

**14(50) 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](http://www.mnw.art.pl)

<https://doi.org/10.63538/rmnwns.014>

REDAKCJA / EDITORIAL COMMITTEE

REDAKTORZY NACZELNI / EDITORS-IN-CHIEF

prof. Antoni Ziemia, dr Agnieszka Bagińska, Wojciech Głowacki

SEKRETARZ REDAKCJI / EXECUTIVE EDITOR Anna Kiełczewska

GRAFIK / GRAPHIC DESIGNER Adam Glabas

ADMINISTRATOR STRONY / WEBSITE ADMINISTRATOR Mikołaj Machowski

[rocznik.mnw.art.pl](http://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](mailto:rocznik@mnw.art.pl)

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH TRANSLATION

Julita Mastalerz, Klaudyna Michałowicz, Szymon Włoch

REDAKCJA WERSJI POLSKIEJ / POLISH-LANGUAGE EDITOR

Anna Kiełczewska

REDAKCJA WERSJI ANGIELSKIEJ / ENGLISH-LANGUAGE EDITOR

Szymon Włoch

KOREKTA / COPY EDITOR

Anna Kiełczewska

OPRACOWANIE GRAFICZNE NUMERU / GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING OF THIS ISSUE

Adam Glabas



# Spis treści

## Część I — Muzeum

- Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, Tadeusz Wierzejski (1892–1974):  
muzealny darczyńca czy persona non grata? 9
- Konrad Niemira, Radziwiłłowska kolekcja obrazów. Raport z badań  
nad zbiorem z Królikarni 48

## Część II — Sztuka nowożytna

- Joanna Sikorska, *Pokuta św. Jana Chryzostoma*. Lucas Cranach starszy  
i rywalizacja artystyczna 101
- Piotr Czyż, *Drugie oblicze matrycy*. Płyta graficzna jako podobrazie  
na przykładzie prac za zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie 143
- Karolina Prymlewicz, *Alegoria w szarościach i trop holenderski* 177  
Obraz przypisywany Franciszkowi Smuglewiczowi ze zbiorów Muzeum  
Narodowego w Warszawie
- Ruta Janoniene, Józef i Feliks Smuglewiczowie w cieniu Franciszka 217
- Andrzej Pieńkos, *Ptasznik strojący gitarę* oraz trzy inne obrazy 257  
w kostiumie włoskim Jean-Baptiste'a Greuze'a. Zapomniana próba  
libertyńskiej *peinture d'histoire*

## Część III — Wspomnienia

- Ewa Micke-Broniarek, Krystyna Znojewska-Prokop 299  
(4 marca 1958 – 19 września 2024)
- Anna Grochala, Joanna A. Tomicka 305  
(22 stycznia 1959 – 16 marca 2024)



# Contents

## Part I — The Museum

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, Tadeusz Wierzejski (1892–1974): Museum Donor or Persona Non Grata?	28
Konrad Niemira, The Paintings of the Radziwiłł Family Report on Research Regarding the Królikarnia Collection	74

## Part II — Modern Art

Joanna Sikorska, <i>The Penance of St John Chrysostom</i> . Lucas Cranach the Elder and Artistic Rivalry	122
Piotr Czyż, <i>The Other Side of the Matrix</i> . The Printing Plate as a Painting Support Based on Examples from the Collection of the National Museum in Warsaw	160
Karolina Prymlewicz, <i>An Allegory in Grey and a Dutch Clue</i> . A Painting Attributed to Franciszek Smuglewicz from the Collection of the National Museum in Warsaw	196
Ruta Janoniene, Józef and Feliks Smuglewicz in the Shadow of Franciszek Smuglewicz	237
Andrzej Pieńkos, <i>The Bird-Catcher Tuning His Guitar</i> and Three Other Paintings in an Italian Costume by Jean-Baptiste Greuze. A Forgotten Attempt at Libertine <i>Peinture d'Histoire</i>	278

## Part III — Reminiscences

Ewa Micke-Broniarek, Krystyna Znojewska-Prokop (4 March 1958 – 19 September 2024)	302
Anna Grochala, Joanna A. Tomicka (22 January 1959 – 16 March 2024)	308



# Tadeusz Wierzejski (1892–1974): muzealny darczyńca czy persona non grata?

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

NIEZALEŻNA BADACZKA

HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8646-285X

## ABSTRAKT

Tadeusz Wierzejski był najbardziej szczodrym darczyńcą muzealnym okresu PRL-u. Obdarował 25 krajowych muzeów. W przypadku Muzeum Narodowego w Warszawie, Łazienek Królewskich, Zamku Królewskiego na Wawelu i Muzeum Okręgowego w Toruniu jego donacje, tak jakościowo, jak i ilościowo przekraczały ówczesne możliwości nabywcze tych instytucji. Ich klasa artystyczna dowodzi wszechstronnej wiedzy fachowej Wierzejskiego. Stanowiły one zwieńczenie jego pasji kolekcjonerskiej i efekt uprawianej przezeń niemal nieprzerwanie przez pół wieku działalności jako marszanda. Rozpoczął ją po pierwszej wojnie światowej w Bydgoszczy, rozwinął w pełni we Lwowie, kontynuował w szczególnych okolicznościach w okupowanym przez Niemców Krakowie. Najdłużej, bo niemal trzydzieści lat, przyszło mu ją prowadzić w powojennej Warszawie w ciągłej „walce podjazdowej” z realnym socjalizmem, systemowo wrogim prywatnej inicjatywie i własności. Metody, którymi się w okresie Polski Ludowej posługiwał, nie zawsze były etyczne – nieobcy mu był szaber i nielegalny wywóz niektórych artefaktów zagranicę. Tyle że była to poniekąd odpowiedź na patologię ustrojową, czego w znacznym stopniu zdają się nie zauważać dzisiejsi krytycy Wierzejskiego. Co gorsza przy okazji powtarzają oni bezkrytycznie ciągnące się za kolekcjonerem pomówienia o kolaborację z Niemcami w okresie okupacji, mimo że wrodzy Wierzejskiemu komunistyczni śledczy uznali je za bezpodstawne. Autorka podejmuje polemikę z tymi opiniami, przywołując mało znane lub pomijane fakty z życia marszanda i postulując analizę jego powojennej działalności w kontekście ówczesnej polityki kulturalnej państwa oraz muzealnej rzeczywistości. Artykuł kończy apel, aby obiekty podarowane przez Wierzejskiego i od niego zakupione poddać badaniom proveniencyjnym, które nie tylko usankcjonują status pozyskanych odeń muzealiów, ale mogą wzbogacić wiedzę o tym tyleż wybitnym kolekcjonerze i darczyńcy, co kontrowersyjnym marszandzie.

**SŁOWA KLUCZOWE** handel sztuką w Polsce 1920–1970, kolekcjonerstwo, przedwojenny Lwów, okupacyjny Kraków, pomoc Żydom, śledztwo katyńskie, Wawel 1945, polityka muzealna PRL-u, PP Desa, badania proveniencji w zbiorach muzealnych

# Tadeusz Wierzejski (1892–1974): muzealny darczyńca czy persona non grata?

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

NIEZALEŻNA BADACZKA

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8646-285X](https://orcid.org/0000-0002-8646-285X)

Zmarły przed ponad pięćdziesięciu laty marszałek, kolekcjoner i muzealny darczyńca Tadeusz Wierzejski interesuje mnie od dawna. Prowadząc przed kilkunastu laty badania archiwalne nad grabieżą i handlem sztuką w okresie okupacji hitlerowskiej, natknęłam się w Instytucie Pamięci Narodowej na nazwisko Wierzejskiego<sup>1</sup>. Doprowadziło mnie ono do obszernych materiałów prowadzonego na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku śledztwa, dotyczącego zorganizowanego na wielką skalę przemytu złota i dzieł sztuki, znanego jako afera Mętlewicza. Później podjęłam w kilku muzeach kwerendy archiwalne dotyczące Wierzejskiego i rozmawiałam z ludźmi, którzy go znali: muzealnikami i historykami sztuki, kolekcjonerami, marszałkami, dziennikarzami, prawnikami, a także z bliskim krewnym kolekcjonera. Nieprzypadkowo jednak do tej pory obszerniej o nim nie pisałam. Pozostaje on bowiem dla mnie ciągle postacią nieodgadnioną i niedającą spokoju. Tym bardziej, że swoją rolę rozumiem jako rolę historyka, a nie prokuratora czy adwokata, laudatora albo oskarżyciela. Co prawda tekst ten poświęcony jest działalności człowieka zmarłego przed ponad półwieczem, niemniej w dużym stopniu dotyczy kondycji naszego muzealnictwa w okresie powojennym, aż po czasy współczesne.

W 2016 roku Muzeum Okręgowe w Toruniu zaprezentowało wystawę *Kolekcja Tadeusza Wierzejskiego w polskich muzeach*, na której obok własnych zbiorów sztuki Dale-

kiego Wschodu, podarowanych toruńskiemu muzeum przez kolekcjonera w 1966 roku, znalazły się obiekty z kilkunastu innych muzeów (m.in. Zamku Królewskiego na Wawelu, Łazienek Królewskich, Muzeów Narodowych w Warszawie, Wrocławiu i Poznaniu) darowane albo – rzadziej – zakupione od Wierzejskiego<sup>2</sup>. W Toruniu pokazano także część muzealiów z legatu na rzecz Zamku Królewskiego w Warszawie, wymuszonego na kolekcjonerze przez organa ścigania w 1974 roku, na kilka miesięcy przed jego śmiercią. Wystawa toruńska, jak pisał w katalogu jej kurator Paweł Czopiński, miała przypomnieć „postać tego legendarnego kolekcjonera i antykwariusza” i tym samym pozwolić obdarowanym przez niego instytucjom „uczcić pamięć swojego darczyńcy”<sup>3</sup>. Rok później wieloletni obserwator rynku sztuki Janusz Miliszkievicz ubolewał na łamach „Cenne, Bezczne, Utracone”, że Wierzejski, któremu „z powodów politycznych złamano w PRL-u życie, popadł po śmierci w niepamięć, mimo że będąc wybitnym kolekcjonerem europejskiego formatu, mógł stać się zaczynem w budowaniu w kraju kultury kolekcjonerskiej”<sup>4</sup>.

Krańcowo inny wizerunek Wierzejskiego przedstawił Michał Haake, prof. UAM, w książce *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza* wydanej w 2020 roku przez Wydawnictwo Naukowe UAM<sup>5</sup>. Autor próbował dowieść tezy, że znajdujący się od 1948 roku w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu obraz Pankiewicza o tym tytule jest falsyfikatem. Przy czym – jak mówił Haake



il. 1 Tadeusz Wierzejski przy gablocie z ofiarowanymi przez niego zabytkami eksponowanymi na wystawie *Sztuka zdobnicza, dary i nabytki 1945–1964* w Muzeum Narodowym w Warszawie (15.06–1.08.1964), Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” – „główna hipoteza, na którą było mnie stać, jest taka: obraz mógł zostać podsunięty ówczesnemu dyrektorowi muzeum Zdzisławowi Kępińskiemu przez Tadeusza Wierzejskiego” [tu i dalej podkreślenia moje – NC-L]<sup>6</sup>. W odpowiedzi na pytanie dziennikarki, kim był Wierzejski, Haake (w takim samym duchu jak w książce) wytoczył przeciw niemu najcięższe zarzuty, wcześniej tak jednoznacznie formułowane li tylko przez donosicieli, agentów Służby Bezpieczeństwa i PRL-owskich śledczych. Jest to zdumiewające,

zwłaszcza w kontekście takiego sformułowania zawartego w książce: „Wprowadziłem obszernie wątek okupacyjnej działalności antykwariusza Tadeusza Wierzejskiego, choć nie znalazłem dowodów na jej związek z poznańskim *Targiem na jarzyny*”<sup>7</sup>.

Przytaczam stosowny fragment wypowiedzi Haakego z zarzutami stawianymi przezeń kolekcjonerowi: „Przed wojną był [Tadeusz Wierzejski] znanym lwowskim antykwariuszem. W czasie wojny – co potwierdzają zeznania świadków i dokumenty procesowe – zdecydował się na

współpracę z Pieterem Nicolaasem Mentenem, nazistą pochodzenia holenderskiego mieszkającym w Polsce, który brał udział w zbrodniach i grabił majątki polskie, żydowskie na obszarze Galicji. [...] Wedle zeznań świadków przesłuchiwanych tuż po wojnie przez Komisję Badania Zbrodni Hitlerowskich [Wierzejski] informował go, gdzie znajdują się wartościowe dzieła. Są też zeznania, że współpracownicy Wierzejskiego pomagali Mentenowi przewozić zgrabione zbiory. Po wyjeździe Mentena z Krakowa Wierzejski został kolejnym *treuhänderem* – zarządcą majątków żydowskich zgrabionych przez Mentena. I jest hipoteza [czyja?], że wszedł w posiadanie znacznej ich części. Wierzejski był też oskarżany o szabrownictwo dzieł sztuki po wojnie na Ziemiach Zachodnich. I wywóz dzieł za granicę za pośrednictwem dyplomatów brazylijskich i portugalskich. Są całe tomy akt, które opisują ten proceder [to właśnie tzw. afera Mętlewicza i jej dokumentacja w IPN]. W latach siedemdziesiątych odbył się proces grupy, która się tym zajmowała. Sformułowano oskarżenie przeciwko Wierzejskiemu ale umorzono sprawę, bo umarł. [...] Był oskarżany o to, że miał oryginały w ręku, a kopie szły do muzeów państwowych, a oryginały za granicę. Sprzyjał temu chaos lat powojennych, splądrowane kolekcje muzealne, które starano się odbudować. A jeszcze trzeba dodać do tego państwo komunistyczne i nomenklaturę, która też chciała się na tym dorobić. Wierzejski przez długi czas był nietykalny, bo z nimi współpracował<sup>8</sup>.

Nie lepiej mówiono o Wierzejskim w czerwcu 2022 roku na konferencji zorganizowanej w poznańskim Muzeum Narodowym, zatytułowanej *Muzeum XXI wieku. W stulecie I. Zjazdu muzeów polskich w Poznaniu*<sup>9</sup>. Zmarły przed ponad półwieczem kolekcjoner został podczas dyskusji muzealników, a byli wśród nich tak prominentni jak dyrektor muzeum w Wilanowie Paweł Jaskanis czy jego zastępczyni dr hab. Dorota Folga-Januszewska, odsądzony od czci i wiary z powołaniem się m.in. na obszerne materiały IPN-u, w większości dyskutantom nieznanne, z których korzystał Haake. Znała je bez wątpienia jedynie Ewa Syska, prof. UAM, historyczka źródłoznawczyni, autorka wydanej w 2014 roku książki *Marian Swinarski (1902–1965) poznański antykwariusz i bibliofil*. Choć również bardzo

krytyczna wobec Wierzejskiego, jako jedyna na konferencji postulowała konieczność starannych i kompleksowych badań dotyczących styku powojennego handlu sztuką z muzealnictwem.

Materiały IPN-u zostały natomiast starannie przestudiowane przez autorów dwóch publikacji, które ukazały się w 2023 roku. Pierwsza z nich to sprawozdawcza książka Moniki Luft poświęcona aferze Mętlewicza, zatytułowana *Pejzaż z przemytnikiem. Jak wywożono z PRL-u dzieła sztuki i antyki*<sup>10</sup>. Druga to duologia Jacka Dehnela pt. *Łabędzie*<sup>11</sup>. W pierwszym tomie Dehnel, związany dalekim pokrewieństwem z Mętlewiczami, przedstawia tę największą PRL-owską aferę przemytu dzieł sztuki, złota i dewiz z perspektywy własnej historii rodzinnej; tom drugi rozwija i niejako weryfikuje tę prywatną opowieść na podstawie dokumentacji IPN-u, uzupełniając i wzbogacając ją zarazem o dodatkowe wątki i komentarz odautorski.

Luft relacjonuje treściwie, starając się o obiektywizm, materiały szeroko zakrojonego śledztwa prowadzonego przez Służbę Bezpieczeństwa, milicję i prokuraturę w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Dehnel, będąc pisarzem i dysponując znajomością historii sztuki (dowodzi tego choćby przeplatająca narrację współczesną opowieść o tytułowym *Serwisie Łabędzim* hrabiego Heinricha Brühla), sięgnął po sporo dodatkowych źródeł archiwalnych i drukowanych, co obok opowieści rodzinnych i gawędziarskiego temperamentu autora dało niespodziewany efekt – panoramę życia tzw. prywaciarzy w PRL-u, poniekąd kontynuację *Złego* Leopolda Tyrmanda (choć niestety przegadaną).

Mimo tych różnic, obydwój autorzy zgodnie uznają Wierzejskiego za jednego z najważniejszych bohaterów negatywnych opowiadanej historii, tak jak czynili to PRL-owscy śledczy. Bo też obydwój, pisząc o nim i o jego działalności, tkwią w koleinach interpretacyjnych wytyczonych przez PRL. Nie namawiam, rzecz jasna, aby uznać powojenny szaber, nielegalny wywóz za granicę dzieł sztuki i przemyt złota za uprawnione, albo by negować udział w tych procederach Wierzejskiego, choć sprzeciwiam się robieniu zeń tanim kosztem kozła ofiarnego, czemu nie tylko Haake, ale nie zawsze i Dehnel potrafią się oprzeć. To wszakże, co wszystkim wspomnianym krytykom – z wyjątkiem, jak mi się wydaje,

prof. Syskiej – umyka z pola widzenia, to zrozumienie, że w systemie takim jak PRL-owski nielegalne działania tego rodzaju były praktycznie nieuniknione i, co ważniejsze, niewiele bardziej patologiczne niż rzeczywistość, na której – obiektywnie rzecz biorąc – szkodę działały.

PRL, jej polityka kulturalna, w tym ustawy oraz przepisy niższego rzędu dotyczące statusu prawnego i akcesji muzealiów wiązały się niejednokrotnie z jawnym pogwałceniem prawa własności i prawa międzynarodowego (nacionalizacja tzw. mienia poniemieckiego i opuszczonego, czyli faktycznie pożydowskiego, reforma rolna i kwestia tzw. mienia podworskiego, machinacje proveniencyjne, polonizacja dziedzictwa Ziemi Zachodnich), o „należytą staranność” przy zakupie muzealiów nie wspominając. Towarzyszył temu upaństwowiony handel sztuką, czyli powołana w 1950 roku PP Desa. W jej praktyce wystarczały oświadczenia oferentów, że są właścicielami danego obiektu, co było ewidentnym przyzwoleniem na fikcyjną, a nierzadko jawnie fałszywą proveniencję. Obok permanentnego niedofinansowania muzeów, niemożności uprawiania prywatnego kolekcjonerstwa z prawdziwego zdarzenia oraz zakazu wywozu za granicę niemal wszystkiego, co powstało przed 1945 rokiem, oznaczało to patologię par excellence, w szczególności w porównaniu z systemem przedwojennym. I nie zmienia tego okoliczność, że wszystko to odbywało się pod hasłem troski i ochrony kultury narodowej tragicznie przetrzebionej podczas wojny i okupacji. Ani też fakt, że wielu muzealników z głębokim zaangażowaniem i w dobrej wierze uczestniczyło w tym procesie odbudowy krajowego dziedzictwa, któremu w dodatku towarzyszyło szerokie poparcie społeczeństwa.

W działalności Wierzejskiego – niezależnie od jej niełatwej oceny – znajduję ewidentną niezgodę i przeciwstawienie się tej systemowej patologii. Zanim spróbuję uzasadnić tę tezę, dodam że na otwartej wiosną 2024 roku w Zamku Królewskim na Wawelu nowej ekspozycji zbiorów porcelany miśnieńskiej, z których większość (w dodatku bardzo wysokiej klasy) została w 1966 roku (a więc na kilka lat przed podjęciem śledztwa w sprawie afery Mętlewicza) podarowana przez Wierzejskiego, potraktowano darczyńcę jako persona non grata: jego nazwisko zostało w opisie wystawy przemilczane, a sala,

po przyjęciu daru nosząca jego imię (zgodnie z warunkami umowy darowizny), otrzymała teraz nazwę Gabinet Porcelanowy<sup>12</sup>.

## Działalność Wierzejskiego do 1939 roku

Wierzejski był uczestnikiem i świadkiem kilku epok i systemów politycznych<sup>13</sup>. Urodzony w 1892 roku w Stanisławowie, zdążył przed wybuchem pierwszej wojny światowej ukończyć studia prawnicze we Lwowie. W czasie wojny służył w armii austriackiej, od 1918 roku w Wojsku Polskim, m.in. uczestnicząc w tzw. obronie Lwowa. Służbę zakończył w 1921 roku w stopniu kapitana. Następne dwa lata spędził w Bydgoszczy, która znalazła się w granicach niepodległej RP. Nie wiadomo, co było powodem tej zmiany miejsca pobytu, zapewne względy rodzinne, skoro przebywał tam wówczas ojciec Wierzejskiego, Józef (zm. tam w 1925). To jednak w Bydgoszczy – i dlatego ten krótki epizod wspominam – Wierzejski po raz pierwszy dał się poznać publicznie w trzech rolach, którym pozostać wierny do końca życia: jako handlarz sztuką, kolekcjoner i muzealny darczyńca (i współkurator).

Premiera jego działalności w roli *kunsthändlery* nie przebiegła bezproblemowo. Dokonana w 1921 roku między nim a Muzeum Wielkopolskim wymiana czterech kartonów Matejki do kościoła Mariackiego w Krakowie na trzy obrazy malarzy niemieckich ze zbiorów dawnego Kaiser-Friedrich-Museum (Maxa Slevogta, Fritza von Uhdego i Wilhelma Trübnera) stała się w Poznaniu przedmiotem publicznej krytyki (m.in. dlatego, że przeprowadzona była bez wymaganej zgody ministerstwa, a obrazy niemieckich malarzy sprzedane zostały w Berlinie)<sup>14</sup>.

Z uznaniem natomiast spotkał się udział Wierzejskiego w przygotowaniu inauguracji działalności Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy latem 1923 roku. Nie posiadało ono praktycznie własnych zbiorów, ale „[p]an Wierzejski oddał w depozyt chwilowy zbiory dywanów perskich i mebli rokokowych i jednego Wouwermana i 2 obrazy włoskie (Tiepolo? i Maniasco)” [pisownia oryginalna]<sup>15</sup>, „mogących być ozdobą niejednej siedziby magnackiej”<sup>16</sup>. Nadto kolekcjoner osobiście uczestniczył w aranżacji wystawy i podarował muzeum pas słucki.

Powróciwszy jeszcze tego samego roku do Lwowa, podjął – będąc już po trzydziestce – studia z historii sztuki na Uniwersytecie Jana Kazimierza, zakończone w 1928 roku. Jednym z jego mistrzów stał się profesor Władysław Podlacha (1875–1951). To na jego seminarium „najlepszy referat – zdaniem późniejszego wybitnego archeologa i muzealnika Kazimierza Michałowskiego (1901–1981) – wygłosił o grafice Rembrandta kapitan Tadeusz Wierzejski”, z którym od tego czasu datowała się ich przyjaźń trwająca do śmierci kolekcjonera<sup>17</sup>. Referat musiał być rzeczywiście wyjątkowy, skoro jego autor zaskarbił sobie uznanie Podlacha, i to mimo niemałej konkurencji, jako że wśród ówczesnych seminarzystów profesora obok Michałowskiego było kilku późniejszych cenionych historyków sztuki i muzealników: Mieczysław Gębarowicz (1893–1984), Ksawery Piwocki (1901–1974), Zbigniew Hornung (1903–1981), Helena Blum (później Kozakiewiczowa, 1904–1984). Zaopatrzone w list polecający Podlacha, jego protegowany dostał w Galerii Drezdeńskiej, którą niedługo po wygłoszeniu referatu odwiedził, rzadkiego wyróżnienia: pozwolono mu brać do rąk cenne egzemplarze porcelany<sup>18</sup>. Wkrótce stał się jej wybitnym znawcą.

Już w 1926 roku, a więc jeszcze podczas studiów, Wierzejski zostaje we Lwowie zaprzysiężony na „stałego znawcę oceniela sądowego dla działu przemysłu artystycznego mianowicie obrazów, rzeźby, mebli, dywanów, haftów, bronzów itp. o artystycznej wartości” [pisownia oryginalna], a niedługo później rzeczoznawcą Izby Handlowej i Dyrekcji Ceł, a także firm ubezpieczeniowych<sup>19</sup>. W 1927 roku otworzył wraz z kolegą ze studiów prawniczych, dr. Ignacym Philippem antykwariat Lamus najpierw przy ul. Ossolińskich, a potem nieopodal sławnego lwowskiego Corso przy Romanowicza<sup>20</sup>. Philipp dość szybko wycofał się z interesu, poświęcając się szczegółowym badaniom twórczości artystów czynnych w Galicji w XIX wieku. Wierzejski będzie później prowadził Lamus sam, górując nad kolegami po fachu wykształceniem akademickim. Od 1932 roku kierował ponadto Lwowską Publiczną Halą Licytacyjną (Ska. z o.o.), czyli domem aukcyjnym, co wymagało obok kompetencji merytorycznych znacznych talentów organizacyjnych<sup>21</sup>. Dowodzi ich także współtworzenie przezeń kilku

lwowskich wystaw<sup>22</sup> i użyczanie na nie eksponatów ze stale powiększanych zbiorów własnych, tudzież oferty, oraz pierwsze dary, składane muzeom, a też niekiedy słuzenie im ekspertyzami<sup>23</sup>. Działalność ta wymagała szerokiej sieci kontaktów z kustoszami, innymi kolekcjonerami i antykwariuszami (jak wtedy często nazywano marszandów)<sup>24</sup>. W przypadku tych ostatnich szczególnie bliskie stosunki zawodowe i wspólne interesy, ale też więzy przyjacielskie łączyły Wierzejskiego z młodszym od niego o jedenaście lat Józefem Stieglitzem z Krakowa (1903–1990), synem i od połowy lat dwudziestych XX wieku, także współnikiem Abrahama Stieglitza, właściciela znanego przed wojną antykwariatu artystycznego na krakowskim Rynku Głównym.

Przykłady tych kontaktów i korespondencji zachowały się w archiwach muzealnych. Dowodzą one pośrednio relacji Wierzejskiego, których świadectwami nie dysponujemy, a które łączyły go z właścicielami dzieł sztuki i tzw. antyków (czyli stylowych mebli, sreber, tkanin, porcelany, brązów i innych wyrobów rzemiosła artystycznego), którzy bądź byli jego klientami, bądź chcieli mu powierzyć obiekty ze swoich zbiorów. Im więcej w takim gronie było cenionych kolekcjonerów, przedstawicieli rodzin ziemiańskich (niejednokrotnie zmuszonych sytuacją ekonomiczną do wyprzedazy rodzinnego majątku) i innych szanowanych obywateli, tym, rzecz jasna, marszand cieszył się wyższą renomą i pozycją, co przekładało się na zaufanie do autentyczności i proveniencji oferowanych przezeń obiektów, których jakość, a więc i cenę, gwarantował swoją wiedzą i doświadczeniem. Bez wątpienia Tadeusz Wierzejski plasował się w przedwojennym Lwowie na szczycie tej antykwarycznej hierarchii.

Uprzytamnia to chociażby jego list do kustosa zbiorów wawelskich Stanisława Świerz-Zaleskiego (1886–1951) z 27 stycznia 1934 roku<sup>25</sup>: „Kochany Panie Kustoszu, Za list i wiadomość dziękuję. Przyjadę do Krakowa zaraz w pierwszych dniach lutego. Teraz zaś zwracam się z inną sprawą. Wczoraj przybiłem targu i kupiłem całą resztę Galerii Poturzyckiej t.j. 224 obrazów<sup>26</sup>. Cudów tam już nie ma, ale jest jeszcze parę sztuk niezłych płócien. Słyszałem, że p. Lauterbach<sup>27</sup> miał mówić o tym, iż parę większych obrazów powinien nabyć ks. Sanguszko z Gumnisk dla Podhorzec, gdzie ma być brak

w ogóle jakichś możliwych obrazów. Czy Panu coś o tym wiadomo? Czy mógłby mi Pan pomóc? – Czy zwrócić się do Lauterbacha wprost – Czy Hornung<sup>28</sup> lub Czołkowski<sup>29</sup> mogą pomóc? Komu by jeszcze zaoferować? Opowiadał mi Dr. Werchracki, że jakieś 3 obrazy, z których serii 4-ty pozostał we Lwowie, w Warszawie zostały zidentyfikowane jako oryginalne Snyders'y – czy Pan coś wie o tym? Czy są podpisy? Proszę bardzo o krótką a rychłą odpowiedź i zasyłam serdeczne uściski dłoni oddany T. Wierzejski”.

W późniejszym o niemal czterdzieści lat liście Wierzejskiego do dyrekcji Wawelu z 18 listopada 1972 roku, dotyczącym darowanego przezeń wówczas zbiorom wawelskim obrazu *Madonna z Dzieciątkiem*, czytamy z kolei: „Obraz ten jest reprodukowany kolorowo w publikacji Haldane Macfall: *Malarstwo flamandzkie i niemieckie* (przekład z oryginału angielskiego Józefa Ruffera), wydane we Lwowie, tabl. XXV, jako pędzla van Dyck'a. Był on własnością znanej kolekcjonerki dzieł sztuki Heleny Dąbcańskiej-Budzynowskiej, mieszkającej we Lwowie przy ulicy swego nazwiska (H. Dąbcańskiej) pod nr. 3 [pisownia oryginalna]. Ponieważ z p. Dąbcańską łączyły mnie bliskie stosunki towarzyskie, wiedziałem, że około r. 1926 bawił u niej znany i znakomity znawca malarstwa Aleksander [Abraham] Bredius i na podstawie jego ekspertyzy [obraz] został reprodukowany jako van Dyck”<sup>30</sup>.

Profesjonalizm Wierzejskiego i jego rosnąca pozycja zawodowa sprawiły, że w latach trzydziestych korzystał z usług najlepszego lwowskiego konserwatora dzieł sztuki Jana Marksena (1983–1961). Po przeprowadzeniu przezeń w okresie między lutym 1934 a styczniem 1935 roku restauracji 90 obrazów ze wspomnianej już nabytej przez Wierzejskiego Galerii Poturzyckiej<sup>31</sup> kolekcjoner ocenił: „Na żadnym obrazie nie stwierdziłem przy bardzo skrupulatnej kontroli, ani zmycia farby dawnej, ani przemalowania farbami świeżymi. Wszelkie punktowania kitowań w miejscach uszkodzonych odznaczały się wielką starannością i estetycznym umiarem. Werniksy wreszcie, a zwłaszcza ostatnio przez Pana używane matowe i półmatowe, jak zdołałem stwierdzić na wszystkich obrazach trzymają się doskonale, są dostatecznie elastyczne i cienko położone na obrazie wywołują dodatnie wrażenie”<sup>32</sup>.

Od końca lat dwudziestych wśród klientów Wierzejskiego znajdował się m.in. zamieszkały we Lwowie zamożny holenderski biznesmen i kolekcjoner Pieter Nicolaas Menten (1899–1987)<sup>33</sup>.

## Wojna i okupacja

W 1939 roku 47-letni Tadeusz Wierzejski ma ustabilizowaną wysoką pozycję zawodową. Rodziny nie założył. Wybuch wojny oznacza najpierw napływ do Lwowa mas uciekinierów z centralnej Polski, a zaraz potem sowiecką okupację. U Wierzejskiego w mieszkaniu przy Placu Dąbrowskiego zatrzyma się we wrześniu Józef Stieglitz, który będąc Żydem, zdecydował się tuż przed zajęciem Krakowa przez Niemców opuścić miasto wraz z rodziną (czasowo umieszczoną w Złoczowie)<sup>34</sup>. Kilka tygodni później, w listopadzie, do mieszkania Wierzejskiego zgłosi się Menten z prośbą o sporządzenie listy i wyceny jego zbiorów, znanych Wierzejskiemu ze Lwowa, a zarekwirowanych podobno przez Sowietów w nabytej przez Holendra kilka lat wcześniej posiadłości leśnej Sopot pod Stryjem. Lista przygotowana z myślą o odszkodowaniu jest potrzebna Mentenowi do przedstawienia w konsulacie holenderskim i w niemiecko-sowieckiej komisji przesiedleńczej, bo postanowił jakoby wrócić do Holandii, co było możliwe jedynie z przystankiem w Krakowie, stolicy Generalnego Gubernatorstwa (GG). Menten z żoną – ku zaskoczeniu innych powracających ze Lwowa do kraju Holendrów – zostanie w okupowanym Krakowie. Przedstawi się jako zwolennik Trzeciej Rzeszy i podejmie współpracę z niemieckimi władzami okupacyjnymi, w szczególności z hitlerowską Służbą Bezpieczeństwa SD (Sicherheitsdienst). Pozwoli mu to przez trzy lata na bezkarną grabież dzieł sztuki i bogacenie się.

Stieglitz, którego całą rodzinę (wraz z ojcem Abrahamem) wywieziono ze Złoczowa na Syberię, decyduje się zostać w okupowanym przez Sowietów Lwowie i funkcjonować na styku upaństwowionego handlu komisowego i szarej strefy.

Wierzejski wybiera Kraków pod okupacją niemiecką, bo jako dawny kapitan Wojska Polskiego i zamożny antykwariusz żywi obawy co do swego bezpieczeństwa w sowieckim Lwowie<sup>35</sup>. Zanim uda mu się jako byłemu oficerowi armii austriackiej uzyskać zgodę na wyjazd do GG, zdeponuje swoje niemałe zbiory w trzech

lwowskich muzeach, których dyrektorami i kustoszami są jego uniwersyteccy koledzy i znajomi: we Lwowskiej Galerii Sztuki deponuje obrazy, w Muzeum Przemysłu Artystycznego obiekty rzemiosła artystycznego, a w Muzeum Narodowym im. Jana III Sobieskiego srebra „i inne drobiazgi”<sup>36</sup>. Zmieni jeszcze swoje dane metrykalne: z Tadeusza Jakuba Wierzejskiego, urodzonego w 1892 roku w Stanisławowie, na Antoniego Tadeusza Wierzejskiego, urodzonego w 1886 roku w Jarosławiu. To bez wątplenia zabezpieczenie: zgodnie z ustawami norymberskimi Wierzejski jest *mischlingiem*, bo ma ze strony matki żydowską babkę, a jego poród odbierała żydowska położna<sup>37</sup>. Zwracam na to uwagę, ponieważ jest to wyraz jego przezorności (opartej na braku złudzeń), ale też niepewności, co go w GG może czekać.

Wierzejski przybywa do Krakowa w maju 1940 roku i wprowadza się do mieszkania Józefa Stieglitza. Zostaje, podobnie jak Menten i być może z jego rekomendacji, rzeczoznawcą krakowskiej Izby Przemysłowo-Handlowej ds. sztuki. Obejmuje funkcję *treuhändera*, czyli zarządcy z ramienia władz niemieckich kilku wytwórni win i fabryki wódek, potem jeszcze fabryczki chemicznej na Podgórzu<sup>38</sup>. Otwiera też na Stradomiu niewielki antykwariat pod nazwą Lamus, jak we Lwowie. W 1942 roku z okupowanego przez Niemców od początku lipca 1941 roku Lwowa udaje mu się wywieźć w kilku transzach zdeponowane w tamtejszych muzeach i u znajomych własne zbiory – korzysta przy tym częściowo także z pomocy lub protekcji Mentena, w tym z transportu SD. Znaczną ich część zdeponuje w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie (wtedy Stadtmuseum zamkniętego dla zwiedzających) za zgodą jego dyrektora Stanisława Lorentza (1899–1991), podległego niemieckiemu komisarzowi, Alfredowi Schellenbergowi, a zarazem odpowiedzialnego w podziemnej Delegaturze Rządu RP na Kraj za kulturę, w szczególności za szeroko rozumianą dziedzinę sztuki (muzea, dokumentację strat wojennych, rynek sztuki, pomoc artystom i pracownikom instytucji kulturalnych itp.).

Wiosną 1943 roku, po opuszczeniu GG przez Mentena na rozkaz Reichsführera SS Heinricha Himmlera (i wywiezieniu do Holandii – za zgodą tegoż – trzech wagonów zrabowanego mienia, w tym wielu dzieł sztuki), Wierzejski

zostaje w jego miejsce *treuhänderem* czterech żydowskich antykwariatów krakowskich, w tym Salonu Antyków Stieglitza. W Warszawie krótko rozważa założenie antykwariatu na Mazowieckiej, a na przełomie 1943 i 1944 prosi Lorentza o pomoc przy zakupie zabytkowej kamienicy na Krakowskim Przedmieściu. Chciałby w niej umieścić swoje przewiezione ze Lwowa zbiory, pomnożone o nowe nabytki, z przeznaczeniem ich w przyszłości na dar dla Muzeum Narodowego.

Brzmi to wszystko – zreferowane skrótowo – co najmniej podejrzanie. Można by więc sądzić, że formułowane dziś głośno zarzuty na temat zachowania Wierzejskiego w okresie wojny, które przytoczyłam za Haakem, a które po wojnie sprzyjały budowaniu wokół kolekcjonera pokątnej „czarnej legendy” są dobrze uzasadnione. Tyle że zgromadzony w PRL-owskim śledztwie, obciążający antykwariusza materiał dotyczący lat okupacji przywoływany bywa bez rzetelnego sprawdzenia jego wartości dowodowej i z pominięciem kompleksowej analizy historycznej. Oskarżeniom sprzyja okoliczność, że wiele spraw z braku dokumentacji i świadków, ale też z racji zwyczajowo dyskretnego charakteru handlu sztuką, zostanie najprawdopodobniej na zawsze ukrytych.

Oto niektóre z faktów podważających czarno-białe sądy pochopnych „inkwizytorów”. Wierzejski został *treuhänderem* wspomnianych krakowskich wytwórni alkoholi oraz fabryki farb i lakierów na prośbę ich żydowskich właścicieli<sup>39</sup>. Ponadto pomagał im – i niektórym ich pracownikom – przetrwać, przesyłając im pieniądze w miejsca ukrycia lub żywność do getta, a później do obozu w Płaszowie<sup>40</sup>. Tym, którzy przeżyli, przekazał ich firmy zaraz po opuszczeniu miasta przez Niemców w styczniu 1945 roku. Udzielał pomocy prześladowanym właścicielom antykwariatów. Rodzinie Samuela Katznera (antykwariat Samuela Katznera przy Brackiej 5, w okresie okupacji Kassinogasse) świadczył pomoc pieniężną i pomagał się ukrywać, a po wojnie nie tylko zwrócił jej antykwariat, ale przekazał część zysków z jego działalności<sup>41</sup>. Starszemu bratu Józefa Stieglitza Jakubowi, który pozostał w 1939 roku w Krakowie i do deportacji w 1942 pracował dla Mentena w antykwariacie ojca, Wierzejski próbował otworzyć antykwariat w Warszawie, gdzie Jakub byłby bezpieczniejszy, bo mało kto tam go znał<sup>42</sup>.

Po wyjeździe Mentena z GG Wierzejski zatrudnił w Salonie Antyków Stieglitza życzliwą Polakom Niemkę<sup>43</sup>. Tuż po wojnie salon objęła siostra Józefa Gizela, która powróciła (na krótko) do Krakowa i której, na prośbę brata, doradzał. Córkę wspomnianego lwowskiego przyjaciela Wierzejskiego Ignacego Philippa, Ruth, która, gdy miała pójść do getta, wyjechała ze Lwowa do Krakowa, zatrudnił w 1942 roku (a i zakwaterował) w fabryce farb i lakierów<sup>44</sup>. Podobnie pomógł, wraz z siostrą Zofią Wallnerową, przywiezionej ze Lwowa Małgosi Montag (vel Motowskiej)<sup>45</sup>. Luft przywołuje ten fakt. Dehnel do niego zapewne nie dotarł, skoro tropiąc podejrzaną współpracę Wierzejskiego z Mentenem, pozwala sobie na zdumiewającą (nawet gdyby nie chodziło o ukrywanie żydowskiego dziecka) nonszalanckość: „[...] kiedy gestapo w Nowym Targu »prześladowało« (aresztowało? nachodziło?) siostrę Wierzejskiego, Zofię Wallnerową, ten poprosił o interwencję Mentena, który wiele mógł zdziałać w nazistowskich strukturach władzy. Interwencja musiała być skuteczna, bo w zamian sprezentował Holendrowi złotą tabakierkę<sup>46</sup>. O tej prośbie i gratyfikacji dla Mentena Wierzejski pisał do Stieglitza w marcu 1942 roku, w czasie, gdy z getta lwowskiego do Bełżca wywieziono 15 tysięcy ludzi.

Wśród osób, które doświadczyły pomocy kolekcjonera, było także wielu nieżydowskich Polaków, m.in. jeszcze we Lwowie – znany reżyser teatralny Wiliam Horzyca (1889–1959), a w Krakowie – przedwojenny dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach Tadeusz Dobrowolski (1899–1984). Podaję za Wikipedią: „6 listopada 1939 roku [Dobrowolski] został aresztowany przez Niemców wraz z innymi pracownikami naukowymi uczelni krakowskich w ramach hitlerowskiej Sonderaktion Krakau i był więziony w Krakowie, Wrocławiu i obozie w Sachsenhausen (listopad 1939 – luty 1940). Do Krakowa powrócił ze zmianami w płucach i ogólnie wyniszczonym organizmem. W czasie pobytu w obozie stracił wskutek rekwizycji mieszkanie wraz z cenną biblioteką i materiałami naukowymi. Do 1942 roku utrzymywał się z malowania portretów, później pracował jako biegły do spraw sztuki przy Sądzie Apelacyjnym i kierownik fabryki farb i lakierów<sup>47</sup>. Te dwa ostatnie stanowiska Dobrowolski zawdzięczał Tadeuszowi Wierzejskiemu.

Przez całą okupację, kolejno we Lwowie, Wiśniczu, Krakowie i Zakopanem Wierzejski wspierał też materialnie wspomnianego wcześniej konserwatora Marksena, z którym blisko współpracował od lat trzydziestych. Pomógł mu ponadto w 1944 roku sprowadzić ze Lwowa do Krakowa i Zakopanego cały jego imponujący warsztat restauratorski<sup>48</sup>.

Łączną pomocą w okresie okupacji Wierzejski objął ponad 350 osób (wśród nich było co najmniej trzydziestu Żydów i Żydówek) oraz instytucje charytatywne. Obliczył ją na ponad milion ówczesnych złotych, co było sumą ogromną. Nawet zdecydowanie niechętni i nieufni wobec niego PRL-owscy śledczy musieli – w świetle zachowanych dowodów – uznać tę pomoc i wydana na nią przezeń suma za prawdziwą<sup>49</sup>. I znów dzisiejsi krytycy Wierzejskiego tej jego nadzwyczajnej aktywności nie zauważają albo ją bagatelizują, sugerując, że to niewiele w porównaniu z profitami Wierzejskiego, który – żeby przypomnieć żenująco niefrasobliwe oskarżenie Haakego – „wszedł w posiadanie znacznej części majątków żydowskich zagrabionych przez Mentena”, lub też obłowił się na okupacyjnym handlu sztuką, jak sugerowano na konferencji w Poznaniu. A supozycja Dehnela odwołująca się do analogii z powojenną [sic] relacją Menten-Stieglitz o „żyrowaniu podejrzanych przez podejrzanych”<sup>50</sup> jest gorsząca.

Łatwiej zrobić z człowieka szubrawca, niż zadać sobie wysiłek zrozumienia, skąd Wierzejski mógł w okupowanym Krakowie zdobyć tak wielkie pieniądze, których – dodajmy – nawet bardzo lukratywny handel sztuką nie umożliwiał. Tymczasem wyjaśnienie jest oczywiste dla każdego historyka zajmującego się okresem okupacji: alkohol! To była wtedy najlepsza i niezawodna waluta, a Wierzejski dzięki funkcji *treuhändera* wytwórni win i wódek, miał do niej nieograniczony dostęp. I to przede wszystkim pieniądze pochodzące ze sprzedaży spirytualiów – oficjalnej, nade wszystko jednak czarnorynkowej – umożliwiały mu tę szeroko świadczoną pomoc. A też pozwalały snuć plany nabycia zabytkowej kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu. Że wódka »czyniła cuda« dowodzi list Wierzejskiego do Marksena. 12 maja 1944 roku Wierzejski donosi z Krakowa, że wysłał do niego obok czterech jego skrzyń [z narzędziami z warsztatu konserwatorskiego Marksena] i pakietów z własnymi

obrazami, także litr wódki. I wyraża nadzieję „że wszystko przyszło dobrze, bo prosiłem szefera o opiekę nad tymi rzeczami i obiecałem znowu wódkę po otrzymaniu od Pana wiadomości, że rzeczy dobrze zostały dostarczone”<sup>51</sup>.

Wierzejski nie ukrywał skądinąd po wojnie, że podczas okupacji znacznie pomnożył swój, nie mały już przed 1939 rokiem, stan posiadania, inwestując zdobyte środki w zakup dzieł sztuki<sup>52</sup>. Nabywał je tak w antykwariatach (Lamusie, czterech żydowskich i innych okupacyjnych w Krakowie, jak również w Warszawie i Lwowie), jak i bezpośrednio od zagrożonych lub zubożałych właścicieli, od bezprawnych posiadaczy, tudzież od szemranych pośredników. Były wśród tych nabytków bez wątpienia obiekty skonfiskowane przez Niemców i przez nich sprzedawane, jak też pozyskane od Mentena, o którym wiadomo, że w swoim krakowskim mieszkaniu sprzedawał Polakom dzieła polskich malarzy. Symptomatyczna jest tu historia obrazu Władysława Ślewińskiego *Morze w Bretanii* z 1904 roku. Wierzejski nabył to płótno w 1943 roku od Niemców, zobaczywszy je na ścianie jednego z ich urzędów w Krakowie. Gdy w 1947 roku chciał je podarować Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu, okazało się, że pochodzi ono ze zbiorów krakowskiego Muzeum Narodowego, o czym nie wiedział przy ich zakupie. Przekazał je bezzwłocznie tej instytucji, podobnie jak w dwa lata później zwrócił jej odnaleziony przez siebie, a pochodzący z poznańskich zbiorów muzealnych, zaginiony w latach okupacji obraz Artura Grottgera *Na chórze*<sup>53</sup>.

Notabene oskarżyciele Wierzejskiego zapominają, że w Warszawie bliski mu wówczas Stanisław Lorentz, a w Krakowie dyrektor Muzeum Narodowego Feliks Kopera (1871–1952) i opiekun Wawelu Adolf Szyszko-Bohusz (1883–1948) uznawali za pożądane ratowanie obrazów polskich twórców przed zniszczeniem i wywozem do Rzeszy przez wykupywanie ich z antykwariatów lub odkupywanie ich – gdy to tylko możliwe – od niemieckich rabusiów.

Ruth Philipp powie mi w rozmowie telefonicznej o Wierzejskim: „miał smykałkę do interesów, której ojciec nie posiadał za grosz. I był czarujący. [...] Łatwo Niemców mógł owinąć sobie wokół palca. Pomagał im w kupowaniu; nie współpracą, ale swoją wiedzą. Uratował obrazy ojca. Podobno wysłał do Lwowa dwóch Niem-

ców, żeby wyciągnęli je z piwnicy, gdzie je ojciec umieścił w dwóch skrzyniach. Po wojnie zwrócił je rodzinie”<sup>54</sup>.

Dzisiejsi krytycy Wierzejskiego zwykle milczą o jego przypuszczalnych związkach z Armią Krajową. Któryś ironizuje, że co prawda Wierzejski podobno do niej należał, ale jakoś dziwnie mało śladów na ten temat znajduje się w jego zwykle bardzo starannej dokumentacji. Jakby zapomniał, czym groziło w powojennej Polsce posiadanie oryginalnych materiałów dowodzących, że zbrodnia katyńska była dziełem NKWD<sup>55</sup>. Wierzejski to wiedział. Spisaną w listopadzie 1966 roku relację o zabezpieczeniu Wawelu po ucieczce Niemców rozpoczął od informacji: „Podczas okupacji należałem do AK. Mym bezpośrednim szefem był Antoni Hniłko, szef działu łączności”<sup>56</sup>. Był to oddział V Krakowskiego Okręgu AK, w którego posiadaniu, jak dziś wiadomo, znalazły się w 1944 roku kopie niemieckiej dokumentacji zbrodni katyńskiej z oryginalnymi artefaktami<sup>57</sup>. Zostały przez płk. Hniłkę rozdzielone w Krakowie, umieszczone w różnych miejscach i przypadły po wkroczeniu Sowiec<sup>58</sup>. Część tych materiałów miała zostać powierzona Wierzejskiemu i ukryta przez niego w Salonie Antyków Stieglitza na Rynku Głównym. 17 marca 1945 roku NKWD przeprowadziło w antykwariacie rewizję w ich poszukiwaniu.

## Okres powojenny

W 1945 roku Tadeusz Wierzejski ma 53 lata. Miasto, które było mu domem, i z którym do końca życia ten zdeklarowany lwowiak będzie emocjonalnie związany, zostało włączone do sowieckiej Ukrainy. W Polsce władzę przejmują komuniści. Kilka pracowników fabryki wódek oskarża Wierzejskiego, w ramach tzw. sierpniówek, o złe traktowanie i współpracę z Niemcami. Sprawa zostaje umorzona<sup>59</sup>. W 1946 roku Wierzejski decyduje o przeniesieniu się do Warszawy.

Na razie jednak jest styczeń 1945 roku. Wierzejski wspominał: „Dnia 18 stycznia 1945 rano weszliśmy z inż. Szyszko-Bohuszem [przedwojennym kierownikiem odnowy Wawelu, zatrudnionym tam przez Niemców w podrzędnej funkcji, który też – jak pisze Wierzejski – należał do AK] na Wawel, przy czym ja objąłem funkcję p.o. Zarządcy Zamku. Zastaliśmy: 1) brak światła

2) ogrzewania c.o. 3) wody w wodociągach, 4) wysadzone wiele drzwi i okien przez wybuch mostu dębnickiego, 5) kilkaset kluczy pomieszanych, co utrudniało jakiegokolwiek zamykanie, choćby większych sal Zamku. 6) rozkradzione w nocy z 17 na 18 stycznia kuchnie i piwnice Francka [sic]./ W tych warunkach, wspólnie z woźnymi Krukiem, Stępnem i innymi, których nazwisk już nie pamiętam – przystąpiliśmy do zablokowania wyrwanych drzwi i okien, aby uzyskać zabezpieczenie sal zamkowych przed licznymi wążającymi się kombinatorami, szukającymi okazji do kradzieży./ Biuro nasze mieściło się w Wikarówce./ Inż. Szyszko-Bohusz objął stronę techniczną i administracyjną./ Największą troską, po zabezpieczeniu drzwi i okien, były dachy, w dużych partiach pozbawione dachówek. Śnieg topniejący na strychach powodował przeciekanie wody przez stropy w kilku salach n.p. »pod głowami« i pobliskich. Podstawialiśmy naczynia zabrane z kuchni Francka i łapaliśmy w ten sposób wodę./ Nie mieliśmy żadnych funduszy na jakiegokolwiek prace. Pierwsze zł. 300.000.- otrzymaliśmy na moją interwencję, od p. Janiny Szulcówny, skarbniczki AK (obecnie J. Kulmanowej, urzędniczki N.B.P. zamieszkałej ul. Floriańska 15), drugą sumą było zł. 500.000.-, które dostałem od ówczesnego wojewody Adama (?) Ostrowskiego./ Te sumy, oraz niesłychanie ofiarna praca woźnych, pozwoliły nam przede wszystkim zamknąć sale Wawelskie ze zbiorami i ustrzec [je] przed okradzeniem./ Jednego z pierwszych dni Tomasz Kruk wręczył mi kopertę zawierającą dwa klucze, którą dostał od administratora v. Palezieux. Na kopercie był adres: »An den zukunftigen Verwalter des Schlosses«<sup>60</sup>. Były to klucze od wejścia do piwnic w południowym skrzydle Zamku, gdzie znaleźliśmy setki skrzyń z Biblioteki Jagiellońskiej, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie itd. Oprócz skrzyń, w poszczególnych komorach piwnic znajdował się: duży Krucyfiks, namiot zwinięty, a [w] komorze z półkami wiele przedmiotów złotych i srebrnych, między nimi tzw. Kielich św. Jadwigi, Monstrancja Wielicka, Czara z kryształu górskiego darowana Chodkiewiczowi, buławy, szable i wiele innych przedmiotów, których już nie pamiętam./ W korytarzu łączącym komory, na jednym ze stolików leżały pudła z katalogami zabytków wywiezionych,

ponadto rząd fotografii. Na wierzchu jednego z pudeł była kartka papieru zapisana ołówkiem, której treść mniej więcej brzmiała: »Alle in diesem Verzeichnis angeführten Gegenstände wurden von mir auf Befehl des Herrn Gouverneurs Frank verpackt und nach Schloss Seichau überführt«. Słowo Seichau było skreślone<sup>61</sup>. Ta relacja, spisana 22 listopada 1966 roku na prośbę ówczesnego dyrektora Wawelu prof. Jerzego Szablowskiego (1906–1989), znajdująca się w spuściźnie kolekcjonera w archiwum Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, nie pojawia się w żadnej publikacji jemu poświęconej.

Wierzejski pozostaje na Wawelu przez trzy miesiące<sup>62</sup>. Potem bierze udział w pracach tzw. komisji rewindykacyjnej, ratującej i zabezpieczającej ruchome zabytki Gdańska i Pomorza, którą kierował Michał Walicki (1904–1966), oraz przeprowadza inwentaryzację zabytków ruchomych prawobrzeżnej Warszawy. W 1946 roku zostaje biegłym sądowym dla dzieł sztuki w Sądzie Okręgowym w Warszawie, w 1950 ekspertem Polskiej Izby Handlu Zagranicznego, a także etatowym rzeczoznawcą utworzonego w tymże roku Przedsiębiorstwa Państwowego „Desa” – Dzieła Sztuki i Antyki. W okresie stalinowskim, w latach 1951–1957, pracuje w Muzeum Narodowym w Warszawie jako kustosz tzw. Muzeów Podopiecznych (regionalnych) i Oddziałów Muzeum Narodowego, gdzie powierzono mu m.in. urządzenie stylowych wnętrz w Łazienkach, Nieborowie i Wilanowie, w czym nie miał wówczas sobie równych.

W 1957 roku, w wieku 65 lat, Wierzejski odchodzi z Muzeum Narodowego. Nie tylko z racji zdrowotnych, ale – co było tajemnicą poliszynela – nasilających się konfliktów z dyrektorem Lorentzem, m.in. na tle pośledniego w muzeum statusu rzemiosła artystycznego i fatalnych warunków jego przechowywania, ale też pretensji Lorentza o związki Wierzejskiego z handlem sztuką. Emerytowany kustosz uzyskuje wyjątkową w komunistycznej Polsce zgodę na prowadzenie w domu przedsiębiorstwa handlu detalicznego: sprzedaż i skup antyków, przekonawszy stosowne władze, że zasadniczym celem planowanej przezeń działalności jest rozwijanie własnej kolekcji po to, by w przyszłości przekazać ją w całości zbiorom publicznym.

Przed wejściem w 1962 roku Ustawy o ochronie dzieł sztuki i muzeach (która zniósła

obowiązek rejestracji dzieł sztuki pozostających w prywatnym posiadaniu, zamieniając go na konieczność uzyskania zgody konserwatora na ich wywóz za granicę) zgłoszone urzędowo zbiory Wierzejskiego liczą 580 obiektów, w tym wiele pierwszorzędnej klasy. Znajdują się one w wynajmowanym przez kolekcjonera tzw. segmencie na Saskiej Kępie, przy ul. Obrońców oraz nieopodal w podobnym domu, przy ul. Nobla, gdzie mieszka wraz z rodziną jego siostra i wieloletnia najbliższa współpracowniczka Helena Winiarzowa<sup>63</sup>. Przy Obrońców Wierzejski stworzył wreszcie to, do czego przymierzał się w okupowanej Warszawie: prywatne muzeum wewnątrz. Wszyscy znawcy, którzy tam bywali, i z którymi udało mi się jeszcze porozmawiać – niezależnie od często krytycznego stosunku do osoby i charakteru kolekcjonera – wypowiadali się o zbiorach Wierzejskiego w samych superlatywach. Podkreślali przy tym nie tylko jakość zgromadzonych przez niego obiektów, począwszy od obrazów starych mistrzów, po meble, tkaniny, porcelanę, szkło srebra, zegary itp., ale też sposób ich zaaranżowania w jednolite stylistycznie zespoły.

Przy Obrońców powstała też jedyna książka Wierzejskiego o kobiercach wschodnich wydana w 1970 roku<sup>64</sup>. Jej współautorką była zmarła w 2023 roku prof. Maria Kałamajska-Saeed, wówczas świeżo upieczona studentka. Opowiedziała mi o ogromnej wiedzy Wierzejskiego, podkreślając zarazem, że jej rola ograniczała się praktycznie do spisywania i porządkowania tego, co podczas kolejnych nasiadówek na Obrońców od niego usłyszała<sup>65</sup>.

Na koniec tego „oficjalnego” życiorysu słowo o darach kolekcjonera dla muzeów publicznych. Wierzejski był bez wątpienia najwybitniejszym prywatnym darczyńcą muzeów w historii PRL-u. Obdarował łącznie 25 muzeów, kierując się specyfiką ich zbiorów. Przywołam jedynie kilka najcenniejszych jego darowizn, tworzących sprofilowane merytorycznie i legitymujące się wysoką klasą artystyczną zespoły muzealiów<sup>66</sup>.

Pierwszej z nich Wierzejski dokonał w 1948 roku, przekazując Muzeum Narodowemu w Warszawie zespół 71 obiektów. Dyrektor Lorentz we wniosku o przyznanie mu w związku z tym darem Krzyża Kawalerskiego Orderu Polonia Restituta (otrzymał Złoty Krzyż Zasługi) napisał: „Tadeusz Wierzejski od bardzo dawna

gromadził dzieła sztuki polskiej z myślą ofiarowania ich Muzeum. W czasie wojny zmuszony do ukrywania tych dzieł z narażeniem własnego życia zdołał je zachować dla kultury polskiej i obecnie po uzupełnieniu przekazał je naszemu Muzeum. Na zbiór ten składają się obrazy polskie przeważnie z wieku XVIII, ryciny, Polonica z w. XVIII i początku w. XIX, meble polskie osiemnastowieczne oraz kilimy, dywany, wyroby złotnicze, zegary polskiej roboty, szkło, ceramika itp. wszystkie przedmioty z wieku XVII do pierwszej połowy w. XIX włącznie”<sup>67</sup>.

W 1965 roku kolekcjoner obdarowuje warszawskie Łazienki Królewskie 29 cennymi zabytkami epoki stanisławowskiej dla urządzenia dwóch sal. W rok później 74-letni Wierzejski przekazuje dwie wybitne kolekcje (jak podkreślał: w tysiąclecie chrztu Polski). Wawelowi ofiarowuje 150 sztuk porcelany miśnieńskiej (w tym imponującą rzeźbiarską grupę Ukrzyżowania autorstwa Johanna Joachima Kändlera i 23 figurki *Polaczków* oraz naczynia z *Serwisu Łabędziego* i *Serwisu Sułkowskiego*), oraz kilka obrazów i mebli z epoki saskiej, wzbogacając tym samym ekspozycję wawelską o salę królów polskich z dynastii Wettynów. Muzeum Okręgowe w Toruniu obdarza wówczas kolekcją sztuki Dalekiego Wschodu (ok. 150 obiektów, w tym sporo bardzo cennych), dzięki czemu w Kamienicy Pod Gwiazdą powstaje unikalna w skali kraju ekspozycja<sup>68</sup>. Obydwie darowizny, w następnych latach jeszcze przezeń wzbogacane, Wierzejski przekazał pod starannie określonymi warunkami zawartymi w umowach. Chodziło nie tylko o upamiętnienie osoby donatora, ale także o eksponowanie ich jako całości i zapewnienie im opracowania naukowego. Ostatni swój dar Wierzejski przekazał w 1973 roku. Będzie to XVIII-wieczny buduar wenecki dla Muzeum Narodowego w Poznaniu, przeznaczony do Pałacu w Rogalinie.

Legat dla Zamku Królewskiego w Warszawie z marca 1974 roku, liczący 350 obiektów z niemal wszystkich dziedzin sztuki i rzemiosła artystycznego, nie był już dobrowolnym darem 82-letniego, terminalnie wówczas chorego kolekcjonera. Wymusili go szantażem przesłuchujący go esbecy, stawiając na szali jego dobre imię<sup>69</sup>.

Tu dotykamy „zakrytego” życiorysu Wierzejskiego, czyli jego roli i działalności w szarej strefie handlu sztuką i ustaleń, które w tym

zakresie zebrały PRL-owskie służba bezpieczeństwa i organa ścigania. Obszernie informują o tym publikacje Luft i Dehnela, do których odsyłam zainteresowanych. Chodziło nade wszystko o zarzut aktywnego udziału Wierzejskiego do połowy lat sześćdziesiątych w szabrze i pokątnym handlu dziełami sztuki oraz ich zorganizowanym przemyśle za granicę (np. części *Serwisu Łabędziego*, obrazy twórców niemieckich z terenów Ziem Zachodnich, ale też polskich monachijczyków oraz wyroby rzemiosła zabytkowego). W latach późniejszych, będąc szarą eminencją legalnego i nielegalnego handlu sztuką, Wierzejski zajmował się już raczej sporządzaniem ekspertyz i wycen obiektów dla innych uczestników tych procedur: braci Tomasza i Witolda Mętlewiczów oraz innych polskich pośredników, dyplomatów południowo-amerykańskich oraz uplasowanego na końcu tego łańcucha osób uwikłanych w ów proceder Czesława Bednarczyka, od 1962 roku właściciela antykwariatu w Wiedniu. Profity z tych poczynań w dewizach i złocie trafiały za pośrednictwem jednego z banków szwajcarskich do kraju, a ich część pozostawała tam na indywidualnych kontach<sup>20</sup>. Zarzucano Wierzejskiemu ponadto wieloletnie machinacje podatkowe i – czego nie udowodniono – fałszowanie sreber. Oskarżeń, wspomnianych przez Haakego, o to, że antykwariusz „miał oryginały w ręku, kopie szły do muzeów państwowych, a oryginały za granicę”, w papierach IPN-u i u obydwu autorów nie znalazłam. Nie wykluczam co prawda, że ktoś z podejrzanych w czasie śledztwa takie zarzuty pod adresem Wierzejskiego formułował, podobnie jak wysrane z palca stwierdzenia o setkach tysięcy dolarów na jego koncie w Szwajcarii.

Z dzisiejszej perspektywy tę listę faktycznych i domniemyanych przewin powiększa zgoda kolekcjonera na współpracę z Ministerstwem Bezpieczeństwa Publicznego. Zagrożony aresztowaniem, przystał na nią w lipcu 1950 roku. W styczniu 1957 roku, jako nieprzydatny, został skreślony z wykazu tajnych współpracowników, bo unikał spotkań z funkcjonariuszami Służby Bezpieczeństwa i wzbraniał się przed personalnymi donosami<sup>21</sup>. Bardzo niepocholebnie jawi się też lista protektorów Wierzejskiego z „wierchuszki” PZPR, na której w latach sześćdziesiątych znajdowali się tzw. moczarowcy, związani z Ministerstwem Spraw Wewnętrznych.

Zasadnicza kwestia, która się nasuwa, to jak uczciwie – a więc możliwie obiektywnie – zbadać i ocenić tę nieoficjalną, i, z punktu widzenia ówczesnych przepisów, nielegalną, działalność zawodową Wierzejskiego. To zadanie dla badaczy. Przy koniecznym zastrzeżeniu, aby analizować ją w powiązaniu z realiami PRL-u, w szczególności z jej polityką gospodarczą i kulturalną oraz sytuacją muzeów, w tym sposobami pomnażania przez nie publicznych zbiorów.

Z dzisiejszej perspektywy natomiast, czyli w świecie z realnym rynkiem sztuki, którego uczestnikami są muzea, tudzież inne instytucje i organizacje publiczne, prywatni kolekcjonerzy, antykwariaty, galerie i domy aukcyjne, a międzynarodowy obrót przedmiotów artystycznych, regulowany odpowiednimi przepisami (w tym i ograniczeniami) jest oczywistością, działalność Tadeusza Wierzejskiego byłaby tyleż zrozumiała, co racjonalna. Domy aukcyjne szczyłyby się, mogąc mieć za doradcę fachowca tej klasy z jego wiedzą, intuicją i doświadczeniem, a dla muzeów byłby wymarzoną partnerem, o którego by między sobą konkurowały w nadziei pozyskania jego kolekcji.

Taką rzeczywistość rynku sztuki współtworzył Wierzejski w latach II Rzeczypospolitej, gdy mieszkał we Lwowie. I przez pięćdziesiąt lat aktywności zawodowej, mimo wojny i okupacji, a potem Polski komunistycznej, pozostał wierny swoim pierwszym wyborom: był marszandem, kolekcjonerem i partnerem muzeów (w różnych rolach – od oferenta do darczyńcy). Miał nie tylko talent do interesów, intuicję i świetną, ćwiczoną latami pamięć wzrokową, ale był też niezwykle pracowity i systematyczny oraz – co szczególnie ważne – stworzył sobie znakomity warsztat pracy. Dowodzi tego jego spuścizna znajdująca się na Wawelu. Składa się na nią profesjonalny, liczący ponad tysiąc woluminów, wielojęzyczny księgozbiór. Tudzież metodycznie pogrupowane i opisane obszernie archiwum wycinków z zachodniej prasy specjalistycznej oraz katalogów aukcyjnych. Dziś lampa ultrafioletowa, którą się posługiwał do wykrywania fałszyfikatów i spękań porcelany, brzmi jak dowcip, ale w latach pięćdziesiątych był to ewenement. Jego wiedza w zakresie zabytkowego rzemiosła artystycznego – polskiego i obcego – w skali kraju faktycznie nie miała sobie równych, tym bardziej, że łączyła unikalną znajomość historii

dziedzin i technik artystycznych z wieloletnią praktyką obcowania z oryginalnymi obiektami różnej, często bardzo wysokiej klasy. Nic dziwnego, że przez wiele lat studentów zainteresowanych tą tematyką profesorowie historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego odsyłali do jego domu przy Obrońców, a w środowisku zwracano się doń per Profesor<sup>72</sup>.

Kolekcjonera i antykwariusza ocenia się po klasie zgromadzonej kolekcji. Jej poziom podnosi się, wymieniając słabsze obiekty na lepsze. To, obok wiedzy, kontaktów i pracowitości, wymaga coraz to większych nakładów pieniężnych. Mizeria finansowa muzeów w PRL-u, nawet tych najbardziej prestiżowych, była zjawiskiem permanentnym, środki na zakupy żałosne, a boje toczone o każdy dolar na zakup choćby książek czy katalogów wystaw, nie mówiąc o nabytkach muzealiów – zwykle przegrane. Wierzejski, aby mieć środki na ewaluację swoich rosnących zbiorów – tak polskie złote, jak i dewizy – nie miał wyboru: musiał działać w szarej strefie i zaakceptować nielegalny wywóz z kraju oraz sprzedaż wybranych obiektów na Zachodzie. Czy i jakie warunki brzegowe wyznaczył sobie w tych działaniach, nie wiemy i zapewne – z wyjątkami – nigdy wiedzieć nie będziemy. Niemniej można na podstawie darowizn dla muzeów i legatu dla Zamku Królewskiego wierzyć temu, co powiedział przesłuchującemu go pod koniec życia funkcjonariuszowi SB: „[...] jak przyjedzie, panie majorze, jakieś głupstwo, jakaś porcelanka, to przyjedzie i pójdzie. Ja zatrzymuję tylko te najlepsze rzeczy, panie majorze, i nikt sobie nie zdaje sprawy, w czym leży moja największa zasługa. Proszę się zastanowić, ile ja rzeczy uratowałam od wywozu?”<sup>73</sup>. Zdeklarowanym krytykom Wierzejskiego polecam pod rozważę opinię jednego z przesłuchiwanym niechętnym mu świadków, że „choć metody, którymi się posługiwał w swej działalności, przypominają chwyt gangsterskie [...] to jednak dzięki niemu i jego pasji wiele, bardzo wiele dzieł sztuki zostało uchronionych przed rozproszeniem, zaginięciem czy wręcz zniszczeniem, a jego kolekcja w przyszłości będzie stanowiła ogromny wkład do zdobyczy i pamięci kultury narodowej”<sup>74</sup>.

Przez materiały śledztwa przewija się formułowana w różnych latach i przez różne osoby (świadków, podejrzanych i śledczych)

wątpliwość, czy celem Wierzejskiego było rzeczywiście przekazanie zgromadzonych przezeń zbiorów publicznym muzeom, co głosił już, jak pamiętamy, pod koniec okupacji i powtarzał wielokrotnie po wojnie. Tymczasem to akurat wydaje mi się bezdyskusyjne, bo – jak powiedział u schyłku życia w rozmowie z Barbarą Łopieńską – „tylko wtedy kolekcjonowanie antyków na większą skalę ma sens. Mnie nie będzie, kolekcja zostaje. Zawsze chciałem, żeby zbiór Tadeusza Wierzejskiego był zbiorem, który warto obejrzeć”<sup>75</sup>.

Wierzejski nie był utracjuszem; cenił wygodę, ale żył skromnie; nie jeździł za granicę (z wyjątkiem kilku krótkich zawodowych wyjazdów do Wiednia). Własnej rodziny nie założył, a rodzinę siostry zabezpieczył. Jego życiem był handel sztuką i kolekcjonerstwo. Niezależnie, co nim powodowało – instynkt myślowy, uzależnienie, próżność – był profesjonalistą w każdym calu, który nie chciał, nie potrafił, nie umiał (niepotrzebne skreślić) ugiąć się pod ciężarem i absurdami PRL-owskiej rzeczywistości. W tym sensie pozostał do końca „przedwojenny”. Rzecz jasna, możemy, i będziemy, spierać się o ocenę jego działalności. Jeśli ma to być jednak dyskusja owocna, musi się toczyć w ramach poważnych badań nad PRL-owską polityką kulturalną i praktyką muzealną, w tym nad sposobami i drogami pozyskiwania zbiorów.

