmoński. Wspomnienie* (Warsaw, 2001) (reprint of the 1st ed. from 1918), pp. 17–18. Wyczółkowski also stayed as Chełmoński's guest in 1878, together with Piotrowski. He placed this apartment not far from Godebski's residence: *Leon*

- Wyczółkowski. *Listy i wspomnienia*, ed. Maria Twarowska (Wrocław, 1960), pp. 201, 222. *Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej*, vol. 9. Before the artist's wedding, Kossak situated Chełmoński's studio ('a huge windowless shed with a glass roof') on avenue Bosquet, but also 'in Passy, not far from Trocadéro'. Since these pieces of information are contradictory, he most likely meant the studio on rue Bizet – see Wojciech Kossak, 'Wojciech Kossak o Chełmońskim', p. 5.
- ²⁵ Masłowski, *Malarski żywot...*, pp. 211–212.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 215.
- ²⁷ Archives de Paris (further: AP), Actes d'état civil (further: EC), ref. no. V4E 3329 – file no. 911/1879. Chełmoński also used the 1 avenue Duquesne address in his correspondence: Chełmoński's letter to Józef Bohdan Zaleski of 4 May 1880, as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 99; Musée d'Orsay (further: MO), Fonds Arnold et Tripp, MS 367 (2) (further: AT) – Chełmoński's letter to Richard Howard Tripp [1882?], fol. 36.
- ²⁸ AP, EC, ref. no. V4E 3346 – file no. 759/1881.
- ²⁹ This address is provided next to Chełmoński's name in Salon catalogues for 1882 and 1883: *Salon de 1882. Salon des Artistes français. 99^e exposition depuis l'année 1673. Explication des [...] exposés au palais des Champs-Élysées* (Paris, 1882), p. 49; *Salon de 1883. Salon des Artistes français. 100^e exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposées au palais des Champs-Élysées* (Paris, 1883), p. 47. The artist also cited it in his correspondence: Chełmoński's letter to Wojciech Gerson of 21 Feb. 1883, as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 72.
- ³⁰ AP, EC, ref. no. V4E 5968 – file no. 41/1883.
- ³¹ Louis Fournier's letter to Chełmoński of 19 Apr. [1888?], as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 113. Wegner dates the letter to 1887, but he may be wrong, since the street did not receive its name until 1888.
- ³² MO, AT – Chełmoński's letter to Richard H. Tripp of 12 Jul. [1883?], fol. 39. The current street name is rue Antoine-Bourdelle. According to Wanda Chełmońska, the studio was located at no. 4: IS PAN, ZS, ref. no. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], I, fol. 5.
- ³³ See IS PAN, ZS, ref. no. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], I, fol. 5. We do not know at what number the Chełmońskis lived.
- ³⁴ In a letter, Chełmoński recalled looking for a model on rue Pinsot (wrongly transcribed as Poinrot) in the 14th arrondissement: Chełmoński's letter to his wife [1880–1883?], as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 70.
- ³⁵ Milner, *The Studios of Paris...*, pp. 219–231.
- ³⁶ *Bulletin littéraire et scientifique de l'Association des anciens élèves de l'École polonaise*, no. 11 (1880), p. 9. This address is also referred to by Maria Chełmońska: 'Yesterday we visited the Godebskis on rue de la Procession; a small, uncomfortable house, but the studio was large, with many finished works and many unfinished ones, covered with canvases', IS PAN, ZS, ref. no. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], fol. 42.
- ³⁷ *Salon de 1884. Salon des Artistes français. 102^e exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposées au palais des Champs-Élysées* (Paris, 1884), p. 47; *Salon de 1885. Salon des Artistes français. 103^e exposition. Explication des ouvrages [...] exposés au palais des Champs-Élysées* (Paris, 1885), p. 49; Chełmoński's letter to Natalia Gerson of 15 Jun. 1884, as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 73. The Chełmońskis still lived on boulevard Małesherbes in October 1885: Chełmoński's letter to Marcin Olszyński of 7 Oct. 1885, as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 91.
- ³⁸ *Salon de 1886. Salon des Artistes français. 104^e Exposition depuis l'année 1673. Explication des ouvrages [...] exposés au Palais des Champs-Élysées* (Paris, 1886), p. 42; Chełmoński's letter to Wojciech Gerson [1886], as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 73.
- ³⁹ Charpy, 'Les ateliers d'artistes et leurs voisinages...', p. 49; Podlaskie Museum in Białystok, Branch in Tykocin (further: MPB, MT), inv. no. MT/H/D/165 – Notes adresowy Anny Bilińskiej i Antoniego Bohdanowicza [Address notebook of Anna Bilińska and Antoni Bohdanowicz], [s.p.]; website:

- https://nos-tresors-caches.com/Hotels/PagesArrond_17/Hotel_17.htm. See also Milner, *The Studios of Paris...*, pp. 171–189.
- ⁴⁰ MPB, MT, inv. no. MT/H/D/165 – Notes adresowy Anny Bilińskiej i Antoniego Bohdanowicza [Address notebook of Anna Bilińska and Antoni Bohdanowicz], [s.p]. See Rosen, *Wspomnienia*, p. 42.
- ⁴¹ See Milner, *The Studios of Paris...*, pp. 109–110.
- ⁴² Chełmoński's letter to his wife [1885 or 1886], as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 48. Wegner dates the aforementioned letter to 1882.
- ⁴³ When referring to Benedykt Tyszkiewicz's equestrian portrait from 1887, which her father painted 'at his place on rue Brémontier' (IS PAN, ZS, ref. no. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], I, fol. 9), Wanda Chełmońska most likely meant the studio in rue Verniquet, which is near rue Brémentier (this section is currently named rue Alfred-Roll).
- ⁴⁴ IS PAN, ZS, ref. no. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], I, fol. 6.
- ⁴⁵ The receipt is in the collection of the artist's heirs. The building was largely remodelled in the 1890s and in the 20th century, see *Règlement, Tome 2 (Vol. 2). Annexe au règlement X, Protections patrimoniales, Arrondissements 11 à 20*, [Paris, 2023], p. 270, https://plubioclimatique.paris.fr/projet/datas/pdf/REG2A10_2DE2.pdf [retrieved: 9 Jan. 2024].
- ⁴⁶ Zygmunt Sarnecki, 'Pracownie artystów polskich w Paryżu. III. Józef Chełmoński', *Biesiada Literacka*, no. 431 (1884), p. 218.
- ⁴⁷ See Maślowski, *Malarski żywot...*, p. 216.
- ⁴⁸ IS PAN, ZS, ref. no. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], fol. 45.
- ⁴⁹ IS PAN, ZS, ref. no. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], II, fol. 16.
- ⁵⁰ IS PAN, ZS, ref. no. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], II, fols. 21–22.
- ⁵¹ Maślowski, *Malarski żywot...*, pp. 212–213, 233.
- ⁵² IS PAN, ZS, ref. no. 1760-1 – Maria Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], fol. 45.
- ⁵³ IS PAN, ZS, ref. no. 628 – Wanda Chełmońska, *Wspomnienia* [Memoirs], II, fol. 12.
- ⁵⁴ Sosnowska, *Malarz. Józef Chełmoński*, p. 10. See also Maślowski, *Malarski żywot...*, pp. 248–249.
- ⁵⁵ AP, EC, ref. no. V4E 7363 – file no. 45/1887.
- ⁵⁶ *Exposition universelle de 1889. Catalogue illustré des beaux-arts. 1789–1889*, ed. François-Guillaume Dumas ([Lille], 1889), p. 264. Both addresses are featured in Anna Bilińska's notebook, with Chełmoński's address crossed out: MPB, MT, inv. no. MT/H/D/165 – Notes adresowy Anny Bilińskiej i Antoniego Bohdanowicza [Address notebook of Anna Bilińska and Antoni Bohdanowicz], [s.p].
- ⁵⁷ Maria Chełmońska's letter to her husband of 13 Mar. 1889, as cited in *Józef Chełmoński w świetle...*, p. 106.
- ⁵⁸ Chełmoński's letter to his wife of 14 Mar. [1889], as cited in *ibid.*, p. 61.
- ⁵⁹ Józef Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce* (Warsaw, 1936), p. 43.
- ⁶⁰ See Głowacki, 'The Painter as a Businessman?...', pp. 62–75.
- ⁶¹ See, i.a., Maślowski, *Malarski żywot...*, p. 244; Sosnowska, *Malarz. Józef Chełmoński*, pp. 7–10.
- ⁶² Czesław Jankowski described the artist's return to the country as 'Antaeus-like contact with his native land': Czesław Jankowski, 'Przegląd artystyczny', *Tygodnik Ilustrowany*, no. 25 (1890), p. 398.
- ⁶³ Joanna M. Sosnowska also notes the pragmatic nature of the artist's decision to leave Paris: Sosnowska, *Malarz. Józef Chełmoński*, p. 150.
- ⁶⁴ The rejection of Chełmoński's works by the jury of the autumn 1888 exhibition of the Zachęta Society (TZSP) in Warsaw was generally labelled an artistic scandal. See Joanna M. Sosnowska, 'Józefa Chełmońskiego „Droga” ku abstrakcji', *Biuletyn Historii Sztuki*, no. 4 (2014), pp. 655–665; Ewa Micke-Broniarek, 'Images of Nature in the Work of Józef Chełmoński at the Turn of the 19th and 20th Centuries', in *Józef Chełmoński...*, vol. 1, pp. 77–89.

REFERENCES

- Bagińska Agnieszka, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (Warsaw, 2015).
- Charpy Manuel, 'Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830–1914', *Histoire urbaine*, no. 26 (2009), pp. 43–68, <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-3-page-43.html> [retrieved: 10 Sep. 2023].
- Głowacki Wojciech, 'The Painter as a Businessman? Did Chełmoński Really Succeed in Paris?', in *Józef Chełmoński 1849–1914*, vol. 1, eds Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, exh. cat., National Museum in Warsaw; National Museum in Poznań; National Museum in Kraków (Warsaw, 2024), pp. 63–75.
- Masłowski Maciej, *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, 2nd edn (Warsaw, 1972).
- Milner John, *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century* (New Haven, 1988).
- Sosnowska Joanna M., *Malarz. Józef Chełmoński* (Warsaw, 2021).

Wojciech Głowacki is a curator in the Department of Polish Painting pre-1914 at the National Museum in Warsaw. He specializes in nineteenth-century painting and twentieth-century architecture. Głowacki curated the exhibitions *Solstice. Nordic Painting 1880–1910* (NMW, 2022–2023) and *Józef Chełmoński* (NMW, 2024–2025), and co-authored the accompanying publications. He was also the assistant curator of the exhibition *Poland. The Power of Images* (Louvre-Lens, 2019–2020). Głowacki was part of the team working on the *Corpus of Henryk Siemiradzki's Paintings* (2018–2020). He is a holder of the National Science Centre (NCN) Preludium grant (2020–2024).

Zaginione zabytki egipskie z Wilanowa

Kacper Laube

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2474-4795](https://orcid.org/0000-0003-2474-4795)

ABSTRAKT

Artykuł dotyczy grupy ośmiu zaginionych obiektów starożytnych, które najprawdopodobniej zostały sfotografowane w Pałacu w Wilanowie w latach czterdziestych XX wieku. Zabytki te niemal na pewno wchodziły w skład dawnej kolekcji sztuki starożytnej, której część jest do dnia dzisiejszego zachowana w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Wśród zaginionych obiektów znajdowały się figurki wykonane z kamienia, brązu oraz prawdopodobnie fajansu. Fotografie zaginionych zabytków, zachowane w zbiorach archiwalnych Muzeum Narodowego w Warszawie nie zostały jak dotąd opublikowane. Zabytki na nich uwiecznione zostały po raz pierwszy szczegółowo omówione w niniejszej pracy, co stanowi istotny wkład w badania nad kolekcją wilanowską. Pod uwagę wzięto ich identyfikację, datowanie oraz połączenie niektórych spośród nich z pozycjami spisanyymi w inwentarzu Pałacu w Natolinie w 1867 roku.

SŁOWA KLUCZOWE

Wilanów, Natolin, straty wojenne, figurki egipskie, figurki grobowe, brązy starożytne, pałac w Wilanowie, Muzeum Pałacu Króla Jana III, Muzeum Narodowe w Warszawie, kolekcja sztuki starożytnej, rzeźba egipska, kolekcja sztuki egipskiej

Zaginione zabytki egipskie z Wilanowa

Kacper Laube

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2474-4795](https://orcid.org/0000-0003-2474-4795)

Zbiór zabytków egipskich z kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie składa się obecnie z 36 niewielkich obiektów datowanych na I tysiąclecie p.n.e., wśród których znajdują się figurki bóstw, władców oraz osób prywatnych. W roku 2015 zostały one opracowane przez Aleksandrę Majewską (1943–2022), wieloletnią kustoszkę Kolekcji Egipskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie¹. W jej książce znalazła się również krótka wzmianka dotycząca zachowanych fotografii obiektów egipskich, których los po sfotografowaniu w latach czterdziestych XX wieku pozostaje nieznany. Grupa ta nie była omawiana w dotychczasowej literaturze naukowej i jest tu prezentowana po raz pierwszy.

Zbiory egipskie w Wilanowie

Kolekcja zabytków starożytnych, zgromadzonych w Pałacu w Wilanowie, została zapoczątkowana przez hr. Stanisława Kostkę Potockiego (1755–1821), zwanego „ojcem archeologii klasycznej w Polsce”, który w roku 1805 udostępnił publiczności swe zbiory. Zgromadził on w Wilanowie znakomitą kolekcję waz greckich² oraz okazały zespół marmurów antycznych³. Co więcej, według zachowanych przekazów, prowadził on w 1786 roku amatorskie

wykopaliska w miejscowości Nola w Królestwie Neapolu⁴. Historia obiektów starożytnych pochodzenia egipskiego, które znalazły się w pałacu wilanowskim, sięga natomiast roku 1827, gdy w literaturze pojawiły się pierwsze wzmianki o tego typu obiektach. Zostały one wyczerpująco omówione przez Majewską w połączeniu z wcześniej niepublikowanymi informacjami zaczerpniętymi z pałacowych inwentarzy⁵. W czasie drugiej wojny światowej zbiory egipskie, razem z innymi zabytkami z kolekcji wilanowskiej znalazły się pod niemiecką administracją okupacyjną, lecz jak dotąd nie odnotowano wśród nich strat wojennych⁶. W 1946 roku zespół obiektów egipskich z Wilanowa trafił do Muzeum Narodowego w Warszawie⁷, gdzie pozostał aż do roku 2017. Został wówczas zwrócony do Muzeum Pałacu Króla Jana III, gdzie znajduje się na ekspozycji stałej w tzw. Gabinecie Starożytności. W zachowanej do naszych czasów kolekcji nie ma niektórych obiektów egipskich wymienianych w dawnych inwentarzach oraz publikacjach omówionych przez Majewską. Są to: brązowa figurka ro-puchy z głową ludzką, dwie mumie dziecięce, figurka fajansowej małpki, oraz sześć skara-beuszy⁸. Niewykluczone, że starożytności te zaginęły lub zostały włączone do innych kolekcji jeszcze przed rokiem 1939. W przeciwnieństwie

do tej grupy przedmiotów, do strat poniesionych w okresie drugiej wojny światowej można z pewną dozą ostrożności zaliczyć zabytki omówione w dalszej części niniejszego artykułu.

Zapomniane fotografie z Muzeum Narodowego w Warszawie

W książce Majewskiej znalazła się krótka wzmianka dotycząca nieopublikowanych jak dotąd fotografii części zabytków egipskich z kolekcji wilanowskiej. Zdaniem badaczki fotografie te zostały najprawdopodobniej wykonane przez Zofię Tomaszewską w latach 1941–1942, gdy fotografowała ona wazy greckie z kolekcji słubickiej, wchodzącej w skład zbiorów wilanowskich⁹. Nie jest jednak wykluczone, że zabytki te zostały sfotografowane w roku 1945 przed przekazaniem ich do Muzeum Narodowego¹⁰. Dodatkowo, Majewska stwierdziła, że nie można rozstrzygnąć, czy wszystkie spośród zaginionych zabytków pochodzą pierwotnie z kolekcji wilanowskiej, jako że po zakończeniu drugiej wojny światowej do Wilanowa, w ramach tzw. akcji rewindykacyjnej, mogły trafić obiekty z innych kolekcji¹¹. Biorąc pod uwagę, że fotografie zabytków egipskich zostały zachowane razem ze zdjęciami ceramiki greckiej i przedstawiają je na niemal identycznym tle, jest prawie pewne, że powstały w tym samym czasie, czyli w latach 1941–1942. Według Majewskiej, spośród 31 niewielkich fotografii, 20 przedstawia 18 obiektów z kolekcji, która w roku 1946 trafiła do Muzeum Narodowego¹², natomiast obiekty z dziewięciu innych fotografii (pięć figurek bóstw, trzy figurki *uszebti* oraz figurka rzymskiego wojownika) nie zostały przez nią zidentyfikowane¹³. Analizując ponownie te fotografie, odnalazłem niewielkie karteczki z adnotacjami naniesionymi przez Majewską w 2013 roku. Zawierają one informacje o tym, które obiekty nie zostały przekazane do Muzeum Narodowego w roku 1946 i tym samym uchodzą za zaginione.

Przeprowadzona przeze mnie analiza pozwala stwierdzić, że w rzeczywistości 23 fotografie spośród 31 zachowanych, ukazują 21 obiektów, które przetrwały w kolekcji. Pomyłka Majewskiej wynika z błędnego rozpoznania dwóch figurek grobowych z fotografii III.4 oraz



il. 1 Figurki grobowe uwiecznione na fotografiach wraz z ich odpowiednikami zachowanymi w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; fotografia III.4 odpowiadająca obiektowi Wil.5466 oraz fotografia XLII.7 odpowiadająca obiektowi Wil.5463 fot. Muzeum Narodowe w Warszawie oraz Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

XLII.7 jako zaginionych, podczas gdy są one zachowane w kolekcji wilanowskiej pod numerami inwentarzowymi Wil.5466 oraz Wil.5463 (il. 1)¹⁴. Co więcej, Majewska niestudnie uznała, że figurka Nefertuma, uwieczniona na innej fotografii (XLI.7), znajduje się nadal w kolekcji. Tym samym należy stwierdzić, że w rzeczywistości mamy do czynienia z fotografiami ośmiu zaginionych zabytków (sześć figurek egipskich bóstw, jedna figurka grobowa, oraz figurka „wojownika”)¹⁵. Poniżej przedstawiam ich listę:

- A) Mumiokształtna figurka grobowa (il. 2–A), prawdopodobnie wykonana z kalcytu i ukazująca postać w trójdzielnej peruce



il. 2 Zaginione zabytki: A – figurka grobowa (fotografia XLII.4), B – figurka Tawaret (fotografia XLII.1), C – figurka niezidentyfikowanego bóstwa (fotografia XLI.11), D – figurka Nefertuma (fotografia XLI.9)
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 3 Zaginione zabytki: E – figurka Ozyrysa (fotografia XLII.8), F – figurka Hathor lub Izidy (fotografia XLI.5), G – figurka Nefertuma (fotografia XLI.7), H – figurka Herkulesa (fotografia XLI.6)
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

ze skrzyżowanymi rękami ukrytymi pod całunem, spod którego widać jedynie umieszczone na piersiach dłonie. Na figurce najprawdopodobniej znajdowała się wyryta lub namalowana inskrypcja, lecz na zachowanej fotografii jest ona niewidoczna. Figurkę należy datować na okres XVIII–XIX dynastii¹⁶.

- B) Kamienna statuetka przedstawiająca Tawaret (il. 2–B) pod postacią ciężarnej samicy hipopotama, stojącej na tylnych łapach lwa z ludzkimi rękami ułożonymi wzdłuż ciała. Postać ma obwisłe piersi, a na jej głowie spoczywa trójdzielna peruka zwieńczona cylindrycznym nakryciem. Na bocznej ścianie figurki znajdują się wgłębienia, które mogą sugerować

obecność znaku ochrony *sa*, przedstawianego pod postacią węzła, który jest charakterystyczny dla ikonografii Tawaret. Statuetka pochodzi prawdopodobnie z Okresu Późnego lub Okresu Ptolemejskiego¹⁷.

- C) Figurka niezidentyfikowanego bóstwa (il. 2–C) wykonana prawdopodobnie z kamienia lub fajansu przedstawia postać ludzką w przepasce biodrowej z lewą nogą wysuniętą do przodu oraz rękami ułożonymi wzdłuż ciała. Figurka pochodzi prawdopodobnie z Okresu Późnego lub Okresu Ptolemejskiego.
- D) Fragment figurki Nefertuma (il. 2–D) wykonanej prawdopodobnie z kamienia

lub fajansu. Postać została ukazana w przepasce biodrowej, ma trójdzielną perukę, brodę oraz ręce ułożone wzdłuż ciała. Figurka pochodzi prawdopodobnie z Okresu Późnego lub Okresu Ptolemejskiego.

- E) Brązowa figurka Ozyrysa (il. 3–E) pod postacią mumii w koronie *atef*, zwieńczonej dyskiem słonecznym, ozdobionej ureuszem oraz baraniami rogami. Postać jest owinięta w całun, z którego rozcięć wyłaniają się ręce umieszczone swobodnie jedna nad drugą, nie krzyżując się (postać w dłoniach dzierży berło *heka* oraz bicz *nechacha*). Figurkę należy prawdopodobnie datować na okres XXV–XXVII dynastii¹⁸.
- F) Brązowa figurka ukazująca Hathor lub Izydę (il. 3–F)¹⁹ stojącą na prostokątnym postumencie, z wystającym od spodu czopem. Ręce postaci są opuszczone wzdłuż ciała, a na jej głowie znajduje się trójdzielną perukę ozdobioną ureuszem oraz zwieńczona wysokimi krowimi rogami. Pomiędzy nimi znajdują się dwa pióra, u dołu których być może znajdował się dysk słoneczny. Figurka powstała prawdopodobnie w Okresie Późnym lub Okresie Ptolemejskim.
- G) Fragment brązowej figurki Nefertuma (il. 3–G) ukazanego z lewą nogą wysuniętą do przodu. Postać nosi brodę i jest odziana w przepaskę biodrową. Ma ręce opuszczone wzdłuż ciała. Na głowie ma trójdzielną perukę, najprawdopodobniej ozdobioną ureuszem, a na niej widnieje korona w formie kielicha lotosu, z którego wyłaniają się dwa połączone ze sobą pióra. Peruka jest dodatkowo połączona z lotosową koroną za pomocą dwóch przeciwległych przeciwwag *menat*. Figurka powstała prawdopodobnie w Okresie Późnym lub Okresie Ptolemejskim.
- H) Brązowa figurka Herkulesa (il. 3–H)²⁰, ukazująca nagiego mężczyznę, stojącego na lekko rozstawionych nogach. Postać unosi prawą rękę i trzyma w niej maczugę.

Wokół lewego ramienia ma zapewne owiniętą lwia skórę. Typ przedstawienia określa się jako Herkules w pozie bojowej (*Ercole in assalto*). Figurka powstała najprawdopodobniej w warsztacie włoskim w II–I w. p.n.e.²¹. W obecnej kolekcji w Wilanowie nie zachowały się żadne brązy antyczne pochodzenia nieegipskiego, a figurka mogła zostać pozyskana przez Kostkę Potockiego w czasie jego pobytów w Italii lub nawet prowadzonych tam przez niego amatorskich prac wykopaliskowych.

Część zaginionych zabytków można z pewną dozą ostrożności połączyć z pozycjami spisnymi w inwentarzu Pałacu w Natolinie w 1867 roku. Obejmuje on co najmniej 44 obiekty egipskie znajdujące się w tamtym czasie w etażerze hr. Aleksandry Potockiej (1818–1892), które przynajmniej częściowo zostały sprowadzone z Pałacu w Wilanowie, a następnie do niego odesłane²². Przykładem jest zaginiona figurka grobowa, która teoretycznie może odpowiadać jednej z pozycji określonych w inwentarzu jako „mumia leżąca gipsowa” lub „mumia kamienna”²³. Dodatkowym przykładem jest figurka Herkulesa, która może odpowiadać obiektowi określonemu jako brązowa figurka obnażonego mężczyzny z podniesioną ręką na czarnym marmurowym postumencie²⁴. Ze względu na brak dokładniejszych informacji, Majewska nie zdołała przyporządkować do tych opisów konkretnych obiektów z zachowanej kolekcji. Przy tym na dwóch spośród zaginionych zabytków (statuetka Tawaret oraz figurka niezidentyfikowanego bóstwa) znajdują się umiejscowione na tylnych powierzchniach obiektów nalepki, lecz naniesione na nich adnotacje są niewidoczne.

Dokonane tu omówienie zaginionych obiektów starożytnych z Wilanowa daje szansę na ich identyfikację w przyszłości. Należy mieć nadzieję, że zaistnienie tych obiektów w literaturze naukowej oraz dalsze badania archiwalne pozwolą ustalić ich dokładne pochodzenie oraz późniejszy los, co mogłoby się przyczynić do ich odzyskania i włączenia do kolekcji prezentowanej w Gabinecie Starożytności w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

- ¹ Aleksandra Majewska, *Zbiory egipskie w Wilanowie*, Warszawa 2015. Zob. dodatkowo wspomnienie o autorce: Monika Dolińska, *Aleksandra Majewska (10 kwietnia 1943 – 30 kwietnia 2022) / Aleksandra Majewska (10 April 1943 – 30 April 2022)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series” 2023, 12(48), s. 294–299.
- ² Witold Dobrowolski, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego. Próba rekonstrukcji kolekcji*, Warszawa 2007.
- ³ Barbara Tkaczow, *Lapidarium wilanowskie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1970, t. 14, s. 471–479.
- ⁴ Zob. np.: Mario Cesarano, *Stanisław Kostka Potocki e gli scavi archeologici a Nola* [w:] *Archeologia, Letteratura, Collezionismo. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki – 17–18 aprile 2007*, red. Elżbieta Jastrzębowska, Monika Niewójt, Roma 2008, s. 174–202.
- ⁵ A. Majewska, *Zbiory egipskie...*, op. cit., s. 19–49.
- ⁶ Żadne zabytki starożytne z Wilanowa nie widnieją w opublikowanym katalogu strat wojennych obiektów sztuki starożytnej – Grażyna Mizera, *Straty wojenne. Sztuka starożytna. Obiekty utracone w Polsce w latach 1939–1945*, t. 1–2, Poznań 2000.
- ⁷ Łącznie przekazano 38 zabytków, z czego 36 to obiekty egipskie, zaś dwa pozostałe są reprezentowane przez brązowy chiński dzwon typu *yongzhong* (Wil.5439) oraz kamienną rękojęść o niezidentyfikowanej przynależności kulturowej (Wil.5459).
- ⁸ Zob. przyp. 5.
- ⁹ A. Majewska, *Zbiory egipskie...*, op. cit., s. 47. Omawiane materiały są zachowane w Archiwum Zbiorów Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie (teczka nr V.5: Depozyty Wilanów). Zachowane fotografie są w dużej mierze niekompletne i znajdują się w pięciu małych kopertach, na których zapisany został numer rolki negatywowej oraz liczba zdjęć.
- ¹⁰ A. Majewska, *Zbiory egipskie...*, op. cit., s. 47.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Jedna z fotografii (III.6) przedstawia wspomniany wyżej chiński dzwon typu *yongzhong*.
- ¹³ A. Majewska, *Zbiory egipskie...*, op. cit., s. 47, przyp. 134.
- ¹⁴ Porównanie współczesnej fotografii obiektu Wil.5463 z jego fotografią archiwalną pokazuje, że figurka od czasu sfotografowania w latach czterdziestych XX w. utraciła swój dolny fragment, który się nie zachował.
- ¹⁵ Ze względu na brak zachowanej dokumentacji, opisy omówionych obiektów powstały wyłącznie na podstawie fotografii archiwalnych. Co więcej, jedynie w przypadku niektórych zabytków możliwe jest ich precyzyjne datowanie, podczas gdy w przypadku pozostałych, datowanie jest jedynie przybliżone ze względu na brak widocznych inskrypcji, korozję pokrywającą powierzchnię brązowych figurek oraz niską jakość fotografii.
- ¹⁶ W świetle typologii figurek grobowych Hansa Schneidera, zabytek powinien zostać zaliczony do grupy VB1, datowanej głównie na okres XVIII–XIX dynastii. Figurki z tej grupy ukazują mumiokształtną postać bez brody, z dłońmi, które nie dzierżą amuletów – Hans Diederik Schneider, *Shabtis: An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*, t. 1 (tekst) oraz t. 3 (tablice), Leiden 1977, s. 187–190, fig. 22.
- ¹⁷ Ze względu na brak widocznych inskrypcji, datowanie omawianej statuetki jest utrudnione. Biorąc jednak pod uwagę, że zdecydowana większość kamiennych przedstawień Tawaret powstała w Okresie Późnym oraz w Okresie Ptolemejskim, statuettę z Wilanowa prawdopodobnie również należy datować na jeden z tych dwóch okresów. Zróżnicowane statuettki oraz amulety Tawaret zostały w przeszłości opracowane przez Georges’a Daressy’ego w ramach publikacji katalogu kolekcji Muzeum Egipskiego w Kairze – Georges Daressy, *Catalogue général des antiquités*

égyptiennes du musée du Caire Nos. 38001–39384: *Statues de divinités*, t. 1 (tekst) oraz t. 2 (tablice), Caire 1905–1906, s. 284–296 (CG 39145–39203), PL. LV.

- ¹⁸ Zaokrąglona twarz oraz nieco opadające usta Ozyrysa zdają się przywoływać styl XXV dynastii, gdy Egiptem rządili władcy z Kusz, lecz ze względu na jakość zachowanej fotografii oraz korozję pokrywającą powierzchnię figurki, tak dokładne datowanie jest niepewne i tym samym wydaje się właściwym, aby datować ją na okres pomiędzy XXV a XXVII dynastią. Wartym odnotowania jest również fakt, że figurki tego typu, przedstawiające Ozyrysa w koronie *atef* zwieńczonej dyskiem słonecznym i ozdobionej piórami oraz rogami, zostały znalezione w licznej grupie figurek datowanych na XXVII dynastię, na terenie świątyni Ozyrysa na stanowisku 'Ayn Manâwir w oazie Charga, gdzie ich kontekst sugeruje, że nie stanowiły one darów wotywnych, lecz obiekty wykorzystywane w rytuałach – Florence Gombert-Meurice, *Thousands of Osiris: the archaeological contexts of the bronzes found in the temple of 'Ayn Manawîr and at the Serapeum of Memphis* [w:] *Statues in context: production, meaning and (re)uses*, red. Aurélia Masson-Berghoff, Leuven 2019, s. 197–207. British Museum Publications on Egypt and Sudan, t. 10.

- ¹⁹ Ze względu na brak inskrypcji, które umożliwiłyby precyzyjną identyfikację, figurkę należy przypisać do Hathor lub Izdy. Warto jednak odnotować, że w przeszłości Daressy identyfikował przedstawienia tego typu z Hathor, jako że jedna ze zbliżonych figurek posiadała inskrypcję z jej imieniem – G. Daressy, *Catalogue général...*, op. cit., s. 248 (CG 38979), PL XLIX.

- ²⁰ W przeciwieństwie do opisanych powyżej zabytków, omawiana figurka nie jest pochodzenia egipskiego, lecz wydaje się być uzasadnionym, aby uwzględnić ją w niniejszej publikacji wraz z innymi zaginionymi obiektami starożytnymi.

- ²¹ Za zbliżoną analogię można przykładowo uznać figurkę znaną w sanktuarium Herkulesa w Alba Fucens, która wchodziła w skład depozytu wotywnego datowanego na okres pomiędzy połową II a początkiem I w. p.n.e – Maria Cristina Biella, *I bronzi votivi dal santuario di Ercole ad Alba Fucens*, „*Archeologia Classica*” 2017, t. 68, s. 495 (fig. 4: obiekt 1.a.18).

- ²² A. Majewska, *Zbiory egipskie...*, op. cit., s. 39–46, 172–179 (Tabela II).

- ²³ Ibidem, s. 172 (Tabela II: L.p. 9–10).

- ²⁴ Ibidem, s. 174 (Tabela II: L.p. 34).

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Biella Maria Cristina, *I bronzi votivi dal santuario di Ercole ad Alba Fucens*, „*Archeologia Classica*” 2017, t. 68, s. 487–517, <https://www.jstor.org/stable/26600510?seq=1> [dostęp: 28.10.2024].
- Cesarano Mario, *Stanisław Kostka Potocki e gli scavi archeologici a Nola* [w:] *Archeologia, Letteratura, Collezionismo. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki – 17–18 aprile 2007*, red. Elżbieta Jastrzębowska, Monika Niewójt, Roma 2008, s. 174–202, <https://pan.pl/rzym/wp-content/uploads/sites/4/2023/05/Conferenze-123-Archeologia-letteratura-collezionismo-E.-Jastrzebowska.pdf> [dostęp: 28.10.2024].
- Dobrowolski Witold, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego. Próba rekonstrukcji kolekcji*, Warszawa 2007.
- Gombert-Meurice Florence, *Thousands of Osiris: the archaeological contexts of the bronzes found in the temple of 'Ayn Manawîr and at the Serapeum of Memphis* [w:] *Statues in context: production, meaning and (re)uses*, red. Aurélia Masson-Berghoff, Leuven 2019, s. 197–207. British Museum Publications on Egypt and Sudan, t. 10.

Majewska Aleksandra, *Zbiory egipskie w Wilanowie*, Warszawa 2015.

Schneider Hans Diederik, *Shabtis: An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*, t. 1, Leiden 1977.

Kacper Laube – archeolog, absolwent Wydziału Archeologii na Uniwersytecie Warszawskim, od 2022 pracował na stanowisku asystenta, a obecnie adiunkta w Zbiorach Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie. Przedmiotem jego zainteresowań jest krajobraz kulturowy stanowisk archeologicznych egipskiej Deltę Nilu oraz historia kolekcjonerstwa starożytności egipskich w Polsce.

The Lost Egyptian Antiquities from Wilanów

Kacper Laube

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2474-4795](https://orcid.org/0000-0003-2474-4795)

ABSTRACT

This paper concerns a group of eight lost ancient objects, most likely photographed at Wilanów Palace in the 1940s. These artefacts almost certainly belonged to an old collection of antiquities, part of which has survived in the Museum of King Jan III's Palace in Wilanów. The lost objects include figurines made of stone, bronze and probably faience. Photographs of these lost antiquities, preserved in the archives of the National Museum in Warsaw, have never been published before. The artefacts they document are discussed here in detail for the first time, which constitutes an important contribution to research on the Wilanów collection. The author analyses their identification and dating, linking some of them to items listed in the 1867 inventory of the Natolin Palace.

KEYWORDS

Wilanów, Natolin, war losses, Egyptian figurines, funerary figurines, ancient bronzes, Wilanów palace, Museum of King Jan III's Palace, National Museum in Warsaw, collection of ancient art, Egyptian sculpture, collection of Egyptian art

The Lost Egyptian Antiquities from Wilanów

Kacper Laube

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2474-4795](https://orcid.org/0000-0003-2474-4795)

The collection of Egyptian antiquities from the Museum of King Jan III's Palace in Wilanów currently consists of 36 small objects dated to the first millennium BC, including figurines of deities, rulers and private individuals. In 2015, they were analysed and described by Aleksandra Majewska (1943–2022), a long-time curator of the Egyptian Collection at the National Museum in Warsaw.¹ Her book also contains a brief mention of preserved photographs of Egyptian objects, the fate of which, after being photographed in the 1940s, remains unknown. This group has not been discussed in previous academic literature and is presented here for the first time.

The Egyptian Collection in Wilanów

The collection of ancient artefacts housed in the Wilanów Palace, opened to the public in 1805, was founded by Count Stanisław Kostka Potocki (1755–1821), known as the 'father of classical archaeology in Poland'. In Wilanów, he amassed a fine collection of Greek vases² and an impressive group of ancient marble

objects.³ Furthermore, according to surviving accounts, in 1786, he conducted amateur excavations in Nola, a small town in the Kingdom of Naples.⁴ The history of Egyptian antiquities that found their way to the Wilanów Palace dates back to 1827, when the first mentions of such objects appeared in literature. They were extensively discussed by Majewska, who drew upon previously unpublished information from palace inventories.⁵ During the Second World War, the Egyptian antiquities, along with other artefacts from Wilanów, came under German occupation administration, but no war losses have been reported among them so far.⁶ In 1946, the set of Egyptian objects from Wilanów was transferred to the National Museum in Warsaw,⁷ where it remained until 2017, when it was returned to the Museum of King Jan III's Palace. The artefacts are now on permanent display in the so-called Cabinet of Antiquities. The surviving collection misses some Egyptian objects listed in earlier inventories and publications discussed by Majewska: a bronze figurine of a frog with a human head, two child mummies, a faience figurine of a monkey and

six scarabs.⁸ These antiquities could have been lost or incorporated into other collections before 1939. In contrast to this group of items, the artefacts discussed in subsequent sections of this paper can, with a certain degree of caution, be classified as wartime losses.

Forgotten Photographs from the National Museum in Warsaw

Majewska's book includes a brief mention of unpublished photographs of Egyptian artefacts from the Wilanów collection. According to the researcher, these were most likely taken by Zofia Tomaszewska between 1941 and 1942, while she was photographing Greek vases from the Słubice collection, part of the Wilanów holdings.⁹ However, it is also possible that the artefacts were documented in 1945, before they were transferred to the National Museum.¹⁰ Additionally, Majewska noted that it was impossible to determine whether all of the lost artefacts had originally belonged to the Wilanów collection, since objects from other collections may have ended up in Wilanów as part of the so-called restitution campaign following the Second World War.¹¹ Considering that the photographs of Egyptian artefacts were preserved alongside images of Greek pottery and share nearly identical backgrounds, it is almost certain that they were taken at the same time, between 1941 and 1942. According to Majewska, 20 out of 31 small photographs depict 18 artefacts from the collection that was transferred to the National Museum in 1946,¹² but she was unable to identify the objects in nine other photographs (five figurines of deities, three *ushabti* figurines and a figurine of a Roman warrior).¹³ Upon re-examining these photographs, I discovered small notecards annotated by Majewska in 2013, indicating which objects were not sent to the National Museum in 1946 and are therefore considered lost.

My analysis shows that, in fact, 23 of the 31 preserved photographs depict 21 objects that remain in the collection. Majewska's error stemmed from misidentifying two funerary figurines in photographs III.4 and XLII.7 as lost, whereas they have survived in the Wilanów collection under inventory numbers



fig. 1 Photographs of funerary figurines and their corresponding objects kept at the Museum of King Jan III's Palace in Wilanów; photograph III.4 corresponding to object Wil.5466 and photograph XLII.7 corresponding to object Wil.5463 photo National Museum in Warsaw and Museum of King Jan III's Palace in Wilanów

Wil.5466 and Wil.5463 (fig. 1).¹⁴ What is more, Majewska wrongly believed that a figurine of Nefertum, shown in another photograph (XLI.7), was still part of the collection. Thus, it must be concluded that the photographs actually represent eight lost artefacts (six figurines of Egyptian deities, one funerary figurine, and a figurine of a 'warrior').¹⁵ Below is a list of these objects:

- A) Mummy-shaped funerary figurine (fig. 2-A), probably made of calcite, depicting a figure wearing a tripartite wig with arms crossed and concealed under a shroud, from which only the hands placed on the chest are

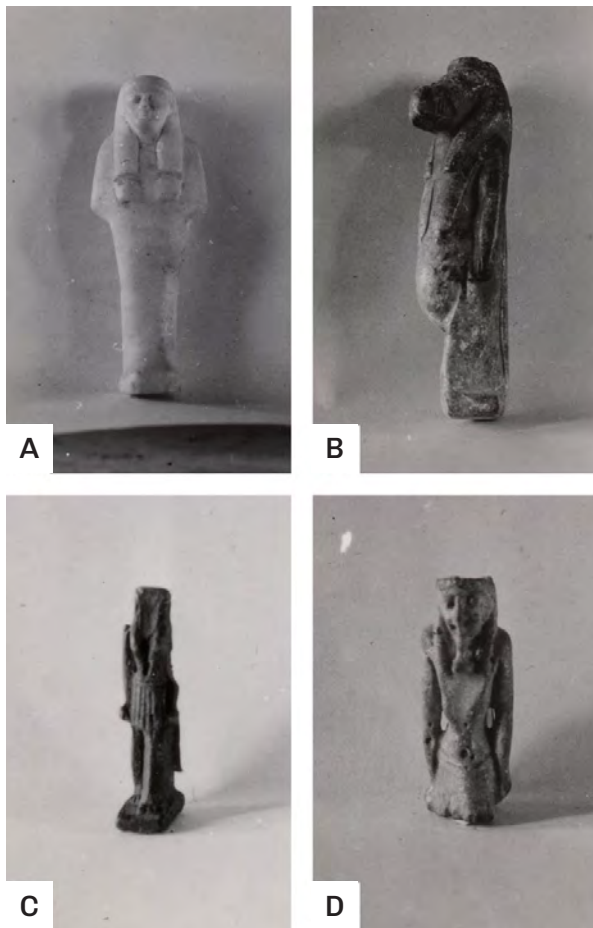


fig. 2 Lost artefacts: A – funerary figurine (photograph XLII.4), B – statuette of Taweret (photograph XLII.1), C – figurine of an unidentified deity (photograph XLI.11), D – figurine of Nefertum (photograph XLI.9)
photo National Museum in Warsaw



fig. 3 Lost artefacts: E – figurine of Osiris (photograph XLII.8), F – figurine of Hathor or Isis (photograph XLI.5), G – figurine of Nefertum (photograph XLI.7), H – figurine of Hercules (photograph XLI.6)
photo National Museum in Warsaw

visible. The figurine most likely featured an engraved or painted inscription, though this is entirely illegible in the surviving photograph. The object dates to the Eighteenth or Nineteenth Dynasty.¹⁶

- B) Stone statuette of Taweret (fig. 2–B) represented as a pregnant female hippopotamus standing on the hind legs of a lion, with human arms positioned along the sides of the body. The figure has sagging breasts and her head features a tripartite wig crowned with a cylindrical headdress. Indentations on the side of the figurine suggest the presence of a protective symbol *sa*, depicted as a knot, which is typical of Taweret's iconography. The statuette likely dates to the Late or Ptolemaic Period.¹⁷

- C) Figurine of an unidentified deity (fig. 2–C), probably made of stone or faience, depicts a human figure wearing a loincloth, with the left leg stepped forward and arms positioned along the sides of the body. The figurine likely dates to the Late or Ptolemaic Period.
- D) Fragment of a figurine depicting Nefer-tum (fig. 2–D), probably made of stone or faience. Nefertum is depicted wearing a loincloth, a tripartite wig and a beard; his arms are positioned along the sides of his body. The figurine likely dates to the Late or Ptolemaic Period.
- E) Bronze figurine of Osiris (fig. 3–E) in the form of a mummy, wearing an *atef* crown

topped with a solar disc and adorned with a uraeus and ram's horns. The figure is wrapped in a shroud, with hands emerging from slits in the fabric, positioned one above the other without crossing (Osiris is holding the crook and flail – *heka* and *nekhakha*). The figurine likely dates to the period of the Twenty-fifth to Twenty-seventh Dynasties.¹⁸

- F) Bronze figurine depicting Hathor or Isis (fig. 3–F)¹⁹ standing on a rectangular base, with a tenon protruding from underneath. The figure's arms are positioned along the sides of the body, while on its head is a tripartite wig adorned with a uraeus and crowned with tall cow's horns, between which are two feathers (a solar disc may have been placed at their base). The figurine likely dates to the Late or Ptolemaic Period.

- G) Fragment of a bronze figurine of Nefer-tum (fig. 3–G) depicted with his left leg stepped forward. The bearded figurine wears a loincloth and has arms positioned along the sides of the body. On its head is a tripartite wig, probably adorned with a uraeus, topped with a lotus-shaped crown from which two joined feathers emerge. The wig is additionally connected to the lotus crown by two opposing *menat*-counterpoises. The figurine was most likely created in the Late or Ptolemaic Period.

- H) Bronze figurine of Hercules (fig. 3–H),²⁰ depicting a naked man standing with his legs slightly apart. The figure raises his right hand, wielding a club, and has what likely is a lion skin draped over his left shoulder. This type of representation is known as Hercules in a combat pose (*Ercole in as-salto*). The figurine was probably made in an Italian workshop between the second

and first centuries BC.²¹ No ancient bronze objects of non-Egyptian origin survive in the current Wilanów collection, and the figurine may have been acquired by Stanisław Kostka Potocki during his stays in Italy or even the amateur excavations he conducted there.

Some of the lost antiquities can, with a certain degree of caution, be linked to items listed in the 1867 inventory of the Natolin Palace, which includes at least 44 Egyptian objects, at the time kept in the *étagère* of Countess Aleksandra Potocka (1818–1892). These artefacts were at least partially brought from the Wilanów Palace and later returned there.²² One example is a missing funerary figurine that might theoretically correspond to one of the items described in the inventory as a 'reclining plaster mummy' or 'stone mummy'.²³ Another example is the figurine of Hercules, which could correspond to the object described as a bronze figurine of a naked man with a raised hand on a black marble pedestal.²⁴ Given the lack of more precise information, Majewska was unable to match these descriptions to specific objects from the preserved collection. Additionally, two of the missing artefacts (the statuette of Taweret and the figurine of an unidentified deity) bear labels on the reverse, but the inscriptions there are not visible.

The above discussion of the lost ancient objects from Wilanów offers a chance for their future identification. One ought to hope that their inclusion in scholarly literature, along with further archival research, will make it possible to establish their exact provenance and subsequent fate. This, in turn, could aid in their recovery and reintegration into the collection displayed in the Cabinet of Antiquities at the Museum of King Jan III's Palace in Wilanów.

Translated by Aleksandra Szkudłapska

NOTES

- ¹ Aleksandra Majewska, *Zbiory egipskie w Wilanowie* (Warsaw, 2015). See also a commemorative text about the author: Monika Dolińska, 'Aleksandra Majewska (10 kwietnia 1943 – 30 kwietnia 2022) / Aleksandra Majewska (10 April 1943 – 30 April 2022)', *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series*, no. 12(48) (2023), pp. 294–299.
- ² Witold Dobrowolski, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego. Próba rekonstrukcji kolekcji* (Warsaw, 2007).
- ³ Barbara Tkaczow, 'Lapidarium wilanowskie', *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, vol. 14 (1970), pp. 471–479.
- ⁴ See, e.g., Mario Cesarano, 'Stanisław Kostka Potocki e gli scavi archeologici a Nola', in *Archeologia, Letteratura, Collezionismo. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki – 17–18 aprile 2007*, eds Elżbieta Jastrzębowska, Monika Niewójt (Rome, 2008), pp. 174–202.
- ⁵ Majewska, *Zbiory egipskie...*, pp. 19–49.
- ⁶ No ancient artefacts from Wilanów are listed in the published catalogue of wartime losses of ancient artworks: Grażyna Mizera, *Straty wojenne. Sztuka starożytna. Obiekty utracone w Polsce w latach 1939–1945*, vols 1–2 (Poznań, 2000).
- ⁷ A total of 38 artefacts were transferred, of which 36 are Egyptian objects, while the remaining two are a bronze Chinese *yongzhong* bell (Wil.5439) and a stone handle of unidentified cultural affiliation (Wil.5459).
- ⁸ See n. 5.
- ⁹ Majewska, *Zbiory egipskie...*, p. 47. The materials in question are preserved in the Archive of the Collection of Ancient Art at the National Museum in Warsaw (file no. V.5: Wilanów Deposits). The surviving photographs are largely incomplete and are stored in five small envelopes, each labelled with the negative roll number and the number of photographs.
- ¹⁰ Majewska, *Zbiory egipskie...*, p. 47.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² One of the photographs (III.6) depicts the aforementioned Chinese *yongzhong* bell.
- ¹³ Majewska, *Zbiory egipskie...*, p. 47, n. 134.
- ¹⁴ A comparison of a contemporary photograph of object Wil.5463 with its preserved archival image reveals that since being photographed in the 1940s, the figurine has lost its lower fragment, which has not survived.
- ¹⁵ Due to the lack of extant documentation, the descriptions of the discussed objects have been based solely on the surviving photographs. Furthermore, precise dating is possible only for some artefacts, while for others, the dating remains approximate due to the absence of visible inscriptions, the corrosion covering the surface of the bronze figurines and the poor quality of the preserved photographs.
- ¹⁶ In light of Hans Schneider's typology of funerary figurines, the artefact should be classified within group VB1, which is primarily dated to the 18th–19th Dynasties. Figurines from this group depict a mummy-shaped figure without a beard, with hands that do not hold any amulets – Hans Diederik Schneider, *Shabtis: An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*, vol. 1 (text) and vol. 3 (tables) (Leiden, 1977), pp. 187–190, fig. 22.
- ¹⁷ Due to the absence of visible inscriptions, dating the statuette in question is challenging. However, considering that the vast majority of stone representations of Taweret were produced during the Late Period and the Ptolemaic Period, the Wilanów statuette should likely be dated to one of these two periods. Various statuettes and amulets of Taweret have previously been studied by Georges Daressy as part of his publication cataloguing the collection of the Egyptian Museum in Cairo – Georges Daressy, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire Nos. 38001–39384: Statues de divinités*, vol. 1 (text) and vol. 2 (tables) (Cairo, 1905–1906), pp. 284–296 (CG 39145–39203), PL. LV.
- ¹⁸ Osiris's rounded face and slightly downturned lips appear to evoke the style of the 25th Dynasty, when Egypt was ruled by

Kushite kings. However, due to the quality of the preserved photograph and the corrosion covering the surface of the figurine, such precise dating remains uncertain. Therefore, it seems more appropriate to date the figurine broadly to the period between the 25th and 27th Dynasties. It is also worth noting that similar figurines, depicting Osiris wearing the *atef* crown topped with a solar disc and adorned with feathers and horns, have been found in large numbers among figurines dated to the 27th Dynasty. These were discovered at the temple of Osiris at the site of 'Ayn Manâwir in the Kharga Oasis, where their context suggests that they were not votive offerings but objects used in ritual practices – Florence Gombert-Meurice, 'Thousands of Osiris: the archaeological contexts of the bronzes found in the temple of 'Ayn Manawîr and at the Serapeum of Memphis', in *Statues in context: production, meaning and (re)uses*, ed. Aurélia Masson-Berghoff (Leuven, 2019), pp. 197–207, British Museum Publications on Egypt and Sudan, vol. 10.

¹⁹ Due to the absence of inscriptions that would allow for precise identification, the

figurine should be described as depicting either Hathor or Isis. However, it is worth noting that in the past, Daressy identified representations of this type with Hathor, as one similar figurine bore an inscription with her name – Daressy, *Catalogue général...*, p. 248 (CG 38979), PL XLIX.

²⁰ Unlike the artefacts described above, the figurine in question is not of Egyptian origin. However, it seems justified to include it in this publication alongside other lost ancient objects.

²¹ A comparable analogy can be found in a figurine discovered in the sanctuary of Hercules at Alba Fucens, which was part of a votive deposit dated to the period between the mid-2nd c. and the early 1st c. BC – Maria Cristina Biella, 'I bronzi votivi dal santuario di Ercole ad Alba Fucens', *Archeologia Classica*, vol. 68 (2017), p. 495 (fig. 4: object no. 1.a.18).

²² Majewska, *Zbiory egipskie...*, pp. 39–46, 172–179 (Table II).

²³ *Ibid.*, p. 172 (Table II: nos 9–10).

²⁴ *Ibid.*, p. 174 (Table II: no. 34).

REFERENCES

- Biella Maria Cristina, 'I bronzi votivi dal santuario di Ercole ad Alba Fucens', *Archeologia Classica*, vol. 68 (2017), pp. 487–517, <https://www.jstor.org/stable/26600510?seq=1> [retrieved: 28 Oct. 2024].
- Cesarano Mario, 'Stanisław Kostka Potocki e gli scavi archeologici a Nola', in *Archeologia, Letteratura, Collezionismo. Atti del Convegno dedicato a Jan e Stanisław Kostka Potocki – 17–18 aprile 2007*, eds Elżbieta Jastrzębowska, Monika Niewójt (Rome, 2008), pp. 174–202, <https://pan.pl/rzym/wp-content/uploads/sites/4/2023/05/Conferenze-123-Archeologia-letteratura-collezionismo-E.-Jastrzebowska.pdf> [retrieved: 28 Oct. 2024].
- Dobrowolski Witold, *Wazy greckie Stanisława Kostki Potockiego. Próba rekonstrukcji kolekcji* (Warsaw, 2007).
- Gombert-Meurice Florence, 'Thousands of Osiris: the archaeological contexts of the bronzes found in the temple of 'Ayn Manawîr and at the Serapeum of Memphis', in *Statues in context: production, meaning and (re)uses*, ed. Aurélia Masson-Berghoff (Leuven, 2019), pp. 197–207. British Museum Publications on Egypt and Sudan, vol. 10.
- Majewska Aleksandra, *Zbiory egipskie w Wilanowie* (Warsaw, 2015).
- Schneider Hans Diederik, *Shabtis: An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden*, vol. 1 (Leiden, 1977).

Kacper Laube is an archaeologist and graduate of the Faculty of Archaeology, University of Warsaw. Since 2022, he has worked as an assistant at the National Museum in Warsaw's Collection of Ancient Art, where he is currently an assistant curator. His research interests span the cultural landscape of archaeological sites in the Egyptian Nile Delta and the history of collecting Egyptian antiquities in Poland.

Propaganda w dobie panowania cesarza Karakalli na przykładzie *Reliefu warszawskiego* i monet rzymskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

Tomasz Teinert

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4020-7236](https://orcid.org/0000-0003-4020-7236)

ABSTRAKT

Artykuł przedstawia elementy propagandy cesarskiej w czasach panowania Karakalli na przykładzie słynnego *Reliefu warszawskiego*, znajdującego się w Galerii Sztuki Starożytnej oraz monet rzymskich z kolekcji Gabinetu Monet i Medali Muzeum Narodowego w Warszawie. Przybliża historię i datowanie reliefu oraz przedstawia jego analogie. Analizuje elementy ikonograficzne takie jak motyw wieńczenia, trofeum i jeńców, oraz obecność Wiktorii/*Venus Victrix* przez porównanie z motywami obecnymi w sztuce rzymskiej, mennictwie imperialnym i prowincjonalnym, a także omawia ich znaczenie symboliczne. Przedstawia postać cesarza Karakalli i wizerunek, który starał się wykreować przez zabiegi propagandowe i polityczne. Omawia również rolę Julii Domny w polityce i propagandzie cesarstwa doby Sewerów. Autor udowadnia, że wszystkie te zabiegi wpisywały się w spójną strategię, która miała pozytywnie wpłynąć na wizerunek cesarza uważanego przez współczesnych sobie historyków za okrutnika.

SŁOWA KLUCZOWE

cesarz Karakalla, Julia Domna, numizmatyka rzymska, portrety cesarskie, *Relief warszawski*, Muzeum Narodowe w Warszawie, sztuka rzymska, historia Rzymu, reliefy rzymskie, ikonografia rzymska, symbolika cesarska, władza i propaganda w starożytnym Rzymie, sztuka okresu Sewerów

Propaganda w dobie panowania cesarza Karakalli na przykładzie *Reliefu warszawskiego* i monet rzymskich z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

Tomasz Teinert

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4020-7236](https://orcid.org/0000-0003-4020-7236)

W starożytnym Rzymie wizerunek władcy był bardzo istotnym elementem polityki wewnętrznej państwa. Wpływało na niego wiele czynników takich jak organizowanie igrzysk, zwyczajowe *congiaria*, czy budowa budynków użyteczności publicznej. Do innych należały dzieła sztuki i monety zawierające sceny i symbole zrozumiałe dla ogółu, które w sposób bezpośredni przemawiały także do niepiśmiennej części społeczeństwa, często poza granicami samego Imperium. Do takich nośników propagandy należy relief z przedstawieniem Karakalli, znany również jako *Relief warszawski*, oraz monety rzymskie z bogatej kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Artykuł ten ma na celu przybliżenie zabiegów propagandowych stosowanych w ramach polityki wewnętrznej państwa cesarza Karakalli na przykładzie wymienionych zabytków.

Propaganda była stosowana od czasów starożytnych, także w Imperium Romanum, choć zmieniała się na przestrzeni czasu. Miało to odzwierciedlenie np. w tytulaturze. Po zwycięstwie nad Markiem Antoniuszem, Oktawian otrzymał od senatu imię *August*, a dla obywateli stał się *Princepsem* oraz *Pater Patriae*. Miało to na celu sprawienie, by uważano go za obrońcę wartości republikańskich, a nie autokratę¹. Tytulaturę wprowadzoną przez Oktawiana przyjmowali kolejni następujący po nim cesarze, by legitymizować swoją władzę. Rządzący

kreowali się na pierwszego obywatela, pełnego *auctoritas* dobrego ojca ojczyzny oraz zwycięskiego wodza, wprowadzającego *Pax Romana*. Innym elementem propagandowym było podkreślanie cnót cesarskich, takich jak np. *Virtus*, *Pietas*, *Clementia* czy *Liberalitas*. Oktawian zapoczątkował też rozprzestrzenianie się wizerunków władcy w całym Imperium². Następcy władców często deifikowali swoich poprzedników. Cesarzy przedstawiano w sposób wyidealizowany, choć nie pozbawiano ich cech indywidualnych. Odstępstwem od tej zasady były wizerunki Nerona, które zawierają więcej niedoskonałości, jak np. widoczną otyłość³. Istotnym elementem propagandy były triumfy, oraz, wprowadzone już przez następców Oktawiana, przybieranie przydomków po zwycięstwach odniesionych nad wrogami zewnętrznymi (np. *Britannicus*, *Germanicus*)⁴. Wyjątkową wydaje się postać Karakalli, który w swej propagandzie starał się wykreować na pierwszego żołnierza Imperium, podkreślając swoje militarne sympatie poprzez działania i wizerunki⁵.

Relief z przedstawieniem Marka Aureliusza Antoninusa⁶ (urodzonego jako Lucjusz Septymiusz Bassianus), znanego powszechnie jako Karakalla, jest jednym z najbardziej interesujących obiektów w Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 1).

Obecnie znajduje się w centralnej części sali poświęconej Imperium Rzymskiemu.

Proweniencja zabytku jest dość tajemnicza. Do MNW trafił w 1949 roku. Został znaleziony na terenie parku przy Królikarni (ob. oddziału MNW) podczas prac ziemnych mających na celu przywrócenie świetności pałacu. Istnieje kilka teorii na temat tego, w jaki sposób relief trafił do Królikarni. Jedna głosi, że był on elementem kolekcji Tomatisów – rodziny Karola Tomatisa, budowniczego pałacu, szambelana na dworze Stanisława Augusta. Według drugiej należał do Michała Hieronima i Heleny Radziwiłłów, znanych kolekcjonerów i mecenasów sztuki, którzy zakupili Królikarnię w 1816 roku. Istnieje też teoria, że należał do zbioru Ksawerego Pusłowskiego, który w 1849 roku nabył rezydencję od Radziwiłłów i umieścił w nim swoją kolekcję. Trudno zweryfikować, która hipoteza jest prawdziwa, gdyż przekazy opisujące zbiory znajdujące się w Królikarni były bardzo ogólne i najczęściej nie wskazywały żadnych charakterystycznych cech zabytków⁷.

Wizerunki cesarskie za panowania Karakalli dzieliły się zazwyczaj na dwa typy. Pierwszy przedstawiał panującego jako władcę patrona, co było pokłosiem słynnego *Constitutio Antoniniana* z 212 roku, nadającego obywatelstwo niemal wszystkim wolnym mieszkańcom Imperium Romanum. Taki wizerunek był częściej spotykany na terenach dzisiejszej Grecji i Azji Mniejszej⁸. Drugi z kolei przedstawiał cesarza jako żołnierza i był ściśle związany z jego licznymi sukcesami militarnymi, m.in. nad Partami, Germanami oraz w Brytanii i dominował na obszarach zachodniego Cesarstwa Rzymskiego i Syrii. Przykładem takiego przedstawienia władcy jest warszawski relief.

Relief został wykonany z niebieskiego marmuru w warsztacie prowincjonalnym, najprawdopodobniej syryjskim, ok. 215–216 roku⁹. Jego powstanie można wiązać z pobytem cesarza w Antiochii¹⁰ i chęcią przypodobania się władcy przez lokalną ludność. Najprawdopodobniej był on częścią innej większej budowli, być może łuku triumfalnego lub pomnika. Świadczą o tym lekko ukośne krawędzie bloku oraz otwory montażowe znajdujące się po bokach, które umożliwiają łatwe wpasowanie i zamontowanie płaskorzeźby¹¹. Centralną postacią reliefu jest Karakalla w pozbawionej



il. 1 Relief z przedstawieniem Karakalli, 215–216 r., marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

dekoracji i dopasowanej do kształtu ciała zbroi oraz wełnianym wojskowym płaszczu – paludamentum. Stoi w lekkim rozkroku, opierając się jedną ręką o trofeum. Jego cechą szczególną jest stosunkowo duża względem tułowia głowa, charakterystyczna dla warsztatów prowincjonalnych, których prace często wykazują zaburzenia w proporcjach ciała. Niskie czoło, przecięte dwoma zmarszczkami, zmarszczone brwi oraz charakterystyczny krótki zarost nadają postaci groźny, surowy wygląd, o którym wspominał już Kasjusz Dion¹². Jest to cecha rozpoznawcza wizerunków Karakalli, która oddawała jego bezwzględną i okrutną osobowość¹³. Do najokrutniejszych czynów cesarza należą m.in. zabójstwo brata¹⁴, masakra stronników Gety w Rzymie¹⁵, czy rzeź mieszkańców Aleksandrii¹⁶. Kasjusz Dion tak określał cechy charakteru Karakalli: „Antoninus przynależał do trzech narodowości, przy czym nie przejął od nich żadnych dobrych cech, lecz skupiał w sobie wszystkie złe. Próżność, tchórzostwo i pochopność Galów, okrucieństwo i gwałtowność Afrykańczyków oraz przebiegłość Syrii, skąd pochodził od matki”¹⁷.



il. 2 Karakalla, Rzym, 213 r., denar,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 3 Karakalla, Edessa, 211-217 r., tetradrachma,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Rysy twarzy są łatwe do zidentyfikowania również poprzez analizę porównawczą z portretami tego władcy na monetach rzymskich, zarówno imperialnych, jak i prowincjonalnych. Dobrym przykładem jest m.in. znajdujący się w zbiorach MNW denar Karakalli¹⁸ wybity w 213 roku w Rzymie (il. 2)¹⁹. Awers monety przedstawia skierowaną w prawo głowę cesarza w wieńcu laurowym z charakterystycznym krótkim zarostem i zmarszczonym czołem. W otoku znajduje się inskrypcja: *ANTONINVS PIVS AVG BRIT*, podkreślająca przydomek cesarski *Britannicus*. Rewers przedstawia zwróconego w lewo nagiego Herkulesa w pozycji stojącej, z przerzuconą przez ramię lwia skórą,

trzymającego maczugę oraz gałązkę. W otoku widnieje napis: *P M TR P XVI COS IIII P P*. Podobny portret, ale bity w stylu charakterystycznym dla wschodnich prowincji Cesarstwa Rzymskiego, znajduje się na tetradrachmie z mezopotamskiej Edessy²⁰ (il. 3). Jej awers również przedstawia popiersie Karakalli z jego charakterystycznymi cechami. Dodatkowo odziany jest w zbroję, a na głowie ma wieniec laurowy. W otoku znajduje się inskrypcja: *AV K M A ANTONINOC CEB*. Tytulatura w obu przypadkach miała świadczyć o przynależności do rodu Antoninów.

Przedstawienie cesarza w stroju wojskowym było zabiegiem propagandowym, mającym na celu ukazanie go jako dobrego wodza, dzielącego z żołnierzami trudy wojny²¹. Była to próba przypodobania się tej grupie społecznej, gdyż Karakalla chciał oprzeć na armii swe samodzielne rządy po morderstwie brata²².

W prawej części reliefu znajduje się Julia Domna – żona Septymiusza Sewera, matka Karakalli i Gety. Była cesarzową obdarzoną największą liczbą tytułów w historii Rzymu²³. Od 193 roku nazywano ją *Augustą*. Podczas walk Septymiusza Sewera z Pescenniuszem Nigrem otrzymała tytuł *Mater Castrorum*, stając się opiekunką wojsk²⁴, co zwiększyło w pewnym stopniu lojalność żołnierzy wobec Sewera²⁵. Następnie od 196 roku była *Mater Caesaris*, od 198 roku *Mater Augusti et Caesaris*, a od 209 roku *Mater Augustorum*²⁶. Na reliefie stoi w pozycji analogicznej do cesarza, opierając ciężar ciała na prawej nodze. Prawą uniesioną ręką koronuje Karakallę wieńcem



il. 4 Julia Domna, Rzym, 211–217 r., denar,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

laurowym – symbolem zwycięstwa, w drugiej trzyma gałązkę palmową. Jest ubrana w ściśle przylegającą do talii drapowaną tunikę bez rękawów, przez którą widać kształt ciała²⁷. To alegoryczne przedstawienie cesarzowej jako bogini Wiktorii i *Venus Victrix* było zgodne z ówczesną propagandą dynastyczną Sewerów, w której bóstwa te były ucieleśnieniem zwycięstw odnoszonych przez cesarzy²⁸. Miało to swoje odzwierciedlenie również w mennictwie rzymskim, w którym Julia Domna przedstawiana była jako Wiktorii i Wenus, ale również Westy i Diana²⁹. Znanie są ponadto przykłady ukazywania jej jako Selene i Kybele³⁰, tak jak to miało miejsce wcześniej z Faustyną Starszą, małżonką Antoninusa Piusa. Była to próba legitymizacji władzy i prezentowania dynastii Sewerów jako kontynuatorów Antoninów³¹. Monety z legendą *IVLIA AVGVSTA* bito od 195 roku³². O wyjątkowo silnej pozycji Julii Domny podczas samodzielnych rządów Karakalli może świadczyć zmiana w tytulaturze na monetach po 211 roku z *IVLIA AVGVSTA* na *IVLIA PIA FELIX AVGVSTA*³³, co widoczne jest m.in. na srebrnym denarze³⁴ z 216 roku (il. 4)³⁵. Wcześniej taka tytulatura była zarezerwowana wyłącznie dla cesarzy (augustów). Celem tego działania było podkreślenie wysokiej pozycji osoby deifikowanej oraz osoby w towarzystwie bóstwa – najczęściej był nią cesarz, przedstawiany bez boskich atrybutów, co było łatwiejsze do zaakceptowania w społeczeństwie rzymskim³⁶.



il. 5 Cesarz i personifikacja Ludu Rzymskiego lub Senatu,
Afrodyzja, marmur, Aphrodisias Museum
fot. © Dick Osseman



il. 6 Trajan, Rzym, 103–111 r., denar,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 7 Marek Aureliusz, Rzym, 176–177 r.,
dupondius, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Są to przykłady asymilacji, czyli przyrównania człowieka, w tym wypadku kobiety pochodzącej z bliskiej rodziny cesarza, do bóstwa³⁷.

Po lewej stronie reliefu znajduje się trofeum na drewnianym pniu. Składa się ono z szaty oraz elementów uzbrojenia, takich jak tarcza, topór dwusieczny i, być może, falx. U jego podstawy znajdują się dwaj brodaci jeńcy w pozycji siedzącej, jeden z nich w czapce frygijskiej. Są pozbawieni cech narodowościowych, lecz zapewne mają symbolizować zwycięstwa cesarza odniesione w walkach z barbarzyńcami, zarówno na Wschodzie, jak i Zachodzie Imperium. Choć w tym wypadku, ze względu na brak cech charakterystycznych jeńców, nie można jednoznacznie wskazać przeciwnika, interpretuje się ich jako odniesienie do zwycięstw Karakalli i przyznanych mu tytułów *Parthicus Maximus*, *Germanicus Maximus*, *Arabicus (Maximus)* oraz *Adiabenicus (Maximus)*³⁸, spotykanych

np. w źródłach numizmatycznych. Taka interpretacja ma swoje uzasadnienie m.in. ze względu na wojny toczone z germańskimi Alamanami (213 rok) i początkiem kampanii partyjskiej w 216 roku. Bazując na inskrypcjach ze źródeł numizmatycznych, można stwierdzić, że przedstawieni jeńcy są odpowiednio Germaninem (tytułatura: *ANTONINVS PIVS AVG GERM*)³⁹ i Partem (legenda otokowa rewersu: *PART MAX PONT TRP V*)⁴⁰. Motyw związanych jeńców miał ważny aspekt propagandowy. Pozwalał odbiorcy na własne oczy zobaczyć efekty militarnych i finansowych wysiłków cesarstwa, oraz czerpać z nich satysfakcję⁴¹. Jednocześnie był elementem przestrogi – pokazywał, jaki los czeka przeciwników augusta.

Istnieje kilka analogii warszawskiego reliefu, na których cesarz jest koronowany wieńcem. Spośród nich należy wspomnieć trzy płaskorzeźby pochodzące z Sebasteionu



il. 8 Septymiusz Sewer, Rzym, 201 r.,
denar, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

w Afrodyzji, datowane na połowę I wieku, należące do kolekcji Aphrodisias Museum. Pierwsza z nich przedstawia Augusta koronowanego przez Nike. Między nimi znajduje się trofeum, pod którym siedzi związany jeniec zwrócony do widza plecami. U stóp cesarza stoi orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Druga przedstawia cesarza jako nagiego wojownika koronowanego przez Geniusza Senatu/Ludu Rzymskiego ubranego w togę (il. 5). Trzecia pokazuje natomiast Nerona koronowanego przez matkę – Agrypinę Młodszą, przedstawioną jako bogini Roma/Concordia trzymająca w dłoni róg obfitości⁴². Innym motywem wpisującym się w podobną narrację jest relief z Łuku Trajana w Benewencie, wzniesionego w 114 roku, na którym Wiktoria koronuje cesarza⁴³. Na nich wszystkich najważniejszym elementem jest akt wieńczenia. Ich zadaniem było przedstawienie panującego jako zwycięskiego wodza, jedyną właściwą osobę do sprawowania władzy. Motyw ten był obecny również w mennictwie rzymskim. Występował m.in. na monetach Trajana⁴⁴ (il. 6)⁴⁵, Karakalli⁴⁶ i przetrwał nawet w czasach dominacji chrześcijaństwa, co zaobserwować można w emisjach cesarza Arkadiusza⁴⁷.

Tropaion (trofeum) w starożytnej Grecji to symboliczne wotum poświęcone bogom w podziękę za odniesione zwycięstwo. Początkowo była to część zdobytego na wrogu uzbrojenia zawieszona na drzewie lub słupie⁴⁸. Stawiano go w miejscu, gdzie nastąpił przełomowy moment podczas bitwy i pokonano przeciwnika, o czym wspomina m.in. Tukidydes w *Wojnie Peloponeskiej*: „Dowiedział się on jeszcze, że

jego wojsko odnosi zwycięstwo i niedługo potem życie zakończył. Reszta wojska pod wodzą Klearydasa powróciwszy z pościgu zdarła zbroje z poległych nieprzyjaciół i postawiła pomnik zwycięstwa”⁴⁹.

W okresie rzymskim trofea stawiano także w stolicy i wykonywano je z marmuru lub metalu tak, że z czasem przybierały formę pomnika. Świetnym przykładem takiego monumentu jest *Tropaeum Traiani* znajdujące się ok. 60 km od Konstancy, w południowo-wschodniej Rumunii. Powstało ono w celu upamiętnienia zwycięstwa Trajana nad dackim królem Decebałem w 102 roku. Zostało zaprojektowane w nawiązaniu do tradycji hellenistycznej przez architekta Apollodorosa z Damaszku, a następnie wybudowane i w 109 roku poświęcone Marsowi Mścicielowi (*Mars Ultor*)⁵⁰. Trofeum pojawiało się również na reliefach zdobiących starożytne budowle rzymskie. Należą do nich m.in. relief ze świątyni Apollina Sozjanusa znajdującej się na Polach Marsowych, Kolumny Trajana⁵¹, czy Łuku Septymiusza Sewera w Rzymie⁵².

Motyw trofeum i jeńców pojawiał się często także w mennictwie rzymskim od czasów Republiki aż do IV wieku. MNW w swoich zbiorach posiada m.in. srebrny denar⁵³ Juliusza Cezara⁵⁴ z 46–45 roku p.n.e. Na jego rewersie znajduje się trofeum składające się z szaty i dwóch tarcz, pod nimi zaś siedzą zwróceny do siebie plecami dwaj związani jeńcy, niżej widnieje napis CAESAR. Na brązowym dupondiusie⁵⁵ (il. 7) Marka Aureliusza, wybitym w latach 176–177, w analogicznej pozycji przedstawieni są Germanin i Germanka⁵⁶. O ich narodowości



il. 9 Wiktoria eucharystyczna, IV w., mozaika,
Basilica di Santa Maria Assunta, Aquileia
fot. © YukioSanjo

świadczy inskrypcja *DE GERM* zamieszczona w odcinku rewersu. Denar Septymiusza Sewera⁵⁷ z 201 roku również przedstawia dwóch związanych pod trofeum jeńców noszących, co istotne, czapki frygijskie (il. 8)⁵⁸. Dzięki inskrypcji znajdującej się w otoku rewersu *PART MAX P M TR P VIII* wiadomo, że widoczni jeńcy są Partami. Monety Konstantyna I Wielkiego wybite w Trewirze w 320 roku również powielają ten motyw, a spętani jeńcy przedstawiani są również pod sztandarem z napisem *VOT / XX*⁵⁹. Inskrypcja w otoku wychwala męstwo żołnierzy – *VIRTVS EXERCIT*⁶⁰.

Bogini Wiktoria również jest obecna w rzymskiej ikonografii przez cały czas istnienia cesarstwa. Motyw koronowania cesarza przez Wiktorię często zdobi rzymskie budowle i pomniki. Do najbardziej znanych przykładów należą relief z Łuku Septymiusza Sewera wzniesionego w 203 roku w Leptis Magna w Libii⁶¹, czy wspomniana wcześniej Kolumna Trajana. Nie znika nawet w czasach, gdy chrześcijaństwo staje się religią dominującą

w Imperium Romanum. Wtedy też obserwowany jest w sztuce swoisty synkretyzm religijny, w którym elementy dawnych wierzeń są przedstawiane wraz z symbolami chrześcijańskimi. Do interesujących obiektów z tego okresu należy mozaika z Bazyliki Wniebowzięcia NMP w Akwilei, datowana na IV wieku (il. 9). Przedstawia skrzydlatą Wiktorię w pozycji stojącej, zwróconą w lewo i trzymającą tradycyjne rzymskie symbole zwycięstwa – wieniec laurowy i gałązkę palmową. U jej stóp znajdują się elementy świadczące o obecności nowej religii – kosz na chleb oraz kielich z winem będące symbolami Eucharystii⁶².

Analizując powyższe przykłady, można stwierdzić, że propaganda była bardzo istotnym elementem polityki Karakalli. Wszystkie działania propagandowe były elementem spójnej strategii. Scena znajdująca się na *Reliefie warszawskim* oraz motyw i tytułatura na monetach świadczą, że była ona mocno zakorzeniona w tradycji rzymskiej, o czym świadczy jej obecność na wcześniejszych i późniejszych dziełach

sztuki, a także w mennictwie. Była ważnym elementem ówczesnej polityki wewnętrznej Imperium Romanum, w której cesarz prezentuje się jako towarzysz żołnierzy i dobry, zwycięski wódz. Przemawia za tym jego wojskowy strój, ale też obecność Wiktorii w jego bezpośrednim otoczeniu. Przedstawienie Julii Domny jako bogini zwycięstwa dodaje prestiżu władcy, gdyż

bezpośrednio pokazuje jego koneksje z bogami, a także ich przychylność wobec niego. Również symbole, czytelne dla społeczeństwa, takie jak trofeum, wieniec i spętani jeńcy miały za zadanie przekonać odbiorców o wielkich czynach panującego, a jego surowe rysy twarzy miały podkreślać charakter i siłę władcy.

PRZYPISY

- ¹ Niels Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1988, s. 41.
- ² Ibidem, s. 49.
- ³ Ibidem, s. 110.
- ⁴ Ibidem, s. 190.
- ⁵ Ibidem, s. 284.
- ⁶ Marmur, 75,7 × 71,2 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 139678 MNW.
- ⁷ Piotr Jaworski, *Antyk w Królikarni. Architektura i zbiory artystyczne*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, t. 24, s. 234.
- ⁸ Tadeusz Sarnowski, *Une tête de Caracalla découverte à Novae*, „Archeologia” 1981, t. 30, s. 154.
- ⁹ Anna Sadurska, *Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne I. Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972, s. 56.
- ¹⁰ Dietmar Kienast, *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2004, s. 162–163.
- ¹¹ Tomasz Dziurdzik, Maciej Marciniak, *Defeat the Carpi and scorn Everybody else: a triumphal relief in the National Museum in Warsaw and the appropriation of propaganda motives as strategy for dealing with a nonconforming Emperor [w:] In honorem Constantin C. Petolescu*, Craiova 2023, s. 134.
- ¹² Kasjusz Dion, *Historia rzymska. Księgi Seweriańskie (LXXIII–LXXX)*, przeł. i oprac. Kamil Biały, Szczecin 2017, s. 145.
- ¹³ Fred S. Kleiner, *A History of Roman Art*, Boston 2010, s. 236.
- ¹⁴ Kasjusz Dion, *Historia rzymska...*, op. cit., s. 135.
- ¹⁵ Ibidem, s. 137.
- ¹⁶ Ibidem, s. 163.
- ¹⁷ Ibidem, s. 139–141.
- ¹⁸ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 153402 MNW.
- ¹⁹ RIC IVa 206a.
- ²⁰ Srebro bilonowe, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 167764 MNW.
- ²¹ Adam Łukaszewicz, *Caracalla in Egypt (A.D. 215–216)*, Warszawa 2021, s. 15.
- ²² Charlotte Mann, *The significance of the military representation of Caracalla upon the coinage of his sole reign (212–217 CE)*, „Journal of the Numismatic Association of Australia” 2017, 28, s. 55–56.
- ²³ Danuta Okoń, *Iulia Augusta Mater w świetle badań epigraficznych*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, t. 27 (56), z. 2, s. 7.
- ²⁴ Daria Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197*, Kocewia Mała 2022, s. 260.
- ²⁵ Anita Smyk, *Julia Domna w polityce dynastycznej Septymiusza Sewera – wprowadzenie do problematyki*, „Officina Historiae” 2019, 2, s. 24.
- ²⁶ Ibidem, s. 24.
- ²⁷ A. Sadurska, *Corpus Signorum Imperii Romani...*, op. cit., s. 56.
- ²⁸ Coleen Melone, *Pushing the Limit: An Analysis of the Women of the Severan Dynasty*, „Honors Projects” 2015, s. 28.
- ²⁹ Clare Rowan, *The public image of the Severan woman*, „Papers of the British School at Rome” 2011, t. 79, s. 254–255.
- ³⁰ D. Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie...*, op. cit. s. 261.
- ³¹ C. Melone, *Pushing the Limit...*, op. cit., s. 28.
- ³² Susann S. Lusnia, *Julia Domna’s Coinage and Severan Dynastic Propaganda*, „Latomus” 1995, t. 54, z. 1, s. 120.
- ³³ D. Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie...*, op. cit., s. 255.
- ³⁴ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 103111 MNW.
- ³⁵ RIC IVa 388c.
- ³⁶ Tomasz Mikocki, *Sub speciae deae atque dei: rodzinne uwarunkowania żeńskich asymilacji z bóstwami w Starożytnym Rzymie*, „Studia i Materiały Archeologiczne” 1992, 9, s. 88.
- ³⁷ Ibidem, s. 73.
- ³⁸ Katarzyna Balbuza, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w Starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Poznań 2005, s. 252.
- ³⁹ RIC IVa 314.
- ⁴⁰ RIC IVa 63.
- ⁴¹ Philip de Souza, *War, Slavery, and Empire in Roman Imperial Iconography*, „Bulletin of the Institute of Classical Studies” 2011, t. 54, nr 1, s. 40.
- ⁴² Roland Ralph Redfern Smith, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*,

- „The Journal of Roman Studies” 1987, t. 77, s. 88–138.
- ⁴³ F.S. Kleiner, *A History...*, op. cit., s. 164–166.
- ⁴⁴ RIC II 212.
- ⁴⁵ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 154005 MNW.
- ⁴⁶ RIC IVa 299.
- ⁴⁷ Brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 50561 MNW; RIC X 66.
- ⁴⁸ Victor Davis Hanson, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece*, Berkeley 2009, s. 204.
- ⁴⁹ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, t. 2, przeł. Kazimierz Kumaniecki, oprac. Romuald Turasiewicz, Wrocław 2004, s. 407.
- ⁵⁰ Adriana Panaite, *Tropaeum Traiani. From Municipium to Civitas. A Hypothesis [w:] Moesia et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea*, red. Adriana Panaite, Romeo Cîrjan, Carol Căpiță, Brăila 2016, s. 163–164.
- ⁵¹ F. S. Kleiner, *A History...*, op. cit., s. 159–162.
- ⁵² Ibidem, s. 238–240.
- ⁵³ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 216531 MNW.
- ⁵⁴ RRC nr 468/1.
- ⁵⁵ Brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 153078 MNW.
- ⁵⁶ RIC III 1181.
- ⁵⁷ RIC IVa 176.
- ⁵⁸ Srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 153291 MNW.
- ⁵⁹ Brąz, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 88272 MNW.
- ⁶⁰ RIC VII 266.
- ⁶¹ F.S. Kleiner, *A History...*, op. cit., s. 250–252.
- ⁶² Richard Stracke, Claire Stracke, *The Victory and Donor Panels in the Floor Mosaics at Aquileia's Basilica of Santa Maria Assunta*, <https://www.christianiconography.info/Venice%202018/Aquileia/donorPanels.html> [dostęp: 23.11.2022].

WYKAZ SKRÓTÓW

- RIC II – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, t. 2, *Vespasian to Hadrian*, London 1926.
- RIC III – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, t. 3, *Antoninus Pius to Commodus*, London 1930.
- RIC IVa – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, t. 4, cz. 1, *Pertinax to Geta*, London 1936.
- RIC VII – Bruun Patrick Magnus, *Roman Imperial Coinage*, t. 7, *Constantine and Licinius, A.D. 313–337*, London 1966.
- RIC X – Kent John Philip Cozens, *Roman Imperial Coinage*, t. 10, *The Divided Empire, 395–491*, London 1994.
- RRC – Crawford Michael Hewson, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1975.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Balbuza Katarzyna, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w Starożytnym Rzymie epoki cesarstwa*, Poznań 2005.
- Crawford Michael Hewson, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1975.
- Dziurdzik Tomasz, Marciniak Maciej, *Defeat the Carpi and Scorn Everybody Else: a Triumphal Relief in the National Museum in Warsaw and the Appropriation of Propaganda Motives as Strategy for Dealing with a Nonconforming Emperor [w:] In honorem Constantin C. Petolescu*, red. Dorel Bondoc, Călin Timoc, Craiova 2023, s. 132–141, https://academia.edu/120868339/Defeat_the_Carpi_and_Scorn_Everybody_Else_A_Triumphal_Relief_in_the_National_Museum_in_Warsaw_and_the_Appropriation

- of Propaganda Motives as Strategy for Dealing with a Nonconforming Emperor [dostęp: 22.02.2024].
- Hannestad Niels, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1988.
- Hanson Victor Davies, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece*, Berkeley 2009.
- Janiszewska Daria, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197*, Kocewia Mała 2022.
- Jaworski Piotr, *Antyk w Królikarni. Architektura i zbiory artystyczne*, „Rocznik Historii Sztuki” 2004, t. 29, s. 203–239.
- Kasjusz Dion, *Historia Rzymska. Księgi Seweriańskie (LXXIII–LXXX)*, przeł. i oprac. Kamil Biały, Szczecin 2017.
- Kienast Dietmar, *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt 2004.
- Kleiner Fred S., *A History of Roman Art*, Boston 2010.
- Lusnia Susann, *Julia Domna's Coinage and Severan Dynastic Propaganda*, „Latomus” 1995, t. 54, s. 119–145.
- Łukaszewicz Adam, *Caracalla in Egypt (A.D. 215–216)*, Warszawa 2021.
- Mann Charlotte, *The significance of the military representation of Caracalla upon the coinage of his sole reign (212–217 CE)*, „Journal of the Numismatic Association of Australia” 2017, t. 28, s. 54–65, <https://numismatics.org.au/wp-content/uploads/2021/06/naa-journal-vol-28-mann.pdf> [dostęp: 22.02.2024].
- Melone Colleen, *Pushing the Limit: An Analysis of the Women of the Severan Dynasty*, „Honors Project” 2015, 5, https://digitalcommons.iwu.edu/grs_honproj/5 [dostęp: 12.01.2024].
- Mikocki Tomasz, *Sub speciae deae atque dei: rodzinne uwarunkowania żeńskich asymilacji z bóstwami w Starożytnym Rzymie*, „Studia i Materiały Archeologiczne” 1992, t. 9, s. 73–89.
- Okoń Danuta, *Julia Augusta Mater w świetle badań epigraficznych*, „Przegląd Zachodniopomorski” 2012, t. 26 (56), z. 2, s. 7–16.
- Panaite Adriana, *Tropaeum Traiani. From Municipium to Civitas. A Hypothesis* [w:] *Moesia et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea*, red. Adriana Panaite, Romeo Cîrjan, Carol Căpiță, Brăila 2016, s. 163–172, https://www.academia.edu/21910453/Tropaeum_Traiani_from_civitas_to_municipium_a_hypothesis [dostęp: 22.02.2024].
- Sadurska Anna, *Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne I: Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972.
- Sarnowski Tadeusz, *Une tête de Caracalla découverte à Novae*, „Archeologia” 1981, t. 30, s. 149–163.
- Smyk Anita, *Julia Domna w polityce dynastycznej Septymiusza Sewera – wprowadzenie do problematyki*, „Officina Historiae” 2019, t. 2, nr 1, s. 21–27.
- Smith Roland Ralph Redfern, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, „The Journal of Roman Studies” 1987, t. 77, s. 88–138.
- Souza Philip de, *War, Slavery, and Empire in Roman Imperial Iconography*, „Bulletin of the Institute of Classical Studies” 2011, t. 54, nr 1, s. 31–62.
- Tukidydes, *Wojna Peloponeska*, t. 2, przeł. Kazimierz Kumaniecki, oprac. Romuald Turasiewicz, Wrocław 2004.
- Stracke Richard, Claire Stracke, *The Victory and Donor Panels in the Floor Mosaics at Aquileia's Basilica of Santa Maria Assunta*, <https://www.christianiconography.info/Venice%202018/Aquileia/donorPanels.html> [dostęp: 23.11.2022].

Tomasz Teinert – archeolog, absolwent Instytutu Prahistorii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (2012). Od 2020 pracownik Zbiorów Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej, a od 2022 adiunkt w Gabinecie Monet i Medali w Muzeum Narodowym w Warszawie. W latach 2014–2019 pracował w Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T.P. Potworowskiego w Kępnie. Autor haseł w katalogach wystaw *Stan rzeczy* (MNW, 2022) i *Obraz Złotego Wieku* (Zamek Królewski na Wawelu, 2023). Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na mennictwie rzymskim okresu tetrarchii i dynastii konstantyńskiej, a także monetach uzurpatorów rzymskich.

Propaganda During the Reign of Emperor Caracalla: The *Warsaw Relief* and Roman Coins from the Collection of the National Museum in Warsaw

Tomasz Teinert

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4020-7236](https://orcid.org/0000-0003-4020-7236)

ABSTRACT

This paper explores elements of imperial propaganda during the reign of Caracalla, using the example of the famous *Warsaw Relief* from the Gallery of Ancient Art, as well as Roman coins from the collection of the Department of Coins and Medals at the National Museum in Warsaw. It examines the history and dating of the relief and discusses its analogies. The author analyses iconographic elements such as the crowning, the trophy and captives, as well as the presence of *Victoria/Venus Victrix*, by comparing these motifs with those found in Roman art, imperial and provincial coinage, and their symbolic significance. This paper also presents the figure of Emperor Caracalla and the image he sought to create through propaganda and political manoeuvres. Additionally, it examines the role of Julia Domna in the politics and propaganda of the Severan dynasty. The author demonstrates that all these elements formed part of a coherent strategy, aimed at enhancing the image of an emperor who, according to contemporary historians, was regarded as a tyrant.

KEYWORDS

Emperor Caracalla, Julia Domna, Roman coinage, imperial portraits, *Warsaw Relief*, National Museum in Warsaw, Roman art, history of Rome, Roman reliefs, Roman iconography, imperial symbolism, power and propaganda in ancient Rome, art of the Severan period

Propaganda During the Reign of Emperor Caracalla: The *Warsaw Relief* and Roman Coins from the Collection of the National Museum in Warsaw

Tomasz Teinert

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4020-7236](https://orcid.org/0000-0003-4020-7236)

In ancient Rome, the ruler's image was a crucial element of the state's internal policy. It was shaped by various factors, such as organizing public games, customary *congiaria* or the construction of public buildings. Other key influences included works of art and coins featuring scenes and symbols that were widely understood, appealing directly even to the illiterate segments of society, often beyond the borders of the Empire itself. Among such propaganda media are the relief depicting Caracalla, commonly referred to as the *Warsaw Relief*, and Roman coins from the extensive collection of the National Museum in Warsaw. This paper aims to explore the propaganda strategies employed within the internal policy of Emperor Caracalla, using these artefacts as examples.

Propaganda has been used since antiquity, including in the Roman Empire, though it evolved over time. This is reflected, for instance, in imperial titulature. After his victory over Marcus Antonius, Octavian was granted the title *Augustus* by the Senate and became known to the citizens as *Princeps* and *Pater Patriae*. The intention was to present him as a defender of republican values rather than an autocrat.¹ The titulature introduced by Octavian was subsequently adopted by his successors to legitimize their authority. Rulers presented themselves as the *primus inter pares*, the benevolent father of the state,

embodying *auctoritas*, and a victorious commander bringing about the *Pax Romana*. Another propagandistic element was the emphasis on imperial virtues: *Virtus*, *Pietas*, *Clementia* and *Liberalitas*. Octavian also initiated the widespread dissemination of the ruler's image across the Empire.² The deification of predecessors became a common practice among subsequent emperors. They were portrayed in an idealized manner, albeit with some individual features retained. A notable exception to this rule is the imagery of Nero, which includes more imperfections, such as visible obesity.³ Important propaganda tools also included triumphal processions and the adoption of honorific titles commemorating victories over external enemies (e.g., *Britannicus*, *Germanicus*).⁴ The latter were introduced by Octavian's successors. Caracalla presents a particularly distinctive case, as his propaganda efforts aimed to establish him as the Empire's foremost soldier, highlighting his military affiliations through both his actions and imagery.⁵

The relief depicting Marcus Aurelius Antoninus⁶ (born Lucius Septimius Bassianus), commonly known as Caracalla, is one of the most intriguing objects in the Gallery of Ancient Art at the National Museum in Warsaw (fig. 1). It is currently displayed at the centre of the room dedicated to the Roman Empire.

The provenance of the relief remains somewhat mysterious. It entered the National Museum in Warsaw in 1949 after being discovered in the park of Królikarnia (now a branch of the museum) during earthworks aimed at restoring the palace to its former glory. Several theories attempt to explain how the relief found its way to Królikarnia. One suggests that it was part of the collection of the Tomatis family – descendants of Carlo Tomatis, the palace's architect and a chamberlain at the court of King Stanisław August. Another theory proposes that it belonged to Michał Hieronim and Helena Radziwiłł, renowned collectors and patrons of the arts, who purchased Królikarnia in 1816. A third hypothesis links the relief to the collection of Ksawery Pusłowski, who acquired the residence from the Radziwiłłs in 1849 and housed his collection there. Verifying any of these theories is challenging, as historical records describing the collections at Królikarnia are vague and rarely provide distinguishing details about specific artefacts.⁷

During Caracalla's reign, imperial portraits typically followed two distinct types. The first depicted the emperor as patron, a portrayal influenced by the famous *Constitutio Antoniniana* of AD 212, which granted Roman citizenship to nearly all free inhabitants of the Empire. Images of this type were more commonly found in regions corresponding to modern-day Greece and Asia Minor.⁸ The second type, in contrast, presented Caracalla as a warrior-emperor, closely tied to his numerous military successes, including victories over the Parthians and Germans, as well as those in Britain. This imagery dominated in the western provinces of the Roman Empire and in Syria. An example of this warrior-emperor portrayal is the *Warsaw Relief*.

The relief was made of blue marble in a provincial workshop, most likely in Syria, around AD 215–216.⁹ Its creation can be linked to the emperor's stay in Antioch¹⁰ and the local population's desire to gain his favour. It probably formed part of a larger structure, possibly a triumphal arch or a monument. This is suggested by the slightly slanted edges of the block and the mounting holes on its sides, which would have facilitated its fitting and installation as a relief panel.¹¹ The central figure of the relief is Caracalla, depicted wearing a plain, form-fitting



fig. 1 Relief Showing Caracalla, AD 215–216, marble, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

armour and a woollen military cloak (*paludamentum*). He stands with legs slightly apart, leaning on a trophy with one hand. A distinctive feature of the depiction is the head, which is relatively large with respect to the torso – a characteristic of provincial workshops, whose artworks often exhibit distorted body proportions. The emperor's low forehead, furrowed by two wrinkles, his knitted eyebrows and his characteristic short beard give the figure a stern and menacing expression – something already noted by Cassius Dio.¹² This is a hallmark of Caracalla's portraits, intended to reflect his ruthless and cruel personality.¹³ Some of the emperor's most notorious acts include, among others, the murder of his brother,¹⁴ the massacre of Geta's supporters in Rome¹⁵ and the slaughter of the inhabitants of Alexandria.¹⁶ Cassius Dio described Caracalla's character as follows: 'Antoninus belonged to three races; and he possessed none of their virtues at all, but combined in himself all their vices; the fickleness, cowardice, and recklessness of Gaul were his, the harshness and cruelty of Africa, and the craftiness of Syria, whence he was sprung on his mother's side'.¹⁷



fig. 2 Caracalla, Rome, AD 213, *denarius*,
National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



encircling inscription reads: *P M TR P XVI COS IIII P P*. A similar portrait, but struck in the style characteristic of the eastern provinces of the Roman Empire, appears on a tetradrachm from Edessa in Mesopotamia²⁰ (fig. 3). Its obverse also features Caracalla's bust with his distinctive traits. Additionally, he is depicted wearing armour and has a laurel wreath on his head. The encircling inscription reads: *AV K M A ANTONINOC CEB*. In both cases, the titulature was meant to emphasize the ruler's membership in the Antonine dynasty.

Depicting the emperor in military attire was a propagandistic strategy aimed at presenting him as a capable commander who shared the hardships of war with his soldiers.²¹ This was an attempt to gain favour with the military, as Caracalla sought to base his rule on the army after murdering his brother.²²

On the right side of the relief stands Julia Domna, the wife of Septimius Severus and the mother of Caracalla and Geta. She was the Roman empress who held the greatest number of titles in the history of Rome.²³ From AD 193, she was referred to as *Augusta*. During Septimius Severus's conflict with Pescennius Niger, she received the title *Mater Castrorum*, becoming the protector of the army,²⁴ which to some extent increased the soldiers' loyalty to Severus.²⁵ Subsequently, from AD 196, she was titled *Mater Caesaris*, from AD 198 *Mater Augusti et Caesaris* and from AD 209 *Mater Augustorum*.²⁶ On the relief, she stands in a pose mirroring that of the emperor, resting her weight on her right leg. With her raised right hand, she crowns Caracalla with a laurel



fig. 3 Caracalla, Edessa, AD 211–217, tetradrachm,
National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

His facial features can also be easily identified through comparative analysis with portraits of the emperor on Roman coins, both imperial and provincial. One good example, among others, is the *denarius* of Caracalla from the National Museum in Warsaw,¹⁸ minted in Rome in AD 213 (fig. 2).¹⁹ The obverse of the coin shows the emperor's head facing right, wearing a laurel wreath, with his characteristic short beard and furrowed brow. The encircling inscription reads: *ANTONINVS PIVS AVG BRIT*, highlighting his imperial title *Britannicus*. The reverse depicts a standing, left-facing nude Hercules, draped with a lion's skin over his shoulder, holding a club and a branch. The



fig. 4 Julia Domna, Rome, AD 211–217, *denarius*,
National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

wreath – a symbol of victory – while in her left hand she holds a palm branch. She is dressed in a tightly fitted, sleeveless, draped tunic that clings to her waist, revealing the contours of her body.²⁷ This allegorical representation of the empress as *Victoria* and *Venus Victrix* aligns with the dynastic propaganda of the Severan family, in which these deities embodied the victories achieved by the emperors.²⁸ This theme was also reflected in Roman coinage, where Julia Domna was portrayed not only as *Victoria* and *Venus*, but also as *Vesta* and *Diana*.²⁹ Additionally, there are known examples depicting her as *Selene* and *Cybele*,³⁰ similar to the earlier representations of *Faustina the Elder*, the wife of *Antoninus Pius*. This was an attempt to legitimize Severan rule by presenting their dynasty as the rightful successors of the *Antonines*.³¹ Coins bearing the legend *IVLIA AVGVSTA* were minted from AD 195 onwards.³² The exceptionally strong political position of Julia Domna during *Caracalla's* sole reign is evident in a notable change in her titulature on coins after AD 211, when *IVLIA AVGVSTA* was replaced with *IVLIA PIA FELIX AVGVSTA*,³³ as seen on a silver *denarius*³⁴ from AD 216 (fig. 4), among others.³⁵ Previously, such titulature was reserved exclusively for emperors (*Augusti*). The purpose of this change was to emphasize the high status of a deified individual and the person accompanied by the deity – this was most often the emperor himself, who was typically depicted without divine attributes,



fig. 5 *The Emperor with a Personification of the Roman People or Senate*, Aphrodisias, marble, Aphrodisias Museum
photo © Dick Osseman



fig. 6 Trajan, Rome, AD 103–111, *denarius*,
National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 7 Marcus Aurelius, Rome, AD 176–177,
dupondius, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

making the imagery more acceptable to Roman society.³⁶ These are examples of assimilation, a process in which a human figure – in this case, a woman from the imperial family – was equated with a deity.³⁷

On the left side of the relief, there is a trophy mounted on a wooden trunk. It consists of a cloak and elements of military equipment, including a shield, a double-headed axe and possibly a *falx*. At its base, two bearded captives are seated, one of whom is wearing a Phrygian cap. They lack distinct ethnic characteristics, but they likely symbolize the emperor's victories over barbarians, both in the East and West of the Empire. Although, in this case, the captives do not possess identifiable features that would allow for the precise identification of Caracalla's enemies, they are generally interpreted as a reference to his military successes and the titles he was awarded, such as *Parthicus Maximus*, *Germanicus Maximus*, *Arabicus*

(*Maximus*) and *Adiabenicus (Maximus)*³⁸ – which are also found in numismatic sources, for example. This interpretation is supported by historical events, particularly Caracalla's wars against the Alamanni (AD 213) and the beginning of his Parthian campaign (AD 216). Based on inscriptions from numismatic sources, it is possible to identify the captives as a German (inscription: *ANTONINVS PIVS AVG GERM*)³⁹ and a Parthian (reverse legend: *PART MAX PONT TRP V*).⁴⁰ The motif of bound captives carried significant propaganda value. It allowed viewers to see the results of the Empire's military and financial efforts with their own eyes, instilling a sense of pride.⁴¹ At the same time, it served as a warning, demonstrating the fate that awaited the enemies of the *Augustus*.

There are several analogies to the *Warsaw Relief* in which the emperor is crowned with a wreath. Among them, particularly noteworthy are three reliefs from the Sebasteion in



fig. 8 Septimius Severus, Rome, AD 201, *denarius*, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

Aphrodisias, dating to the mid-first century AD and now part of the Aphrodisias Museum collection. The first one depicts Augustus being crowned by Nike. Between them stands a trophy, beneath which sits a bound captive, facing away from the viewer. At the emperor's feet stands an eagle with its wings spread. The second relief portrays the emperor as a nude warrior, crowned by the Genius of the Senate/Roman People, who is dressed in a toga (fig. 5). The third relief shows Nero, crowned by his mother, Agrippina the Younger, who is depicted as the goddess Roma/Concordia, holding a cornucopia.⁴² Another example that fits within a similar narrative is the relief on the Arch of Trajan in Benevento, erected in AD 114, where the emperor is crowned by Victoria.⁴³ In all of these depictions, the crowning act is the central element, designed to present the reigning emperor as a victorious leader, the only rightful person to wield power. This motif was also present in Roman coinage, appearing on coins of Trajan⁴⁴ (fig. 6) and⁴⁵ Caracalla, among others,⁴⁶ and even surviving into the period of Christian dominance, as seen in the coinage of Emperor Arcadius.⁴⁷

In ancient Greece, a *tropaeum* (trophy) was a symbolic offering to the gods, made in gratitude for a victory. Initially, it consisted of pieces of enemy armour mounted on a tree or a post.⁴⁸ It was erected at the site where a decisive moment in battle occurred, marking the enemy's defeat. Thucydides describes this practice in his *History of the Grecian War*: 'and he knew that his side had gotten the victory, but expired shortly after. When Clearidas with the

rest of the army were returned from pursuit of the enemy, they rifled those that were slain and erected a trophy'.⁴⁹

During the Roman period, trophies made of marble or metal were also erected in the capital, eventually evolving into monumental structures. A prime example of such a monument is the *Tropaeum Traiani*, located about 60 km from Constanța in southeastern Romania. It was built to commemorate Trajan's victory over the Dacian king Decebalus in AD 102. Designed in the Hellenistic tradition by the architect Apollodorus of Damascus, it was constructed and dedicated in AD 109 to *Mars Ultor* (Mars the Avenger).⁵⁰ The trophy motif also appeared in reliefs decorating Roman buildings, including: the relief from the Temple of Apollo Sosianus on the Campus Martius, Trajan's Column⁵¹ and the Arch of Septimius Severus in Rome.⁵²

The motif of the trophy and captives frequently appeared in Roman coinage, from the time of the Republic until the fourth century AD. The holdings of the National Museum in Warsaw include, for example, a silver *denarius*⁵³ of Julius Caesar⁵⁴ from 46–45 BC. The reverse of this coin features a trophy composed of a cloak and two shields, beneath which sit two bound captives with their backs turned to each other. Below them is the inscription *CAESAR*. A similar composition appears on a bronze *dupondius*⁵⁵ of Marcus Aurelius (fig. 7), minted in AD 176–177, where a Germanic man and woman are depicted in the same position.⁵⁶ Their ethnicity is indicated by the inscription *DE GERM* on the lower part of the reverse. A *denarius* of Septimius Severus⁵⁷ from AD 201 also depicts



fig. 9 *Eucharistic Victoria*, 4th c. AD, mosaic, Basilica of the Assumption of the Virgin Mary, Aquileia
photo © YukioSanjo

two bound captives beneath a trophy, who notably wear Phrygian caps (fig. 8).⁵⁸ Thanks to the inscription *PART MAX P M TR P VIII* on the reverse, the captives can be identified as Parthians. Coins of Constantine the Great, minted in Trier in AD 320, continue this motif, showing bound captives beneath a banner inscribed with *VOT / XX*.⁵⁹ The legend around the coin praises the soldiers' valour: *VIRTVS EXERCIT*.⁶⁰

The goddess Victoria remained a constant figure in Roman iconography throughout the entire existence of the Empire. The motif of the emperor being crowned by Victoria frequently adorned Roman buildings and monuments. The most famous examples include the relief on the Arch of Septimius Severus, erected in AD 203 in Leptis Magna, Libya,⁶¹ and the aforementioned Trajan's Column. This imagery persisted even when Christianity became the dominant religion in the Roman Empire. During this period, religious syncretism is observed in art, where elements of traditional Roman beliefs are depicted alongside Christian symbols.

A fascinating example from this period is a mosaic from the Basilica of the Assumption of the Virgin Mary in Aquileia, dated to the fourth century AD (fig. 9). It depicts a winged Victoria, standing and facing left, holding the traditional Roman symbols of victory: a laurel wreath and a palm branch. At her feet, however, appear objects associated with Christianity: a basket of bread and a chalice of wine, symbolizing the Eucharist.⁶²

An analysis of these examples shows that propaganda played a crucial role in Caracalla's political strategy. Every propaganda effort was part of a coherent strategy. The scene on the *Warsaw Relief*, along with the motifs and titulature on coins, demonstrates that Caracalla's propaganda was deeply rooted in Roman tradition. This is evident from its presence in both earlier and later works of art, as well as in coinage. Propaganda was a key element of the Empire's internal politics, in which the emperor presented himself as both a companion to his soldiers and a skilled, victorious commander.