Pozostaje jednak kwestia niecierpiąca zwłoki, której nie znalazłam u nikogo piszącego lub wypowiadającego się o Wierzejskim, czy to pozytywnie, czy negatywnie, czy też obiektywizująco. Co zrobić z podarowanymi przezeń lub zakupionymi od niego muzealiami, których proveniencja jest nieznaną. A jest ona nieznaną w przypadku większości jego darów! On sam, jak można domniemywać, znał na ogół losy tych obiektów i ewentualne wątpliwości związane z ich pochodzeniem, ale zachowywał tę wiedzę dla siebie. Nie była to zresztą w tamtych latach, jak wiadomo, postawa odosobniona. Dzieliły ją w kraju muzea i Desa, patronowała jej Ministerstwo Kultury i Sztuki. Skądinąd na Zachodzie też ją akceptowano; muzea zwykle niejasną proveniencję przemilczały, a rynek kamuflował. Dzisiaj takie praktyki są nieodpuszczalne, w szczególności w odniesieniu do zbiorów publicznych. Dlatego należałoby wobec dzieł podarowanych zbiorom publicznym przez

Wierzejskiego i od niego zakupionych podjąć rzetelne badania proveniencyjne. Zgodnie z dzisiejszymi standardami muzealnymi, dopiero one legitymizują status pozyskanych muzealiów,

nie dezawuuując bynajmniej klasy kolekcjonera, która w przypadku Wierzejskiego była i pozostaje niezrównana.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Badania te zaowocowały m.in. studiami Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, *Habent sua fata libelli. Okupacyjny rynek sztuki w Warszawie a własność żydowska*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2014, R. 10, s. 185–208; eadem, *Grabieżca ze znakiem Q. O rabunkowej działalności Pietera Nicolaasa Mentena (1899–1987)*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2015, R. 11, s. 173–206.
- <sup>2</sup> Zob. *Dürer, Gysbrechts, Willmann... Kolekcja Tadeusza Wierzejskiego w polskich muzeach*, red. Paweł Czopiński, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2016.
- <sup>3</sup> *Dürer, Gysbrechts, Willmann...*, op. cit., s. 11.
- <sup>4</sup> Janusz Miliszkiewicz, *Przedmioty nie umierają, żyją jako anonimowe*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2017, nr 1–4, s. 206 i nn.
- <sup>5</sup> Zob. Michał Haake, *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza*, Poznań 2020. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Historii Sztuki nr 45.
- <sup>6</sup> Violetta Szostak, *Oryginał z przechyloną głową* [wywiad z Michałem Haake], „Gazeta Wyborcza”, 12 lutego 2022, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/9189313/ORIGINAL-Z-PRZECHYLONA-GLOWA> [dostęp: 9.07.2024].
- <sup>7</sup> M. Haake, op. cit., s. 138.
- <sup>8</sup> Zob. V. Szostak, op. cit.
- <sup>9</sup> Konferencja „Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1–3 czerwca 2022, dyskusja podczas pierwszego dnia konferencji: <https://www.youtube.com/watch?v=-SEr4grCYjQ> [dostęp: 9.07.2024].
- <sup>10</sup> Zob. Monika Luft, *Pejzaż z przemytnikiem. Jak wywożono z PRL dzieła sztuki i antyki*, Łomianki 2023.
- <sup>11</sup> Zob. Jacek Dehnel, *Łabędzie*, t. 1–2, Kraków 2023.
- <sup>12</sup> Archiwum Zamku Królewskiego Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu (dalej: AZK PZS), Obiekty muzealne (dalej: Obiekty), Obiekty po Tadeuszu Wierzejskim – dary, wykup depozytów (dalej: Wierzejski), sygn. AZK-PZS-II-115 – umowa darowizny z 3 listopada 1966. Pkt V, s. 2: „Prof. dr Jerzy Szablowski oświadcza, że zgodnie z życzeniem darczyńcy darowane przedmioty zabytkowe użyte będą dla stałej ekspozycji w zwartej kolekcji w sali tak zwanej »Saskiej« Zamku Wawelskiego, przy czym uwidocznione będzie w sposób trwały pochodzenie kolekcji od darczyńcy”. Gwoli uczciwości dodam, że Wierzejski wspomniany jest w informacji o ekspozycji porcelany na stronie internetowej Wawelu, a jego nazwisko nadal widnieje na zbiorczej tablicy donatorów Zamku Królewskiego na Wawelu.
- <sup>13</sup> Fakty z życia i działalności zawodowej Tadeusza Wierzejskiego, o ile w przypisie nie wskazuję innych źródeł, podaję za pracą magisterską Katarzyny Paczuskiej pt. „Tadeusz Wierzejski (1892–1974) kolekcjoner i ofiarodawca” napisaną w Zakładzie Muzealnictwa Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu pod kierunkiem prof. Zygmunta Ważbińskiego w 1993, msp (dziękuję autorce za jej udostępnienie) i za tekstem P. Czopińskiego z katalogu wystawy toruńskiej, zob. *Dürer, Gysbrechts, Willmann...* op. cit., s. 9–18.
- <sup>14</sup> Dehnel nie omieszka przy tej okazji przywołać plotki (za aneksem pracy magisterskiej K. Paczuskiej) krążącej wówczas w środowisku poznańskich muzealników, nigdzie niepotwierdzonej, o dwukrotnym pobycie Wierzejskiego w więzieniu, zarazem deprecjonując przysługujące mu żądanie satysfakcji; zob. Dehnel, op. cit., t. 2, s. 175.
- <sup>15</sup> Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej: APB), Muzeum Okręgowe im. Leona

- Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Historia Muzeum – otwarcie Muzeum, sygn. 0003, k. 17 – Mowa dyrektora ks. Jana Kleina na otwarcie Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy w sierpniu 1923.
- <sup>16</sup> M. Win., *Dialogi Dnia. Przechadzka po Muzeum Miejskim i rozmowa przytem z kustoszem jego ks. Kleinem*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 215, s. 2–3.
- <sup>17</sup> Kazimierz Michałowski, *W muzeach wśród zabytków – jak studiowałem?*, „ITD: ilustrowany magazyn studencki. Pismo Zrzeszenia Studentów Polskich”, 12 grudnia 1976, nr 50, s. 6, cyt. za: K. Paczuska, op. cit., s. 11.
- <sup>18</sup> Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Warszawie (dalej: AIPN), Akta kontrolne śledztwa w sprawie Tadeusza Wierzejskiego (dalej: Akta Wierzejskiego), sygn. 01255/629 – nieopublikowany wywiad Barbary Łopieńskiej z Wierzejskim przeprowadzony w 1974 dla tygodnika „Kultura” w związku z „darem” kolekcjonera dla Zamku Królewskiego. Notabene w 1954 Wierzejski zadba, aby MNW zakupiło księgozbiór zmarłego w 1951 prof. Podlacha od jego spadkobierców. Zob. Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: AMNW), Akta osobowe, Wierzejski Tadeusz, spis zd.-odb. 153/248 – Tadeusz Wierzejski, pismo do dyrekcji MNW z 4 grudnia 1954.
- <sup>19</sup> AMNW, Akta osobowe, Wierzejski Tadeusz, spis zd.-odb. 153/248 – Dekret Naczelnictwa Sądu Powiatowego we Lwowie z 8 listopada 1930, Prez: 681 5/26 (odpis).
- <sup>20</sup> Z rozmowy telefonicznej autorki z 22 maja 2017 z wnuczką Ignacego Philippa, Elizabeth, zamieszkałą w Seattle. O lwowskim antykwariacie Wierzejskiego pisze też Sławomir Bołdok w niepublikowanej pracy „Lwowskie środowisko plastyczne”, s. 478. Dziękuję autorowi za jej udostępnienie.
- <sup>21</sup> Niejasne pozostaje, czy Wierzejski kierował Halą Licytacyjną do wybuchu wojny w 1939 czy tylko do połowy lat trzydziestych i czy jednocześnie prowadził Lamus, czy też okresowo zawiesił jego działalność. Różnie na ten temat sam Wierzejski w życiorysie z 1951 (AMNW, spis zd.-odb. 153/248, inaczej w przesłuchaniu z 17 lutego 1951 w Głównym Inspektoracie Kontroli Skarbowej, AIPN, Wierzejski Tadeusz Jakub, sygn. 001043/1169). Inaczej K. Paczuska, op. cit., s. 12 i S. Bołdok, op. cit., s. 478.
- <sup>22</sup> Czopiński wymienia przykładowo *Wystawę starych mistrzów lwowskich do roku 1894* (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1924), *Wystawę sztychów i mebli angielskich z XVIII wieku* (Muzeum Przemysłu Artystycznego, Lwów 1931, Wierzejski był też współautorem katalogu), *Wystawę żydowskiego przemysłu artystycznego* (Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, 1933), *Pamiętki po Ignacym Krasickim na tle epoki* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1935), *Martwa natura w malarstwie polskim* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1939), *Dürer, Gysbrechts, Willmann...*, op. cit., s. 12.
- <sup>23</sup> M.in. Zakład im. Ossolińskich we Wrocławiu i Muzeum Lubomirskich we Lwowie, Zbiory Wawelskie, Muzea Śląskie, Muzea Narodowe w Krakowie i Warszawie.
- <sup>24</sup> Nazwiska niektórych z nich przywołują Czopiński w katalogu (s. 13) i Paczuska w pracy magisterskiej (s. 13).
- <sup>25</sup> AZK PZS: Obrazy i rzeźby (także meble i witraże), Oferty, dary, depozyty, zakupy 1908–1939, sygn. AZK-PZS-I-108, k. 142.
- <sup>26</sup> „Powstała ona [Galeria Poturzycka] dzięki pasji kolekcjonerskiej i sumptem Ignacego hr. Miączyńskiego, prezesa Stanów galicyjskich, znakomitego magnata-dyplomaty, zmarłego w 1809. Po śmierci tegoż przeszła drogą nowopowstających związków familijnych w posiadanie rodziny hr. Dzieduszyckich i odtąd nosiła nazwę Galerii hr. Miączyńskich-Dzieduszyckich – lub też od dóbr rodowych – Galerii Poturzyckiej” – czytamy we wstępie *Katalogu Wystawy sprzedażnej obrazów starych mistrzów*, Pałac Sztuki Hotel Europejski, Lwów 1934.
- <sup>27</sup> Jan Alfred Lauterbach (1884–1943), historyk sztuki, konserwator i muzeolog, w latach 1928–1937 był dyrektorem Państwowych Zbiorów Sztuki z siedzibą na Zamku Królewskim w Warszawie. Zginął zadenuncjowany przez polskiego konfidenta.
- <sup>28</sup> Zbigniew Hornung, uniwersytecki kolega Wierzejskiego. Przed wojną konserwator okręgowy we Lwowie, w okresie sowieckiej i niemieckiej okupacji miasta kustosz

- i wicedyrektor Lwowskiej Galerii Obrazów, po 1946 w Polsce: najpierw w Warszawie, od 1949 we Wrocławiu (dyrektor Muzeum Śląskiego i kierownik katedry historii sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego). Zmarł w 1981.
- <sup>29</sup> Aleksander Czołkowski (1865–1944), historyk, archiwista, współtwórca i wieloletni dyrektor Muzeum Historycznego miasta Lwowa i Muzeum Narodowego im. Króla Jana III Sobieskiego. Jego grób znajduje się na cmentarzu Łyczakowskim.
- <sup>30</sup> AZK PZS: Obiekty, Wierzejski, sygn. AZK-PZS-II-115, k. 86. Abraham Bredius (1855–1946) holenderski historyk sztuki, badacz i kolekcjoner. Dyrektor Mauritshuis w Hadze (1889–1909), autor katalogu dzieł Rembrandta (Bredius 1935), donator muzeum jego imienia w Hadze.
- <sup>31</sup> Karolina Zalewska, *Wojna i pokój w konserwatorskiej biografii Jana Marksa* [w:] *Badania polskich strat wojennych. Inspiracja biografiami Jana Marksa. Wybrane materiały pokonferencyjne*, red. Aleksandra Trybuła, Zakopane 2023, s. 54.
- <sup>32</sup> Ibidem, s. 54–55.
- <sup>33</sup> O przedwojennej znajomości Wierzejskiego z Mentenem zob. N. Cieślińska-Lobkowicz, *Grabieżca...*, s. 177 i nn.
- <sup>34</sup> Fakty podawane w tej części artykułu dotyczące Stieglitza i Mentena, a także Wierzejskiego (w jego przypadku obok tych wymienianych przez Pomaską i Czopińskiego) przytaczam na podstawie swojego studium *Grabieżca ze znakiem Q* (zob. przyp. 1) i materiałów do kończącej przeze mnie książki poświęconej relacjom tej trójki w okresie okupacji, w której znajdują się też szczegółowe zapisy źródłowe, tutaj zredukowane.
- <sup>35</sup> W kwietniu 1940 we Lwowie i kilku innych miastach Ukrainy zaczęły działać oddziały Niemieckich Komisji ds. Przesiedleń. Łącznie wpuszczono wtedy na teren GG 66 tys. osób.
- <sup>36</sup> AIPN, Wierzejski Tadeusz Jakub, sygn. 001043/1169.
- <sup>37</sup> Niem. *Mischling* ('mieszaniec') to haniebne nazistowskie określenie. Matka Wierzejskiego Maria z domu Stesłowicz była córką Aleksandra i Julii z domu Reich: łacińska metryka chrztu, AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629. Wyciąg tej metryki i metryki Antoniego Tadeusza Wierzejskiego Wierzejski uzyskał w 1940. Dokument był antydatowany.
- <sup>38</sup> Były to firmy na krakowskim Podgórzu: Bannet. Wytwórnia napojów winnych; Kordjał. Parowa fabryka wódek i likierów; Salus. Fabryka win owocowych; Vin-Renome. Fabryka win owocowych i miodu pitnego oraz Fabryka farb i lakierów.
- <sup>39</sup> Właściciele tych wytwórni za przyznanie stanowiska Wierzejskiemu dali niemieckiej urzędniczej Treuhändstelle wysoką łapówkę. AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629.
- <sup>40</sup> Rozmowa telefoniczna z 30 maja 2017 z Ruth Philipp zamieszkałą w Seattle.
- <sup>41</sup> Rozmowa z Martą Stebnicką zamieszkałą w Krakowie z 14 listopada 2014. Jej matka Irena Stebnicka pracowała w antykwaracie Katznera przy ul. Brackiej 5 od połowy 1942 do końca okupacji. Tam m.in. ukrywała się czasowo wdowa po Samuelu Katznerze.
- <sup>42</sup> AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629 – List Wierzejskiego do Józefa Stieglitza z listopada 1941, w którym mowa o „pomoczeniu Kubie”, w załatwieniu sprawy w Warszawie miał pośredniczyć Menten. Niewykluczone jednak, że chodziło o innego Kubę a mianowicie ukrywającego się po stronie aryjskiej warszawskiego antykwariusza Jakuba Klejmana, któremu Wierzejski, co wiadomo z innych źródeł, również świadczył pomoc.
- <sup>43</sup> Rozmowa z Martą Stebnicką z 14 listopada 2014. Marta Stebnicka była w 1944 zatrudniona w antykwariacie Stieglitza przy Rynku Głównym w Krakowie, kiedy jego *treuhänderem* był Tadeusz Wierzejski.
- <sup>44</sup> Rozmowa telefoniczna z Ruth Philipp z 30 maja 2017.
- <sup>45</sup> AIPN, Akta dot. ukrywania przez Tadeusza Wierzejskiego a następnie przez Zofię Wallner dziewczynki o nazwisku Małgosia Motowska vel Montag, sygn. 392/1353. Wspomina o tym M. Luft, op. cit., s. 184.
- <sup>46</sup> J. Dehnel, op. cit., t. 2, s. 187.
- <sup>47</sup> Tadeusz Dobrowolski, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz\\_Dobrowolski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Dobrowolski) [dostęp: 9.11.2024].
- <sup>48</sup> K. Zalewska, op. cit., s. 63.
- <sup>49</sup> AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629 – J. Janielak, Notatka służbowa, 20 lutego 1974. Major J. Janielak konkluduje, że mnogość z pedantyczną dokładnością gromadzonych przez Wierzejskiego „dokumentów oryginalnych (listy, przekazy pocztowe itp.)

- z podaniem nazwisk i adresów pozwala na stwierdzenie, że pomocy takiej Wierzejski rzeczywiście udzielał i pod tym względem jego postawa w czasie okupacji nie budzi wątpliwości”. Niestety większość tych zarekwirowanych u Wierzejskiego przez UB 25 lutego 1974 dokumentów uległa zniszczeniu. Drugim powodem, obok cechującej kolekcjonera pedanterii, zgromadzenia przez niego tej dokumentacji była przezorność połączona z niepewnością, ta sama, która skłoniła go w 1940 do zmiany danych metrykalnych.
- <sup>50</sup> J. Dehnel, op. cit., t. 2, s. 193.
- <sup>51</sup> List Wierzejskiego do Marksena z 12 maja 1944, cyt. za prezentacją Karoliny Zalewskiej podczas konferencji *Badania polskich strat wojennych. Inspiracja biografiami Jana Marksena* w Muzeum Tatrzańskim, [https://www.youtube.com/watch?v=x0s6r4KIM\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=x0s6r4KIM_k), minuta: 3:24:25 [dostęp: 20.04.2025].
- <sup>52</sup> Wierzejski oceniał wartość swego majątku posiadanego w 1939 na kwotę 150 000 zł; „W wyniku swej działalności w czasie okupacji powiększyłem znacznie swój majątek, głównie lokując go w obrazach i antykach” – szacował ten wzrost na 50 procent. AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629.
- <sup>53</sup> K. Paczuska, op. cit., Aneksy 1 i 7.
- <sup>54</sup> Rozmowa telefoniczna z Ruth Philipp z 30 maja 2017.
- <sup>55</sup> Wniosek Julii Bristigerowej, dyrektor Departamentu V MBP o aresztowanie Wierzejskiego z lipca 1950 podawał jako jeden z powodów udział kolekcjonera w „badaniu sprawy katyńskiej”.
- <sup>56</sup> AZK PZS, Obiekty, Wierzejski, sygn. AZK-PZS-II-115, k. 48. „Do AK należał również inż. Szyszko-Bohusz, ówczesny kierownik odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu”; Jan Pachowski, *Hniłko Antoni [w:] Polski słownik biograficzny*, red. Kazimierz Lepski et al., t. 9, Wrocław 1960, s. 552.
- <sup>57</sup> Tomasz Dziedzic, *Akta katyńskie doktora Robla. Powstanie i losy tak zwanego Archiwum Robla oraz sylwetka jego twórcy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2012, 139, s. 125–147, zob. też <https://historia.rp.pl/historia/art11252541-ipn-szuka-skrzyni-z-katynia> [dostęp: 17.06.2024].
- <sup>58</sup> T. Dziedzic, op. cit., s. 140 i nn.
- <sup>59</sup> Sierpniówki – potoczna nazwa dekretu PKWN z 31 sierpnia 1944 o wymiarze kary dla faszystowsko-hitlerowskich zbrodniarzy winnych zabójstw i znęcania się nad ludnością cywilną i jeńcami oraz zdrajców Narodu Polskiego.
- <sup>60</sup> W tłumaczeniu: „Do przyszłego administratora zamku”.
- <sup>61</sup> AZK PZS, Obiekty, Wierzejski, sygn. AZK-PZS-II-115, k. 48–49. W tłumaczeniu: ‘Wszystkie w tym spisie wprowadzone przedmioty zostały przeze mnie na rozkaz pana gubernatora Franka zapakowane i wywiezione do zamku Seichau [polski Sichów; jego ostatnim niemieckim właścicielem była rodzina von Richthofen]’.
- <sup>62</sup> Arch. MNW, Akta Osobowe, Wierzejski Tadeusz, sygn. 153/248 – Odręczny życiorys Tadeusza Wierzejskiego z 3 października 1951.
- <sup>63</sup> Dom na Obrońców Wierzejski nabył na własność dopiero w początku lat sześćdziesiątych, co dowodzi, że jego jakoby kolosalne zasoby materialne to pomówienia i teza kolportowana na użytek śledztwa.
- <sup>64</sup> Zob. Tadeusz Wierzejski, Maria Kałamajska-Saeed, *Kobierce wschodnie*, Warszawa 1970.
- <sup>65</sup> Rozmowa z Marią Kałamajską-Saeed miała miejsce w Warszawie 19 listopada 2017.
- <sup>66</sup> Szczegółowe informacje na temat darów Tadeusza Wierzejskiego dla muzeów czytelnik znajdzie w katalogu wystawy toruńskiej *Dürer, Gysbrechts, Willmann...*, op. cit.
- <sup>67</sup> AMNW, Dokumentacja Darów L-Ż 1938–1993, sygn. 320/64 – List Stanisława Lorentza do Ministra Kultury i Sztuki z 23 stycznia 1948. Ponownie takie samo odznaczenie przyznano Wierzejskiemu w 1956 za całokształt pracy zawodowej, a w 1957 Komandorię Orderu Odrodzenia Polski.
- <sup>68</sup> W 1966 mimo tych dwóch nadzwyczajnych donacji Wierzejskiego dla Wawelu i dla Muzeum Okręgowego w Toruniu odrzucono wniosek dyrektora zbiorów wawelskich prof. Jerzego Szablowskiego o przyznanie darczyńcy Orderu Polonia Restituta. Leciwy kolekcjoner otrzymał wówczas jedynie tytuły zasłużonego dla miasta Krakowa i dla miasta Torunia oraz Złotą Odznakę Zasłużony dla Kultury.
- <sup>69</sup> Obydwoje autorzy, Dehnel i Luft, przekonująco opisują tę esbecką akcję.

- <sup>70</sup> Przypomnę, że w PRL-u prywatny handel dziełami sztuki i złotem oraz posiadanie dolarów były zabronione, a tzw. konta dewizowe w krajowym banku z uwagi na przelicznik dolara złodziejskie.
- <sup>71</sup> AIPN, Wierzejski Tadeusz Jakub, sygn. 001043/1169.
- <sup>72</sup> Rozmowa z Marią Kałamajską-Saeed z 19 listopada 2017.
- <sup>73</sup> „Tak jak panie chodzą na kawę i gadają, tak i kolekcjonerzy plotkują o antykach, które »chodzą« po Polsce. Jak »chodzi«, to wreszcie do mnie przyjdzie” mówił Wierzejski, cyt. za: AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629 – nieopublikowany wywiad Barbary Łopieńskiej z Wierzejskim.
- <sup>74</sup> Dr Eugeniusz Onoszko, szef rzeczoznawców Desy, AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629.
- <sup>75</sup> AIPN, Akta Wierzejskiego, sygn. 01255/629 – nieopublikowany wywiad Barbary Łopieńskiej z Wierzejskim.

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- [b.a.], *Katalog wystawy sprzedażnej obrazów starych mistrzów*, Pałac Sztuki. Hotel Europejski, Lwów 1934.
- Cieślińska-Lobkowicz Nawojka, *Grabieżca ze znakiem Q. O rabunkowej działalności Pietera Nicolaasa Mentena (1899–1987)*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2015, R. 11, s. 173–206.
- Dürer, Gysbrechts, Willmann... *Kolekcja Tadeusza Wierzejskiego w polskich muzeach*, red. Paweł Czopiński, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2016.
- Dehnel Jacek, *Łabędzie*, t. 1–2 [*Łabędzie. Tom I (Książka, którą chciałem napisać)* i *Bajoro. Łabędzie. Tom II (Książka, o której istnieniu nie wiedziałem)*], Kraków 2023.
- Haake Michał, *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza*, Poznań 2020. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria Historii Sztuki, nr 45.
- Konferencja „Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu”, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1–3 czerwca 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=-SEr4grCYjQ> [dostęp: 9.07.2024].
- Luft Monika, *Pejzaż z przemytnikiem. Jak wywożono z PRL dzieła sztuki i antyki*, Łomianki 2023.
- Miliszkievicz Janusz, *Przedmioty nie umierają, żyją jako anonimowe*, „Cenne. Bezcenne. Utracone” 2017, nr 1–4, s. 206–211.
- Paczuska Katarzyna, „Tadeusz Wierzejski (1892–1974) kolekcjoner i ofiarodawca”, praca magisterska napisana w Zakładzie Muzealnictwa Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, pod kierunkiem prof. Zygmunta Ważbińskiego, mps, Toruń 1993.
- Szostak Violetta, *Oryginał z przechyloną głową. Z Michałem Haakem rozmawiała*, „Gazeta Wyborcza”, 12 lutego 2022, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/9189313/ORIGINAL-Z-PRZECHYLONA-GLOWA> [dostęp: 9.07.2024].
- Wierzejski Tadeusz, Kałamajska-Saeed Maria, *Kobierce wschodnie*, Warszawa 1970.

---

**Nawojka Cieślińska-Lobkowicz** – historyczka sztuki, w latach dziewięćdziesiątych radca ds. kultury w ambasadzie RP w RFN, założycielka Instytutu Polskiego w Düsseldorfie i dyrektorka Muzeum Sztuki w Łodzi. Od 25 lat prowadzi badania nazistowskiej grabieży na okupowanych ziemiach RP, okupacyjnego handlu sztuką, losów rozproszonych zbiorów polskich i polsko-żydowskich kolekcjonerów oraz powojennych restytucji w Europie. Autorka kilkudziesięciu studiów i artykułów na te tematy opublikowanych w Polsce i za granicą. Jest członkinią Arbeitskreis Provenienzforschung. Mieszka w Berlinie i Warszawie.

# Tadeusz Wierzejski (1892–1974): Museum Donor or Persona Non Grata?

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

INDEPENDENT RESEARCHER

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8646-285X](https://orcid.org/0000-0002-8646-285X)

## ABSTRACT

Tadeusz Wierzejski was the most generous museum benefactor in Communist Poland, donating to 25 museums in the country. In the cases of the National Museum in Warsaw, the Royal Łazienki Palace, the Wawel Royal Castle and the District Museum in Toruń, his gifts – in their size as well as their quality – exceeded these institutions' acquisitional possibilities in those days. The artistic calibre of these groups of works attests to the versatile professional knowledge possessed by Wierzejski. As donations, they were the culmination of his passion for collecting and the outcome of his fifty years of practically uninterrupted activity as an art dealer. Having started out in Bydgoszcz after the First World War, he developed his business fully in Lviv and continued in the extraordinary circumstances of German-occupied Kraków. Where he operated the longest, i.e., for nearly thirty years, was in post-war Warsaw, in constant 'hit-and-run battle' with the socialist reality, systemically hostile toward private initiative and ownership. The methods he resorted to in the People's Poland period were not always ethical – he was not averse to looted goods or the illegal export of artefacts abroad. Arguably, however, his actions were a response to the pathology of the political system, a dimension which goes largely unnoticed by Wierzejski's critics today. Even worse, his detractors tend to indiscriminately repeat rumours of Wierzejski's collaboration with the Germans during the occupation, which have been following the collector's name since that time but were found to be baseless by the communist investigators in pursuit of him. The author of the paper attempts a polemical discussion with these opinions, citing little-known or ignored facts from the dealer's life and proposing an analysis of his post-war activity that takes into account the country's cultural policy and the situation of museums at the time. The paper concludes with a plea for the objects donated by or purchased from Wierzejski to undergo provenance research, which may define the status of the artefacts acquired from the man and add to the existing knowledge on the outstanding but equally controversial collector, donor and dealer.

## KEYWORDS

art trade in Poland 1920–1970, collecting, pre-war Lviv, occupied Kraków, helping Jews, Katyń investigation, Wawel 1945, Communist Poland museum policy, PP Desa, provenance research in museum collections

# Tadeusz Wierzejski (1892–1974): Museum Donor or Persona Non Grata?

Nawojka Cieślińska-Lobkowicz

INDEPENDENT RESEARCHER

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8646-285X](https://orcid.org/0000-0002-8646-285X)

The art dealer, collector and museum donor Tadeusz Wierzejski, dead for more than fifty years now, has interested me for a long time. I first came across the name Wierzejski more than a decade ago, while conducting archival research at the Institute of National Remembrance (INR) on the looting and trade of art during the Nazi occupation of Poland.<sup>1</sup> My work led me to an extensive set of materials from an early-1970s investigation into a large-scale gold and art smuggling operation that had come to be known as the 'Mętlewicz affair'. Subsequently, I searched for information on Wierzejski in a number of museum archives and talked to people who had known him: museum workers and art historians, collectors, dealers, journalists, lawyers and the sole close relative of the man himself. Yet, there is a reason why I had never written in depth about him until now. He has been an elusive, vexing figure to me, and remains so to this day; all the more so that I treat my role in all of this as that of a historian and not a prosecutor or attorney, defender or accuser. While it is true that this article deals with the actions of a man who has been dead for more than half a century, to a great extent it also concerns the state of Polish museology in the post-war period and into the present.

In 2016, the District Museum in Toruń put on an exhibition called *The Tadeusz Wierzejski Collection in Polish Museums*, in which the museum's own Far Eastern art holdings donated by the collector in 1966 were shown alongside

pieces from more than a dozen other museums (including the Wawel Royal Castle, the Royal Łazienki Museum, and the National Museums in Warsaw, Wrocław and Poznań) that had been donated by, or in some cases bought from, Wierzejski.<sup>2</sup> Also shown in that exhibition were a number of items from the collector's bequest to the Royal Castle in Warsaw, coerced by law enforcement authorities in 1974, just several months prior to his death. The Toruń exhibition, as its curator wrote in the catalogue, was to look back at the 'legendary collector and dealer' and at the same time allow the beneficiary institutions to 'honour the memory of their benefactor'.<sup>3</sup> The following year, in *Cenne, Bezcenne, Utracone* magazine, the long-time art market observer Janusz Miliszewski lamented that Wierzejski, who 'had his life upended for political reasons in the communist period, fell into obscurity after his death even though, being an outstanding collector in the true European mould, he could have been the seed for the development of collecting culture in the country'.<sup>4</sup>

Painting an entirely different picture of Wierzejski was Prof. Michał Haake in his book *Utracone arcydzieło. Losy obrazu 'Targ na jarzyny' Józefa Pankiewicza* [Lost masterpieces. The fortunes of Józef Pankowicz's painting 'The Vegetable Market'], published in 2020 by Adam Mickiewicz University Press.<sup>5</sup> In it, the author attempts to prove the thesis that the titular Pankiewicz painting, residing in the National Museum in Poznań since 1948, is in fact a forgery.



fig. 1 Tadeusz Wierzejski standing next to a display case containing items donated by him, shown in the exhibition *Decorative Art, Donations and Acquisitions 1945–1964* at the National Museum in Warsaw (15 June – 1 Aug. 1964), The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

As Haake stated in an interview with *Gazeta Wyborcza* daily, ‘the main hypothesis I allowed myself to propose is as follows: the painting might have been passed off on the then-director of the museum, Zdzisław Kępiński, by Tadeusz Wierzejski’ [emphasis here and later by N.C-L.].<sup>6</sup> In reply to the interviewer’s question about who Tadeusz Wierzejski was, Haake (in a similar vein as in his book) let loose a number of very serious accusations, the likes of which had ever been as explicitly levied only by tipsters, secret police agents and investigators

in Communist Poland. This is perplexing, especially considering that the author also had this to say in the book: ‘I deeply explored all leads concerning the art dealer Tadeusz Wierzejski’s occupation-era activity, but found no connection with the painting *The Vegetable Market* from Poznań’.<sup>7</sup>

I would like to quote the passage with Haake’s accusations against the collector: ‘Before the war he [Tadeusz Wierzejski] was a well-known art dealer in Lviv [Lwów / Lemberg]. During the war – as corroborated by

witness testimony and court documents – he started doing business with Pieter Nicolaas Menten, a Nazi of Dutch ancestry living in Poland, who committed crimes and looted Polish and Jewish property in the territory of Galicia. [...] According to statements from witnesses questioned shortly after the war by the Commission for the Investigation of Nazi Crimes, [Wierzejski] informed him [Menten] where valuable works were being kept. There is also testimony stating that Wierzejski's co-workers helped Menten to transport looted works. After Menten's departure from Kraków, Wierzejski became the next *treuhänder* – the administrator of the Jewish property looted by Menten. And there is a hypothesis [whose?] that he himself came into possession of a significant amount thereof. Wierzejski was also accused of plundering artworks after the war in the [post-war Polish] Western Territories; and of exporting artworks abroad via Brazilian and Portuguese diplomats. There are whole volumes of records that detail the process [i.e., the so-called Mętlewicz affair and its documentation at the INR]. In the 1970s, the group involved were put on trial. Wierzejski was charged but the case was dropped because he died. [...] He was accused of having possession of originals, but then sending copies to state museums with the originals going abroad. Conducive to all of this was the chaos of the post-war years and the ravaged state of the museum collections that were being rebuilt. On top of that there was the communist government and its nomenclature, which hoped to profit from this too. For a long time Wierzejski was untouchable because he was collaborating with them'.<sup>8</sup>

Wierzejski fared no better at a conference titled 'The 21st Century Museum. On the Centenary of the 1st Congress of Polish Museums in Poznań', organized in June 2022 at that city's National Museum.<sup>9</sup> In the discussion of museum professionals – with such notables as the director of the Wilanów Museum, Paweł Jaskanis, and his vice-director, Dr hab. Dorota Folga-Januszewska in attendance – the collector, dead for more than half a century, was thoroughly dragged through the mud on the basis of the copious INR materials used by Haake, which most of the attendees had no knowledge of. The

sole person who undoubtedly knew these records was the Adam Mickiewicz University professor Ewa Syska, a historian, source studies specialist and author of the 2014 book *Marian Swinarski (1902–1965) poznański antykwaryusz i bibliofil* [Marian Swinarski (1902–1965), a Poznań book dealer and bibliophile]. Though no less critical of Wierzejski, she was the only one at the conference to bring up the need for careful and thorough study on the connections between the post-war art trade and museum policy.

The INR materials were, however, conscientiously studied by the authors of two publications appearing in 2023. The first of these is a book by Monika Luft that put an investigative eye to the Mętlewicz affair, titled *Pejzaż z przemytnikiem. Jak wywożono z PRL-u dzieła sztuki i antyki* [Landscape with a smuggler. How art and antiques were removed from Poland in the communist period].<sup>10</sup> The other is a two-part work by Jacek Dehnel titled *Łabędzie* [Swans].<sup>11</sup> In the first volume, Dehnel, who himself is a distant relative of the Mętlewicz, gives a family history perspective on the biggest case of art, gold and currency smuggling in the Communist Poland period. Volume two expands on and somewhat verifies the personal story against the documents at the INR, filling in gaps and supplementing it with added subtext and commentary from the author.

Luft, meanwhile, offers a meaty and objectivity-minded review of the materials from the sprawling investigation conducted by the Security Service, communist police and prosecutor's office in the first half of the 1970s. Dehnel, being a writer and wielding a familiarity with art history (as evidenced, if nothing else, by the history of Count Heinrich von Brühl's *Swan Service* interwoven into the main narrative), relied on various other archival materials and print sources, which, coupled with the family stories and the author's natural volubility, come together to unexpected effect into a panorama of the life of the so-called 'privateers' operating in Communist Poland, reading like something of a continuation (albeit a somewhat wordy one) of Leopold Tyrmand's *The Man with the White Eyes*.

Despite their obvious differences, both authors regard Wierzejski as one of the main antagonists in the story, as had the communist investigators. After all, in writing about the man

and his activities, both are stuck in interpretive ruts left over from the communist period. Of course, I do not argue for the post-war plunder, illegal export of art and smuggling of gold to be condoned, or for Wierzejski's involvement to be negated, though I do object to him being made into a cheap scapegoat – something that Haake and occasionally Dehnel can't seem to resist doing. What, after all, seems to evade all of the aforementioned critics – with the exception of arguably Prof. Syska – is the realization that, in a system like that of Communist Poland, illegal actions of the kind we are talking about were practically inevitable and, more importantly, not much more pathological than the very reality they – objectively speaking – brought harm to.

Communist Poland and its cultural policies, including laws and lower-level regulations on the legal status and accession of museums, often set the stage for overt violations of ownership rights and international law (the nationalization of so called post-German property and 'abandoned' [read: post-Jewish] property; agricultural reform and the issue of 'post-manor' property; provenance manipulation; the Polonization of post-war Polish Western Territories heritage), not to mention the violation of the imperative of 'due diligence' in the purchase of museum objects. Along with all this came the nationalized art market, controlled by the state-owned company PP Desa established in 1950. In Desa's way of doing things, it was enough for sellers to provide a declaration that they were indeed the owner of the object being sold, which was tantamount to a license to invent fictitious, if not openly falsified, provenances. Alongside chronic underfunding for museums, the impossibility of engaging in real private collecting, and the prohibition of taking practically anything created prior to 1945 out of the country, the situation made for pathology *par excellence*, especially compared to how things were under the pre-war system. The fact that all of this happened for the sake of the wellbeing and protection of a national culture decimated during the war and occupation doesn't change the matter. Nor does the situation that many museum professionals participated in the process of rebuilding the nation's heritage with deep dedication and in good faith, with widespread support from the public, at that.

Despite its difficult evaluation, I find in Wierzejski's activity evident signs of disagreement with and even opposition to the systemic pathology described above. But before I attempt to justify this thesis, I wish to note that a new exhibition of Meissen porcelain that opened in 2024 at the Wawel Royal Castle, in which the majority of the artefacts (and ones of very high quality, to boot) were items donated by Wierzejski in 1966 (that is, a few years before the investigation into the Metlewicz affair was initiated), treats the donor as a *persona non grata*, his name absent in the exhibition's description and the room, which had borne his name since the arrival of the donation (as stipulated in the donation agreement), now being called the Porcelain Room.<sup>12</sup>

### Wierzejski's Activity Up to 1939

Wierzejski witnessed and functioned in several political eras and systems.<sup>13</sup> Born in 1892 in Stanisławów (today Ivano-Frankivsk), he managed to finish law school in Lviv just before the outbreak of the First World War. During the war he served in the Austrian army, and from 1918 in the Polish army, fighting in the so-called Defence of Lviv. He left the army in 1921 with the rank of a captain, spending the next two years in Bydgoszcz, which by then lay within the western borders of the sovereign Republic of Poland. We do not know for sure what brought him to the city but it was likely family matters, seeing as his father, Józef, was living there at the time (and died there in 1925). It was in Bydgoszcz, however – and this is why I even mention this short episode – that Wierzejski made his public debut in the three capacities that would define him for the rest of his life: as an art dealer, collector and museum donor (and co-curator).

His first foray in the role of a *kunsthändler* was not without its problems. The 1921 swap with the Wielkopolskie Museum in Poznań of four Jan Matejko stained glass window cartoons for St Mary's Church in Kraków in exchange for three German paintings from the collection of the former Kaiser-Friedrich-Museum in Poznań (by Max Slevogt, Fritz von Uhde and Wilhelm Trübner) came under public fire (in part because it was executed without the required ministerial approval and because the paintings by German artists were then sold in Berlin).<sup>14</sup>

Well-received, however, was Wierzejski's contribution to the inauguration of the City Museum in Bydgoszcz in 1923. Though the institution had practically no collection of its own, 'Mr Wierzejski made a short-term loan of an assortment of Persian rugs and rococo furniture, along with one Wouwerman and two Italian paintings (a Tiepolo? and a Maniasco [sic])<sup>15</sup> which 'would not look out of place in any magnate's residence'.<sup>16</sup> On top of that, the collector personally saw to the arrangement of the works in the exhibition and donated a kontush sash from Słuck to the museum.

Returning to Lviv later that year, Wierzejski enrolled – being more than thirty years old – in art history studies at Jan Kazimierz University, which he completed in 1928. One of his mentors at the school would be Professor Władysław Podlacha (1875–1951), in whose seminar the 'best paper', according to the future eminent archaeologist and museum professional Kazimierz Michałowski (1901–1981), 'was the one on Rembrandt's etchings, delivered by Captain Tadeusz Wierzejski'. Michałowski and Wierzejski would remain friends until the collector's death.<sup>17</sup> The paper really must have been superlative for the author to win the praise of Podlacha, and with hefty competition too, as some of Wierzejski's fellow classmates alongside Michałowski included several highly respected future historians and museum workers: Mieczysław Gębarowicz (1893–1984), Ksawery Piwocki (1901–1974), Zbigniew Hornung (1903–1981) and Helena Blum (later Kozakiewicz, 1904–1984). Not long after submitting his paper, Wierzejski visited the Dresden Gallery, where, equipped with a letter of recommendation from his mentor, he was granted the rare privilege of being able to handle some of their prized porcelain artefacts.<sup>18</sup> In time, Wierzejski would become an outstanding expert on the artform.

As early as 1926, while still a student in Lviv, Wierzejski is appointed 'permanent expert and court appraiser for the artistic industry sector, specializing in paintings, sculptures, furniture, rugs, embroidery, bronzes, etc. of artistic value', soon thereafter being named an appraiser for the Chamber of Commerce and Customs Authority, as well as for a number of insurance companies.<sup>19</sup> In 1927, he opens the Lamus antiques shop with a friend from law school,

Dr Ignacy Philipp, originally on Ossolińskich St and then moving near the famous promenade on Romanowicza St.<sup>20</sup> Philipp rather quickly stepped away from the business to focus on his in-depth study of the work of artists active in Galicia in the nineteenth century. After that, Wierzejski ran Lamus alone, standing out among his peers in the field for his academic education. He also managed an auction house called the Lviv Public Auction Hall, which required considerable organizational skills in addition to expert knowledge.<sup>21</sup> Wierzejski's capabilities are evidenced by the several exhibitions he co-organized in Lviv,<sup>22</sup> for which he loaned artefacts from his constantly growing private collection, as well as by his sales and early donations to museums, for whom he would also sometimes consult as an appraiser.<sup>23</sup> These activities would not have been possible without a broad network of connections with curators, fellow collectors and dealers.<sup>24</sup> As far as other dealers go, Wierzejski maintained a particularly close professional relationship, shared business interests and friendship with the eleven-year-younger Józef Stieglitz from Kraków (1903–1990), the son and eventual business partner of Abraham Stieglitz, who owned and operated a well-known pre-war antiques and art shop on Kraków's Main Market Square.

Some evidence of Wierzejski's connections and correspondence survives in various museum archives today. In these materials we find indirect evidence of otherwise undocumented relationships that the man maintained with people who owned art and antiques (like fine furniture, silver, textiles, porcelain, bronzes and other kinds of artistic handicrafts) who were either his clients or wished to entrust him with items from their collections. As more esteemed collectors, gentry members (many of whom were forced by the difficult economic situation to sell off their family estates) and other respected citizens joined his circle of acquaintances, the dealer's renown and position grew, which in turn translated to a higher level of trust in the authenticity and provenance of the goods he sold, their quality, and therefore value, guaranteed by his knowledge and experience. There is no disputing that in pre-war Lviv, Tadeusz Wierzejski sat at the top of the art market hierarchy.

This comes through, if nothing else, in a letter dated 27 January 1934 to the custodian of the Wawel Castle collection, Stanisław Świerż-Zaleski (1886–1951)<sup>25</sup>: ‘Dear Mr Custodian I thank you for your letter and the news. I will be travelling to Kraków in the early days of February. For now, though, I come to you with a different matter. Yesterday, I finalized the purchase of what remains of the Poturzycka Gallery, consisting of 224 paintings.<sup>26</sup> Though no marvels remain, there are still some very fine canvases left. I have heard that Mr Lauterbach<sup>27</sup> supposedly mentioned that a couple of the larger paintings might be of interest to Prince Sanguszeko of Gumniska for Podhorce (today Pidhirtsi), which is said to lack any decent paintings. Do you know anything about this? Might you be of assistance? Should I contact Lauterbach directly? Or can Hornung<sup>28</sup> or Czołkowski<sup>29</sup> help? Who else might I offer them to? I was told by Dr Werchracki about a certain three paintings, from whose series a fourth remains in Lviv, that have been identified in Warsaw as original Snyderses. Do you know anything about this? Are they signed? I kindly ask for a short but prompt reply and I extend a sincere hand to you. Yours, T. Wierzejski’.

In a letter sent almost forty years later to the director of the Wawel Castle, dated 18 November 1972, regarding Wierzejski’s donation of the painting *Madonna and Child* to the Wawel collection, we read: ‘The painting is reproduced in colour in Haldane Macfall’s *Malarstwo flamandzkie i niemieckie* [Flemish and German painting] (translated from the original English by Józef Ruffer), published in Lviv, plate XXV, as a work of van Dyck. It belonged to the esteemed art collector Helen Dąbcańska-Budzynowska, residing in Lviv on the street bearing her name (Dąbcańska St) at address no. 3. Due to my close social relations with Mrs Dąbcańska, I know that around 1926 she hosted the renowned and outstanding expert Alexander [Abraham] Bredius, upon whose assessment the painting was reproduced as a van Dyck.’<sup>30</sup>

Wierzejski’s professionalism and growing status allowed him to work in the 1930s with Lviv’s premier art restorer, Jan Marksens (1883–1961). Between February 1934 and January 1935, Marksens restored ninety paintings that Wierzejski had bought from the aforementioned Poturzycka Gallery,<sup>31</sup> after which the collector noted:

‘On none of the paintings did I, upon very scrupulous inspection, detect any loss of the old paint or overpainting with fresh paint. All spot fill-ins with putty in damaged areas exhibited great care and aesthetic restraint. Finally, as far as I can ascertain, the varnish, and especially the matt and semi-matt varnishes you used recently, is holding up very well on all of the paintings, is adequately pliable and, having been so thinly applied to the paintings, render them all the more impressive’.<sup>32</sup>

From the late 1920s, among Wierzejski’s clients was the wealthy Lviv-based Dutch businessman and collector Pieter Nicolaas Menten (1899–1987).<sup>33</sup>

## The War and Occupation

In 1939, the forty-seven-year-old Tadeusz Wierzejski enjoyed a stable and prominent position in his field. He was unmarried and had no children. With the outbreak of the Second World War, Lviv experienced a mass influx of people fleeing from central Poland, soon followed by Soviet occupation. In September of that year, Józef Stieglitz, a Jew, stays with Wierzejski in his apartment on Dąbrowskiego Square, having decided to get his family out of Kraków before the Germans took the city (temporarily placing them in Złoczów (today Zolochiv)).<sup>34</sup> A few weeks later, in November, Menten visits Wierzejski’s apartment with a request for the latter to draw up an inventory and valuation of his collection, which Wierzejski had seen in Lviv before its alleged seizure by the Soviets at Sopot near Stryi, where Menten had bought a woodland property some years prior. Apparently having decided to return to the Netherlands, which was possible only with a stopover in Kraków, the capital of the General Government (GG), Menten has the inventory drafted with compensation in mind, needing to show such a document at the Dutch consulate and to the German-Soviet resettlement commission. To the surprise of other Dutch nationals returning to their country from Lviv, Menten and his wife end up staying in occupied Kraków. He declares his allegiance to the Third Reich and begins working with the German authorities, especially with the Nazi security service (Sicherheitsdienst, SD). This would enable his brazen looting of art over the following three years and ultimately make him rich.

Stieglitz, whose entire family (including his father, Abraham) was deported from Złoczów and exiled to Siberia, decides to stay in Soviet-occupied Lviv and operate between the nationalized resale market and the grey market.

Being a former captain in the Polish army and an affluent art dealer, Wierzejski fears for his safety in Soviet Lviv and chooses to relocate to German-occupied Kraków.<sup>35</sup> Before he receives permission to travel to the GG as a former officer in the Austrian army, he deposits his sizeable collection on loan at three Lviv museums whose directors and custodians are his friends and acquaintances from university: he leaves his paintings at the Lviv Gallery of Art, his artistic handicrafts at the Museum of Artistic Industry, and his silver and 'other trinkets' at the Jan III Sobieski National Museum.<sup>36</sup> He will also alter his personal data, going from Tadeusz Jakub Wierzejski, born in 1892 in Stanisławów, to Antoni Tadeusz Wierzejski, born in 1886 in Jarosław. This is without a doubt a safety precaution: as per the Nuremberg Laws, Wierzejski is a *Mischling* since his maternal grandmother was Jewish and since he was delivered by a Jewish midwife.<sup>37</sup> I mention this because it is an indication of his foresight (founded on a lack of illusions) as well as of his uncertainty as to what awaited him in the GG.

Wierzejski arrives in Kraków in May 1940 and moves into Józef Stieglitz's apartment. Like Menten, and possibly on Menten's recommendation, he takes a job as an art appraiser for the Kraków Chamber of Industry and Commerce. He also takes up a post as a *treuhänder*, a German authority-appointed manager, and is put in charge of overseeing several wineries and vodka distilleries, and later of a small chemical factory in Podgórze.<sup>38</sup> In Kraków's Stradom neighbourhood he opens a small antiques shop, which, like its predecessor in Lviv, he calls Lamus. Spread out across several shipments in 1942, Wierzejski manages to get his private collection back from the museums and friends he had left it with in Lviv, which has been occupied by the Germans since July 1941; in this he receives some degree of help or protection from Menten, including access to SD transport. He puts much of these holdings on loan at the National Museum in Warsaw (known then as the Stadtmuseum and closed to visitors). To do

so he receives approval from the museum's director, Stanisław Lorentz (1899–1991), who reports to the German commissary director Alfred Schellenberg but also secretly oversees the culture branch of the underground Government Delegation for Poland, handling matters related to art in the broadest sense (museums, documentation of wartime losses, the art market, assistance to artists and cultural institution workers, etc.).

In the spring of 1943, after Menten leaves the GG on order of SS Reichsführer Heinrich Himmler (taking with him to the Netherlands – with Himmler's permission – three train cars full of looted property, including many works of art), Wierzejski takes Menten's place as the *treuhänder* of four Jewish antiques shops in Kraków, one of them being the Abraham Stieglitz Antiques Salon. In Warsaw, he briefly considers opening an art shop on Mazowiecka St, and in late 1943/early 1944 enlists Lorentz's help in purchasing a historic house on Krakowskie Przedmieście St. The building is where he plans to keep the collection shipped in from Lviv and new acquisitions, all of which he intends to donate to Warsaw's National Museum in the future.

Taken cursorily, all of this sounds suspicious, to say the least. One might, therefore, conclude that today's resounding accusations concerning Wierzejski's conduct during the war, which I cite from Haake, and which after the war contributed to the collector's infamy, are fully justified. Yet, the damning material relating to the occupation years collected during the communist-period investigation tends to be taken at face value, without conscientious verification of its evidential value and without broader historical analysis. Only adding fuel to the allegations is the fact that, for a lack of documentation and witnesses, and due to the customary air of discretion surrounding the art trade, many details will likely forever remain hidden.

Here are some facts that undermine the black-and-white judgements of the rash 'inquisitors' out there. Wierzejski was named *treuhänder* of the aforementioned alcohol production plants and paint and lacquer factory at the request of their Jewish owners.<sup>39</sup> On top of that, he helped them – and some of their employees – survive, sending money to those in

hiding and food into the Kraków ghetto and later into the concentration camp in Płaszów.<sup>40</sup> Those who survived had their companies returned to them by Wierzejski shortly after the Germans left the city in January 1945. He also offered help to persecuted art and antiquities dealers. He provided monetary support to the family of Samuel Katzner (Samuel Katzner Antiques at 5 Bracka St, called Kassinogasse St during the occupation) and helped them hide, returning their shop to them after the war and sharing with them its income from the occupation period.<sup>41</sup> For Józef Stieglitz's older brother Jakub, who stayed behind in Kraków in 1939 and worked for Menten in their father's antiques shop until being deported in 1942, Wierzejski tried to open an antiques shop in Warsaw, where Jakub would be safer due to the fact that few people knew him there.<sup>42</sup> After Menten left the GG, Wierzejski hired a German woman who sympathized with the Poles to work at the Stieglitz Antiques Salon.<sup>43</sup> Right after the war, the salon was taken over by Józef Stieglitz's sister Gizela, who had returned (briefly) to Kraków and to whom Wierzejski offered counsel at her brother's request. Ruth Philipp, the daughter of his old friend from Lviv, Ignacy Philipp, having fled Lviv for Kraków when faced with being detained in the ghetto, was given a job (and shelter) by Wierzejski at the paint and lacquer factory in 1942.<sup>44</sup> In a similar way, with his sister Zofia Wallnerowa, he helped Małgosia Montag (alias Motowska), who had been brought over from Lviv.<sup>45</sup> Luft mentions this fact. Dehnel, meanwhile, likely never discovered this detail as, following the trail of Wierzejski's suspicious connections with Menten, he takes the liberty of assuming a baffling degree of nonchalance (even if it wasn't about hiding a Jewish child): 'when the gestapo was "persecuting" (arrested? followed?) Wierzejski's sister, Zofia Wallnerowa, in Nowy Targ, Wierzejski sought help from Menten, who had considerable influence within the Nazi power structures. His intervention must have been successful, because Wierzejski gifted the Dutchman with a gold tobacco box in return'.<sup>46</sup> Wierzejski himself made mention of that request and reciprocal show of gratitude in a letter to Stieglitz in March 1942. This happened at the height of Aktion Reinhardt, a Nazi campaign in which thousands of people were transported

from the ghetto in Lviv to the death camp in Bełżec.

Among those who received help from the collector there were also many non-Jewish Poles, including the well-known theatre director Wiliam Horzyca (1889–1959) in Lviv and the pre-war director of the Silesian Museum Tadeusz Dobrowolski (1899–1984) in Kraków. To quote the Polish Wikipedia page on the latter man: '[...] on 6 November 1939, [Dobrowolski] was arrested by the Germans along with other academic staff members of Kraków schools as part of the Nazis' Sonderaktion Krakau campaign and was imprisoned in Kraków, Wrocław (then Breslau) and the Sachsenhausen camp (November 1939 – February 1940). He returned to Kraków with lung problems and in a state of general emaciation. While at the camp, his apartment was seized along with his valuable book collection and scholarly materials. Until 1942, he supported himself by painting portraits, later working as an art expert for the Appellate Court and as the head of a paint and lacquer factory'.<sup>47</sup> These last two functions Dobrowolski owed to Tadeusz Wierzejski.

Throughout the occupation, from Lviv to Wiśnicz to Kraków and Zakopane, Wierzejski provided material support to the aforementioned conservator Marksens, with whom he had worked closely in the 1930s. Additionally, in 1944, he helped Marksens relocate all of the contents of his impressive restoration workshop to Kraków and Zakopane.<sup>48</sup>

Altogether, Wierzejski provided help to more than 350 people (with at least thirty Jews among them) and charitable institutions during the occupation. He estimated his support to have amounted to over one million złotych – a huge sum. Even the firmly antagonistic and sceptical communist investigators had to acknowledge – in light of the surviving evidence – that all of his help and the financial outlay it entailed was factual.<sup>49</sup> And still, Wierzejski's critics today fail to note this extraordinary conduct. Either that or they simply downplay it, suggesting it was not much compared to the profits reaped by Wierzejski, who – to cite the embarrassingly insouciant accusations of Haake – 'came into possession of a big chunk of the Jewish property looted by Menten', or made a killing on trading art during the occupation, as has been

suggested at the conference in Poznań. And Dehnel's assumption of 'the suspects endorsing the suspects'<sup>50</sup> as he drew an analogy between Wierzejski's actions and the post-war [sic] relationship of Menten and Stieglitz, is outright shocking.

Obviously, it is easier to take Wierzejski as a villain than to try to understand how a person could have made such great sums of money in occupied Kraków, so great – one might add – that even the lucrative business of art sales could not have generated them. Meanwhile, to any historian interested in the period of the occupation, the answer is clear: alcohol! At that time, alcohol was the strongest and most reliable currency, and Wierzejski, being a *treuhänder* of wine and vodka production facilities, had unlimited access to it. It was predominantly money earned from the sale of spirits – official yet conducted on the enormous black market – that facilitated his far-reaching aid. It also made it possible to entertain the idea of buying a historic house on the prestigious Krakowskie Przedmieście St in Warsaw. The fact that vodka could 'work miracles' is evidenced by a letter from Wierzejski to Marksens. On 12 May 1944, Wierzejski reports from Kraków that he is sending to Marksens four crates containing tools from Marksens's conservation workshop and packages with his own paintings, along with a litre of vodka. He also expresses hope that it all goes well and writes 'because I asked the driver to take good care of these things and promised him more vodka upon receiving word from you that they have been delivered properly'.<sup>51</sup>

As a matter of fact, Wierzejski made no secret of the fact that during the occupation he managed to significantly increase his assets, which were already impressive even before 1939, by investing his income in art.<sup>52</sup> He acquired works at antiques shops (at Lamus, four shops owned by Jews and others in occupied Kraków, in Warsaw and in Lviv) and directly from endangered or impoverished owners, as well as from individuals who were in unlawful possession of such items, including dodgy middlemen. There is no doubt that among these items were pieces confiscated and sold by the Germans and some obtained through Menten, who is known to have sold works by Polish painters to Polish buyers from his apartment in

Kraków. Emblematic of the situation is the story of Władysław Ślewiński's 1904 painting *The Sea in Brittany*. Wierzejski acquired the canvas in 1943 from the Germans, having seen it hanging on a wall in one of their bureaus in Kraków. When he decided to donate it to the Wielkopolskie Museum in Poznań in 1947, it occurred that the painting had been part of the collection of the National Museum in Kraków, a fact that Wierzejski had no knowledge of when he bought it. Having learned its provenance, he handed it over to the museum that was its rightful owner, just as two years later he returned to the same museum Artur Grottger's painting *In the Choir*, which had gone missing during the occupation but was eventually tracked down by Wierzejski.<sup>53</sup>

Wierzejski's accusers tend to forget that Stanisław Lorentz, the director of the National Museum in Warsaw and a friend of Wierzejski's at the time, as well as Feliks Kopera (1871–1952), the director of the National Museum in Kraków, and Adolf Szyszko-Bohusz (1883–1948), the Wawel collection caretaker, all considered it perfectly appropriate to rescue Polish paintings from destruction or removal into the Reich by purchasing them from art dealers or even – whenever possible – buying them back from the German looters themselves.

Ruth Philipp would tell me in a telephone conversation that Wierzejski 'had a knack for business that my father could never dream of. And he was charming. [...] He could easily wrap the Germans around his little finger. He helped them make purchases; not by actually working with them but with his knowledge. He saved my father's paintings. Supposedly, he sent two Germans to Lviv to get them out of the cellar where my father had put them away in two crates. After the war he returned them to my family'.<sup>54</sup>

Wierzejski's modern-day critics generally avoid the subject of his supposed connections with the Armia Krajowa (AK, Home Army). One ironically remarks that although it is true that Wierzejski is said to have been a member, there is curiously little information on the subject in the man's usually very thorough documentation. Could it be that this critic forgot how dangerous it was in post-war Poland to possess original materials indicating that the Katyń Massacre (the murder of fifteen thousand Polish Army

officers) was the work of the NKVD (the Soviet People's Commissariat for Internal Affairs).<sup>55</sup> Wierzejski himself was well aware of that. His November 1966 account of the efforts to secure Wawel Castle subsequent to the Germans' flight from the city begins like this: 'During the occupation I was a member of the Home Army. My direct superior was Antoni Hniłko, commander of the signal corps'.<sup>56</sup> That was the 5th Kraków Division of the Home Army, which in 1944, as we now know, possessed copies of the Germans' documentation on the Katyń Massacre with original artefacts.<sup>57</sup> They were split up by Colonel Hniłko in Kraków and put away at several different sites, only to vanish after the Soviets moved in.<sup>58</sup> Some of these papers are said to have been entrusted to Wierzejski and stashed by him at Stieglitz's Antiques Salon on the Main Market Square. In an bid to confiscate them, the NKVD conducted a search of the premises on 17 March 1945.

## The Post-War Years

In 1945, Tadeusz Wierzejski is 53 years old. The city that was once his home and with which the self-proclaimed Leopolitan will always have an emotional bond is now part of Soviet Ukraine and named Lviv. In Poland, the communists take power. Provided a platform by the August 1944 Decree [Pol. Sierpniówki] aiming to bring Nazi war criminals and collaborators to justice, several female workers of the vodka factory accuse Wierzejski of mistreatment and collaboration with the Germans. The case is dismissed<sup>59</sup> and in 1946 Wierzejski decides to move to Warsaw.

But let's go back to January 1945 for a moment. Wierzejski recalls: 'On the morning of 18 January 1945, the engineer Szyszko-Bohusz [the pre-war director of the Wawel Castle restoration project who continued to work there under the Germans in a lower capacity, and who – as Wierzejski writes – was also a Home Army member] and I went to Wawel, where I was appointed acting Castle Manager. What we encountered was: 1) no lights, 2) no central heating, 3) no water supply, 4) many doors and windows blasted out by the detonation of the Dębniski Bridge, 5) hundreds of mixed-up keys, which made it difficult to lock any of the Castle's

chambers, 6) the Franck [sic; Governor General Hans Frank] kitchen and cellar burgled on the night of 17 January./ In those circumstances, along with the janitors Kruk, Stępień and others whose names I don't remember, we proceeded to block the ripped-out doors and windows in order to secure the castle's rooms from the numerous rogues idling about in wait for an opportunity to steal something./ Our office was located in the Curate's House./ Szyszko-Bohusz handled the technical and administrative sides./ Besides securing the doors and windows, the biggest concern were the roofs, large sections of which were without shingles. The snow melting in the attics caused ceiling leaks in several rooms, like the 'Heads Hall' and others nearby. We put down pots taken from the Franck kitchen to catch the water./ We didn't have money for any kind of work. On my intervention, we received the first 300,000 złotych from Janina Szulcówna, a Home Army treasurer (currently J. Kulmanowa, a National Bank of Poland clerk, residing at 15 Floriańska St); the next disbursement came in the sum of 500,000 złotych, which I received from Voivode Adam (?) Ostrowski./ These sums, and the incredibly dedicated work of the janitors allowed us to seal up the Wawel rooms holding collections and safeguard them against theft./ On one of the first days, Tomasz Kruk handed me an envelope with two keys inside, which he had been given by the administrator von Palezieux. Written on the envelope was the address 'An den zukunftigen Verwalter des Schlosses'.<sup>60</sup> These were keys to the cellars in the south wing of the Castle, where we discovered hundreds of crates from the Jagiellonian Library, the National Museum in Warsaw, the Polish Army Museum in Warsaw, etc. In addition to the crates, the various chambers in the cellar contained: a large Crucifix, a packed tent, and, [in] the chamber with shelves, many items of gold and silver, including the so-called St Hedwig Chalice, the Wieliczka Monstrance, a rock crystal Goblet gifted to Chodkiewicz, maces, swords and many other objects which I don't recall./ On a table in the corridor connecting the chambers there were boxes with catalogues of objects that had been sent away, and a row of photographs. On top of one of the boxes was a piece of paper with handwriting in pencil, reading something along the lines of: "Alle in

diesem Verzeichnis angeführten Gegenstände wurden von mir auf Befehl des Herrn Gouverneurs Frank verpackt und nach Schloss Seichau überführt". The word "Seichau" was crossed out'.<sup>61</sup> This report, recorded on 22 November 1966 on the request of the then director of Wawel Castle, Prof. Jerzy Szablowski (1906–1989) and kept in the collector's legacy in the archives of the State Art Collection at Wawel, does not appear in any publication concerning the man.

Wierzejski remains at Wawel for three months.<sup>62</sup> Next, he gets involved in the work of the so-called revindication committee rescuing and safeguarding moveable historical property from Gdańsk and Pomerania, headed by Prof. Michał Walicki (1904–1966), and prepares an inventory of moveable historical property from right-bank Warsaw. In 1946, he becomes a court art expert for the Warsaw District Court, and in 1950 an expert for the Polish Chamber of International Commerce, as well as a full-time appraiser for the newly-established Desa State Art and Antiques Company. In the Stalinist period, in 1951–1957, he works at the National Museum in Warsaw as a custodian of the so-called Subsidiary Museums (regional museums) and Branches of the National Museum, where one of his responsibilities is to furnish splendid interiors for the palaces at Łazienki, Nieborów and Wilanów, an area in which he had unrivalled expertise.

In 1957, at the age of 65, Wierzejski leaves the National Museum. It is not only due to his poor health but – as something of an open secret – to his increasingly frequent clashes with Director Lorentz regarding things like the inferior treatment of artistic handicrafts at the museum and these artefacts' woeful storage conditions, but also Lorentz's disapproval of his involvement in the art market. The retired museum custodian receives approval, almost unheard of in communist Poland, to conduct retail sales out of his home, specializing in the sale and purchase of antiques. He manages to do this by convincing the necessary authorities that the fundamental aim of his planned commercial activity is to expand his private collection in order to one day donate it to public collections.

Before the ratification of the 1962 act on the protection of art and museums (which

rescinded the obligation to register works of art in private ownership and replaced it with a requirement to obtain conservatorial approval to remove them from the country), Wierzejski's officially reported collection numbers 580 objects, many of them works of very high class. They are kept in a detached house on Obrońców St in the Saska Kępa neighbourhood and at a similar property on nearby Nobla St, which is occupied by his sister and her family and his long-time and closest business associate, Helena Winiarzowa.<sup>63</sup> On Obrońców St, Wierzejski was finally able to create something he had been working towards throughout the occupation in Warsaw: a kind of small private museum of interiors. Every connoisseur I managed to track down and talk to who had visited the house – regardless of the critical attitude that many of them harboured toward the collector – spoke of Wierzejski's collection in nothing but superlatives. They emphasized not only the quality of the objects he had amassed, from Old Master paintings to furniture, textiles, porcelain, silver, clocks, etc., but also their arrangement in stylistically uniform groups within the interiors.

It was also on Obrońców St that Wierzejski wrote his single book on oriental rugs, published in 1970.<sup>64</sup> It was co-authored by Prof. Maria Kałamajska-Saeed, who died in 2023 but was still fresh out of university at the time. She told me about Wierzejski's immense knowledge, noting that her role in the project was limited to little more than recording and organizing what he had told her in their series of meetings on Obrońców St.<sup>65</sup>

Now, to wrap up this 'official' biography, a word on the collector's donations to public museums. Wierzejski was without a doubt the most noteworthy private museum donor in the communist period in Poland. Altogether, he donated to 25 museums, choosing the items in accordance with the institution's profile. I will only mention a few of his most valuable donations, which together form a thematically cohesive artefact group of the highest artistic quality.<sup>66</sup>

The first of these Wierzejski made in 1948, when he gave a set of 71 objects to the National Museum in Warsaw. In his nomination of the collector to be awarded a Knight's Cross of the Order of Polonia Restituta in recognition of the deed (he ended up receiving a lower rank

Gold Cross of Merit), Director Lorentz wrote: 'For many years Tadeusz Wierzejski has been collecting works of Polish art with an intent to donate them to the Museum. Forced to put the works into hiding during the war, risking his life, he succeeded in preserving them for Polish culture and now, having added to the collection, he has donated these works to our Museum. The set consists chiefly of Polish paintings from the eighteenth century, prints, Polonica from the eighteenth and early nineteenth century, eighteenth-century Polish furniture, tapestries, rugs, gold wares, Polish-made clocks, glassware, ceramics, etc., with the objects spanning from the seventeenth to the mid-nineteenth century'.<sup>67</sup>

In 1965 the collector donated 29 valuable artefacts from the King Stanisław period to decorate two rooms of Warsaw's Royal Łazienki Palace. The following year, the 74-year-old Wierzejski gave two outstanding sets of works to the same institution (as he stressed, in honour of the millennial anniversary of Poland adopting Christianity). To Wawel he gifted 150 items of Meissen porcelain (among them a magnificent Crucifixion sculptural group by Johann Joachim Kändler, 23 'Polaczki' figurines and vessels from the *Swan Service* and *Sutkowski Service*), as well as several paintings and pieces of furniture from the Saxon period. All of these items significantly bolstered the Wawel exhibition with furnishings for its Polish kings of the Wettin Dynasty rooms. Also around that time, he gave to the District Museum in Toruń a collection of Far Eastern art (about 150 objects, many of them very precious), thanks to which the country's premier exhibition of its kind emerged at Kamienica Pod Gwiazdą [Under the Star House].<sup>68</sup> Both donations, further built upon over the following years, were made under carefully defined conditions outlined by Wierzejski via official contract. These stipulations not only dictated how the donor was to be commemorated but also mandated that the groups of works be displayed in their entirety and subjected to scholarly analysis. Wierzejski would make his final donation in 1973 in the form of an eighteenth-century Venetian boudoir presented to the National Museum in Poznań, destined for the palace in Rogalin.

Wierzejski's March 1974 donation to the Royal Castle in Warsaw, consisting of 350 ob-

jects representing a variety of artforms and artistic handicrafts, was not another voluntary gift from the 82-year-old terminally ill collector. He was blackmailed into it by the security service agents who were interrogating him, with his good name on the line.<sup>69</sup>

Here, we come to Wierzejski's 'concealed' biography, meaning his involvement in the art grey market and the related findings collected by the communist security service and law enforcement. This is all covered extensively in Luft and Dehnel's publications, to which I refer anyone interested. Above all, this pertains to claims that up to the mid-1960s Wierzejski took an active part in the plunder and illicit trade of art and the organized smuggling thereof to other countries (e.g., parts of the *Swan Service* and paintings by German artists from the post-war Polish western borderlands, as well as works by Polish Munich-school painters and examples of historic handicrafts). In later years, being a grey eminence in the legal and illegal art trade, Wierzejski tended to focus on assessing and appraising works for other individuals in this sphere: the brothers Tomasz and Witold Mętlewicz and other Polish middlemen, South American diplomats and Czesław Bednarczyk, the Vienna antiques shop owner who represented the final link in the chain of people involved in such dealings. The profits from this trafficking in currencies and gold flowed back into the country by way of a certain Swiss bank, with some percentage remaining in individual accounts in the bank.<sup>70</sup> Wierzejski was also accused of years of tax evasion and – something that has never been proven – silver counterfeiting. Of Haake's charge that the art dealer 'had the originals in his possession, with copies going to state-owned museums and the originals sent abroad', I have found nothing in the INR archives or in the books of the two authors. I cannot rule out, however, that one of the other suspects pinned these claims on Wierzejski at some point during the investigation, as had been the case with the trumped-up accusations of the man having hundreds of thousands of dollars stashed away in a Swiss bank account.

The list of factual and alleged wrongdoings grows longer thanks to the collector's agreement to work with the Ministry of Public Security, which started in July 1950, as the risk of

arrest loomed over Wierzejski. In January 1957, his name was stricken from the list of confidential informants as someone of no use to the service due to his reluctance to contact security service agents and his unwillingness to share information.<sup>71</sup> Also, coming out very unflatteringly is the list of Wierzejski's protectors from the Polish United Workers' Party 'brass', which in the sixties included the so-called 'Moczarists' with ties to the Ministry of Internal Affairs.

The primary issue that arises is how do we fairly – or as objectively as possible – scrutinize and judge Wierzejski's unofficial – and, from the perspective of the law at the time, illegal – professional activity. This is a job for researchers. That is, of course, with the caveat that the analysis proceed with consideration for the realities of Communist Poland, and in particular its economic and cultural policies, the situation of its museums, and their methods for building public collections.

In today's context, however, in a world with a real art market in which the players are museums as well as other public institutions and organizations, private collectors, art dealers, galleries and auction houses, and where the international art trade, regulated by appropriate laws (and, among them, restrictions) is a matter of course, the actions of Tadeusz Wierzejski would be both understandable and rational. Auction houses would relish having an expert of his class, with his knowledge, intuition and experience, and for museums he would be a dream partner, one they would compete for in the hope of landing something from his collection.

That was the kind of art market that Wierzejski was part of in the Second Polish Republic, when he lived in Lviv. And over his five decades of professional activity, despite the war and occupation, and despite communism engulfing Poland, he remained loyal to his original choice: to be an art dealer, collector and partner to museums (in various roles – from seller to donor). Not only did he have a nose for business, dependable intuition and a keen, well-honed visual memory, he was also exceptionally hard-working and systematic, and – something that is particularly important – he developed an excellent working method. This is evidenced by his legacy residing at Wawel Castle, in the form of a professional, multi-language book collection

numbering more than a thousand volumes. So does his vast, methodically organized and annotated archive of clippings from Western specialist press and auction catalogues. Today, the ultraviolet lamp that he used to spot forgeries and cracks in porcelain sounds comical, but in the fifties it was cutting-edge. His knowledge about historical artistic handicrafts – Polish as well as foreign – was truly unrivalled in the country, all the more so that it uniquely combined an understanding of the history of artistic disciplines and techniques with years of practice in handling original works of various, but often very high, quality. It's no wonder that, for years, students interested in such things were sent by their art history professors at the University of Warsaw to the collector's home on Obrońców St, or that he was addressed as 'Professor Wierzejski' by people in his field.<sup>72</sup>

A collector and art dealer is judged on the quality of his collection, whose calibre grows when weaker pieces are replaced with better ones. Besides knowledge, connections and assiduousness, this requires ever larger monetary outlays. The financial woes of museums in Communist Poland, even the most prestigious ones, were a constant, purchase budgets were pitiful and the battle for each and every US dollar to buy not even art but simply books or exhibition catalogues, was usually a losing one. To have the funds to develop and improve his collection – be it in Polish złotys or foreign currency – Wierzejski didn't have a choice: he had to operate on the grey market and accept the fact that certain items would be exported illegally and sold in the West. Whether he set limits to what he could tolerate and what those limits were we don't know and – with some exceptions – likely never will. Nonetheless, based on his donations and bequest to the Royal Castle in Warsaw, we can believe what he said to the secret police agent who interrogated him toward the end of his life: '[...] if something silly comes in, Major, some porcelain trifle or what have you, it comes in and it goes out. I hang on to only the finest things, Major, and nobody even realizes the good that I'm doing. Just think how many things I've rescued from being taken out of the country'.<sup>73</sup> To the diehard critics of Wierzejski, I recommend taking note of the opinion of one of the questioned witnesses, who

himself was anything but a supporter of the man: 'though the methods he used in his activity are reminiscent of gangster tactics [...] thanks to him and his passion, many, very many, works of art were saved from being sent away, lost or even destroyed, and his collection will one day be a huge contribution to the spoils and memory of national culture'.<sup>74</sup>

Running through the investigation materials is a certain doubt, formulated in various years and by various people (witnesses, suspects and investigators), whether Wierzejski's aim was indeed to donate the collections he amassed to public museums, as he had declared, if we recall, already toward the end of the occupation and would reiterate repeatedly after the war. Meanwhile, to me, his declarations seem indisputable since – as he stated not long before his death in an interview with Barbara Łopieńska – 'only then does collecting on a larger scale make sense. I'll be gone but the collection will remain. I've always wanted the collection of Tadeusz Wierzejski to be a collection worth seeing'.<sup>75</sup>

Wierzejski was no spendthrift; he liked comfort but he lived a modest life and didn't travel abroad (aside from a few short work-related trips to Vienna). He never started a family of his own, but he provided security to his sister's family. Trading art and collecting was his whole life. Regardless of what drove him – a hunter's instinct, addiction, vanity? – he was a professional through and through, one who didn't want or didn't know how to bend under the pressures and absurdities of the Communist Poland reality. In this regard, he stayed 'pre-war' to the end. Obviously, we can and will argue about how his activity ought to be judged. But, if this is to

be a productive conversation, it must proceed within a framework of serious study of Communist Poland's cultural policies and museum practices, and of the methods and ways in which museum objects were acquired.

There remains, however, a matter of some urgency, one that I haven't seen addressed by anyone writing or talking about Wierzejski, be it positively, negatively or objectively. What do we do with the museum objects of unknown provenance donated by or purchased from him? And the provenance is in fact unknown in the case of most of his donations. He himself, as we can presume, had a general knowledge of the histories of these objects and was aware of the possible questions regarding where they came from, but he kept these things to himself. It goes without saying, however, that this attitude was not unusual. Doing the same were Polish museums and *Desa*, and the tendency was endorsed by the Ministry of Culture and Art. It was also permissible in the West; museums often looked the other way regarding unclear provenance, and the market camouflaged it. Today, such practices, especially when it comes to public collections, are simply unacceptable. For this reason, it would be right to conduct thorough provenance research regarding the works donated by Wierzejski to public collections or purchased from him. In keeping with modern-day museum standards, it is only such research that can validate the status of acquired objects, without disavowing the class of the collector, which in Wierzejski's case remains unequalled.

Translated by Szymon Włoch

## NOTES

- <sup>1</sup> This research resulted in several studies, including Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, 'Habent sua fata libelli. Okupacyjny rynek sztuki w Warszawie a własność żydowska', *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, Ann. 10 (2014), pp. 185–208; ead., 'Grabieżca ze znakiem Q. O rabunkowej działalności Pietera Nicolaasa Mentena (1899–1987)', *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, Ann. 11 (2015), pp. 173–206.
- <sup>2</sup> See *Dürer, Gysbrechts, Willmann... Kolekcja Tadeusza Wierzejskiego w polskich muzeach*, ed. Paweł Czopiński, exh. cat., District Museum in Toruń (Toruń, 2016).
- <sup>3</sup> *Dürer, Gysbrechts, Willmann...*, p. 11.
- <sup>4</sup> Janusz Miliszewicz, 'Przedmioty nie umierają, żyją jako anonimowe', *Cenne, Bezcenne, Utracone*, nos 1–4 (2017), p. 206 ff.
- <sup>5</sup> See Michał Haake, *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza* (Poznań, 2020). Adam Mickiewicz University in Poznań. Seria Historii Sztuki, no. 45.
- <sup>6</sup> Violetta Szostak, 'Oryginał z przechyloną głową [wywiad z Michałem Haake]', *Gazeta Wyborcza*, 12 Feb. 2022, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/9189313/ORYGINAL-Z-PRZECHYLONA-GLOWA> [retrieved: 9 July 2024].
- <sup>7</sup> Haake, *Utracone arcydzieło...*, p. 138.
- <sup>8</sup> See Szostak, 'Oryginał z przechyloną...!'.  
<sup>9</sup> The conference 'Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu', The National Museum in Poznań, 1–3 June 2022, discussion on the first day of the conference: <https://www.youtube.com/watch?v=-SEr4grCYjQ> [retrieved: 9 July 2024].
- <sup>10</sup> See Monika Luft, *Pejzaż z przemytnikiem. Jak wywożono z PRL dzieła sztuki i antyki* (Łomianki, 2023).
- <sup>11</sup> See Jacek Dehnel, *Łabędzie*, vols 1–2 (Kraków, 2023).
- <sup>12</sup> Royal Castle State Art Collection at Wawel Archives (further: AZK PZS), Museum Objects (further: Objects), Objects from Tadeusz Wierzejski – donations, loan buyouts (further: Wierzejski), ref. no. AZK-PZS-II-115 – donation contract of 3 Nov. 1966. Pt V, p. 2: 'Prof. Dr Jerzy Szablowski certifies that, in accordance with the wishes of the donor, the donated historical objects will be used in the permanent exhibition and kept as a cohesive collection in the room known as the "Saxon Room" in Wawel Castle, with information stating that the collection was donated by the donor being permanently displayed'. In fairness, I must add that Wierzejski is mentioned in information on the porcelain exhibition on the Wawel Castle website, and his name remains on a plaque honouring donors to the Wawel Royal Castle.
- <sup>13</sup> Unless stated otherwise, facts from the life and work of Tadeusz Wierzejski are taken from Katarzyna Paczuska's master's thesis titled 'Tadeusz Wierzejski (1892–1974) kolekcjoner i ofiarodawca' defended in the Department of Artefact and Museum Studies at Nicolaus Copernicus University in Toruń, under the supervision of Prof. Zygmunt Waźbiński in 1993, TS (I thank the author for making it available to me), and from Czopiński's text in the exhibition catalogue *Dürer, Gysbrechts, Willmann...*, pp. 9–18.
- <sup>14</sup> Here, Dehnel does not pass up the chance to mention the rumours (cited from the appendix to Paczuska's master's thesis) going round at the time in Poznań museum circles but never substantiated, on Wierzejski's two stints in prison, while also downplaying his right to clear his name; see Dehnel, vol. 2, p. 175.
- <sup>15</sup> National Archives in Bydgoszcz (further: APB), Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz, file: Museum history – the Museum's opening, ref. no. 0003, p.17 – Speech at the grand opening of the City Museum in Bydgoszcz given by the museum's director, Rev. Jan Klein, in August 1923.
- <sup>16</sup> M. Win., 'Dialogi Dnia. Przechadzka po Muzeum Miejskim i rozmowa przytem z kustoszem jego ks. Kleinem', *Dziennik Bydgoski*, no. 215 (1923), pp. 2–3.
- <sup>17</sup> Kazimierz Michałowski, 'W muzeach wśród zabytków – jak studiowałem?', *ITD: ilustrowany magazyn studencki. Pismo Zrzeszenia Studentów Polskich*, no. 50 (12 December 1976), p. 6, cited after: Paczuska, 'Tadeusz Wierzejski...', p. 11.
- <sup>18</sup> Institute of National Remembrance (further: AIPN), Investigation records of the case of Tadeusz Wierzejski (further: Wierzejski Records), ref. no. 01255/629 – from Barbara

- Łopieńska's unpublished interview with Wierzejski conducted in 1974 for *Kultura* weekly in connection with the collector's 'donation' to the Royal Castle. N.b., in 1954, Wierzejski saw to it that the NMW bought the book collection of Prof. Podlacha, who died in 1951, from his heirs. See The National Museum in Warsaw Archives (further: AMNW), Personal records. Wierzejski Tadeusz, delivery acceptance form 153/248 – Tadeusz Wierzejski, letter to NMW management dated 4 December 1954.
- <sup>19</sup> AMNW, Personal records, Wierzejski Tadeusz, delivery acceptance form 153/248 – Decree of the Head of the Poviát Court in Lviv from 8 November 1930, Prez: 681 5/26 (copy).
- <sup>20</sup> From the author's 22 May 2017 telephone conversation with the granddaughter of Ignacy Philipp, Elizabeth Philipp, residing in Seattle. Also writing about Wierzejski's shop is Sławomir Bołdok in an unpublished work titled 'Lwowskie środowisko plastyczne', p. 478. I thank the author for making it available to me.
- <sup>21</sup> It remains unclear whether Wierzejski ran the Auction Hall until the outbreak of the war in 1939 or just to the mid-1930s and if he ran the Lamus shop simultaneously or suspended its activity periodically. Wierzejski himself offers conflicting information on this subject in his biography from 1951 (AMNW, delivery acceptance form 153/248, different in the interrogation on 17 Feb. 1951 at the Tax Inspection General Directorate, AIPN, Wierzejski Tadeusz Jakub, ref. no. 001043/1169). It is different still in Paczuska, 'Tadeusz Wierzejski...', p. 12 and Bołdok, 'Lwowskie środowisko...', p. 478.
- <sup>22</sup> As examples, Czopiński names the *Exhibition of Lviv Old Masters up to 1894* (Society of Friends of Fine Arts in Lviv, 1924), *Exhibition of 18th-Century English Prints and Furniture* (Museum of Artistic Industry in Lviv, 1931, Wierzejski was also a co-author of the catalogue), *Exhibition of Jewish Artistic Industry* (Museum of Artistic Industry in Lviv, 1933), *Mementoes of Ignacy Krasicki in the Light of the Era* (Ossoliński National Institute, Lviv, 1935), and *Still Life in Polish Painting* (The National Museum in Warsaw, 1939), *Dürer, Gysbrechts, Willmann...*, p. 12.
- <sup>23</sup> Including the Ossoliński Institute in Wrocław and Lubomirski Museum in Lviv, the Wawel collection, the Silesian Museum, and the National Museums in Kraków and Warsaw.
- <sup>24</sup> The names of some of them are given by Czopiński in the catalogue (p. 13) and Paczuska in her master's thesis (p. 13).
- <sup>25</sup> AZK PZS: Paintings and Sculptures (including furniture and stained-glass windows), Sales offers, donations, loans, purchases 1908–1939, ref. no. AZK-PZS-I-108, p. 142.
- <sup>26</sup> 'It [the Poturzycka Gallery] exists thanks to the collecting passion and funds of Count Ignacy Miączyński, the Chairman of the Sejm of the Estates of Galicia, an outstanding magnate and diplomat, deceased in 1809. After his death, by way of new family relations, it passed into the possession of the family of Count Dzieduszycki and henceforth bore the name Counts Miączyński-Dzieduszycki Gallery, or, after its ancestral estate, Poturzycka Gallery', we read in the introduction to *Katalog Wystawy sprzedaży obrazów starych mistrzów*, Pałac Sztuki Hotel Europejski (Lviv, 1934).
- <sup>27</sup> Jan Alfred Lauterbach (1884–1943) was an art historian, conservator and museologist, who in 1928–1937 served as the director of the State Art Collection headquartered at the Royal Castle in Warsaw. He was killed having been denounced by a Polish informer.
- <sup>28</sup> Zbigniew Hornung was a university friend of Wierzejski's. Before the war he served as the district conservator in Lviv, and during the city's Soviet and German occupations as the custodian and deputy director of the Lviv Painting Gallery. After 1946 he initially lived in Warsaw, then from 1949 in Wrocław (serving as the director Silesian Museum and head of the Faculty of History at the University of Wrocław). He died in 1981.
- <sup>29</sup> Aleksander Czołkowski (1865–1944) was a historian, archivist, and cofounder and longtime director of the History Museum of the City of Lviv and the King Jan III Sobieski National Museum. He is laid to rest at the Lychakiv (Łyczakowski) Cemetery in Lviv (Lwów).
- <sup>30</sup> AZK PZS, Objects, Wierzejski, ref. no. AZK-PZS-II-115, p. 86. Abraham Bredius (1855–1946) was a Dutch art historian, scholar and collector. He served as the director of the

- Mauritshuis in The Hague (1889–1909), authored a catalogue of works by Rembrandt (Bredius 1935), and donated his possessions to the museum bearing his name in The Hague.
- <sup>31</sup> Karolina Zalewska, 'Wojna i pokój w konserwatorskiej biografii Jana Marksena', in *Badania polskich strat wojennych. Inspiracja biografiami Jana Markseny. Wybrane materiały pokonferencyjne*, ed. Aleksandra Trybuła (Zakopane, 2023), p. 54.
- <sup>32</sup> Wierzejski to Marksen, *ibid.*, pp. 54–55.
- <sup>33</sup> On Wierzejski's pre-war acquaintance with Menten, see Cieślińska-Lobkowicz, 'Grabieżca...', p. 177 ff.
- <sup>34</sup> In this section of the article, facts concerning Stieglitz and Menten, as well as Wierzejski (in addition to information given by Paczuska and Czopiński) are taken from my study 'Grabieżca ze znakiem Q' (see n. 1) and materials for a book I am in the process of finishing on the relationship of these three men during the German and Soviet occupations, which will contain a bibliography more detailed than the one herein.
- <sup>35</sup> In April 1940, units of the German Resettlement Commission began to operate in Lviv and several other cities in Ukraine. At the time, a total of 66,000 people were brought into the GG.
- <sup>36</sup> AIPN, Wierzejski Tadeusz Jakub, ref. no. 001043/1169.
- <sup>37</sup> The German word *Mischling* ('half-breed') was a shameful Nazi term. Wierzejski's mother, Maria, née Stesłowicz, was the daughter of Aleksander Stesłowicz and Julia, née Reich: Latin baptism data, AIPN, Wierzejski records, ref. no. 01255/629. Wierzejski obtained a copy of this record and the baptism record for Antoni Tadeusz Wierzejski in 1940. The document was antedated.
- <sup>38</sup> These were companies in Kraków's Podgórze neighbourhood: Bannet. Wine-Based Beverage Company; Kordjał. Vodka and Liqueur Steam Factory; Salus. Fruit Wine Factory; Vin-Renome. Fruit Wine and Mead Factory, and Paint and Lacquer Factory.
- <sup>39</sup> To have Wierzejski appointed to these positions, the owners of the companies gave a large bribe to a German Treuhändstelle clerk. AIPN, ref. no. 01255/629.
- <sup>40</sup> 30 May 2017 telephone conversation with Ruth Philipp, residing in Seattle.
- <sup>41</sup> 14 November 2014 conversation with Marta Stebnicka, residing in Kraków. Her mother, Irena Stebnicka, worked at Katzner's antiques shop at 5 Bracka St from mid-1942 to the end of the German occupation. It was there, among other places, that the widow of Samuel Katzner went into hiding.
- <sup>42</sup> AIPN, Wierzejski records, ref. no. 01255/629 – Letter from Wierzejski to Józef Stieglitz from November 1941, in which the subject of 'helping Kuba' is discussed; Menten was to mediate in handling the matter in Warsaw. We cannot rule out, however, that the Kuba in question was a different man, namely the Warsaw antiques dealer Jakub Klejman, who was in hiding on the so-called Aryan side and who, as we know from other sources, also received help from Wierzejski.
- <sup>43</sup> 14 November 2014 conversation with Marta Stebnicka. In 1944, Marta Stebnicka worked at Stieglitz's antiques shop on the Main Market Square in Kraków, at the time when the shop's *treuhänder* was Tadeusz Wierzejski.
- <sup>44</sup> 30 May 2017 telephone conversation with Ruth Philipp.
- <sup>45</sup> AIPN, Records concerning Tadeusz Wierzejski's and later Zofia Wallnerowa's hiding of a girl named Małgosia Motowska or Montag, ref. no. 392/1353. This is mentioned in Luft, *Pejzaż z przemytnikiem...*, p. 184.
- <sup>46</sup> Dehnel, *Łabędzie*, vol. 2, p. 187.
- <sup>47</sup> Tadeusz Dobrowolski, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz\\_Dobrowolski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Dobrowolski) [retrieved: 9 Nov. 2024].
- <sup>48</sup> Zalewska, 'Wojna i pokój...', p. 63.
- <sup>49</sup> AIPN, Wierzejski records, ref. no. 01255/629 – J. Janielak, service report [*notatka służbowa*], 20 Feb. 1974. Major J. Janielak concludes that the amount of 'original documents' (letters, telegrams, etc.) that Wierzejski kept with pedantic precision, 'with names and addresses included, makes it possible to ascertain that Wierzejski did actually lend such help and that, in this regard, his conduct during the occupation is not questionable'. Unfortunately, most of the documents seized from Wierzejski by the Security Service on 25 Feb. 1974 have been destroyed. Another reason, in addition to his pedantic nature,

- that the collector kept all of these documents was foresight combined with a sense of uncertainty, that same thing that in 1940 led him to alter his personal documents.
- <sup>50</sup> Dehnel, *Łabędzie*, vol. 2, p. 193.
- <sup>51</sup> Letter from Wierzejski to Marksens dated 12 May 1944, cited after Karolina Zalewska's presentation during the conference *Badania polskich strat wojennych. Inspiracja biografiami Jana Marksa* at the Tatra Museum, [https://www.youtube.com/watch?v=x0s6r4KIM\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=x0s6r4KIM_k), at the 3:24:25 mark [retrieved: 20 Apr. 2025].
- <sup>52</sup> Wierzejski appraised his net worth in 1939 to be 150,000 zlotys; 'I increased my fortune significantly through my activities during the occupation, mainly investing in paintings and antiques'. He estimated it to have been a 50 per cent increase. AIPN, ref. no. 01255/629.
- <sup>53</sup> Paczuska, 'Tadeusz Wierzejski...', Appendices 1 and 7.
- <sup>54</sup> 30 May 2017 telephone conversation with Ruth Philipp.
- <sup>55</sup> Signed by Julia Bristigerowa, the director of Department V of the Ministry of Public Security, the order for Wierzejski's arrest in July 1950 cites the collector's involvement in 'investigating the Katyń Massacre' as one of the reasons for his arrest.
- <sup>56</sup> AZK PZS, Objects, Wierzejski, ref. no. AZK-PZS-II-115, p. 48. 'Also enlisted in the Home Army was Szyszko-Bohusz, the then director of the Wawel Royal Castle restoration project'; Jan Pachowski, 'Hniłko Antoni', in *Polski Słownik Biograficzny*, ed. Kazimierz Lepszy et al., vol. 9 (Wrocław, 1960), p. 552.
- <sup>57</sup> Tomasz Dziedzic, 'Akta katyńskie doktora Robla. Powstanie i losy tak zwanego Archiwum Robla oraz sylwetka jego twórcy', *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne*, 139 (2012), pp. 125–147, see also <https://historia.rp.pl/historia/art11252541-ipn-szukaj-skrzyni-z-katynia> [retrieved: 17 June 2024].
- <sup>58</sup> *Ibid.*, p.140 ff.
- <sup>59</sup> 'Sierpniówki' – the colloquial term for the 31 August 1944 decree of the Polish Committee of National Liberation on bringing to justice Nazi criminals guilty of murder and abuse of civilians and prisoners of war and prosecuting traitors to the Polish Nation.
- <sup>60</sup> Which translates to: 'To the future castle administrator'.
- <sup>61</sup> AZK PZS, Objects, Wierzejski, ref. no. AZK-PZS-II-115, pp. 48–49. Which translates to: 'On order of Governor Frank, all of the objects on this list have been packed up by me and sent to the Seichau Castle'. [Pol. Sichów Castle; its last German owners were the von Richthofen family].
- <sup>62</sup> Arch. MNW, Personal records, Wierzejski Tadeusz, ref. no. 153/248 – Handwritten biography of Tadeusz Wierzejski drafted on 3 October 1951.
- <sup>63</sup> Wierzejski obtained full ownership of the house on Obrońców St only in the early 1960s, which suggests that his allegedly colossal material assets were exaggerated to incriminate him in the investigation.
- <sup>64</sup> See Tadeusz Wierzejski, Maria Kałamajska-Saeed, *Kobierce wschodnie* (Warsaw, 1970).
- <sup>65</sup> The conversation with Maria Kałamajska-Saeed took place on 19 November 2017 in Warsaw.
- <sup>66</sup> Detailed information on Tadeusz Wierzejski's donations to museums can be found in the catalogue for the Toruń exhibition: Czopiński, *Dürer, Gysbrechts, Willmann...*
- <sup>67</sup> AMNW, Donation documents L-Ż 1938–1993, ref. no. 320/64 – Letter from Stanisław Lorentz to the Minister of Culture and Art dated 23 January 1948. Wierzejski was awarded the same decoration in 1956 for his lifetime work, and in 1957 he was honoured with the Commander's Cross of the Order of Polonia Restituta.
- <sup>68</sup> In 1966, despite these two extraordinary donations from Wierzejski to Wawel Castle and the District Museum in Toruń, the nomination for the donor to be awarded the Order of Polonia Restituta, submitted by the Wawel collection director, Prof. Jerzy Szablowski, was denied. At the time, the venerable collector received titles for service to the cities of Kraków and Toruń, as well as a 'Meritorious for Polish Culture' Gold Medal.
- <sup>69</sup> Both authors, Dehnel and Luft, describe these actions of the security service convincingly.
- <sup>70</sup> I remind the reader that in Communist Poland private buying and selling of art and gold, as well as possessing foreign currency, was prohibited, while keeping one's money in a US dollar accounts at a state bank was like being robbed blind due to the exchange rate.

- <sup>71</sup> AIPN, ref. no. 001043/1169.
- <sup>72</sup> 19 November 2017 conversation with Maria Kałamajska-Saeed.
- <sup>73</sup> ‘Just as ladies go out for coffee and talk, collectors gossip about antiques “going around” in Poland. If it “goes around” then it’ll “come to me,” Wierzejski would say, cited after: AIPN, Wierzejski records, ref. no. 01255/629 – Barbara Łopieńska’s unpublished interview with Wierzejski.
- <sup>74</sup> Dr Eugeniusz Onoszko, chief of appraisers at Desa, AIPN, Wierzejski records, ref. no. 01255/629.
- <sup>75</sup> AIPN, Wierzejski records, ref. no. 01255/629 – Barbara Łopieńska’s unpublished interview with Wierzejski.

## REFERENCES

- [s.a.], *Katalog wystawy sprzedażnej obrazów starych mistrzów*, Pałac Sztuki. Hotel Europejski (Lviv, 1934).
- Cieślińska-Lobkowicz Nawojka, ‘Grabieżca ze znakiem Q. O rabunkowej działalności Pietera Nicolaasa Mentena (1899–1987)’, *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, Ann. 11 (2015), pp. 173–206.
- Dürer, Gysbrechts, Willmann... *Kolekcja Tadeusza Wierzejskiego w polskich muzeach*, ed. Paweł Czopiński, exh. cat., District Museum in Toruń (Toruń, 2016).
- Dehnel Jacek, *Łabędzie*, vols 1–2 [*Łabędzie. Tom I (Książka, którą chciałem napisać)* and *Bajoro. Łabędzie. Tom II (Książka, o której istnieniu nie wiedziałem)*] (Kraków, 2023).
- Haake Michał, *Utracone arcydzieło. Losy obrazu Targ na jarzyny Józefa Pankiewicza* (Poznań, 2020). Adam Mickiewicz University in Poznań. Seria Historii Sztuki, no. 45.
- The conference ‘Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu’, The National Museum in Poznań 1–3 June 2022: <https://www.youtube.com/watch?v=-SEr4grCYjQ> [retrieved: 9 July 2024].
- Luft Monika, *Pejzaż z przemytnikiem. Jak wywożono z PRL dzieła sztuki i antyki* (Łomianki, 2023).
- Miliszkievicz Janusz, ‘Przedmioty nie umierają, żyją jako anonimowe’, *Cenne. Bezcenne. Utracone*, nos 1–4 (2017), pp. 206–211.
- Paczuska Katarzyna, ‘Tadeusz Wierzejski (1892–1974) kolekcjoner i ofiarodawca’, master’s thesis written at the Department of Museology, Institute of Historical Artefact Studies and Conservation, Nicolaus Copernicus University in Toruń, under the supervision of Prof. Zygmunt Ważbiński, TS (Toruń, 1993).
- Szostak Violetta, ‘Oryginał z przechyloną głową. Z Michałem Haakem rozmawiała’, *Gazeta Wyborcza*, 12 February 2022, <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/9189313/ORIGINAL-Z-PRZECHYLONA-GLOWA> [retrieved: 9 July 2024].
- Wierzejski Tadeusz, Kałamajska-Saeed Maria, *Kobierce wschodnie* (Warsaw, 1970).

---

**Nawojka Cieślińska-Lobkowicz** is an art historian. In the nineties she served as cultural attaché at the Polish embassy in West Germany. She is the founder of the Polish Institute in Düsseldorf and former director of Muzeum Sztuki in Łódź. For the past twenty-five years she has been researching Nazi looting in occupied Poland, the occupation-era art trade, the whereabouts of dispersed collections of Polish and Polish-Jewish collectors and post-war restitutions in Europe. She has authored over a dozen studies and articles on these subjects in Polish and foreign publications. She lives in Berlin and Warsaw and is a member of Arbeitskreis Provenienzforschung.

# Radziwiłłowska kolekcja obrazów Raport z badań nad zbiorem z Królikarni

Konrad Niemira

INSTYTUT HISTORII NAUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3366-4615](https://orcid.org/0000-0003-3366-4615)

## ABSTRAKT

Przedmiotem artykułu jest kolekcja obrazów zgromadzona przez Michała Hieronima Radziwiłła (1744–1831) i jego żonę Helenę z Przeździeckich (1753–1821). Prezentuje on wyniki badań dotyczących dzieł sztuki eksponowanych w 1835 roku w willi w Królikarni pod Warszawą. Część z nich odnosi się do prac artystów średniej klasy, jak np. Roelant Savery czy Frans Hulst, inne zaś do artystów należących do kanonu historii sztuki: Davida Teniersa, Fransa Snijdersa, Jacoba van Ruisdaela, Luki Giordano czy Jana Wijnantsa. Artykuł prezentuje także hipotezy dotyczące obrazów wcześniej przypisywanych Rembrandtowi oraz Gabrielowi Metsu, współcześnie rozpoznanych jako dzieła innych malarzy. W zarysie przedstawiono także burzliwe losy zbioru, którego duża część, zgodnie z najnowszymi ustaleniami, w połowie XIX wieku została sprzedana Anglikowi Johnowi C. Wombwellowi.

## SŁOWA KLUCZOWE

Michał Hieronim Radziwiłł, Helena z Przeździeckich Radziwiłłowa, kolekcja obrazów, kolekcjonerstwo na ziemiach polskich, Królikarnia, John Calvert Wombwell

# Radziwiłłowska kolekcja obrazów

## Raport z badań nad zbiorem z Królikarni<sup>1</sup>

Konrad Niemira

INSTYTUT HISTORII NAUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3366-4615](https://orcid.org/0000-0003-3366-4615)

Kilka lat temu, jako świeżo upieczony magister historii sztuki, przechodziłem krótki, ale bardzo intensywny epizod dydaktyczny. Jego punktem kulminacyjnym były pojedyncze zajęcia poświęcone kolekcjonowaniu dzieł sztuki. Za punkt wyjścia brały one esej Jana Białostockiego i Michała Walickiego opublikowany jako *Wstęp do monumentalnego albumu Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*<sup>2</sup>. Nic nie zapowiadało dramatu: niemal wszyscy przeczytali zadany im tekst, a w pierwszej połowie zajęć sprawnie omówili sformułowane w nim tezy. Po mniej więcej półgodzinie w sali rozpętała się jednak burza. Zdaniem kilkorga osób na ostatnich stronach esej przepoczwarzał się w marksistowski paszkwil. Autorzy – przekonywano mnie i współuczestników zajęć – w sposób bezpardonowy atakowali prywatnych kolekcjonerów, podnosili ręce na święte prawo własności, czy wręcz tworzyli ideologiczny fundament dla antyzemiańskiej polityki PRL-u. Robili to w sposób nie tylko przesadny, ale też perfidny. Zanim bowiem Białostocki i Walicki omówią w swoim tekście dzieła utracone przez polskie muzea w wyniku drugiej wojny światowej, prezentują inną „listę strat”<sup>3</sup>. Składają się na nią obrazy, które należały do polskich arystokratów, ale zostały rozsprzedane w drugiej połowie XIX wieku, krótko przed pierwszą wojną światową, czy nawet w okresie międzywojennym. Zwykle sprzedaże te miały miejsce zagranicą. Z reguły też – co szczególnie drażniło Białostockiego

i Walickiego – przeznaczone do spieniężenia obiekty nie były wcześniej oferowane do zakupu muzeom działającym na ziemiach polskich.

Pamiętam wyraźnie, że sytuacja zbiła mnie z pantafelów. Zmieszany i przejęty, tłumaczyłem Walickiego jego kartą biograficzną (w okresie stalinowskim siedział w więzieniu, w związku z czym trudno widzieć w nim narzędzie partii), a Białostockiego etosem muzealnika (w genom tego zawodu wpisane jest stawianie na pierwszym miejscu dobra publiczności). Grupa jednak zgodnie oponowała, twierdząc, że były to kolekcje prywatne i właściciele mogli z nimi robić, co chcieli, a także, że podane przez autorów przykłady sprzedanych zagranicą arcydzieł można policzyć na palcach jednej ręki: *Lisowczyk*, jakieś *Halsy*, co oznacza, krótko mówiąc, że żale autorów są przesadzone, a zjawisko, o którym mowa, miało niewielką skalę.

Tekst, który oddaję do rąk czytelników, jest pomyślany jako spóźniony głos w toczonej kilka lat temu dyskusji. Pytanie, które go napędza, dotyczy jakości zbiorów artystycznych, które w XIX wieku opuszczały ziemie dawnej Rzeczypospolitej. Pionierską wypowiedź w tej kwestii sformułowali właśnie Walicki i Białostocki. Po nich temat podjął Tomasz de Rosset, który zidentyfikował kolejne sprzedane przez polskich arystokratów dzieła sztuki<sup>4</sup>. Idąc tropem toruńskiego badacza, skupię się na kolekcji malarstwa, którą zbudowali Michał Hieronim Radziwiłł (1744–1831) i jego żona Helena



il. 1 Marcello Bacciarelli, *Portret Heleny Radziwiłłowej*, ok. 1785–1790, Muzeum Łazienki Królewskie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 Anton Graff, *Portret Michała Hieronima Radziwiłła*, 1785, Muzeum w Nieborowie i Arkadii – oddział Muzeum Narodowego w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

z Przeździeckich (1753–1821) (il. 1–2). Kolekcja przechowywana była w ich warszawskim pałacu, w Nieborowie oraz w willi w Królikarni (il. 3). W znacznej części została ona wyprzedana przez ich wnuka Zygmunta Radziwiłła (1822–1892) na licytacjach w paryskim Hôtel Drouot w latach 1865–1866<sup>5</sup>.

### Dlaczego Radziwiłłowie?

Wybór obiektu badań jest podyktowany kilkoma przesłankami, z których najważniejszą jest charakter stanu badań. Zbiór Radziwiłłów nie spotkał się bowiem z dużym zainteresowaniem badaczy. O historii kilku prac przejętych przez Radziwiłłów od spadkobierców króla Stanisława Augusta pisał lakonicznie Tadeusz Mańkowski<sup>6</sup>. Interesował się kolekcją nieco Michał Walicki, który spekulował, że *Lukrecja* Rembrandta z Minneapolis Institute of Art (il. 4) mogła pochodzić z Królikarni<sup>7</sup>. Szerzej na temat obrazów radziwiłłowskich wypowiedzieli się kustosze

pałacu w Nieborowie: Jan Wegner i Włodzimierz Piwkowski, skupiając się na resztkach kolekcji, które przetrwały w zarządzanym przez nich gmachu<sup>8</sup>. Kilkomu obrazami zajmowali się także zachodni badacze, ale ich ustalenia nie zawsze są przekonujące<sup>9</sup>, lub pozostają w Polsce nieznanymi<sup>10</sup>. Kamieniem milowym w studiach nad kolekcją Radziwiłłów jest dopiero rok 1999, kiedy to de Rosset opublikował obszerny tekst poświęcony paryskim rozprzedażom. Wyczerpująco omówił w nim ten fenomen i zidentyfikował szereg obrazów radziwiłłowskich w muzeach zachodnich lub kolekcjach prywatnych<sup>11</sup>. Jego śladami poszła Iwona Danielewicz<sup>12</sup> oraz Władysław Maksimowicz, który jeden z ich obrazów odnalazł w Moskwie, a kilka innych w muzeach krajów bloku postsowieckiego i na zachodnich rynkach aukcyjnych<sup>13</sup>. Listę znacząco rozwinęła Dorota Juszczyk, polująca na dzieła odkupione przez Radziwiłłów ze schedy po Stanisławie Augustynie<sup>14</sup>. Mniej więcej w tym samym czasie sam zająłem się tym tematem i w 2018 roku



il. 3 Jan Bułhak, *Pałac w Królikarni*, 1920 (odbitka: ok. 1930), Biblioteka Narodowa  
fot. Biblioteka Narodowa

opublikowałem swoje drobniejsze ustalenia<sup>15</sup>. Popełniłem przy tym dość istotny błąd: zajmując się *Lekarzem wiejskim* Davida Teniersa, który ze zbioru Radziwiłłów trafił do Ksawerego Branickiego, powtórzyłem pokutującą w literaturze informację, jakoby obraz spłonął w 1944 roku – w rzeczywistości znajduje się on dziś w kolekcji prywatnej w Belgii (il. 5)<sup>16</sup>. Nieco później udało mi się uporządkować sprawy dotyczące pochodzących z kolekcji nieborowskiej dzieł Jean-Pierre'a Norblina de la Gourdainie<sup>17</sup>.

Drugą przesłankę stojącą za wznowieniem badań nad kolekcją Radziwiłłów stanowi związana z nią baza źródłowa. Jest ona zaskakująco, wręcz onieśmielająco, obszerna. W 1831 roku Antoni Blank (1785–1844), malarz i profesor na Uniwersytecie Warszawskim, zredagował trzy spisy obrazów zlokalizowanych w pałacu w Nieborowie, willi w Królikarni oraz bliżej nieokreślonej warszawskiej rezydencji, zapewne pałacu przy ul. Przechodniej<sup>18</sup>. W 1834 roku, zapewne z myślą o sprzedaży, część prac z Nieborowa i warszawskiego pałacu na Przechodniej

przeniesiono do Królikarni<sup>19</sup> i w sierpniu udostępniono publiczności<sup>20</sup>. Na fali tych działań Blank opracował kolejny spis, który w 1835 roku wydano drukiem<sup>21</sup>. Jak wcześniej wspomniałem, trzydzieści lat później Zygmunt Radziwiłł próbował pozbyć się zbioru w Paryżu. W związku z tym projektem powstały kolejne spisy: jeden, rękopiśmienny, opracowany po polsku i aż cztery katalogi opublikowane po francusku<sup>22</sup>. Do tych obszernych dziewięciu spisów dochodzą jeszcze pomniejsze dokumenty<sup>23</sup>.

Trzeci z argumentów również związany jest z kwestią źródłową. Tym razem chodzi jednak o brak dokumentów dotyczących formowania się zbioru Radziwiłłów<sup>24</sup>. Odpowiadając na pytanie, jak kupowali oni obrazy, trzeba posiłkować się materiałami substytutowymi: odnajdywać rozproszone dzieła sztuki, po to, by sprawdzić, czy innym badaczom – zwykle nieświadomym tego, co działo się z obrazami w XIX wieku – udało się dokonać jakichkolwiek ustaleń na temat ich losów w poprzedniej epoce.

il. 4 Rembrandt van Rijn, *Lukrecja*,  
1666, Minneapolis Institute of Art  
fot. domena publiczna



## Metoda pracy

Działania zostały przeze mnie podzielone na trzy etapy. Pierwszym było opracowanie katalogowej „surówki”, tzn. zlanie informacji na temat raziwiłowskich obrazów, które pojawiają się w dziewięciu poświęconych im spisach, w jeden dokument. Zadanie, choć nużące, było nieuniknione. Wykazy nie zawsze zawierają bowiem te same informacje. Wyceny obrazów zawarte są wyłącznie w spisach z 1831 roku. Nie każdy z dokumentów zawiera wymiary, a jeden część z nich podaje błędnie<sup>25</sup>. Drukowany katalog Blanka z 1835 roku daje z kolei w wielu przypadkach opisy obrazów bardziej szczegółowo niż pozostałe. Wreszcie, inwentarze różnie podchodzą do atrybucji. Sam Blank w latach 1831–1835 zmienił zdanie na temat autorstwa ok. 30 obrazów. Paryscy eksperci poczynili następne korekty, a na kilku obiektach wypatrzyli przeoczone przez Polaka sygnatury<sup>26</sup>.

Przetasowanie ze sobą rekordów inwentarzowych pozwala nie tylko na wskazanie różnic w opiniach ekspertów, ale też sygnalizuje zagrożenia płynące z korzystania z tylko jednej „ostatecznej” wersji (za którą chciałoby się oczywiście uznać drukowany katalog z 1835). Szczególnie pouczające jest porównanie inwentarzy z 1831 i 1835 roku, pokazuje bowiem, że drukowany spis zawiera błędy drukarskie, niekiedy dotyczące kwestii dla „detektywa” fundamentalnych, jak np. wymiary<sup>27</sup>.

Dopiero w kolejnym kroku możliwe było rozpoczęcie poszukiwań. Ich pierwszym etapem było ustalenie tożsamości autorów (Blank często podawał same nazwiska lub zapisywał je błędnie)<sup>28</sup>. Następnie badania prowadzone były na podstawie literatury specjalistycznej, ze szczególnym uwzględnieniem katalogów rozmowanych i monografii poszczególnych artystów oraz baz cyfrowych. Ze względu na ogrom materiału (katalog z 1835 zawiera 573 rekordy)



il. 5 David Teniers i warsztat, *Chirurg wiejski*, po 1636, kolekcja prywatna, Belgia fot. Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

konieczne było jego zawężenie, a co za tym idzie, dobranie kryteriów temu służących. W pierwszym kroku zdecydowałem skupić się na pracach, które w 1835 roku przechowywano w Królikarni (401 rekordów), Nieborów zostawiając sobie na kolejne lata. Tak wyselekcjonowany zbiór pomniejszyłem, eliminując z niego obiekty zachowane w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Nieborowie, albo zidentyfikowane przez de Rosseta, Juszczak i mnie samego wcześniej<sup>29</sup>. Pomniejszyłem go także o straty wojenne. W kolejnym kroku wybrałem obiekty, które ze względu na szczegółowy opis, nietypowe detale, lub wysoką estymację budziły nadzieje na odnalezienie. Ostatecznie pracowałem na 300 rekordach.

### Galeria powtórzeń

Oczywiście w większości przypadków poszukiwania przyniosły wynik negatywny. W wielu – połowiczny sukces. Na podstawie porównania zapisów inwentarzowych i zachowanego materiału artystycznego da się bowiem najczęściej scharakteryzować wyłącznie ogólnikowo typ obiektu, który posiadali Radziwiłłowie. Tak np. bardzo szczegółowy opis kompozycji Davida Teniersa *Śpiąca kucharka* (katalog Blanka, poz. 260), pozwala stwierdzić, że obraz był

wersją dzieła z kolekcji prywatnej, znanej zresztą z bardzo licznych kopii i pastiszów<sup>30</sup>. Dokonana przez Blanka wycena i wynik, który obraz uzyskał na aukcji w Paryżu, sugerują, że musiał być artystycznie przeciętny. Na podobnej zasadzie możemy stwierdzić, że *Męczeństwo św. Szczepana* wiązane z Annibalem Carraccim (poz. 24) było kopią jego obrazu znanego dziś z kilku wersji (m.in. Luwr, Paryż, nr inw. 203). Także w tym przypadku hipotezę potwierdza zaproponowana przez Blanka niska estymacja. Na podobnej zasadzie możemy domniemywać, że Radziwiłłowie posiadali kopie lub powtórzenia obrazów takich jak: *Wesele w Kanie Galilejskiej* Sebastiana Riccio (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, nr inw. 59-2), *Porwanie Europy* Nicolaasa Verkolje (Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. SK-A-4967), *Chłopiec z dmuchawcem* i *Prostota* Jean-Baptiste'a Greuze'a (Petit Palais, Paryż, nr inw. PDUT1192; Kimbell Art Museum, Fort Worth, nr inw. AP 1985.03), *Pietà* Correggia (Museo Civico, Museo Il Correggio, Correggio), czy *Madonna z dzieciątkiem i brzoskwinia* Pompea Battoniego (Galeria Borghese, Rzym, nr inw. 542) (u Blanka kolejno poz.: 163, 189, 257–258, 284, 349).

Niekiedy teksty nie dają się jednak dopasować do zachowanych dzieł i pokazują błędy w rozumowaniu Blanka. Tak np. zestawienie

opisów dwóch prac Francesca Albaniego z kolekcji radziwiłłowskiej, przedstawiających rzekomo Wenus wychodzącą z kąpeli i Wenus z kochankiem (poz. 52 i 53) z zachowanymi dziełami tego artysty pozwala stwierdzić, że Blank błędnie zidentyfikował ich temat. Albani rzeczywiście malował obrazy, na których kobieta najpierw podpatruje pięknego młodzieńca, a potem próbuje go pocałować, ale ich bohaterką była nie bogini piękna, a nimfa Salmacis. Bohaterem z kolei – Hermafrodyta (il. 6)<sup>31</sup>.

Innym typem niewiążących efektów są sytuacje, w których możemy postawić hipotezę na temat poszukiwanego dzieła, ale nie umiemy go wskazać. Doskonale widać to na przykładzie *Kuszenia św. Antoniego* Teniersa, pierwszej pozycji spisu z 1835 roku. Opis i wymiary sugerują, że powinno być ono tożsame z obrazem w zbiorach Ermitażu (nr inw. 3780). Przeczy temu jednak historia tego obiektu:

pochodzi on bowiem z kolekcji Stanisława Augusta, a w XIX wieku należał do Aleksandra Biezborodki<sup>32</sup>. Teniers Radziwiłłów nie może być więc Teniersem z Petersburga. Sądzę, że można też powiedzieć, że w ogóle nie był on Teniersem: wiadomo bowiem, że w 1790 roku król zlecił Friedrichowi Lohrmannowi wykonanie kopii obrazu<sup>33</sup>. Z dużym podobieństwem to właśnie to powtórzenie trafiło do Królikarni.

Zdarza się też, że na zaawansowanym etapie poszukiwań trop się urywa. Tak jest np. w przypadku *Handlarki śledzi* Gerrita Dou (poz. 212). Szczegółowe opisy pozwalają zidentyfikować obraz jako replikę lub kopię kompozycji z Kolekcji Lejdejskiej (The Leiden Collection) w Nowym Jorku (nr inw. GD-106). Spośród dwudziestu kilku powtórzeń tego obrazu, rozmiarami i pochodzeniem mniej więcej pasuje do tego obiektu wersja ze „znanej kolekcji warszawskiej”, która, niestety, zniknęła z radarów historii sztuki<sup>34</sup>.

il. 6 Według Francesco Albaniego,  
*Nimfa Salmacis i Hermafrodyta*,  
2. tercja XVII w.,  
kolekcja prywatna  
fot. Christie's



Podobne trudności dotyczą dwóch kompozycji Lancreta: *Lata* i *Jesieni* z cyklu czterech pór roku (poz. 84, 177). Ponieważ dwa inne obiekty z tej serii: *Wiosnę* i *Zimę* udało się zlokalizować i potwierdzić ich oryginalność<sup>35</sup>, stawka jest wysoka. Teoretycznie szanse na odnalezienie wydają się duże. W przypadku obu obrazów dysponujemy bowiem nie tylko szczegółowymi opisami Blanka, wymiarami, informacją o relatywnie nietypowym podłożu (blasze miedzianej), ale też reprodukcjami graficznymi<sup>36</sup>. Ślad po nich jednak zaginął.

### „Na zdrowy rozsądek”

Grupa pewniejszych identyfikacji jest mniejsza, a współczynnik sukcesu zależy tu od dwóch czynników: ekonomicznej wartości obrazu (cenne dzieła sztuki giną rzadko) lub jego nietypowej ikonografii. Problematyczną zmienną są z kolei wymiary. Po przygotowaniu katalogowej „surówki” okazało się bowiem, że Blank często podawał je z błędami. Zwykle są to niewielkie różnice wynikające zapewne z mierzenia obrazu w świetle ramy lub po prostu przesunięcia kciuka. Dla przykładu pozycja 171 – *Rozbicie okrętu* Vernet’a według Blanka mierzyło 57,6 × 70,8 cm<sup>37</sup>, podczas gdy odpowiadający temu rekordowi, a zachowany w Nieborowie, obraz jest o ok. 2–3 cm większy z każdej strony (nr inw. NB 133 MNW). Pozycja 275 – wykonana przez Jacoba Andriesa Bescheya kopia obrazu Petera Paula Rubensa, *Królowa Tomyris*, według Blanka mierzyła 37,3 × 52,8 cm, ale w rzeczywistości to zachowane w kolekcji prywatnej dzieło jest o ok. 2,4 cm wyższe i o 6,7 cm dłuższe. Im większe dzieło, tym większe bywają błędy. Tak np. pozycja 385 – powtórzenie *Portu w świetle księżycy* Vernet’a podług inwentarza powinno mierzyć 105,6 × 156 cm, podczas gdy zachowany obraz (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 120889 MNW) jest o 10 cm wyższy i o 12 dłuższy. Pokazuje to, że porównując wymiary ze spisów Blanka z wymiarami domniemanych obrazów radziwiłłowskich, musimy dopuścić margines nieścisłości.

W kilku przypadkach i bez tego zastrzeżenia da się wskazać poszukiwane prace. Doskonałym przykładem jest pozycja 193 – *Portret starca*, którą Blank przypisywał Rembrandtowi, a paryscy marszandzi wiązali z Ferdinandem



il. 7 Paulus Lesire, *Stary mężczyzna*, ok. 1630–1640, Kunstmuseum, Bazylea  
fot. Kunstmuseum, Bazylea

Bolem. Z polskich wykazów dowiadujemy się, że kompozycja ukazywała mężczyznę w czarnej sukni i fioletowej czapce, trzymającego zwinięty pergamin. W Paryżu dodano, że starzec wyglądał na uczonego, jego czapka wykonana była z tkaniny i widniał na niej grecki napis: Φίλωσ. Opis ten pozwala identyfikować dzieło jako *tronie* wykonane przez Paulusa Lesire’a (ale noszące fałszywą sygnaturę Bola), które znajduje się w Kunstmuseum w Bazylei (nr inw. 1147) (il. 7). Zgadza się podłoże i wymiary (deska, 28,5 × 22,5 cm, podczas gdy Blank podawał: 27,6 × 21,6 cm) oraz luka w jego proveniencji: pierwsze wzmianki o tym małym obrazie pochodzą dopiero z 1896 roku, kiedy to sprzedany został w Kolonii, w domu aukcyjnym Heinricha Lempertza. Wcześniej znajdował się w Berlinie, u Alexisa Schönlanka<sup>38</sup>. Na marginesie warto

dodać, że zanim obraz trafił nad Wisłę miał prawdopodobnie pendant, który rzuca światło na nietypowy napis na czapce modela. Pendant przedstawiał bowiem starą kobietę, co sugeruje, że nasz „miłośnik” był pomyślany nie tyle jako filozof, co przyjaciel, lub ukochany<sup>39</sup>.

Na podobnej zasadzie możemy zidentyfikować pozycję 104 – *Krowę liżącą kozę*. Blank wiązał ją początkowo ze szkołą niemiecką, potem z Roelantem Saveryem. Chociaż wyceniał ten niewielki obraz bardzo nisko, bo zaledwie na 30 złotych, bardzo szczegółowo opisał jego kompozycję. Dzieło przedstawiało oborę, „w której na froncie leżą dwie kozy i kozłatko, za nimi krowa liżąca kozę, dalej bydło przy żłobie; parobcy i dziewczki krzątają się koło gospodarstwa; z reszty wozy, konie, kury, kot i pies ożywiają ten obraz”. Spis z 1831 i katalog z 1835 roku podają różne wymiary dzieła – 8 i 6 cali (zapewne w wyniku błędu drukarskiego). W tym przypadku sprawa jest szczególnie istotna: zachował się bowiem

niewielki obraz Saverya o średnicy 21 cm, a więc rozmiarze zbliżonym do ośmiu cali nowopolskich (19,2 cm) (il. 8)<sup>40</sup>. Odpowiada on opisowi Blanka, za wyjątkiem identyfikacji „kozłatka”, które wygląda na nim bardziej na owieczkę. Proweniencja dzieła da się wyśledzić dopiero od 1930 roku, kiedy to sprzedano je w Amsterdamie, w galerii Pietera de Boera. Niewiedza na temat miejsca jego przechowywania w XIX wieku pozwala snuć fantazje o jej możliwych związkach z Paryżem bądź Polską.

Ciekawy efekt przyniosło też poszukiwanie pozycji 167. Chodzi o wyceniony na 1 000 złotych obraz wiązany z Casparem Netscherem, a następnie z „Brachligkempem”. Ta nietypowa atrybucja sugeruje, że Blank dopatrywał się sygnatury na licu lub inskrypcji na odwrociu bądź ramie, ale nie odczytał jej poprawnie. Chodzi tu zapewne o Quiringha Gerritsz. van Brekelenkama, malarza z Lejdy, jednego z tamtejszych *fijnschilders*. Obraz, podług opisu z 1831 roku,

il. 8 Roelant Savery, *W oborze* (*Krowa liżąca kozę*), ok. 1615, kolekcja prywatna  
fot. Venduehuis der Notarissen





il. 9 Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam, *Mężczyzna zakładający buty*, 1663, kolekcja prywatna  
fot. dzięki uprzejmości Sotheby's

przedstawiał scenę domową, w której „mężczyzna siedzi na krześle w pokoju i wdziewa buty, za nim stoi chłopczyk bogato ubrany, dalej łóżko staroświeckie, a na środku pokoju różne rzeczy porozrzucane”. Katalog z 1835 ujmuje jednak scenę nieco inaczej: „Mężczyzna siedzący na krześle wdziewa buty; z rysów twarzy widać, iż musi być hipochodryk; poodrzucił od siebie pantofle, bo też inne rzeczy, a chłopczyk w bojaźni stoi za jego krzesłem; starożytnie łóżko i stół nakryty, stanowią umeblowanie”. Teksty pozwalają identyfikować dzieło jako obraz z kolekcji prywatnej, ostatnio notowany na aukcji Sotheby's w czerwcu 2020 roku (il. 9)<sup>41</sup>. Wymiary różnią się nieznacznie: Blank podawał 64,8 × 46,8 cm, a wspomniany obraz mierzy 70,5 × 53,5 cm, ale różnica (przynajmniej częściowo) wynika z mierzenia przez Blanka obiektu w świetle ramy. Na korzyść tej hipotezy przemawia też fakt, że

proweniencja dzieła znana jest dopiero od maja 1892 roku, kiedy to pojawiło się na aukcji w berlińskim domu aukcyjnym Lepkego<sup>42</sup>.

Więcej trudności stwarza poszukiwanie monumentalnej, choć wycenionej tylko na 1 000 złotych, kompozycji Jana Erasmusa Quellinusa (poz. 351). Blank miał duży problem z identyfikacją jej tematu. Twierdził, że przedstawiono na niej Labana, co następnie skorygował na zapis „Jakub i Agar”. Redaktorzy paryskiego katalogu zinterpretowali scenę jako przedstawienie Jakuba i Rebeki. Na żadnym etapie osoby zajmujące się obrazem nie wahały się jednak w sprawie tożsamości autora, choć Quellinus jest artystą dość „płynnym”, o trudno uchwytnym *œuvre*. Sugeruje to, że praca musiała być albo sygnowana, albo opisana.

W moim odczuciu poszukiwana kompozycja może być tożsama z sygnowanym przez



il. 10 Jan Erasmus Quellinus, *Scena biblijna (Rebeka i Eliezer?)*, 1687, kolekcja prywatna  
 fot. Christie's

Quellinusa i datowanym na 1687 obrazem z kolekcji prywatnej (ostatnio na aukcji Christie's w listopadzie 2015) (il. 10)<sup>43</sup>. Nie do końca zgadzają się co prawda wymiary (obraz mierzy 142,5 × 223,5 cm, podczas gdy Blank podawał 177,6 × 237 cm), ale nie można wykluczyć, że płótno nieco przycięto. Przeciętą jakością artystyczną obiektu mogłaby wyjaśnić niską wycenę Blanka. Otwarty natomiast pozostaje problem zgodności tematu. W omawianym dziele oglądamy grupę ludzi zgromadzonych w pejzażu, nieopodal studni. Siedzący na wielbłądzie mężczyzna wyciąga rękę w kierunku innego, ukazanego ze sznurem pereł w dłoni. Stojąca między nimi kobieta trzyma w palcach złotą bransoletę, drugą, identyczną, ma na przegubie ręki. Ekspert Christie's rozpoznał w tej scenie epizod z historii Jakuba, kiedy ten podróżuje z rodziną do ziemi Kanaan (Rdz 31,17–54; 32,2–24; 33,1–20). Rysunek Quellinusa prezentujący

tę samą scenę (Muzeum im. Puszkina, Moskwa, nr inw. 7086) funkcjonuje jako inny motyw: *Podróż Jakuba do Sukkot*, podczas której Jakub ofiarował Ezawowi mnogie stada, uzyskując pozwolenia na osiedlenie się w Kanaanie (Rdz, 32,2–24; 33,1–17). Dynamika kompozycji (dwóch mężczyzn komunikujących się między sobą i kobieta obdarowana biżuterią), wieczorna sceneria oraz charakterystyczne motywy (studnia, niewiasty niosące dzbany z wodą, wielbłądy) pozwalają nadać obrazowi jeszcze inny tytuł. W *Księdze Rodzaju* (24,1–27) pojawia się bowiem historia, w której powiernik Abrahama, Eliezer, zostaje wysłany na poszukiwanie żony dla Izaaka. Podróżuje razem z dziesięcioma wielbłądami. Pragnąc je napoić, poznaje przy studni kobietę. Gdy pomogła mu ona ukoić pragnienie zwierząt, Eliezer „włożył na jej ręce dwie bransolety złote ważące dziesięć syklów” (Rdz 24,22). Ową kobietą była Rebeka, siostra

Labana. Być może, aby podkreślić wysoką pozycję Eliezera, artysta wprowadził postać jego sługi, wyciągającego ze skrzyni biżuterię, a który w głowach zajmujących się obrazem autorów stworzył nieco zamętu?

### *Crème de la crème?*

Przykłady tego typu rozpoznań można by mnożyć. Ze względu na rozmiary tego tekstu ograniczymy się jednak wyłącznie do ważniejszych obrazów<sup>44</sup>. Drogowskazem będą tu, rzecz jasna, wyceny Blanka.

Najdroższy z obrazów w kolekcji Radziwiłłów, pejzaż Paulusa Pottera został już zidentyfikowany – jest dziś ozdobą berlińskiej Gemäldegalerie

(il. 11)<sup>45</sup>. Na temat innego kosztownego „krajowidła”, dzieła Jacoba van Ruisdaela, wycenionego na 12 000 złotych, pisałem kilka lat temu, przekonując, że była to inna wersja *Pejzażu z mostem* z Frick Collection w Nowym Jorku (il. 12)<sup>46</sup>.

Do ostrożności skłaniały różnice w wymiarach i ustalenia bardziej doświadczonych badaczy dotyczące proveniencji obrazu amerykańskiego<sup>47</sup>. Z perspektywy czasu uważam jednak, że kompozycja Radziwiłłów nie tyle powtarza tę ze zbiorów Fricka, ile jest z nią tożsama. Różnica w wymiarach mieści się w granicach błędu – obraz nowojorski mierzy 98,4 × 159 cm, podczas gdy Blank podawał ok. 91 × 146 cm. Jeśli chodzi o pochodzenie obrazu, dodać należy, że zajmujący się Ruisdaelem badacze przeoczyli,



il. 11 Paulus Potter, *Odjazd na polowanie*, 1652, Gemäldegalerie, Berlin  
fot. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders



il. 12 Jacob van Ruisdael, *Pejzaż z mostem*, 1652, The Frick Collection, Nowy Jork  
 fot. The Frick Collection, domena publiczna

że odpowiadająca opisem obu omawianym tu kompozycjom praca pojawiła się na paryskiej licytacji prezentującej zbiór Jeana Dubois, jubilara i handlarza obrazów. Odbędzie się ona 18 grudnia 1788 roku, a więc w okresie, kiedy Michał Hieronim Radziwiłł przebywał w mieście<sup>48</sup>. Obraz zaprezentowano na niej jako wspólne dzieło Ruisdaela i Wouwermana, a kupić je za sześć tysięcy liwrów niejaki Sanetus. Niewykluczone, że niedługo potem ten odsprzedał obraz Radziwiłłowi, zwłaszcza że na tej samej aukcji Sanetus kupił jeszcze dwie inne prace, które hipotetycznie można powiązać z dziełami z kolekcji Radziwiłłów<sup>49</sup>. Co więcej, wiadomo, że w 1854 roku obraz nowojorski znajdował się w Londynie, w rękach Johna Calverta Wouwermana<sup>50</sup>. Ten z kolei niewiele wcześniej kupował obrazy z kolekcji Radziwiłłów. W literaturze notowany jest co prawda tylko fakt, że posiadał on radziwiłłowską *Lukrecję* Rembrandta<sup>51</sup>, ale jak zobaczymy za chwilę, zakupy były zakrojone na większą skalę.

Jedną z najcenniejszych prac eksponowanych w Królikarni było *Złożenie do grobu*

Rembrandta (poz. 26). Blank wycenił je na 12 000 złotych i szczegółowo opisał. Ten tekst pozwolił Walickiemu wysnuć hipotezę, jakoby było ono powtórzeniem lub kopią obrazu Rembrandta ze Starej Pinakoteki w Monachium (nr inw. 396)<sup>52</sup>. Jego tezę można rozwinąć: tym obrazem jest prawdopodobnie wersja z Muzeum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie (nr inw. 2513) (il. 13)<sup>53</sup>. Jako jedyna powiększa ona bowiem rozmiary oryginału Rembrandta (93 × 69 cm) i zmienia jego format na tyle, aby pasował do wymiarów radziwiłłowskiego obrazu. Dzieło z Rotterdamu mierzy 144 × 128 cm, a poszukiwany obraz 132 × 120 cm (różnica da się wyjaśnić mierzeniem przez Blanko obrazu w świetle ramy). Teorii tej nie przekreśla to, co wiadomo o proveniencji obrazu. Dzieło Radziwiłłów w 1866 roku kupił w Paryżu markiz de Gramont. O obrazie z Rotterdamu wiadomo tylko, że w XX wieku należał do Daniëla George'a van Beuningena (1877–1955). Otwarte pozostaje jedynie pytanie o relację wysokiej wyceny Blanko z przeciętną jakością artystyczną obrazu. Być może jednak wykształcony



il. 13 Według Rembrandta, *Złożenie do grobu*, 1639, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam  
fot. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

w Dreźnie Blank pamiętał tamtejszą wersję obrazu (Gemäldegalerie, Drezno, nr inw. 1145), ówczesnie uchodzącą za replikę (nosi fałszywą sygnaturę Rembrandta), a dziś za kopię. Malowana jest ona w tępowy, wręcz prymitywny sposób, który Blank – być może – brał za naturalny styl mistrza z Lejdy i Amsterdamu.

Z podobnym problemem mamy do czynienia w przypadku kolejnego „Rembrandta” ze zbiorów Radziwiłłów (poz. 242): wycenionej na 2 000 złotych pracy średniego formatu, o tyle ciekawej, że wyszła z kolekcji jeszcze przed rozprzedażami paryskimi. Obraz w 1854 roku

znajdował się bowiem w kolekcji wspomnianego wcześniej Wombwella<sup>54</sup>.

W rękopiśmiennym inwentarzu z 1831 roku Blank zidentyfikował temat obrazu jako „zwiastowanie przez Gabriela Marii w obecności jej rodziców”. W kolejnym katalogu wycofał się z tego pomysłu. W opisie zwrócił uwagę na klęczącego starca, a poprzez określenie pozostałych osób jako członków jego rodziny, stworzył z niego protagonistę zwiastowania. W kontekście ikonografii obrazów z kręgu Rembrandta opisaną tu sytuację kompozycyjną (klęczący mężczyzna, anioł, rodzina mężczyzny) uznać



il. 14 Warsztat Rembrandta (Ferdinand Bol?), *Archanioł Rafał opuszczający rodzinę Tobiasza*, po 1637, kolekcja Nathana Sabana, Izrael  
fot. Christie's

należy za odpowiadającą opuszczeniu przez archanioła Rafała rodziny Tobita i Tobiasza (Tb, 12,1–21).

Podanym przez Blankę wymiarom, 68,4 × 55 cm<sup>55</sup>, odpowiadają dwa powtórzenia tego dzieła. Pierwszym z nich jest „wersja sztokholmska”, mierząca 64 × 54 cm i będąca kopią kompozycji Rembrandta z 1637 roku, która obecnie znajduje się w zbiorach Luwru (nr inw. 1736, 66 × 52 cm). Kiedy i gdzie powstała „wersja sztok-

holmska”, nie wiadomo. Tajemnicą owiane są też jej losy – obiekt notowany jest do 1998 roku, kiedy to sprzedano go w galerii Bukowskiego<sup>56</sup>.

Drugim z kandydatów jest „wersja londyńska” (66 × 49,5 cm; obecnie w zbiorach prywatnych w Izraelu) (il. 14). Kompozycja powstała krótko po 1637 roku, a jej autorem jest jeden z uczniów Rembrandta, być może Ferdinand Bol<sup>57</sup>. W swoim dziele nieco zmienił wersję starszego artysty. Skierował anioła w stronę

widza, przemodelował układ chmur i wprowadził rośliny w prawym dolnym rogu<sup>58</sup>. Pochodzenie obrazu da się wysledzić dopiero od 7 maja 1904 roku, kiedy to pojawił się na aukcji zbioru George'a Douglasa Clerka of Penicuik w Christie's w Londynie, ale nie znalazł nabywcy<sup>59</sup>.

Które z dzieł posiadali Radziwiłłowie, a potem Wombwell: przyzwoitą kopię, czy bardzo dobre dzieło warsztatowe? Nie potrafię tej zagadki rozwiązać. Bez względu na to, który obraz wskażemy, przytoczona wcześniej informacja o jego związku z Wombwellem, pozwala na kontynuowanie badań w innym kierunku. W kolekcji Anglika notowany jest bowiem obraz Jana Wijnantsa, który odpowiada tematem i wymiarami dziełu znajdującemu się wcześniej w Królikarni. Chodzi tu o pozycję 308 – pejzaż wyceniony na 6600 złotych. Dzieło można zidentyfikować jako obiekt ze zbiorów Luwru (nr inw. MNR 974), obecnie znajdujący się depozycie w Musée Sainte-Croix w Poitiers

(nr inw. D2006.2.1) (il. 15)<sup>60</sup>, a pochodzący z kolekcji Wombwella<sup>61</sup>. Opis Blanka odpowiada tej kompozycji. To samo dotyczy wzmianki o datowaniu na 1675 rok. Tezę potwierdza też fakt, że obraz jest sygnowany, a Blank, choć nie potrafił poprawnie rozpoznać autora, podał jego nazwisko w brzmieniu „Jawinanis”, co sugeruje, że mógł po prostu niedoskonale odczytać sygnaturę. Różnica w wymiarach mieści się w granicach typowego dla Blanka „niedomierzenia” obrazu (obraz z Luwru ma 142 × 148 cm, podczas gdy radziwiłłowski: 133,2 × 135,6 cm).

Nazwisko Wombwella pojawia się na horyzoncie także, gdy szukamy jednej z radziwiłłowskich prac Teniersa. Chodzi tu o pozycję 21 – wyceniony na 3600 złotych pejzaż z wiejskimi chatami. Blank opisał go następująco: „chaty wiejskie; przed jedną skład różnych ogrodowin; trzy kobiety zatrudniają się ich ułożeniem; opodal mężczyzna rozmawia z nimi i wskazuje na wóz, przy którym banie i kapusta złożone; za drzewami



il. 15 Jan Wijnants,  
*Pejzaż z kąpiącymi się  
wieśniakami*, 1675,  
Luwru, Paryż  
© Musées de Poitiers /  
Ch. Vignaud



il. 16 David Teniers, *Pejzaż z wiejskimi chatami*, 1640–1645, Luwr, Paryż  
© Grand Palais RMN / Tony Querrec

z daleka, widać kościół”. Tekst odpowiada notatce na temat obrazu z kolekcji Wombwella oraz kompozycji, która trafiła do Luwru w 1892 roku (nr inw. RF711) (il. 16)<sup>62</sup>. Jej wymiary różnią się nieco od tych podanych przez Blanka (obraz mierzy 86 × 125 cm, podczas gdy Blank podawał: 80,4 × 113 cm), ale – kolejny już raz – jest to różnica typowa. Na rzecz tezy, że mamy tu do czynienia z tym samym obrazem przemawia fakt, że nie są znane żadne jego repetycje.

Bardzo ciekawe efekty przyniosły poszukiwania kolejnej cennej pracy: wiązanej z Gabrielem Metsu i wycenionej na 6 000 złotych pozycji 228. Okazało się bowiem, że obraz został już odnaleziony. Krótco po sprzedaży w Paryżu w 1866 roku zmieniono jego atrybucję: dzieło wiązano z Carelem Fabritiusem i Pieterem de Hoochem, a Thoré-Bürger zastanawiał się nawet, czy nie wyszło ono spod ręki Vermeera. W związku z tymi zmianami obraz zniknął z pola widzenia polskich historyków sztuki nadal poszukujących Metsu. Obecnie uchodzi za wytwór nierozpoznanego malarza czynnego w Delft i znajduje się w zbiorach Art Institute of Chicago (nr inw. 1948.81) (il. 17). Zajmujący się nim historycy sztuki wiedzą na

temat jego pochodzenia z Królikarni czerpią zwykle z pism Thoré-Bürgera<sup>63</sup>. Dodać możemy, że identyfikacji nie podważa różnica w wymiarach (obraz mierzy 106,9 × 87,4 cm, podczas gdy Blank podawał: 100,8 × 81 cm); mieści się bowiem w granicach typowego błędu Blanka.

Zagadkowe natomiast pozostają okoliczności, w jakich kompozycja trafiła do Radziwiłłów. Wiadomo, że przed 1683 rokiem obraz należał do Aernouta Eelbrechta w Lejdzie. Przed rokiem 1800 trafił do amsterdamskiego handlarza Pierre’a Fouqueta. Prawdopodobnie przed 1802 był już w składzie handlowym Louisa-François Metry lub jego syna w Berlinie. W 1803 ekspozowano go w sklepie Biura Sztuk przy Unter den Linden 34 i reklamowano w ilustrowanej, bardzo luksusowej broszurze<sup>64</sup>. Jej charakter sugeruje, że była adresowana do szczególnie zamożnych zbieraczy. Czy Radziwiłłowie kupili obraz w Berlinie, czy może pomógł im w tym jakiś pośrednik (np. syn Antoni), trudno spekulować. Warto jednak przypomnieć, że sam oferent, Metra, miał wcześniej do czynienia z polskimi kolekcjonerami: w 1772 roku przestał kilka obrazów na warszawski adres bankiera Piotra Blanka<sup>65</sup>.

il. 17 Artysta czynny w Delft,  
Taras, ok. 1660,  
The Art Institute of Chicago  
fot. domena publiczna



Nie nadużywając cierpliwości czytelników, chciałbym wspomnieć o jeszcze jednym kosztownym dziele. Będzie to pozycja 380 – przedstawienie kucharza i martwej natury z ubitymi ptakami i sarną wiązane z Fransem Snijdersem. Obraz pochodził z kolekcji Jacques'a Trible'a i króla Stanisława Augusta, skąd Michał Hieronim Radziwiłł kupił go w 1807 roku za ok. 1260 złotych<sup>66</sup>. Blank wycenił obraz na 2300 złotych. Na podstawie szczegółowych opisów i wymiarów możemy go utożsamić z dziełem z Musée de Picardie w Amiens (nr inw. 107) (il. 18)<sup>67</sup>. Tezę tę potwierdza fakt, że na jednym z egzemplarzy katalogu licytacji zbioru Radziwiłłów z 1866 roku przy tej pozycji

odnajdujemy naniesione ołówkiem nazwisko „Lava[...]”, a obraz z Amiens pochodzi ze zbioru braci Olympe'a i Ernesta Lavalardów (ten ostatni ofiarował go muzeum w 1894 roku)<sup>68</sup>.