This message was reinforced not only through his military attire but also by the presence of Victoria in his immediate surroundings. Depicting Julia Domna as a goddess of victory further elevated the emperor's prestige, visually highlighting his divine connections and the gods' favour toward him. Additionally, symbols

that were easily recognizable to Roman society – such as the trophy, wreath and bound captives – were designed to convince viewers of the ruler's great deeds, and his stern facial features were intended to underscore his strength and character.

Translated by Aleksandra Szkudłapska

NOTES

- ¹ Niels Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy* (Aarhus, 1988), p. 41.
- ² Ibid., p. 49.
- ³ Ibid., p. 110.
- ⁴ Ibid., p. 190.
- ⁵ Ibid., p. 284.
- ⁶ Marble, 75.7 × 71.2 cm, National Museum in Warsaw, inv. no. 139678 MNW.
- ⁷ Piotr Jaworski, 'Antyk w Królikarni. Architektura i zbiory artystyczne', *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 24 (2004), p. 234.
- ⁸ Tadeusz Sarnowski, 'Une tête de Caracalla découverte à Novae', *Archeologia*, vol. 30 (1981), p. 154.
- ⁹ Anna Sadurska, *Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne I. Les portraits romains dans les collections polonaises* (Warsaw, 1972), p. 56.
- ¹⁰ Dietmar Kienast, *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie* (Darmstadt, 2004), pp. 162–163.
- ¹¹ Tomasz Dziurdzik, Maciej Marciniak, 'Defeat the Carpi and Scorn Everybody Else: a Triumphal Relief in the National Museum in Warsaw and the Appropriation of Propaganda Motives as Strategy for Dealing with a Nonconforming Emperor', in *In honorem Constantin C. Petolescu*, eds Dorel Bondoc, Călin Timoc (Craiova, 2023), p. 134.
- ¹² Cassius Dio, *Roman History (Books LXXIII–LXXX)*, tr. Earnest Cary, Herbert Baldwin Foster (Cambridge, 1968).
- ¹³ Fred S. Kleiner, *A History of Roman Art* (Boston, 2010), p. 236.
- ¹⁴ Cassius Dio, *Roman History...*, [online facsimile], https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/78*.html [retrieved: 31 Jan. 2025].
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Silver, National Museum in Warsaw, inv. no. 153402 MNW.
- ¹⁹ RIC IVa 206a.
- ²⁰ Billon silver, National Museum in Warsaw, inv. no. 167764 MNW.
- ²¹ Adam Łukaszewicz, *Caracalla in Egypt (A.D. 215–216)* (Warsaw, 2021), p. 15.
- ²² Charlotte Mann, 'The significance of the military representation of Caracalla upon the coinage of his sole reign (212–217 CE)', *Journal of the Numismatic Association of Australia*, vol. 28 (2017), pp. 55–56.
- ²³ Danuta Okoń, 'Iulia Augusta Mater w świetle badań epigraficznych', *Przegląd Zachodniopomorski*, vol. 27 (56), fasc. 2 (2012), p. 7.
- ²⁴ Daria Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197* (Kocewia Mała, 2022), p. 260.
- ²⁵ Anita Smyk, 'Julia Domna w polityce dynastycznej Septymiusza Sewera – wprowadzenie do problematyki', *Officina Historiae*, no. 2 (2019), s. 24.
- ²⁶ Ibid., p. 24.
- ²⁷ Sadurska, *Corpus Signorum Imperii Romani...*, p. 56.
- ²⁸ Coleen Melone, 'Pushing the Limit: An Analysis of the Women of the Severan Dynasty', *Honors Projects* (2015), p. 28.
- ²⁹ Clare Rowan, 'The public image of the Severan woman', *Papers of the British School at Rome*, vol. 79 (2011), pp. 254–255.
- ³⁰ Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie...*, p. 261.
- ³¹ Melone, 'Pushing the Limit...', p. 28.
- ³² Susann S. Lusnia, 'Julia Domna's Coinage and Severan Dynastic Propaganda', *Latomus*, vol. 54, fasc. 1 (1995), p. 120.
- ³³ Janiszewska, *Wojna domowa w Rzymie...*, p. 255.
- ³⁴ Silver, National Museum in Warsaw, inv. no. 103111 MNW.
- ³⁵ RIC IVa 388c.
- ³⁶ Tomasz Mikocki, 'Sub speciae deae atque dei: rodzinne uwarunkowania żeńskich asymilacji z bóstwami w Starożytnym Rzymie', *Studia i Materiały Archeologiczne*, no. 9 (1992), p. 88.
- ³⁷ Ibid., p. 73.
- ³⁸ Katarzyna Balbuza, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w Starożytnym Rzymie epoki cesarstwa* (Poznań, 2005), p. 252.
- ³⁹ RIC IVa 314.
- ⁴⁰ RIC IVa 63.

- ⁴¹ Philip de Souza, 'War, Slavery, and Empire in Roman Imperial Iconography', *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 54, no. 1 (2011), p. 40.
- ⁴² Roland Ralph Redfern Smith, 'The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias', *The Journal of Roman Studies*, vol. 77 (1987), pp. 88–138.
- ⁴³ Kleiner, *A History...*, pp. 164–166.
- ⁴⁴ RIC II 212.
- ⁴⁵ Silver, National Museum in Warsaw, inv. no. 154005 MNW.
- ⁴⁶ RIC IVa 299.
- ⁴⁷ Bronze, National Museum in Warsaw, inv. no. 50561 MNW; RIC, X 66.
- ⁴⁸ Victor Davis Hanson, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece* (Berkeley, 2009), p. 204.
- ⁴⁹ Thucydides, *The History of the Grecian War Written by Thucydides*, vol. 2, tr. Thomas Hobbes of Malmesbury (London, 1843), p. 13, [online facsimile], https://books.google.pl/books?id=s8ALAAAAIAAJ&printsec=front-cover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=expired&f=false [retrieved: 20 Jan. 2025].
- ⁵⁰ Adriana Panaite, 'Tropaeum Traiani. From Municipium to Civitas. A Hypothesis', in *Moesia et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea*, eds Adriana Panaite, Romeo Cîrjan, Carol Căpiță (Brăila, 2016), pp. 163–164.
- ⁵¹ Kleiner, *A History...*, pp. 159–162.
- ⁵² Ibid., pp. 238–240.
- ⁵³ Silver, National Museum in Warsaw, inv. no. 216531 MNW.
- ⁵⁴ RRC nr 468/1.
- ⁵⁵ Bronze, National Museum in Warsaw, inv. no. 153078 MNW.
- ⁵⁶ RIC III 1181.
- ⁵⁷ RIC IVa 176.
- ⁵⁸ Silver, National Museum in Warsaw, inv. no. 153291 MNW.
- ⁵⁹ Bronze, National Museum in Warsaw, inv. no. 88272 MNW.
- ⁶⁰ RIC VII 266.
- ⁶¹ Kleiner, *A History...*, pp. 250–252.
- ⁶² Richard Stracke, Claire Stracke, 'The Victory and Donor Panels in the Floor Mosaics at Aquileia's Basilica of Santa Maria Assunta', <https://www.christianiconography.info/Venice%202018/Aquileia/donorPanels.html> [retrieved: 23 Nov. 2022].

LIST OF ABBREVIATIONS

- RIC II – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, vol. 2, *Vespasian to Hadrian* (London, 1926).
- RIC III – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, vol. 3, *Antoninus Pius to Commodus* (London, 1930).
- RIC IVa – Mattingly Harold, Sydenham Edward Allen, *Roman Imperial Coinage*, vol. 4, pt. 1, *Pertinax to Geta* (London, 1936).
- RIC VII – Bruun Patrick Magnus, *Roman Imperial Coinage*, vol. 7, *Constantine and Licinius, A.D. 313–337* (London, 1966).
- RIC X – Kent John Philip Cozens, *Roman Imperial Coinage*, vol 10, *The Divided Empire, 395–491* (London, 1994).
- RRC – Crawford Michael Hewson, *Roman Republican Coinage* (Cambridge, 1975).

REFERENCES

- Balbuza Katarzyna, *Triumfator. Triumf i ideologia zwycięstwa w Starożytnym Rzymie epoki cesarstwa* (Poznań, 2005).
- Cassius Dio, *Roman History (Books LXXIII–LXXX)*, tr. Earnest Cary, Herbert Baldwin Foster (Cambridge, 1968), [online facsimile], https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/78*.html [retrieved: 31 Jan. 2025]
- Dziurdzik Tomasz, Marciniak Maciej, 'Defeat the Carpi and Scorn Everybody Else: a Triumphal Relief in the National Museum in Warsaw and the Appropriation of Propaganda Motives as Strategy for Dealing with a Nonconforming Emperor', in *In honorem Constantin C. Petolescu*, eds Dorel Bondoc, Călin Timoc (Craiova, 2023), pp. 132–141, https://academia.edu/120868339/Defeat_the_Carpi_and_Scorn_Everybody_Else_A_Triumphal_Relief_in_the_National_Museum_in_Warsaw_and_the_Appropriation_of_Propaganda_Motives_as_Strategy_for_Dealing_with_a_Nonconforming_Emperor [retrieved: 22 Feb. 2024].
- Hannestad Niels, *Roman Art and Imperial Policy* (Aarhus, 1988).
- Hanson Victor Davies, *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece* (Berkeley, 2009).
- Janiszewska Daria, *Wojna domowa w Rzymie w latach 193–197* (Kocewia Mała, 2022).
- Jaworski Piotr, 'Antyk w Królikarni. Architektura i zbiory artystyczne', *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 29 (2004), pp. 203–239.
- Kienast Dietmar, *Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie* (Darmstadt, 2004).
- Kleiner Fred S., *A History of Roman Art* (Boston, 2010).
- Lusnia Susann, 'Julia Domna's Coinage and Severan Dynastic Propaganda', *Latomus*, vol. 54 (1995), pp. 119–145.
- Łukaszewicz Adam, *Caracalla in Egypt (A.D. 215–216)* (Warsaw, 2021).
- Mann Charlotte, 'The significance of the military representation of Caracalla upon the coinage of his sole reign (212–217 CE)', *Journal of the Numismatic Association of Australia*, vol. 28 (2017), pp. 54–65, <https://numismatics.org.au/wp-content/uploads/2021/06/naa-journal-vol-28-mann.pdf> [retrieved: 22 Feb. 2024].
- Melone Colleen, 'Pushing the Limit: An Analysis of the Women of the Severan Dynasty', *Honors Project*, 5 (2015), https://digitalcommons.iwu.edu/grs_honproj/5 [retrieved: 12 Jan. 2024].
- Mikocki Tomasz, 'Sub speciae deae atque dei: rodzinne uwarunkowania żeńskich asymilacji z bóstwami w Starożytnym Rzymie', *Studia i Materiały Archeologiczne*, vol. 9 (1992), pp. 73–89.
- Okoń Danuta, 'Iulia Augusta Mater w świetle badań epigraficznych', *Przegląd Zachodniopomorski*, vol. 26 (56), fasc. 2 (2012), pp. 7–16.
- Panaite Adriana, 'Tropaeum Traiani. From Municipium to Civitas. A Hypothesis', in *Moesia et Christiana. Studies in Honour of Professor Alexandru Barnea*, eds Adriana Panaite, Romeo Cîrjan, Carol Căpiță (Brăila, 2016), pp. 163–172, https://www.academia.edu/21910453/Tropaeum_Traiani_from_civitas_to_municipium_a_hypothesis [retrieved: 22 Feb. 2024].
- Sadurska Anna, *Corpus Signorum Imperii Romani, Pologne I: Les portraits romains dans les collections polonaises* (Warsaw, 1972).
- Sarnowski Tadeusz, 'Une tête de Caracalla découverte à Novae', *Archeologia*, vol. 30 (1981), pp. 149–163.
- Smyk Anita, 'Julia Domna w polityce dynastycznej Septymiusza Sewera – wprowadzenie do problematyki', *Officina Historiae*, vol. 2, no. 1 (2019), pp. 21–27.

- Smith Roland Ralph Redfern, 'The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias', *The Journal of Roman Studies*, vol. 77 (1987), pp. 88–138.
- Souza Philip de, 'War, Slavery, and Empire in Roman Imperial Iconography', *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 54, no. 1 (2011), pp. 31–62.
- Stracke Richard, Claire Stracke, 'The Victory and Donor Panels in the Floor Mosaics at Aquileia's Basilica of Santa Maria Assunta', <https://www.christianiconography.info/Venice%202018/Aquileia/donorPanels.html> [retrieved: 23 Nov. 2022].
- Thucydides, *The History of the Grecian War Written by Thucydides*, vol. 2, tr. Thomas Hobbes of Malmesbury (London, 1843), [online facsimile], https://books.google.pl/books?id=s8ALAAAAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q=expired&f=false [retrieved: 31 Jan. 2025].

Tomasz Teinert is an archaeologist and a 2012 graduate of the Institute of Prehistory at Adam Mickiewicz University in Poznań. Since 2020, he has been a member of staff in the Collection of Ancient and East Christian Art, and since 2022, a senior assistant in the Department of Coins and Medals at the National Museum in Warsaw. Between 2014 and 2019, he worked at the T.P. Potworowski Museum of the Kępno Region in Kępno, south-central Poland. Teinert is the author of entries in the exhibition catalogues *Stan rzeczy* (National Museum in Warsaw, 2022) and *Obraz Złotego Wieku* (Wawel Royal Castle, 2023). His research interests focus on Roman coinage from the period of the Tetrarchy and the Constantinian dynasty, as well as the coins of Roman usurpers.

Tropajon – antyczny znak zwycięstwa

Maciej Marciniak

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0008-4437-3577](https://orcid.org/0009-0008-4437-3577)

ABSTRAKT

Niniejszy artykuł stanowi próbę syntezy obecnej wiedzy dotyczącej tropajonu. Na *Reliefie warszawskim* znajdującym się w Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie możemy zobaczyć cesarza Karakallę wieńczonego laurem zwycięstwa przez swoją matkę ukazaną jako Wiktorię. Po przeciwnej stronie cesarza odnajdziemy tytułowy tropajon – drewniany słup, na którym zawieszony został rynsztunek pokonanych wrogów. Ich samych odnajdziemy u podstawy tej konstrukcji. Ten popularny w świecie rzymskim motyw swoimi początkami sięga przynajmniej V w. p.n.e. Narodził się w Grecji i związany był ze zwyczajem składania w ofierze bogom broni pokonanego wroga. Przez stulecia zwyczaj ten ewoluował by w czasach klasycznych przybrać formę słupa „odzianego” w broń zdartą z przeciwnika wznoszoną zaraz po odniesionym zwycięstwie. W dobie wielkich zwycięstw oręża greckiego zaistniała potrzeba ich trwałego upamiętnienia. Z tego względu zaczęto wznosić trwałe kamienne pomniki zwane również tropajonami. W czasach republikańskich tę tradycję zaadoptowali Rzymianie, przejmując jednocześnie ikonografię wcześniejszego tropajonu. Słup zdobiony zdobyczną bronią stał się jednym z najpopularniejszych motywów propagandowych w sztuce rzymskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

tropajon, trofeum, wota, uzbrojenie, *trapeum*, *panoplia*, *skylá*, *spolia opima*, *Relief warszawski*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Karakalla, Wiktoria, symbole zwycięstwa, sztuka rzymska, ikonografia rzymska, zwyczaje wojenne, pomniki zwycięstwa, propaganda w sztuce

Tropajon – antyczny znak zwycięstwa

Maciej Marciniak

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0008-4437-3577](https://orcid.org/0009-0008-4437-3577)

W Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się relief z przedstawieniem cesarza Karakalli i jego matki, cesarzowej Julii Domny¹ (il. 1). Na płaskorzeźbie pochodzącej z początków III wieku n.e.² możemy oglądać scenę upamiętniającą jedno ze zwycięstw Karakalli. Sam władca, rozpoznawalny dzięki charakterystycznemu uczesaniu i brodzie, stoi w centrum kompozycji. Postać cesarza jest wieńczona przez skrzydlatą boginię zwycięstwa – Wiktorię, noszącą rysy jego matki. To przedstawienie nie pozostawia żadnych wątpliwości interpretacyjnych. Zastanowienie może budzić obiekt znajdujący się po drugiej stronie sceny. Jest to słup, na który została nałożona zbroja i hełm. Ten bardzo uproszczony symbol to tropajon, niosący to samo znaczenie co postać Wiktorii.

Scena przedstawiona na reliefie nie należy do wyjątkowych. Sewerowie, tak jak wcześniej i późniejsi cesarze, w wizerunkach propagandowych często wykorzystywali znane symbole zwycięstwa. Tropajon był symbolem powszechnie używanym przez władców rzymskich od okresu republiki (il. 2). Po raz pierwszy pojawił się na monetach republikańskich pod koniec III wieku p.n.e. Motyw ten został zaczerpnięty z monet bitych przez miasta Wielkiej Grecji³. Później występował na monumentalnych zabytkach komemoratywnych, sarkofagach, gemmach, naczyńach, mozaikach. Zachowały

się także nieliczne przykłady występowania tego symbolu w malarstwie ściennym. Czym jednak jest i skąd pochodzi ten tak lubiany przez Rzymian znak zwycięstwa? Artykuł jest próbą syntezy wiedzy na temat genezy i znaczenia tropajonu w starożytności⁴.

W swej klasycznej formie tropajon jest panoplią (πανοπλία)⁵ zawieszoną na drzewie znajdującym się na placu boju⁶. Istniały także inne jego formy, ale do ikonografii rzymskiej (ze świata greckiego) przeszła właśnie ta.

Słowo tropajon pochodzi od greckiego τροπή – „obrót”, czy „odwrot”, w terminologii wojskowej. Należy zaznaczyć, że chodzi tu o odwrot wojsk nieprzyjaciela z pola walki⁷. W miejscu, w którym rozpoczął się manewr Grecy (w czasach klasycznych i hellenistycznych) po zwycięskiej bitwie pozostawiali wota dla bóstwa. Pancerz, hełm oraz tarcza, ściągnięte z ciała pokonanego, miały być zawieszone na drzewie pozbawionym gałęzi lub na palu wbitym w ziemię. Czynność ta została przedstawiona na dużo późniejszej (10–20 n.e.) Gemmie Augusta (il. 3). Z czasem takie wotum zaczęto nazywać „znakiem odwrotowym” (τροπαῖον σῆμα), czy – w żargonie wojskowym – po prostu „odwrotowym” (τροπαῖον)⁸. Zarówno sama forma daru (panoplia), jak i fakt, że pozostawiano go w miejscu rozpoczęcia odwrotu⁹ przemawiają za tym, że powstanie tropajonów było

związane z wykształceniem się nowego stylu walki – starć falang hoplitów¹⁰, choć obecnie nie każdy badacz się z tym zgadza, z uwagi na brak dostatecznych dowodów¹¹.

Praktykę tę mogli zapoczątkować Dorowie, a konkretniej Lacedemończycy, którzy wprowadzili ten nowy sposób rozgrywania bitew. Taką hipotezę popiera wielu starszych badaczy¹². Dodatkowo Pauzanasz przypisuje zwyczaj Spartanom¹³, którzy już w VIII wieku p.n.e., po zwycięstwie nad Amyklajami ufundowali w Sparcie świątynię Zeusa Tropaoisa¹⁴. Zofia Gansiniec uważa natomiast, że zwyczaj ten wykształcił się w Attyce i nie miał związku z kulturą Dorów¹⁵. Na poparcie swojego stanowiska wskazuje, że słowo τροπαίων po raz pierwszy pojawia się w attyckiej tragedii Ajschylosa *Siedmiu przeciw Tebom* (w. 956) z 467 roku p.n.e. Jako inne najstarsze źródło podawana jest także *Batrachomachia* (w. 159)¹⁶, chociaż jej datowanie nie jest pewne i obecnie większość badaczy skłania się ku późniejszej, hellenistycznej dacie dzieła¹⁷. Z kolei fragment z *Dziejów Herodota*¹⁸ mówi to tym, że po bitwie, jaka rozegrała się pomiędzy Spartanami a mieszkańcami Argos o miasto Thyrea (przed 547 p.n.e.), pozostał samotny wojownik spartański o imieniu Otryades. Zdjął zbroje



il. 2 Denar (rewers), Furius Philus, M., Republika Rzymska, 119 p.n.e., srebro, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 1 Relief z przedstawieniem cesarza Karakalli i jego matki, cesarzowej Julii Domny, początek III w. n.e., Cesarstwo Rzymskie, płaskorzeźba, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 3 Gemma Augusta, kamea, 9–12 n.e., relief, onyks arabski, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu
fot. © James Steakley

z pokonanych (skyla)¹⁹ i przeniósł je do własnego obozu. I choć nie ma tu mowy o wznoszeniu tropajonu, działanie Spartanina było odczytywane jako dowód przejścia faktycznej kontroli nad placem boju i ciałami poległych, a co za tym idzie, zwycięstwa. W późniejszych czasach wystawienie tropajonu stanowiło widoczny znak takiej władzy.

Opisany zwyczaj może być jednak dużo starszy niż wskazywałyby na to źródła attyckie. Niektórzy badacze wskazują na pochodzenie tropajonu z okresu archaicznego i wywodzą go z kultu drzew (miałby on być wówczas postrzegany jako bóg przybrany w zbroję zdobytą na wrogu)²⁰. Inni badacze uważają, że symbolizował on pokonanego przeciwnika²¹, analogicznie do przekonania, że pierwotnie głowa (a następnie zbroja) pokonanego wroga, zatknięta na pal, pokazywała jego niemoc i odstraszała nieprzyjaciół. Z początku tropajon pełnił tym samym funkcję apotropaiczną (gr. *apotropaion*)²², by dopiero z czasem stać się wotum dla bóstwa czy wręcz jego przedstawieniem²³. Skłaniam się jednak ku twierdzeniu, że w świecie greckim był on przede wszystkim ofiarą dziękczynną dla bóstwa, które chroniło zwycięską armię lub miało się przyczynić do triumfu²⁴. Taka ofiara mogła wywodzić się z pierwotnych praktyk myśliwskich, polegających na oddaniu bogom części upolowanej zwierzyny, np. zawieszeniu rogów na drzewie²⁵. Na poparcie tego twierdzenia można przytoczyć fragment z *Iliady* opisujący zabicie Dolona, a przy tym zawierający opis aktu, interpretowanego jako stworzenie „prototypu” tropajonu²⁶: „[L]ecz Diomed w środek go szyi ugodził mieczem znienacka i przeciął obydwie żyły zarazem. Jeszcze coś mówił, gdy głowa jego upadła w kurzawę. Hełm więc ze skóry łasicy natychmiast zdjęli mu z głowy, wilczą opończę, napięty łuk oraz włócznię wysmukłą – boski Odys tę zdobycz wzniosł do zwycięskiej Ateny w górę wysoko i w takie, modląc się, ozwał się słowa: »Bądź pozdrowiona, bogini, zdobyczą naszą! Bo ciebie pierwszą z Olimpu wzywamy wśród nieśmiertelnych. Lecz jeszcze drogę nam pokaż i prowadź do trackich mężów i koni«. Tak powiedział. I łupy wysoko wnosząc nad sobą, na tamaryszku zawiesił”²⁷.

Powyższe wersy zawierają opis pierwotnych czynności, które w późniejszych czasach być



il. 4 Pelike z przedstawieniem Nike przybijającą hełm koryncki do tropajonu, 450–440 p.n.e., ceramika czerwonofigurowa, Museum of Fine Arts w Bostonie fot. © Museum of Fine Arts w Bostonie

może przekształciły się w ceremonię konstruowania tropajonu²⁸. W tym wypadku zbroja zdobytą na wrogu była darem dla bóstwa, któremu przypisano pomoc w odniesieniu zwycięstwa. Dalej w *Iliadzie* czytamy, że Odyseusz, zdobywszy liczne łupy na Trakach, zabiera uzbrojenie pozostałe po Dolonie i zanosi je na swój okręt, by potem oddać je Atenie²⁹. Tak więc zawieszenie zdobyczy na tamaryszku było tymczasowe. W innym miejscu tego utworu, z mowy Hektora do Achajów, wynika, że zdejmowanie zbroi z pokonanego i ofiarowywanie jej bogu w świątyni było zwyczajem praktykowanym w czasach Homera i późniejszych³⁰.

Tropajon wnoszony na placu boju po bitwie mógł przyjąć dwie formy. Pierwszą z nich – przypisywaną Spartanom – był tumulus zbudowany z luźnych kamieni³¹. Druga forma – przejęta następnie przez Rzymian – miała



il. 5 Onatas, Gemma z przedstawieniem Nike zdobiącą tropajon, IV w. p.n.e., relief, chalcedon, British Museum, Londyn
fot. © The Trustees of the British Museum

kształt antropomorficzny³². To tę wersję możemy najczęściej oglądać na zachowanych przedstawieniach malarskich i rzeźbiarskich, zarówno greckich, jak i rzymskich. Słownictwo używane w odniesieniu do wznoszenia tropajonu również sugeruje jego antropomorficzną formę. Wiemy także, że ustawiano go pionowo, wkopywano w ziemię i umieszczano na nim inskrypcję³³. Najstarsze znane przedstawienie takiego tropajonu pochodzi ze sceny wymalowanej na fragmencie wazy odnalezionej w sanktuarium Kabirów koło Teb. Zabytek ten jest datowany na pierwszą połowę V wieku p.n.e.³⁴, choć Britta Rabe datuje go na pierwszą połowę IV wieku p.n.e.³⁵ i jako najstarszy wymienia pelike datowane na połowę V wieku p.n.e. (il. 4)³⁶.

William Kendrick Pritchett wymienia w swojej książce kilka ważnych faktów dotyczących greckich tropajonów:

1. Były ustawiane w miejscu, w którym nastąpił odwrót sił przeciwnika³⁷.
2. Były nienaruszalne. Chroniły je sankcje religijne. Nie jest znany przypadek, w którym antyczni ośmielili się usunąć tropajon. Zamiast tego starali się na różne sposoby

zatrzeć pamięć o poniesionej porażce.

Na przykład Rodyjczycy otoczyli hańbiący ich tropajon wysokim murem i zabronili się do niego zbliżyć³⁸. Dziś tłumaczy się to często stwierdzeniem, że tropajony polowe jako dary należały do bóstwa i dlatego były „nietykalne”³⁹.

3. Prawo do wzniesienia tropajonu było zależne od władzy nad placem boju. Znany jest przypadek, w którym ateński tropajon został zniszczony, ponieważ w momencie jego wznoszenia Ateńczycy nie mieli rzeczywistej władzy nad ziemią, na której stanął⁴⁰. Posiadanie „placu boju” wiązało się również z greckim obowiązkiem grzebania zmarłych, których ciała, w przypadku przegranej bitwy, faktycznie znajdowały się w mocy zwycięzcy. Prośba o zwrot ciał poległych towarzyszy była jednocześnie przyznaniem się do porażki i dawała zwycięzcy prawo do wzniesienia tropajonu⁴¹.
4. Nigdy nie były odnawiane ani naprawiane⁴².

Ostatni z wymienionych punktów do dziś rodzi wiele pytań. Wiemy, że w miejscach tropajonów zbudowano trwałe pomniki⁴³ upamiętniające zwycięstwa nad Persami (Maraton, Salamina, Plateje)⁴⁴, co do których stosowany był ten sam termin – τροπαῖον⁴⁵. Tak więc, jak się wydaje, zakaz odnawiania tropajonów dotyczył tylko tych wzniesionych po zwycięstwach nad innymi Hellenami⁴⁶. Od takiej zasady były jednak liczne wyjątki⁴⁷, znane z czasów *Pentecontaetia*⁴⁸. Możliwe więc, że zakaz dotyczył oryginalnych tropajonów polowych, a trwałe monumenty komemoratywne budowano obok, nie naruszając zakazu odnawiania tych poprzednich⁴⁹. Pośrednim dowodem na powszechne w Grecji wznoszenie trwałych monumentów w miejscach polowych, są wzmianki Pausaniasza, który widział tropajony stojące wiele dziesięcioleci, a nawet stuleci po bitwie⁵⁰. W takim wypadku nie może być mowy o konstrukcjach składających się z drewna, tkanin, skór i metali, które szybko ulegały rozkładowi i korozji⁵¹. Karl Woelcke sugeruje, że istniały dwa typy pomników, na których określenie używano słowa τροπαῖον: pomniki polowe wznoszone zaraz po bitwie oraz trwałe monumenty budowane w mieście zwycięzcy, w sanktuariach panhelleńskich lub na placu boju jakiś czas później. Badacz



il. 6 Sarkofag ze sceną batalistyczną (Amazonomachia), 1. poł. II w. n.e., Cesarstwo Rzymskie, płaskorzeźba, marmur, Muzeum Kapitołińskie, Palazzo Nuovo, Galleria fot. Maciej Marciniak

uważa, że tylko takie rozróżnienie pozwala rozwiązać problem nieściśłości i sprzeczności, jakie pojawiają się w źródłach antycznych⁵². William West, w swoim artykule, potwierdza tezę Woelckego⁵³. Twierdzi, że wzniesienie na polach bitew trwałych monumentów, upamiętniających zwycięstwa w wojnie z Persami, było precedensem. Akty te dały początek, powszechnemu w czasach hellenistycznych i rzymskich, ustawianiu tropajonów z materiałów takich jak brąz czy marmur⁵⁴. Twierdzenia Westa w pewnym stopniu zgadzają się z tymi proponowanymi przez Gansiniec⁵⁵. Z tą różnicą, że polska badaczka wywodzi zwyczaj stawiania tropajonu (także tego polowego) od wydarzeń spod Maratonu⁵⁶. Natomiast ciekawostką jest, że Macedończycy, w czasach Filipa II⁵⁷ i Aleksandra Wielkiego, mieli w ogóle nie wznosić tropajonów⁵⁸. Przejęli ten zwyczaj, już wówczas w świecie hellenistycznym powszechny, dopiero za Diadochów⁵⁹.

Pewne wyobrażenie o tym, jak wyglądały te monumentalne pomniki komemoratywne dają nam przedstawienia na monetach pochodzących z późniejszych epok. W przypadku trofeum spod Leuktrów czy Maratonu posiadamy informacje archeologiczne⁶⁰. W pierwszym wypadku zachował się cylindryczny piedestał będący zapewne podstawą tropajonu w formie rzeźbiarskiej. Pozostałości drugiego dają nam obraz kolumny jońskiej, na szczycie której stała postać bogini Nike trzymająca tropajon⁶¹. W zasadzie od końca V wieku p.n.e. ta personifikacja

zwycięstwa (także militarnego) stała się nieodłącznym elementem kompozycji, w których przedstawiany jest tropajon. Często ukazywano ją w czasie ustawiania (il. 3, 5), wieńczenia lub niesienia go (il. 6). Taka „symbioza” utrzymuje się także w czasach rzymskich, co możemy oglądać na opisanym we wstępie *Reliefie warszawskim*. Zdarza się, że Nike (lub Viktoria), personifikacja zwycięstwa, wręcz zastępuje tropajon⁶².

Niektórzy badacze uważają, że tropajon należy interpretować jako widomy dowód potęgi zwycięzcy – pomnik przypominający chwalebne wydarzenie i samych wojowników. Akt jego wystawienia byłby zatem miarą sukcesu, dopełnieniem triumfu⁶³. Przyjąwszy taką interpretację, należy również założyć, że tropajony służyły propagandzie i prestiżowi. I choć nie zgadzam się z twierdzeniem, że taka mogła być pierwotna funkcja tropajonu, to powyższa definicja idealnie pasuje do jego późniejszej funkcji jako „znaku zwycięstwa”⁶⁴. W czasach późniejszych, mniej więcej od drugiej wojny peloponeskiej, tropajon stracił na znaczeniu jako rodzaj ofiary wotywniej dla bóstwa, czy wręcz posąg bóstwa (Zeus Tropaïos), a stał się jedynie symbolem triumfu⁶⁵, a nawet narzędziem propagandy, kiedy bywał wystawiany w sytuacji, w której armia na niego nie zasługiwała⁶⁶. Również ze względu na zanik kultowego znaczenia tropajonu, częstą praktyką w czasach hellenistycznych było jego odnawianie⁶⁷.



il. 7 Romulus *tropaeophoros*, I w. n.e., Pompeje, Cesarstwo Rzymskie, przerys malowidła ściennego, za: Vittorio Spinazzola, *Pompei alla luce die scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*, Rome 1953, Tavola XVII A

Tak więc tropajony stanowiły niemal stały element pól bitewnych w świecie greckim IV i III wieku p.n.e. Właśnie w tym czasie Rzymianie, po wojnie z Pyrrusem, przejmują z greki słowo τροπαῖον, najpierw w liczbie mnogiej – τρόπαια, transkrybowane jako *tropaea*⁶⁸. Nie wiemy, czy w tym okresie przejęty został zwyczaj ich stawiania przez wodzów republikańskich. Brak jakichkolwiek przekazów czy zabytków⁶⁹ świadczy raczej o znajomości zwyczaju, a nie jego zaadoptowaniu. Liczbę mnogą można tłumaczyć popularnością terminu łacińskiego – *spolia opima*. Aby zacząć rozważania na temat tropajonu rzymskiego, trzeba najpierw wyjaśnić czym są owe „bogate trofea”⁷⁰. Otóż tym terminem Rzymianie określali zbroję dowódcy wrogich wojsk, którą pozyskał jego rzymski odpowiednik w wyniku pojedynku w czasie bitwy. Jeśli wierzyć Tytusowi Liwiuszowi, Rzymianie od samego początku znali zwyczaj składania bogom w ofierze broni zdobytej na pokonanym wodzu nieprzyjaciela. Romulus jako pierwszy zaniósł pod dąb na Kapitolu spolia zdobyte na królu Acronie z miasta Caenina, podjął decyzję o ufundowaniu w tym miejscu świątyni Jowisza Feretriusa⁷¹: „[n]astępnie odprowadziwszy zwycięskie

wojsko, jak z czynów mąż wspaniały, tak nie mniejszy mistrz w pokazywaniu czynów, nosząc zbroję zabitego wodza nieprzyjacielskiego zawieszoną na odpowiednio do tego sporządzonym drążku, wszedł na Kapitol i gdy ją tam położył pod dębem czczonym przez pasterzy, wraz z darem wyznaczył granice pod świątynię dla Jowisza i nadał bogu przydomek. »Jowiszu Feretryjski«, rzecze, »ja zwycięski król Romulus królewską broń przynoszę i poświęcam ci świątynię w tych okolicach, które właśnie w myśli wyznaczyłem, jako miejsce dla darów wspaniałych, które po zabiciu królów i wodzów nieprzyjacielskich potomni idąc za moim przykładem przynosić będą«. Taki jest początek świątyni, która jako pierwsza ze wszystkich została poświęcona w Rzymie”⁷².

Pierwszą zasadniczą różnicą między tropajonem a opisaną wyżej ofiarą jest to, że została ona złożona pod dębem, a nie zawieszona na nim. Nie możemy więc w tym wypadku mówić o tropajonie, a jedynie o wotach. Plutarch, opisujący to samo wydarzenie, przedstawia Romulusa niosącego zbroję Acrona na ramieniu. Zapewne tę wersję przedstawił anonimowy malarz z Pompejów (il. 7).

Złożenie *spolia opima* było w historii Rzymu rzadkością, gdyż nieczęsto zdarzało się, by dowódca wojsk rzymskich własnoręcznie zabił wodza wrogiej armii. Drugim znanym przypadkiem jest ofiara złożona przez Aulusa Korneliusza Kossusa⁷³ po pokonaniu króla Wejów Larsa Tolumniusza. Wtedy to w pochodzie triumfalnym zaniósł on zdobyczny lniany pancerz Tolumniusza do świątyni na Kapitolu. Trzecią i ostatnią taką ofiarę złożył Jowiszowi Feretriusowi konsul Marek Klaudiusz Marcellus po pokonaniu wodza Insburów Viridomarsa (Βριτόμαρτος) w 222 roku p.n.e. Jedynym, który się zbliżył do powtórzenia tego wyczynu, coraz trudniejszego w związku z rozwojem sztuki militarnej, był Marek Licyniusz Krassus⁷⁴, pokonując w pojedynku w 29 roku p.n.e. Delda, króla Bastarnów. Niestety nie wiemy, czemu wódz nie wystąpił z prośbą do senatu o możliwość poświęcenia *spolia opima*. Do czasu odkrycia w Atenach inskrypcji poświadczającej posiadanie przez Krasusa imperium uważano, że ze względów formalnych (Krassus walczył pod auspicjami innego dowódcy), w tym wypadku nie mogło dojść do złożenia wotów⁷⁵. Niektórzy

badacze uważali, że rzeczywistym powodem była pozycja Krassusa, który i bez doniosłego wydarzenia, jakim byłoby niewątpliwie złożenie zbroi pokonanego wodza w przybytku Jowisza Feretriusa, zagrażał pozycji Augusta⁷⁶. Obecnie – wobec znajomości źródła epigraficznego – wiarygodna staje się hipoteza przedstawiona przez Johna W. Richa, zgodnie z którą Krassus, doskonale orientujący się w sytuacji politycznej albo rozmówił się z Augustem, albo sam zdecydował się nie występować o ten kłopotliwy dla pierwszego obywatela zaszczyt⁷⁷.

Powyższy wywód ma istotne znaczenie ze względu na motyw ikonograficzny zawierający *spolia opima*, niesione w pochodzie triumfalnym. Jako jeden z ciekawszych przykładów można wskazać wspomniane już malowidło (il. 7). Widzimy na nim wyraźnie postać niosącą oparty na ramieniu kij z zawieszonym na nim pancerzem i innymi elementami uzbrojenia. To nic innego jak znany nam już z przedstawień greckich tropajon połowy⁷⁸ w wersji „mobilnej”. Od Plutarcha⁷⁹ dowiadujemy się, że w Rzymie stały pomniki przedstawiające Romulusa niosącego spolia. Z tego możemy wnioskować, że w ikonografii rzymskiej tropajon połowy był w zasadzie tożsamy ze *spoli opima*⁸⁰. Ze źródeł ikonograficznych (il. 8) wiemy, że Rzymianie w czasie pochodów triumfalnych nosili tropajony na noszach wraz z innymi zdobyczami wojennymi, a nawet jeńcami. W takim wypadku tropajon mógł być namiastką „bogatych trofeów”. W późniejszych czasach Rzymianie postrzegali ten motyw już tylko jako symbol zwycięstwa, wymiennie stosowany z innymi o tym samym znaczeniu. W scenie przedstawionej na wczesnym sarkofagu batalistycznym, pochodzącym z połowy II wieku n.e., pojawiają się np. dwie Wiktorie: jedna z nich niesie tropajon, druga girlandę (il. 6).

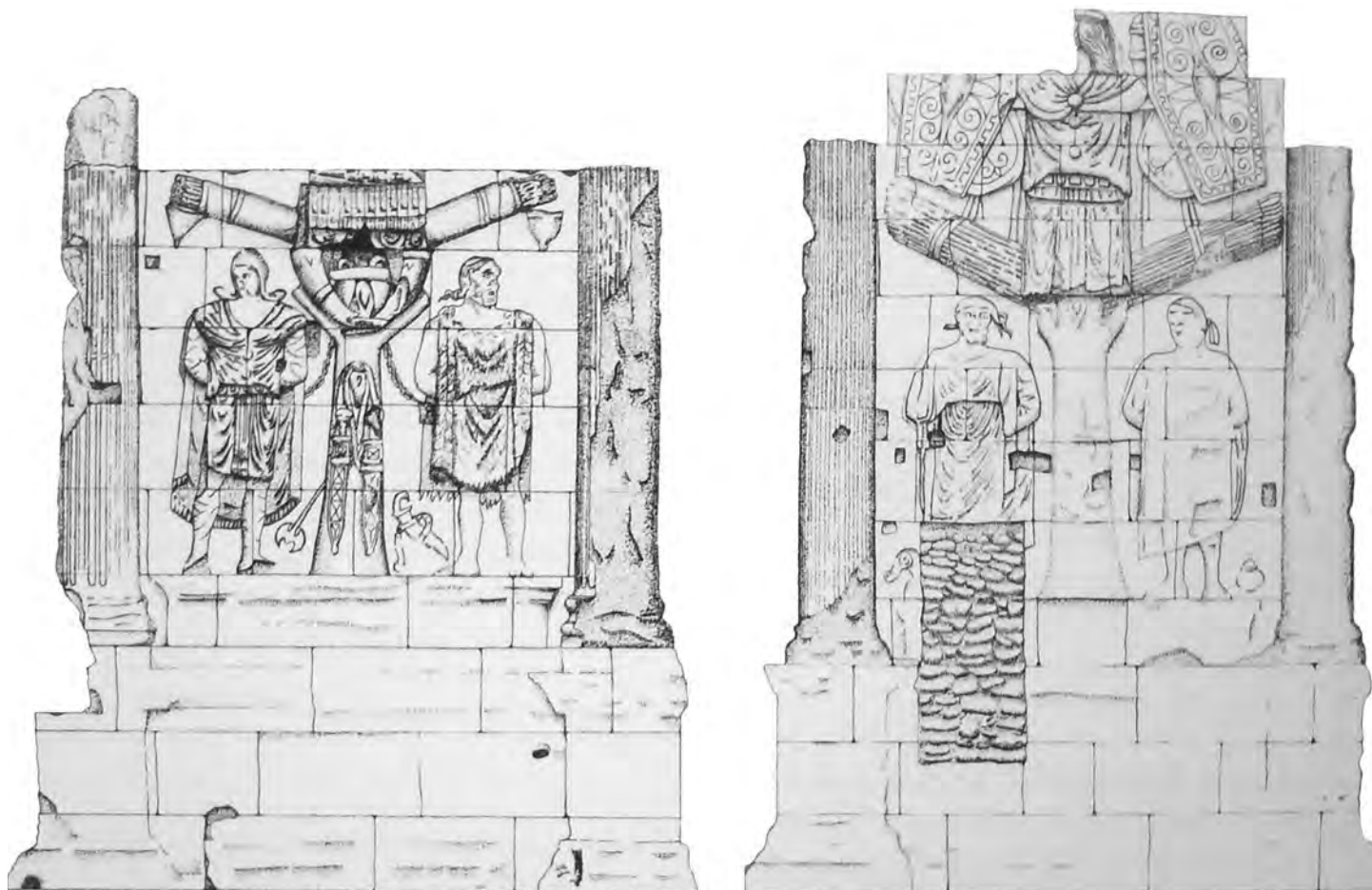
Mimo stworzenia typu „mobilnego” tropajonu, najczęściej niesionego przez Wiktorię, Rzymianie dobrze wiedzieli jak wyglądał hellenistyczny pomnik połowy zwycięstwa. Potwierdza to przedstawienie widoczne na Gemmie Augusta. Widzimy na niej żołnierzy rzymskich ustawiających taki właśnie tropajon⁸¹. Innym dowodem są reliefy na łuku z Carpentras (il. 8), wzniesionym w czasach Augusta⁸². Na zachowanych wschodniej i zachodniej ścianie łuku znajdują się dwa tropajony – drzewa

z przyciętymi gałęziami, na których zawieszone zostały spolia. Znany grecki motyw słupa z panoplią został tu wzbogacony o wiązki włóczni, kołczany pełne strzał, rogi, miecze oraz różne tarcze, zawieszone symetrycznie, po dwie po obu stronach pancerza. Tę rozbudowaną formę tropajonu, charakterystyczną dla ikonografii rzymskiej, uzupełnia jeszcze jeden element. Pod każdym drzewem znajduje się dwóch przykutych do niego łańcuchami jeńców. To typowo rzymski motyw, nieznan wcześniej w sztuce greckiej. Został zaczerpnięty z pochodów triumfalnych, w czasie których prowadzono skutych więźniów, nagich lub w strojach narodowych. Pierwszy raz stało się tak podczas pochodu triumfalnego Mariusza po pokonaniu Cymbrów w 101 roku p.n.e. Od tego czasu był to stały element każdego triumfu, który wszedł do ikonografii wojenno-pomnikowej⁸³. W swoim artykule Lauren Kinnee określa przedstawienia tropajonu ze znajdującymi się pod nim jeńcami jako „Trophy Tableau”⁸⁴.

Tak rozbudowana ikonografia miała swój cel. Łuk z Carpentras upamiętnia nowe zdobycze terytorialne Augusta, zarówno te na



il. 8 Relief ze sceną triumfalną, 2. poł. II w. n.e., marmur, Palazzo Altemps w Rzymie (kolekcja Boncompagni Ludovisi) fot. Maciej Marciniak



il. 9 Relieфы z łuku w Carpentras (a. ściana E, b. ściana W), I w. n.e., Cesarstwo Rzymskie, płaskorzeźba, za: Marc Lamuà Estañol, *The Relief of the Roman Arch at Carpentras* [w:] *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie*, Arles 2007 (2009), s. 49–57, s. 50: fig. 1 i fig. 2

wschodzie, jak i na zachodzie (a w zasadzie północy), a także kontrolę nad tymi częściami świata. Świadczą o tym różne stroje jeńców oraz uzbrojenie widoczne na tropajonie⁸⁵. W rozbudowanej formie mógł on zatem nie tyle symbolizować zwycięstwo, co wskazywać nad kim zostało ono odniesione. Ponadto, zabytek z Carpentras jest dobrym przykładem tego, jak tropajony weszły do ikonografii pomników triumfalnych, do których zaliczyć możemy łuki triumfalne, kolumny komemoratywne i pomniki wznoszone na terytorium pokonanego wroga. To właśnie ta ostatnia grupa monumentów wywodząca się bezpośrednio od hellenistycznego trwałego pomnika upamiętniającego zwycięstwo, zachowała formę zbliżoną do tropajonów polowych. Jak one wyglądały? Wskazówek należy szukać w źródłach historycznych, gdyż do naszych czasów nie zachowało się wiele takich konstrukcji.

Najstarsze rzymskie *tropaea* zdobyte na wrogu znane są z dzieła Florusa (1.20.4). W 223 roku p.n.e. konsul Gajusz Flaminusz wznosił na Kapitolu przed świątynią Jowisza stos złożony z broni zdobytej na pokonanych Galach (Insubrach), a wcześniej niesionej w pochodzie triumfalnym. Ów stos miał wieńczyć tropajon zrobiony ze złotych naszyjników, zapewne torkwesów. Mógł to być pierwszy tego typu „pomnik” zwycięstwa wzniesiony wzorem Greków przez Rzymianina. Możemy przypuszczać, że za brakiem tropajonów polowych w świecie rzymskim stoi zwyczaj składania broni zdobytej na wrogu jako wotum w świątyni⁸⁶. Chociaż tę praktykę również stosowano powszechnie w świecie greckim obok tradycji wznoszenia tropajonu⁸⁷. Innym powodem może być zwyczaj palenia spoliów zaraz po bitwie, praktykowany w czasach republikańskich, a czasem i w późniejszych⁸⁸. Ponadto wodzowie rzymscy zdobili spoliąmi własne domy⁸⁹,



il. 10 Relief pochodzący z bazy z *Tropaeum*
Alpium w La Turbie, I w. n.e., Cesarstwo
 Rzymskie, płaskorzeźba
 fot. domena publiczna

co mogło mieć znaczenie apotropaiczne⁹⁰, lub przypominać o wojennych czynach przedstawicieli rodu.

Prawdopodobnie od czasów Flaminiusza⁹¹ wota ze zdobytej na wrogu broni stanowiły stały element pochodów triumfalnych i mogły przybrać formę tropajonu niesionego na odpowiednim rusztowaniu (il. 9). Mariusz postawił tropajony na Kapitolu po triumfie nad Jugurtą (104 p.n.e.) i nad Cymbrami (101 p.n.e.)⁹². Zapewne w swojej formie przypominały one tropajon Flaminiuszowy. Miały formę słupów ozdobionych spoliąmi wyrastającymi ze stosu złożonej pod nimi broni. W zasadzie jedyne przekazy o wzniesieniu takiego tropajonu na placu boju po bitwie, a więc tropajonu polowego, dotyczą Druzusa (choć w jego wypadku był to brzeg Łaby), jego syna Germanika i wnuka Kaliguli⁹³. Od Tacyty dowiadujemy się, jak mógł

wyglądać taki polowy tropajon w wykonaniu żołnierzy Germanika: „[ż]ołnierz na poboisku Tiberiusa imperatorem pozdrowił, i wzniosł kopiec, i, na sposób trofeów, zbroje, z podpisem nazw zwyciężonych ludów, nałożył”⁹⁴.

Jeszcze jeden powód braku zwyczaju wystawiania polowych tropajonów przez Rzymian podaje Florus: „[i]le radości przysporzyły oba zwycięstwa można wnosić, że zarówno Domcjusz Ahenobarbus, jak i Fabiusz Maksymus w miejscach stoczonych bitew wzniesli kamienne wieże i pozawieszali u góry ozdobne trofea z nieprzyjacielskiego oręża, mimo że ten zwyczaj nie był u nas praktykowany. Nigdy bowiem naród rzymski nie chełpił się swoim zwycięstwem przed ujarzmionym wrogiem”⁹⁵. Z tego cytatu dowiadujemy się, że Rzymianie przejęli zwyczaj stawiania trwałych, monumentalnych tropajonów komemoratywnych, ustawianych



il. 11 Współczesna rekonstrukcja *Tropaeum Traiani* z Adamklissi,
po 109 n.e., Cesarstwo Rzymskie
fot. domena publiczna

na samym placu boju. Inspirowali się zapewne pomnikami wystawionymi na miejscu polowych tropajonów pod Maratonem, na Salaminie czy pod Leuktrami. Ich późniejsza forma mogła również wiele zawdzięczać konstrukcjom wzniesionym przez Flaminiusza i Mariusza przed świątyniami w Rzymie czy przez żołnierzy Germanika⁹⁶.

O pierwszym tego typu tropajonie, prawdopodobnie nawiązującym do tradycji hellenistycznej, wspomina Florus. Został on wzniesiony przez konsula Q. Fabiusza Maksymusa Allobrogikusa w roku 121 p.n.e., po zwycięskiej bitwie nad Allobrogami i Arwernami, u zbiegu rzek Isary i Rodanu, na górze Kemmenon⁹⁷. Kamienną wieżę wieńczył tropajon, obok niej postawiono dwie świątynie – Marsa i Herkulesa, tworząc tym samym kompleks

architektoniczny upamiętniający. Taki sposób upamiętnienia wodzowie rzymscy chętnie praktykowali w następnych dziesięcioleciach⁹⁸. Sulla wznosił monumenty po zwycięstwach nad Mitytadesem VI Eupatorem pod Cheroneą⁹⁹ (prawdopodobnie pomnikowy, wzorowany na niedalekim leuktryjskim)¹⁰⁰ i Orchomenos w Beocji, z którego zachowały się fragmenty kamiennego postumentu, reliefów, inskrypcji i pancerza wieńczącego monument¹⁰¹.

Iberyjskie *trapeum* Pompejusza na przełęczy Pirenejów, stanowiącej granicę pomiędzy Hiszpanią a Galią (przełęcz Panissars), zostało wzniesione w 71 roku p.n.e. po zwycięstwach nad Sertoriuszem i Perpenną¹⁰². Choć inskrypcja nie wymienia Sertoriusza czy Perpenny, to ludność miała mu za złe wystawienie tego pomnika triumfu nad „rodakami”. Monument



il. 12 Relief z Kolumny Trajana (fragment), Scena z Wiktorią znajdującą się pomiędzy scenami z dwiema wojnami dackimi (scena LXXVIII, według Conrada Cichoriusa, 1896 i 1900), 109–113 n.e., Cesarstwo Rzymskie
fot. domena publiczna

stał na styku Via Domitia i Via Augusta i był zapewne wzniesiony w stylu „orientalno-dynastycznym”¹⁰³ – hellenistycznym. Autorzy *Le trophée de Pompée dans les Pyrénées* (71 avant J.-C.) proponują trzy modele rekonstrukcji *trapeum* Pompejusza. Według jednej z nich, monument w swojej formie naśladował znane Pompejuszowi mauzolea z wybrzeży Azji Mniejszej (np. Halikarnas, Belevi). Tym samym mógł stać się wzorem dla późniejszego *trapeum* w La Turbie, a nawet mauzoleum Augusta¹⁰⁴. Pompejusz wznosił w zachodnich Pirenejach jeszcze jeden monument. W Urkulu, na granicy Hiszpanii i Akwitanii, znajdują się kamienne pozostałości okrągłej struktury mierzące ok. 19,5 metra średnicy i do 3,6 metra wysokości. Struktura mogła wznosić się nawet na dziesięć metrów i przypominać wspomniane wyżej tropajony Druzusa – kopiec zwieńczony stosem zdobytej broni¹⁰⁵. Konstrukcja znajduje się na zboczu klifu przez co tropajon był świetnie widoczny i z pewnością stanowił wyraźny symbol rzymskiej dominacji nad tym terenem. W 67 roku p.n.e. Mitrydates Wielki pokonał

legata Lukullusa (Triariusza) pod Zelą i postawił tam tropajon uważany przez Rzymian za pomnik ich hańby. W 47 roku p.n.e. Cezar na tym samym polu pokonał następcę Mitrydatesa (Farnaksa). Uszanował religijną nietykalność tropajonu Mitrydatesa¹⁰⁶, ale obok niego postawił własny, większy, zmazując tym samym hańbę wojsk rzymskich¹⁰⁷. Nie wiemy, jak wyglądał ten tropajon, ale możemy się domyślać, że przypominał monumenty wystawione przez Pompejusza i Sullę. Wiemy też, że Cezar odnowił tropajon Mariusza zniesiony wcześniej przez Sullę¹⁰⁸. Kolejny monument należący do Augusta – prawdopodobnie naśladowający ten z Panissars – powstał na przełęczy Alp Nadmorskich w La Turbie (granica między Galią a Italią). Zwany *Tropaeum Alpium*, powstał po ostatecznym zwycięstwie nad 45 ludami alpejskimi, które miało miejsce na przełomie 7 i 6 roku p.n.e.¹⁰⁹. Do naszych czasów zachowały się reliefy ukazujące tropajony zdobiące piedestał monumentu (il. 10). Oryginalnie budowla mogła mierzyć nawet 49 metrów wysokości. Należy zaznaczyć, że prawdopodobnie na

konstrukcji Augusta wzorowali się budowniczo-
wie późniejszego *Troapeum Traiani* z Adamklissi¹¹⁰, znanego z rekonstrukcji (il. 11).

Wyglądu wyżej wymienionych pomników
możemy się niestety jedynie domyślać. Niewy-
kluczone, że obie te budowle były wzorowane
na kształcie rzymskiego tropajonu polowego,
czyli kopca ziemnego zwieńczonego tropa-
jonem, takim jaki wzniesli żołnierze Druzusa
i Germanika.

W czasach gdy powstają pierwsze monu-
menty upamiętniające zwycięstwa rzymskich
wodzów, w plastyce rzymskiej motyw tropajonu
pojawia się niezmiernie często, u schyłku Repu-
bliki – na niemal każdym zabytku upamiętniają-
cym triumfy wojska rzymskiego. Widnieje także
na wielu monetach z I wieku p.n.e.¹¹¹. W dobie
wczesnego cesarstwa forma ta należała do
powszechnie rozpoznawalnych, jej znacze-
nie było zrozumiałe dla każdego mieszkańca
Imperium Romanum. Ponieważ tropajon był już
wówczas tylko symbolem triumfu i efektownym
motywem dekoracyjnym, Rzymianie swobodnie
przetwarzali jego skalę i kompozycję. Można tu
przytoczyć przykład zachowanych do dzisiej-
szego dnia fragmentów monumentalnego tro-
pajonu, wieńczącego niegdyś wspomniane już
Troapeum Traiani, wzniesione ok. 109 roku n.e.,
po wojnach dackich. Na ich podstawie możemy
obliczyć wysokość rzeźby na ok. 10 metrów¹¹².
Również w literaturze pisarze rzymscy zaczy-
niają używać terminu *tropaeum* jako synonimu
monumentu upamiętniającego zwycięstwo¹¹³ –
lub częściej – zwycięstwa¹¹⁴.

Poza pomnikami komemoratywnymi¹¹⁵
motyw tropajonu pojawia się bardzo często na
przedmiotach użytkowych. Możemy go oglądać
na monetach, gemmach (il. 3, 5), płaskorzeź-
bach, nagrobkach, sarkofagach batalistycz-
nych¹¹⁶ (il. 6), w ceramice i terakocie, a także na
mozaikach i malowidłach ściennych (il. 7). Poja-
wia się tak samo często w sztuce Rzymu, Italii,
prowincji zromanizowanych, jak i w sztuce
prowincji oddalonych od centrum cesarstwa,
której przykładem jest wspomniany we wstępie
relief z przedstawieniem cesarza Karakalli.

Początków schyłku popularności motywu
tropajonu należy szukać w czasach pano-
wania Konstantyna Wielkiego. Po pokonaniu
Maksencjusza w bitwie przy moście Mulwij-
skim (28 października 312 roku n.e.) cesarz

wprowadził nowy symbol zwycięstwa – la-
barum¹¹⁷. Od tego momentu tropajon powoli
zastępują nowe symbole¹¹⁸. Pisarze chrze-
ścijańscy chętnie zestawiali i porównywali
tropajon z krzyżem¹¹⁹. W późniejszych tekstach
powszechne stało się stosowanie terminu
*tropaeum crucis*¹²⁰. Mimo zmiany religii, symbol
pogański, jakim jest tropajon, utrzymał się dość
długo w ikonografii rzymskiej – aż do upadku
cesarstwa na zachodzie.

W podsumowaniu niniejszego tekstu warto
uporządkować, czym w zasadzie był tropajon
i jaką nadawano mu formę. Pierwotnie była to
zbroja zdjeta z pokonanego wroga, zawieszona
na pobliskim drzewie w ofierze dla bóstwa.
Jako taka podlegała licznym sankcjom – zaka-
zom i nakazom. Wraz z rozwojem sztuki wo-
jennej tropajon mógł przybierać różne formy:
antropomorficzną, pod którą dodatkowo mogła
być składana broń zdobytą na wrogu, kopca
ziemnego lub kamiennego ozdobionego spo-
liami, czy po prostu stosów broni pokonanego
nieprzyjaciela pozostawianych na placu boju.
W dobie wielkich zwycięstw oręża greckiego
zaistniała potrzeba ich trwałego upamiętnienia.
Z tego względu, po bitwach pod Maratonem,
Salaminą¹²¹ i Platejami, powstały pomniki, które
wielokrotnie odnawiano. Jak się wydaje w swo-
jej formie nie przypominały one jednak tropajo-
nów polowych wystawianych zaraz po bitwie.

Można przypuszczać, że Rzymianie za-
adoptowali sam motyw tropajonu „polowego”,
a nie zwyczaj wystawiania go na placu boju,
z kilkoma wyjątkami. Ofiary dla bóstw z broni
wroga składano przed świątyniami, a przede
wszystkim przed tą poświęconą Jowiszowi
Kapitolińskiemu. Od 121 roku p.n.e. rzymscy
wodzowie zaczęli wznosić, na wzór grecki,
trwałe monumenty, których forma zapewne
również przypominała hellenistyczne pierwo-
wzory (tropajon Sulli w Orchomenos). Tropajon
„polowy” stał się już tylko motywem ikono-
graficznym, wykorzystywanym w dekoracji
konstrukcji komemoratywnych. Późniejsze
pomniki ustawione przez Augusta w La Turbie
i przez Trajana w Adamklissi swoją formą –
kopca, z którego wyrasta właściwy tropajon
antropomorficzny – przypominają pierwsze
trofeum rzymskie opisane przez Liwiusza
i ustawione przez Flaminiusza na Kapitolu oraz

dwa z trzech znanych rzymskich tropajonów polowych, wystawione przez Druzusa i Germanika. Ich architektura może nawiązywać do wcześniejszych pirenejskich monumentów Pompejusza Wielkiego, dziś niestety bardzo zniszczonych. W ikonografii rzymskiej tropajon często ma rozbudowany kształt, wzbogacając go dodatkowo postaci jeńców czy Wiktorii oraz stopy uzbrojenia charakterystycznego dla podbitego ludu, tak jak na łuku z Carentras lub na kolumnie Trajana (il. 12). Motyw tropajonu „polowego” był na tyle rozpowszechniony, że pojawia się także w rzymskim rzemiośle. W czasach chrześcijaństwa stał się tożsamy z krzyżem, z którym łączy go znaczenie: oba symbole oznaczają zwycięstwo.

- ¹ Nieznany warsztat prowincjonalno-rzymski, 214–217 n.e., 75,7 × 71,2 × 12 cm, marmur, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr. inw. 139678 MNW. Zabytek czasem nazywany jest *Reliefem warszawskim*.
- ² Karakalla panował samodzielnie między 212–217 n.e. Prawdopodobnie relief upamiętnia zwycięstwa w Armenii z 216 r. n.e.
- ³ Motyw tropajonu na monetach został szczegółowo omówiony w: Karl Woelcke, *Beiträge zur Geschichte des Tropaions*, „Bonner Jahrbücher” 1911, t. 120, s. 127–235; Britta Rabe, *Tropaia. τροπή und σκῦλα. Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions*, Rahden 2008, s. 154–162; Adam Jakub Jarych, *Tropajony na rzymskich monetach w okresie republiki i wczesnego cesarstwa. Kontekst historyczno-typologiczny*, „Acta Archaeologica Lodziensia” 2021, nr 67, s. 57–68.
- ⁴ Dokładne opracowanie tego tematu zob.: K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit.; Zofia Gansiniec, *Geneza tropajonu* [w:] *Biblioteka Archeologiczna*, Warszawa 1955, t. 5; Andreas Jozef Janssen, *Het Antieke Tropaion*, Gent 1957; Gilbert Charles Picard, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome*, Paris 1957; B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit.; Lauren Kinnee, *The Greek and Roman Trophy. From Battlefield Marker to Icon of Power*, London 2018.
- ⁵ Jest to pełen rynsztunek hoplity składający się z tarczy (*hoplon*), hełmu, pancerza, chitonu, miecza, włóczni i nagolenników. Nie należy jednak terminów tropajon i panoplia traktować jako synonimów. Dokładnie na temat różnicy zob.: B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 265–288.
- ⁶ W Staatliche Antikensammlungen w Monachium znajduje się obiekt identyfikowany jako tropajon. Jest to drewniany słup o wysokości ok. 2,5 metra, do którego został przybity pancerz i hełm. Zachowane ślady świadczą o tym, że pod napierśnikiem były również przytwierdzone inne części uzbrojenia, prawdopodobnie nagolenice. W górnej partii słupa, poniżej hełmu wyrzeźbiono nos, oczy i brodę, a także zarys ramion. Zabytek pochodzi prawdopodobnie z południa Italii. Na podstawie typologii uzbrojenia – które nosi ślady użytkowania – datuje się go na IV w. p.n.e., co poświadczają przeprowadzone badania metodą radiowęglową. Zob. B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 75–77.
- ⁷ William Kendrick Pritchett, *The Greek State at War. Part II*, Berkeley 1974, s. 252–253; Diod. Sic. 13.51.7; Cass. Dio 42.40.5; Eurypides, *Fenicjanki* 572; Arystofanes, *Plutos* 453; Thuc. 2.92.5, 7.54. W niniejszym tekście, w odniesieniu do źródeł antycznych, został zastosowany system skrótów z Oxford Classical Dictionary, 4th Edition (<https://oxfordre.com/classics/page/ocdabbreviations/abbreviations>). Oryginały większości antycznych greckich i łacińskich tekstów, jak i różne wersje tłumaczeń na język angielski, można odnaleźć na portalach Perseus Digital Library (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>) i LacusCurtius (<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/home.html>). Dostęp do zdigitalizowanych oryginalnych wydań można odnaleźć na stronie Project Gutenberg (<https://gutenberg.org/>) [dostęp: 15.01.2025].
- ⁸ K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit., s. 128–129; Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 49–50; A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 6–8; B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 29–30.
- ⁹ A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 39–40, 243; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 252–253.
- ¹⁰ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 46, 56–58.
- ¹¹ B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 41–47.
- ¹² Grigore George Tocilescu, Otto Benndorf, George Niemann, *Das Monument von Adamklissi Tropaeum Traiani*, Wien 1895, s. 130 i za tymi autorami Adolphe Joseph Reinach, *Tropaeum* [w:] *Dictionnaire des antiquités*, red. Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio, t. 9, Paris 1912, s. 497–518; Friedrich Lammert, *Τρόπαιον* [Tropaion] [w:] *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, red. August Friedrich von Pauly, Georg Wissowa, t. 7A, 13, Stuttgart 1939, s. 665–666 i A.J. Janssen, *Het*

- Antieke...*, op. cit., s. 27. Natomiast K. Woelcke (*Beiträge...*, op. cit., s. 136, 138–142) i Z. Gansiniec (*Geneza...*, op. cit., s. 57–59, 60) podają argumenty przeciwko tezie o spartańskim pochodzeniu tropajonu. Zofia Gansiniec przedstawia własny pogląd na jego genezę, *Geneza...*, op. cit., s. 60–69.
- ¹³ Paus. 3.2.6. Należy jednak pamiętać, że jest to źródło późne.
- ¹⁴ Paus. 3.12.9. Więcej o Zeusie Tropaiozie zob.: Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 92–97; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 32–36; William C. West III, *The Trophies of the Persian Wars*, „Classical Philology” 1969, t. 64, nr 1, s. 8, przyp. 8; B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 50–53.
- ¹⁵ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 49–50, 59. Taką hipotezę wysunął wcześniej K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit., s. 136.
- ¹⁶ K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit., s. 131; A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 30; Gilbert Charles Picard, *Les trophées romains: Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome*, Paris 1957, s. 22.
- ¹⁷ Matthew Hosty, *Batrachomyomachia (Battle of the Frogs and Mice): introduction, text, translation and commentary*, Oxford 2020; Joel Christensen, Erik Robinson, *The Homeric Battle of the Frogs and Mice*, London 2018.
- ¹⁸ Herodot, *Dzieje*, przeł. Seweryn Hammer, Warszawa 2003, s. 50 (1.82).
- ¹⁹ Skyla (σκῦλα) jest to broń ściągnięta z zabitego wroga i składana w świątyni bóstwa. Z czasem mogła się rozpaść, nie można było jej naprawiać. Zob. William Kendrick Pritchett, *The Greek State at War. Part I*, Berkeley 1971, s. 55–56, 94, przyp. 9; B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 19–22. Herodot nie używa słowa τροπαίων. Pojawia się ono w późniejszych utworach opisujących to wydarzenie, min.: Val. Max. ext. III 4. Ps.; Plut. *Parall. min.* 3. Wydarzenie to znane jest w historiografii jako „Bitwa 300 mistrzów”.
- ²⁰ Karl Bötticher, *Der Baumkultus der Hellenen, nach den gottesdienstlichen Gebräuchen und den überlieferten Bildwerken dargestellt*, Berlin 1856, s. 71–75; Arthur Bernard Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge 1925, s. 108–113.
- ²¹ A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 40–50, 243.
- ²² Podobno Tebanie przed bitwą pod Leuktrami wystawili za radą Trophoniosa tropajon, aby zapewnić sobie zwycięstwo. Tłumaczy to sceny, na których tropajon stoi wśród jeszcze walczących wojsk.
- ²³ G.G. Tocilescu, O. Benndorf, G. Niemann, *Das Monument...*, op. cit., s. 132. Eurypides, *Heraklidzi* 936; *Błagalnice* 647; *Fenicjanki* 1250, 1473; Gorgias, *Epitaphios* 6.
- ²⁴ Paus. 8.10.8.
- ²⁵ William Henry Denham Rouse, *Greek Votive Offerings* [w:] *History of Greek Religion*, Cambridge 1902, s. 51 i 99–100.
- ²⁶ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 44–45, 89; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 249.
- ²⁷ Homer, *Iliada*, przeł. Kazimiera Jeżewska; wybór, wstęp i komentarze Jerzy Łanowski, Kraków 1972, s. 123 (10.465–467).
- ²⁸ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 89.
- ²⁹ Hom. *Iliada*, op. cit., s. 125 (10.571–572).
- ³⁰ Hom. *Iliada*, op. cit., s. 80 (7.76–83). Także Rzymianie znali ten zwyczaj. Ofiarę taką nazywali *spolia optima*, która to nazwa jest dla Gansiniec tożsama z panoplią wotywną, zob. Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 111.
- ³¹ Xen. *An.* 4.7.25; Paus. 3.2.6.; Diod. Sic. 14.29.4.
- ³² A.J. Reinach, *Tropaeum...*, op. cit., s. 502 i s. 497–518; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 250–251; Adolphe Joseph Reinach, *Les trophées et les origines religieuses de la guerre*, „Revue internationale d'ethnographie et de sociologie” 1913, t. 4, s. 230–231 – autor uważał, że tumulusy należy wiązać z dużymi bitwami, natomiast tropajony antropomorficzne z pojedynkami.
- ³³ A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 9–14.
- ³⁴ K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit., s. 149; A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 30; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 246. Listę tropajonów przedstawionych na greckich wazach zob. Lacey Davis Caskey, John Davidson Beazley, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1963, s. 66–67.
- ³⁵ B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 172.
- ³⁶ Ibidem, s. 169.
- ³⁷ W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 252–253.
- ³⁸ Vit. 2.8.15. Podobne przypadki zob.: Cass. Dio 42.48.2; Xen. *Hell.* 4.5.10.

- ³⁹ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 97–98; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 258–259.
- ⁴⁰ Thuc. 8.24.1.
- ⁴¹ Plut., *Vit. Nic.* 6 i *Mor.* 193b; Thuc. 4.72; Xen. *Hell.* 7.1.19, 4.5 i *Ages.* 2.15; Diod. Sic. 17.68.4; Paus. 9.13.10–12.
- ⁴² A.J. Reinach, *Tropaeum...*, op. cit., s. 497–518; F. Lammert, *τρόπαιου...*, op. cit., s. 666–667; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 16–17, 35; W.C. West, *The Trophies...*, op. cit., s. 9–10; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 253–258. Cic., *Inv. rhet.* 2.23.69–70; Diod. Sic. 13.24.5; Plut. *Quaest. Rom.* 37 (*Mor.* 273 c–d). Przy czym Plutarch używa słowa *skyła* (σκῦλα).
- ⁴³ Z. Gansiniec nazywa je „Tropaion – Tholos”, *Geneza...*, op. cit., s. 76.
- ⁴⁴ Odnalezione zostały pozostałości takich pomników. Zob. Eugene Vanderpool, *A Monument to the Battle of Marathon* [w:] *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, t. 35, Princeton 1966, s. 93–106; B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 101–148.
- ⁴⁵ W.C. West, *The Trophies...*, op. cit., s. 9, 12–13 i 18–19.
- ⁴⁶ Ibidem, s. 11–12; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 257.
- ⁴⁷ Zob. Thuc. 1.54.1, 1.105.6; Plut., *Vit. Per.* 19.3, 38.3; Paus. 1.15.1.
- ⁴⁸ Czas między końcem wojen z Persami (479 p.n.e.) a początkiem Wojny Peloponeskiej. Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 66–68, przyp. 69, s. 68.
- ⁴⁹ W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 257.
- ⁵⁰ Paus. 3.2.6, 3.12.7, 3.24.6, pośrednio dzięki wzmiance w 9.2.5–6.
- ⁵¹ W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., przyp. 18, s. 250, s. 256.
- ⁵² K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit., s. 143.
- ⁵³ W.C. West, *The Trophies...*, op. cit., s. 7–19.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 14, 19.
- ⁵⁵ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 60–61.
- ⁵⁶ O „stałych” greckich tropajonach zob. ibidem, s. 76–87; W.C. West, *The Trophies...*, op. cit., s. 7–19; Jutta Stroszeck, *Greek trophy monuments* [w:] *Myth and Symbol II. Symbolic phenomena in ancient Greek culture. Papers from the 2nd and 3rd international symposia on symbolism at The Norwegian Institute at Athens, September 19–22, 2002*, red. S. des Bouvrie, Bergen 2004, s. 303–332; B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 101–148.
- ⁵⁷ Choć istnieją wzmianki w źródłach (Diod. Sic. 16.4.7, 16.86.6), z których jasno wynika, że Filip Macedoński wznosił tropajony. Więcej na ten temat zob.: Adolphe Joseph Reinach, *Trophées macédoniens*, „Revue des Études Grecques” 1913, t. 26, z. 118–119, s. 347–398.
- ⁵⁸ Paus. 9.40.7–9.
- ⁵⁹ W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 262–263.
- ⁶⁰ Bogaty materiał ilustracyjny zob. J. Stroszeck, *Greek...*, op. cit.
- ⁶¹ Tropajon spod Maratonu zob.: E. Vanderpool, *A Monument...*, op. cit., s. 93–106; W.C. West, *The Trophies...*, op. cit., s. 7–8; B. Rabe, *Tropaia...*, op. cit., s. 101–104, tab. 27–30.
- ⁶² K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit., s. 161–171; Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 76; E. Vanderpool, *A Monument...*, op. cit., s. 103, przyp. 22 i 31, s. 106; W.C. West, *The Trophies...*, op. cit., s. 8.
- ⁶³ Moses Israel Finley, *World of Odysseus*, London 1956, s. 132; W.K. Pritchett, *The Greek...*, op. cit., s. 249, 275.
- ⁶⁴ Tonio Hölscher, *The transformation of victory into power. From event to structure* [w:] *Representations of war in ancient Rome*, red. Sheila Dillon, Katherine E. Welch, Cambridge 2006, s. 27–48.
- ⁶⁵ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 69.
- ⁶⁶ Przykłady: Thuc. 1.54, 2.92.4–5, 4.134.2, 7.34.7; Xen. *Hell.* 7.5.26.
- ⁶⁷ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 98–102.
- ⁶⁸ Ibidem, s. 54; A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 7–8.
- ⁶⁹ Po raz pierwszy w ikonografii rzymskiej tropajon pojawia się na inspirowanych monetami z Wielkiej Grecji wiktoriatach (*victoriat*) z końca III w. p.n.e. Zob. R.H. Storch, *The Trophy and the Cross: Pagan and Christian Symbolism in the Fourth and Fifth Centuries* [w:] *Byzantion*, t. 40, s. 105–118, Brussels 1970, s. 106; A.J. Jarych, *Tropajony...*, op. cit., s. 59. Nie świadczy to jednak o praktyce wojennej, a jedynie o przejęciu jednego z popularnych propagandowych motywów występującego w mennictwie greckim już od IV w. p.n.e. Za: Plut., *Vit. Rom.* 16.7.

- ⁷¹ Przydomek pochodzi od wyrazu *feretrum* – nosze, na których miały być niesione spolia zdobyte na królu sabińskim, o czym pisze Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 111. Inne wy tłumaczenie podaje Plutarch, *Vit., Rom.*, 16.6.
- ⁷² Tytus Liwiusz, *Ab urbe condita. Lib. 1, C. <1-10>*, przeł. Jan Michalewski, Łódź 1929, s. 32 (Liv. 1.10.5–7). Opis tego wydarzenia, jak i historii złożenia kolejnych *spolia opima*, odnajdziemy również u: Liv. 4.19.5, 4.20, 4.32; Prop. 4.10.1–48; Val. Max. 3.2.3–5; Plut. *Vit. Rom.* 16.5–8 i *Marc.* 81–84, *Sil., Pun.* 1.133, 3.587, 12.280.
- ⁷³ Konsul roku 428 p.n.e. i trybun wojskowy z władzą konsula z roku 426 p.n.e.
- ⁷⁴ Według Kasjusza Diona (44.4.3) Juliusz Cezar otrzymał prawo do złożenia *spolia opima* w czasie sprawowania piątego konsulatu (44 p.n.e.), mimo że nie spełniał warunków, chociażby nie pokonał wrogiego wodza w bezpośredniej walce.
- ⁷⁵ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 111–114; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 245; Henrik Gerding, *The Tomb of Caecilia Metella. Tumulus, Tropaeum and Thymele*, Lund 2002, s. 118–119. Całe zdarzenie opisuje Kasjusz Dion (51.24.4).
- ⁷⁶ Harriet I. Flower, *The Tradition of the Spolia Opima: M. Claudius Marcellus and Augustus*, „Classical Antiquity” 2000, t. 19, nr 1, s. 34–64.
- ⁷⁷ Podsumowanie badań nad zagadnieniem zob. min.: John W. Rich, *Augustus and the spolia opima*, „Chiron” 1996, 26, s. 85–128; idem, *Drusus and the Spolia Opima*, „The Classical Quarterly” 1999, t. 49, nr 2, s. 544–555; Adam Jakub Jarych, „Łup największy.” *Spolia opima i przypadek Marka Licyniusza Krassusa*, „Mówią Wieki” 2022, nr 7 (756), s. 28–31.
- ⁷⁸ Plutarch opisuje dokładnie jak wyglądało przygotowanie takiego tropajonu niesionego na ramieniu wodza w czasie pochodu triumfalnego, zob. *Vit. Rom.* 16.5–6 i *Marc.* 8.2.
- ⁷⁹ Plut., *Vit. Rom.* 16.8.
- ⁸⁰ Motyw postaci niosącej w rękach tropajon pojawia się już na monetach Pyrrusa datowanych na 278–276 p.n.e. Zob. A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 245; A.J. Jarych, *Tropajony...*, op. cit., s. 58–59.
- ⁸¹ Może to być – choć wątpliwy – jeden z niewielu dowodów na to, że Rzymianie stawiali tropajony polowe.
- ⁸² Marc Lamuà Estañol, *The Relief of the Roman Arch at Carpentras [w:] Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie*, red. Vassiliki Gaggadis-Robin et al., Arles 2009, s. 49–57.
- ⁸³ R.H. Storch, *The Trophy...*, op. cit., s. 107. Motyw jeńca pod tropajonem pojawia się na monetach *gens Fundania* z 101 p.n.e. Więcej o tym motywie zob. K. Woelcke, *Beiträge...*, op. cit., s. 173–179.
- ⁸⁴ Lauren Kinnee, *The Trophy Tableau Monument in Rome: from Marius to Caecilia Metella*, „Journal of Ancient History” 2016, t. 4, z. 2, s. 191–239.
- ⁸⁵ G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 283–284; M.L. Estañol, *The Relief...*, op. cit., s. 51.
- ⁸⁶ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 110, przyp. 118; Elizabeth Rawson, *The Antiquarian Tradition: Spolia and Representations of Foreign Armour [w:] Staat und Staatlichkeit in der frühen römischen Republik*, red. Walter Eder, Stuttgart 1990, s. 162. Zob. przykłady: Liv. 10.2.14, 10.46.8, 22.57.10, 23.14.4, 24.21.9, 33.26.8.
- ⁸⁷ W.H.D. Rouse, *Greek Votive...*, op. cit., s. 100.
- ⁸⁸ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 104–110; E. Rawson, *The Antiquarian...*, op. cit., s. 161. Zob. przykłady: Liv. 1.37.5, 8.1.6, 8.14.12, 10.29.14, 23.46.5, 30.6.9, 41.12.6, 45.33.1; App., *Pun.* 48, 133 i *Iber.* 57; Plut., *Vit. Mar.* 22; Verg., *Aen.* 11.193–199; Florus, *Zarys dziejów rzymskich*, przeł. Ignacy Lewandowski, Wrocław 1973, s. 110 (2.24).
- ⁸⁹ H. Gerding, *The Tomb...*, op. cit., s. 57. Przykłady: Polyb. 6.39.10; Liv. 10.7.9, 23.23.6, 38.43.10; Prop. 1.16.1–4, 3.9.26; Plin., *HN* 32.2.7, 35.7; Cic., *Cat.* 3.10 i *Phil.* 2.68; Ov., *Tr.* 3.1.33; SHA, *Gord.* 36; Tib. 1.1.54; Suet., *Ner.* 38; *Sil., Pun.* 6.434. Więcej o obecności spoliów w domach rzymskich zob. E. Rawson, *The Antiquarian...*, op. cit., s. 159–161.
- ⁹⁰ G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 122.
- ⁹¹ Ibidem, s. 118.
- ⁹² Suet., *Iul.* 11; Vell. Pat. 2.43.4. O tropajonach Pompejusza niesionych w czasie jego triumfu zob.: Cass. Dio 37.21.2; Plut., *Vit. Sert.* 22.2.

- ⁹³ Druzus zob. Cass. Dio 55.1.3, Florus, *Zarys...*, op. cit. s. 112; Germanik zob. Tacyt, *Roczniki*, przeł. Władysław Okęcki, Warszawa 1930, s. 49 (2.18) i 50–51 (2.22); Kaligula zob. Suet., *Calig.* 45. Przy czym tropajony Kaliguli były drzewami z obciętymi gałęziami, a nie kopcami ziemnymi zdobionymi spoliarni i tropajonem. Fakt, że każdy z tych przekazów dotyczy członków jednej linii męskiej może świadczyć o tym, że wystawianie tropajonów polowych było tradycją krótką i funkcjonującą tylko w jednym rodzie, która po śmierci Kaliguli, nie została przekazana dalej, gdyż nic nie wskazuje na to by Klaudiusz ją kontynuował.
- ⁹⁴ Tacyt, *Roczniki*, op. cit., s. 49 (2.18).
- ⁹⁵ Florus, *Zarys...*, op. cit., s. 57 (1.37.6).
- ⁹⁶ Może to potwierdzać forma monumentów wystawionych w La Turbie i w Adamklissi.
- ⁹⁷ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 118–120; A.J. Janssen, *Het Antieke...*, op. cit., s. 37; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 152.
- ⁹⁸ Adam Jakub Jarych, *On the frontiers of the province: monumentalizing Roman tower trophies in the times of the Roman Republic and Empire*, „Novensia” 2017, nr 28, s. 9–10.
- ⁹⁹ Paus. 9.40.7; Plut., *Vit. Sull.* 19.5 i *De fort. Rom.* 4(Mor.). O trofeum Sulli zob.: John Camp et al., *A trophy from the battle of Chaironeia of 86 B.C.*, „American Journal of Archaeology” 1992, t. 96, nr 3, s. 443–455; Adam Jakub Jarych, *Tropajony jako forma autoprezentacji L. Korneliusza Sulli*, „Wieki Stare i Nowe” 2022, t. 17(22), s. 1–18.
- ¹⁰⁰ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 122; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 174, 179–181.
- ¹⁰¹ Elena Kountouri, Nikolaos Petrochilos, Sophia Zoumbaki, *The Tropaion of Sulla over Mithridates VI Eupator: A first approach* [w:] *What's New in Roman Greece?*, red. Valentina Di Napoli et al., Athens 2018, s. 359–368.
- ¹⁰² Sall., *Hist.* 3.[85] {89.M}; Strab. 3.4.1, 3.4.7, 3.4.9, 4.1.3; Plin., *HN* 3.3.18, 7.26.76, 37.2.14–15; Cass. Dio 41.24.3; Sil., *Pun.* 15.492.
- ¹⁰³ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 123; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 183–184. Więcej o trofeum Pompejusza zob.: Luis Amela Valverde, *Los trofeos de Pompeyo*, „HABIS” 2001, 32, s. 185–202; Georges Castellvi, Josep Maria Nolla, Isabel Rodà, *Le trophée de Pompée dans les Pyrénées (71 avant J.-C.)*, „Supplément à Gallia” 2008, 58; A.J. Jarych, *On the frontiers...*, op. cit., s. 10–14 i idem, *De victis Hispanis tropaea in Pyrenaei – historia pirenejskiego tropajonu Gnejusza Pompejusza Wielkiego*, „Archeologia Żywa” 2018, nr 69/3, s. 40–45.
- ¹⁰⁴ G. Castellvi, J. Nolla, I. Rodà, *Le trophée...*, op. cit., s. 150–155, il. 139–150.
- ¹⁰⁵ A.J. Jarych, *On the frontiers...*, op. cit., s. 14–15.
- ¹⁰⁶ Cass. Dio 42.48.2; Suet., *Iul.* 11.
- ¹⁰⁷ Z. Gansiniec, *Geneza...*, op. cit., s. 124; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 207–208.
- ¹⁰⁸ Suet., *Iul.* 11; Vell. Pat. 2.43.4.
- ¹⁰⁹ Plin., *HN* 3.24(20). O trofeum Augusta zob.: Nino Lamboglia, *Il trofeo di Augusto alla Turbia* [w:] *Itinerari storico-turistici della Riviera di Ponente*, t. 4, Bordighera 1938; A.J. Jarych, *On the frontiers...*, op. cit., s. 15–17.
- ¹¹⁰ G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 291–300. Więcej o monumencie z Adamklissi zob. min.: G.G. Tocilescu, O. Benndorf, G. Niemann, *Das Monument...*, op. cit.; G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 391–406; A.J. Jarych, *On the frontiers...*, op. cit., s. 17–20.
- ¹¹¹ Tropajon jest bity na monetach m.in. Mariusza, Sulli, Gneusa i Sekstusa Pompejusza, Cezara, Brutusa, Marka Antoniusza, Krassusa, zob. R.H. Storch, *The Trophy...*, op. cit., s. 107.
- ¹¹² G.G. Tocilescu, O. Benndorf, G. Niemann, *Das Monument...*, op. cit., s. 35, il. 36.
- ¹¹³ Cass. Dio 52.35.6.
- ¹¹⁴ Zob. przykłady: Juv., *Sat.* 10.133; Hdn. 2.1.4, 2.9.9, 3.6.7, 3.7.7, 3.9.1, 3.14.2, 3.15.3; SHA, *Alex. Sev.* 56.9, *Max.* 26.5.
- ¹¹⁵ Tropajon pojawia się m.in. na kolumnach Trajana i Marka Aureliusza, łukach Tyberiusza w Orange, Marka Aureliusza i Lucjusza Werusa w Trypolisie i Septymiusza Sewera w Leptis Magna.
- ¹¹⁶ Tropajon często był ukazywany na skrajach sceny frontalnej ukazującej bitwę. Tak jest np. na sarkofagu z Portonaccio i wielkim sarkofagu Ludovisi.
- ¹¹⁷ Połączenie dwóch pierwszych liter greckiego słowa ΧΡΙΣΤΟΣ – Χ. Znak ten miał się ukazać

Konstantynowi Wielkiemu przed bitwą na moście Mulwijskim. Zob. Euzebiusz, *De Vita Constantini* 1.28–31.

¹¹⁸ Widzimy to dobrze porównując złote solidy Konstancyna Wielkiego i Teodozjusza II. Na pierwszych bito Wiktoria trzymającą tropajon, na drugim Wiktoria trzymającą krzyż. Zob. R.H. Storch, *The Trophy...*, op. cit., s. 115–117, tabl. I, il. 1, 2.

¹¹⁹ G.C. Picard, *Les trophées...*, op. cit., s. 494–508; R.H. Storch, *The Trophy...*, op. cit.,

s. 105, 111–115. Minucius Felix, *Octavius* 29.7; Tertulian, *Adversus Marcion* 4.20, *Apologeticum* 16.1 (= *Adv. gentes* 1.12); Iustinus Martyr, *Apology* 1.55.

¹²⁰ R.H. Storch, *The Trophy...*, op. cit., przyp. 1, s. 114.

¹²¹ Zarówno Grecy, jak i Rzymianie wystawiali tropajony po bitwach morskich (Salamina, Akcjum).

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

Gansiniec Zofia, *Geneza Tropajonu* [w:] *Biblioteka Archeologiczna*, t. 5, Warszawa 1955.

Janssen Andreas Jozef, *Het Antieke Trophaion*, Ledeberg 1957.

Jarych Adam Jakub, *On the frontiers of the province: monumentalizing Roman tower trophies in the times of the Roman Republic and Empire*, „*Novensia*” 2017, nr 28, s. 9–10.

Jarych Adam Jakub, *Tropajony na rzymskich monetach w okresie republiki i wczesnego cesarstwa. Kontekst historyczno-typologiczny*, „*Acta Archaeologica Lodziensia*” 2021, nr 67, s. 57–68.

Lammert Friedrich, Τρόπαιον [Trophaion] [w:] *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, red. August Friedrich von Pauly, Georg Wissowa, t. 7A, 13, Stuttgart 1939, s. 663–673.

Picard Gilbert Charles, *Les trophées romains: Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome*, Paris 1957.

Pritchett William Kendrick, *The Greek State at War, Part I*, University of California Press 1971, *The Greek State at War, Part II*, University of California Press 1974, s. 246–275.

Rabe Britta, *Tropaia. τροπή und σκῦλα. Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Trophaions*, Rahden/Westf. 2008.

Reinach Adolphe Joseph, *Tropaeum* [w:] *Dictionnaire des antiquités*, red. Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio, t. 9, Paris 1912, s. 497–518.

Reinach Adolphe Joseph, *Les trophées et les origines religieuses de la guerre*, „*Revue internationale d'ethnographie et de sociologie*” 1913, t. 4, s. 211–237.

Storch R.H., *The Trophy and the Cross: Pagan and Christian Symbolism in the Fourth and Fifth Centuries* [w:] *Byzantion*, t. 40, Brussels 1971, s. 105–118.

Tocilescu Grigore Georg, Benndorf Otto, Niemann George, *Das Monument von Adamklissi Tropaeum Traiani*, Wien 1895.

West III William C., *The Trophies of the Persian Wars*, „*Classical Philology*” 1969, t. 64, nr 1, s. 7–19.

Woelcke Karl, *Beiträge zur Geschichte des Trophaions*, „*Bonner Jahrbücher*” 1911, t. 120, s. 127–235.

Maciej Marciniak – adiunkt w Dziale Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie. Archeolog, uczestnik wielu misji m.in. w Bułgarii, Czarnogórze, Peru, Sudanie i Gruzji. Interesuje się antyczną sztuką wojenną, rzymską ikonografią i zjawiskiem zderzenia kultur w dawnych epokach. Autor tekstów popularnonaukowych propagujących wiedzę historyczną i artykułów naukowych z zakresu rzymskiej ikonografii.

Tropaion – an Ancient Symbol of Victory

Maciej Marciniak

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0008-4437-3577](https://orcid.org/0009-0008-4437-3577)

ABSTRACT

This paper aims to summarize current knowledge on the *tropaion*. The *Warsaw Relief*, held in the Gallery of Ancient Art at the National Museum in Warsaw, depicts Emperor Caracalla being crowned with a wreath of victory by his mother, who is shown as Victory. Opposite to the ruler is the title *tropaion*: a wooden post on which the armour and weapons of defeated enemies were hung (the enemies, in turn, are portrayed at the bottom of the structure). This motif, popular in the Roman world, dates back to at least the fifth century BC. Born in Greece, it was originally linked to the custom of offering the weapons of vanquished foes to the gods. Over the centuries, this practice evolved until, in classical times, it took the form of a post 'dressed' in the captured weapons of an opponent, erected immediately after victory. During the era of the great Greek triumphs, a need arose for their lasting commemoration, leading to the creation of permanent stone monuments, also called *tropaea*. In Republican times, this tradition was adopted by the Romans, who also took over the iconography of the earlier *tropaion*. A post decorated with captured armaments became one of the most popular propaganda motifs in Roman art.

KEYWORDS

tropaion, trophy, votive offerings, armaments, panoplia, *skylia*, *spolia opima*, *Warsaw Relief*, National Museum in Warsaw, Caracalla, Victory, symbols of victory, Roman art, Roman iconography, wartime customs, victory monuments, propaganda in art

Tropaion – an Ancient Symbol of Victory

Maciej Marciniak

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0008-4437-3577](https://orcid.org/0009-0008-4437-3577)

The Gallery of Ancient Art at the National Museum in Warsaw holds a relief depicting Emperor Caracalla and his mother, Empress Julia Domna¹ (fig. 1). This item, dating from the early third century AD,² presents a scene commemorating one of Caracalla's victories. The emperor, identifiable by his characteristic hairstyle and beard, stands in the centre of the composition. His figure is crowned by the winged goddess of victory, Victoria, whose features resemble those of his mother. The representation leaves no interpretive doubts. However, the object situated on the opposite side of the scene may raise some questions: a pillar with a piece of armour and a helmet. This highly simplified symbol is a *tropaion*, carrying the same significance as the figure of Victoria.

The scene depicted on the relief is not unique. The Severan emperors, like their predecessors and successors, frequently employed well-known symbols of victory in their propaganda imagery. The *tropaion* was a widely used emblem of triumph among Roman rulers from the time of the Republic (fig. 2). It first appeared on Republican coinage in the late third century BC, a motif borrowed from coins minted by the cities of Magna Graecia.³ Later, it featured on monumental commemorative structures, sarcophagi, engraved gemstones, vessels and mosaics. A few examples of this

symbol have also survived in wall paintings. But what exactly is this victory sign, so beloved by the Romans, and where does it originate? This paper aims to synthesize our knowledge of the origins and meaning of the *tropaion* in antiquity.⁴

In its classical form, the *tropaion* consists of a panoply (πανοπλία)⁵ mounted on a tree standing on the battlefield.⁶ Other variations existed, but this specific form (derived from the Greek world) was incorporated into Roman iconography.

The word *tropaion* originates from the Greek τροπή, meaning 'turn round' or 'retreat' in military terminology. It is important to note that this refers to the retreat of enemy forces from the battlefield.⁷ At the site where the enemy's withdrawal began, the Greeks (during the Classical and Hellenistic periods) would dedicate offerings to the gods after a victorious battle. Armour, helmets and shields stripped from the defeated were affixed to a branchless tree or a pole planted in the ground. This act is illustrated on a much later artefact, the *Gemma Augustea* (AD 10–20) (fig. 3). Over time, such offerings came to be referred to as a 'retreat sign' (τροπαῖον σῆμα) or, in military jargon, simply as a 'retreat' (τροπαῖον).⁸ Both the form of the offering (a panoply) and the fact that it was

placed at the site of the enemy's retreat⁹ suggest that the tradition of *tropaions* was linked to the development of a new style of warfare: clashes between hoplite phalanxes.¹⁰ However, not all scholars agree with this theory due to a lack of conclusive evidence.¹¹

The practice may have originated with the Dorians, more specifically the Lacedaemonians (Spartans), who introduced this new method of fighting battles. Many early scholars support this hypothesis.¹² Pausanias also attributes the custom to the Spartans,¹³ who, after their victory over the Amyclaeans in the eighth century BC, founded a temple in Sparta dedicated to Zeus Tropaïos.¹⁴ However, Zofia Gansiniec argues that the practice developed in Attica and was unrelated to Dorian culture.¹⁵ She supports her position by noting that the word τροπαῖον first appeared in Aeschylus's tragedy *Seven Against Thebes* (line 956), dating from 467 BC. Another early source is the *Batrachomyoachia* (line 159),¹⁶ though its origins are uncertain, and most scholars now tend to date it to a later, Hellenistic period.¹⁷ According to a passage from *Histories* by Herodotus,¹⁸ after a battle between the Spartans and the people of Argos over the city of Thyrea (before 547 BC), a single surviving Spartan warrior named Othryades remained on the battlefield.



fig. 2 Denarius (reverse), Furius Philus, M., Roman Republic, 119 BC, silver, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 1 Relief showing Emperor Caracalla with his mother, Empress Julia Domna, early 3rd c. AD, Roman Empire, marble bas-relief, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 3 *Gemma Augustea*, cameo, AD 9–12, relief, Arabian onyx, Kunsthistorisches Museum in Vienna
photo © James Steakley

He collected the armour of the fallen (known as *skyla*)¹⁹ and carried it back to his own camp. Although the account does not explicitly mention the erection of a *tropaion*, Othryades's action was interpreted as a sign of taking control over the battlefield and the bodies of the fallen – hence, a symbol of victory. In later times, the act of erecting a trophy became a visible demonstration of such dominance.

The described custom may be significantly older than Attic sources suggest. Some scholars trace the origins of the *tropaion* back to the Archaic period, linking it to tree worship (it may have originally been perceived as a deity clad in armour taken from the enemy).²⁰ Others argue that it symbolized the defeated opponent,²¹ drawing a parallel with the ancient belief that displaying a severed enemy head (and later, their armour) on a stake demonstrated their powerlessness and served as a warning to adversaries. Initially, the *tropaion* likely had an apotropaic function (*apotropaion*),²² before gradually evolving into a votive offering for a deity – or even a representation of the deity itself.²³ However, I am inclined to believe that in the Greek world, the *tropaion* was primarily a thanksgiving offering dedicated to the deity that had protected the victorious army or was believed to have contributed to the triumph.²⁴ Such an offering may have been rooted in early hunting practices, in which hunters presented a portion of their prey to the gods – such as hanging antlers on a tree.²⁵ A passage from Homer's *Iliad* supports this interpretation, describing the killing of Dolon and what seems to suggest a 'prototype' of the *tropaion*:²⁶ 'But Diomedes sprang at him with his sword striking him square on the neck. The blade sheared through the sinews, and Dolon's head fell in the dust even as he tried to speak. Then they took his wolf's hide and ferret-skin cap, curving bow and long spear. And noble Odysseus lifted them high in his hands for Athene, the goddess of spoils, to see, and prayed: "Take pleasure in these, goddess, you whom we call on first of all the immortals, and help us again as we raid the Thracian camp and take their horses". With this, he pushed the spoils into a tamarisk bush [...]' ²⁷

These verses describe the earliest actions that may have later evolved into the ritual of



fig. 4 Pelike depicting Nike attaching a Corinthian helmet to a *tropaion*, 450–440 BC red-figure ceramics, Museum of Fine Arts in Boston
photo © Museum of Fine Arts in Boston

erecting a *tropaion*.²⁸ In this case, the armour taken from the enemy served as a gift to the deity credited with granting victory. Elsewhere in the *Iliad*, we learn that Odysseus, after seizing further spoils from the Thracians, carries Dolon's weapons back to his ship, intending to later dedicate them to Athene.²⁹ This implies that hanging the spoils on the tamarisk bush was a temporary measure. Another passage, in which Hector addresses the Achaeans, confirms that stripping armour from the fallen and offering it to a deity in a temple was already a common practice in Homeric times and later.³⁰

The *tropaion* erected on the battlefield after a victory could take two primary forms. The first one, attributed to the Spartans, was a tumulus made of loose stones.³¹ The second form, later adopted by the Romans, had an anthropomorphic shape.³² It is this latter form that



fig. 5 Onatas, gem showing Nike decorating a trophy, 4th c. BC, chalcedony relief, British Museum, London
photo © The Trustees of the British Museum

appears most frequently in surviving, paintings and sculptures, both Greek and Roman. The language used to describe the erection of a *tropaion* also suggests a human-like appearance. Additionally, we know that it was set upright, fixed into the ground and inscribed.³³ The oldest known depiction of such a trophy comes from a scene painted on a fragment of a vase discovered in the sanctuary of the Cabeiri near Thebes. This artefact is generally dated to the first half of the fifth century BC,³⁴ although Britta Rabe places it in the first half of the fourth century BC³⁵ and identifies the earliest example as a *pelike* from the mid-fifth century BC (fig. 4).³⁶

In his book, William Kendrick Pritchett outlines several important facts regarding Greek trophies:

1. They were erected at the precise spot where the enemy forces began their retreat.³⁷
2. They were inviolable and protected by religious sanctions. There is no known case of the ancients daring to remove a *tropaion*. Instead, they attempted to erase

the memory of their defeat in other ways. For instance, the Rhodians built a high wall around a *tropaion* that reminded them of their disgrace and forbade anyone from approaching it.³⁸ Today, this is often explained by the belief that battlefield trophies, as votive offerings, belonged to the deity and were therefore 'untouchable'.³⁹

3. The right to erect a *tropaion* was dependent on control of the battlefield. One documented case records the destruction of an Athenian trophy because, at the time of its erection, the Athenians did not actually control the land on which it stood.⁴⁰ Control over the battlefield was also linked to the Greek duty of burying the dead – since the fallen, in the event of defeat, were at the mercy of the victor. A request to recover the bodies of fallen comrades was, in itself, an acknowledgment of defeat and granted the victor the right to erect a *tropaion*.⁴¹
4. They were never restored or repaired.⁴²

The last point continues to generate debate. We know that permanent monuments⁴³ were later constructed on the sites of major victories over the Persians instead of *tropaions* – such as at Marathon, Salamis, and Plataea⁴⁴ – and that these were referred to using the same term, τροπαῖον.⁴⁵ It appears, therefore, that the prohibition on restoring trophies applied only to those erected after victories over other Greeks.⁴⁶ However, there were numerous exceptions⁴⁷ to this rule, particularly during the *Pentecontaetia*.⁴⁸ It is possible that the ban applied only to the original battlefield *tropaions*, while permanent commemorative monuments were constructed alongside them, without violating the prohibition on restoring the originals.⁴⁹ Pausanias's accounts indirectly support this theory, as he mentions seeing *tropaions* that had stood for decades or even centuries after the battles they commemorated.⁵⁰ In such cases, these could not have been the wooden, fabric, leather or metal constructions that would have decayed or corroded over time.⁵¹ Karl Woelcke suggests that the term τροπαῖον was used to describe two distinct types of monuments: battlefield ones erected immediately after the battle and permanent monuments built later, either in the victorious city,



fig. 6 Sarcophagus with a battle scene (Amazonomachy), 1st half of the 2nd c. AD, Roman Empire, marble bas-relief, Capitoline Museum, Palazzo Nuovo, Galleria photo Maciej Marciniak

in Panhellenic sanctuaries, or on the battlefield itself. According to the historian, this distinction resolves inconsistencies and contradictions found in ancient sources.⁵² In his paper, William West confirms Woelcke's thesis,⁵³ arguing that the construction of permanent battlefield monuments to commemorate victories over the Persians was a precedent. This practice later led to the widespread erection of trophies made of bronze and marble during the Hellenistic and Roman periods.⁵⁴ West's arguments align to some extent with those of Gansiniec,⁵⁵ though with one key difference: the Polish researcher traces the origin of both battlefield and permanent trophies back to the Battle of Marathon.⁵⁶ An intriguing historical detail is that the Macedonians, during the reigns of Philip II⁵⁷ and Alexander the Great, did not erect *tropaions* at all.⁵⁸ They only adopted this custom – already widespread in the Hellenistic world – during the reign of the Diadochi.⁵⁹

Our understanding of what these monumental commemorative trophies looked like is partly informed by depictions on coins from later periods. In the cases of the trophies from Leuctra and Marathon, we also have archaeological evidence.⁶⁰ At Leuctra, the remains of a cylindrical pedestal have been preserved, likely serving as the base for a *tropaion* in sculptural form. The remnants at Marathon, on the other hand, suggest a column in the Ionic order, at the top of which stood a figure of the goddess

Nike, holding a *tropaion*.⁶¹ From the late fifth century BC onwards, this personification of victory (including military triumph) became an integral part of compositions featuring the *tropaion*. Nike was often depicted setting up the trophy (figs 3, 5), crowning it or carrying it (fig. 6). This 'symbiosis' continued into Roman times, as seen in the *Warsaw Relief* described earlier. Occasionally, Nike (or Victoria), the personification of victory, replaced the *tropaion* entirely.⁶²

Some scholars argue that the *tropaion* should be interpreted as a visible testament to the power of the victor – a monument commemorating a glorious event and the warriors who fought in it. In this interpretation, the act of erecting a *tropaion* was itself a measure of success, a symbolic completion of the triumph.⁶³ If this perspective is accepted, it follows that *tropaions* also served purposes of propaganda and prestige. Although I do not believe this was the original function of the *tropaion*, this definition perfectly fits its subsequent role as a 'sign of victory'.⁶⁴ In later times, approximately since the Second Peloponnesian War, the *tropaion* had largely lost its significance as a votive offering to a deity or as a statue of a god (Zeus Tropaïos). Instead, it had become merely a symbol of military triumph⁶⁵ and even a propaganda tool, sometimes erected in situations where the army had not truly earned it.⁶⁶ As its religious significance



fig. 7 Romulus *tropaeophoros*, 1st c. AD, Pompeii, Roman Empire, copy of a wall painting, as reproduced in Vittorio Spinazzola, *Pompei alla luce dei scavi nuovi di Via dell'Abbondanza* (Rome, 1953), Plate XVII A

declined, the practice of restoring *tropaions* became increasingly common in Hellenistic times.⁶⁷

Thus, trophies became an almost permanent feature of battlefields in the Greek world during the fourth and third centuries BC. It was during this period that the Romans, after their war with Pyrrhus, adopted the Greek term τροπαῖον, first in the plural form τρόπαια, which they transcribed into Latin as *tropaea*.⁶⁸ However, it remains unclear whether Republican Roman generals also adopted the custom of erecting them. The absence of any historical accounts or material evidence⁶⁹ suggests that, at this stage, Romans knew of the practice but did not yet adopt it. The use of the plural form may stem from the popularity of the Latin term *spolia opima*. Before discussing the Roman *tropaeum* in detail, it is important to define what these 'rich spoils' were.⁷⁰ This phrase referred to the armour of an enemy commander, taken by his Roman counterpart as a result of a duel during a battle. According to Livy, the Romans were familiar with the custom of dedicating captured enemy weapons to the gods from their very beginnings. The first such act is attributed to Romulus, who, after defeating King Acron of Caenina, took the fallen ruler's spoils and

carried them to the oak tree on the Capitoline Hill, vowing to build a temple there in honour of Jupiter Feretrius:⁷¹ 'He then led his victorious army back, and being not more splendid in his deeds than willing to display them, he arranged the spoils of the enemy's dead commander upon a fame, suitably fashioned for the purpose, and, carrying it himself, mounted the Capitol. Having there deposited his burden, by an oak which the shepherds held sacred, at the same time as he made his offering he marked out the limits of a temple to Jupiter, and bestowed a title upon him. "Jupiter Feretrius", he said, "to thee I, victorious Romulus, myself a king, bring the panoply of a king, and dedicate a sacred precinct within the bounds which I have even now marked off in my mind, to be a seat for the spoils of honour which men shall bear hither in time to come, following my example, when they have slain kings and commanders of the enemy". This was the origin of the first temple that was consecrated in Rome'.⁷²

The first fundamental difference between the *tropaion* and the offering described above is that the latter was placed under an oak tree, rather than being hung on it. In this case, therefore, we cannot speak of a *tropaion*, but only of votive offerings. In his account of the same event, Plutarch describes Romulus carrying Acron's armour on his shoulder, attached to a felled oak tree. This is probably the version depicted by an anonymous painter from Pompeii (fig. 7).

The dedication of the *spolia opima* was a rare event in Roman history, as it was uncommon for a Roman general to personally slay the enemy commander in battle. The second recorded instance occurred when Aulus Cornelius Cossus⁷³ defeated Lars Tolumnius, king of Veii. During his triumphal procession, Cossus carried Tolumnius's linen breastplate to the temple on the Capitoline Hill as an offering. The third and final recorded case was the dedication made to Jupiter Feretrius by Consul Marcus Claudius Marcellus after defeating Viridomarus (Βιρίδομαρτος), leader of the Insubres, in 222 BC. The only person to come close to repeating this feat – by then increasingly difficult due to the evolution of warfare – was Marcus Licinius Crassus,⁷⁴ who defeated Deldo, king of the Bastarnae, in a duel in 29 BC. However, it

remains unclear why Crassus did not petition the Senate for permission to dedicate the *spolia opima*. Until the discovery of an inscription in Athens, which confirmed that Crassus had held imperium, scholars believed that formal restrictions had prevented him from doing so – since he had fought under the command of another general.⁷⁵ Some researchers, however, speculated that the real reason was Crassus's political position, arguing that he had already posed a threat to Augustus's authority, even without the added prestige of dedicating an enemy commander's armour in the temple of Jupiter Feretrius.⁷⁶ Now, with the epigraphic evidence in hand, the hypothesis proposed by John W. Rich appears more credible, namely that Crassus – fully aware of the political climate – either consulted Augustus or chose of his own accord not to pursue an honour that would have been awkward for Rome's 'first citizen'.⁷⁷

This discussion is crucial for understanding an iconographic motif depicting the *spolia opima* being carried in a triumphal procession. One of the most striking examples is the previously mentioned painting (fig. 7). It clearly shows a figure carrying a staff over their shoulder, from which a cuirass and other pieces of armour are suspended. This is nothing other than a 'portable' version of the battlefield *tropaion*,⁷⁸ known from Greek representations. Plutarch⁷⁹ also mentions that statues of Romulus carrying the spoils stood in Rome, suggesting that in Roman iconography, the battlefield *tropaion* was essentially equivalent to the *spolia opima*.⁸⁰ Iconographic sources (fig. 8) indicate that Romans carried *tropaions* on litters during triumphal processions, alongside other war trophies and even prisoners. In this context, the *tropaion* could serve as a substitute for the 'rich spoils'. In later times, Romans came to view this motif solely as a symbol of victory, interchangeable with other related imagery. On an early battle sarcophagus, dating to the mid-second century AD, for example, two figures of Victoria appear – one carrying a *tropaion*, the other a garland (fig. 6).

Despite the creation of the 'mobile' *tropaion*, most often carried by Victoria, the Romans were well aware of what a Hellenistic battlefield victory monument looked like. This is

confirmed by the depiction on the *Gemma Augustea*, which shows Roman soldiers erecting such a *tropaum*.⁸¹ Another example comes from the reliefs on the Arch of Carpentras (fig. 8), built during the reign of Augustus.⁸² On the preserved eastern and western walls of the arch, two trophies are depicted as trees with trimmed branches, from which spoils are hung. The well-known Greek motif of a column adorned with a panoply has been expanded in this case to include bundles of spears, quivers full of arrows, horns, swords and various shields, symmetrically arranged in pairs on either side of the cuirass. This elaborate form of the *tropaum*, characteristic of Roman iconography, features an additional element beneath each tree: two prisoners chained to its trunk. This is a distinctly Roman motif, previously unknown in Greek art. It was inspired by triumphal processions, where captured prisoners were paraded in chains, either naked or in their native attire. This practice was first introduced during Marius's triumph over the Cimbri in 101 BC and from that point, it was a permanent feature of every Roman triumph, later finding its place in war and commemorative



fig. 8 Relief showing a triumphal scene, 2nd half of the 2nd c. AD, marble, Palazzo Altemps in Rome (Boncompagni Ludovisi collection) photo Maciej Marciniak

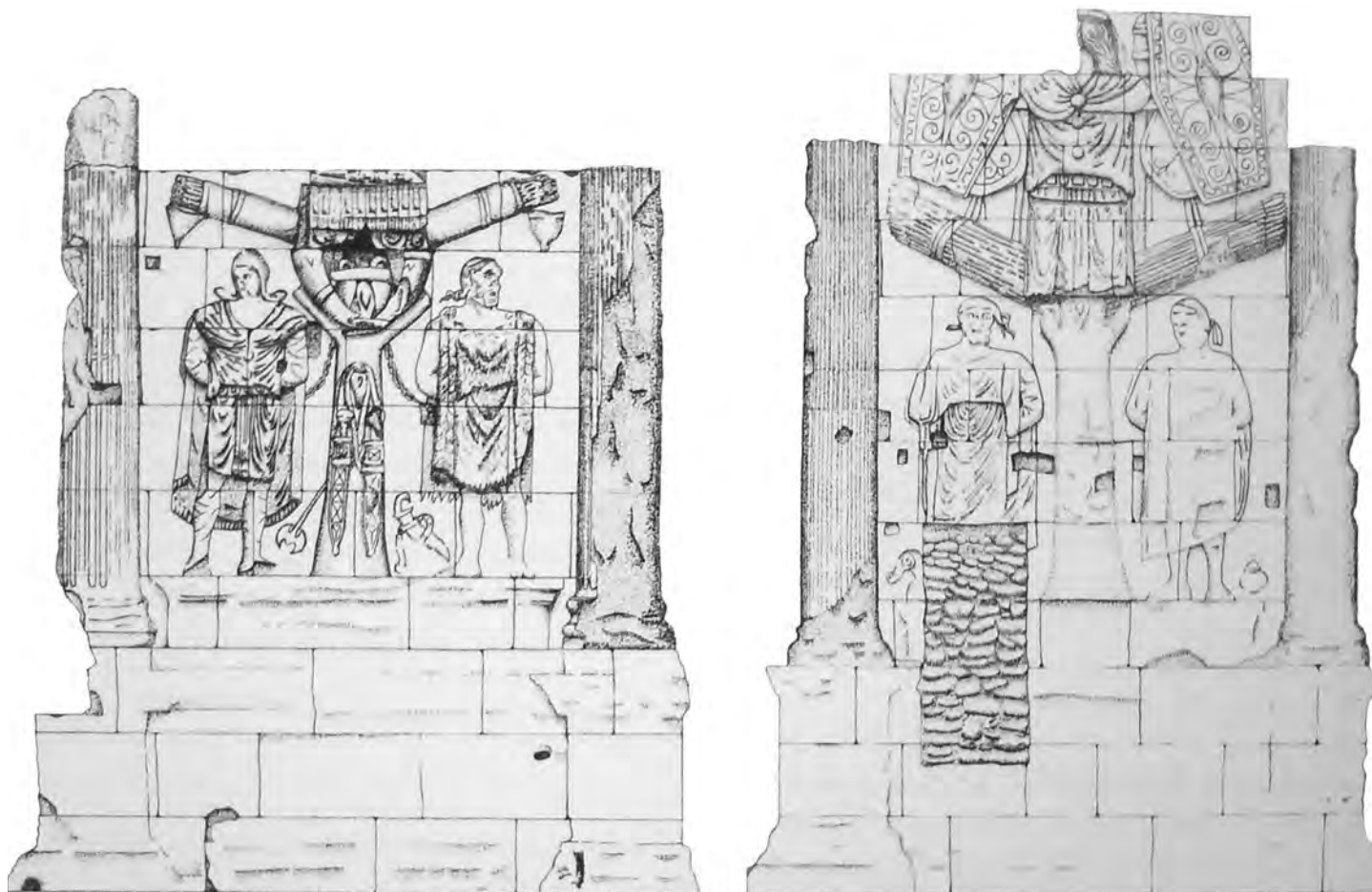


fig. 9 Reliefs from the Arch of Carpentras (a. E wall, b. W wall), 1st c. AD, Roman Empire, bas-relief, as reproduced in Marc Lamuà Estañol, 'The Relief of the Roman Arch at Carpentras', in *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie* (Arles, 2007 (2009)), pp. 49–57, p. 50: fig. 1 and fig. 2

iconography.⁸³ In her paper, Lauren Kinnee refers to depictions of *tropaions* with prisoners beneath them as the 'Trophy Tableau'.⁸⁴

This complex iconography served a clear purpose. The Arch of Carpentras commemorates Augustus's territorial conquests, both in the East and West (or rather, the North), and his control over these regions. This is evident from the variety of clothing worn by the prisoners and the weapons displayed on the reliefs.⁸⁵ In this more developed form, the *tropaion* may not have symbolized victory in general but rather indicated who had been defeated. Additionally, the Carpentras monument is an excellent example of how *tropaions* became an essential part of triumphal monument iconography, which included triumphal arches, commemorative columns and monuments erected in conquered territories. This last category, which originated directly from Hellenistic permanent

victory monuments, retained a form similar to battlefield trophies. What did they look like? To answer this question, we must turn to historical sources, as very few such structures have survived to the present day.

The earliest Roman *tropaia* taken from defeated enemies are mentioned in Florus's account (1.20.4). In 223 BC, Consul Gaius Flaminius erected a pile of weapons captured from the defeated Gauls (Insubres) in front of the Temple of Jupiter on the Capitoline Hill, after first displaying them in a triumphal procession. This pile was crowned with a *tropaion* made of golden necklaces, likely torques. This may have been the first Roman victory 'monument' of this type, directly inspired by Greek traditions. It is possible that the absence of battlefield *tropaions* in Rome was due to the custom of dedicating captured weapons as votive offerings in temples.⁸⁶ However, this practice was



fig. 10 Relief from the base of *Tropaeum Alpium* in La Turbie, 1st c. AD, Roman Empire, bas-relief
photo public domain

also widespread in the Greek world, alongside the tradition of erecting *tropaions*.⁸⁷ Another possible explanation is the custom of burning war spoils immediately after battle, a practice common during the Republican period and occasionally observed later.⁸⁸ Additionally, Roman generals adorned their homes with *spolia*,⁸⁹ which may have had an apotropaic⁹⁰ function, or served as a reminder of their family's military achievements.

From the time of Flaminius⁹¹ onward, votive offerings made from captured enemy weapons became a regular feature of triumphal processions and may have taken the form of a *tropaion* carried on a specially constructed frame (fig. 9). Marius erected *tropaea* on the

Capitoline Hill following his triumphs over Jugurtha in 104 BC and the Cimbri in 101 BC.⁹² These likely resembled Flaminius's *tropaeum* in form, consisting of poles adorned with *spolia* rising from a pile of weapons stacked beneath them. The only recorded instances of battlefield *tropaions* – those erected at the site of a battle – concern Drusus (though in his case, it was on the banks of the Elbe), his son Germanicus and his grandson Caligula.⁹³ Tacitus describes how Germanicus's soldiers may have constructed such a battlefield *tropaeum*: 'After proclaiming Tiberius Imperator on the field of battle, the troops raised a mound, and decked it with arms in the fashion of a trophy, inscribing at the foot the names of the defeated clans'.⁹⁴



fig. 11 Contemporary reconstruction of *Tropaeum Traiani* from Adamclisi, after AD 109, Roman Empire
photo public domain

Florus provides another reason why the Romans did not generally erect battlefield *tropaea*. He writes: 'The great joy caused by both these victories may be judged from the fact that both Domitius Ahenobarbus and Fabius Maximus set up towers of stone on the actual sites of the battles which they had fought, and fixed on the top of them trophies adorned with the enemy's arms. This practice was unusual with our generals; for the Roman people never cast their defeats in the teeth of their conquered enemies'.⁹⁵ This passage suggests that the Romans did adopt the custom of constructing permanent monumental commemorative *tropaions* at the battle site. They were likely inspired by monuments placed where battlefield trophies had once stood, such as those erected at Marathon, Salamis and Leuctra.

The later development of these structures may also owe much to the ones set up by Flaminius and Marius in front of Roman temples or by the soldiers of Germanicus.⁹⁶

The first known *tropaeum* of this type, likely influenced by Hellenistic tradition, is mentioned by Florus. It was erected by Consul Quintus Fabius Maximus Allobrogicus in 121 BC after his victory over the Allobroges and the Arverni at the confluence of the Isère and Rhône rivers, on Mount Kemmenon.⁹⁷ This stone tower was crowned with a *tropaion*, and alongside it, two temples were built – one dedicated to Mars and the other to Hercules – forming an architectural complex that commemorated the triumph. Roman generals continued this practice in the following decades.⁹⁸ Sulla, for example, erected monuments after his victories over Mithridates



fig. 12 Relief from Trajan's Column (detail), scene with Victory placed between scenes with two Dacian Wars (scene LXXVIII, after Conrad Cichorius, 1896 and 1900), AD 109–113, Roman Empire
photo public domain

VI Eupator at Chaeronea⁹⁹ (likely modelled after the one in Leuctra)¹⁰⁰ and Orchomenus in Boeotia, of which fragments of its stone pedestal, reliefs, inscriptions and the armour that crowned the monument have survived to this day.¹⁰¹

Pompey's Iberian *tropaion* at the Panissars Pass in the Pyrenees, marking the border between Hispania and Gaul, was erected in 71 BC following his victories over Sertorius and Perpenna.¹⁰² Although the inscription does not mention Sertorius or Perpenna, local people resented him for erecting a monument of victory over their 'countrymen'. The structure stood at the junction of the Via Domitia and Via Augusta and was likely built in an 'oriental-dynastic'¹⁰³ Hellenistic style. The authors of 'Le Trophée de Pompée dans les Pyrénées (71 avant J.-C.)' propose three possible reconstructions of Pompey's *tropaion*. According to one theory, the monument was modelled on mausolea Pompey had seen on the coasts of Asia Minor, such as Halicarnassus and Belevi. If so, it may have served as a prototype for the later *tropaion* in La Turbie and even the Mausoleum

of Augustus.¹⁰⁴ Pompey also erected another monument in the western Pyrenees. At Urkulu, on the border between Hispania and Aquitania, stone remains of a circular structure survive, measuring approximately 19.5 metres in diameter and up to 3.6 metres in height. The original structure may have reached ten metres and resembled the *tropaions* of Drusus, consisting of a mound crowned with a pile of captured weapons.¹⁰⁵ Positioned on a cliffside, this *tropaion* was highly visible and undoubtedly served as a clear symbol of Roman dominance over the region. In 67 BC, Mithridates the Great defeated Lucullus's legate Triarius at Zela and erected a trophy that the Romans considered a monument to their disgrace. In 47 BC, Caesar defeated Mithridates's successor Pharnaces on the same battlefield. He respected the religious inviolability of Mithridates's trophy,¹⁰⁶ but placed his own, larger one beside it, thereby erasing the humiliation of the earlier Roman defeat.¹⁰⁷ The exact appearance of Caesar's *tropaeum* remains unknown, but it may have resembled the monuments erected by Pompey and Sulla. We also know that Caesar restored

Marius's trophy, which had previously been cast down by Sulla.¹⁰⁸ Another *tropaion*, belonging to Augustus and possibly inspired by Pompey's monument at Panissars, was built at La Turbie, in the Maritime Alps on the border between Gaul and Italy. Known as the *Tropaeum Alpium*, it was erected following Augustus's final victory over 45 Alpine tribes between 7 and 6 BC.¹⁰⁹ Reliefs depicting the *tropaions* that decorated the monument's pedestal have survived to this day (fig. 10). The structure itself may have even been 49 metres high. It is likely that the design of Augustus's *tropaeum* later influenced the construction of *Tropaeum Traiani* at Adamclisi,¹¹⁰ known today from reconstructions (fig. 11).

The exact appearance of these monuments can only be speculated upon. Both La Turbie and Adamclisi may have been modelled after Roman battlefield *tropaea*, resembling the earth mounds topped with trophies, like the ones erected by the soldiers of Drusus and Germanicus.

By the time the first monuments commemorating Roman military victories were being built, the *tropaion* motif had become widespread in Roman art. By the late Republic, it appeared on almost every monument celebrating Roman military triumphs, as well as on numerous coins from the first century BC.¹¹¹ During the early Empire, the *tropaion* became a widely recognized symbol, easily understood by every inhabitant of the Roman world. Since it had by then evolved into a pure symbol of victory and a decorative element, Romans freely modified its scale and composition. One example are the surviving fragments of the monumental *tropaion* that once crowned the aforementioned *Tropaeum Traiani*, erected around AD 109 after the Dacian Wars. On their basis, the sculpture is estimated to have been around ten metres high.¹¹² In Roman literature, writers began using the word *tropaeum* as a synonym for a victory monument,¹¹³ or more often, for the concept of victory itself.¹¹⁴

Beyond commemorative structures,¹¹⁵ the *tropaion* motif frequently appears on everyday objects. It can be seen on coins, engraved gemstones (figs. 3, 5), bas-reliefs, tombstones, battle sarcophagi¹¹⁶ (fig. 6), ceramics, terracotta, mosaics and wall paintings (fig. 7). This motif

was just as common in the art of Rome, Italy and the Romanized provinces as it was in more distant regions of the empire, as demonstrated by the relief of Emperor Caracalla, mentioned in the introduction to this text.

The decline in the popularity of the *tropaion* motif began during the reign of Constantine the Great. After his victory over Maxentius at the Battle of the Milvian Bridge on 28 October AD 312, the emperor introduced a new symbol of victory: the labarum.¹¹⁷ From this point onwards, the *tropaion* was gradually replaced by new symbols.¹¹⁸ Christian writers frequently compared the *tropaion* to the cross,¹¹⁹ and the term *tropaeum crucis*¹²⁰ became common in later texts. Despite the shift in religion, the pagan symbol of the *tropaion* remained a significant element in Roman iconography for quite some time – until the fall of the Western Empire.

To summarize, it is worth reiterating what exactly the *tropaion* was and how it evolved in form. Originally, it consisted of armour taken from a defeated enemy, hung on a nearby tree as an offering to the gods. As such, it was subject to various religious prohibitions and regulations. With the development of military traditions, the trophies took on different forms. These included an anthropomorphic representation, sometimes placed above a pile of captured weapons; an earth or stone mound, decorated with *spolia*; or simply stacks of enemy weapons, left on the battlefield as a display of victory. During the period of great Greek military triumphs, there arose a need for permanent victory monuments. As a result, after the battles of Marathon, Salamis¹²¹ and Plataea, commemorative structures were erected and periodically restored. However, these did not resemble the 'field' trophies, which were set up immediately after battle.

It is likely that the Romans adopted the motif of the 'field' trophy as such, but not the custom of physically erecting it on the battlefield, with a few exceptions. Weapons captured from the enemy were dedicated before temples, particularly at the Temple of Jupiter Capitolinus. From 121 BC, Roman generals began erecting permanent monuments, following Greek models. These structures likely resembled Hellenistic prototypes, such as Sulla's *tropaeum*

at Orchomenos. By this time, the 'field' trophy had become a purely iconographic element, commonly used in the decoration of commemorative structures. The later trophy erected by Augustus at La Turbie and Trajan at Adamclisi followed a similar design: a mound from which an anthropomorphic *tropaion* emerged. This recalls the first known Roman *tropaeum*, described by Livy and erected by Flaminius on the Capitoline Hill, as well as two of the three known 'field' trophies, those of Drusus and Germanicus. Their architecture may have been influenced by Pompey's earlier Pyrenean

monuments, now severely damaged, unfortunately. In Roman iconography, the *tropaion* often took on a more elaborate form, incorporating figures of prisoners, Victoria and piles of weapons characteristic of the defeated enemy, as seen on the Arch of Carpentras and Trajan's Column ([fig. 12](#)). The motif of the 'field' *tropaeum* was so widespread that it also appeared in Roman decorative art. During the Christian era, it became synonymous with the cross, sharing the same symbolic meaning: both represented victory.

Translated by Aleksandra Szkudłapska

NOTES

- ¹ Unknown provincial-Roman workshop, 214–217 CE, 75.7 × 71.2 × 12 cm, marble, National Museum in Warsaw, inv. no. 139678 MNW. This object is sometimes referred to as *Warsaw Relief*.
- ² Caracalla ruled alone between 212–217 CE. The relief most likely commemorates victories in Armenia in 216 CE.
- ³ The *tropaion* motifs in coinage is discussed in depth in Karl Woelcke, 'Beiträge zur Geschichte des Tropaiens', *Bonner Jahrbücher*, vol. 120 (1911), pp. 127–235; Britta Rabe, *Tropaia. τροπή und σκῦλα. Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaiens* (Rahden, 2008), pp. 154–162; Adam Jakub Jarych, 'Tropajony na rzymskich monetach w okresie republiki i wczesnego cesarstwa. Kontekst historyczno-typologiczny', *Acta Archaeologica Lodziensia*, no. 67 (2021), pp. 57–68.
- ⁴ For a detailed discussion of the subject, see Woelcke, 'Beiträge...'; Zofia Gansiniec, 'Geneza tropajonu', in *Biblioteka Archeologiczna*, vol. 5 (Warsaw, 1955); Andreas Jozef Janssen, *Het Antieke Tropaion* (Ghent, 1957); Gilbert Charles Picard, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome* (Paris, 1957); Rabe, *Tropaia...*; Lauren Kinnee, *The Greek and Roman Trophy. From Battlefield Marker to Icon of Power* (London, 2018).
- ⁵ This is a full hoplite armour, consisting of a shield (*hoplon*), helmet, breastplate, chiton, sword, spear, and greaves. However, the terms *tropaion* and *panoplia* should not be treated as synonyms. For a detailed discussion of the distinction, see Rabe, *Tropaia...*, pp. 265–288.
- ⁶ In the Staatliche Antikensammlungen in Munich, there is an artefact identified as a *tropaion*. It consists of a wooden post, approximately 2.5 metres high, to which a breastplate and helmet have been affixed. Traces indicate that other pieces of armour, likely greaves, were also attached beneath the breastplate. In the upper part of the post, below the helmet, a nose, eyes, beard, and the outline of shoulders have been carved. The artefact likely originates from southern Italy. Based on typological analysis of the armour, which shows signs of use, it is dated to the 4th century BC, a conclusion confirmed by radiocarbon dating. See Rabe, *Tropaia...*, pp. 75–77.
- ⁷ William Kendrick Pritchett, *The Greek State at War. Part II* (Berkeley, 1974), pp. 252–253; Diod. Sic. 13.51.7; Cass. Dio 42.40.5; Euripides, *Phoenician Women* 572; Aristophanes, *Plutus* 453; Thuc. 2.92.5, 7.54. In this text, references to ancient sources follow the abbreviation system used in the *Oxford Classical Dictionary*, 4th Edition (<https://oxfordre.com/classics/page/ocdabbreviations/abbreviations>). Original Greek and Latin texts, along with various English translations, can be found on the Perseus Digital Library (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>) and LacusCurtius (<https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/home.html>). Digitized original editions are available at Project Gutenberg (<https://gutenberg.org/>) [retrieved: 15 Jan. 2025].
- ⁸ Woelcke, 'Beiträge...', pp. 128–129; Gansiniec, 'Geneza...', pp. 49–50; Janssen, *Het Antieke...*, pp. 6–8; Rabe, *Tropaia...*, pp. 29–30.
- ⁹ Janssen, *Het Antieke...*, pp. 39–40, 243; Pritchett, *The Greek...*, pp. 252–253.
- ¹⁰ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 46, 56–58.
- ¹¹ Rabe, *Tropaia...*, pp. 41–47.
- ¹² Grigore George Tocilescu, Otto Benndorf, George Niemann, *Das Monument von Adamklissi Tropaeum Traiani* (Vienna, 1895), p. 130, and – following these authors – Adolphe Joseph Reinach, 'Tropaeum', in *Dictionnaire des antiquités*, eds Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio, vol. 9 (Paris, 1912), pp. 497–518; Friedrich Lammert, 'Τρόπαιον [Tropaion]', in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, eds August Friedrich von Pauly, Georg Wissowa, vol. 7A, 13 (Stuttgart, 1939), pp. 665–666 and Janssen, *Het Antieke...*, p. 27. In turn, Woelcke ('Beiträge...', pp. 136, 138–142) and Gansiniec ('Geneza...', pp. 57–59, 60) argue against the hypothesis of the Spartan origins of the

- tropaion*. Zofia Gansiniec presents her own idea on the subject in 'Geneza...', pp. 60–69.
- ¹³ Paus. 3.2.6. However, it is important to remember that this is a later source.
- ¹⁴ Paus. 3.12.9. For more detailed information on Zeus Tropaioi, see Gansiniec, 'Geneza...', pp. 92–97; Picard, *Les trophées...*, pp. 32–36; William C. West III, 'The Trophies of the Persian Wars', *Classical Philology*, vol. 64, no. 1 (1969), p. 8, n. 8; Rabe, *Tropaia...*, pp. 50–53.
- ¹⁵ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 49–50, 59. This hypothesis had been offered earlier by Woelcke, 'Beiträge...', p. 136.
- ¹⁶ Woelcke, 'Beiträge...', p. 131; Janssen, *Het Antieke...*, p. 30; Gilbert Charles Picard, *Les trophées romains: Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome* (Paris, 1957), p. 22.
- ¹⁷ Matthew Hosty, *Batrachomyomachia (Battle of the Frogs and Mice): introduction, text, translation and commentary* (Oxford, 2020); Joel Christensen, Erik Robinson, *The Homeric Battle of the Frogs and Mice* (London, 2018).
- ¹⁸ Herodotus, *Histories*, tr. A.D. Godley (Cambridge, 1920), 1.82.
- ¹⁹ *Skyla* (σκῦλα) refers to weapons taken from a slain enemy and dedicated in a temple as an offering to a deity. Over time, they could decay, and they were not allowed to be repaired. See William Kendrick Pritchett, *The Greek State at War. Part I* (Berkeley, 1971), pp. 55–56, 94, n. 9; Rabe, *Tropaia...*, pp. 19–22. Herodotus does not use the word τροπαῖον. It appears in later works describing this event, such as Val. Max. ext. III 4. Ps.; Plut. *Parall. min.* 3. This event is known in historiography as the 'Battle of 300 Champions'.
- ²⁰ Karl Bötticher, *Der Baumkultus der Hellenen, nach den gottesdienstlichen Gebräuchen und den überlieferten Bildwerken dargestellt* (Berlin, 1856), pp. 71–75; Arthur Bernard Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion* (Cambridge, 1925), pp. 108–113.
- ²¹ Janssen, *Het Antieke...*, pp. 40–50, 243.
- ²² It is said that before the Battle of Leuctra, the Thebans, following the advice of Trophonios, erected a trophy to secure victory. This explains depictions in which the *tropaion* stands among troops still engaged in battle.
- ²³ Tocilescu, Benndorf, Niemann, *Das Monument...*, p. 132. Euripides, *Heracleidae* 936; *The Suppliants* 647; *Phoenician Women* 1250, 1473; Gorgias, *Epitaphios* 6.
- ²⁴ Paus. 8.10.8.
- ²⁵ William Henry Denham Rouse, 'Greek Votive Offerings', in *History of Greek Religion* (Cambridge, 1902), pp. 51 and 99–100.
- ²⁶ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 44–45, 89; Pritchett, *The Greek...*, p. 249. [retrieved: 4 Feb. 2025]
- ²⁷ Homer, *Iliad*, tr. A.S. Kline (2009), 10.465–467 https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Greek/Iliad10.php#anchor_Toc239245796 [retrieved: 4 Feb. 2025].
- ²⁸ Gansiniec, 'Geneza...', p. 89.
- ²⁹ Hom. *Iliad*, 10.571–572.
- ³⁰ Hom. *Iliad*, 7.76–83. Romans were also familiar with this custom. They referred to such offerings as *spolia optima*, a term Gansiniec identifies with votive panoplia; see Gansiniec, 'Geneza...', p. 111.
- ³¹ Xen. *An.* 4.7.25; Paus. 3.2.6.; Diod. Sic. 14.29.4.
- ³² Reinach, 'Tropaeum...', p. 502 and pp. 497–518; Pritchett, *The Greek...*, pp. 250–251; Adolphe Joseph Reinach, 'Les trophées et les origines religieuses de la guerre', *Revue internationale d'ethnographie et de sociologie*, vol. 4 (1913), pp. 230–231 – the author believed that tumuli should be associated with large battles, whereas anthropomorphic *tropaions* were linked to single combat duels.
- ³³ Janssen, 'Het Antieke...', pp. 9–14.
- ³⁴ Woelcke, 'Beiträge...', p. 149; Janssen, *Het Antieke...*, p. 30; Pritchett, *The Greek...*, p. 246. For a list of *tropaions* depicted on Greek vases, see Lacey Davis Caskey, John Davidson Beazley, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts, Boston* (Boston, 1963), pp. 66–67.
- ³⁵ Rabe, *Tropaia...*, p. 172.
- ³⁶ Ibid., p. 169.
- ³⁷ Pritchett, *The Greek...*, pp. 252–253.
- ³⁸ Vit. 2.8.15. For similar examples, see Cass. Dio 42.48.2; Xen. *Hell.* 4.5.10.
- ³⁹ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 97–98; Pritchett, *The Greek...*, pp. 258–259.
- ⁴⁰ Thuc. 8.24.1.
- ⁴¹ Plut., *Vit. Nic.* 6 and *Mor.* 193b; Thuc. 4.72; Xen. *Hell.* 7.1.19, 4.5 and *Ages.* 2.15; Diod. Sic. 17.68.4; Paus. 9.13.10–12.

- ⁴² Reinach, 'Tropaeum...', pp. 497–518; Lammert, 'Τρόπαιου...', pp. 666–667; Picard, *Les trophées...*, pp. 16–17, 35; West, 'The Trophies...', pp. 9–10; Pritchett, *The Greek...*, p. 253–258. Cic., *Inv. rhet.* 2.23.69–70; Diod. Sic. 13.24.5; Plut. *Quaest. Rom.* 37 (Mor. 273 c–d). Whereby Plutarch uses the word *skylā* (σκῦλα).
- ⁴³ Gansiniec calls them 'Tropaion – Tholos', 'Geneza...', p. 76.
- ⁴⁴ Remains of such monuments have been discovered. See Eugene Vanderpool, 'A Monument to the Battle of Marathon', in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 35 (Princeton, 1966), pp. 93–106; Rabe, *Tropaia...*, pp. 101–148.
- ⁴⁵ West, 'The Trophies...', pp. 9, 12–13 and 18–19.
- ⁴⁶ Ibid., pp. 11–12; Pritchett, *The Greek...*, p. 257.
- ⁴⁷ See Thuc. 1.54.1, 1.105.6; Plut., *Vit. Per.* 19.3, 38.3; Paus. 1.15.1.
- ⁴⁸ The period between the end of the Persian Wars (479 BC) and the beginning of the Peloponnesian War. Gansiniec, 'Geneza...', pp. 66–68, n. 69, p. 68.
- ⁴⁹ Pritchett, *The Greek...*, p. 257.
- ⁵⁰ Paus. 3.2.6, 3.12.7, 3.24.6, indirectly through a mention in 9.2.5–6.
- ⁵¹ Pritchett, *The Greek...*, n. 18, pp. 250, 256.
- ⁵² Woelcke, 'Beiträge...', p. 143.
- ⁵³ West, 'The Trophies...', pp. 7–19.
- ⁵⁴ Ibid., pp. 14, 19.
- ⁵⁵ Gansiniec, 'Geneza...', p. 60–61.
- ⁵⁶ For 'permanent' Greek trophies, see *ibid.*, pp. 76–87; West, 'The Trophies...', pp. 7–19; Jutta Stroszeck, 'Greek trophy monuments', in *Myth and Symbol II. Symbolic phenomena in ancient Greek culture. Papers from the 2nd and 3rd international symposia on symbolism at The Norwegian Institute at Athens, September 19–22, 2002*, ed. S. des Bouvrie (Bergen, 2004), pp. 303–332; Rabe, *Tropaia...*, pp. 101–148.
- ⁵⁷ Although there are references in the sources (Diod. Sic. 16.4.7, 16.86.6) clearly stating that Philip of Macedon erected trophies, see Adolphe Joseph Reinach, 'Trophées macédoniens', *Revue des Études Grecques*, vol. 26, nos. 118–119 (1913), pp. 347–398.
- ⁵⁸ Paus. 9.40.7–9.
- ⁵⁹ Pritchett, *The Greek...*, pp. 262–263.
- ⁶⁰ For rich illustrative material, see Stroszeck, 'Greek...'.
⁶¹ For the trophy at Marathon, see Vanderpool, 'A Monument...', pp. 93–106; West, 'The Trophies...', p. 7–8; Rabe, *Tropaia...*, pp. 101–104, tables 27–30.
- ⁶² Woelcke, 'Beiträge...', pp. 161–171; Gansiniec, 'Geneza...', p. 76; Vanderpool, 'A Monument...', p. 103, n. 22 and 31, p. 106; West, 'The Trophies...', p. 8.
- ⁶³ Moses Israel Finley, *World of Odysseus* (London, 1956), p. 132; Pritchett, *The Greek...*, pp. 249, 275.
- ⁶⁴ Tonio Hölscher, 'The transformation of victory into power. From event to structure', in *Representations of war in ancient Rome*, eds Sheila Dillon, Katherine E. Welch (Cambridge, 2006), pp. 27–48.
- ⁶⁵ Gansiniec, 'Geneza...', p. 69.
- ⁶⁶ Examples: Thuc. 1.54, 2.92.4–5, 4.134.2, 7.34.7; Xen. *Hell.* 7.5.26.
- ⁶⁷ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 98–102.
- ⁶⁸ Ibid., p. 54; Janssen, *Het Antieke...*, pp. 7–8.
- ⁶⁹ The *tropaion* first appears in Roman iconography on victoriati from the late 3rd century BC, which were inspired by coins from Magna Graecia. See R.H. Storch, 'The Trophy and the Cross: Pagan and Christian Symbolism in the Fourth and Fifth Centuries', in *Byzantion*, vol. 40, pp. 105–118 (Brussels, 1970), p. 106; Jarych, 'Tropajony...', p. 59. However, this does not indicate a military practice, but rather the adoption of a popular propagandistic motif, which had already appeared in Greek coinage since the 4th century BC.
- ⁷⁰ As cited in Plut., *Vit. Rom.* 16.7.
- ⁷¹ The title originates from the word *feretrum*, meaning litters, on which the *spolia* taken from the Sabine king were said to have been carried, as noted by Gansiniec, 'Geneza...', p. 111. Another explanation is offered by Plutarch, *Vit., Rom.*, 16.6.
- ⁷² Livy, *The History of Rome. Book 1, C. <1-10>*, tr. B.O. Foster (Cambridge, MA, 1919) (Liv. 1.10.5–7), [online facsimile], <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0151%3A-book%3D1%3Achapter%3D10> [retrieved: 4 Feb. 2025]. This event, and the story

- of dedicating further *spolia opima*, are also described in: Liv. 4.19.5, 4.20, 4.32; Prop. 4.10.1–48; Val. Max. 3.2.3–5; Plut. *Vit. Rom.* 16.5–8 and *Marc.* 81–84, *Sil., Pun.* 1.133, 3.587, 12.280.
- ⁷³ Consul of the year 428 BC and military tribune with consular power in 426 BC.
- ⁷⁴ According to Cassius Dio (44.4.3), Julius Caesar was granted the right to dedicate the *spolia opima* during his fifth consulship (44 BC), despite not meeting the necessary conditions, as he had not defeated an enemy commander in direct combat.
- ⁷⁵ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 111–114; Picard, *Les trophées...*, p. 245; Henrik Gerding, *The Tomb of Caecilia Metella. Tumulus, Tropaeum and Thyme* (Lund, 2002), pp. 118–119. The event was described by Cassius Dio (51.24.4).
- ⁷⁶ Harriet I. Flower, 'The Tradition of the Spolia Opima: M. Claudius Marcellus and Augustus', *Classical Antiquity*, vol. 19, no. 1 (2000), pp. 34–64.
- ⁷⁷ For the state of research on the topic, see, e.g., John W. Rich, 'Augustus and the spolia opima', *Chiron*, no. 26 (1996), pp. 85–128; id., 'Drusus and the Spolia Opima', *The Classical Quarterly*, vol. 49, no. 2 (1999), pp. 544–555; Adam Jakub Jarych, "Łup największy". *Spolia opima* i przypadek Marka Licyniusza Krassusa', *Mówią Wieki*, no. 7 (756) (2022), pp. 28–31.
- ⁷⁸ Plutarch provides a detailed description of how a '*tropaion*', carried on the shoulder of a general during a triumphal procession, was prepared; see *Vit. Rom.* 16.5–6 and *Marc.* 8.2.
- ⁷⁹ Plut., *Vit. Rom.* 16.8.
- ⁸⁰ The motif of a figure carrying a '*tropaion*' appears already on the coins of Pyrrhus, dated to 278–276 BC. See Janssen, *Het Antieke...*, p. 245; Jarych, 'Tropajony...', pp. 58–59.
- ⁸¹ This may be one of the few pieces of evidence – albeit a doubtful one – suggesting that the Romans erected battlefield *tropaea*.
- ⁸² Marc Lamuà Estañol, 'The Relief of the Roman Arch at Carpentras', in *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie*, ed. Vassiliki Gaggadis-Robin et al. (Arles, 2009), pp. 49–57.
- ⁸³ Storch, 'The Trophy...', p. 107. The motif of a captive under a *tropaion* appears on *gens Fundania* coins from 101 BC. For more information on this motif, see Woelcke, 'Beiträge...', pp. 173–179.
- ⁸⁴ Lauren Kinnee, 'The Trophy Tableau Monument in Rome: from Marius to Caecilia Metella', *Journal of Ancient History*, vol. 4, no. 2 (2016), pp. 191–239.
- ⁸⁵ Picard, *Les trophées...*, pp. 283–284; Estañol, 'The Relief...', p. 51.
- ⁸⁶ Gansiniec, 'Geneza...', p. 110, n. 118; Elizabeth Rawson, 'The Antiquarian Tradition: Spolia and Representations of Foreign Armour', in *Staat und Staatlichkeit in der frühen römischen Republik*, ed. Walter Eder (Stuttgart, 1990), p. 162. See examples: Liv. 10.2.14, 10.46.8, 22.57.10, 23.14.4, 24.21.9, 33.26.8.
- ⁸⁷ Rouse, 'Greek Votive...', p. 100.
- ⁸⁸ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 104–110; Rawson, 'The Antiquarian...', p. 161. See examples: Liv. 1.37.5, 8.1.6, 8.14.12, 10.29.14, 23.46.5, 30.6.9, 41.12.6, 45.33.1; App., *Pun.* 48, 133 and *Iber.* 57; Plut., *Vit. Mar.* 22; Verg., *Aen.* 11.193–199; Florus, *Epitome of Roman History*, tr. E.S. Forster (Cambridge, MA, 1929) 2.24.
- ⁸⁹ Gerding, *The Tomb...*, p. 57. Examples: Polyb. 6.39.10; Liv. 10.7.9, 23.23.6, 38.43.10; Prop. 1.16.1–4, 3.9.26; Plin., *HN* 32.2.7, 35.7; Cic., *Cat.* 3.10 and *Phil.* 2.68; Ov., *Tr.* 3.1.33; SHA, *Gord.* 36; Tib. 1.1.54; Suet., *Ner.* 38; *Sil., Pun.* 6.434. For a more detailed account of the presence of *spolia* in Roman homes, see Rawson, 'The Antiquarian...', pp. 159–161.
- ⁹⁰ Picard, *Les trophées...*, p. 122.
- ⁹¹ Ibid., p. 118.
- ⁹² Suet., *Iul.* 11; Vell. Pat. 2.43.4. Pompey's *tropaions* carried during his triumph are described by Cass. Dio 37.21.2; Plut., *Vit. Sert.* 22.2.
- ⁹³ Drusus see Cass. Dio 55.1.3, Florus, *Epitome...*, 2.30.23; Germanicus see Tacitus, *The Annals*, tr. John Jackson (London, 1937) 2.18 and 2.22; Caligula see Suet., *Calig.* 45. Caligula's trophies took the form of trees with trimmed branches, rather than earth mounds decorated with *spolia* and a *tropaion*. The fact that all known references to such battlefield *tropaea* relate to members of a single male lineage suggests that this practice was a short-lived tradition, confined

- to one family line. After Caligula's death, it does not appear to have been continued, as there is no evidence that Claudius upheld this custom.
- ⁹⁴ Tacitus, *The Annals*..., 2.18, [online facsimile], https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Tacitus/Annals/2A*.html
- ⁹⁵ Florus, *Epitome*..., 1.37.6, [online facsimile], https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Florus/Epitome/1J*.html#XXXVII [retrieved: 4 Feb. 2025].
- ⁹⁶ This may be confirmed by the design of the monuments erected at La Turbie and Adamclisi.
- ⁹⁷ Gansiniec, 'Geneza...', pp. 118–120; Janssen, *Het Antieke*..., p. 37; Picard, *Les trophées*..., p. 152.
- ⁹⁸ Adam Jakub Jarych, 'On the frontiers of the province: monumentalizing Roman tower trophies in the times of the Roman Republic and Empire', *Novensia*, no. 28 (2017), pp. 9–10.
- ⁹⁹ Paus. 9.40.7; Plut., *Vit. Sull.* 19.5 and *De fort. Rom.* 4(Mor.). Sulla's trophy was discussed by John Camp et al., 'A trophy from the battle of Chaironeia of 86 B.C.', *American Journal of Archaeology*, vol. 96, no. 3 (1992), pp. 443–455; Adam Jakub Jarych, 'Tropajony jako forma autoprezentacji L. Korneliusza Sulli', *Wiekі Stare i Nowe*, vol. 17(22) (2022), pp. 1–18.
- ¹⁰⁰ Gansiniec, 'Geneza...', p. 122; Picard, *Les trophées*..., pp. 174, 179–181.
- ¹⁰¹ Elena Kountouri, Nikolaos Petrochilos, Sophia Zoumbaki, 'The Tropaion of Sulla over Mithridates VI Eupator: A first approach', in *What's New in Roman Greece?*, ed. Valentina Di Napoli et al. (Athens, 2018), pp. 359–368.
- ¹⁰² Sall., *Hist.* 3.[85] {89.M}; Strab. 3.4.1, 3.4.7, 3.4.9, 4.1.3; Plin., *HN* 3.3.18, 7.26.76, 37.2.14–15; Cass. Dio 41.24.3; Sil., *Pun.* 15.492.
- ¹⁰³ Gansiniec, 'Geneza...', p. 123; Picard, *Les trophées*..., pp. 183–184. For more information on Pompey's trophy, see Luis Amela Valverde, 'Los trofeos de Pompeyo', *HABIS*, no. 32 (2001), pp. 185–202; Georges Castellvi, Josep Maria Nolla, Isabel Rodà, 'Le trophée de Pompée dans les Pyrénées (71 avant J.-C.)', *Supplément à Gallia*, no. 58 (2008); Jarych, 'On the frontiers...', pp. 10–14 and Jarych, 'De victis Hispanis tropaea in Pyrenaei – historia pirenejskiego tropajonu Gnejusza Pompejusza Wielkiego', *Archeologia Żywa*, no. 69/3 (2018), pp. 40–45.
- ¹⁰⁴ Castellvi, Nolla, Rodà, 'Le trophée...', pp. 150–155, figs 139–150.
- ¹⁰⁵ Jarych, 'On the frontiers...', pp. 14–15.
- ¹⁰⁶ Cass. Dio 42.48.2; Suet., *Iul.* 11.
- ¹⁰⁷ Gansiniec, 'Geneza...', p. 124, Picard, *Les trophées*..., pp. 207–208.
- ¹⁰⁸ Suet., *Iul.* 11; Vell. Pat. 2.43.4.
- ¹⁰⁹ Plin., *HN* 3.24(20). The trophy of Augustus is described in detail in Nino Lamboglia, 'Il trofeo di Augusto alla Turbia', in *Itinerari storico-turistici della Riviera di Ponente*, vol. 4 (Bordighera, 1938); Jarych, 'On the frontiers...', pp. 15–17.
- ¹¹⁰ Picard, *Les trophées*..., pp. 291–300. For more detailed information on the Adamclisi monument, see, e.g., Tocilescu, Benndorf, Niemann, *Das Monument...*; *Les trophées*..., pp. 391–406; Jarych, 'On the frontiers...', pp. 17–20.
- ¹¹¹ The *tropaion* appears on coins minted by, among others, Marius, Sulla, Gnaeus and Sextus Pompey, Caesar, Brutus, Marcus Antonius, and Crassus; see Storch, 'The Trophy...', p. 107.
- ¹¹² Tocilescu, Benndorf, Niemann, *Das Monument...*, p. 35, fig. 36.
- ¹¹³ Cass. Dio 52.35.6.
- ¹¹⁴ See examples: Juv., *Sat.* 10.133; Hdn. 2.1.4, 2.9.9, 3.6.7, 3.7.7, 3.9.1, 3.14.2, 3.15.3; SHA, *Alex. Sev.* 56.9, *Max.* 26.5.
- ¹¹⁵ The *tropaion* appears, i.a., on the columns of Trajan and Marcus Aurelius, as well as on the arches of Tiberius in Orange, Marcus Aurelius and Lucius Verus in Tripoli, and Septimius Severus in Leptis Magna.
- ¹¹⁶ The *tropaion* was often depicted at the edges of a frontal battle scene. This can be seen, e.g., on the Portonaccio Sarcophagus and the Great Ludovisi Sarcophagus.
- ¹¹⁷ The combination of the first two letters of the Greek word ΧΡΙΣΤΟΣ - . This symbol was said to have appeared to Constantine the Great before the Battle of the Milvian Bridge. See Eusebius, *De Vita Constantini* 1.28–31.
- ¹¹⁸ This can be clearly seen when comparing the gold solidi of Constantine the Great and Theodosius II. On the former, Victoria is depicted holding a *tropaion*, while on the

- latter, she holds a cross. See Storch, 'The Trophy...', pp. 115–117, pl. I, figs. 1, 2.
- ¹¹⁹ Picard, *Les trophées...*, pp. 494–508; Storch, 'The Trophy...', pp. 105, 111–115. Minucius Felix, *Octavius* 29.7; Tertulian, *Adversus Marcion* 4.20, *Apologeticum* 16.1 (= *Adv. gentes* 1.12); Iustinus Martyr, *Apology* 1.55.
- ¹²⁰ Storch, 'The Trophy...', n. 1, p. 114.
- ¹²¹ Both the Greeks and the Romans erected trophies after naval battles (Salamis, Actium).

REFERENCES

- Gansiniec Zofia, 'Geneza Tropajonu', in *Biblioteka Archeologiczna*, vol. 5 (Warsaw, 1955).
- Janssen Andreas Jozef, *Het Antieke Tropaion* (Ledeberg, 1957).
- Jarych Adam Jakub, 'On the frontiers of the province: monumentalizing Roman tower trophies in the times of the Roman Republic and Empire', *Novensia*, no. 28 (2017), pp. 9–10.
- Jarych Adam Jakub, 'Tropajony na rzymskich monetach w okresie republiki i wczesnego cesarstwa. Kontekst historyczno-typologiczny', *Acta Archaeologica Lodziensia*, no. 67 (2021), pp. 57–68.
- Lammert Friedrich, 'Τρόπαιον [Tropaion]', in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, eds August Friedrich von Pauly, Georg Wissowa, vol. 7A, 13 (Stuttgart, 1939), pp. 663–673.
- Picard Gilbert Charles, *Les trophées romains: Contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome* (Paris, 1957).
- Pritchett William Kendrick, *The Greek State at War, Part I* (Berkeley, 1971), *The Greek State at War, Part II* (Berkeley, 1974), pp. 246–275.
- Rabe Britta, *Tropaia. τροπή und σκῦλα. Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions* (Rahden/Westf., 2008).
- Reinach Adolphe Joseph, 'Tropaeum', in *Dictionnaire des antiquités*, eds Charles Victor Daremberg, Edmond Saglio, vol. 9 (Paris, 1912), pp. 497–518.
- Reinach Adolphe Joseph, 'Les trophées et les origines religieuses de la guerre', *Revue internationale d'ethnographie et de sociologie*, vol. 4 (1913), pp. 211–237.
- Storch R.H., 'The Trophy and the Cross: Pagan and Christian Symbolism in the Fourth and Fifth Centuries', in *Byzantion*, vol. 40 (Brussels, 1971), pp. 105–118.
- Tocilescu Grigore Georg, Benndorf Otto, Niemann George, *Das Monument von Adamklissi Tropaeum Traiani* (Vienna, 1895).
- West III William C., 'The Trophies of the Persian Wars', *Classical Philology*, vol. 64, no. 1 (1969), pp. 7–19.
- Woelcke Karl, 'Beiträge zur Geschichte des Tropaions', *Bonner Jahrbücher*, vol. 120 (1911), pp. 127–235.

Maciej Marciniak is an assistant curator in the Department of Education at the National Museum in Warsaw. An archaeologist, he has participated in several missions, including to Bulgaria, Montenegro, Peru, Sudan and Georgia. His interests include ancient warfare, Roman iconography and the phenomenon of culture clash in past eras. He has written popular science texts promoting historical knowledge as well as scholarly articles on Roman iconography.

Adam i Ewa Lucasa Cranacha starszego z Muzeum Narodowego w Warszawie Nowe badania technologiczne

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Aleksandra Janiszewska-Cardone

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-5191-5618](https://orcid.org/0009-0009-5191-5618)

Justyna Kwiatkowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-8318-4164](https://orcid.org/0009-0000-8318-4164)

Elżbieta Pilecka-Pietrusińska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5994-9179](https://orcid.org/0000-0002-5994-9179)

Magdalena Wróbel-Szypuła

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-1945-3496](https://orcid.org/0009-0004-1945-3496)

UNIwersytet Warszawski

Tomasz Gierczak

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5489-3746](https://orcid.org/0000-0001-5489-3746)

Olga Syta

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-0297-2593](https://orcid.org/0009-0006-0297-2593)

Barbara Wagner

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5398-6438](https://orcid.org/0000-0002-5398-6438)

Bartłomiej Witkowski

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9483-4692](https://orcid.org/0000-0002-9483-4692)

ABSTRAKT

W artykule przedstawione zostały wyniki najnowszych badań technologicznych obrazu *Adam i Ewa* autorstwa Lucasa Cranacha starszego z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Badania zostały przeprowadzone z wykorzystaniem nieniszczących lub mikroinwazyjnych metod fizykochemicznych. Obraz był analizowany w promieniowaniu analitycznym w zakresach fal ultrafioletowych (UV), widzialnych (VIS), podczerwonych (IR) oraz rentgenowskich (RTG, CT). Do badań składu warstw malarskich zastosowano spektroskopię fluorescencji rentgenowskiej (XRF), odbiciową spektroskopię w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR) oraz spektroskopię w podczerwieni metodą odbiciową z transformacją Fouriera z kryształem ATR (FTIR-ATR), chromatografię gazową połączoną ze spektrometrią mas (GC/MS) oraz chromatografię cieczową połączoną ze spektrometrią mas (LC/MS), mikroskopię Ramana, a także analizę mikrochemiczną i stratygraficzną. Badania pozwoliły na bardzo szczegółowe określenie techniki malarskiej obrazu i porównanie jej z innymi dziełami Lucasa Cranacha starszego. Dały one również podstawę do pogłębionej argumentacji w zakresie datowania obrazu.

SŁOWA KLUCZOWE

Lucas Cranach starszy, nowożytnie malarstwo niemieckie, badania technologiczne dzieł sztuki, badania fizykochemiczne dzieł sztuki, Adam i Ewa, Muzeum Narodowe w Warszawie, spektroskopia (XRF, FTIR, FTIR-ATR), chromatografia (GC/MS, LC/MS), mikroskopia Ramana, metody nieniszczące

Adam i Ewa Lucasa Cranacha starszego z Muzeum Narodowego w Warszawie Nowe badania technologiczne

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Aleksandra Janiszewska-Cardone

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-5191-5618](https://orcid.org/0009-0009-5191-5618)

Justyna Kwiatkowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-8318-4164](https://orcid.org/0009-0000-8318-4164)

Elżbieta Pilecka-Pietrusińska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5994-9179](https://orcid.org/0000-0002-5994-9179)

Magdalena Wróbel-Szypuła

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-1945-3496](https://orcid.org/0009-0004-1945-3496)

UNIwersytet Warszawski

Tomasz Gierczak

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5489-3746](https://orcid.org/0000-0001-5489-3746)

Olga Syta

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-0297-2593](https://orcid.org/0009-0006-0297-2593)

Barbara Wagner

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5398-6438](https://orcid.org/0000-0002-5398-6438)

Bartłomiej Witkowski

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9483-4692](https://orcid.org/0000-0002-9483-4692)

Przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie obraz Lucasa Cranacha starszego *Adam i Ewa*¹ powstał we wczesnym okresie działalności mistrza na dworze elektorów saskich w Wittenberdze (il. 1). W 1505 roku artysta został nadwornym malarzem Fryderyka III Mądrego i pozostał nim w służbie jego następców Jana Stałego i Jana Fryderyka I aż do końca życia (zm. 1553).

Obraz ukazuje Adama i Ewę stojących po bokach drzewa poznania dobra i zła. Pierwsi rodzice są tuż przed popełnieniem grzechu pierworodnego, Ewa podnosi do ust jabłko, Adam ma wzrok skierowany ku górze, być może obserwuje węża pełzającego po pniu. Postaci umieszczone są na jednolitym ciemnym tle, z którym kontrastują ich jasne nagie ciała.

Badacze różnie interpretują botaniczny rodzaj drzewa, które Cranach umieścił w centrum kompozycji. Rozpoznawano w nim dąb (*Quercus robur* L.)², nawiązujący do pragermańskiej kniei, opisywanej przez Tacyta i Juliusza Cezara (*Silva Hercyniana* – Las Hercyński) oraz wczesnorenesansowych humanistów niemieckich³.

Botanik Artur Zagajewski zauważa jednak, że budowa pnia, rodzaj i kształt listowia są charakterystyczne dla figowca pospolitego (*Ficus carica* L.)⁴. Byłoby to zgodne z przekazem biblijnym, w którym to gałązki figowe miały okrywać nagość Pierwszych rodziców⁵. Przyrodzenie Adama na obrazie osłania więc liść figowca, natomiast łono Ewy zakrywa gałązka jabłoni, której owoc trzyma ona w ręce. Odmiana jabłka została rozpoznana przez Zagajewskiego jako alant (alan, alantówka, *Malus domestica Alant*), podgatunek popularny w XVI wieku na obszarze Niemiec i Szwajcarii⁶. Fakt, że artysta przedstawił zakazany owoc jako jabłko (a nie figę, jak wynikałoby z gatunku przedstawionego drzewa), pokazuje, że skontaminował on tu – mniej lub bardziej świadomie – rozmaite tradycje przedstawiania drzewa i owocu rajskiego. *Fructus paradisi* (*paradiseus*) najpowszechniej ukazywano pod postacią jabłka, rodzaju owocu najbardziej w Europie zwyczajnego. W wielu wizerunkach Marii z Dzieciątkiem albo statuetkach nagiego Dzieciątka, w których trzyma ono owoc lub się nim bawi, czyniono nim



il. 1 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie
(stan po konserwacji)
fot. Małgorzata Kwiatkowska

jednak także figę lub granat – owoce Południa, egzotyczne na północy Europy. Rzadziej jabłko zastępowała w tych przedstawieniach również gruszka. Pod względem botaniczno-pomologicznym zatem ikonografia scen Upadku pierwszych rodziców, wizerunków Madonn z Dzieciątkiem czy pojedynczych figur małego Jezusa nie była skodyfikowana. Artysta miał znaczną swobodę wyboru motywu botanicznego. Wygląda na to, że dokonany przez Cranacha

dobór gatunków owocu i drzewa był nieprzypadkowy. Łączył w sobie pomologiczną florę Italii i Germanii, naturę śródziemnomorską i hiperborejską, tak jak sztuka Cranacha silnie inspirowała się wzorcami włoskimi, łączyła formułę włoskiej antykizacji z tradycją niemiecką. Natura i Sztuka w koncepcji artysty wiązałyby zatem w całość to, co z Południa, z tym, co z Północy. Trudno już orzec, czy w intencji autora miało to oznaczać powszechność grzechu

pierworodnego, obejmującego całą ludzkość. Nie wiemy bowiem, czy ta osobliwość botaniczna (drzewo figowe z owocem jabłoni) była dostrzegana przez ówczesnych odbiorców. Jeśli jednak tak było, to widz skazany byłby na rozpoznanie sytuacji dość absurdalnej dla przedstawienia Adama i Ewy: musiałby uznać, że drzewo poznania dobra i zła znajduje się poza kadrem sceny. I że to z niego Ewa zerwała jabłko wraz z gałązką, na której wisiało, a której liście teraz zakrywają jej nagość. Drzewo zaś widoczne na obrazie jest jakimś innym, bliżej nierozpoznanym drzewem z ogrodu Edenu. Może więc Cranach rzeczywiście miał na myśli zestawienie dwóch światów sztuki i natury – włoskiego (i antycznego) z rodzimym.

Po temat Pierwszych rodziców Cranach sięgał kilkakrotnie w początkach swej kariery, kiedy to jego pracownia mieściła się na zamku w Wittenberdze (1505 – ok. 1512–1515), a następnie powrócił do niego w latach dwudziestych. Przyjmuje się, że z warsztatu Cranacha wyszło ponad 50 takich przedstawień (zarówno wersji autorskich, jak i wariantów warsztatowych). Temat nagości Adama i Ewy, modny i szczególnie atrakcyjny ze względu na erotyczny wymiar przedstawienia, został przez Cranacha rozwinięty najpierw w bardziej wyrafinowanym, swobodnym obyczajowo środowisku dworskim. Malował dla księcia elektora i członków jego otoczenia, w tym związanych z nim renesansowych humanistów. W późniejszym okresie, kiedy artysta prowadził warsztat tworzący także na potrzeby wolnego rynku, głównie dla klienteli mieszczańskiej, produkcja obrazów nastawiona była na powielanie popularnych tematów, wśród nich także Pierwszych rodziców. Malarz nie tyle jednak kopiował wcześniejsze, „dworskie” kompozycje, ile raczej modyfikował je w kierunku przedstawień bardziej narracyjnych, z silniejszym poruszeniem obojga bohaterów, umieszczanych wśród wielu akcesoriów (*Beiwerk*) i postaci zwierząt (jeleni, wiewiórek itd.), nadających wizerunkom charakter sceny rodzajowej.

Badacze byli i są zgodni co do tego, że obraz warszawski powstał właśnie we wczesnym, dworskim okresie działalności Cranacha; przedział wskazywanych przez nich datowań mieści się między 1507 a 1512 rokiem⁷. Różnili się oni natomiast w kwestii miejsca

dzieła w chronologii poszczególnych wizerunków Adama i Ewy z tego okresu. Najbliższe omawianej kompozycji są: para tablic w Besançon (najwcześniejsza, datowana obecnie na ok. 1508–1510)⁸, tablica w Alte Pinakothek w Monachium (ok. 1510–1519)⁹ oraz dzieło w Würzburgu (ok. 1513–1515)¹⁰. Friedländer i Rosenberg datowali warszawski obraz na ok. 1512, uznając go za powstały po monachijskim, szacowanym przez nich na lata ok. 1510–1512¹¹. W świetle najnowszych ustaleń dzieło z Alte Pinakothek powstało jednak w drugim dziesięcioleciu XVI wieku, zapewne jako para skrzydeł tryptyku, wtórnie złączonych w jedną tablicę¹². Wcześniejsze powstanie wersji warszawskiej – ok. 1510 roku – wskazywane już przez Wolfganga Schadego¹³, a ostatnio przez Gunnara Heydenreicha¹⁴, znajduje potwierdzenie w prezentowanych tu badaniach. Przy takim datowaniu obraz jest najwcześniejszym Cranachowskim przedstawieniem Adama i Ewy ujętym w obrębie jednej kompozycji malarskiej, tj. na jednej tablicy.

W obrazie z MNW czytelna jest przede wszystkim inspiracja twórczością Albrechta Dürera, z którym Lucas Cranach starszy wielokrotnie rywalizował. Punktem wyjścia do ukazania Pierwszych rodziców były miedzioryt Dürera z 1504 roku oraz para jego obrazów z 1507 roku, obecnie w Prado (il. 2, 3)¹⁵. W rycinie Dürer przedstawił Adama i Ewę na tle ciemnego lasu jako idealnych pierwszych ludzi, ujętych w formule *all'antica*. Ich nagie ciała, wzorowane na słynnych grecko-rzymskich rzeźbach *Wenus Medycejskiej* i *Apolla Belwederskiego*, ustawione zostały w kontrapoście tak, by uwidocznić układ mięśni rysujących się pod powierzchnią skóry. Dürer dał tu wyraz swojej fascynacji zarówno sztuką antyku, jak i potrzebie znalezienia systemu proporcji, który pozwoliłby na ukazanie idealnej postaci ludzkiej. W tym celu wykonywał niezliczone szkice z natury, z naukowym zacięciem analizując budowę ciał. Na rycinie Adam i Ewa zostali przedstawieni na chwilę przed upadkiem, Ewa wręcza Adamowi jabłko, przy współudziale węża. Nagość Pierwszych rodziców osłonięta jest liściem gałązki jarzębiny (u Adama) oraz liściem przypominającym figowca, choć na gałązce z owocem jabłoni (u Ewy). Towarzyszą im zwierzęta symbolizujące cztery temperamenty,



il. 2 Albrecht Dürer, *Adam i Ewa*, 1504, miedzioryt, Rijksmuseum, Amsterdam
fot. domena publiczna



il. 3 Albrecht Dürer, para obrazów *Adam i Ewa*, 1507, Prado, Madryt
fot. © Museo Nacional del Prado

od których oni byli jeszcze wolni: kot – temperament choleryczny, królik – sangwiniczny, wół – flegmatyczny, jeleń – melancholiczny. W parze obrazów Dürera z Prado Adam i Ewa umieszczeni są na jednolitym ciemnym tle, z którym kontrastują ich jasne ciała. Obydwójce przedstawieni są jako akty, z nagością osłoniętą przez listowie – tym razem jabłoni. Wpływ madryckiego obrazu Dürera na kompozycję Cranacha widoczny jest zwłaszcza w pozie Adama – ułożeniu prawej ręki blisko uda, z rozpostartą dłońią oraz w swobodnym ułożeniu prawej nogi delikatnie dotykającej ziemi. Cranach pieczołowicie odtworzył wzory anatomiczne z prac Dürera, w tym muskulaturę ciał, ale wysmuklił proporcje postaci i uwspółcześnił ich rysy – Adam ma kędzierzawą brodę i fryzurę podobną do tych, które znamy z ówczesnych portretów. Ciała kształtowane są miękkim światłocieniem, łagodnie kontrastującym z czernią tła.

Nowe badania

W 2018 roku zespół Laboratorium MNW (ob. Pracownia Badań i Ochrony Muzealiów) (dr Magdalena Wróbel-Szypuła, Justyna Kwiatkowska, dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska) podjął badania w celu wielokierunkowego rozpoznania struktury i techniki malarskiej obrazu *Adam i Ewa*, jako przyczynku do badań nad działalnością Lucasa Cranacha starszego i jego warsztatu. Okazją ku temu była kompleksowa konserwacja obrazu¹⁶. Wielokrotnie nakładane wtórne warstwy werniksów, bardzo pociemniałych, oraz lokalne retusze fałszowały odbiór dzieła i powodowały, że szczegóły kompozycji pozostawały słabo czytelne (il. 4). Usunięcie werniksów i retuszy odsłoniło dawną urodę obrazu, wraz z jego precyzyjnie malowanymi detalami¹⁷.

Metodyka badań

W latach dziewięćdziesiątych zeszłego wieku obraz był badany na potrzeby katalogu zbiorów¹⁸. W niniejszym opracowaniu uwzględniono wyniki tych analiz, a dzięki temu, że obecnie można było użyć wysokospecjalistycznych metod instrumentalnych zostały one skorygowane, rozszerzone i pogłębione¹⁹.

W nowych kompleksowych badaniach obrazu zostały wykorzystane nowoczesne metody nieinwazyjne lub mikroinwazyjne, pozwalające na pobranie bardzo małych próbek z warstw malarskich. W pierwszej kolejności obraz poddano obserwacji w promieniowaniu analitycznym w zakresie fal ultrafioletowych (UV), podczerwonych (IR)²⁰ i rentgenowskich (RTG), także z wykorzystaniem tomografii komputerowej (CT)²¹ (il. 4–7). Powierzchnię obrazu analizowano również w świetle widzialnym, z zastosowaniem mikroskopu stereoskopowego NIKON SMZ 800 o mocy powiększenia do 60 razy. Do badania składu warstw

technologicznych zostały użyte nieinwazyjne metody spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej (XRF)²² oraz odbiciowej spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR)²³.

Pełne rozpoznanie technologii wymagało jednak pobrania próbek warstw z obrazu, których liczba, dzięki tak szerokiemu zastosowaniu metod nieinwazyjnych, mogła być zredukowana do zaledwie kilku. Przy czym materiał nie był pobierany z partii karnacji Adama i Ewy, a jedynie z tła (na obrzeżach obrazu), z zieleni listowia oraz z partii ziemi. Próbkę posłużyła do wykonania stratygrafii i badań mikrochemicznych²⁴, badań z zastosowaniem mikroskopu Ramana²⁵, a także chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas (GC/MS) oraz chromatografii cieczowej połączonej ze spektrometrią mas (LC/MS)²⁶. Dla wybranych substancji została zastosowana analiza mikrochemiczna oraz spektroskopia w podczerwieni z wykorzystaniem metody osłabionego całkowitego wewnętrznego odbicia (FTIR-ATR)²⁷.

il. 4 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, fotografia w promieniowaniu ultrafioletowym 300–400nm – widoczny jest woal o niebieskiej fluorescencji wskazujący na żywicę syntetyczną pokrywającą lico oraz drobne retusze, pochodzące z co najmniej dwóch okresów konserwacji: starsze retusze – w postaci czarnych plam i nowsze retusze – w postaci ciemnoszarych plam; widoczne są też ubytki i zadrapania powierzchni
fot. Anna Lewandowska, Piotr Lisowski





Zastosowane w warstwach malarskich pigmenty określono na podstawie wyników badań spektrometrycznych wykonanych metodą fluorescencji rentgenowskiej (XRF), mikroskopii Ramana (z wykorzystaniem próbek stratygraficznych), spektroskopii w podczerwieni metodą odbiciową z transformacją Fouriera z kryształem ATR (FTIR-ATR) i analizy mikrochemicznej (il. 8). Spoiwa identyfikowane były metodami spektroskopii w podczerwieni metodą odbiciową z transformacją Fouriera oraz chromatografii gazowej (GC/MS) i cieczowej ze spektrometrią mas (LC/MS) (il. 9). Stratygrafia warstw technologicznych wykonana z kilku miejsc pozwoliła na określenie układu tych warstw i ich grubości. Tak szeroko poprowadzone rozpoznanie fizykochemiczne obrazu umożliwiło bardzo szczegółowe określenie techniki jego wykonania oraz porównanie jej z innymi dziełami Lucasa Cranacha starszego.

Opis techniki i technologii obrazu

Podobrazie i grunt

Malarz zastosował podłoże z drewna lipy, składające się z czterech desek o grubości 0,5–0,6 cm, klejonych na styk w układzie poziomym. Deski są nierównej szerokości. Jedna z nich została wycięta w kierunku zbliżonym do promieniowego, a trzy pozostałe w kierunku pośrednim pomiędzy promieniowym a stycznym. Sposób wycięcia drewna przy ich nieznacznej grubości spowodował silne wygięcie górnej i dolnej deski (il. 5)²⁸.



il. 5 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, rentgenogram obrazu – widoczne są łączenia poszczególnych desek podobrazia w układzie horyzontalnym, na styk, a także sposób modelowania postaci Adama i Ewy poprzez rozjaśnianie światła z użyciem większej zawartości pigmentów ołowiowych; niewielkie białe plamki, głównie u dołu obrazu, to pozostałość działania owadów ksylofagicznych
fot. Łukasz Kownacki

il. 6 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, fotografia w podczerwieni – widoczny rysunek autorski ze zmianami w ustawieniu postaci Ewy
fot. Anna Lewandowska, Piotr Lisowski

Powierzchnię drewna starannie wygładzono od strony lica, a deskę od odwrocia sfazowano wzdłuż czterech krawędzi²⁹. W momencie powstawania obrazu była ona już obramiona; artysta gruntował i malował w świetle ramy. Na licu widać niezagruntowane pasy podłoża wzdłuż wszystkich krawędzi i zgrubienie warstw malarskich na granicy z ramą³⁰. Świadczą o tym również krawędzie podobrazia, które zostały sfazowane, tj. ścięte (zredukowane w grubości) skośnie ku zewnętrznym brzegom, co miało ułatwić osadzenie obrazu w ramie. Podobrazie wraz z ramą zostało zagruntowane białą masą, sporządzoną z węgla wapnia³¹ i kleju zwierzęcego³².

Na wyszlifowany i wygładzony grunt malarz naniósł podrysowanie (rysunek autorski). Na fotografii w promieniowaniu podczerwonym (IR) zaobserwować można także autorskie zmiany kompozycji: inny niż w wersji finalnej rysunek układu gałązki jabłoni na prawym udzie Ewy, linię przebiegającą przez lewy bok i nogę Ewy oraz zarys jej piersi, co może świadczyć o początkowo innym ustawieniu tej postaci (il. 6).

Warstwa malarska

Na zagruntowane podłoże ze szkicem przygotowanym została nałożona imprimitura, będąca bardzo cienką warstwą białej farby, sporządzonej z bieli ołowiowej i spoiwa olejnego, na co wskazują wyniki wszystkich przeprowadzonych badań³³. Warstwa ta miała za zadanie zabezpieczenie chłonnego gruntu przed przesiąkaniem do niego spoiwa olejnego z leżących wyżej warstw malarskich. Zapobiegało to osłabieniu siły wiążącej spoiwa malarskiego oraz m.in. późniejszemu kruszeniu i osypywaniu się pigmentów. Jak można zaobserwować na przekroju stratygraficznym warstw technologicznych, izolacja ta spełniła swoje zadanie, pomimo że część spoiwa z imprimitury przesiąkała do gruntu³⁴.

Na tak przygotowane podłoże malarz nałożył warstwy barwne, używając farb olejnych z bardzo niewielką ilością pigmentów. Najprawdopodobniej stosował też barwniki, na co może wskazywać lokalne występowanie gipsu, obok węgla wapnia, często stosowanego nośnika, na którym osadzano barwniki. W badaniach



il. 7 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, fragment w obrazowaniu w tomografii komputerowej; widoczna różnica w absorpcji promieniowania rentgenowskiego w partiach postaci, zawierających ołów (jasne, grubsze warstwy) od partii czarnego tła, gdzie ołów występuje tylko w podkładzie
fot. Łukasz Kownacki

FTIR nie wykryto sygnałów pochodzących od barwników, być może właśnie ze względu na znikomą ilość substancji. Wyniki badań pigmentów wskazują zaś, że w palecie Cranacha znalazły się: biel ołowiowa, żółcień ołowiowo-cynowa, ochra żółta, azuryt, cynober, czerwienie żelazowe, minia, czerń roślinna, śladowo ultramaryna naturalna (lapis lazuli). Do opracowania warstwy malarskiej malarz zastosował jako spoiwo olej lniany. W GC/MS stwierdzono bowiem brak śladów jaja kurzego; białko, które ujawnia się w badaniach spektrometrem FTIR, może świadczyć o zastosowanej lokalnie (figura Ewy) mieszaninie oleju z białkiem, którą można interpretować jako temperowy dodatek do spoiwa olejnego lub jako skutek późniejszych przemalowań³⁵.

Artysta mieszał spoiwo z pigmentami w postaci drobnoziarnistego proszku, uzyskując barwy i ich odcienie potrzebne do namalowania poszczególnych elementów kompozycji (zob. il. A1.1). Badania przeprowadzone w MNW pozwoliły na ustalenie składu chemicznego w tych partiach (zob. [Aneksy 1 i 2](#)).

Karnacje malarz opracowywał przy użyciu wąskiej palety kolorów. W badaniach została



il. 8 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie (mapka punktów pomiaru XRF (nr 1-36) i mikropróbek do badań mikrochemicznych (nr C1, C3, C5, C6) i stratygraficznych (nr C7, C8, C11)
fot. Justyna Kwiatkowska

il. 9 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, mapka punktów pomiaru FTIR (nr 1-26) i mikropróbek do badań GC/MS i LC/MS (nr C2, C4, C9, C10)
fot. Magdalena Wróbel-Szypuła

stwierdzona obecność bieli ołowiowej, cynobru, pigmentów żelazowych (czerwień) i czerni węglowej³⁶. Jednakowy lub bardzo zbliżony skład pierwiastkowy warstw technologicznych w wielu punktach pomiaru XRF w partiach karnacji³⁷ może świadczyć o tym, że malarz zastosował technikę modelowania na bazie trzech odcieni barwy cielistej, która dla utworzenia partii jaśniejszych została wzmocniona dodaniem większej ilości bieli ołowiowej, natomiast dla uzyskania cieni – pogłębiona przez dodanie większej ilości pigmentów żelazowych i czerni roślinnej³⁸. Jest to zgodne z techniką warsztatu Cranacha opisaną przez Heydenreicha³⁹. W budowaniu partii karnacji malarz wykorzystywał grunt lub imprimaturę w kolorze białym albo różowawym, na które nakładał barwy cieliste. Tę pierwszą warstwę inkarnatu często kładł dość grubo, a następnie modelował na niej cienie

(szarawe lub brązowawe barwy) i światła. Wykorzystywał przy tym najczęściej kombinację niewielkiej liczby komponentów barwnych, tak jak ma to miejsce w obrazie warszawskim⁴⁰.

Włosy Ewy artysta modelował, mieszając w różnych proporcjach pigmenty żelazowe wraz z krzemianami i bielą ołowiową⁴¹. Podobnie, ale w innych proporcjach składu, uzyskał ciemniejszy odcień włosów Adama ze złocistymi lokami. W badaniach tych partii pojawiają się sygnały od rtęci (Hg) i miedzi (Cu), które mogą pochodzić odpowiednio od cynobru i azurytu. Prawdopodobnie wynika to z techniki malowania w warsztacie Cranacha opisaną przez Heydenreicha⁴². W pierwszej kolejności malarz zaznaczył zarysy głów przez podmalowanie ich kolorem karnacji, a następnie obwiodł je kolorem tła – czernią. Na końcu delikatnymi pociągnięciami złocistej farby opracował falisto

opadające aż na biodra włosy Ewy i finezyjnie skręcone loki Adama.

Do pokrycia jednolicie czarnego tła okalającego postacie Adama i Ewy oraz drzewo Cranach użył czerni roślinnej⁴³, z pojedynczymi ziarnami czerwieni żelazowej i azurytu⁴⁴. Obserwacje tej części kompozycji wykazały lokalnie występujące dwie warstwy czerni. To nasuwało pytanie, czy tło jest pierwotne, czy może przemalowane. Badania fizykochemiczne tych partii wykazały jednak, że spodnia warstwa czarnej farby leży bezpośrednio na warstwach gruntu i imprimatury, zatem nawet jeśli wierzchnia warstwa czerni została nałożona później, to nie zmieniało to pierwotnego zamysłu artysty (il. 7). Spękania widoczne w niektórych obszarach czarnego tła mogły powstać jeszcze na etapie malowania obrazu i wynikać z właściwości farby olejnej z czernią roślinną. Schła ona dłużej⁴⁵, powodując spękania powierzchni, toteż Cranach pokrył ją drugą warstwą czerni⁴⁶. Alternatywnie – druga warstwa została nałożona później przez nieznanego artystę, w celu ujednolicenia spękaną powierzchnię malarskiej, jako zabieg zabezpieczający. Zastosowanie monochromatycznego ciemnego tła wzmocniło widoczność jasnych postaci i drzewa, w wyniku ich kontrastowania z tłem⁴⁷.

Partie czerwone wykorzystują cynober, biel ołowiową i pigmenty żelazowe. W partii ust Ewy wykryto cynober i biel ołowiową. Czerwień jabłka trzymanego przez Ewę w prawej dłoni została zapewne zróżnicowana poprzez dodanie do sporządzonej farby barwnika osadzonego na gipsie lub poprzez nałożenie laserunku z tym barwnikiem⁴⁸. W innej partii kolorystycznej – na udzie Adama – stwierdzono występowanie gipsu, którego obecność można także wiązać z barwnikiem lub traktować jako domieszkę do pigmentów żelazowych. Ze względu jednak na znikomą ilość substancji w warstwie malarskiej obrazu, nie była możliwa identyfikacja rodzaju użytego barwnika.

Pas ziemi i zasadniczą bryłę drzewa autor namalował przy użyciu bieli ołowiowej, pigmentów miedziowych i czerni, z niewielką domieszką pigmentów żelazowych – ochry żółtej (zob. Aneks 1, il. A1.1)⁴⁹. Kolor zielony liści uzyskał, mieszając dwa pigmenty – niebieski (azuryt) i żółty (żółcień ołowiowo-cynowa)⁵⁰, które

połączył z bielą ołowiową oraz naturalnym pigmentem żelazowym⁵¹. W partii liścia figowca wystąpiły także śladowe ilości ultramaryny naturalnej⁵². Jak wskazuje Heydenreich, mieszanie azurytu z żółcieniem ołowiowo-cynową nie należało do często stosowanych technik warsztatu Cranacha⁵³. Jedynym potwierdzonym przypadkiem takiego uzyskania zieleni jest fragment obrazu *Święty Stefan Węgierski* z ok. 1510 roku (Germanisches Nationalmuseum, Norymberga) – w partii trawy na pierwszym planie⁵⁴.

Wijące się po pniu węża – szaro-złotego, z czarnym kreskowaniem imitującym łuski – Cranach namalował, wykorzystując świetlistość żółcienia ołowiowo-cynowej w połączeniu z bielą ołowiową oraz zestawiając ich walor z szarością uzyskaną z czerni roślinnej i bieli ołowiowej (zob. Aneks 1, il. A1.2)⁵⁵.

Podsumowanie

Technika i technologia omawianego obrazu wykazuje znaczące podobieństwa do dzieł mistrza powstałych między 1505 a 1512 rokiem, kiedy to Cranach zaczynał karierę nadwornego artysty elektorów saskich. Malarz w tym czasie pokrywał deskę gruntem białym, sporządzonym z węgla wapnia i kleju zwierzęcego⁵⁶. Nanoszone kolejno warstwy malarskie o spoiwie olejnym wymagały od artysty zastosowania na chłonnym gruncie warstwy izolacyjnej. Ową imprimaturę sporządzał z pigmentu ucieranego ze spoiwem olejnym, pokrywając nią całą powierzchnię obrazu. W obrazie warszawskim zastosował imprimaturę białą, sporządzoną z bieli ołowiowej, którą stosował wszędzie tam, gdzie potrzebował nadać barwom świetlistość. Zarówno wykorzystanie bieli ołowiowej, jak i pozostałych wykrytych na badanym obrazie pigmentów, jest zgodne z praktyką malarską warsztatu Cranacha.

We wczesnym okresie twórczości pracownia Cranacha mieściła się na zamku w Wittenberdze. Artysta przeniósł ją do miasta ok. 1512 roku, zmieniając przy tym zasady organizacji pracy w warsztacie oraz nawiązując współpracę z nowymi podwykonawcami, co wpłynęło m.in. na zmiany w konstrukcji podobrazu. Podłoże malarskie *Adama i Ewy* wykonane jest

z cienkich desek lipowych (0,5 cm) o różnej szerokości, ciętych promieniowo, ale i stycznie. Mają one nieregularny kształt i są ułożone horyzontalnie. Cechy te potwierdzają, że obraz został wykonany we wczesnych latach działalności Cranacha w Wittenberdze. Heydenreich wykazał, że w tym okresie Cranach najczęściej stosował podobrazia lipowe⁵⁷, które były mu dostarczane w ramach działalności na zlecenie dworu⁵⁸. Zapewne wykonywał je pracujący dla zamku stolarz, zwłaszcza, że sposób klejenia na styk krótkich kawałków drewna ciętych promieniowo i stycznie, o nierównych wymiarach przeciwległych boków, nie był popularną techniką przygotowania malarskich podobrazi w XVI wieku, ponieważ narażał je na wypaczenia pod wpływem działających naprężeń⁵⁹.

Ma to również konsekwencje dla rozważań o zleciennodawcy kompozycji *Adama i Ewy*. Jak

wykazał Heydenreich, żaden z obrazów powstałych pomiędzy 1505 a ok. 1511 rokiem, które mają podobrazia wykonane z innego drewna niż lipa i konstrukcję odmienną od tu opisanej, nie powstał na zamówienia elektora saskiego⁶⁰. Pozwala to postawić hipotezę, że warszawska kompozycja powstała na zlecenie Fryderyka III Mądrego. Dodatkową przesłanką może być obecność lapis lazuli wykryta w warstwie malarskiej. Ultramaryna, występująca w dziełach powstałych krótko po 1508 roku, wiąże się z podróżą artysty do Antwerpii i nabyciem tam kosztownego pigmentu, pochodzącego z Afganistanu. Artysta stosował go później głównie w dziełach wykonanych dla elektora⁶¹. Pytanie o potencjalną rolę księcia saskiego w powstaniu obrazu z warszawskiej kolekcji musi jednak poczekać na dalsze badania historyczne i być może także technologiczne.

- ¹ Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, ok. 1510, farby olejne, deski lipowe, 59,3 × 44,5 cm, nr inw. M.Ob.588 MNW. Pochodzenie: do poł. XIX w. w zbiorach książąt Hohenzollern-Hechingen, Burg Hohenzollern k. Hechingen, Badenia-Wirtembergia; następnie w kolekcji Johanna Nepomuka (?) Seppa w Monachium; do ok. 1895 w zbiorach Roberta Oertla tamże; później w niezidentyfikowanych zbiorach prywatnych w Paryżu; w 1925 kupiony przez Schlesisches Museum der Bildenden Künste we Wrocławiu (tam nr inw. 1309); w czasie drugiej wojny światowej, w 1942, ewakuowany do składnicy w Kamieńcu Ząbkowickim (Kamenz); w 1946 włączony do zbiorów MNW.
- ² Bożena Steinborn, Antoni Ziemba, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600. Bestandskatalog*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, nr kat. 8, s. 44–47.
- ³ Antoni Ziemba, *Lucas Cranach starszy, Adam i Ewa*, [nota katalogowa] [w:] *Das Heilige und der Leib. Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau / Duchowość i cielesność. Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Dorota Folga-Januszewska, Matthias Winzen, kat. wyst., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Muzeum Narodowe w Warszawie, Ostfildern-Ruit 2005, s. 90; Hanna Benesz, *Temat na pokuszenie, „Art&Business”* 2012, nr 11 (262), s. 82. O wątku pierwotnej pragermańskiej puszczy zob. Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago 1993; Antoni Ziemba, *Wspólnota rzeczy. Sztuka niderlandzka i północnoeuropejska 1380–1520*, Warszawa 2015, s. 397–405.
- ⁴ Informacja dr. Artura Zagajewskiego (dawniej Ogród Botaniczny Polskiej Akademii Nauk w Powsinie) z 26 czerwca 2018. Wcześniej (2005) identyfikację drzewa jako figowca proponował prof. dr hab. Krzysztof Spalik (Wydział Biologii Uniwersytetu Warszawskiego) w korespondencji z ówczesnym kuratorem Zbiorów Malarstwa Europejskiego MNW, prof. Antonim Ziembą.
- ⁵ „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; splekli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski” (Rdz 3,7); cyt. za Biblią Tysiąclecia.
- ⁶ Informacja dr. Artura Zagajewskiego z 26 czerwca 2018. Alant, podgatunek popularny w XVI w., występujący w dwóch pododmianach o różnej filogenezie: północnoniemieckiej (głównie dolnosaksońskiej), śląskiej oraz szwajcarskiej. Alant ma owoce wielkości średniej i dużej (ok. 6–8 cm); lekko wydłużone; cytrynowożółte z delikatnym prążkowanym rumieńcem. Notowany jest od początku XVI w., najwcześniej w literaturze francuskojęzycznej (odmiana szwajcarska), w pomologii niemieckiej – od 1760. Występował pod nazwami: *Alantapfel*, *Gestreifter Kaiserapfel*, *Grosser edler Prinzessinapfel*, *Prinzessinapfel*, *Winteralantapfel*, *Mönchsnase*.
- ⁷ Bożena Steinborn, *Obrazy Cranachowskie [w:] Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, Wrocław 1998, s. 45–49. Datowania: Heinz Braune, Erich Wiese, *Katalog der Gemälde und Skulpturen. Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau*, Breslau 1926, s.17, kat. nr 1309: 1507–1508; *Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. Gemälde, Zeichnungen, Graphik*, kat. wyst., Staatliche Museen, Berlin 1937, no. 19: ok. 1510–1512; Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York 1978, kat. nr 44: ok. 1512; B. Steinborn, A. Ziemba, op. cit.: ok. 1510.
- ⁸ Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon; deski (lipowe?), każda tablica 139 × 53,9 cm. Datowanie ok. 1508–1510 – zob. Gunnar Heidenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007, cz. A, s. 318–321; *Cranach der Ältere*, red. Bodo Brinkmann, kat. wyst., Städel Museum, Frankfurt 2007, nr kat. 116, s. 361; Gunnar Heydenreich, *Adam and Eve in the Making [w:] Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve*, red. Colin Campbell, kat. wyst., Courtauld Institute and Art Gallery, Somerset House, London 2007, s. 25.

- ⁹ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium, deski lipowe, 47,2 × 35,3 cm. Datowania: M.J. Friedländer, J. Rosenberg, op. cit., kat, nr 43, s. 78: 1510–1512; Claus Grimm, *Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum Fall Lucas Cranach d. Ä. [w:] Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, red. Ingo Sandner, Regensburg 1998, s. 79: ok. 1512; Martin Schawe, *Cranach in Bayern*, kat. wyst., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München 2011, nr 720, s. 136: ok. 1510–1519.
- ¹⁰ Museum für Franken, Staatliches Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Würzburg, deska, 72 × 62 cm. Datowanie ok. 1513–1515: M.J. Friedländer, J. Rosenberg, op. cit., kat. nr 113, s. 92.
- ¹¹ M.J. Friedländer, J. Rosenberg, op. cit., kat. nr 43 i 44, s. 78.
- ¹² M. Schawe, *Cranach in Bayern...*, op. cit.
- ¹³ Werner Schade, *Malarski ród Cranachów*, Warszawa 1980, s. 426, nr 51.
- ¹⁴ G. Heydenreich, *Lucas Cranach...*, op. cit., s. 67.
- ¹⁵ Albrecht Dürer, *Adam i Ewa*, 1507, olej, deska, 209 × 81 cm (*Adam*) i 209 × 80 cm (*Ewa*), Museo Nacional del Prado, Madryt, nr inw. P02177 i P02178.
- ¹⁶ Konserwację wykonała Iwona Maria Stefańska, Pracownia Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie MNW.
- ¹⁷ Dokumentacja konserwatorska autorstwa Iwony Marii Stefańskiej, przechowywana w archiwum konserwatorskim MNW.
- ¹⁸ B. Steinborn, A. Ziemia, op. cit., nr kat. 8, s. 44–47, tab. 8, s. 388. Tabele z analizami i wynikami badań technologiczno-konserwatorskich opracował zespół pod kierunkiem Agnieszki Czubak (Pracownia Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie MNW); badania dendrochronologiczne wykonał prof. dr hab. Tomasz Ważny (wówczas Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, ob. Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu).
- ¹⁹ Było to możliwe dzięki wsparciu Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie, za co dziękujemy jego członkom i prezesowi, Pawłowi Kastoremu.
- ²⁰ Fotografie w świetle ultrafioletowym i w podczerwieni wykonali Anna Lewandowska i Piotr Lisowski, Pracownia Konserwacji Obrazów na Płótnie MNW.
- ²¹ Zdjęcia rentgenowskie i tomografię komputerową wykonał dr n. med. Łukasz Kownacki, Europejskie Centrum Zdrowia w Otwocku.
- ²² Badania i ich opracowanie: dr hab. Barbara Wagner, prof. ucz. i dr Olga Syta – Interdyscyplinarne Laboratorium Badań Archeometrycznych, Uniwersytet Warszawski.
- ²³ Badanie przeprowadziła dr Magdalena Wróbel-Szypuła, Pracownia Badań i Ochrony Muzealiów MNW.
- ²⁴ Badania przeprowadziła Justyna Kwiatkowska, Pracownia Badań i Ochrony Muzealiów MNW.
- ²⁵ Badanie przeprowadziła dr hab. inż. Zofia Żukowska – Wydział Chemiczny, Politechnika Warszawska.
- ²⁶ Badania wykonane przez dr. Bartłomieja Witkowskiego i prof. dr. hab. Tomasza Gierczaka – Wydział Chemii, Uniwersytet Warszawski.
- ²⁷ Badanie przeprowadziła Justyna Kwiatkowska, Pracownia Badań i Ochrony Muzealiów MNW.
- ²⁸ Tomasz Ważny, *Analiza drewna obrazu Adam i Ewa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie – ekspertyza dendrologiczna*, 1997, dokumentacja badawczo-konserwatorska w Pracowni Konserwacji Dzieł na Podłożu Drewnianym, MNW.
- ²⁹ B. Steinborn, A. Ziemia, op. cit., tab. 8, s. 388.
- ³⁰ Oryginalna rama nie zachowała się, obecna jest wtórna i pochodzi co najmniej z czasów, kiedy obraz był w kolekcji Schlesisches Museum der bildenden Künste. Był w niej eksponowany na wystawie *Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts in Schlesien* w 1935 roku (tamże); zob. negatyw w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nr IS PAN 0000031010. Dziękujemy Michałowi Przygodzie za pomoc w ustaleniu tego faktu.
- ³¹ Wcześniej określanego jako kreda, ale analiza mikrochemiczna i obserwacja

- w świetle przechodzącym i FTIR- ATR jednoznacznie wskazują na węglan wapnia.
- ³² Aneks 3, wyniki GCMS.
- ³³ Obserwacja w tomografii RTG.
- ³⁴ Aneks 1 – zażółcenie widoczne w stratygrafii.
- ³⁵ Świadczyć o tym może to, że kons. Iwona Stefańska obserwowała lokalnie różną odpowiedź na rozpuszczalniki podczas usuwania werniksów.
- ³⁶ Badania mikrochemiczne wykonały Justyna Kwiatkowska w 2018 oraz Izabela Kobla w 1994.
- ³⁷ Zob. Aneks 2, rozdział *Biel, róż, czerwień: postać Adama*. Pojawiający się tam na figurze Adama sygnał od Zn może pochodzić od wtórnych retuszy z uwagi na to, że badania XRF były wykonywane przed konserwacją obrazu.
- ³⁸ Aneks 1. Zob. też badania Izabeli Kobli z 1994; o czerni roślinnej świadczy stwierdzona w badaniach mikrochemicznych czern węglowa, a także w badaniach XRF sygnał K dla czerni roślinnej, przy jednoczesnym braku sygnału od czerni kostnej
- ³⁹ G. Heydenreich, *Lucas Cranach...*, op. cit., s. 194.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ U Cranacha czerwień żelazowa była bogata w krzemiany – zob. Heydenreich, *Lucas Cranach...*, op. cit., s. 135.
- ⁴² G. Heydenreich, *Lucas Cranach...*, op. cit., s. 194.
- ⁴³ Badania mikrochemiczne Justyny Kwiatkowskiej (2018) i Izabeli Kobli (1994).
- ⁴⁴ Zob. Aneks 2 oraz wyniki badań Izabeli Kobli z 1994.
- ⁴⁵ Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Wrocław 1955, s. 135–136, 138–139.
- ⁴⁶ Skład warstw – pigment + spoiwo – jest taki sam; zob. Aneks 3: GCMS, próbki C9, C10; badanie mikrochemiczne, próbki C5, C6.
- ⁴⁷ W obserwacji pod mikroskopem, pod przemalowaniami i czernią tła nie ma pozostałości innych warstw (np. błękitu nieba).
- ⁴⁸ Wskazuje na to sygnał od S obecny w XRF; zob. Aneks 2.
- ⁴⁹ Badania FTIR, Aneks 4.
- ⁵⁰ Badania FTIR Aneks 4; Raman, FTIR, Aneks 1 oraz badania mikrochemiczne Izabeli Kobli z 1994.
- ⁵¹ Cranach raport_25.08_XRF i liść Ewy dodatkowo FTIR, Aneks 1, il. A1.3. (stratygrafia próbki C7).
- ⁵² B. Steinborn, A. Ziemba, op. cit., tab. 8, s. 388 (badania mikrochemiczne Izabeli Kobli z 1994).
- ⁵³ G. Heydenreich, *Lucas Cranach...*, op. cit., s. 186.
- ⁵⁴ Ibidem, przyp. 40, s. 350.
- ⁵⁵ Aneks 1. Stratygrafia próbki C11, il. A1.2.
- ⁵⁶ G. Heydenreich, *Lucas Cranach...*, op. cit., s. 93–103.
- ⁵⁷ Co najmniej 20 obrazów Lucasa Cranacha starszego, powstałych między 1505 a 1515, wykonanych jest na podłożu lipowym; por. dane w Cranach Digital Archive: www.lucascranach.org [dostęp: 12 listopada 2021].
- ⁵⁸ G. Heydenreich, *Lucas Cranach...*, op. cit., s. 47.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 62–63.
- ⁶⁰ Ibidem, s. 63.
- ⁶¹ Np. Lucas Cranach starszy, *Rodzina Marii*, 1509, deska lipowa, Städel Museum, Frankfurt nad Menem.

Aneks 1. Metodyka i wyniki badań stratygraficznych, mikrochemicznych i spektroskopowych w podczerwieni

Badania wykonała Justyna Kwiatkowska (Laboratorium MNW) w 2018 roku.

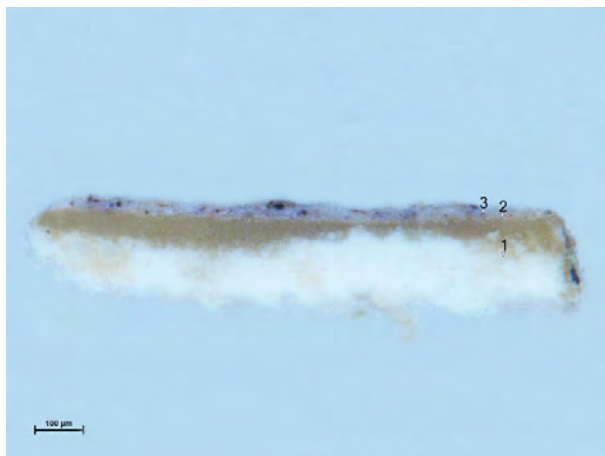
W celu wykonania badań stratygraficznych pobrane zostały mikropróbki, które – zatopione w żywicy akrylowej Premacryl Plus – poddano obserwacji w mikroskopach stereoskopowych Nikon SMZ18 i Nikon SMZ1500, w świetle odbitym oraz fluorescencji UV, przy różnych powiększeniach (do 810×). Następnie próbki zostały przebadane mikroskopowo i mikrochemicznie. Dużym utrudnieniem w uzyskaniu wyników wszystkich tych badań były bardzo małe rozmiary próbek. Ich zestawienie i lokalizację podaje tabela A1.1, a dokładne miejsca ich pobrania ukazuje il. 8.

Oznaczenie próbki i miejsce jej pobrania	Opis miejsca	Rodzaj badania		
		mikrochemiczne	stratygraficzne	FTIR-ATR
C1 (x = 17,5 cm, y = 1,0 cm)	pas ziemi przy dolnej krawędzi obrazu	x		
C3 (x = 42,5 cm, y = 1,0 cm)	pas ziemi	x	x	x
C5 (x = 43,4 cm, y = 53,0 cm)	tło przy górnej krawędzi obrazu – warstwa malarska z gruntem	x	x	
C6 (x = 43,5 cm, y = 55,4 cm)	tło przy górnej krawędzi, warstwa czerni wierzchniej	x		
C7 (x = 20,0 cm, y = 58,5 cm)	liść przy pniu drzewa		x	
C8 (x = 15,5 cm, y = 59,0 cm)	drzewo przy górnej krawędzi obrazu		x	
C11 (x = 20,0 cm, y = 47,0 cm)	wąż		x	

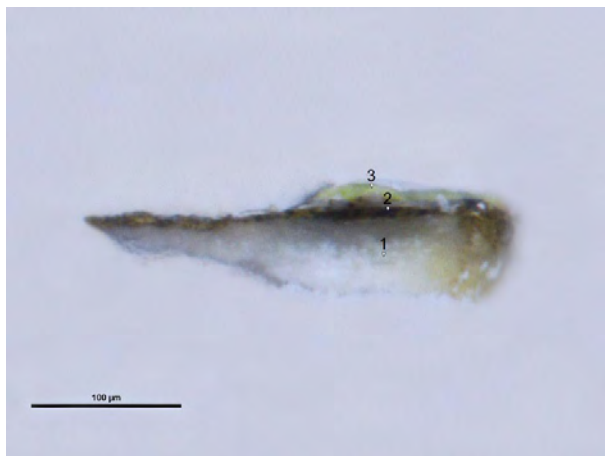
Tab. A1.1. Zestawienie i lokalizacja próbek oraz rodzaj przeprowadzonych na nich badań

Porównanie stratygrafii próbek C3, C5, C7 i C11 wykazało zróżnicowaną liczbę warstw malarskich. We wszystkich próbkach widoczny jest standardowy układ warstw: gruba warstwa gruntu w kolorze białym, na którą nałożona została cienka warstwa białej izolacji (imprimitury), a następnie kolejne chromatyczne warstwy malarskie (podmalowania i modelunku) o różnej grubości. W partii ziemi, z której wyrasta drzewo i na której stoją postacie Ewy i Adama (C3 – il. A1.1), zidentyfikowano jedną warstwę malarską – białą z pojedynczymi ziarnami pigmentów. W stratygrafii widać, że spoiwo imprimitury przesaczyło się do bardziej chłonnego gruntu, co manifestuje się w postaci żółtawych zacieków. Poza tym jednak imprimitura, jak dowodzi obraz warstw malarskich, spełniła swoją funkcję izolacyjną. Na próbkach stratygraficznych pobranych z innych elementów kompozycji widoczna jest jedna (C5: czarne tło; C8 górna część pnia), dwie (C11: wąż) i trzy warstwy malarskie (C7: liść przy pniu drzewa) (il. A1.2 i A1.3).

W stratygrafii próbki C7 dają się wyraźnie rozpoznać aglomeraty pigmentu – tu: bieli ołowiowej – powstałe na skutek agregacji („sklejania się” cząstek ciał stałych w agregaty i większe aglomeraty), zachodzącej z biegiem czasu pod wpływem spoiwa olejnego (średni rozmiar cząsteczek podstawowych wynosi 10–100 nm, agregatów 50–500 nm, a występujących tutaj aglomeratów – powyżej 500 nm). Proces ten wpływa na współczynnik absorpcji światła (a tym samym na intensywność koloru), na siłę krycia oraz gęstość pigmentu w farbie (tj. konieczną ilość rozpuszczalnika, w którym rozpraszane są cząstki barwiące). Agregacja do stanu aglomeratów powoduje zmatowienie barw, zwiększa ich transparencję (przezroczystość) oraz obniża gęstość i zwartość substancji barwiących w farbách.



A1.1 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, stratygrafia próbki C3: 1) warstwa białego gruntu, 2) biała imprimatura, 3) warstwa malarska z osadzonymi w bieli pojedynczymi ziarnami czerwieni i czerni
fot. Justyna Kwiatkowska



A1.2 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, stratygrafia próbki C11: 1) warstwa białego gruntu, 2) biała imprimatura, 3) dwie warstwy malarskie: dolna ciemnoszara (czarna), górna – nieciągła warstwa biało-żółta
fot. Justyna Kwiatkowska



A1.3 Lucas Cranach starszy, *Adam i Ewa*, Muzeum Narodowe w Warszawie, stratygrafia próbki C7: 1) warstwa białego gruntu, 2) biała imprimatura, 3) warstwa podkładu pod „martwy kolor”, czarna, 4) warstwa podmalowania – „martwego koloru”, ciemnoszara 5) warstwa modelunku malarskiego, zielona, 6) nieciągła warstwa zielona 7) nieciągła warstwa jasnobrazowa
fot. Justyna Kwiatkowska

Na wybranych czterech próbkach – po dwóch dla partii ziemi oraz tła przy górnej krawędzi obrazu – przeprowadzono mikroskopową i mikrochemiczną analizę pigmentów. Próbki obserwowano pod mikroskopem stereoskopowym Nikon SMZ1500 i laboratoryjno-badawczym Nikon ECLIPSE E200, przy różnych powiększeniach (do 400×), określając kolor, kształt, homogeniczność, własności optyczne kryształów oraz reakcje chemiczne pigmentów – mikrokrystalskopowe i kropłowe¹.

Reakcje te jednoznacznie potwierdziły, że badana czerń nie jest, jak można by się spodziewać, czernią kostną, którą zwyczajowo stosowano w podkładzie pod podmalowanie w typie „martwego koloru” (szkic rozkładu światła i cieni wykonany monochromatycznie, płaskimi plamami barwnymi, na który nakładano dopiero warstwy modelunku). O nieobecności czerni kostnej przesądza brak częściowej rozpuszczalności pigmentu po poddaniu go działaniu kwasu solnego i azotowego (V). Za obecnością czerni roślinnej przemawia zaś widoczne w oglądzie mikroskopowym specyficzne uziarnienie: duże, zróżnicowane, czasami podłużne.

Obserwacja próbki C3 ujawniła dwie warstwy bieli. W górnej – imprimiturze – występuje biel ołowiowa ($PbCO_3$), w dolnej, stanowiącej grunt obrazu, wypełniaczem jest węglan wapnia ($CaCO_3$). Na podstawie reakcji rozpuszczalności oraz obserwacji mikroskopowej rozmazu próbki w świetle przechodzącym nie stwierdzono w niej domieszek gipsu, ani też obecności charakterystycznych dla kredy pozostałości mikroorganizmów (kokolitów i otwornic). Kreda to węglan wapnia, jaki powstał na bazie skamieniałości dawnych morskich żyłatek. W opisywanym przypadku jest to zatem nadal grunt kredowo-klejowy, tyle że użyty materiał ma szczególnie wysoką czystość.

Dodatkowo na próbce C3 przeprowadzono pomiar przy użyciu spektrometru FTIR firmy Bruker Alpha z detektorem DTGS oraz przystawką QuickSnap ATR z kryształem diamentowym. Widmo ATR/FTIR rejestrowano w zakresie $4000\text{--}400\text{ cm}^{-1}$, z rozdzielczością 4 cm^{-1} , uśredniając 24 skany, a następnie poddając je automatycznej korekcji ATR². Analiza potwierdziła występowanie wspomnianego wyżej – zidentyfikowanego mikrochemicznie – węglanu wapnia.

PRZYPISY

¹ Piotr Rudniewski et al., *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2018.

² Signe Vahur et al., *ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of $4000\text{--}80\text{ cm}^{-1}$* , „Analytical and Bioanalytical Chemistry” 2016, 408, s. 3373–3379.

Aneks 2. Raport z badania składu pierwiastkowego warstw malarskich

Badanie wykonały dr Olga Syta i prof. Barbara Wagner (InterLaBAr – Interdyscyplinarne Laboratorium Badań Archeometrycznych, Centrum Nauk Biologiczno-Chemicznych, Uniwersytet Warszawski) 18 sierpnia 2018 roku w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie.

Opis projektu

Celem badań było nieinwazyjne oznaczenie podstawowego składu pierwiastkowego warstw malarskich obrazu, sporządzone za pomocą metody fluorescencji rentgenowskiej w układzie przenośnym (p-XRF, portable X-Ray Fluorescence Spectrometry).

Układ pomiarowy

Przenośny spektrometr fluorescencji rentgenowskiej XRF TRACER III-SD firmy Bruker umożliwia analizę pierwiastkową w zakresie Mg–Pu z zastosowaniem rentgenowskiej mikro-lampy Rh jako źródła wzbudzenia. Lampa rentgenowska z anodą Rh może pracować w zakresie napięcia do max. wartości 45 kV i prądem wiązki od 2 do 25 µA. Wykonywanie analizy jest możliwe w warunkach polowych w temperaturze otoczenia od –10°C do 50°C. Zastosowanie dodatkowego systemu pompy próżniowej o pracy ciągłej (pomiar próżni od 1 Tr), umożliwia podniesienie czułości analitycznej dla lekkich pierwiastków. Warunki rejestrowania widma XRF podczas oznaczenia głównego składu pierwiastkowego obrazu podaje tabela A2.1.