Jeśli chodzi o cenne dzieła malarstwa włoskiego, prowadzone badania nie przyniosły spektakularnych rezultatów. Spośród wysoko wycenionych kompozycji udało się odnaleźć tylko jedno, pozycję 357 – *Porwanie Heleny* wiązane z Lucą Giordano i wycenione na 1 800 złotych. Co prawda Blank opisał obraz bardzo lakonicznie, ale szczęśliwie nie zachowało się wiele prac Giordana o tematyce i formie odpowiadającym obrazowi Radziwiłłów. Kształt nietypowo długiego prostokąta pozwala



il. 18 Frans Snijders, *Kucharz w koszem i ubita sarna*, ok. 1630, Musée de Picardie, Amiens  
fot. Musée de Picardie, Amiens

utożsamiać poszukiwany obraz z obiektem z Musée des Beaux-Arts w Caen (nr inw. 63.6.1) (il. 19). Wymiary różnią się nieznacznie: obraz mierzy 139 × 249 cm, podczas gdy Blank podawał 136,8 × 240 cm. Na rzecz identyfikacji przemawia też luka w proveniencji obrazu. Kompozycję radziwiłowską sprzedano w Paryżu w 1866 roku. Pierwsza wzmianka o obrazie z Caen pochodzi z 1963 roku, kiedy wystawiono go na sprzedaż w paryskiej Galerie Marcus<sup>69</sup>.

## Zakończenie

Przedstawione powyżej ustalenia zachęcają do sformułowania wniosków w trzech obszarach. Pierwszy z nich dotyczy przydatności przedstawionych identyfikacji do badań nad historią kolekcji. Jak widzieliśmy, w przypadku kwestii formowania się zbioru jest ona niewielka. Tylko identyfikacja dzieła „Gabriela Metsu” przyniosła informacje o jego wcześniejszych losach<sup>70</sup>. Pokazuje to wymownie, jak trudna jest sytuacja badacza, gdy brak materiałów rękopiśmiennych (korespondencji, rachunków,

pamiętników) dotyczących zakupów realizowanych przez kolekcjonerów. Teoretycznie zastąpienie ich materiałami substytutowymi jest możliwe. W praktyce sprawa jest bardziej złożona, a badacz mimo znacznego nakładu pracy może skończyć z banalnym zestawem ustaleń, np. informacją, że obraz Radziwiłłów z *Krową liżącą kozę*, przedstawiał na pierwszym planie owieczkę, a nie kozłatko.

Pozytywnym zaskoczeniem jest z kolei fakt, że prowadzenie badań mających na celu wykazanie początków kolekcji, przyniosło ustalenia dotyczące czegoś zupełnie przeciwnego, mianowicie dynamiki opuszczania przez obrazy ziem polskich. Jak była o tym mowa wcześniej, kilka cennych prac Radziwiłłów już w 1854 roku znajdowało się w kolekcji Wombwella w Anglii. Oprócz odnotowanej już w starszej literaturze *Lukrecji* Rembrandta, udało się poszerzyć tę listę o dawniej związaną z tym samym artystą scenę z archaniołem Rafałem, *Pejzaż z chatami* Teniersa, *Pejzaż z mostem* Ruisdaela, *Pejzaż* Wijnantsa, dwa powtórzenia obrazów Greuze'a i być może także *Pejzaż* Pottera<sup>71</sup>. Wyrazić



il. 19 Luca Giordano, *Porwanie Heleny*, ok. 1680–1683, Musée des Beaux-Arts, Caen  
fot. Marc Jeanneteau

można nadzieję, że w przyszłości uda się odnaleźć materiały, które pozwolą uszczegółwić okoliczności wspomnianej transakcji i naświetlić związki Wombwella z Polską. Trop jest o tyle fascynujący, że Radziwiłłowie nie byli jedyną polską rodziną, która miała związki z londyńskim rynkiem sztuki: w 1839 roku licytowano nad Tamizą dzieła sztuki z kolekcji Stanisława Poniatowskiego (bratanka króla), a w połowie XIX wieku Czartoryscy próbowali w Anglii sprzedać *Portret młodzieńca Rafaela*<sup>72</sup>.

Drugi z obszarów dotyczy zawartości malarzkiego zbioru Radziwiłłów. Przedstawione tu identyfikacje dotyczą oczywiście tylko jego niewielkiego wycinka, ale – w przypadku prac uznanych przez Blanka za cenne – dość reprezentatywnego. Jak widzieliśmy, nawet wśród dzieł uznawanych za perły kolekcji niewiele jest takich, które współcześnie utrzymałyby wysoką pozycję. Pozostałe głośne dzieła, nawet jeśli w XIX lub XX wieku zostały przejęte przez muzea, dziś zdobią ich magazynowe siatki. Tak jest np. w przypadku *Złożenia do grobu „Rembrandta”* czy *Tarasu „Gabriela Metsu”*. Daleki

jestem jednak od formułowania ostrych ocen i sugerowania, że galeria Radziwiłłów była zbiorem pełnym wielkich nazwisk, ale słabych dzieł. Zidentyfikowane obrazy pokazują, że nawet jeśli nieco ustępowała kolekcjom gromadzonym ówczesnie w europejskich metropoliach, na tle zbiorów magnackich i oferty lokalnego rynku sztuki nie wyglądała wcale blade.

Wreszcie kwestia trzecia – ta, która tak poruszyła studentów i studentki historii sztuki. Zidentyfikowanie dzieł z dawnej galerii w Królikarni skłania do rozważenia na nowo kontekstu ich sprzedaży. Dla porządku przypomnijmy, że „likwidacja” zbioru trwała ponad 30 lat. Rozpoczęła się najpóźniej we wrześniu lub październiku 1833 roku, kiedy to przy ul. Przechodniej licytowano bliżej nieznanne przedmioty pochodzące z trzech rezydencji Michała Hieronima Radziwiłła<sup>73</sup>. W 1834 roku otwarto dla zwiedzających (i kupujących) Galerię w Królikarni. Przed 1854 rokiem kilka ważniejszych dzieł sprzedano do Anglii. Stopniowo pozbywano się też rycin<sup>74</sup>. Na przełomie 1864 i 1865 roku Zygmunt Radziwiłł rozpoczął starania o zlicytowanie w Paryżu

ponad 380 obiektów. W kolejnych latach pojedyncze obrazy sprzedawał „po rodzinie i znajomych” (m.in. Leonowi Radziwiłłowi, Ksaweremu Branickiemu, a być może także Andrzejowi Mniszchowi)<sup>75</sup>.

Te działania można rozpatrywać na tle pogarszającej się sytuacji finansowej rodziny<sup>76</sup>. Dotyczy to szczególnie aktywności księcia Zygmunta, który zdecydował się na hurtową sprzedaż zbioru zaraz po śmierci matki, przez wiele lat orędującej za zachowaniem względnej jedności majątku nieborowskiego. Niewykluczone zresztą, że ta okoliczność wpłynęła na wybór zagranicznego ośrodka licytacji: Paryż pozwalał nie tylko snuć fantazje o osiągnięciu wyższych cen sprzedaży<sup>77</sup>, ale też przeprowadzić operację po cichu, poza zasięgiem wzroku krajowych krytyków<sup>78</sup>.

Warto przypomnieć, że równoległe do znikania radziwiłłowskiego zbioru obserwujemy umacnianie się na ziemiach polskich kolekcji instytucjonalnych<sup>79</sup>. Przynajmniej od lat sześćdziesiątych XIX wieku etos sprawy publicznej objawiał się nie tylko w chwaleniu tych, którzy brali sobie do serca hasło noblesse oblige, ale też w zżymaniu się na postaci na ten ideał odporne<sup>80</sup>. Lucjan Siemieński w 1866 roku gorliwie krytykował „nieszczęsną manię zbierania tylko dla miłości własnej, a nie dla użytku publicznego” i z rozgoryczeniem dodawał: „cierpieć nie mogę tego nieobywatelskiego, niepolskiego

zapału duszenia wszystkiego u siebie”<sup>81</sup>. Problem gromadzenia był kluczowy dla funkcjonowania wielu muzeów – te borykały się bowiem z niedoborem obiektów. Doskonale obrazują to działania pierwszego dyrektora warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych, Justyniana Karnickiego, który krótko po objęciu urzędu w 1862 roku udał się z misją zakupienia obrazów aż do Kolonii<sup>82</sup>. Paryska rozprzedaż kolekcji Radziwiłłów miała miejsce zaledwie trzy–cztery lata po tym głośnym wojażu. Chciałoby się dlatego traktować ją jako „negatyw” buzującej nad Wisłą gorączki ochrony dziedzictwa.

Równoczesność rozpraszenia prywatnych kolekcji zagranicą i importowania na potrzeby polskich muzeów pojedynczych dzieł sztuki nie doczekała się dotąd stosownej interpretacji. Być może badania mające na celu zrozumienie skali i dynamiki tych ruchów oraz wzajemnych relacji między nimi przyniosłyby interesujące rezultaty? Niewykluczone, że pozwoliłyby zrozumieć nie tylko przeszłość polskiego muzealnictwa i kolekcjonerstwa, ale też emocje targające historykami sztuki (vide przywołane na wstępie skargi starszego pokolenia badaczy). Niewykluczone, że mogłyby też rzucić światło na psychologię współczesnych muzealników, odczuwających niekiedy żal, że tak mało mają pod swoją opieką Rembrandtów, a czasem też desperacko próbujących je zdobywać.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Badania były możliwe dzięki stypendium Krajowego Programu Odbudowy (2024). Za pomoc na różnych etapach realizacji projektu dziękuję Dorocie Juszcak, Monice Antczak, Dariuszowi Życie, Michałowi Przygodzie i Aleksandrowi Musiałowi. Garścią cennych uwag podzielił się ze mną także redaktor naukowy niniejszego czasopisma Antoni Ziemia.
- <sup>2</sup> Jan Białostocki, Michał Walicki, *Wstęp [w:] Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*, Warszawa 1958, s. 15–50.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, s. 43.

- <sup>4</sup> Zob. Tomasz de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między skarbnicą narodową a galerią sztuki*, Toruń 2005.
- <sup>5</sup> *Idem*, *Vente Zygmunt Radziwiłł (1865–1866). Contribution à l'histoire de la galerie de Nieborów*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1999, R. 40, nr 2–4, s. 162–184.
- <sup>6</sup> Zob. Tadeusz Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
- <sup>7</sup> O tym, że to nie była wersja warsztatowa z Waszyngtonu (National Gallery of Art), niemal identycznych rozmiarów (111 × 99 cm) co oryginał z Minneapolis (111 × 95 cm) zob. Michał

- Walicki, *Rembrandt w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, R. 18, nr 3, s. 333.
- <sup>8</sup> Zob. Jan Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954; Włodzimierz Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005.
- <sup>9</sup> Doskonałym przykładem jest próba powiązania obrazu Jana van Huysuma z Princeton University Art Museum (nr inw. L.1991.1.2) z kolekcją Radziwiłłów, przedstawiona przez Cornelisa Hofstede de Groota (Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, t. 10, Stuttgart 1928, s. 361, nr 107). Choć kusząca, jest prawdopodobnie chybiona. Van Huysuma Radziwiłłów sprzedano w Paryżu w 1866, podczas gdy obraz z Princeton jest notowany 4 czerwca 1864 na aukcji zbioru Johanna Moritza Oppenheima w Christie’s.
- <sup>10</sup> Georges Wildenstein, *Lancret. Biographie et Catalogue Critiques*, Paris 1924, s. 72.
- <sup>11</sup> T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit. Zob. też: idem, *Obrazy wśród brylantów. O losach kilku dzieł z galerii Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 2002, t. 9, s. 201–214; idem, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*, Toruń 2003, s. 41.
- <sup>12</sup> Iwona Danielewicz, *French Paintings from the 16th to 20th Century in the Collection of the National Museum in Warsaw. Complete Illustrated Catalogue Raisonné*, Warsaw 2019, s. 304–307, nr 244–245.
- <sup>13</sup> Niestety znaleziska Maksimowicza nadal czekają na publikację.
- <sup>14</sup> Dorota Juszcak, „Malarski zbiór Stanisława Augusta”, rozprawa doktorska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2020.
- <sup>15</sup> Konrad Niemira, *Przyczynek do badań nad kolekcją Radziwiłłów z Nieborowa*, „Quart” 2018, nr 4, s. 3–21.
- <sup>16</sup> Do 2016 obraz znajdował się w depozycie w Państwowych Zbiorach Sztuki – Zamku Królewskim na Wawelu. Za konsultację w tej sprawie serdecznie dziękuję Joannie Winiewicz-Wolskiej.
- <sup>17</sup> Zob. Konrad Niemira, *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830). Katalog obrazów*, Warszawa 2023.
- <sup>18</sup> Zob. *Inwentarze pałacu w Nieborowie 1694–1939*, oprac. Izydor Grzeluk, Walerian Warchałowski, Warszawa 2012. Niekiedy błędnie myli się tę rezydencję z pałacem przy ul. Miodowej, ale sprawę wyjaśniają ogłoszenia prasowe – zob. Elżbieta Moszoro, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Wrocław 1962, s. 131, nr 980.
- <sup>19</sup> Willa Królikarnia wraz z parkiem należała do Radziwiłłów w latach 1816–1849.
- <sup>20</sup> E. Moszoro, op. cit., s. 131, nr 980. Publiczność zachęcano nie tylko do odwiedzania willi, ale też do zamieszkania w jej okolicy. W 1835 oferowano bowiem na wynajem mieszkania w drewnianych domkach postawionych w otaczającym ją parku – zob. „Kurier Warszawski”, 27 kwietnia 1835, nr 112.
- <sup>21</sup> *Galeria obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Xięcia Radziwiłła Wojew. Wil. teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych*, red. Antoni Blank, Warszawa 1835. Aby uniknąć przywoływania tego tekstu w przypisach kilkadziesiąt razy, w dalszej części artykułu podaję jedynie odnośniki do numerów pozycji w nim zawartych.
- <sup>22</sup> *Catalogue des Tableaux anciens composant la collection de M. le Prince Radziwill [...] du 16 au 24 Mai 1865*, red. Charles Pillet, Ferdinand Launeville, Paris 1865; *Catalogue de la première partie des Tableaux anciens [...] composant la collection de M. le Prince Radziwill [...] le Mardi 23 Mai 1865*, red. Charles Pillet, Ferdinand Launeville, Paris 1865; *Collection du Prince Sigismond Radziwill. Catalogue des Tableaux anciens [...] le Lundi 26 Février 1866*, red. Charles Pillet, et al., Paris 1866; *Catalogue des Tableaux anciens [...] composant la deuxième partie de la collection du Prince Sigismond Radziwill [...] Jeudi 22 & Vendredi 23 Mars 1866*, red. Charles Pillet et al., Paris 1866.
- <sup>23</sup> Zob. *Inwentarze pałacu...*, op. cit.
- <sup>24</sup> Zob. Michał Piotr Radziwiłł, *Ostatnia wojewodzina wileńska*, Lwów 1892.

- <sup>25</sup> Chodzi tu o paryski katalog z 16 maja 1865, w którym błędnie przeliczono łokcie nowopolskie.
- <sup>26</sup> Zob. T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit.
- <sup>27</sup> Tak np. poz. 104 katalogu Blanka, tj. obraz Roelanta Saverya, o którym mowa będzie w dalszej części tekstu, miał podług różnych wersji sześć albo osiem cali nowopolskich średnicy. Przy tak niewielkim obiekcie dwucalowa rozbieżność robi wielką różnicę. Także poz. 128, obraz rzekomo Fransa van Mierisa, w katalogach z 1831 i 1835 ma różne wymiary: ok. 34,8 × 27,6 cm lub 38,4 × 31,2 cm.
- <sup>28</sup> Zob. T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit., s. 168. Z ciekawszych przykładów dodajmy tu nazwiska „Brachligkempa” (zapewne van Brekelenkama), czy „Jawinanisa” (Jana Wijnantsa).
- <sup>29</sup> Kilka razy odstępiałem od tej reguły, poszukując obrazów, których reprodukcje de Rosset odnalazł w katalogach aukcyjnych, ale nie zdołał fizycznie zlokalizować ich samych. Niestety, tylko w przypadku jednej pracy, martwej natury Joannesa Fijta udało mi się ustalić coś więcej na temat jego historii, ale i tak nie zdołałem dotrzeć do właścicieli. Zdaniem de Rosseta radziwiłłowski *Zając, ubite ptaki dwa charty*, jest tożsamy z pracą ze zbiorów Marie Radziwiłł, sprzedaną w paryskim Drouot 13 stycznia 1923 (T. de Rosset, *Obrazy wśród brylantów...*, s. 211–212). Dodać można, że w okresie międzywojennym handlowali nim Hans Wendland i Gustav Rochlitz. Ten ostatni w 1941 sprzedał go na zasadzie wymiany za „dzieła zdegenerowane” Hermannowi Goeringowi. W 1945 obraz restytuowano do Francji. Ophélie Jouan, *Rochlitz Gustav [w:] Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940–1945, RAMA INHA, [agorha.inha.fr/detail/288](http://agorha.inha.fr/detail/288)* [dostęp: 1.08.2024].
- <sup>30</sup> *Old Master Paintings*, kat. aukcyjny, Dorotheum, Wiedeń, 24 kwietnia 2024, nr 106.
- <sup>31</sup> Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven 1999, s. 197–199.
- <sup>32</sup> D. Juszczak, op. cit.
- <sup>33</sup> Ibidem.
- <sup>34</sup> W 1973 obiekt sprzedano w Düsseldorfie w Galerie Universitas. Mierzył 42,5 × 33,5 cm. *The Leiden Collection Catalogue*, red. Arthur K. Wheelock Jr. et al., New York 2023; Joanna Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2001, nr 17.
- <sup>35</sup> K. Niemira, *Przyczynek do badań...*, op. cit., s. 6–7.
- <sup>36</sup> G. Wildenstein, op. cit., s. 72.
- <sup>37</sup> Blank podawał wymiary w calach i łokciach nowopolskich. Dla jasności wyводу podaję je tylko w przeliczeniu.
- <sup>38</sup> *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog, t. 1, Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke*, Basel 1957, s. 157; Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau 1983, s. 1711, 1714, nr 1143.
- <sup>39</sup> Pendant pochodzi z kolekcji Paula Delarowa, obecnie wiązany jest z Christopherem Paudissem. Znany jest tylko z czarno-białej fotografii, por. RKDH: [rkd.nl/images/271314](http://rkd.nl/images/271314) [dostęp: 1.08.2024].
- <sup>40</sup> Kurt J. Müllenmeister, *Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1988, s. 191, nr 14; *Old Masters, Nineteenth Century & Early Modern Art*, kat. aukcyjny, Venduehuis der Notarissen, 14 listopada 2023, nr 6.
- <sup>41</sup> *The Dealer's Eye*, kat. aukcyjny, Sotheby's Londyn, 18–25 czerwca 2020, nr 123.
- <sup>42</sup> Ibidem.
- <sup>43</sup> *Old Masters & 19th Century Art*, kat. aukcyjny, Christie's, Amsterdam, 17 listopada 2015, nr 76.
- <sup>44</sup> Odnotujmy jeszcze tylko, że pozycja 238, pejzaż wiązany ze szkołą flamandzką, to tak naprawdę dzieło Fransa de Hulsta z kolekcja prywatnej w Niderlandach (39 × 53 cm), dawniej należące do Andrzeja Mniszcha (Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen: 1596–1656. Ein Oeuvreverzeichnis*, Amsterdam 1991, t. 4, s. 212, nr 572). Pozycja 108, przedstawienie kawalerów przed karczmą, to z kolei dzieło Gerarda Hoeta (syna), ostatnio notowane na aukcji Bonhams (25 × 33,5 cm); zob. *Old Master Paintings*, kat. aukcyjny, Bonhams, Londyn, 23 października 2019, nr 52.
- <sup>45</sup> K. Niemira, *Przyczynek do badań...*, op. cit., s. 7–8.

- <sup>46</sup> Ibidem, s. 9.
- <sup>47</sup> Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven 2000, s. 373–375.
- <sup>48</sup> K. Niemira, *Przyczynek do badań...*, op. cit., s. 9. Obraz dostał się do rąk Dubois prawdopodobnie niewiele wcześniej – do 1786 znajdował się bowiem w Londynie, u Samuela Irelanda.
- <sup>49</sup> Chodzi tu o poz. 67 i 68 katalogu Blanka: obrazy Jean-Louisa de Marne'a. Na temat wspomnianej aukcji zob. The Getty Provenance Index.
- <sup>50</sup> Zob. S. Slive, op. cit.
- <sup>51</sup> Marjorie E. Wieseman, Johnatan Bikker, *Rembrandt. The Late Works. Supplement*, London 2014, s. 21; Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings. VI: Rembrandt's Paintings Revisited. A Complete Survey*, Dordrecht 2014, s. 681–683, nr 314. Na jej pochodzenie z kolekcji Radziwiłłów wskazuje zapis katalogowy: *Catalogue of Six Capital Pictures [...] Property of a Gentleman*, katalog aukcyjny, Christie's, 4 czerwca 1854, s. 4, nr 8.
- <sup>52</sup> M. Walicki, op. cit., s. 333.
- <sup>53</sup> Josua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Dordrecht 1989, t. 2, s. 287; t. 3, s. 277.
- <sup>54</sup> Gustav F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings*, t. 2, London 1854, s. 308, nr 3.
- <sup>55</sup> Podaję tu wymiary za katalogiem z 1831. W 1835 wydrukowano je z błędem.
- <sup>56</sup> Zob. RKD: [rkd.nl/images/59710](http://rkd.nl/images/59710) [dostęp: 1.08.2024].
- <sup>57</sup> Badania dendrologiczne wykazały, że deska, na której pracę wykonano, pochodzi z tego samego drzewa, co ta, na której Rembrandt namalował *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* (Muzeum Książąt Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Krakowie), a jeden z pracowników jego studia: *Martwą naturę z ptakami* (Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, nr inw. 86.030.007). Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Munich 1992, s. 76–77, 88; *Old Masters. Evening Sale*, kat. aukcyjny, Christie's, Londyn, 4 lipca 2019, nr 6; *Ferdinand Bol and Govert Flinck. Rembrandt's master pupils*, red. Norbert Middelkoop, kat. wyst., Rembrandthuis – Amsterdam Museum, Amsterdam 2017, il. 51.
- <sup>58</sup> Ten rodzaj „kopii” ze zmianą wybranej figury rozumiany jest przed badaczy Rembrandt Research Project jako typ szkoleniowej kopii transpozycyjnej, w której asystent ma się wykazać własną inwencją i zmienić coś w kompozycji mistrza. Zob. m.in. Josua Bruyn, *Rembrandts Werkstatt: Funktion & Produktion* [w:] C. Brown, J. Kelch, P. van Thiel, op. cit., s. 68–89, zwł. s. 76–77; Michiel Franken, *Lernen durch Nachahmung. Über das Kopieren von Gemälden in Rembrandts Werkstatt* [w:] Ernst van de Wetering et al., *Rembrandt. Genie auf der Suche*, kat. wyst., Museum van Rembrandthuis, Amsterdam – Gemäldegalerie, Berlin 2006, s. 145–163.
- <sup>59</sup> Zob. *Old Masters. Evening Sale*, op. cit.
- <sup>60</sup> Klaus Eisele, *Jan Wijnants (1631/32–1684). Ein Niederländischer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert*, Stuttgart 2000, s. 38–39; Claude Lesné, Anne Roquebert, *Catalogue des peintures M.N.R.*, Paris 2004, s. 239.
- <sup>61</sup> G.F. Waagen, op. cit., s. 309.
- <sup>62</sup> Ibidem, s. 308; *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, red. Élisabeth Foucart-Walter, Jacques Foucart, Paris 2009, s. 275.
- <sup>63</sup> Théodore Thoré, *Jan Vermeer van Delft*, Leipzig 1906, s. 26; Wilhelm R. Valentiner, *Pieter de Hooch. Des meisters Gemälde*, Stuttgart 1930, s. 251; Daniel Catton Rich, *The Terrace*, „Bulletin of the Art Institute of Chicago” 1949, nr 1 (43), s. 32–33; Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch*, New York 1980, s. 18, 66; Christopher Brown, *Carel Fabritius. Complete Edition with a Catalogue Raisonné*, New York 1981, s. 136, 145, nr R23; Frederik J. Duparc, *Carel Fabritius 1622–1654*, Hague 2004, s. 66–67.
- <sup>64</sup> Ten unikatowy rękopis wart jest osobnego studium. Został starannie oprawiony, a jego brzegi pozłociono. Każda z ilustracji figuruje w dwóch wariantach (obrys oraz kolorowana akwarelą reprodukcja). Staatsbibliothek, Berlin, Libri. Pict. A112 (na temat obrazu „Metsu”: k. 21–27).

- <sup>65</sup> Konrad Niemira, *Honor bez egzageracji. Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII w.*, Warszawa 2022, s. 235.
- <sup>66</sup> T. Mańkowski, op. cit., s. 235, nr 216.
- <sup>67</sup> Według Blanka obraz prezentował „sarnę i różne dzikie ptactwo ubite, ogrodowiny poukładane w grupy, w tyle mężczyzna dźwiga kosz winogron”. Katalogi paryskie dodawały, że wśród owoców widać było melony i szparagi, a w koszu, który dźwigał mężczyzna oprócz winogron były też brzoskwinie, jabłka i figi, a mężczyzna nie tyle dźwigał kosz, ile stawiał go na stole. Obraz z Amiens mierzy 122 × 173 cm; Blank podawał: 112,8 × 169 cm.
- <sup>68</sup> Hella Robels, *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler 1579–1657*, München 1989, s. 213, nr 49.
- <sup>69</sup> Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, s. 120, nr 610; Françoise Debaisieux, *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, Paris 1994, s. 103–104, nr 32. *Inventaire des collections publiques françaises*, 44.
- <sup>70</sup> Pomijam kwestię *Zdjęcia z krzyża* Rembrandta. Chociaż bowiem Walickiemu nie udało się zlokalizować tego obrazu, postawił (słuszną) tezę na temat jego pochodzenia. M. Walicki, op. cit., s. 333.
- <sup>71</sup> John A. Smith, *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, London 1911, s. 657–658.
- <sup>72</sup> Janusz Pezda, *Młodzieniec z szafirem. O nieudanej próbie sprzedaży obrazu Rafaela „Portret młodzieńca”, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2012, t. 5, s. 167–177.*
- <sup>73</sup> E. Moszoro, op. cit., s. 129, nr 966.
- <sup>74</sup> Na rękopisie katalogu Nieborowa z 1831 przy jednej z rycin czerwoną kredką dopisano „sprzedany”, a jej numer podkreślono. W podobny sposób w podkreślono jeszcze 21 pozycji. Pałac w Nieborowie (Muzeum w Nieborowie i Arkadii – oddział Muzeum Narodowego w Warszawie), rkps 139, k. 45.
- <sup>75</sup> Mniszech posiadał obraz Hulsta (zob. przyp. 44).
- <sup>76</sup> W. Piwkowski, op. cit., s. 194–196, 198; Tomasz de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919*, Toruń 2005, s. 69–70, 159.
- <sup>77</sup> Jak się okazało – niesłusznie. T. de Rosset, *Vente Zygmunt Radziwiłł...*, op. cit. s. 68.
- <sup>78</sup> Zarówno krytykę w zakresie cywilizacyjnym, jak i obyczajowym („dziedzic czyści pałac, chociaż ciało matki jeszcze nie ostygło”).
- <sup>79</sup> Zob. [muzeumpamieci.umk.pl](http://muzeumpamieci.umk.pl) [dostęp: 1.08.2024].
- <sup>80</sup> Zob. Ewa Manikowska et al., *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia*, Warszawa 2023.
- <sup>81</sup> Ibidem, s. 156; Zygmunt Batowski, *Z powodu sprzedaży „Lisowczyka”, Lwów 1910* [nadbitka z „Lamusa”], s. 189.
- <sup>82</sup> Jego bliski współpracownik, kurator Jacenty Sachowicz musiał dobrze znać obrazy Radziwiłłów. Zawodu uczył się pod skrzydłami Antoniego Blanka, kiedy ten pracował nad redakcją katalogu Królikarni. Stanisław Lorentz, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1938, 1, s. 3–4.

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- de Rosset Tomasz, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*, Toruń 2003.
- de Rosset Tomasz, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między skarbnicą narodową a galerią sztuki*, Toruń 2005.
- de Rosset Tomasz, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919*, Toruń 2005.
- de Rosset Tomasz, *Vente Zygmunt Radziwiłł (1865–1866). Contribution à l'histoire de la galerie de Nieborów*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1999, R. 40, nr 2–4, s. 162–184.

- Galeria obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Xięcia Radziwiłła Wojew. Wil. teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych*, red. Antoni Blank, Warszawa 1835.
- Inwentarze Pałacu w Nieborowie 1694–1939*, oprac. Izidor Grzeluk, Walerian Warchałowski, Warszawa 2012.
- Juszczak Dorota, „Malarski zbiór Stanisława Augusta”, rozprawa doktorska, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2020.
- Manikowska Ewa, et al. *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia*, Warszawa 2023.
- Mańkowski Tadeusz, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932.
- Moszoro Elżbieta, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Wrocław 1962.
- Niemira Konrad, *Przyczynek do badań nad kolekcją Radziwiłłów z Nieborowa*, „Quart” 2018, nr 4, s. 3–21.
- Piwkowski Włodzimierz, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005.
- Waagen Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated*, t. 2, London 1854.
- Walicki Michał, *Rembrandt w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, R. 18, nr 3, s. 319–348.

---

**Konrad Niemira** – adiunkt w Instytucie Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk i Zamku Królewskim w Warszawie. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, Université Paul Valéry w Montpellier i paryskiej École Normale Supérieure. W 2020 obronił rozprawę doktorską poświęconą docieraniu do Polski paryskich przedmiotów luksusowych w XVIII w. Zajmuje się edukacją domową w Rzeczypospolitej, kulturą krawiecką Warszawy za Stanisława Augusta oraz magnackimi kolekcjami obrazów. Autor książek *Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII wieku* (2022), *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie* (2022), *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830). Katalog obrazów* (2023); redaktor korespondencji Stanisława Augusta z Marcello Bacciarellim.

# The Paintings of the Radziwiłł Family Report on Research Regarding the Królikarnia Collection

Konrad Niemira

INSTITUTE FOR THE HISTORY OF SCIENCE, POLISH ACADEMY OF SCIENCES

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3366-4615](https://orcid.org/0000-0003-3366-4615)

## ABSTRACT

The article focuses on the collection of paintings assembled by Michał Hieronim Radziwiłł (1744–1831) and his wife Helena, née Przeździecka (1753–1821). It presents the results of research regarding the works of art exhibited in 1835 in the Radziwiłł family's Królikarnia villa near Warsaw. Among them were works by minor artists, such as Roelant Savery or Frans Hulst, as well as pieces by well-known painters, such as David Teniers, Frans Snijders, Jacob van Ruisdael, Luca Giordano and Jan Wijnants. The article discusses hypotheses concerning works previously attributed to Rembrandt van Rijn and Gabriël Metsu, but now recognized as works by other painters. It also outlines the turbulent fate of the collection, a large portion of which is now believed to have been sold to the Englishman John C. Wombwell in the mid-nineteenth century.

## KEYWORDS

Michał Hieronim Radziwiłł, Helena Radziwiłł, née Przeździecka, painting collection, art collecting in Polish territory, Królikarnia, John Calvert Wombwell

# The Paintings of the Radziwiłł Family Report on Research Regarding the Królikarnia Collection<sup>1</sup>

Konrad Niemira

INSTITUTE FOR THE HISTORY OF SCIENCE, POLISH ACADEMY OF SCIENCES

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3366-4615](https://orcid.org/0000-0003-3366-4615)

Several years ago, freshly after completing my MA in art history, I made a short yet intense foray into teaching, which culminated in a single class on art collecting. The starting point for the discussion was an essay by Jan Białostocki and Michał Walicki, published as the introduction to the monumental album titled *European Painting in Polish Collections*.<sup>2</sup> There were no signs of the drama that was to come: nearly all of the students had read the assigned text and spent the first half of the class conscientiously discussing the arguments presented therein. However, about half an hour in, the exchange turned into a bitter argument. Several people claimed that, in its final pages, the essay devolved into a Marxist lampoon. The authors – as I and other participants of the class were told – were ruthlessly attacking private collectors, infringing on the sacred right of ownership, and even building ideological foundations for the Communist policy of targetting landed gentry. They allegedly did so in a manner that was as excessive as it was perfidious; before moving on to discussing artworks lost by Polish museums following the Second World War, Białostocki and Walicki presented another ‘list of losses’,<sup>3</sup> which comprised paintings that used to belong to Polish aristocrats, but had been sold off in the latter half of the nineteenth century, shortly before the Great War, or in the Interwar period. Most of these transactions were made abroad. To Białostocki and Walicki’s vexation, most of the items intended for

sale had not been previously offered for purchase to museums in Polish territory.

I distinctly remember that the situation put me out of countenance. Perplexed and agitated, I tried to defend Walicki by mentioning his biography (he had been imprisoned in the Stalinist period, which made it difficult to perceive him as an instrument of the Communist party), and Białostocki by invoking the ethos of a museum professional (as prioritizing the interests of the audience is inscribed into the very nature of the profession). The group, however, was unanimous in their opposition to these arguments, claiming that the collections in question were privately owned, so the owners could do with them as they pleased, and that the presented list of masterpieces sold in foreign countries was very short: *The Polish Rider*, a Hals or two – simply put, they argued that Walicki and Białostocki’s complaints were exaggerated, and that the phenomenon in question was limited in scope.

The text I now present is intended as a belated voice in the discussion I held several years ago. The underlying question pertains to the quality of the art collections that left the territory of the former Polish-Lithuanian Commonwealth in the nineteenth century. The first scholars to mention this issue were Walicki and Białostocki. It was then tackled by Tomasz de Rosset, who identified further works of art sold by Polish aristocrats.<sup>4</sup> Following in the footsteps of the Toruń-based researcher, I focus on the



fig. 1 Marcello Bacciarelli, *Portrait of Helena Radziwiłł*, c.1785–1790, The Royal Łazienki Museum  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie



fig. 2 Anton Graff, *Portrait of Michał Hieronim Radziwiłł*, 1785, Museum in Nieborów and Arkadia – division of the National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

painting collection amassed by Michał Hieronim Radziwiłł (1744–1831) and his wife Helena, née Przeździecka (1753–1821) (figs 1–2). The collection was kept in their palace in Warsaw, in Nieborów and in the Królikarnia villa (fig. 3). Most of the art was sold off by their grandson Zygmunt Radziwiłł (1822–1892) at auctions held in the Parisian Hôtel Drouot in 1865–1866.<sup>5</sup>

### Why the Radziwiłł Family?

The choice of topic was determined by several factors, the most important of which was the state of research. Thus far, the collection of the Radziwiłł family has not been given much scholarly attention. The history of several items the Radziwiłłs obtained from the heirs of King Stanisław August was briefly outlined by Tadeusz Mańkowski.<sup>6</sup> Some interest in the collection was also shown by Michał Walicki, who speculated that Rembrandt's *Lucretia* from the Minneapolis Institute of Art (fig. 4) might have been

part of the collection at Królikarnia.<sup>7</sup> More information on the collection was provided by the curators of the palace in Nieborów: Jan Wegner and Włodzimierz Piwkowski, who focused on the remnants of the collection that were still housed in the edifice under their management.<sup>8</sup> Several paintings have also been investigated by Western scholars, yet their findings are not always entirely convincing,<sup>9</sup> or remain unknown in Poland.<sup>10</sup> The true milestone for research regarding the Radziwiłł collection did not come until 1999, when de Rosset published his comprehensive text on the artworks sold in Paris. He discussed the phenomenon in detail and identified a number of formerly Radziwiłł-owned paintings held in Western museums or private collections.<sup>11</sup> His research was then followed by Iwona Danielewicz<sup>12</sup> and Władysław Maximowicz, who discovered one of the paintings in Moscow and several others in museums of post-Soviet countries and in Western auctions.<sup>13</sup> The list was significantly expanded by Dorota



fig. 3 Jan Bułhak, *The Królikarnia Villa*, 1920 (print: c.1930), The National Library of Poland photo Biblioteka Narodowa

Juszczak, who hunted for works repurchased by the Radziwiłł family from the estate of Stanisław August.<sup>14</sup> At around the same time, I took up the subject myself and published some minor findings in 2018.<sup>15</sup> They contained a rather significant mistake: when discussing *The Village Doctor* by David Teniers, which passed from the Radziwiłł collection to Ksawery Branicki, I repeated the statement then circulating in relevant literature that the painting had perished in a fire in 1944; in reality, it is now part of a private collection in Belgium (fig. 5).<sup>16</sup> That same year, I managed to investigate matters concerning the works by Jean-Pierre Norblin de la Gourdain that were part of the collection in Nieborów.<sup>17</sup>

The second reason for recommencing research on the Radziwiłł collection concerns the set of sources associated with it, which is surprisingly – even intimidatingly – extensive. In 1831, Antoni Blank (1785–1844), a painter and professor at the University of Warsaw, drafted three inventories of paintings held in the palace

in Nieborów, the Królikarnia villa and in an unspecified residence in Warsaw, most likely the palace on Przechodnia St.<sup>18</sup> Presumably intended for sale, some of the works from Nieborów and the Warsaw palace on Przechodnia St were moved to Królikarnia in 1834<sup>19</sup> and made available to the public in August.<sup>20</sup> In the aftermath of these rearrangements, Blank compiled another list that appeared in print in 1835.<sup>21</sup> As noted above, thirty years later Zygmunt Radziwiłł tried to dispose of the collection in Paris. In preparation for that project, more inventories were drawn up: a single handwritten one in Polish and as many as four catalogues published in French.<sup>22</sup> In addition to these nine extensive lists, there is also a number of shorter documents.<sup>23</sup>

The third argument also concerns the issue of sources. This time, however, it is about the lack of documentation pertaining to the growth of the Radziwiłł collection.<sup>24</sup> When trying to answer the question of how members of that family acquired their paintings, one must resort to using substitute materials: to tracking down

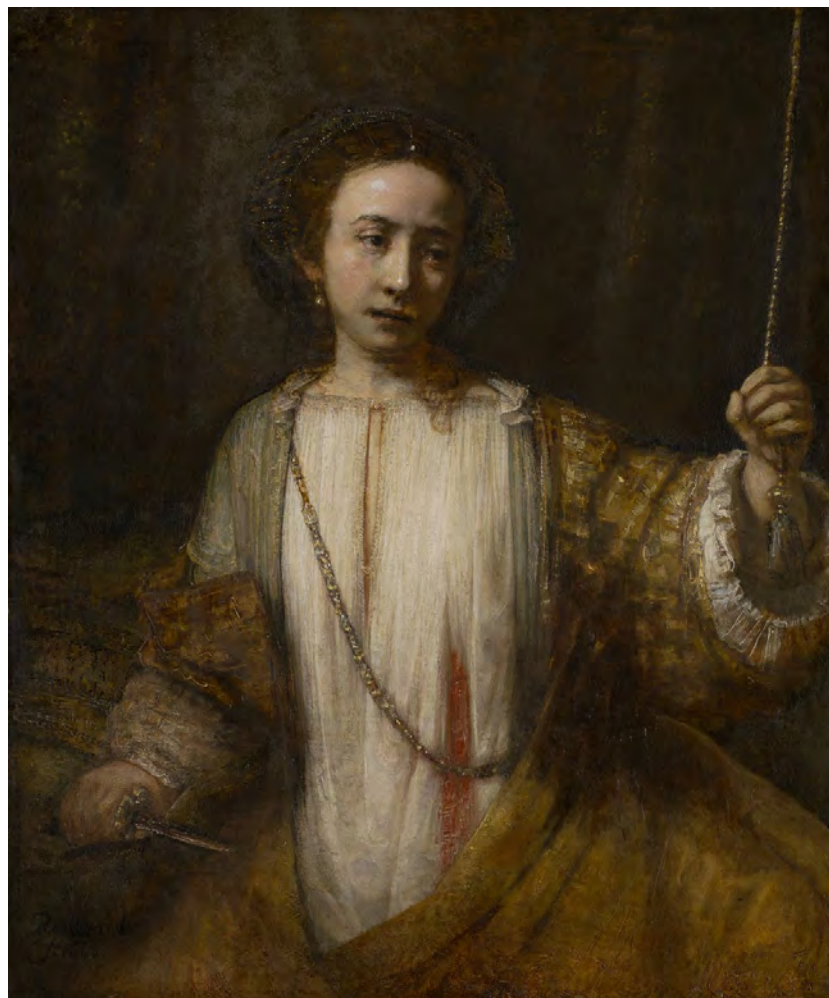


fig. 4 Rembrandt van Rijn, *Lucretia*, 1666,  
The Minneapolis Institute of Art  
photo public domain

scattered works of art to see whether other researchers – who are often unaware of what was happening to certain paintings in the nineteenth century – have determined anything regarding their earlier history.

## Methodology

My work was divided into three stages. The first involved preparing the 'raw material' for a catalogue, that is, gathering into a single file all data on the Radziwiłł-owned paintings mentioned in the nine inventories. Tedious as it was, this step was unavoidable, since the inventories do not always contain the same information. The estimated value of the paintings was only included in the 1831 catalogues. Not all documents specify the dimensions of the works, and one of them contains some inaccuracies.<sup>25</sup> The most detailed descriptions of many of the paintings are found in Blank's printed catalogue from 1835. Lastly, the

inventories present different views on attribution. Between 1831 and 1835 even Blank himself changed his mind regarding the authorship of about 30 paintings. Parisian experts made further corrections and spotted several signatures that had been overlooked by the Pole.<sup>26</sup>

By reorganizing all the inventory data, one is able not only to identify differences in expert opinions, but also to notice the dangers of only using a single 'final' version (the role of which would naturally fall to the printed catalogue from 1835). Comparing the inventories made in 1831 and 1835 proves particularly enlightening, as it reveals that the published catalogue contains printing errors, some of which concern information that is crucial for 'detective work', such as dimensions.<sup>27</sup>

The search could only begin at the next stage. The first step was to establish the identity of the painters (Blank often provided only surnames or misspelled names).<sup>28</sup> Research



fig. 5 David Teniers and workshop, *The Village Doctor*, after 1636, private collection, Belgium photo Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

was then conducted on the basis of specialist literature, most notably *catalogues raisonnés* and monographs on specific artists, as well as digital databases. Due to the vast amount of material (the 1835 catalogue contains 573 entries), it was necessary to narrow down the scope and, consequently, to select criteria to this end. I thus decided to focus on works that were kept at Królikarnia in 1835 (401 entries), leaving the Nieborów collection to study at a later date. I then reduced the set even further by eliminating items held at the National Museum in Warsaw or in Nieborów, or previously identified by de Rosset, Juszczyk or myself.<sup>29</sup> I also chose not to include wartime losses. The next step involved choosing items which had a hope of being found, owing to a detailed description, unusual details or a high estimated value. I ultimately ended up working with 300 entries.

### A Gallery of Duplicates

As could have been expected, in most cases the search yielded no results, and in many others, it was only partially successful. Comparing inventory entries and the extant artistic material was usually enough to determine only the general characteristics of the type of item owned by the Radziwiłłs. For instance, the highly detailed

description of the composition in David Teniers' *Sleeping Cook* (Blank's catalogue, item 260) allows one to conclude that the painting was a version of a work now held in a private collection, known from numerous copies and pastiches.<sup>30</sup> Blank's appraisal and the actual price the item fetched at auction in Paris suggest that it must have been of mediocre artistic quality. By a similar token, it might be assumed that *The Martyrdom of St Stephen*, attributed to Annibale Carracci (item 24), was a copy of the painting known in several versions (i.a., at the Louvre, Paris, inv. no. 203). Once again, the hypothesis is corroborated by the low price estimate provided by Blank. Similar evidence allows one to speculate that the Radziwiłłs owned copies or replicas of such paintings as: *The Marriage Feast at Cana* by Sebastian Ricci (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, inv. no. 59-2), *The Rape of Europa* by Nicolaas Verkolje (Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. SK-A-4967), *Young Shepherd Holding a Dandelion* and *Simplicity* by Jean-Baptiste Greuze (Petit Palais, Paris, inv. no. PDUT1192; Kimbell Art Museum, Fort Worth, inv. no. AP 1985.03), Correggio's *Pietà* (Museo Civico, Museo Il Correggio, Correggio), and *Madonna and Child with a Peach* by Pompeo Batoni (Galeria Borghese, Rome, inv. no. 542) – labelled in Blank's catalogue as items no. 163, 189, 257–258, 284 and 349, respectively.

In some cases, however, the descriptions cannot be matched to any extant works and reveal errors in Blank's reasoning. For instance, he misidentified the subject of the two works by Francesco Albani from the Radziwiłł collection, allegedly depicting Venus emerging from her bath and Venus with a lover (items 52 and 53), a fact that becomes apparent when these are juxtaposed with known paintings by that artist. While Albani did indeed paint scenes with a woman spying on and then attempting to kiss a beautiful young man, they were supposed to depict not the goddess of beauty, but the nymph Salmacis. The youth, in turn, was Hermaphroditus (fig. 6).<sup>31</sup>

Another type of non-binding research result is obtained in situations when one is able to hypothesize something about the work under analysis, yet still cannot identify it. This is clearly apparent in the case of *The Temptation of St Anthony* by David Teniers, the first item in the

1835 inventory. The description and the dimensions of the work both suggest that it should be identified as the painting held at the Hermitage (inv. no. 3780). However, this claim is immediately contradicted by the history of the item: it comes from the collection of Stanisław August and was owned by Aleksander Biezbordko in the nineteenth century.<sup>32</sup> Thus, the Teniers of the Radziwiłł family cannot be the one from St Petersburg. I believe the work may not have been a Teniers at all; it has been established that in 1790 the king commissioned Friedrich Lohrmann to make a copy of the painting.<sup>33</sup> The piece that later found its way to the Królikarnia villa is very likely to have been that repetition.

Sometimes the trail goes cold at an advanced stage of the research. This was the case with *The Herring Seller* by Gerrit Dou (item 212). Detailed descriptions make it possible to identify it as a replica or copy of the composition

fig. 6 School of Francesco Albani, *Salmacis and Hermaphroditus*, 2nd third 17th c., private collection photo Christie's



kept at the Leiden Collection in New York (inv. no. GD-106). Of over twenty versions of that painting, the one that roughly matches the Radziwiłł-owned item in terms of provenance and dimensions is a version from a 'well-known Warsaw collection' which has, unfortunately, dropped off the radar of art historians.<sup>34</sup> Similar difficulties were encountered when investigating two works by Lancret: *Summer* and *Autumn* from the 'Four Seasons' series (items 84, 177). Since the remaining two paintings belonging to the same series (*Spring* and *Winter*) were successfully located and identified as authentic,<sup>35</sup> the stakes are very high. Theoretically, the chances of finding the works seem rather good, as the available data includes not only detailed descriptions by Blank, the dimensions, and a piece of information regarding their unusual support (copper plate), but also graphic representations of the paintings.<sup>36</sup> Nevertheless, no trace of the works has been discovered.

### 'Commonsense' Conclusions

The more reliable identifications constitute a smaller group, and the rate of success depends on two factors: the economic value of the painting (precious works of art are rarely lost) and unusual iconography. Dimensions, in turn, prove to be a problematic variable. When the 'raw' catalogue material was compiled, it became clear that Blank often provided erroneous dimensions. Most discrepancies are small, probably resulting from the painting being measured inside its frame, or simply a movement of the hand. For instance, item 171 – *The Shipwreck* by Vernet – measured 57.6 × 70.8 cm according to Blank,<sup>37</sup> whereas the painting that corresponds to this entry, kept at the palace in Nieborów, is in fact about 2–3 cm longer on each side (inv. no. NB 133 MNW). Item 275 – a copy of Peter Paul Rubens's *Queen Tomyris* by Jacob Andries Beschey – was listed by Blank as measuring 37.3 × 52.8 cm; the work, now part of a private collection, is actually approximately 2.4 cm taller and 6.7 cm wider. The larger the painting, the greater the errors tend to be. For example, item 385 – a copy of Vernet's *Seaport by Moonlight* – ought to measure 105.6 × 156 cm according to the inventory, while the extant work (NMW, inv. no. 120889 MNW) is 10 cm



fig. 7 Paulus Lesire, *An Old Man*, c.1630–1640, Kunstmuseum, Basel  
photo Kunstmuseum, Basel

taller and 12 cm longer. What this proves is that, when comparing Blank's dimensions with those of possible matches for the Radziwiłł paintings, some margin of inaccuracy must be tolerated.

In several cases, the works under analysis may be identified even without that caveat. An excellent example is item 193 – *Portrait of an Old Man*, which Blank attributed to Rembrandt, and which Parisian art dealers regarded as the work of Ferdinand Bol. The Polish inventories specify that the composition depicted a man in a dark robe and purple cap holding a rolled-up parchment. In Paris it was added that the elderly man had the appearance of a scholar, and that his cap was made of cloth and bore the Greek inscription 'Φίλως'. This description allows us to identify the work as the *tronie* painted by Paulus Lesire (but bearing the false

signature of Bol) now kept at the Kunstmuseum in Basel (inv. no. 1147) (fig. 7). It has the right dimensions and support (panel, 28.5 × 22.5 cm; Blank's inventory stated 27.6 × 21.6 cm), and its provenance features a gap that also seems to match: the small painting was first mentioned in 1896, when it was sold at Heinrich Lempertz's auction house in Cologne. It had previously belonged to Alexis Schönlank of Berlin.<sup>38</sup> As an aside, it may be noted that before making its way to Poland, the painting was most likely part of a pair, which sheds some light on the unusual inscription on the subject's cap. Its pendant depicted an elderly woman, which suggests that the word 'Φίλως' meant not 'philosopher' but 'friend' or 'beloved'.<sup>39</sup>

Similar premises allow us to identify item 104 – *Cow Licking a Goat*. Blank initially associated the small painting with the German school, and later with Roelant Savery. Despite his low estimation of its value – only 30 zlotys – Blank

provided a very detailed description of the composition. The work depicted a barn 'at the front of which there lie two goats and a kid, behind them a cow licks a goat, further away there is cattle by a trough; farmhands and maids bustle about the place; as for the rest, carts, horses, hens, a cat and a dog enliven the scene'. The 1831 inventory and the 1835 catalogue provide different dimensions for the work – 8 and 6 inches respectively, most likely due to a printing error. In this case, the discrepancy is particularly significant, since there is one extant work by Savery that measures 21 cm in diameter, i.e., a size similar to the eight new Polish inches specified in the inventory (19.2 cm) (fig. 8).<sup>40</sup> It closely matches Blank's description, except the part about the 'kid', which rather resembles a lamb in the painting. The provenance of the painting can only be traced back to 1930, when it was sold at Pieter de Boer's gallery in Amsterdam. The lack of any information regarding its whereabouts in

fig. 8 Roelant Savery, *Barn Scene*  
(*Cow Licking a Goat*), c.1615,  
private collection  
photo Venduehuis der Notarissen





fig. 9 Quiringh Gerritsz.  
van Brekelenkam, *Interior  
with a Gentleman Pulling On  
His Boots, Attended by a Page*,  
1663, private collection  
photo courtesy of Sotheby's

the nineteenth century invites speculation about possible connections with Paris or Poland.

Another work that the search for yielded interesting results is item 167. Valued at 1,000 złotys, it is a painting first identified as a Caspar Netscher and then as a 'Brachligkemp'. This unusual attribution suggests that Blank managed to spot a signature on the obverse, or an inscription on the reverse or on the frame, yet was unable to decipher it correctly. The most likely match is Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam, one of the Leiden *fijnschilders*. According to the description in the 1831 inventory, the painting depicted a domestic scene, in which 'a man is sitting on a chair in a room, putting on his shoes, behind him stands a richly dressed boy, with an old-fashioned bed further in, and various objects cluttering the middle of the room'. The 1835 catalogue, however, describes the scene a little

differently: 'A man sitting on a chair is putting on his shoes; it is apparent from the features of his face that he must be a hypochondriac; he has thrown aside his slippers and other items as well, and a boy stands fearfully behind his chair; an ancient bed and a covered table constitute the furnishings'. Both texts suggest that the work may be identified as a painting from a private collection, most recently listed at a Sotheby's auction in June 2020 (fig. 9).<sup>41</sup> The dimensions are slightly different: Blank specified 64.8 × 46.8 cm, while the mentioned painting measures 70.5 × 53.5 cm, yet the discrepancy may (at least partially) be explained by the fact that Blank would have measured the painting within its frame. The hypothesis is also supported by the fact that the provenance of the work from Sotheby's may only be traced back to May 1892, when it appeared at an auction at Lepke's in Berlin.<sup>42</sup>



fig. 10 Jan Erasmus Quellinus, *Biblical Scene (Rebecca and Eliezer?)*, 1687, private collection  
photo Christie's

A search that has proved more daunting pertains to a large-scale work by Jan Erasmus Quellinus (item 351), surprisingly valued at only 1,000 złotych. Blank had considerable difficulty identifying the subject matter. He initially deemed it to be a depiction of Laban, only to later correct it to 'Jacob and Hagar'. The editors of the Parisian catalogue interpreted the scene as a depiction of Jacob and Rebecca. Interestingly, the individuals dealing with the work never expressed any doubts regarding the identity of the painter, even though Quellinus was a relatively versatile artist with an elusive oeuvre. This indicates that the work was either signed or provided with an inscription.

It is my belief that the work under scrutiny may be identified as a painting now held in a private collection (most recently listed at an auction at Christie's in November 2015) (fig. 10), signed by Quellinus and dated 1687.<sup>43</sup> The

dimensions do not match perfectly (the painting measures 142.5 × 223.5 cm, whereas Blank's catalogue states 177.6 × 237 cm), yet one cannot exclude the possibility that the canvas had been cut. Blank's low price estimate could, in turn, be explained by the average artistic quality of the piece. What remains unclear is whether the subject matter matches. The painting in question depicts a group of people gathered outdoors, near a well. A man sitting on camelback extends his arm towards a bearded figure holding a string of pearls. Between them stands a woman with a golden bracelet in her hand; an identical bracelet adorns her wrist. Experts at Christie's recognized the scene as an episode from the story of Jacob, in which he travels with his family to the land of Canaan (Genesis 31:17–54; 32:2–24; 33:1–20). This being said, a drawing by Quellinus depicting the same scene (The Pushkin Museum, Moscow inv. no. 7086)

is labelled differently, as *Jacob's Journey to Sukkot*, during which Jacob offered Esau great numbers of livestock to secure his permission to settle in Canaan (Genesis 32:2–24; 33:1–17). The arrangement of the composition (two men communicating with each other and a woman presented with jewellery), the evening setting and the characteristic motifs (a well, women carrying jugs of water, camels) all indicate that the painting could also be given a different title. The Book of Genesis (24:1–27) recounts a story in which Abraham's trusted servant Eliezer is sent on a quest to find a wife for Isaac. He travels with ten camels. Wishing to give them some water, he approaches a well and meets a woman there. When the lady helps him draw

water for his camels, Eliezer takes 'two bracelets for her hands of ten shekels weight of gold' (Genesis 24:22). The woman is Laban's sister Rebecca. Perhaps, in order to emphasize Eliezer's high status, Quellinus chose to embellish the scene by introducing the figure of his servant, and had him be the one to take the jewellery out of the chest, thus stirring up some confusion in the minds of experts studying the painting?

### *Crème de la Crème?*

Examples of such identifications are numerous indeed. Due to the constraints of the present text, I shall only present the more important works.<sup>44</sup> As might be expected, it is Blank's



fig. 11 Paulus Potter, *Departure to the Hunt*, 1652, Gemäldegalerie, Berlin  
photo Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders



fig. 12 Jacob van Ruisdael, *Landscape with a Footbridge*, 1652, The Frick Collection, New York  
photo The Frick Collection, public domain

price estimates that shall serve as the guiding criterion.

The most expensive painting in the Radziwiłł collection, a landscape by Paulus Potter, has already been identified – it now adorns the Gemäldegalerie in Berlin (fig. 11).<sup>45</sup> Another pricey landscape, a Jacob van Ruisdael valued at 12,000 złotych, was the focus of an article I wrote several years ago, arguing that it was another version of *Landscape with a Footbridge* held at the Frick Collection in New York (fig. 12).<sup>46</sup> Differences in the dimensions prompted me to approach the matter with caution, as did the findings of other, more experienced researchers who wrote about the provenance of the American painting.<sup>47</sup> In retrospect, however, I believe that the Radziwiłł family owned not a replica of the painting from the Frick collection, but that very work itself. The difference in dimensions is within the margin of error; the painting from New York measures 98.4 × 159 cm, whereas Blank's catalogue states approximately 91 × 146 cm. As far as the provenance of the painting is concerned, it should

be noted that researchers of Ruisdael's oeuvre seem to have overlooked the fact that a work matching the description of both the paintings under scrutiny appeared at a Paris auction presenting the collection of Jean Dubois, who was a jeweller and an art dealer. The auction was held on 18 December 1788, that is, at the time when Michał Hieronim Radziwiłł was staying in Paris.<sup>48</sup> The painting was presented as a collaboration between Ruisdael and Wouwerman, and purchased by a Mr Sanetus for the sum of 6,000 livres. It is entirely conceivable that Sanetus resold the painting to Radziwiłł shortly thereafter, especially since there are two more works he purchased at that same auction that could hypothetically be linked to items from the Radziwiłł collection.<sup>49</sup> Furthermore, it has been established that in 1854 the painting from the Frick collection was in London, in the hands of John Calvert Wombwell,<sup>50</sup> a person known to have purchased items from the Radziwiłł family a short time prior. Literature only mentions the fact that Wombwell was in possession of Rembrandt's *Lucretia* from the Radziwiłł collection,<sup>51</sup>



fig. 13 School of Rembrandt, *The Entombment of Christ*, 1639,  
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam  
photo Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

yet – as I am about to demonstrate – his purchases were much grander in scale.

One of the most valuable works displayed at Królikarnia was Rembrandt's *Entombment of Christ* (item 26). Blank priced it at 12,000 złotys and described it in much detail. That description allowed Walicki to hypothesize that the painting was a replica or copy of the Rembrandt residing at the Alte Pinakothek in Munich (inv. no. 396).<sup>52</sup> His theory may be expanded upon: the work in question is most likely the version from Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (inv. no. 2513) (fig. 13).<sup>53</sup>

It is the only one whose format is larger than Rembrandt's original (93 × 69 cm) and fits the dimensions of the Radziwiłł-owned painting. The version from Rotterdam measures 144 × 128 cm, whereas the work we seek to identify was 132 × 120 cm (the difference could be explained by Blank measuring the canvas inside the frame). This theory is not contradicted by what is known about the provenance of the painting. The work was purchased in Paris in 1866 by the Marquis de Gramont. The only details we know about the painting from Rotterdam is that, in the twentieth century, it belonged



fig. 14 Workshop of Rembrandt (Ferdinand Bol?), *The Angel Raphael Leaves Tobias and His Family*, after 1637, Nathan Saban Collection, Israel photo Christie's

to Daniël George van Beuningen (1877–1955). The only question that remains unanswered is how to reconcile Blank's high price estimate with the relatively average artistic quality of the Rotterdam work. Perhaps Blank, who had received his education in Dresden, remembered the version of the painting he saw there (Gemäldegalerie, Dresden, inv. no. 1145), which was then considered a replica (it bears a false signature of Rembrandt's), and is now believed

to be a copy. It was painted in a lackluster, even primitive fashion, which Blank may have taken as the natural style of the master from Leiden and Amsterdam.

A similar problem arises in the case of another 'Rembrandt' from the Radziwiłł collection (item 242 in the Królikarnia catalogue): a medium-sized work priced at 2,000 złotys. It ceased to be a part of the collection before the Parisian sales, which makes it even more interesting. In 1854,

the painting in question was already owned by the aforementioned Wombwell.<sup>54</sup>

In the handwritten inventory from 1831, Blank identifies the scene as 'Gabriel's annunciation to Mary in the presence of her parents', an interpretation he does not uphold in the later catalogue. The description draws attention to the figure of a kneeling elder, and identifies the other people as members of his family, thereby effectively turning him into the protagonist of the annunciation. In the context of the iconography of works by Rembrandt's circle, this kind of composition (a kneeling man, an angel, the man's family) ought to be regarded as consistent with a depiction of the archangel Raphael leaving the family of Tobit and Tobias (Tobit 12:1–21).

There are two versions of that work which fit the dimensions specified by Blank, 68.4 × 55 cm.<sup>55</sup> The first is the 'Stockholm version', measuring 64 × 54 cm, which copies Rembrandt's composition from 1637, now

kept at the Louvre (inv. no. 1736, 66 × 52 cm). The date and place of this version's creation remain unknown. Its later history is also shrouded in mystery – the item was last listed in 1998, when it was sold at Bukowskis.<sup>56</sup>

The other possible candidate is the 'London version' (66 × 49.5 cm; currently in a private collection in Israel) (fig. 14). It was executed shortly after 1637, by one of Rembrandt's students, possibly Ferdinand Bol.<sup>57</sup> The work introduces certain alterations to the composition. The artist turned the angel's face towards the viewer, remodelled the clouds and added plants to the bottom right corner.<sup>58</sup> The provenance of the painting can only be traced back to 7 May 1904, when it appeared at an auction of the collection owned by George Douglas Clerk of Penicuik, held at Christie's in London, but found no buyer.<sup>59</sup>

So, which of the works was owned by the Radziwiłł family, and later by Wombwell: the decent copy or the very fine workshop painting?



fig. 15 Jan Wijnants,  
*Landscape  
with Bathing  
Peasants*, 1675,  
The Louvre, Paris  
© Musées de  
Poitiers / Ch. Vignaud



fig. 16 David Teniers, *Landscape with Country Houses*, 1640–1645, The Louvre, Paris  
© Grand Palais RMN / Tony Querrec

The question remains unanswered. However, regardless of which painting we choose, the aforementioned detail about its connection to Wombwell allows the research to proceed in another direction. The Englishman's collection included a work by Jan Wijnants that in terms of subject and dimensions corresponds to a painting once kept at Królikarnia. The painting in question was item 308 – a landscape valued at 6,600 złotys – which may be identified as a work in the Louvre (inv. no. MNR 974), currently on loan at the Musée Sainte-Croix in Poitiers (inv. no. D2006.2.1) (fig. 15),<sup>60</sup> which once belonged to Wombwell's collection.<sup>61</sup> Blank's description matches the work, as does the 1675 dating. The hypothesis is further corroborated by the fact that the painting is signed, and even though Blank was unable to decipher the name of the author, he transcribed it as 'Jawinanis', which suggests that he may have simply misread the signature. The discrepancy in dimensions is well within the margin of 'undermeasuring', as was typical for Blank (the painting in the Louvre measures 142 × 148 cm, whereas the Radziwiłł piece was 133.2 × 135.6 cm).

The name Wombwell also shows up in connection with the search for one of the Tenierses from the Radziwiłł collection. The work in question is item 21 – a landscape with country houses valued at 3,600 złotys. Blank described it as follows: 'country houses; a variety of vegetables set out in front of one; three women are busy arranging them; nearby, a man is conversing with them and pointing to a cart next to which lie gourds and cabbages; a church is visible in the distance, behind some trees'. The description is consistent with the information in a note pertaining to the painting from Wombwell's collection, and with the composition of the piece acquired by the Louvre in 1892 (inv. no. RF711) (fig. 16).<sup>62</sup> The dimensions differ slightly from those given by Blank (the painting measures 86 × 125 cm, whereas Blank states 80.4 × 113 cm), yet once again this is a typical discrepancy. The fact that we know of no other repetitions of that painting suggests this may be one and the same work.

Interesting discoveries were also made during the search for another valuable work: item 229, attributed to Gabriël Metsu and valued at 6,000 złotys. It turned out that the painting had already been found. Shortly after the



fig. 17 Unknown artist active in Delft, *The Terrace*, c.1660, The Art Institute of Chicago photo public domain

work was sold in Paris in 1866, its attribution was changed; it was subsequently associated with Carel Fabritius and Pieter de Hooch, with Thoré-Bürger even entertaining the possibility that it was a Vermeer. Due to these changes, the painting disappeared from the radar of Polish historians still searching for a 'Metsu'. It is now considered to be the work of an unidentified painter active in Delft and is part of the collection of the Art Institute of Chicago (inv. no. 1948.81) (fig. 17). When discussing the painting's connection to Królikarnia, art historians usually quote the writings of Thoré-Bürger.<sup>63</sup> It should be added that the identification is not called into question by the difference in dimensions (the

painting measures 106.9 × 87.4 cm, whereas Blank stated 100.8 × 81 cm), since it is within the margin of discrepancy typical of Blank.

What still eludes researchers are the circumstances surrounding the work's acquisition by the Radziwiłł family. As has been established, before 1683 the painting was owned by Aernout Eelbrecht of Leiden. Before 1800 it passed through the hands of the Amsterdam dealer Pierre Fouquet and by 1802 was likely already in the storehouse of Louis-François Metra or his son in Berlin. In 1803 it was exhibited in the shop of the Arts Office at 34 Unter den Linden, and advertised in a lavish illustrated brochure,<sup>64</sup> whose appearance suggests it was meant for



fig. 18 Frans Snijders, *Cook in the Storage Room Holding a Basket with Fruit*, c.1630, Musée de Picardie, Amiens  
photo Musée de Picardie, Amiens

particularly wealthy collectors. It would be difficult to speculate whether Michał Hieronim and Helena Radziwiłł purchased the painting in Berlin or were assisted by an intermediary (e.g., their son Antoni). It should, however, be remembered that Metra, who was the consignator, had dealt with Polish collectors before: in 1772 he sent several paintings to the Warsaw address of the banker Piotr Blank.<sup>65</sup>

In order not to test the reader's patience, I shall only discuss one more valuable artwork, namely item 380 – a depiction of a cook and a still life composition featuring dead game, attributed to Frans Snijders. The painting had belonged to the collections of Jacques Trieble and King Stanisław August, from which it was purchased by Michał Hieronim Radziwiłł in 1807 for about 1,260 złotys.<sup>66</sup> Blank estimated the value of the painting to be 2,300 złotys. Based on its detailed descriptions and dimensions, the work may be identified as a painting held today at the Musée de Picardie in Amiens (inv. no. 107) (fig. 18).<sup>67</sup> The hypothesis is corroborated by the fact that one copy of the Radziwiłłs' auction catalogue from

1866 bears an inscription in pencil with the name 'Lava[...]' next to that item, and the painting kept in Amiens used to belong to the brothers Olympe and Ernest Lavalard (the latter bequeathed it to the museum in 1894).<sup>68</sup>

As far as valuable Italian artworks are concerned, the research yielded no spectacular results. Only one of the highly appraised works has been found: item 357 – *The Abduction of Helen* attributed to Luca Giordano and valued at 1,800 złotys. Although Blank's description is very laconic, there are not many extant works by Giordano whose subject and format correspond to the specifications of the Radziwiłł painting. Its unusually elongated rectangular format allows us to connect the work in question with a painting from the Musée des Beaux-Arts in Caen (inv. no. 63.6.1) (fig. 19). The dimensions of the two differ slightly: the Caen painting measures 139 × 249 cm, whereas Blank's measurement reads 136.8 × 240 cm. The identification seems further substantiated by a gap in the painting's known provenance. The Radziwiłł piece was sold in Paris in 1866.



fig. 19 Luca Giordano, *The Abduction of Helen*, c.1680–1683, Musée des Beaux-Arts, Caen  
photo Marc Jeanneteau

The first mention of the Caen painting comes from 1963, when it was listed for sale at Galerie Marcus in Paris.<sup>69</sup>

## Conclusion

The findings presented above invite conclusions in three main aspects. The first pertains to how useful these identifications might be for research on the history of the collection. As demonstrated, they shed very little light on the issue of how the collection came to be. Only the identification of the ‘Gabriël Metsu’ helped explain some of the earlier history of the painting.<sup>70</sup> This eloquently captures the difficulties scholars face given the lack of manuscript sources (correspondence, accounts, diaries) pertaining to purchases made by collectors. These may theoretically be replaced by substitute materials; in practice, however, the matter proves more complicated, and even having expended considerable effort the researcher may only arrive at a trivial set of findings, like, for

instance, the discovery that the Radziwiłł-owned painting entitled *Cow Licking a Goat* had not a kid but a lamb in the foreground.

What came as a pleasant surprise was the fact that research aimed at determining the origins of the collection led to new information on the opposite end, namely the dynamics of how the paintings left Polish territory. As mentioned above, several valuable artworks from the Radziwiłł collection were already with Wombwell in England in 1854. Aside from Rembrandt’s *Lucretia*, mentioned in older literature, the list was expanded to include the scene with the archangel Raphael, formerly attributed to that same painter, *Landscape with Country Houses* by Teniers, *Landscape with a Footbridge* by Ruisdael, *Landscape* by Wijnants, two repetitions of Greuze’s paintings and perhaps also *Landscape* by Potter.<sup>71</sup> One may hope that future research leads to the discovery of materials that would provide more information on the circumstances of the transaction in question and shed some light on Wombwell’s connections to Poland.

The lead is all the more interesting given that the Radziwiłłs were by no means the only family that had dealings with the London art market: in 1839, art from the collection of Stanisław Poniatowski (the king's nephew) was auctioned in that city, and in the mid-nineteenth century the Czartoryski family attempted to sell Raphael's *Portrait of a Young Man* in England.<sup>72</sup>

The second of the aforementioned aspects concerns the composition of the Radziwiłł collection. Naturally, the identifications presented herein only pertain to a small number of works, yet – in the case of the paintings Blank considered valuable – this fraction may be regarded as representative of the entire collection. As demonstrated above, even among the gems of the collection, very few items would still be considered valuable today. The other famous works, even if they were acquired by museums in the nineteenth and twentieth century, are now tucked away in storage. This is the case, for instance, with *The Entombment of Christ* by 'Rembrandt' and the *Terrace* by 'Gabriël Metsu'. Nevertheless, I do not wish to pass any harsh judgments or suggest that the Radziwiłł gallery was full of mediocre works by great artists. The identified paintings indicate that, while slightly inferior to the collections found in European metropolises at the time, it did not pale in comparison with the collections of Polish magnates or with what made the rounds on the local art market.

Lastly, there is the third issue, the one that so incensed the art history students in my class. The identification of works from the former gallery at Królikarnia prompts us to reconsider the context of their sale. To recapitulate, the 'liquidation' of the collection took over 30 years. The process began, at the latest, in September or October 1833, when unspecified items from the three residences of Michał Hieronim Radziwiłł were auctioned off on Przechodnia St.<sup>73</sup> In 1834, the gallery at Królikarnia was opened to the public (and potential buyers). Several more important works were sold to English buyers before 1854. The collection of prints was also gradually liquidated.<sup>74</sup> In late 1864 or early 1865, Zygmunt Radziwiłł commenced his efforts to auction off over 380 items in Paris; in subsequent years, he sold individual paintings to

'family and friends' (i.e., Leon Radziwiłł, Ksawery Branicki and perhaps also Andrzej Mniszech).<sup>75</sup>

These decisions may be viewed in the light of the deteriorating finances of the family.<sup>76</sup> This is particularly applicable to the actions of Prince Zygmunt, since he chose to sell the collection wholesale shortly after the death of his mother, who had for many years advocated to keep the Nieborów estate relatively intact. That circumstance may, in fact, have been the reason behind the choice of a foreign auction venue: Paris not only allowed the Radziwiłłs to fantasize about their paintings fetching better prices,<sup>77</sup> but also to undertake the operation discreetly, away from the prying eyes of critics in Poland.<sup>78</sup>

It should be remembered that, as the Radziwiłł collection shrank, institutional collections in Polish territory became larger and more prominent.<sup>79</sup> At least since the 1860s, the ethos of the common cause was expressed not only in the form of praise for those who took the adage of *noblesse oblige* to heart, but also criticism of those who were reluctant to embrace it.<sup>80</sup> In 1866, Lucjan Siemieński vilified 'the regrettable mania of collecting only out of self-love, not for public benefit' and added bitterly: 'I cannot abide that un-civic, un-Polish urge to keep everything to oneself'.<sup>81</sup> The problem of creating collections was crucial for the functioning of many museums, as they struggled with a shortage of exhibits. This point is perfectly illustrated by the activities of Justynian Karnicki, the first director of the Warsaw Museum of Fine Arts. Shortly after taking office, Karnicki travelled as far as Cologne on a mission to purchase a number of paintings.<sup>82</sup> The auction of the Radziwiłł collection in Paris took place only four of five years after that famous journey. One might therefore be tempted to treat it as the 'antithesis' of the fervent drive to protect heritage that was gripping minds in Poland.

No work to date offers a comprehensive interpretation of the simultaneous disassembly of private collections in foreign countries and the import of individual works of art for Polish museums. Perhaps research aimed at understanding the scale and dynamics of these phenomena and the interrelations between them could yield interesting results. They may provide more insight not only on the history of Polish

museums and connoisseurship, but also on the emotions experienced by art historians (see the complaints of the older generation of researchers cited in the introduction). They might even shed some light on the psychology of contemporary museum professionals, who sometimes

feel regret at having so few Rembrandts under their care, and may be desperately trying to acquire some.

Translated by Julita Mastalerz

## NOTES

- <sup>1</sup> This research was made possible thanks to a stipend from the National Recovery Plan (2024). I am grateful to Dorota Juszcak, Monika Antczak, Dariusz Żyto, Michał Przygoda and Aleksander Musiał for their kind assistance at various stages of the project. Many helpful remarks were also provided by the academic editor of this periodical, Antoni Ziemba.
- <sup>2</sup> Jan Białostocki, Michał Walicki, 'Wstęp', in *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich* (Warsaw, 1958), pp. 15–50.
- <sup>3</sup> Białostocki, Walicki, 'Wstęp', p. 43.
- <sup>4</sup> See Tomasz de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między skarbnicą narodową a galerią sztuki* (Toruń, 2005).
- <sup>5</sup> Tomasz de Rosset, 'Vente Zygmunt Radziwiłł (1865–1866): contribution à l'histoire de la galerie de Nieborów', *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Ann. 40, nos 2–4 (1999), pp. 162–184.
- <sup>6</sup> See Tadeusz Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta* (Lviv, 1932).
- <sup>7</sup> On the fact that it was not the workshop version from Washington (National Gallery of Art), nearly identical in size (111 × 99 cm) to the original from Minneapolis (111 × 95 cm), see Michał Walicki, 'Rembrandt w Polsce', *Biuletyn Historii Sztuki*, Ann. 18, no. 3 (1956), p. 333.
- <sup>8</sup> See Jan Wenger, *Nieborów* (Warsaw, 1954); Włodzimierz Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów* (Warsaw, 2005).
- <sup>9</sup> An excellent example is Cornelis Hofstede de Groot's attempt to associate a painting by Jan van Huysum held at the Princeton University Art Museum (inv. no. L.1991.1.2) with the Radziwiłł collection; Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, vol. 10 (Stuttgart, 1928), p. 361, no. 107. Tempting as it is, the theory is most likely erroneous. The van Huysum from the Radziwiłł collection was sold in Paris in 1866, whereas the painting from Princeton was listed at an auction of Johann Moritz Oppenheim's collection, held on 4 June 1864 at Christie's.
- <sup>10</sup> Georges Wildenstein, *Lancret. Biographie et Catalogue Critiques* (Paris, 1924), p. 72.
- <sup>11</sup> De Rosset, 'Vente Zygmunt Radziwiłł...'. See also Tomasz de Rosset, 'Obrazy wśród brylantów. O losach kilku dzieł z galerii Stanisława Augusta Poniatowskiego', *Teka Komisji Historii Sztuki*, vol. 9 (2002), pp. 201–214; Tomasz de Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy* (Toruń, 2003), p. 41.
- <sup>12</sup> Iwona Danielewicz, *French Paintings from the 16th to 20th Century in the Collection of the National Museum in Warsaw. Complete Illustrated Catalogue Raisonné*, no. 244–245 (Warsaw, 2019), pp. 304–307.
- <sup>13</sup> Unfortunately, Maximowicz's findings are yet to be published.
- <sup>14</sup> Dorota Juszcak, 'Malarski zbiór Stanisława Augusta', Ph.D. dissertation, The Institute of Art History, University of Warsaw (Warsaw, 2020).
- <sup>15</sup> Konrad Niemira, 'Przyczynek do badań nad kolekcją Radziwiłłów z Nieborowa', *Quart*, no. 4 (2018), pp. 3–21.
- <sup>16</sup> Until 2016, the painting was on long-term loan at the Wawel Royal Castle State Art Collection. I am very grateful to Joanna Winiewicz-Wolska for her input on the matter.

- <sup>17</sup> See Konrad Niemira, *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830). Catalogue of Paintings* (Warsaw, 2023).
- <sup>18</sup> See *Inwentarze pałacu w Nieborowie 1694–1939*, eds Izydor Grzeluk, Walerian Warchałowski (Warsaw, 2012). That residence is sometimes confused with the palace on Miodowa St, but the matter becomes clear when one looks at press announcements – see Elżbieta Moszoro, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku* (Wrocław, 1962), p. 131, no. 980.
- <sup>19</sup> The Królikarnia villa and its park belonged to the Radziwiłł family between 1816 and 1849.
- <sup>20</sup> Moszoro, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej...*, p. 131, no. 980. The public was encouraged not only to visit the villa, but also to settle in its vicinity. In 1835 flats were offered for rent in the wooden houses constructed in the park surrounding the residence – see *Kurier Warszawski*, 27 April 1835, no. 112.
- <sup>21</sup> *Galeria obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Xięcia Radziwiłła Wojew. Wil. teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych*, ed. Antoni Blank (Warsaw, 1835). To avoid filling the footnotes with dozens of references to this document, further I shall only cite the item numbers contained therein.
- <sup>22</sup> *Catalogue des Tableaux anciens composant la collection de M. le Prince Radziwiłł [...] du 16 au 24 Mai 1865*, eds Charles Pillet, Ferdinand Launeville (Paris, 1865); *Catalogue de la première partie des Tableaux anciens [...] composant la collection de M. le Prince Radziwiłł [...] le Mardi 23 Mai 1865*, eds Charles Pillet, Ferdinand Launeville (Paris, 1865); *Collection du Prince Sigismond Radziwiłł. Catalogue de Tableaux anciens [...] le Lundi 26 Février 1866*, ed. Charles Pillet et al. (Paris, 1866); *Catalogue des Tableaux anciens [...] composant la deuxième partie de la collection du Prince Sigismond Radziwiłł [...] Jeudi 22 & Vendredi 23 Mars 1866*, ed. Charles Pillet et al. (Paris, 1866).
- <sup>23</sup> See Grzeluk, Warchałowski, *Inwentarze pałacu...*
- <sup>24</sup> See Michał Piotr Radziwiłł, *Ostatnia wojewodzina wileńska* (Lviv, 1892).
- <sup>25</sup> This is a reference to the Parisian catalogue dated 16 May 1865, in which the unit of measure of New Polish ells (*fokcie nowopolskie*) was converted erroneously.
- <sup>26</sup> See de Rosset, 'Vente Zygmunt Radziwiłł...'.  
<sup>27</sup> For instance, item 104 in Blank's catalogue, a painting by Roelant Savery which will be discussed further in the text, was either six or eight New Polish inches in diameter, depending on the document. With such a small object, a discrepancy of two inches proves quite substantial. Inconsistencies in dimensions were also noted in the case of item 128, allegedly a painting by Frans van Mieris; in the 1831 and 1835 catalogues it was described as measuring approx. 34.8 × 27.6 cm and 38.4 × 31.2 cm respectively.
- <sup>28</sup> See de Rosset, 'Vente Zygmunt Radziwiłł...', p. 168. The more colourful examples include such surnames as 'Brachligkemp' (most likely van Brekelenkam) or 'Jawinanis' (Jan Wijnants).
- <sup>29</sup> I deviated from this rule several times, searching for paintings whose reproductions de Rosset found in auction catalogues but was unable to physically locate. Unfortunately, there was only one work, a still life by Joannes Fijt, whose history I was able to find more about, and even so, I did not manage to track down the owners. According to de Rosset, the Radziwiłł family's *Hare, Dead Birds, Two Greyhounds* should be identified as the work from Marie Radziwiłł's collection sold at Drouot in Paris on 13 January 1923 (de Rosset, 'Obrazy wśród brylantów...', pp. 211–212). It should be added that in the Interwar period the work passed through the hands of Hans Wendland and Gustav Rochlitz. In 1941 the latter dealer sold it to Hermann Goering in exchange for some 'degenerate art'. The painting was returned to France in 1945. Ophélie Jouan, 'Rochlitz Gustav' in *Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940–1945, RAMA INHA*, [agorha.inha.fr/detail/288](http://agorha.inha.fr/detail/288) [retrieved: 1 Aug. 2024].
- <sup>30</sup> *Old Master Paintings*, auction catalogue, Dorotheum, Vienna, 24 April 2024, lot no. 106.
- <sup>31</sup> Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani* (New Haven, 1999), pp. 197–199.

- <sup>32</sup> Juszczak, 'Malarski zbiór Stanisława Augusta'.
- <sup>33</sup> Juszczak, 'Malarski zbiór Stanisława Augusta'.
- <sup>34</sup> In 1973 the item was sold at Galerie Universitair in Düsseldorf. It measured 42.5 × 33.5 cm. *The Leiden Collection Catalogue*, ed. Arthur K. Wheelock Jr. et al. (New York, 2023); Joanna Winiewicz-Wolska, *Malarsstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu* (Kraków, 2001), no. 17.
- <sup>35</sup> Niemira, 'Przyczynek do badań...', pp. 6–7.
- <sup>36</sup> Wildenstein, *Lancret. Biographie et Catalogue Critiques*, p. 72.
- <sup>37</sup> Blank gave the item dimensions in New Polish inches and ells. For the sake of clarity, I only provide them converted to centimetres.
- <sup>38</sup> *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Katalog*, vol. 1, *Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke*, Basel 1957, p. 157; Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* (Landau, 1983), pp. 1711, 1714, no. 1143.
- <sup>39</sup> The pendant comes from Paul Delarow's collection, and is currently attributed to Christopher Paudiss. The only known image of the work is a black-and-white photograph, cf. RKDH: [rkd.nl/images/271314](https://rkd.nl/images/271314) [retrieved: 1 Aug. 2024].
- <sup>40</sup> Kurt J. Müllenmeister, *Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog* (Freren, 1988), p. 191, no. 14; *Old Masters, Nineteenth Century & Early Modern Art*, auction catalogue, Venduehuis der Notarissen, 14 November 2023, no. 6.
- <sup>41</sup> *The Dealer's Eye*, auction catalogue, Sotheby's London, 18–25 June 2020, no. 123.
- <sup>42</sup> *The Dealer's Eye*.
- <sup>43</sup> *Old Masters & 19th Century Art*, auction catalogue, Christie's, Amsterdam, 17 November 2015, no. 76.
- <sup>44</sup> Let it also be noted that item 238, a landscape attributed to the Flemish school, is in fact a work of Frans de Hulst, now in a private collection in the Netherlands (39 × 53 cm), and previously owned by Andrzej Mniszech; Hans-Ulrich Beck, *Jan van Goyen: 1596–1656: ein Oeuvreverzeichnis* (Amsterdam, 1991), vol. 4, pp. 212, no. 572. Item 108, depicting elegant company outside an inn, may, in turn, be identified as a painting by Gerard Hoet (the younger), most recently listed at an auction at Bonhams (25 × 33.5 cm); see *Old Master Paintings*, auction catalogue, Bonhams, London, 23 October 2019, lot no. 52.
- <sup>45</sup> Niemira, 'Przyczynek do badań...', pp. 7–8.
- <sup>46</sup> Niemira, 'Przyczynek do badań...', p. 9.
- <sup>47</sup> Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings* (New Haven, 2000), pp. 373–375.
- <sup>48</sup> Niemira, 'Przyczynek do badań...', p. 9. The painting probably came into Dubois' possession not long before that; until 1786 it was owned by Samuel Ireland in London.
- <sup>49</sup> This refers to items 67 and 68 in Blank's catalogue; two paintings by Jean-Louis de Marne. For more on the auction see *The Getty Provenance Index*.
- <sup>50</sup> See Slive, *Jacob van Ruisdael...*
- <sup>51</sup> Marjorie E. Wieseman, Johnatan Bikker, *Rembrandt. The Late Works. Supplement* (London, 2014), p. 21; Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings. VI: Rembrandt's Paintings Revisited. A Complete Survey* (Dordrecht, 2014), pp. 681–683, no. 314. The catalogue entry indicates that the work may have come from the Radziwiłł collection: *Catalogue of Six Capital Pictures [...] Property of a Gentelman*, auction catalogue, Christie's, 4 June 1854, p. 4, no. 8.
- <sup>52</sup> Walicki, 'Rembrandt...', p. 333.
- <sup>53</sup> Josua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings* (Dordrecht, 1989), vol. 2, p. 287; vol. 3, p. 277.
- <sup>54</sup> Gustav F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings Drawings, Sculptures, Illuminated Mss.*, vol. 2 (London, 1854), p. 308, no. 3.
- <sup>55</sup> Dimensions quoted after the 1831 catalogue. The 1835 printed version contained an error.
- <sup>56</sup> See RKDH: [rkd.nl/images/59710](https://rkd.nl/images/59710) [retrieved: 1 Aug. 2024].
- <sup>57</sup> Dendrological analysis shows that the work was executed on a panel from the same tree as the one on which Rembrandt painted *Landscape with the Good Samaritan* (The Princes Czartoryski Museum, The National Museum in Kraków), and which one of his studio assistants used to create *Still Life of Dead Game* (Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, inv. no. 86.030.007);

- Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt* (Munich, 1992), pp. 76–77, 88; *Old Masters. Evening Sale*, auction catalogue, Christie's, London 4 July 2019, lot no. 6; *Ferdinand Bol and Govert Flinck. Rembrandt's master pupils*, ed. Norbert Middelkoop, exh. cat., Rembrandthuis – Amsterdam Museum (Amsterdam, 2017), fig. 51.
- <sup>58</sup> This type of 'copy', containing alterations to selected elements, has been referred to by scholars of Rembrandt Research Project as a transpositional copy made for training purposes, in which the assistant is supposed to demonstrate their own initiative and make changes to the master's composition. See, e.g., Josua Bruyn, 'Rembrandts Werkastatt: Funktion & Produktion', in Brown, Kelch, van Thiel, *Rembrandt. Der Meister...*, pp. 68–89, esp. pp. 76–77; Michiel Franken, 'Lernen durch Nachahmung. Über das Kopieren von Gemälden in Rembrandts Werkstatt', in *Rembrandt. Genie auf der Suche*, ed. Ernst van de Wetering et al., exh. cat., Museum van Rembrandthuis, Amsterdam – Gemäldegalerie (Berlin, 2006), pp. 145–163.
- <sup>59</sup> See *Old Masters. Evening Sale*.
- <sup>60</sup> Klaus Eisele, *Jan Wijnants (1631/32–1684). Ein Niederländischer Maler der Ideallandschaft im Goldenen Jahrhundert* (Stuttgart, 2000), pp. 38–39; Claude Lesné, Anne Roquebert, *Catalogue des peintures M.N.R.* (Paris, 2004), p. 239.
- <sup>61</sup> Waagen, *Treasures of Art...*, p. 309.
- <sup>62</sup> Waagen, *Treasures of Art...*, p. 308; *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, eds Élisabeth Foucart-Walter, Jacques Foucart (Paris, 2009), p. 275.
- <sup>63</sup> Théodore Thoré, *Jan Vermeer van Delft* (Leipzig, 1906), p. 26; Wilhelm R. Valentiner, *Pieter de Hooch. Des meisters Gemälde* (Stuttgart, 1930), p. 251; Daniel Catton Rich, 'The Terrace', *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, no. 1 (43) (1949), pp. 32–33; Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch* (New York, 1980), pp. 18, 66; Christopher Brown, *Carel Fabritius: Complete Edition with a Catalogue Raisonné* (New York, 1981), pp. 136, 145, no. R23; Frederik J. Duparc, *Carel Fabritius 1622–1654* (The Hague, 2004), pp. 66–67.
- <sup>64</sup> The unique manuscript deserves a separate analysis. It was carefully bound, its edges gilt. Each of the illustrations appeared in two variants (in contour and as a watercolour copy). Staatsbibliothek, Berlin, Libri. Pict. A112 (on the 'Metsu' painting: fol. 21–27).
- <sup>65</sup> Konrad Niemira, *Honor bez egzageracji. Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII w.* (Warsaw, 2022), p. 235.
- <sup>66</sup> Mańkowski, *Galeria...*, p. 235, no. 216.
- <sup>67</sup> According to Blank, the painting depicted 'a doe and various wild fowl, dead, vegetables arranged into groups, with a man hoisting a basket of grapes at the back'. The Parisian catalogues added that the garden produce included melons and asparagus, the basket carried by the man was filled not only with grapes, but also with peaches, apples and figs, and that the man was not so much hoisting the basket up as putting it on a table. The Amiens work measures 122 × 173 cm; Blank stated 112.8 × 169 cm.
- <sup>68</sup> Hella Robels, *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler 1579–1657* (Munich, 1989), p. 213, no. 49.
- <sup>69</sup> Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano* (Naples, 1966), p. 120, no. 610; Françoise Debaisieux, *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères* (Paris, 1994), pp. 103–104, no. 32. Inventaire des collections publiques françaises, 44.
- <sup>70</sup> I choose to disregard the issue of the *Descent from the Cross* by Rembrandt. While Walicki never managed to locate the painting, he formulated a (correct) hypothesis about its provenance. Walicki, 'Rembrandt...', p. 333.
- <sup>71</sup> John A. Smith, *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters* (London, 1911), pp. 657–658.
- <sup>72</sup> Janusz Pezda, 'Młodzieniec z szafirem. O nieudanej próbie sprzedaży obrazu Rafaela "Portret młodzieńca"', *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, vol. 5 (2012), pp. 167–177.
- <sup>73</sup> Moszoro, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej...*, p. 129, no. 966.
- <sup>74</sup> In the manuscript of the Nieborów catalogue from 1831, the word 'sold' was added in red crayon by one of the prints, whose number was underlined. Similar underlining appears

- next to 21 other items. The Palace in Nieborów (division of the National Museum in Warsaw), MS 139, fol. 45.
- <sup>75</sup> Mniszech owned a painting by Hulst (see n. 44).
- <sup>76</sup> Piwkowski, *Nieborów*, pp. 194–196, 198; Tomasz de Rosset, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919* (Toruń, 2005), pp. 69–70, 159.
- <sup>77</sup> These notions proved erroneous – de Rosset, ‘Vente Zygmunt Radziwiłł...’, p. 68.
- <sup>78</sup> They faced criticism on civilizational and moral grounds (‘the inheritor is clearing the palace, even before his mother’s body has gone cold’).
- <sup>79</sup> See [muzeumpamieci.umk.pl](http://muzeumpamieci.umk.pl) [retrieved: 1 Aug. 2024].
- <sup>80</sup> See Ewa Manikowska et al., *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia* (Warsaw, 2023).
- <sup>81</sup> Manikowska et al., *Porządek dziedzictwa w XIX wieku...*, p. 156; Zygmunt Batowski, *Z powodu sprzedaży „Lisowczyka”* (Lviv, 1910) [offprint from *Lamus*], p. 189.
- <sup>82</sup> His close associate, curator Jacenty Sachowicz must have been very familiar with the paintings in the Radziwiłł collection since he honed his professional skills under the wing of Antoni Blank, when the latter was editing the Królikarnia inventory. Stanisław Lorentz, ‘Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys historyczny’, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, no. 1 (1938), pp. 3–4.

## REFERENCES

- de Rosset Tomasz, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy* (Toruń, 2003).
- de Rosset Tomasz, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919. Między skarbnicą narodową a galerią sztuki* (Toruń, 2005).
- de Rosset Tomasz, *Polskie kolekcje i zbiory artystyczne we Francji w latach 1795–1919* (Toruń, 2005).
- de Rosset Tomasz, ‘Vente Zygmunt Radziwiłł (1865–1866): contribution à l’histoire de la galerie de Nieborów’, *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Ann. 40, nos 2–4 (1999), pp. 162–184.
- Galeria obrazów sławnych mistrzów z różnych szkół zebranych przez ś. p. Michała Hieronima Xięcia Radziwiłła Wojew. Wil. teraz w Królikarni pod Warszawą wystawionych*, ed. Antoni Blank (Warsaw, 1835).
- Inwentarze Pałacu w Nieborowie 1694–1939*, eds Izydor Grzeluk, Walerian Warchałowski (Warsaw, 2012).
- Juszczak Dorota, ‘Malarski zbiór Stanisława Augusta’, Ph.D. dissertation, The Institute of Art History, University of Warsaw (Warsaw, 2020).
- Manikowska Ewa, et al., *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia* (Warsaw, 2023).
- Mańkowski Tadeusz, *Galeria Stanisława Augusta* (Lviv, 1932).
- Moszoro Elżbieta, *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku* (Wrocław, 1962).
- Niemira Konrad, ‘Przyczynek do badań nad kolekcją Radziwiłłów z Nieborowa’, *Quart*, no. 4 (2018), pp. 3–21.
- Piwkowski Włodzimierz, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów* (Warsaw, 2005).
- Waagen Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain. Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss.*, vol. 2 (London, 1854).
- Walicki Michał, ‘Rembrandt w Polsce’, *Biuletyn Historii Sztuki*, Ann. 18, no. 3 (1956), pp. 319–348.

---

**Konrad Niemira** works as an assistant professor at the Institute for the History of Science, Polish Academy of Sciences, and at the Royal Castle in Warsaw. He studied art history at the University of Warsaw, Université Paul Valéry in Montpellier and École Normale Supérieure in Paris. In 2020 he successfully defended his doctoral dissertation on the influx of Parisian luxury goods into Poland in the eighteenth century. His research focuses on home education in the Polish Commonwealth, the tailoring culture in Warsaw during the reign of Stanisław August, and painting collections owned by magnates. He is the author of the books *Magnackie zakupy i świat rzeczy paryskich w XVIII wieku* [Magnate shopping and the world of Parisian goods in the eighteenth century] (2022), *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie* [Doodler. Three essays about Norblin] (2022), *Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830). Katalog obrazów* [Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830). Catalogue of paintings] (2023); and editor of correspondence between Stanisław August and Marcello Bacciarelli.

# *Pokuta św. Jana Chryzostoma* Lucas Cranach starszy i rywalizacja artystyczna

Joanna Sikorska

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9559-0119](https://orcid.org/0000-0001-9559-0119)

## ABSTRAKT

Miedzioryt *Pokuta św. Jana Chryzostoma* (H. 1) jest dziełem wyjątkowym w twórczości graficznej Lucasa Cranacha starszego. W artykule przedstawiono interpretację tej ryciny jako artystycznego opisu Cranacha, zawierającego aluzje do genezy i funkcji jego sztuki, a także do wyzwań, jakie sobie stawiał. Inspiracją dla powstania tej pracy był miedzioryt Albrechta Dürera z ok. 1496 roku (H. 54), stanowiący zaskakującą interpretację legendy znanej z *Der Heiligen Leben*, dzieła powstałego ok. 1400 roku w środowisku norymberskich dominikanów. W swojej *Pokucie św. Jana Chryzostoma* Cranach wykazał się zrozumieniem konceptu Dürera, ale też dokonał jego znaczącej modyfikacji, wprowadzając do sceny zwierzęta, których dobór nasuwał skojarzenia z dworską menażerią i polowaniami. Impulsem do podjęcia takiej rywalizacji ze sztuką Dürera mogły być liczne pochwały, jakich Cranach doczekał się wówczas w kręgach humanistów niemieckich. W tych tekstach, wśród których na uwagę zasługuje laudacja autorstwa Christopha II Scheurla (1481–1542), wielokrotnie pojawiał się motyw porównania obu artystów. Zawierając w omawianej rycinie aluzje do niezwykle cenionego przez współczesnych „dworskiego wymiaru” swojej twórczości, Cranach stworzył dzieło będące wizualnym manifestem jego artystycznego potencjału i pozycji na dworze wittenberskim.

## SŁOWA KLUCZOWE

Lucas Cranach starszy, Albrecht Dürer, *Pokuta św. Jana Chryzostoma*, rywalizacja artystów, formuły laudacji, Fryderyk III Mądry, *Der Heiligen Leben*, Christoph II Scheurl

# Pokuta św. Jana Chryzostoma

## Lucas Cranach starszy i rywalizacja artystyczna<sup>1</sup>

Joanna Sikorska

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9559-0119](https://orcid.org/0000-0001-9559-0119)

W 1505 roku Lucas Cranach starszy (1472–1553), artysta już nie najmłodszy jak na ówczesne standardy, został powołany na stanowisko malarza na dworze Fryderyka III Mądrego (1463–1525) w Wittenberdze. Ranga patrona, jednego z najważniejszych książąt Cesarstwa, i jego aspiracje, sprawiły, że Cranach stanął wobec szeregu nowych wyzwań, których skala była imponująca. Do jego zadań należała oprawa uroczystości dworu saskiego, dekorowanie kolejnych siedzib książęcych, a wreszcie realizacja licznych zleceń księcia, zgodnie z ówczesnym uzusem unaoczniających status społeczny zleceniodawcy<sup>2</sup>. Efekty starań Cranacha musiały być więcej niż satysfakcjonujące, skoro wkrótce zyskał dowody uznania ze strony książęcego patrona. W 1508 roku artysta został uhonorowany herbem ze skrzydlatym wężem, który stał się częścią jego sygnatury od 1509 roku. Kolejnym potwierdzeniem jego pozycji było wysłanie go w 1508 roku w misję dyplomatyczną na dwór namiestniczki Niderlandów, Małgorzaty Austriackiej (1480–1530) w Mechelen (Malines). Wyprawa ta stała się dla Cranacha w pewnym sensie podróżą formacyjną – osoby i dzieła, z którymi zetknął się wówczas wywarły znaczący wpływ na jego twórczość<sup>3</sup>. Nie można zapomnieć także o prawdziwym deszczu pochwał ze strony humanistów związanych z wittenberskim dworem i nowo powstałym uniwersytetem, który spotkał artystę w tym czasie. W formu-  
łach laudacyjnych powracały dwa motywy,



il. 1 Lucas Cranach starszy, *Portret Fryderyka III Mądrego i Jana Stałego*, 1509, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

pokazujące zarazem, jakie znaczenie w kulturze renesansu miał pierwiastek rywalizacji, obecny w tak kluczowych kategoriach teoretyczno-artystycznych epoki jak *imitatio*, *aemulatio* czy *paragone*. Pierwszym ze wspomnianych motywów było porównanie Cranacha do wielkich twórców



il. 2 Lucas Cranach starszy, *Turniej z tapiserią z Samsonem walczącym z lwem*, 1509, Muzeum Narodowe w Warszawie  
 fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

starożytności: Apellesa, Praksytelesa, Zeuksisa, Parrazjosa<sup>4</sup>. Wprawdzie wraz z uznaniem antyku za ideał artystyczny, porównania takie stały się zwyczajową formą laudacji, nie oznacza to jednak, że były mniej pożądanymi czy cenionymi. Drugim motywem, o znacznie młodszym rodowodzie, było porównanie z niekwestionowanym mistrzem współczesności, Albrechtem Dürerem. Nasuwa się pytanie, czy takie zestawienie było równie mile widziane przez Cranacha, jak porównania do mistrzów antycznych.

W roku 1509, zapewne w aurze sukcesu towarzyszącej wspomnianym wydarzeniom w jego życiu, Cranach, sięgając po pozwalające na szeroką dystrybucję medium graficzne, wykonał szereg dzieł stanowiących, zgodnie z planami książęcego patrona, przemyślaną promocję wittenberskiego dworu jako znaczącego centrum kultury i sztuki. Taki propagandowy wymiar miały bez wątpienia graficzne

wizerunki Fryderyka III (il. 1)<sup>5</sup> czy też seria drzeworytów z przedstawieniami turniejów towarzyszących dworskiej celebracji uroczystości Wszystkich Świętych, która w Wittenberdze zyskała okazją oprawę z uwagi na tamtejszy zbiór relikwii (il. 2)<sup>6</sup>. Jeszcze w tym samym roku relikwiowej kolekcji Fryderyka III poświęcono odrębną publikację (*Dye zaigung des hochlobwürdigen hailighthums der stiftkirchen aller hailigen zu Wittenburg*), do której Cranach wykonał drzeworytnicze ilustracje<sup>7</sup>. W tym pracowitym dla artysty roku spod jego ręki wyszedł także miedzioryt *Pokuta św. Jana Chryzostoma* (il. 3). W dotychczasowej literaturze nie poświęcono temu dziełu wiele uwagi, tymczasem pod wieloma względami jest ono wyjątkowe<sup>8</sup>. W artykule przedstawię jego interpretację jako artystycznego opisu Cranacha, zawierającego aluzje do genezy i funkcji jego sztuki, a także do wyzwań, jakie sobie stawiał.



il. 3 Lucas Cranach starszy, *Pokuta św. Jana Chryzostoma*, 1509, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Już na poziomie wyboru techniki i jej korelacji z tematem *Pokuta św. Jana Chryzostoma* jest dziełem szczególnym w twórczości graficznej Cranacha. Jest to największy (25,6 × 20 cm) spośród zaledwie dziewięciu wykonanych przez niego miedziorytów. Co więcej, wśród tych prac jest to jedno z dwóch dzieł niebędących portretami<sup>9</sup>. W literaturze utrwalila się opinia, że z powodu rozlicznych nadwornych zadań Cranach porzucił praco- i czasochłonną technikę miedziorytu, zgodnie z ówczesną praktyką wymagającą własnoręcznego rytowania matrycy, na rzecz drzeworytu, który pozwalał na inną organizację pracy i powierzenie opracowania klocka drzeworytniczego wyspecjalizowanemu „wycinaczowi” (niem. *Formschneider*). *Pokuta św. Jana Chryzostoma* świadczy o tym, że decyzja o porzuceniu techniki miedziorytu nie była podyktowana problemami warsztatowymi, Cranach wykazuje się tu bowiem umiejętnością wykonania miedziorytniczą kreską spójnej wizji bogactwa natury z całą różnorodnością faktur i precyzją detali. Podkreślając tę biegłość, należy pamiętać, że chociaż na ten czas przypadła jakościowa przemiana drzeworytu, to techniką uznawaną za właściwe pole do popisu graficznej maestrii nadal pozostawał miedzioryt. Taką rangę tej technice nadały dokonania i sława Martina Schongauera, a następnie Albrechta Dürera. W omawianym przypadku zaważyć mogły także dokonania Jacopa de' Barbariego, poprzednika Cranacha na dworze saskim. Miedziorytniczą kreską – precyzyjną, a zarazem swobodną – Cranach ukazał pejzaż leśny z bujną roślinnością, pośród której, na pierwszym planie, spoczywa naga kobieta z równie nagim, śpiącym małym dzieckiem, otoczeni przez zwierzęta. Scena zdaje się afirmacją natury i naturalności w jej rozmaitych aspektach. W tle można dostrzec małą postać nagiego mężczyzny na czworakach, i to ten niejako ukryty motyw jest kluczem do rozpoznania tematu ryciny – pokuty św. Jana Chryzostoma.

W późnym średniowieczu narodziła się osobliwa legenda, odległa od historycznej biografii św. Jana Chryzostoma, żyjącego na przełomie IV i V wieku patriarchy Konstantynopola i Ojca Kościoła. Według jej przekazu Jan Chryzostom miał udać się na pustkowie, aby tam wieść życie eremity. Do jego pustelni, za sprawą przedziwnych podmuchów wiatru, trafiła córka cesarza,



il. 4 Albrecht Dürer, *Pokuta św. Jana Chryzostoma*, ok. 1496, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork  
fot. domena publiczna

zbierająca kwiaty w leśnej kniei. W trakcie tego zaskakującego spotkania oboje ulegli cielesnym żądzom. Następnie Jan Chryzostom, w obawie przed ponowną pokusą, zrzucił kobietę ze skały. Przekonany o jej śmierci, uświadomiwszy sobie w pełni swoje grzechy, rozpoczął pokutę. Skoro zachował się jak bestia, wiódł żywot jak zwierzę, chodząc na czworakach i oczekując na znak, że jego winy zostaną wybaczone. Moment ten nadszedł po latach, gdy na cesarskim dworze przygotowywano się do uroczystości chrzcina. Wtedy to bowiem niemowlę zaczęło domagać się ochrzczenia wyłącznie przez Jana Chryzostoma. Na poszukiwanie pustelnika wyruszyli myśliwi i sprowadzili na dwór zarośniętego „dzikusa”. Kiedy historia grzechu i ekstremalnej pokuty została ujawniona,

wyprawiono się do puszczy, aby sprowadzić na dwór kości cesarskiej córki. Za sprawą kolejnego cudu została ona odnaleziona żywa i niezmienną przez upływ czasu. W powyższej formie historię tę zawarto w *Der Heiligen Leben*, zbiorze legend prozą powstałym ok. 1400 roku w środowisku norymberskich dominikanów. Dzieło to cieszyło się wielką popularnością, o czym świadczy blisko 200 zachowanych manuskryptów oraz ponad 40 edycji drukiem opublikowanych do roku 1521<sup>10</sup>. Doczekało się także licznych adaptacji prozą i wierszem. Pierwsze ilustrowane wydanie wyszło spod prasy Günthera Zainera w 1471 roku w Augsburgu i stało u początków działalności tego ważnego ośrodka wydawniczego. W fabule legendy o św. Janie Chryzostomie dopatrywać się można echa historii o zniewolonych i cudownie uratowanych księżniczkach oraz popularnych historii o dzikich ludziach<sup>11</sup>. Osobliwość legendy została wykorzystana w polemice reformacyjnej – w 1537 roku Luter sięgnął po ten tekst w swym pamflecie *Die Lügend von S. Johanne Chryzostomo*, bezlitośnie wyszydając rozmaite „kuriozalności” opowieści<sup>12</sup>.

Dotychczasowe analizy *Pokuty św. Jana Chryzostoma* Cranacha koncentrowały się na konstatacji, że bezpośrednią inspiracją przy tworzeniu tej pracy był miedzioryt Dürera z ok. 1496 roku (H. 54; il. 4), stanowiący zaskakującą interpretację legendy<sup>13</sup>. Dürer nie tylko przesunął głównego bohatera na odległy plan, ale i w zaskakujący sposób przedstawił wspomnianą w opowieści kobietę: siedzi ona wśród skał naga, z rozpuszczonymi włosami i karmi niemowlę piersią. Próbuąc znaleźć pozaartystyczne powody takiej redakcji tematu, można wskazać motyw odnalezienia cesarskiej córki z dorosłym [sic] synem pojawiający się w rymowanej wersji legendy (*Meisterlied*), znanej z rękopisu datowanego na czas ok. 1516–1518, ale przypuszczalnie będącej echem wcześniejszej tradycji<sup>14</sup>. W miedziorycie Dürera temat pokuty Jana Chryzostoma wydaje się jedynie pretekstem do przedstawienia kobiecego aktu oraz studium skał. Akt, na północ od Alp stanowiący ciągle atrakcyjną nowość oraz wyzwanie artystyczne i badawcze, był jednym z ważnych tematów wczesnych rycin artysty. Co istotne, Dürer chętnie ukazywał go w przedstawieniach wymykających się jednoznacznej interpretacji<sup>15</sup>. W tych pracach często czytelny



il. 5 Albrecht Dürer, *Sen doktora*, ok. 1498, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork  
 fot. domena publiczna

był jedynie ogólny koncept lub temat ramowy, np. odwołanie do popularnego przysłowia (*Sen doktora*, ok. 1498, H. 70) (il. 5) lub też do historii o porwaniu przez morskiego stwora, niekoniecznie zaczerpniętej z mitologii Greków i Rzymian (*Dziwo morskie*, ok. 1498, H. 66)<sup>16</sup>. Wydaje się, że analogiczny zabieg Dürer zastosował i w wypadku *Pokuty św. Jana Chryzostoma*. Z jednej strony sięgnął po historię dobrze znaną, pochodzącą z dzieła powstałego w Norymberdze i cieszącą się tam znaczną popularnością<sup>17</sup>. Z drugiej zaś świadomie przesunął akcent na najbardziej „pikantny” epizod tej historii. Koncentrując się na okolicznościach i skutku poddania się cielesnym żądom nie tylko mógł przedstawić kobiecy akt, ale także wprowadzić element zaskoczenia i nieoczywistości<sup>18</sup>.



il. 6 Albrecht Dürer, *Pejzaż ze skałami, wieżą i wędrowcem*, 1490–1492, Albertina, Wiedeń  
fot. domena publiczna

Studium skał, drugi faktyczny temat omawianego miedziorytu, również stanowiło ważny motyw we wczesnej twórczości Dürera. Nie był on na tym polu odosobniony, gdyż rozmaitych kształtów formacje skalne należały wówczas do tradycyjnego repertuaru wzorów warsztatowych, przygotowywanych z myślą o wykorzystaniu w partiach tła przedstawień o różnej tematyce. U Dürera motyw skał pojawiał się wielokrotnie w studiach rysunkowych z lat dziećdziesiątych (il. 6), a także, co zrozumiałe, w jego dziełach malarskich i graficznych z tego czasu<sup>19</sup>. Artystyczny potencjał tego motywu pokazuje powstały wtedy miedzioryt *Św. Hieronim na puszczy* (H. 57)<sup>20</sup>, w którym scenerię stanowią ściany skalne. Ich niemal abstrakcyjne formy pozwalają na zaprezentowanie maestrii w oddawaniu niuansów światła i cienia przy użyciu czarnych linii (by sparafrazować słynną pochwałę dürerowskiej grafiki autorstwa Erazma z Rotterdamu)<sup>21</sup>. Badacze są skłonni upatrywać

w tych stylizowanych, niekiedy wręcz antropomorficznych, skałach pojawiających się już w pracach poprzedników Dürera, istotnego rysu sztuki frankońskiej (np. w kręgu Hansa Pleydenwurffa i Hansa Trauta czy u Mistrza LCz)<sup>22</sup>. Przyjmując taką hipotezę, można uznać, że częsta obecność skał w dziełach młodego Dürera, który wyniósł pejzaż na nowy poziom realizmu, mogła być swego rodzaju prezentacją rodowodu jego sztuki – zarówno w sensie artystycznym, jak i geograficznym (inspiracją do studiów rysunkowych były przypuszczalnie kamieniołomy z okolic Norymbergi).

Cranach zdaje się w pełni rozumieć koncept Dürera. W *Pokucie św. Jana Chryzostoma* nie ogranicza się do najbardziej oczywistego nawiązania, czyli do wyeksponowania na pierwszym planie kobiecego aktu i ukrycia Jana Chryzostoma w głębi kompozycji<sup>23</sup>. Podobnie jak Dürer czyni z pejzażu współbohatera całego przedstawienia. Tym razem zamiast



il. 7 Albrecht Altdorfer, *Pejzaż ze świerkiem*, ok. 1522, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett  
 fot. Jörg P. Anders

il. 8 Albrecht Dürer, *Studium orlika*, ok. 1495–1500?, Albertina, Wiedeń  
 fot. domena publiczna



skął, zza których w oddali wylania się rozległy krajobraz z zabudowaniami nad wodą, otoczenie postaci stanowią wzniesienia o skalistych zboczach, porośnięte bujną, zróżnicowaną roślinnością. Wśród niej pojawiają się drzewa o powyginanych koronach i konarach, z których zwieszają się nawisy gałązek i liści. Motywy te chętnie przedstawiali artyści tzw. szkoły naddunajskiej, w których twórczości pejzaż nie tylko zyskał na znaczeniu, ale i stał się autonomicznym tematem (il. 7)<sup>24</sup>. Już wczesne prace Cranacha, wykonane podczas pobytu w Wiedniu, wykazują znajomość tej tendencji<sup>25</sup>. Trudno wyrokować, czy specyfika pejzażowego tła miałyby być w tym wypadku przywołaniem – południowoniemieckiego, naddunajskiego albo też germańskiego – rodowodu sztuki Cranacha, jednak bez wątplenia świat flory nie jest tutaj tylko neutralnym tłem<sup>26</sup>. Tuż za postacią kobiety została przedstawiona niewielka roślina, którą – z uwagi na charakterystyczny kształt kwiatów – można zidentyfikować jako orlika (*Aquilegia*). Według ówczesnych herbariów, cieszących się wielką popularnością, miał on liczne właściwości lecznicze, ale podkreślano także urodę tej rośliny<sup>27</sup>. Z powodu kształtu kwiatów przypisywano mu rozbudowaną symbolikę religijną i często umieszczano w przedstawieniach o takiej tematyce, co tłumaczyłoby atrakcyjność posiadania studium rysunkowego tej rośliny pośród innych wzorów warsztatowych. Narzucającym się przykładem jest studium orlika wykonane przez Albrechta Dürera ok. 1495–1500 (il. 8)<sup>28</sup>. Nasuwa się przypuszczenie, że obecność tego detalu botanicznego w rycinie Cranacha miała potwierdzać analityczne podejście do natury, a w rezultacie gwarantować właściwe – zgodne z ówczesnymi oczekiwaniami zarówno teoretyków sztuki, jak i odbiorców – źródła inspiracji, a także wypracowaną w wyniku takiej praktyki sprawność ręki i wyczerpanie oka<sup>29</sup>.

Prawdziwą innowacją Cranacha było wprowadzenie do *Pokuty św. Jana Chryzostoma* zwierząt, których obecność nie wynika wprost z tekstu legendy. Sięgając po takie rozwiązanie, artysta kolejny raz wykazał się znajomością aktualnych tendencji<sup>30</sup>. W sztuce tego czasu, także religijnej, obecność zwierząt zyskiwała nowy wymiar. Często były one nośnikami skomplikowanych treści, wykraczających poza „prostą” symbolikę, odnoszących się do geograficznych,



il. 9 *Legenda św. Jana Chryzostoma, ilustracja w Der Heiligen Leben, wyd. Anton Koberger, Norymberga 1488, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium fot. Bayerische Staatsbibliothek, Monachium*

historycznych czy kulturowych odrębności fauny, będącej przedmiotem studiów wraz z rozwojem nauk empirycznych<sup>31</sup>. W swoim miedziorycie Cranach pokusił się o szczególny dobór zwierząt. Przedstawiając samca jelenia, samca sarny i bażanta, przywołał skojarzenia z dworską menażerią i polowaniami, będącymi rozrywką elit, a nie z fauną Bliskiego Wschodu, na którym rozgrywała się historia Jana Chryzostoma. Wplatając w scenę ów myśliwski przekaz, nawiązał do wątku legendy o św. Janie Chryzostomie pojawiającego się już wcześniej w jej ikonografii. W ilustracjach *Der Heiligen Leben* spotykamy mianowicie motyw odnalezienia pustelnika przez myśliwego. Dobrym przykładem

jest drzeworyt zamieszczony w edycji Conrada Fynera z ok. 1481 roku, ukazujący Jana Chryzostoma w towarzystwie dmącego w róg myśliwego i dwóch psów<sup>32</sup>. Z kolei w ilustracji norymberskiego wydania Antona Kobergera z 1488 roku myśliwy na koniu z rogiem myśliwskim w dłoni, przedstawiony w dziwacznym ujęciu en face, znajduje się pomiędzy postaciami cesarskiej córki i pustelnika, zmierzającymi w stronę urwiska, a pokutującym na czworakach, kudłatym Janem Chryzostomem (il. 9)<sup>33</sup>.

Na przełomie XV i XVI wieku polowania zyskały szczególną rangę na terenie Cesarstwa za sprawą Maksymiliana I. Habsburg był nie tylko zapalonym myśliwym, ale i uczynił

z polowań istotny element swej propagandy, czemu wielokrotnie dał wyraz w swoich zamówieniach artystycznych<sup>34</sup>. Według ówczesnej koncepcji znaczenie i sens polowań daleko wykraczały poza „prostą” dworską rozrywkę – interpretowano je zarówno jako introdukcję do sztuki wojennej, jak i alegorię dobrych rządów<sup>35</sup>. To, jak bardzo w świadomości ówczesnych odbiorców utrwalił się wizerunek cesarza jako myśliwego potwierdza XVI-wieczna interpretacja *Wizji św. Eustachego*, miedziorytu Dürera z ok. 1501 (H. 60) (il. 10), w którym w wizerunku świętego na łowach dopatrywano się kryptoportretu Habsburga<sup>36</sup>. Polowania ceniono także na dworze saskim cesarskiego kuzyna, kolejnego zapalonego myśliwego, czego echa odnajdujemy w twórczości Cranacha<sup>37</sup>. Już w 1506 roku

il. 10 Albrecht Dürer, *Wizja św. Eustachego*,  
ok. 1501, Albertina, Wiedeń  
fot. domena publiczna

il. 11 Lucas Cranach starszy, *Polowanie na jelenia*,  
ok. 1506, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



artysta towarzyszył Fryderykowi III w półrocznej kampanii łowieckiej w okolicach zamku w Coburgu. Tematyka polowań pojawiła się wtedy zarówno w rycinach Cranacha (il. 11), jak i w malowanych dekoracjach wnętrza książęcej siedziby (*Große Hofstube*)<sup>38</sup>. Iluzjonistyczne efekty osiągnięte w tym ostatnim dziele przywoływano we wspomnianych pochwałach malarzkiego talentu artysty, przywoływały bowiem na myśl najslawniejszych twórców starożytności z ich zdolnościami naśladowania natury i łudzenia oka<sup>39</sup>. W tym kontekście na uwagę zasługuje wydane w 1509 roku w Lipsku przez Martina Landsberga *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*<sup>40</sup>. Jego autor Christoph II Scheurl (1481–1542), pochodzący z Norymbergi humanista, dyplomata, profesor prawa, rektor uniwersytetu wittenberskiego, a prywatnie przyjaciel Dürera, był osobą dobrze znaną Cranachowi. Świadczy o tym portret Scheurla namalowany przez niego w tym samym 1509 roku (il. 12)<sup>41</sup>. Cranach musiał znać tę publikację, skoro wykonał do niej ilustrację z wizerunkiem kolegiaty wittenberskiej, a samo dzieło otwierał skierowany do artysty list dedykacyjny, będący entuzjastyczną laudacją jego cnót i talentu napisaną z wykorzystaniem szeregu antycznych toposów o sztuce<sup>42</sup>. W dziele tym Scheurl zawarł także pochwały sztuki Cranacha autorstwa humanistów związanych z uczelnią wittenberską<sup>43</sup>. W laudacjach tych przyrównywano artystę do całej plejady starożytnych twórców z Apellesem i Zeuksisem na czele, określono go także mianem *pictor celerrimus* (malarza „najszybszego”, najsprawniejszego)<sup>44</sup>. Przedmiotem szczególnej adoracji była cranachowa umiejętność naśladowania natury i iluzjonistyczne walory jego sztuki. Oprócz pochwały malowanych przez niego portretów, na których modele wyglądali „jak żywi”, w dedykacji wspomniano o iluzjonistycznych efektach osiągniętych w pracach o tematyce myśliwskiej. Scheurl odnotował jelenie poroża namalowane w tak łudzący sposób, że próbowały na nich siadać prawdziwe ptaki (nawiązanie do pliniuszowego toposu – opowiastki o ptakach zlatujących się do namalowanych przez Zeuksisa winogron)<sup>45</sup>, wspominał też o wizerunku jelenia, na który czekały dworskie psy (nawiązanie do kolejnej podanej przez Pliniusza historii



il. 12 Lucas Cranach starszy, *Portret Christopa Schuerla*, 1509, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga, depozyt fundacji rodziny Freiherr von Scheurl fot. Germanisches Nationalmuseum, Norymberga / Dirk Messberger

artystycznej rywalizacji – toposu „koni Apelleśa”, rżących na widok namalowanego przez greckiego artystę rumaka)<sup>46</sup>. W tekście znalazło się też przywołanie dworskich zadań artysty, który towarzyszył książętom w polowaniach, podczas których potrafił malować w charakterystyczny dla siebie, „najszybszy” (*celerrimē*) sposób<sup>47</sup>. Tym samym tematyka myśliwska dzieł Cranacha została połączona nie tylko z zadaniami nadwornego artysty, ale i z artystyczną wirtuozerią pozwalającą na łudzenie zmysłów odbiorców i rywalizowanie z samą naturą<sup>48</sup>. W opisanych anegdotach pobrzmiewają echa pliniuszowych opowieści o rywalizacji artystów, w tym tej najslawniejszej – między Zeuksisem, potrafiącym namalowanymi winogronami oszukać ptaki, i zwycięskim Parrazjosem, który namalował kotarę zasłaniającą obraz w tak łudzący sposób, że oszukał samego Zeuksisa<sup>49</sup>. Stożące u źródeł opisanych przez Pliniusza pojedynków pytanie o prymat artysty pośród innych twórców było zapewne kluczowe dla Cranacha.

W kolejnej partii swej laudacji Scheurl – Norymberczyk – stwierdzał bowiem, że Cranach zasługuje na miano pierwszego malarza w tym stuleciu – z jednym wyjątkiem, „niezaprzeczalnego geniusza”, Albrechta Dürera<sup>50</sup>. Przyznanie de facto drugiego miejsca w tej artystycznej rywalizacji mogło sprowokować Cranacha, artystę o ustalonej renomie i pozycji w Wittenberdze, do podjęcia rękawicy. Można wysunąć hipotezę, że impulsem do zmierzenia się z ryciną Dürera były właśnie wspomniane pochwały i zastosowany w nich repertuar laudacji.

W tym kontekście *Pokuta św. Jana Chryzostoma* zdaje się świadomą emulacją pracy Dürera, a oryginalnym wkładem Cranacha jest nadanie własnej pracy dworskiego wymiaru poprzez odwołania do tematyki polowań. Tym samym wykorzystał on motyw nie tylko dobrze sobie

znany, ale wręcz kojarzony jako jego specjalność i ceniony w kręgach humanistów<sup>51</sup>. Co istotne, nie była to pierwsza rywalizacja Cranacha na polu grafiki. Przeciwnie, idea konkurowania z innymi artystami, przywodząca na myśl starożytny *agon*, była wtedy dla Cranacha, nie tylko jako rytmownika, szczególnie pociągająca<sup>52</sup>. Już w jego wczesnych rycinach znajdujemy przykłady twórczej reinterpretacji dzieł graficznych cieszących się zasłużoną sławą i uznaniem. Z 1506 roku pochodzą dwa drzeworyty: *Dręczenie św. Antoniego* (H. 76), dla którego inspiracją była słynna rycina Martina Schongauera (H. 54)<sup>53</sup>, oraz *Święty Jerzy* (H. 83) (il. 13), nawiązujący do miedziorytu Dürera z ok. 1502–1503 o tej samej tematyce (H. 55)<sup>54</sup>. Z kolei w latach 1507–1508 Cranach był uczestnikiem graficznej rywalizacji toczącej się pomiędzy Augsburgiem



il. 13 Lucas Cranach starszy,  
*Święty Jerzy*, 1506,  
The Metropolitan Museum of Art,  
Nowy Jork  
fot. domena publiczna



il. 14 Hans Burgkmair starszy, *Portret konny Maksymiliana I*, 1508, Art Institute of Chicago  
fot. domena publiczna



il. 15 Lucas Cranach starszy, *Święty Krzysztof*, ok. 1509, Minneapolis Institute of Art  
fot. domena publiczna

i Wittenbergą za sprawą wymiany podarunków między Konradem Peutingerem (1465–1547), artystycznym doradcą Maksymiliana I, a patronem Cranacha, Fryderykiem III<sup>55</sup>. Wkład Cranacha stanowił wykonany zapewne w 1507 roku drzeworyt barwny z wizerunkiem św. Jerzego na koniu (H. 81). Odpowiedzią na ten podarunek były przesłane z Augsburga w następnym roku konne wizerunki św. Jerzego i Maksymiliana I autorstwa Hansa Burgkmaira starszego (1473–1531; H. 253, H. 323), stanowiące „kamienie milowe” nie tylko w dziejach grafiki barwnej, ale i w postrzeganiu graficznego medium jako istotnego instrumentu politycznej propagandy (il. 14)<sup>56</sup>. Dla Cranacha niezwerbalizowane pytanie o prymat na polu drzeworytu barwnego musiało być istotne, skoro w kluczowym dla naszych rozważań 1509 roku, wykonał dwie kolejne ryciny w tej atrakcyjnej wizualnie technice: *Wenus z amorem* (H. 105) oraz

*Świętego Krzysztofa* (H. 79) (il. 15). Na wczesnych odbitkach obu kompozycji występowała data 1506, co skłoniło badaczy do przypuszczenia, że Cranach celowo je antydatował, aby w ten sposób przypisać sobie pierwszeństwo na polu technicznej innowacji, jaką był wówczas drzeworyt barwny użyty do wykonania luźnych rycin. Zgodnie z tą hipotezą wspomniane drzeworyty stanowiły dla niego niejako kolejny etap w tej rywalizacji. Miały przekonać odbiorców, że w jego repertuarze ryciny wykonywane tą nowatorską, a wręcz luksusową techniką znajdowały się już od kilku lat. Determinacja artysty – jeśli pojawienie się daty 1506 uznamy za świadome fałszerstwo – jest zrozumiała, skoro przedmiotem rywalizacji były dzieła wykonane z kosztownych materiałów, o walorach propagandowych i erudycyjnych asocjacjach, adresowane do odbiorców z kręgu elit władzy<sup>57</sup>.



il. 16 Albrecht Dürer, *Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy*, 1508,  
Kunsthistorisches Museum, Wiedeń  
fot. domena publiczna

Naturalną kolejną rzeczą Cranachowi, po udanej rywalizacji z Burgkmairem, twórcą wkraczającym właśnie do grona artystów „cesarskich”, a także odznaczającym się znakomitym rodowodem artystycznym jako współpracownik Erharda Ratdolfta i uczeń samego Martina Schongauera, pozostało zmierzyć się tylko z Albrechtem Dürerem. Osoba i sztuka norymberskiego artysty, obwołanego przez wpływowych humanistów największym współczesnym twórcą Germanii, były dobrze znane w Wittenberdze. O ile osobiste relacje Cranacha i Dürera nadal kryją wiele niejasności<sup>58</sup>, o tyle

oczywistym łącznikiem między nimi była sieć kontaktów i znajomości, w której pierwszoplanową postacią był Fryderyk III, zamawiający u Dürera dzieła już w latach dziewięćdziesiątych<sup>59</sup>. Wprawdzie odwołania do prac Norymberczyka znajdujemy już we wcześniejszych pracach Cranacha, to jednak w interesującym nas okresie chęć konfrontacji ze sztuką Dürera zyskała szereg nowych impulsów, co zapewne wpłynęło na charakter tej artystycznej relacji<sup>60</sup>. Takim bodźcem mogło być wspomniane zestawienie obu twórców, którym wręcz szafowali wittenberscy humaniści. Innym katalizatorem

mógł być pobyt Cranacha w Norymberdze w styczniu 1508 roku, a wreszcie zlecenie Dürerowi przez Fryderyka III wykonania kolejnego obrazu, przeznaczonego do wittenberskiej kolegiaty Wszystkich Świętych, świątyni zajmującej istotne miejsce w programie budowania prestiżu nowej stolicy Wettynów linii ernestyńskiej<sup>61</sup>. Ukończone w 1508 roku *Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy* (il. 16) okazało się mistrzowskim popisem na wielu polach: pejzażu, połączenia odległej historii ze współczesnym tematem konfrontacji z otomańskim imperium, a także kreowania własnego wizerunku<sup>62</sup>. W centrum kompozycji Dürer ukazał siebie wraz ze zmarłym w trakcie prac nad obrazem Konradem Celtisem (1459–1508), jednym z najbardziej wpływowych humanistów niemieckich, uhonorowanym tytułem *poeta laureatus*<sup>63</sup>. Celtis był dobrze znany obu artystom: z Cranachem jego drogi skrzyżowały się jeszcze w Wiedniu, gdzie od 1497 roku był związany z tamtejszym uniwersytetem. W zbliżonym czasie, w swoich *Epigramme*, ugruntował pozycję Dürera, głosząc, że jego talent czyni z niego „drugiego Apellesa”<sup>64</sup>. Rangę tej laudacji docenił sam zainteresowany, wykorzystując to odniesienie w rozmaitych formach autoprezentacji, czego najznakomitszym efektem była koncepcja jego autoportretu z 1500 roku (il. 17)<sup>65</sup>. W *Męczeństwie Dziesięciu Tysięcy* Dürer sięgnął po kolejny, wielki wzorzec artystyczny, zapewne szczególnie dla niego atrakcyjny po niedawnym pobycie w Italii. Ukazanie dwóch postaci pośród panoramy męczeństwa i okrucieństwa przywodziło na myśl podróż przez piekielne kręgi *Boskiej Komedii*<sup>66</sup>. Wizja germańskiego Dantego i germańskiego Wergiliusza znakomicie wpisywała się w plany Fryderyka III uczynienia z Wittenbergi ważnego ośrodka humanistycznej myśli i sztuki. Cranach, z sukcesem działający w tym środowisku i zaznajomiony z jego retoryką<sup>67</sup>, z pewnością nie pozostał obojętny wobec takiej „obecności” Dürera w Wittenberdze i takiej autokreacji.

W takim kontekście *Pokuta św. Jana Chryzostoma* wykracza poza zwykłą emulację ryciny Dürera i jawi się jako wielowymiarowy, erudycyjny manifest wyzwań i kunsztu nadwornego



il. 17 Albrecht Dürer, *Autoportret w futrze*, 1500, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Monachium  
fot. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Monachium

artysty. Cranach sięgnął w nim po cały arsenał zabiegów: rozpoczynając od wyboru techniki, poprzez rywalizowanie z Naturą, aż po aluzje do dworskiego wymiaru swojej sztuki. O tym ostatnim aspekcie konsekwentnie przypominały zawieszona na drzewie herby patrona, a także pozornie porzucona na pierwszym planie tabliczka z sygnaturą i nadanym rok wcześniej herbem. W rezultacie powstało dzieło stanowiące dla odbiorców skupionych wokół saskiego dworu czytelną deklarację talentu i artystycznego potencjału Lucasa Cranacha.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Tekst powstał w ramach projektu badawczego *Auto(re)prezentacja rytowników w XV–XVI wieku. Retoryczność wizerunku – ‘self-fashioning’ epoki – status profesji*. Jest on zmienioną i znacznie rozszerzoną wersją referatu pt. *A Courtly Tour-De-Force and Lucas Cranach the Elder*, wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej „Courtly Experiences in the Premodern World c.1200–1800” zorganizowanej przez The Society for Court Studies w Ołomuńcu w dniach 22–24 sierpnia 2024. Dzięki stypendium przyznanemu przez Stowarzyszenie Przyjaciele MNW tekst uzyskał niniejszą formę.
- <sup>2</sup> Skala tych działań skłoniła Cranacha do reorganizacji pracy w warsztacie i wprowadzenia szeregu innowacji technologicznych pozwalających na jego większą wydajność. Gunnar Heydenreich, „...that you paint with wonderful speed”. *Virtuosity and Efficiency in the Artistic Practice of Lucas Cranach the Elder* [w:] *Cranach*, red. Bodo Brinkmann, kat. wyst., Städel Museum, Frankfurt nad Menem; Royal Academy of Arts, Londyn, Ostfildern 2007, s. 29–47.
- <sup>3</sup> Werner Schade, *Cranach’s Contact with the Netherlands: Pointers from a Journey Observed* [w:] *Cranach*, op. cit., s. 91–97.
- <sup>4</sup> Na przykład w wydanej w 1507 *Carmen in tribus horis, editum de musca Chiliana* Georg Sibutus określił Cranacha mianem „Praksytelesa malarstwa”. Zob. *Georg Sibutus: Carmen de musca Chiliana und Carmen de puella; Iocosa und Erotica aus dem vorreformatorischen Wittenberg (1507)*, red. Christina Meckelnborg, Bernd Schneider, Köln 2021. Zob. też: Ulrich Pfisterer, *Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500* [w:] *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, red. Matthias Müller et al., Berlin 2010, s. 9–21.
- <sup>5</sup> W tekście H. oznacza odwołanie do serii *F.W.H. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*. Por. H. 3–5; Paul M. Bacon, *Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of His Patron, St Bartholomew*, „The Sixteenth Century Journal” 2008, 39, nr 4, s. 973–1001; Kerstin Merkel, *Bruderbilder – Herrscherbilder. Inszenierte Bruderliebe als Garant für politische Qualität in der Frühen Neuzeit* [w:] *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, red. Andreas Tacke et al., Petersberg 2011, s. 231–244.
- <sup>6</sup> H. 117–119. *Cranach*, op. cit., kat. nr 33, 34.
- <sup>7</sup> Livia Cárdenas, *The Texture of Images. The Relic Book in Late-Medieval Religiosity and Early Modern Aesthetics*, Leiden 2020, s. 183–253.
- <sup>8</sup> H. 1; *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, red. Timothy Husband, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York 1980, kat. nr 24; Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490–1550*, kat. wyst., British Museum, London 1995, kat. nr 178; Jutta Strehle, Armin Kunz, *Druckgraphiken Lucas Cranach d.Ä. Im Dienst von Macht und Glauben*, kat. wyst., Lutherhalle, Wittenberg 1998, kat. nr 1; *Temptation in Eden. Lucas Cranach’s ‘Adam and Eve’*, red. Caroline Campbell, kat. wyst., Courtauld Institute Art Gallery, London 2007, kat. nr 16 (interpretowany jako wizja harmonijnego świata „naturalnego”); W. Schade, *Cranach’s Contact with the Netherlands...*, op. cit., s. 96.
- <sup>9</sup> Oprócz trzech portretów książęcego patrona (H. 3–5), trzech wizerunków Marcina Lutra (H. 6–8) oraz portretu kardynała Albrechta von Brandenburg (H. 2), wykonał także wizerunek putta z herbem saskim.
- <sup>10</sup> Zob. <https://handschriftencensus.de/werke/881>. Werner Williams-Krapp, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*, Tübingen 1986. Texte und Textgeschichte, 20; *Der Heiligen Leben: Der Winterteil*, t. 2, red. Margit Brand, Bettina Jung, Werner Williams-Krapp, Tübingen 2004. Texte und Textgeschichte, 51.
- <sup>11</sup> *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 22–24.
- <sup>12</sup> Zob. Marina Münkler, *Legende/Lügende: Die protestantische Polemik gegen die katholische Legende und Luthers ‘Lügend von St. Johanne Chrysostomo’* [w:] *Gottlosigkeit und Eigensinn:*

- Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter*, red. Gerd Schwerhoff, Eric Piltz, Berlin 2015, s. 121–147; Antje Sablotny, „zu grob gewest”: *Metainvective Communication in Confessional Disputes over Narration of the Saints in the Sixteenth Century*, „Journal of Early Modern Christianity” 2023, 10 (1), s. 143–165.
- <sup>13</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, t. 1, red. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, München 2001, kat. nr 7 (tam zestawienie wcześniejszej bibliografii).
- <sup>14</sup> *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 23; *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 7.
- <sup>15</sup> Christof Metzger, *The Construction of the Human Body* [w:] *Albrecht Dürer*, red. Christof Metzger, kat. wyst., Albertina, Wien 2019, s. 218–227.
- <sup>16</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 18 i 21.
- <sup>17</sup> Z Norymbergą można powiązać nawet kilkanaście spośród zachowanych manuskryptów *Der Heiligen Leben*. Jeden egzemplarz znajdował się np. w księgozbiornie humanisty i bibliofila, Hartmanna Schedla (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 409; <https://handschriftencensus.de/werke/881>). W 1488 *Der Heiligen Leben* wydał Anton Koberger, ojciec chrzestny Dürera.
- <sup>18</sup> Peggy Grosse, *The Nude* [w:] *The Early Dürer*, red. Daniel Hess, Thomas Eser, kat. wyst., Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg 2012, s. 374–375; *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 212–213.
- <sup>19</sup> *Albrecht Dürer...*, op. cit., kat. nr 33.
- <sup>20</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 6.
- <sup>21</sup> Erazm z Rotterdamu, *Dialog o właściwej wymowie języka łacińskiego i greckiego (1528)* [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500–1600*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 97–98.
- <sup>22</sup> Daniel Hess, *Nature as Art's Supreme Guide: Dürer's Nature and Landscape Studies* [w:] *The Early Dürer...*, op. cit., s. 127–128; Christof Metzger, *Dürer, the Observer* [w:] *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 118–120.
- <sup>23</sup> Ryciny obu artystów zmodyfikowały ikonografię tego tematu. Motyw kobiety z dzieckiem pojawił się następnie w strasburskim wydaniu Knobloucha z 1521 oraz w rycinie Barthela Behama (H. 12). Zob. *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 24; *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, red. Stephen Goddard, kat. wyst., Spencer Museum of Art, Lawrence 1988, kat. nr 38.
- <sup>24</sup> Zob. Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993.
- <sup>25</sup> Przykładem może być np. *Pokuta św. Hieronima (1502)* czy *Portrety Johanna Cuspiniana i jego żony (1502/1503)*. Zob. *Cranach. Die Anfänge in Wien*, red. Guido Messling, Kerstin Richter, kat. wyst., Winterthur, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, München 2022, kat. nr 6, 12, 13, 15, 16. Zob. też: Alice Hoppe-Harnoncourt, *Glaube und Macht. Lucas Cranach d. Ä. – Porträtist in bewegter Zeit* [w:] *Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, kat. wyst., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, Kunsthalle, München 2011, s. 113–119; Katja Baumhoff, *Im Grünen. Das Naturbild im Wiener Humanismus* [w:] *Cranach. Die Anfänge in Wien...*, op. cit., s. 47.
- <sup>26</sup> Zwracano uwagę na symbolikę gałązek wyrastających z pnia ściętego dębu. Przedstawiony kwiat identyfikowano jako irysa (*Temptation in Eden...*, op. cit., kat. nr 16).
- <sup>27</sup> Informacji o orliku (*Aquilegia*, *Egilops*, *Akelei*), jego wyglądzie i właściwościach dostarczały m.in. kolejne edycje *Gart der Gesundheit* i *Hortus Sanitatis*. Zob. Pia Rudolph, *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhundert*, Köln 2020. *Pictura und Poesis*, 35.
- <sup>28</sup> *Albrecht Dürer...*, op. cit., kat. nr 50.
- <sup>29</sup> David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, London 1994, s. 245–259.
- <sup>30</sup> Podobny zabieg wykorzystał w drzeworycie *Adam i Ewa w raju* z tego samego roku (H. 1, s. 10). Zob. *Temptation in Eden...*, op. cit., kat. nr 1 i 12.
- <sup>31</sup> Zob. Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago 2006.