Parametr	Wartość
napięcie lampy	40 kV
natężenie prądu wiązki	11,1 µA
czas rejestracji widma	60 s
system pompy próżniowej o pracy ciągłej	próżnia ok. 2 Tr

Tab. A2.1. Warunki rejestrowania widma XRF

Zarejestrowane sygnały fluorescencji rentgenowskiej (miejsca pomiaru – il. 8) opracowałyśmy w oprogramowaniu S1PXRF i Excel. Wyniki końcowe podaje tabela A2.3. Wykresy widma XRF dla podanych pozycji zawarte są w dokumentacji technologiczno-konserwatorskiej, przechowywanej w Laboratorium MNW (pod numerem inwentarzowym obrazu: M.Ob.588 MNW). Widma rejestrowane były z obszarów poddanych wcześniej analizie z zastosowaniem spektroskopii w podczerwieni (FTIR) (zob. Aneks 4). Podczas rejestracji widma XRF sygnały mogły zostać wzbudzone nie tylko z powierzchni, ale również z głębszych warstw obrazu.

numer i miejsce pomiaru	współrzędne [cm]	wyniki analizy XRF – wykryte pierwiastki z zaznaczeniem intensywności sygnału a.u.
01 ramię Ewy	x = 33,7, y = 33,5	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Zr
02 piersi Ewy, cień	x = 33,5, y = 30,0	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
03 udo Ewy	x = 35,5, y = 19,3	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Sr, Zr
04 kolano Ewy	x = 31,0, y = 12,5	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Zr

05 łokieć Ewy	x = 27,0, y = 31,0	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
06 policzek Ewy	x = 31,0, y = 30,3	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
07 usta Ewy*	x = 30,0, y = 32,5	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
08 włosy Ewy pod uchem	x = 32,0, y = 37,5	Pb , Fe , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Cu, Zn, Hg, Zr
09 włosy Ewy	x = 29,5, y = 26,5	Pb , Fe , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Cu, Zn, Hg, Zr
10 owoc	x = 29,0, y = 34,5	Pb , Al, Sr, S , K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
11 liść, Ewa**	x = 32,0, y = 22,0	Pb , Cu , Al, Si, Sr, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Zr
12 pierś Adama	x = 9,5, y = 32,5	Pb , Al, Sr, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
13 pacha Adama	x = 9,0, y = 30,0	Pb , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Fe , Cu, Zn, Hg , Zr
14 ręka Adama	x = 6,0, y = 24,0	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg , Zr
15 udo Adama	x = 10,0, y = 18,0	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
16 kostka Adama	x = 13,0, y = 6,0	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg , Zr
17 włosy Adama	x = 10,5, y = 40,0	Pb , Fe , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Cu, Zn, Hg, Zr
18 usta Adama*	x = 12,0, y = 38,0	Pb , Al, Si, Sr, P, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg , Zr
19 liść, Adam*	x = 11,5, y = 22,0	Cu , Pb , Al, Si, Sr, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Zr
20 ziemia, b. jasna	x = 27,0, y = 2,0	Pb , Sr, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Cu , Zn, Hg, Zr
21 ziemia, b. ciemna*	x = 40,0, y = 5,5	Pb , Al, Sr, P, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
22 ziemia, przy stopie Adama*	x = 6,0, y = 4,0	Pb , Si, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
23 drzewo, korzeń	x = 18,0, y = 5,5	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu , Hg, Zr
24 tło, przesiane, oryginał	x = 18,5, y = 12,0	Ca , Al, Si, S , K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr, Zr
25 tło	x = 41,0, y = 11,5	Ca , Al, Si, S , K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr, Zr
26 tło, na krawędzi*	x = 4,0, y = 7,0	Ca , Al, Si, S , K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr, Zr
27 liście, drzewo	x = 36,0, y = 45,5	Cu , Pb , Al, Si, S, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, As, Sr, Zr
28 liście w rozgałęzieniu	x = 16,8, y = 50,5	Cu , Pb , Al, Si, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Sr, Zr
29 liść 1, b. jasny*	x = 17,3, y = 50,5	Cu , Pb , Al, Si, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Sr, Zr
30 liść 2, b. ciemny*	x = 17,0, y = 50,0	Cu , Pb , Al, Si, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Sr, Zr
31 drzewo, kora	x = 17,0, y = 56,5	Pb , Si, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
32 tło, czern	x = 3,0, y = 56,5	Ca , Pb , Al, Si, S, K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Sr, Zr
33 wąż, żółty	x = 20,5, y = 44,0	Pb , Sr, Sn , Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
34 wąż	x = 22,0, y = 41,5	Pb , Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
35 drzewo, pień	x = 20,0, y = 32,0	Pb , Cu , Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Sr, Zr
36 drzewo, pień	x = 20,5, y = 38,0	Pb , Sn , Ca, Ti, Fe, Cu , Zn, Hg, Sr, Zr
37 odwrócie, metal*		Sn , Si, Sb , Fe, Cu, Zn, Pb , Hg, Sr
38 odwrócie, czerwień*		Fe , Al, Si, P , S , K, Ca , Ti, Mn, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr

* brak pomiaru z zastosowaniem spektroskopii w podczerwieni (FTIR)

** inne współrzędne miejsca pomiaru niż w analizie z wykorzystaniem spektroskopii w podczerwieni (FTIR)

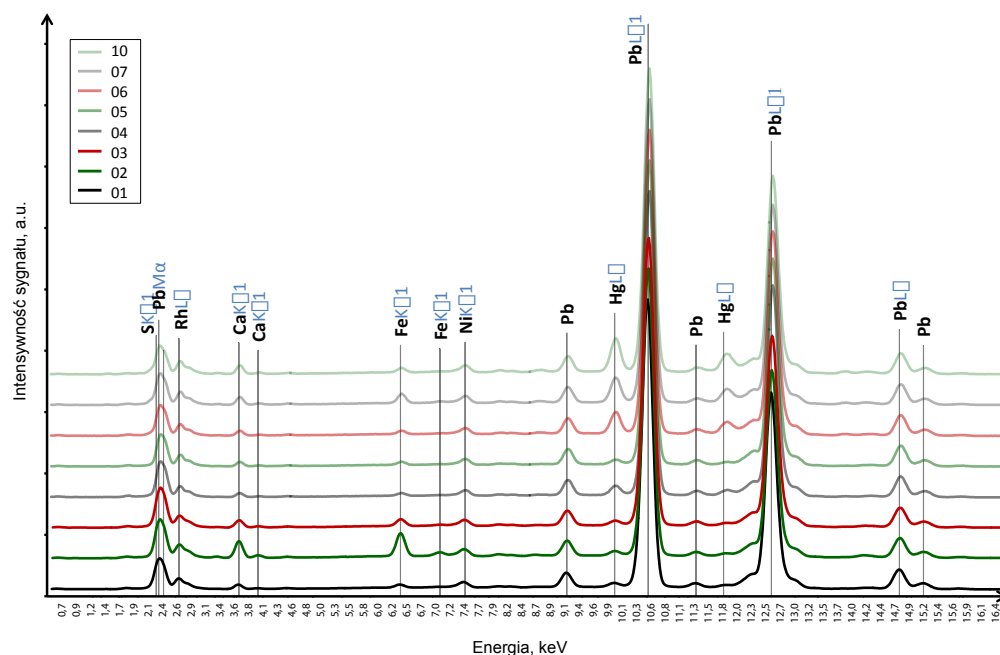
Tab. A.2.1. Zarejestrowane sygnały fluorescencji rentgenowskiej

Na podstawie zarejestrowanych danych podjęliśmy próbę oceny składu chemicznego poszczególnych miejsc pomiarowych na powierzchni analizowanego obiektu.

We wszystkich analizowanych obszarach obrazu został wykryty Pb, co może świadczyć o zastosowaniu bieli ołowiowej (PbCO_3)₂· Pb(OH)_2 , użytej do zagruntowania obrazu i/lub jako dodatek do innych pigmentów. Sygnał Pb w każdym widmie może być również związany z obecnością sykatyw.

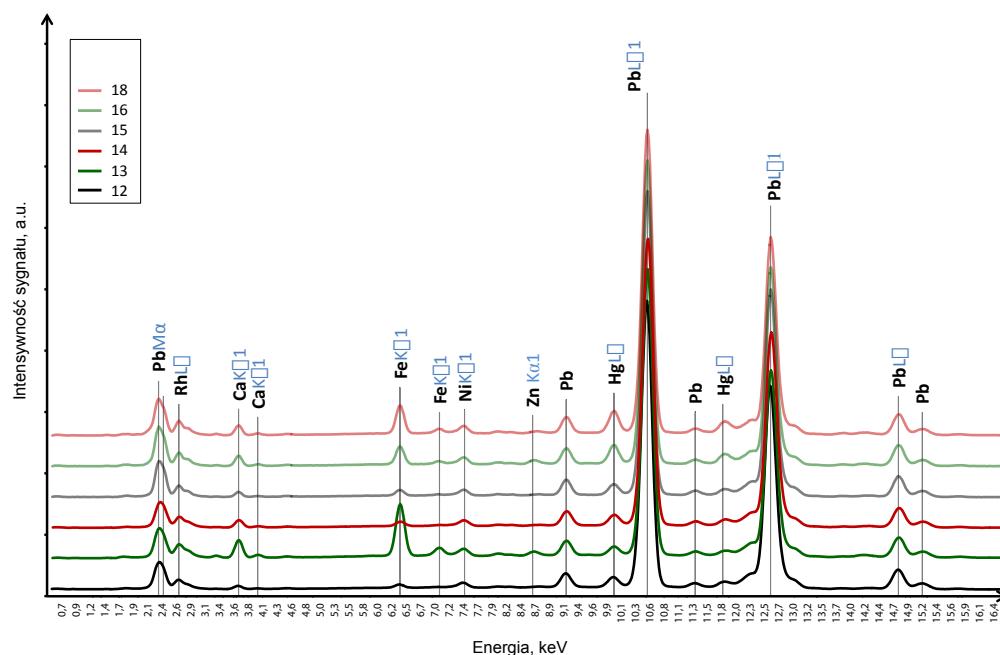
Widma XRF zarejestrowane dla obszarów o podobnym kolorze

Biel, róż, czerwień: postać Ewy



Punkty pomiarowe 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07 i 10 (wyszczególnione w tabeli A2.1) charakteryzują się zbliżonym składem pierwiastkowym (Pb, Hg). Obecność Pb może świadczyć o zastosowaniu bieli ołowiowej ($PbCO_3$) $\cdot$ $Pb(OH)_2$, a Hg – o zastosowaniu cynobru (HgS). Na widmie 10 (owoc) wykryto również sygnał S, pomimo niskiej czułości pomiaru tego pierwiastka. W widmie XRF zarejestrowanym dla obszaru pod piersiami Ewy (pomiar 02) intensywność sygnału Fe jest wyższa od zarejestrowanej w pozostałych punktach pomiarowych, co może wskazywać na obecność pigmentu żelazowego.

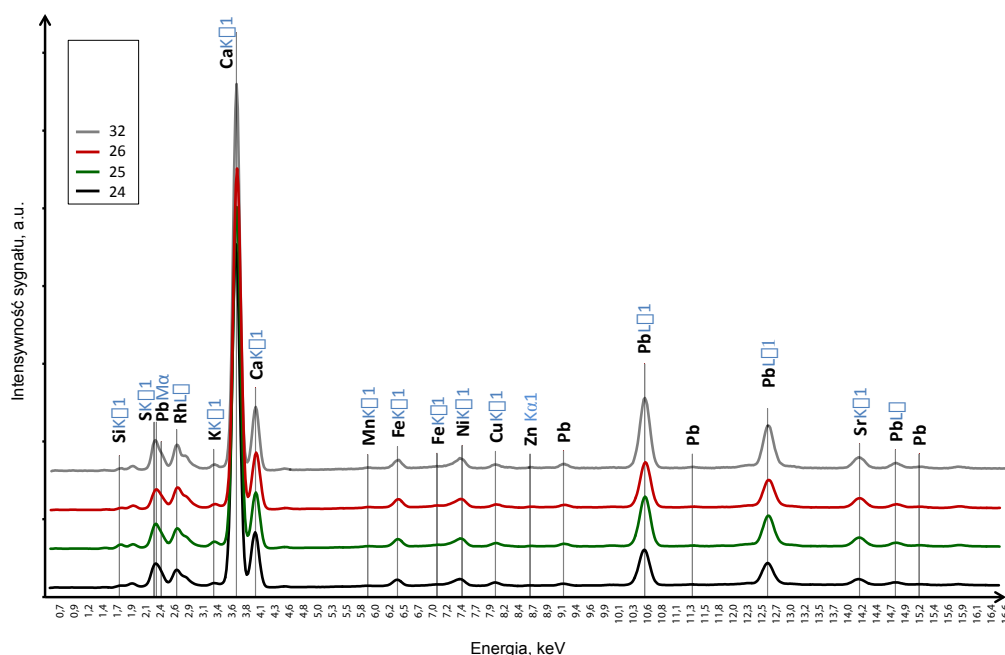
Biel, róż, czerwień: postać Adama



Punkty pomiarowe 12, 13, 14, 15, 16 i 18 charakteryzują się zbliżonym składem pierwiastkowym (Pb, Hg) oraz podobieństwem do punktów pomiarowych 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07 i 10 zarejestrowanych w obrębie figury Ewy. Obecność Pb może świadczyć o zastosowaniu bieli ołowiowej (PbCO_3) $\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$, natomiast obecność Hg o zastosowaniu cynobru (HgS). W widmach XRF zarejestrowanym dla obszarów 13 (pacha Adama), 16 (kostka Adama) i 18 (usta Adama) intensywność sygnału Fe przewyższa tę wykrytą w pozostałych punktach pomiarowych, co wskazuje na obecność pigmentu żelazowego, z pierwiastkami towarzyszącymi Al., Si, K. W widmie 18 widoczny jest również sygnał P.

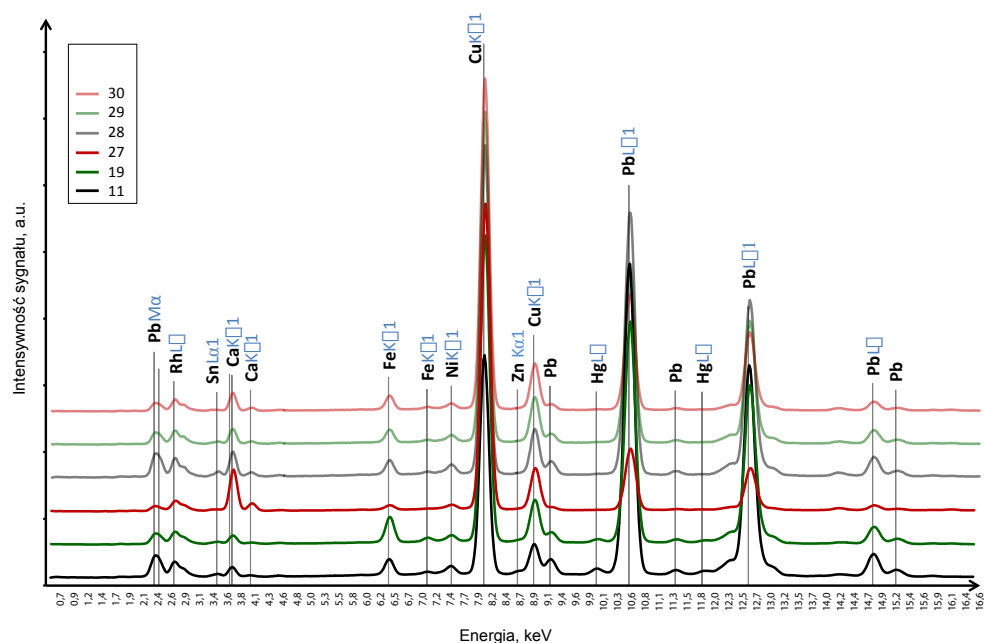
Widma XRF zarejestrowane w obrębie figury Adama charakteryzują się obecnością sygnałów Zn, których nie stwierdzamy w widmach zarejestrowanych dla obszarów postaci Ewy. Wyjątek stanowi pomiar 02 (pod biustem Ewy, cień).

Czerń: tło



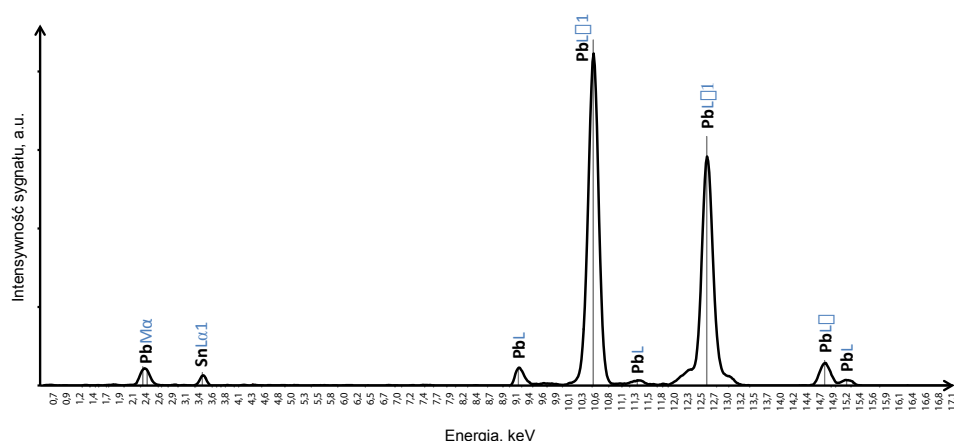
Metoda XRF nie pozwala na potwierdzenia obecności C, dlatego identyfikacja czerni organicznych bywa trudna i często dokonywana jest na podstawie wnioskowania pośredniego. Wyniki przeprowadzonych pomiarów umożliwiają jedynie stwierdzenie, że istnieje wysokie prawdopodobieństwo wykorzystania czerni organicznej do namalowania ciemnych partii obrazu. Gdyby w widmie XRF występował sygnał K o znacznej intensywności, można by było interpretować go jako świadectwo zastosowania czerni roślinnej. W badanym przypadku sygnał ten jest stosunkowo niewysoki. Intensywne sygnały Ca i P wskazywałyby natomiast na czernь kostną, jednak P nie został wykryty podczas przeprowadzonych badań.

Wyraźny sygnał Ca może wskazywać na obecność związków wapnia, np. kredy (CaCO_3), w warstwach podpowierzchniowych. Jednocześnie występujące w widmie sygnały Ca i S – można by było interpretować jako obecność gipsu ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Z badań konserwatorskich z 1994 roku wiemy, że w próbkach pobranych z obrazu występują zarówno kreda, jak i gips, zidentyfikowane metodami mikrokryształicznymi: kreda została rozpoznana pod wierzchnią warstwą czerni węglowej w partii tła, gips zaś – w partii drzewa (*Raport Pracowni Konserwacji Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie: Cranach, Adam i Ewa*, 1994, archiwum dokumentacji konserwatorskiej MNW, próbki nr 2 i 3).



Wyraźne sygnały Cu, Pb, Sn i Fe pojawiają się w widmach zarejestrowanych w partiach zielonych liści (11, 19, 27, 28, 29 i 30), wskazując na obecność pigmentu miedziowego i związków żelaza z domieszkami (m.in. Al i Si), czyli na obecność naturalnego pigmentu żelazowego. Bez przeprowadzenia dodatkowych badań należy brać pod uwagę, że zielony kolor może być również mieszaniną pigmentu żółtego i niebieskiego. Wówczas obecność Pb i Sn może wskazywać na zastosowanie żółceni ołowiuowo-cynowej (Pb_2SnO_4) i niebieskiego pigmentu miedziowego, np. azurytu $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$. Z badań wykonanych w 1994 roku wiadomo, że azuryt wykryto wtedy metodami mikrokrystalicznymi w zielonej warstwie próbki pobranej z obrazu (*Raport...*, op. cit., próbka nr 3).

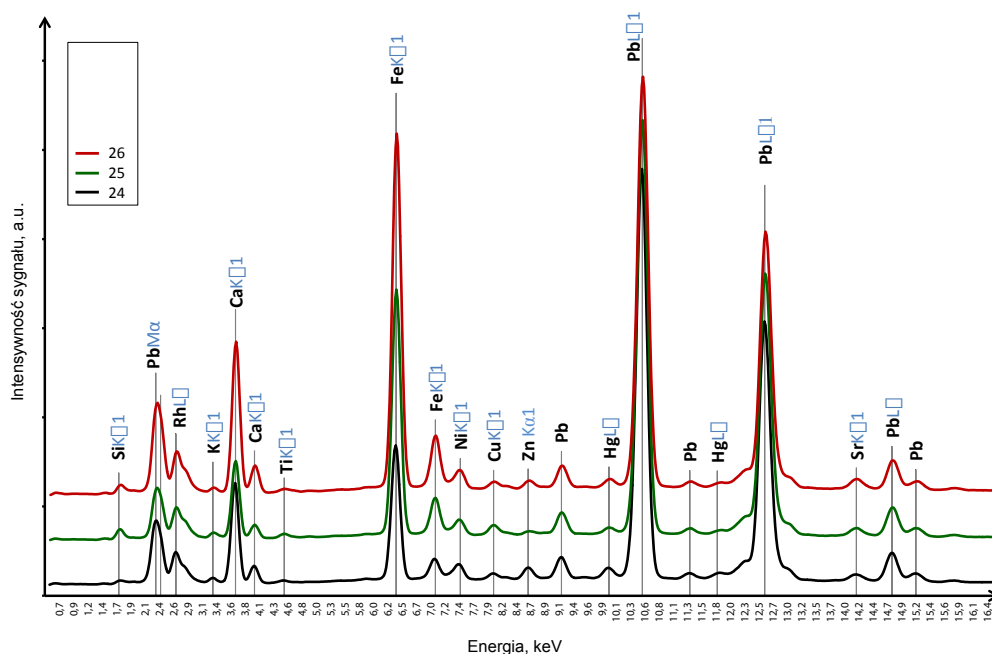
Wymiary okienka pomiarowego spektrometru wykorzystywanego podczas pomiarów wynoszą ok. $0,8 \times 0,5$ cm, dlatego trudno automatycznie uzyskać wybiórczo informacje o składzie pierwiastkowym niewielkich szczegółów znajdujących się wraz z tłem w badanym obszarze. W celu wyodrębnienia danych pochodzących od obecności jaśniejszego detalu w partii liści (pomiar 29) zarejestrowano także widmo dla ciemniejszego fragmentu liścia (pomiar 30). Po odjęciu intensywności sygnałów widma 30 od intensywności sygnałów widma 29 uzyskaliśmy widmo różnicowe 29–30, zaprezentowane na poniższym wykresie.



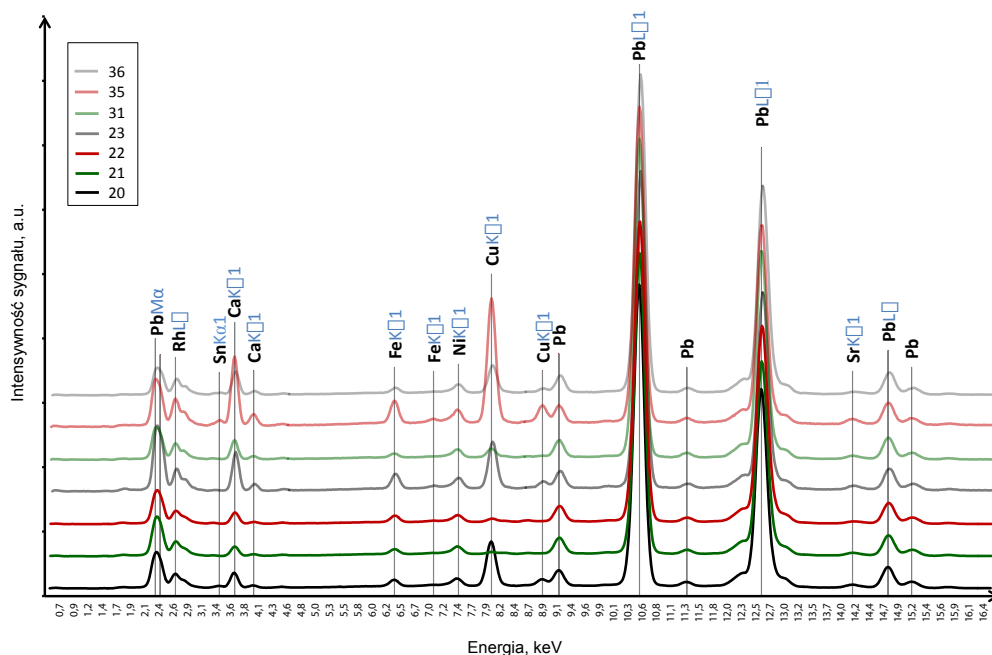
Widmo różnicowe 29 (b. jasny liść) – 30 (b. ciemny liść)

Widmo różnicowe odzwierciedla przybliżony skład pierwiastkowy farby, którą namalowany został jaśniejszy liść. Charakteryzuje się ono podwyższonymi zawartościami dwóch głównych pierwiastków: Pb i Sn, co ze znacznym prawdopodobieństwem można uznać za świadectwo obecności żółceni ołowiowo-cynowej. Potwierdzenie takiej identyfikacji wymagałoby zastosowania jednej z metod analizy cząsteczkowej: spektroskopii Ramana lub spektroskopii w podczerwieni (FTIR).

Brąz: włosy



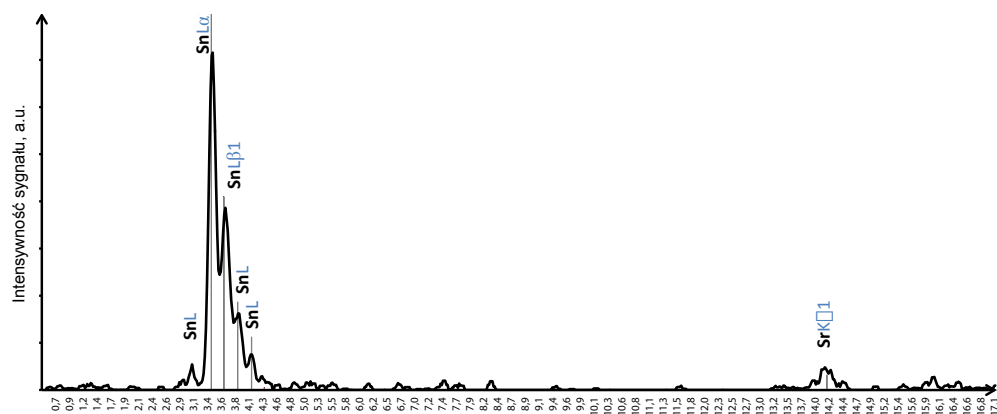
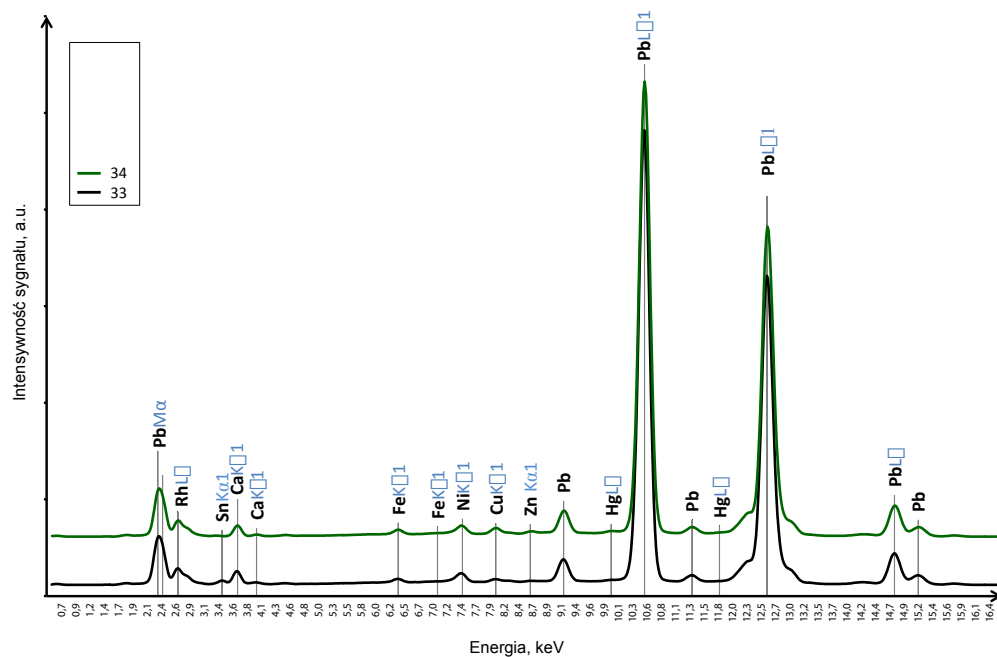
Brąz: drzewo, ziemia



Poszczególne punkty pomiarowe charakteryzują się zbliżonym składem pierwiastkowym – w zarejestrowanych widmach dominujące sygnały pochodzą od obecności

Pb oraz Fe w partii włosów (24–26), natomiast w partiach drzewa i ziemi (20–23, 31, 35–36) obecność Fe maleje, pojawia się tam natomiast sygnał Cu o zróżnicowanej intensywności.

Żółcień: wąż



Widmo różnicowe 33 (wąż, żółty) – 34 (wąż)

Pierwiastkiem różnicującym widma zarejestrowane dla dwóch obszarów w obrębie postaci węża – pomiary 33 (jaśniejszy, żółty) i 34 (ciemniejszy) – jest cyna. Trudno jednoznacznie zinterpretować uzyskany wynik, gdyż obecność Sn mogłaby świadczyć o zastosowaniu żółceni ołowiowo-cynowej (Pb_2SnO_4), ale wówczas należałoby oczekiwać również podwyższonych zawartości Pb, co nie ma tu miejsca.

Aneks 3. Identyfikacja substancji organicznych za pomocą chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas (GC/MS) oraz chromatografii cieczowej połączonej ze spektrometrią mas (LC/MS)

Celem badań GC/MS i LC/MS, przeprowadzonych przez dr. Bartłomieja Witkowskiego i prof. dr. hab. Tomasza Gierczaka (Wydział Chemii, Uniwersytet Warszawski), była identyfikacja naturalnych substancji organicznych – olejów schnących, wosków, żywic oraz białek – w mikropóbkach pobranych z obrazu Lucasa Cranacha starszego Adam i Ewa¹ (zob. il. 9).

Metodyka badań

Przygotowanie próbki

Przed przystąpieniem do analizy niezbędne jest odpowiednie przygotowanie próbek, konieczne dla zapewnienia wysokiej jakości przyszłych wyników. Najpierw każda z próbek została dwukrotnie wyekstrahowana za pomocą trichloroetenu w celu usunięcia wtórnych środków konserwatorskich, które utrudniają identyfikację oryginalnych materiałów. Następnie każda została podzielona na dwie frakcje: białkową – oddzieloną od pozostałych składników próbki za pomocą wodnego roztworu amoniaku – oraz lipidową, stanowiącą pozostałość po ekstrakcji frakcji białkowej.

Metoda identyfikacji białek: LC/MS

Analiza aminokwasów białkowych została przeprowadzona za pomocą chromatografu cieczowego LC20 (Shimadzu) połączonego z tandemowym spektrometrem mas QTRAP 3200 (Applied Biosystem/MDS SCIEX). Otrzymane wyniki pozwoliły na uzyskanie szczegółowych informacji na temat składu aminokwasowego i ilości białka w przebadanych próbkach.

Metoda analizy naturalnych olejów, wosków oraz żywic: GC/MS

Analiza olejów schnących, wosków oraz żywic została przeprowadzona za pomocą chromatografu gazowego GCMS-QP2010 Ultra (Shimadzu) połączonego z kwadrupolowym spektrometrem mas QP-5000 (Shimadzu). Otrzymane wyniki pozwoliły na identyfikację wymienionych substancji w przebadanych próbkach.

Analiza wzorców

LC/MS oraz GC/MS są metodami analizy porównawczej, co oznacza, że identyfikację danej substancji w próbce musi poprzedzać wcześniejsza analiza odpowiednich wzorców². Z tego powodu przed przystąpieniem do analizy próbek przeprowadzona została analiza szeregu białek, wosków, olejów schnących oraz żywic często spotykanych w tradycji technik malarskich późnego średniowiecza i wczesnego renesansu północnego. Umożliwiło to ich identyfikację w próbkach pobranych z obrazu Cranacha.

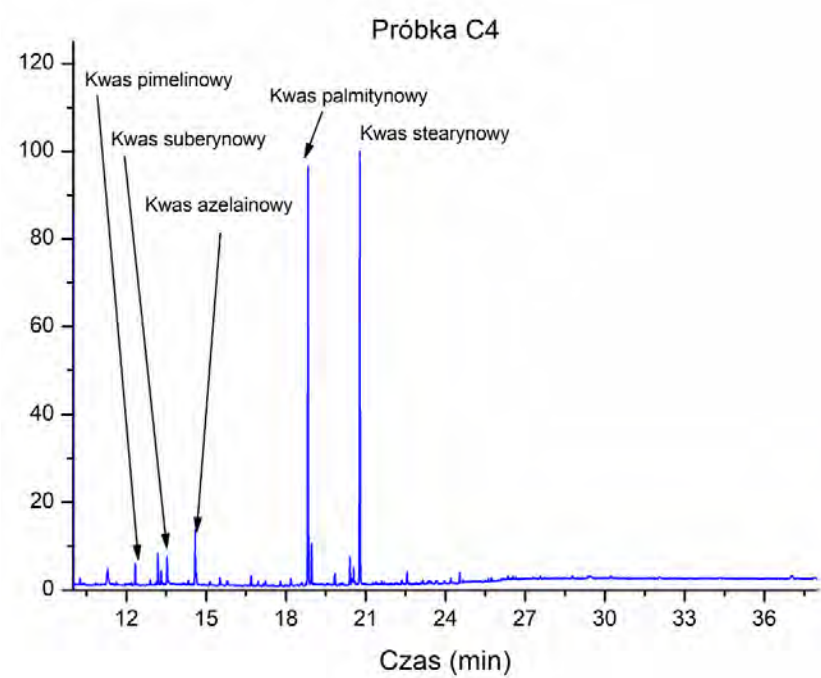
Analiza próbek pobranych z obrazu

Numer próbki	Masa (mg)
C2	0.77
C4	0.10
C9	0.11
C10	0.19

Tab. A3.1. Wykaz próbek poddanych badaniom GC/MS i LC/MS

Wymienione w tabeli próbki zostały przygotowane i przeanalizowane za pomocą GC/MS i LC/MS zgodnie z opisaną na wstępie procedurą. Wyniki identyfikacji olejów schnących, wosków i żywic oraz rozpoznania białek zostały opisane w dwóch kolejnych sekcjach poniżej.

Identyfikacja olejów, wosków oraz żywic (GC/MS)



II. A3.1. Chromatogram frakcji lipidowej próbki C4

W próbce C4 wykryto kwasy azelainowy, palmitynowy i stearynowy (il. A3.1). Bardzo podobne wyniki otrzymano dla pozostałych próbek, z wyjątkiem C2, w której zawartość kwasów tłuszczowych była bardzo niska. Dane te wskazują na obecność zdegradowanego spoiwa olejnego w próbkach C4, C9 oraz C10.

Numer próbki	P/S	A/P	Zawartość kwasów dikarboksylowych (%)	Zidentyfikowany olej
C2	–	0.1	8	Nie wykryto oleju schnącego
C4	1.0	0.3	20	Olej lniany
C9	1.0	0.5	35	Olej lniany
C10	0.8	0.4	31	Olej lniany

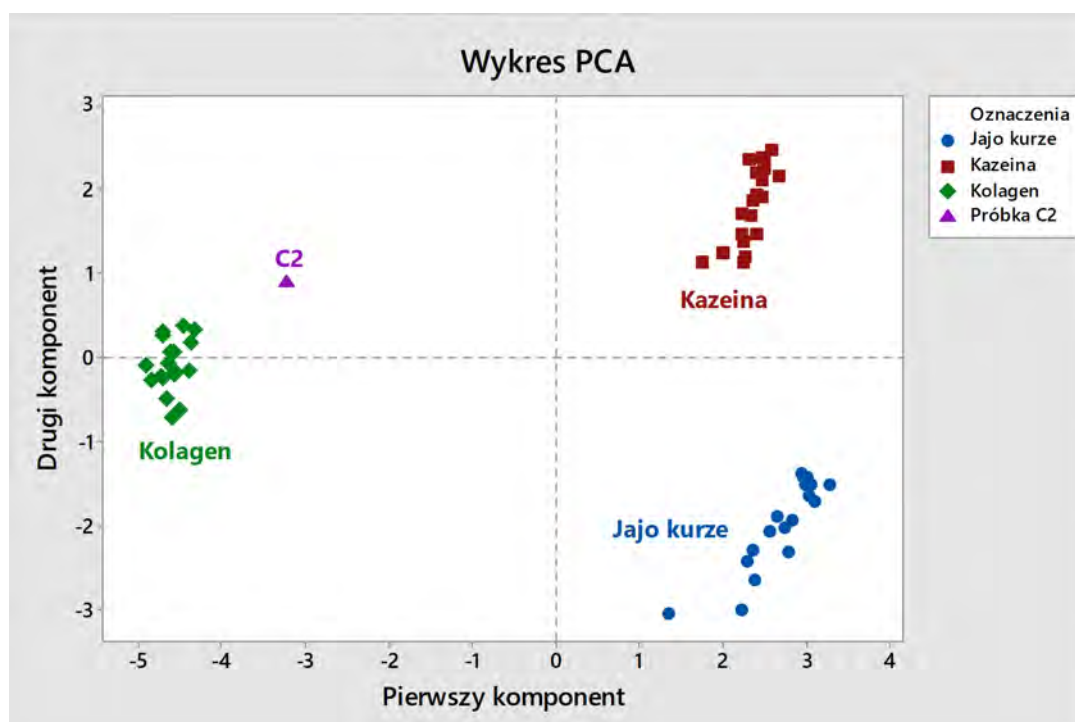
Tab. A3.2. Wyniki ilościowej analizy kwasów tłuszczowych

Każdy olej schnący charakteryzuje inna wartość współczynnika P/S – względnej zawartości kwasu palmitynowego i stearynowego³. Zdegradowane (wyschnięte) oleje schnące charakteryzuje także wysoka zawartość kwasu azelainowego względem kwasu palmitynowego (A/P≥0.3). Dla najpopularniejszych naturalnych spoiw olejnych, tradycyjnie stosowanych w dawnym malarstwie, wartości współczynników P/S zawierają się w przedziale: 1–2 dla oleju lnianego, 2–3 dla oleju orzechowego, 3–8 dla oleju mاکowego, a także ≈ 2.5–3.5 dla żółtka jaja kurzego. Metoda ta pozwala

więc na identyfikację naturalnych olejów schnących i spoiw temperowych, tradycyjnie stosowanych w malarstwie⁴. Jak wynika z tabeli A3.2, w przebadanych próbkach został wykryty olej lniany⁵. Na podstawie otrzymanych danych można także wykluczyć obecność jaja kurzego – $P/S < 2$.

Wyniki analizy białek (LC/MS)

Analiza próbki C2 wykazała obecność w niej białka, a jego brak w pozostałych. Względna zawartość aminokwasów białkowych została wykorzystana w celu identyfikacji wykrytego w C2 białka. Analiza podobieństwa została przeprowadzona za pomocą analizy składowych głównych (*principal component analysis*, PCA). Na wykresie PCA (il. A3.2) białka o podobnym składzie aminokwasowym tworzą osobne ugrupowania, składające się z blisko położonych punktów. Jeśli punkt odpowiadający badanej próbce położony jest blisko lub wewnątrz grupy danego białka wzorcowego, oznacza to obecność tego białka w próbce. Jeśli punkt ten leży na linii dzielącej grupy wzorców, może to oznaczać obecność mieszaniny białek.



II. A3.2. Analiza podobieństwa składu aminokwasowego białek wykrytych w próbce C2

Na wykresie PCA (il. A3.2) próbka C2 lokuje się najbliżej skupienia odpowiadającego kolagenowi, który jest głównym składnikiem tkanek łącznych. Wynik ten jednoznacznie wskazuje, że próbka zawiera klej zwierzęcy, co dodatkowo potwierdzone jest obecnością w niej hydroksyproliny.

Podsumowanie

Nr próbki	Zidentyfikowane surowce
C2	Klej zwierzęcy
C4	Olej lniany
C9	Olej lniany
C10	Olej lniany

Tab. A3.3. Podsumowanie otrzymanych wyników

Jak pokazuje tabela A3.3, w trzech próbkach zidentyfikowany został olej lniany, w jednej zaś klej zwierzęcy. Otrzymane wyniki nie wykazują obecności spoiwa temperowego zawierającego żółtko jaja kurzego.

PRZYPISY

¹ Bartłomiej Witkowski et al., *Identification of proteins, drying oils, waxes and resins in the works of art micro-samples by chromatographic and mass spectrometric techniques*, „Journal of Separation Science” 2018, t. 41, nr 3, s. 630.

² Zob. *Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, red. Maria Perla Colombini, Francesca Modugno, John Wiley, Chichester 2009.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem; Alessia Andreotti et al., *Combined GC/MS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipid, Waxy, Resinous, and Proteinaceous Materials in a Unique Paint Microsample*, „Analytical Chemistry” 2006, t. 78, nr 13, s. 4490; Maria Perla Colombini et al., *Analytical strategies for characterizing organic paint media using gas chromatography/mass spectrometry*, „Accounts Chem. Res” 2010, t. 43, nr 6, s. 715.

Aneks 4. Nieinwazyjne badania substancji organicznych przeprowadzone metodą nieinwazyjnej odbiciowej spektrometrii FTIR

Badania przeprowadziła dr Magdalena Wróbel-Szypuła (Pracownia Badań i Ochrony Muzealiów, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Metodyka

Widma wykonane zostały w 26 punktach (zob. il. 9) o średnicy 4 cm, za pomocą spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR), z zastosowaniem spektrometru Alpha FTIR firmy Bruker wyposażonego w zewnętrzną przystawkę odbiciową, w którym wykorzystywany jest detektor DLaTGS (*deuterated L-alanine doped tri-glycine sulphate*). Każdy pomiar poprzedzony był wykonaniem kalibracji za pomocą wykonania widma złotej blaszki umieszczonej w wymiennej nakładce. Rozdzielczość wynosiła 4 cm⁻¹, natomiast pomiary były wykonywane w zakresie 4000–400 cm⁻¹. Wyniki poddano transformacji z punktów pomiarowych oznaczających wartości parametru refleksji w wartości pseudoabsorbancji = $\log(1/R)$. Identyfikacji grup związków organicznych dokonano na podstawie literatury oraz widm wzorców własnych, sporządzonych z odczynników firmy Kremer.

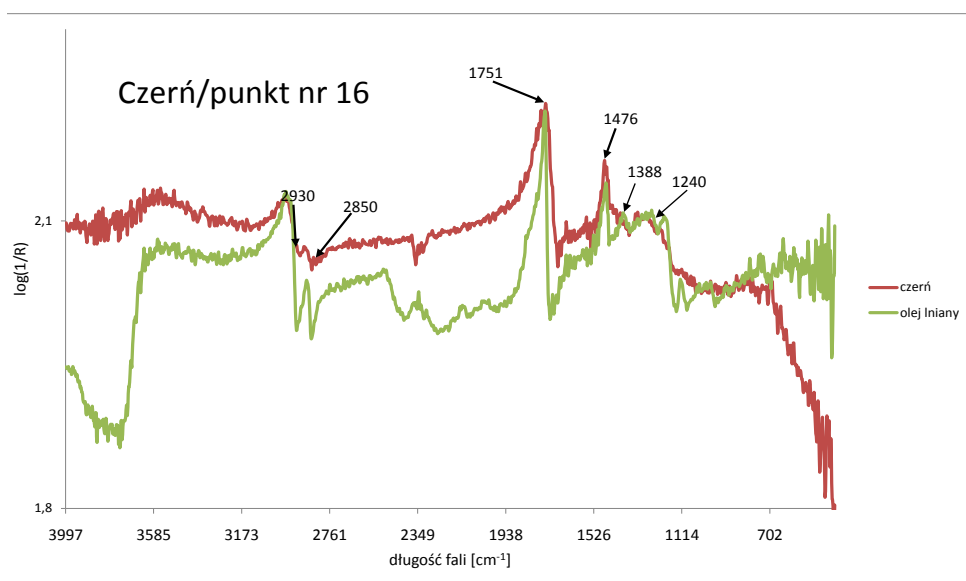
Wyniki

Punkt pomiarowy	Związki organiczne	Dodatkowo
1. Adam, noga (x = 13 cm, y = 6 cm)	olej	biel ołowiowa
2. Adam, ręka (x = 6 cm, y = 24,5 cm)	olej	biel ołowiowa
3. Adam, prawa pierś (x = 9,5 cm, y = 32,5 cm)	olej	biel ołowiowa
4. Adam, prawa pacha (x = 9 cm, y = 30 cm)	olej	biel ołowiowa
5. Adam, prawe udo (x = 10 cm, y = 18 cm)	olej, ślady białka	biel ołowiowa
6. Adam, włosy (x = 10, 5 cm, y = 40 cm)	olej, ślady białka	cynober, biel ołowiowa
7. Ewa, noga (x = 35,5 cm, y = 19,3 cm)	olej, ślady białka	biel ołowiowa
8. Ewa, kolano (x = 31 cm, y = 12,5 cm)	olej	biel ołowiowa
9. Ewa, ręka (x = 33,7 cm, y = 33,5 cm)	olej	biel ołowiowa
10. Ewa, ręka2 (x = 27 cm, y = 31 cm)	olej, ślady białka	biel ołowiowa
11. Ewa, policzek (x = 31 cm, y = 36,3 cm)	olej	biel ołowiowa
12. Ewa, piersi, cień (x = 33,5 cm, y = 30 cm)	olej, ślady białka	biel ołowiowa
13. Jabłko (x = 29 cm, y = 34,5 cm)	olej	biel ołowiowa
14. Ewa, włosy (x = 29,5 cm, y = 26,5 cm)	olej	
15. Ewa, włosy 2 (x = 32 cm, y = 37,5 cm)	olej	cynober
16. Czerń (x = 41 cm, y = 11,5 cm)	olej	
17. Tło, czern2 (x = 18,5 cm, y = 12 cm)	olej, ślady białka	żółta ochra
18. Liście (x = 16,8 cm, y = 56,5 cm)	olej	
19. Liść Ewa (x = 35 cm, y = 23 cm)	olej, ślady białka	biel ołowiowa
20. Liść 2a (x = 36 cm, y = 45,5 cm)	olej, ślady białka	
21. Tło, drzewo (x = 3 cm, y = 56,5 cm)	olej	

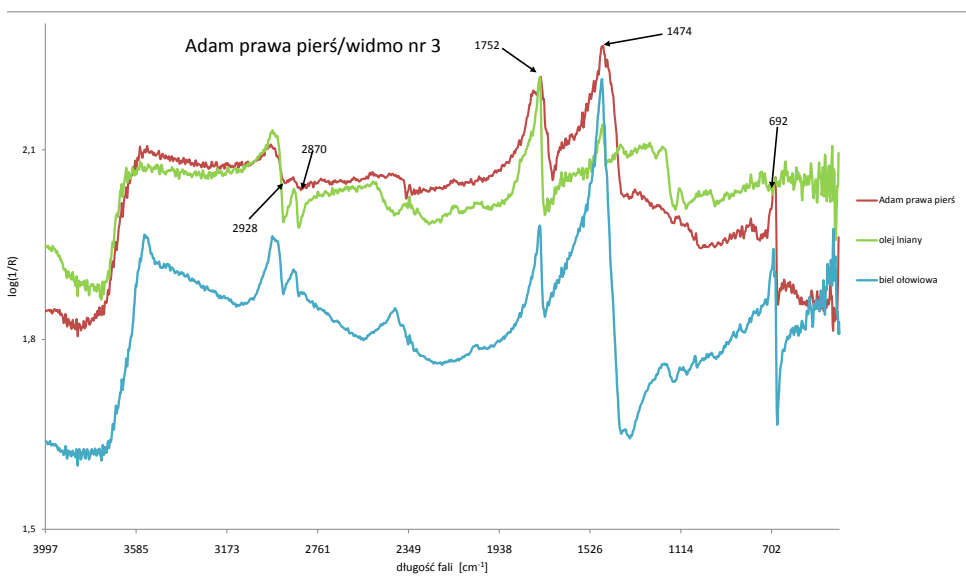
22. Drzewo (x = 16,8 cm, y = 56,5 cm)	olej, ślady białka	
23. Ziemia, drzewo (x = 18 cm, y = 5,5)	olej, ślady białka	
24. Ziemia (x = 27 cm, y = 2 cm)	olej	żółta ochra
25. Wąż, niebieski (x = 22 cm, y = 41,5 cm)	olej	biel ołowiowa
26. Wąż, żółty (x = 20,5 cm, y = 44 cm)	olej	żółcień cynowo-ołowiowa

Tab. A4.1. Wyniki analizy widm wykonanych spektrometrem FTIR

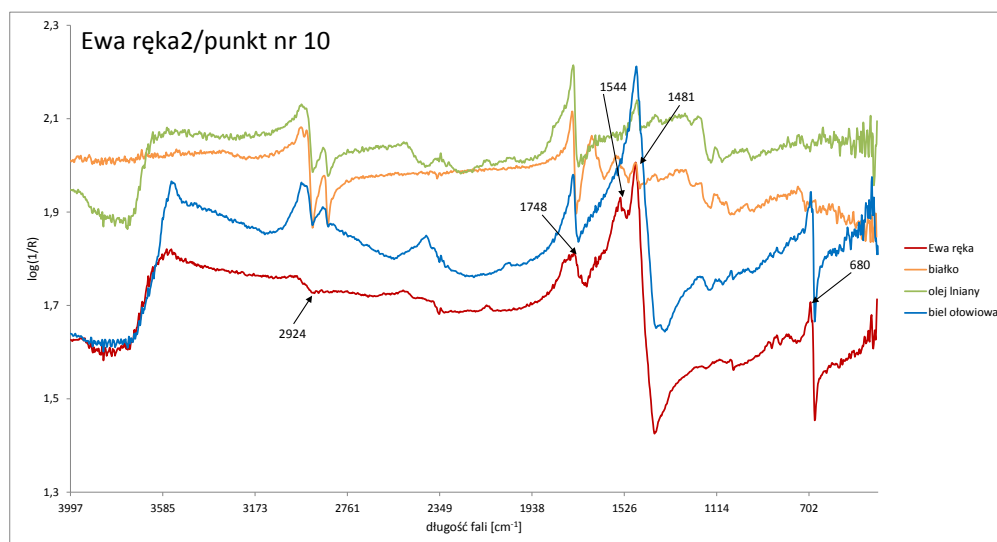
We wszystkich punktach pomiarowych występuje olej, ponieważ w widmach występują charakterystyczne piki przy 2930, 2850, 1751, 1476, 1388 oraz 1240 cm^{-1} , np. w przedstawionym poniżej widmie nr 16. Fakt ten świadczy o tym, że obraz został w większości namalowany za pomocą techniki olejnej. Podobny wynik uzyskujemy w analizie próbek za pomocą chromatografii gazowej (GC/MS) (zob. Aneks 3).



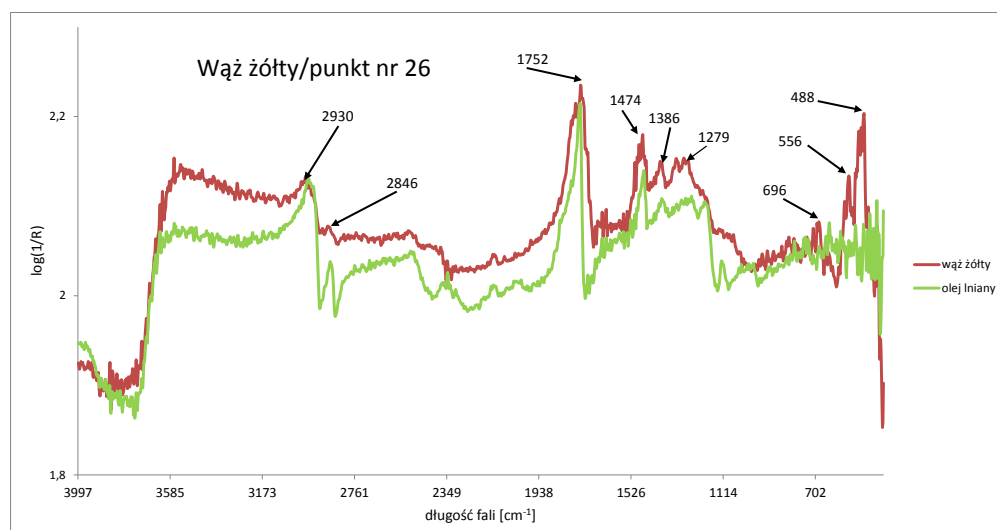
W wielu punktach pojawiają się również piki świadczące o obecności bieli ołowiowej, co ilustruje widmo nr 3. Pod tym względem rezultaty spektrometrii FTIR są zgodne z wynikami spektrometrii XRF (zob. Aneks 2). Z obydwu badań wynika, że w analizowanym obrazie malarz zastosował biel ołowiową.



Ponadto w niektórych punktach: 5 (Adam, prawe udo), 6 (Adam, włosy), 7 (Ewa noga), 10 (Ewa ręka2), 12 (Ewa, klatka piersiowa, cień), 17 (tło, czern2), 19 (liść, Ewa2), 20 (liść 2a), 22 (drzewo), 23 (ziemia, drzewo) – pojawiają się charakterystyczne piki przy 1748, 1544 i 1481 cm^{-1} . W szczególności pik przy 1544 cm^{-1} świadczy o obecności substancji zawierającej wiązania C-N oraz N-H. Występują one w związkach białkowych, które wchodzi w skład m.in. jaja kurzego. Na załączonym widmie z punktu 10 (Ewa, ręka2) uwidocznione są piki występujące ponadto w olejach oraz bieli ołowiowej.



Innym punktem, w którym badania wykonane za pomocą spektrometru FTIR są zgodne z wynikami analiz spektrometrami XRF oraz Ramana (zob. Aneks 2), jest widmo pobrane w punkcie nr 26, gdzie namalowany jest żółty wąż (widmo nr 26). Poza pikami świadczącymi o obecności oleju oraz bieli ołowiowej widoczny są piki przy 556 i 488 cm^{-1} charakterystyczne dla żółcieni cynowo-ołowiowej.



BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Alessia Andreotti et al., *Combined GC/MS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipid, Waxy, Resinous, and Proteinaceous Materials in a Unique Paint Microsample*, „Analytical Chemistry” 2006, t. 78, nr 13, s. 4490–4500.
- Benesz Hanna, *Temat na pokuszenie*, „Art&Business” 2012, nr 11 (262), s. 82–83.
- Braune Heinz, Wiese Erich, *Katalog der Gemälde und Skulpturen. Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau*, Breslau 1926.
- Cennini Cennino, *Rzecz o malarstwie*, Wrocław 1955.
- Colombini Maria Perla et al., *Analytical strategies for characterizing organic paint media using gas chromatography/mass spectrometry*, „Accounts of Chemical Research” 2010, t. 43, nr 6, s. 715–727.
- Cranach Digital Archive, <https://lucascranach.org/> [dostęp: 26.11.2024].
- Friedländer Max J., Rosenberg Jakob, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York 1978.
- Grimm Claus, *Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum Fall Lucas Cranach d. Ä. [w:] Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, red. Ingo Sandner, Regensburg 1998, s. 67–82.
- Heidenreich Gunnar, *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007.
- Heydenreich Gunnar, *Adam and Eve in the Making [w:] Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve*, red. Colin Campbell, kat. wyst., Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London 2007, s. 18–33.
- Iwanicka Magdalena et al., *Complementary use of Optical Coherence Tomography (OCT) and reflection FTIR spectroscopy for in-situ non-invasive monitoring of varnish removal from easel paintings*, „Microchemical Journal” 2018, t. 138, s. 7–18.
- Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, red. Maria Perla Colombini, Francesca Modugno, Chichester, UK 2009.
- Rampazzi Laura et al., *Non-invasive techniques for revealing the palette of the Romantic painter Francesco Hayez*, „Spectrochimica Acta Parta A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy” 2017, t. 176, s. 142–156.
- Rosi Francesca et al., *Micro transflection on a metallic stick: an innovative approach of reflection infrared spectroscopy for minimally invasive investigation of painting varnishes*, „Analytical and Bioanalytical Chemistry” 2017, t. 409, s. 3187–3197.
- Rudniewski Piotr et al., *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2018.
- Schade Werner, *Malarski ród Cranachów*, tłum. Ewa Żakowska, Warszawa 1980.
- Schawe Martin, *Cranach in Bayern*, kat. wyst., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek 2011, München 2011.
- Steinborn Bożena, *Obrazy Cranachowskie [w:] Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, red. Lech Kalinowski, Stanisław Mossakowski, Zofia Ostrowska-Kęłowska Wrocław 1998, s. 45–49.
- Steinborn Bożena, Ziemia Antoni, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600. Bestandskatalog*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, nr kat. 8, s. 44–47.
- Vahur Signe et al., *ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of 4000-80 cm⁻¹*, „Analytical and Bioanalytical Chemistry” 2016, 408, s. 3373–3379.
- Witkowski Bartłomiej et al., *Identification of proteins, drying oils, waxes and resins in the works of art micro-samples by chromatographic and mass spectrometric techniques*, „Journal of Separation Science” 2018, t. 41, nr 3, s. 630–638.

Wood Christopher S., *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago 1993.
Ziemia Antoni, *Lucas Cranach starszy, Adam i Ewa*, [nota katalogowa] [w:] Dorota Folga-Januszczyńska, Matthias Winzen et al., *Das Heilige und der Leib. Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau / Duchowość i cielesność. Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie*, kat. wyst., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Muzeum Narodowe w Warszawie, Ostfildern-Ruit 2005, s. 90.

Prof. dr hab. Tomasz Gierczak – chemik atmosfery, profesor chemii fizycznej i analitycznej. Absolwent Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie obecnie jest kierownikiem Pracowni Radiochemii i Chemii Atmosfery. Przez wiele lat związany z Cooperative Institute for Research in Environmental Sciences na Uniwersytecie Kolorado Boulder. Posiada ponad czterdziestoletnie doświadczenie w wykorzystaniu chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas do śladowych analiz skomplikowanych mieszanin związków chemicznych. Autor ok. 90 publikacji ogłoszonych w recenzowanych czasopismach. Równocześnie współautor szeregu ekspertyz obejmujących analizę przedmiotów zabytkowych.

Dr Aleksandra Janiszewska-Cardone – kuratorka Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, specjalizuje się w nowożytnym malarstwie niderlandzkim, holenderskim i flamandzkim. Kuratorka wystawy *Różne spojrzenia. Malarstwo holenderskie i flamandzkie z kolekcji ERGO Hestii* (MNW, 2021), współkuratorka: *W warsztacie niderlandzkiego mistrza...* (MNW, 2017); *With a Curious Eye. Mannerist Painting from the National Museum in Warsaw* (Tallin, 2017); *Cranach. Natura i sacrum* (MNW, 2021). Członkini International Council of the Curators of Dutch and Flemish Art (CODART), gdzie zasiada w panelu doradczym ds. inkluzywności.

Justyna Kwiatkowska – absolwentka Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego (autorka pracy magisterskiej pt. „LA-ICP-MS w badaniach niejednorodnych obiektów zabytkowych”). Od 2016 pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie w Pracowni Badań i Ochrony Muzealiów. Zajmuje się realizacją badań fizykochemicznych zróżnicowanych dzieł sztuki z zastosowaniem m.in. spektrometrii fluorescencji rentgenowskiej (XRF), spektroskopii w podczerwieni metodą osłabionego całkowitego odbicia (ATR-FTIR) oraz stratygrafii warstw technologicznych. Współautorka publikacji dotyczących analizy spoiw i pigmentów m.in. w pracach Henryka Siemiradzkiego, malarstwie Józefa Chełmońskiego, portrecie mumiowym chłopca czy miniaturach portretowych na podłożu miedzianym.

Dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska – konserwatorka malarstwa i rzeźby polichromowanej; absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; od 1988 pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie w dziale Konserwacji Zbiorów, od 2016 na stanowisku kierownika Pracowni Badań i Ochrony Muzealiów; uzyskała doktorat na Wydziale Technologii Drewna Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie. Wykonuje konserwacje i badania dzieł sztuki. Jest współautorką wielu artykułów i opracowań związanych z techniką i technologią obrazów, w tym m.in. dotyczących badań technologicznych obrazu z warsztatu

Rembrandta *Portret młodzieńca w kapeluszu* z kolekcji MNW pt. *Bildnis eines jungen Mannes mit Hut*” aus Rembrandt – Werkstatt im Lichte physikalisch-chemischer Untersuchungen („Bulletin du Musée National de Varsovie” 1997, R. 38, nr 1–4, wspólnie z Andrzejem Laskiem).

Dr Olga Syta – pracuje w prywatnej firmie zajmującej się badaniami konserwatorskimi oraz na Wydziale Chemii UW, gdzie obsługuje skaningowy i transmisyjny mikroskop elektronowy. Absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Matematyczno-Przyrodniczych UW (2012) oraz Centrum Studiów Latinoamerykańskich UW (2014). Na tej samej uczelni w 2019 uzyskała stopień doktora nauk chemicznych (tytuł dysertacji: „Niejednorodność chemiczna ciał stałych w badaniach archeometrycznych metodami spektralnymi ze szczególnym uwzględnieniem metody LA-ICP-MS”). Jej praca naukowo-badawcza dotyczy zastosowania metod fizyko-chemicznych w analizie obiektów zabytkowych.

Dr hab. Barbara Wagner, prof. ucz. – profesor w Pracowni Teoretycznych Podstaw Chemii Analitycznej na Wydziale Chemii Uniwersytetu Warszawskiego; chemik (1997), magister sztuki po Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie ze specjalizacją konserwator starodruków, grafiki i skóry zabytkowej (1995). Jej zainteresowania badawcze to mikro- i nieniszczące metody spektralne. Od 2016 kieruje Interdyscyplinarnym Laboratorium Badań Archeometrycznych w Centrum Nauk Biologiczno-Chemicznych UW; działa w polskim konsorcjum dla badań obiektów zabytkowych metodami fizyko-chemicznymi E-RIHS.pl (<http://www.e-rihs.pl/>), organizuje konferencję Analiza Chemiczna w Ochronie Zabytków, AChwOZ (<http://analizazabytkow.pl/>).

Dr Bartłomiej Witkowski – chemik-analitik, absolwent Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, od 2016 zatrudniony na stanowisku adiunkta. Posiada ponad 15-letnie doświadczenie w wykorzystaniu chromatografii gazowej (GC) i cieczowej (LC) połączonych ze spektrometrią mas (MS) w analizach związków organicznych w złożonych matrycach. Kierownik i wykonawca projektów badawczych obejmujących chemię atmosfery i analizę zabytków. Autor szeregu ekspertyz wykorzystujących GC/MS i LC/MS wykonanych na zlecenie podmiotów z sektora prywatnego oraz publicznego. Jego dorobek naukowy to ponad 20 publikacji w czasopiśmie recenzowanych, opisujących m.in. analizy obiektów zabytkowych za pomocą autorskich metod GC/MS i LC/MS.

Dr Magdalena Wróbel-Szypuła – doktor nauk chemicznych, absolwentka Uniwersytetu w Leeds w Wielkiej Brytanii oraz Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, członek zespołu Pracowni Badań i Ochrony Muzealiów w Dziale Konserwacji Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorka publikacji w międzynarodowych czasopiśmie: „Journal of Physical Chemistry B”, „Biophysical Journal”, „Journal of Liquid Chromatography & Related Technologies”, „Journal of Planar Chromatography – Modern TLC, Acta Chromatographica”. Jej głównym obszarem zainteresowań są badania zmian chemicznych zachodzących na obiektach muzealnych, jak również identyfikacja syntetycznych barwników za pomocą nieniszczących metod spektroskopowych.

Adam and Eve by Lucas Cranach the Elder from the National Museum in Warsaw New Technological Analysis

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

Aleksandra Janiszewska-Cardone

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-5191-5618](https://orcid.org/0009-0009-5191-5618)

Justyna Kwiatkowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-8318-4164](https://orcid.org/0009-0000-8318-4164)

Elżbieta Pilecka-Pietrusińska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5994-9179](https://orcid.org/0000-0002-5994-9179)

Magdalena Wróbel-Szypuła

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-1945-3496](https://orcid.org/0009-0004-1945-3496)

UNIVERSITY OF WARSAW

Tomasz Gierczak

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5489-3746](https://orcid.org/0000-0001-5489-3746)

Olga Syta

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-0297-2593](https://orcid.org/0009-0006-0297-2593)

Barbara Wagner

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5398-6438](https://orcid.org/0000-0002-5398-6438)

Bartłomiej Witkowski

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9483-4692](https://orcid.org/0000-0002-9483-4692)

ABSTRACT

The paper presents the results of the latest technological research on Lucas Cranach the Elder's painting *Adam and Eve* from the collection of the National Museum in Warsaw. The tests were conducted using non-destructive or micro-invasive physical and chemical methods. The painting was analysed under analytical radiation within ultraviolet (UV), visible (VIS), infrared (IR) and X-ray (X-ray, CT) wavelength ranges. To examine the composition of the paint layers, the authors employed X-ray fluorescence spectroscopy (XRF), reflectance Fourier-transform infrared spectroscopy (FTIR), Fourier transform infrared-attenuated total reflectance spectroscopy (FTIR-ATR), gas chromatography coupled with mass spectrometry (GC/MS), liquid chromatography coupled with mass spectrometry (LC/MS), Raman microscopy, as well as microchemical and stratigraphic analyses. These tests enabled a highly detailed identification of the painting technique, facilitated a comparison with Lucas Cranach the Elder's other works and provided a solid basis for a more in-depth argument regarding the painting's creation date.

KEYWORDS

Lucas Cranach the Elder, early modern German painting, technological analysis of artworks, physical and chemical analysis of artworks, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, spectroscopy (XRF, reflectance FTIR, FTIR-ATR), chromatography (GC/MS, LC/MS), Raman microscopy, non-destructive methods

Adam and Eve by Lucas Cranach the Elder from the National Museum in Warsaw New Technological Analysis

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

Aleksandra Janiszewska-Cardone

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-5191-5618](https://orcid.org/0009-0009-5191-5618)

Justyna Kwiatkowska

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0000-8318-4164](https://orcid.org/0009-0000-8318-4164)

Elżbieta Pilecka-Pietrusińska

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5994-9179](https://orcid.org/0000-0002-5994-9179)

Magdalena Wróbel-Szypuła

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-1945-3496](https://orcid.org/0009-0004-1945-3496)

UNIVERSITY OF WARSAW

Tomasz Gierczak

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5489-3746](https://orcid.org/0000-0001-5489-3746)

Olga Syta

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-0297-2593](https://orcid.org/0009-0006-0297-2593)

Barbara Wagner

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5398-6438](https://orcid.org/0000-0002-5398-6438)

Bartłomiej Witkowski

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9483-4692](https://orcid.org/0000-0002-9483-4692)

The painting *Adam and Eve*¹ by Lucas Cranach the Elder, kept at the National Museum in Warsaw, was created during the early period of the master's activity at the court of the Saxon electors in Wittenberg (fig. 1). In 1505 the artist became the court painter of Frederick the Wise and remained in the service of his successors, John the Steadfast and John Frederick I, until the end of his life (d. 1553).

The painting depicts Adam and Eve standing on either side of the tree of knowledge of good and evil. The first parents are portrayed just before committing original sin; Eve raises the apple to her lips, while Adam gazes upwards, perhaps observing the serpent slithering along the trunk. The figures are set against a uniform dark background, which contrasts with their fair, naked bodies.

Scholars offer different botanical interpretations of the tree placed at the centre of the composition. Some have identified it as an oak (*Quercus robur* L.),² referencing the ancient Germanic forest described by Tacitus and Julius Caesar (*Silva Hercyniana* – the Hercynian

Forest) as well as by early Renaissance German humanists.³ However, the botanist Artur Zagajewski notes that the structure of the trunk, as well as the type and shape of the foliage, are characteristic of the common fig (*Ficus carica* L.).⁴ This would align with the biblical account, in which fig leaves were used to cover the first parents' nudity.⁵ In the painting, Adam's genitals are therefore concealed by a fig leaf, while Eve's pubic area is covered by an apple tree branch, whose fruit she holds in her hand. The variety of apple has been identified by Zagajewski as Alant (*Malus domestica* Alant), a subspecies that was popular in sixteenth-century Germany and Switzerland.⁶ The fact that the artist depicted the forbidden fruit as an apple (rather than a fig, which would correspond to the species of the depicted tree) suggests that he contaminated – whether consciously or not – various traditions of representing the tree and fruit of paradise. *Fructus paradisi* (*paradiseus*) was most commonly shown as an apple, the most familiar type of fruit in Europe. However, in



fig. 1 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw
(after conservation treatment)
photo Małgorzata Kwiatkowska

many depictions of the Virgin and Child, or in statuettes of the naked Christ Child, where the infant holds or plays with a fruit, it is sometimes depicted as a fig or a pomegranate – fruits associated with the South, exotic in northern Europe. Less frequently, a pear replaced the apple in these representations. From a botanical and pomological perspective, the iconography of the fall of the first parents, depictions of the Virgin and Child or individual figures of the

infant Jesus was not codified. The artist had significant freedom in selecting the botanical motif. It appears that Cranach's choice of tree and fruit species was deliberate. His selection combined the pomological flora of Italy and Germany, bringing together Mediterranean and Hyperborean nature, just as Cranach's art was heavily inspired by Italian models, merging the Italian formula of antiquity revival with German tradition. In the artist's concept, Nature and

Art would thus unite the South with the North. Today, it is difficult to determine whether the artist intended this to symbolize the universality of original sin, encompassing all of humanity. We do not know whether this botanical peculiarity (a fig tree bearing apples) was noticed by contemporary viewers. However, if it was, the observer would have been confronted with an absurd scenario within the representation of Adam and Eve: they would have had to assume that the tree of knowledge of good and evil was actually outside the depicted scene. In that case, Eve would have plucked the apple from an unseen tree along with the branch from which it hung, and whose leaves now cover her nudity. The tree visible in the painting would then be some other, unidentified tree from the Garden of Eden. Perhaps Cranach indeed intended to juxtapose two worlds of art and nature: Italian (and classical) with his native one.

Lucas Cranach the Elder returned to the theme of the first parents several times during the early stages of his career, when his workshop was based at Wittenberg Castle (1505 – circa 1512–1515), and later revisited it in the 1520s. Scholars estimate that over 50 such depictions were produced in Cranach's workshop (including both his original works and workshop variants). The subject of Adam and Eve's nudity, fashionable and particularly appealing due to its erotic dimension, was first developed by Cranach in the more sophisticated and socially liberal courtly environment. He painted for the Prince-Elector and members of his entourage, including Renaissance humanists associated with him. In the later period, when the artist ran a workshop catering to the open market, primarily for the bourgeois, the production of paintings focused on reproducing popular themes, including representations of the first parents. However, rather than simply copying his earlier 'courtly' compositions, Cranach tended to modify them by emphasizing the narrative element, with greater movement of both figures, placing them among various accessories (*Beiwerk*) and animals (deer, squirrels, etc.), which lent the depictions a genre-like character.

Scholars have generally agreed that the Warsaw painting belongs to Cranach's early courtly period, with proposed dating ranging

between 1507 and 1512.⁷ However, they have differed in determining its place within the chronology of his depictions of Adam and Eve from this period. The compositions closest to this version include: a pair of panels in Besançon (the earliest, currently dated to circa 1508–1510),⁸ a panel in the Alte Pinakothek in Munich (circa 1510–1519)⁹ and a work in Würzburg (circa 1513–1515).¹⁰ Friedländer and Rosenberg dated the Warsaw painting to circa 1512, later than the Munich version, which they estimated to have been created between 1510 and 1512.¹¹ However, according to the latest research, the Alte Pinakothek painting was produced in the second decade of the sixteenth century, most likely as a pair of triptych wings, later reassembled into a single panel.¹² The earlier dating of the Warsaw version to circa 1510 – as suggested by Wolfgang Schade¹³ and more recently by Gunnar Heydenreich¹⁴ – is supported by the present study. If this dating is correct, the painting represents Cranach's earliest depiction of Adam and Eve within a single pictorial composition, that is, on a single panel.

The influence of Albrecht Dürer is particularly evident in the Warsaw painting. Lucas Cranach the Elder frequently competed with Dürer, and his depiction of the first parents was directly inspired by Dürer's 1504 engraving and his pair of paintings from 1507, now in the Prado (figs 2, 3).¹⁵ In his engraving, Dürer presented Adam and Eve against the backdrop of a dense, dark forest, portraying them as ideal first humans in the *all'antica* tradition. Their nude bodies, modelled after famous Greco-Roman sculptures *Venus de' Medici* and *Apollo Belvedere*, are positioned in contrapposto to highlight the muscular structure beneath the skin. This work reflects Dürer's fascination with antiquity and his scientific pursuit of an ideal proportional system for depicting the perfect human form. To achieve this, he produced countless life drawings, meticulously analysing the human body. In the engraving, Adam and Eve are shown at the very moment before the fall: Eve hands Adam the apple, assisted by the serpent. Their nudity is modestly covered by foliage: a rowan branch (Adam) and a fig-like leaf (Eve), though attached to an apple tree branch. Surrounding them are animals symbolizing the four temperaments, which they



fig. 2 Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, 1504, engraving, Rijksmuseum, Amsterdam
photo public domain



fig. 3 Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, a pair of paintings, 1507, Prado, Madrid
photo © Museo Nacional del Prado

have not yet acquired: a cat – choleric temperament; a rabbit – sanguine temperament; an ox – phlegmatic temperament; a stag – melancholic temperament. In Dürer's Prado paintings, Adam and Eve are set against a uniform dark background, contrasting with their fair bodies. Both are depicted completely nude, with their modesty covered by apple tree foliage. The influence of Dürer's Madrid painting on Cranach's composition is particularly evident in Adam's pose: the positioning of his right hand close to his thigh, with an open palm, as well as the relaxed placement of his right foot, gently touching the ground. Cranach painstakingly replicated Dürer's anatomical models, including the muscular structure of the bodies, but elongated their proportions and modernized their facial features: Adam's curly beard and hair-style resemble those found in contemporary portraiture. The bodies are modelled with soft

light and shadow, subtly contrasting against the black background.

New Technological Analysis

In 2018 experts from the NMW Laboratory (now the Laboratory for Research and Protection of Museum Collections) – Dr Magdalena Wróbel-Szypula, Justyna Kwiatkowska and Dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska – undertook a study to thoroughly examine the structure and painting technique of *Adam and Eve* and thus contribute to the broader study of Lucas Cranach the Elder and his workshop. This technological analysis was prompted by the painting's comprehensive conservation.¹⁶ Multiple layers of secondary varnishes, which had darkened significantly over time, along with localized retouching, distorted the perception of the work and obscured many

compositional details (fig. 4). The removal of the varnishes and retouches revealed the painting's original beauty, along with its precisely rendered details.¹⁷

Research method

In the 1990s the painting was examined as part of the collection catalogue project.¹⁸ The present study incorporates the findings from those analyses, which have now been corrected, expanded and refined thanks to the availability of highly specialized instrumental methods.¹⁹

The new, comprehensive study of the painting employed modern non-invasive or micro-invasive methods, allowing for the collection of very small samples from the paint layers. The painting was first examined using analytical radiation in the ultraviolet (UV), infrared (IR)²⁰ and X-ray ranges, as well as using computed tomography (CT)²¹ (figs 4–7). The surface was also analysed in visible light using a Nikon SMZ 800 stereoscopic microscope with up to

60× magnification. To examine the composition of the technological layers, researchers employed non-invasive X-ray fluorescence spectroscopy (XRF)²² and reflectance Fourier-transform infrared spectroscopy (FTIR).²³

A full technological analysis required sampling from the painting, but due to the extensive use of non-invasive methods, the number of samples was minimized to just a few. No samples were taken from the flesh tones of Adam and Eve, only from the background (edges of the painting), green foliage and earth. These samples were used for stratigraphy and microchemical analysis,²⁴ Raman microscopy,²⁵ gas chromatography coupled with mass spectrometry (GC/MS), as well as liquid chromatography coupled with mass spectrometry (LC/MS).²⁶ Selected substances were further examined using microchemical analysis and Fourier-transform infrared attenuated total reflectance spectroscopy (FTIR-ATR).²⁷

The pigments used in the paint layers were identified based on spectrometric analyses,

fig. 4 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, photograph in UV radiation (300–400 nm) revealing a veil with blue fluorescence, which indicates the presence of a synthetic resin covering the surface, as well as small retouches from at least two conservation periods: the older retouches appear as black spots, while the more recent ones are seen as dark grey spots; also visible are losses and surface scratches
photo Anna Lewandowska, Piotr Lisowski





including X-ray fluorescence spectroscopy (XRF), Raman microscopy (using stratigraphic samples), Fourier-transform infrared attenuated total reflectance spectroscopy (FTIR-ATR) and microchemical analysis (fig. 8). Binders were identified through Fourier-transform infrared reflectance spectroscopy (FTIR), as well as gas chromatography-mass spectrometry (GC/MS) and liquid chromatography-mass spectrometry (LC/MS) (fig. 9). Stratigraphic analysis conducted on several locations enabled the determination of the structure and thickness of the technological layers. This comprehensive physical and chemical analysis enabled a highly detailed identification of the painting technique and facilitated a comparison with other works by Lucas Cranach the Elder.

Description of the Painting's Technique and Technology

Support and Ground

The artist used a limewood panel as the support, composed of four horizontally butt-joined planks, each 0.5–0.6 cm thick. The planks vary in width, with one cut almost radially, while the other three were cut at an intermediate angle between radial and tangential directions. Due to the thinness of the wood, this cutting method caused significant warping of the top and bottom planks (fig. 5).²⁸

The front surface of the wood was carefully smoothed, while the reverse side was chamfered along all four edges.²⁹ At the time of painting, the panel was already framed; the



fig. 5 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, X-radiograph of the painting revealing the horizontal butt-joints between individual wooden panels of the support and the modelling technique used for the figures of Adam and Eve, with highlights made by using a higher concentration of lead-based pigments; the small white spots, primarily in the lower part of the painting, indicate traces of xylophagous insects
photo Łukasz Kownacki

fig. 6 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, IR photograph revealing the original underdrawing, showing adjustments to Eve's positioning
photo Anna Lewandowska, Piotr Lisowski

artist primed and painted the work within the frame. On the surface of the painting, there are unprimed strips along all edges and thickened paint layers at the junction with the frame.³⁰ This is also evidenced by the chamfered edges of the support, meaning they were bevelled to reduce thickness towards the outer edges, facilitating the painting's mounting within the frame. The support and frame were primed with a white ground layer composed of calcium carbonate³¹ and animal glue.³²

Once the ground was sanded and smoothed, the artist applied an underdrawing. Infrared (IR) photography reveals compositional changes made by the artist, such as a different original design for the apple branch on Eve's right thigh, a line running along her left side and leg, and an outline of her breast, suggesting that Eve's position was initially different (fig. 6).

Paint Layer

On the primed surface with the preparatory sketch, the artist applied an imprimatura: a very thin layer of white paint, composed of lead white and an oil binder, as confirmed by all of the conducted studies.³³ This layer served to protect the absorbent ground from soaking up the oil binder from the upper paint layers, preventing a loss of binding strength and subsequent flaking or detachment of pigments. Stratigraphic cross-sections of the technological layers indicate that this insulation effectively fulfilled its function, although some binder from the imprimatura did penetrate into the ground.³⁴

On this prepared surface, the painter applied the colour layers, using oil paints with very small amounts of pigments. He probably also used dyes, as suggested by the local presence of gypsum alongside calcium carbonate, both of which were commonly used as carriers for dyes. However, FTIR analysis did not detect signals of dyes, possibly due to their extremely low concentration. Pigment analysis identified the following colours in Cranach's palette: lead white, lead-tin yellow, yellow ochre, azurite, cinnabar, iron oxide reds, minium, plant-based black and traces of natural ultramarine (lapis lazuli). To elaborate the paint layer, the artist used linseed oil as binder. GC/MS analysis



fig. 7 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, detail in CT imaging revealing differences in X-ray absorption between the figures, which contain lead (brighter, thicker layers), and the black background, where lead is present only in the ground layer
photo Łukasz Kownacki

confirmed the absence of egg yolk; the protein revealed through FTIR spectroscopy suggests the localized use (Eve's figure) of an oil-protein mixture, which could be interpreted either as a tempera additive to the oil binder or the result of later overpainting.³⁵

The artist mixed the binder with finely ground pigments, achieving the colours and shades necessary for the different elements of the composition (see fig. A1.1). The chemical composition of these areas was established through analyses conducted at NMW (see Annexes 1 and 2).

For flesh tones, Cranach used a limited colour palette. Analysis confirmed the presence of lead white, cinnabar, iron oxide pigments (red) and carbon black.³⁶ The uniform or highly similar elemental composition of the paint layers in multiple XRF measurement points within the flesh areas³⁷ suggests that the artist used a three-tone modelling technique. Lighter areas were achieved by increasing the amount of lead white, while shadows were deepened with higher concentrations of iron oxide pigments and plant-based black.³⁸ This corresponds to the painting technique of Cranach's workshop, as described by Heydenreich.³⁹



fig. 8 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, map of XRF measurement points (nos 1–36) and micro-sample locations for microchemical (nos C1, C3, C5, C6) and stratigraphic analyses (nos C7, C8, C11) photo Justyna Kwiatkowska



fig. 9 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, map of FTIR measurement points (nos 1–26) and micro-sample locations for GC/MS and LC/MS analyses (nos C2, C4, C9, C10) photo Magdalena Wróbel-Szypula

In constructing Adam and Eve's flesh, the artist made use of the white or pinkish imprimatura or ground layer as a base for applying flesh tones. This first flesh tone layer was often applied quite thickly, followed by the modelling of shadows (greyish or brownish tones) and highlights. Cranach typically worked with a minimal number of colour components, a technique also observed in the Warsaw painting.⁴⁰

Cranach modelled Eve's hair by mixing iron oxide pigments with silicates and lead white in varying proportions.⁴¹ Using a similar technique but with a different pigment ratio, he created the darker shade of Adam's golden curls. Analysis of these areas also detected mercury (Hg) and copper (Cu) signals, likely originating from cinnabar and azurite, respectively. This probably results from the painting technique of Cranach's workshop, as described

by Heydenreich.⁴² The artist first outlined the heads with flesh-coloured underpainting, before outlining their contours with the colour of the background: black. Finally, he added delicate golden strokes of paint, shaping Eve's flowing hair cascading down to her hips and Adam's finely curled locks.

For the uniform black background surrounding Adam, Eve and the tree, Cranach used plant-based black,⁴³ with individual grains of iron oxide red and azurite.⁴⁴ Observations of this part of the composition revealed two layers of black paint in some areas, raising the question of whether the background was original or overpainted. Physical and chemical analyses of these parts confirmed that the lower black layer lies directly on the ground and imprimatura, meaning that even if the upper layer was applied later, this did not alter the artist's

original intent (fig. 7). Cracks observed in certain areas of the black background may have formed during the painting process, due to the properties of oil paint mixed with plant-based black. It was slower to dry,⁴⁵ causing cracks on the surface, which is why Cranach may have applied a second black layer.⁴⁶ Alternatively, this second layer could have been added later by an unknown artist to even out the cracked surface as a conservation measure. The monochrome dark background enhanced the visibility of the pale figures and tree, creating a strong contrast.⁴⁷

Red areas were painted using cinnabar, lead white and iron oxide pigments. Eve's lips contain cinnabar and lead white. The red of the apple she holds in her right hand was likely enhanced by adding a dye fixed on gypsum to the paint or by applying a glaze containing this dye.⁴⁸ In another colour area, on Adam's thigh, gypsum was detected, which could also be linked to a dye or simply be an additive to iron oxide pigments. However, due to the extremely small amount of this substance in the paint layer, it was not possible to identify the specific dye used.

For the earth strip and the main part of the tree, the artist used lead white, copper-based pigments and black, with small amounts of iron oxide pigments: yellow ochre (see [Annex 1, fig. A1.1](#)).⁴⁹ The green of the leaves was created by mixing two pigments – blue (azurite) and (lead-tin) yellow⁵⁰ – combined with lead white and a natural iron-based pigment.⁵¹ Traces of natural ultramarine were also found in the fig leaf.⁵² According to Heydenreich, mixing azurite with lead-tin yellow was not a common practice in Cranach's workshop.⁵³ The only confirmed case of this technique appears in a detail of *Saint Stephen of Hungary* (c.1510, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), specifically in the grassy part of the foreground.⁵⁴

Cranach painted the serpent winding around the tree trunk – grey-gold with black linear detailing mimicking scales – by taking advantage of the luminosity of lead-tin yellow combined with lead white. He contrasted these tones with grey, achieved by mixing plant-based black and lead white (see [Annex 1, fig. A1.2](#)).⁵⁵

Conclusion

The technique and technology of the discussed painting show significant similarities to Cranach's works created between 1505 and 1512, when he was beginning his career as a court artist to the Saxon electors. During this period, the painter prepared his wooden panels with a white ground layer, composed of calcium carbonate and animal glue.⁵⁶ Since the successively applied oil-based paint layers required an insulating layer on the highly absorbent ground, Cranach applied an imprimatura – a pigment ground with oil binder – over the entire surface of the painting. In the Warsaw painting, he used a white imprimatura made from lead white, which he employed wherever he needed to enhance the luminosity of colours. Both the use of lead white and the other pigments identified in this study align with the painting practices of Cranach's workshop.

During his early career, Cranach's workshop was located within Wittenberg Castle. Around 1512 he relocated it to the town, altering the workshop's organizational structure and collaborating with new subcontractors, which influenced, among other things, changes in panel construction. The support for *Adam and Eve* consists of thin limewood planks (0.5 cm thick) of varying widths, some cut radially and others tangentially, forming an irregular shape and joined horizontally. These features confirm that the painting was created during Cranach's early years in Wittenberg. Heydenreich established that limewood was Cranach's preferred support material during this period,⁵⁷ as it was supplied as part of his work for the court.⁵⁸ The panels were likely prepared by a carpenter working for the castle, particularly since the butt-joining of short planks, cut both radially and tangentially with irregular dimensions, was not a common panel-making technique in the sixteenth century, as it increased the risk of warping due to internal tensions.⁵⁹

This also has implications for *Adam and Eve*'s commissioner. Heydenreich demonstrated that of all the paintings produced between 1505 and circa 1511 – featuring a support made from a different type of wood than limewood and a construction that differs from

the one described here – none were commissioned by the Elector of Saxony.⁶⁰ This allows for the hypothesis that the Warsaw painting was created on commission for Frederick the Wise. An additional indication supporting this theory is the presence of lapis lazuli in the paint layer. Natural ultramarine, which appears in Cranach's works created shortly after 1508,

is linked to his journey to Antwerp, where he acquired this costly pigment from Afghanistan. Cranach later used ultramarine primarily for paintings commissioned by the elector.⁶¹ However, the question of the Saxon prince's potential role in the creation of the Warsaw painting requires further historical and possibly technological research.

Translated by Aleksandra Szkudłapska

NOTES

- ¹ Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, c.1510, oil on limewood, 59.3 × 44.5 cm, inv. no. M.Ob.588 MNW. Provenance: until the mid-19th c. in the collection of the princes Hohenzollern-Hechingen, Burg Hohenzollern near Hechingen, Baden-Württemberg; then owned by Johann Nepomuk (?) Sepp in Munich; until c.1895 in the collection of Roberta Oertl in Munich; then in an unidentified private collection in Paris; in 1925 acquired by the Schlesisches Museum der Bildenden Künste in Wrocław (inv. no. 1309); during the Second World War, in 1942, evacuated to a collection point in Kamieniec Ząbkowicki (Kamenetz); included in the NMW collection in 1946.
- ² Bożena Steinborn, Antoni Ziemba, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600. Bestandskatalog*, National Museum in Warsaw (Warsaw, 2000), cat. no. 8, pp. 44–47.
- ³ Antoni Ziemba, 'Lucas Cranach starszy, Adam i Ewa' [catalogue entry], in *Das Heilige und der Leib. Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau / Duchowość i cielesność. Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie*, eds Dorota Folga-Januszewska, Matthias Winzen, exh. cat., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, National Museum in Warsaw (Ostfildern-Ruit, 2005), p. 90; Hanna Benesz, 'Temat na pokuszenie,' *Art&Business*, no. 11 (262) (2012), p. 82. For more details on the ancient Germanic forest, see Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (Chicago, 1993); Antoni Ziemba, *The Agency of Art Objects in Northern Europe, 1380–1520* (Berlin, 2021), pp. 245–262.
- ⁴ Information from Dr Artur Zagajewski (formerly of the Botanical Garden of the Polish Academy of Sciences in Powsin) dated 26 June 2018. Previously (2005), the identification of the tree as a fig tree was proposed by Prof. Dr hab. Krzysztof Spalik (Faculty of Biology, University of Warsaw) in correspondence with the then curator of the European Painting Collection at the National Museum in Warsaw, Prof. Antoni Ziemba.
- ⁵ 'And the eyes of them both were opened, and they knew that they were naked; and they sewed fig leaves together, and made themselves aprons' (Genesis 3:7); quoted from the King James Bible.
- ⁶ Information from Dr Artur Zagajewski dated 26 June 2018. Alant, a subspecies popular in the 16th century, existed in two subvarieties with different phylogenies: North German (primarily Lower Saxon), Silesian and Swiss. Alant apples are medium to large (approx. 6–8 cm in size), slightly elongated, lemon-yellow with a delicate striped blush. The variety has been recorded since the early 16th century, first appearing in French-language literature (Swiss variety) and in German pomology from 1760. It was known under the following names: *Alantapfel*, *Gestreifter Kaiserapfel*, *Grosser edler Prinzessinapfel*, *Princessinapfel*, *Winteralantapfel*, *Mönchsnase*.
- ⁷ Bożena Steinborn, 'Obrazy Cranachowskie', in *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, eds Lech Kalinowski, Stanisław Mossakowski, Zofia Ostrowska-Kęłowska (Wrocław, 1998), pp. 45–49. Dating: Heinz Braune, Erich Wiese, *Katalog der Gemälde und Skulpturen. Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau* (Wrocław, 1926), p.17, cat. no. 1309: 1507–1508; *Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. Gemälde, Zeichnungen, Graphik*, exh. cat., Staatliche Museen (Berlin, 1937), no. 19: c.1510–1512; Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach* (New York, 1978), cat. no. 44: c.1512; Steinborn, Ziemba, *Malarstwo niemieckie...*: c.1510.
- ⁸ Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besançon; panel (limewood?), each panel 139 × 53.9 cm. Dating c.1508–1510 – see Gunnar Heidenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice* (Amsterdam, 2007), pt. A, pp. 318–321; *Cranach der Ältere*, ed. Bodo Brinkmann, exh. cat., Städel Museum (Frankfurt, 2007), cat. no. 116, p. 361; Gunnar Heydenreich, 'Adam and Eve in the Making',

- in *Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve*, ed. Colin Campbell, exh. cat., Courtauld Institute and Art Gallery, Somerset House (London, 2007), p. 25.
- ⁹ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich, limewood, 47.2 × 35.3 cm. Dating: Friedländer, Rosenberg, *The Paintings...*, cat. no. 43, p. 78: 1510–1512; Claus Grimm, 'Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum Fall Lucas Cranach d. Ä.', in *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, ed. Ingo Sandner (Regensburg, 1998), p. 79: c.1512; Martin Schawe, *Cranach in Bayern*, exh. cat., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Munich, 2011), no. 720, p. 136: c.1510–1519.
- ¹⁰ Museum für Franken, Staatliches Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Würzburg, panel, 72 × 62 cm. Dating: c.1513–1515: Friedländer, Rosenberg, *The Paintings...*, cat. no. 113, p. 92.
- ¹¹ Friedländer, Rosenberg, *The Paintings...*, cat. nos 43 and 44, p. 78.
- ¹² Schawe, *Cranach in Bayern...*, no. 720, p. 136.
- ¹³ Werner Schade, *Malarski ród Cranachów* (Warsaw, 1980), p. 426, no. 51.
- ¹⁴ Heydenreich, *Lucas Cranach...*, p. 67.
- ¹⁵ Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, signed and dated 1507, oil on panel, 209 × 81 cm (*Adam*) and 209 × 80 cm (*Eve*), Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. nos P02177 and P02178.
- ¹⁶ The conservation was carried out by Iwona Maria Stefańska from the Conservation of Sculpture and Painting on Wood Laboratory at the NMW.
- ¹⁷ Iwona Maria Stefańska's conservation documentation is kept in the NMW's conservation archive.
- ¹⁸ Steinborn, Ziemia, *Malarstwo niemieckie...*, cat. no. 8, pp. 44–47, table 8, p. 388. The tables containing the analyses and results of the technological and conservation studies were prepared by a team led by Agnieszka Czubak (Conservation of Sculpture and Painting on Wood Laboratory, NMW). The dendrochronological analysis was conducted by Prof. Dr hab. Tomasz Ważny (then of the Academy of Fine Arts in Warsaw; currently, Nicolaus Copernicus University in Toruń).
- ¹⁹ This was made possible thanks to the support of the Association of Friends of the National Museum in Warsaw, for which we extend our gratitude to its members and president, Paweł Kastory.
- ²⁰ UV and IR photographs were taken by Anna Lewandowska and Piotr Lisowski, Conservation of Canvas Paintings Laboratory, NMW.
- ²¹ X-ray imaging and CT were performed by Dr Łukasz Kownacki, MD, at the European Health Centre in Otwock.
- ²² Analysis and description: Prof. Dr hab. Barbara Wagner and Dr Olga Syta – Interdisciplinary Laboratory for Archaeometric Research, University of Warsaw.
- ²³ The analysis was performed by Dr Magdalena Wróbel-Szypuła, Laboratory for the Analysis and Protection of Museum Collections, NMW.
- ²⁴ The analysis was performed by Justyna Kwiatkowska, Laboratory for the Analysis and Protection of Museum Collections, NMW.
- ²⁵ The analysis was performed by Dr hab. Zofia Żukowska, Eng. – Faculty of Chemistry, Warsaw University of Technology.
- ²⁶ The analysis was performed by Dr Bartłomiej Witkowski and Prof. Dr. hab. Tomasz Gierczak – Faculty of Chemistry, Warsaw University of Technology.
- ²⁷ The analysis was performed by Justyna Kwiatkowska, Laboratory for the Analysis and Protection of Museum Objects, NMW.
- ²⁸ Tomasz Ważny, *Analiza drewna obrazu Adam i Ewa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie – ekspertyza dendrologiczna*, 1997, conservation and research documentation at the Conservation of Works on Wooden Supports Laboratory, NMW.
- ²⁹ Steinborn, Ziemia, *Malarstwo niemieckie...*, table 8, p. 388.
- ³⁰ The original frame has not survived; the current frame is a later addition and dates back to at least the period when the painting was held in the Schlesisches Museum der bildenden Künste. It was displayed there in this frame during the 1935 exhibition *Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts in Schlesien*; see the negative in the Collection of Photographs and Survey Drawings at the

Institute of Art, Polish Academy of Sciences, no. IS PAN 0000031010. We extend our thanks to Michał Przygoda for his assistance in confirming this fact.

- ³¹ Previously identified as chalk, but the microchemical analysis, as well as observation in transient light and FTIR-ATR clearly indicate calcium carbonate.
- ³² Annex 3, GCMS results.
- ³³ X-ray tomography observation.
- ³⁴ Annex 1 – yellow colour seen in stratigraphy.
- ³⁵ This is supported by the observation made by conservator Iwona Stefańska, who noted locally varying responses to solvents during the varnish removal process.
- ³⁶ Microchemical analysis was performed by Justyna Kwiatkowska (2018) and Izabela Kobla (1994).
- ³⁷ See Annex 2, section *White, pink, red: Adam's figure*. The Zn signal detected on Adam's figure may originate from secondary retouches, as the XRF analysis was conducted before the painting's conservation..
- ³⁸ Annex 1. See also Izabela Kobla's 1994 analysis; the presence of plant-based black is confirmed by microchemical analysis, which identified carbon black, as well as by XRF analysis, which detected a K signal, characteristic of plant black, while showing no signal for bone black.
- ³⁹ Heydenreich, *Lucas Cranach...*, p. 194.
- ⁴⁰ Ibid.
- ⁴¹ In Cranach's work, iron oxide red was rich in silicates – see Heydenreich, *Lucas Cranach...*, p. 135.
- ⁴² Heydenreich, *Lucas Cranach...*, p. 194.
- ⁴³ Justyna Kwiatkowska's (2018) and Izabela Kobla's (1994) microchemical research.
- ⁴⁴ See Annex 2 and Izabela Kobla's 1994 research results.

- ⁴⁵ Cennino Cennini, *Treatise on Painting*, tr. Mary P. Merrifield (London, 1844) [online facsimile]: https://archive.org/details/gri_33125009350998/page/n15/mode/2up [retrieved: 10 Mar. 2025].
- ⁴⁶ The composition of the layers – pigment + binder – is identical; see Annex 3: GCMS, samples C9, C10; microchemical analysis, samples C5, C6.
- ⁴⁷ Microscopic observations confirm that no remnants of other layers (e.g., blue sky) are present beneath overpaint and the black background.
- ⁴⁸ This is indicated by the S signal revealed in XRF; see Annex 2.
- ⁴⁹ FTIR analysis, Annex 4.
- ⁵⁰ FTIR analysis, Annex 4; Raman, FTIR, Annex 1 and Izabela Kobla's 1994 microchemical analysis.
- ⁵¹ Cranach raport_25.08_XRF and Eve's leaf, additionally FTIR, Annex 1, fig. A1.3. (stratigraphy of sample C7).
- ⁵² B. Steinborn, A. Ziemba, *Malarstwo niemieckie...*, table 8, p. 388 (Izabela Kobla's 1994 microchemical analysis).
- ⁵³ Heydenreich, *Lucas Cranach...*, p. 186
- ⁵⁴ Ibid., n. 40, p. 350.
- ⁵⁵ Annex 1. Stratigraphy of sample C11, fig. A1.2.
- ⁵⁶ Heydenreich, *Lucas Cranach...*, pp. 93–103.
- ⁵⁷ At least 20 paintings by Lucas Cranach the Elder, created between 1505 and 1515, are made on limewood; see data in the Cranach Digital Archive: www.lucascranach.org [retrieved: 26 Nov. 2014].
- ⁵⁸ Heydenreich, *Lucas Cranach...*, p. 47.
- ⁵⁹ Ibid., pp. 62–63.
- ⁶⁰ Ibid., p. 63.
- ⁶¹ E.g., Lucas Cranach the Elder, *The Holy Kinship*, limewood, 1509, Städel Museum, Frankfurt am Main.

Annex 1. Methodology and Results of Stratigraphic, Microchemical and Infrared Spectroscopic Analyses

The tests were conducted by Justyna Kwiatkowska (Laboratory for the Analysis and Protection of Museum Objects Collections, NMW) in 2018.

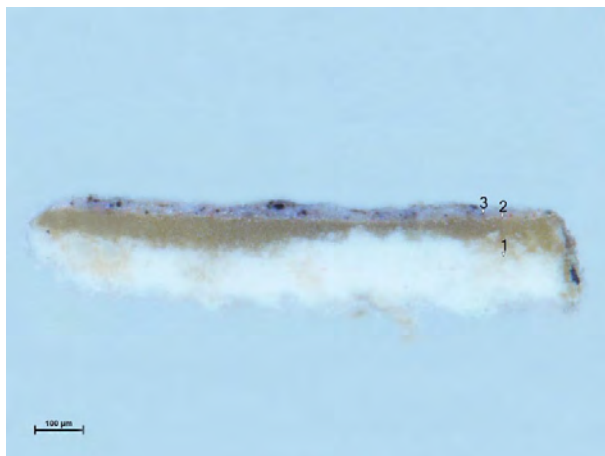
For the stratigraphic analysis, micro-samples were taken and embedded in Premacryl Plus acrylic resin before being examined under Nikon SMZ18 and Nikon SMZ1500 stereoscopic microscopes in reflected light and UV fluorescence at various magnifications (up to 810×). The samples were then subjected to microscopic and microchemical analyses. A significant challenge in obtaining results from these studies was the extremely small size of the samples. A summary of the samples and their locations is provided in table A1.1, while [fig. 8](#) shows the exact locations where they were taken.

Sample ID and location	Description of location	Type of analysis		
		microchemical	stratigraphic	FTIR-ATR
C1 (x = 17.5 cm. y = 1.0 cm)	strip of earth along the lower edge of the painting	x		
C3 (x = 42.5 cm. y = 1.0 cm)	strip of earth	x	x	x
C5 (x = 43.4 cm. y = 53.0 cm)	background near the upper edge of the painting – paint layer with ground	x	x	
C6 (x = 43.5 cm. y = 55.4 cm)	background near the upper edge – upper black layer	x		
C7 (x = 20.0 cm. y = 58.5 cm)	leaf near the tree trunk		x	
C8 (x = 15.5 cm. y = 59.0 cm)	tree near the upper edge of the painting		x	
C11 (x = 20.0 cm. y = 47.0 cm)	serpent		x	

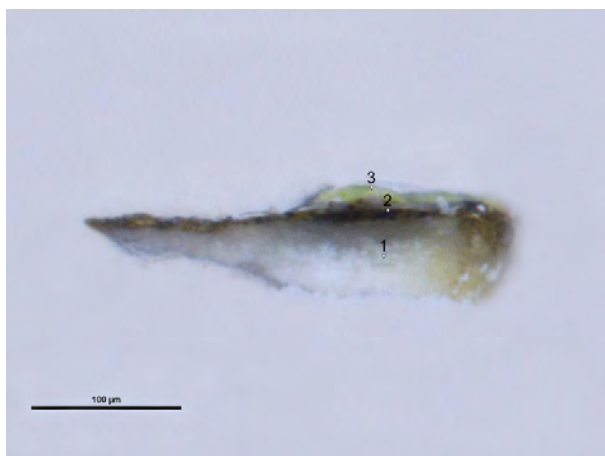
Table A1.1. Summary of sample locations and types of analysis conducted

Comparison of the stratigraphy of samples C3, C5, C7 and C11 revealed variations in the number of paint layers. All samples exhibited a standard layer structure: a thick white ground layer covered by a thin white isolating layer (imprimatura), followed by successive chromatic paint layers (underpainting and modelling) of varying thickness. In the earth section from which the tree grows and where the figures of Eve and Adam stand (C3 – [fig. A1.1](#)), a single paint layer was identified: a white layer with individual pigment grains. The stratigraphy shows that the imprimatura binder seeped into the more absorbent ground, manifesting as yellowish streaks. Nevertheless, the imprimatura effectively fulfilled its insulating function. Stratigraphic samples taken from other compositional elements show: one paint layer (C5: black background; C8: upper part of the trunk), two layers (C11: serpent) and three layers (C7: leaf near the tree trunk) ([figs A1.2 and A1.3](#)).

In the stratigraphy of sample C7, pigment agglomerates – specifically lead white – were clearly visible. These agglomerates formed over time due to aggregation (clumping of solid particles into aggregates and larger agglomerates) under the influence of the oil binder (the average size of primary particles is 10–100 nm, aggregates: 50–500 nm and agglomerates – observed here – more than 500 nm). This process affects the light absorption coefficient (and thus colour intensity), opacity and pigment density in the paint (i.e., the necessary amount of solvent in which the colour particles are dispersed). As aggregation progresses to the agglomerate stage, it causes colour dulling, increased transparency, as well as reduced pigment density and cohesion in the paint.



A1.1 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, stratigraphy of sample C3: 1) white ground layer, 2) white imprimatura, 3) paint layer with individual grains of red and black pigments
photo Justyna Kwiatkowska



A1.2 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, stratigraphy of sample C11: 1) white ground layer, 2) white imprimatura, 3) two paint layers: lower dark grey (black), upper discontinuous white-yellow layer
photo Justyna Kwiatkowska



A1.3 Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, National Museum in Warsaw, stratigraphy of sample C7: 1) white ground layer, 2) white imprimatura, 3) underlayer for dead colouring, black, 4) underpainting layer – dead colouring, dark grey, 5) modelling layer, green, 6) discontinuous green layer, 7) discontinuous light brown layer
photo Justyna Kwiatkowska

Microscopic and microchemical pigment analyses was conducted on four selected samples, two from the earth section and two from the background near the upper edge of the painting. The samples were observed under a Nikon SMZ1500 stereoscopic microscope and a Nikon ECLIPSE E200 laboratory research microscope at various levels of magnifications (up to 400×). The analysis assessed colour, shape, homogeneity, optical properties of crystals, as well as microcrystalline and droplet chemical reactions of pigments.¹

These reactions clearly confirmed that the black pigment examined was not – as could be expected – bone black, which was commonly used in underpainting for dead colouring (a monochromatic sketch of light and shadow using flat colour patches, over which modelling layers were applied). The absence of bone black was determined by the lack of the pigment's partial solubility when exposed to hydrochloric acid and nitric acid (V). Instead, the presence of plant black was indicated by its distinctive granulation, observable under the microscope as large, varied and sometimes elongated particles.

Observation of sample C3 revealed two white layers. The upper imprimatura contained lead white (PbCO_3), while the lower ground layer contained calcium carbonate (CaCO_3) as a filler. Solubility reactions and microscopic examination of the sample smear in transmitted light confirmed the absence of gypsum admixtures or remnants of microorganisms (coccoliths and foraminifera) typical of chalk. Chalk is a form of calcium carbonate derived from fossilized marine organisms. In this case, we are still dealing with a chalk-glue ground, but the material used was of exceptionally high purity.

To further investigate sample C3, FTIR-ATR spectroscopy was performed using a Bruker Alpha spectrometer with a DTGS detector and a QuickSnap ATR attachment with a diamond crystal. The ATR/FTIR spectrum was recorded in the 4000–400 cm^{-1} range, with a resolution of 4 cm^{-1} , averaging 24 scans and applying automatic ATR correction.² The analysis confirmed the presence of calcium carbonate, previously identified through microchemical testing.

NOTES

¹ Piotr Rudniewski et al., *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Academy of Fine Arts in Warsaw (Warsaw, 2018).

² Signe Vahur et al., 'ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of 4000–80 cm^{-1} ', *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 408 (2016), pp. 3373–3379.

Annex 2. Report on the Paint Layers Elemental Composition Analysis

The analysis was conducted by Dr Olga Syta and Professor Barbara Wagner (InterLaBAR – Interdisciplinary Laboratory for Archaeometric Research, Biological and Chemical Research Centre, University of Warsaw) on 18 August 2018 at the Painting Conservation Studio of the National Museum in Warsaw.

Project Description

The aim of the study was to non-invasively establish, the chief elemental composition of the work’s paint layers via portable X-Ray Fluorescence Spectrometry (p-XRF).

Measurement System

The Bruker TRACER III-SD portable XRF spectrometer enables elemental analysis in the range from Mg to Pu, using a Rh X-ray tube as the excitation source. The Rh anode X-ray tube operates at a maximum voltage of 45 kV and a beam current ranging from 2 to 25 µA. The analysis can be performed in field conditions at ambient temperatures between –10°C and 50°C. The use of an additional continuous vacuum pump system (vacuum measurement from 1 Tr) enhances analytical sensitivity for light elements. The conditions for XRF spectrum recording during the elemental composition analysis of the painting are presented in table A2.1.

Parameter	Value
X-ray tube voltage	40 kV
beam current intensity	11.1 µA
spectrum recording time	60 s
continuous-action vacuum pump system	approx. 2 Tr vacuum

Table A2.1. XRF spectrum recording conditions

The recorded X-ray fluorescence signals (measurement locations shown in fig. 8) were processed using S1PXRF and Excel. The final results are presented in table A2.3. XRF spectrum graphs for the specified positions are included in the technological and conservation documentation, stored at the NMW Laboratory under the painting’s inventory number: M.Ob.588 MNW. The spectra were recorded from areas previously analysed using infrared spectroscopy (FTIR) (see Annex 4). During XRF spectrum recording, signals could have been excited not only from the surface but also from deeper layers of the painting.

measurement number and location	coordinates [cm]	XRF analysis results – detected elements with signal intensity (a.u.)
01 Eve’s arm	x = 33.7; y = 33.5	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Zr
02 Eve’s breast, shadow	x = 33.5; y = 30.0	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
03 Eve’s thigh	x = 35.5; y = 19.3	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Sr, Zr
04 Eve’s knee	x = 31.0; y = 12.5	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Zr
05 Eve’s elbow	x = 27.0; y = 31.0	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Zr
06 Eve’s cheek	x = 31.0; y = 30.3	Pb, Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg, Zr

07 Eve's lips*	x = 30.0; y = 32.5	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
08 Eve's hair below the ear	x = 32.0; y = 37.5	Pb , Fe , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Cu, Zn, Hg, Zr
09 Eve's hair	x = 29.5; y = 26.5	Pb , Fe , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Cu, Zn, Hg, Zr
10 fruit	x = 29.0; y = 34.5	Pb , Al, Sr, S , K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
11 leaf, Eve**	x = 32.0; y = 22.0	Pb , Cu , Al, Si, Sr, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Zr
12 Adam's chest	x = 09.5; y = 32.5	Pb , Al, Sr, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
13 Adam's armpit	x = 09.0; y = 30.0	Pb , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Fe , Cu, Zn, Hg , Zr
14 Adam's arm	x = 06.0; y = 24.0	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg , Zr
15 Adam's thigh	x = 10.0; y = 18.0	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Hg , Zr
16 Adam's ankle	x = 13.0; y = 6.0	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg , Zr
17 Adam's hair	x = 10.5; y = 40.0	Pb , Fe , Al, Si, Sr, K, Ca , Ti, Cu, Zn, Hg, Zr
18 Adam's lips*	x = 12.0; y = 38.0	Pb , Al, Si, Sr, P, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg , Zr
19 leaf, Adam*	x = 11.5; y = 22.0	Cu , Pb , Al, Si, Sr, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Zr
20 earth, v. light	x = 27.0; y = 2.0	Pb , Sr, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Cu , Zn, Hg, Zr
21 earth, v. dark*	x = 40.0; y = 5.5	Pb, Al, Sr, P, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
22 earth, near Adam's foot*	x = 06.0; y = 4.0	Pb , Si, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
23 tree, root	x = 18.0; y = 5.5	Pb , Al, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu , Hg, Zr
24 background, sifted, original	x = 18.5; y = 12.0	Ca , Al, Si, S , K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr, Zr
25 background	x = 41.0; y = 11.5	Ca , Al, Si, S , K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr, Zr
26 background, edge*	x = 04.0; y = 7.0	Ca , Al, Si, S , K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr, Zr
27 leaves, tree	x = 36.0; y = 45.5	Cu , Pb , Al, Si, S, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, As, Sr, Zr
28 leaves at the branching	x = 16.8. y = 50.5	Cu , Pb , Al, Si, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Sr, Zr
29 leaf 1, v. light*	x = 17.3. y = 50.5	Cu , Pb , Al, Si, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Sr, Zr
30 leaf 2, v. dark*	x = 17.0. y = 50.0	Cu , Pb , Al, Si, K, Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Sr, Zr
31 tree, bark	x = 17.0. y = 56.5	Pb , Si, Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
32 background, black	x = 3.0. y = 56.5	Ca , Pb , Al, Si, S, K, Ti, Mn, Fe, Cu, Zn, Sr, Zr
33 serpent, yellow	x = 20.5. y = 44.0	Pb , Sr, Sn , Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
34 serpent	x = 22.0. y = 41.5	Pb , Sr, K, Ca, Ti, Fe, Cu, Zn, Hg, Zr
35 tree, trunk	x = 20.0. y = 32.0	Pb , Cu , Sn , Ca, Ti, Fe, Zn, Hg, Sr, Zr
36 tree, trunk	x = 20.5. y = 38.0	Pb , Sn , Ca, Ti, Fe, Cu , Zn, Hg, Sr, Zr
37 back of the painting, metal*		Sn , Si, Sb , Fe, Cu, Zn, Pb , Hg, Sr
38 back of the painting, red*		Fe , Al, Si, P , S , K, Ca , Ti, Mn, Cu, Zn, Hg, Pb , Sr

* no measurement using infrared spectroscopy (FTIR)

** different coordinates of the measurement location than in the infrared spectroscopy (FTIR) analysis

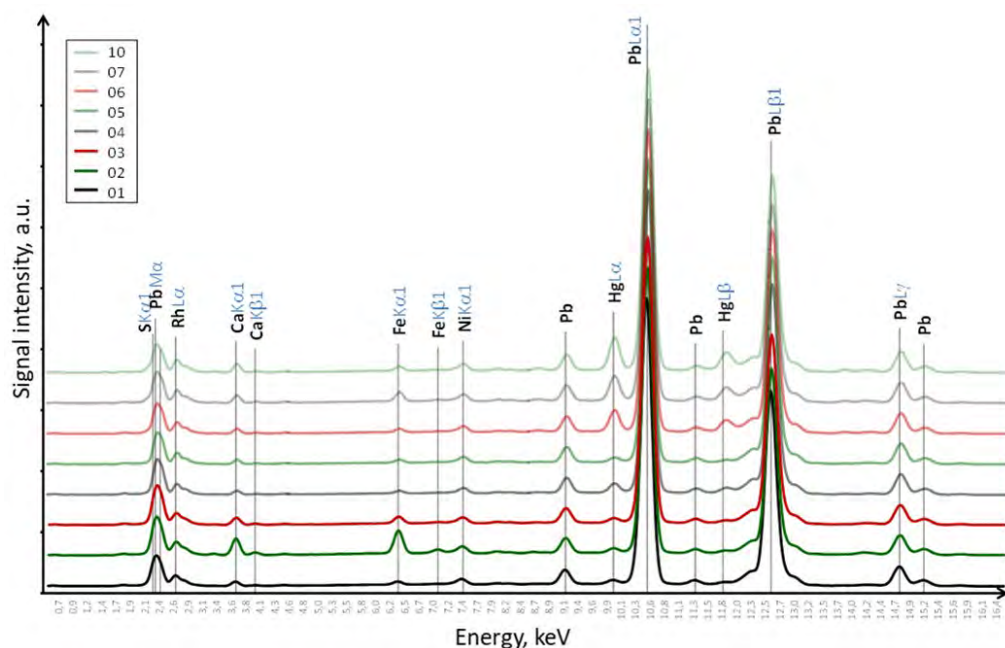
Table A.2.1. Registered X-ray fluorescence signals

Based on the recorded data, an attempt was made to assess the chemical composition of the individual measurement locations on the surface of the analysed object.

In all examined areas of the painting, Pb was detected, which may indicate the use of lead white (PbCO_3)₂· Pb(OH)_2 , applied as a ground layer and/or as an additive in other pigments. The Pb signal in each spectrum could also be related to the presence of siccatives.

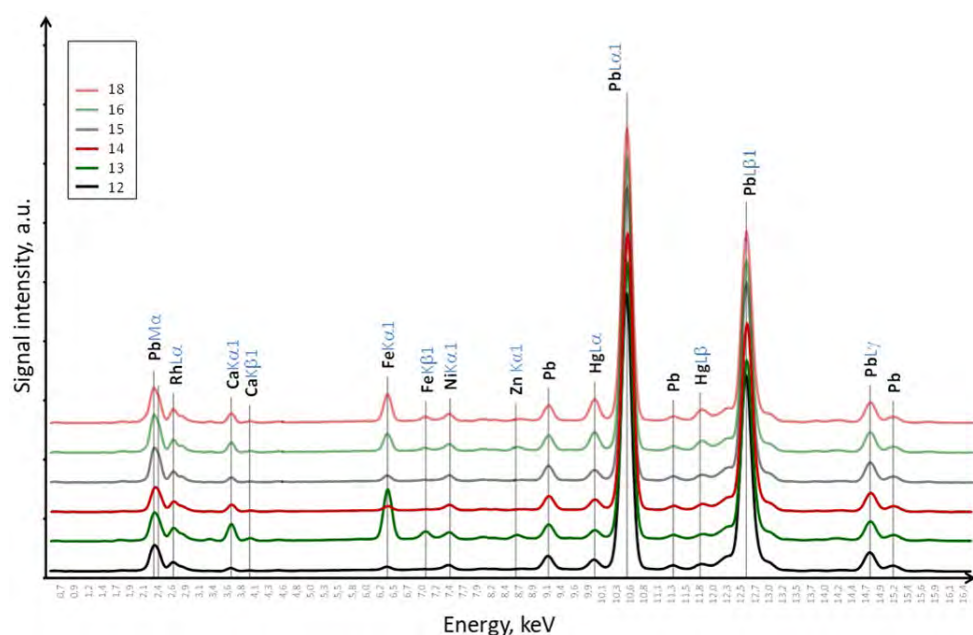
XRF Spectra Recorded for Areas of Similar Colour

White, pink, red: Eve's figure



Measurement points 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07 and 10 (listed in table A2.1) show a similar elemental composition (Pb, Hg). The presence of Pb suggests the use of lead white ($\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), while the presence of Hg indicates the use of cinnabar (HgS). In spectrum 10 (fruit), an S signal was also detected, despite the low sensitivity of the measurement for this element. In the XRF spectrum recorded for the area beneath Eve's breasts (measurement 02), the Fe signal intensity is higher than in the other measurement points, which may suggest the presence of an iron-based pigment.

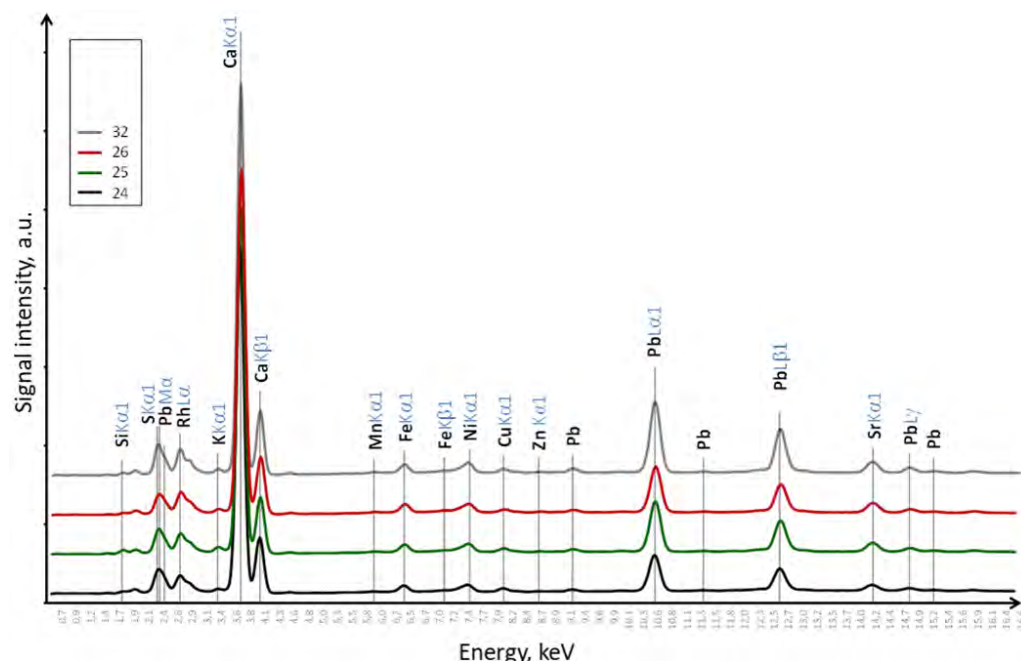
White, pink, red: Adam's figure



Measurement points 12, 13, 14, 15, 16 and 18 show a similar elemental composition (Pb, Hg) and share characteristics with measurement points 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07 and 10 from Eve's figure. The presence of Pb suggests the use of lead white (PbCO_3) $\cdot$ Pb(OH)_2 , while the presence of Hg indicates the use of cinnabar (HgS). In the XRF spectra recorded for areas 13 (Adam's armpit), 16 (Adam's ankle) and 18 (Adam's lips), the Fe signal intensity exceeds that detected in other measurement points, indicating the presence of an iron-based pigment accompanied by elements such as Al, Si and K. In spectrum 18, a P signal is also visible.

The XRF spectra recorded for Adam's figure show the presence of Zn signals, which are absent in the spectra recorded for Eve's figure, except for measurement 02 (below Eve's breast, shadow).

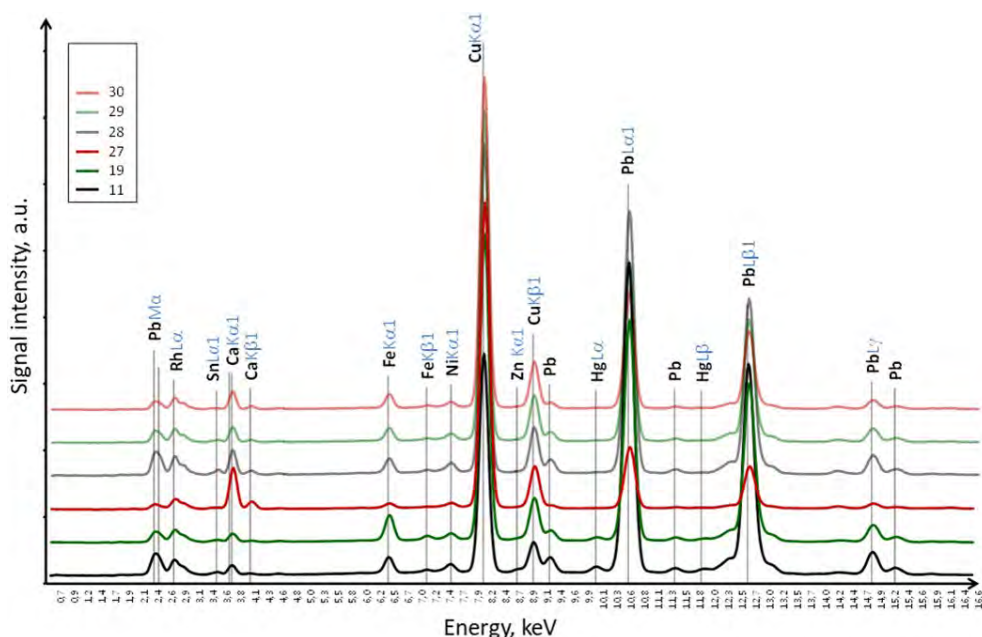
Black: background



The XRF method does not allow for the detection of C, making the identification of organic blacks challenging and often reliant on indirect reasoning. The results of the measurements indicate a high probability that an organic black pigment was used for painting the dark areas of the work. If the XRF spectrum had shown a strong K signal, it could have been interpreted as evidence of the use of plant-based black. However, in this case, the K signal is relatively weak. Strong signals for Ca and P would suggest the presence of bone black, but P was not detected in the analysis.

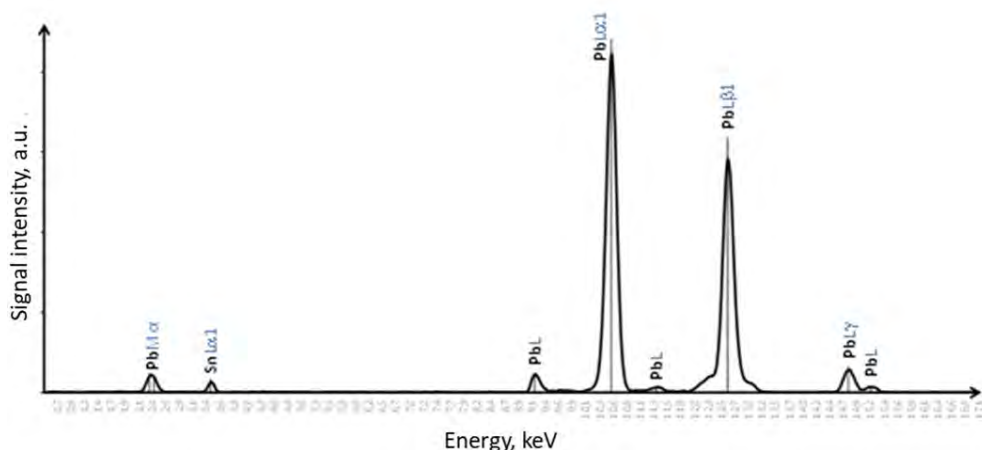
A distinct Ca signal may indicate the presence of calcium compounds, such as chalk (CaCO_3), in the underlying layers. The simultaneous presence of Ca and S signals in the spectrum could suggest the presence of gypsum ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Conservation studies conducted in 1994 confirmed the presence of both chalk and gypsum in samples taken from the painting, identified using microcrystalline methods: chalk was found beneath the upper layer of carbon black in the background, while gypsum was identified in the tree area [Raport Pracowni Konserwacji Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie: Cranach, Adam i Ewa (1994), NMW conservation documentation archive, samples no. 2 and 3].

Green: leaves



Strong signals for Cu, Pb, Sn and Fe appear in the spectra recorded for the green leaf areas (11, 19, 27, 28, 29 and 30), suggesting the presence of a copper-based pigment and iron compounds with traces of other elements (e.g., Al and Si), meaning a natural iron-based pigment. Without additional analysis, it should also be considered that the green colour may be a mixture of yellow and blue pigments. In this case, the presence of Pb and Sn could indicate the use of lead-tin yellow (Pb_2SnO_4) and a copper-based blue pigment such as azurite $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$. Conservation research conducted in 1994 using microcrystalline methods confirmed the presence of azurite in the green layer of a sample taken from the painting (*Raport...*, sample no. 3).

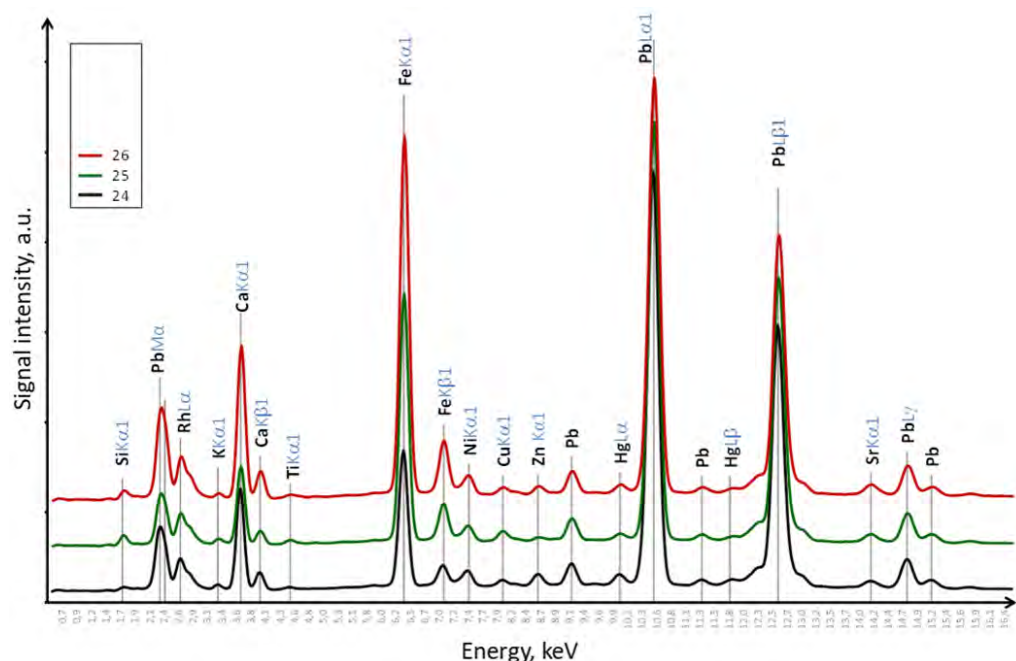
The measurement window of the spectrometer used in the analysis was approximately 0.8×0.5 cm, making it difficult to automatically obtain selective elemental composition data for small details located within the analysed area along with the background. To isolate data specific to a lighter detail within the leaves (measurement 29), an additional spectrum was recorded for a darker section of the leaf (measurement 30). By subtracting the intensity of spectrum 30 from spectrum 29, a differential spectrum (29–30) was obtained, as presented in the graph below.



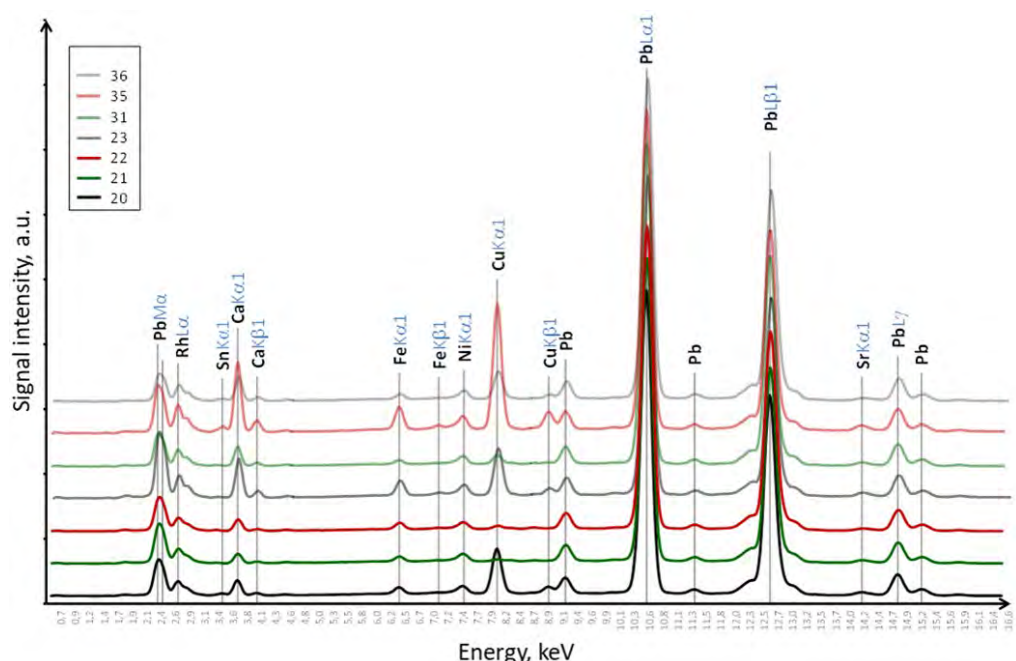
Differential spectrum 29 (v. light leaf) – 30 (v. dark leaf)

The differential spectrum represents the approximate elemental composition of the paint used for the lighter leaf. It is characterized by increased levels of two primary elements: Pb and Sn, which strongly suggest the presence of lead-tin yellow. However, confirming this identification would require the application of a molecular analysis method such as Raman spectroscopy or infrared spectroscopy (FTIR).

Brown: hair



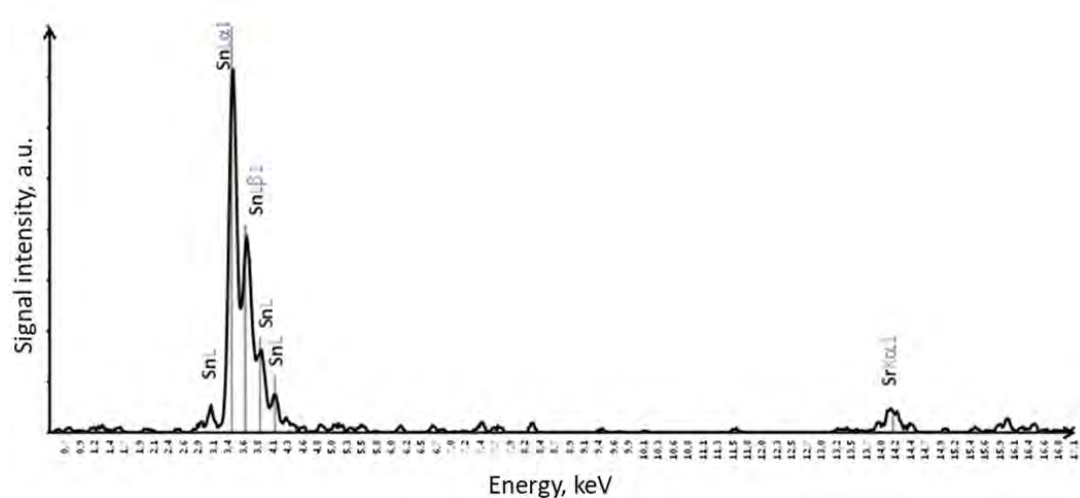
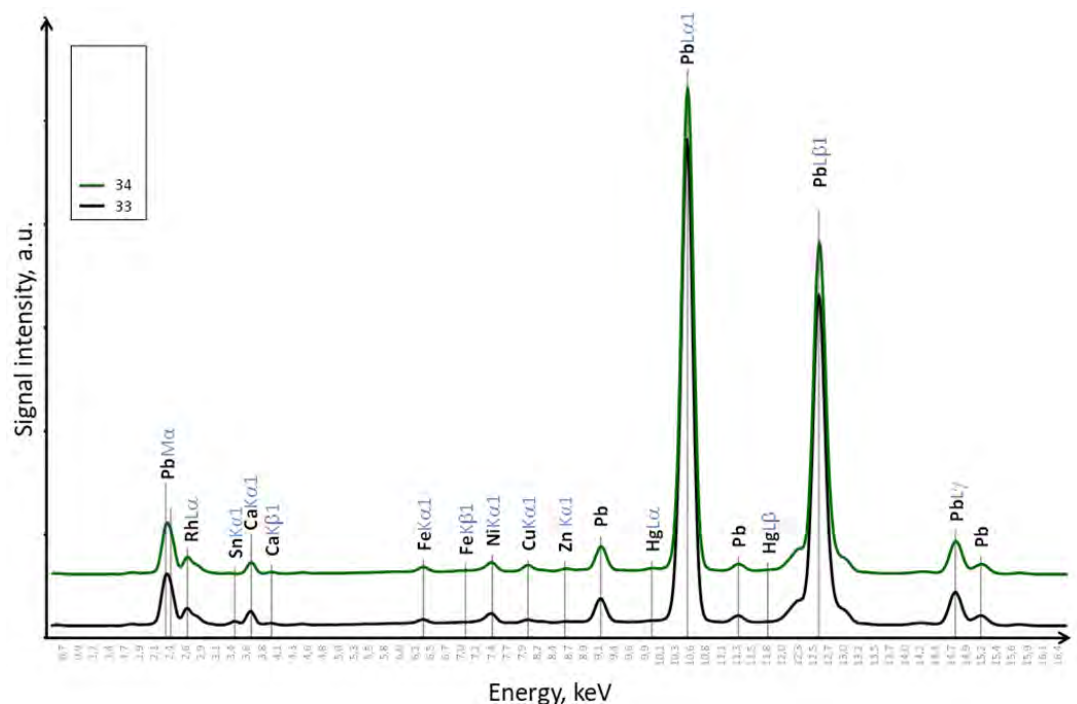
Brown: tree, earth



The individual measurement points exhibit a similar elemental composition. In the recorded spectra, the dominant signals in the hair areas (24–26) originate from

the presence of Pb and Fe, whereas in the tree and earth areas (20–23, 31, 35–36), the presence of Fe decreases, while Cu appears with varying intensity.

Yellow: serpent



Differential spectrum 33 (serpent, yellow) – 34 (serpent)

The differential spectrum comparing measurement 33 (yellow, lighter area of the serpent) and 34 (darker area of the serpent) shows that tin (Sn) is the distinguishing element. The interpretation of this result is not entirely clear, as the presence of Sn could indicate the use of lead-tin yellow (Pb_2SnO_4) but in that case, an increased Pb content would also be expected, which was not observed in this analysis.

Annex 3. Identification of Organic Substances Using Gas Chromatography coupled with Mass Spectrometry (GC/MS) and Liquid Chromatography coupled with Mass Spectrometry (LC/MS)

The GC/MS and LC/MS analyses, conducted by Dr Bartłomiej Witkowski and Prof. Dr hab. Tomasz Gierczak (Faculty of Chemistry, University of Warsaw), aimed to identify natural organic substances – drying oils, waxes, resins and proteins – in micro-samples taken from Lucas Cranach the Elder’s painting *Adam and Eve*¹ (see fig. 9).

Research Method

Sample preparation

Before analysis, the samples required appropriate preparation to ensure high-quality results. Each sample was first extracted twice using trichloroethene to remove secondary conservation materials that could hinder the identification of original components. The samples were then divided into two fractions: a protein fraction, separated from the remaining sample ingredients using an aqueous ammonia solution, and a lipid fraction, which remained after protein extraction.

Protein identification method: LC/MS

Amino acid analysis of the protein fraction was performed using a Shimadzu LC20 liquid chromatograph coupled with a QTRAP 3200 tandem mass spectrometer (Applied Biosystem/MDS SCIEX). The results provided detailed information on the amino acid composition and protein content in the examined samples.

Analysis of natural oils, waxes and resins: GC/MS

The analysis of drying oils, waxes and resins was conducted using a Shimadzu GCMS-QP2010 Ultra gas chromatograph connected to a Shimadzu QP-5000 quadrupole mass spectrometer. The results allowed for the identification of these substances in the examined samples.

Reference analysis

LC/MS and GC/MS are comparative analysis methods, meaning that the identification of a substance in a sample must be preceded by prior analysis of appropriate reference materials.² Consequently, before analysing the samples from the painting, a series of proteins, waxes, drying oils and resins commonly used in late medieval and early Northern Renaissance painting techniques were examined. This enabled the identification of these materials in the samples taken from Cranach’s painting.

Analysis of Samples from the Painting

Sample no.	Mass (mg)
C2	0.77
C4	0.10
C9	0.11
C10	0.19

Table A3.1. List of samples analysed using GC/MS and LC/MS

The samples listed in the table were prepared and analysed using GC/MS and LC/MS following the procedure described above. The results of the identification of

drying oils, waxes and resins, as well as the detection of proteins, are detailed in the following sections.

Identification of Oils, Waxes and Resins (GC/MS)

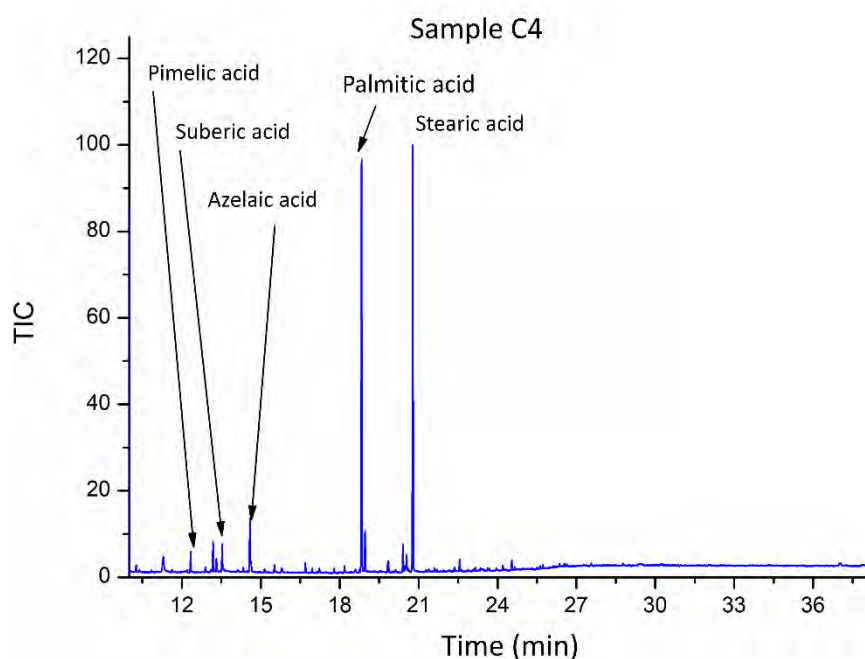


Fig. A3.1. Chromatogram of the lipid fraction of sample C4

Sample C4 revealed azelaic, palmitic and stearic acids (fig. A3.1). Very similar results were obtained for the remaining samples, except for C2, in which the fatty acid content was very low. These data indicate the presence of a degraded oil binder in samples C4, C9 and C10.

Sample no.	P/S	A/P	Dicarboxylic acid content (%)	Identified oil
C2	–	0.1	8	No drying oil identified
C4	1.0	0.3	20	Linseed oil
C9	1.0	0.5	35	Linseed oil
C10	0.8	0.4	31	Linseed oil

Table A3.2. Results of the quantitative analysis of fatty acids

Each drying oil is characterized by a different P/S coefficient – the relative content of palmitic and stearic acids.³ Additionally, degraded (dried) drying oils typically have a high azelaic acid content relative to palmitic acid ($A/P \geq 0.3$). The P/S values for the most common natural oil-based binders traditionally used in historical painting techniques are as follows: 1–2 for linseed oil, 2–3 for walnut oil, 3–8 for poppy seed oil and approximately 2.5–3.5 for egg yolk. This method allows for the identification of natural drying oils and tempera binders traditionally used in painting.⁴ As shown in table A3.2, linseed oil was detected in the examined samples.⁵ The data also exclude the presence of egg yolk as a binder – $P/S < 2$.

Protein Analysis Results (LC/MS)

Analysis of sample C2 revealed the presence of protein, whereas no protein was detected in the other samples. The relative amino acid content was used to identify the protein found in C2. A similarity analysis was performed using principal component analysis (PCA). In the PCA plot (fig. A3.2), proteins with a similar amino acid composition form separate clusters of closely positioned points. If the point corresponding to the analysed sample is located near or within the cluster of a reference protein, it indicates the presence of that protein in the sample. If the point lies on the boundary between multiple reference clusters, it may suggest the presence of a mixture of proteins.

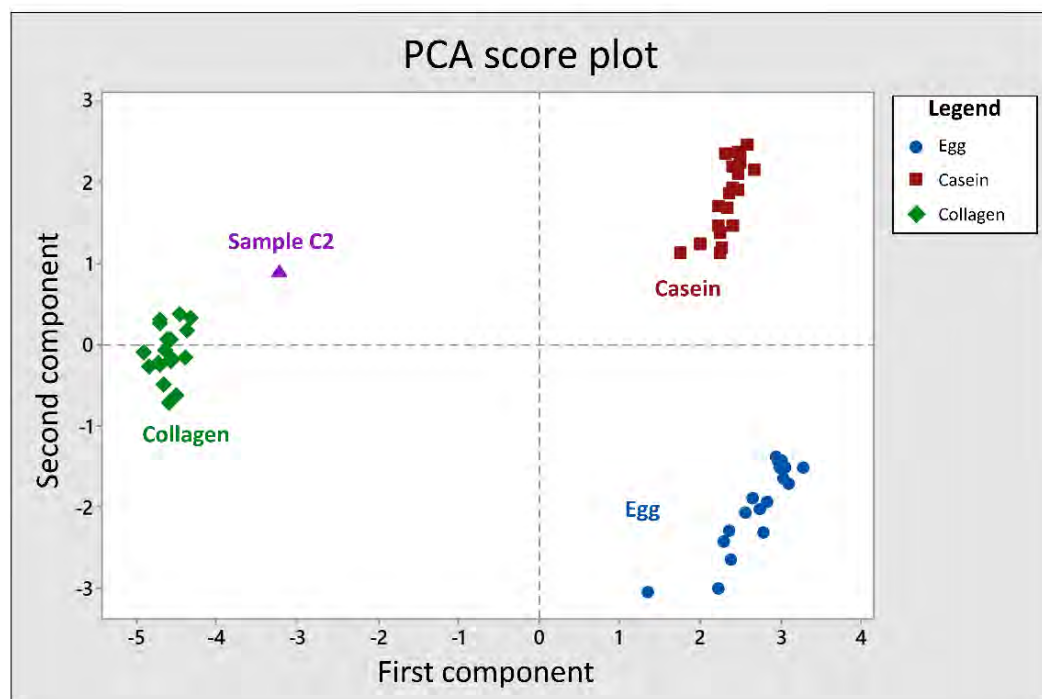


Fig. A3.2. PCA plot showing similarity analysis of the amino acid content of proteins detected in sample C2

In the PCA plot (fig. A3.2), sample C2 is located closest to the cluster corresponding to collagen, which is the main component of connective tissues. This result clearly indicates that the sample contains animal glue, which is further confirmed by the presence of hydroxyproline.

Conclusion

Sample no.	Identified materials
C2	Animal glue
C4	Linseed oil
C9	Linseed oil
C10	Linseed oil

Table A3.3. Summary of results

As shown in table A3.3, linseed oil was identified in three samples, while animal glue was found in one. The results do not indicate the presence of tempera binders containing egg yolk.

NOTES

- ¹
Bartłomiej Witkowski et al., ‘Identification of proteins, drying oils, waxes and resins in the works of art micro-samples by chromatographic and mass spectrometric techniques’, *Journal of Separation Science*, vol. 41, no. 3 (2018), p. 630.

²
See *Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, eds Maria Perla Colombini, Francesca Modugno (Chichester, 2009).

³
Ibid.

⁴
Ibid.

⁵
Ibid.; Alessia Andreotti et al., ‘Combined GC/MS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipid, Waxy, Resinous, and Proteinaceous Materials in a Unique Paint Microsample’, *Analytical Chemistry*, vol. 78, no. 13 (2006), p. 4490; Maria Perla Colombini et al., ‘Analytical strategies for characterizing organic paint media using gas chromatography/mass spectrometry’, *Accounts Chem. Res.*, vol. 43, no. 6 (2010), p. 715.

Annex 4. Non-Invasive Analysis of Organic Substances Using Fourier-Transform Infrared Spectroscopy (FTIR)

The analysis was conducted by Dr Magdalena Wróbel-Szypula (Laboratory for the Analysis and Protection of Museum Objects, National Museum in Warsaw).

Methodology

Spectra were recorded at 26 measurement points (see [fig. 9](#)) with a diameter of 4 cm using Fourier-transform infrared spectroscopy (FTIR). The analysis was performed with a Bruker Alpha FTIR spectrometer equipped with an external reflectance accessory and a DLaTGS detector (deuterated L-alanine-doped triglycine sulphate). Each measurement was preceded by a calibration process, which involved recording a spectrum of a gold plate placed in an interchangeable holder. The spectral resolution was 4 cm⁻¹ and measurements were taken in the 4000–400 cm⁻¹ range. The collected data were transformed from reflection parameter values into pseudo-absorbance values = log(1/R). The identification of organic compound groups was based on literature sources and reference spectra created from reagents supplied by Kremer.

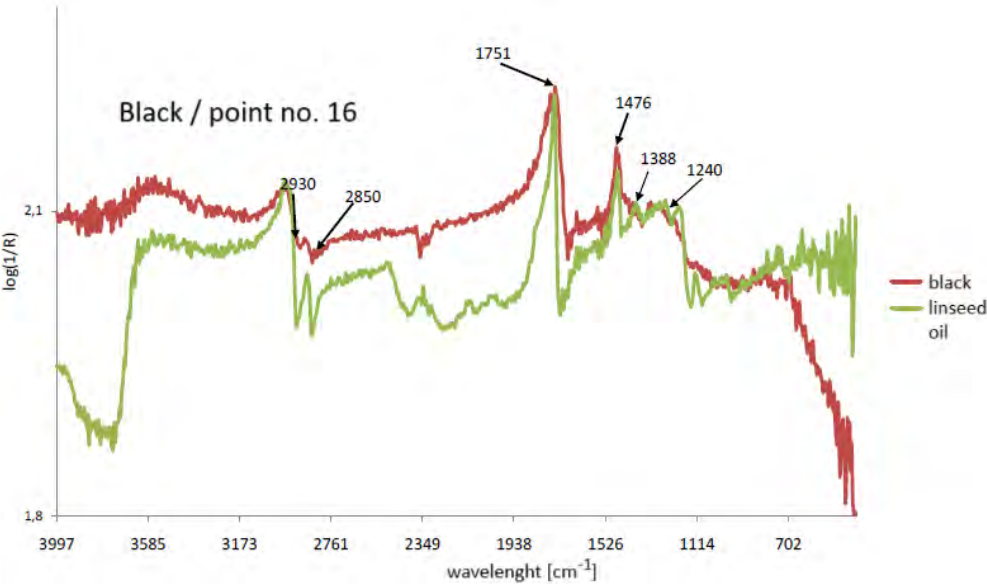
Results

Measurement point	Organic compounds	In addition
1. Adam, leg (x = 13 cm, y = 6 cm)	oil	lead white
2. Adam, arm (x = 6 cm, y = 24.5 cm)	oil	lead white
3. Adam, chest, right (x = 9.5 cm, y = 32.5 cm)	oil	lead white
4. Adam, right armpit (x = 9 cm, y = 30 cm)	oil	lead white
5. Adam, right thigh (x = 10 cm, y = 18 cm)	oil, traces of protein	lead white
6. Adam, hair (x = 10.5 cm, y = 40 cm)	oil, traces of protein	vermilion, lead white
7. Eve, leg (x = 35.5 cm, y = 19.3 cm)	oil, traces of protein	lead white
8. Eve, knee (x = 31 cm, y = 12.5 cm)	oil	lead white
9. Eve, arm (x = 33.7 cm, y = 33.5 cm)	oil	lead white
10. Eve, arm 2 (x = 27 cm, y = 31 cm)	oil, traces of protein	lead white
11. Eve, cheek (x = 31 cm, y = 36.3 cm)	oil	lead white
12. Eve, breasts, shadow (x = 33.5 cm, y = 30 cm)	oil, traces of protein	lead white
13. Apple (x = 29 cm, y = 34.5 cm)	oil	lead white
14. Eve, hair (x = 29.5 cm, y = 26.5 cm)	oil	
15. Eve, hair 2 (x = 32 cm, y = 37.5 cm)	oil	vermilion
16. Black (x = 41 cm, y = 11.5 cm)	oil	
17. Background, black 2 (x = 18.5 cm, y = 12 cm)	oil, traces of protein	yellow ochre
18. Leaves (x = 16.8 cm, y = 56.5 cm)	oil	
19. Leaf Eve (x = 35 cm, y = 23 cm)	oil, traces of protein	lead white
20. Leaf 2a (x = 36 cm, y = 45.5 cm)	oil, traces of protein	
21. Background, tree (x = 3 cm, y = 56.5 cm)	oil	
22. Tree (x = 16.8 cm, y = 56.5 cm)	oil, traces of protein	
23. Earth, tree (x = 18 cm, y = 5.5)	oil, traces of protein	

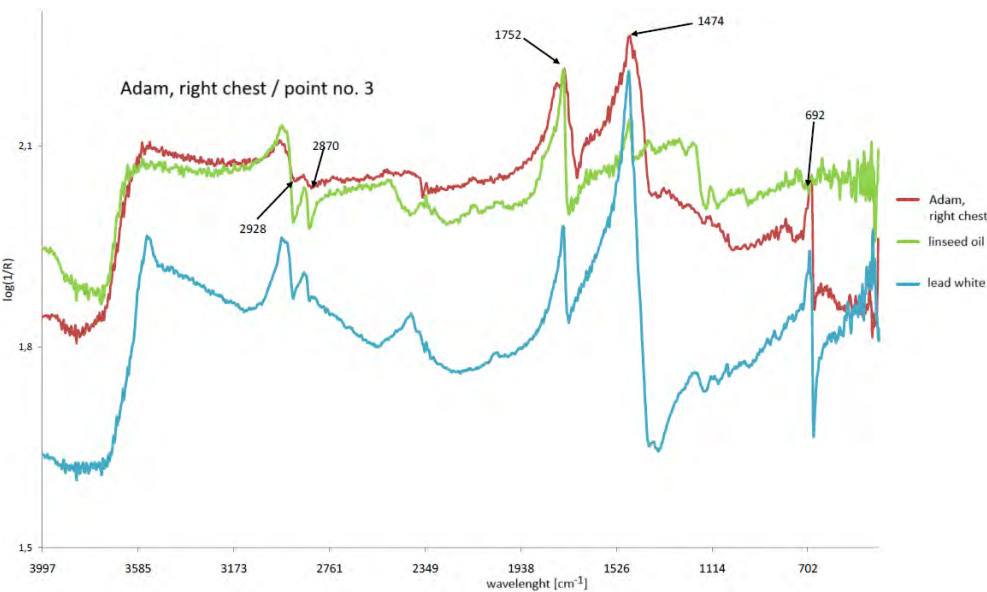
24. Earth (x = 27 cm, y = 2 cm)	oil	yellow ochre
25. Serpent, blue (x = 22 cm, y = 41.5 cm)	oil	lead white
26. Serpent, yellow (x = 20.5 cm, y = 44 cm)	oil	lead-tin yellow

Table A4.1. Results of FTIR spectral analysis

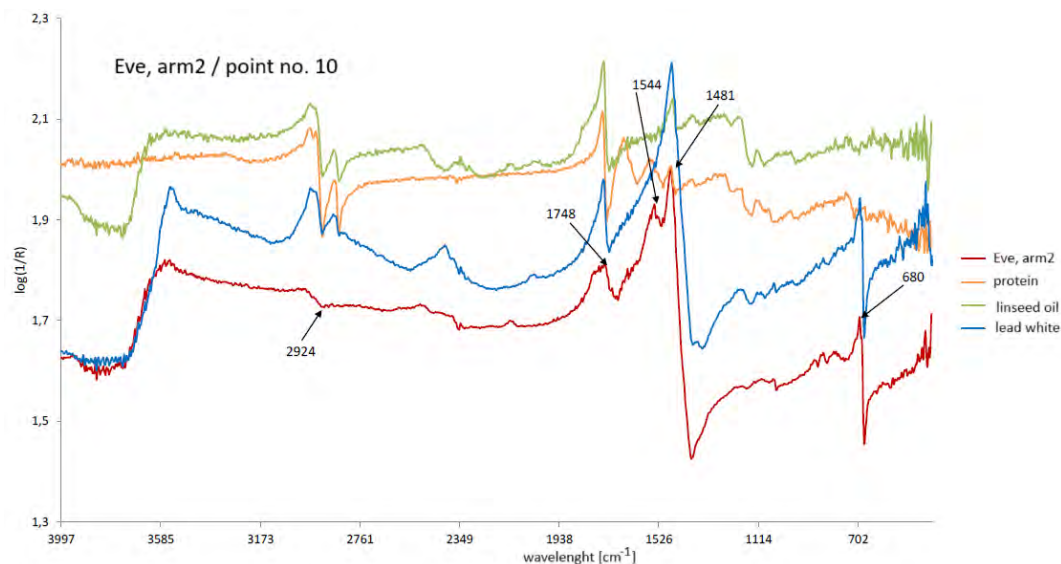
Oil was detected at all measurement points, as evidenced by characteristic spectral peaks at 2930, 2850, 1751, 1476, 1388 and 1240 cm⁻¹, such as those observed in spectrum no. 16 below. This confirms that the painting was primarily executed using an oil-based technique. A similar result was obtained in the analysis of samples using gas chromatography (GC/MS) (see Annex 3).



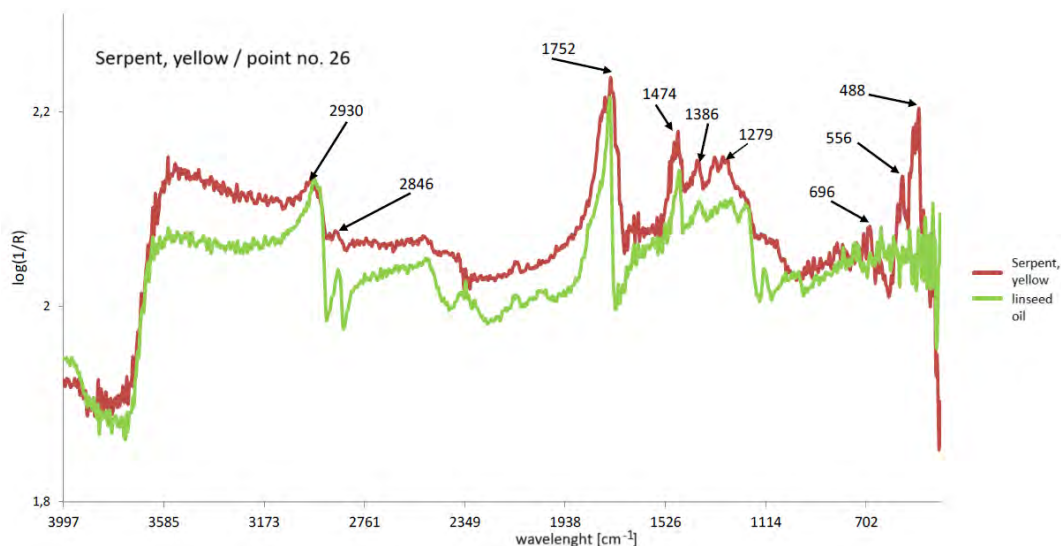
Many measurement points also show peaks indicating the presence of lead white, as illustrated by spectrum no. 3. In this regard, the FTIR spectroscopy results are consistent with the XRF spectroscopy findings (see Annex 2). Both analyses confirm that lead white was used by the artist in the painting.



Additionally, in certain points – 5 (Adam, right thigh), 6 (Adam, hair), 7 (Eve, leg), 10 (Eve, arm 2), 12 (Eve, chest, shadow), 17 (background, black 2), 19 (leaf, Eve 2), 20 (leaf 2a), 22 (tree) and 23 (earth, tree) – there are characteristic peaks at 1748, 1544 and 1481 cm^{-1} . In particular, the peak at 1544 cm^{-1} indicates the presence of a substance containing C-N and N-H bonds, which are found in protein-based compounds, including egg yolk. The attached spectrum from measurement point 10 (Eve, arm 2) highlights peaks also associated with oils and lead white.



Another point where FTIR spectroscopy results align with those from XRF and Raman spectroscopy (see [Annex 2](#)) is measurement point 26, where the yellow serpent is painted (spectrum no. 26). Along with peaks confirming the presence of oil and lead white, peaks at 556 and 488 cm^{-1} , characteristic of lead-tin yellow, were also identified.



Translated by Aleksandra Szkudłapska

REFERENCES

- Alessia Andreotti et al., 'Combined GC/MS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipid, Waxy, Resinous, and Proteinaceous Materials in a Unique Paint Microsample', *Analytical Chemistry*, vol. 78, no. 13 (2006), pp. 4490–4500.
- Benesz Hanna, 'Temat na pokuszenie', *Art&Business*, no. 11 (262) (2012), pp. 82–83.
- Braune Heinz, Wiese Erich, *Katalog der Gemälde und Skulpturen. Schlesisches Museum der Bildenden Künste Breslau* (Wrocław, 1926).
- Cennini Cennino, *Treatise on Painting*, tr. Mary P. Merrifield (London, 1844) [online facsimile]: https://archive.org/details/gri_33125009350998/page/n15/mode/2up [retrieved: 10 Mar. 2025]
- Colombini Maria Perla et al., 'Analytical strategies for characterizing organic paint media using gas chromatography/mass spectrometry', *Accounts of Chemical Research*, vol. 43, no. 6 (2010), pp. 715–727.
- Cranach Digital Archive, <https://lucascranach.org/> [retrieved: 26 Nov. 2024].
- Friedländer Max J., Rosenberg Jakob, *The Paintings of Lucas Cranach* (New York, 1978).
- Grimm Claus, 'Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum Fall Lucas Cranach d. Ä.', in *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, ed. Ingo Sandner (Regensburg, 1998), pp. 67–82.
- Heidenreich Gunnar, *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice* (Amsterdam, 2007).
- Heydenreich Gunnar, 'Adam and Eve in the Making', in *Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve*, ed. Colin Campbell, exh. cat., Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House (London, 2007), pp. 18–33.
- Iwanicka Magdalena et al., 'Complementary use of Optical Coherence Tomography (OCT) and reflection FTIR spectroscopy for in-situ non-invasive monitoring of varnish removal from easel paintings', *Microchemical Journal*, vol. 138 (2018), pp. 7–18.
- Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, eds Maria Perla Colombini, Francesca Modugno (Chichester, 2009).
- Rampazzi Laura et al., 'Non-invasive techniques for revealing the palette of the Romantic painter Francesco Hayez', *Spectrochimica Acta Parta A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, vol. 176 (2017), pp. 142–156.
- Rosi Francesca et al., 'Micro transflection on a metallic stick: an innovative approach of reflection infrared spectroscopy for minimally invasive investigation of painting varnishes', *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, vol. 409 (2017), pp. 3187–3197.
- Rudniewski Piotr et al., *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Academy of Fine Arts in Warsaw (Warsaw, 2018).
- Schade Werner, *Malarski ród Cranachów*, tr. Ewa Żakowska (Warsaw, 1980).
- Schawe Martin, *Cranach in Bayern*, exh. cat., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 2011 (Munich, 2011).
- Steinborn Bożena, 'Obrazy Cranachowskie', in *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, eds Lech Kalinowski, Stanisław Mossakowski, Zofia Ostrowska-Kęmbłowska (Wrocław, 1998), pp. 45–49.
- Steinborn Bożena, Ziemia Antoni, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600. Bestandskatalog*, National Museum in Warsaw (Warsaw, 2000), cat. no. 8, pp. 44–47.
- Vahur Signe et al., 'ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of 4000–80 cm⁻¹', *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 408 (2016), pp. 3373–3379.
- Witkowski Bartłomiej et al., 'Identification of proteins, drying oils, waxes and resins in the works of art micro-samples by chromatographic and mass spectrometric techniques', *Journal of Separation Science*, vol. 41, no. 3 (2018), pp. 630–638.

Wood Christopher S., *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (Chicago, 1993).
Ziemba Antoni, 'Lucas Cranach starszy, Adam i Ewa' [catalogue entry], in Dorota Folga-Januszczyńska, Matthias Winzen et al., *Das Heilige und der Leib. Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau / Duchowość i cielesność. Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie*, exh. cat., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, National Museum in Warsaw (Ostfildern-Ruit, 2005), p. 90.

Prof. Dr hab. Tomasz Gierczak is an atmospheric chemist and a professor of physical and analytical chemistry. He is a graduate of the Faculty of Chemistry at the University of Warsaw, where he currently serves as head of the Laboratory for Radiochemistry and Atmospheric Chemistry. For many years he was affiliated with the Cooperative Institute for Research in Environmental Sciences at the University of Colorado Boulder. He has over 40 years of experience in the application of gas chromatography with mass spectrometry for the trace analysis of complex mixtures of chemical compounds. Gierczak is the author of around 90 publications in peer-reviewed journals and a co-author of several expert reports on the analysis of historical objects.

Dr Aleksandra Janiszewska-Cardone is a curator of the Collection of European Old Masters at the National Museum in Warsaw, specializing in early modern Netherlandish, Dutch and Flemish painting. She curated the exhibition *Different Perspectives. Dutch and Flemish Painting from the ERGO Hestia Collection* (NMW, 2021) and co-curated: *In the Workshop of a Netherlandish Master...* (NMW, 2017); *With a Curious Eye. Mannerist Painting from the National Museum in Warsaw* (Tallinn, 2017) and *Cranach. Nature and the Sacred* (NMW, 2021). Janiszewska-Cardone is a member of the International Council of the Curators of Dutch and Flemish Art (CODART), where she serves on the advisory panel for inclusivity.

Justyna Kwiatkowska is a graduate of the Faculty of Chemistry at the University of Warsaw, where she earned her MA with a dissertation titled 'LA-ICP-MS in the Study of Heterogeneous Historical Objects'. Since 2016 she has worked at the National Museum in Warsaw in the Laboratory for the Analysis and Protection of Museum Objects, where she conducts physical and chemical analyses of various artworks using X-ray fluorescence spectroscopy (XRF), attenuated total reflectance Fourier-transform infrared spectroscopy (ATR-FTIR) and stratigraphic analysis of technological layers. She is a co-author of publications on binder and pigment analysis in works by Henryk Siemiradzki, Józef Chełmoński, as well as in the NMW's mummy portrait of a boy and portrait miniatures on copper supports.

Dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska is a painting and polychrome sculpture conservator and a graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Since 1988 she has worked in the Collection Conservation Department at the National Museum in Warsaw, and since 2016 she has served as head of the Laboratory for the Analysis and Protection of Museum Objects. Pilecka-Pietrusińska earned her PhD from the Faculty of Wood Technology at the

Warsaw University of Life Sciences (SGGW). She specializes in the conservation and study of artworks and is a co-author of numerous articles and research papers on painting techniques and technologies, including the technological analysis of *Portrait of a Young Man in a Hat* from Rembrandt's workshop kept at the NMW, titled '*Bildnis eines jungen Mannes mit Hut* aus Rembrandt-Werkstatt im Lichte physikalisch-chemischer Untersuchungen' [*Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. 38, nos 1–4 (1997), co-authored with Andrzej Lasek].

Dr Olga Syta works at a private conservation research company and at the Faculty of Chemistry, University of Warsaw, where she operates scanning and transmission electron microscopes. She is a graduate of the College of Inter-faculty Individual Studies in Mathematics and Natural Sciences (MISMaP) at the University of Warsaw (2012) and the Centre for Latin American Studies at the same university (2014). In 2019 she earned her PhD in chemistry from her alma mater, with a dissertation titled: 'Chemical Diversity of Solids in Archeometric Research Using Spectral Methods, with a Special Focus on the LA-ICP-MS Method'. Her scientific research focuses on the application of physical and chemical methods in the analysis of historical artefacts.

Dr hab. Barbara Wagner is an associate professor in the Laboratory of Theoretical Aspects of Analytical Chemistry at the Faculty of Chemistry, University of Warsaw. She holds degrees in chemistry (1997) and art (1995), having earned an MA from the Faculty of Art Conservation and Restoration at the Academy of Fine Arts in Warsaw, specializing in the conservation of early books, prints and historical leather objects. Her research focuses on the use of micro- and non-destructive spectroscopy methods. Since 2016 Wagner has headed the Interdisciplinary Laboratory of Archeometric Research at the University of Warsaw's Biological and Chemical Research Centre (CNBCh UW). She is actively involved in the Polish Distributed Research Infrastructure for Heritage Science E-RIHS.pl project (<http://www.e-rihs.pl/>) and organizes the conference on Chemical Analysis in Heritage Conservation (AChwOZ, <http://analizazabytkow.pl/>).

Dr Bartłomiej Witkowski is an analytical chemist and a graduate of the Faculty of Chemistry at the University of Warsaw. Since 2016 he has been employed at the university as an assistant professor. He has over 15 years of experience in the application of gas chromatography (GC) and liquid chromatography (LC) with mass spectrometry (MS) for the analysis of organic compounds in complex matrices. He has served as both manager and researcher in projects related to atmospheric chemistry and analysis of historical artefacts. Dr Witkowski has conducted numerous expert analyses using GC/MS and LC/MS for both private and public sector institutions. His scientific output includes over 20 publications in peer-reviewed journals, covering topics such as the analysis of historical objects using his own GC/MS and LC/MS methods.

Dr Magdalena Wróbel-Szypula holds a PhD in chemistry. A graduate of the University of Leeds, UK and the Silesian University in Katowice, she works at the Laboratory for the

Analysis and Protection of Museum Objects at the National Museum in Warsaw. She has published in international journals, including *Journal of Physical Chemistry B*, *Biophysical Journal*, *Journal of Liquid Chromatography & Related Technologies*, *Journal of Planar Chromatography – Modern TLC* and *Acta Chromatographica*. Her primary area of interest is the study of chemical changes occurring in museum objects and the identification of synthetic pigments via non-destructive spectroscopy methods.

Wieczerza w Emaus w twórczości Jacka Malczewskiego. Zmiany w tradycji obrazowej w świetle modernistycznego kryzysu wiary chrześcijańskiej

Michał Haake

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6929-0953](https://orcid.org/0000-0002-6929-0953)

ABSTRAKT

W sztuce Jacka Malczewskiego ważne miejsce zajmuje tematyka religijna związana z chrześcijaństwem. W artykule analizowane są wszystkie znane obrazy olejne artysty przedstawiające Wieczerzę w Emaus. Na większości z nich Jezus oraz uczniowie noszą żołnierskie szyniele, na niektórych Chrystus ma rysy Malczewskiego. Dotąd traktowano te dzieła jako wyraz nadziei malarza, że swoją twórczością może obudzić nadzieje Polaków na odzyskanie przez ich ojczyznę niepodległości – tak jak Chrystus, ukazując się uczniom po swoim Zmartwychwstaniu, przywrócił im poczucie sensu życia. Nie brano dotąd pod uwagę, że uczniowie na obrazach Malczewskiego nie zdradzają, że rozpoznali Zbawiciela. Najwcześniejsza wersja – ta z 1897 roku – ukazuje jeszcze zróżnicowaną reakcję uczniów na gest łamania przez niego chleba. Na późniejszych obrazach uczniowie wpatrują się w chleb, jednak nie dostrzegają w nim znaku przemienienia albo odwracają wzrok zmieszani. Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie o przyczyny ewidentnych odstępstw obrazów Malczewskiego od tradycji ikonograficznej. Postawiona została teza, że obrazy odnoszą się do postrzegania postaci Chrystusa w epoce, w której tworzył Malczewski, naznaczonego rewizją rozumienia sensu i dziejowej roli chrześcijaństwa prowadzoną na gruncie naukowej krytyki Biblii – zwłaszcza prac Ernesta Renana – oraz filozofii Fryderyka Nietzschego. Ostatni z omawianej serii obrazów, powstały ok. 1925 roku, został zinterpretowany jako podsumowanie, w którym Malczewski zwizualizował ideę ewangelicznej Eucharystii jako tajemnicy, której sensu można doświadczyć jedynie w liturgii.

SŁOWA KLUCZOWE

Jacek Malczewski, Wieczerza w Emaus, modernizm, sztuka religijna, ikonografia religijna, Ernest Renan, Fryderyk Nietzsche, Fritz von Uhde

Wieczerza w Emaus w twórczości Jacka Malczewskiego. Zmiany w tradycji obrazowej w świetle modernistycznego kryzysu wiary chrześcijańskiej

Michał Haake

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-6929-0953>

W sztuce Jacka Malczewskiego ważne miejsce zajmuje tematyka religijna związana z chrześcijaństwem. Przez całe swoje twórcze życie artysta wracał w szkicownikach do motywów ewangelicznych. Najczęściej bodaj szkicował twarz Chrystusa i scenę Ukrzyżowania¹. Wielokrotnie przedstawiał także Wieczerzę w Emaus. Tematowi temu, poza szkicami, poświęcił aż siedem obrazów olejnych. Obecna wiedza o dorobku artysty pozwala stwierdzić, że najwcześniejszym jest wersja z 1897 roku, natomiast ostatni powstał u zmierzchu życia, ok. 1925 roku. Dotąd najwięcej uwagi poświęcono monumentalnemu tryptykowi z 1909 roku² (il. 1). Dzieło to należy do serii obrazów religijnych, czy raczej inspirowanych Ewangelią, malowanych w latach 1908–1912, na których Malczewski wyobrażał Jezusa, nadając mu swoje własne rysy. Ten osobliwy zabieg był przedmiotem wielu interpretacji. W tym miejscu odniesiemy się jedynie do tej, która została sformułowana w związku z tym tryptykiem.

Zmartwychwstały Chrystus trzyma w dłoniach kromki chleba, co odnosi się do ustępu z Ewangelii św. Łukasza: „[i] stało się, gdy siedział z nimi u stołu, wziął chleb, i błogosławił, i łamał, i podawał im. I otworzyły się oczy ich, i poznali go, a on zniknął z oczu ich” (Łk 24,29–32)³. Uczniowie noszą rosyjskie szyniele wojskowe, w których Malczewski wielokrotnie przedstawiał polskich powstańców zesłanych na sy-

beryjską katorgę. Uważano, że odniesienie do martyrologii w scenie spotkania Chrystusa z uczniami w Emaus służy zbudowaniu analogii: podobnie jak Jezus wzbudził wiarę własnych uczniów w swoje zmartwychwstanie, tak artysta wzbudza w polskich powstańcach wiarę w zmartwychwstanie Ojczyzny⁴. Na obrazie symbolem tej nadziei wydaje się szyniel, który Chrystus zrzuca ze swoich ramion. Malarstwo Malczewskiego miało umacniać bojowników o niepodległość w przekonaniu, że nie na darmo stanęli do walki i ponieśli ofiarę zniewolenia.

Na obrazie Malczewskiego uczniowie nie zdradzają wszelako żadnych oznak, że rozpoznali w mężczyźnie znajdującym się między nimi tego, kto przywraca im poczucie sensu życia. Obserwację tę wzmacnia porównanie z każdym bodaj obrazowym ujęciem Wieczerzy w Emaus: od renesansowych przez te autorstwa Caravaggia i jego naśladowców po dzieła Delacroix i współczesne Malczewskiemu, ze szkicem Jana Matejki do ikonostasu w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie na czele (il. 2). Malarze wybierali kulminacyjny moment tej sceny, oddając poruszenie uczniów, którzy porażeni poznaniem Pana składają ręce do modlitwy, unoszą je ku sercu, rozpościerają, chwytają kurczowo za stół albo poręcze, pochylają się ku Chrystusowi bądź gwałtownie od niego odchylają, powstają z krzesel. Jeśli jeden z nich tego nie czyni, to dlatego, że właśnie



il. 1 Jacek Malczewski, *Wieczerza w Emaus*, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

nalewa wino i ma spuszczonego wzrok. Na obrazie Malczewskiego natomiast uczniowie nie wykonują żadnych gestów, spoglądając niewzruszenie na trzymanego przez Chrystusa chleb. Ich zachowanie byłoby zrozumiałe, gdyby nie było już między nimi Chrystusa – jak na obrazie Jana Steena, który ukazał jego oddalające się widmo (ok. 1665–1668, Rijksmuseum, Amsterdam). Z powodu tej właśnie różnicy w stosunku do tradycji obrazowej powyższa, przyjmowana dotąd za obowiązującą, interpretacja tryptyku powinna zostać zrewidowana. Kierunek tej rewizji będzie weryfikowany przez analizę pozostałych obrazów Malczewskiego przedstawiających ten temat, zarówno z wczesnego, jak późnego okresu twórczości. Na zakończenie zostaną przedstawione rozważania co do dalszych możliwych badań nad tym zagadnieniem, nie zaś konkluzje.

Pierwsza namalowana przez artystę wersja tematu *Wieczerzy w Emaus* z 1897 roku również wykazuje odstępstwa od tradycyjnych rozwiązań (il. 3). Z tryptykiem łączy ją to, że towarzyszące Chrystusowi postaci uczniów przedstawiają także polskich zesłańców; jeden z nich ma przerzucony przez ramię wojskowy sznел.

Słusznie kojarzono obraz z twórczością Fritza von Uhdego, który od lat osiemdziesią-

tych XIX wieku wielokrotnie aktualizował różne wątki biblijne, w tym także temat wędrówki Chrystusa z uczniami do Emaus⁵. Rozważając cel przyświecający aktualizacji tematyki religijnej w sztuce niemieckiego malarza, w kontekście ówczesnej wzmożonej aktywności ruchów socjalistycznych, podkreślano, że wizerunki biednych ludzi spotykających Chrystusa nie były politycznym oskarżeniem o przyzwalanie na społeczną niesprawiedliwość wymierzonym w aktualny system



il. 2 Jan Matejko, *Chrystus z uczniami w Emaus*, szkic rysunkowy do ikonostasu w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie, 1888
fot. Muzeum Narodowe w Krakowie



il. 3 Jacek Malczewski, *Wieczerza w Emaus*, 1897, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

polityczny, lecz ukazaniem ubogich przepelnionych wiarą w zbawcze działanie Opatrzności. Obrazy malarza – pisano – uzmysławiają „moc umysłu ludzkiego wyniesienia się poza wszelkie przeciwności i ciężary siłą wiary w realność obietnic złożonych przez Chrystusa”⁶. Tę wiarę w Chrystusa Zmartwychwstałego wyraża także *Wieczerza w Emmaus* z 1885 roku, która przedstawia wydarzenie we współczesnej Uhdemu wiejskiej izbie, „wymalowanej przekonująco po najdrobniejsze szczegóły, takie jak śledź w misce”⁷ (il. 4).

Od pierwszego jej wystawienia dostrzegano zależność kompozycji Uhdego od obrazu *Wieczerza z Emaus* Rembrandta ze zbiorów Luwru (il. 5). Uhde miał podpatrzeć u holenderskiego mistrza sposób zróżnicowania reakcji uczniów na gest łamania chleba przez Chrystusa, ukazując jednego z nich z rękoma uniesionymi, drugiego natomiast w sposób, który pozwala wnioskować, że „wolniej zdaje [on] sobie sprawę z cudu niż jego przyjaciel”⁸. U obydwu tych reagujących z opóźnieniem uczniów znakiem

rodzącej się emocji jest jedna z dłoni: na obrazie Rembrandta uczeń szeroko ją otwiera, na obrazie Uhdego zaciska ją kurczowo na kolanie. Zauważono przy tym, że o ile w kompozycji Rembrandta ów później reagujący uczeń „dosłownie połyka nieopisanym spojrzeniem wizerunek Zbawiciela”, o tyle na obrazie Uhdego, spojrzenie ucznia ukazanego od tyłu pozostaje ukryte i tym samym jego zachowanie staje się bliższe „zwyczajnej ludzkiej reakcji na to, co niepojęte (*Unbegreifliches*)”⁹.

Tę zmianę w stosunku do obrazu Rembrandta należy także widzieć jako element aktualizacji ujęcia tematu, wykorzystującej rozpowszechnione już wówczas konwencje malarstwa XIX-wiecznego. Pierwszoplanowa siedząca tyłem postać pełni bowiem funkcję „osobowego nośnika identyfikacji”, za pomocą którego obraz nawiązuje kontakt z widzami¹⁰. Obserwator, którego spojrzenie biegnie w głąb przestrzeni obrazowej, dołącza do tego ucznia. Kieruje jednocześnie uwagę na „zrośniętego” z nim optycznie drugiego ucznia, który stoi po przeciwnej stronie stołu i wyróżnia się



il. 4 Fritz von Uhde, *Wieczerza w Emaus*, 1885, Staedelmuseum, Frankfurt nad Menem
fot. domena publiczna

samym umieszczeniem niedaleko centrum obrazu. Jeżeli reakcja ucznia siedzącego tyłem pozostaje jeszcze nieokreślona, to znajduje ona rozwinięcie w pełnej nabożności postawie drugiej postaci, oniemiałej na widok Zbawiciela. W ten sposób powstaje korespondencja między sytuacją widza, niemającego zrazu pełnego rozeznania co do sensu sceny, a reakcją odwróconego tyłem ucznia. Zabieg ten w ułamku sekundy pozwala widzowi również rozpoznać postać, w którą wpatrzeni są uczniowie. Poświęcamy dziełu Uhdego więcej uwagi dlatego, że obraz Malczewskiego z 1897 roku zdradza analogiczne środki narracyjno-kompozycyjne: postawy uczniów są wyraźnie zróżnicowane, prócz tego obraz wprowadza widza w swoją przestrzeń za sprawą blatu stołu wysuniętego w stronę obserwatora, tworząc w ten sposób miejsce, które może on wirtualnie zając, przyłączając się do wieczerzy¹¹.

Malczewski zrezygnował z ukazania wnętrza karczemnej izby, ograniczając jej widok do pustej ściany w tle. W konsekwencji zróżnicowanie postaw uczniów stało się głównym tematem obrazu. Przy czym różnica ta jest w stosunku do obrazu Uhdego jeszcze wzmocniona. Na obrazie autora *Melancholii* jeden uczeń, który otrzymał już chleb (widoczny w jego prawej dłoni) unosi obie ręce i przechyla się w stronę Chrystusa, wyrażając dobitnie moment wewnętrznej przemiany, wywołanej „otworzeniem się oczu i poznaniem go”. Drugi mężczyzna wpatruje się w Chrystusa, lecz nie widzimy jego oczu, podobnie jak na obrazie Uhdego w przypadku ucznia, który później niż jego przyjaciel zdał sobie sprawę z cudu. Różni się jednak od tamtego tym, że podparł głowę, co sugeruje zamyślenie. Jakby słuchał jeszcze błogosławieństwa wypowiedzianego przez Chrystusa przed połamaniem i podaniem uczniom chleba,



il. 5 Rembrandt, *Wieczerza w Emaus*, 1648, Luwr, Paryż
fot. domena publiczna

które jednak w jego wypadku nie spowodowało zmiany i „otworzenia się oczu”, albo jakby przyglądał się Chrystusowi, próbując dostrzec powód, który wywołał taką reakcję jego towarzysza, lecz nie znajdował niczego, co mogłoby ją usprawiedliwić. Sens jego zachowania streszcza się w geście lewej ręki, umieszczonej dokładnie w centrum pola obrazowego. Chrystus patrzy na tę dłoń, która zawisa nad szklanką (opuszki palców przesuwają się po jej krawędzi) jakby w wyczekiwaniu, niegotową na przyjęcie chleba. Jeżeli uczeń ów rozpoznaje Chrystusa, to charakter tego rozpoznania nie ma nic wspólnego z zaskoczeniem i zdumieniem, ale z chłodną analizą otrzymanych informacji o tożsamości postaci.

Na obrazie Malczewskiego istotnym elementem charakterystyki dumającego ucznia jest wojskowy szynel, przewieszony przez jego prawe ramię i opadający na ławę w taki sposób, że postać jawi się optycznie zakleszczona między blatem stołu a płaszczem. W tym miejscu

stawiamy hipotezę, że odstępstwo od ikonografii i obecność szynela, będącego elementem aktualizacji tematu, służą problematyzacji sposobu rozumienia przekazu ewangelicznego z historycznego dystansu, uwarunkowanego przez kontekst społeczno-polityczny¹².

Powyższą hipotezę zweryfikujemy, analizując *Wieczerzę z Emaus* z 1909 roku. Osobliwość tego dzieła nie umknęła współczesnym Malczewskiego. Recenzent „Sfinksa” krytykował obraz za to, że „nie tłumaczy się jasno, że Chrystus »nie posiada siły, ani boskości«”, że dzieło, zamiast adekwatnego do tematu „dramatyzmu” spowija „chłód ideowy”¹³. Nie podejrzewał jednak, że wszystkie te niezgodności z tradycją obrazową mają swoje uzasadnienie. Dzieło przedstawia Chrystusa między dwoma uczniami zasiadającymi po jego obu stronach przy stole nakrytym białym obrusem. Stół jest zbliżony do widza przez ukazanie jedynie tylnej części jego blatu. Zaproszony w ten sposób

do stołu widz konfrontuje się zarazem z monumentalną formą tryptyku. Wyróżnia ona Chrystusa umieszczonego w centrum przedstawienia. Właściwe bowiem dla percepcji tryptyków malarskich jest to, że koncentrują one uwagę na środkowym obrazie. Umieszczenie na bocznych panelach uczniów patrzących w stronę Chrystusa w modelowy sposób spełnia stojący przed twórcami tryptyków wymóg „podporządkowania części bocznych temu, żeby podkreślić centrum”, by przytoczyć słowa Klausa Lankhaita¹⁴. Postać Chrystusa wyróżnia się również przez to, że jawi się jako tronujący. Wywyższenie Chrystusa pozostaje jednocześnie w sprzeczności z zachowaniem jego towarzyszy, którzy w żaden sposób nie reagują na gest łamania chleba. Obok uczniów leżą już kawałki chleba podane przez Chrystusa. Łamie on kolejny, lecz uczniowie wciąż pozostają niewzruszeni, nie dostrzegają w tym jakiegokolwiek znaku. Patrzą na ręce Chrystusa, a może tylko na siebie nawzajem, mimo że Chrystus nie zniknął. Jego obecność podkreślona została dobitnie przez nawarstwiający się, liczne, wręcz nadmiarowe, elementy ubioru.

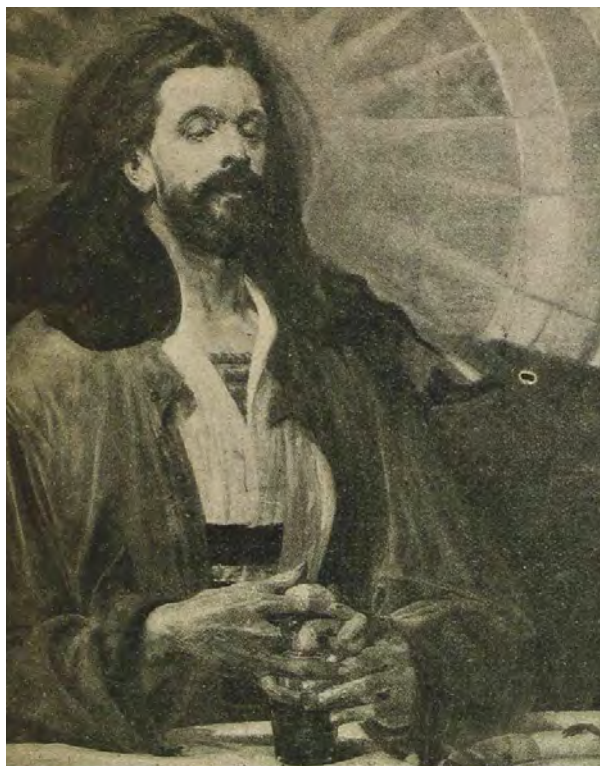
Chrystus, który nie spogląda ani w górę ku Bogu, ani na chleb, ani na uczniów, ani ku widzowi, a więc inaczej niż w tradycji obrazowej, lecz spuszcza oczy i patrzy ponad stołem, nie kierując spojrzenia ku niczemu konkretnemu, wydaje się uświadamiać sobie brak reakcji uczniów. Jego dłonie osobliwie sztywnieją, zastygają, jakby zaprzestawały dalszego łamania chleba. Próba otwarcia uczniom oczu dokonuje się z pomocą ogromnej aureoli promieniującej w ich stronę. Mieniąca się żółcieniami, seledynem i błękitami, rozmiarem przekracza ona nawet bardzo dużą aureolę Chrystusa w *Ostatniej Wieczery* Jana Matejki z ikonostasu w cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie. Bezpośrednio wokół głowy Chrystusa aureola tworzy koronę słoneczną (radialną). Jej forma zgodna jest z tradycją wywodzącą się z Ewangelii, potrzymaną przez ojców Kościoła i późniejszych egzegetów, zrośniętą z chrześcijaństwem na stałe, która interpretuje całe życie Chrystusa jako „wielkie misterium prawdziwego Słońca (Sol verus), tytułuje go Chrystusem Wschodzącym Słońcem (Oriens), „Słońcem Zmartwychwstania”¹⁵, co

pozostaje w ścisłym związku także z wyobrażeniami Chrystusa w Emaus. Na omawianym obrazie istotna jest przy tym relacja tej korony słonecznej wobec zewnętrznych kręgów. Promienie korony rozchodzą się w liczbie siedmiu od kręgu bezpośrednio otaczającego głowę. W kręgach zewnętrznych, widocznych w panelach bocznych, liczba promieni rośnie, ich rytm ulega zagęszczeniu. We wzajemnej relacji między panelem środkowym a bocznymi powstaje efekt optycznego zwielokrotnienia i intensyfikacji promieniowania, które wydaje się służyć zwiększeniu oddziaływania aureoli na uczniów, bez mała spotęgowaniu siły jej rażenia.

Na tryptyku Malczewskiego z kolei uczniowie nie są „owiani tęczą siły duchowej, okalającej głowę mistrza” i „zamyśleni nad ciężarem przyszłego zadania”¹⁶. Aureola rozpościera się wprawdzie na boczne panele, lecz mimo to jej światło nie jest w stanie przyćmić światła dziennego, które pada z boku (może przez okna), od lewej i prawej strony na uczniów. Ich ręce oparte o stół i naczynia na stole rzucają cienie skierowane ku Chrystusowi. Cień ucznia po lewej pada nawet na Chrystusową aureolę. Na wspomnianym obrazie Matejki zwiększenie aureoli pozwoliło objąć jej promieniami przynajmniej trzech apostołów. W tryptyku Malczewskiego aureola zaledwie sięga uczniów. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera sposób ich upozowania. Inwencja poprzedników Malczewskiego przedstawiających Wiercę w Emaus szła w kierunku różnicowania pól uczniów. Na obrazie polskiego malarza natomiast przeciwnie – ich sylwetki tworzą swoje lustrzane odbicia: ręce znajdujące się bliżej widza oparte są dłońmi o krawędź stołu, te w głębi – przedramionami o blat, dzięki czemu powstają symetryczne skosy, które stykają się z ostatnim kręgiem aureoli. Indywidualne odruchy czy emocje postaci ulegają stłumieniu na rzecz wpisania figur w regularną strukturę, która – także za sprawą szarobrunatnego koloru szyneli – upodabnia się niejako do dwóch wałów ziemnych, mających zatrzymać zbliżające się światło. I odnosi to skutek, bo aureola w zetknięciu z uczniami wytraca swoją intensywność kolorystyczną; ostatni krąg staje się brązowy jak szyniele noszone przez uczniów. Aureola jawi się więc jako atrybut, którego



il. 6 Jacek Malczewski, *Chrystus w Emaus*, 1909, Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego
fot. Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego



il. 7 Jacek Malczewski, *Chrystus w Emaus*, 1909–1911, miejsce przechowywania nieznane
fot. za: Stosław, *Wystawa Malczewskiego w Wiedniu*, „Świat” 1911, R. 6, nr 46, s. 7

monstrualny rozmiar wynika ze starań o „otwarcie oczu” uczniom. Ci jednak nie poddają się temu oddziaływaniu, zakleszczeni w szynelach, przykuci do stołu i krzeseł.

W związku z zarysowaną tu relacją między postaciami i bijącą z twarzy Chrystusa świadomością pozostawania nierozpoznanym, na jego ujęcie w środkowym panelu można patrzeć zarówno jako na sposób wyróżnienia tej postaci, jak i odizolowania jej od uczniów. Tę izolację pogłębiają dwie osobliwości wizualne. Kręgi aureoli nie tworzą ciągłości między panelem środkowym a bocznymi. W panelach bocznych kręgi nie biegną równolegle do okręgu w panelu środkowym, odchylają się od niego, tracą spójność z częścią centralną. Separację postaci pogłębia także inny sposób kadrowania sceny w panelu środkowym, gdyż jego dolna krawędź przebiega wyżej niż dolne krawędzie paneli bocznych. Widoczna jest mniejsza część stołu, przez co jego fragment upodoba się do *parapetto*, znanego z włoskich czy niderlandzkich portretów renesansowych. Przekłada się to na odmienny stosunek widza do postaci Chrystusa. Nie postrzega jej jako najbardziej ze wszystkich oddalonej od siebie, lecz przeciwnie – we właściwej dla portretów z motywem *parapetto* bezpośredniej bliskości. Stosunek Chrystusa do postaci na bocznych panelach jest odwrotnością jego stosunku do widza – izolacja wobec uczniów jest zastępowana przez bezpośredniość spotkania między Chrystusem a widzem. Ewolucja ujęcia tematu Wieczery w Emaus zmierza do zainicjowania w procesie percepcji pytania, kim dla widza jest Jezus Chrystus. Tłumaczy to, dlaczego Malczewski wykonał później dwie nowe wersje samego środkowego panelu tryptyku (ponownie przedstawiając Chrystusa w Emaus z własnymi rysami) (il. 6, 7)¹⁷.

Relacja między Chrystusem a widzem jest głównym tematem w niebranym dotąd pod uwagę w interpretacjach sztuki Malczewskiego dyptyku *Wieczera w Emaus* z 1912 roku (il. 8). Przystępując do analizy tego dzieła, trzeba przypomnieć różnicę między tryptykiem a dyptykiem, gdyż wykracza ona poza samą różnicę w liczbie przedstawień¹⁸. Tryptyk koncentruje uwagę na środkowym obrazie ramowanym przez dwa boczne i w ten sposób prezentuje się

jako kompletny. Sugeruje, że wszystko, co jest ważne, zostało w nim przedstawione. Percepcja tryptyku jest przyjmowaniem wyłącznie tego, co w nim ukazane i co zarazem jest odbierane jako całościowe. W percepcji dyptyku natomiast decydujące jest połączenie dwóch paneli, które pozostają względem siebie równoważne. Kluczowe staje się napięcie związane z tym, co dzieje się pomiędzy dwoma pojedynczymi obrazami. Relacja między nimi otwiera się na coś trzeciego, co konstytuuje się tylko w świadomości widza. Uwaga skupia się nie tylko na obrazach, lecz także na tym, co one umożliwiają, na wirtualnej przestrzeni, w której króluje wyobraźnia odbiorcy i wyłania się obraz wewnętrzny.

Podobnie jak na tryptyku z 1909 roku, w omawianym dziele również postać Chrystusa jest oddzielona od uczniów, znajduje się na lewym skrzydle, en trois quarts, a uczniowie na skrzydle prawym en face (uczeń po prawej stronie ma rysy syna artysty Rafała Malczewskiego, który w 1909 roku miał dwadzieścia lat). Dyptyk przedstawia postaci siedzące przy

fragmentarycznie ukazanym stole, do którego widz zostaje zaproszony przez Jezusa patrzącego i zwracającego się w jego stronę. Wydaje się, że Chrystus ofiaruje mu także swój kufel z winem, który znajduje się na prawym panelu, przycięty przez dolną krawędź obrazu i skierowany uchem w stronę obserwatora. W jego stronę wysunięty jest również talerz z chlebem, widoczny częściowo w dolnym narożniku prawego skrzydła. Jego zlokalizowanie w tym miejscu przypomina sposób wyeksponowania stolika i narzędzi malarskich na wcześniejszym obrazie Malczewskiego *Melancholia*. Przyjmując zaproszenie, widz zasiada wirtualnie naprzeciw uczniów, ku którym jego spojrzenie jest wiedzione także przez perspektywę zbieżną kraciastego wzoru na obrusie. Zarazem – ze względu na opisaną wyżej specyfikę percepcji dyptyku – widz odnosi się nieuchronnie do postaci Chrystusa. Postrzega przy tym uczniów jako równoważnych Chrystusowi, w czym może dostrzec reinterpretację tradycji ikonograficznej. I jeżeli rozpoznaje, że w jego spotkaniu



il. 8 Jacek Malczewski, *Wieczera w Emaus*, 1912, kolekcja prywatna
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

z postaciami udział ma także to, co dzieje się pomiędzy dwoma pojedynczymi obrazami i co konstryuuje się jako przestrzeń rozpięta między Chrystusem a uczniami, to wypełnić ją musi zrozumienie celu tej reinterpretacji. Punktem wyjścia powinna być konstatacja, że zachowanie uczniów w żadnym stopniu nie odpowiada reakcji znanej z kart Ewangelii.

Jeden z uczniów trzyma w prawej dłoni kromkę chleba, którą zapewne otrzymał od Chrystusa. Nie wywołuje to jednak u niego żadnej reakcji oznaczającej „poznanie” i „otwarcie oczu”. Krzyżuje obie ręce, opierając je o stół, pochyla się nad nim, spuszcza wzrok i jakby kuli się, nie wiedząc, co zrobić z przyjętym chlebem. Jego brak reakcji sprawia, że staje się ledwie „podpórka” dla towarzysza, którą ten rozporządza, bez trudu przechylając ją na lewo. Drugi uczeń z kolei, trzymając w lewej dłoni kufel z winem, a w drugiej miskę (talerz?), nie zachowuje się w sposób, który zdradzałby chęć otrzymania chleba. Nie wychyla się do przodu, żeby wyciągnąć rękę w stronę Chrystusa. „Wspina się” na towarzysza być może po to, żeby zaspokoić swoją ciekawość co do tego, co czyni Chrystus, nieskutecznie jednak, gdyż drugi uczeń cały czas przesłania mu widok.

Chrystus wobec niezrozumienia jego gestów zwraca się do widza, mając w dłoniach chleb. Nie łamie go jednak, lecz trzyma dwie kromki, i raczej prezentuje je widzowi niż mu je podaje. Czy ten gest i jego sens jest rozumiany przez obserwującego? Spojrzenie Chrystusa nie wyraża tej pewności. Chleb leżący na talerzu po drugiej stronie stołu, a zatem na granicy przestrzeni obrazowej, zaprasza do współuczestnictwa w przedstawionym zdarzeniu. Spotkanie widza z Chrystusem inicjuje pytanie o relację między znakiem chleba dzielonego podczas wieczerzy w Emaus – znakiem, dzięki któremu uczniowie rozpoznali Zmartwychwstałego – a teraźniejszością widza.

Malczewski podjął temat Wieczerzy w Emaus po raz kolejny w grupie szkiców z 1917 roku, które jednak nie przełożyły się na obraz olejny, na tyle, na ile można to obecnie stwierdzić (il. 9, 10). Chrystus odziany jest na nich w niebieską suknię i czerwony płaszcz, a więc tak samo, jak w malowanej równocześnie (od 1914) serii

obrazów *Wizja Ezechiela (Pole kości)*. Wspólnym elementem szkiców jest duży stół oddzielający Chrystusa od jednego z uczniów. Stół ma wyraźnie zaznaczoną przednią krawędź, co odróżnia tę kompozycję od wyżej omówionych wersji tematu. Gesty, które wykonują postaci, są jednak nieczytelne i nie sposób wyjaśnić, czy zmiana w ujęciu stołu jest w jakiś sposób z nimi powiązana. Nie można jednak wykluczyć, że pochodną szkiców, choć znacznie przetworzoną, są obrazy z pierwszej połowy lat dwudziestych z tego względu, że także ukazują blat stołu odsunięty od dolnej krawędzi obrazu i w równie znacznym stopniu eksponują jego powierzchnię (il. 11, 12). Stół został oczyszczony z naczyń, jego pusty i chropawy blat koresponduje z pustą splekaną ścianą, do której ogranicza się widok wnętrza. Kompozycyjne znaczenie stołu wynika także stąd, że wyznacza on płaszczyznę, która łączy wszystkie postaci. Ich sylwetki nie zachodzą na siebie. Biorąc również pod uwagę fakt, że Chrystus siedzi pośrodku, a dwaj uczniowie po jego bokach, kompozycję można uznać za reminiscencję tryptyku z 1909 roku.

Do postaci ucznia po lewej pozował Mieczysław Gąsecki, do postaci po prawej, w jednym wypadku jakiś wyrobnik¹⁹, w drugim dziekan zakliczyński i spowiednik artysty, ks. Jan Jasiak. Uczeń po lewej wpatruje się intensywnie w dłoń Chrystusa trzymającą chleb, podpierając głowę lewą ręką. Na późniejszej wersji obrazu dodatkowo prawą ręką chwyta za narożnik blatu. Całym sobą zdradza wysiłek zrozumienia tego, co Chrystus robi. Z kolei wyrobnika siedzącego z boku i w oddaleniu gesty Chrystusa wydają się nic nie obchodzić. Inaczej ksiądz. Siedzi naprzeciw Chrystusa, pochylony ku niemu. Odwraca głowę i mając w pamięci gest łamania chleba komentuje jego sens przez sposób ułożenia rąk. Opiera dłonie o blat blisko rąk Chrystusa, tworząc wraz z nimi półkoło łączące Chrystusa z przestrzenią widza. Lewą dłonią przytrzymuje się blatu, jednak inaczej niż drugi uczeń. Nie chwyta go kurczowo, lecz jedynie zahacza o niego cztery palce, obejmując go od spodu kciukiem. W ten sposób trzyma dłoń poniżej blatu. Dzięki temu może ponad nią wskazywać prawą wolną dłonią w stronę widza. Swoimi gestami ksiądz odnosi to, co robi Chrystus do obserwatora, buduje ciągłość



il. 9 Jacek Malczewski, *Wieczerza w Emaus*, 1917, Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu



il. 10 Jacek Malczewski, *Wieczerza w Emaus*, 1917, Muzeum Narodowe w Poznaniu
fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu

il. 11 Jacek Malczewski, *Chrystus w Emaus*, 1921, miejsce przechowywania nieznane, za: „Sztuka i Artysta” 1924, R. 1, nr 1, s. 11



il. 12 Jacek Malczewski, *Wieczerza w Emaus*, ok. 1925, Muzeum Diecezjalne w Tarnowie
fot. Muzeum Diecezjalne w Tarnowie



między łamaniem chleba a przestrzenią przed obrazem i prezentuje się jako pośrednik między Chrystusem a widzem.

Kwestia tego pośrednictwa staje się pierwszoplanowa, ponieważ w zobrazowanej sytuacji nie chodzi o rozdanie chleba. Postać Chrystusa poniżej stołu jest rozmazana. Przezierają poprzez nią spęknięcia w ścianie. Postać pomału znika. Ostatnia namalowana przez artystę *Wieczerza w Emaus* ukazuje gest łamania chleba

przez Chrystusa jako rzeczywistość, która jest niepojęta, której nie sposób zrozumieć, co wyraża uczeń po lewej, i uobecnia się jedynie przez pośrednictwo duchownych. Z wcześniejszymi wersjami *Wieczerzy w Emaus* omawiane dzieło łączy to, że wyraża ono refleksję nad znaczeniem dystansu czasowego między czasem Ewangelii a czasem współczesnym dla rozumienia ewangelicznych prawd.

Wspólne malarstwu religijnemu Fritza von Uhdego i Jacka Malczewskiego jest to, że ich obrazy pozwalały zadać pytanie o aktualność nauki Chrystusowej w epoce nowoczesnej. We wczesnych komentarzach do twórczości niemieckiego malarza wskazywano, że podstawą jego wiary w tę aktualność była silna identyfikacja emocjonalna z ewangelicznym przesłaniem. Opisywano malarstwo religijne Uhdego „jako „tworzone z wewnętrznego popędu, a nie ze spekulacji”, „jakby pod wpływem natchnienia, [artysta] poczuł się nieodparcie przyciągnięty do postaci Chrystusa i Maryi”²⁰. Opinii tej wtórował autor pośmiertnego wspomnienia o artyście zamieszczonego w „Krakowskim Miesięczniku Artystycznym” w 1911 roku: „[d]ziś trudno o artystę który by tak intuicyjnie, tak z głębi siebie tworzył – obrazy religijne”²¹. Dzieła religijne Malczewskiego zdradzają zbyt silne odstępstwa od tradycji ikonograficznej, żeby powyższe oceny także mogły je objąć.

W przypadku obrazów Malczewskiego przedstawiających Wieczernię w Emaus znakiem dystansu historycznego dzielącego obserwatora obrazu od wydarzenia opisanego w Ewangelii są szyniele wojskowe noszone przez postaci, zarówno przez Chrystusa, jak i jego uczniów. Zgodnie z najbardziej rozpowszechnioną wykładnią, szynel wojskowy w malarstwie artysty jest symbolem niewoli politycznej narodu polskiego. Liczne świadectwa wielkiego pozytywnego znaczenia religii w życiu Polaków więzionych na Syberii każą jednak powątpiewać w zasadność podtrzymywania takiej wykładni wobec przywołanych obrazów. Szkice Adama Szymańskiego, publikowane w latach 1887–1890, zdaniem Bogdana Burdzieja będące „najpełniejszym i najbardziej wnikliwym – w całej literaturze zsyłkowej XIX wieku – opisem doświadczenia religijnego zesłańców na Syberii”, ukazują świat, w którym „jedyną obroną jest [...] czyn etyczny, który odbudowuje ludzką wspólnotę”, a „konsolacja osiąga swą pełnię, gdy w dialogu osób uobecnia się – przywoływany w modlitwach, pieśniach, bezwiednych westchnieniach – Bóg, dający nadzieję wszystkim, którzy Go o to proszą: więźniom i grzesznikom”²². Dla bohaterów przywołanych wyżej obrazów Malczewskiego, odzianych w szyniele, Bóg się nie uobecnia. Rozważyć trzeba więc

hipotezę, wychodząc naprzeciw postulatowi badawczym zgłoszonym przez Dorotę Kudelską²³, że w tym wypadku płaszczyzna staje się symbolem zniewolenia, o wymiarze innym niż polityczny.

Sprawdzenie tej hipotezy musi ściśle odnosić się do sytuacji wyobrażonych w dziełach artysty. Na obrazie z 1897 roku przedstawione zostały dwie reakcje uczniów, z których jedna jest zgodna z tekstem Ewangelii, natomiast druga reprezentuje postawę, w której gest łamania chleba jest traktowany jako wymagający namysłu, postawę polegającą na analizie, właściwym badaniu i weryfikowaniu przeszłości historycznej. W tryptyku z 1909 roku obaj uczniowie nie rozpoznają Chrystusa. Wątek ten rozwija dyptyk z 1912 roku. Widać na nim jednego z uczniów, który przygląda się gestowi łamania chleba, chcąc zaspokoić ciekawość, nie zakładając jednak, że sens tego gestu – a więc nauka o Zmartwychwstaniu Chrystusa może go bezpośrednio dotyczyć jako przedmiot przeżycia religijnego.

Zinterpretowane w ten sposób obrazy skłaniają do przemyślenia ich związku z tymi zjawiskami w kulturze Europy, które doprowadziły do kryzysu religijnego, podważając zasadność uznawania boskości Jezusa Nazarejczyka znanego z kart Ewangelii. W odniesieniu do postaci Jezusa najszerze oddziaływanie zyskała książka Ernesta Renana *La vie de Jésus*, reprezentująca badania mające na celu naukową krytykę Biblii i negującą dogmat o jego zmartwychwstaniu, wydana w 1863 roku. Jej polskie tłumaczenie ukazało się w 1904 roku. Rozprawą Renana inspirowana była m.in. krytyka chrześcijaństwa kwestionująca wiarygodność przekazu ewangelicznego oraz nauki Kościoła opartej na dogmatach, podjęta przez tzw. modernizm katolicki, w kulturze polskiej od końca XIX wieku²⁴. Jako negujący bóstwo Chrystusa modernizm został potępiony przez Piusa X w encyklice *Pascendi dominici gregis* we wrześniu 1907 roku. Czy zatem szynel to także symbol zniewolenia duchowego, które zamyka na uznanie Boga w Chrystusie?

Celowość wyodrębnienia przez Malczewskiego postaci Chrystusa w tryptyku z 1909 roku oraz namalowania dwóch obrazów, które temat Wieczerni w Emaus redukuje

do przedstawienia tylko tej postaci należałoby także rozpatrzyć w kontekście ówczesnego kryzysu religijnego. Nadanie jej rysów artysty rodzi skierowane do widza pytania, czy na obrazie widzi Chrystusa czy też Malczewskiego jako Chrystusa. Pytania te należy przebadać w kontekście rozpowszechnionego w modernizmie, a mającego zarazem charakter rewizjonistyczny wobec chrześcijaństwa, kultu sztuki i artysty jako kapłana, demiurga równego Bogu, wywodzącego się z filozofii Nietzschego. Stosunek Malczewskiego do współczesnej mu sztuki był krytyczny. W 1906 roku wyraził opinię, że „wielka sztuka [...] szuka Boga”, zaś „współczesna sztuka szuka tylko siebie”²⁵. Nasuwa się wymagająca sprawdzenia hipoteza, że Malczewski, stawiając widza przed wyborem

między uznaniem przedstawionej postaci albo za Chrystusa albo za nowego boga artystę, wystąpił przeciwko ideom głoszonym m.in. w *Confiteorze* (1899) Stanisława Przybyszewskiego, uznającego artystę za *Deus et omnia*²⁶. W tym kontekście rysowałoby się możliwości postrzegania obrazu *Wieczera z Emaus* z 1925 roku jako artystycznej odpowiedzi na dylematy związane z rzeczywistością wiary i przedstawienie tego ewangelicznego wydarzenia i tym samym nauki o zmartwychwstaniu jako tajemnicy, której doświadcza się w liturgii. Do przyszłych zadań należy także umieszczenie na mapie modernistycznych redakcji wątków ewangelicznych wyobrażeń Chrystusa z nadanymi mu przez artystę własnymi rysami twarzy²⁷.