- <sup>32</sup> Drzeworyt został powtórzony w kilku augsburskich wydaniach, np. Johanna Schönspergera (1485, 1489) i Antona Sorga (1488).
- <sup>33</sup> *The Wild Man...*, op. cit., kat. nr 23.
- <sup>34</sup> *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, red. Eva Michel, Maria Luise Sternath, kat. wyst., Albertina, Wien, Munich 2012, kat. nr 90.
- <sup>35</sup> *Apelles am Fürstenhof...*, op. cit., s. 208 i nn.
- <sup>36</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., kat. nr 32; *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer...*, op. cit., kat. nr 88.
- <sup>37</sup> Także na dworze wittenberskim nadawano tym przedstawieniom wymiar propagandowy, por. *Polowanie na jelenia z 1529* – Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, [https://lucascranach.org/en/AT\\_KHM\\_GG3560](https://lucascranach.org/en/AT_KHM_GG3560).
- <sup>38</sup> Na przykład *Para jadąca na polowanie* (1506; H. 114), odbite z dwóch klocków *Polowanie na jelenia* (ok. 1506; H. 115) czy *Polowanie na dzika* (ok. 1506–1507; H. 113). Por. *Temptation in Eden...*, op. cit., kat. nr 17, 18.
- <sup>39</sup> L. Cardenas, op. cit., s. 184–187.
- <sup>40</sup> Mowa została wygłoszona 16 grudnia 1508 *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, wyd. Martin Landsberg, Lipsia 1509. Niemieckie tłumaczenie: Christian Schuchardt, *Lucas Cranach des Ältern Leben und Werke*, t. 1, Leipzig 1851, s. 27–35. Nils Büttner, *Die Kunst aus der Natur Reissen. Natur und Landschaft bei Lucas Cranach d. Ä. [w:] Cranach natürlich: Hieronymus in der Wildnis*, kat. wyst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2018, s. 143.
- <sup>41</sup> *The Early Dürer...*, op. cit., kat. nr 24. Nie było to jego ostatnie zamówienie zlecone Cranachowi (por. dwa drzeworytnicze ekslibrisy, H. 144). Portret doczekał się też entuzjastycznej pochwały samego modela (A. Hoppe-Harnoncourt, op. cit., s. 114).
- <sup>42</sup> *Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r. Zob. Ch. Schuchardt, op. cit., s. 27–35; *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit: aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, wyd. Heinz Lüdecke, Berlin 1953, s. 49–55.
- <sup>43</sup> Christiana Beiera (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 15v–16r), przybyłegi do Wittenbergi z Wiednia Richardusa Sbruliusa (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 16v), Andreasa Karlstadta von Bodenstain (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 17r), Otto Beckmanna (*Oratio doctoris Scheurli...*, f. 17v).
- <sup>44</sup> Anne-Marie Bonnet, *Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung [w:] Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, red. Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk, Göttingen 2015, s. 207–226.
- <sup>45</sup> *Ubi tu Cervina cornua pinxisti, ad que frequenter aves advolantes, in terram delabuntur, quae putant se ramis insidere. Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r.
- <sup>46</sup> *Coburgi cervum pinxisti, quem quoties extranei canes adsciciunt, toties allatrant. Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r.
- <sup>47</sup> *Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r.
- <sup>48</sup> Edgar Bierende, *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, München 2002, s. 163–165.
- <sup>49</sup> Do popularyzacji opowieści o starożytnych artystach przyczyniły się kolejne drukowane edycje *Naturalis Historia* Pliniusza, wydanej po raz pierwszy w Wenecji w 1469. O innych formułach pochwały cranachowej umiejętności naśladowania natury zob. Christof Metzger, *Eine Glaubensfrage. Auf die Suche nach der Wahrheit im Bildnis der Dürerzeit [w:] Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen...*, op. cit., s. 21.
- <sup>50</sup> *Oratio doctoris Scheurli...*, f. 2r. Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013, s. 122–124.
- <sup>51</sup> Dodatkowym impulsem mogła być osoba i twórczość Jacopa de' Barbariego, poprzednika Cranacha na wittenberskim dworze, także obdarzanego mianem Apellesa, autora iluzjonistycznej *Martwej natury z kuropatwą* (1504). Zob. Beate Böckem, *Jacopo de' Barbari: Ein Apelles am Fürstenhof? Die Allianz von Künstler, Humanist und Herrscher im Alten Reich [w:] Apelles am Fürstenhof...*, op. cit., s. 31.
- <sup>52</sup> Mark Evans, „*The Italian, who usually pursue fame, proffer their hand to you*”. *Lucas Cranach and the Art of Humanism [w:] Cranach*, op. cit., s. 53–55.

- <sup>53</sup> Jean Michel Massing, *Schongauer's 'Tribulations of St Anthony': Its Iconography and Influence on German Art*, „Print Quarterly” 1984, 1 (4), s. 221–236.
- <sup>54</sup> Joanna Sikorska, *Saint George from Greater Poland. Complexities of the Reception of Albrecht Dürer's Engraving [w:] The Reception of the Printed Image in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Multiplied and Modified*, red. Grażyna Jurkowlaniec, Magdalena Herman, New York 2021, s. 195–212.
- <sup>55</sup> Elizabeth Savage, *Early Colour Printing. German Renaissance Woodcuts at the British Museum*, London 2021, kat. nr 14 i 15.
- <sup>56</sup> D. Landau, P. Parshall, op. cit., s. 185–187; Peter Parshall, *The Origins of the Chiaroscuro Woodcut [w:] The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, red. Naoko Takahatake et al., Los Angeles County Museum of Art, 2018, s. 36–38; Lothar Schmitt, *Farbe, Gold und Teig. Druckgraphische Experimente im 15. und 16. Jahrhundert [w:] Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, red. Claudia Lehmann et al., Berlin 2018, s. 241–262; E. Savage, op. cit., kat. nr 11.
- <sup>57</sup> Achim Gnann, *In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*, kat. wyst., Albertina, Wien 2013, s. 14; L. Schmitt, op. cit., s. 241–262.
- <sup>58</sup> Na podstawie analizy technologicznej dzieł Cranach badacze wysunęli hipotezy o jego edukacji w Norymberdze, a nawet o pobycie w pracowni Dürera. Zob. Gunnar Heydenreich, *'Adam and Eve' in the Making [w:] Temptation in Eden...*, op. cit., s. 19–21; Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512* ([https://lucascranach.org/download/news\\_22-3-2013.pdf](https://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf) [dostęp: 30.12.2024]). Zob. też: Guido Messling, *Die Anfänge Cranachs. Gesichertes und Mutmassungen [w:] Cranach. Die Anfänge in Wien...*, op.cit., s. 14–23.
- <sup>59</sup> Paul M. Bacon, *Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer's 1508 'Martyrdom of the Ten Thousand Christians'*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 2013, 82 (1), s. 1–25.
- <sup>60</sup> Harald Marx, *Cranach und Dürer. Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinenaltar von 1506*, „Dresdener Kunstblätter” 1997, 41 (1), s. 11–24; *Cranach*, op. cit., kat. nr 11.
- <sup>61</sup> L. Cardenas, op. cit., s. 184 i nn.
- <sup>62</sup> *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 294–299, kat. nr 125.
- <sup>63</sup> Paul M. Bacon, *Humanism in Wittenberg...*, op. cit., s. 1–25; *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer...*, op. cit., kat. nr 32–34.
- <sup>64</sup> A. Grebe, op. cit., s. 117–128.
- <sup>65</sup> Grażyna Jurkowlaniec, *Faith, Paragone and Commemoration in Dürer's "Christomorphic" Self-Portrait of 1500 [w:] Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, red. Olga Zorzi Pugliese, Ethan Matt Kavalier, Toronto 2009, s. 209–228.
- <sup>66</sup> Birgit Ulrike Münch, *Danteske Landschaften als visionärer Ort des Glaubenskriegs: Bellini, Carpaccio, Mantegna und Dürers 'Marter der Zehntausend Christen' [w:] Orts-Wechsel. Reale, imaginierte und virtuelle Wissensräume*, red. Ulrich Port, Martin Przybilski, Wiesbaden 2013, s. 62–72; P.M. Bacon, *Humanism in Wittenberg...*, op. cit., s. 1–25.
- <sup>67</sup> Zob. E. Bierende, op.cit.

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Albrecht Dürer, red. Christof Metzger, kat. wyst., Albertina, Wien 2019.
- Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk*, t. 1, *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, red. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, München 2001.
- Bacon Paul M., *Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of His Patron, St Bartholomew*, „The Sixteenth Century Journal” 2008, R. 39, nr 4, s. 973–1001.
- Bacon Paul M., *Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer's 1508 'Martyrdom of the Ten Thousand Christians'*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 2013, 82 (1), s. 1–25.
- Bartrum Giulia, *German Renaissance Prints 1490–1550*, kat. wyst., British Museum, London 1995.
- Bierende Edgar, *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, München 2002.
- Bonnet Anne-Marie, *Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung [w:] Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, red. Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk, Göttingen 2015, s. 207–226.
- Cárdenas Livia, *The Texture of Images. The Relic Book in Late-Medieval Religiosity and Early Modern Aesthetics*, Leiden 2020.
- Cranach, red. Bodo Brinkmann, kat. wyst., Städel Museum, Frankfurt nad Menem; Royal Academy of Arts, Londyn, Ostfildern 2007.
- Cranach. *Die Anfänge in Wien*, red. Guido Messling, Kerstin Richter, kat. wyst., Winterthur, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, München 2022.
- The Early Dürer*, red. Daniel Hess, Thomas Eser, kat. wyst., Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg 2012.
- Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, red. Eva Michel, Maria Luise Sternath, kat. wyst., Albertina, Wien, Munich 2012.
- Gnann Achim, *In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*, kat. wyst., Albertina, Wien 2013.
- Grebe Anja, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.
- Der Heiligen Leben*, t. 2, *Der Winterteil*, red. Margit Brand, Bettina Jung, Werner Williams-Krapp, Tübingen 2004. Texte und Textgeschichte, 51.
- Jurkowlaniec Grażyna, *Faith, Paragone and Commemoration in Dürer's "Christomorphic" Self-Portrait of 1500 [w:] Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, red. Olga Zorzi Pugliese, Ethan Matt Kavalier, Toronto 2009, s. 209–228.
- Landau David, Parshall Peter, *The Renaissance Print 1470–1550*, London 1994.
- Marx Harald, *Cranach und Dürer. Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinenaltar von 1506*, „Dresdener Kunstblätter” 1997, 41 (1), s. 11–24.
- Münch Birgit Ulrike, *Danteske Landschaften als visionärer Ort des Glaubenskriegs: Bellini, Carpaccio, Mantegna und Dürers 'Marter der Zehntausend Christen' [w:] Orts-Wechsel. Reale, imaginierte und virtuelle Wissensräume*, red. Ulrich Port, Martin Przybilski, Wiesbaden 2013, s. 62–72.
- Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, ed. Martin Landsberg, Lipsia 1509.
- Sandner Ingo, Heydenreich Gunnar, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512*, [https://lucascranach.org/download/news\\_22-3-2013.pdf](https://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf).
- Savage Elizabeth, *Early Colour Printing. German Renaissance Woodcuts at the British Museum*, London 2021.

Schmitt Lothar, *Farbe, Gold und Teig. Druckgraphische Experimente im 15. und 16. Jahrhundert* [w:] *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, red. Claudia Lehmann et al., Berlin 2018, s. 241–262.

Strehle Jutta, Kunz Armin, *Druckgraphiken Lucas Cranach d.Ä. Im Dienst von Macht und Glauben*, kat. wyst., Lutherhalle, Wittenberg 1998.

*Temptation in Eden. Lucas Cranach's 'Adam and Eve'*, red. Caroline Campbell, kat. wyst., Courtauld Institute Art Gallery, London 2007.

*The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, red. Timothy Husband, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York 1980.

Williams-Krapp Werner, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*, Tübingen 1986. Texte und Textgeschichte, 20.

---

**Dr Joanna Sikorska** – kurator Gabinetu Rycin i Rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie, wykładowca w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na grafice niemieckiej i włoskiej XV–XVI wieku, jej recepcji i związkach z innymi dziedzinami sztuki. Jest autorką i współautorką wystaw organizowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie (m.in. *Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie, 2015–2016; Cranach. Natura i Sacrum, 2021–2022*), a także publikacji poświęconych historii grafiki i jej kolekcjonerstwu (<https://art-pl.academia.edu/JoannaSikorska>).

# *The Penance of St John Chrysostom* Lucas Cranach the Elder and Artistic Rivalry

Joanna Sikorska

THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9559-0119](https://orcid.org/0000-0001-9559-0119)

## ABSTRACT

*The Penance of St John Chrysostom* (H. 1) is a unique work among the prints executed by Lucas Cranach the Elder. The article presents an interpretation of the piece as a showcase of Cranach's artistic prowess, alluding to the origins and function of his art, as well as to the challenges he set for himself. The work was inspired by Albrecht Dürer's engraving from c.1496 (H. 54) depicting a surprising interpretation of a legend included in *Der Heiligen Leben*, a work written around 1400 by the Dominican monks of Nuremberg. Cranach's *Penance of St John Chrysostom* proves that the artist understood Dürer's concept, while also introducing significant modifications. He added animals, the choice of which evokes associations with hunting and court menageries. The impulse to engage in such an artistic competition with Dürer's works may have come from the words of praise that Cranach was receiving from the German humanist milieu. Comparisons between the two artists were a frequent motif in such texts, the most noteworthy of which is the eulogy by Christoph II Scheurl (1481–1542). By alluding to the 'courtly dimension' of his art, highly valued at the time, Cranach created a work that was a visual manifesto of his artistic potential and position at the Wittenberg court.

## KEYWORDS

Lucas Cranach the Elder, Albrecht Dürer, *The Penance of St John Chrysostom*, artist rivalry, laudation formulae, Frederick III the Wise, *Der Heiligen Leben*, Christoph II Scheurl

# The Penance of St John Chrysostom Lucas Cranach the Elder and Artistic Rivalry<sup>1</sup>

Joanna Sikorska

THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-9559-0119](https://orcid.org/0000-0001-9559-0119)

In 1505, as an artist no longer young by the standards of the day, Lucas Cranach the Elder (1472–1553) was appointed to the position of painter at the court of Frederick III the Wise (1463–1525) in Wittenberg. The rank of his patron, who was among the most prominent prince-electors in the Empire, confronted Cranach with new challenges of overwhelming proportion. His tasks included devising the setting for ceremonies at the Saxon court, decorating the princely residences, as well as completing numerous commissions from the prince, intended to highlight the status of the client, as the custom of the day dictated.<sup>2</sup> The results of Cranach's efforts must have been more than satisfactory, as he soon earned the praise of his princely patron. In 1508 the artist was granted a coat of arms featuring a winged serpent, which became part of his signature from 1509 onwards. Cranach's status was further confirmed by the fact that in 1508 he was sent on a diplomatic mission to the court of the governor of the Netherlands, Margaret of Austria (1480–1530), in Mechelen (Malines). In a sense, the journey proved a formative experience for Cranach – the people and works he encountered at the time had significant influence on his art.<sup>3</sup> Equally noteworthy was the veritable outpouring of praise that Cranach received at the time from the humanists associated with the Wittenberg court and the newly established university. The formulae of eulogies



fig. 1 Lucas Cranach the Elder, *Portrait of Frederick III the Wise and John the Steadfast*, 1509, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

directed at the artist contain two recurring themes which illustrate the importance of rivalry in Renaissance culture, present in such key categories of the epoch's art theory as *imitatio*, *aemulatio* and *paragone*. The first of these motifs involved comparing Cranach to the great



fig. 2 Lucas Cranach the Elder, *Tournament with the Tapestry of Samson and the Lion*, 1509,  
The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

artists of Antiquity: Apelles, Praxiteles, Zeuxis, Parrhasius.<sup>4</sup> With the recognition of Antiquity as the artistic ideal, such comparisons became a conventional form of praise, which is not to say that they were any less valued or desirable. The other motif, of much more recent origin, involved comparing Cranach to the undisputed master of contemporary art, Albrecht Dürer. The question arises whether this juxtaposition was appreciated by Cranach as much as comparisons to ancient masters.

In 1509, most likely in the aura of success surrounding the mentioned events in his life, Cranach chose to engage with an artistic medium that enabled a more widespread distribution of his works. He executed a series of prints that, as was no doubt the intention of his princely patron, deliberately promoted the Wittenberg court as an important centre of art and culture. This propagandistic dimension is clearly

apparent in the printed images of Frederick III (fig. 1)<sup>5</sup> and the series of woodcuts depicting tournaments organized at the court to celebrate the Feast of All Saints, which was given a magnificent setting in Wittenberg due to the local collection of holy relics (fig. 2).<sup>6</sup> Still in 1509, Frederick III's relic collection became the subject of a separate publication (*Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der stiftkirchen aller hailigen zu Wittenburg*), for which Cranach provided woodcut illustrations.<sup>7</sup> It proved a busy year for the artist, as it was also when he completed the engraving *The Penance of St John Chrysostom* (fig. 3). Thus far, the work has not been given much attention in the relevant literature, even though it is unique in a number of ways.<sup>8</sup> This article presents its interpretation as a showcase of Cranach's artistic prowess, alluding to the origins and function of his art, as well as to the challenges he set for himself.



fig. 3 Lucas Cranach the Elder, *The Penance of St John Chrysostom*, 1509, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

*The Penance of St John Chrysostom* is a special work in Cranach's print oeuvre even in terms of technique and its correlation with the subject matter. It is the largest (25.6 × 20 cm) engraving ever made by Cranach. Throughout his career, the artist completed only nine engravings, only two of which – including the work in question – were not portraits.<sup>9</sup> Relevant literature tends to repeat the entrenched opinion that Cranach abandoned the labour-intensive and time-consuming technique of engraving – as it required him to carve into the copper plate himself – in favour of woodcuts, which allowed for a different organization of work and left the carving of the matrix to a specialist: a woodblock cutter (German *Formschneider*). *The Penance of St John Chrysostom* proves that the decision not to use the technique of engraving was not related to any lack of skill, since it showcases Cranach's ability to deftly create a coherent vision of bountiful nature with all its variety of textures and precision of detail. Emphasizing this finesse, one needs to remember that although the period saw a qualitative revolution in woodcut printing, it was engraving that still had the reputation of the most suitable technique for displaying artistic mastery. It gained such prominence due to the fame and accomplishments of Martin Schongauer, and later Albrecht Dürer. The achievements of Jacopo de' Barbari, who was Cranach's predecessor at the Saxon court, may also have played a role in this particular case. With free-flowing yet precise lines, Cranach managed to depict a forest landscape full of lush vegetation, which provides the backdrop for a depiction of a nude woman with an equally naked, sleeping infant, surrounded by a group of animals. The scene appears to be an affirmation of nature and naturalness in its many aspects. In the background a careful eye will notice the small figure of a naked man crouching on all fours; this hidden motif is the key to recognizing the subject of the print as the penance of St John Chrysostom.

The depiction alludes to a peculiar late-medieval legend, far removed from the historical biography of St John Chrysostom, a patriarch of Constantinople and Father of the Church who lived at the turn of the fifth century. According to the story, John Chrysostom retired to the wilderness to live the life of a hermit. Driven by



fig. 4 Albrecht Dürer, *The Penance of St John Chrysostom*, c.1496, The Metropolitan Museum of Art, New York photo public domain

gusts of eldritch wind, the emperor's daughter, who had been picking flowers in a forest grove, ended up in his cave. Following this surprise encounter both succumbed to carnal desires. Afraid that he might be tempted again, John Chrysostom threw the woman off a cliff. Convinced of her death and realizing the depth of his sin, John began his penance. And since he had acted like a beast, he chose to live like one, crawling on all fours and waiting for a sign that his crime might be forgiven. That moment came years later, when the imperial court was preparing for a baptism ceremony. The infant demanded to be baptized by John Chrysostom and would not accept anyone else. Hunters set out to search for the hermit, and the hirsute 'savage'

was soon brought to the court. When the story of the sin and the extreme penance came to light, the forest was searched once more, this time to retrieve the bones of the imperial daughter. Miraculously, she was found alive and unchanged by the passage of time. In this form, the story is recounted in *Der Heiligen Leben*, a collection of legends written in prose around the year 1400 by the Dominicans of Nuremberg. The work enjoyed immense popularity, as evidenced by the nearly 200 extant manuscripts and over 40 printed editions published by 1521.<sup>10</sup> It has been adapted numerous times in both prose and verse. The first illustrated edition came out of Günther Zainer's press in 1471, as one of the earlier works published by that prominent Augsburg printer. The legend of John Chrysostom echoes fables of enslaved and miraculously rescued princesses and stories of wild men, which were highly popular at the time.<sup>11</sup> The strangeness of the legend was also used to fuel Reformation polemics: in 1537 Luther referred to it in his pamphlet *Die Lügend von S. Johanne Chrysostomo*, mercilessly mocking the more bizarre elements of the story.<sup>12</sup>

Thus far, analyses of Cranach's *Penance of St John Chrysostom* have focused on the conclusion that the work was directly inspired by Dürer's engraving from circa 1496 (H. 54; fig. 4), which presents an unconventional interpretation of the legend.<sup>13</sup> Dürer not only shifted the main character of the story to the background, but also depicted the woman from the legend in an unusual way: sitting naked among the rocks, her hair unbound, breastfeeding an infant. When searching for non-artistic reasons for such a nonstandard depiction, one may point to the motif of the princess being found with an adult [sic] son, present in the rhyming version of the legend (*Meisterlied*), which was included in a manuscript dated to circa 1516–1518, but presumably recounting an earlier tradition.<sup>14</sup> In Dürer's engraving, the subject of St John Chrysostom's penance seems merely a pretext to depict the female nude and to study rock formations. The nude, which at the time was still a novelty north of the Alps and could be considered an artistic and academic challenge, was among the more important subjects in Dürer's early prints. Significantly, Dürer often included it in depictions that eluded straightforward interpretation.<sup>15</sup>



fig. 5 Albrecht Dürer, *The Dream of the Doctor*, c.1498, The Metropolitan Museum of Art, New York photo public domain

In many of these works, only the general concept or overall subject was discernible, for instance a reference to a popular proverb (*The Dream of the Doctor*, c.1498, H. 70) (fig. 5) or to stories about women abducted by sea creatures, not necessarily inspired by Greco-Roman mythology (*Sea Monster*, c.1498, H. 66).<sup>16</sup> Dürer seems to have applied the same approach to *The Penance of St John Chrysostom*. On the one hand, he chose a well-known story from a book written in Nuremberg and popular in the region.<sup>17</sup> On the other, he deliberately shifted the focus onto the most 'risqué' episode in the tale. By focusing on the circumstances and the consequences of succumbing to carnal desires, he was not only able to depict a nude female, but also introduce an element of surprise and ambiguity.<sup>18</sup>



fig. 6 Albrecht Dürer, *Rock Landscape with Tower and Wanderer*, 1490–1492, Albertina, Vienna  
photo public domain

Rock formations, which constitute the other actual subject of the engraving, were also among the more important motifs in Dürer's early works. He was hardly the only artist with an interest in making such studies, as rock formations of various shapes were well within the repertoire of traditional workshop models, prepared to be used in the background of various scenes. Dürer himself included rocks in numerous drawing studies from the 1490s (fig. 6), and, understandably, also in his paintings and prints from that same period.<sup>19</sup> The artistic potential of the motif is clearly apparent in the engraving *St Hieronymus in the Wilderness* (H. 57),<sup>20</sup> in which the scenery consists of rock walls whose nearly abstract forms allowed the artist to showcase his mastery in rendering the nuances of light and shadow using only black lines (to paraphrase the famous eulogy of Dürer's art by Erasmus of Rotterdam).<sup>21</sup> Scholars tend to see

such stylized rocks, almost anthropomorphic at times, as an important feature of Franconian art. It is also present in the works of Dürer's predecessors, for instance the circles of Hans Pleydenwurff and Hans Traut, as well as in works by the Master LCz.<sup>22</sup> If this hypothesis is correct, one may assume that the frequent use of rock motifs by the young Dürer, who elevated landscape art to a new level of realism, may have been a kind of demonstration of the origins of his art – both in the artistic and geographical sense (the inspiration for his drawing studies most likely came from the quarries near Nuremberg).

Cranach appears to have understood Dürer's concept perfectly. His *Penance of St John Chrysostom* is more than just a simple reference, which could be achieved by placing a female nude in the foreground and hiding the figure of St John Chrysostom in the background of the composition.<sup>23</sup> Like Dürer, Cranach turns



fig. 7 Albrecht Altdorfer, *Landscape with Spruce*, c.1522, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett photo Jörg P. Anders

fig. 8 Albrecht Dürer, *Columbine*, c.1495–1500?, Albertina, Vienna photo public domain



the landscape into a character in the depiction. This time, instead of rocks partially obscuring a wide vista with buildings by the water in the distance, the scenery features hills with rocky slopes covered with varied and lush vegetation, such as trees with twisted crowns with overhanging clusters of branches and leaves. Similar motifs were often depicted by artists from the so-called Danube School, whose work not only gave landscape art a more prominent status, but helped it become an autonomous genre (fig. 7).<sup>24</sup> Cranach's awareness of this trend is apparent even in his early works, made during his stay in Vienna.<sup>25</sup> While it is impossible to judge whether the landscape in the engraving under scrutiny was indeed intended to refer to the South German, Danubian or Germanic origins of Cranach's art, the flora depicted is certainly more than simply a neutral background.<sup>26</sup> Directly behind the figure of the woman, a careful observer will notice a small plant which – due to the characteristic shape of its flowers – may be identified as a columbine (*Aquilegia*). According to the immensely popular herbals of the day, the plant had numerous healing properties, but was also recognized for its beauty.<sup>27</sup> Due to the shape of its flowers, the columbine was associated with an elaborate set of religious symbols and often included in depictions of such subjects, which would explain the appeal of having studies of this plant among workshop patterns. One obvious example in this context is the study of a columbine made by Albrecht Dürer circa 1495–1500 (Albertina, Vienna) (fig. 8).<sup>28</sup> It seems reasonable to assume that the presence of this botanical detail in Cranach's print was intended to affirm his analytical approach to nature, thereby assuring that, in line with the expectations of both art theorists and audiences of the day, the artist drew inspiration from proper sources, and that such practices had trained his hand as well as his eye.<sup>29</sup>

The true novelty of Cranach's interpretation of *The Penance of St John Chrysostom* lies in the fact that he included animals, whose presence is not directly implied in the text of the legend. In making this choice, the artist once again demonstrated his knowledge of current trends.<sup>30</sup> It was in that period that the presence of animals began to take on a new aspect in art,



fig. 9 Legend of St John Chrysostom, illustration in *Der Heiligen Leben*, publisher: Anton Koberger, Nuremberg 1488, Bayerische Staatsbibliothek, Munich photo © Bayerische Staatsbibliothek, Munich

**E**s was ein babst zu Rom der reyt eines tages yber feld und vil eyten ir mit im. Vm her d' babst ein geyonhey das er sich offt ewfert von seinen dienern. und allein reyt und sein gebet sprach. Das thet er aber. und so er also als sein waz da hort er ein stynjemerliche schrey. Da gedachte er im. O wee was ist die klaglich stynj. und reyt furbas. Da schrey es aber klaglich. Da gedachte er im ich muoz ye nime werden was das sey. und keret sich gegen d' stynj die er horet bis er ir naheer waz. vñ da er nichts sah da sprach er wider sich selber. wie ist dem das ich hore und nichts sehe. D' suncker mich wunderlich. vñ sprach da. Ich gebeue die bey got das du mit sagest was du seyst. Da sprach die stynj gar iemerlichen. ich bin ein arme sel. O wee mir ymmer. wan ich bin als lang nye on peyn gewesen als ein augbeon zu der andren mochte sinnen. als grof ist mein freyferer hie. Da der babst das horet da weynet er gar ser. und sprach. Was mir arme sel ob ich dir mit gehelffen muoz. da sprach sy neyn. Da sprach er. D' ist mir vo herten leyd. Vm hat mir doch got der herz vil gewalts verriben. Das ich die sinder mag binden und entbinden. Damon sag mir ob dir vernant gebelffen muoz. Da sprach die sel. mir ist heind etwas kund gethan worden da hab ich hoffnung auff. wan es ist ein seliger man zu Rom d' hat ein frumme frawen die ist heind eines Kindes schwanger worden das wir selig. und wir Johannes geboffen und wir ein buecker. vñ wen der buecker sein schreyende melz hat so wird ich arme sel er

lediget von meiner peyn. vñ saget im an welcher gassen der man und die fraw seffen und wie sie hiesfen. Damit schied der babst von ir. Da lebey die sel als vor.

**D**arnach kam der babst zu dem gesind. vñ es tost in nyemant frage wo er vor gewesent da reyt er trauriglichen wider ein got Rom. vñnd zuhande fandte er einen boreu nach dem selben man vñnd nach seiner frawen. und empfieng sie gütlich. und sprach zu der frawen. Liebe fraw du muoz selig sein. mit ist von dir kind gethan das du heind hast ein kind empfangen das sel Johannes heysfen. und das kind wird selig. Da sprach die fraw. Das kan ich nit gewisfen gottes will werd an mir vñnd brache. Da sprach der babst. ich bit euch beyde wenn das kind geboen wirt das ir mich D' last wissen. so wil ich es tauffen und wil mich des Kindes enderwinden. und wil furbas sein vater sein. Des dancke sie im beyde. Des gab er in seinen seggen damit schieden sie von im. Vñnd da das kind geboen ward. da embot mā es dem babst. Da was er gar fro. vñnd emboe seinem Capplan das er mit im zu dem tauff eyte. und tauffen es. und hiesfen es Johannes. und nam die Ammen vñnd das kind an seyn neu hoff. und besah das kind offte. vñnd da es sibem iar alt waz da hieft man es zu schul geern. Da lernt es gar ebel. Da spotteten sein die andern offte. Des schemet er sich gar ser. vñnd giez alle tag in ein kirchen fur enser frawen bild. vñnd hat sie mit ernst das sie im hilfz das er wellerret.

religious scenes being no exception. Animals were often used to convey complex meanings transcending 'simple' symbolism and referring to the geographical, historical or cultural diversity of the fauna, which had become the subject of study in the developing empirical sciences.<sup>31</sup> In his engraving, Cranach chose to include a very specific selection of animals. By depicting a stag, a roebuck and a pheasant, he evoked associations with courtly menageries and hunting, a pastime for the elites, not with the fauna of the Middle East, where the story of St John Chrysostom was supposed to have taken place. The addition of venatic overtones is a reference to one motif in the legend of St John Chrysostom

known from earlier iconography, namely illustrations for *Der Heiligen Leben*, which include a scene of the hermit being discovered by a hunter. A good example of such a depiction is a woodcut in Conrad Fyner's edition published circa 1481. It shows John Chrysostom in the company of two dogs and a hunter blowing his horn.<sup>32</sup> An analogous illustration in the Nuremberg edition by Anton Koberger, published in 1488, includes a hunter on horseback with a hunting horn in hand. He is depicted at a bizarre *en face* angle and positioned between the figures of the emperor's daughter and the hermit, who are headed towards the cliff, and the penitent, hirsute John Chrysostom crawling on all fours (fig. 9).<sup>33</sup>

At the turn of the sixteenth century, owing to Maximilian I, hunting gained special importance in the Holy Roman Empire. Not only was the Habsburg Emperor an avid hunter, he also made the pastime a significant element of his propaganda, as evidenced by many of his art commissions.<sup>34</sup> To the minds of the day, the significance and meaning of the hunt went far beyond 'simple' entertainment for the court – it was interpreted both as an introduction to the art of war and as an allegory of good governance.<sup>35</sup> The image of the emperor as a hunter was deeply ingrained in the minds of his contemporaries, as evidenced by the sixteenth-century interpretation of *St Eustace*, an engraving made by Albrecht Dürer circa 1501 (H. 60) (fig. 10). This depiction of a hunting saint is believed to be

fig. 10 Albrecht Dürer, *St Eustace*, c.1501,  
Albertina, Vienna  
photo public domain

fig. 11 Lucas Cranach the Elder, *The Stag-Hunt*, c.1506,  
The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie



a likeness of the Habsburg ruler.<sup>36</sup> Hunting was also a valued pastime at the Saxon court of the emperor's cousin, and Cranach's art reflects that trend.<sup>37</sup> As early as 1506, the artist accompanied Frederick III on a six-month hunting expedition organized near Coburg Castle. Venatic motifs are present in Cranach's prints from that period (fig. 11), as well as in the painted decoration of the interiors of the princely residence (*Große Hofstube*).<sup>38</sup> The illusion effects achieved in the latter work were mentioned in eulogies of Cranach's talent as a painter, since they evoked associations with the most famous artists of Antiquity and their ability to imitate nature and deceive the eye.<sup>39</sup> One work that should be mentioned in this context is *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, published in Leipzig in 1509 by Martin Landsberg.<sup>40</sup> The author was Christoph II Scheurl (1481–1542), a Nuremberg-born humanist, diplomat, professor of law and rector of the University of Wittenberg. In his private life, Scheurl was a friend of Dürer's, and was well known to Lucas Cranach, as evidenced by the fact that the latter artist painted a portrait of Scheurl in 1509 (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, on loan from the Freiherr von Scheurl Family Foundation) (fig. 12).<sup>41</sup> Cranach must have been aware of the publication, since he made the illustration depicting the Collegiate Church in Wittenberg for it, and the work itself opens with a letter of dedication addressed to Cranach, extolling his virtues and talent with several ancient *topoi* about art applied in its text.<sup>42</sup> Scheurl's *Oratio* also contains words of praise directed at Cranach by humanists associated with the Wittenberg university.<sup>43</sup> The artist is compared to an entire host of ancient masters, most notably Apelles and Zeuxis, and described as *pictor celerrimus* (the 'fastest', most capable painter).<sup>44</sup> The quality that earned Cranach the most praise was his ability to imitate nature, and the illusion-making properties of his art. Aside from lauding Cranach's portraits, the sitters of which looked 'lifelike', the dedication mentions the illusion effect achieved in depictions of hunting. Scheurl discusses deer antlers painted so authentically that real birds attempted to alight on them (a reference to a *topos* known from Pliny – a tale of birds flocking to grapes painted



fig. 12 Lucas Cranach the Elder, *Portrait of Christoph Scheurl*, 1509, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, on loan from the Freiherr von Scheurl Family Foundation  
photo © Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg / Dirk Messberger

by Zeuxis),<sup>45</sup> and a depiction of a deer that dogs at the court were barking at (a reference to another story of artistic rivalry recounted by Pliny – the *topos* of 'Apelles' horses' which neighed at the sight of a steed painted by the artist).<sup>46</sup> The text also contains an account of Cranach's tasks at the court, which included accompanying the princes on their hunting trips and using the time to paint in his characteristic 'quickest' (*celerrimē*) manner.<sup>47</sup> Thus, the motif of hunting in Cranach's works was linked not only to his duties as a court painter, but also to the artistic mastery that allowed him to deceive the senses of his audience and compete with nature itself.<sup>48</sup> All of these anecdotes echo Pliny's accounts of artistic rivalry, including the most famous one – between Zeuxis, who could deceive birds with his painted grapes, and Parrhasius, who won the competition by painting a curtain covering a picture so skilfully that even Zeuxis himself fell for the trick.<sup>49</sup> The question

of primacy over other artists, underlying the rivalries described by Pliny, is likely to have been important to Cranach. In another section of his eulogy, Scheurl – a native of Nuremberg – stated that Cranach deserved to be called the foremost painter of the century – second only to one: the ‘indisputable genius’, Albrecht Dürer.<sup>50</sup> Being lauded as the runner-up of that artistic rivalry may have spurred Cranach, an artist of considerable renown and status in Wittenberg, to take up the gauntlet. One may hypothesize that the impulse for tackling Dürer’s print came from such words of praise and the repertoire of laudations used therein.

In this context, *The Penance of St John Chrysostom* appears to be a deliberate act of emulating Dürer’s work. Cranach’s original contribution was to give the work a courtly

dimension through adding references to hunting. He used a motif that was not only familiar to him, but was even regarded as his speciality and was highly valued in humanist circles.<sup>51</sup> Significantly, this was not the first instance of Cranach engaging in artistic rivalry in the field of printmaking. On the contrary, Cranach found the idea of competing with other artists – reminiscent of the ancient *agon* – particularly appealing at that time, not only as a printmaker.<sup>52</sup> Examples of creative reinterpretation of known and admired prints can already be found among his early works. In 1506 he executed two woodcuts: *The Torment of St Anthony* (H. 76), inspired by the famous print by Martin Schongauer (H. 54),<sup>53</sup> and *St George* (H. 83) (fig. 13), which echoes Dürer’s engraving on the same subject, from circa 1502–1503 (H. 55)<sup>54</sup>. In 1507–1508,



fig. 13 Lucas Cranach the Elder, *St George*, 1506, The Metropolitan Museum of Art, New York  
photo public domain



fig. 14 Hans Burgkmair the Elder, *Equestrian Portrait of the Emperor Maximilian I*, 1508, Art Institute of Chicago photo public domain



fig. 15 Lucas Cranach the Elder, *St Christopher*, c.1509, Minneapolis Institute of Art photo public domain

Cranach took part in a rivalry concerning graphic arts that unfolded between Augsburg and Wittenberg and involved an exchange of gifts between Konrad Peutinger (1465–1547), who was Maximilian I's advisor in matters of art, and Cranach's patron, Frederick III.<sup>55</sup> Cranach's contribution was a colour woodcut depicting St George on horseback (H. 81), most likely executed in 1507. In response to this gift, two equestrian portraits by Hans Burgkmair the Elder (1473–1531) were sent from Augsburg the following year. The works, depicting St George and Maximilian I (H. 253, H. 323), were 'milestones' not only in the history of colour printing, but also in the perception of that medium as an important instrument of political propaganda (fig. 14).<sup>56</sup> The unspoken question about pre-eminence in the field of colour woodcut must have been important to Cranach, since in the year 1509 – crucial for the present analysis – he made two prints using this visually attractive

technique: *Venus and Cupid* (H. 105) and *St Christopher* (H. 79) (fig. 15). Early impressions of both prints were dated 1506, which prompted scholars to suggest that Cranach had deliberately backdated them in order to take credit for the innovation of using the technique of colour woodcut to produce single-sheet prints. According to this hypothesis, the artist considered the mentioned woodcuts as the next step in the competition. They were intended to convince the public that works executed in that innovative and luxurious technique had already been in Cranach's repertoire for several years. If the presence of the date 1506 is to be considered a deliberate falsification, the artist's determination would be understandable, given that the competition involved works made using expensive materials, with propagandistic value and erudite associations, addressed to an audience of the ruling elite.<sup>57</sup>



fig. 16 Albrecht Dürer, *The Martyrdom of the Ten Thousand*, 1508,  
Kunsthistorisches Museum, Vienna  
photo public domain

After successfully competing with Burgkmair, who was just entering the circle of 'imperial' artists and also had excellent artistic pedigree as a collaborator of Erhard Ratdolt and a student of Martin Schongauer himself, it was the natural next step for Cranach to confront Albrecht Dürer. The name and works of the Nuremberg-based master, whom prominent humanists hailed as the greatest contemporary artist in Germania, were well known in Wittenberg. While personal relations between Cranach and Dürer are still little known,<sup>58</sup> a network of acquaintances and connections

in which a foreground figure was Frederick III, who had been commissioning works from Dürer as early as in the 1490s, constitutes a clear link between the two artists.<sup>59</sup> While references to the works of the Nuremberg-born master can also be found in Cranach's earlier works, it is in the period under analysis that the desire to confront Dürer's art was fuelled by a number of new impulses, which likely affected the nature of that artistic relationship.<sup>60</sup> The practice of juxtaposing the two artists, which had become nearly habitual for Wittenberg humanists, could have been one such stimulus. Other possible

catalysts include Cranach's stay in Nuremberg in January 1508, and also the fact that Frederick III commissioned Dürer to paint another work for the All Saints Collegiate Church in Wittenberg, an edifice that played an important role in the agenda of enhancing the prestige of the new capital of the Ernestine line of the House of Wettin.<sup>61</sup> Completed in 1508, the *Martyrdom of the Ten Thousand* (Kunsthistorisches Museum, Vienna) (fig. 16) proved to be a masterpiece in many ways: as a landscape, a combination of ancient history and the contemporary subject of confrontation with the Ottoman Empire, and a medium of self-representation.<sup>62</sup> In the centre of the composition, Dürer depicted himself together with Konrad Celtis (1459–1508), who passed away before the painting was completed. Celtis was one of the most influential German humanists, awarded the title of *poeta laureatus*.<sup>63</sup> He was well known to both Dürer and Cranach: he crossed paths with the latter artist in Vienna, as he had been associated with the University of Vienna since 1497. Around the same time Celtis wrote his *Epigramme*, which cemented Dürer's status by calling him 'the second Apelles'.<sup>64</sup> The artist recognized the significance of such praise, and used this reference in many instances of self-representation, the most prominent example of which is the self-portrait he made in 1500 (Alte Pinakothek, Munich) (fig. 17).<sup>65</sup> In *The Martyrdom of the Ten Thousand*, Dürer employed another grand artistic theme, which may have seemed particularly attractive after his recent stay in Italy. The image of two characters depicted against the background of dramatic scenes of martyrdom and cruelty resembled the journey through the circles of Hell described in the *Divine Comedy*.<sup>66</sup> The vision of a Germanic Dante and a Germanic Vergil was perfectly in line with Frederick III's plans to transform Wittenberg into a prominent centre of humanist thought and art. Cranach, who thrived in these circles and was familiar with their rhetoric,<sup>67</sup> would not have felt indifferent towards such a display of Dürer's 'presence' in Wittenberg or such self-creation.

In this context, *The Penance of St John Chrysostom* appears to be more than just a simple emulation of Dürer's print, but rather a multidimensional, erudite manifesto of the challenges faced by a court artist and the skill



fig. 17 Albrecht Dürer, *Self-Portrait with Fur-Trimmed Robe*, 1500, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Munich  
photo © Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Munich

required to be one. Cranach drew on a whole arsenal of devices: from the choice of technique, to competing with Nature and alluding to the courtly aspect of his art. That last element is consistently emphasized by the patron's coat of arms hanging from a tree, and the tablet bearing the artist's signature and coat of arms (granted to him only a year prior), seemingly abandoned in the foreground. The result is a work which, to the circles associated with the court in Wittenberg, would have been a clear declaration of Lucas Cranach's talent and artistic potential.

Translated by Julita Mastalerz

## NOTES

- <sup>1</sup> The present text was written as part of the research project *Auto(re)prezentacja rytmowników w XV–XVI wieku. Retoryczność wizerunku – ‘self-fashioning’ epoki – status profesji* [The self-(re)presentation of printmakers in the fifteenth and sixteenth century. The rhetorical nature of image – the ‘self-fashioning’ of the age – status of the profession]. It is a revised and significantly extended version of a presentation entitled *A Courtly Tour-De-Force and Lucas Cranach the Elder*, delivered at the international conference ‘Courtly Experiences in the Premodern World c.1200–1800’, which was organized by the Society for Court Studies in Ołomuniec on 22–24 August 2024. It is owing to a scholarship by the Association of Friends of the National Museum in Warsaw that the text could acquire its present form.
- <sup>2</sup> The scale of these tasks prompted Cranach to reorganize work at his workshop and introduce a number of technical innovations to improve efficiency. Gunnar Heydenreich, “...that you paint with wonderful speed”. *Virtuosity and Efficiency in the Artistic Practice of Lucas Cranach the Elder*, in *Cranach*, ed. Bodo Brinkmann (London, 2007), pp. 29–47.
- <sup>3</sup> Werner Schade, ‘Cranach’s Contact with the Netherlands: Pointers from a Journey Observed’, in *Cranach*, pp. 91–97.
- <sup>4</sup> For instance in *Carmen in tribus horis, editum de musca Chilianea*, published in 1507, Georg Sibutus described Cranach as ‘the Praxiteles of painting’. See *Georg Sibutus: Carmen de musca Chilianea und Carmen de puella; Iocosa und Erotica aus dem vorreformatorischen Wittenberg (1507)*, eds Christina Meckelnborg, Bernd Schneider (Cologne, 2021). See also Ulrich Pfisterer, ‘Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500’, in *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, ed. Matthias Müller et al. (Berlin, 2010), pp. 9–21.
- <sup>5</sup> The letters ‘H’ in the text refer to the series *F.W.H. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*. Cf. H. 3–5; Paul M. Bacon, ‘Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of His Patron, St Bartholomew’, *The Sixteenth Century Journal*, no. 4, 39 (2008), pp. 973–1001; Kerstin Merkel, ‘Bruderbilder – Herrscherbilder. Inszenierte Bruderliebe als Garant für politische Qualität in der Frühen Neuzeit’, in *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, ed. Andreas Tacke et al. (Petersberg, 2011), pp. 231–244.
- <sup>6</sup> H. 117–119. *Cranach*, cat. nos 33–34.
- <sup>7</sup> Livia Cárdenas, *The Texture of Images. The Relic Book in Late-Medieval Religiosity and Early Modern Aesthetics* (Leiden, 2020), pp. 183–253.
- <sup>8</sup> H. 1; *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, ed. Timothy Husband, exh. cat., Metropolitan Museum of Art (New York, 1980), cat. no. 24; Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490–1550*, exh. cat., British Museum (London, 1995), cat. no. 178; Jutta Strehle, Armin Kunz, *Druckgraphiken Lucas Cranach d.Ä. Im Dienst von Macht und Glauben*, exh. cat., Lutherhalle (Wittenberg, 1998), cat. no. 1; *Temptation in Eden. Lucas Cranach’s ‘Adam and Eve’*, ed. Caroline Campbell, exh. cat., Courtauld Institute Art Gallery (London, 2007), cat. no. 16 (interpreted as a vision of a harmonious ‘natural’ world); Schade, ‘Cranach’s Contact with the Netherlands...’, p. 96.
- <sup>9</sup> Apart from three portraits of the prince-electors (H. 3–5), three likenesses of Martin Luther (H. 6–8) and a portrait of cardinal Albrecht von Brandenburg (H. 2), the artist also made a depiction of a putto with the Saxon coat of arms.
- <sup>10</sup> See <https://handschriftencensus.de/werke/881> [retrieved: 30 Dec. 2024]. Werner Williams-Krapp, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte* (Tübingen, 1986). *Texte und Textgeschichte*, 20; *Der Heiligen Leben: Der Winterteil*, vol. 2, eds Margit Brand, Bettina Jung, Werner Williams-Krapp (Tübingen, 2004). *Texte und Textgeschichte*, 51.
- <sup>11</sup> *The Wild Man...*, cat. nos 22–24.

- <sup>12</sup> See Marina Münkler, 'Legende/Lügende: Die protestantische Polemik gegen die katholische Legende und Luthers "Lügend von St. Johanne Chrysostomo"', in *Gottlosigkeit und Eigensinn: Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter*, eds Gerd Schwerhoff, Eric Piltz (Berlin, 2015), pp. 121–147; Antje Sablotny, "'zu grob gewest": Metainvective Communication in Confessional Disputes over Narration of the Saints in the Sixteenth Century', *Journal of Early Modern Christianity*, no. 10 (1) (2023), pp. 143–165.
- <sup>13</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, vol. 1, eds Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (München, 2001), cat. no. 7 (for an overview of earlier literature).
- <sup>14</sup> *The Wild Man...*, cat. no. 23; *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, cat. no. 7.
- <sup>15</sup> Christof Metzger, 'The Construction of the Human Body', in *Albrecht Dürer*, ed. Christof Metzger, exh. cat., Albertina (Wien, 2019), pp. 218–227.
- <sup>16</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, cat. nos 18 and 21.
- <sup>17</sup> Several of the surviving manuscripts of *Der Heiligen Leben* can be linked to Nuremberg. One copy was found in the library of the humanist and bibliophile Hartmann Schedel (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 409; <https://handschriftencensus.de/werke/881> [retrieved: 30 Dec. 2024]). In 1488 *Der Heiligen Leben* was published by Anton Koberger, Dürer's godfather.
- <sup>18</sup> Peggy Grosse, 'The Nude', in *The Early Dürer*, eds Daniel Hess, Thomas Eser, exh. cat., Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg, 2012), pp. 374–375; *Albrecht Dürer...*, pp. 212–213.
- <sup>19</sup> *Albrecht Dürer...*, cat. no. 33.
- <sup>20</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, cat. no. 6.
- <sup>21</sup> Erasmus of Rotterdam, *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione (1528)*, cited in Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton, 1955), p. 44.
- <sup>22</sup> Daniel Hess, 'Nature as Art's Supreme Guide: Dürer's Nature and Landscape Studies', in *The Early Dürer...*, pp. 127–128; Christof Metzger, 'Dürer, the Observer', in *Albrecht Dürer...*, pp. 118–120.
- <sup>23</sup> The prints of both these artists transformed the iconography of the subject. The motif of a woman and child later appeared in Knoblouch's edition printed in Strasbourg in 1521, and a print by Barthel Beham (H. 12). See *The Wild Man...*, cat. no. 24; *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, ed. Stephen Goddard, exh. cat., Spencer Museum of Art (Lawrence, 1988), cat. no. 38.
- <sup>24</sup> See Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (London, 1993).
- <sup>25</sup> Examples include *The Penance of St Hieronymus (1502)* and *Portraits of Johannes Cuspinian and His Wife (1502/1503)*. See *Cranach. Die Anfänge in Wien*, eds Guido Messling, Kerstin Richter, exh. cat., Winterthur, Kunsthistorisches Museum, Vienna (Munich, 2022), cat. nos 6, 12, 13, 15, 16. See also Alice Hoppe-Harnoncourt, 'Glaube und Macht. Lucas Cranach d. Ä. – Porträtist in bewegter Zeit' in *Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, exh. cat., Kunsthistorisches Museum, Vienna, Kunsthalle (Munich, 2011), pp. 113–119; Katja Baumhoff, 'Im Grünen. Das Naturbild im Wiener Humanismus', in *Cranach. Die Anfänge in Wien...*, p. 47.
- <sup>26</sup> Scholars have drawn attention to the symbolism of the sprouts growing out of the trunk of the felled oak tree. The flower depicted was identified as an iris (*Temptation in Eden...*, cat. no. 16).
- <sup>27</sup> Descriptions of the columbine (*Aquilegia*, *Egilops*, *Akelei*), its appearance and properties, could be found, i.a., in successive editions of *Gart der Gesundheit* and *Hortus Sanitatis*. See Pia Rudolph, *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhundert* (Köln, 2020). *Pictura und Poesis*, 35.
- <sup>28</sup> *Albrecht Dürer...*, cat. no. 50.
- <sup>29</sup> David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550* (London, 1994), pp. 245–259.
- <sup>30</sup> He used a similar idea in the design of the woodcut *Adam and Eve in Paradise*, completed that same year (H. 1, p. 10). See *Temptation in Eden...*, cat. nos 1 and 12.

- <sup>31</sup> See Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe* (Chicago, 2006).
- <sup>32</sup> The woodcut was copied in several editions from Augsburg, i.a., Johann Schönsperger's (1485, 1489) and Anton Sorg's (1488).
- <sup>33</sup> *The Wild Man...*, cat. no. 23.
- <sup>34</sup> *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, eds Eva Michel, Maria Luise Sternath, exh. cat., Albertina, Vienna (Munich, 2012), cat. no. 90.
- <sup>35</sup> *Apelles am Fürstenhof...*, p. 208 ff.
- <sup>36</sup> *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, cat. no. 32; *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer...*, cat. no. 88.
- <sup>37</sup> Such depictions also had a propagandistic dimension at the court in Wittenberg, cf. *Stag Hunt of Elector Frederick the Wise* from 1529 – Kunsthistorisches Museum, Vienna, [https://lucascranach.org/en/AT\\_KHM\\_GG3560](https://lucascranach.org/en/AT_KHM_GG3560) [retrieved: 30 Dec. 2024].
- <sup>38</sup> E.g., *Couple Headed to a Hunt* (1506; H. 114), the *Stag Hunt* printed using two woodblocks (c.1506; H. 115) and *Boar Hunt* (c.1506–1507; H. 113). Cf. *Temptation in Eden...*, cat. nos 17, 18.
- <sup>39</sup> Cárdenas, *The Texture of Images...*, pp. 184–187.
- <sup>40</sup> The speech was delivered on 16 December 1508. *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, published by Martin Landsberg (Leipzig, 1509). German translation in Christian Schuchardt, *Lucas Cranach des Ältern Leben und Werke*, vol. 1 (Leipzig, 1851), pp. 27–35. Nils Büttner, 'Die Kunst aus der Natur Reissen. Natur und Landschaft bei Lucas Cranach d. Ä.', in *Cranach natürlich: Hieronymus in der Wildnis*, exh. cat., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Innsbruck, 2018), p. 143.
- <sup>41</sup> *The Early Dürer...*, cat. no. 24. It was not the last commission given to Cranach (cf. two woodcut book-plates, H. 144). The portrait was also enthusiastically praised by the sitter (Hoppe-Harnoncourt, 'Glaube und Macht...', p. 114).
- <sup>42</sup> *Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 2r. See Schuchardt, *Lucas Cranach...*, pp. 27–35; *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit: aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, ed. Heinz Ludecke (Berlin, 1953), pp. 49–55.
- <sup>43</sup> By Christian Beier (*Oratio doctoris Scheurli...*, fols 15v–16r), Richardus Sbrulius, who came to Wittenberg from Vienna (*Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 16v), Andreas Karlstadt von Bodenstein (*Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 17r), Otto Beckmann (*Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 17v).
- <sup>44</sup> Anne-Marie Bonnet, 'Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung', in *Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, eds Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Göttingen, 2015), pp. 207–226.
- <sup>45</sup> *Ubi tu Cervina cornua pinxisti, ad que frequenter aves advolantes, in terram delabuntur, quae putant se ramis insidere.* *Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 2r.
- <sup>46</sup> *Coburgi cervum pinxisti, quem quoties extranei canes adsciciunt, toties allatrant.* *Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 2r.
- <sup>47</sup> *Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 2r.
- <sup>48</sup> Edgar Bierende, *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln* (Munich, 2002), pp. 163–165.
- <sup>49</sup> Stories about ancient artists became popular owing to a succession of printed editions of Pliny's *Naturalis Historia*, first published in Venice in 1469. For other expressions of praise for Cranach's ability to imitate nature see Christof Metzger, 'Eine Glaubensfrage. Auf die Suche nach der Wahrheit im Bildnis der Dürerzeit', in *Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen...*, p. 21.
- <sup>50</sup> *Oratio doctoris Scheurli...*, fol. 2r. Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms* (Petersberg, 2013), pp. 122–124.
- <sup>51</sup> Additional stimuli may have come from the art of Jacopo de' Barbari, Cranach's predecessor at the Wittenberg court, who was also dubbed the new Apelles. De' Barbari was the artist behind the *trompe-l'œil* painting *Still Life with Partridge* (1504). See Beate Böckem, 'Jacopo de' Barbari: Ein Apelles am Fürstenhof? Die Allianz von Künstler, Humanist und Herrscher im Alten Reich', in *Apelles am Fürstenhof...*, p. 31.
- <sup>52</sup> Mark Evans, "The Italians, who usually pursue fame, proffer their hand to you". Lucas

- Cranach and the Art of Humanism', in *Cranach*, pp. 53–55.
- <sup>53</sup> Jean Michel Massing, 'Schongauer's "Tribulations of St Anthony": Its Iconography and Influence on German Art', *Print Quarterly*, no. 1 (4) (1984), pp. 221–236.
- <sup>54</sup> Joanna Sikorska, 'Saint George from Greater Poland. Complexities of the Reception of Albrecht Dürer's Engraving', in *The Reception of the Printed Image in the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Multiplied and Modified*, eds Grażyna Jurkowlaniec, Magdalena Herman (New York, 2021), pp. 195–212.
- <sup>55</sup> Elizabeth Savage, *Early Colour Printing. German Renaissance Woodcuts at the British Museum* (London, 2021), cat. nos 14 and 15.
- <sup>56</sup> Landau, Parshall, *The Renaissance Print...*, pp. 185–187; Peter Parshall, 'The Origins of the Chiaroscuro Woodcut', in *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, ed. Naoko Takahatake et al. (Los Angeles, 2018), pp. 36–38; Lothar Schmitt, 'Farbe, Gold und Teig. Druckgraphische Experimente im 15. und 16. Jahrhundert', in *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, ed. Claudia Lehmann et al. (Berlin, 2018), pp. 241–262; Savage, *Early Colour Printing...*, cat. no. 11.
- <sup>57</sup> Achim Gnann, *In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*, exh. cat., Albertina (Vienna, 2013), p. 14; Schmitt, 'Farbe, Gold und Teig...', pp. 241–262.
- <sup>58</sup> Technological analyses of Cranach's works have prompted scholars to hypothesize that he had received his education in Nuremberg, or even worked at Dürer's workshop. See Gunnar Heydenreich, "'Adam and Eve" in the Making', in *Temptation in Eden...*, pp. 19–21; Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512* ([https://lucascranach.org/download/news\\_22-3-2013.pdf](https://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf) [retrieved: 30 Dec. 2024]). See also Guido Messling, 'Die Anfänge Cranachs. Gesichertes und Mutmassungen', in *Cranach. Die Anfänge in Wien...*, pp. 14–23.
- <sup>59</sup> Paul M. Bacon, 'Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer's 1508 "Martyrdom of the Ten Thousand Christians"', *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History*, no. 82 (1) (2013), pp. 1–25.
- <sup>60</sup> Harald Marx, 'Cranach und Dürer. Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinenaltar von 1506', *Dresdener Kunstblätter*, 41 (1) (1997), pp. 11–24; *Cranach*, cat. no. 11.
- <sup>61</sup> Cárdenas, *The Texture of Images...*, p. 184 ff.
- <sup>62</sup> *Albrecht Dürer...*, pp. 294–299, cat. no. 125.
- <sup>63</sup> Paul M. Bacon, *Humanism in Wittenberg...*, pp. 1–25; *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer...*, cat. nos 32–34.
- <sup>64</sup> Grebe, *Dürer...*, pp. 117–128.
- <sup>65</sup> Grażyna Jurkowlaniec, 'Faith, Paragone and Commemoration in Dürer's "Christomorphic" Self-Portrait of 1500', in *Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, eds Olga Zorzi Pugliese, Ethan Matt Kavalier (Toronto, 2009), pp. 209–228.
- <sup>66</sup> Birgit Ulrike Münch, 'Danteske Landschaften als visionärer Ort des Glaubenskriegs: Bellini, Carpaccio, Mantegna und Dürers "Marter der Zehntausend Christen"', in *Orts-Wechsel. Reale, imaginierte und virtuelle Wissensräume*, eds Ulrich Port, Martin Przybilski (Wiesbaden, 2013), pp. 62–72; Bacon, *Humanism in Wittenberg...*, pp. 1–25.
- <sup>67</sup> See Bierende, *Lucas Cranach...*

## REFERENCES

- Albrecht Dürer, ed. Christof Metzger, exh. cat., Albertina (Vienna, 2019).
- Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk*, vol. 1, *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, eds Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Munich, 2001).
- Bacon Paul M., 'Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of His Patron, St Bartholomew', *The Sixteenth Century Journal*, Ann. 39, no. 4 (2008), pp. 973–1001.
- Bacon Paul M., 'Humanism in Wittenberg: Frederick the Wise, Konrad Celtis, and Albrecht Dürer's 1508 "Martyrdom of the Ten Thousand Christians"', *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History*, no. 82 (1) (2013), pp. 1–25.
- Bartrum Giulia, *German Renaissance Prints 1490–1550*, exh. cat., British Museum (London, 1995).
- Bierende Edgar, *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln* (Munich, 2002).
- Bonnet Anne-Marie, 'Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung' in *Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, eds Franziska Bowski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Göttingen, 2015), pp. 207–226.
- Cárdenas Livia, *The Texture of Images. The Relic Book in Late-Medieval Religiosity and Early Modern Aesthetics* (Leiden, 2020).
- Cranach, ed. Bodo Brinkmann, exh. cat., Städel Museum, Frankfurt am Mein; Royal Academy of Arts (London, 2007).
- Cranach. *Die Anfänge in Wien*, eds Guido Messling, Kerstin Richter, exh. cat., Winterthur, Kunsthistorisches Museum, Vienna (Munich, 2022).
- The Early Dürer*, eds Daniel Hess, Thomas Eser, exh. cat., Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg, 2012).
- Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, eds Eva Michel, Maria Luise Sternath, exh. cat., Albertina, Vienna (Munich, 2012).
- Gnann Achim, *In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*, exh. cat., Albertina (Vienna, 2013).
- Grebe Anja, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms* (Petersberg, 2013).
- Der Heiligen Leben*, vol. 2, *Der Winterteil*, eds Margit Brand, Bettina Jung, Werner Williams-Krapp, Williams-Krapp (Tübingen, 2004). Texte und Textgeschichte, 51.
- Jurkowlaniec Grażyna, 'Faith, Paragone and Commemoration in Dürer's "Christomorphic" Self-Portrait of 1500', in *Faith and Fantasy in the Renaissance: Texts, Images, and Religious Practices*, eds Olga Zorzi Pugliese, Ethan Matt Kavaler (Toronto, 2009), pp. 209–228.
- Landau David, Parshall Peter, *The Renaissance Print 1470–1550* (London, 1994).
- Marx Harald, 'Cranach und Dürer. Zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinenaltar von 1506', *Dresdener Kunstblätter*, no. 41 (1) (1997), pp. 11–24.
- Münch Birgit Ulrike, 'Danteske Landschaften als visionärer Ort des Glaubenskriegs: Bellini, Carpaccio, Mantegna und Dürers "Marter der Zehntausend Christen"', in *Orts-Wechsel. Reale, imaginierte und virtuelle Wissensräume*, eds Ulrich Port, Martin Przybilski (Wiesbaden, 2013), pp. 62–72.
- Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, ed. Martin Landsberg (Leipzig, 1509).
- Sandner Ingo, Heydenreich Gunnar, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512*, [https://lucascranach.org/download/news\\_22-3-2013.pdf](https://lucascranach.org/download/news_22-3-2013.pdf) [retrieved: 30 Dec. 2024].

- Savage Elizabeth, *Early Colour Printing. German Renaissance Woodcuts at the British Museum* (London, 2021).
- Schmitt Lothar, 'Farbe, Gold und Teig. Druckgraphische Experimente im 15. und 16. Jahrhundert', in *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip. Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550*, ed. Claudia Lehmann et al. (Berlin, 2018), pp. 241–262.
- Strehle Jutta, Kunz Armin, *Druckgraphiken Lucas Cranach d.Ä. Im Dienst von Macht und Glauben*, exh. cat., Lutherhalle (Wittenberg, 1998).
- Temptation in Eden. Lucas Cranach's 'Adam and Eve'*, ed. Caroline Campbell, exh. cat., Courtauld Institute Art Gallery (London, 2007).
- The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, ed. Timothy Husband, exh. cat., Metropolitan Museum of Art (New York, 1980).
- Williams-Krapp Werner, *Die deutschen und niederländischen Legende des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte* (Tübingen, 1986).  
Texte und Textgeschichte, 20.

---

**Dr Joanna Sikorska** is the chief curator of the Department of Prints and Drawings at the National Museum in Warsaw. She is a guest lecturer at the Institute of Art History, University of Warsaw. Her scholarly interests focus on German and Italian prints from the fifteenth and sixteenth centuries, their reception and their connections with other art disciplines. She is the author or co-author of exhibitions organized at the National Museum in Warsaw (i.a., *Masters of the Pastel. From Marteau to Witkacy. The Collection of the National Museum in Warsaw, 2015–2016*; *Cranach. Nature and the Sacred, 2021–2022*), as well as publications on the history of printmaking and print collections (<https://art-pl.academia.edu/JoannaSikorska>).

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

Piotr P. Czyż

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

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

## ABSTRAKT

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

## SŁOWA KLUCZOWE

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

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

Piotr P. Czyż

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

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

Płyty graficzne, które ze względu na materiał wykonania zostały wtórnie wykorzystane jako podłoże obrazów są niewątpliwie intrygującymi zabytkami, znajdującymi się w orbicie zainteresowań zarówno badaczy malarstwa, jak i grafiki. Należy podkreślić, że w zbiorach muzealnych matryce, które posłużyły artystom za podobrazia, występują niezwykle rzadko<sup>1</sup>.

Na początku XVI wieku malarstwo na dość cienkich płytach miedzianych było uprawiane przez nieliczne grono artystów eksperymentatorów. W poszukiwaniu twardego i gładkiego jak marmur podłoża próbowali oni rozmaitych materiałów, na których można było z powodzeniem utrwalić obrazy wykonane farbami. Zastosowanie w tym celu blachy miedzianej miało zapewnić obrazom trwałość struktury i barw oraz gładką fakturę, pozbawioną spękań i śladów kanwy. Miedź pozwalała na względnie łatwe nakładanie farby i swobodne operowanie pędzlem<sup>2</sup>. Miała też ten walor, że w porównaniu z kamieniem była lżejsza, łatwiejsza w transporcie i mniej narażona na zniszczenia. Choć receptura malowania farbami na podłożu miedzianym była znana już w VIII wieku, to pierwsze zachowane obrazy pochodzą z epoki nowożytnej<sup>3</sup>. Powszechnie wykorzystywano też miedź jako podłoże emalii. W pierwszej połowie XV wieku płyty miedziane znalazły zastosowanie u nadreńskich rytowników grawerów, którzy poprzez wcieranie farby w wycięty rylcem kształt i odbijanie go na papierze, uzyskiwali pierwsze odbitki graficzne

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

O ile miedzioryt, a później także akwaforta wraz z pokrewnymi graficznymi technikami wklęsłodruku, znacznie rozwinęły się i spopularyzowały w epoce nowożytnej, o tyle malowanie na miedzi jawi się jako twórczość raczej wyjątkowa, elitarna<sup>4</sup> – dziedzina, w której wyspecjalizowali się nieliczni artyści<sup>5</sup>. Rozwinęła się ona w XVI stuleciu na terenie dzisiejszych Włoch. Co ciekawe płyty miedziane używane były także przez malarzy rytowników takich jak Parmigianino, który stosował je i do tworzenia własnych akwafort, i jako podobrazia. Malarstwo to szybko znalazło koneserów i stało się przedmiotem pożądanym na dworach europejskich, a także wśród kolekcjonerów, czego apogeum nastąpiło w XVII wieku<sup>6</sup>.

Malarstwo na miedzi nie ma licznej reprezentacji w kolekcjach muzealnych, obrazy wykonane na miedzianych matrycach są unikatami<sup>7</sup>. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zidentyfikowano dwa przykłady takiego zastosowania dawnej matrycy<sup>8</sup>.

Żywoć miedzianej płyty graficznej był ograniczony. Po wydrukowaniu nakładu matryce często ulegały celowej lub niezamierzonej destrukcji. Nakład, jaki można było uzyskać z płyty miedziorytniczej, oscylował w przedziale od półtora do czterech tysięcy odbitek<sup>9</sup>. Płyty mogły zostać zniszczone przez samego grafika,

dbającego o jakość wykonywanych z nich plansz. Częściej jednak, szczególnie dawniej, zachowywano je, gdyż stanowiły cenny nośnik kompozycji pozwalający na dokonywanie kolejnych wznowień edycji, także po śmierci samego rytownika czy wydawcy, kiedy to matryce przechodziły na własność spadkobierców<sup>10</sup>. Choć z uwagi na swoją funkcję rozpowszechniania obrazu były wartościowe, to i tak nie uchroniło to wielu płyt przed destrukcją, przetopieniem, przekuciem na przedmiot o innej formie i przeznaczeniu, szczególnie jeśli w danym momencie lub na danym terenie dostęp do miedzi był utrudniony, lub jej wartość znacznie wzrastała. Z perspektywy tego, co mogło stać się z matrycą po zakończeniu procesu jej eksploatacji drukarskiej, użycie jej jako podobrazia wydaje się być szczęśliwym przykładem przedłużenia jej istnienia. To pragmatyczne podejście do ponownego wykorzystania materiału dotyczy dwóch obrazów znajdujących się w zbiorach muzeum, które powstały najprawdopodobniej w XVII wieku. Oba dzieła łączy religijny temat, a ich niewielki format sugeruje, że mogły być przeznaczone do prywatnej dewocji. Wiąże je także kompozycja graficzna o charakterze heraldycznym oraz domniemana rola odbitek, które mogły pełnić funkcję ekslibrisu, choć jak dotąd nie ma na to potwierdzenia<sup>11</sup>.

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

il. 1 Monogramista T.V.B., *Herb klasztoru benedyktynów w Petershausen (recto matrycy)*, ok. 1550, płyta miedziana, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

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





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

twórca portretów graficznych: barona Geoga Khevenhüllera (1533–1587), Daniela Brendla von Homburga, arcybiskupa Moguncji w latach 1555–1582, sułtana Selima II panującego w latach 1566–1574, Albrechta V Wittelsbacha, księcia Bawarii w latach 1550–1579 oraz dwóch rycin heraldycznych. Trzecią ryciną o charakterze heraldycznym byłaby zatem nieodnotowana przez niemieckiego leksykografa i historyka sztuki potencjalna odbitka graficzna z herbem opactwa Petershausen<sup>12</sup>. Monogram wiązany – litery „TVB” połączone przez środek poziomą linią – znalazł się u dołu płyty (o wymiarach 28,1 × 22,1 cm).

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

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

jesteśmy'), której źródłem są *Ody* Horacego. Pod tarczą widnieje pusty kartusz ozdobny stanowiący bazę kompozycji. Układ postaci świętych patronów oraz umiejscowienie ich na tle kolumn pod arkadą może być bezpośrednim nawiązaniem do romańskiego portalu opactwa, w którym figury św. Grzegorza i św. Gebharda ustawione były po bokach wejścia do kościoła<sup>13</sup>.

Na podstawie formy oraz zastosowanych ornamentów czas powstania kompozycji graficznej można umiejscowić w połowie lub w trzeciej ćwierci XVI wieku. Podobny schemat kompozycyjny z motywem łukowato zwieńczonej niszy możemy dostrzec w ówczesnych frontysepisach graficznych oraz ekslibrisach<sup>14</sup>.

Postacie patronów klasztoru zestawione zostały analogicznie jak na witrażu z 1540 roku, kiedy opiekę nad opactwem Petershausen w latach 1526–1556 sprawował Gebhart II Dornsperger. Panel z witrażem znajdujący się w zbiorach paryskiego Luwru<sup>15</sup> ufundowany został przez ówczesnego opata, który od 1529 roku przebywał na wygnaniu w Überlingen, w okresie czasowej kasaty klasztoru wywołanej przez ruchy protestanckie<sup>16</sup>. Podobnie jak na matrycy po obu stronach herbu Dornspergera przedstawieni zostali patroni opactwa: papież Grzegorz Wielki i założyciel klasztoru – imiennik opata. Są tu odwróconymi stronami w stosunku do matrycy, ale ustawieni analogicznie jak na otrzymywanych z niej odbitkach. Zamiast kolumn na witrażu znajdują się „gabloty” wypełnione figurami putti. Nad tarczą herbową rozpięto girlandę rozdzielającą scenę Zwiastowania. Na dole w obramieniu umieszczona została inskrypcja: *Gebhart. Abbe. Des. Gotzhus. | Peterschausen. 1540.*

W późniejszym okresie matryca uległa pewnym przekształceniom. Usunięto ryt (najprawdopodobniej inskrypcję) z kartusza znajdującego się pod herbem<sup>17</sup>. Modyfikacjom uległ także herb. Dwie z usytuowanych naprzemiennie kwatery czterodzielnej tarczy, w których zapewne przedstawiony był pierwotnie herb opata, zostały zastąpione wizerunkiem św. Jerzego. Mogło to nastąpić w 1597 roku, lub później, gdy w ramach rekompensaty za straty spowodowane reformacją połączono klasztor z opactwem św. Jerzego w Stein am Rhein<sup>18</sup>. Wtedy to zaczęto posługiwać się wyrytowanym na matrycy herbem oznaczającym oba opactwa. Zmiany tej



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

na matrycy dokonał mniej wprawny rytownik, a jej efekt prawdopodobnie był niezadawalający, co przyczynić się mogło do pozabawienia płyty jej pierwotnego przeznaczenia. Niewykluczone jednak, że z przetworzonej matrycy wykonywano odbitki, tym bardziej, że pozostawienie pustego miejsca na inskrypcję w kartuszu mogło być zabiegiem celowym. Wiadomo, że już we wczesnej grafice niemieckiej był on stosowany stosunkowo często (puste banderole), a w takich przypadkach inskrypcje mogły być nanoszone odręcznie lub drukiem już na odbitkach<sup>19</sup>.