PRZYPISY

- ¹ Stwierdzam tak na podstawie przeglądu 80 szkicowników artysty z lat 1885–1927, które znajdują się w zbiorach Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- ² Tryptyk został wystawiony po raz pierwszy w październiku 1909 w krakowskim Pałacu Sztuki, w siedzibie TPSP. Zob. *Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, październik 1909*, Kraków 1909, s. 11; „Nowa Reforma” 1909, R. 28, nr 465, s. 1.
- ³ Ustęp ten został dodany do opisu obrazu przy jego pierwszej prezentacji na wystawie w siedzibie TPSP w Krakowie. Ibidem. Podaje tłumaczenie ks. Jakuba Wujka.
- ⁴ Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 175; Aneta Biały, *Wieczerza w Emaus Jacka Malczewskiego (1909)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/444972> [dostęp: 12.01.2024]. Spośród ostatnich publikacji, które przyjmują tę wykładnię wymienić można: Agnieszka Skalska, „Ein lebendig Ding”. *Zur Tradition und Religion in der Malerei des Jungen Polen* [w:] *Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900*, red. Roger Diederer, Albert Godetzky, Nerina Santorius, Muenchen 2022, s. 158; Paulina Szymalak-Bugalska, *Malczewski. Zbliżenia*, Warszawa 2023, s. 202.
- ⁵ Obraz *Wieczerza z Emaus* Malczewskiego skojarzyła z malarstwem Uhdego Jadwiga Puciata-Pawłowska. Zob. J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski...*, op. cit., s. 175.
- ⁶ Otto Julius Birbaum, *Fritz von Uhde*, München 1908, s. 51.
- ⁷ Georg Voss, *Münchener Maler in Berlin*, „Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben” 1885, R. 1, nr 41, s. 770.
- ⁸ Hans Rosenhagen, *Uhde*, Stuttgart 1908, s. XXX; Bettina Brand, *Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit*, Mainz 1983, s. 96.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Wykorzystuję termin wprowadzony przez Wolfganga Kempa w badaniach nad estetyką recepcji malarstwa XIX-wiecznego. Zob. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983. Zob. też: Mariusz Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Quaestiones” 1990, 4, s. 140–151.
- ¹¹ Biorąc pod uwagę, że na obrazie Malczewskiego Chrystus również nosi niebieski płaszcz, nie można wykluczyć inspiracji dziełem Uhdego.
- ¹² Pod pewnymi względami zakomponowanie figur w dziele polskiego artysty jest zbliżone do obrazu Léona-Augustina Lhermitte’a z 1892 roku (Museum of Fine Arts w Bostonie). Porównanie obu prac prowadziłoby do tych samych wniosków, które wynikają z porównania z obrazem Uhdego.
- ¹³ Jan Kleczyński, *VI Doroczna*, „Sfinks” 1910, z. 1(25), s. 150–152.
- ¹⁴ Klaus Lankhait, *Das Triptichon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, s. 33.
- ¹⁵ Jerzy Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991, s. 25–29, 43.
- ¹⁶ Leon Kowalski, *Ostatni tryptyk Malczewskiego*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1909, R. 9, t. 4, s. 327.
- ¹⁷ Jedna wersja znajduje się w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów im. Borysa Woźnickiego. Reprodukowana w niniejszym tekście znana jest obecnie wyłącznie z fotografii czarnobiałej. Obraz został zreprodukowany w recenzjach z wystawy XXXIX. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession* w Wiedniu (1911/1912). (Stosław, *Wystawa Malczewskiego w Wiedniu*, „Świat” 1911, R. 6, nr 46, s. 7; Omega, *Z krainy piękna*, „Biesiada Literacka” 1912, R. 26, nr 4, s. 67). Katalog wystawy nie zawiera jednak w spisie tego obrazu (XXXIX. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien 1911). Nie ma także jego reprodukcji

- wśród 19. fotografii obrazów Malczewskiego, przechowywanych w teczce z dokumentacją artysty przygotowaną w związku z tą wystawą i dostępnej w Archiwum Künstlerhausu w Wiedniu. Dorota Kudelska, *Malczewski i Wiedeń – Nowe Ustalenia*, „Roczniki Humanistyczne” 2017, t. 65, z. 4, s. 57. W teczce tej nie ma jednak wszystkich zdjęć, gdyż obrazów artysty na wystawie było 40. Znajdują się w niej także zdjęcia obrazów nieprzyjętych na wystawę, więc do tej grupy mógł należeć także zreprodukowany w prasie polskiej obraz *Chrystus w Emaus*.
- ¹⁸ W tym fragmencie streszczam inspirujące uwagi za: Wolfgang Ullrich, *Autoritaere Bilder. Die zweite Karriere des Triptichons seit dem 19. Jahrhundert* [w:] *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, red. Marion Ackermann, kat. wyst., Kustmuseum Stuttgart, Stuttgart 2009, s. 16–17.
- ¹⁹ Mieczysław Sterling, *Jacek Malczewski (Jego stanowisko w sztuce polskiej)*, „Sztuka i Artysta” 1924, R. 1, nr 1, s. 11.
- ²⁰ O.J. Birbaum, *Fritz von Uhde...*, op. cit., s. 47.
- ²¹ [W.M-i], *Fritz v. Uhde*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 3, s. 30.
- ²² Opinia ta pozostaje w zgodzie ze stanowiskiem znakomitej większości krytyków współczesnych Szymańskiemu. Bogdan Burdziej, *Inny świat ludzkiej nadziei. „Szkice” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej*, Toruń 1991, s. 79, 162; idem, *Doświadczenie religijne w literaturze zsyłkowej* [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Stanisław Fit, Lublin 1993, s. 170–171.
- ²³ Dorota Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 738–756.
- ²⁴ Na temat modernizmu katolickiego i jego recepcji w polskiej kulturze zob. m.in.: *Studia o modernistach katolickich*, red. Józef Keller, Zygmunt Poniąkowski, Warszawa 1968; Mieczysław Żywczyński, *Studia nad modernizmem katolickim. (Jego charakter i geneza)*, „Życie i Myśl” 1971, nr 11, s. 18–55, nr 12, s. 13–49; Tomasz Lewandowski, *Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim* [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski...*, op. cit, s. 197–252; *Modernizm potępiony przez papieża*, red. Marcin Karas, Sandomierz 2010.
- ²⁵ Jacek Malczewski, [odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny” 1906, R. 23, t. 90, nr 23, s. 80.
- ²⁶ Maria Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)* [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 289–308.
- ²⁷ Na ten temat w odniesieniu do kultury polskiej: Wojciech Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX w.*, Toruń 1994; idem, *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999; idem, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001; *Chrystus w literaturze polskiej*, red. Piotr Nowaczyński, Lublin 2001; Dariusz Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Biały Aneta, *Wieczera w Emaus Jacka Malczewskiego (1909)*, Muzeum Narodowe w Warszawie – Zbiory Cyfrowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/444972> [dostęp: 12.01.2024].
- Drei. Das Triptychon in der Moderne*, red. Marion Ackermann, kat. wyst., Kustmuseum Stuttgart, Stuttgart 2009.
- Kemp Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsaesthetische Studien zur Malerei dez 19. Jahrhunderts*, München 1983.

Kowalski Leon, *Ostatni tryptyk Malczewskiego*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1909, R. 11, t. 4, s. 327.

Kudelska Dorota, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.

Lankhait Klaus, *Das Triptichon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.

Malczewski Jacek, [odpowiedź na ankietę], „Przegląd Powszechny” 1906, R. 23, t. 90, nr 23, s. 80.

Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski, red. Stanisław Fit, Lublin 1993

Puciata-Pawłowska Jadwiga, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968.

Dr hab. Michał Haake – historyk sztuki, profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (2009), *Przemysłu wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej* (2009, współredaktor), *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim* (2012, redaktor); *Figuralizm Aleksandra Gieryskiego* (2015); *Obraz jako obiekt teoretyczny* (2020, współredaktor); *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza* (2020); *Image, History and Memory. Central and Eastern Europe in a Comparative Perspective* (2022, współredaktor), *Obraz w historii i poza historią* (2024, współredaktor). Kurator wystawy *Matejko. Malarz i historia* (MNK, 2023).

The Supper at Emmaus in Jacek Malczewski's Oeuvre. Changes in Pictorial Tradition in Light of the Modernist Crisis of Christian Faith

Michał Haake

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6929-0953](https://orcid.org/0000-0002-6929-0953)

ABSTRACT

Religious themes related to Christianity hold a significant place in Jacek Malczewski's art. This paper analyses all known oil paintings by the artist depicting the Supper at Emmaus. In most of them, Jesus and his disciples wear military greatcoats, and in some, Christ bears Malczewski's features. Until now, these works have been interpreted as an expression of the artist's hope that his work could awaken Poles' hopes for a restoration of their country's independence – just as Christ, by appearing to his disciples after his Resurrection, renewed their sense of the meaning of life. However, it has not been previously considered that the disciples in Malczewski's paintings do not show signs of recognizing the Saviour. The earliest version, dating from 1897, shows diverse reactions to Christ's gesture of breaking bread. In later works, however, the disciples gaze at the bread without perceiving it as a sign of transformation, or they avert their eyes in confusion. This text investigates why Malczewski's paintings so evidently depart from traditional iconography. The author suggests that they refer to perceptions of Christ contemporary to Malczewski's time, shaped by the revised meaning and historical role of Christianity in the era of biblical criticism – particularly the works of Ernest Renan – as well as the philosophy of Friedrich Nietzsche. The final painting in this series, created around 1925, has been interpreted as a summary in which Malczewski visualized the idea of the evangelical Eucharist as a mystery whose meaning can only be experienced in the liturgy.

KEYWORDS

Jacek Malczewski, Supper at Emmaus, modernism, religious art, religious iconography, Ernest Renan, Friedrich Nietzsche, Fritz von Uhde

The Supper at Emmaus in Jacek Malczewski's Oeuvre. Changes in Pictorial Tradition in Light of the Modernist Crisis of Christian Faith

Michał Haake

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-6929-0953](https://orcid.org/0000-0002-6929-0953)

Religious themes related to Christianity occupy an important place in Jacek Malczewski's oeuvre. Throughout his creative life, the artist repeatedly revisited evangelical motifs in his sketchbooks, the face of Christ and the Crucifixion scene being perhaps the most frequently depicted ones.¹ He also created numerous renditions of the Supper at Emmaus, devoting as many as seven oil paintings to that theme, in addition to the sketches. Current knowledge of the artist's oeuvre allows the conclusion that the 1897 version is the earliest, while the last one was painted in the final years of Malczewski's life, circa 1925. To date, a monumental triptych from 1909² (fig. 1) has received the most attention. The work belongs to a series of religious paintings – or rather, paintings inspired by the Gospels – created in 1908–1912, in which Malczewski depicted Jesus with his own facial features. This peculiar practice has been subject to many interpretations. Here we will discuss only the one referring to the aforementioned triptych.

The resurrected Christ is holding slices of bread, which alludes to the following verses from the Gospel of Luke: 'And it came to pass, as he sat at meat with them, he took bread, and blessed it, and brake, and gave to them. And their eyes were opened, and they knew him; and he vanished out of their sight' (Luke 24:30–32).³ The disciples are wearing Russian

military greatcoats; Malczewski often depicted Polish insurgents, exiled to Siberia, wearing such coats. It was argued that the reference to martyrdom in the scene of Christ meeting his disciples at Emmaus was intended to build an analogy: just as Jesus inspired his disciples' faith in his resurrection, so the artist arouses the Polish insurgents' faith in the resurrection of their Homeland.⁴ What symbolizes hope in this painting, is the greatcoat that Christ throws off his shoulders. Malczewski's works were intended to empower the freedom fighters in a belief that it was not in vain that they took up arms and then paid the sacrifice of captivity.

In Malczewski's painting, however, the disciples show no signs that they might have recognized in the man sitting between them the one who restores meaning to their lives. What further reinforces this observation, is a comparison with almost every other portrayal of the Supper at Emmaus: from Renaissance paintings by Caravaggio and his followers to works by Delacroix and Malczewski's contemporaries, with the most notable being Jan Matejko's sketch for the iconostasis of the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Kraków (fig. 2). As the climax of that scene, painters usually chose to convey the agitation of the disciples who, struck by the recognition of the Lord, fold their hands in prayer, raise them towards their



fig. 1 Jacek Malczewski, *Supper at Emmaus*, 1909, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

hearts, spread them out, grasp at the table or the armrests, lean towards Christ or violently away from him, rising from their chairs. If one of them does not do so, it is because he is pouring wine and looking down. Yet, in Malczewski's painting, the disciples, transfixed on the bread in Christ's hands, do not make any gestures. Their behaviour would be understandable if Jesus were no longer between them, as in Jan Steen's painting of the Saviour's distant spectre (circa 1665–1668, Rijksmuseum, Amsterdam). Because of this particular divergence from pictorial tradition, the above interpretation of the triptych, hitherto accepted as valid, should be revised. The direction of this revision will be verified in an analysis of Malczewski's other paintings illustrating this theme, from the artist's early and later periods alike. It will close with considerations for possible further research on the subject, rather than with conclusions.

The artist's first rendition of the Supper at Emmaus, painted in 1897, also shows deviations from traditional approaches (fig. 3). What it does have in common with the triptych, though, is that the figures of disciples accompanying Christ are also portrayed as Polish exiles; one of them has a military greatcoat thrown over his shoulder.

The painting was rightly linked with the works of Fritz von Uhde, who, since the 1880s, repeatedly modernized various biblical themes, including Christ's journey with his disciples to Emmaus.⁵ When considering the purpose behind the modernization of religious themes in the German painter's art – in the context of the increased activity of socialist movements of that era – it was emphasized that portrayals of poor people meeting Christ were not a political accusation of condoning social



fig. 2 Jan Matejko, *Christ and His Disciples at Emmaus*, sketch for the iconostasis in the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Kraków, 1888
photo National Museum in Kraków



fig. 3 Jacek Malczewski, *Supper at Emmaus*, 1897, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

injustice, aimed at the current political system, but a depiction of the poor filled with faith in the redeeming work of Providence. The painter's works, critics wrote, show the 'human mind's ability to transcend all adversity and burdens through the strength of its faith in the reality of Christ's promise' to those who 'weep' and 'crave justice'.⁶ This faith in the Resurrected Christ is also expressed in the *Supper at Emmaus* (1885), where the situation is presented inside a farmhouse from Uhde's times, 'painted convincingly down to the finest details, such as herring in a bowl'⁷ (fig. 4).

It was since the very first presentation of Uhde's composition that its connection to Rembrandt's *Supper at Emmaus* (Louvre; fig. 5) was observed. Uhde noticed how the Dutch master differentiated the disciples' reactions to Christ's gesture of breaking bread, showing one of them with raised arms, and the other one in a way that would suggest that he 'is slower to notice the miracle than his friend'.⁸ In both of these disciples whose reactions are delayed, a single hand is the indication of

a nascent emotion: in Rembrandt's painting the man has an open hand, whereas in Uhde's he clasps it tightly over his knee. It has been observed that while in Rembrandt's composition the disciple who is slower to react 'literally swallows the image of the Saviour with an indescribable gaze', in Uhde's rendition, the gaze of the disciple shown from behind remains unseen, and thus his behaviour becomes more akin to 'an ordinary human reaction to the unfathomable (*Unbegreifliches*)'.⁹

This change in relation to Rembrandt's canvas should also be regarded as an element of the German painter's attempt to update the subject, in accordance with the conventions of nineteenth-century painting, already widespread at the time. The figure in the foreground, shown from behind, serves as a 'personal vehicle of identification', through which the painting establishes contact with the viewer.¹⁰ The observer, whose gaze reaches deep inside the depicted space, joins that disciple. Their attention is immediately drawn to the other disciple, visually 'fused' with the



fig. 4 Fritz von Uhde, *Supper at Emmaus*, 1885, Staedelmuseum, Frankfurt am Main
photo public domain

first one, standing on the opposite side of the table and distinguished by his placement close to the centre of the composition. While the reaction of the man seated with his back to the viewer still remains unclear, it finds its development in the devout posture of the other figure, speechless upon seeing the Saviour. A correspondence is thus created between the situation of the viewer, who is not immediately aware of the meaning of the depicted scene, and the reaction of the disciple who is sitting with his back turned. This device allows the viewer to instantly recognize the figure by which the disciples are transfixed. More attention is being devoted here to Uhde's canvas because Malczewski employs similar means of narration and composition in his 1897 painting: the disciples' postures are clearly differentiated, and the painting seems to invite the viewer into its space – the table is extended in their

direction, creating a place they can virtually occupy, thus joining the supper.¹¹

Malczewski decided not to depict the interior of the inn, and limited the setting to a blank wall in the background. As a result, the differentiation of the disciples' postures has become the main focus of the painting. Compared with Uhde's work, this difference appears to be even more distinct. In the painting by the author of *Melancholy*, one disciple, who has already received the bread (which can be seen in his right hand), raises both of his arms and leans towards Christ, emphatically expressing the moment of his internal transformation, which happened when 'his eyes opened and he recognized him'. The other man is staring at Christ, but the viewer does not see his eyes, similarly to Uhde's depiction of the disciple who realized later than his companion that a miracle was happening. In Malczewski's rendition, however,



fig. 5 Rembrandt, *Supper at Emmaus*, 1648, Louvre, Paris
photo public domain

this man rests his head on his hand, indicating pensiveness, as though still listening to the blessing recited by Christ before breaking the bread and handing it to the disciples. In this man's case, however, these words have not caused 'his eyes to open'; or it is as if he is gazing at Christ, trying to discern the reason for his companion's reaction, but not finding anything that would justify it. The sense of his behaviour is summarized in the gesture of his left hand, placed in the very centre of the composition. Christ is looking at that hand, hovering over a glass, fingertips tracing its edge, waiting, as though not ready to receive the bread. If that disciple does indeed recognize Christ, the nature of that realization has nothing to do with surprise and astonishment, but is more akin to cold analysis of the obtained information concerning the identity of the observed figure.

In Malczewski's painting, an important element of the characterization of the pensive disciple is a military greatcoat draped over the

man's right shoulder and falling onto the bench in such a way that he seems visually trapped between the table and the coat. Here we hypothesize that the divergence from iconography and the presence of the greatcoat, introduced as a means of modernizing the theme, serve to problematize the understanding of the evangelical message from a historical distance determined by the socio-political context.¹²

The above hypothesis will be verified by analysing the 1909 rendition of *The Supper at Emmaus*. The peculiar nature of that work did not go unnoticed by Malczewski's contemporaries. A reviewer from the magazine *Sfinks* criticized the painting for 'failing to explain clearly enough that Christ "possesses neither power nor divinity"'; that the work, rather than expressing a 'dramatism' adequate to its subject, is shrouded in 'ideological coldness'.¹³ He did not suspect, however, that all these inconsistencies with pictorial tradition had their

justification. The work presents Christ between two disciples, seated on both of his sides, at a table covered with a white tablecloth. The table is brought closer to the viewer by showing only the back part of the tabletop. Invited in this way to join the supper, the viewer is at the same time confronted with the monumental form of the triptych. The figure of Christ is distinguished by being placed at the centre of the composition; in the typical perception of painted triptychs, the viewer's attention is drawn to the image in the middle. The side panel placement of the disciples, whose gazes are directed towards Christ, fulfils in an exemplary manner the requirement that creators of triptychs 'subordinate the side panels to highlight the centre', to quote the words of Klaus Lankheit.¹⁴ The figure of Christ is also distinguished by the fact that he appears to be throned. His exaltation is at the same time at odds with the behaviour of his companions, who show no reaction to the gesture of breaking bread. The pieces of bread that Christ has already broken and handed to his disciples are simply lying next to them. He is breaking off yet another piece, but the men remain unmoved and fail to recognize any sign in this. They stare at Christ's hands, or perhaps only at each other, even though Christ himself has not disappeared. His presence is explicitly emphasized by the numerous, almost excessive, layers of clothing.

Christ, who is looking neither upwards towards God, nor at the bread, nor at the disciples, nor at the viewer – therefore diverging from pictorial tradition – lowers his gaze and directs it somewhere over the table, but not at anything in particular, and seems to be aware of the disciples' lack of reaction. His hands become strangely stiff and frozen, as though resigning from breaking the bread. An attempt at opening the disciples' eyes is made with the use of a vast halo radiating towards them. Shimmering with shades of yellow, celadon and blue, it surpasses even the size of Christ's tremendous halo in Jan Matejko's *Last Supper* from the iconostasis of the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Kraków, where, immediately around Christ's head, the halo forms a solar (radial) corona. Its shape is in accordance with tradition derived from the Gospels, upheld by

the fathers of the Church and later exegetes. The tradition is firmly rooted in Christianity, which interprets Christ's entire life as 'the great mystery of the true Sun (*Sol verus*)' and gives him the title of the Rising Sun (*Oriens*), 'the Sun of the Resurrection',¹⁵ which also remains closely related to the portrayals of Christ at Emmaus. What is also important in the image at hand, is the relationship between the solar corona and the halo's outer rings. Seven rays of the corona spread out from the ring immediately surrounding the head, whereas in the outer rings, shown on the side panels, the number of rays increases and their rhythm becomes more dense. The interrelation between the main panel and the side panels evokes an effect of optical multiplication and intensification of the rays: it seems that its purpose is to increase the effect of the halo on the disciples and to amplify the power of its flare.

On the other hand, the disciples in Malczewski's triptych are not 'shrouded in the rainbow of spiritual power, surrounding their master's head', nor are they 'contemplating the burden of their future task'.¹⁶ Although the halo does indeed spread onto the side panels, its glow is unable to dim the daylight that falls on the disciples from the left and right sides (perhaps through the windows). The dishes on the table, as well as the disciples' hands, resting on the tabletop, all cast shadows directed towards Christ. The shadow of the disciple on the left even falls on Christ's halo. In the aforementioned painting by Matejko, the extension of the halo allowed its rays to encompass at least three of the apostles, whereas in Malczewski's triptych, the halo barely reaches the disciples. In this context, the manner in which the figures are posed acquires particular significance. The inventiveness of Malczewski's predecessors in depicting the Supper at Emmaus tended towards differentiating the disciples' poses. In the Polish painter's rendition of the Supper, however, their figures create mirror images of each other: closer to the viewer rest the hands of the disciples, palms against the edge of the table, while further away from the viewer the disciples rest their forearms on the tabletop, thus creating symmetrical diagonal lines which meet the last ring of the halo. The characters'



fig. 6 Jacek Malczewski, *Christ at Emmaus*, 1909,
Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery
photo Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery

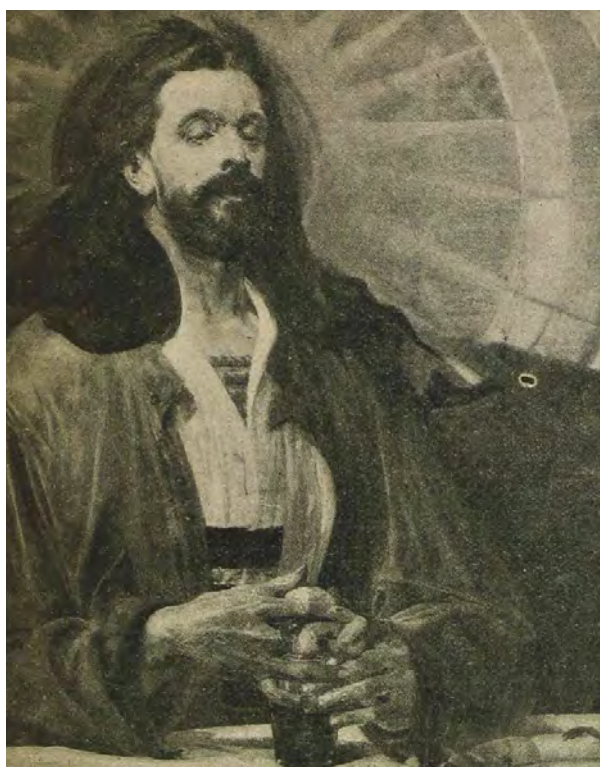


fig. 7 Jacek Malczewski, *Christ at Emmaus*,
1909–1911, whereabouts unknown
photo from Stosław, 'Wystawa Malczewskiego
w Wiedniu', *Świat*, Ann. 6, no. 46 (1911), p. 7

individual reflexes and emotions are suppressed in favour of the figures being inscribed in a regular structure which – due to the grey-brown colour of the greatcoats, among other reasons – resembles two earthen ramparts meant to stop the approaching light. It is indeed effective, as the halo, upon reaching the disciples, loses its intensity of colour; the last circle becomes as brown as the clothes worn by the disciples. The halo thus appears as an attribute whose monstrous size results from the efforts to 'open the eyes' of the disciples. The men, however, do not surrender to this influence, and remain trapped in their coats, unable to move away from the table and chairs.

Considering the relationship between the figures and the awareness emanating from Christ's face of remaining unrecognized, the placement of Christ in the central panel may be regarded not only as a means of distinguishing this figure, but also of isolating him from the disciples. This isolation is further intensified by two visual peculiarities. The rings of the halo do not create continuity between the central panel and the side panels. The rings on the side panels do not run parallel to the ring on the central panel; they deviate from it and thus lose their cohesion with the central part. The separation of the figures is further intensified by the different method of framing the scene on the central panel, as its bottom edge runs higher than the bottom edges of the side panels. Only a small part of the table is visible, making that fragment similar to a *parapetto*, known from Italian or Dutch Renaissance portraits. As a result, the viewer develops a different attitude towards the figure of Christ. They no longer perceive this figure as the most distant of all; on the contrary, they feel the direct proximity typical of portraits with the *parapetto* motif. Christ's relation to the figures on the side panels is the opposite of his relation to the viewer – the isolation towards the disciples is replaced by the immediacy of the encounter between Christ and the viewer. The evolution of the renditions of the Supper at Emmaus is aimed at initiating a specific question in the process of perception, namely, who Jesus Christ is for the viewer. This explains why Malczewski later painted two new versions of only the triptych's central panel

(again depicting Christ at Emmaus with his own facial features) (figs 6, 7).¹⁷

The relationship between Christ and the viewer is the main subject in a work not yet considered in the interpretations of Malczewski's oeuvre, namely, the 1912 diptych *The Supper at Emmaus* (fig. 8). In approaching the analysis of this work, it is necessary to recall the difference between a triptych and a diptych, as it extends beyond the mere difference in the number of representations.¹⁸ A triptych focuses attention on a central image framed by two side images and in this way presents itself as complete. It suggests that all that is important has been represented in it. The perception of a triptych consists of absorbing only that which is depicted in it and which is at the same time perceived as complete. What is decisive in the perception of the diptych, however, is the combination of two panels, both of which remain equivalent to each other. The tension associated with what occurs between the two individual images becomes crucial. The relationship

between them is open to a third element, which is only constituted in the viewer's consciousness. Attention is focused not only on the images, but also on what they make possible, on a virtual space where the viewer's imagination reigns and the inner image emerges.

In the work in question, as in the triptych from 1909, the figure of Christ is also separated from the disciples. Christ is shown on the left wing, *en trois quarts*, while the disciples are on the right wing *en face* (the disciple on the right has the facial features of Rafał Malczewski, the author's son, who was 20 years old at that time). The diptych presents the figures sitting at a partially shown table, to which the viewer is invited by Jesus, who is looking in their direction and turning towards them. It seems that Christ is also offering them his wine-filled tankard, placed on the right-hand panel, cropped by the lower edge of the painting and facing the observer with its handle. A plate of bread, partly visible in the lower corner of the right panel, is also extended towards them.



fig. 8 Jacek Malczewski, *Supper at Emmaus*, 1912, private collection
photo National Museum in Warsaw

Its placement is reminiscent of the way in which the table and painting tools are displayed in Malczewski's earlier painting, *Melancholy*. Accepting the invitation, the viewer sits virtually in front of the pupils, towards whom their gaze is also led by the convergent perspective of the chequered pattern on the tablecloth. At the same time, due to the specificity of diptych perception described above, the viewer inevitably relates to the figure of Christ. In doing so, they regard the disciples as their equals, which may lead them to notice a reinterpretation of iconographic tradition. If they do recognize that their encounter with these figures also involves what is occurring between the two individual images and what is constituted as a space stretched between the figures of Christ and the disciples, then this is the space that must be filled with an appreciation of this reinterpretation's purpose. The starting point should be the observation that the disciples' behaviour in no way corresponds to the reaction known from the pages of the Gospels.

In his right hand, one of the disciples holds a slice of bread, presumably received from Christ. This does not, however, elicit any 'eye-opening' reaction indicative of 'recognition'. The man rests his crossed hands on the table, leaning over it, lowers his gaze and seems to cower, not sure what to do with the received bread. Due to his lack of reaction, he becomes merely a 'prop' to his companion, who has him at his disposal and effortlessly tilts him to the left. The other disciple, meanwhile, holding a tankard of wine in his left hand and a bowl (plate?) in the other, does not behave in a way which would show his desire to receive the bread. He does not lean forward in order to extend his hand towards Christ. He 'climbs' on his companion, perhaps to satisfy his curiosity as to what Christ is doing, to no avail, however, as his companion keeps obscuring his view.

Faced with his disciples' failure to understand his gestures, Christ turns to the viewer, holding the bread in his hands. However, he does not break it, but holds two slices, presenting them to the viewer, rather than serving them. Is this gesture and its meaning clear to the observer? Christ's gaze does not express any such certainty. The bread lying on the plate

on the other side of the table, and thus on the border of the pictorial space, encourages participation in the represented event. The observer's encounter with Christ initiates a question concerning the relationship between the sign of bread shared during the supper at Emmaus – the sign by which the disciples recognized the Risen One – and the viewer's present.

Malczewski once again approached the subject of the Supper at Emmaus in a group of sketches from 1917, although they did not serve as the basis for an oil painting, as far as it can be currently ascertained (figs 9, 10). In these drawings Christ is clad in a blue robe and a red cloak, the same attire as in *Ezekiel's Vision of the Valley of Dry Bones*, a series of paintings created in the same period (from 1914 onwards). What these sketches have in common, is a big table, separating Christ from one of the disciples. The front edge of the tabletop is very distinctly drawn, which distinguishes this composition from the renditions discussed above. The gestures the figures make, however, are imprecise and it is impossible to clarify whether the change in the depiction of the table is in any way related to them. Still, it cannot be ruled out that the paintings from the first half of the 1920s, which also show the tabletop offset from the lower edge of the painting and expose its surface to an equally significant degree (figs 11, 12), are a product of the discussed sketches, albeit considerably reworked. The table has been cleared of all dishes, and its empty, rough top corresponds with the blank cracked wall to which the view of the interior is restricted. The table's compositional meaning also derives from the fact that it defines the plane which connects all the figures. Their profiles do not overlap. Considering also that Christ is seated in the middle, with the two disciples at his sides, the composition can be regarded as a reminiscence of the 1909 triptych.

Mieczysław Gąsecki posed for the figure of the disciple on the left, while an anonymous labourer posed for the figure on the right.¹⁹ The person that posed for the remaining figure was Father Jan Jasiak, the vicar forane of Zakliczyn, and also the artist's confessor. The disciple on the left stares intently at Christ's



fig. 9 Jacek Malczewski, *Supper at Emmaus*, 1917, National Museum in Poznań
photo National Museum in Poznań



fig. 10 Jacek Malczewski, *Supper at Emmaus*, 1917, National Museum in Poznań
photo National Museum in Poznań

fig. 11 Jacek Malczewski,
Christ at Emmaus, 1921,
whereabouts unknown
photo from *Sztuka i Artysta*,
Ann. 1, no. 1 (1924), p. 11



fig. 12 Jacek Malczewski, *Supper at Emmaus*, c.1925, Archdiocesan Museum in Tarnów
photo Archdiocesan Museum in Tarnów



hands holding the bread, supporting his head with his left hand. In a later version of the painting, he also grasps the corner of the tabletop with his right hand. The effort to comprehend Christ's action emanates from the man's entire being, whereas the labourer sits further to the side and seems completely uninterested in Christ's gestures. The priest is different. He sits opposite Christ, leaning towards him. With his head turned, the gesture of breaking bread

still in mind, he comments on its meaning by the manner in which he positions his own hands. He rests his hands on the tabletop near Christ's hands, and together they form a semicircle, connecting Christ with the viewer's space. He holds onto the table with his hand, but in a different way than the other disciple. He does not cling to it, but only lightly hooks four fingers on its top, while placing his thumb underneath it. Thus, his palm is placed beneath the tabletop,

allowing him to gesture towards the viewer with his free right hand over his left. With his gestures, the priest conveys Christ's actions onto the viewer, and creates a continuum between the breaking of bread and the space in front of the painting, presenting himself as an intermediary between Christ and the viewer.

The question of this mediation becomes crucial, because the distribution of bread is not the main point of the depicted situation. Under the table, the figure of Christ is blurred, and the cracks in the wall can be seen through it. The figure is gradually disappearing. The artist's last rendition of *The Supper at Emmaus* shows Christ's gesture of breaking bread as an inconceivable, unfathomable reality – as expressed by the disciple on the left – and is made present only through the priest's mediation. What links the previous versions of *The Supper at Emmaus* with the work in question is the fact that it expresses a reflection on the significance of the temporal distance between the time of the Gospels and contemporary times in regards to the understanding of the Gospel truths.

Fritz von Uhde's and Jacek Malczewski's religious paintings both invite the question of the relevance of Christ's teaching in the modern era. Early commentaries on the German painter's work indicated that his belief in this relevance was based on his strong emotional identification with the evangelical message. Uhde's religious paintings were described as 'created out of an inner drive rather than out of speculation', 'as if under inspiration, [the artist] felt irresistibly drawn to the figures of Christ and Mary'.²⁰ This opinion was echoed by the author of a posthumous tribute to the artist, published in the *Krakowski Miesięcznik Artystyczny* magazine in 1911: '[t]oday, one rarely encounters an artist who would create religious paintings so intuitively, from the very depths of his being'.²¹ Malczewski's religious works diverge too much from iconographic tradition for the above assessments to cover them as well.

In the case of Malczewski's paintings of the Supper at Emmaus, it is the military greatcoats worn by the figures – not only the disciples, but Christ as well – that indicate a historical

distance separating the observer of the painting from the events described in the Gospel. According to the most common interpretation, the military coat in the artist's works symbolizes the political captivity of the Polish nation. However, numerous testimonies of the great positive significance of religion in the lives of Poles imprisoned in Siberia make one doubt the validity of upholding such an interpretation in relation to the discussed paintings. Adam Szymański's sketches, published in the years 1887–1890, are, according to Bogdan Burdziej, 'the fullest and most insightful description of the religious experience of deportees to Siberia in all the exile literature of the nineteenth century'. They show a world where 'the only defence is [...] an ethical act which rebuilds the human community', and 'consolation reaches its full extent when God, invoked in prayers, songs and involuntary sighs, becomes present in the dialogue of individuals, giving hope to all who ask Him for it: prisoners and sinners'.²² God does not make His presence known to the heroes, clad in greatcoats, depicted in Malczewski's paintings discussed above. Therefore, we should consider the hypothesis following the research postulates put forward by Dorota Kudelska,²³ that in this case, the coat becomes a symbol of enslavement, but in a dimension other than political.

The verification of this hypothesis must strictly refer to the situations imagined in the artist's works. In the 1897 painting, two reactions of the disciples are depicted, and while one is in line with the Gospel text, the other represents an attitude where the gesture of breaking bread is treated as requiring reflection; an attitude of analysis, typical of examination and verification of the historical past. In the 1909 triptych, the two disciples do not recognize Christ. This theme is further developed in the 1912 diptych: it shows one of the disciples looking at the gesture of breaking bread, with a desire to satisfy his curiosity, but not assuming that the meaning of the gesture – that is, the teaching of Christ's Resurrection – can directly concern him as the object of a religious experience.

Interpreted in this way, the paintings encourage reflection on their relation to those

phenomena in European culture that led to a religious crisis, questioning the legitimacy of recognizing the divinity of Jesus of Nazareth, known from the pages of the Gospels. Regarding the figure of Jesus, the book that had the widest impact was *La vie de Jésus* (1863) by Ernest Renan, representing research aimed at scientific criticism of the Bible and negating the dogma of resurrection. Its Polish translation was published in 1904. Renan's treatise was inspired by, among other things, the criticism of Christianity that questioned the credibility of the evangelical message and the Church's dogma-based teachings, which were undertaken by so-called Catholic Modernism and present in Polish culture from the late nineteenth century onwards.²⁴ Since it negated Christ's divinity, Catholic Modernism was condemned by Pope Pius X in the encyclical *Pascendi dominici gregis* in September 1907. Is the greatcoat, therefore, also a symbol of spiritual enslavement, which excludes the possibility of recognizing God in Christ?

The purposefulness of isolating the figure of Christ in Malczewski's 1909 triptych, as well as the painting of two works that reduce the subject of the Supper at Emmaus to a depiction of only this figure, should also be considered in the context of the religious crisis of the

time. For the viewer, the fact that Christ has the artist's facial features raises the question of whether in the painting they see Christ, or also Malczewski as Christ. These questions need to be examined in the context of a phenomenon originating from the philosophy of Nietzsche, namely the cult of artist as priest and as demiurge equal to God. Malczewski was critical of art contemporary to his time. In 1906, he expressed the opinion that 'great art [...] seeks God', while 'contemporary art seeks only itself'.²⁵ A hypothesis requiring verification emerges: that by presenting the viewer with a choice between recognizing the depicted figure as either Christ or the artist as a new god, Malczewski acted against the ideas proclaimed in, among others, *Confiteor* (1899) by Stanisław Przybyszewski, who regarded the artist as *Deus et omnia*.²⁶ In this context, it would be possible to see the 1925 painting of *The Supper of Emmaus* as an artistic response to dilemmas related to the realities of faith and as a portrayal of this evangelical event – and with it the teachings of the Resurrection – as a mystery experienced in the liturgy. A task for the future is to also map the modernist renditions of the motif of evangelical imaginings of Christ incorporating the artist's own facial features.²⁷

NOTES

- ¹ This statement is based on the analysis of Malczewski's 80 sketchbooks from the years 1885–1927 (Print Cabinet, National Museum in Poznań).
- ² The triptych was first shown in October 1909 in the Palace of Art, home of the Kraków Society of Friends of Fine Arts (TPSP). See *Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, październik 1909* (Kraków, 1909), p. 11; *Nowa Reforma*, Ann 28, no. 465 (1909), p. 1.
- ³ This fragment was added to the description of that painting when it was first presented at the exhibition in the Kraków TPSP. Ibid. The quoted verses come from the King James Bible.
- ⁴ Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski* (Wrocław, 1968), p. 175; Aneta Biały, *Wieczera w Emaus Jacka Malczewskiego (1909)*, NMW – Digital Collection, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/444972> [retrieved: 12 Jan. 2024]. Recent publications that adopt this interpretation include, among others: Agnieszka Skalska, “‘Ein lebendig Ding’”. Zur Tradition und Religion in der Malerei des Jungen Polen', in *Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900*, eds Roger Diederer, Albert Godetzky, Nerina Santorius (Munich, 2022), p. 158; Paulina Szymalak-Bugalska, *Malczewski. Zbliżenia* (Warsaw, 2023), p. 202.
- ⁵ It was Jadwiga Puciata-Pawłowska who associated Malczewski's painting *The Supper at Emmaus* with Uhde's works. See Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski...*, p. 175.
- ⁶ Otto Julius Bierbaum, *Fritz von Uhde* (Munich, 1908), p. 51.
- ⁷ Georg Voss, 'Münchener Maler in Berlin', *Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Ann. 1, no. 41 (1885), p. 770.
- ⁸ Hans Rosenhagen, *Uhde* (Stuttgart, 1908), p. XXX; Bettina Brand, *Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit* (Meinz, 1983), p. 96.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ The author uses a term introduced by Wolfgang Kemp in his research on the aesthetics of the reception of 19th-century painting. See Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (Munich, 1983). See also Mariusz Bryl, 'Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa', *Artium Quaestiones*, 4 (1990), pp. 140–151.
- ¹¹ Considering that in Malczewski's painting Christ is also wearing a blue coat, one cannot rule out inspiration from Uhde's work.
- ¹² In some respects, the composition of figures in the Polish artist's work bears resemblance to a painting by Léon-Augustin Lhermitte (1892, Boston Museum of Fine Arts). A comparison of these two works would lead to the same conclusions that can be drawn comparing the triptych with Uhde's work.
- ¹³ Jan Kleczyński, 'VI Doroczna', *Sfinks*, fasc. 1(25) (1910), pp. 150–152.
- ¹⁴ Klaus Lankheit, *Das Triptichon als Pathosformel* (Heidelberg, 1959), p. 33.
- ¹⁵ Jerzy Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia* (Wrocław, 1991), pp. 25–29, 43.
- ¹⁶ Leon Kowalski, 'Ostatni tryptyk Malczewskiego', *Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce*, Ann. 9, vol. 4 (1909), p. 327.
- ¹⁷ One of these versions is held in the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery. The other one, reproduced in this paper, is only known from a black-and-white photograph. Its reproduction was featured in reviews of an exhibition titled XXXIX. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession* (Vienna, 1911/1912) – Stosław, 'Wystawa Malczewskiego w Wiedniu', *Świat*, Ann. 6, no. 46 (1911), p. 7; Omega, 'Z krainy piękna', *Biesiada Literacka*, Ann. 26 no. 4 (1912), p. 67. The exhibition catalogue, however, does not include this painting in the list of displayed works (XXXIX. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Vienna, 1911). Neither is its reproduction featured among the 19 photographs of Malczewski's

- paintings, stored in a folder with the artist's documentation, prepared for this exhibition and available at the Archives of the Vienna Künstlerhaus – Dorota Kudelska, 'Malczewski i Wiedeń – Nowe Ustalenia', *Roczniki Humanistyczne*, vol. 65, fol. 4 (2017), p. 57. However, that folder does not contain all the photographs, as the exhibition featured as many as 40 paintings by Malczewski. Additionally, it contains photographs of paintings not accepted for the exhibition, so the rendition of *The Supper at Emmaus* that was reproduced in the Polish press could have been previously included in the folder.
- ¹⁸ The inspiring remarks listed in this fragment are summarized after: Wolfgang Ullrich, 'Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptichons seit dem 19. Jahrhundert' in *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, ed. Marion Ackermann, exh. cat., Kustmuseum Stuttgart (Stuttgart, 2009), pp. 16–17.
- ¹⁹ Mieczysław Sterling, 'Jacek Malczewski (Jego stanowisko w sztuce polskiej)', *Sztuka i Artysta*, Ann. 1, no. 1 (1924), p. 11.
- ²⁰ Bierbaum, *Fritz von Uhde...*, p. 47.
- ²¹ [W.M.-i], 'Fritz v. Uhde', *Krakowski Miesięcznik Artystyczny*, no. 3 (1911), p. 30.
- ²² This opinion remains in accordance with the position of the vast majority of critics from Szymański's time. Bogdan Burdziej, *Inny świat ludzkiej nadziei. „Szkice” Adama Szymańskiego na tle literatury zsyłkowej* (Toruń, 1991), pp. 79, 162; id., 'Doświadczenie religijne w literaturze zsyłkowej', in *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, ed. Stanisław Fit (Lublin, 1993), pp. 170–171.
- ²³ Dorota Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* (Lublin, 2008), pp. 738–756.
- ²⁴ For further information on Catholic Modernism and its reception in Polish culture, see, among others: *Studia o modernistach katolickich*, eds Józef Keller, Zygmunt Poniąkowski (Warsaw, 1968); Mieczysław Żwyczyński, 'Studia nad modernizmem katolickim. (Jego charakter i geneza)', *Życie i Myśl*, no. 11 (1971), pp. 18–55, no. 12, pp. 13–49; Tomasz Lewandowski, 'Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim', in *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski...*, pp. 197–252; *Modernizm potępiony przez papieża*, ed. Marcin Karas (Sandomierz, 2010).
- ²⁵ Jacek Malczewski, [survey response], *Przegląd Powszechny*, Ann. 23, vol. 90, no. 23 (1906), p. 80.
- ²⁶ Maria Podraza-Kwiatkowska, 'Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)', in ead., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* (Kraków, 1994), pp. 289–308.
- ²⁷ Further reading on this subject in the context of Polish culture: Wojciech Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX w.* (Toruń, 1994); id., *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie* (Bydgoszcz, 1999); id., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski* (Kraków, 2001); *Chrystus w literaturze polskiej*, ed. Piotr Nowaczyński (Lublin, 2001); Dariusz Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)* (Lublin, 2005).

REFERENCES

- Biały Aneta, 'Wieczera w Emaus Jacka Malczewskiego (1909)', National Museum in Warsaw – Digital Collection, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/444972> [retrieved: 12 Jan. 2024].
- Drei. Das Triptychon in der Moderne*, ed. Marion Ackermann, exh. cat., Kunstmuseum Stuttgart (Stuttgart, 2009).

Kemp Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsaesthetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (Munich, 1983).

Kowalski Leon, 'Ostatni tryptyk Malczewskiego', *Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce*, Ann. 11, vol. 4 (1909), p. 327.

Kudelska Dorota, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* (Lublin, 2008).

Lankhuit Klaus, *Das Triptichon als Pathosformel* (Heidelberg, 1959).

Malczewski Jacek, [survey response], *Przegląd Powszechny*, Ann. 23, vol. 90, no. 23 (1906), p. 80.

Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski, ed. Stanisław Fit (Lublin, 1993).

Puciata-Pawłowska Jadwiga, *Jacek Malczewski* (Wrocław, 1968).

Dr hab. Michał Haake is an art historian and professor at the Institute of Art History, Adam Mickiewicz University in Poznań. He is the author of *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* [The portrait in Polish painting on the eve of modernity] (2009), *Przemyśleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej* [Rethink Everything... Stanisław Wyspiański and the modernization of collective imagination] (2009, co-editor), *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim* [The eye and the thought. On Zdzisław Kępiński] (2012, editor), *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* [Aleksander Gierymski's Figuralism] (2015), *Obraz jako obiekt teoretyczny* [The image as a theoretical object] (2020, co-editor), *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza* [A lost masterpiece. The fate of Józef Pankiewicz's *Vegetable Market*] (2020), *Image, History and Memory. Central and Eastern Europe in a Comparative Perspective* (2022, co-editor) and *Obraz w historii i poza historią* [The image in history and beyond] (2024, co-editor). He curated the exhibition *Matejko. The Painter and History* (NMK, 2023).

Paryska Académie Julian i jej polskie uczennice

Renata Higersberger

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-9554-0719](https://orcid.org/0009-0004-9554-0719)

ABSTRAKT

Przedmiotem artykułu jest obecność Polek w Académie Julian, prywatnej paryskiej uczelni artystycznej, która reprezentowała najwyższy poziom nauczania, konkurującej z państwową École de beaux-arts. Jej największa popularność wśród uczennic spoza Francji przypadała na okres, gdy wstęp do uczelni państwowych był dla kobiet zabroniony, tj. przed 1904 rokiem. Szkoła założona przez Rodolphe'a Juliana (1839–1907) w 1868 roku przez kolejne sto lat funkcjonowała w kilku dzielnicach Paryża. Najdłużej działające atelier mieściło się przy 5 rue de Berri. Uczęszczało tam wiele polskich artystek, m.in. Anna Bilińska. Historia tej pracowni, do jej zamknięcia w 1974 roku, wymagała opracowania. Oryginalne wyposażenie z rue de Berri oraz archiwalia dotyczące artystek uczących się tam w XIX wieku, zachowane w kolekcji Chrisophe'a-Emmanuela Del Debbio, wypożyczono na wystawę *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*, zorganizowaną w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2021 roku. Duża część eksponatów została zakupiona do zbiorów muzeum. Blisko 100 obiektów wzbogaciło Gabinet Rycin i Rysunków, Zbiory Fotografii i Ikonografii, Zbiory Dawnej Sztuki Europejskiej, Zbiory Rzeźby, Kolekcję Plakatów oraz Zbiory Sztuki Zdobniczej, czyniąc tym samym warszawskie muzeum najlepiej wyposażonym w pamiątki po czołowej prywatnej szkole artystycznej Paryża drugiej połowy XIX wieku. Na podstawie zachowanych zeszytów z rejestrami uczennic oraz fotografii klas powstała lista 94 polskich artystek studiujących w akademii latach 1876–1928. Spis zawiera daty ich nauki w poszczególnych pracowniach, nazwiska profesorów udzielających korekt oraz adresy zamieszkania podczas ich pobytu w Paryżu. Wykaz ten dopowiada historię kształcenia Polaków w Académie Julian, rozpoczęty badaniami Marka Zgórniaka.

SŁOWA KLUCZOWE

Académie Julian, Rodolphe Julian, atelier rue de Berri, sztuka kobiet, edukacja artystyczna kobiet, polskie artystki w Paryżu, kolekcja rodziny Del Debbio, kolekcje muzealne, Muzeum Narodowe w Warszawie – zakupy, wystawa *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*

Paryska Académie Julian i jej polskie uczennice

Renata Higersberger

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-9554-0719](https://orcid.org/0009-0004-9554-0719)

W najbliższym sąsiedztwie Pól Elizejskich na rue de Berri pod numerem 5 (il. 1) od 1880 roku przez niemal stulecie działała jedna z ważniejszych szkół artystycznych kształcących kobiety. Należała do sieci oddziałów Académie Julian – prywatnej szkoły malarstwa, rzeźby i rysunku założonej w 1868 roku przez malarza Rodolphe’a Juliana (1839–1907). Uczelnia o międzynarodowym oddziaływaniu była czynna pod tym adresem do 1974 roku, a jej wpływ na rozwój sztuki współczesnej jest nie do przecenienia. Fenomen Académie Julian, do której przez lata jej funkcjonowania uczęszczało tysiące uczniów pochodzących z niemal wszystkich części świata, jest tematem badań i opracowań poświęconych absolwentom akademii oraz wystaw dotyczących twórczości kobiet przełomu XIX i XX wieku¹. Odegrała ona istotną rolę w kształceniu artystek, jej wkład w edukację Polek był wyjątkowo ważny.

W 2021 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się wystawa *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*², poświęcona jednej z najzdolniejszych uczennic Rodolphe’a Juliana (il. 2). Wydobyla ona postać Bilińskiej z zapomnienia i wprowadziła ją do kanonu polskiej sztuki. Ekspozycja poświęcona jej malarstwu została wzbogacona o wątek akademii i jej uczennic. Wystawa ukazała dorobek Bilińskiej na tle eksplozji talentów kobiet urodzonych w połowie XIX wieku. Tak poszerzona monografia

przyczyniła się również do pogłębienia badań nad edukacją polskich artystek uczęszczających do tej szkoły³.

Materiał badawczy na temat uczelni pochodzi głównie ze zbiorów Christophe’a-Emmanuela Del Debbio – syna ostatniego dyrektora i wykładowcy André Del Debbio (1908–2010). Dokumentację dotyczącą klas żeńskich, która obejmuje pięćdziesiąt osiem pozycji archiwalnych z lat 1868–1931, Christophe-Emmanuel Del Debbio przekazał w 2015 roku do Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine⁴. Podczas badań autorka korzystała z czterech rejestrów nazwisk, spisanych i podzielonych według narodowości uczennic z okresu 1868–1907⁵ oraz dwóch katalogów z alfabetycznym podziałem nazwisk wszystkich studentek z lat 1868–1928⁶. Pomocne okazały się również rejestry uczennic podzielone według adresów oddziałów akademii⁷, jak również zbiór korespondencji adresowanej do dyrektora szkoły Rodolphe’a Juliana z lat 1868–1932⁸.

W kolekcji rodziny Del Debbio pozostały natomiast pamiątki po Académie Julian, gromadzone w najdłużej działającej siedzibie przy 5 rue de Berri. Zespół obejmuje dzieła sztuki z lat 1868–1974, sprzęty pracowniane oraz fotografie archiwalne, albumy rysunków i karykatur, druki ulotne, plakaty oraz wszystkie numery miesięcznika „L’Académie Julian”, wydawanego przez szkołę w latach 1901–1914.



il. 1 Nieznany fotograf, Siedziba Académie Julian, 5 rue de Berri, Paryż, 1950, kolekcja Christophe'a-Emmanuela Del Debbio fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 Nieznany fotograf, Anna Bilińska, 1889,
Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk
im. Wróblewskich, Wilno, BLAN
fot. Renata Higersberger

Christophe-Emmanuel Del Debbio zgromadził również bogaty zbiór prasy dokumentującej historię uczelni i dokonania jej uczniów. Archiwalia te posłużyły autorce do opracowania historii szkoły⁹ do momentu zamknięcia jej ostatniego atelier w roku 1974. Wielu informacji uzupełniających dostarczyły pamiętniki uczennic akademii, m.in. Amerykanki Anny Elisabeth Klumpke¹⁰. Ten i inne przykłady pamiętnikarstwa kobiecego w ciągu ostatnich trzydziestu lat były przedmiotem znacznej liczby wznowień i studiów krytycznych.

Duża część pamiętek z kolekcji Del Debbio została wypożyczona na warszawską wystawę monograficzną Anny Bilińskiej. Posłużyły one do odtworzenia w przestrzeni ekspozycji atelier (il. 3), do którego artystka uczęszczała. Po zakończeniu wystawy aż 97 eksponowanych obiektów wzbogaciło kolekcję MNW. Zbiór ten obejmował 23 prace malarskie i rysunkowe autorstwa uczennic akademii, 11 archiwalnych

fotografii, osiem gipsowych modeli anatomicznych, druki ulotne, jak również sprzęty z wyposażenia pracowni. W wyniku tego zakupu MNW stało się właścicielem wyjątkowej spuścizny po tej prywatnej szkole paryskiej. Nabytki uzupełniły kolekcje Gabinetu Rycin i Rysunków, Zbiorów Fotografii i Ikonografii, Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej, Zbiorów Rzeźby, Kolekcji Plakatów oraz Zbiorów Sztuki Zdobniczej. Zakup ten jest bezcenny dla muzealnictwa polskiego. Nabyte wówczas archiwalia pomocne były przy opracowaniu dorobku artystycznego oraz biografii Bilińskiej i mogą również posłużyć do pogłębienia badań nad twórczością innych artystek polskich (a także europejskich i amerykańskich) pobierających nauki w tej szkole. Niektóre zakupione dzieła sztuki, jak również przedmioty pracowniane, wzmiankowane są w pamiętnikach uczennic akademii oraz utrwalone zostały na fotografiach archiwalnych dokumentujących życie szkoły.

Głównym celem artykułu jest stworzenie spisu polskich uczennic Académie Julian na podstawie wymienionych wyżej zespołów archiwalnych. W połączeniu z opublikowanym przez Marka Zgórniaka *Spisem polskich uczniów Académie Julian* stanowi on kompletne świadectwo obecności Polaków w paryskiej uczelni. Artykuł omawia również praktykę nauczania w Académie Julian, wskazując na jej postępowość polegającą na zatrudnianiu najlepszej kadry profesorskiej, zapewnieniu uczniom pracy z nagim modelem, organizowaniu wspólnych konkursów dla klas żeńskich i męskich, jak również starannym dobieraniu lokalizacji siedzib szkoły. Istotną część tekstu poświęcono omówieniu historii szkoły aż do zamknięcia ostatniego atelier przy 5 rue de Berri w roku 1974.

Praktyka nauczania i główne atuty akademii

Jednym z założeń Académie Julian było przygotowanie kandydatów do egzaminu wstępnego do École nationale des beaux-arts. Akademia przeznaczona była dla tych, którzy normalnie nie mieli do niej wstępu, czyli dla kobiet i obcokrajowców¹¹. Na tle innych prywatnych akademii sztuki¹² dostępnych wtedy dla kobiet, szkoła Juliana reprezentowała najwyższy poziom



il. 3 Rekonstrukcja XIX-wiecznej pracowni Académie Julian na wystawie *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893* w Muzeum Narodowym w Warszawie. Na ścianie widać prace malarskie i rysunkowe uczennic akademii, autorstwa m.in. Amélie Beaury-Saurel, Anny Elizabeth Klumpke, Augusty Roszmann, Rose-Marie Guillaume, 2021
fot. Bartosz Bajerski / Muzeum Narodowe w Warszawie

nauczania. Ukończenie jej wymagało wysokich nakładów finansowych, dawało jednak możliwość zaistnienia w oficjalnym obiegu sztuki. Studentki poznawały tradycje francuskiej sztuki pod kierunkiem wybitnych malarzy, rzeźbiarzy i grafików, miały również wyjątkową możliwość wymiany myśli w międzynarodowym gronie. Akademia swój sukces zawdzięczała zatrudnianiu przez Juliana najlepszej kadry profesorskiej, byli to głównie wykładowcy państwowej École des beaux-arts, nagradzani na Salonach paryskich i innych wystawach sztuki. Pierwszymi nauczycielami współpracującymi z akademią, którzy udzielali wskazówek w klasach żeńskich, byli: Gustave-Rodolphe Boulanger (1824–1888), Jules-Joseph Lefebvre (1836–1911), Jean-Paul Laurens (1838–1921) i Jean Joseph Benjamin-Constant (1845–1902). W 1877 roku do kadry dołączyli: Tony Robert-Fleury (1837–1911), William-Adolphe

Bouguereau (1825–1905), Gabriel Ferrier (1847–1914), Alfred-Henri Bramtôt (1852–1894), a w roku 1895 Amélie Beaury-Saurel (1849–1924) – pierwsza kobieta na tym stanowisku oraz Édouard Toudouze (1848–1907), Marcel Baschet (1861–1941), Henri Royer (1869–1938) i François Schommer (1850–1935). Zajęcia z rzeźby prowadzili: Henri-Michel Antoine Chappu (1833–1891), Antonin Mercié (1845–1916), Denys Puech (1854–1942) i Raoul Charles Verlet (1857–1923)¹³.

Julian przywiązywał dużą wagę do lokalizacji uczelni, na jej siedziby wybierał tylko renomowane dzielnice miasta. Pierwsze atelier zorganizował koło swojego domu przy 36 rue Vivienne. Bardzo szybko otwarto po sąsiedzku kolejną, większą pracownię w Passage des Panoramas, przy 27 Galerie Montmartre, w zaadaptowanym studio tańca. Na piętrze odbywały się zajęcia dla kobiet. Na parterze uczyli



il. 4 Nieznany fotograf, *Académie Julian*, atelier przy 5 rue de Berri. Studium z żywego modelu, zajęcia dwóch klas żeńskich, wśród uczennic Maria Duchyńska i Stanisława Wiśniewska przy sztalugach. Na ścianie nagrodzona *Prix Rodolphe Julian* praca Anny Elizabeth Klumpke *Kobieta w kimonie, z japońską parasolką*, 1889, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

się mężczyźni. Do 1890 roku Julian otworzył dziesięć kolejnych siedzib, w tym siedem dla kobiet. Przy 51 rue Vivienne powstało drugie atelier dla kobiet. W bliskim sąsiedztwie avenue des Champs-Élysées, przy 5 rue de Berri po 1880 roku otwarto ważne dla dalszej historii uczelni *L'atelier des Dames*. W wąskiej kamienicy, na pierwszym piętrze mieściły się trzy pracownie, dwie malarskie i jedna rzeźbiarska. Pod tym adresem akademia działała najdłużej, bo do 1974 roku. W 1890 roku przy 5 bis rue Fromentin otwarto atelier z klasami dla kobiet i mężczyzn. Kolejne pracownie dla kobiet mieściły się przy 28 rue Faubourg Saint-Honoré, 28 rue Fontaine i 55 rue du Cherche-Midi, obok Bon Marché. Atelier kształcące mężczyzn zajmowały lokale przy 1 rue d'Uzès, 48 rue de

Faubourg Saint-Denis 48, 338 rue Saint-Honoré i 31 rue du Dragon.

Studenci mieli możliwość wykonywania studiów rysunkowych, malarskich i rzeźbiarskich z żywego modelu. Z kolei w poznawaniu budowy ciała człowieka pomocnymi były szkielet ludzki oraz gipsowy model anatomiczny, które były stałym wyposażeniem pracowni. Jedną z uczennic, Anna E. Klumpke wspominała o nich w pamiętniku: „[o]prócz modelu był także i szkielet, i to nie umieszczony w tradycyjnej gablocie, tylko stojący na widoku w kącie pracowni, a na niewielkim podwyższeniu stała figura dłuta Houdona (autora tak dobrze nam wszystkim znanego wspaniałego pomnika Woltera, znajdującego się we foyer Opery Paryskiej), cudownie ukazująca struktury mięśniowe



il. 5 Frances Benjamin Johnston, *Académie Julian, atelier 27 Galerie Montmartre, Passage des Panoramas*. Wśród uczennic Anna Bilińska, Maria Dulębianka oraz m.in. Amélie Beaury-Saurel, Anna Elizabeth Klumpke, Elizabeth Jane Gardner, Augusta Roszmann, Louise Amans, Mina Carlson-Bredberg, Madeleine Zillhardt, przed 1885, kolekcja Christophe'a-Emmanuela Del Debbio
fot. Renata Higersberger

ludzkiego ciała”¹⁴. Gipsowy model anatomiczny autorstwa Jeana-Antoine’a Houdona należy do grupy obiektów zakupionych przez MNW¹⁵.

W akademii często organizowano konkursy przygotowujące studentki do rywalizacji na rynku sztuki oraz do oswojenia się z krytyką. Raz do roku, na przełomie kwietnia i maja, dyrektor szkoły organizował wielki konkurs akademii o *Prix Rodolphe Julian*, rywalizacja toczyła się o medal i nagrodę pieniężną. Nagroda była prestiżowa, a nagrodzone prace przechodziły na własność uczelni. Wiele z nich zachowało się w zbiorach rodziny Del Debbio. Jak podkreślono wyżej 23 prace malarskie i rysunkowe z tej kolekcji, które zaprezentowano na wystawie Bilińskiej, zostały zakupione do zbiorów MNW¹⁶. Najcenniejszym nabytkiem jest pastel Bilińskiej *Kobieta w kimonie, z japońską parasolką* z 1888 roku. Praca powstała na konkurs roczny dwóch pracowni, kobiecej

i męskiej, przyniosła artystce pierwszą nagrodę drugiego stopnia. Nagrodę główną zdobyła Klumpke, w jej wspomnieniach zachował się opis tego konkursu: „doroczny *concours* w Académie Julian był zawsze wielkim wydarzeniem w paryskim świecie artystycznym, a tamtego maja 1888 za modelkę mieliśmy dziewczynę w stroju japońskim, która przez tydzień pozowała na przemian to w pracowni żeńskiej, to w męskiej. Wszyscy jednak uczestniczyliśmy w konkursie na równych zasadach. Na zajęciach nie otrzymaliśmy żadnych wskazówek co do tego przedsięwzięcia, prócz tego, że rozmiar pracy określono jako nr 30. Moją koleżanką z roku była pewna dziewczyna z Rosji [sic] panna Belinska [sic], i obie rysowałyśmy pastelami. Pod koniec tygodnia wszystkie rysunki i obrazy zostały przekazane komisji, w której skład wchodził Tony Robert-Fleury, Jules Lefebvre, Bouguereau i Boulanger, którzy

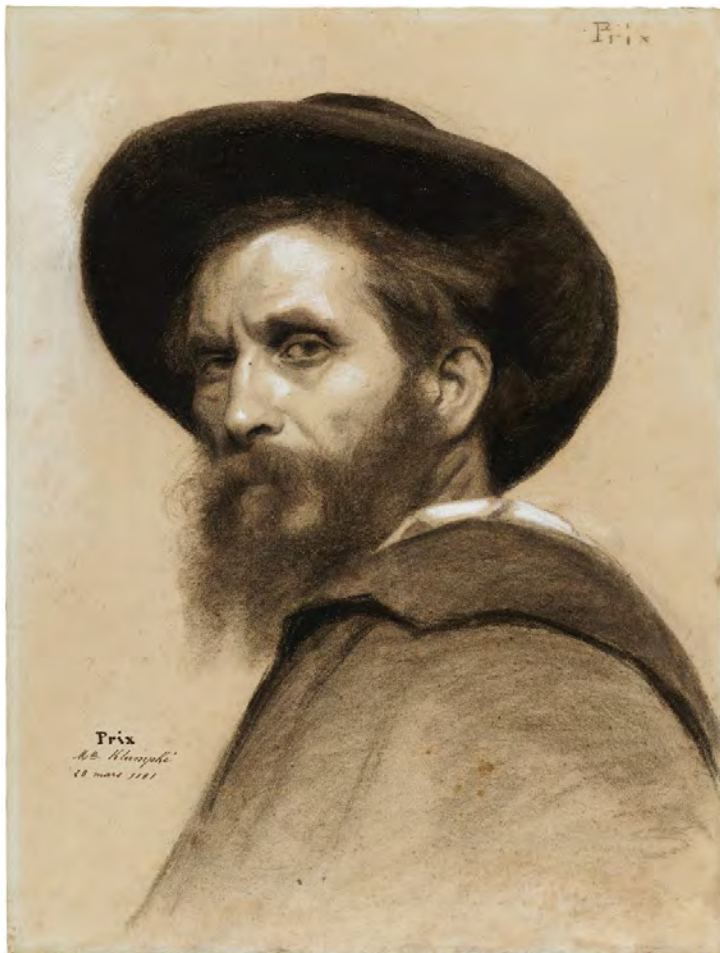
musieli obejrzeć wszystkie sto pięćdziesiąt niepodpisanych prac. By mogli lepiej ocenić, czy portrety były udane, na podwyższeniu posadzono modelkę, znów ubraną w strój japoński, dla porównania z przedstawieniami jej postaci. Tak samo jak i poprzednio, w rękach trzymała parasolkę. Zdobywca pierwszej nagrody miał otrzymać srebrny medal oraz złotą monetę o wartości stu franków, a drugiej – jedynie medal.

– A nagrody zdobyła pracownia męska czy żeńska?

– Żeńska – odparła Anna – i o ile moja rosyjska towarzysząca zdobyła drugą nagrodę, to ku mojemu zaskoczeniu i radości pierwsza nagroda przypadła mnie¹⁷. Nagrodzony pastel widać na zakupionej fotografii atelier przy 5 rue de Berri (il. 4).

Na innym zdjęciu ze zbiorów Del Debbio, wykonanym przed 1885 rokiem, widać klasę dziewcząt pozujących w pracowni w Passage des Panoramas. Dzięki fotografii zachowanej w albumie „Mémorial artystki-malarki Anny Bilińskiej”¹⁸, będącej drugim ujęciem tej samej sceny i opatrzonej podpisami przedstawionych uczennic, możemy zidentyfikować większość artystek (il. 5). Są to: Anna Bilińska, Amélie Beauvy-Saurel, Anna E. Klumpke, Elizabeth Jane Gardner, Augusta Roszman, Louise Amans, Mina Carlson-Bredberg i Madeleine Zilhardt. Na ścianie widać ich prace, które wyróżnione zostały w konkursie akademii, a wśród nich: *Portret mężczyzny w czarnym kapeluszu* autorstwa Klumpke z 1881 roku¹⁹ (il. 6).

Redaktorka pamiętnika Anny Klumpke przywołuje opis przeżyć towarzyszących temu konkursowi: „[ś]ciany klasy, według opisu panny Klumpke, ozdobione były rysunkami lub obrazami autorstwa zdobywczyń medali w szkolnych konkursach. Podczas piętnastominutowych przerw przysługujących modelowi Anna często wchodziła na stołek, by uważnie przyjrzeć się któremuś z tych dzieł i z bliska przestudiować jego szczegóły. W następnym roku tematem konkursowej pracy był mężczyzna w kapeluszu, którego studenci mieli narysować lub namalować. »Moim zamiarem«, powiedziała Anna, »było ukazanie go z profilu, i gdy pewnego ranka kończyłam pracę, Maria Baszkirczew, która siedziała przede mną, odwróciła się nagle,



il. 6 Anna Elizabeth Klumpke, *Portret mężczyzny w czarnym kapeluszu*, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

mówiąc zaczepnie: »Klumpke, skończyłaś? Pewnie się spodziewasz, że dostaniesz medal?«. »Czemu nie?«, odparłam. »Ten cel przyświeca mi tak samo jak i tobie...«²⁰. Omawiana praca Klumpke również została zakupiona do zbiorów MNW.

Dyrektorowi zależało na promocji szkoły, zachęcał uczennice do malowania wewnątrz pracowni podczas zajęć. Zachowało się kilka prac o tej tematyce, a najbardziej znana to obraz Marii Baszkirczew *W pracowni*²¹ z 1881 roku, który odtwarza wygląd pierwszego kobiecego atelier w Passage des Panoramas, ujawnia kulisy pracy młodych adeptek malarstwa, a przy okazji jest także portretem zbiorowym artystek²². Wśród pamiątek kupionych przez MNW z kolekcji Del Debbio znajduje się fotografia tego obrazu z dedykacją Marii Baszkirczew dla Rodolphe’a Juliana (il. 7)²³.



il. 7 Nieznany fotograf, Fotografia obrazu Marii Baszkirczew „W pracowni”, 1881, z dedykacją autorki dla Rodolphe’a Juliana, Muzeum Narodowe w Warszawie
 fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Dalsze losy Académie Julian

Jedna z najbardziej znanych uczennic, Francuzka urodzona w Barcelonie, Amélie Beaury-Saurel odegrała ważną rolę w historii szkoły²⁴ (il. 8). Związana z akademią od 1875 roku, dość wcześnie została zauważona i doceniona przez dyrektora. Rodolphe i Amélie ślub wzięli w 1895 roku. W tym samym roku zaczęła uczyć w pracowni żeńskiej, nie zaniedbując przy tym własnej kariery portrecistki. Po śmierci męża w 1907 roku objęła kierownictwo akademii, w czym pomagali jej siostrzeńcy – Jacques Dupuis (1885–1916), a od 1919 roku Gilbert Dupuis (1887–1954). Po śmierci Beaury-Saurel kierownictwo nad akademią objęła jej siostrzenica Andrée Husson – pisarka, znana jako André Corthis (1882–1952), wspierana przez córki: Gilberte Lecuyer (ur. ok. 1910) i Monique Lecuyer de Mont Brial (1915–1990).

W czasie drugiej wojny światowej uczelnia była zamknięta. Po 1945 roku dwie pracownie zostały sprzedane przez ostatnie właścicieli, pozostałe siedziby zaprzestały działalności. Pracownię przy rue du Dragon nabyli w 1959 roku Guillaume Met de Penninghen i Jacques d’Andon z myślą o połączeniu jej z istniejącym od 1953 roku atelier. Inauguracja nowo powstałego Centre Culturel d’Arts Plastiques nastąpiła 15 września 1960 roku. W roku 1968 szkoła rozszerzyła specjalizację o grafikę i fotografię, przyjmując nazwę l’École supérieure d’arts graphiques (E.S.A.G)²⁵. Napis Académie Julian na fasadzie budynku był jedynie symbolicznym nawiązaniem do historii tej siedziby. Znalezione tam archiwalia dotyczące pracowni męskich, w liczbie trzydziestu tomów, zostały przekazane do Archives nationales w Paryżu²⁶. Pracownię przy 5 rue de Berri w 1946 roku kupiła malarka Cécile Beldent

(1907–1973)²⁷. W kierowaniu uczelnią wspierał ją André Del Debbio pełniący jednocześnie funkcję profesora rzeźby. Na rue de Berri trafiły sprzęty i archiwa z pozostałych, zamkniętych siedzib akademii²⁸.

Reaktywowana Académie Julian rozpoczęła działalność 14 października 1946 roku. Pracownie otwarte były cały rok, studenci codziennie pracowali z żywym modelem. Zajęcia rysunku i kompozycji prowadzili: Jules Cavaillès (1901–1977), Émile Sabouraud (1900–1996) i Roger Limouse (1894–1990). Rzeźby uczyli: Jacques Zwobada (1900–1967), Marcel Gimond (1894–1961), potem André Del Debbio. Nadal organizowany był coroczny konkurs o *Prix Rodolphe Julian*. W 1950 roku przybyła uczelni nowa siedziba – z inicjatywy André Del Debbio zakupiona została nieczynna latarnia morska w malowniczym Honfleur (le Phare de L'Hospice), służąca laureatom corocznych konkursów malarstwa, którzy mogli tam malować motywy plenerowe w miesiącach letnich²⁹. Przez ponad ćwierć wieku z akademią związani byli profesorowie Cavaillès, Sabouraud i Del Debbio. 6 marca 1974 roku w siedzibie przy rue de Berri odbyła się ostatnia lekcja. Po zapadnięciu decyzji o rozbiórce budynku André Del Debbio przeniósł sprzęty malarskie do znacznie mniejszego lokalu, przy 28 boulevard Saint-Jacques. W szkole, którą nazwał *Académie Julian-Del Debbio*, wspólnie z zaprzyjaźnionymi Cavaillès i Sabouraud, prowadził zajęcia z rysunku, malarstwa i modelowania do 2008 roku. Równolegle, od 1954 roku kierował pracownią rzeźby przy 11 impasse Ronsin³⁰.

Rejestr uczennic – Polki w akademii

W rejestrach szkolnych, które Christophe-Emmanuel Del Debbio przekazał do Narodowego Archiwum Francji³¹ (il. 9), zawartych jest wiele informacji o uczennicach. Dzięki zeszytom ze spisem podzielonym według narodowości wiadomo, że w latach 1876–1910 w Académie Julian studiowało ponad 90 polskich artystek. Znamy ich nazwiska (niestety, często w ich zapisie pojawiają się błędy, w kilku przypadkach identyfikacja jest niemożliwa), dowiadujemy się z czyjej rekomendacji podejmowały naukę, w jakich latach uczęszczały na zajęcia, do której pracowni i do którego profesora, oraz



il. 8 Amélie Beaury-Saurel, *Autoportret z fiołkiem*, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

pod jakim adresem zatrzymały się w Paryżu. W uzupełnieniu listy polskich uczennic pomocny jest obszerny wykaz studentów, który sporządziła pierwsza monografistka akademii Catherine Fehrer, opublikowany został w katalogu wystawy *The Julian Academy Paris 1868–1939*, zorganizowanej w 1989 roku w galerii Shepherd w Nowym Jorku³². Z zestawienia danych wynika, że na 1889 roku przypadała największa popularność akademii – wtedy na 600 studentów jedną trzecią stanowili cudzoziemcy³³.

Przy tworzeniu listy polskich artystek autorka posługiwała się także fotografiami klas żeńskich. W szkole Juliana panował zwyczaj corocznego fotografowania klas z profesorami w ich atelier. Zachowane w zbiorach Del Debbio fotografie poza wartością artystyczną mają wielki walor poznawczy, gdyż opatrzone są podpisami przedstawionych osób. Na kilku zdjęciach udało się zidentyfikować uczennice polskie: Annę Bilińską, Marię Gerson, Helenę Marię Duchyńską, Stanisławę Wiśniewską,

Elèves Dames

1885	Bertrand				
1878	Bertuck				
1888-90	Besson, Melanie	27	fr. Paris	15 Place Vendôme	Ex. pour M ^{lle} Marchetti assise Mention Salon gr. Méd. d'or à Amsterdam 1892
1886	Benseker			B ^d de la Tour Maubourg	
1888-91	Betzi	27	Française	68. Rue Nollet	
1889	Beynon	B	Londres	62 W. de la G ^{de} Armée	par Miss Morgan
1879-81	Bibikof		Russe	11 R. St. Domingue	
1887	Bigelard	27	Française	61 Rue Marceau	
1889	de Biencourt	30	fr.	81 R. de Chaillot	Ex. amie de M ^{lle} d'Andan
	M ^{me} de Cessat Brissac			23 R. St. D. des Capucines 23.	
1886-92	Biernacka	27	Polonaise	47 R. de la Harpe	par M ^{lle} Bilinska
1888-89	Bierkowska	27	Polonaise	136 R. Mautwarte	
1888-90	Bilinska Anna	27	Varsovie Pol	27 R. de Fleuries	Ex. par M ^{lle} Stankiewicz Décès 3 avril 93
1889-92-8-45	Billet 27 ^{me}	B	Espagnole (Madrid)	27 av. Victor Hugo	Ex.
1887-88	Bird, Bessie	27	Américaine	9 Imp. du Maine	par ouï-dire
1879-87	Bironneau (M ^{me} Lypie)		fr. Paris	10 R. Pigalle	Ex. par M ^{lle} Boitevin
1888-89	Binnie	B	Londres	11. R. Labbie	
1888-92	Bion, Marie Louise	30	St. Gall Suisse	28 R. Barre	Ex. par M ^{lle} Certkiewicz
1874-78	Bishop	511	Londres		
1889	Blackier	B	Annemay	50 R. François I ^{er}	Cous. des Montgolfier
1885-89	Blake, Mabel			7 Rue de Galicie	Ex.
1888-91	Blone	27	Paris	47. R. Desfort Rochereau	p. M ^{lle} Tallois - amie de M ^{lle} Lantier
1883-87	Blanc	27	Française	31 R. Vernet	

(1900.)

[illegible]

G. BOULLE
45, Rue du Faubourg St-Denis
— PARIS —

.1895.

[illegible]

- il. 11 *Académie Julian, atelier de M. Mrs. Bouguereau & Ferrier, 5 rue de Berri. Wiliam-Adolphe Bouguereau z uczennicami – wśród nich Maria Gerson, 1896, kolekcja Christophe'a-Emmanuela Del Debbio*
 fot. Renata Higersberger

ACADÉMIE JULIAN
Atelier de MM^{rs} J. Lesèvre & E. Robert Fleury.
1893.

[illegible]

Annę Paszkiewiczównę, Sienicką i Wandę Cichocką. Jedenaście z tych fotografii MNW zakupiło do zbiorów: siedem przedstawia atelier przy 5 rue de Berri (il. 10, 11), pozostałe ukazują 5 bis rue Fromentin³⁴ (il. 12, 13).

uczennicami Académie Julian były Kazimiera Dziekońska (od 1878), Maria Helena Duchyńska (od 1879) Zofia Stankiewicz oraz panny Jackowska i Lubieńska oraz Maria Kalkstein (od 1881). Bilińska rozpoczęła naukę w 1882 roku z polecenia Zofii Stankiewicz, z którą znały się od czasów wspólnej nauki w warszawskiej pracowni Wojciecha Gersona. W kolejnych latach Bilińska rekomendowała następne uczennice przyjeżdżające z Polski. Niektórym z nich używała swego adresu do pierwszego meldunku w Paryżu – 27 rue de Fleurus pojawia się przy nazwisku Anieli Biernackiej w 1886 roku i Marii Gażycz w roku 1885. Bilińska poleciła do akademii Teofilę Certowicz w 1884 roku, Marie



il. 13 Nieznany fotograf, Académie Julian, atelier de M. Mrs Robert-Fleury & Lefebvre, 5 bis rue Fromentin.
Jules-Joseph Lefebvre z uczennicami – wśród nich Wanda Cichocka, 1901 (na fotografii błąd w dacie),
kolekcja Christophe'a-Emmanuela Del Debbio
fot. Renata Higersberger

Kremer w roku 1889, a rok później Leokadię Łepicką oraz nieznaną z imienia panie Wiśniewską z Warszawy i Jastrzębską z Krakowa³⁶. Wszystkie one uczęszczały na zajęcia do pracowni w Passage des Panoramas, gdzie korekt udzielali Rodolphe Julian i Tony Robert-Fleury.

Najliczniejszą grupę studentek akademii stanowiły naturalnie Francuzki, w spisach pojawia się ponad 1000 nazwisk tej narodowości. Uczennicom nie stawiano wymogu płynnej znajomości języka francuskiego, stąd liczna grupa kształcących się tam obcokrajowców. Najwięcej było Amerykanek (638) i Brytyjek (506). Następne w kolejności były: Polki (94), Niemki (88), Rosjanki (69), Szwajcarki (53), Szwedki (46), Irlandki (44), Szkotki (36), Kanadyjki (25), Rumunki (21), Hiszpanki (18), Norweżki (12), Australijki (12), Greczynki (10), Brazylijki (10), Australijki (7). Na liście są również pojedyncze

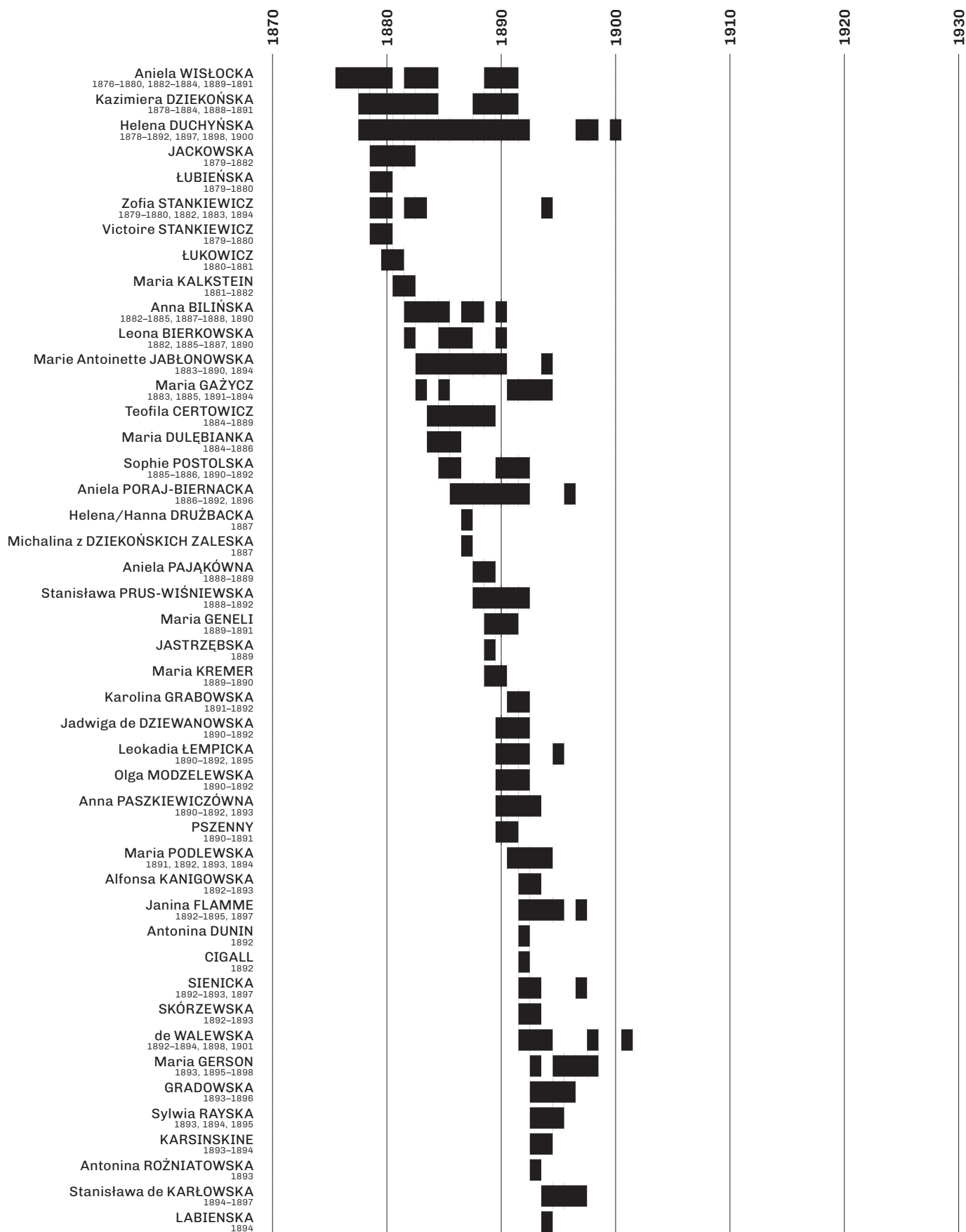
nazwiska z Kolumbii czy Cejlonu. Liczby te najlepiej świadczą o międzynarodowej sławie uczelni.

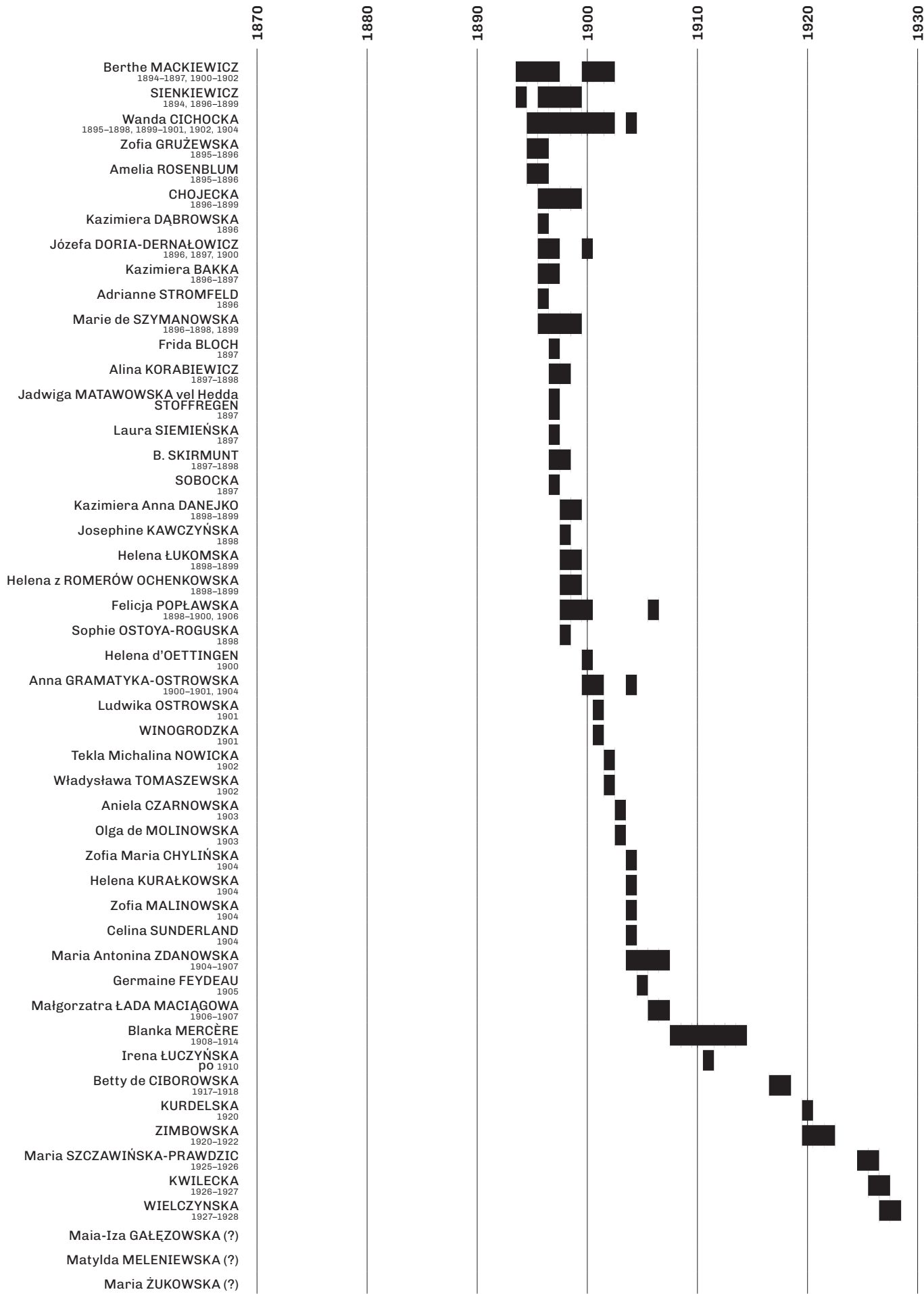
Absolwentki szkoły

Odtwarzanie artystycznych biografii kobiet zajmuje ważne miejsce we współczesnej historii sztuki. Odkrywane są kolejne ciekawe losy malarek i rzeźbiarek oraz ich wartościowy dorobek artystyczny. W życiorysach Polek, Skandynawek czy Amerykanek prawie zawsze pojawia się etap paryskiej edukacji artystycznej.

Celem wyjazdów artystek polskich były głównie prywatne akademie, znacznie rzadziej Polki podejmowały naukę w prywatnych pracowniach znanych artystów. Szczyt popularności Académie Julian wśród Polek przypada

il. 14 Zestawienie nazwisk polskich uczennic Académie Julian
z lat ich nauki w tej uczelni w układzie chronologicznym
oprac. Renata Higersberger





na lata 1884–1898 (il. 14). Kobiety traktowały naukę w akademii bardzo poważnie, studio- wały sumiennie, jeżeli rezygnowały, to głównie z powodów ekonomicznych, gdyż opłaty były wysokie, wyższe niż te, które pokrywali męż- czyźni. Większość uczennic po zakończeniu paryskiej edukacji profesjonalnie zajmowało się sztuką. Świadomie kształtowały własne kariery, aktywnie uczestniczyły w wystawach. W zorganizowanej w 1899 roku w krakowskich Sukiennicach pierwszej Wystawie Koła Arty- stek Polskich uczestniczyły licznie absolwentki Académie Julian: Leona Bierkowska – wice- przewodnicząca Koła, Aniela Biernacka, Zofia Stankiewicz, Maria Dulębianka, Aniela Pają- kówna, Alfonsa Kanigowska, Sylwia Reyska i Maria Gerson³⁷.

Przez ponad sto lat działalności akademii związana z nią była imponująca liczba artystów z całego świata. Uczniowie Juliana (*Les Julia- nites*), wracając do swych krajów stawali się najlepszymi ambasadorami dzieła Rodolphe Juliana. Anna Bilińska niestety nie zdążyła otworzyć w Warszawie planowanej szkoły dla kobiet, jej nagła śmierć w wieku 39 lat udarem- niła te plany³⁸. Udało się to natomiast jej pro- tegowanej Toli Certowicz³⁹, również uczennicy Académie Julian.

Spis polskich uczennic Académie Julian w latach 1868–1931⁴⁰

Zapis zawiera: nazwisko i imię (wraz z innymi wersjami lub pisownią oryginalną ze źródeł archiwalnych); daty oraz miasto urodzenia i zgonu i/lub miasto pochodzenia; okres nauki w Académie Julian [A.J.]; nazwiska profesorów według słownika skrótów; przedmiot zajęć i/lub symbol pracowni według słownika skró- tów; nazwisko osoby polecającej do akademii [polec.]; adres zamieszkania [zam.] w Paryżu i w Polsce. Większość zapisów nie zawie- ra pełnych informacji, co wynika z braków w źródłach.

SŁOWNIK SKRÓTÓW

Numery pracowni organizujących kursy dla kobiet – adresy siedzib poszczególnych pracowni

- [27] – 27 Galerie Montmartre, Passage de Panoramas
- [30] – 30 Galerie Montmartre, Passage de Panoramas
- [5] – 5 rue de Berri, koło avenue des Champs Elysees
- [B] – atelier Alfred-Henri Bramtôt
- [Sc] – atelier rzeźby przy 5, rue de Berri
- [28] – 28 rue Fontaine, kursy dla kobiet i mężczyzn
- [55] – 55 rue du Cherche-Midi, koło Bon Marché
- [5 bis] – 5 bis rue Fromentin, kursy dla kobiet i mężczyzn
- [11] – symbol niezidentyfikowany

Nazwiska profesorów

- Boulanger – Gustave-Rodolphe Boulanger (1824–1888)
- Lefebvre – Jules-Joseph Lefebvre (1836–1911)
- T. Robert-Fleury – Tony Robert-Fleury (1837–1911)
- J.P. Laurens – Jean-Paul Laurens (1838–1921)
- Constant – Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845–1902)
- Bouguereau – Wiliam-Adolphe Bouguereau (1825–1905)
- Ferrier – Gabriel Ferrier (1847–1914)
- Toudouze – Édouard Toudouze (1848–1907)
- Schommer – François Schommer (1850–1935)
- Baschet – Marcel Baschet (1861–1941)
- Royer – Henri Royer (1869–1938)
- Bramtôt – Alfred-Henri Bramtôt (1852–1894)
- Chapu – Henri-Michel-Antoine Chapu (1833–1891)
- Mercié – Antonin Mercié (1845–1916)
- Puech – Denys Puech (1854–1942)

1. BAKKA Kazimiera; ur. 1865 Warszawa, zm. 1932 Kijów; siostra Michała Bakki (1863–1926), żona Michała Szuberta (daty życia nieznane); w A.J. 1896–1897, J.P. Laurens, Constant; malarstwo [27], polec. Wanda Cichocka; zam. w Paryżu: 59 rue Montmartre.
2. BIERKOWSKA Leona (Leonia); ur. 1855 Kraków, zm. po 1910, przed 1925; w A.J. 1882, 1885–1887, 1890; Lefebvre, Boulanger; rysunek, malarstwo, rzeźba [27]; zam. w Paryżu: 136 rue Montmartre.
3. BIERNACKA PORAJ Aniela; ur. 1858 Warszawa, zm. 1918 Warszawa; w A.J.: 1886–1892, 1896; Lefebvre, J.P. Laurens, Constant; malarstwo [27]; polec. Anna Bilińska; zam. w Warszawie: ul. Wolska 28; zam. w Paryżu: 27 rue de Fleurus, 25 rue Notre-Dame-des-Victoires.
4. BILIŃSKA (Bilinska Bohdanowicz) Anna; ur. 1854 Złotopol, zm. 1893 Warszawa; w A.J.: 1882–1885, 1887–1888, 1890; T. Robert-Fleury, Lefebvre, Bouguereau; malarstwo, rysunek [27], [5]; polec. Zofia Stankiewicz; zam. w Paryżu: 27 rue de Fleurus.
5. BLOCH Frida (Blach, François); ur. 1881; Warszawa, w A.J. 1897; Schommer, Baschet, rzeźba [55]; zam. w Paryżu: 49 rue Bonaparte.
6. CERTOWICZ Teofila (Tolla, Tola, Certowiczówna); ur. 1862 Bryckie koło Berdyczowa, zm. 1918 Warszawa; w A.J. 1884–1889; Mercié, Chapu; rzeźba [Sc], [B]; polec. Anna Bilińska; zam. w Paryżu: 19 rue Campagne Première, 1 rue de la Grande Chaumière.
7. CHOJECKA w A.J. 1896–1899, Bouguereau, Ferrier [5]; zam. w Paryżu: 14 rue Théry.
8. CHYLIŃSKA Zofia Maria (Leśmian); ur. 1885 Łomża, zm. 1964 Argentyna; Warszawa; od 1905 żona Bolesława Leśmiana; w A.J.: 1904; [27], zam. w Paryżu: 6 rue Chevreuse, 135 boulevard Montparnasse, po 1912 8 rue de la Grande Chaumière.
9. CIBOROWSKA Betty de; w A.J. 1917–1918, [5]; zam. w Paryżu: 14 avenue Charles Floquet.
10. CICHOCKA Wanda (Nałęcz-Cichocka); ur. 1874 Dąbrówka koło Radomia; w A.J.: 1895–1898, 1899–1901, 1902, 1904; Constant, J.P. Laurens, Lefebvre, Bouguereau, Ferrier; malarstwo [27], [5 bis], [5], [28]; polec. Wojciech Gerson; zam. w Paryżu: 40 rue des Écoles; 125 rue Montmartre.
11. CIGALL; Warszawa; w A.J. 1892; [27]; zam. w Paryżu: 14 rue de Vienne.
12. CZARNOWSKA Aniela (Angèla); Warszawa, Lwów; w A.J. 1903; Constant, J.P. Laurens [27]; zam. w Paryżu: 10 rue de Bucy.
13. DĄBROWSKA Kazimiera (Dombrocka, Dombrowska); Warszawa; w A.J. 1896; Bouguereau, Ferrier; [B], [5], [Sc]; zam. w Paryżu: 41 rue Labat.
14. DANEJKO Kazimiera Anna; ur. 1875, zm. 1912 Warszawa; w A.J. 1898–1899; Schommer, Baschet; [55]; polec. Denys Puech; zam. w Paryżu: 13 rue de Crussol, rue de Sèvres.
15. DORIA-DERNAŁOWICZ Józefa (Konstancja, Dernalewicz); ur. 1871 Warszawa, zm. 1938 Mińsk Mazowiecki; w A.J.: 1896, 1897, 1900; Bouguereau, Ferrier; rzeźba [B], [5]; zam. w Paryżu: 15 rue Juliette Lamber.
16. DRUŻBACKA Helena (Hanna, Drużbacka); Kamieniec Podolski; w A.J. 1887; malarstwo [27]; zam. w Paryżu: 139 rue Saint-Honoré.
17. DUCHYŃSKA Helena (Maria-Hélène Duchinska, Duchenska); ur. 1852 Tonneins, Lot-et-Garonne, zm. 1919; w A.J.: 1878–1892; 1897, 1898, 1900, Bouguereau, Ferrier, T. Robert-Fleury; [B], [27], [5], [5 bis]; polec. T. Robert-Fleury; zam. w Paryżu: 3 rue Lamennais.
18. DULĘBIANKA Maria (Magdalena Maria Dulęba, Duleba); ur. 1858 Kraków, zm. 1919 Lwów, w A.J. 1884–1887; T. Robert-Fleury, Bouguereau; malarstwo [27].
19. DUNIN Antonina (Dounine, Duninówna); ur. 1870 k. Kamieńca Polskiego, zm. 1940 Warszawa; w A.J.: 1892–1894, 1896; T. Robert-Fleury, Lefebvre, [5 bis]; polec. Zofia Stankiewicz; zam. w Paryżu: 16 rue de Puteaux.
20. DZIEKOŃSKA Kazimiera (Dziekonska, Dzikowska); ur. 1851 Wilno, zm. 1934 Warszawa; Warszawa; w A.J.: 1878–1884, 1888–1891; T. Robert-Fleury, Lefebvre; malarstwo [27]; polec. Maria Baszkircew; zam. w Paryżu: 139 boulevard Saint-Michele.

21. DZIEWANOWSKA Jadwiga; w A.J. 1890–1892; [B], [5 bis]; zam. w Paryżu: 10 rue Demours.
22. FEYDEAU Germaine (Carolus-Duran); ur. 1890 Paryż, zm. 1941 Nowy Jork; wnuczka Carolusa-Durana (1837–1917) oraz Leokadii Bogusławy Zalewskiej (1838–1924), żona Louis’a Verneuil (1837–1917); w A.J. od 1905, Bouguereau, Toudouze, rzeźba, [B][5], zam. w Paryżu: 27 rue Fourcroy.
23. FLAMME Janina (Flamm, Flammówna); ur. 1877 Warszawa, zm. 1922 Londyn; od 1897 żona Erica Forbes-Robertsona (1865–1925); w A.J.: 1892–1895, 1897; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [B], [5 bis]; polec. Sienicka; zam. w Paryżu: 15 rue de l’Arc de Triomphe, 10 rue Barye, 10 rue Demours.
24. GAŁĘZOWSKA Maria Iza (Galezowska); ur. 1880, zm. 1945; Baschet, Royer; malarstwo.
25. GAŻYCZ Maria (Chrzanowska, Gażyczowa); ur. 1860 Wszera, zm. 1935 Grodno; w A.J.: po 1883, 1885, 1891–1894; T. Robert-Fleury, Lefebvre; malarstwo [27], [5 bis]; polec. Anna Bilińska; zam. w Paryżu: 27 Place Madeleine, 27 rue de Feurus.
26. GENELI Maria (Genellé); ur. 1878 Warszawa, w A.J. 1889–1891; [B]; zam. w Paryżu: 3 rue Ceglarn-Varsovie.
27. GERSON Maria (Maria Józefa Gersonówna, Gerson-Dąbrowska); ur. 1869 Warszawa, zm. 1942 Warszawa; córka Wojciecha Gersona; w A.J.: 1893, 1895–1898; Puech, Ferrier, Bouguereau; rzeźba, malarstwo [B], [Sc], [5]; polec. Wojciech Gerson; zam. w Paryżu: 22 rue Washington.
28. GRABOWSKA Karolina; 1861–1920; Paryż; w A.J. 1891–1892; malarstwo [27]; zam. w Paryżu: 8 avenue de Friedland.
29. GRADOWSKA de; w A.J. 1893–1896; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [5 bis]; polec. Rodolphe Julian; zam. w Paryżu: 33 Place de la Madeleine, 8 rue Juliette Lamber.
30. GRAMATYKA-OSTROWSKA Anna; ur. 1882 Kraków, zm. 1958 Zakopane; w A.J.: 1900–1901, 1904; J.P. Laurens; malarstwo, rysunek; zam. w Paryżu: 28 Place du Marché Saint-Honoré.
31. GRUŻEWSKA Zofia (Antonina, Grużeńska Sophie); Wilno; w A.J. 1895–1896; Schommer, Baschet; rzeźba [55]; zam. w Paryżu: 11 rue Mechain.
32. JABŁONOWSKA Marie Antoinette; Warszawa; w A.J. 1883–1890, 1894; [27], [28]; zam. w Paryżu: 11 rue de la Néva.
33. JACKOWSKA; w A.J. 1879–1882; [30].
34. JASTRZĘBSKA; Kraków; w A.J. po 1889; rzeźba [B]; polec. Anna Bilińska; zam. w Paryżu: 14 rue Richepanse.
35. KALKSTEIN Maria; w A.J. 1881–1882; [30]; zam. w Paryżu: 89 rue Saint-Georges.
36. KANIGOWSKA Alfonsa; ur. 1858 Warszawa, zm. 1948 koło Częstochowy; w A.J. 1892–1893; malarstwo [5 bis], polec. Zofia Stankiewicz i Leokadia Łempicka; zam. w Paryżu: 4 rue de Puteause.
37. KARŁOWSKA Stanisława de (de Karłowska-Bevan); ur. 1876 koło Łowicza, zm. 1952 Londyn; Warszawa; od 1897 żona Roberta Bevana (1865–1925); w A.J. 1894–1897; T. Robert-Fleury, Lefebvre, malarstwo [27], [5 bis]; polec. Janina Flamme; zam. w Paryżu: 10 rue Borye, 10 rue Demours.
38. KARSINSKINE; Warszawa; w A.J. 1893–1894; rzeźba [B]; zam. w Paryżu: 28 rue de l’Échelle.
39. KAWCZYŃSKA Josephine; Kraków; w A.J. 1898; [5 bis]; zam. w Paryżu: 53 rue d’Amsterdam.
40. KORABIEWICZ Alina (Korabievitch); zm. w 1912; Warszawa; w A.J. 1897–1898; Schommer, Baschet; [55]; polec. Frida Bloch; zam. w Paryżu: 49 rue Bonaparte.
41. KREMER Maria (Marianna Kramer, Koremer); ur. 1854 Środa Wielkopolska, zm. 1931 Środa Wielkopolska; Poznań; w A.J.: 1889–1890; malarstwo [28]; polec. Anna Bilińska i Władysław Marcinkowski; zam. w Paryżu: 23 rue Vaneau.
42. KURAŁKOWSKA Helena; w A.J. 1904, J.P. Laurens, Constant; [27]; polec. Hedda Stoffregen (Jadwiga Matawowska); zam. w Paryżu: 40 rue la Bruyère.
43. KURDELSKA; w A.J. 1920; zam. w Paryżu: rue de Rivoli.
44. KWILECKA; w A.J. 1926–1927.
45. LABIENSKA; w A.J. 1894; [5 bis]; zam. w Paryżu: 22 rue Saint-Pétersbourg.

46. ŁADA-MACIĄGOWA Małgorzata (Ładówna); ur. 1881 Siedlce, zm. 1969; w A.J. 1906–1907; malarstwo.
47. ŁEMPICKA Leokadia (Lempicka, Lempycka); ur. przed 1865, zm. 1913 Kijów; Warszawa; w A.J.: 1890–1892, 1895; [5], [5 bis], [11]; polec. Anna Bilińska; zam. w Paryżu: 13, rue Chauzel, 22 rue de la Tours d'Auvergne.
48. ŁUBIEŃSKA (Lubińska, Lubinska); w A.J. 1879–1880; [30]; zam. w Paryżu: 77 rue du Notre Dame des Champs.
49. ŁUCZYŃSKA Irena (Łuczyńska-Szymanowska); ur. 1890 Góra Kalwaria, zm. 1966 Warszawa; w A.J. po 1910.
50. ŁUKOMSKA Helena (Lukonska); w A.J. 1898–1899; Ferrier, Bouguereau; [B], [5]; zam. w Paryżu: 165 boulevard Haussman.
51. ŁUKOWICZ (Lukowicz, de Lucovich); w A.J. 1880–1881; [30]; zam. w Paryżu: 76 rue du Rocher.
52. MACKIEWICZ Berthe; w A.J.: 1894–1897, 1900–1902; [5 bis]; zam. w Paryżu: 17 Campagne Première.
53. MALINOWSKA Zofia (z Kijowa); w A.J. 1904; Bouguereau, Toudouze; rzeźba [5]; zam. w Paryżu: 24 rue de Charenton.
54. MATAWOWSKA Jadwiga (Hedda Stoffregen); ur. 1874, zm. 1963; w A.J. 1897; polec. Laura Siemieńska.
55. MELENIEWSKA Matylda (z d. Wodak); ur. 1869, zm. 1930; Kraków; malarstwo, rzeźba.
56. MERCÈRE Blanka; ur. 1885 Warszawa, zm. 1937 Warszawa; w A.J. 1908–1914.
57. MODZELEWSKA Olga; w A.J. 1890–1892; Bouguereau, T. Robert-Fleury; malarstwo [B], [5 bis], [11]; polec. Aniela Wiśłocka; zam. w Paryżu: 31 rue Fontaine.
58. MOLINOWSKA Olga de; w A.J. 1903; J.P. Laurens, Constant; [27]; polec. Alberto Vianelli.
59. NOWICKA Tekla Michalina (Nerothska, Nowitska Palmyra, Nowicka-Kwiatkowska); ur. 1877 Warszawa, zm. 1932 Warszawa; w A.J. od 1902; [55].
60. OCHENKOWSKA Helena (Römerówna, Romer-Ochenkowska); ur. 1875 Wilno, zm. 1947 Toruń; Kraków; w A.J. 1898, 1899; J.P. Laurens, Constant; [27]; zam. w Paryżu: 160 rue Saint-Honoré.
61. OETTINGEN Helena d' (baronowa d'Oettingen, z d. Miączyńska, właśc. Jelena Ettingen, pseud. Léonard Pieux, Roch Grey, François Angiboult); ur. 1887 Stepaniwka, zm. 1950 Paryż; w A.J. 1900; [55]; polec. Carl Rosa (1842–1889).
62. OSTROWSKA Ludwika (Louise, Luiza); Warszawa; w A.J. 1901; rzeźba, Ferrier, Bouguereau; [B], [5]; polec. Kazimierz Witold Ostrowski; zam. w Paryżu: 5 rue de l'Assomption.
63. PAJĄKÓWNA Aniela (Pajak, Pajac); ur. 1864 Medyka, zm. 1912 Paryż; w A.J. 1888–1889; T. Robert-Fleury; malarstwo [27]; polec. Carl Rosa; zam. w Paryżu: 191 boulevard Saint-Honoré.
64. PASZKIEWICZÓWNA Anna (Paskiewiczówna, Paskiewicz); w A.J.: 1890–1892, 1893; T. Robert-Fleury, Lefebvre; malarstwo, rzeźba [27], [5 bis]; polec. Leokadia Łempicka i Anna Bilińska; zam. w Paryżu: 13 rue Clauzel, 22 rue de la Tour d'Auvergne.
65. PODLEWSKA Maria; ur. 1862 Płock, zm. 1948 Kraków; w A.J.: 1891, 1892, 1893, 1894; J.P. Laurens, Constant; malarstwo [27]; zam. w Paryżu: 44 rue des Jeûneurs.
66. POPŁAWSKA Felicja (Szlegel-Popławska); w A.J.: 1898–1900, 1906; [27].
67. POSTOLSKA Sophie; ur. 1868 Reims, zm. 1943; w A.J.: 1885–1886, 1890–1892; rzeźba [27]; zam. w Paryżu: 71 rue du Cardinal-Lemoine.
68. PSZENNY; w A.J. 1890–1891; [B]; polec. Léonie de Loghades (1859–ok. 1939); zam. w Paryżu: 13 rue Mansard.
69. RAYSKA Sylwia (Reyska, baronowa de Reisky, Roësky); ur. 1865; Warszawa; w A.J.: 1893, 1894, 1895; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [27], [5 bis]; zam. w Paryżu: 26 rue de Turin, polec. Marie Louise Petros.
70. ROGUSKA d'OSTOYA Sophie [Zofia]; w A.J. 1898; T. Robert-Fleury, Lefebvre [5 bis]; polec. Adèle Jean (1868–1941); zam. w Paryżu: 69 rue Blanche.
71. ROSENBLUM Amelia (Rozenblumówna); ur. 1860, zm. 1935 Warszawa; w A.J. 1895–1896; Bouguereau; [B]; zam. w Paryżu: rue d'Armaillé.
72. ROŹNIATOWSKA Antonina; ur. 1860 koło Berdyczowa, zm. 1895 Kraków; w A.J.