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



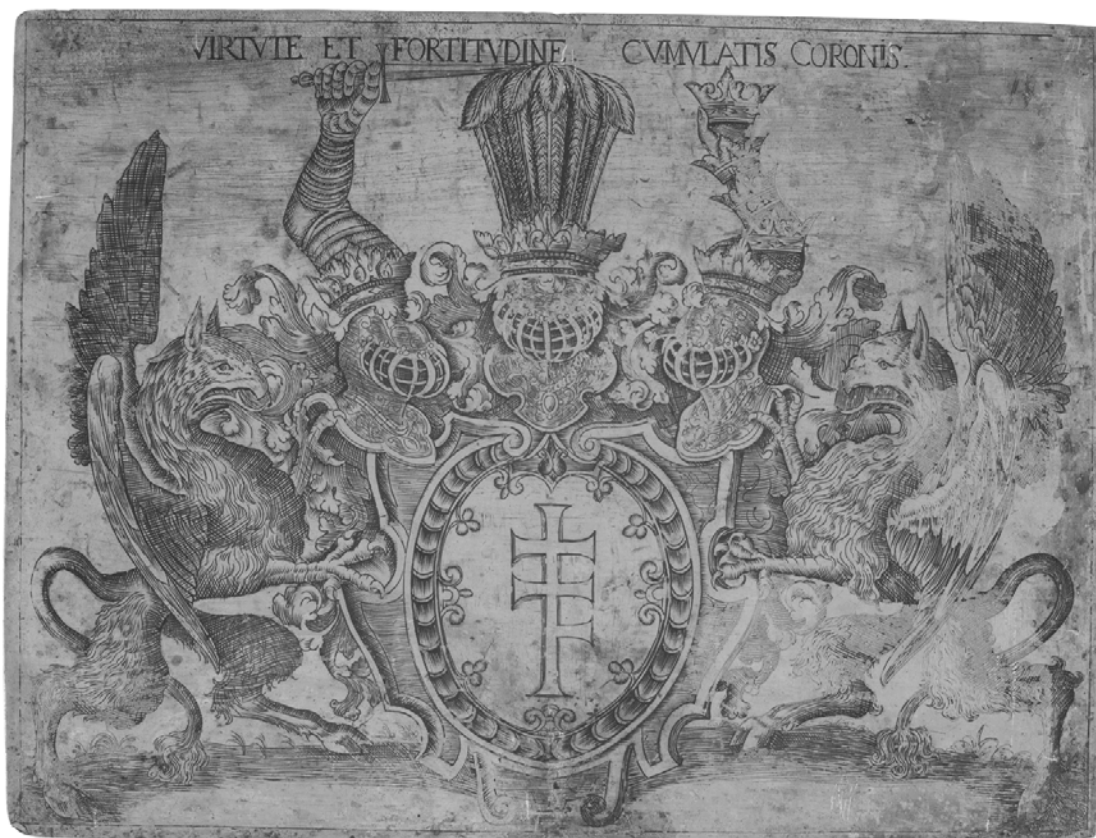
il. 5 Jan Ziarnko (?), *Opłakiwanie Chrystusa przez anioły* (verso matrycy), po 1619, olej, płyta miedziana, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

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

Nieznane są odbitki z matrycy, ani ich dokładna funkcja. Można przypuszczać, zważywszy na czas powstania i pewne podobieństwa do wspomnianego witrażu, że pierwotnie była to rycina wykonana na zamówienie opata Gebharta II Dornspurgera lub jemu poświęcona. Niewykluczone, że mogła też służyć jako ekslibris opata albo całego opactwa<sup>20</sup>. Wiele rycin heraldycznych o takim przeznaczeniu odnajdujemy w kilkutomowym zbiorze Kloster-Exlibris der Bayerischen Staatsbibliothek<sup>21</sup>. Postaci aniołów bądź świętych patronów niejednokrotnie towarzyszą godłom opactw i opatów, a w ich sąsiedztwie przedstawiane są insygnia dygnitarzy kościelnych<sup>22</sup>. Funkcji tej nie wyklucza także duży jak

na ekslibris rozmiar, gdyż znane są XVI-wieczne księgoznaki o zbliżonej wielkości, przeznaczone do oznaczania okazałych foliałów<sup>23</sup>. Po usunięciu inskrypcji i zmianie herbu odbijane z matrycy ryciny mogły mieć bardziej zróżnicowane przeznaczenie, o którym decydowało własnoręczne opatrzenie odbitki inskrypcją w pustym kartuszu.

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



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

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

na podłożu miedzianym. Nieznane są dalsze losy matrycy, nie wiadomo też, jaką drogą płyta trafiła do Polski. Została zakupiona do zbiorów MNW od Marii Piaszczyńskiej w lutym 1931 roku<sup>24</sup>.

Drugą matrycą w zbiorach muzeum jest płyta będąca podobrazem kompozycji ukazującej Chrystusa w grobie, której datowanie wstępnie umiejscowiono w XVIII wieku. Obraz został namalowany na miedzianej płycie o wymiarach 17,3 × 23,1 cm, jest więc stosunkowo niewielki (il. 5)<sup>25</sup>. Pochodzi z kolekcji rodu Potockich z Krzeszowic i od 1946 roku znajduje się w zbiorach muzeum<sup>26</sup>. Ta dość nietypowa kompozycja ukazuje ciało Jezusa złożone w grobie, opłakiwane przez anioły i putta<sup>27</sup>. Dwa z nich grają na instrumentach smyczkowych. Motyw gry anielskiej w sztuce jest znany od średniowiecza. Z kolei kształt instrumentów i sposób gry spotykany jest w ikonografii muzycznej XVII wieku.

Podobne przedstawienia opłakiwania i adoracji ciała Chrystusa występują w sztuce włoskiej, francuskiej i hiszpańskiej w XVI i XVII wieku<sup>28</sup>. W tym przypadku adoracja połączona została z motywem gry na instrumentach – skrzypcach i viola da gamba, instrumencie rozpowszechnionym w XVII wieku<sup>29</sup>.

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



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



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

Po głębszej analizie heraldycznej kompozycji okazuje się, że została wyrytowana na matrycy, która pierwotnie służyła do odbijania herbu Jana Karola Chodkiewicza, rytowanego ok. 1619 roku przez pochodzącego ze Lwowa Jana Ziarnkę (czynny w latach 1598–1629). Znana jest tylko jedna odbitka tej kompozycji z sygnaturą grafika *I. Ziarnko Leopold: Pol. f.* znajdująca się w zbiorach British Museum (il. 8)<sup>30</sup>. Kompozycja graficzna Ziarnki przedstawia herb własny Chodkiewiczów w kartuszu podtrzymywanych po bokach przez gryfy. Nad kartuszem znalazły się trzy hełmy z klejnotami: piórami pawia, gryfem i łabędziem. Ponieważ na odbitce nie ma inskrypcji, ani też miejsca na jej wpisanie, nieznane jest przeznaczenie ryciny, choć niekiedy uznaje się ją za ekslibris<sup>31</sup>.

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

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

Płyta miedziana byłaby zatem drugą znaną zachowaną matrycą Ziarnki, choć jak wykazano, znacznie przekształconą przez innego rytownika. Pierwsza została zidentyfikowana przez Mieczysława Radojewskiego i zakupiona do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu<sup>32</sup>. Istotne jest, że na verso znajduje się kompozycja malarska ukazująca Chrystusa Ukrzyżowanego z Matką Boską i św. Janem Ewangelistą. Badacz wysnuł tezę, że zarówno kompozycja rytowana (herb Jakuba Sobieskiego, ojca króla Jana III), jak i znajdujący się na jej verso obraz olejny zostały wykonane przez Ziarnkę. Kazimierz Kuczman, autor katalogu zbiorów malarstwa Zamku Królewskiego na Wawelu, podtrzymał koncepcję Radojewskiego, że autorem zarówno awersu, jak i rewersu miedzianej płyty jest pochodzący z Polski malarz rytownik<sup>33</sup>. Obraz ten byłby zatem jego jedyną znaną pracą malarską.

Krakowski obraz z grupą Ukrzyżowania pomimo swych niewielkich rozmiarów (14,7 x 9,6 cm) charakteryzuje biegłość warsztatowa. Obraz namalowany na verso warszawskiej matrycy Ziarnki nie należy do prac tak dobrze i swobodnie malowanych<sup>34</sup>. Niemniej warto zwrócić uwagę na pewne jego cechy, które mogą skierować badania w stronę środowiska artystów działających we Francji w XVII wieku. Jak wyżej wspomniano, scena oplakiwania czy adoracja ciała Chrystusa przez anioły, pojawiała się w sztuce włoskiej i francuskiej. Szczególna intymność została nadana temu przedstawieniu przez artystę, który zapewne był zaznajomiony

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

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



że polski artysta przebywał w Italii na początku XVII wieku znajdują potwierdzenie, to mógł on tam wprawić się w malowaniu na miedzi, tak jak wielu ówczesnych artystów północnoeuropejskich. Zakładając, że po wyjeździe ze Lwowa Ziarnko uprawiał malarstwo, jednym z łatwiej dostępnych dla rytownika podobrazii mogły być właśnie wykorzystywane wcześniej matryce, z których nie odbijał już kompozycji. Intrygujący jest fakt, że dwie znane dziś matryce, którymi posługiwał się Ziarnko, w dodatku obie przeznaczone do rycin heraldycznych, stały się podobraziami dla scen religijnych<sup>36</sup>.

Rodzi się pytanie, kiedy powstał obraz olejny i kiedy nastąpiło przerytowanie matrycy. Kompozycja malarska powstała najpewniej po wykonaniu edycji rycin z herbem Chodkiewicza, czyli najwcześniej w latach dwudziestych XVII wieku<sup>37</sup>. Matryca została przetworzona najprawdopodobniej już znacznie później, a sam herb i znajdująca się na niej inskrypcja nie pozwoliły, jak dotąd, na przypisanie ryciny konkretnemu rytownikowi. Zważywszy na pochodzenie matrycy oraz ukazany na niej herb, można stwierdzić, że została wykonana dla przedstawiciela Potockich lub jako gloryfikacja całego ich rodu. Przekształcenie herbu i klejnotów na matrycy oraz dodanie inskrypcji zmienia jednak czysto heraldyczny charakter pierwotnej ryciny Ziarnki. Autor przeróbki musiał zmierzyć się z trudnościami wynikającymi z trzech, a nie jednego, hełmów nad kartuszem oraz trzymaczami w formie gryfów. Pozostawił je bez zmian, gdyż w przypadku herbu Pilawa nie są one ściśle przypisane i można było pozostawić te już istniejące. Usunięcie dwóch hełmów nad kartuszem za bardzo ingerowałoby w kompozycję i wymagało zastąpienia ich labrami. Być może sam rytownik postanowił dodać inskrypcję odnoszącą się do zasług rodu Potockich, którą zobrazował pseudoklejnotami: ręką zbrojną w miecz pod mottem odnoszącym się do męstwa i odwagi oraz ręką z nawleczonymi na nią koronami i z koroną w dłoni pod napisem o zdobywaniu szczytów. Niestety, nie udało się połączyć ryciny z epigramem, dzięki któremu całość mogłaby mieć charakter emblematyczny. Ponieważ nie natrafiono także na odbitki tej kompozycji, można jedynie przypuszczać, że jej przerytowanie nastąpiło nawet w XVIII wieku<sup>38</sup>.

Trzeba jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czy możliwe było, aby powstały na płycie graficznej obraz przetrwał w dobrej kondycji proces drukarski polegający na poddaniu matrycy silnemu naciskowi w prasie. Przypadek innej XVII-wiecznej matrycy zdaje się potwierdzać taką możliwość. Matryca do dolnej części *Tezy filozoficznej Gabriela Kiliana Ligęzy*, przedstawiająca alegorię na cześć króla Zygmunta III ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu (rycina Schelte à Bolswertta, odbijana była z dwóch matryc), posiada na verso namalowany w 1770 roku wizerunek Madonny z Dzieciątkiem. Znane są odbitki dolnej części tezy wykonywane w XIX wieku, a więc już po namalowaniu obrazu, który zachował się do dziś w dobrej kondycji<sup>39</sup>. Można zatem założyć, że przerytowanie matrycy nie musiało mieć destrukcyjnego wpływu na kompozycję malarską<sup>40</sup>, a także przypuszczać, że możliwe było wykonywanie z niej odbitek graficznych już po namalowaniu sceny z Chrystusem i aniołami. Zmiana kompozycji matrycy graficznej i jej użycie w procesie druku mogło zatem nastąpić już po namalowaniu *Opłakiwania*. Nie wykluczałoby to powstania obrazu jeszcze za życia autora kompozycji z herbem Chodkiewicza.

Matryce jako podobrazia stanowią interesujący materiał badawczy, niosący ze sobą wiele pytań. W zbiorach muzealnych są rzadkością, a przez swoją dwoistą naturę są obiektami przypisywanymi zarówno do zbiorów tak malarstwa, jak i grafiki<sup>41</sup>. Uczynienie z dawnej matrycy nowego dzieła sztuki mogło przyczynić się do przedłużenia jej istnienia, niezależnie od procesu druku i jego finalnego rezultatu – odbitki. Ten ambiwalentny stosunek do matrycy, która jest bardzo blisko artysty grafika, ale jednak jest tylko jednym ze środków prowadzących do celu, sytuuje ją na pograniczu zbiorów sztuki i kolekcji historycznych. Wiele matryc porzucano, ulegały zniszczeniu albo przetworzeniu. Z czasem nawet ich pierwotne przeznaczenie ulegało zatarcu<sup>42</sup>. Szczęśliwie znaczna ich liczba przetrwała do współczesności, stając się obiektem zainteresowania badaczy grafiki. W tej grupie prawdziwymi unikatami są te, które dostały drugie, malarskie oblicze.

## PRZYPISY

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

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

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

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

- Ziarnki. Zachowały się także nieliczne matryce Labingera. Zob. Andrzej Betlej, Anna Fertsch, *Jakub Labinger – wstępne uwagi na temat jego oeuvre*, „Roczniki Humanistyczne” 2021, 69, z. 4, s. 199–228.
- <sup>39</sup> A. Grochala, *Treści ideowe...*, op. cit., s. 178, przyp. 14. Matryca z obrazem olejnym znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. Mp 206.
- <sup>40</sup> Przy założeniu, że rytownik miał na uwadze zachowanie kompozycji malarskiej i takie operowanie matrycą, aby warstwa malarska nie została zniszczona.
- <sup>41</sup> W kolekcji matryc znajduje się także przykład matrycy kolorowanej, na której starano się uczynić wielobarwną wyrytowaną na miedzi kompozycję. Przypomina to zamysł kolorowania odbitek monochromatycznych. Taki sposób potraktowania matrycy nie mógł jednak przynieść zadowalającego efektu. Zob. Richard Collin, *Portret Johanna Adama de Garniera z widokiem kościoła i klasztoru karmelitów trzewiczkowych w Głębowicach*, Bruksela 1681. Kompozycja została pokolorowana zapewne jeszcze w epoce nowożytnej (nr inw. 145127 MNW).
- <sup>42</sup> Wiktor Gomulicki zakupił matrycę graficzną Jana Aleksandra Gorczyzna z wizerunkiem Chrystusa triumfującego od handlarza ulicznego, który sprzedał mu ją jako „obrazek święty z napisami hebrajskimi”. Zob. Kamilla Pijanowska, *Chrystus triumfujący [w:] Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Anna Grochala, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 102, kat. nr III.31, il.

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- 1000 Jahre Petershausen. Beiträge zu Kunst und Geschichte der Benediktinerabtei Petershausen in Konstanz*, kat. wyst., Rosengartenmuseum Konstanz, Konstancja, Konstanz 1983.
- Biłozór-Salwa Małgorzata, *Karta wizytowa, znak własnościowy, ekslibris. Różnorodne funkcje rycin heraldycznych Jana Ziarnki [w:] Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, red. Agnieszka Fluda-Krokos, Kraków 2018.
- Biłozór-Salwa Małgorzata, *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu*, Warszawa 2021.
- Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775*, kat. wyst., Phoenix Art Museum, Phoenix; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; The Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Haga, New York 1999.
- Griffiths Anthony, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking (1550–1820)*, London 2016.
- Kisarauskas Vincas, *Lietuvos Knygos Ženkla 1518–1918*, Vilnius 1984.
- Kuczman Kazimierz, *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2021.
- Malarstwo na miedzi / Paintings on Copper*, kat. wyst., Muzeum Miedzi w Legnicy, Legnica 2003.
- Manikowska Ewa, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, R. 25, s. 145–193.
- Painting on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues / La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas. Producción, degradación y conservación*, red. Laura Fuster López et al., Valencia 2017.

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

---

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

# The Other Side of the Matrix. The Printing Plate as a Painting Support Based on Examples from the Collection of the National Museum in Warsaw

Piotr P. Czyż

THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

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

## ABSTRACT

The article discusses printing plates repurposed as painting supports based on two examples from the collection of the National Museum in Warsaw. The first copper plate, engraved by the Monogrammist T.V.B. in the mid-sixteenth century, shows the coat of arms of the Petershausen Abbey in Konstanz. The second was originally engraved in France by the Lviv-born Polish painter and engraver Jan Ziarnko. Initially used to produce heraldic prints with the coat of arms of Jan Karol Chodkiewicz, after later re-working, it shows the Pilawa coat of arms and a Latin inscription. This plate is the second surviving printing plate attributable to the celebrated Polish engraver. The reverse sides of both plates feature painted religious scenes – the *Madonna and Child* and the *Lamentation of Christ by Angels*. What the two plates have in common, therefore, is not only a shared subject (as heraldic engravings) but a similar fate in their reuse as substrates for religious scenes, perhaps used in private devotion on account of their small size. Prints made from the plates may have served as bookplates, the use of which became widespread among the clergy and aristocracy in the sixteenth and seventeenth centuries.

## KEYWORDS

sixteenth-century prints, seventeenth-century prints, printing plates, bookplates, heraldry, painting on copper, sacral art, early modern art

# The Other Side of the Matrix. The Printing Plate as a Painting Support Based on Examples from the Collection of the National Museum in Warsaw

Piotr P. Czyż

THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

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

Printing plates that were repurposed on account of the material they were made from to serve as painting supports are certainly intriguing artefacts, lying within the scope of interest of both painting and printmaking scholars. It should be emphasized, however, that matrices used by artists as supports are very seldom found in museum collections.<sup>1</sup>

At the beginning of the sixteenth century, a small group of artists experimented with painting on rather thin copper plates. In their search for a support as smooth and hard as marble, they tested various materials on which images painted with pigments could be durably fixed. The use of copper sheet was intended to ensure durability in a painting's structure and colour, as well as a smooth surface free of cracks and canvas-like texture. Copper allowed for relatively easy application of paint and comfortable use of a brush.<sup>2</sup> It also had the advantage of being lighter in weight, easier to transport, and less susceptible to mechanical damage than stone. Though the paint-on-copper technique was already known in the eighth century, the oldest surviving paintings of this kind are from the early modern period.<sup>3</sup> Copper was also commonly used as a support for enamel. In the first half of the fifteenth century, copper plates began to be used by Rhenish engravers who produced early graphic prints by rubbing ink onto images cut with a burin and pressing them onto paper to reproduce

patterns achieved with the niello technique, a method for decorating metal surfaces.

Whereas copperplate engraving – and later etching and other kindred intaglio techniques – evolved and grew in popularity in the early modern period, the practice of painting on copper appears to have been a rather exceptional and elitist creative pursuit;<sup>4</sup> a field that only a scant few artists specialized in.<sup>5</sup> It developed in the sixteenth century within the territory of modern-day Italy. Interestingly, copper plates were also used by painter-printmakers such as Parmigianino, for whom they served as both matrices for original etchings and as painting supports. Painting of this kind quickly found favour with connoisseurs and became an object of desire at European courts as well as among collectors, with interest in it culminating in the seventeenth century.<sup>6</sup>

Painting on copper is not abundantly represented in museum collections, which makes painted compositions on copper printing plates highly unique objects.<sup>7</sup> In the collection of the National Museum in Warsaw, two examples of this kind of reuse of a former printing plate have been identified.<sup>8</sup>

A copper printing plate had a limited lifespan. Having been used for a print run, matrices were often deliberately or unintentionally damaged. A print run achievable with a copper plate ranged from about 1,500 to 4,000 copies.<sup>9</sup> Plates were occasionally destroyed by the printmakers themselves in an effort to prevent

inferior-grade prints from being made, thereby preserving overall quality. More often, however, and especially in earlier times, they were kept intact, being a valuable carrier of a composition to aid in potential future editions even after the death of the printmaker or publisher, when the matrices became the property of their heirs.<sup>10</sup> Although they continued to hold value due to their function as a means of replicating an image, many such plates ended up being destroyed, melted down or beaten into objects of different forms or uses, especially at times when, or in regions where, copper was scarce or particularly valuable. In light of all of the things that could happen with a printing plate after its utility in the printmaking process had been exhausted, its reuse as a painting support was a rather lucky chance for continued existence. Such a pragmatic approach of material repurposing is exemplified by two paintings residing in the museum's collection, both likely created in the seventeenth century. The two works share a religious subject and their small format suggests they may have been intended for private worship. What they also have in common is that both feature engraved heraldic compositions and that, as printing plates, they were presumably used to make bookplates, though the latter has yet to be substantiated.<sup>11</sup>

The first plate, kept in the printing plate collection of the Department of Prints and Drawings, was created around the mid-sixteenth century. It features an engraving of the coat of arms of the Petershausen Abbey in Konstanz (figs 1, 2). The composition was made by the Monogrammist T.V.B., a printmaker active in about 1560–1580. He was identified by Georg



fig. 1 Monogrammist T.V.B., *Coat of arms of the Benedictine Abbey in Petershausen* (plate obverse), c.1550, copperplate engraving, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

fig. 2 Monogrammist T.V.B., *Coat of arms of the Benedictine Abbey in Petershausen* (plate obverse, infrared photograph reproduced in mirror image), c.1550, copperplate engraving, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie



fig. 3 Unknown artist, *Rectangular panel with the coat of arms of Gebhard II Dornspenger*, abbot of the Benedictine Abbey in Petershausen, 1540, stained-glass window, glass, lead, Musée du Louvre © 2011 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Philippe Fuzeau

Kaspar Nagler as the creator of portrait prints of Baron George Khevenhüller (1533–1587), Daniel Brendel von Homburg, Archbishop-Elector of Mainz in 1555–1582, Sultan Selim II, reigning in 1566–1574, and Albert V, Duke of Bavaria in 1550–1579, as well as two heraldic prints. A third heraldic engraving potentially attributable to the artist would be the Petershausen Abbey coat of arms, which goes unmentioned by the German lexicographer and art historian.<sup>12</sup> An interlocking monogram – the letters ‘TVB’ linked by a central horizontal line – appears at the bottom of the plate (measuring 28.1 × 22.1 cm).

In the intricate engraved composition inspired by Renaissance architecture, a central niche holds a heraldic escutcheon over a bishop’s crozier, crowned with a mitre with lappets. Flanking the escutcheon are figures standing

on pedestals in front of columns supporting a segmental arch. Shown on the left (which would appear on the right in a print) is a bishop with a crozier and a model of the monastery. This is a likeness of Gebhard von Konstanz (949–995), bishop of Konstanz and the founder and benefactor of the Benedictine abbey in Petershausen. On the right (left in a print) is the figure of Pope Gregory I (c.540–604), whose relics were brought to the abbey from Rome by Gebhard II and enshrined in the north aisle of the main church. Sitting on the pope’s shoulder is a dove which, as legend has it, whispered in his ear to offer divine inspiration to his writings and teachings. There is a sentence in mirror script on the arch above the escutcheon, reading: *NOS PVLVIS ET VMBRA SVM[US]* (Lat. ‘we are but dust and shadow’), a phrase taken from Horace’s *Odes*.

Below the escutcheon is an empty decorative cartouche serving as the base of the composition. The arrangement of the saintly patrons and their placement against a background of columns below an arcade may be a direct allusion to the abbey's Romanesque portal, where statues of Saint Gregory I and Saint Gebhard flanked the church's main entrance.<sup>13</sup>

Going by the form and the type of ornamentation employed, the date of the piece's creation can be narrowed down to the middle or third quarter of the sixteenth century. A similar compositional scheme with the motif of an arched niche can be found in graphic frontispieces and bookplates from the period.<sup>14</sup>

The figures of the abbey patrons are arranged here just as they are in a 1540 stained glass window, installed during Gebhart II Dornspurger's tenure as the head of the Petershausen Abbey between 1526 and 1556. The window panel, today residing in the Louvre in Paris,<sup>15</sup> was funded by the then abbot, who in 1529 was exiled to Überlingen during the abbey's temporary dissolution amid the Protestant movement.<sup>16</sup> Like on the printing plate, shown on either side of the Dornspurger coat of arms are the abbey's patrons: Gregory the Great and its founder, the abbot's eponym. Here, their placement is reversed compared to the printing plate, but therefore consistent with how they would appear on the prints it produced. Instead of columns, the panel has 'compartments' filled with putti. Above the escutcheon is a garland that separates it from an Annunciation scene. An inscription reading *Gebhart. Abbe. Des. Gotzhus. | Peterschauen. 1540* appears in the framework at the bottom.

At a later time, the printing plate underwent a degree of alteration. An engraving (most likely an inscription) was removed from the cartouche beneath the coat of arms.<sup>17</sup> The coat of arms was also modified. Two alternating sections of the quartered escutcheon, which presumably originally held the abbot's coat of arms, were replaced with a likeness of Saint George. This change may have been made in or after 1597, when the abbey was merged with Saint George's Abbey in Stein am Rhein as compensation for damages incurred during the Reformation.<sup>18</sup> From that point onwards, the engraved joint coat of arms that appears on the



fig. 4 Circle of Hendrick van Balen (?), *Virgin and Child* (plate reverse), c.1600, oil on copper plate, The National Museum in Warsaw photo Muzeum Narodowe w Warszawie

plate was used. The alterations were made by a less skilled engraver and the result was likely unsatisfactory, which may explain why the plate was stripped of its original function. It cannot be excluded, however, that some number of prints were produced from the altered plate, especially considering that the space in the cartouche was intentionally left blank for an inscription. We know that features of this kind (such as blank scrolls) were relatively common in early German prints, to be later filled in by hand or added typographically on the resulting prints.<sup>19</sup>

Assuming the escutcheon originally engraved by the Monogrammist T.V.B. showed Abbot Dornspurger's coat of arms, we can surmise that the printing plate was created before 1557, when Gebhard II was in charge of



fig. 5 Jan Ziarnko (?), *Lamentation of Christ by Angels* (plate reverse), after 1619, oil on copper plate, The National Museum in Warsaw photo Muzeum Narodowe w Warszawie

the abbey, having returned there near the end of his life in 1556. The abbey was reconstructed, renovated and redeccorated at that time, and this may have been the occasion for commissioning an engraving depicting the Petershausen Abbey's coat of arms.

There are no known prints from the plate, nor is its function fully understood. Considering the period of its creation and the similarities to the aforementioned stained glass window, we can speculate that the original engraving was made on commission for or in honour of Abbot Gebhard II Dornspenger. It also cannot be ruled out that the print may have served as the abbot's or abbey's bookplate.<sup>20</sup> Many heraldic prints having such a function can be found in the multi-volume collection *Kloster-Exlibris der Bayerischen Staatsbibliothek*.<sup>21</sup> Figures of angels or patron saints sometimes appear alongside coats of arms of abbeys or abbots, with insignia of church

dignitaries shown adjacent.<sup>22</sup> Such a function is not ruled out by its size, unusually large for an ex-libris, as we do know of sixteenth-century bookplates of comparable size that were used to mark large folio-volumes of imposing dimensions.<sup>23</sup> After the inscription was removed and the coat of arms changed, the prints made from the plate could have served a broader range of purposes depending on the handwritten inscription added in the blank cartouche.

The reverse of the printing plate was used as a support for an oil painting of the Virgin and Child (fig. 4). The plate's small size may suggest that the composition was made for private devotion or for one of the monks at the abbey. The painter did not leave a signature, but a comparison with the rendering of translucent textiles and faces in the oil-on-copper paintings of Hendrick van Balen suggests that the painting was made by someone in the circle of this artist,



fig. 6 Unknown artist on plate engraved by Jan Ziarnko, *Pilawa coat of arms of the Potocki Family* (originally the coat of arms of Jan Karol Chodkiewicz, plate obverse), c.1619, 17th/18th c., copperplate engraving, The National Museum in Warsaw photo Muzeum Narodowe w Warszawie

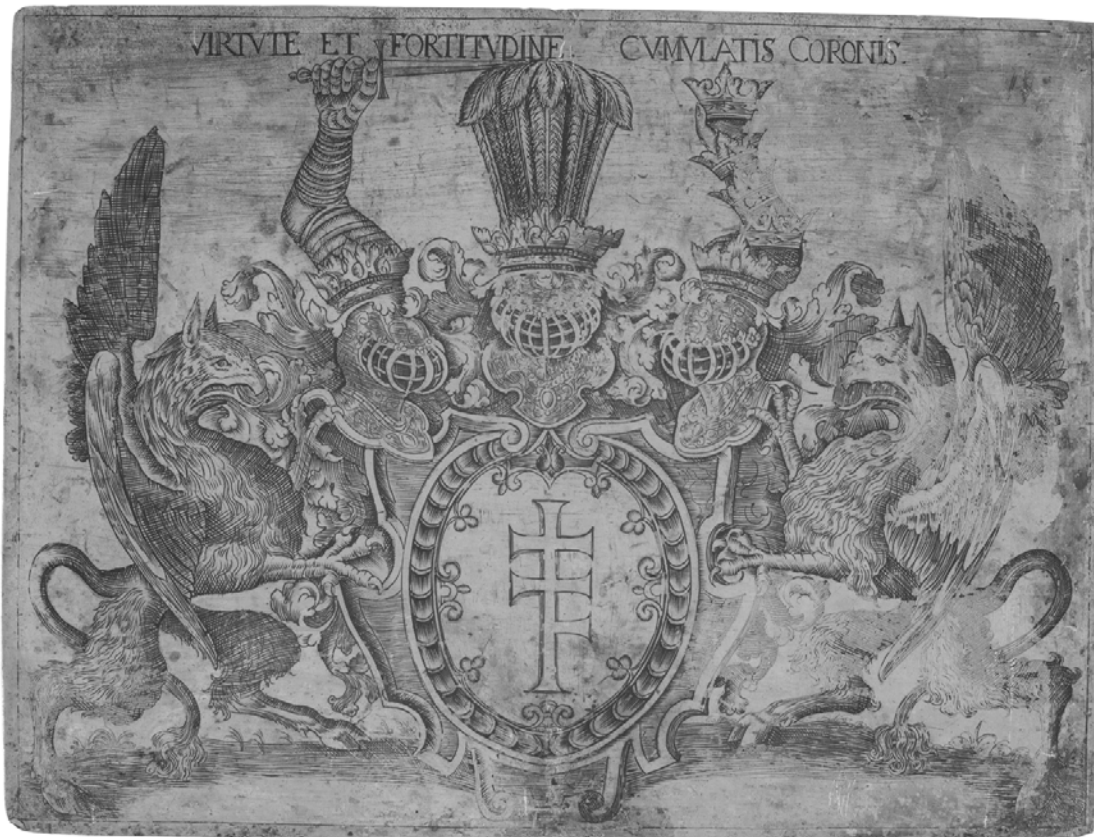


fig. 7 Unknown artist on plate engraved by Jan Ziarnko, *Pilawa coat of arms of the Potocki Family* (originally the coat of arms of Jan Karol Chodkiewicz, plate reverse, infrared photograph reproduced in mirror image), c.1619, 17th/18th c., copperplate engraving, The National Museum in Warsaw photo Muzeum Narodowe w Warszawie

who, returning to his native Antwerp from Rome via Venice and German lands in 1600, was already adept at painting on copper. We do not know the later fate of the plate, nor how it reached Poland. It was purchased for the collection of the National Museum in Warsaw from Maria Piaszczyńska in February 1931.<sup>24</sup>

The second printing plate of this kind in the museum's collection serves as a support for a composition showing the entombed Christ, provisionally dated to the eighteenth century. The painting covers a relatively small copper plate measuring 17.3 × 23.1 cm (fig. 5).<sup>25</sup> It comes from the collection of the Potocki family in Krzeszowice and has been in the museum's collection since 1946.<sup>26</sup> This rather atypical composition shows the body of Christ deposited in the tomb and mourned by angels and putti.<sup>27</sup> Two of them are playing string instruments. The motif of

angels playing music goes back to the Middle Ages. However, the form of the instruments here and the way they are being played correspond to music iconography from the seventeenth century. Similar scenes of the lamentation and adoration of Christ's body appear in Italian, French and Spanish art from the sixteenth and seventeenth centuries.<sup>28</sup> In this instance, the adoration is combined with the playing of instruments: a violin and a viola da gamba, the latter being an instrument that came into prominence in the seventeenth century.<sup>29</sup>

Equally important to the composition itself, however, are the reverse and the substrate on which the scene is painted. On the back, we find a composition showing the Pilawa coat of arms in a strapwork cartouche held by two griffins (figs 6, 7). Above the cartouche are three helms topped with open crowns and



fig. 8 Jan Ziarnko, *Heraldic engraving with the coat of arms of Jan Karol Chodkiewicz*, c.1619, copperplate engraving on paper, The British Museum  
© The Trustees of the British Museum



fig. 9 A comparison of the lower section of the printing plate in mirror-reversed image and the print from the British Museum

crests, over which is an inscription engraved in mirror-script reading *VIRTUTE ET FORTITVDINE CVMVLATIS CORONIS*. (Lat. 'virtue and courage crowned with glory').

Upon deeper analysis of the heraldic composition, it becomes apparent that it was engraved on a printing plate that was originally used to print the coat of arms of Jan Karol Chodkiewicz, engraved in about 1619 by the Lviv-born Jan Ziarnko (active 1598–1629). There is only one known print of the composition with the engraver's signature, reading *I. Ziarnko Leopol: Pol. f.*, now in the British Museum (fig. 8).<sup>30</sup> Ziarnko's graphic composition shows the Chodkiewicz family coat of arms in a cartouche supported at the sides by griffins. Above the cartouche are three helms with crests: peacock feathers, a griffin and a swan. Because the print lacks an inscription or even a place where one could be added, it is difficult to ascertain the engraving's purpose, though some believe it to be a bookplate.<sup>31</sup>

Ziarnko's original matrix was heavily altered, most likely by a different engraver. What remains is solely the original compositional layout (the cartouche, the two griffins being the heraldic supporters, and the helms). An inscription was added near the upper edge and the Lviv artist's signature was removed, with the entire printing plate being extensively re-engraved. The unknown engraver made significant changes, treating Ziarnko's work as little more than a compositional template. The most substantial modifications were made to the escutcheon with cartouche and the crests over the helms. On Ziarnko's print we find a five-field variation of the Chodkiewicz noble coat of arms (Gryf with Sword). On the printing plate, however,

the decorative cartouche, having a practically identical shape but slightly different decoration, holds a Pilawa coat of arms additionally bordered by rather crude ornamentation.

To introduce these changes, it was necessary to remove Ziarnko's engravings. While the shape of the helms remains unchanged, the crests appearing above them are different. The supporters retain their original shape but they are considerably re-engraved. A closer inspection of the plate reveals that nearly all parts of the composition underwent alteration. The quality of this re-engraving fails to match the finesse of the Lviv-born artist's burin. The later engraver did not attempt to deepen the lines cut by his predecessor but simply 'retraced' them, reproducing the composition with varying degrees of precision. Thanks to the London print, we can locate a small number of unchanged parts. The minor traces of the first engraver's burin at the bottom of the composition – in the tufts of grass – attest that this is the plate Ziarnko used to produce Chodkiewicz's heraldic print (fig. 9).

This copper plate would consequently be the second known surviving plate engraved by Ziarnko, albeit, as shown, one that had since been significantly altered by a different engraver. The first was identified by Mieczysław Radojewski and purchased for the collection of the Wawel Royal Castle in Kraków.<sup>32</sup> Interestingly, the reverse of that printing plate features a painted composition of the Crucified Christ with the Virgin Mary and Saint John the Evangelist. The scholar has put forth a thesis that both the engraved composition (coat of arms of Jakub Sobieski, father of King John III Sobieski) and the oil painting on the reverse

were executed by Ziarnko. Kazimierz Kuczman, the author of the Wawel Royal Castle painting collection catalogue, supports Radojewski's premise that the creator of both the front and reverse of the printing plate is the Polish painter-engraver.<sup>33</sup> If true, it would make the composition on the reverse the only known painting by the artist.

Despite its diminutive size (14.7 × 9.6 cm), the Kraków painting with the Crucifixion group attests to its creator's technical mastery. The painting on the reverse of the Warsaw plate engraved by Ziarnko is not executed as expertly or confidently.<sup>34</sup> Nevertheless, it is worthwhile

to note certain characteristics that might guide further study of the work toward artists active in France in the seventeenth century. As mentioned above, the lamentation, or the adoration of Christ's body by the angels, is a scene not uncommon to Italian and French art. Here, it is imbued with a particularly deep intimacy by the artist, who must have been familiar with Caravaggionism. The interior is illuminated by a single candle, which pulls the figures of the two angels and two putti next to the dead Christ out from the darkness. The light seems similar to that in the paintings of Georges de La Tour, which also exhibit a kindred atmosphere

fig. 10 Jan van Halbeeck, after Jan Ziarnko, *Title page 'Figurae libri Apocalypsis beati Ioannis Apostoli'*, before 1619, copperplate engraving on paper, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie



of concentration and intimacy. Meanwhile, the angels, particularly the one sitting at the head of Christ's resting place, brings to mind the illustrations that Ziarnko co-created for the Apocalypse (fig. 10).<sup>35</sup> The composition itself is likely to be the work of an experienced illustrator as it demonstrates an undeniable level of quality. If earlier suppositions that the Polish artist stayed in Italy in the early seventeenth century are true, then it was perhaps there that he learned to paint on copper, as many of his northern European contemporaries are known to have done. If Ziarnko practiced painting after leaving Lviv, we can assume that some of the easiest painting supports for him to get his hands on would have been his own old matrices. Quite intriguing is that fact that the two Ziarnko printing plates known today, both coincidentally bearing heralding engravings, were later used as supports for religious scenes.<sup>36</sup>

There also arise the questions of when the oil painting was created and when the printing plate was re-engraved. The painting was likely made after an edition of the Chodkiewicz coat of arms had been printed, meaning no earlier than the 1620s.<sup>37</sup> The plate was probably altered much later, though the coat of arms and the inscription have yet to offer any insight as to the engraver responsible for the changes. On the basis of the printing plate's origin and the coat of arms shown on it, it is possible to conclude that it was made for a member of the Potocki family or as a glorification of the clan as a whole. However, the modification of the coat of arms and the crests, as well as the addition of the inscription, altered the purely heraldic purpose of Ziarnko's original engraving. The re-engraver had to tackle difficulties resulting from there being not one but three helms above the cartouche and from the presence of supporters in the form of griffins. He left the latter unchanged, since supporters are not strictly assigned to the Pilawa coat of arms, which meant that the ones already there could remain in place. To remove two of the helms above the cartouche would have been too major an intervention in the overall composition and would have required mantling to be put in their place. Perhaps the engraver chose to include an inscription in praise of the Potocki family, whom he depicted with pseudo-crests: an

arm wielding a sword below a motto relating to bravery and courage and an arm adorned with crowns ending in a hand holding a crown below an inscription about winning accolades. Unfortunately, no one has been able to link the engraving with any epigram that would lend it an emblematic character. Also, because no prints of the composition have been discovered, we can surmise that the re-engraving was executed even as late as the eighteenth century.<sup>38</sup>

One other question that needs to be answered is whether the painting made on the printing plate could have survived the printing process and the strong pressure of the printing press. The case of a different seventeenth-century plate seems to confirm such a possibility. The matrix for the lower section of *Teza filozoficzna Gabriela Kiliana Ligęzy* [The philosophical thesis of Gabriel Kilian Ligęza], an allegory in honour of King Sigismund III, from the collection of the National Museum in Poznań (engraved by Schelte à Bolswert, printed from two plates), features a depiction of the Virgin and Child painted in 1770 on the reverse. There exist prints of the lower section of the Thesis made in the nineteenth century, that is, after the addition of the painting, which survives in good condition to this day.<sup>39</sup> We can thus conclude that the act of re-cutting the plate did not necessarily have a destructive impact on the painted composition,<sup>40</sup> and we may assume that it was indeed possible to make print impressions from the plate even after the scene of Christ and the angels had been painted. Therefore, the alteration to the composition on the printing plate and the plate's use in the printing process could have occurred after the painting of the *Lamentation* scene. This would not rule out the possibility that the painting was made even during the lifetime of the engraver responsible for the Chodkiewicz coat of arms.

Printing plates used as a painting support represent an interesting area of study, one that raises many questions. They are a rarity in museum collections, and, owing to their dualistic nature, they may be assigned to either painting or print collections.<sup>41</sup> Making a new work of art from an old printing plate would have contributed to its longevity being extended. In the process, these objects became works of art in their own right, existing independently of their original role in printing and of the outcome of

that role, that is, the prints produced. Such an ambivalent attitude to the printing plate, which is very closely connected with the engraver but remains just one piece of the process leading to the final product, puts it on the borderline between art object and historical artefact. Many printing plates were discarded, damaged or recycled. With time, their original function

could even become obscured.<sup>42</sup> Fortunately, a considerable number have survived to this day to become an object of interest for print scholars. Among them, the real rarities are those that were given a second life as paintings.

Translated by Szymon Włoch

## NOTES

<sup>1</sup> The largest collections specializing in printing plates, like the Chalcographie du Louvre (Paris), Istituto nazionale per la grafica (Rome) or Museum Plantin-Moretus (Antwerp) grew out of historical collections assembled and grown over time. In the case of the king of France or the Pope, the basis for creating a collection was a need to control the production of prints, as well as an awareness of printmaking's potential in state or Church propaganda. Meanwhile, collections based on the legacies of old publishing and printing houses amassed printing plates used by those institutions. As a rule, those collections do not contain printing plates that were later used as painting supports since these plates were kept and catalogued as objects connected exclusively with printing work.

<sup>2</sup> There is a number of publications presenting a broader context in relation to paintings on copper, the ways in which copper plates were acquired, the market for paintings on copper and conservatorial aspects connected with the specific nature of the substrate: *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775*, ed. Michael K. Komanecky, exh. cat., Phoenix Art Museum; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; The Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague (New York, 1999); *Malarstwo na miedzi / Paintings on Copper*, ed. Stanisław Drewniak, exh. cat., Copper Museum, Legnica (Legnica, 2003); *Painting on Copper and Other Metal Plates. Production, Degradation and Conservation Issues / La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas. Producción, degradación*

*y conservación*, ed. Laura Fuster López et al. (Valencia, 2017).

<sup>3</sup> Hana Seifertova, 'Malarstwo na miedzi w sztuce europejskiej XVI–XVIII w.', in *Malarstwo na miedzi...*, p. 7.

<sup>4</sup> Sheet metal was used extensively as a support for signboards. Armour was also sometimes painted. See Ludvík Losos, *Techniki malarskie* (Warsaw, 1991), p. 90.

<sup>5</sup> Copper sheet production was highly advanced in the 16th century, as the product had a broad range of applications in arts and crafts. Pots and vessels were made of copper and the metal was used to cover tower roofs and ship hulls. One place that became famous for its production was Antwerp, where the process of producing copper sheet by rolling was perfected. The city produced many of the copper plates used by European artists as a painting support.

<sup>6</sup> It is worth noting that painting on sheet metal, as well as metal plates themselves, were popular in the sixteenth and seventeenth centuries among Spaniards, and made their way to South America thanks to them. See Jørgen Wadum, 'The Spanish Connection. The Making and Trade of Antwerp Paintings on Copper in the 17th Century', in *Malarstwo na miedzi...*, pp. 27–42. On the subject of printing plates repurposed into paintings, see also *Sztuka Wicekrólestwa Peru*, ed. Justyna Guze, exh. cat., The National Museum in Warsaw (Warsaw, 2018), pp. 46, 47, cat. no. 4, fig.

<sup>7</sup> The sporadic use of printing plates as a painting support was noted, i.a., in Seifertova, 'Malarstwo na miedzi...', p. 8, and Łucja Wojtasik-Seredyszyn, 'Europa

Środkowa – Śląsk, Polska’, in *Malarstwo na miedzi...*, p. 26. An example of a Polish printing plate with both a painting and an engraving is the title page plate for *Hippika, to jest księgi o koniach* [Hippica, or a book about horses] by Krzysztof Mikołaj Dorohostajski (2nd edn from 1647), which became a support for a composition showing the Immaculate Conception of the Virgin Mary. See Jan Samek, ‘Nieznane płyty miedziorytnicze’, *Rocznik Krakowski*, vol. 45 (1974), pp. 1, 123–126. Another example is the lower section of Gabriel Kilian Ligęza’s philosophical treatise, which has a depiction of the Madonna and Child, painted in 1770, on its reverse. See Anna Grochala, ‘Treści ideowe ryciny Schelte à Bolswert’a „Alegoria na cześć Zygmunta III”’, *Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*, vol. 5 (1993), pp. 194–227. Objects of this kind occasionally appear on the art market. See *Dom Aukcyjny Ostoya. Malarstwo. Rzemiosło. Aukcja nr 28. 5 lipca 2003 r.* (Warsaw, 2003), cat. no. 86. A New Testament scene was painted in the 17th century on the reverse of the unfinished sixteenth-century plate.

<sup>8</sup> In the group of over 300 early modern printing plates in the NMW Department of Prints and Drawings only one has a painting on the reverse; the other plate resides in the Collection of Polish Painting Pre-1914. It is much more common to encounter a double-sided printing plate with graphic compositions on both sides, in some cases by different engravers. Because artists who set out to paint on metal sought flat, durable and stable substrates, it is unlikely that they would attempt to paint on a surface engraved with a composition. For this reason, the presence of an engraving below the layer of paint on a printing plate seems unlikely.

<sup>9</sup> In this, the number of superior quality prints ranges from one-and-a-half to two thousand copies. In the case of etchings the possible print run decreased significantly, as little more than five hundred quality prints could be expected. See Anthony Griffiths, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking (1550–1820)* (London, 2016), pp. 50–61.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 270, 271.

<sup>11</sup> Today it is believed that in the early modern period an ex libris could be any print that identified the owner (pasted to the book’s endpaper) whether it included a proper, typical inscription or not. See Claudia Valter, *Kunstwerke im Kleinformat. Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhunderts*, ed. Christine Kupper, exh. cat., Germanischen Nationalmuseum, Nuremberg (Nuremberg, 2014), p. 11.

<sup>12</sup> See Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*, vol. 5, S. J.–Z. (München, 1879), p. 146. The plate was initially linked with the printmaking work of Johann Theodor de Bry (1561–1623).

<sup>13</sup> The church’s no-longer existing main portal is known from 19th-century drawings and its stone elements are housed at the Badisches Landesmuseum Karlsruhe.

<sup>14</sup> One example is a woodcut for the title page of a Bohemian land law overview by Wolff von Wresowicz, published in 1564, where the author’s coat of arms was placed under an arch flanked by two Corinthian columns on pedestals and a cartouche for an inscription at the bottom. Coming into use in the 16th century were also heraldic bookplates shown in an architectural border within a niche below an arch. See Valter, *Kunstwerke im Kleinformat...*, pp. 22–27. Cf. with the ex libris of Paul Pfinzing von Henfenfeld created by Virgil Solis, woodcut, 1555/1556.

<sup>15</sup> Musée du Louvre, Paris, inv. no. MR 2694.

<sup>16</sup> The stained-glass window was one of several heraldic panels created at the time that were likely intended to adorn the window in a hall of a secular public building. See Volker Himmelein, ‘De ornamentis ecclesiae – Zur Ausstattung von Kirche und Kloster’, in *1000 Jahre Petershausen. Beiträge zu Kunst und Geschichte der Benediktinerabtei Petershausen in Konstanz*, eds Sibylle Appuhn-Radtke, Annelis Schwarzmann, exh. cat., Rosengartenmuseum Konstanz; Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Konstanz, 1983), pp. 116, 117.

- <sup>17</sup> Perhaps the inscription was similar to the one on the stained-glass window and contained the name of the abbot.
- <sup>18</sup> In 1599 an overdoor relief was executed for the entrance from the cloister to the choir of the abbey church, on which the already modified coat of arms with Saint George was shown next to the abbey's patrons (Saint Gregory and Saint Gebhard).
- <sup>19</sup> Joanna Sikorska, 'Miedzioryt XV wieku i jego odrębność w sztuce późnego średniowiecza', *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 70, nos 1–2 (2008), pp. 125–132. On empty cartouches in heraldic engravings, see Małgorzata Biłozór-Salwa, 'Karta wizytowa, znak własnościowy, ekslibris. Różnorodne funkcje rycin heraldycznych Jana Ziarnki', in *Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, ed. Agnieszka Fluda-Krokos (Kraków, 2018), pp. 269–288. In the fifteenth and sixteenth centuries, spaces for inscriptions were sometimes left on heraldic engravings, which allowed them to also be used as bookplates. See Anneliese Schmitt, *Deutsche exlibris. Eine kleine Geschichte von den Ursprüngen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Leipzig, 1986), p. 127.
- <sup>20</sup> Similar assumptions as to function have been made with respect to an impressive 1574 heraldic woodcut showing two benefactors of the abbey in Tegernsee and its patrons, Saint Benedict and Saint Quirinus. See *Zeitschrift für Bucherzeichen-Bibliothekunde und Gelehrten-geschichte*, vol. 7 (1897), p. 24, fig. after p. 24. On the old tradition of placing heraldic compositions on endpapers and book pages, see Arkadiusz Wagner, 'Ekslibris jako dziedzina grafiki w sferze zainteresowań historii sztuki i bibliologii', in *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria praktyka*, ed. Joanna Talbierska (Warsaw, 2014), pp. 95–105; id., 'Rola drukarzy w procesie kształtowania się tradycji ekslibrisu europejskiego XV–XVI wieku', in *Ekslibris – znak własnościowy...*, pp. 19–39. If the prints made from the plate were used as bookplates, it could have been produced during Dornspenger's exile, its use to mark the book collection being strictly utilitarian in nature, intended to prevent the abbey book collection from being dispersed, as had likely taken place earlier, during the abbacy of Martin Brülin in the early 16th century.
- <sup>21</sup> A digital version of the collection is available at: [www.bavarikon.de](http://www.bavarikon.de).
- <sup>22</sup> Examples of such compositions in the collection include: a 1616 bookplate of the canons of Saint James the Apostle and Saint Tiburtius Collegiate Church in Straubing with figures of the patrons, and a 1670 bookplate by G.A. Wolfgang for the Saint George monastery in Augsburg with figures of Saint George and Saint Bernard. Highly similar in compositional layout to the plate from the NMW collection is a monastic bookplate created by J.C. Smischeck in 1634 with Saint Lambert and Saint Benedict. See n. 16. It is worth noting that the first dated printed bookplate, belonging to Bishop of Konstanz Hugo von Hohenlandenberg, showed the patron saints and the Virgin and Child below an arcade next to a coat of arms. The matrix that produced the bookplates was originally used to print the title page of a breviary published on commission of the bishop. See Wagner, 'Rola drukarzy...', pp. 20, 21, fig. 1.
- <sup>23</sup> The typical size of fifteenth- to seventeenth-century volumes, several times bigger than books today, called for the use of bookplates measuring up to 40 cm in height. See Germaine Meyer-Noirel, *L'Ex-libris. Histoire, art, technique* (Paris, 1989), pp. 14, 15.
- <sup>24</sup> The National Museum in Warsaw, inv. no. 97900 MNW.
- <sup>25</sup> It is worth noting that, unlike in the printing process, which had certain limitations, printing plates could be used to make paintings exceeding even three meters per side. Meanwhile, printmaking technology did not allow for the use of metal sheets of such dimensions.
- <sup>26</sup> This small composition (inv. no. 129009 MNW) was likely an old keepsake and should probably not be directly linked with Artur Potocki's and his wife Zofia's, née Branicka, passion for collecting or with their extensive travels in Europe. See Ewa Manikowska, 'Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce', *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 25 (2000), p. 145–193; Bożena Steinborn,

- 'Paintings from the Potocki Family Collection in Kraków and Krzeszowice', *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series*, 9 (45) (2020), pp. 49–82. I kindly thank the Old Polish painting scholar Monika Ochnio for taking note of the reverse of the painting and its original function as a printing plate.
- <sup>27</sup> Nocturnal Lamentation scenes in which the source of light is a burning candle are known from the turn of the 17th century, painted by artists like Francesco Bassano the Younger and Trophime Bigot.
- <sup>28</sup> E.g., paintings of angels mourning the dead Christ. Cf. Paris Bordone, mid-16th c. (Moravská Galerie, Brno); Guercino, c.1617 (The National Gallery, London) or Pietro Testa, c.1645 (Ashmolean Museum, Oxford). An interesting example of a painting on a copper plate is *La Déploration sur le corps du Christ*, a Florentine School painting from c.1600. See <https://www.mutualart.com/Artwork/La-Deploration-sur-le-corps-du-Christ/E1E0C72FA619BE06C0311D43D2CA8063>. Shown in the centre of this small composition is a candle held by an angel. I thank Dr Małgorzata Biłozór-Salwa for bringing this painting to my attention.
- <sup>29</sup> Depictions of angels playing the viola da gamba are known in early modern art. Cf. Johannes Sadeler I after Maarten De Vos, *The Virgin (kneeling in prayer with four angels at her feet playing musical instruments)*, before 1600 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel); Laurent de La Hyre, *A Putto Playing the Viol*, c.1650 (Musée national Magnin, Dijon); school of Laurent de La Hyre, *Saint Francis Consoled by Angelic Music* (Musée des Beaux-Arts, Rouen); Nicolas Colombel, *Saint Cecilia Playing the Viol*, 1694 (Musée des Beaux-Arts, Rouen), Italian school, *Concert of Angels* (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg).
- <sup>30</sup> The British Museum, London, inv. no. 2004,U.73. See Małgorzata Biłozór-Salwa, *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu* (Warsaw, 2021), cat. no. 25, pp. 89, 90, 209, fig. 38. Earlier bibliography therein.
- <sup>31</sup> It is presumed that the engraving might have been used as a bookplate, though we do not know of any early printed books marked with it. See Vitolis E. Vengris, *Lithuanian Bookplates / Lietuvių ekslibriai* (Chicago, 1980), pp. 20, 22, fig. 9; Vincas Kisarauskas, *Lietuvos Knygos Ženkla 1518–1918* (Vilnius, 1984), p. 37, cat. no. 60; Biłozór-Salwa, 'Karta wizytowa...', p. 269.
- <sup>32</sup> Wawel Royal Castle, inv. no. 8330. See Mieczysław Radojewski, 'Jana Ziarnki nieznana płytka miedziorytnicza z nie dokończonym ekslibrisem dla Jakuba Sobieskiego wykonana w Paryżu w 1610 r.', *Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, 1 (1992), pp. 211–216.
- <sup>33</sup> See Kazimierz Kuczman, 'Ukrzyżowanie', in *Malarstwo na miedzi...*, p. 120, cat. no. 98; id., *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu* (Kraków, 2021), p. 460, cat. no. 211, fig.
- <sup>34</sup> I thank the conservator Anna Lewandowska for sharing her valuable observations resulting from a comparison of the two paintings.
- <sup>35</sup> Cf. *Figurae Libri Apocalypsi beati Ioannis Apostoli*, engraved by Jan Haelbeck after Jan Ziarnko, published by Jean Le Clerc IV in Paris, before 1619. Ziarnko followed the example of the series *Thesaurus Novi Testamenti* engraved by Adriaen Collaert after Gerard de Jode I. The title page is said to have been Ziarnko's addition (fig. 8). See Biłozór-Salwa, *Jan Ziarnko...*, pp. 98–101, 250–257, cat. no. 47, figs 44–46.
- <sup>36</sup> I thank Dr Małgorzata Biłozór-Salwa, the author of a monograph on the artist, for pointing out this fact to me.
- <sup>37</sup> Jan Ziarnko's date of death is unknown. We find works by the artist until the end of the 1620s. We do not know where he spent the final years of his life or what caused him to stop engraving in the second half of the 1620s. Artists often put aside their discipline to pursue a different one. It is not out of the realm of possibility that the artist was no longer able to practice engraving in later life and, assuming he could still paint, returned to his former profession. There is insufficient evidence, however, to ultimately link the

- creation of the Warsaw painting with the creator of the Kraków *Crucifixion*.
- <sup>38</sup> One engraver very well versed in the symbolism of power and heraldry was the Lviv-based Jakub Labinger, creator of the illustrations in Aleksander Józef Jabłonowski's *Heraldyka, to jest osada klejnotów rycerskich i wiadomości znaków herbowych, dotąd w Polsce nie objaśniona* [Heraldry, or the placement of chivalric crests and information in heraldic emblems hitherto not studied in Poland] (Lviv, 1742) (2nd edn, 1748) and the richly illustrated *Drzewa genealogicznego Potockich* [Potocki Family Tree] published in Lviv in 1745. Perhaps it would be justified to look for the engraver who altered Ziarnko's plate in the circle of this artist. A small number of Labinger's printing plates survive to this day. See Andrzej Betlej, Anna Fertsch, 'Jakub Labinger – wstępne uwagi na temat jego oeuvre', *Roczniki Humanistyczne*, 69 (2021), issue 4, pp. 199–228.
- <sup>39</sup> Grochala, 'Treści ideowe...', p. 178, n. 14. The printing plate with an oil painting resides in the collection of the National Museum in Poznań, inv. no. Mp 206.
- <sup>40</sup> Assuming that the engraver intended to preserve the painted composition and handled the plate in such a way that the painting would not be harmed.
- <sup>41</sup> The printing plate collection also contains an example of a coloured matrix, in which the artist tried to achieve a multicoloured composition engraved on copper. This brings to mind the practice of colouring monochrome prints. Such a treatment of a printing plate could not, however, yield a satisfactory effect. See Richard Collin, *Portrait of Johann Adam de Garnier with a background view of the Carmelites church and monastery in Głębowice* (Brussels, 1681). The composition was likely coloured still in the early modern period (inv. no. 145127 MNW).
- <sup>42</sup> Wiktor Gomulicki purchased a Jan Aleksander Gorczyn printing plate with a depiction of the triumphant Christ from a street vendor, who sold it to him as a 'sacral picture with Hebrew inscriptions'. See Kamilla Pijanowska, 'Chrystus triumfujący', in *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, ed. Anna Grochala, exh. cat., The National Museum in Warsaw (Warsaw, 2006), p. 102, cat. no. III.31, fig.

## REFERENCES

- 1000 Jahre Petershausen. Beiträge zu Kunst und Geschichte der Benediktinerabtei Petershausen in Konstanz*, exh. cat., Rosengartenmuseum Konstanz (Konstanz, 1983).
- Biłozór-Salwa Małgorzata, 'Karta wizytowa, znak własnościowy, ekslibris. Różnorodne funkcje rycin heraldycznych Jana Ziarnki', in *Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, ed. Agnieszka Fluda-Krokos (Kraków, 2018).
- Biłozór-Salwa Małgorzata, *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu* (Warsaw, 2021).
- Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575–1775*, exh. cat., Phoenix Art Museum, Phoenix; The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; The Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague (New York, 1999).
- Griffiths Anthony, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking (1550–1820)* (London, 2016).
- Kisarauskas Vincas, *Lietuvos Knygos Ženkla 1518–1918* (Vilnius, 1984).
- Kuczman Kazimierz, *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu* (Kraków, 2021).
- Malarstwo na miedzi / Paintings on Copper*, exh. cat., Copper Museum, Legnica (Legnica, 2003).
- Manikowska Ewa, 'Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce', *Rocznik Historii Sztuki*, vol. 25 (2000), pp. 145–193.

- Painting on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues / La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas. Producción, degradación y conservación*, ed. Laura Fuster López et al. (Valencia, 2017).
- Radojewski Mieczysław, 'Jana Ziarnki nieznana płytką miedziorytnicza z niedokończonym ekslibrisem dla Jakuba Sobieskiego wykonana w Paryżu w 1610 r.', *Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, 1 (1992), pp. 211–216.
- Schmitt Anneliese, *Deutsche exlibris. Eine kleine Geschichte von den Ursprüngen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Leipzig, 1986).
- Sikorska Joanna, 'Miedzioryt XV wieku i jego odrębność w sztuce późnego średniowiecza', *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 70, nos 1–2 (2008), pp. 125–132.
- Steinborn Bożena, 'Obrazy z kolekcji Potockich w Krakowie i w Krzeszowicach / Paintings from the Potocki Family Collection in Kraków and Krzeszowice', *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series*, 9(45) (2020), pp. 49–82.
- Talbierska Jolanta, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła* (Warsaw, 2011).
- Valter Claudia, *Kunstwerke im Kleinformat. Deutsche Exlibris vom Ende des 15. bis 18. Jahrhunderts*, exh. cat., Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (Nuremberg, 2014).
- Vengris Vitolis E., *Lithuanian Bookplates / Lietuvių ekslibriai* (Chicago, 1980).
- Wagner Arkadiusz, 'Ekslibris jako dziedzina grafiki w sferze zainteresowań historii sztuki i bibliologii', in *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria praktyka*, ed. Joanna Talbierska (Warsaw, 2014), pp. 95–105.
- Wagner Arkadiusz, 'Rola drukarzy w procesie kształtowania się tradycji ekslibrisu europejskiego XV–XVI wieku', in *Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, ed. Agnieszka Fluda-Krokos (Kraków, 2018), pp. 19–39.

---

**Dr Piotr P. Czyż** has been affiliated with the National Museum in Warsaw since 1996, serving as keeper of the Department of Prints and Drawings since 2015. Among his chief areas of interest are the evolution of print collecting in Warsaw, with particular regard for individuals such as Dominik Witke-Jeżewski, Leopold Méyet and Hieronim Wilder, and the development of original printmaking in early twentieth-century Poland. Pursuing these scholarly interests, Czyż is responsible for overseeing the matrices collection in the Department of Prints and Drawings, the collection of historical bookplates, and groups of works by Polish artists active in the early decades of the twentieth century. He has authored articles, catalogue entries, and exhibition scripts, including the exhibition *The Exhibition That Never Happened... Ignacy Łopieński (1865–1941) and the Revival of Printmaking* (2019/2020), devoted to one of the leading Polish printmakers of the turn of the twentieth century.

# Alegoria w szarościach i trop holenderski Obraz przypisywany Franciszkowi Smuglewiczowi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Karolina Prymlewicz

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-6286-5897](https://orcid.org/0009-0002-6286-5897)

## ABSTRAKT

Artykuł jest analizą przypisywanego Smuglewiczowi alegorycznego przedstawienia *en grisaille*. Odnoszę się w nim do wcześniejszych interpretacji dzieła i prezentuję nowe ustalenia. Obraz funkcjonujący w muzealnym inwentarzu jako *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi* (1785, MP 3174), tytułowany był również w swojej historii wystawienniczej: *Przyjęcie (captio) westalki*, a od 2017 roku *Captio Rei Sylwii*. Tymczasem wzorem ikonograficznym dla sceny głównej jest legenda rewersowa monety rzymskiej, bitej za czasów cesarza Wespazjana, z przedstawieniem *Roma resurge[n]s* (ok. 71 r. n.e.). W związku z tym proponuję tytuł *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana* – ze znakiem zapytania. Ponadto odnalezienie w dawnej ofercie dwóch brytyjskich domów aukcyjnych rysunku będącego projektem tejże kompozycji, a przypisywanego holenderskiemu artyście Gérardowi de Lairese'owi (1641–1711) lub jego warsztatowi, podaje w wątpliwość tradycyjną atrybucję obrazu.

## SŁOWA KLUCZOWE

Franciszek Smuglewicz, klasycyzm, recepcja antyku, malarstwo polskie XVIII wieku, Gérard de Lairese, malarstwo holenderskie XVII wieku, numizmatyka, Muzeum Narodowe w Warszawie

# Alegoria w szarościach i trop holenderski Obraz przypisywany Franciszkowi Smuglewiczowi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Karolina Prymlewicz

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-6286-5897](https://orcid.org/0009-0002-6286-5897)

Twórczość Franciszka Smuglewicza (1745–1807) stanowi wieloletni przedmiot zainteresowania badaczy zajmujących się sztuką epoki stanisławowskiej, klasycyzmem, recepcją antyku w sztuce polskiej czy w końcu kontaktami artystycznymi między Polską a Italią. Niesygnowane, niedatowane i nietytułowane obrazy, włączone w spuściznę malarza, nadal są wyzwaniem dla historyków sztuki. Konieczne jest zatem podjęcie sukcesywnych badań nad poszczególnymi dziełami pod względem stylistycznym i ikonograficznym (w tym wskazanie pierwowzorów malarskich i/lub graficznych kompozycji Smuglewicza), proweniencyjnym oraz konserwatorskim.

Niniejszy artykuł ma na celu pokazanie złożoności tego zagadnienia. Sygnalizuję w nim, że zostały rozpoczęte kompleksowe badania nad kolekcją dzieł malarskich artysty przechowywanych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Tekst jest analizą przypisywanego Smuglewiczowi alegorycznego przedstawienia *en grisaille* (il. 1). Odnoszę się w nim do wcześniejszych interpretacji dzieła i prezentuję nowe ustalenia.

Informacje o historii obrazu będącego przedmiotem niniejszych rozważań sięgają połowy XIX wieku. W publikacji z 1851 roku Edward Rastawiecki, wśród znanych sobie dzieł malarza, wymienił obraz *Cesarz Tytus daje prawa Rzymowi*, dodając, że ma on duży format i należy do kolekcji Tomasza Zielińskiego w Kielcach<sup>1</sup>. W publikacji monograficznej poświęconej sylwetce

Zielińskiego i jego kolekcji, zamieszczono spis katalogowy, sporządzony przez Jacentego Sachowicza w 1859 roku. Obraz został przypisany Franciszkowi Smuglewiczowi i zatytułowany – *Tytus nadający swobody Rzymianom*<sup>2</sup>. Później dzieło pojawiło się w *Katalogu zbioru obrazów Feliksa Gebethnera wystawionych w Sali Resursy Obywatelskiej na rzecz Towarzystwa Muzycznego* z 1881 roku jako obraz „Smuglewskiego”, pt. *Tytus nadaje prawa Rzymianom*<sup>3</sup>. Natomiast w katalogu ekspozycji zorganizowanej we Lwowie w 1894 roku kompozycja nosi tytuł *Przyjęcie (captio) westalki*. Szczegółowy opis sceny i dane techniczne nie pozostawiają jednak wątpliwości, że chodzi o warszawskie płótno<sup>4</sup>. Niestety, nie podano tu nazwiska właściciela, jak przy pozostałych eksponowanych pracach artysty.

Jerzy Mycielski w opracowaniu poświęconym stuleciu malarstwa polskiego z lat 1760–1860 uznał obraz za jedną z „całkiem już antycznych kompozycji Smuglewicza”, zauważając, że „rysunek malowanej rzeźby, tego ideału Winkelmanna, poprawny, a twarz westalki samej, to portret bardzo ciekawy, bo postać słynnej Heleny z Massalskich [...]”<sup>5</sup>. Uzupełnię, że portret Heleny z Massalskich, zatytułowany *Ofiara westalki*, przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Modelka ukazana jest na nim *en face* i nie sposób dopatrzeć się w niej podobieństwa do klęczącej kobiety przedstawionej na obrazie z warszawskiej kolekcji. Należy też dodać, że Mycielski powołuje się na odkrycie



il. 1 Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana* (?), ok. 1791 (?), Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Jana Bóloza Antoniewiczza, według którego kompozycja *en grisaille* miała być „prawie kopią z jednego z najpiękniejszych rysunków Andrzeja Mantegni”, nie wyjaśniając, o jakie konkretnie dzieło rysunkowe chodzi<sup>6</sup>. Z kolei Feliks Kopera w książce wydanej w 1926 roku zatytułował

obraz *Przyjęcie westalki przez kapłana* i ocenił, że jest „zabytkiem godnym Dawida”<sup>7</sup>.

Do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie obraz trafił w 1939 roku z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W odrębnym spisie dzieł sztuki przyjętych z TZSP figuruje pod numerem



il. 2 ROMA RESURGES, za: Jacques Oisel, *Thesaurus Selectorum Numismatum Antiquorum quo, Præter Imagines & Seriem Imperatorum Romanorum a C. Iul. Caesare, ad Constantinum Magnum [...]* Cum singulorum succincta Descriptione & accurata Enarratione, Amstelodami 1677, s. 127, tab. XXIX

il. 3 Gérard de Lairesse lub warsztat, *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana (?)*, dom aukcyjny Bonhams, Londyn fot. Bonhams, Londyn



719 jako obraz Smuglewicza pt. *Tytus nadaje prawa Rzymianom*. W inwentarzu muzealnym obraz zatytułowano *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi* i zadatowano na 1785 rok<sup>8</sup>. W katalogu wystawy *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* podano informację o alternatywnym, historycznym nazewnictwie z westalką w tytule<sup>9</sup>.

W artykule opublikowanym w 2017 roku Mikołaj Baliszewski ustalił nowy tytuł *Captio Rei Sylwii*, identyfikując scenę główną z powołaniem pierwszej westalki<sup>10</sup>. Ta wersja tytułu została uwzględniona w biografii Smuglewicza zamieszczonym w *Słowniku artystów polskich*<sup>11</sup>.

Prowadzone badania pozwoliły mi ustalić, że podstawą ikonograficzną głównej sceny obrazu jest legenda rewersowa monety rzymskiej, bitej za czasów cesarza Wespazjana – ROMA RESURGE[N]S (ok. 71 r. n.e.) (il. 2). Natomiast odnalezienie przeze mnie w ofercie dwóch brytyjskich domów aukcyjnych rysunku przypisywanego holenderskiemu artyście Gerardowi

de Lairesse'owi (1641–1711) lub jego warsztatowi (il. 3), o identycznej kompozycji, jak ta Smuglewicza, dodatkowo utrudnia interpretację obrazu, mnożąc pytania o pierwowzór alegorii, jej faktyczną treść, kontekst historyczny, aż po podanie w wątpliwość autorstwa obrazu.