- 1893; rzeźba; [B]; polec. Teofila Certowicz; zam. w Paryżu: 84 boulevard Saint-Michel.
73. SIEMIENSKA Laura (Kazimiera-Laura, Siemieniska); ur. 1870 Masłowice koło Przedworza, zm. 1926 Masłowice koło Przedworza; Warszawa; w A.J. 1897; Lefebvre, T. Robert-Fleury; rzeźba, [B], [5 bis]; polec. Adrienne Stromfeld.
 74. SIENICKA (Siennicka), Warszawa; w A.J.: 1892–1893, 1897; T. Robert-Fleury; [B], [5 bis]; polec. Janina Flamme; zam. w Paryżu: 15 rue de l'Arc de Triomphe, 10 rue Demours, 103 rue de Rome.
 75. SIENKIEWICZ; w A.J.: 1894, 1896–1899; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [5 bis]; polec. Atelier Henri Gervex (1852–1929); zam. w Paryżu: 6 rue Daubigny, 33 rue de Tocqueville.
 76. SKIRMUNT B. (Skirmuntt), krewna Heleny Skirmunt (1827–1874); w A.J. 1897–1898; [55]; zam. w Paryżu: 11 boulevard de Beauséjour, Passy.
 77. SKÓRZEWSKA (Skorjewska); w A.J. 1892–1893; [5 bis]; zam. w Paryżu: 16 rue de Puteaux.
 78. SOBOCKA; Warszawa; w A.J. 1897; Lefebvre, Constant; [27]; zam. w Paryżu: 18 rue Las Cases.
 79. STANKIEWICZ Zofia; ur. 1862 koło Kijowa, zm. 1955 Warszawa; w A.J.: 1879–1880; 1882, 1883, (1889?), 1894; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [30], [27], [5 bis]; zam. w Paryżu: avenue Trudaine, polec. Wojciech Gerson.
 80. STANKIEWICZ Victoire (Wiktoria z Kalińskich, zm. 1929, matka Zofii); w A.J. 1879–1880; T. Robert-Fleury; [30].
 81. STROMFELD Adrienne (Adrianna Stromfeld-Mikulska, Shenfield); w A.J. 1896; [27]; polec. Kazimiera Bakka i Maria Szymanowska; zam. w Paryżu: 59 rue Montmartre.
 82. SUNDERLAND Celina (Czesława, Cyprianna); ur. 1885 Warszawa, zm. 1956 Iłża; krewna Bolesława Leśmiana; w A.J. 1904; [27]; zam. w Warszawie: Marszałkowska 148; polec. Zofia Chylińska.
 83. SZCZAWIŃSKA-PRAWDZIC Maria; ur. 1903; w A.J. 1925–1926.
 84. SZYMANOWSKA Marie de; w A.J. 1896–1898, 1899; J.P. Laurens, Constant; [27]; zam. w Paryżu: 34 rue Jean-Baptiste Pigalle.
 85. TOMASZEWSKA Władysława, Warszawa; w A.J. 1902; Bouguereau, Toudouze; rzeźba [5]; zam. w Paryżu: 11 rue Denis Poisson.
 86. WALEWSKA de; w A.J. 1892–1894, 1898, 1901; Schommer, Baschet, Bouguereau, Ferrier; [B], [55], [5]; zam. w Paryżu: 31 rue François 1^{er}, 27 boulevard Malesherbes.
 87. WIELCZYŃSKA; w A.J. 1927–1928; zam. w Paryżu: 147 rue d'Alésia.
 88. WINOGRODZKA (Winogradska); Warszawa; w A.J. 1901; [W], [27].
 89. WIŚŁOCKA Aniela (Angela Wisłowska); ur. 1860; Kraków; w A.J.: 1876–1880, 1882–1884, 1889–1891; malarstwo, rzeźba [B], [27]; zam. w Paryżu: 23 boulevard Gouvion-Saint-Cyr, 54 boulevard Saint-Michel.
 90. WIŚNIEWSKA Stanisława (Prus-Wiśniewska); ur. 1868, zm. 1947; Warszawa; w A.J. 1888–1892; [B], [5]; polec. Anna Bilińska; zam. w Paryżu: 191 rue du Faubourg Saint-Honoré.
 91. ZALESKA Michalina (z d. Dziekońska); ur. ok. 1830 Grodno, zm. po 1914; w A.J. 1887; [27]; zam. w Paryżu: 21 rue Faraday.
 92. ZDANOWSKA Maria Antonina, Warszawa; w A.J. 1904–1907; Bouguereau, Ferrier; [5], [28]; zam. w Paryżu: 7 rue Fromentin.
 93. ZIMBOWSKA; w A.J. 1920–1922; zam. w Paryżu: 1 bis rue de Vaugirard.
 94. ŻUKOWSKA Maria (Zoukowska).

- ¹ Zagadnieniu edukacji cudzoziemców w Académie Julian poświęcone były wystawy: *The Julian Academy Paris 1868–1939. Spring Exhibition 1989*, red. Catherine Fehrer, Elisabeth Kashey, kat. wyst., Shepherd Gallery, Nowy Jork, New York 1989; *Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian*, red. Gabriel P. Weisberg, Jane R. Becker, kat. wyst., The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown; Dahesh Museum, New York; The Dixon Gallery and Gardens, Memphis, New York 1999; *Women Artists in Paris 1850–1900*, red. Laurence Madeline, kat. wyst., Denver Art Museum; Speed Art Museum, Louisville; Clark Art Institute, Williamstown, New York 2017; *Artistes voyageuses. 1880–1944. L'appel des lointains*, red. Arielle Pélen, kat. wyst., Palais Lumière d'Évian; Musée de Pont-Aven, Bordeaux 2022; *Un Phare pour l'art. L'Académie Julian à Honfleur (1949–1957)*, red. Benjamin Findinier, kat. wyst., musée Eugène Boudin, Honfleur 2022.
- ² *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*, red. Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, kat. wyst., MNW, Warszawa 2021.
- ³ Badania nad edukacją polskich uczniów w Académie Julian zob. Marek Zgórnjak, *Polscy uczniowie Académie Julian do 1919*, „RIHA Journal” 2012; idem, *Spis polskich uczniów Académie Juian*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2020, nr 3, s. 464–479. Zob. też publikacje dotyczące polskich uczennic Académie Julian: Karolina Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki*, Warszawa 2022; Anna Kaszuba-Dębska, *Głuchy krzyk. Przybyszewska/Pająkówna*, Warszawa 2023.
- ⁴ Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Fonds de l'Académie Julian (1868–1931) (dalej ANF, FAJ), sygn. 63AS/10–63AS/26, Inventaire Archives Académie Julian-Repertoires Ateliers Femmes.
- ⁵ ANF, FAJ, sygn. 63AS/10. Zespół zawiera cztery zeszyty (rejestry) o wspólnej sygnaturze: Livre des nationalités – dames, 1880–1900; Villes nationalités-dames, 1868–1906; Elèves dames groupées par nations et par villes, 1868–1906; Elèves dames – Nationalités et renseignements depuis 1868, 1868–1907. Określenie narodowości polskiej poszczególnych uczennic zostało dokonane przez dyrekcję uczelni. Autorka nie poddaje ich rewizji.
- ⁶ ANF, FAJ, sygn. 63AS/11: dwa zeszyty: Catalogue général des élèves dames depuis 1868 – Renseignements, 1868–1900; Répertoire alphabétique des élèves femmes, 1912–1928.
- ⁷ ANF, FAJ, sygn. 63AS/15 i 63AS/16, to dziewięć zeszytów dotyczących atelier przy 27 Galerie Montmartre, Passage des Panoramas; 55 rue du Cherche-Midi; 5 bis rue de Berri; 5 bis rue Fromentin, 28 rue Fontaine (z lat 1891–1912).
- ⁸ ANF, FAJ, sygn. 63AS/26. Zespół zawiera sześć listów Anny Bilińskiej do Rodolphe'a Juliana z: 29.01.1889, 11.04.1889, 26.05.1889, 29.05.1889, 5.07.1889, 23.07.1889.
- ⁹ Powojenna historia Académie Julian i jej letniej siedziby zlokalizowanej w latarni morskiej w Honfleur była tematem wystawy w musée Eugène Boudin w Honfleur. Zob. *Un Phare pour l'art...*, op. cit.
- ¹⁰ *Memoirs of an Artist by Anna Elizabeth Klumpke*, red. Lilian Whiting, Boston 1940.
- ¹¹ W paryskiej École nationale des beaux-arts do 1897 mogli studiować tylko mężczyźni posługujący się językiem francuskim, którego znajomość była wymagana podczas egzaminów. Na temat wątku cudzoziemców studiujących na akademii będzie mowa w dalszej części tekstu.
- ¹² Szkolnictwo artystyczne dla kobiet na poziomie akademickim prowadzili w Paryżu na przełomie XIX i XX w. również: Filippo Colarossi (1841–1906) przy 10 rue de la Grande-Chaumière; Édouard Krug (1829–1901) przy 11 boulevard de Clichy; Auguste Joseph Delécluse (1855–1928) przy rue Notre Dame des Champs; rodzina Vitti przy 49 boulevard du Montparnasse i André Lhote (1885–1962) przy 18 rue d'Odessa.
- ¹³ Profesorowie Académie Julian, którzy nie prowadzili zajęć w klasach żeńskich: Félix-Henri Giacomotti (1828–1909), François

- Flameng (1856–1923), Adolphe Déchenaud (1868–1926), Henri Lucien Doucet (1856–1895), Paul Albert Laurens (1870–1934), Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887), Aimé Nicolas Morot (1850–1913).
- ¹⁴ A.E. Klumpke, *Memoirs...*, op. cit., s. 20 [przeł. Olga Mysłowska].
- ¹⁵ Jean-Antoine Houdon, *Model anatomiczny. Obdarty ze skóry*, 1769, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rz.D.391 MNW.
- ¹⁶ Były to prace autorstwa: Lucie Attinger (1859–1928), Marty Bagge (czynnej 1895–1905), Anny Bilińskiej (1854–1893), Cécile Paul-Baudry (1879–1960), Amélie Beaury-Saurel (1849–1924), Mary Helen Carlisle (1869–1925), Jenny Marii Fontaine (1862–1928), Rose-Marie Guillaume (1876–1943), Maud Herdman (czynnej 1885–1895), Anne Elizabeth Klumpke (1856–1942), Willy Betty Newman (1863–1935), Augusty Charlotte Corneli Roszmann (1859–1945), Charlotte Troussard (czynnej 1900–1910), Marie Villevieille (czynnej 1883–1890), Adelaïde Herman Webster (1878–?).
- ¹⁷ A.E. Klumpke, *Memoirs...*, op. cit., s. 27.
- ¹⁸ Académie Julian, ok. 1885, fot. Frances Benjamin Johnston, fotografia wklejona do albumu „Mémorial. Album artystki-malarki Anny Bilińskiej”, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Rkp. BJ Przyb.15/78, rkps.
- ¹⁹ Anna Elizabeth Klumpke, *Portret mężczyzny w czarnym kapeluszu*, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Ob.XIX 701 MNW.
- ²⁰ A.E. Klumpke, *Memoirs...*, op. cit., s. 16, 17.
- ²¹ Maria Baszkircew, *W pracowni. Passage des Panoramas*, 1881, Muzeum Sztuki w Dnieprze.
- ²² Maria Baszkircew pierwsza z prawej, ujęta od tyłu; Marthe Brandès (1862–1930) w kapeluszu, Marie de Villevieille stoi pośrodku z zeszytem w ręku; Marie Magdeleine Real del Sarte (1853–1927) to blondynka w centrum kompozycji.
- ²³ Fotografia obrazu: *W pracowni. Passage des Panoramas*, 1881, autorstwa Marii Baszkircew (1858–1884), z dedykacją artystki dla dyrektora szkoły, fot. nieznany, odbitka fotograficzna, 20 x 24,5 [36,1 x 43,9], Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 134910 MNW.
- ²⁴ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się trzy prace Amélie Beaury-Saurel: *Autoportret z fiołkiem*, 1900, nr inw. Rys.Ob.XIX 702 MNW; *Portret kobiety w kapeluszu*, 1885, nr inw. Rys.Ob. XIX 703 MNW; *Portret mężczyzny z brodą (Tony Robert-Fleury)*, nr inw. M.Ob.2811 MNW.
- ²⁵ Archiwum C.-E. Del Debbio w Sézanne (dalej ADD) „École supérieure d’arts graphiques. Atelier Met de Penninghen et Jacques d’Andon. Académie Julian Centre Culturel d’Arts Plastiques. 29 et 31 rue du Dragon. Paris VI”, mps, 1968 (spis nazwisk profesorów i Manifest E.S.A.G.); „Académie Julian 1868. Historique, 31 rue du Dragon. Paris VI”, red. Roman Cieślewicz, Paris 1985 (broszura wydana przez E.S.A.G.).
- ²⁶ Catherine Fehrer, *Introduction* [w:] *Overcoming All Obstacles...*, op. cit., s. 7.
- ²⁷ Cécile Beldent nabyła prawo do prowadzenia akademii oraz do jej wyposażenia za sumę 150 000 fr. budynek pozostał własnością pani Revillon. Zob. ADD, Umowa kupna Académie Julian pour Dames przy 5, rue de Berri z dnia 10.07.1946.
- ²⁸ ADD, Notatki na temat historii szkoły spisane przez Anael Topenot-Del Debbio (1942–2018), malarkę, żonę André Almo Del Debbio, rkps. Zob.: Georges Boudaille, *Rodolphe Julian et sa postérité*, „Gazette des beaux-arts” 1951, s. 1, 6.
- ²⁹ Renata Higersberger, *L’Académie Julian de Paris: l’œuvre pionnière de Rodolphe Julian* [w:] *Un Phare pour l’art...*, op. cit., s. 10–23 [przeł. Anna Kiełczewska]; Pierre Jan, *Le phare de L’Hôpital à Honfleur* [w:] *Un Phare pour l’art...*, op. cit., s. 24–35; Benjamin Findinier, *Un Phare pour l’art. L’académie Julian à Honfleur (1949–1957)* [w:] *Un Phare pour l’art...*, op. cit., s. 36–49; Christophe-Emmanuel Del Debbio, *Le phare de mon père* [w:] *Un phare pour l’art...*, op. cit., s. 50–63. W niniejszym tekście zostały wykorzystane fragmenty opublikowane w wersji francuskiej katalogu *Un Phare pour l’art...* i jest on rozwinięciem moich badań na temat Académie Julian.
- ³⁰ Działalność tej pracowni była tematem wystawy: *Impasse Ronsin: meurtre, amour et art. Au cœur de Paris* w Museum Tinguely Basel, Basel 2020; *Impasse Ronsin. Murder*,

- Love and Art. In the Hart of Paris, red. Roland Wetzel, kat. wyst., Museum Tinguely Basel, Basel 2020.
- ³¹ Zob. przyp. 5–7.
- ³² Zob. Catherine Fehrer, *New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)*, „Gazette des beaux-arts” 1984, t. 103, nr 1384–1385, s. 207–216; *History of the Julian Academy; Rodolphe Julian (1839–1907); List of Students and Professors* [w:] *The Julian Academy...*, op. cit., s. 1–22, 133–251; *Women at the Académie Julian in Paris*, „The Burlington Magazine” 1994, nr 1100, s. 752–757; *Introduction* [w:] *Overcoming All Obstacles...*, op. cit., s. 3–11.
- ³³ Na temat uczniów Académie Julian zob.: Arthur Valle, *Pensionnaires de L'École nationale des beaux-arts à l'Académie Julian (Paris) durant la 1^{ère} République (1890–1930)*, „19&20” 2006, t. 1, nr 3, Rio de Janeiro 2006; Samuel Montiege, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens: Paris, 1880–1900*, these présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal 2011, file:///C:/Users/rhigersberger/Downloads/Montiege_Samuel_2011_these.pdf [dostęp: 8 lipca 2024]; Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Académie Julian: the French artistic model from a Transatlantic perspective (1880–1920)*, Universidade de São Paulo 2019; Marek Zgórniak, *Polscy uczniowie Académie Julian...*, op. cit.; idem, *Spis polskich uczniów Académie Julian...*, op. cit.; Renata Higersberger, *W poszukiwaniu perfekcji. Bilińska w Académie Julian* [w:] *Artystka. Anna Bilińska...*, op. cit., s. 14–26.
- ³⁴ Jedenaście fotografii przedstawiających uczennice Académie Julian z profesorami z lat 1876–1900, zakupionych do zbiorów MNW: nr inw. od DI 134910 MNW do DI 134919 MNW; DI 134925 MNW.
- ³⁵ Maria Baszkircew, *Dziennik*, przeł. Helena Duninówna, Warszawa 1967, s. 343.
- ³⁶ Ewa Bobrowska podaje Zofię Stankiewicz jako pierwszą uczącą się tam Polkę. Zob. Ewa Bobrowska, *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2012, z. 1–2 (16–17), s. 14–15. Obecny stan wiedzy rewiduje te informacje.
- ³⁷ Ewa Bobrowska, *Wystawy sztuki kobiet jako element strategii artystycznej Olgi Boznańskiej w kraju rodzinnym*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, 15, s. 43, 44.
- ³⁸ Antoni Bohdanowicz, *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa 1928, s. 64.
- ³⁹ Tola Certowicz otworzyła w 1897 w Krakowie Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet, którą finansowała do 1901 z własnego posagu. Jej twórczość zaprezentowana była na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zob. *Bez Gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku / Corsets off. Camille Claudel and Polish Women Sculptors of the 19th Century*, red. Ewa Ziemińska, kat. wyst., MNW, Warszawa 2023, s. 127–144.
- ⁴⁰ Zakres czasowy wynika z dat, które obejmują spisy rejestrów uczennic w Académie Julian, ANF, Fonds de l'Académie Julian, sygn. 63AS/10; 63AS/11; 63AS/15; 63AS/16.

BIBLIOGRAFIA

- Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Fonds de l'Académie Julian (1868–1931), Archives Académie Julian-Repertoires Ateliers Femmes, sygn. 63AS/10 – 63AS/26.
- Artystka. Anna Bilińska 1854-1893*, red. Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2021.
- Artystki polskie*, red. Agnieszka Morawińska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991.
- Baszkircew Maria, *Dziennik*, przeł. Helena Duninówna, Warszawa 1967.

- Cavalcanti Simioni Ana Paula, *Académie Julian: the French artistic model from a Transatlantic perspective (1880–1920)*, Universidade de São Paulo 2019, <https://transatlantic-cultures.org/en/pdf/record/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920.pdf> [dostęp: 25.10.2024].
- Fehrer Catherine, *New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)*, „Gazette des beaux-arts” 1984, t. 103, nr 1384–1385, s. 207–216; eadem, *History of the Julian Academy; History of the Julian Academy; Rodolphe Julian (1839–1907); List of Students and Professors* [w:] *The Julian Academy Paris 1868–1939. Spring Exhibition 1989*, red. Catherine Fehrer, Elisabeth Kashey, Robert Kashey, Shepherd Gallery, Nowy Jork, New York 1989, s. 1–22, 133–251.
- Memoirs of an Artist by Anna Elizabeth Klumpke*, red. Lilian Whiting, Boston 1940.
- Montiège Samuel, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens: Paris, 1880–1900*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal 2011, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/5900> [dostęp: 25.10.2024].
- Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian*, red. Gabriel P. Weisberg, Jane R. Becker, kat. wyst., The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown; Dahesh Museum, New York; The Dixon Gallery and Gardens, Memphis, New York 1999.
- Un Phare pour l'art. L'Académie Julian à Honfleur (1949–1957)*, red. Benjamin Findinier, kat. wyst., musée Eugène Boudin, Honfleur 2022.
- Valle Arthur, *Pensionnaires de l'École Nationale des Beaux-Arts à l'Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890–1930)*, „19&20”, Rio de Janeiro 2006, t. 1, nr 3, http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm [dostęp: 25.10.2024].
- Zgórniak Marek, *Polscy uczniowie Académie Julian do roku 1919* [online], „RIHA Journal” 0049, 10.08.2012, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69273/65803> [dostęp: 25.10.2024], idem, *Spis polskich uczniów Académie Julian / A List of Polish Students at the Académie Julian*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2020, nr 82 (3), s. 463–479.

Renata Higersberger – kuratorka Zbiorów Malarstwa Polskiego do 1914 r. Muzeum Narodowego w Warszawie. Kuratorka wystaw *Olga Boznańska 1865–1940* (2015, MNW) i *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893* (2021, MNW). Prowadzi badania i publikuje prace z zakresu malarstwa polskiego drugiej połowy XIX i początku XX wieku, głównie dotyczące malarzy okresu Młodej Polski oraz twórców związanych ze środowiskiem paryskim i monachijskim. Monografistka kolekcjonera Ignacego Korwin-Milewskiego.

The Académie Julian in Paris and Its Polish Students

Renata Higersberger

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-9554-0719](https://orcid.org/0009-0004-9554-0719)

ABSTRACT

The paper discusses the presence of Polish women at the Académie Julian, a private Parisian art school which offered the highest level of teaching, and competed with the state-owned École de beaux-arts. Its greatest popularity with female students from outside France occurred at a time when admission to state universities was forbidden to women, i.e. before 1904. Founded by Rodolphe Julian (1839–1907) in 1868, the school operated in several districts of Paris for the next century. Its longest-running atelier was located at 5 rue de Berri. Many Polish artists, such as Anna Bilińska, trained there. The history of this atelier, until its closure in 1974, needed to be compiled. The original equipment from rue de Berri, as well as archives relating to the female artists who studied there in the 19th century, were preserved in the collection of Christophe-Emmanuel Del Debbio and loaned for the exhibition *The Artist. Anna Bilińska 1854–1893*, organized at the National Museum in Warsaw in 2021. A significant number of the exhibits have been purchased for the museum's collection. Nearly 100 objects have been added to the Etchings and Drawings Cabinet, the Collection of Iconography and Photography, the Collection of Old European Art, the Sculpture Collection, the Poster Collection and the Collection of Decorative Art, thus making the Warsaw museum the best equipped with mementoes of the leading private art school of Paris in the second half of the 19th century. A list of 94 Polish female artists studying at the Académie in the years 1876–1928 has been compiled, based on the surviving student registers and photographs of the classes. The list contains dates of their training in the school's various studios, the names of professors in charge of the classes and the home addresses of students during their stay in Paris. The list adds to the history of the education of Poles at the Académie Julian, initiated with research conducted by Marek Zgórniak.

KEYWORDS

Académie Julian, Rodolphe Julian, atelier rue de Berri, women's art, artistic education of women, Polish female artists in Paris, Del Debbio family collection, museum collections, National Museum in Warsaw – acquisitions, exhibition *The Artist. Anna Bilińska 1854–1893*

The Académie Julian in Paris and Its Polish Students

Renata Higersberger

NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0004-9554-0719](https://orcid.org/0009-0004-9554-0719)

In the closest vicinity of the Avenue des Champs-Élysées, at 5 rue de Berri (fig. 1), one of the most prominent art schools for women operated for almost a century since 1880. It was one of the numerous branches of Académie Julian, a private art school for painting, sculpture and drawing, founded in 1868 by painter Rodolphe Julian (1839–1907). This internationally influential academy remained at that address until 1974, and its impact on the development of modern art cannot be overstated. The phenomenon of the Académie Julian, frequented by thousands of students from numerous countries over the course of the many years of its activity, has been the focus of research and studies devoted to the artistic output of women at the turn of the 20th century.¹ The school played a crucial role in the education of women artists and its contribution to the training of Polish students was exceptionally important.

An exhibition titled *The Artist. Anna Bilińska 1854–1893*,² dedicated to one of Rodolphe Julian's most gifted students (fig. 2), was held in the National Museum in Warsaw in 2021. It brought Bilińska out of obscurity and into the canon of Polish art. The show, primarily focusing on her paintings, was complemented with the topic of the academy and its students. It presented Bilińska's oeuvre in the context of the explosion of talent displayed by women artists born in the mid-nineteenth century.

This extended monograph also contributed to in-depth research on the education of Polish women training in that school.³

Research material on the Académie Julian originates mainly from the collection of Christophe-Emmanuel Del Debbio, the son of André Del Debbio (1908–2010), the school's last director and lecturer. The documentation on female classes, including 58 archival items from the years 1868–1931, was submitted to the Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine in 2015, by Christophe-Emmanuel Del Debbio.⁴ In her research, the author consulted four name registers of female students training at the academy in the years 1868–1907, categorized by nationality⁵, as well as two alphabetical catalogues of all the female students who enrolled between the years 1868 and 1928.⁶ Registers of students categorized according to the location of the academy's departments,⁷ as well as Rodolphe Julian's correspondence from the years 1868–1932,⁸ have also proven helpful.

What remained in the Del Debbio collection, however, were mementos of the Académie Julian, gathered in its longest active department, at 5 rue de Berri. The set includes works created in 1868–1974, studio equipment, archive photographs, albums of drawings and caricatures, pamphlets, posters and every issue of the *L'Académie Julian* monthly magazine, published by the school in the years 1901–1914.



fig. 1 Unknown photographer, *Académie Julian*, 5 rue de Berri, Paris (1950), collection of Christophe-Emmanuel Del Debbio photo National Museum in Warsaw



fig. 2 Unknown photographer, Anna Bilińska, 1889,
The Wroblewski Library of the Lithuanian
Academy of Sciences, Vilnius, LLAS
photo Renata Higersberger

Christophe-Emmanuel Del Debbio has also amassed an extensive collection of press publications documenting the school's history and its students' achievements. The author used these archive materials to compile a history of the Académie Julian⁹ until the closure of its last atelier in 1974. Memoirs of the school's alumnae, such as the American painter Anna Elizabeth Klumpke,¹⁰ provided her with a wide array of additional information; this and other examples of women's diaries have been the subject of a significant number of re-editions and critical studies over the past thirty years.

A large part of the Del Debbio collection of memorabilia has been loaned to the monograph exhibition of Anna Bilińska's works held in Warsaw. With the use of these objects, the atelier where the artist trained (fig. 3) was recreated in the museum space. After the end of the exhibition as many as 97 objects were

added to the collection of the NMW, including 23 paintings and drawings by female students of the academy, 11 archive photographs, 8 plaster anatomical models, pamphlets, as well as studio equipment. As a result of this purchase, the Museum became the owner of this Parisian private school's unique legacy. The new exhibits were allocated among the following collections: the Etchings and Drawings Cabinet, the Collection of Iconography and Photography, the Collection of Old European Art, the Sculpture Collection, the Poster Collection and the Collection of Decorative Art.

This purchase is invaluable to Polish museology. The archive material acquired at that time has proven helpful in compiling Bilińska's oeuvre and biography, and may also serve to deepen research concerning other Polish women artists (as well as European and American) who were educated in that school. Some of the purchased works and elements of studio equipment are mentioned in memoirs of female students of the academy, as well as recorded in archival photographs documenting the school's life.

The main objective of this article is to create a list of Polish students who trained at the Académie Julian, on the basis of the above-mentioned archives. In combination with *Spis polskich uczniów Académie Julian* [A list of Polish students at the Académie Julian] by Marek Zgórniak, it provides a full account of the Polish presence at the Parisian school. The article also discusses the teaching practice at the Académie Julian, demonstrating its progressive character in employing the best professors, providing young artists with opportunities to work with nude models, organizing all-school competitions for female and male students, as well as meticulously selecting the locations of the school's departments. A significant part of the text is devoted to discussing the academy's history until the closure of its last atelier, located at 5 rue de Berri, in 1974.

Teaching Practice and the Main Assets of the Académie Julian

One of the Académie's main goals was to prepare candidates for entry exams at the École nationale des beaux-arts. It also admitted students who normally were not permitted at



fig. 3 Reconstruction of the 19th-century atelier of the Académie Julian at the exhibition *The Artist. Anna Bilińska 1854–1893* at the National Museum in Warsaw. Visible on the wall are paintings and drawings by the school's students: Amélie Beaury-Saurel, Anna Elizabeth Klumpke, Augusta Roszmann and Rose-Marie Guillaume, among others (2021) photo Bartosz Bajerski / National Museum in Warsaw

the École: women and foreigners.¹¹ Compared to other private art schools,¹² Julian's school represented the highest level of training. Completing the curriculum required considerable financial expenses, but the school offered its students the chance to be recognized in the official art circuit. The female students explored the traditions of French art under the guidance of eminent painters, sculptors and print-makers; they also had the unique opportunity to exchange ideas in an international group. The academy owed its success to the fact that Rodolphe Julian employed the best professors, mostly from the state-funded École des beaux-arts, winners of numerous awards at the Paris Salons and other art exhibitions. The first teachers collaborating with the academy, who conducted classes for female students, were: Gustave-Rodolphe Boulanger (1824–1888), Jules-Joseph Lefebvre (1836–1911), Jean-Paul

Laurens (1838–1921) and Jean Joseph Benjamin-Constant (1845–1902). In 1877, Tony Robert-Fleury (1837–1911), William-Adolphe Bouguereau (1825–1905), Gabriel Ferrier (1847–1914) and Alfred-Henri Bramtôt (1852–1894) joined the teaching staff, followed by Amélie Beaury-Saurel (1849–1924) – the first woman to hold this position – in 1895, together with Édouard Toudouze (1848–1907), Marcel Baschet (1861–1941), Henri Royer (1869–1938) and François Schommer (1850–1935). Sculpture classes were taught by: Henri-Michel Antoine Chapu (1833–1891), Antonin Mercié (1845–1916), Denys Puech (1854–1942) and Raoul Charles Verlet (1857–1923).¹³

Julian attached great importance to the school's locations, only choosing reputable districts for its departments. He organized the first atelier close to his own home, at 36 rue Vivienne. Very soon afterwards another branch



fig. 5 Frances Benjamin Johnston, *Académie Julian, atelier 27 Galerie Montmartre, Passage des Panoramas*. Among other students: Anna Bilińska, Maria Dułębiana, as well as Amélie Beaury-Saurel, Anna Elizabeth Klumpke, Elizabeth Jane Gardner, Augusta Roszman, Louise Amans, Mina Carlson-Bredberg, Madeleine Zilhardt; before 1885, collection of Christophe-Emmanuel Del Debbio
photo Renata Higersberger

in a very visible corner of the studio, and on a slight elevation was a figure by Houdon (whose remarkable portrait statue of Voltaire, in the foyer of the Paris Opera House, is so familiar to all) wonderfully revealing the structure of the muscles in the human body'.¹⁴ The plaster model by Jean-Antoine Houdon belongs to the group of objects purchased by the NMW.¹⁵

The academy often organized competitions in order to prepare its female students to compete in the art market and to help them become accustomed to critique. Once a year, in late April or early May, the school's director would organize a grand competition for the *Prix Rodolphe Julian*, during which the students would compete for a medal and a cash prize. The award was prestigious and the winning works became the property of the academy. Many of them have been preserved in the Del Debbio family collection. As it was emphasized above, the 23 paintings and drawings from

that collection, presented at the exhibition of Bilińska's works, have been acquired by the NMW.¹⁶ The most valuable purchase is Anna Bilińska's pastel *Woman in a Kimono with a Japanese Umbrella* (1888). The artist submitted the work to the annual contest for both ateliers, women's and men's, and won the first prize of the second degree. The grand prize was won by Klumpke, whose memoirs preserve a description of that contest: 'the annual *concours* at the Julian academy, always an event in the art world of Paris, and in that May of 1888 we had for a model a girl in Japanese costume, who for a week posed alternately for the men's and the women's classes. We all, however, were competing together on equal terms. Our classes had no advice regarding this undertaking save that the size of the picture must be what we knew as No.30. My classmate was a young Russian girl [sic], Mlle. Belinska [sic], and we each painted this picture in pastel. At the end

of the week all the drawings and paintings were submitted to the jury, which consisted of Tony Robert-Fleury, Jules Lefebvre, Bougereau and Boulanger, who met to inspect the one hundred and fifty studies, all unsigned. To better judge the degree of success in the portrayals, the model was again seated upon the platform, draped in Japanese costume, with whom all the portraiture of the figure could be compared. As before, she was holding her umbrella. The first prize consisted of a silver medal and a one-hundred-franc gold piece; the second prize was the medal alone.

“And did the honors go to the men’s or the women’s class?”

“To the women’s”, replied Anna, “and while my Russian comrade received the second honor, to my own surprise and joy the first award was given to me”.¹⁷ The award-winning pastel can be seen on one of the purchased photographs, showing the atelier at 5 rue de Berri (fig. 4).

Another photograph from the Del Debbio collection, taken before 1885, shows girls posing in the atelier at the Passage des Panoramas. Thanks to a photograph preserved in the *Mémorial. Album of the artist-painter Anna Bilińska*,¹⁸ depicting the same scene and labelled with the students’ names, it was possible to identify most of the artists portrayed (fig. 5), namely: Anna Bilińska, Amélie Beauury-Saurel, Anna E. Klumpke, Elizabeth Jane Gardner, Augusta Roszman, Louise Amans, Mina Carlson-Bredberg and Madeleine Zilhardt. Their works, which received awards in the school contest, are displayed on the wall, including Klumpke’s *Portrait of a Man in a Black Hat* (1881)¹⁹ (fig. 6).

The editor of Anna Klumpke’s memoirs presents a description of the events surrounding this competition: ‘The walls of the classroom, as described by Miss Klumpke, were adorned by the drawings or paintings of those students who had been the recipients of a medal in the competitions. Often, during the quarter of an hour’s rest accorded to the model, Anna would climb on a stool to scrutinize carefully one of these pictures and study the details at close range. In the following year the subject for the competition work was a man with his hat on his head that they were to draw or paint. “My own



fig. 6 Anna Elizabeth Klumpke, *Portrait of a Man in a Black Hat* (1881), National Museum in Warsaw photo National Museum in Warsaw

attempt”, said Anna, “was to present him in profile, and as I was about completing this work one morning, Marie Bashkirtseff, who sat in front of me, turned and abruptly accosted me with, “Klumpke, have you finished? Perhaps you expect to get the medal?” “Why not?” I replied. “Like you, I am working towards that aim”.²⁰ The Klumpke work in question was also acquired by the NMW for its collection.

Intent on promoting the school, the director encouraged the students to paint the interior of the ateliers during classes. Several works on this theme have survived, the most renowned being *In the Studio*²¹ (1881) by Marie Bashkirtseff. It replicates the layout of the first atelier for women at the Passage des Panoramas and reveals the behind-the-scenes work of young female painters in training, while simultaneously being a group portrait of these artists.²²



fig. 7 Unknown photographer, Photograph of Marie Bashkirtseff's painting 'In the Studio', 1881, with dedication from the author to Rodolphe Julian, National Museum in Warsaw photo National Museum in Warsaw

A photograph of this painting, dedicated by Marie Bashkirtseff to Rodolphe Julian (fig. 7)²³, belongs to the group of mementoes purchased by the NMW from the Del Debbio collection.

Further History of the Académie Julian

One of the school's most renowned students was a Frenchwoman born in Barcelona, Amélie Beaury-Saurel, who played a vital role in the academy's history²⁴ (fig. 8). Associated with the academy since 1875, she was soon noticed and appreciated by its director. Rodolphe and Amélie got married in 1895. That same year she started teaching classes in the female atelier, albeit never neglecting her own career as a portraitist. After her husband's death in 1907, she took charge of the academy with the help of her nephews: Jacques Dupuis (1885–1916), and after 1919, Gilbert Dupuis (1887–1954). When

Beaury-Saurel died, it was her niece, Andrée Husson (1882–1952) – a writer, known under the pseudonym André Corthis – who became the school's director, supported by her daughters: Gilberte Lecuyer (born circa 1910) and Monique Lecuyer de Mont Brial (1915–1990).

During the Second World War the academy was closed. After 1945 two ateliers were sold by its last owners, while the others ceased their activities. The atelier at rue du Dragon was purchased in 1959 by Guillaume Met de Penninghen and Jacques d'Andon, who intended to merge it with an atelier that had been founded in 1953. The inauguration of the newly opened Centre Culturel d'Arts Plastiques took place on 15 September 1960. In 1968 it added graphic design and photography to its curriculum and changed its name to l'École supérieure d'arts graphiques (E.S.A.G.).²⁵ The inscription *Académie Julian* on the facade was merely a symbolic reference to the history of

that building. Thirty volumes of archive materials, pertaining to the men's ateliers, were discovered there and then transferred to the Archives nationales in Paris.²⁶ The ateliers at 5 rue de Berri were purchased in 1946 by painter Cécile Beldent (1907–1973).²⁷ André Del Debbio, who also taught sculpture classes, offered her his support in managing the school. The location at rue de Berri also became home to equipment and archives from the remaining, closed ateliers.²⁸

The reactivated Académie Julian resumed its activity on 14 October 1946. The ateliers were opened all year round, and the students worked daily with live models. Drawing and composition classes were taught by Jules Cavaillès (1901–1977), Émile Sabouraud (1900–1996) and Roger Limouse (1894–1990). Sculpture classes were conducted by Jacques Zwobada (1900–1967), Marcel Gimond (1894–1961), and later by André Del Debbio. The competition for *Prix Rodolphe Julian* was still being organized. In 1950 a new branch opened; André Del Debbio took the initiative to buy an inactive lighthouse in the picturesque town of Honfleur (le Phare de L'Hospice), where the annual competition winners could travel in order to paint *en plein air* during the summer months.²⁹ Professors Cavaillès, Sabouraud and Del Debbio were associated with the academy for over 25 years. The last lesson in the atelier at 5 rue de Berri took place on 6 March 1974. Following the decision to demolish the building, André Del Debbio moved the painting equipment to a much smaller location, at 28 boulevard Saint-Jacques. In that school, which he named *Académie Julian-Del Debbio*, together with his friends Cavaillès and Sabouraud, he taught drawing, painting and modelling until 2008. Simultaneously, since 1954, he was in charge of a sculpture studio at 11 impasse Ronsin.³⁰

Student Register – Polish Women at the Academy

School registers donated to the Archives nationales³¹ by Christophe-Emmanuel Del Debbio (fig. 9) provide a wealth of information about the students. Thanks to notebooks with lists categorized by nationality, it is known that more than 90 Polish women artists studied at the



fig. 8 Amélie Beaury-Saurel, *Self-Portrait with a Violet* (1900), National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

Académie Julian in the years 1876–1910. These registers include their names (unfortunately, the transcription often contains errors, and in some cases identification is impossible), as well as information revealing on whose recommendation they undertook their studies, in which years they attended classes, in which studio and with which professor, and finally, at which address they stayed in Paris. Helping complete the list of Polish female students is a comprehensive register compiled by the academy's first monographer, Catherine Fehrer, and published in the catalogue for the exhibition *The Julian Academy Paris 1868–1939*, organized in 1989 in the Shepherd Gallery in New York.³² A compilation of data shows that 1889 was the year of Académie Julian's greatest popularity: at that time, one third of the 600 students were of foreign origin.³³

In order to create the list of Polish female artists, the author also analysed photographs of female classes. It was customary at Julian's

fig. 9 Élèves dames groupées par nations et par villes, 1868–1906,
page from the Académie Julian student register,
Archives nationales de France, Fonds de l'Académie Julian
photo Archives nationales de France, Fonds de l'Académie Julian

Elèves Dames					
1885	Bertrand				
1888	Bertuck				
1888-98	Besson, Melanie	27	fr. Paris	18 Place Vendôme	Ex. pour M ^{lle} Marchetti assise Mention Salon gr. Méd. d'or à Amsterdam 1892
1886	Benseker			B ^d de la Tour Maubourg	
1888-91	Betzi	27	Française	68. Rue Nollet	
1889	Beynon	B	Londres	62 W. de la G ^{de} Armée	par Miss Morgan
1889-91	Bibikof		Russe	11 R. St. Domingue	
1887	Bigelard	27	Française	61 Rue Marceau	
1889	de Biencourt	30	fr.	81 R. de Chaillot	Ex. amie de M ^{lle} d'Andan
	M ^{me} de Cosset Brissac			23 R. St. D. des Capucines 23.	
1886-92	Biernacka	27	Polonaise	47 R. de la Harpe	par M ^{lle} Bilinska
1888-87	Bierkowska	27	Polonaise	136 R. Mautzartre	
1888-90	Bilinska Anna	27	Varsovie Pol	27 R. de Fleuries	Ex. par M ^{lle} Stankiewicz Décès 3 avril 93
1889-92-8-45	Billet 27 ^{me}	B	Espagnole	27 av. Victor Hugo	Ex.
			(Madrid)		
1887-88	Bird, Bessie	27	Américaine	9 Imp. du Maine	par ouï-dire
1889-87	Bironneau (M ^{me} Lypie)		fr. Paris	10 R. Pigalle	Ex. par M ^{lle} Boitevin
1888-89	Binnie	B	Londres	11. R. Labbie	
1888-92	Bion, Marie Louise	30	St. Gall Suisse	28 R. Barre	Ex. par M ^{lle} Certkiewicz
1884-88	Bishop	511	Londres		
1889	Blachier	B	Annemay	50 R. François I ^{er}	Cous. des Montgolfier
1885-89	Blake, Mabel			7 Rue de Galicie	Ex.
1888-91	Blone	27	Paris	47. R. Desfort Rochereau	p. M ^{lle} Tallois - amie de M ^{lle} Lantier
1883-87	Blanc	27	Française	31 R. Vernet	



fig. 12 Unknown photographer, Académie Julian, atelier de M. Mrs Robert-Fleury & Lefebvre, 5 bis, Rue Fromentin. Tony Robert-Fleury with students – including Anna Paszkiewicz and Sienicka, standing in the back row (1893), collection of Christophe-Emmanuel Del Debbio photo Renata Higersberger

school to take annual photographs of classes with professors in their ateliers. Apart from their artistic value, the images preserved in the Del Debbio collection have great research value, as they bear the signatures of the people depicted. In several photographs, it was possible to identify the following Polish students: Anna Bilińska, Maria Gerson, Maria Duchyńska, Stanisława Wiśniewska, Anna Paszkiewiczówna, Sienicka and Wanda Chichocka. Eleven of these photographs were acquired by the NMW for its collection: seven show the atelier at 5 rue de Berri (figs 10, 11), whereas the others depict 5 bis rue Fromentin³⁴ (figs 12, 13).

The first Polish student to join the Académie Julian was Aniela Wisłocka, who enrolled in 1876. She attended classes together with Marie Bashkirtseff, in the atelier at the Passage des Panoramas. The Russian artist mentions her in her journal on 17 November 1877: 'The competition was decided. There were eighteen competitors. I am thirteenth; so there are five below me; that's not so bad. The Polish girl first; quite unfair!'³⁵ The next Polish students to train at the academy were Kazimiera Dziekońska (from 1878), Maria Helena Duchyńska (from 1879), Zofia Stankiewicz, Misses Jackowska and Lubieńska, as well as Maria Kalkstein (from 1881). Bilińska enrolled



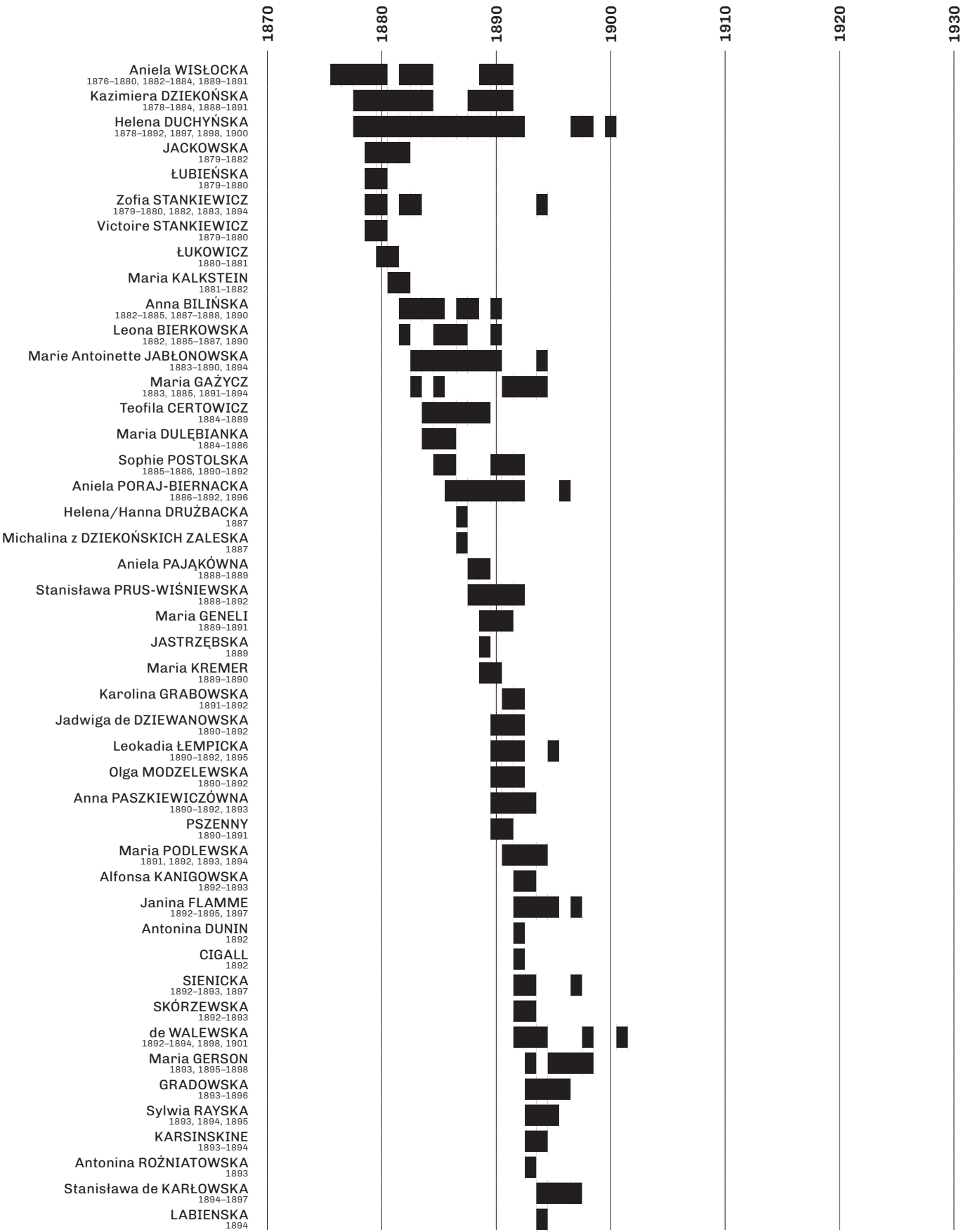
fig. 13 Unknown photographer, Académie Julian, atelier de M. Mrs Robert-Fleury & Lefebvre, 5 bis rue Fromentin. Jules-Joseph Lefebvre with students – including Wanda Cichocka (1901, erroneous date on the photograph), collection of Christophe-Emmanuel Del Debbio photo Renata Higersberger

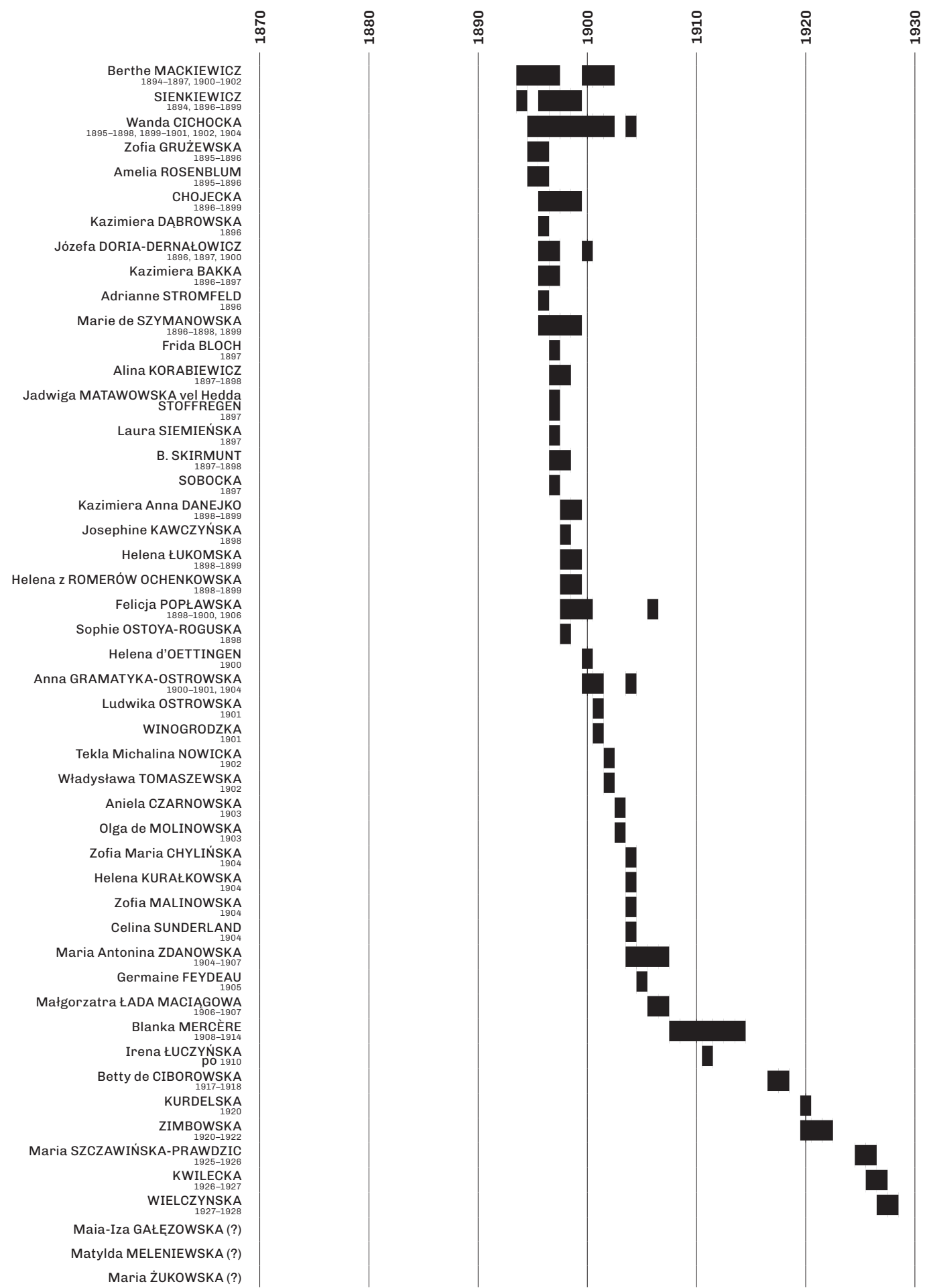
in 1882, on recommendation of Zofia Stan-kiewicz, whom she had known since they had trained together in Wojciech Gerson's Warsaw atelier. In the years that followed, Bilińska recommended new female students arriving from Poland. She allowed some of them to use her flat as their first registered address in Paris – 27 rue de Fleurus appears next to Aniela Bier-nacka's name in 1886, and Maria Gażycz's in 1885. In 1884 Bilińska recommended Teofila Certowicz to train at the academy. Maria Kremer was recommended in 1889, and one year later Leokadia Łepicka was recommend-ed along with two women whose first names remain unknown: Wiśniewska from Warsaw and Jastrzębska from Kraków.³⁶ All of them attended classes in the atelier at the Passage

des Panoramas, where they were instructed by Rodolphe Julian and Tony Robert-Fleury.

Naturally, French women constituted the largest part of the school's students – over 1000 names of that nationality are listed in the registers. Candidates were not required to speak French fluently, hence the numerous groups of foreigners educated at the acad-emy. Most of these students were American (638) and British (506), followed by women coming from Poland (94), Germany (88), Russia (69), Switzerland (53), Sweden (46), Ireland (44), Scotland (36), Canada (25), Romania (21), Spain (18), Norway (12), Austria (12), Greece (10), Brazil (10) and Australia (7). The list also contains individual names from Columbia and Ceylon. These numbers are the best testimony to the academy's international fame.

fig. 14 List of Polish female students at the Académie Julian, in chronological order by year enrolled compiled by Renata Higersberger





Alumnae of the Academy

Reconstruction of women's artistic biographies holds an important place in modern research in the field of art history. Interesting life stories of female painters and sculptors are constantly being discovered, alongside their valuable oeuvre. Biographies of these Polish, Scandinavian or American women almost always feature a period of artistic training in Paris.

Polish female artists travelled there mainly with the intention of studying in private academies, and only rarely did they train in famous artists' private ateliers. The Académie Julian reached its peak of popularity among Polish students in the years 1884–1898 (fig. 14). Women approached their studies at the academy very seriously, they worked conscientiously, and if they resigned, it was mainly for financial reasons, as the fees were high – higher than those covered by men. Most of the female students pursued art professionally after their Parisian education. They deliberately shaped their own careers and actively participated in exhibitions. The first show of the Polish Women Artists Association, organized in 1899 in the Kraków Cloth Hall, featured the works of many alumnae of the Académie Julian, such as Leona Bierkowska (vice-president of the Association), Aniela Biernacka, Zofia Stankiewicz, Maria Dulębianka, Aniela Pająkówna, Alfonsa Kaniłowska, Sylwia Reyska and Maria Gerson.³⁷

An impressive number of artists from around the world have been associated with the academy over the more than 100 years of its existence. When returning to their home countries, Rodolphe Julian's students (*Les Julianites*) became the best ambassadors for the director's legacy. Unfortunately, Anna Bilińska never realized her idea of opening an art school for women in Warsaw – her sudden death at the age of 39 thwarted these plans.³⁸ However, Tola Certowicz,³⁹ her protégée and fellow Académie Julian alumna, managed to accomplish that task.

A List of Polish Female Students at the Académie Julian in the Years 1868–1931⁴⁰

Individual entries include: surname and first name (along with any different versions or original spellings from archival sources); dates of birth and death; places of birth and death and/or place of origin; period of training at the Académie Julian [A.J.]; names of professors, according to the glossary of abbreviations; course name and/or atelier symbol, according to the glossary of abbreviations; name of the person who recommended the student to train at the academy [recom.]; home address [h.a.] in Paris and in Poland. Most entries do not contain full information due to gaps in sources.

GLOSSARY OF ABBREVIATIONS

Numbers of ateliers organizing courses for women – addresses of individual ateliers

[27] – 27 Galerie Montmartre, Passage des Panoramas

[30] – 30 Galerie Montmartre, Passage des Panoramas

[5] – 5 rue de Berri, next to the avenue des Champs-Élysées

[B] – Alfred-Henri Bramtôt's atelier

[Sc] – sculpture atelier at 5 rue de Berri

[28] – 28 rue Fontaine, classes for men and women

[55] – 55 rue du Cherche-Midi, next to Bon Marché

[5 bis] – 5 bis rue Fromentin, classes for men and women

[11] – unidentified symbol

Names of the professors

Boulanger – Gustave-Rodolphe Boulanger (1824–1888)

Lefebvre – Jules-Joseph Lefebvre (1836–1911)

T. Robert-Fleury – Tony Robert-Fleury (1837–1911)

J.P. Laurens – Jean-Paul Laurens (1838–1921)

Constant – Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845–1902)

Bouguereau – William-Adolphe Bouguereau (1825–1905)

Ferrier – Gabriel Ferrier (1847–1914)
 Toudouze – Édouard Toudouze (1848–1907)
 Schommer – François Schommer (1850–1935)
 Baschet – Marcel Baschet (1861–1941)
 Royer – Henri Royer (1869–1938)
 Bramtôt – Alfred-Henri Bramtôt (1852–1894)
 Chapu – Henri-Michel-Antoine Chapu
 (1833–1891)
 Mercié – Antonin Mercié (1845–1916)
 Puech – Denys Puech (1854–1942)

Polish Female Students at the Académie Julian in the Years 1868–1931

1. BAKKA Kazimiera; born 1865 in Warsaw, died 1932 in Kyiv; sister of Michał Bakka (1863–1926), wife of Michał Szubert (dates of birth and death unknown); at the A.J.: 1896–1897, J.P. Laurens, Constant; painting [27], recom. by Wanda Cichocka; h.a. in Paris: 59 rue Montmartre.
2. BIERKOWSKA Leona (Leonia); born 1855 in Kraków, died after 1910, before 1925; at the A.J.: 1882, 1885–1887, 1890; Lefebvre, Boulanger; drawing, painting, sculpture [27]; h.a. in Paris: 136 rue Montmartre.
3. BIERNACKA PORAJ Aniela; born 1858 in Warsaw, died 1918 in Warsaw; at the A.J.: 1886–1892, 1896; Lefebvre, J.P. Laurens, Constant; painting [27]; recom. by Anna Bilińska; h.a. in Warsaw: ul. Wolska 28; h.a. in Paris: 27 rue de Fleurus, 25 rue Notre-Dame-des-Victoires.
4. BILIŃSKA (Bilinska Bohdanowicz) Anna; born 1854 in Złotopol, died 1893 in Warsaw; at the A.J.: 1882–1885, 1887–1888, 1890; T. Robert-Fleury, Lefebvre, Bouguereau; painting, drawing [27], [5]; recom. by Zofia Stankiewicz; h.a. in Paris: 27 rue de Fleurus.
5. BLOCH Frida (Blach, François); born 1881; Warsaw, at the A.J.: 1897; Schommer, Baschet, sculpture [55]; h.a. in Paris: 49 rue Bonaparte.
6. CERTOWICZ Teofila (Tolla, Tola, Certowiczówna); born 1862 in Bryckie near Berdychiv, died 1918 in Warsaw; at the A.J.: 1884–1889; Mercié, Chapu; sculpture [Sc], [B]; recom. by Anna Bilińska; h.a. in Paris:

19 rue Campagne Première, 1 rue de la Grande-Chaumière.

7. CHOJECKA at the A.J. 1896–1899, Bouguereau, Ferrier [5]; h.a. in Paris: 14 rue Théry.
8. CHYLIŃSKA Zofia Maria (Leśmian); born 1885 in Łomża, died 1964 in Argentina; Warsaw; since 1905 wife of Bolesław Leśmian; at the A.J.: 1904; [27], h.a. in Paris: 6 rue Chevreuse, 135 boulevard Montparnasse, after 1912: 8 rue de la Grande-Chaumière.
9. CIBOROWSKA Betty de; at the A.J. 1917–1918, [5]; h.a. in Paris: 14 avenue Charles Floquet
10. CICHOCKA Wanda (Nałęcz-Cichocka); born 1874 in Dąbrówka near Radom; at the A.J.: 1895–1898, 1899–1901, 1902, 1904; Constant, J.P. Laurens, Lefebvre, Bouguereau, Ferrier; painting [27], [5 bis], [5], [28]; recom. by Wojciech Gerson; h.a. in Paris: 40 rue des Écoles; 125 rue Montmartre.
11. CIGALL; Warsaw; at the A.J.: 1892; [27]; h.a. in Paris: 14 rue de Vienne.
12. CZARNOWSKA Aniela (Angèla); Warsaw, Lviv; at the A.J.: 1903; Constant, J.P. Laurens [27]; h.a. in Paris: 10 rue de Bucy.
13. DĄBROWSKA Kazimiera (Dombrocka, Dombrowska); Warsaw; at the A.J.: 1896; Bouguereau, Ferrier; [B], [5], [Sc]; h.a. in Paris: 41 rue Labat.
14. DANEJKO Kazimiera Anna; born 1875, died 1912 in Warsaw; at the A.J.: 1898–1899; Schommer, Baschet; [55]; recom. by Denys Puech; h.a. in Paris: 13 rue de Crussol, rue de Sèvres.
15. DORIA-DERNAŁOWICZ Józefa (Konstancja, Dernalewicz); born 1871 in Warsaw, died 1938 in Mińsk Mazowiecki; at the A.J.: 1896, 1897, 1900; Bouguereau, Ferrier; sculpture [B], [5]; h.a. in Paris: 15 rue Juliette Lamber.
16. DRUŻBACKA Helena (Hanna, Drużbacka); Kamieniec Podolski; at the A.J. 1887; painting [27]; h.a. in Paris: 139 rue Saint-Honoré.
17. DUCHYŃSKA Helena (Maria-Hélène Duchinska, Duchenska); born 1852 in Tonneins, Lot-et-Garonne, died 1919; at the A.J.: 1878–1892; 1897, 1898, 1900, Bouguereau, Ferrier, T. Robert-Fleury; [B], [27], [5], [5 bis]; recom. by T. Robert-Fleury; h.a. in Paris: 3 rue Lamennais.

18. DULĘBIANKA Maria (Magdalena Maria Dulęba, Duleba); born 1858 Kraków, died 1919 Lviv, at the A.J.: 1884–1887; T. Robert-Fleury, Bouguereau; painting [27].
19. DUNIN Antonina (Dounine, Duninówna); born 1870 near Kamieniec Podolski, died 1910 in Warsaw; at the A.J.: 1892–1894, 1896; T. Robert-Fleury, Lefebvre, [5 bis]; recom. by Zofia Stankiewicz; h.a. in Paris: 16 rue de Puteaux.
20. DZIEKOŃSKA Kazimiera (Dziekonska, Dzikowska); born 1851 in Vilnius, died 1934 in Warsaw; Warsaw; at the A.J.: 1878–1884, 1888–1891; T. Robert-Fleury, Lefebvre; painting [27]; recom. by Maria Baszkircew; h.a. in Paris: 139 boulevard Saint-Michel.
21. DZIEWANOWSKA Jadwiga; at the A.J.: 1890–1892; [B], [5 bis]; h.a. in Paris: 10 rue Demours.
22. FEYDEAU Germaine (Carolus-Duran); born 1890 in Paris, died 1941 in New York; granddaughter of Carolus-Duran (1837–1917) and Leokadia Bogusława Zalewska (1838–1924), wife of Louis Verneuil (1837–1917); at the A.J.: since 1905, Bouguereau, Toudouze, sculpture, [B][5], h.a. in Paris: 27 rue Fourcroy.
23. FLAMME Janina (Flamm, Flammówna); born 1877 in Warsaw, died 1922 in London; since 1897 wife of Eric Forbes-Robertson (1865–1925); at the A.J.: 1892–1895, 1897; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [B], [5 bis]; recom. by Sienicka; h.a. in Paris: 15 rue de l'Arc de Triomphe, 10 rue Barye, 10 rue Demours.
24. GAŁĘZOWSKA Maria Iza (Galezowska); born 1880, died 1945; Baschet, Royer; painting.
25. GAŻYCZ Maria (Chrzanowska, Gażyczowa); born 1860 in Wiszera, died 1935 in Grodno; at the A.J.: after 1883, 1885, 1891–1894; T. Robert-Fleury, Lefebvre; painting [27], [5 bis]; recom. by Anna Bilińska; h.a. in Paris: 27 Place Madeleine, 27 rue de Fleurus.
26. GENELI Maria (Genellé); born 1878 in Warsaw, at the A.J.: 1889–1891; [B]; h.a. in Paris: 3 rue Ceglami-Varsovie.
27. GERSON Maria (Maria Józefa Gersonówna, Gerson-Dąbrowska); born 1869 in Warsaw, died 1942 in Warsaw; daughter of Wojciech Gerson; at the A.J.: 1893, 1895–1898; Puech, Ferrier, Bouguereau; sculpture, painting [B], [Sc], [5]; recom. by Wojciech Gerson; h.a. in Paris: 22 rue Washington.
28. GRABOWSKA Karolina; 1861–1920; Paris; at the A.J.: 1891–1892; painting [27]; h.a. in Paris: 8 Avenue de Friedland.
29. GRADOWSKA de; at the A.J.: 1893–1896; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [5 bis]; recom. by Rodolphe Julian; h.a. in Paris: 33 Place de la Madeleine, 8 rue Juliette Lamber.
30. GRAMATYKA-OSTROWSKA Anna; born 1882 in Kraków, died 1958 in Zakopane; at the A.J.: 1900–1901, 1904; J.P. Laurens; painting, drawing; h.a. in Paris: 28 Place du Marché Saint-Honoré.
31. GRUŻEWSKA Zofia (Antonina, Gruzeńska Sophie); Vilnius; at the A.J.: 1895–1896; Schommer, Baschet; sculpture [55]; h.a. in Paris: 11 rue Mechain.
32. JABŁONOWSKA Marie Antoinette; Warsaw; at the A.J.: 1883–1890, 1894; [27], [28]; h.a. in Paris: 11 rue de la Néva.
33. JACKOWSKA; at the A.J.: 1879–1882; [30].
34. JASTRZĘBSKA; Kraków; at the A.J.: after 1889; sculpture [B]; recom. by Anna Bilińska; h.a. in Paris: 14 rue Richempanse.
35. KALKSTEIN Maria; at the A.J.: 1881–1882; [30]; h.a. in Paris: 89 rue Saint-Georges.
36. KANIGOWSKA Alfonsa; born 1858 in Warsaw, died 1948 near Częstochowa; at the A.J.: 1892–1893; painting [5 bis], recom. by Zofia Stankiewicz and Leokadia Łempicka; h.a. in Paris: 4 rue de Puteause.
37. KARŁOWSKA Stanisława de (de Karłowska-Bevan); born 1876 near Łowicz, died 1952 in London; Warsaw; since 1897 wife of Robert Bevan (1865–1925); at the A.J.: 1894–1897; T. Robert-Fleury, Lefebvre, painting [27], [5 bis]; recom. by Janina Flamme; h.a. in Paris: 10 rue Borye, 10 rue Demours.
38. KARSINSKINE; Warsaw; at the A.J.: 1893–1894; sculpture [B]; h.a. in Paris: 28 rue de l'Échelle.
39. KAWCZYŃSKA Josephine; Kraków; at the A.J. 1898; [5 bis]; h.a. in Paris: 53 rue d'Amsterdam.
40. KORABIEWICZ Alina (Korabievitch); died 1912; Warsaw; at the A.J.: 1897–1898; Schommer, Baschet; [55]; recom. by Frida Bloch; h.a. in Paris: 49 rue Bonaparte.
41. KREMER Maria (Marianna Kram-er, Koremer); born 1854 in

- Środa Wielkopolska, died 1931 in Środa Wielkopolska; Poznań; at the A.J.: 1889–1890; painting [28]; recom. by Anna Bilińska and Władysław Marcinkowski; h.a. in Paris: 23 rue Vaneau.
42. KURAŁKOWSKA Helena; at the A.J.: 1904, J.P. Laurens, Constant; [27]; recom. by Hedda Stoffregen (Jadwiga Matawowska); h.a. in Paris: 40 rue la Bruyère.
43. KURDELSKA; at the A.J.: 1920; h.a. in Paris: rue de Rivoli.
44. KWILECKA; at the A.J.: 1926–1927.
45. LABIENSKA; at the A.J.: 1894; [5 bis]; h.a. in Paris: 22 rue Saint-Pétersbourg.
46. ŁADA-MACIĄGOWA Małgorzata (Ładówna); born 1881 in Siedlce, died 1969; at the A.J.: 1906–1907; painting.
47. ŁEMPICKA Leokadia (Lempicka, Lempicka); born before 1865, died 1913 in Kyiv; Warsaw; at the A.J.: 1890–1892, 1895; [5], [5 bis], [11]; recom. by Anna Bilińska; h.a. in Paris: 13, rue Chauzel, 22 rue de la Tours d'Auvergne.
48. ŁUBIEŃSKA (Lubienska, Lubinska); at the A.J.: 1879–1880; [30]; h.a. in Paris: 77 rue Notre Dame des Champs.
49. ŁUCZYŃSKA Irena (Łuczyńska-Szymanowska); born 1890 in Góra Kalwaria, died 1966 in Warsaw; at the A.J. after 1910.
50. ŁUKOMSKA Helena (Lukonska); at the A.J.: 1898–1899; Ferrier, Bouguereau; [B], [5]; h.a. in Paris: 165 boulevard Haussman.
51. ŁUKOWICZ (Lukowicz, de Lucovich); at the A.J.: 1880–1881; [30]; h.a. in Paris: 76 rue du Rocher.
52. MACKIEWICZ Berthe; at the A.J.: 1894–1897, 1900–1902; [5 bis]; h.a. in Paris: 17 Campagne Première.
53. MALINOWSKA Zofia (from Kyiv); at the A.J.: 1904; Bouguereau, Toudouze; sculpture [5]; h.a. in Paris: 24 rue de Charenton.
54. MATAWOWSKA Jadwiga (Hedda Stoffregen); born 1874, died 1963; at the A.J.: 1897; recom. by Laura Siemieńska.
55. MELENIEWSKA Matylda (née Wodak); born 1869, died 1930; Kraków; painting, sculpture.
56. MERCÈRE Blanka; born 1885 in Warsaw, died 1937 in Warsaw; at the A.J.: 1908–1914.
57. MODZELEWSKA Olga; at the A.J.: 1890–1892; Bouguereau, T. Robert-Fleury; painting [B], [5 bis], [11]; recom. by Aniela Wiśłocka; h.a. in Paris: 31 rue Fontaine.
58. MOLINOWSKA Olga de; at the A.J.: 1903; J.P. Laurens, Constant; [27]; recom. by Alberto Vianelli.
59. NOWICKA Tekla Michalina (Nerothska, Nowitska Palmyra, Nowicka-Kwiatkowska); born 1877 in Warsaw, died 1932 in Warsaw; at the A.J.: since 1902; [55].
60. OCHENKOWSKA Helena (Römerówna, Romer-Ochenkowska); born 1875 in Vilnius, died 1947 in Toruń; Kraków; at the A.J.: 1898, 1899; J.P. Laurens, Constant; [27]; h.a. in Paris: 160 rue Saint-Honoré.
61. OETTINGEN Helena d' (baroness d'Oettingen, née Międzyńska, originally Jelena Ettingen, also known as Léonard Pieux, Roch Grey, François Angiboult); born 1887 in Stepanivka, died 1950 in Paris; at the A.J. 1900; [55]; recom. by Carl Rosa (1842–1889).
62. OSTROWSKA Ludwika (Louise, Luiza); Warsaw; at the A.J.: 1901; sculpture, Ferrier, Bouguereau; [B], [5]; recom. by Kazimierz Witold Ostrowski; h.a. in Paris: 5 rue de l'Assomption.
63. PAJĄKÓWNA Aniela (Pajak, Pajac); born 1864 in Medyka, died 1912 in Paris; at the A.J.: 1888–1889; T. Rober-Fleury; painting [27]; recom. by Carl Rosa; h.a. in Paris: 191 boulevard Saint-Honoré.
64. PASZKIEWICZÓWNA Anna (Paskiewiczówna, Paskiewicz); at the A.J.: 1890–1892, 1893; T. Robert-Fleury, Lefebvre; painting, sculpture [27], [5 bis]; recom. by Leokadia Łempicka and Anna Bilińska; h.a. in Paris: 13 rue Clauzel, 22 rue de la Tour d'Auvergne.
65. PODLEWSKA Maria; born 1862 in Płock, died 1948 in Kraków; at the A.J.: 1891, 1892, 1893, 1894; J.P. Laurens, Constant; painting [27]; h.a. in Paris: 44 rue des Jeûneurs.
66. POPLAWSKA Felicja (Szlegel-Popławska); at the A.J.: 1898–1900, 1906; [27].
67. POSTOLSKA Sophie; born 1868 in Reims, died 1943; at the A.J.: 1885–1886, 1890–1892; sculpture [27]; h.a. in Paris: 71 rue du Cardinal-Lemoine.

68. PSZENNY; at the A.J. 1890–1891; [B]; recom. by Léonie de Loghades (1859–c.1939); h.a. in Paris: 13 rue Mansard.
69. RAYSKA Sylwia (Reyska, baroness de Reisky, Roësky); born 1865; Warsaw; at the A.J.: 1893, 1894, 1895; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [27], [5 bis]; h.a. in Paris: 26 rue de Turin, recom. by Marie Louise Petros.
70. ROGUSKA d'OSTOYA Sophie [Zofia]; at the A.J.: 1898; T. Robert-Fleury, Lefebvre [5 bis]; recom. by Adèle Jean (1868–1941); h.a. in Paris: 69 rue Blanche.
71. ROSENBLUM Amelia (Rozenblumówna); born 1860, died 1935 in Warsaw; at the A.J.: 1895–1896; Bouguereau; [B]; h.a. in Paris: rue d'Armaillé.
72. ROŻNIATOWSKA Antonina; born 1860 near Berdychiv, died 1895 in Kraków; at the A.J.: 1893; sculpture; [B]; recom. by Teofila Certowicz; h.a. in Paris: 84 boulevard Saint-Michel.
73. SIEMIĘSKA Laura (Kazimiera-Laura, Siemienka); born 1870 in Masłowice near Przedbórz, died 1926 in Masłowice near Przedbórz; Warsaw; at the A.J.: 1897; Lefebvre, T. Robert-Fleury; sculpture, [B], [5 bis]; recom. by Adrienne Stromfeld.
74. SIENICKA (Siennicka), Warsaw; at the A.J.: 1892–1893, 1897; T. Robert-Fleury; [B], [5 bis]; recom. by Janina Flamme; h.a. in Paris: 15 rue de l'Arc de Triomphe, 10 rue Demours, 103 rue de Rome.
75. SIENKIEWICZ; at the A.J.: 1894, 1896–1899; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [5 bis]; recom. by Atelier Henri Gervex (1852–1929); h.a. in Paris: 6 rue Daubigny, 33 rue de Tocqueville.
76. SKIRMUNT B. (Skirmuntt), related to Helena Skirmunt (1827–1874); at the A.J.: 1897–1898; [55]; h.a. in Paris: 11 boulevard de Beauséjour, Passy.
77. SKÓRZEWSKA (Skorjewska); at the A.J.: 1892–1893; [5 bis]; h.a. in Paris: 16 rue de Puteaux.
78. SOBOCKA; Warsaw; at the A.J.: 1897; Lefebvre, Constant; [27]; h.a. in Paris: 18 rue Las Cases.
79. STANKIEWICZ Zofia; born 1862 near Kyiv, died 1955 in Warsaw; at the A.J.: 1879–1880; 1882, 1883, (1889?), 1894; T. Robert-Fleury, Lefebvre; [30], [27], [5 bis]; h.a. in Paris: Avenue Trudaine, recom. by Wojciech Gerson.
80. STANKIEWICZ Victoire (Wiktoria, née Kalińska, died 1929, mother of Zofia); at the A.J.: 1879–1880; T. Robert-Fleury; [30].
81. STROMFELD Adrienne (Adrianna Stromfeld-Mikulska, Shenfield); at the A.J.: 1896; [27]; recom. by Kazimiera Bakka and Maria Szymanowska; h.a. in Paris: 59 rue Montmartre.
82. SUNDERLAND Celina (Czesława, Cyprianna); born 1885 in Warsaw, died 1956 in Iłża; related to Bolesław Leśmian; at the A.J.: 1904; [27]; h.a. in Warsaw: Marszałkowska 148; recom. by Zofia Chylińska.
83. SZCZAWIŃSKA-PRAWDZIC Maria; born 1903; at the A.J.: 1925–1926.
84. SZYMANOWSKA Marie de; at the A.J.: 1896–1898, 1899; J.P. Laurens, Constant; [27]; h.a. in Paris: 34 rue Jean-Baptiste Pigalle.
85. TOMASZEWSKA Władysława, Warsaw; at the A.J.: 1902; Bouguereau, Toudouze; sculpture [5]; h.a. in Paris: 11 rue Denis Poisson.
86. WALEWSKA de; at the A.J.: 1892–1894, 1898, 1901; Schommer, Baschet, Bouguereau, Ferrier; [B], [55], [5]; h.a. in Paris: 31 rue François 1^{er}, 27 boulevard Malesherbes.
87. WIELCZYŃSKA; at the A.J.: 1927–1928; h.a. in Paris: 147 rue d'Alésia.
88. WINOGRODZKA (Winogradzka); Warsaw; at the A.J. 1901; [W], [27].
89. WISŁOCKA Aniela (Angela Wisłowska); born 1860; Kraków; at the A.J.: 1876–1880, 1882–1884, 1889–1891; painting, sculpture [B], [27]; h.a. in Paris: 23 boulevard Gouvion-Saint-Cyr, 54 boulevard Saint-Michel.
90. WIŚNIEWSKA Stanisława (Prus-Wiśniewska); born 1868, died 1947; Warsaw; at the A.J.: 1888–1892; [B], [5]; recom. by Anna Bilińska; h.a. in Paris: 191 rue du Faubourg Saint-Honoré.
91. ZALESKA Michalina (née Dziekońska); born c.1830 in Grodno, died after 1914; at the A.J.: 1887; [27]; h.a. in Paris: 21 rue Faraday.

92. ZDANOWSKA Maria Antonina, Warsaw;
at the A.J.: 1904–1907; Bougue-
reau, Ferrier; [5], [28]; h.a. in Paris:
7 rue Fromentin.

93. ZIMBOWSKA; at the A.J.: 1920–1922;
h.a. in Paris: 1 bis rue de Vaugirard.

94. ŻUKOWSKA Maria (Zoukowska).

Translated by Olga Mysłowska

NOTES

- ¹ The education of foreign students at the Académie Julian was the subject of the following exhibitions: *The Julian Academy Paris 1868–1939. Spring Exhibition 1989*, eds Catherine Fehrer, Elisabeth Kashey, exh. cat., Shepherd Gallery (New York, 1989); *Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian*, eds Gabriel P. Weisberg, Jane R. Becker, exh. cat., The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown; Dahesh Museum, New York; The Dixon Gallery and Gardens, Memphis (New York, 1999); *Women Artists in Paris 1850–1900*, ed. Laurence Madeline, exh. cat., Denver Art Museum; Speed Art Museum, Louisville; Clark Art Institute, Williamstown (New York, 2017); *Artistes voyageuses. 1880–1944. L'appel des lointains*, ed. Arielle Péleñc, exh. cat., Palais Lumière d'Évian; Musée de Pont-Aven (Bordeaux, 2022); *Un Phare pour l'art. L'Académie Julian à Honfleur (1949–1957)*, ed. Benjamin Findinier, exh. cat., musée Eugène Boudin (Honfleur, 2022).
- ² *The Artist. Anna Bilińska 1854–1893*, eds Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, exh. cat., NMW (Warsaw, 2021).
- ³ For further information on the Polish alumni of the Académie Julian, see Marek Zgóñniak, 'Polscy uczniowie Académie Julian do 1919', *RIHA Journal* (2012); id., 'Spis polskich uczniów Académie Julian', *Biuletyn Historii Sztuki*, no. 3 (2020), pp. 464–479. See also other publications on Polish students of the Académie Julian: Karolina Dzimira-Zarzycka, *Samotnica. Dwa życia Marii Dulębianki* (Warsaw, 2022); Anna Kaszuba-Dębska, *Głuchy krzyk. Przybyszewska/Pająkówna* (Warsaw, 2023).
- ⁴ Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Fonds de l'Académie Julian (1868–1931) (further: ANF, FAJ), ref. no. 63AS/10–63AS/26, Inventaire Archives Académie Julian-Repertoires Ateliers Femmes.
- ⁵ ANF, FAJ, ref. no. 63AS/10. The set consists of four books (registers) listed under one reference number: *Livre des nationalités – dames, 1880–1900*; *Villes nationalités – dames, 1868–1906*; *Elèves dames groupées par nations et par villes, 1868–1906*; *Elèves dames – Nationalités et renseignements depuis 1868, 1868–1907*. It was the academy director's office that attributed the Polish nationality to the individual students. The author does not attempt to revise it.
- ⁶ ANF, FAJ, ref. no. 63AS/11: two books: *Catalogue général des élèves dames depuis 1868 – Renseignements, 1868–1900*; *Répertoire alphabétique des élèves femmes, 1912–1928*.
- ⁷ ANF, FAJ, ref. nos 63AS/15 and 63AS/16 consist of nine books referring to the following ateliers: 27 Galerie Montmartre, Passage des Panoramas; 55 rue du Cherche-Midi; 5 bis rue de Berri; 5 bis rue Fromentin, 28 rue Fontaine (from 1891–1912).
- ⁸ ANF, FAJ, ref. no. 63AS/26. The set includes six letters from Anna Bilińska to Rodolphe Julian, from: 29 Jan. 1889, 11 Apr. 1889, 26 May 1889, 29 May 1889, 5 Jul. 1889, 23 Jul. 1889.
- ⁹ The post-war history of the Académie Julian and its summer branch located in a lighthouse in Honfleur was the subject of an exhibition at the Musée Eugène Boudin in Honfleur. See *Un Phare pour l'art....*
- ¹⁰ *Memoirs of an Artist by Anna Elizabeth Klumpke*, ed. Lilian Whiting (Boston, 1940).
- ¹¹ Until 1897, the Parisian École nationale des beaux-arts only admitted French-speaking men, and language proficiency was required at the exams. The subject of foreign students training at the academy will be discussed further in the text.
- ¹² At the turn of the 20th c., art education at academy level was also available to women at institutions run by: Filippo Colarossi (1841–1906) at 10 rue de la Grande-Chaumière; Édouard Krug (1829–1901) at 11 boulevard de Clichy; Auguste Joseph Delécluse (1855–1928) at rue Notre Dame des Champs; the Vitti family at 49 boulevard du Montparnasse, and André Lhote (1885–1962) at 18 rue d'Odessa.
- ¹³ The following professors did not teach female students: Félix-Henri Giacomotti (1828–1909), François Flameng (1856–1923), Adolphe Déchenaud (1868–1926), Henri

- Lucien Doucet (1856–1895), Paul Albert Laurens (1870–1934), Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887), Aimé Nicolas Morot (1850–1913).
- ¹⁴ Klumpke, *Memoirs...*, p. 20.
- ¹⁵ Jean-Antoine Houdon, *Anatomical Model. Écorché*, 1769, National Museum in Warsaw, inv. no. Rz.D.391 MNW.
- ¹⁶ They were the works of the following artists: Lucie Attinger (1859–1928), Marta Bagge (active 1895–1905), Anna Bilińska (1854–1893), Cécile Paul-Baudry (1879–1960), Amélie Beaury-Saurel (1849–1924), Mary Helen Carlisle (1869–1925), Jenny Maria Fontaine (1862–1928), Rose-Marie Guillaume (1876–1943), Maud Herdman (active 1885–1895), Anne Elizabeth Klumpke (1856–1942), Willie Betty Newman (1863–1935), Augusta Charlotte Cornelie Roszmann (1859–1945), Charlotte Troussard (active 1900–1910), Marie Villevieille (active 1883–1890), Adelaïde Herman Webster (1878–?).
- ¹⁷ Klumpke, *Memoirs...*, p. 27.
- ¹⁸ Académie Julian, c.1885, taken by Frances Benjamin Johnston, photograph pasted into the *Mémorial. Album of the artist-painter Anna Bilińska*, Jagiellonian Library, MS ref. no. BJ Przyb.15/78, MS.
- ¹⁹ Anna Elizabeth Klumpke, *Portrait of a Man in a Black Hat*, 1881, National Museum in Warsaw, inv. no. Rys.Ob.XIX 701 MNW.
- ²⁰ Klumpke, *Memoirs...*, pp. 16, 17.
- ²¹ Marie Bashkirtseff, *In the Studio. Passage des Panoramas*, 1881, Dnipro Art Museum.
- ²² Marie Bashkirtseff, first on the right, shown from behind; Marthe Brandès (1862–1930), wearing a hat; Marie de Villevieille, standing in the middle with a notebook in hand; Marie Magdeleine Real del Sarte (1853–1927), blonde, in the centre of the composition.
- ²³ Photograph of the painting *In the Studio. Passage des Panoramas*, 1881, by Marie Bashkirtseff (1858–1884), with dedication from the artist to the school's director, unknown photographer, photographic print, 20 × 24.5 [36.1 × 43.9], National Museum in Warsaw, inv. no. DI 134910 MNW.
- ²⁴ The collection of the National Museum in Warsaw includes three works by Amélie Beaury-Saurel: *Self-portrait with a Violet*, 1900, inv. no. Rys.Ob.XIX 702 MNW;
- Portrait of a Woman Wearing a Hat*, 1885, inv. no. Rys.Ob. XIX 703 MNW; *Portrait of a Bearded Man (Tony Robert-Fleury)*, inv. no. M.Ob.2811 MNW.
- ²⁵ Archive of C.-E. Del Debbio in Sézanne (further: ADD) *École supérieure d'arts graphiques. Atelier Met de Penninghen et Jacques d'Andon. Académie Julian Centre Culturel d'Arts Plastiques. 29 et 31 rue du Dragon. Paris VI*, TS, 1968 (list of the professors' names and the Manifesto of the E.S.A.G.); *Académie Julian 1868. Historique, 31 rue du Dragon. Paris VI*, ed. Roman Cieślewicz, (Paris, 1985; brochure published by the E.S.A.G.).
- ²⁶ Fehrer, 'Introduction', in *Overcoming All Obstacles...*, p. 7.
- ²⁷ Cécile Beldent paid the sum of 150 000 francs for the right to manage and equip the academy. The building itself remained the property of Ms. Revillon. See ADD, Purchase agreement of the Académie Julian pour Dames at 5, rue de Berri, 10 Jul. 1946.
- ²⁸ ADD, Notes on the school's history written by painter Anael Topenot-Del Debbio (1942–2018), the wife of André Almo Del Debbio, MS. See Georges Boudaille, 'Rodolphe Julian et sa postérité', *Gazette des beaux-arts* (1951), pp. 1, 6.
- ²⁹ Higersberger, 'L'Académie Julian de Paris: l'œuvre pionnière de Rodolphe Julian' in *Un Phare pour l'art...*, pp. 10–23, tr. Anna Kiełczewska; Pierre Jan, 'Le phare de L'Hôpital à Honfleur' in *Un Phare pour l'art...*, pp. 24–35; Benjamin Findinier, 'Un Phare pour l'art. L'académie Julian à Honfleur (1949–1957)' in *Un Phare pour l'art...*, pp. 36–49; Christophe-Emmanuel Del Debbio, 'Le phare de mon père' in *Un phare pour l'art...*, pp. 50–63. This text uses excerpts published in the French version of the catalogue *Un Phare pour l'art...*; and it is the extension of the author's research into the subject of the Académie Julian.
- ³⁰ The activity of that atelier was the subject of an exhibition titled *Impasse Ronsin: meurtre, amour et art. Au cœur de Paris* at the Museum Tinguely Basel (Basel, 2020); *Impasse Ronsin. Murder, Love and Art. In the Heart of Paris*, ed. Roland Wetzel, exh. cat., Museum Tinguely Basel (Basel, 2020).

- ³¹ See n. 5–7.
- ³² See Catherine Fehrer, 'New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)', *Gazette des beaux-arts*, vol. 103, no. 1384–1385 (1984), pp. 207–216; *History of the Julian Academy; Rodolphe Julian (1839–1907); List of Students and Professors in The Julian Academy...*, pp. 1–22, 133–251; 'Women at the Académie Julian in Paris', *The Burlington Magazine*, no. 1100 (1994), pp. 752–757; 'Introduction', in *Overcoming All Obstacles...*, pp. 3–11.
- ³³ For further information on the students of the Académie Julian see: Arthur Valle, 'Pensionnaires de L'École nationale des beaux-arts à l'Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890–1930)', *19&20* (2006), vol. 1, no. 3 (Rio de Janeiro, 2006); Samuel Montiege, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens: Paris, 1880–1900*, these présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal 2011, file:///C:/Users/rhigersberger/Downloads/Montiege_Samuel_2011_these.pdf [retrieved: 8 Jul. 2024]; Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Académie Julian: the French artistic model from a Transatlantic perspective (1880–1920)*, Universidade de São Paulo 2019; Zgórniak, 'Polscy uczniowie Académie Julian...'; id. 'Spis polskich uczniów Académie Julian...'; Renata Higersberger, 'W poszukiwaniu perfekcji. Bilińska w Académie Julian', in *Artystka. Anna Bilińska...*, pp. 14–26.
- ³⁴ Eleven photographs from the years 1876–1900, depicting female students of the Académie Julian with their professors, purchased for the collection of the NMW: inv. nos from DI 134910 MNW to DI 134919 MNW; DI 134925 MNW.
- ³⁵ Marie Bashkirtseff, *The Journal of Marie Bashkirtseff: Translated, With an Introduction, by Mathilde Blind*, https://archive.org/stream/TheJournalOfMarieBashkirtseffTranslatedWithAnIntroductionBy/The_journal_of_Marie_Bashkirtseff_djvu.txt [retrieved: 15 Jan. 2025].
- ³⁶ Ewa Bobrowska states that it was Zofia Stankiewicz who became the first Polish female student there. See Ewa Bobrowska, 'Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku', *Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty* (2012), fol. 1–2 (16–17), pp. 14–15. The current state of research has led to this information being revised.
- ³⁷ Ewa Bobrowska, 'Wystawy sztuki kobiet jako element strategii artystycznej Olgi Boznańskiej w kraju rodzinnym', *Sztuka i Dokumentacja*, 15 (2016), pp. 43, 44.
- ³⁸ Antoni Bohdanowicz, *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji wszechświatowej prasy* (Warsaw, 1928), p. 64.
- ³⁹ In 1897, Tola Certowicz opened the School of Fine Arts for Women in Kraków, and financed it from her own dowry. Her works were presented at an exhibition at the National Museum in Warsaw. See *Bez Gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku / Corsets Off. Camille Claudel and Polish Women Sculptors of the 19th Century*, ed. Ewa Ziemińska, exh. cat., NMW (Warsaw, 2023), pp. 127–144.
- ⁴⁰ The time frame is based on the dates covered in the student registers of the Académie Julian, ANF, Fonds de l'Académie Julian, ref. nos 63AS/10; 63AS/11; 63AS/15; 63AS/16.

REFERENCES

- Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, Fonds de l'Académie Julian (1868–1931), Archives Académie Julian-Repertoires Ateliers Femmes, ref. no. 63AS/10 – 63AS/26.
- Artystka. *Anna Bilińska 1854–1893*, ed. Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, exh. cat., National Museum in Warsaw (Warsaw, 2021).
- Artystki polskie, ed. Agnieszka Morawińska, exh. cat., National Museum in Warsaw (Warsaw, 1991).
- Baszkircew Maria, *Dziennik*, tr. Helena Duninówna (Warsaw, 1967).
- Cavalcanti Simioni Ana Paula, *Académie Julian: the French artistic model from a Transatlantic perspective (1880–1920)*, Universidade de São Paulo 2019, <https://transatlantic-cultures.org/en/pdf/record/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920.pdf> [retrieved: 25 Oct. 2024].
- Fehrer Catherine, 'New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian)', *Gazette des beaux-arts* 1984, vol. 103, no. 1384–1385, pp. 207–216; ead., 'History of the Julian Academy; History of the Julian Academy; Rodolphe Julian (1839–1907); List of Students and Professors' in *The Julian Academy Paris 1868–1939. Spring Exhibition 1989*, eds Catherine Fehrer, Elisabeth Kashey, Robert Kashey, Shepherd Gallery, New York (New York, 1989), pp. 1–22, 133–251.
- Memoirs of an Artist by Anna Elizabeth Klumpke*, ed. Lilian Whiting (Boston, 1940).
- Montiège Samuel, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens: Paris, 1880–1900*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal 2011, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/5900> [retrieved: 25 Oct. 2024].
- Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian*, eds Gabriel P. Weisberg, Jane R. Becker, exh. cat., The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown; Dahesh Museum, New York; The Dixon Gallery and Gardens, Memphis (New York, 1999).
- Un Phare pour l'art. L'Académie Julian à Honfleur (1949–1957)*, ed. Benjamin Findinier, exh. cat., musée Eugène Boudin (Honfleur, 2022).
- Valle Arthur, 'Pensionnaires de l'École Nationale des Beaux-Arts à l'Académie Julian (Paris) durant la 1ère République (1890–1930)', *19&20* (Rio de Janeiro, 2006), vol. 1, no. 3, http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian_fr.htm [retrieved: 25 Oct. 2024].
- Zgórniak Marek, 'Polscy uczniowie Académie Julian do roku 1919' [online], *RIHA Journal* 0049, 10 Aug. 2012, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69273/65803> [retrieved: 25 Oct. 2024], idem, 'Spis polskich uczniów Académie Julian / A List of Polish Students at the Académie Julian', *Biuletyn Historii Sztuki* (2020), no. 82 (3), pp. 463–479.

Renata Higersberger is a curator in the Department of Polish Painting until 1914 at the National Museum in Warsaw. She was the curator of the following exhibitions: *Olga Boznańska 1865–1940* (2015, NMW) and *The Artist. Anna Bilińska 1854–1893* (2021, NMW). Renata Higersberger conducts research and publishes papers on Polish painting of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries, focusing on painters of the Young Poland period, as well as artists associated with Paris and Munich. She is the monographer of collector Ignacy Korwin-Milewski.

Album fotograficzny rzeźb Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

UNIwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6283-4682](https://orcid.org/0000-0001-6283-4682)

ABSTRAKT

Album ze Zbiorów Ikonograficznych i Fotograficznych Muzeum Narodowego w Warszawie zawiera 119 czarno-białych fotografii przedstawiających obiekty – rzeźby i płaskorzeźby figuralne, elementy wyposażenia wnętrz i drobne przedmioty użytkowe – wykonane w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Pełnił on funkcję katalogu handlowego, a język francuski użyty w zapisie nazwy szkoły i tytułów dzieł wskazuje na przeznaczenie szkolnej oferty na rynek międzynarodowy. Nie można wykluczyć, że album towarzyszył zagranicznym wystawom, w których szkoła zakopiańska regularnie uczestniczyła w okresie międzywojennym, być może trafił do zbiorów MNW jeszcze przed drugą wojną światową, wraz kolekcją Państwowych Zbiorów Sztuki. Część uwiecznionych na zdjęciach rzeźb reprodukowana była w sprawozdaniach z działalności szkoły i w prasie z epoki, co wraz z analizą formalną, pozwala na przybliżone określenie czasu powstania albumu na lata 1925–1939. Album stanowi wartościowe źródło ikonograficzne do badań nad historią Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego i rzeźbą polską okresu międzywojennego. Jest cennym materiałem porównawczym i podstawą do weryfikacji atrybucji oraz sporządzania ekspertyz dla potrzeb rynku sztuki.

SŁOWA KLUCZOWE

albumy fotograficzne, art déco, dwudziestolecie międzywojenne, Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, rynek sztuki, rzeźba drewniana, styl narodowy, sztuka zakopiańska, Muzeum Narodowe w Warszawie

Album fotograficzny rzeźb Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6283-4682](https://orcid.org/0000-0001-6283-4682)

W Zbiorach Fotografii i Ikonografii Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywany jest album w oprawie z wkładem (dwie papierowe karty ochronne w tonie jasnym, dwadzieścia cztery karty kartonowe w tonie ciemnym i cztery papierowe karty ze spisem w tonie jasnym) połączonym trzema metalowymi śrubami¹. Na przedniej okładce znajduje się wycisk logotypu: w ośmiobocznym polu widnieje napis „L'ECOLE | NATIONALE | DE L'INDUSTRIE | DU BOIS | ZAKOPANE | POLOGNE” oraz tłoczona sygnatura „PSPD”, z podhalańskim „krzyżykiem niespodzianym” – swastyką. Wewnątrz, na kartonowych kartach w tonie czarnym, naklejono całą powierzchnią łącznie 127 czarno-białych fotografii, przedstawiających obiekty wykonane w drewnie: kompozycje rzeźbiarskie (pełnoplastyczne i reliefy), zestawy mebli i tzw. galanterię drzewną, czyli drobne przedmioty użytkowe (il. 1). Zdjęcia oznaczone są 119 numerami porządkowymi, naklejonymi najczęściej pod fotografiami i odpowiadającymi pozycjom w spisie umieszczonym na czterech ostatnich kartach albumu. Spis zawiera tytuły dzieł zapisane w języku polskim i francuskim. Sygnatura i logotyp szkoły z nazwą Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego jednoznacznie wskazują na pochodzenie albumu z okresu międzywojennego.

Album ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie pełnił rolę katalogu prezentującego ofertę handlową Państwowej Szkoły

Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Na kilku zdjęciach widoczne są rzeźby z nalepionymi na postumentach znaczkami z odręcznie wypisanymi cenami (w złotych polskich)², a spis obiektów zamyka informacja o danych kontaktowych, umożliwiającą dokonanie zakupu dzieł bezpośrednio u wytwórcy³. Fotografie nie są sygnowane, najprawdopodobniej powstawały w przeciągu kilku lat i niewykluczone, że były wykonywane przez różnych autorów⁴. Sposób, w jaki zostały zaprezentowane przedmioty i jakość niektórych odbitek wskazuje, że stanowiły powstającą na bieżąco dokumentacją dorobku PSPD i wykonywane były z myślą o reprodukowaniu ich w ówczesnych publikacjach (tekstach w prasie, publikacjach branżowych, albumach), a także tworzeniu wspomnianej oferty handlowej⁵. Wiadomo, że takie katalogi znajdowały się w użyciu w latach trzydziestych XX wieku, kiedy dyrektorem szkoły był Adam Dobrodzicki. Placówka prowadziła wtedy stałą współpracę z domami handlowymi m.in. w Londynie, Paryżu i w Stanach Zjednoczonych, a zamówień dokonywano na odległość, posiłkując się katalogami produktów⁶. Powstanie tego albumu należy więc datować w przybliżeniu na okres 1929–1939, co potwierdzają również cechy formalne prezentowanych w nim rzeźb. Wiadomo też, że niektóre z kompozycji powstały już w roku szkolnym 1925/1926, w związku z tym również ich fotografie mogły zostać wykonane nieco wcześniej niż mieszczący je katalog.



il. 1 Karta z albumu *L'École nationale de l'industrie du bois*. Zakopane. Pologne [Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego. Zakopane. Polska], 1929–1939, odbitki na papierze fotograficznym, karton, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Od Szkoły Snyckarskiej do Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego

Idee założenia snyckarskiej szkoły zawodowej w Zakopanem narodziły się w środowisku polskich inteligentów już w latach sześćdziesiątych XIX wieku. Dopiero jednak powołanie do życia w 1873 roku Towarzystwa Tatrzańskiego (dalej: T.T.), które wśród swoich zadań statutowych zapisane miało „wspieranie przemysłu górskiego”, doprowadziło do podpisania

umowy pomiędzy Wydziałem T.T. a Maciejem Mardulą (1837–1894), góraliem z Olczy, i otwarcia 10 lipca 1876 roku Szkoły Snyckarskiej⁷. Pod okiem Marduły uczniowie produkowali drobne przedmioty pamiątkarskie i sprzęty kościelne, które zdołano zaprezentować na Wystawie Rolniczej i Przemysłowej we Lwowie w 1877 roku. Jak się jednak okazało, utrzymanie szkoły przekraczało skromne możliwości T.T., które zmuszone było zwrócić się o wsparcie do austriackiego Ministerstwa Handlu. W wyniku czego od 1878 roku placówka została

włączona do systemu tzw. Fachschulen, czyli szkół zawodowych podległych Österreichisches Museum für Kunst und Industrie i od 1891 roku nosiła nazwę C.K. Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego⁸. Pierwszym jej kierownikiem (a od 1886 dyrektorem) został mianowany Czech – Franciszek Neužil (1845–1899). Realizował w szkole typowe metody nauki, polegające na kopiowaniu i powielaniu stylów historycznych. Taki program wzbudził ostrą krytykę Stanisława Witkiewicza (1851–1915), który na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku pisał o szkole Neužila jako „rozsadniku tyrolsko-wiedeńskiego gustu”⁹, obcego miejscowej tradycji i stylowi narodowemu. Autor *Na przełęcz* i pokrewni mu ideowo patrioci – miłośnicy Podhala, widzieli w budownictwie i zdobnictwie góralskim świadectwo trwania przedhistorycznej kultury słowiańskiej. Na tym fundamencie postulowali odrodzenie narodowej kultury i tożsamości. Kształtowali mit górala, zdolnego twórcy, uosabiającego cnoty patriotyczne i artystyczne oraz romantyczny fantazmat Tatr jako przestrzeni odrodzenia narodowego. Nic więc dziwnego, że C.K. Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego stała się dla Witkiewicza naturalnym konkurentem w kampanii na rzecz polskości stylu zakopiańskiego. Konflikt ze szkołą zaostrzył się po 1896 roku, kiedy to stanowisko dyrektora objął architekt Edgar Kováts (1849–1912). Zarówno Kováts, jak i Witkiewicz dążyli do skodyfikowania stylu opartego na ornamentyce góralskiej. Jako pierwszemu udało się to Kovátsowi, który zaprezentował autorski „sposób zakopiański” we wnętrzu Pawilonu Galicyjskiego na wystawie światowej w Paryżu w 1900 roku. Realizacja tego *intérieur* powierzona została nauczycielom i uczniom zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego.

W 1901 roku Kováts został przeniesiony na posadę w Szkole Politechnicznej we Lwowie. W Zakopanem zastąpił go Stanisław Barabasz (1857–1949) – pierwszy Polak na stanowisku dyrektora tej placówki, co złagodziło nieco stosunek Witkiewicza do szkoły. Nowy dyrektor wprowadził do programu nauczania m.in. studia z natury i rozluźnił kanon stylów historycznych. Kierował placówką do 1922 roku, inaugurując jej działanie w odrodzonej Polsce już pod nazwą Państwowej Szkoły Przemysłu

Drzewnego, a więc w brzmieniu, jakie znamy z kart omawianego albumu fotograficznego.

Okres międzywojenny w dziejach zakopiańskiej szkoły został stosunkowo dobrze rozpoznany, a modelowane wtedy przez uczniów rzeźby, o charakterystycznej kubizującej formie, stały się wręcz synonimem polskiej sztuki dekoracyjnej i stylu narodowego. Ukształtowanie się tej szczególnej estetyki dokonało się pod kierunkiem Karola Stryjeńskiego (1887–1932), prowadzącego placówkę od 1922 roku. Była ona bardzo atrakcyjna dla odbiorców. Stryjeński zapisał się w historii szkoły jako reformator, który zmienił jej dotychczasowy – rzemieślniczy i zawodowy – charakter. Do dziś pamiętany jest jako wybitny dydaktyk, traktujący uczniów indywidualnie, motywujący ich do rozwijania osobowości i talentu. Jego wychowankami byli m.in. Antoni Kenar (1906–1959) i Marian Wnuk (1906–1967) – przyszli znaczący artyści i pedagodzy. Najwyżej cenionym osiągnięciem Stryjeńskiego był sukces PSPD na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu (1925). Zakopiańszczyzna, doceniona i nagradzana w europejskiej stolicy sztuki, weszła do kanonu stylu narodowego okresu międzywojennego. W dziejach zakopiańskiej szkoły rozpoczął się stosunkowo krótki, ale spektakularny okres. Rzeźby uczniowskie prezentowane były na licznych wystawach, cieszyły się popytem w kraju i za granicą. W związku z tym profil i stylistykę produkcji szkolnej kontynuowali następcy Stryjeńskiego: Wojciech Brzega (1872–1941), pełniący obowiązki kierownika po wyjeździe Stryjeńskiego do Warszawy w 1927 roku, a szczególnie, kierujący PSPD w latach 1929–1936 Adam Dobrodzicki (1882–1944). Praktyce szkoły pozostał też wierny jej ostatni przedwojenny dyrektor Marian Wimmer (1897–1970)¹⁰.

Po sukcesie w Paryżu – PSPD w okresie międzywojennym

Ożywienie wymiany handlowej i rozwój eksportu produkcji szkolnej za granicę w latach trzydziestych XX wieku możliwe były dzięki pozycji, jaką wyroby uczniowskie (a zwłaszcza rzeźby) osiągnęły w dekadzie poprzedniej w wyniku reform podjętych przez Stryjeńskiego. Głównym zadaniem, z jakim nowy dyrektor

przybył z Krakowa w 1922 roku, było przygotowanie ekspozycji PSPD na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku. Jak wiadomo z zadania tego wywiązał się doskonale. W Dziale Nauczania ekspozycji paryskiej pokazanych zostało m.in. 37 obiektów z oddziału rzeźby PSPD. Były to formy dekoracyjne i użytkowe, wszystkie zrealizowane w Zakopanem pod kierunkiem ówczesnego dyrektora i nauczycieli: Wojciecha Brzezi, Romana Olszowskiego, Ksenofonta Celewicza i Jana Śliwki¹¹. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego odznaczona została trzema Grand Prix i medalem złotym. Dyrektorowi Stryjeńskiemu przyznane zostały dwa indywidualne dyplomy honorowe oraz medale, jeden srebrny i trzy złote¹². Już w czasie trwania wystawy rzeźby zakopiańskie wzbudziły zainteresowanie zwiedzających. Część została sprzedana, kilka obiektów skradziono. Repliki skradzionych dzieł wykonywano w szkole na bieżąco i dostarczano je do Paryża. Sukces paryski PSPD został również wykorzystany propagandowo w kraju, w znacznej mierze dzięki staraniom komisarza Polskiego Działu – Jerzego Warchałowskiego, który wpisał rzeźby zakopiańskie w niekwestionowany przez kolejne dekady kanon stylu narodowego¹³.

Stryjeński wprowadził w PSPD nowatorskie metody dydaktyczne, oparte na koncepcjach opracowywanych w środowisku Warsztatów Krakowskich. Odstąpił od zwyczaju kopiowania wzorów historycznych i wyłącznego realizowania modeli projektowanych przez profesorów, przyjętego w szkolnictwie zawodowym tego szczebla. Zgodnie z nowym programem rola nauczycieli ograniczać się powinna do stymulowania i wyzwalania siły twórczej drzemiącej w uczniach¹⁴, których wyobraźnia i wrodzona wrażliwość wyzwolone zostały z obowiązujących dotąd kanonów stylistycznych. Takie indywidualne traktowanie podopiecznych przekładało się również na stosunek do ich dzieł, co znalazło wyraz m.in. w sposobie prezentacji rzeźb w Paryżu. Każda z 43 pozycji spisu obiektów wysłanych na wystawę opatrzona była imieniem i nazwiskiem ucznia (autora dzieła), podany został również jego wiek i klasa, do której uczęszczał, a wreszcie tytuł dzieła i materiał, z jakiego zostało wykonane¹⁵. Zwyczaj ten obowiązywał także w kolejnych latach.

W *Sprawozdaniu z roku szkolnego 1925/1926*, wydanym nakładem grona nauczycielskiego PSPD, umieszczono 12 reprodukcji rzeźb, przy każdej podając imię i nazwisko autora, tytuł, materiał oraz wymiary obiektu. Dodano też nazwisko nauczyciela, w którego klasie dana praca została wykonana¹⁶. Podobna hierarchia autorstwa zachowana została przez Warchałowskiego w 1928 roku, w przywoływanej już publikacji podsumowującej paryską wystawę pt. *Polska sztuka dekoracyjna*¹⁷.

W tym kontekście znaczące jest, że w albumie z Muzeum Narodowego w Warszawie dzieła uczniów potraktowane zostały anonimowo, co potwierdza, że po odejściu Stryjeńskiego, dość szybko odstąpiono od zasad jego programu dydaktycznego i powrócono do zwyczajów obowiązujących w szkole w okresach wcześniejszych, kiedy pracę uczniów traktowano jak działalność rzemieślniczą, ograniczoną do odtwórczej realizacji wzorów. Odzwierciedlenie tej postawy znajdujemy w sprawozdaniach szkoły, publikowanych już od czasów jej pierwszego dyrektora, Franciszka Neužila, w których jako twórców obiektów wymieniano wyłącznie nauczycieli i kierowników placówki. Te relacje odwrócił właśnie Stryjeński, co – wraz z nowatorstwem wprowadzonych przez niego metod nauczania – napotkało na zdecydowany opór części zakopiańskiego środowiska. Stryjeński zdołał jednak obronić swój program, a potwierdzeniem słuszności jego założeń były nagrody uzyskane przez szkołę i jej dyrektora na wystawie paryskiej 1925 roku. Przyniosły uznanie i zbudowały, aktualny do dziś, mit legendarnego międzynarodowego tryumfu zakopiańskiej placówki i istotnej roli, jaką w szkole odegrał jej dyrektor. Mimo to, po ustąpieniu Stryjeńskiego w 1927 roku, kontynuacja wyznaczonego przez niego kierunku pracy dydaktycznej nie była oczywista. Obowiązki kierownika szkoły przejął wówczas tymczasowo Wojciech Brzezi, a jego bliskim współpracownikiem został Roman Olszowski (1890–1957). Obaj byli doświadczonymi pedagogami i rzeźbiarzami pracującymi wcześniej ze Stryjeńskim, dlatego w znacznym stopniu podzielali jego przekonania. To właśnie pod ich nadzorem uczniowie tworzyli obiekty na wystawę paryską. Kiedy jednak zabrakło autorytetu Stryjeńskiego, lokalni oponenci przypomnieli obiekty wobec kierunku

nauczania realizowanego w szkole. Brzega jako argument przywołał wówczas wartość artystyczną prac uczniów¹⁸, a próbą sił dla stron tego sporu stała się prezentacja dorobku PSPD na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929). Brzega postanowił oprzeć ją na sprawdzonych wzorach i wykorzystać rozwiązania, które sprawdziły się w Paryżu. Wspierał go Roman Olszowski, z poświęceniem pracując nad przygotowaniem eksponatów¹⁹. W poznańskim Pałacu Rządowym pokazano tancerki, góralki i Janosików, stylizowane figury Madonn i świętych, drobne obiekty galanterijne. Tym razem jednak odbiór zakopiańskich rzeźb nie przypominał entuzjastycznych recenzji z 1925 roku. W ciągu czterech lat dzielących obie ekspozycje zmieniły się bowiem wyobrażenia na temat form oficjalnej reprezentacji Rzeczypospolitej. Nie upatrywano jej już w nawiązywaniu do tradycji „prymitywnej” twórczości ludowej, ale oczekiwano akcentowania potencjału i nowoczesności młodego państwa. Recenzent poznańskiej ekspozycji krajowych szkół artystycznych pisał: „[u]legając wpływom sztuki ludowej zyskujemy łatwo na egzotyce, jednak w tym samym stopniu oddalamy się od sędziwej dojrzałości Zachodu. [...] Sztuka ludowa [...] zastosowana mądrze przez zdrowy instynkt ludu [...] niezwykle jest piękna i wartościowa, jednak te same metody [...] zastosowane do sztuki czystej [...] stają się banalną i niewłaściwą pomyłką”²⁰.

Dobrodzicki przejął kierowanie Państwową Szkołą Przemysłu Drzewnego niedługo po otwarciu PWK, w maju 1929 roku. Bez wątpienia brak spodziewanego sukcesu szkoły przyczynił się do uznania metod Stryjeńskiego za anachroniczne. Nowy dyrektor nie skrywał też sceptycznego stosunku do tradycji stylu zakopiańskiego i pragmatycznego stosunku do góralszczyzny²¹. W powierzanej mu placówce widział potencjał ekonomiczny, dążył do niezależności finansowej i samowystarczalności szkoły. Dlatego postanowił wykorzystać uznanie, jakim wśród polskiej i zagranicznej klienteli cieszyły się zakopiańskie rzeźby. Kontynuował więc organizowanie dorocznych wystaw szkolnych w sezonie letnim, kiedy na Podhalu tłumnie pojawiali się turyści. Szkoła uczestniczyła też w wystawach w Gdańsku, Warszawie, Bukareszcie, Hamburgu, Berlinie, Baltimore

(1936)²² i Nowym Jorku (1933, Brooklyn Museum)²³, a także w wystawie światowej *Arts et techniques dans la vie moderne* w Paryżu w 1937 roku, gdzie doceniona została dyplomem honorowym w dziale III: *Kształcenie artystyczne i techniczne*²⁴.

Nie można wykluczyć, że album z Muzeum Narodowego w Warszawie był przygotowany na tę właśnie wystawę paryską 1937 roku. Nieznana jest jego proveniencja ani droga pozyskania do zbiorów. Wiadomo jedynie, że przed 1997 rokiem obiekt został wpisany do inwentarza głównego muzealnej biblioteki, założonego już po wojnie, zapewne w 1957 roku. Obejmował on zarówno nabytki z lat powojennych, jak też wcześniejsze²⁵. W 1938 roku muzeum powiększyło swoje zbiory m.in. o kolekcję Państwowych Zbiorów Sztuki, obejmującą wybór najnowszej sztuki polskiej, oceniany jako najbogatszy w kraju²⁶. Można przypuszczać, że omawiany przez nas album mógł zostać przekazany przez PSPD jako oferta handlowa prywatnemu kolekcjonerowi lub którejś z instytucji budujących własne zbiory i wraz z nimi znalazł się w zasobach biblioteki MNW.

Dokumentacja fotograficzna produkcji PSPD

Zamieszczone w albumie zdjęcia wykonane zostały w pracowni fotograficznej Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, powołanej w celu dokumentowania dokonań uczniów i dziejów szkoły. W okresie międzywojennym pracownią kierował Stanisław Zdyb (1884–1954), absolwent szkoły (1902), rzeźbiarz i taternik, a przed pierwszą wojną światową właściciel Zakładu Fotografii Artystycznej „Tatry”, zatrudniony w PSPD w 1925 roku jako nauczyciel snycerstwa²⁷. Dokumentacja fotograficzna PSPD przechowywana jest obecnie w Archiwum Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Odnajdziemy tam znaczącą część zespołu reprodukcji umieszczonych w albumie z Muzeum Narodowego w Warszawie, datowaną w archiwalnym inwentarzu niestety bardzo ogólnie na lata 1920–1939. Tę cezurę możemy starać się uściślić na podstawie analizy formalnej reprodukowanych w albumie obiektów. Niektóre z nich ilustrowały artykuły i recenzje dotyczące zakopiańskiej szkoły, publikowane na

il. 2 Zbójnik, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



łamach prasy międzywojennej. Przyjmując, że do reprodukowania wybierano dzieła odpowiadające bieżącej działalności i osiągnięciom placówki, ich datowanie można w przybliżeniu łączyć z datą publikacji tekstu.

Reprodukcje wybranych obiektów z albumu odnajdujemy w źródłach datowanych pomiędzy 1926 a 1938 rokiem. Najwcześniejszym jest *Sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926*²⁸. Zamieszczone w tekście fotografie przedstawiają: figurę żniwiarza (w albumie poz. 24)²⁹, zbójnika (poz. 31)³⁰ i św. Krzysztofa (poz. 82)³¹ oraz fragment kapliczki (poz. 2)³². Obiekty

opatrzone zostały nazwiskami ich wykonawców (ale czy projektantów?), pracujących pod kierunkiem nauczyciela Romana Olszowskiego. Byli to: Adam Kobierski – wolny słuchacz, Józef Kiszka i Karol Szostak – obaj uczniowie III kursu, Marian Dudek – uczeń IV kursu rzeźby u Olszowskiego i stolarstwa u Bednarza. Znany z muzealnego albumu *Zbójnik* w 1926 roku nosił tytuł *Myśliwy* (il. 2)³³, a *Kapliczka*, dzieło Dudeka, stanowi część reprodukowanej w albumie kapliczki słupowej, uzupełnionej zwieńczeniem z figurą (poz. 2). Innym obiektem stylistycznie odpowiadającym okresowi dyrektury

Stryjeńskiego jest żyrandol (poz. 85)³⁴, niemal identyczny z lampami w sali jadalnej schroniska na Hali Gąsienicowej, wykonanymi przez uczniów PSPD pod kierunkiem dyrektora³⁵. W albumie znajdują się więc obiekty, o których bez wątpienia możemy powiedzieć, że powstały w latach 1926–1927, bądź niedługo potem³⁶. Są też takie, które musiały powstać znacznie później. Należy do nich cykl 12 rzeźb *Znaki zodiaku*³⁷, uznawany za projekt Adama Dobrodzickiego (il. 3). Poszczególne figury realizowane

były indywidualnie przez uczniów szkoły w drugiej połowie lat trzydziestych XX wieku. Podkreślić należy, że album zawiera dokumentację kompletu 12 rzeźb z cyklu, znanego dotychczas jedynie w części, na podstawie kompozycji reprodukowanych w prasie i pojedynczych obiektów pozostających w państwowych i prywatnych kolekcjach sztuki³⁸.

W albumie znajdują się m.in. fotografie figur maryjnych, a wśród nich takie, które kontynuują temat i schemat ikonograficzny rozwinięty



il. 3 Z cyklu „12 znaków zodiaku” (Lew, Panna, Waga, Skorpion), karta z albumu *L'École nationale...*, ok. 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

już za czasów Stryjeńskiego, kiedy posągi Madonn, pokazane w 1924 roku w stołecznym Salonie Czesława Garlińskiego, a następnie na wystawie w Paryżu, uznane zostały za kwintesencję stylu narodowego wywiedzonego z ludowego „prymitywizmu”³⁹. Były to syntetyczne postaci Maryi bez Dzieciątka, stojącej

na sierpie księżycy, ubranej w strój kojarzący się z wiejskim lub okrytej szerokim, sięgającym stóp płaszczem, co stanowiło odwołanie do popularnego w ludowej pobożności przedstawienia Matki Boskiej Skępskiej. Do tych schematów odwołuje się figura *Madonny* (il. 4)⁴⁰ o charakterystycznym miękkim modelunku



il. 4 *Madonna*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 5 *Matka Boska Bolesna*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

i typowej podstawie złożonej z graniastostłupa i półkuli, podobnie jak figura *Matki Boskiej Bolesnej* (il. 5)⁴¹. Dzięki fotografiom archiwalnym⁴² i rysunkom zachowanym w zbiorach prywatnych⁴³, kompozycje te możemy łączyć z pracownią Wojciecha Brzezi. Uczniowie Brzezi wykonywali też rzeźby nagrobkowe – reliefy wkomponowane w kwadratowe pola, zbliżone do reprodukowanych w albumie przedstawień św. Teresy i św. Franciszka (poz. 99 i 100)⁴⁴. Z kolei bogata kompozycyjnie płaskorzeźba *Pietà* (il. 6)⁴⁵ jest autorskim dziełem Brzezi i została zrealizowana w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku z przeznaczeniem do kaplicy grobowej Woźniakowskich w Koniuszy

w Małopolsce. Jest to wyjątkowy w dorobku tego rzeźbiarza przykład stylistyki art déco, wyraźnie inspirowany ołtarzem Bożego Narodzenia w *Kapliczce polskiej* Jana Szczepkowskiego prezentowanej na wystawie w Paryżu w 1925 roku. Można przypuszczać, że to jednorazowe nawiązanie do rozpoznawalnego wzorca nie było inicjatywą Brzezi, ale odzwierciedlało wolę zamawiających.

Odmienny sposób realizacji tematu maryjnego prezentuje figura *Niepokalanej* (poz. 14)⁴⁶ o manierycznie wysmuklonej sylwecie. Ta forma daleka jest od prymitywizującej syntezy. Jej urok tkwi w przerysowanych proporcjach, klasycyzującej powściągliwości kształtu,



il. 6 *Pietà* autorstwa Wojciecha Brzezi, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 7 *Zbójnicki*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie





il. 8 *Wiara*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 9 *Ubiczowany*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



ekspresji rytmicznych form i dekoracyjności płynnego konturu. Taki typ postaci charakterystyczny był dla twórczości Romana Olszowskiego, a *Niepokalana* mogła być jego projektem lub dziełem jego ucznia. Jeden egzemplarz tego wzoru znajduje się obecnie w zbiorach prywatnych⁴⁷.

Z klasą Romana Olszowskiego łączone są: *Zbójnicki* (il. 7)⁴⁸ Antoniego Biegaja i *Pierrot z gitarą* (poz. 19)⁴⁹ Stanisława Wiśniewskiego,

zapewne także *Dziewczyna z koszem* (poz. 86)⁵⁰ Zygmunta Dziewońskiego i *Oberek* (poz. 106)⁵¹ Edwarda Piwowarskiego⁵². W tej samej pracowni powstała też kompozycja *Wiara* (il. 8)⁵³ – o wertykalnym układzie przenikających się form figuralnych i geometrycznych. Rzeźba ta pokazana była w lipcu 1936 roku na wystawie szkolnej w Zakopanem. W rozmowie z dziennikarką „Dziennika Poznańskiego” Olszowski wskazał ją jako wartą uwagi oryginalną



il. 10 *Krucyfiks*, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 11 *Ołtarz Serca Jezusowego* autorstwa Romana
Olszowskiego, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

kompozycję figuralną, zbudowaną „z samych geometrycznych brył, powiązanych ze sobą z matematyczną logiką”⁵⁴. Nie bez wpływu na zachwyt mistrza pozostawała zapewne zbieżność kompozycji *Wiary* z jego własnymi dziełami: *Legendą* (1927) i *Wirażem* (1929)⁵⁵. Na podstawie cech formalnych za dzieła uczniów Olszowskiego uznać można także grupę *Skarga* (poz. 27)⁵⁶, figurę Chrystusa (*Ubi-czowany*)⁵⁷ wykonaną przez Wojciecha Półtora-⁵⁸ (il. 9) i *Krucyfiks* (il. 10)⁵⁹. Sam Olszowski był z kolei autorem *Ołtarza Serca Jezusowego* (il. 11)⁶⁰. Dzieło to, datowane na 1931 rok, zaprojektował dla kaplicy nowego Szpitala Klimatycznego, obecnie ołtarz znajduje się w kościele w Murzasichlu⁶¹.

Wśród ilustracji w albumie reproduko-
wany jest także zespół obiektów o tematyce
rodzajowej, figury (często dzieci i młodych
dziewcząt)⁶² i przedstawienia zwierząt, których
formy nie wykazują związku z tradycją stylu
zakopiańskiego ani z twórczością podhalańską.
Są to kształty silnie stylizowane, kubiczne,
formowane pryzmatycznie ciętymi płaszczy-
znami. Wyróżnia je wysoki walor dekoracyjny,
nieskomplikowana treść i atrakcyjny język
plastyczny bliski futuryzmowi i kubizmowi.
Ich wartość artystyczna pozostaje jednak
dyskusyjna, szczególnie wobec podobieństwa
pomiędzy różnymi modelami, jak i powtarzal-
ności wzorców. Autorstwo tych projektów
łączone jest zwykle z Adamem Dobrodzickim



il. 12 *Galanteria drzewna*, fot. z albumu *L'École nationale...*,
poz. 56, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 13 *Sielanka*, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



(na podstawie wiążanego z nim cyklu „Zodiak” i z uwagi na obowiązujący prawdopodobnie zwyczaj realizowania przez uczniów dzieł projektowanych przez dyrektora). Zapewne styl ten propagowali i realizowali także pozostali nauczyciele oddziału rzeźby: Roman Olszowski, Wojciech Brzega, Stanisław Zdyb oraz Jan Zapotoczny (1886–1959), pod kierunkiem którego powstawała m.in. tzw. galanteria drzewna⁶³ (poz. 56 i 102, il. 12)⁶⁴.

Twórczość versus produkcja

Wyraźne w latach trzydziestych XX wieku zróżnicowanie stylu i jakości wytwórczości szkolnej wynikało ze strategii placówki obliczonej na wzmoczoną produkcję i intensyfikację sprzedaży. Jeszcze na początku dekady recenzent szkolnych wystaw podkreślał, że PSPD pod kierownictwem Dobrodzickiego pozostała wierna regułom wprowadzonym przez Stryjeńskiego,

a uczniowie komponują dzieła niezależne od „tradycji stylowej”, będąc jednocześnie ich projektantami i wykonawcami⁶⁵. Chwalił szczególnie dokonania podopiecznych Olszowskiego, dostrzegając w ich rzeźbach „znamiona [...] dojrzałych dzieł sztuki”⁶⁶. Ale już pięć lat później korespondentka „Dziennika Poznańskiego” akcentowała widoczne „podobieństwo rzeźb, jak gdyby wyszły spod jednej ręki”⁶⁷. Ten proces homogenizacji postępował stopniowo, a towarzyszyło mu odchodzenie od programu Stryjeńskiego opartego na wolności uczniowskiej wyobraźni i talentu. W 1936 roku Olszowski przyznawał: „[n]ajwiększa tragedia ucznia [...] to moment, w którym przekonuje się, że sztuka to świadome organizowanie form, świadomy twórczy wysiłek. Przychodząc tu, chce tworzyć tak, jak słowik śpiewa, tak, jak tworzyli kiedyś jego ojcowie. Buntuje się przeciw świadomemu logicznemu tworzeniu. Kto ten moment załamania się przejdzie, jest uratowany”⁶⁸. W tym



il. 14 *Gaździna*, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

samym roku Marian Piechał, recenzujący wystawę szkolną, pisał wprost, że to nauczyciele są autorami większości projektów pokazanych dzieł, podczas gdy zadaniem uczniów jest „obróbka materiału i ostateczne tych projektów wykonanie”⁶⁹.

By zwielokrotnić wydajność oddziału rzeźby dyrektor Dobrodzicki postanowił zmodernizować proces produkcji poprzez zakup maszyny pozwalającej na powielanie oryginalnego modelu w czterech egzemplarzach⁷⁰. Tak tworzone dzieła przeznaczone były na sprzedaż w kraju

i za granicą. Uczniowie otrzymywali zapłatę, a dyrektor pozyskiwał środki niezbędne do utrzymania placówki i inwestycji. Dobra koniunktura handlowa załamała się na przełomie drugiej i trzeciej dekady XX wieku, o czym po latach z goryczą pisał Brzega: „cena spadła i prace, za które [Dobrodzicki] po sto złotych płać [uczniom], dziś sprzedaje się po trzydziści, czterdzieści złotych za sztukę. Tak samo maszyna do powielania, na którą [dyrektor] dostał siedem czy dziesięć tysięcy złotych, stoi darmo w »Strugu«”⁷¹.

Efektem metody wdrożonej przez Dobrodzickiego są rzeźby zrealizowane w co najmniej kilku niemal identycznych egzemplarzach, spośród których jedna jest modelem autorskim, a pozostałe (nieznane wielokrotności czterech sztuk) – replikami⁷². Wśród znanych obiektów zachowanych oraz na podstawie analizy materiału ikonograficznego z łatwością można wskazać takie rzeźbiarskie „rodziny”. Przywołana wcześniej kompozycja *Oberek*, reprodukowana w prasie w 1931 roku jako dzieło Edwarda Piwowarskiego, posiada kilka odpowiedników w zbiorach prywatnych, jeden z nich, przypisywany Władysławowi Kutowi datowany jest nieco później – na rok 1937⁷³. Identyczność układu krzywizn i płaszczyzn tych dzieł wskazuje jednoznacznie, że obiekt wtórny powstał w wyniku skrupulatnego, mechanicznego przeniesienia wzoru. Podobną parę tworzy *Gaździna* reprodukowana w albumie (il. 14)⁷⁴ i obiekt pokazany na wystawie *Relacja Warszawa–Zakopane* w Galerii Królikarnia latem 2017 roku. Oba dzieła – identyczne w formie – wykonane zostały z dwóch różnych kawałków drewna⁷⁵. Wnikliwa analiza kierunku ułożenia słoików, pozwala ponad wszelką wątpliwość wskazać również trzeci egzemplarz tego wzoru, którego zdjęcie ilustruje artykuł Kazimierza Malinowskiego na łamach „Arkad” w 1937 roku⁷⁶. Kolejne (co najmniej dwie) repliki znajdują się w kolekcjach prywatnych⁷⁷. Podkreślić trzeba, że tak multiplikowane obiekty nierzadko znacząco różnią się jakością i wartością, wynikającą z biegłości warsztatowej i talentu poszczególnych wykonawców.

Wiemy też, że figurę św. Krzysztofa (il. 15)⁷⁸ autorstwa Karola Szostaka (ok. 1925), dyrektor Stryeński podarował swojemu przyjacielowi, malarzowi Rafałowi Malczewskiemu. Nastąpiło



il. 15 *Św. Krzysztof*, fot. z albumu *L'École nationale...*,
Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 16 *Matka Boska Promienista*, fot. z albumu *L'École nationale...*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

to najprawdopodobniej podczas pobytu Stryjeńskiego w Zakopanem (a więc przed 1927), a najpóźniej przed grudniem 1932 roku. Rzeźba pozostawała w rękach rodziny Malczewskich, a kilka lat temu została przez spadkobierców przekazana Muzeum Tatrzańskiemu im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Tym samym jej reprodukcja w albumie musi przedstawiać inny obiekt. Bez odpowiedzi pozostanie pytanie, czy tę replikę wykonał Szostak, czy też ciesząc się uznaniem wzór powierzono do skopiowania innemu uczniowi (lub uczniom). Pytanie jest

uzasadnione, tym bardziej, że omawiany przez nas album fotografii przekonuje o stosowaniu w PSPD praktyki długotrwałego realizowania tych samych modeli. Na podstawie analizy materiału ikonograficznego można uznać, że wzory powstałe w roku szkolnym 1925/1926 były eksploatowane aż do wybuchu drugiej wojny światowej. Przykładem jest umieszczona w albumie pod numerem 89 oryginalna pod względem formalnym i ikonograficznym statuette *Matka Boska Promienista*, reprodukowana w prasie już w roku 1927 (il. 16)⁷⁹, a następnie

ponownie w 1938 roku, jako dzieło Wacława Popowskiego⁸⁰, absolwenta szkoły z roku 1931. Jest mało prawdopodobne – choć niewykluczone – by zamieszczona w albumie i reprodukowana w 1938 roku rzeźba była tym samym, wciąż czekającym na nabywcę egzemplarzem. Dodajmy, że w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego znajduje się egzemplarz tej figury ozdobiony polichromią, której stosowanie było zwyczajem praktykowanym w PSPD w latach trzydziestych XX wieku. Czy możliwe, by Popowski, długo po ukończeniu nauki współpracował jeszcze ze szkołą, tworząc obiekty na sprzedaż? Nie można też wykluczyć, że kolejne egzemplarze powielane przez uczniów uznawane były za dzieła ich pierwotnego twórcy. Odpowiedzi nie ułatwia praktyka funkcjonowania tych samych dzieł pod różnymi, nierzadko zmienionymi, tytułami w kolejnych reprodukcjach i publikacjach⁸¹ oraz zwyczaj eksploatowania starych wzorów. Spośród obiektów reprodukowanych w albumie najpóźniejsze należy datować na lata 1936–1938, a udokumentowanym przykładem późnego wykorzystania (a więc prawdopodobnie również zakupu) jednego z nich jest statuetka *Pan Twardowski* (poz. 74)⁸², która w 1939 roku została wręczona jako pierwsza nagroda w narciarskich zawodach sportowych⁸³.

W wypowiedziach badaczy i krytyków oceniających rzeźby zakopiańskiej PSPD zauważalny jest charakterystyczny dwugłos dotyczący relacji pomiędzy wartościami rzemieślniczymi i artystycznymi tych obiektów. Recenzenci szkolnych wystaw dostrzegali techniczny i odtwórczy charakter pracy uczniów, wynikający z programu nauczania placówki, która od początku swojego istnienia miała profil zawodowy, oferujący uczniom praktyczne umiejętności w zakresie stolarstwa, meblarstwa i obróbki drewna. W okresie międzywojennym zaczęto jednak postrzegać tworzone w szkole rzeźby odrębnie (w stosunku do meblarstwa i stolarstwa) i oceniano je jako dzieła o indywidualnym wyrazie. Był to kolejny sukces Stryjeńskiego, który zdołał wypracować nową estetykę szkolnej produkcji, diametralnie różną od tradycji historyzmu, stylu tyrolskiego, a nawet Witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego. Mimo że jeszcze na początku lat dwudziestych XX wieku podkreślano niski poziom nauczania w dziale rzeźby PSPD⁸⁴, to już w czerwcu 1924 roku

w warszawskim Salonie Czesława Garlińskiego otwarta została wystawa prac uczniów, na której, zamiast dominującej zwykle na takich pokazach galanterii i meblarstwa, zaprezentowano przede wszystkim kameralne rzeźby figuralne o tematyce religijnej i rodzajowej. Recenzje warszawskich krytyków były pochlebne⁸⁵. Podkreślano egzotyczny i prymitywny, ale także narodowy charakter prezentowanych obiektów. Wystawa u Garlińskiego zapoczątkowała proces odbioru rzeźb zakopiańskich jako synonimu stylu polskiego. Jego zwieńczeniem była obecność PSPD na wystawie w Paryżu (1925) i słowa komisarza Polskiego Działu, Jerzego Warchałowskiego, które na trwałe usankcjonowały związek twórczości podhalańskiej ze stylem narodowym, wskazując wśród cech rdzennie polskich w sztuce: „zamiłowanie do konstrukcyjności, nawet w ornamentyce, i tradycyjny pęd do rzeźbienia w miękkim drzewie, traktowanym niemal po ciesielsku”⁸⁶.

Obraz dyrektury Stryjeńskiego jako czasu swobody twórczej uczniów, przekładającej się na wartość artystyczną rzeźb, bardzo silnie zaakcentowała późniejsza monografistka szkoły – Halina Kenarowa. Podkreśliła odmiennność metod Stryjeńskiego od tych, stosowanych zarówno w czasach galicyjskich (1876–1918), jak również w latach trzydziestych XX wieku, kiedy talent uczniów pozostawał zdominowany przez naśladownictwo wzorów i odtwórczą produkcję. Jak sama przyznała, pisała monografię „jako towarzyszka Antoniego Kenara i świadek powojennych dziejów szkoły”⁸⁷. Ukazała Państwowe Liceum Technik Plastycznych jako kontynuatora oddziału rzeźby przedwojennej PSPD, a Kenara jako spadkobiercę talentu pedagogicznego Stryjeńskiego. W tej perspektywie podkreślanie artystycznego profilu szkoły było szczególnie ważne wobec ambicji uwolnienia zakopiańskiej placówki od kategoryzacji zawodowej i paradygmatu sztuki ludowej. Trzeba zauważyć, że sugestywny i solidnie udokumentowany obraz szkoły autorstwa Kenarowej do dziś kształtuje tożsamość nauczycieli i uczniów „Kenara”, a także znacząco wpływa na odbiór ich twórczości.

Historykowi sztuki trudno jest jednak rozstrzygnąć, w jakim stopniu Stryjeński respektował nieskrępowaną twórczość swoich podopiecznych oraz który – artystyczny czy

przemysłowy – charakter dzieł był w szkole wiodący. Za czasów Stryeńskiego pracownię rzeźby prowadził m.in. Brzega. Zachowane w zbiorach prywatnych rysunki jego uczniów zdają się ilustrować ich samodzielne poszukiwania, realizowane następnie jako pełnoplastyczne rzeźby. Niemożliwe natomiast jest zweryfikowanie, czy zwyczaj ten był powszechny, i w jakim stopniu przestrzegany w pracowniach innych nauczycieli (np. Olszowskiego i Zapotocznego). Brak jest źródeł, m.in. autorskich programów dydaktycznych, czy dokumentacji kolejnych etapów nauki. Wiarygodnego źródła nie stanowią także informacje prasowe zawierające stwierdzenia niejednoznaczne lub nawet sprzeczne ze sobą, na podstawie których nie sposób określić zakresu i charakteru oddziaływania nauczycieli. Trzeba podkreślić, że ci ostatni nierzadko posiadali wykształcenie akademickie (jak Brzega i Zapotoczny), wszyscy poza pracą szkolną mieli też ambicje twórcze i prezentowali swoje dzieła na artystycznych salonach wystawowych. Zwróćmy uwagę, że uczniowskie rzeźby wykazywały zbliżone cechy stylistyczne, pozwalające krytykom określić je m.in. mianem „Madonn Stryeńskiego”⁸⁸, co zdaje się sugerować, że nauczyciele podsuwali jednak wychowankom inspirujące wzory.

Z biegiem czasu różnie oceniano wartość rzeźb zakopiańskiej PSPD. Wysoko cenione w latach dwudziestych XX wieku, chętnie kupowane w kolejnej dekadzie, jeśli wierzyć ustnym przekazom, tuż po drugiej wojnie światowej stały się obiektami, których szkoła chętnie się pozbywała. Z biegiem lat, wraz ze wzrostem zainteresowania stylem art déco i popularyzacją wiedzy na temat dzieł PSPD, obiekty te zaczęły jednak budzić zainteresowanie kolekcjonerów i coraz częściej pojawiają się na rynku sztuki, znajdując nabywców skłonnych zapłacić za nie niebagatelne kwoty. Atrakcyjność tych obiektów jest zrozumiała – decyduje o niej przede wszystkim sentyment do góral-szczyzny, wpisany głęboko w emocjonalność Polaków. Nabywcy dostrzegają też dekoracyjność obiektów oraz ich przynależność do cenionego na rynku stylu art déco. Mniejsze

znaczenie zdaje się mieć seryjność produkcji zakopiańskich rzeźb i ich zróżnicowany poziom artystyczny. Jak starano się wykazać powyżej, kwestie unikatowości i autorstwa tych dzieł są dyskusyjne i trudne do sprecyzowania. A pytanie o kunszt i talent ich twórców wydaje się wielokrotnie bezpodstawne wobec stopnia ingerencji nauczycieli w ostateczny kształt dzieła oraz trudności w jednoznacznym określeniu projektanta i autora danego obiektu. Trudno rozstrzygnąć, czy kwestie te są w ogóle możliwe do jednoznacznego zweryfikowania, ale bez wątplenia do ich przybliżenia konieczne jest poszerzanie stanu badań. Nasza wiedza powinna być pogłębiana na podstawie kwerend – badań źródłowych materiałów archiwalnych oraz inwentaryzacji obiektów. W obu przypadkach większość niezbadanych jeszcze zasobów pozostaje w rękach prywatnych i czeka na ujawnienie. Część tych niezmiernie cennych źródeł archiwalnych znajduje się w posiadaniu instytucji, jak zaprezentowany w niniejszym tekście album fotograficzny. Jak starano się tu dowieść, pełnił on funkcję katalogu PSPD, przygotowanego zapewne dla domów handlowych. Nie można też wykluczyć, że towarzyszył wystawom zagranicznym, w których placówka zakopiańska regularnie uczestniczyła. Zdecydowaną większość zawartej w nim oferty stanowią kameralne rzeźby figuralne o tematyce rodzajowej i religijnej. Ponadto zamieszczono kilka kompozycji płaskorzeźbionych o tematyce religijnej, drobne przedmioty użytkowe (tzw. galanterię drzewną) i nieliczne meble. Album datować należy na lata trzydzieste XX wieku. Najwcześniejsze spośród wzorów reprodukowanych w albumie datowane są na lata 1925–1926, wiadomo też, że jedna z uwzględnionych w albumie figur znajdowała się w użytku w 1939 roku. Album stanowi wysoce wartościowe źródło ikonograficzne do badań nad historią Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego i rzeźbą polską okresu międzywojennego. Jest cennym materiałem porównawczym i solidną podstawą ekspertyz dla potrzeb rynku sztuki.

PRZYPISY

- ¹ Album *L'Ecole nationale de l'industrie du bois. Zakopane. Pologne* [Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego. Zakopane], 1929–1939, odbitki na papierze fotograficznym, karton, skóra, metal, 40 × 33,5 × 4,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 101121/1–127 MNW. Za pomoc w skorygowaniu informacji na temat albumu serdecznie dziękuję Katarzynie Mączewskiej, kustoszce Zbiorów Fotografii i Ikonografii Muzeum Narodowego w Warszawie.
- ² Np. poz. 18 (nr inw. DI 101121/18 MNW) – 60 zł, poz. 19 (nr inw. DI 101121/19 MNW) – 75 zł, poz. 24 (nr inw. DI 101121/24 MNW) – 110 zł, poz. 86 (nr inw. DI 101121/88 MNW) – 42 zł, poz. 104 (nr inw. DI 101121/112 MNW) – 100 zł, poz. 105 (nr inw. DI 101121/113 MNW) – 100 zł, poz. 106 (nr inw. DI 101121/114 MNW) – 250 zł, poz. 109 (nr inw. DI 101121/117 MNW) – 80 zł, poz. 114 (nr inw. DI 101121/122 MNW) – 66 zł.
- ³ „Pour toutes les informations (achat compris) s'adresser: Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego – Zakopane – Pologne (L'Ecole nationale de l'industrie du bois – Zakopane)”.
- ⁴ Wykonywanie dokumentacji fotograficznej produkcji Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego powierzane było zatrudnionym na etacie nauczycielom. W okresie międzywojennym funkcję szkolnego fotografa pełnił Antoni Święch (1856–1931), zastąpiony w 1925 przez Stanisława Zdyba (1884–1954), który – jak można przypuszczać – był autorem większości (a może wszystkich) fotografii w albumie.
- ⁵ Album jako dzieło sztuki fotograficznej nie jest przedmiotem tematu niniejszego tekstu.
- ⁶ (z. dr.), *Wśród piękna zakłętego w drzewo*, „Dzień Dobry”, 16 października 1937, cyt. za: Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978, s. 192.
- ⁷ Archiwum Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Chałubińskiego w Zakopanem, sygn. AR/No/185/6:1876 – *Umowa pomiędzy Maciejem Mardulą a Wydziałem Towarzystwa Tatrzańskiego*, 6 czerwca 1876, rkps, k. 80. Historia szkoły opracowana została na podstawie: H. Kenarowa, op. cit.; Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.
- ⁸ W sprawozdaniach ze schyłku lat 80. XIX wieku stosowana jest nazwa: C.K. Szkoła Fachowa dla Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.
- ⁹ Określenie użyte przez Witkiewicza w: Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy [w:] Pisma tatrzańskie*, t. 1, Kraków 1963, s. 48.
- ¹⁰ W okresie okupacji funkcjonowała jako Berufsfachschule für Goralische Volkskunst, kolejna zmiana nazwy nastąpiła w wyniku przeprowadzonej w 1948 reorganizacji, kiedy utworzone zostały odrębne jednostki: Technikum Budowlane oraz Licem Technik Plastycznych. Za: H. Kenarowa, op. cit., s. 206–264.
- ¹¹ Wojciech Brzega i Roman Olszowski byli nauczycielami rzeźby (odpowiednio: figuralnej i ornamentальной), Ksenofont Celewicz i Jan Śliwka – instruktorami stolarstwa.
- ¹² Anna M. Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 206–209.
- ¹³ Zob. Jerzy Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.
- ¹⁴ Karol Stryjeński, *Aperçu sur l'enseignement de l'art decoratif*, „L'Amour de l'Art” 1924, nr 7, s. 258.
- ¹⁵ Materiałem było przede wszystkim drewno, rzadziej glina i kamień. Zbiory specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, *Archiwum Wystawy Paryskiej 1925*, nr inw. 808–17 – *Spis prac na wystawę oddziału rzeźby*, rkps, k. 94a.
- ¹⁶ *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926*, Zakopane [1926]. Podobnie postąpiono z trzema drzeworytami dołączonymi do sprawozdania.
- ¹⁷ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna...*, op. cit., s. 156–158.

- ¹⁸ Wojciech Brzega, *Żywoć górala pocziwego. Wspomnienia i gawędy*, wybór, opracowanie i komentarze Anna Micińska, Michał Jagiełło, Kraków 1969, s. 93.
- ¹⁹ W. Brzega, *Żywoć górala...*, op. cit., s. 94.
- ²⁰ Władysław Lam, *Szkoły artystyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 135, s. 9.
- ²¹ Negatywną ocenę działań Dobrodzickiego ugruntowała po latach monografistka szkoły Halina Kenarowa: H. Kenarowa, op. cit., s. 189–198.
- ²² Wystawy te wymienia H. Kenarowa, op. cit., s. 193.
- ²³ Obiekty z tej wystawy znajdują się w Muzeum Polskim w Chicago, trafiły do zbiorów jako dar Marii Werter. Za tę informację dziękuję Monice Nowak.
- ²⁴ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, op. cit., s. 235.
- ²⁵ Serdecznie dziękuję Danucie Jackiewicz i Małgorzacie Polakowskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie za pomoc w pozyskaniu informacji i dostęp do obiektu. Album opatrzony numerami: przekreślony MN 22626 – numer inwentarza głównego Biblioteki MNW oraz DI 101121/1–127 MNW. Do Zbiorów Ikonograficznych i Fotograficznych (ob. Zbiorów Fotografii i Ikonografii) album został przekazany protokołem wewnętrznym z dnia 20.02.1997.
- ²⁶ Przekazanie zbiorów w pięćdziesięcioletni depozyt nastąpiło 29.01.1938. Kolekcja obejmowała również bibliotekę sztuki. Zob. Wanda Wojtyńska, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa” 2005, nr 1–2 (49–50), s. 193.
- ²⁷ K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje...*, op. cit., s. 111–112.
- ²⁸ *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie...*, op. cit.
- ²⁹ Nr inw. DI 101121/24 MNW.
- ³⁰ Nr inw. DI 101121/31 MNW.
- ³¹ Nr inw. DI 101121/84 MNW.
- ³² Nr inw. DI 101121/2 MNW.
- ³³ Kolejnym przykładem zmiany tytułu rzeźby jest przypadek figurki młodej kobiety, podpisanej w albumie: *Tancerka* (poz. 75, nr inw. DI 101121/77 MNW), a współcześnie funkcjonującej na rynku antykwarycznym jako *Madonna Zbójnicka*, zob. *Zakopane, Zakopane, słońce, góry i górale* [katalog DESA UNICUM], aukcja 28 stycznia 2021, Warszawa 2021, poz. 45.
- ³⁴ Nr inw. DI 101121/87 MNW.
- ³⁵ „Wierchy” 1933, R. 11, s. 158.
- ³⁶ W 1927 Karol Stryjeński przeniósł się do Warszawy, w grudniu 1932 zmarł.
- ³⁷ Nr inw. DI 101121/37–48 MNW.
- ³⁸ Autorce znane są kompozycje: *Koziorożec, Waga, Wodnik, Ryby, Skorpion, Rak, Strzelec*. Marian Piechal, *Estetyka rzeźby drzewnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 38(4006), s. 713–714; Kazimierz Malinowski, *Szkoła rzeźby w Zakopanem*, „Arkady” 1937, nr 10, s. 543–544; *Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane / Zakopane. Carved. Painted*, red. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk et al., Warszawa 2023, kat. 70–72, s. 102–105; jeden obiekt znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, kilka kolejnych w kolekcjach prywatnych. Według Piechala cykl zodiakalny wykonany został na zamówienie Instytutu Geograficznego w Warszawie (M. Piechal, *Estetyka rzeźby...*, op. cit, s. 714).
- ³⁹ Nela Samotyhowa, *Wystawa prac uczniów państwowej szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem. Salon sztuki Cz. Garlińskiego*, „Bluszcz” 1924, nr 28, s. 465–466.
- ⁴⁰ Nr inw. DI 101121/83 MNW.
- ⁴¹ Nr inw. DI 101121/7 MNW.
- ⁴² X. [Józef] Strojnowski, *Nasze szkoły zawodowe. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Przewodnik Katolicki” 1928, nr 9, s. 7.
- ⁴³ Dokumentacja udostępniona została autorce w 2016 przez prywatnego właściciela.
- ⁴⁴ Nr inw. DI 101121/101–102 MNW; por. fotografię z pracowni Wojciecha Brzegi w: X. Strojnowski, *Nasze szkoły zawodowe...*, op. cit., s. 7.
- ⁴⁵ Nr inw. DI 101121/103 MNW.
- ⁴⁶ Nr inw. DI 101121/14 MNW.
- ⁴⁷ *Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane...*, op. cit., kat. 174, s. 214. W katalogu rzeźba datowana jest na 1938, a jej autor to M. Babyn.
- ⁴⁸ Nr inw. DI 101121/122 MNW.
- ⁴⁹ Nr inw. DI 101121/19 MNW.
- ⁵⁰ Nr inw. DI 101121/88 MNW.
- ⁵¹ Nr inw. DI 101121/114 MNW.

- ⁵² Atrybucja za: Hilary Majkowski, *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Kurier Poznański” 1931, nr 573, s. 3.
- ⁵³ Nr inw. DI 101121/80 MNW.
- ⁵⁴ Irena Szczygielska, *Dawna i nowa sztuka podhalańska*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 166, s. 2.
- ⁵⁵ Rzeźba *Legenda* została zakupiona do Państwowych Zbiorów Sztuki i pozostaje dziś własnością Muzeum Narodowego w Warszawie, rzeźba *Wiraż*, uhonorowana wyróżnieniem na Salonie w Zachęcie, po wystawie TOSSPO w Bukareszcie została zakupiona do tamtejszej kolekcji królewskiej.
- ⁵⁶ Nr inw. DI 101121/27 MNW.
- ⁵⁷ Nr inw. DI 101121/94 MNW.
- ⁵⁸ M. Piechal, *Estetyka rzeźby...*, op. cit., s. 714.
- ⁵⁹ Nr inw. DI 101121/66 MNW.
- ⁶⁰ Nr inw. DI 101121/3 MNW.
- ⁶¹ Jan Skłodowski, *Olszowski Roman* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, Warszawa 1993, s. 282–283.
- ⁶² Np.: *Dziewczyna z kurą* (poz. 85; nr inw. DI 101121/87 MNW), *Gaździna* (poz. 87; nr inw. DI 101121/89 MNW), *Dziewczę z kotkiem* (poz. 103; nr inw. DI 101121/111 MNW), *Dziewczę z pieskiem* (poz. 63; nr inw. DI 101121/65 MNW), *Dziewczyna z piłką* (poz. 119; nr inw. DI 101121/127 MNW), *Zakończenie słupka* (poz. 58; nr inw. DI 101121/60 MNW), *Grający na harmonijce* (poz. 65; nr inw. DI 101121/67 MNW), *Kuglarz* (poz. 60; nr inw. DI 101121/62 MNW), *Aktor* (poz. 61; nr inw. DI 101121/63 MNW), *Niewolnik* (poz. 62; nr inw. DI 101121/64 MNW).
- ⁶³ I. Szczygielska, op. cit., s. 3. Rysunkowe projekty wzorów galanterii (obsadki, noże do papieru, gałki lasek), zbliżone do tych prezentowanych w albumie tworzyli także uczniowie Brzezi. Szkice zachowane w zbiorach prywatnych.
- ⁶⁴ Poz. w albumie 56 i 102, nr inw. DI 101121/57–58 i DI 101121/104–110 MNW.
- ⁶⁵ Hilary Majkowski, *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Kurier Poznański” 1931, nr 573, s. 3; idem, *Państw. Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Barwa i Rysunek” 1930, nr 7, s. 3–4.
- ⁶⁶ H. Majkowski, *Państwowa Szkoła...*, op. cit., s. 3.
- ⁶⁷ I. Szczygielska, op. cit., s. 2.
- ⁶⁸ Ibidem, s. 2.
- ⁶⁹ M. Piechal, *Estetyka rzeźby...*, op. cit., s. 713.
- ⁷⁰ H. Kenarowa, op. cit., s. 193.
- ⁷¹ W. Brzeża, *Żywot górala...*, op. cit., s. 100.
- ⁷² Cennych informacji datujących i określających kolejność danego egzemplarza w produkcji szkolnej w danym roku dostarcza (nie zawsze zachowany) numer ewidencyjny zapisany odręcznie na spodzie podstawy rzeźby.
- ⁷³ Oba obiekty oglądać można było podczas wystawy *Relacja Warszawa–Zakopane* w 2017. Zob. *Relacja Warszawa–Zakopane*, teksty: Agnieszka Morawińska, Anna Wende-Surmiak, Katarzyna Kucharska-Hornung, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Tatrzańskie im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2017–2018, Warszawa 2017, s. 112, 113. Kolejne obiekty pojawiają się na rynku antykwarycznym i zasilają kolekcje prywatne. Zob. też: *Zakopane. Wyrzeźbione...*, op. cit., kat. 100, s. 134; *Zakopane, Zakopane, słońce...*, op. cit., poz. 47.
- ⁷⁴ Nr inw. DI 101121/89 MNW.
- ⁷⁵ Por. il. w: *Relacja Warszawa–Zakopane...*, op. cit., s. 106–107.
- ⁷⁶ K. Malinowski, *Szkoła rzeźby...*, op. cit., s. 543–544.
- ⁷⁷ *Zakopane. Wyrzeźbione...*, op. cit., kat. 84, s. 119.
- ⁷⁸ Nr inw. DI 101121/84 MNW.
- ⁷⁹ Nr inw. DI 101121/91 MNW.
- ⁸⁰ *Cziciele kapliczek przydrożnych*. „Myśl Polska” 1938, nr 20 (66), s. 6; „Rzeczy Piękne” 1927, nr 1, s. 4. Obiekt w wersji polichromowanej (zwyczaj polichromowania rzeźb PSPD pojawił się w latach trzydziestych) znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.
- ⁸¹ Np. *Taniec góralski – Zbójnicki, Myśliwy – Zbójnik, Zosia – Żniwiarka, Grupa – Rzeźba architektoniczna*.
- ⁸² Nr inw. DI 101121/76 MNW.
- ⁸³ Nagrodę zdobył mjr. Leszek Nycz-Lubicz; rzeźba znajduje się w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie. Była to

- I nagroda w slalomie podczas Mistrzostw Narciarskich organizowanych przez Związki Wojskowych Klubów Sportowych w 1939 najprawdopodobniej w Zakopanem, jako wydarzenie towarzyszące Narciarskim Mistrzostwom Świata, rozgrywanym w dn. 11–19.02.1939. Za informacje dotyczące historii obiektu dziękuję Aleksandrze Liberackiej z Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie. Por. il.: *Relacja Warszawa– Zakopane...*, op. cit., s. 104.
- ⁸⁴ Piotr Miszewski, *Sierpniowa wystawa artystycznego przemysłu podhalańskiego w Zakopanem*, „Głos Zakopiański” 1923, nr 4, s. 3; Władysław Skoczylas, *Wystawa podhalańskiego przemysłu artystycznego w Zakopanem*, „Pani” 1923, nr 9–10, s. 44.
- ⁸⁵ Relacjonuje je: a.b.c. [Karol Kwaśniewski], *Sztuka zakopiańska w Warszawie*, „Głos Zakopiański” 1924, nr 21 i 22, s. 1–2.
- ⁸⁶ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna...*, op. cit., s. 31.
- ⁸⁷ H. Kenarowa, op. cit., s. 232.
- ⁸⁸ (w), *Madonny Stryjeńskiego*, „Pani” 1924, nr 8–9, s. 42.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- a.b.c. [Kwaśniewski Karol], *Sztuka zakopiańska w Warszawie*, „Głos Zakopiański” 1924, nr 21 i 22, s. 1–2.
- Brzega Wojciech, *Żywoć górala poczoiewego. Wspomnienia i gawędy*, wybór, opracowanie i komentarze Anna Micińska, Michał Jagiełło, Kraków 1969.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.
- Czciociele kapliczek przydrożnych, „Myśl Polska” 1938, nr 20(66), s. 6.
- Drexlerowa Anna M., Olszewski Andrzej K., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005.
- Kenarowa Halina, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978.
- Lam Władysław, *Szkoły artystyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 135, s. 9.
- Majkowski Hilary, *Państw. Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Barwa i rysunek” 1930, nr 7, s. 3–4.
- Majkowski Hilary, *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Kurier Poznański” 1931, nr 573, s. 3.
- Malinowski Kazimierz, *Szkoła rzeźby w Zakopanem*, „Arkady” 1937, nr 10, s. 543–544.
- Miszewski Piotr, *Sierpniowa wystawa artystycznego przemysłu podhalańskiego w Zakopanem*, „Głos Zakopiański” 1923, nr 4, s. 3.
- Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926*, Zakopane [1926].
- Piechał Marian, *Estetyka rzeźby drzewnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 38(4006), s. 713–714.
- Relacja Warszawa–Zakopane*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie; Muzeum Tatrzańskie im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2017–2018, Warszawa 2017.
- Samotyhowa Nela, *Wystawa prac uczniów państwowej szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem. Salon sztuki Cz. Garlińskiego*, „Bluszcz” 1924, nr 28, s. 465–466.
- Skłodowski Jan, Olszowski Roman, *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 6, Warszawa 1993, s. 282–283.
- Skoczylas Władysław, *Wystawa podhalańskiego przemysłu artystycznego w Zakopanem*, „Pani” 1923, nr 9–10, s. 44.

Strojnowski X. [Józef], *Nasze szkoły zawodowe. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem*, „Przewodnik Katolicki” 1928, nr 9, s. 7.

Stryjeński Karol, *Aperçu sur l'enseignement de l'art decoratif*, „L'Amour de l'Art” 1924, nr 7, s. 258–259.

Szczygielska Irena, *Dawna i nowa sztuka podhalańska*, „Dziennik Poznański” 1936, nr 166, s. 2.

(w), *Madonny Stryjeńskiego*, „Pani” 1924, nr 8–9, s. 42.

Warchałowski Jerzy, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928.

Wojtyńska Wanda, *Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki*, „Kronika Zamkowa” 2005, nr 1–2 (49–50), s. 193–220.

Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane / Zakopane. Carved. Painted, red. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk et al., Warszawa 2023.

Zakopane, Zakopane, słońce, góry i górale [katalog DESY UNICUM], aukcja 28 stycznia 2021, Warszawa 2021.

Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, *Archiwum Wystawy Paryskiej 1925*, nr inw. 808–17.

Dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. ucz. – historyczka sztuki, kierowniczka Katedry Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień historii sztuki, krytyki i życia artystycznego XIX i XX stulecia, w tym szczególnie historii rzeźby w Polsce i sztuki w przestrzeni publicznej. Uczestniczka prac badawczo-inwentaryzacyjnych dziedzictwa polskiego za granicą (USA). Autorka publikacji dotyczących problematyki stylu narodowego i sztuki jako reprezentacji państwa w okresie międzywojennym, historii rzeźby oraz środowiska artystycznego w Zakopanem w kontekście modernizmu i fenomenu kolonii artystycznych. Autorka monograficznych opracowań twórczości Jana Szczepkowskiego oraz działalności Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Kuratorka wystaw sztuki zakopiańskiej XIX–XX wieku. Członkini Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Sekcji Polskiej AICA, Zespołu ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych.

Photographic Album of Sculptures from the State School of Wood Industry in Zakopane

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

CARDINAL STEFAN WYSZYŃSKI UNIVERSITY IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6283-4682](https://orcid.org/0000-0001-6283-4682)

ABSTRACT

The album from the Collection of Iconography and Photography at the National Museum in Warsaw contains 119 black-and-white photographs depicting various objects – figurative sculptures and reliefs, interior furnishings and small utilitarian items – created at the State School of Wood Industry in Zakopane. It served as a commercial catalogue, and the use of French for the school's name and the titles of the works suggests that the school's output was intended for the international market. The album may have accompanied international exhibitions, in which the Zakopane school regularly participated during the interwar period. It could have entered the National Museum's collection even before the Second World War, alongside the State Art Collections. Some of the sculptures featured in the photographs were reproduced in school reports and the contemporary press. Together with formal analysis, this evidence allows for an approximate dating of the album to the years 1925–1939. The album is a valuable iconographic resource for the study of the history of the State School of Wood Industry and Polish interwar sculpture. It serves as an important comparative reference, supporting the verification of attributions and the preparation of expert opinions for the art market.

KEYWORDS

photographic albums, Art Deco, the interwar period, State School of Wood Industry in Zakopane, art market, wooden sculpture, national style, Zakopane art, National Museum in Warsaw

Photographic Album of Sculptures from the State School of Wood Industry in Zakopane

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

CARDINAL STEFAN WYSZYŃSKI UNIVERSITY IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6283-4682](https://orcid.org/0000-0001-6283-4682)

The Collection of Iconography and Photography at the National Museum in Warsaw features a bound album with an insert (comprising two light-coloured protective paper sheets, 24 dark cardboard pages and four light-coloured paper sheets containing a list) fastened together by three metal screws.¹ The front cover includes an embossed logo: within an octagonal field, there is an inscription reading 'L'ECOLE | NATIONALE | DE L'INDUSTRIE | DU BOIS | ZAKOPANE | POLOGNE', accompanied by the embossed monogram 'PSPD' with the 'surprise cross' from the Podhale region – a swastika. Inside, 127 black-and-white photographs are affixed across the entire surface of the black cardboard pages, depicting objects crafted from wood: sculptural compositions (three-dimensional and relief works), sets of furniture and small utilitarian objects (fig. 1). The photographs are labelled with 119 sequential numbers, typically affixed below the images, corresponding to entries in the list found on the final four pages of the album. This list provides the titles of the works in both Polish and French. The monogram and logo of the school, featuring the name State School of Wood Industry (Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego – PSPD), unequivocally indicate that the album dates from the interwar period.

The album from the National Museum in Warsaw's collection served as a catalogue

showcasing the commercial offer of the State School of Wood Industry in Zakopane. Several photographs display sculptures with labels affixed to their pedestals, bearing handwritten prices in Polish złoty² and the list of objects concludes with contact details, facilitating direct purchases from the manufacturer.³ The photographs are unsigned, suggesting they were taken over a span of several years, likely by various photographers.⁴ The manner of showcasing the objects and the quality of some prints suggest that they served as an ongoing documentation of the school's achievements, intended for reproduction in contemporary publications (newspapers, industry journals, albums) as well as for the aforementioned commercial offer.⁵ Such catalogues were definitely in use during the 1930s, when the school's director was Adam Dobrodzicki. At that time, the institution maintained steady collaboration with commercial enterprises in London, Paris and the United States, among others, with orders placed remotely using product catalogues.⁶ The creation of this album can thus be dated to approximately the period of 1929–1939, a time-frame further corroborated by the stylistic features of the sculptures it presents. Additionally, some compositions were already completed in the 1925/1926 academic year, meaning their photographs may have been created even earlier than the catalogue that contains them.



fig. 1 Page from the *L'École nationale de l'industrie du bois. Zakopane. Pologne album* [State School of Wood Industry. Zakopane. Poland], 1929–1939, photographic prints on cardboard, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

From the Woodcarving School to the State School of Wood Industry

The idea of establishing a vocational woodcarving school in Zakopane emerged within Polish intellectual circles as early as the 1860s. However, it was not until the founding of the Tatra Society (Towarzystwo Tatrzańskie) in 1873, which included the 'support of mountain industry' in its statutory objectives, that led to an agreement between the Tatra Society board and Maciej Marduła (1837–1894), a highlander

from Olcza, and the opening of the Woodcarving School on 10 July 1876.⁷ Under Marduła's supervision, students produced small souvenir items and church furnishings, which were showcased at the Agricultural and Industrial Exhibition in Lviv in 1877. However, the costs of maintaining the school exceeded the modest resources of the Tatra Society, which was forced to seek financial support from the Austrian Ministry of Trade. As a result, from 1878 onwards, the institution was integrated into the *Fachschulen* system, a network of vocational schools under the authority of

the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. By 1891 it had been renamed the Imperial and Royal Vocational School of Wood Industry (C.K. Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego).⁸ Its first director (and since 1886 principal) was the Czech František Neužil (1845–1899), who implemented a teaching programme based on copying and replicating historical styles. This approach met with sharp criticism from Stanisław Witkiewicz (1851–1915), who, in the late 1880s and early 1890s, referred to Neužil's school as a 'breeding ground of the Tyrolean-Viennese taste',⁹ alien to local traditions and the national style. The author of *On the Mountain Pass (Na przełęczy)* and like-minded Polish patriots, all of them lovers of the Podhale region, viewed highlander architecture and ornamentation as evidence of an ancient Slavic culture. In it, they saw a foundation for the revival of Polish national identity and culture, shaping the myth of the highlander as a talented creator, embodying both patriotic and artistic virtues, while portraying the Tatra Mountains as a symbolic space of national rebirth. In this context, it is highly surprising that the Imperial and Royal School of Wood Industry became, in Witkiewicz's view, a natural rival in the campaign to establish a Zakopane style that would be distinctly Polish. The conflict with the school escalated after 1896, when the post of principal was taken over by the architect Edgar Kováts (1849–1912). Both Kováts and Witkiewicz sought to formalize a style based on highlander ornamentation, but it was Kováts who succeeded first, presenting his original 'Zakopane method' in the interior design of the Galician Pavilion at the 1900 Paris Exposition. The execution of this project was entrusted to teachers and students of the Zakopane School of Wood Industry.

In 1901 Kováts was transferred to a position at the Lviv School of Technology, and his post in Zakopane was taken over by Stanisław Barabasz (1857–1949) – the first Polish director of the institution. This appointment slightly softened Witkiewicz's stance towards the school. Barabasz, for instance, introduced life studies into the curriculum and relaxed the rigid historical style framework. He remained at the helm until 1922, overseeing the institution's transition into the newly independent Polish

state under the name State School of Wood Industry – the name found in the photographic album under discussion.

The interwar period in the school's history is relatively well documented, and the sculptures produced by students during this time – with their characteristic, Cubist-inspired forms – became synonymous with Polish decorative arts and the national style. This distinctive aesthetic, highly appealing to the public, developed under the leadership of Karol Stryjeński (1887–1932), who headed the school from 1922. Stryjeński was a reformer who shifted the school's focus away from a purely vocational and craft-oriented institution. To this day, he is remembered as an outstanding educator, treating each student as an individual, encouraging them to develop their personality and talents. Among his pupils were Antoni Kenar (1906–1959) and Marian Wnuk (1906–1967), both of whom went on to become renowned artists and educators. One of Stryjeński's greatest achievements was the school's success at the 1925 International Exhibition of Decorative Arts in Paris. During the interwar years, the Zakopane style, recognized and awarded in the European capital of art, entered the canon of Poland's national style, which marked the beginning of a short but spectacular period in the school's history. Student sculptures were exhibited widely, attracting demand both in Poland and abroad. Consequently, the profile and style of the school's output were upheld by Stryjeński's successors: Wojciech Brzęga (1872–1941), who served as acting director following Stryjeński's departure for Warsaw in 1927, and especially Adam Dobrodzicki (1882–1944), who officially managed the State School of Wood Industry from 1929 to 1936. The school's pre-war legacy was later upheld by its final director before the Second World War, Marian Wimmer (1897–1970).¹⁰

After the Success in Paris: The State School of Wood Industry in the Interwar Period

The revitalization of trade and the expansion of the school's exports in the 1930s were made possible by the prestige that student works

(particularly sculptures) had gained in the previous decade, following the reforms introduced by Karol Stryjeński. When the new principal arrived from Kraków in 1922, his primary task was to prepare the school's showcase for the 1925 International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris. As we know, he fulfilled this assignment brilliantly. The Teaching Section of the Paris exhibition featured, among other things, 37 pieces from the school's sculpture department. These included decorative and functional forms, all created in Zakopane under the guidance of the principal and teachers: Wojciech Brzega, Roman Olszowski, Ksenofont Celewicz and Jan Śliwka.¹¹ The State School of Wood Industry was awarded three Grand Prix and a gold medal. Stryjeński himself received two honorary diplomas and several medals: one silver and three gold.¹² Already during the exhibition, the Zakopane sculptures attracted attention from visitors. Some works were sold, and several were stolen. The school responded by producing replicas of the stolen pieces and shipping them to Paris. The school's Parisian triumph was also strategically used for national propaganda purposes, largely thanks to Jerzy Warchałowski, the commissioner of the Polish section, who firmly established Zakopane sculpture within the canon of the national style, where it remained unchallenged for decades.¹³

Stryjeński introduced innovative teaching methods at PSPD, inspired by concepts developed within the Kraków Workshops (Warsztaty Krakowskie). He abandoned the traditional practice of copying historical designs and the exclusive execution of models designed by professors, which had been standard in vocational education at this level. Under the new curriculum, teachers' roles were limited to stimulating and unlocking the creative potential of students,¹⁴ whose imagination and innate sensitivity were thus freed from rigid stylistic conventions. This individual approach to students also influenced how their works were treated, as seen, for instance, in the presentation of their sculptures in Paris. Each of the 43 objects sent to the exhibition was clearly attributed to its author: the student's name, age and class were listed, along with the title of the work and the material used.¹⁵ This practice

continued in the following years. For example, the *1925/1926 School Report*, published by the school's teaching staff, featured 12 reproductions of student sculptures, each labelled with the student's name, the title of the work, material and dimensions. Also included was the name of the teacher whose class had produced the piece.¹⁶ A similar hierarchy of authorship was maintained by Warchałowski in 1928, in his aforementioned publication summarizing the Paris exhibition, titled *Polish Decorative Art*.¹⁷

In this context, it is significant that the album from the National Museum in Warsaw presents student works anonymously. This confirms that, following Stryjeński's departure, his educational principles were quickly abandoned and the school returned to earlier practices, with students' works treated as mere craftsmanship, limited to reproducing established patterns. This shift is reflected in the school's annual reports, published since the time of its first principal, Franciszek Neužil, which credited only teachers and school leaders as authors of works. It was Stryjeński who overturned this hierarchy, which – coupled with his innovative teaching methods – met with strong resistance from some of the Zakopane milieu. However, he successfully defended his programme, and the awards won by the school and its principal at the 1925 Paris exhibition validated his approach. These achievements not only brought him recognition, but also laid foundations for the lingering myth of the Zakopane school's legendary international triumph and the pivotal role played by Stryjeński. Nevertheless, after Stryjeński's resignation in 1927, the continuation of his teaching model was not guaranteed. At the time, Wojciech Brzega temporarily took over as the school's principal, supported by his close collaborator, Roman Olszowski (1890–1957). Both were experienced sculptors and educators who had worked closely with Stryjeński, sharing many of his views. It was under their supervision that students created works for the Paris exhibition. However, without Stryjeński's authority, his local opponents revived criticisms of his teaching direction. In response, Brzega defended the artistic value of student works,¹⁸ and the 1929 General National Exhibition (Powszechna Wystawa Krajowa) in Poznań became a key testing ground for

both sides of the dispute. Brzega opted for a proven strategy, drawing from the solutions successfully employed in Paris. He was backed by Roman Olszowski, who tirelessly worked on preparing the exhibits.¹⁹ The Government Palace in Poznań was filled with dancers, highlander women, depictions of the legendary highwayman Janosik, stylized Madonnas and saints, and small decorative objects. However, this time, the response was markedly different from the raving reviews of 1925. In the four years between the two exhibitions, notions concerning Poland's official artistic representation had evolved. The celebration of 'primitive' folk art was no longer the chosen vision. Instead, the focus shifted toward highlighting the modernity and potential of the young country. A critic reviewing the Poznań exhibition of Polish art schools wrote: '[b]y yielding to the influences of folk art, we easily gain in exoticism, yet at the same time, we distance ourselves from the mature refinement of the West. [...] Folk art [...] when wisely applied by the healthy instinct of the people [...] is extraordinarily beautiful and valuable; however, when the same methods [...] are transferred to pure art [...] they become a banal, misguided mistake'.²⁰

Adam Dobrodzicki was appointed principal of the State School of Wood Industry in May 1929, shortly after the Poznań exhibition. The lack of the expected success likely contributed to the perception that Stryjeński's methods were outdated. Dobrodzicki himself was openly sceptical of the Zakopane style and pragmatic about highlander traditions.²¹ He saw economic potential in the school and aimed to achieve financial independence and self-sufficiency. Recognizing the continued popularity of Zakopane sculptures among both Polish and foreign customers, he maintained annual school exhibitions during the summer season, when tourists flooded the Podhale region. The school also participated in exhibitions in Gdańsk, Warsaw, Bucharest, Hamburg, Berlin, Baltimore (1936)²² and New York (1933, Brooklyn Museum),²³ as well as the 1937 Paris World Exhibition (*Arts et techniques dans la vie moderne*), where it received an honorary diploma in Section III: Artistic and Technical Education.²⁴

In fact, the album from the National Museum in Warsaw may have been created specifically

for the 1937 Paris exhibition. Its provenance and acquisition history remain unclear. The only known fact is that it was added to the museum's main library inventory before 1997. This catalogue, established after the Second World War (likely in 1957), included both post-war acquisitions and earlier works.²⁵ In 1938, the museum acquired, among others, the State Art Collections (Państwowe Zbiory Sztuki), which held the broadest selection of contemporary Polish art in the country.²⁶ The discussed album could have been presented by the school as a commercial offer to a private collector or one of the institutions that were building their own collections, and, together with them, it may have entered the National Museum's library holdings.

Photographic Documentation of the School's Output

The photographs included in the album were taken in the photographic studio of the State School of Wood Industry, established to document students' achievements and the school's history. During the interwar period, the studio was directed by Stanisław Zdyb (1884–1954), a graduate of the school (1902), sculptor and mountaineer, who, before the First World War, had owned the 'Tatras' Artistic Photography Studio. In 1925, he was employed at PSPD as a woodcarving instructor.²⁷ The school's photographic documentation is now housed in the Archive of the Tatra Museum in Zakopane. A significant portion of the reproductions found in the album from the National Museum in Warsaw is also preserved there. However, the archival inventory unfortunately dates these images very broadly, to 1920–1939. This timeframe can be narrowed down by analysing the formal characteristics of the objects reproduced in the album. Some of these works were featured in articles and reviews about the Zakopane school, published in the interwar press. Assuming that the chosen reproductions reflected the school's current artistic activities and achievements, their dating can be approximated based on the publication dates of these texts.

Reproductions of selected objects from the album appear in sources dated between 1926 and 1938. The earliest one is the 1925/1926

fig. 2 *Highwayman*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



School Report,²⁸ which includes photographs showing the figures of a reaper (album no. 24),²⁹ highwayman (album no. 31)³⁰ and Saint Christopher (album no. 82),³¹ as well as a fragment of a roadside shrine (album no. 2).³² The objects were attributed to their makers (though not necessarily their designers), all of whom worked under the supervision of teacher Roman Olszowski. These were Adam Kobierski – an unenrolled student, Józef Kiszka and Karol Szostak – both third-year students and Marian Dudek – a fourth-year student of sculpture under Olszowski and carpentry under Bednarz. The *Highwayman* from the museum album was

titled *Hunter* in 1926 (fig. 2),³³ and Dudek's work *Roadside Shrine* forms part of a column shrine reproduced in the album, supplemented with a crowning figure (album no. 2). Another object stylistically corresponding to Stryjeński's leadership is a chandelier (album no. 85),³⁴ which is almost identical to the lamps in the dining hall of the Gąsienicowa Hall mountain refuge, crafted by PSPD students under Stryjeński's supervision.³⁵ Thus, the album contains objects that can be definitively dated to 1926–1927, or shortly thereafter.³⁶ However, some works must have been created much later. Among them is a series of 12 sculptures titled *Zodiac*

Signs,³⁷ attributed to Adam Dobrodzicki (fig. 3). Each figure was individually crafted by students in the late 1930s. It is particularly noteworthy that the album documents the full set of 12 sculptures, which until now had only been known partially, through compositions reproduced in the press and individual pieces held in public and private art collections.³⁸

The album includes photographs of Marian figures, among which some continue the iconographic themes and patterns developed

during Stryjeński's tenure, when statues of Madonna, exhibited in 1924 at Czesław Garliński's Salon in Warsaw and later at the Paris exhibition, were recognized as the quintessential expression of the national style, derived from folk 'primitivism'.³⁹ These sculptures depicted a simplified figure of Mary, standing without the Child on a crescent moon and dressed either in a garment resembling peasant attire or enveloped in a flowing cloak reaching her feet – a reference to the popular



fig. 3 From the 12 *Signs of the Zodiac* series (Leo, Virgo, Libra, Scorpio), page from the *L'École nationale...* album, c.1936, National Museum in Warsaw photo National Museum in Warsaw

folk representation of Our Lady of Skępe. This traditional model is reflected in the statue of *Our Lady* (fig. 4),⁴⁰ distinguished by soft modelling and a characteristic base combining a prism and a hemisphere, as well as in *Mater Dolorosa* (fig. 5).⁴¹ Thanks to archival photographs⁴² and sketches preserved in private

collections,⁴³ these compositions can be linked to Wojciech Brzega's studio. Brzega's students also created funerary sculptures: reliefs set within square fields, similar to the Saint Teresa and Saint Francis representations reproduced in the album (album nos 99 and 100).⁴⁴ A more elaborate relief composition, *Pietà* (fig. 6),⁴⁵



fig. 4 *Our Lady*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 5 *Mater Dolorosa*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

is an original work by Brzega, executed in the late 1920s for the Woźniakowski family tomb chapel in Koniusza, Lesser Poland. This exceptional example of Brzega's work is notably influenced by Art Deco, with clear references to the Nativity altar in Jan Szczepkowski's *Polish Shrine*, which was showcased at the 1925 Paris exhibition. It is likely that this one-time departure from Brzega's typical aesthetic was not his own initiative but rather reflected the patrons' wishes.

A different approach to the Marian theme is evident in the *Immaculate* figure (album no. 14),⁴⁶ which exhibits an exaggeratedly slender silhouette. This design deviates

significantly from primitivist synthesis. Instead, its appeal lies in its elongated proportions, classical restraint, expressive rhythm of forms and decorative fluidity of contours. This type of figure is characteristic of Roman Olszowski's work, suggesting that the *Immaculate* may either be his own design or a creation by one of his students. One example of this design is currently held in a private collection.⁴⁷

Several works in the album can be attributed to students from Roman Olszowski's workshop, including *Zbójnicki Dance* by Antoni Biegaj (fig. 7),⁴⁸ *Pierrot with a Guitar* (album no. 19)⁴⁹ by Stanisław Wiśniewski, and presumably also *Girl with a Basket* (album no. 86)⁵⁰ by Zygmunt



fig. 6 *Pietà* by Wojciech Brzega, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

fig. 7 *Zbójnicki Dance*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw





fig. 8 *Faith*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

fig. 9 *The Flagellated*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



Dziewoński and *Oberek* (album no. 106)⁵¹ by Edward Piwowarski.⁵² Another piece from the same studio is *Faith* (fig. 8),⁵³ a composition characterized by a vertical arrangement of interwoven figurative and geometric forms. This sculpture was displayed at the school exhibition in Zakopane in July 1936. During an interview with a journalist from *Dziennik Poznański*, Olszowski highlighted it as a noteworthy and original figurative composition,

describing it as constructed 'entirely from geometric solids, interconnected with mathematical precision'.⁵⁴ His admiration for *Faith* was likely influenced by its similarity to his own earlier works, *Legend* (1927) and *Bend* (1929).⁵⁵ Based on formal characteristics, several other works in the album can also be attributed to Olszowski's students, including the Skarga group (album no. 27),⁵⁶ the figure of Christ (*The Flagellated*),⁵⁷ made by Wojciech Półtorak⁵⁸



fig. 10 *Crucifix*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 11 *Sacred Heart Altar* by Roman Olszowski, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

(fig. 9) and *Crucifix* (fig. 10).⁵⁹ Olszowski himself was the author of the *Sacred Heart Altar* (fig. 11),⁶⁰ designed in 1931 for the chapel of the new Climatic Hospital (today, the altar is housed in the church in Murzasichle).⁶¹

The album also contains a series of genre sculptures, including figures (often of children and young women)⁶² and animal representations, which do not exhibit any connection to the Zakopane style or Podhale folk traditions. Instead, they are highly stylized, with cubic forms shaped by prismatic surfaces. Their distinguishing features include a strong decorative quality, simplified themes and an attractive artistic language reminiscent of Futurism and

Cubism. However, their artistic value remains debatable, particularly due to the similarities between different models and the repetitive nature of the designs. These projects are commonly associated with Adam Dobrodzicki, based on his known involvement with the *Zodiac* cycle and the likely practice of students producing works designed by the school principal. This stylistic trend may have also been promoted by other teachers in the sculpture department: Roman Olszowski, Wojciech Brzega, Stanisław Zdyb and Jan Zapotoczny (1886–1959), under whose direction students created a variety of small utilitarian wooden objects⁶³ (album nos 56 and 102, fig. 12).⁶⁴



fig. 12 Small wooden objects, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 13 *Idyll*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

Artistic Output Versus Production

The clear stylistic and qualitative differentiation in the school's output during the 1930s resulted from a strategic shift towards increased production and intensified sales. At the beginning of the decade, a reviewer of the school's exhibitions emphasized that under Dobrodzicki's leadership, PSPD had remained faithful to the principles introduced by Stryjeński, with students composing works independent of 'stylistic tradition', acting both as designers and makers of their pieces.⁶⁵ He particularly praised Olszowski's students, recognizing in their sculptures 'the hallmarks [...] of mature works of art'.⁶⁶ However, just five years later, a correspondent from *Dziennik Poznański* observed an evident 'similarity between the sculptures, as if they had all come from the same hand'.⁶⁷ This process of homogenization developed gradually and was

accompanied by a departure from Stryjeński's programme, which had been based on the freedom of students' imagination and talent. By 1936, Olszowski himself admitted: 'The greatest tragedy for a student [...] is the moment when he realizes that art is the conscious organization of forms, a conscious creative effort. When he comes here, he wants to create as a nightingale sings, as his ancestors once did. He rebels against conscious, logical creation. Whoever overcomes this moment of crisis is saved'.⁶⁸ That same year, Marian Piechal, reviewing the school's exhibition, stated explicitly that teachers were the true authors of most designs, while students' tasks were limited to 'working the material and executing the final form'.⁶⁹

In an effort to increase the output of the sculpture department, Dobrodzicki decided to modernize the production process by purchasing a machine capable of duplicating an original model into four identical copies.⁷⁰



fig. 14 *Highlander's Wife*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

These works were then sold both domestically and abroad, with students receiving payment for their labour, while the director secured essential funds to maintain the institution and invest in it. However, by the end of the 1920s, the favourable market conditions collapsed, as Brzega later recalled with bitterness: 'The price dropped and works for which [Dobrodzicki] used to pay [students] a hundred złoty are now sold for thirty or forty złoty apiece. Likewise, the duplication machine, for which [the principal] obtained seven or ten thousand złoty, now stands unused in *Strug*'.⁷¹

The result of Dobrodzicki's approach is the existence of sculptures produced in at least several, nearly identical copies, where one version is the original model, while the others (in unknown multiples of four) are replicas.⁷² Among the known preserved works, as well as based on an analysis of archival iconographic material, it is easy to identify these 'sculptural families'. The previously mentioned *Oberek*, reproduced in the press in 1931 as the work of Edward Piwowarski, has several counterparts in private collections. One such piece, attributed to Władysław Kut, is dated slightly later, to 1937.⁷³ The identical curvature and planar arrangement of these works clearly indicate that the later version was produced through meticulous, mechanical reproduction. A similar pair consists of *Highlander's Wife*, reproduced in the album (fig. 14),⁷⁴ and the object exhibited at the *Warsaw–Zakopane Connection* exhibition in Królikarnia Gallery in the summer of 2017. Both works, identical in form, were made from two different pieces of wood.⁷⁵ A detailed analysis of the grain patterns undeniably confirms the existence of a third example, which was illustrated in an article by Kazimierz Malinowski in *Arkady* magazine in 1937.⁷⁶ At least two more replicas are held in private collections.⁷⁷ It should be emphasized here that these multiplied objects often vary significantly in quality and artistic value, depending on the technical skill and talent of the individual craftsmen.

We also know that the Saint Christopher figure (fig. 15),⁷⁸ created by Karol Szostak around 1925, was gifted by Stryjeński to his friend, the painter Rafał Malczewski. This likely took place during Stryjeński's stay in Zakopane, meaning the gift was made before 1927 and no later than December 1932. The sculpture remained in the possession of the Malczewski family for many years until it was recently donated by the heirs to the Tatra Museum in Zakopane. This confirms that the reproduction of Saint Christopher in the album must depict a different object. The question remains whether this replica was created by Szostak himself or whether the admired model was entrusted to another student (or students) for reproduction. This question is justified, particularly given that the photographic album



fig. 15 *Saint Christopher*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw



fig. 16 *Radiant Madonna*, photograph from the *L'École nationale...* album, National Museum in Warsaw
photo National Museum in Warsaw

under discussion provides evidence of PSPD's long-standing practice of producing the same models over an extended period. An analysis of available iconographic materials suggests that designs created during the 1925/1926 school year continued to be produced until the outbreak of the Second World War. One example is the *Radiant Madonna* (album no. 89). This piece, original in terms of form and iconography, was reproduced in the press in 1927 (fig. 16)⁷⁹ and then again in 1938, as the work of Wacław Popowski,⁸⁰ a 1931 graduate of the

school. It is unlikely – although not impossible – that the sculpture featured in the album and reproduced in 1938 was the very same piece, still awaiting a buyer after more than a decade. Additionally, the Tatra Museum holds another version of this figure, distinguished by its polychrome decoration – an artistic practice commonly employed at PSPD in the 1930s. Could Popowski have continued working with the school by producing sculptures for sale, long after completing his studies? Another possibility is that subsequent reproductions made

by students were still attributed to the original author. The issue is further complicated by the common practice of reusing the same works under different, often modified, titles in various reproductions and publications,⁸¹ as well as the tradition of reusing old designs. Among the objects reproduced in the album, the latest examples can be dated to the years 1936–1938, and one documented case of such later use (and, by the same token, likely also a later sale) is the *Pan Twardowski* statuette (album no. 74),⁸² which in 1939 was awarded as the first prize in a skiing competition.⁸³

The discourse surrounding PSPD sculptures, as reflected in the writings of scholars and critics, reveals a distinct duality in how these works were perceived in terms of craftsmanship versus artistic merit. Reviewers of the school's exhibitions noted the technical and replicative nature of students' work, a direct consequence of the school's teaching programme. Since its foundation, PSPD offered vocational training, focused on equipping students with practical skills in carpentry, furniture-making and woodwork. However, during the interwar period, the school's sculptures began to be evaluated separately from its furniture and carpentry output: as works of art with an individual expression. This shift was yet another achievement of Karol Stryjeński, who managed to establish an entirely new aesthetic for the school's production, radically different from historicism, the Tyrolean style and even Witkiewicz's Zakopane Style. While PSPD's sculpture department was still criticized for its low level of instruction in the early 1920s,⁸⁴ by June 1924 a major exhibition of students' works was held at Czesław Garliński's Salon in Warsaw. Unlike previous showcases, which typically focused on decorative woodcraft and furniture, on display were mostly small-scale figural sculptures with religious and genre themes. Warsaw critics responded favourably,⁸⁵ emphasizing both the exotic and primitive qualities of the works while simultaneously recognizing their national character. The Garliński exhibition marked the beginning of perceiving Zakopane sculptures as epitomizing the Polish national style. This transformation culminated in PSPD's participation in the 1925 Paris Exhibition, where

Jerzy Warchałowski, commissioner of the Polish Section, permanently solidified the link between Podhale craftsmanship and national Polish art. He namely identified the following traits as distinctly Polish: 'a passion for structural design, even in ornamentation, and a traditional inclination towards carving in soft wood, treated in a carpenter fashion'.⁸⁶

The image of Stryjeński's directorship as a period of creative freedom for students, which translated into the artistic value of their sculptures, was strongly emphasized by a later historian of the school, Halina Kenarowa. She highlighted the distinctiveness of Stryjeński's methods compared to those used both during the Galician period (1876–1918) and in the 1930s, when students' talent was overshadowed by imitation and repetitive production. As she herself admitted, she wrote her monograph 'as a companion to Antoni Kenar and a witness to the school's post-war history'.⁸⁷ She presented the State Secondary School of Artistic Techniques as a continuation of the pre-war PSPD sculpture department, and Kenar as the inheritor of Stryjeński's pedagogical talent. From this perspective, emphasizing the school's artistic profile was particularly important in freeing the Zakopane institution from its vocational categorization and the folk art paradigm. Kenarowa's persuasive and well-documented portrayal of the school continues to shape the identity of *Kenar's* teachers and students and significantly influences the reception of their work today.

For an art historian, however, it is difficult to determine the extent to which Stryjeński truly allowed his students creative freedom and whether the school's output was primarily artistic or industrial in nature. During Stryjeński's tenure, one of the sculpture instructors was Brzega, and privately held sketches from his students seem to illustrate independent explorations, later realized as three-dimensional sculptures. However, it is impossible to verify whether this practice was widespread or how consistently it was followed in the workshops of other teachers, such as Olszowski and Zapotoczny. There is a lack of sources, including individual teaching programmes or documentation of the various stages of artistic training. Press reports do not provide reliable

insight either, as they often contain ambiguous or even contradictory statements, making it difficult to assess scope and nature of the teachers' influence. It should also be noted that many PSPD instructors had formal academic training (for instance, Brzega and Zapotoczny), and all of them pursued personal artistic ambitions outside their schoolwork, exhibiting their works in art salons. Interestingly, student sculptures displayed notable stylistic similarities, which led critics to refer to them as 'Stryjeński's Madonnas'⁸⁸ – a fact suggesting that teachers did indeed present their students with inspirational models.

Over time, the perceived value of PSPD sculptures has evolved significantly. While highly esteemed in the 1920s and eagerly purchased in the following decade, oral accounts suggest that immediately after the Second World War, the school was quick to part with these works. However, in later years, as interest in Art Deco grew and knowledge of PSPD's history spread, these sculptures gained attention among collectors and began appearing on the art market, attracting buyers willing to pay substantial sums. The appeal of these objects is easy to understand. For many, their value lies in the sentimental attachment to highlander culture, deeply ingrained in Polish national identity. Buyers also appreciate their decorative qualities and their association with the highly sought-after Art Deco style. The mass production of Zakopane sculptures and their varying artistic quality seems to have little impact on their desirability. As argued above, the questions of uniqueness and authorship remain

complex and difficult to define. The issue of craftsmanship and artistic talent becomes even more ambiguous when considering the extent of teacher involvement in the final appearance of the works and the difficulty in distinguishing between designer and maker. It is unclear whether these matters can ever be definitively resolved, but there is no doubt that further research is necessary. Our understanding of PSPD's legacy should be expanded through archival research and object inventories. However, most unexamined materials remain in private hands, awaiting discovery. Some of these highly valuable sources are held by institutions, such as the photographic album discussed in this study. As demonstrated here, it functioned as a PSPD catalogue, most likely prepared for department stores. It could also have been used in connection with international exhibitions, in which the Zakopane school regularly participated. The vast majority of the works featured in the album are small-scale figural sculptures with genre and religious themes. Additionally, it includes several religious relief compositions, small decorative wooden objects and a few pieces of furniture. The album can be dated to the 1930s, as the earliest reproduced designs originate from 1925–1926, and it is known that one of the sculptures featured was still in use in 1939. This album is an extremely valuable iconographic resource for studying the history of the State School of Wood Industry and Polish interwar sculpture. It represents a valuable comparative reference and a solid foundation for preparing expert opinions for the art market.

Translated by Aleksandra Szkudłapska

NOTES

- ¹ *L'Ecole nationale de l'industrie du bois. Zakopane. Pologne* [State School of Wood Industry. Zakopane. Poland], 1929–1939, album of photographic prints mounted on cardboard and bound in leather and metal, 40 × 33.5 × 4.5 cm, National Museum in Warsaw, inv. nos DI 101121/1–127 MNW. I thank Katarzyna Mączewska, curator of the Collection of Iconography and Photography at the National Museum in Warsaw, for her assistance in correcting information on the album.
- ² E.g., album no. 18 (inv. no. DI 101121/18 MNW) – 60 złoty, album no. 19 (inv. no. DI 101121/19 MNW) – 75 złoty, album no. 24 (inv. no. DI 101121/24 MNW) – 110 złoty, album no. 86 (inv. no. DI 101121/88 MNW) – 42zł, album no. 104 (inv. no. DI 101121/112 MNW) – 100 złoty, album no. 105 (inv. no. DI 101121/113 MNW) – 100 złoty, album no. 106 (inv. no. DI 101121/114 MNW) – 250 złoty, album no. 109 (inv. no. DI 101121/117 MNW) – 80 złoty, album no. 114 (inv. no. DI 101121/122 MNW) – 66 złoty.
- ³ 'Pour toutes les informations (achat compris) s'adresser: Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego – Zakopane – Pologne (L'Ecole nationale de l'industrie du bois – Zakopane)'.
- ⁴ Photographic documentation of the State School of Wood Industry's output was entrusted to full-time teachers. During the interwar period, the role of school photographer was held by Antoni Święch (1856–1931), who was succeeded in 1925 by Stanisław Zdyb (1884–1954). It can be assumed that Zdyb was the author of most, if not all, of the photographs in the album.
- ⁵ The album as a work of photographic art is not the subject of this text.
- ⁶ (z. dr.), 'Wśród piękna zakłętego w drzewo', *Dzień Dobry* (16 October 1937), as cited in Halina Kenarowa, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce* (Kraków, 1978), p. 192.
- ⁷ Archives of the Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane, ref. no. AR/No/185/6:1876 – *Umowa pomiędzy Maciejem Mardutą a Wydziałem Towarzystwa Tatrzańskiego*, 6 June 1876, MS, fol. 80. The school's history is provided based on Kenarowa, *Od zakopiańskiej...*; Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939* (Warsaw, 2013).
- ⁸ In reports from the late 1880s, the school is referred to as the Imperial and Royal Professional School for the Wood Industry in Zakopane (C.K. Szkoła Fachowa dla Przemysłu Drzewnego w Zakopanem).
- ⁹ Witkiewicz used this term in Stanisław Witkiewicz, 'Na przełęcz', in *Pisma tatrzańskie*, vol. 1 (Kraków, 1963), p. 48.
- ¹⁰ During the occupation, the school operated under the name Berufsfachschule für Goralische Volkskunst. Another name change occurred following the 1948 reorganization, which resulted in the creation of two separate institutions: the Technical School of Construction (Technikum Budowlane) and the Secondary School of Artistic Techniques (Liceum Technik Plastycznych). After Kenarowa, *Od zakopiańskiej...*, pp. 206–264.
- ¹¹ Wojciech Brzega and Roman Olszowski taught sculpture (figurative and ornamental, respectively), while Ksenofont Celewicz and Jan Śliwka taught carpentry.
- ¹² Anna M. Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000* (Warsaw, 2005), pp. 206–209.
- ¹³ See Jerzy Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna* (Warsaw, 1928).
- ¹⁴ Karol Stryjeński, 'Aperçu sur l'enseignement de l'art decoratif', *L'Amour de l'Art*, no. 7 (1924), p. 258.
- ¹⁵ The most common material was wood, with clay and stone appearing less frequently. Special Collection of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw, IS PAN, *Archiwum Wystawy Paryskiej 1925*, inv. nos 808–17 – *Spis prac na wystawę oddziału rzeźby*, MS, fol. 94a.
- ¹⁶ *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie z roku*

- szkolnego 1925/1926 (Zakopane, [1926]).
Three woodcuts attached to the report were treated in a similar fashion.
- ¹⁷ Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna...*, pp. 156–158.
- ¹⁸ Wojciech Brzega, *Żywoć górala pocziwego. Wspomnienia i gawędy*, selection, editing and commentary by Anna Micińska, Michał Jagiełło (Kraków, 1969), p. 93.
- ¹⁹ Ibid., p. 94.
- ²⁰ Władysław Lam, 'Szkoly artystyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej', *Dziennik Poznański*, no. 135 (1929), p. 9.
- ²¹ Years later, the negative assessment of Dobrodzicki's actions was reinforced by the school's monographer, Halina Kenarowa: Kenarowa, *Od zakopiańskiej...*, pp. 189–198.
- ²² These exhibitions are listed by Kenarowa, *Od zakopiańskiej...*, p. 193.
- ²³ Objects from the exhibition are held at the Polish Museum of America in Chicago, having been donated by Maria Werter. I would like to thank Monika Nowak for this piece of information.
- ²⁴ Drexlerowa, Olszewski, *Polska i Polacy...*, p. 235.
- ²⁵ I extend my sincere gratitude to Danuta Jackiewicz and Małgorzata Polakowska from the National Museum in Warsaw for their assistance in obtaining information and access to the object. The album bears the following numbers: MN 22626 (crossed out) – no. of the NMW's library main inventory and DI 101121/1–127 MNW. It was transferred to the Collection of Iconography and Photography (prev. Photographic and Iconographic Collection) via an internal protocol dated 20 Feb. 1997.
- ²⁶ The collection was placed on a fifty-year deposit on 29 January 1938 and also included an art library. See Wanda Wojtyńska, 'Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki', *Kronika Zamkowa*, nos 1–2 (49–50) (2005), p. 193.
- ²⁷ Chruźimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje...*, pp. 111–112.
- ²⁸ *Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie...*
- ²⁹ Inv. no. DI 101121/24 MNW.
- ³⁰ Inv. no. DI 101121/31 MNW.
- ³¹ Inv. no. DI 101121/84 MNW.
- ³² Inv. no. DI 101121/2 MNW.
- ³³ Another example of a sculpture's title change is the case of a figurine of a young woman, labelled in the album as *Dancer* (album no. 75, inv. no. DI 101121/77 MNW), but now known on the antique market as the *Madonna of Highwaymen*, see Zakopane, *Zakopane, słońce, góry i górale* [DESA UNICUM catalogue], auction of 28 Jan. 2021 (Warsaw, 2021), lot 45.
- ³⁴ Inv. no. DI 101121/87 MNW.
- ³⁵ *Wierchy*, Ann. 11 (1933), p. 158.
- ³⁶ Karol Stryjeński moved to Warsaw in 1927 and died in December 1932.
- ³⁷ Inv. no. DI 101121/37–48 MNW.
- ³⁸ The author is familiar with the following compositions: *Capricorn, Libra, Aquarius, Pisces, Scorpio, Cancer* and *Sagittarius*. Marian Piechal, 'Estetyka rzeźby drzewnej', *Tygodnik Ilustrowany*, no. 38(4006) (1936), pp. 713–714; Kazimierz Malinowski, 'Szkoła rzeźby w Zakopanem', *Arkady*, no. 10 (1937), pp. 543–544; *Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane / Zakopane. Carved. Painted*, ed. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk et al. (Warsaw, 2023), cat. nos 70–72, pp. 102–105; one object is held at the Historical Museum of the City of Kraków, while several others are in private collections. According to Piechal, the Zodiac cycle was commissioned by the Geographical Institute in Warsaw. (Piechal, 'Estetyka rzeźby...', p. 714).
- ³⁹ Nela Samotyhowa, 'Wystawa prac uczniów państwowej szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem. Salon sztuki Cz. Garlińskiego', *Bluszcz*, no. 28 (1924), pp. 465–466.
- ⁴⁰ Inv. no. DI 101121/83 MNW.
- ⁴¹ Inv. no. DI 101121/7 MNW.
- ⁴² X. [Józef] Strojnowski, 'Nasze szkoły zawodowe. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem', *Przewodnik Katolicki*, no. 9 (1928), p. 7.
- ⁴³ The documentation was made available to the author in 2016 by a private owner.
- ⁴⁴ Inv. nos DI 101121/101–102 MNW; see the photograph from Wojciech Brzega's studio in Strojnowski, 'Nasze szkoły zawodowe...', p. 7.
- ⁴⁵ Inv. no. DI 101121/103 MNW.
- ⁴⁶ Inv. no. DI 101121/14 MNW.
- ⁴⁷ *Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane...*, cat. no. 174, p. 214. In the catalogue, the

- sculpture is dated to 1938, with M. Babyn stated as the author.
- ⁴⁸ Inv. no. DI 101121/122 MNW.
- ⁴⁹ Inv. no. DI 101121/19 MNW.
- ⁵⁰ Inv. no. DI 101121/88 MNW.
- ⁵¹ Inv. no. DI 101121/114 MNW.
- ⁵² Attributed after Hilary Majkowski, 'Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem', *Kurier Poznański*, no. 573 (1931), p. 3.
- ⁵³ Inv. no. DI 101121/80 MNW.
- ⁵⁴ Irena Szczygielska, 'Dawna i nowa sztuka podhalańska', *Dziennik Poznański*, no. 166 (1936), p. 2.
- ⁵⁵ *Legend* was acquired for the State Art Collections and is currently kept at the National Museum in Warsaw, while *Bend*, which received a mention of honour at the Zachęta Salon, was acquired for the Bucharest royal collection after the TOSSPO (Society for the Propagation of Polish Art Abroad) exhibition in Bucharest.
- ⁵⁶ Inv. no. DI 101121/27 MNW.
- ⁵⁷ Inv. no. DI 101121/94 MNW.
- ⁵⁸ Piechal, 'Estetyka rzeźby...', p. 714.
- ⁵⁹ Inv. no. DI 101121/66 MNW.
- ⁶⁰ Inv. no. DI 101121/3 MNW.
- ⁶¹ Jan Skłodowski, 'Olszowski Roman', in *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 6 (Warsaw, 1993), pp. 282–283.
- ⁶² E.g., *Girl with a Hen* (album no. 85; inv. no. DI 101121/87 MNW), *Highlander's Wife* (album no. 87; inv. no. DI 101121/89 MNW), *Girl with a Cat* (album no. 103; inv. no. DI 101121/111 MNW), *Girl with a Dog* (album no. 63; inv. no. DI 101121/65 MNW), *Girl with a Ball* (album no. 119; inv. no. DI 101121/127 MNW), *Crowning of a Post* (album no. 58; inv. no. DI 101121/60 MNW), *Harmonica Player* (album no. 65; inv. no. DI 101121/67 MNW), *Juggler* (album no. 60; inv. no. DI 101121/62 MNW), *Actor* (album no. 61; inv. no. DI 101121/63 MNW), *Slave* (album no. 62; inv. no. DI 101121/64 MNW).
- ⁶³ Szczygielska, 'Dawna i nowa...', p. 3. Project drawings for decorative wooden items, such as pen holders, paper knives and walking stick handles, similar to those featured in the album, were also created by Brzega's students. The sketches survive in private collections.
- ⁶⁴ Album nos 56 and 102, inv. nos DI 101121/57–58 and DI 101121/104–110 MNW.
- ⁶⁵ Hilary Majkowski, 'Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem', *Kurier Poznański*, no. 573 (1931), p. 3; id., 'Państw. Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem', *Barwa i Rysunek*, no. 7 (1930), pp. 3–4.
- ⁶⁶ Majkowski, 'Państwowa Szkoła...', p. 3.
- ⁶⁷ Szczygielska, 'Dawna i nowa...', p. 2.
- ⁶⁸ Ibid.
- ⁶⁹ Piechal, 'Estetyka rzeźby...', p. 713.
- ⁷⁰ Kenarowa, *Od zakopiańskiej...*, p. 193.
- ⁷¹ Brzega, *Żywot górala...*, p. 100.
- ⁷² Valuable information for dating and determining the production sequence of a given piece within a specific school year is provided by the inventory number, handwritten on the underside of the sculpture's base (though not always preserved).
- ⁷³ Both objects were shown in 2017 during the *Warsaw–Zakopane Connection* exhibition. See *Relacja Warszawa–Zakopane*, with texts by Agnieszka Morawińska, Anna Wende-Surmiak, Katarzyna Kucharska-Hornung, exh. cat., National Museum in Warsaw; Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane, 2017–2018 (Warsaw, 2017), pp. 112, 113. Subsequent objects appear on the antiquarian market and are acquired for private collections. See also *Zakopane. Wyrzeźbione...*, cat. no. 100, p. 134; *Zakopane, Zakopane, słońce...*, cat. no. 47.
- ⁷⁴ Inv. no. DI 101121/89 MNW.
- ⁷⁵ See fig. in *Relacja Warszawa–Zakopane...*, pp. 106–107.
- ⁷⁶ Malinowski, 'Szkoła rzeźby...', pp. 543–544.
- ⁷⁷ *Zakopane. Wyrzeźbione...*, cat. no. 84, p. 119.
- ⁷⁸ Inv. no. DI 101121/84 MNW.
- ⁷⁹ Inv. no. DI 101121/91 MNW.
- ⁸⁰ 'Czciciele kapliczek przydrożnych', *Myśl Polska*, no. 20 (66) (1938), p. 6; *Rzeczy Piękne*, no. 1 (1927), p. 4. The polychrome version of the object (the practice of polychroming PSPD sculptures emerged in the 1930s) is kept at the Tatra Museum in Zakopane.

- ⁸¹ E.g., *Highlander Dance – Zbójnicki Dance, Hunter – Highwayman, Zosia – Harvester, Group – Architectural Sculpture*.
- ⁸² Inv. no. DI 101121/76 MNW.
- ⁸³ The award was won by Major Leszek Nycz-Lubicz and the sculpture is now kept at the Museum of Sport and Tourism in Warsaw. It was the first prize in slalom at the Skiing Championships organized by the Association of Military Sports Clubs in 1939, most likely held in Zakopane as a side event to the World Ski Championships, which took place from 11 to 19 February 1939. I would like to thank Aleksandra Liberacka from the Museum of Sport and Tourism in Warsaw for providing information on the history of this object. See fig.: *Relacja Warszawa– Zakopane...*, p. 104.
- ⁸⁴ Piotr Miszewski, 'Sierpniowa wystawa artystycznego przemysłu podhalańskiego w Zakopanem', *Głos Zakopiański*, no. 4 (1923), p. 3; Władysław Skoczylas, 'Wystawa podhalańskiego przemysłu artystycznego w Zakopanem', *Pani*, nos 9–10 (1923), p. 44.
- ⁸⁵ See the account of a.b.c. [Karol Kwaśniewski], 'Sztuka zakopiańska w Warszawie', *Głos Zakopiański*, nos 21 and 22 (1924), pp. 1–2.
- ⁸⁶ Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna...*, p. 31.
- ⁸⁷ Kenarowa, *Od zakopiańskiej...*, p. 232.
- ⁸⁸ (w), 'Madonny Stryjeńskiego', *Pani*, nos 8–9 (1924), p. 42.

REFERENCES

- a.b.c. [Kwaśniewski Karol], 'Sztuka zakopiańska w Warszawie', *Głos Zakopiański*, nos 21 and 22 (1924), pp. 1–2.
- Brzega Wojciech, *Żywoć górala pocziwego. Wspomnienia i gawędy*, selection, editing and commentary by Anna Micińska, Michał Jagiełło (Kraków, 1969).
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939* (Warsaw, 2013).
- 'Czciociele kapliczek przydrożnych', *Myśl Polska*, no. 20(66) (1938), p. 6.
- Drexlerowa Anna M., Olszewski Andrzej K., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000* (Warsaw, 2005).
- Kenarowa Halina, *Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce* (Kraków, 1978).
- Lam Władysław, 'Szkoły artystyczne na Powszechnej Wystawie Krajowej', *Dziennik Poznański*, no. 135 (1929), p. 9.
- Majkowski Hilary, 'Państw. Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem', *Barwa i rysunek*, no. 7 (1930), pp. 3–4.
- Majkowski Hilary, 'Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem', *Kurier Poznański*, no. 573 (1931), p. 3.
- Malinowski Kazimierz, 'Szkoła rzeźby w Zakopanem', *Arkady*, no. 10 (1937), pp. 543–544.
- Miszewski Piotr, 'Sierpniowa wystawa artystycznego przemysłu podhalańskiego w Zakopanem', *Głos Zakopiański*, no. 4 (1923), p. 3.
- Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Sprawozdanie z roku szkolnego 1925/1926* (Zakopane, [1926]).
- Piechal Marian, 'Estetyka rzeźby drzewnej', *Tygodnik Ilustrowany*, no. 38(4006) (1936), pp. 713–714.
- Relacja Warszawa–Zakopane*, exh. cat., National Museum in Warsaw; Dr Tytus Chałubiński Tatra Museum in Zakopane, 2017–2018 (Warsaw, 2017).
- Samotyhowa Nela, 'Wystawa prac uczniów państwowej szkoły przemysłu drzewnego w Zakopanem. Salon sztuki Cz. Garlińskiego', *Bluszcz*, no. 28 (1924), pp. 465–466.

Skłodowski Jan, *Olszowski Roman, Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, vol. 6 (Warsaw, 1993), pp. 282–283.

Skoczylas Władysław, 'Wystawa podhalańskiego przemysłu artystycznego w Zakopanem', *Pani*, nos 9–10 (1923), p. 44.

Strojnowski X. [Józef], 'Nasze szkoły zawodowe. Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem', *Przewodnik Katolicki*, no. 9 (1928), p. 7.

Stryjeński Karol, 'Aperçu sur l'enseignement de l'art decoratif', *L'Amour de l'Art*, no. 7 (1924), pp. 258–259.

Szczygielska Irena, 'Dawna i nowa sztuka podhalańska', *Dziennik Poznański*, no. 166 (1936), p. 2.

(w), 'Madonny Stryjeńskiego', *Pani*, nos 8–9 (1924), p. 42.

Warchałowski Jerzy, *Polska sztuka dekoracyjna* (Warsaw, 1928).

Wojtyńska Wanda, 'Działalność Państwowych Zbiorów Sztuki', *Kronika Zamkowa*, nos 1–2 (49–50) (2005), pp. 193–220.

Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane / Zakopane. Carved. Painted, ed. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk et al. (Warsaw, 2023).

Zakopane, Zakopane, słońce, góry i górale [DESA UNICUM catalogue], auction of 28 Jan. 2021 (Warsaw, 2021).

Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (Special Collection of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw), *Archiwum Wystawy Paryskiej 1925*, inv. nos 808–17.

Dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera is a university professor and art historian heading the Department of Modern and Contemporary Art at the Institute of Art History, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. Her research interests focus on the history of art, art criticism and artistic life of the nineteenth and twentieth centuries, with particular emphasis on the history of sculpture in Poland and art in the public space. Chrudzimska-Uhera has participated in research and inventory projects on Polish heritage abroad (USA) and authored publications on the national style and art as a representation of the state in the interwar period, the history of sculpture and the artistic community in Zakopane in relation to modernism and the phenomenon of artistic colonies. She has written monographs on the work of Jan Szczepkowski and the State School of Wood Industry in Zakopane and curated exhibitions on Zakopane art from the nineteenth and twentieth centuries. She is a member of the Association of Art Historians (SHS), the Polish Section of AICA and the Warsaw Historical Artists' Studios Committee.