Nowe informacje nie zmieniają faktu, że przez półtora wieku przedstawienie łączono z cesarzem Tytusem, a w klęczącej postaci widziano westalkę. Z racji przypisania obrazu Smuglewiczowi interpretowano go także jako apoteozę rządów króla Stanisława Augusta. Do momentu odnalezienia rysunku de Lairesse'a i powiązania obrazu Smuglewicza z twórczością holenderskiego artysty, odnosiłam tę rozbudowaną kompozycję do sytuacji Polski w okresie Sejmu Wielkiego, a nawet do uchwalenia Konstytucji 3 maja, bądź rocznicy tegoż wydarzenia.

Obraz Smuglewicza ukazuje wodza, cesarza rzymskiego, który ujmuje dłoń klęczącej przed nim kobiety. Towarzyszy mu grupa rzymskich

legionistów ze sztandarami i różgami liktorskimi – signiferów w lwich maskach. Nad nimi unosi się uskrzydłona personifikacja Sławy. Między cesarzem a klęczącą stoi centurion (?) w hełmie ze sfinksem, ukazany en face, trzymający nad głową klęczącej czapkę wolności (czapkę frygijską). Z prawej strony na dole widać rozemocjonowany tłum. W tle znajdują się: łuk triumfalny, fronton świątyni, obelisk oraz posąg Apolla, opiekuna muz. Monochromatyczny obraz, wykonany w technice *en grisaille*, imituje płasko-rzeźbę w marmurze i nawiązuje stylistycznie do reliefów antycznych. Ponieważ cesarz pełnił funkcję najwyższego kapłana (*pontifex maximus*), klęcząca kobieta może być westalką. Mogłaby być także personifikacją Rzymu i – w interpretacji uwzględniającej kontekst polski – personifikacją Rzeczypospolitej w kostiumie antycznym.

Symboliczne podźwignięcie państwa z upadku odnosi się do ikonografii monety z czasów Wespazjana, wpisującej się w wizualną propagandę polityczną. Swetoniusz opisał go jako cesarza, który podźwignął państwo zniszczone wojnami domowymi, naprawił finanse publiczne, zatroszczył się o sztukę i przywrócił świetność miastu, restaurując stare gmachy oraz fundując nowe<sup>12</sup>. Przywołana moneta i jej legenda rewersowa była opisywana w nowożytnych kompendiach numizmatycznych, często bogato ilustrowanych<sup>13</sup>. W XVIII-wiecznym wydaniu publikacji z 1674 roku znajdujemy jej syntetyczny opis: „ROMA. RESURGENS. Imperator togatus stans, figuram muliebrem ad genua procumbentem sublevat; alia galeata stans adsistit, sinistra clypeum gerens”<sup>14</sup>. Tak jak na obrazie, tak i tu pomiędzy cesarzem a klęczącą pojawia się trzecia postać, która z pewnością jest istotna dla interpretacji całości. W przypadku monety to druga Roma. Jak zauważa Judyta Ścigała, analizując numizmatyczne przedstawienie: „Obie Romy na rewersach odgrywają zupełnie inne role. Tę pierwszą – klęczącą przed cesarzem – można interpretować jako symbol Miasta; z kolei druga – stojąca w głębi – występuje jako bogini”<sup>15</sup>.

Motyw podźwignięcia państwa stał się wątkiem przewodnim listów Hugona Kołłątaja skierowanych w 1788 do marszałka sejmu Stanisława Małachowskiego, na co wskazuje podtytuł jego dzieła: „O Podźwignieniu Sił Krajowych”<sup>16</sup>. Za warunek naprawy sytuacji kraju Kołłątaj uznał zgodę narodową i wspólnotę obywatelską, bez czego „o dźwignieniu sił Rzeczypospolitej ani pomyśleć wolno”. Jedność wszystkich stanów, a także wiara, wolność, król i wojsko to główne hasła jego wezwania<sup>17</sup>. W kontekście zbiórki funduszy na wojsko, podkreślił rolę polskich kobiet, które, widząc obywatelską postawę mężów i synów, powinny być gotowe na wyrzeczenie się zbytku: „Teraz jest pora, aby Damy nasze pokazały, czy mają prawdziwie Duszę Spartanek i Cnotę podobną Focyona Żonie?”<sup>18</sup>.

Patriotyzm kobiet z rodów magnackich, porównywanych do Spartanek właśnie, a nie westalek, jest bardzo istotny. Franciszek Dionizy



il. 4 Józef Czechowski, Łuk triumfalny wystawiony Stanisławowi Małachowskiemu w Warszawie, 1790, Muzeum Narodowe w Krakowie  
 fot. Muzeum Narodowe w Krakowie



il. 5 Johann Georg Holtzhey, *Medal na cześć Konstytucji 3 maja od obywateli Amsterdamu*, 1791, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Książnin napisał operę *Matka Spartanka*, której inscenizacja odbyła się w teatrze puławskim w 1786 roku. W roli tytułowej wystąpiła sama Izabela Czartoryska. Role synów odegrali synowie księżnej – Adam i Konstanty<sup>19</sup>. Teona – tytułowa matka – wyprawia syna Likanora na wojnę. Wołałaby, żeby zginął śmiercią bohaterską, niż miałby przynieść hańbę rodzicielce, męskim przodkom i samej Sparcie („Jego honor, moja chluba:/ Jego hańba, moja zguba”)<sup>20</sup>. Osobiście zbroi syna, a wręczając mu tarczę, przestrzega: „z tą powróć, lub na tej”<sup>21</sup>. Inscenizacja sztuki o przesłaniu niepodległościowym stała się w kraju ważnym manifestem patriotyzmu<sup>22</sup>.

Kolejnym wydarzeniem – istotnym dla interpretacji omawianego obrazu, jak i dla argumentacji przemawiającej za autorstwem Smuglewicza – były obchody imienin Stanisława Małachowskiego dnia 14 maja 1789 roku. Uroczystość odbyła się w ogrodzie i pałacu Rzeczypospolitej. Z tej okazji przygotowano iluminację i na cześć marszałka wzniesiono bramę triumfalną projektu Dominika Merliniego<sup>23</sup>. Jej centralnym elementem był prawdopodobnie obraz Smuglewicza<sup>24</sup>. Znamy schemat dekoracji i wygląd obrazu z późniejszej ryciny (il. 4). Pośrodku kompozycji Smuglewicza stoi Małachowski, w lewej ręce trzyma pikę z nałożoną na nią czapkę frygijską, prawą ujmując dłoń personifikacji wolności. Marszałek zwraca się w drugą stronę, ku nakładającej mu wieniec na

głowę Minerwie, która – jak wynika z inskrypcji umieszczonej na bramie – jest jednocześnie personifikacją Polski: „Wolność przez Twoje ręce/ z rozwalin powstaje./ Bierz z radością ten wieniec/ Ojczyzna go daje”. Na górze unosi się personifikacja Sławy, rozgłaszająca wieść o wydarzeniu. Mamy więc do czynienia z motywem podźwignięcia, podniesienia z upadku. Występują tu także dwie personifikacje kobiece – jedna w hełmie, a więc walcząca – symbolizująca Ojczyznę, druga – słaba, potrzebująca pomocy, już nie na klęczkach, ale jeszcze pochylona – to Wolność, która również może być utożsamiana z Polską. Podczas uroczystości księżna Izabela Czartoryska, zwracając się do Małachowskiego w imieniu Polek, deklamowała wiersz, którego treść wyraża idee podobne do tych zawartych w *Matce Spartance*<sup>25</sup>.

Ikonoografia omawianego obrazu wpisuje się w retorykę obrad Sejmu Czteroletniego, ideowo jest też bliska symbolice i metaforyce wolnościowej przedstawienia na medalu wybitym z okazji uchwalenia Konstytucji 3 maja, a ufundowanym przez holenderskich bankierów, obywateli Amsterdamu Gülchera i Müldera. „Gazeta Narodowa i Obca” podała, że ten wyjątkowy numizmat<sup>26</sup> (il. 5) został wręczony Stanisławowi Augustowi za pośrednictwem Piotra Blanka, warszawskiego bankiera i kasjera królewskiego. W gazecie zamieszczono też opis medalu ze szczegółową eksplikacją legendy: „Na jednej

stronie wyrażona jest twarz J. K. Mci, z wieńcem dembowym na skroniach, z napisem: *Stanislaus Augustus, Dei Gratia Rex Poloniae, Patriae Parens*; na drugiej stronie widać kulę ziemską, na której wyryte są herby polskie, na tejże kuli znajduje się znak PX wyrażający tolerancję chrześcijańską, tudzież koronę murowaną, czyniącą aluzję do przywilejów miast. Na boku anioł skrzydlaty (oznaczający geniusz rewolucji) deptający nogami zgruchotane jarzmo i więzy (*emblema obcych gwałtów i przemocy*) w jednej ręce anioł trzyma czapkę wolności, w drugiej oliwną różdżkę, i *caduceum merkurego*, na znak szczęśliwości powszechnej, która ze zdarzenia tego spływa na państwo całe. O kulę ziemską oparte są pęki konsularne senatu, i stanu rycerskiego, z ważkami i mieczem sprawiedliwości; na dowód, że magistratury i trybunały, bez względu na osoby i urzędy, wyrządzać mają jednakową sprawiedliwość w całej Rzeczypospolitej. Na górze widać oko opatrności boskiej, rzucające promienie jasności na wszystkie te obiekty, jako znak cudownej swojej mocy, w przywróceniu rozsądnej całemu narodowi wolności; w utwierdzeniu tolerancji, i w położeniu szranków szkodliwemu fanatyzmowi. Napis na górze *terrore libera*, czyli *wolna od wszelkiej bojaźni*; na spodzie napis *ex perhonorifico comitiorum decreto 3. maji 1791. czyli: z szanownego wyroku sejmowego d. 3. maja 1791*<sup>27</sup>.

Z podobnego repertuaru symboli wolnościowych korzystał Smuglewicz, tworząc przedstawienie alegoryczne ze zwycięską personifikacją wolności: widzimy tu stojącą kobietę, trzymającą w jednej ręce pikę z zatkniętą czapką frygijską, w drugiej złamane jarzmo; deptcze ona leżącą postać kobiecą, obok której widać pawia (symbol pychy) i kajdany (symbol poddaństwa) (il. 6). Analiza ikonograficzna kompozycji *en grisaille* pozwala dostrzec jej podobieństwo tematyczne do rycin wydanych w obronie konstytucji majowej<sup>28</sup>. Przykładem jest miedzioryt przypisywany Karolowi Gröllowi (il. 7), przedstawiający króla w stroju rzymskiego wodza – w lewej ręce trzyma on kartę z tytułem *Konstytucja D: 3 maja 1791*, w prawej natomiast proporzec z napisem: „Naród z królem – król z narodem”. Z tym hasłem koresponduje motyw pomocy rządzącego króla/cesarza w podniesieniu się z upadku państwa/narodu, przy udziale obywateli. Tym bardziej, że na obrazie przypisywanym



il. 6 Karol Michał Gröll według rysunku Franciszka Smuglewicza, *Personifikacja Wolności*, 1791, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 7 Karol Michał Gröll, *Stanisław August z kartą Konstytucji 3 maja, 1792*, Muzeum Narodowe w Warszawie fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Smuglewiczowi można byłoby dopatrzeć się symbolicznego przedstawicielstwa różnych stanów, także „rycerskiego” i „senatorskiego” (signiferzy z różgami liktorskimi oznaczającymi zgodę i jedność narodową).

Dopisywanie kontekstu polskiego do przedstawienia na warszawskim obrazie jest zabiegiem dość nowym<sup>29</sup>. W katalogu wspomnianej wystawy lwowskiej (1894) zreproduковано i szczegółowo opisano obraz *Polska w kajdanach* (il. 8). Doceniono go bardziej niż monochromatyczną kompozycję klasycystyczną, widząc w nim dzieło rodzime w duchu, zaangażowane politycznie, o sprawach polskich opowiadające za pośrednictwem rodzimego kostiumu: „Teraz znajdujemy się już stanowczo w epoce drugiej 1795–1855 – pisze autor wstępu – rzymska toga ustępuje przed strojem narodowym, przed sukmaną i krakuską, krótki rzymski miecz i okrągła tarcza przed kościuszkowską szablą i improwizowaną bronią kosyniera. Szerokie masy powołane Konstytucją 3. Maja do współdziałania, stają się czynnikiem politycznym, społecznym, a tym samym i przedmiotem artystycznej produkcji. Smuglewicz jest tego przewrotu najbardziej charakterystycznym przykładem. [...] i tworzy pierwszy obraz idealno patriotyczny w Polsce porozbiorowej”<sup>30</sup>. Na obrazie *Polska w kajdanach* personifikacja Polski została przedstawiona jako westalka. Na cokole ołtarza artysta namalował płaskorzeźbę przedstawiającą Kornelię, matkę Grakchów, podającą jednemu z synów tarczę z napisem „Aut cum hoc, aut in hoc” (łac. ‘Albo z nią, albo na niej’)<sup>31</sup>. Jak pamiętamy, słowa te zostały wypowiedziane przez matkę Spartanekę. Wspomniany obraz musiał uchodzić za prawdziwie współczesny, w przeciwieństwie do kompozycji *en grisaille* – mówiącej o dalekiej przeszłości obcym językiem. Niestety płótno *Polska w kajdanach* zaginęło, dysponujemy tylko jego czarno-białą fotografią. Na jej podstawie można jednak zauważyć różnice formalne w wykonaniu tych dwóch obrazów, co sprawia, że stylistycznie trudno je powiązać z jednym twórcą.

il. 8 Franciszek Smuglewicz, *Polska w kajdanach*, 1795 (?), miejsce przechowywania nieznane, za: *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, red. Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 200

Kolejnym zagadnieniem wymagającym wyjaśnienia pozostaje konotacja cesarza z obrazu z cesarzem Tytusem. Ta postać miała swoje ważne miejsce w programie ideowo-politycznym Stanisława Augusta, tak jak idea „wskrzeszenia”, o czym pisał Mikołaj Getka-Kenig<sup>32</sup>. Adam Naruszewicz w jednej z ód ku czci króla, datowanej na rok 1771, opiewając jego przymioty, nazwał go drugim Tytusem: „Bóg, co na polskim tronie go posadził,/ wszystkie w nim zacne przymioty zgromadził,/ że w nim wiernego mamy przyjaciela/ i króla razem, i obywatela. [...] Więc tym prawidłem wszystkie mierząc sprawy, te za najmilsze poczyta zabawy,/ by dobrze czyniąc, jako Tytus drugi,/ liczył dni swoje łaski a przysługi”<sup>33</sup>.

Swetoniusz określił Tytusa, „przezwanego po swym ojcu Wespazjanem”, „umiłowaniem i słodyczą rodzaju ludzkiego”<sup>34</sup>. Według historyka



był on władcą sprawiedliwie zarządzającym, który wszystkie przywileje nadane przez swoich poprzedników zatwierdził jednym edyktem<sup>35</sup>. Stąd mogło się wziąć przekonanie, że Tytus przedstawiony na obrazie Smuglewicza nadaje prawa bądź wolności Rzymianom. Swetoniusz podaje też, że szczodry cesarz po pożarze Rzymu odbudował miasto z własnych funduszy, zaś „wszelkie dzieła sztuki ze swych apartamentów cesarskich przeznaczył do budowli publicznych i świątyń”<sup>36</sup>. Z kolei we wstępie do polskiego wydania libretta Metastasia do opery Łaskawość Tytusa z 1779 roku<sup>37</sup> czytamy: „Nie znała Starożytność lepszego, ani bardziej kochanego Monarchy, nad Tytusa Wespazjana. Cnoty jego tak go miłym powszechnie uczyniły, iż rozkoszą Narodu ludzkiego był nazwany”<sup>38</sup>.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że proponowane przez Baliszewskiego łączenie postaci klęczącej z obrazu Smuglewicza z pierwszą westalką Reą Sylwią jest wątpliwe. Oznaczałoby to bowiem, że w osobie wodza/cesarza przedstawiono Amuliusa, a więc uzurpatora władzy i mordercę bratanka<sup>39</sup>. Trudno przypuszczać, żeby jego postać przedstawiono w takim *entourage*'u i w pełni chwały.

Wszystkie przywołane wyżej fakty i okoliczności przemawiałyby za polskim kontekstem alegorii *en grisaille* i potwierdzałyby tradycyjną atrybucję obrazu. Odnaleziony rysunek, wyglądający na projekt kompozycji malarskiej, zmusza jednak do zmiany perspektywy badawczej. Potrzebne jest bardziej krytyczne podejście do XIX-wiecznych źródeł historycznych, a z drugiej strony interpretację obrazów Smuglewicza powinna poprzedzać solidna analiza formalna.

Rysunek przypisywany de Lairesse'owi wystawiany był dwukrotnie na aukcjach: w 2013 roku w Bonhams pt. *Wódz rzymski przyjmujący hołd od królowej*, atrybuowany artyście z kręgu de Lairesse'a<sup>40</sup>; w 2014 roku w brytyjskim domu aukcyjnym Gorringses<sup>41</sup>, gdzie przypisany został samemu mistrzowi<sup>42</sup>. Z informacji aukcyjnych wynika, że rysunek nosi znak własnościowy, którego używał Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meyran markiz Lagoy (1764–1829)<sup>43</sup>. W swojej kolekcji miał ponad 3 000 rycin wielu autorów z różnych epok i szkół<sup>44</sup>. Posiadał też, co nie jest bez znaczenia, dwa obrazy de Lairesse'a<sup>45</sup>.

Gérard de Lairesse był malarzem i grafikiem, przedstawicielem klasycyzmu w malarstwie

holenderskim XVII wieku, twórcą obrazów historycznych i alegorycznych, w tym także licznych kompozycji *en grisaille*, autorem dwóch traktatów teoretyczno-praktycznych o malarstwie i rysunku. Jego obrazy w postaci kompozycji graficznych, jak i książki służące adeptom sztuki za podręczniki, były dobrze znane w europejskim środowisku artystycznym w XVIII wieku. Wiadomo, że Stanisław August posiadał w swojej bibliotece niemieckojęzyczne edycje tych dzieł (wydane w Norymberdze w 1727 i 1728)<sup>46</sup>. Od początku wieku po lata osiemdziesiąte liczba wydań tych opracowań była spora, drukowano je w Amsterdamie, Berlinie, Haarlemie, Lipsku, Norymberdze, Londynie (w 1738 i 1778 traktat o malarstwie; 1777 traktat o rysunku), Pradze<sup>47</sup>. O dużym znaczeniu de Lairesse'a w XVIII stuleciu świadczy też rycina sławiąca tego artystę *Alegoria ku chwale Gérarda de Lairesse'a* autorstwa Jeana Antoine'a Pierrona, według rysunku Carla Maratty (1791, Rijksmuseum, Amsterdam), wydana w 1791 roku w Paryżu. Trzeba nadmienić, że książki de Lairesse'a i ryciny według jego kompozycji były znane także artystom cechowym Gdańsk i Torunia w pierwszej połowie XVIII wieku<sup>48</sup>. Można więc wnioskować, że w omawianym okresie często korzystano z inwencji holenderskiego artysty.

Należy podkreślić, że przedstawienia alegoryczne de Lairesse'a miały nierzadko kontekst polityczny. Te monochromatyczne przedstawienia bywały elementem dekoracji okolicznościowych, prezentowano je podczas uroczystości publicznych. Artysta tworzył też ryciny będące apoteozą rządów Wilhelma III Orańskiego. Jeśli przyjąć, że pierwowzorem obrazu Smuglewicza jest rysunek Holendra lub jego warsztatu, nie dziwi fakt, że jego przesłanie pasuje do kontekstu politycznego Polski w końcu XVIII wieku, mimo upływu ok. stu lat od powstania ostatnich dzieł de Lairesse'a (w 1690 malarz stracił wzrok w związku z wrodzoną chorobą weneryczną). Jeden z badaczy jego twórczości zauważył, że alegoria upadku Rzymu (*Upadek Rzymu*, obraz z 1689, o którym więcej poniżej) jest „funkcjonalna” w tym sensie, że mogłaby odnosić się do wydarzeń sto lat późniejszych, a mianowicie do upadku Republiki Zjednoczonych Prowincji w 1795 roku<sup>49</sup>. To interesujące spostrzeżenie zachęca do refleksji nad ogólnymi problemami interpretacyjnymi,

w szczególności w odniesieniu do ikonografii obrazu przypisywanego Smuglewiczowi.

Arnold Houbraken (1660–1719), malarz i biograf artystów holenderskich, zwrócił uwagę na hermetyczność niektórych kompozycji de Lairese'a. Wiadomo, że malarz bardzo chętnie korzystał z *Ikonologii* Cesarego Ripy. Wiedzę o antyku zdobywał też w środowisku intelektualistów i literatów, m.in. dzięki znajomości z poetą Andriesem Pelsem<sup>50</sup> i przynależności do stowarzyszenia „Nil Volentibus Arduum”. Warto w tym miejscu zauważyć, że badania prowadzone nad twórczością Ripy wykazują jego dosyć swobodne korzystanie z przedstawień na starożytnych monetach i medalach. Dla autora *Ikonologii* ważniejszy niż kontekst historyczny i materialny numizmatów był potencjał komunikacyjny obrazów, których były nośnikami<sup>51</sup>.

il. 9 Gérard de Lairese, *Alegoria chwały Rzymu*, 1689, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Loan City Hall Rotterdam  
fot. Studio Tromp © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



Istotną zatem jest funkcja obrazo- i ideotwórcza tych przedstawień, wykorzystywana zarówno w sztuce, jak i retoryce. Przykładem dowolnego przetworzenia numizmatycznych wyobrażeń jest rysunek Lamberta Lombarda, tworzącego w Antwerpii w XVI wieku, znakomitego poprzednika de Lairese'a. Kompozycja ta jest kolażem przedstawień pochodzących z dwóch różnych monet<sup>52</sup>.

Przyjrzyjmy się zatem z bliska warszawskiemu płótnu i jego fragmentom, mając na uwadze, że jest skomplikowanym przedstawieniem alegorycznym o niejasnym przesłaniu. Otóż detale, typy fizjonomiczne, pozy postaci, ale też rozwiązania kompozycyjne można odnieść do konkretnych dzieł de Lairese'a. Alegoryczne, wielkoformatowe kompozycje monochromatyczne *Alegoria chwały Rzymu* (il. 9) i *Alegoria*

il. 10 Gérard de Lairese, *Alegoria upadku Rzymu*, 1689, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam  
fot. Studio Tromp © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam





il. 11 Gérard de Lairese (?), *Cesarz triumfalnie wjeżdżający do Rzymu*, Städel Museum, Frankfurt nad Menem  
© Städel Museum, Frankfurt nad Menem

*upadku Rzymu* (il. 10) datowane na rok 1689, powstały najprawdopodobniej dla Wilhelma III, z przeznaczeniem do pałacu Het Loo<sup>53</sup>. Z prawej od tronu Romy widzimy trzy klęczące postacie symbolizujące poddaństwo podbitych ludów<sup>54</sup>. Profil kobiety na pierwszym planie jest niemal identyczny z profilem klęczącej z warszawskiego obrazu. Te dwa „rzymskie” dzieła de Lairese’a prowokują pytanie o „samodzielność” autora obrazu z MNW. Otwartość kompozycji alegorycznej tego typu na kontynuację lub dopełnienie na zasadzie tezy i antytezy może sugerować, że i płótno przypisywane Smuglewiczowi stanowiło pendant, a może nawet część cyklu. Tym bardziej, że realizacje *en grisaille* miały zastosowanie użytkowe, włączano je w oprawę architektoniczną wnętrz lub dekoracji okolicznościowych, przeznaczonych do przestrzeni publicznej. Warto jeszcze wspomnieć, że w zbiorach Städel Museum we Frankfurcie nad Menem przechowywany jest, przypisywany

de Lairese’owi, rysunek (il. 11) tematycznie i kompozycyjnie bliski obrazowi z MNW (na rysunek została naniesiona siatka, ale malarska wersja tej kompozycji nie jest znana).

Klęcząca postać kobieca podobna jest także do postaci Granidy z obrazu de Lairese’a *Granida i Daifilo* (ok. 1665–1668) (il. 12). Obie reprezentują ten sam typ fizjonomiczny. Zestawienie obrazu monochromatycznego z barwnym jest tym bardziej interesujące, że różnica dotyczy nie tylko ograniczenia do skali szarości w przypadku techniki *en grisaille*, ale też twardszego modelunku stosowanego przy imitowaniu rzeźby. Podsumowując: profil kobiety z obrazu przypisywanego Smuglewiczowi można zestawić z co najmniej dwoma wizerunkami z obrazów de Lairese’a (il. 13). Muszę tu podkreślić, że fizjonomie głównych postaci na obrazie są zdecydowanie inne niż te na rysunku sangwiną.

Kolejnymi postaciami, na które pragnę zwrócić uwagę, są żołnierze stojący z lewej strony,



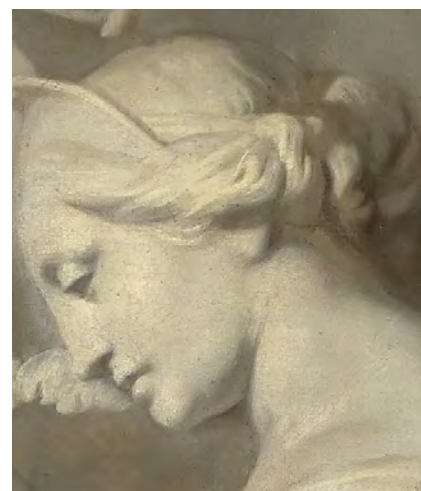
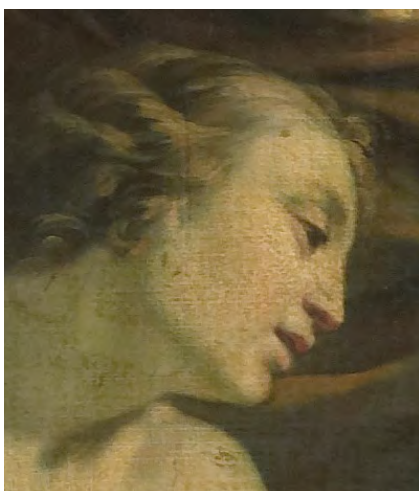
il. 12 Gérard de Lairese, *Granida i Daifilo*, ok. 1665–1668, Rijksmuseum, Amsterdam  
© Rijksmuseum, Amsterdam

za cesarzem. Na obrazie de Lairese'a *Ecce Homo* (il. 14) w tym samym miejscu kompozycji stoi żołnierz w lwiej masce. Znow można zauważyć wyraźne podobieństwo rysów jego twarzy do fizjonomii jednego z mężczyzn w kompozycji monochromatycznej. Także poza wspartego o *fascies* i modelunek przedramienia powtarzają się w innych obrazach Holendra. Natomiast profil żołnierza, widocznego za stojącym pośrodku centurionem, powtarza rysunek twarzy z kompozycji de Lairese'a wykonanej sangwiną (il. 15).

Przejdźmy teraz to kwestii komponowania obrazów przez de Lairese'a, traktowania przez niego głębi i relacji przestrzennych. Dla tego malarza charakterystyczny jest obniżony punkt widzenia i taki sposób kadrowania, że dolna krawędź obrazów przecina sylwetki postaci

z tłumu widocznego w tle<sup>55</sup>. Zabieg ten artysta zastosował np. w kompozycji *Namaszczenie Salomona* (ok. 1668, Cartwright Hall, Bradford, Wielka Brytania). Akwaforta wykonana według obrazu przez samego malarza wykazuje modyfikacje fragmentów tła, ale pozwala zapoznać się z typowym dla niego sposobem komponowania. Zwraca uwagę teatralizacja przedstawienia, zarówno w przypadku *Namaszczenia Salomona*, jak i warszawskiego obrazu, na których najważniejsze postacie stoją jak gdyby na proscenium. De Lairese uważał, że najważniejsza scena powinna być umieszczona na pierwszym planie i na wyniesieniu. Główny motyw czy akcja powinna być najsilniej oświetlona i mieć najwyraźniejszy koloryt. Co do przedstawionych osób, to także relacje przestrzenne między nimi powinny

13



14



15



il. 13 Z lewej: Gérard de Lairesse, *Granida i Daifilo* (fragment), pośrodku: Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria...* (fragment), z prawej: Gérard de Lairesse, *Triumf Rzymu* (fragment)

il. 14 Z lewej: Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria...* (fragment), z prawej: Gérard de Lairesse, *Ecce Homo* (fragment), Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruksela, fot. J. Geleyns © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruksela

il. 15 Z lewej: Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria...* (fragment), z prawej: Gérard de Lairesse, *Głowy dwóch żołnierzy i głowa starszego mężczyzny* (fragment), Rijksmuseum, Amsterdam © Rijksmuseum, Amsterdam



il. 16 Pieter van den Berge według Gérarda de Lairese'a,  
*Odyseusz rozpoznaje Achillesa*, Rijksmuseum, Amsterdam  
 © Rijksmuseum, Amsterdam

zależać od ich pozycji i zasług<sup>56</sup>. Warszawski obraz w pełni odpowiada tym założeniom.

Zatrzymajmy się jeszcze przy rycinie Pietera van den Berge'a (il. 16), reprodukującej obraz de Lairese'a pt. *Odyseusz rozpoznaje Achillesa*. Obraz ten znany jest w innej wersji, *Achilles odnaleziony wśród córek Likomedesa* (Maurits-huis, Haga) – nie został tu uwzględniony posąg Apollina, na który chciałabym zwrócić uwagę. Porównanie ryciny i warszawskiego obrazu wskazuje, że poza i postura przedstawionego na nich Apolla są podobne, różnica polega na tym, że postać jest odwrócona. Na rycinie posąg zamyka diagonalę, biegnącą z prawej na dole ku górze, po lewej. W kompozycji malarskiej mamy do czynienia z podobnym układem. Na rysunku sangwiną, będącym podstawą malarskiej kompozycji, postument z rzeźbą wypełnia dalszy plan, z prawej. Należy zauważyć, że malarz

dokonał uzasadnionej korekty względem kompozycji rysunkowej (jeśli założyc, że korzystał z tej, a nie innej wersji rysunku) – przesunął posąg w lewo, nie zbliżając go jednak do widza (bez zmiany skali)<sup>57</sup>. Uniknął w ten sposób groteskowego zestawienia Sławy trąbiącej prosto w ucho Apolla. Szczegół ten świadczy również o tym, że odnaleziony rysunek jest pierwotnym (ewentualnie wersją pierwotnym) obrazu, a nie kompozycją sporządzoną wtórnie, na jego podstawie. Jasper Hillegers podał przykład modyfikacji kompozycji obrazu względem projektu, wymuszonej potrzebą dopasowania malowidła do miejsca przeznaczenia. Badacz porównał dwa przedstawienia *Alegorii Sztuk* – rysunku przygotowawczego sangwiną i realizacji malarskiej *en grisaille* (il. 17)<sup>58</sup>.

Na zakończenie chciałabym wspomnieć jeszcze o zabiegu marmoryzacji. Widoczne



il. 17 Z lewej: Gérard de Lairesse, *Alegoria Sztuk*, 1675–1683, Amsterdam Museum © Amsterdam Museum  
z prawej: Gérard de Lairesse, *Alegoria Sztuk*, 1675–1683, Rijksmuseum, Amsterdam © Rijksmuseum, Amsterdam

na warszawskim płótnie linie żyłkowania w marmurze wyglądają bardzo podobnie do tych spotykanych na monochromatycznych obrazach alegorycznych de Lairesse'a w zbiorach Rijksmuseum. Wiadomo, że Holender był mistrzem w imitowaniu rozmaitych materiałów, m.in. różnych rodzajów kamienia. Osiągnął też doskonałość w iluzjonistycznym przedstawianiu kamiennej architektury z niszami oraz reliefów, co wykorzystywał, tworząc dekoracje

okazjonalne<sup>59</sup>. Na rysunku sangwiną nie zaznaczono żyłkowania marmuru. Podobnie w innych kredkowych projektach do kompozycji *en grisaille* de Lairesse nie sugerował marmoryzacji.

Podsumowując powyższe zestawienia i analizy podobieństw, trzeba wyciągnąć następujące wnioski: jeśli obraz został wykonany przez Smuglewicza, artysta musiał mieć dostęp do rysunku samego de Lairesse'a lub jego warsztatu bądź jego kopii (przyjmijmy też ewentualność,

że sam mógł go skopiować), lub do ryciny powtarzającej tę kompozycję (choć należy pamiętać o tym, że kompozycja obrazu nie jest odwrócona względem rysunku). Po drugie, szczegóły formalne, podobieństwo typów fizjonomicznych, wskazują na znajomość dzieł oryginalnych Holendra – obrazów i rysunków, a nie tylko rycin. Do namalowania obrazu tak bardzo zbliżonego do dzieł de Lairesse’a i jego warsztatu Smuglewicz potrzebował wielu informacji wizualnych.

Należy też zauważyć, że warszawski obraz odróżnia się od kompozycji *en grisaille* de Lairesse’a twardszym modelunkiem światłocieniowym, podczas gdy XVII-wieczny mistrz uzyskiwał efekt bliski sfumato. Obrazy wykonane w konwencji *trompe-l’œil* stawiają jednak pewien opór analizie stylistycznej. By przywołać Mateusza Salwę, *trompe-l’œil* „wymyka się [...] analizom formalnym – udatna iluzja zakłada, by tak rzec, zerowy poziom stylu”<sup>60</sup>. Według estetycznych preferencji de Lairesse’a iluzjonizm malowidła to efekt pożądaný, ale wiąże się z tym wyzbycie się przez malarza własnego, indywidualnego stylu<sup>61</sup>.

Wróćmy jednak do omawianego obrazu. Jeśli powstał on w holenderskim warsztacie, jak trafił do polskich zbiorów? Wątek holendersko-polski wiąże się np. z osobą wspomnianego bankiera Piotra Blanka (kolekcjonera sztuki

pozyskującego dzieła także dla króla Stanisława Augusta), ale to tylko jedna z licznych możliwości. Należałoby wyjaśnić, jak obraz znalazł się w kolekcji Tomasza Zielińskiego, czy nie pochodził ze zbiorów Michała Bogorii Skotnickiego, malarza i kolekcjonera (Elżbieta Skotnicka opiekowała się wcześniej osieroconym Zielińskim). Obraz autorstwa de Lairesse’a lub – co bardziej przekonujące – jego warsztatu mógł przywieźć do Polski sam Smuglewicz. W końcu rysunek, nieznaną ryciną według tejże kompozycji bądź sam obraz mogły trafić do Smuglewicza za pośrednictwem malarza Szymona Czechowicza (1689–1775), który był wujem matki Franciszka i uczył go malarstwa.

Magdalena Górka, w kontekście badań nad przedstawieniami personifikacji Polski w sztuce, napisała, że „numizmatyka rzymska była źródłem narodowej autokreacji”<sup>62</sup>. Ponieważ podstawą ikonograficzną płótna przypisywanego Smuglewiczowi jest zaczerpnięty z rzymskiej monety motyw *Roma resurgens*, proponuję przyjęcie – ze znakiem zapytania – tytułu: *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana*. Interpretacja sceny, jak również kwestia autorstwa obrazu pozostają przedmiotem moich dalszych badań, a także badań konserwatorskich prowadzonych w Muzeum Narodowym w Warszawie.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Edward Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa 1851, t. 2, s. 179–180.

<sup>2</sup> Irena Jakimowicz, *Tomasz Zieliński – kolekcjoner i mecenas*, red. Władysława Jaworska, Jerzy Pietrusiński, Wrocław 1973, s. 167.

<sup>3</sup> *Katalog zbioru obrazów Feliksa Gebethnera wystawionych w Sali Resursy Obywatelskiej na rzecz Towarzystwa Muzycznego*, Warszawa 1881, s. 15.

<sup>4</sup> *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 – 1886*, Lwów 1894, s. 39.

<sup>5</sup> Jerzy Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. 1760–1860. Z okazji wystawy*

*retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, Kraków 1898, s. 106.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>7</sup> Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, cz. 2, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, barok, rokoko)*, Kraków 1926, s. 340.

<sup>8</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 3174 MNW.

<sup>9</sup> Franciszek Smuglewicz, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi [w:] W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, red. Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 205–206 (Witold Dobrowolski, Krzysztof Załęski).

- <sup>10</sup> Mikołaj Baliszewski, *Polski artysta w „tempio del vero gusto”. Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 4, s. 765.
- <sup>11</sup> Aleksandra Bernatowicz, *Franciszek Smuglewicz* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 11, red. Urszula Makowska, Warszawa 2023, s. 342.
- <sup>12</sup> Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Warszawa 2024, s. 398–399.
- <sup>13</sup> *Thesaurus Selectorum Numismatum Antiquorum quo, Præter Imagines & Seriem Imperatorum Romanorum a C. Iul. Caesare, ad Constantinum Magnum [...] Cum singulorum succinta Descriptione & accurata Enarratione, Auctore Jac. Oiselio*, Amstelodami 1677, s. 127.
- <sup>14</sup> *Numismata Imperatorum Romanorum Praestantiora a Julio Caesare ad Postumum usque per Joannem Vaillant*, Tomus Primus, Romae [1743], s. 30.
- <sup>15</sup> Judyta Ścigała, *Roma renascens i Roma resurgens w ikonografii monet Galby, Witeliusza i Wespazjana*, „Wieki Stare i Nowe” 2018, t. 13, s. 28.
- <sup>16</sup> *Do Stanisława Małachowskiego Referendarza Koronnego. O Przyszłym Seymie Anonyma Listów kilka. Część I. O Podźwignieniu Sił Kraiowych, 1788. Od dnia I. do 24. Sierpnia, W Warszawie [...] 1788–1790.*
- <sup>17</sup> Ibidem, s. 17.
- <sup>18</sup> Ibidem, s. 76–77.
- <sup>19</sup> Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Matka Spartanka. Opera w III aktach* [w:] idem, *Poezje zebrane*, Warszawa 1787, t. 2, s. 3.
- <sup>20</sup> Ibidem, s. 24.
- <sup>21</sup> Ibidem, s. 13–15.
- <sup>22</sup> Alina Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Literatura i obyczaj*, Puławy 2011, s. 13.
- <sup>23</sup> [s.a.], *Opisanie uroczystości...*, „Gazeta Warszawska” (Suplement do Gazety Warszawskiej) 1789, nr 39, [s.p.].
- <sup>24</sup> Bartłomiej Szyndler, *Stanisław Nałęcz Małachowski 1736–1809*, Warszawa 1979, s. 93.
- <sup>25</sup> [s.a.], „Gazeta Warszawska” (Suplement do Gazety Warszawskiej) 1789, nr 40, [s.p.].
- <sup>26</sup> Johann Georg Holtzhey, *Na cześć Konstytucji 3 maja od obywateli Amsterdamu*, 1791, medal (srebro), zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. NPO 7409 MNW.
- <sup>27</sup> „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, nr 66, s. 263.
- <sup>28</sup> Janina Ruszczykówna, *Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 2, s. 245–246, DOI: [10.11588/diglit.38030.24](https://doi.org/10.11588/diglit.38030.24).
- <sup>29</sup> Franciszek Smuglewicz, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi*, op. cit., s. 206. Autorzy noty – Witold Dobrowolski oraz Krzysztof Załęski – napisali, że wymowa obrazu „odnosi się do osoby króla Stanisława Poniatowskiego, który po elekcji przybrał cesarskie imię Augusta”.
- <sup>30</sup> *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 – 1886...*, op. cit., s. 13.
- <sup>31</sup> Ibidem, s. 37.
- <sup>32</sup> Mikołaj Getka-Kenig, *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskrzeszonej” Polski lat 1807–1830*, Kraków 2017, s. 75.
- <sup>33</sup> Adam Naruszewicz, *Oda III. Podziękowanie Królowi Jegomości za dane numizma pańskim portretem ozdobione* [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, red. Magdalena Banaszek, Warszawa 2005, s. 51.
- <sup>34</sup> Ibidem, s. 403.
- <sup>35</sup> Ibidem, s. 408.
- <sup>36</sup> Ibidem, s. 409.
- <sup>37</sup> *Zob. Drama tragiczne Łaskawość Tytusa z włoskiego języka Piotra Metastasio na polski przełożone przez X. Kaietana Skrzetuskiego Scholarum Piarum*, Warszawa 1779.
- <sup>38</sup> Ibidem, [s.p.].
- <sup>39</sup> *Tyta Liwiusza Dzieje rzymskie*, przeł. Józef Maxymilian Hr. Ossoliński, t. 1, Lwów 1850, s. 13.
- <sup>40</sup> <https://www.bonhams.com/auction/20717/lot/285/circle-of-gerard-de-lairesse-liege-1641-1711-amsterdam-a-roman-general-receiving-obeisance-from-a-queen/>.
- <sup>41</sup> <https://www.invaluable.com/auction-lot/attributed-to-gerard-de-lairesse-1641-1711-a-roma-1456-c-8286a7604f?srsId=AfmBOorR9dHDPfi2ceoftmBdv021k7wVjkPPFR5e06OXDVQIRU16FvFT>.
- <sup>42</sup> Artysta zatrudniał wielu współpracowników, część ich nazwisk oraz dorobek są znane. W przypadku rysunków, często kopiowanych zgodnie z praktyką warsztatową, trudno jest jednoznacznie ustalić autorstwo.

- Zob. Weixuan Li, *The Hands Behind Laisresse's Masterpieces: Gerard de Laisresse's Workshop Practice*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1; DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.4](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.4); Jasper Hillegers, *The Drawings of Gérard de Laisresse: State of Affairs*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1; DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.5](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.5).
- <sup>43</sup> Biogram kolekcjonera wraz ze wzorem znaku własnościowego: <https://www.marquesdecollections.fr/FtImprimer/eb201dbe-688c-064a-888d-e5fcadd56731/false>.
- <sup>44</sup> Ibidem.
- <sup>45</sup> Tę informację otrzymałam od Jaspera Hillegersa, któremu w tym miejscu dziękuję.
- <sup>46</sup> Tomasz Jakubowski, *Księgozbiór Stanisława Augusta – źródło wiedzy i inspiracji [w:] Splendor i wiedza. Biblioteka Królewska Stanisława Augusta. Eseje*, red. Alina Dzieciół, Tomasz Jakubowski, Warszawa 2022, s. 119.
- <sup>47</sup> Alain Roy, *Gérard de Laisresse (1640–1711)*, Paris 1992, s. 536.
- <sup>48</sup> Anna Mosingiewicz, Emanuel Okoń, *O obrazach, skrzynce cechowej i „sztukach towarzyskich”. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu*, „Zapiski Historyczne” 2010, t. 75, z. 1, s. 47–48.
- <sup>49</sup> Derk Persant Snoep, *Gerard de Laisresse als plafond-en kamerschilder*, „Bulletin van het Rijksmuseum” 1970, nr 4, s. 189, <https://www.jstor.org/stable/40381589?seq=1> [dostęp: 20.12.2024].
- <sup>50</sup> Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen [...]*, Amsterdam 1718–1721, t. 3, s. 128–129. Powołuję się na tłumaczenie anglojęzyczne *Great Theatre of the Netherlandish Painters and Paintresses*, <https://houbraken-translated.rkd.nl/contents/>. Cytat: <https://houbraken-translated.rkd.nl/3-120-179/page-120129/> [dostęp: 10.10.2024]. Andries Pels (1631–1681) – dyrektor teatru w Amsterdamie w latach 1678–1680, współzałożyciel stowarzyszenia literackiego „Nil Volentibus Arduum” (‘Dla chcących nie ma rzeczy niemożliwych’) w 1669. <https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F435433>.
- <sup>51</sup> John Cunnally, *Reviewed Work(s). Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico by Maffei*, „Renaissance Quarterly” 2011, nr 3, s. 907, DOI: [10.1086/662871](https://doi.org/10.1086/662871).
- <sup>52</sup> Lambert Lombard – *peintre de la Renaissance, Liège 1505/06 – 1566, essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, red. Godelieve Denhaene, Bruxelles 2006, s. 119.
- <sup>53</sup> Alain Roy, op. cit., s. 360.
- <sup>54</sup> Ibidem, s. 361.
- <sup>55</sup> Eric Jan Sluijter, *On Gerard de Laisresse's „Frenchness”, his Liège roots, and his artistic integration in Amsterdam*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, nr 1, s. 20, DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.2](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.2).
- <sup>56</sup> Tijana Žakula, *Beauty, law and order: the holy trinity of de Laisresse's aesthetic [w:] eadem, Reforming Dutch art: Gerard de Laisresse on beauty, morals and class*, „Simiolus” (Special Edition) 2013–2014, t. 37, s. 26, DOI: [10.2307/3780455](https://doi.org/10.2307/3780455).
- <sup>57</sup> Podczas wypróbowywania różnych układów kompozycyjnych de Laisresse posługiwał się postaciami wyciętymi z rysunków. Zob. Justyna Olszewska-Świetlik, Ewelina Maciejczyk, *Zagadnienia technologii i techniki malarskiej Gerarda de Laisresse na podstawie traktatu o malarstwie „Het Groot Schilderboek”, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2016, t. 47, s. 140. Manipulowanie fragmentami projektu, jak można się domyślać, ograniczone było do jednego planu kompozycji dla uniknięcia zmiany skali i proporcji postaci. Kopiowanie całych kompozycji rysunkowych, jak i samych postaci z poszczególnych rysunków było praktykowane też w warsztacie wspomnianego Lamberta Lombarda: *Lambert Lombard – peintre de la Renaissance...*, op. cit., s. 108, 456–457, 458–459.*
- <sup>58</sup> J. Hillegers, op. cit., s. 17.
- <sup>59</sup> Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen [...]*, Amsterdam 1718–1721, t. 3, s. 117–118, <https://houbraken-translated.rkd.nl/contents/>.

- <sup>60</sup> Mateusz Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 71.
- <sup>61</sup> J. Olszewska-Świetlik, E. Maciejczyk, op. cit., s. 137–138.

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Baliszewski Mikołaj, *Polski artysta w „tempio del vero gusto”. Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 4, s. 705–775.
- Hillegers Jasper, *The Drawings of Gérard de Lairesse: State of Affairs*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1, DOI: 10.5092/jhna.2020.12.1.5, <https://jhna.org/articles/the-drawings-of-gerard-de-lairesse/> [dostęp: 28.11.2024].
- Li Weixuan, *The Hands Behind Lairesse's Masterpieces: Gerard de Lairesse's Workshop Practice*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1, DOI: 10.5092/jhna.2020.12.1.
- Roy Alain, *Gérard de Lairesse (1640–1711)*, Paris 1992.
- Ruszczyćówna Janina, *Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 2, s. 234–248, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.38030#0203>.
- Splendor i wiedza. Biblioteka Królewska Stanisława Augusta. Eseje*, red. Alina Dziecioł, Tomasz Jakubowski, Warszawa 2022.
- Ściagała Judyta, *Roma renascens i Roma resurgens w ikonografii monet Galby, Witeliusza i Wespazjana*, „Wiek Stare i Nowe” 2018, t. 13, s. 20–32, DOI: <https://doi.org/10.31261/WSN.2018.18.02>.
- Trankwillus Gajus Swetoniusz, *Żywoty cesarów*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Warszawa 2024.
- Tyta Liwiusza Dzieje rzymskie*, przeł. Józef Maxymilian Hr. Ossoliński, t. 1, Lwów 1850.
- W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, red. Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000.
- Žakula Tijana, *Reforming Dutch art: Gerard de Lairesse on beauty, morals and class*, „Simiolus” (Special Edition) 2013–2014, t. 37, DOI: 10.2307/3780455, <https://www.jstor.org/stable/44794842>.

---

**Dr Karolina Prymlewicz** – historyczka sztuki, doktora nauk humanistycznych. Przez wiele lat pracowała w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie. Kuratorka wystaw i autorka tekstów na temat karykatury polskiej i obcej, ze szczególnym uwzględnieniem problemu humoru i satyry w prasie polskiej okresu PRL-u. Jej zainteresowania naukowe obejmują sztukę abstrakcyjną drugiej połowy XX wieku (zwłaszcza tendencje wizualistyczne) oraz zagadnienia percepcji wzrokowej. Autorka licznych biogramów polskich artystów współczesnych w *Allgemeines Künstlerlexikon*. Obecnie kustoszka w Muzeum Narodowym w Warszawie (Zbiory Malarstwa Polskiego do 1914 r.).

# An Allegory in Grey and a Dutch Clue A Painting Attributed to Franciszek Smuglewicz from the Collection of the National Museum in Warsaw

Karolina Prymlewicz

THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-6286-5897](https://orcid.org/0009-0002-6286-5897)

## ABSTRACT

The article is an analysis of an allegorical *en grisaille* painting attributed to Franciszek Smuglewicz. In the article, I refer to earlier interpretations of the work and present new findings. Throughout its exhibition history, the piece, now listed in the museum inventory under the title *Emperor Titus Granting Rights to Rome* (1785, MP 3174), was also known as *A Reception (Captio) of a Vestal*, and since 2017 as *The Captio of Rhea Silvia*. However, the iconographic model for the main scene is the reverse legend on a Roman coin minted during the reign of Emperor Vespasian with a depiction of Roma resurgence (c.71 A.D.). Therefore, I propose the tentative title *Allegory of Rome Raised from its Fall by Emperor Vespasian*. Furthermore, the existence of a drawing which is a template for this composition, attributed to the Dutch artist Gérard de Lairesse (1641–1711) or his workshop, discovered in past catalogues of two British auction houses, casts doubt on the traditional attribution of the painting.

## KEYWORDS

Franciszek Smuglewicz, Classicism, reception of antiquity, eighteenth-century Polish painting, Gérard de Lairesse, seventeenth-century Dutch painting, numismatics, The National Museum in Warsaw

# An Allegory in Grey and a Dutch Clue A Painting Attributed to Franciszek Smuglewicz from the Collection of the National Museum in Warsaw

Karolina Prymlewicz

THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-6286-5897](https://orcid.org/0009-0002-6286-5897)

The oeuvre of Franciszek Smuglewicz (1745–1807) has long been a subject of interest to researchers studying art in the reign of King Stanisław August, Classicism, the reception of antiquity in Polish art, and, finally, artistic contacts between Poland and Italy. The unsigned, undated and untitled paintings considered to belong to this painter's legacy continue to pose a challenge for art historians. It is therefore necessary for further research on particular works to focus on their style and iconography (including the identification of Smuglewicz's original paintings and/or graphic compositions), provenance and conservation.

This article aims to demonstrate the complexity of the above issue. It serves to indicate that comprehensive research has begun on a set of paintings by Smuglewicz held at the National Museum in Warsaw. The text contains an analysis of an *en grisaille* allegorical painting attributed to Smuglewicz (fig. 1) with reference to its earlier interpretations, and a presentation of new findings.

Information about the history of the painting in question goes back to the mid-nineteenth century. In a 1851 publication, Edward Rastawiecki listed a painting entitled *Emperor Titus Grants Rights to Rome* among works by Smuglewicz that were known to him, adding that it was large in size and belonged to Tomasz Zieliński's collection in Kielce.<sup>1</sup> A monographic study on Zieliński and his collection contains a catalogue compiled by

Jacenty Sachowicz in 1859, where this painting was attributed to Franciszek Smuglewicz and listed under the title *Titus Granting Freedoms to the Romans*.<sup>2</sup> Later, the work appeared in an 1881 catalogue of Feliks Gebethner's collection of paintings exhibited in the Merchants' Resource Association hall for the benefit of the Music Society [*Katalog zbioru obrazów Feliksa Gebethnera wystawionych w Sali Resursy Obywatelskiej na rzecz Towarzystwa Muzycznego*] as a work by 'Smuglewski' [sic] entitled *Titus Grants Rights to the Romans*.<sup>3</sup> In the catalogue of an exhibition staged in Lviv in 1894, in turn, the work bears the title *A Reception (Captio) of a Vestal*, although the detailed description of the present scene and the technical data on the canvas leave no doubt that this was indeed the Warsaw work.<sup>4</sup> As opposed to other works by Smuglewicz presented during this exhibition, the name of its owner was, unfortunately, not stated.

In his study on a century of painting in Poland (spanning the years 1760–1860), Jerzy Mycielski considered the work to be one of the 'utterly ancient compositions by Smuglewicz', observing that 'the lines of the painted sculpture, that ideal of Winckelmann's, [are] correct, and the face of the Vestal herself [is] a very interesting portrait, being that of the famous Helena née Massalska [...]'.<sup>5</sup> It ought to be added here that a portrait of Helena Massalska entitled *The Sacrifice of a Vestal* is held in the collection of the National Museum in Kraków. The sitter is shown *en face*



fig. 1 Franciszek Smuglewicz (?), *Allegory of Rome Raised from its Fall by Emperor Vespasian* (?), c.1791 (?), The National Museum in Warsaw  
photo Muzuem Narodowe w Warszawie

and it is quite impossible to find any similarity between her features and those of the kneeling woman in the Warsaw painting. It must also be noted that Mycielski refers to a discovery made by Jan Bołoz Antoniewicz, according to whom the *en grisaille* work was to be 'nearly a copy of one

of the most beautiful drawings by Andrea Mantegna'; yet he does not explain precisely which drawing it was supposed to be.<sup>6</sup> Feliks Kopera, in turn, in a book published in 1926, titled the work *The Reception of a Vestal by a Priest* and deemed it to be 'an artefact worthy of David'.<sup>7</sup>



fig. 2 ROMA RESURGES, after Jacques Oisel, *Thesaurus Selectorum Numismatum Antiquorum quo, Præter Imagines & Seriem Imperatorum Romanorum a C. Iul. Caesare, ad Constantinum Magnum [...]* Cum singulorum succincta Descriptione & accurata Enarratione (Amstelodami, 1677), p. 127, plate XXIX

fig. 3 Gérard de Lairesse or workshop, *Allegory of Rome Raised from its Fall by Emperor Vespasian (?)*, Bonhams auction house, London photo Bonhams, London



The painting joined the collection of the National Museum in Warsaw in 1939, from the Society for the Encouragement of Fine Arts. It features as item no. 719 in a handwritten list of artworks received from that institution, identified as a work by Smuglewicz titled *Titus Grants Rights to the Romans*. In the museum's inventory the painting was given the title *Emperor Titus Grants Rights to Rome* and dated to 1785.<sup>8</sup> The catalogue for the exhibition *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* [In the circle of Vilnius Classicism] mentions its alternate historical appellation containing the reference to a vestal virgin.<sup>9</sup>

In an article published in 2017, Mikołaj Baliżewski proposed a new title for the painting, *The Captio of Rhea Silvia*, identifying its central scene as the appointment of the first vestal virgin.<sup>10</sup> This version of the title was included in the biographical note on Smuglewicz in a dictionary of Polish artists.<sup>11</sup>

In the course of my research, I established the iconographic basis for the painting's central scene as the legend on the reverse of a coin minted during the reign of Emperor Vespasian: ROMA RESURGE[N]S (circa 71 A.D.) (fig. 2). The interpretation of the painting is further complicated by the existence of a drawing attributed to the Dutch artist Gérard de Lairesse (1641–1711) or his workshop (fig. 3), which I discovered in the offer of two British auction houses, whose composition is identical to that in Smuglewicz's painting. This compounds the unknowns regarding the template for this allegory, its actual contents and the historical context – even to the extent of putting the authorship of the work into question.

The newly established data does not change the fact that for a century and a half the painting was associated with Emperor Titus, and the kneeling figure was perceived to be a vestal virgin. Due to the attribution of the painting to Smuglewicz, it was also interpreted as an

apotheosis of the reign of King Stanisław August. Until my discovery of the drawing by de Lairese and the subsequent establishment of a link between this work and the painting by Smuglewicz, I perceived this elaborate composition as an allusion to the situation in Poland at the time of the Great Parliament (Polish: Sejm Wielki), and even to the adoption of the Constitution of 3 May or an anniversary thereof.

Smuglewicz's painting shows a military commander – the Roman emperor – taking the hand of a woman kneeling before him. He is accompanied by a group of *signiferi* (standard bearers), legionaries wearing lion masks and carrying banners and *fasces*. Above them hovers the winged personification of Fame. Between the emperor and the kneeling woman stands a centurion (?) in a helmet with a sphinx, shown frontally, holding a liberty cap (Phrygian cap) above the kneeling woman's head. An excited crowd is visible at the bottom right. Forming the background is a triumphal arch, the pediment of a temple, an obelisk and a statue of Apollo, the patron of the Muses. The monochrome painting, executed in the *en grisaille* technique, imitates a marble bas-relief and stylistically alludes to ancient relief sculptures. Since the emperor served as the high priest (*pontifex maximus*), the kneeling woman may be a vestal virgin, but she can also be a personification of Rome or, in an interpretation that takes into account the Polish context, a personification of the Republic of Poland in an ancient guise.

The symbolic raising of the state from its fall refers to iconography on a coin dating from the reign of Vespasian, which served as a form of visual political propaganda. Suetonius described Vespasian as an emperor who revived the state destroyed by civil wars, repaired public finances, supported the arts and brought the city back to its former glory by restoring old buildings and funding new ones.<sup>12</sup> The coin and its reverse legend are described in modern numismatic compendiums, many of which are richly illustrated.<sup>13</sup> The eighteenth-century edition of a 1674 numismatic publication contains a concise description: 'ROMA. RESURGENS. Imperator togatus stans, figuram muliebrem ad genua procumbentem sublevat; alia galeata stans adsistit, sinistra clypeum gerens'.<sup>14</sup> Here, like in the painting, there is a third figure,

standing between the emperor and the kneeling woman; this figure is certainly important for the interpretation of the whole. In the case of the coin, she is a second Rome. In her analysis of the numismatic representation, Judyta Ścigała notes: 'The two Romes on the reverse play entirely different roles. The first one, kneeling before the emperor, can be interpreted as a symbol of the City; the second, standing in the background, appears there as a goddess'.<sup>15</sup>

In 1788, Hugo Kołłątaj wrote letters to the Marshal of the Parliament, Stanisław Małachowski, that centred around the theme of reviving the fallen state, as indicated by the subtitle of their published edition: 'O Podźwignieniu Sił Krajowych' [literally: On the Uplifting of National Forces].<sup>16</sup> Kołłątaj considered national consensus and civic unity to be the prerequisites for improving the situation in the country, without which 'the uplifting of the Commonwealth's forces cannot even be considered'. In his appeal, Kołłątaj cited, first and foremost, the unity of all estates, as well as faith, freedom, the king and the army.<sup>17</sup> In the context of raising the funds for the army, he emphasized the role of Polish women, who, seeing the civic attitude of their husbands and sons, must be ready to renounce luxury: 'Now is the time for our ladies to show whether they truly have the soul of Spartan women and the virtue of Phocion's wife'.<sup>18</sup>

The patriotism of women from magnate families, who would be compared to Spartan women rather than to the vestal virgins, was crucial at the time. The opera *Matka Spartanka* [The Spartan mother], written by Franciszek Dionizy Kniaźnin, was staged at the theatre in Puławy in 1786, with Princess Izabela Czartoryska herself in the title role. The roles of the Spartan Mother's sons were played by the princess's own sons, Adam and Konstanty.<sup>19</sup> Sending her son Lycanor to war, the titular mother, Theona, professes she would rather see him die a heroic death than bring shame upon his mother, his male ancestors and Sparta itself: 'His honour, my pride:/ His disgrace, my ruin'.<sup>20</sup> She helps her son don the armour and, handing him a shield, commands him: 'Return with this, or upon this'.<sup>21</sup> The staging of the play, with its message of independence, became an important demonstration of patriotism in Poland.<sup>22</sup>

Another event of significance to both the interpretation of the painting in question and to the argument in support of Smuglewicz's authorship was a celebration of Stanisław Małachowski's name day on 14 May 1789. The venue was the Palace of the Commonwealth and its garden. For the occasion, illuminations were prepared and a triumphal arch, designed by Dominik Merlini, was erected in honour of Marshal Małachowski.<sup>23</sup> A painting by Smuglewicz most likely constituted a centrepiece for the latter.<sup>24</sup> The painting's general decoration and appearance are known from a later engraving (fig. 4). The focus of Smuglewicz's composition is the standing figure of Marshal Małachowski, in his left hand holding a spear with a Phrygian cap on it and with his right grasping the hand of a

female personification of Freedom. He is turned to the other side, towards Minerva, who is placing a wreath on his head and who, according to the inscription on the gate, is also a personification of Poland: 'Through your hands/ Freedom rises from ruins./ Take this wreath with joy/ the Motherland gives it to you'. Above them hovers a personification of Fame, spreading the news of the event. We are thus, once again, dealing with the motif of rising from a fall. There are also two female personifications here: one wearing a helmet (and therefore fighting) who symbolizes the Motherland, and the other – weak, in need of help, no longer on her knees but still stooped – is Freedom, and can also be identified as Poland. During the ceremony, Princess Izabela Czartoryska, addressing Małachowski on behalf of



fig. 4 Józef Czechowski, Triumphal Arch Erected for Stanisław Małachowski in Warsaw, 1790, The National Museum in Kraków photo Muzeum Narodowe w Krakowie



fig. 5 Johann Georg Holtzhey, *Medal in Honour of the Constitution of 3 May from the Citizens of Amsterdam*, 1791, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

Polish women, recited a poem whose message expressed ideas similar to those in the opera *Matka Spartanka*.<sup>25</sup>

The iconography of the painting in question matches the rhetoric of the Four-Year Parliament, and is also ideologically close to the symbolism and metaphoric imagery of freedom depicted on the medal minted to celebrate the adoption of the Constitution of 3 May, the funds for which were donated by the Dutch bankers Gülcher and Mülder from Amsterdam.<sup>26</sup> The *Gazeta Narodowa i Obca* newspaper reported that this unique piece (fig. 5) was presented to King Stanisław August via the Warsaw banker and royal bursar Piotr Blank. The article also included a description of the medal with a detailed explication of its legend: 'On one side, the face of His Majesty the King is depicted, with an oaken wreath round his temples, and an inscription: *Stanislaus Augustus, Dei Gratia Rex Poloniae, Patriae Parens*; the other side shows a terrestrial globe on which the Polish coats of arms are engraved; on the same globe, there is the sign PX expressing Christian tolerance, as well as a *corona muralis*, which alludes to the privileges of cities. To the side, a winged angel (which signifies the genius of the revolution) trampling with its feet a broken yoke and chains (*emblemata* of foreign ravishments and violence); in one hand, the angel holds the cap of freedom, in the other,

an olive branch and the caduceus of Mercury to signify the general happiness that falls from that event onto the entire state. Leaning against the globe are the consular rods of the Senate, and the knightly estate, with a balance scale and the sword of justice, as proof that magistrates and tribunals are to deal equal justice in all the Commonwealth, with no regard for person or office. Above there is the eye of divine Providence, throwing rays of brightness onto all these objects as a sign of its miraculous power [evident] in the restoration of reasoned freedom to all the nation, in the buttressing of tolerance and raising of a barrier against harmful fanaticism. Above, the inscription *terrore libera*, meaning "free from all fear"; below, the inscription *ex perhonorifico comitorum decreto 3. maji 1791.*, meaning 'the respected parliamentary verdict of the 3rd day of May 1791'.<sup>27</sup>

In constructing his allegorical image with a victorious personification of Freedom, Smuglewicz made use of a similar repertoire of freedom-related symbols. A standing woman holds in one hand a spear with a Phrygian cap stuck on it and in the other a broken yoke; she is trampling on a female figure collapsed on the ground, next to whom there is a peacock (a symbol of pride) and shackles (a symbol of servitude) (fig. 6). An iconographic analysis of the *en griseille* composition reveals its thematic similarity

to engravings published in defence of the May Constitution.<sup>28</sup> One example is a copperplate engraving attributed to Karol Gröll (fig. 7), depicting the king dressed as a Roman commander; in his left hand he holds a sheet of paper bearing the title *Konstytucja D: 3 maja 1791* [Constitution of 3 May 1791], and in his right, a pennant with the inscription: 'The nation with the king – the king with the nation'. This motto echoes the theme of the ruling king/emperor helping to raise the state/nation from collapse, with its citizens taking part in the process. This is all the more supported by the fact that the painting attributed to Smuglewicz seems to contain symbolic representations of various estates, including the 'knightly' and 'senatorial' (namely, the *signiferi* bearing *fasces* – emblems of national consent and unity).

Adding a Polish context to the Warsaw painting is a fairly new development.<sup>29</sup> The catalogue of the aforementioned exhibition in Lviv (1894) contained a reproduction and detailed description of a painting entitled *Poland in Chains* (fig. 8). It was better received than the monochrome Classicist composition, seen as a work that was 'native' in spirit, politically engaged, and speaking of Polish matters through the use of national costumes: 'We are now firmly in a different era, 1795–1855', writes the author of the introduction. 'The Roman toga gives way to national dress, the *sukmana* and *krakuska*, the short Roman sword and round shield replaced by the Kościuszko sabre and the improvised weapon of a scythe-man. The broad masses, called upon by the Constitution of 3 May to cooperate, are becoming a political and social factor, and thus also the subject of artistic production. Smuglewicz is the most characteristic example of this revolution. [...] and he has created the first ideational patriotic painting in post-partition Poland'.<sup>30</sup> In the painting *Poland in Chains*, the personification of Poland was depicted as a vestal virgin. On the pedestal of the altar, the artist painted a bas-relief depicting Cornelia, mother of the Gracchi, handing one of her sons a shield with the inscription *Aut cum hoc, aut in hoc* (Lat. 'Either with it or on it')<sup>31</sup> – the words which, as we remember, were also spoken by the Spartan mother in Książnin's opera. This painting must have been considered truly contemporary, unlike the *en grisaille* piece,



fig. 6 Karol Michał Gröll, after a drawing by Franciszek Smuglewicz, *A Personification of Freedom*, 1791, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

fig. 7 Karol Michał Gröll, *Stanisław August with a Page of the Constitution of 3 May, 1792*, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

which referred to a distant past in a foreign language. Unfortunately, the canvas *Poland in Chains* has been lost; it is known to us only from a black-and-white photograph. Yet this photograph reveals enough formal differences in the execution of the two paintings to make it difficult to link them stylistically to one artist.

Another issue that requires clarification is the commander in the painting being identified as Emperor Titus. As described by Mikołaj Getka-Kenig, this historical figure held an important place in the ideological and political programme envisaged by Stanisław August, as did the concept of 'resurrection'.<sup>32</sup> In one of his odes in honour of the king, dated to 1771, Adam Naruszewicz called the king a 'second Titus' and extolled his virtues by saying: 'God, who placed him on the Polish throne,/ gathered all noble qualities in him,/ so that we have him for a faithful friend,/ and king too, and a citizen. [...] So, measuring all matters by that standard,/ these pastimes he considered most pleasant/ when, doing good like a second Titus,/ counted his days by acts of grace and favours'.<sup>33</sup>

Suetonius described Titus, 'of the same surname as his father' (i.e., Vespasianus), as 'the delight and darling of the human race'.<sup>34</sup> He considered him a just ruler, who ratified all the privileges granted by his predecessors with a single edict.<sup>35</sup> This may have given rise to the belief that Smuglewicz depicted Titus in the act of granting rights or freedoms to the Romans. Suetonius also reported that after a great fire in Rome, the generous emperor rebuilt the city with his own funds and 'set aside all the ornaments of his villas for the public buildings and temples'.<sup>36</sup> In the introduction to the Polish edition of Metastasio's libretto for the opera *La clemenza di Tito* from 1779,<sup>37</sup> we read: 'Antiquity knew no better or more beloved monarch than Titus Vespasianus. His virtues made him so universally beloved that he was called the delight of the human race'.<sup>38</sup>

fig. 8 Franciszek Smuglewicz, *Poland in Chains*, 1795 (?), whereabouts unknown, from *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, eds Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, exh. cat., The National Museum in Warsaw (Warsaw, 2000), p. 200

Summing up the above considerations, it must be stated that the suggestion posed by Baliszewski – that the kneeling woman in Smuglewicz's painting is the first vestal virgin, Rhea Silvia – is questionable, as that would mean that the commander/emperor is Amulius, a usurper of power and murderer of his nephew.<sup>39</sup> It would be difficult to assume that such a character would be depicted in such an *entourage* and at the height of glory.

All of the above facts and circumstances seem to suggest a Polish context for the *en grisaille* allegory and to confirm the traditional attribution of the painting. However, the discovery of a drawing that appears to be a design for the painting forces us to change our research perspective. A more critical approach to nineteenth-century historical sources is



needed; the interpretation of Smuglewicz's paintings should also be preceded by a thorough formal analysis.

The drawing attributed to de Lairese was twice exhibited at auctions: in 2013 at Bonhams under the title *A Roman General Receiving Obeisance from a Queen*, attributed to an artist from the circle of de Lairese,<sup>40</sup> and in 2014 at the British auction house Gorrings<sup>41</sup> under the title *A Roman General Receiving Tribute from a Queen*, attributed to the master himself.<sup>42</sup> Auction information indicates that the drawing bears the ownership mark used by Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meyran, Marquis de Lagoy (1764–1829).<sup>43</sup> His collection included over 3,000 prints by many artists from different

periods and schools.<sup>44</sup> Significantly, he also owned two paintings by de Lairese.<sup>45</sup>

Gérard de Lairese was a painter and printmaker, a representative of Classicism in seventeenth-century Dutch painting, a creator of historical and allegorical paintings, including numerous *en grisaille* works, and the author of two treatises on the theory and practice of painting and drawing. Print reproductions of his paintings and his books serving as textbooks for art students were well known in the European artistic community of the eighteenth century. Stanisław August is known to have had German-language editions of these works (published in Nuremberg in 1727 and 1728) in his library.<sup>46</sup> From the beginning of the century until

fig. 9 Gérard de Lairese, *Allegory of the Triumph of Rome*, 1689, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Loan City Hall Rotterdam photo Studio Tromp © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

fig. 10 Gérard de Lairese, *Allegory of the Fall of Rome*, 1689, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam photo Studio Tromp © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



the 1780s, numerous editions of these works were printed in Amsterdam, Berlin, Haarlem, Leipzig, Nuremberg, London (the treatise on painting in 1738 and 1778; the treatise on drawing in 1777) and Prague.<sup>47</sup> The great esteem in which Gérard de Lairesse was held in the eighteenth century is also evidenced by a celebratory engraving: *Allegory of the Glory of Gérard de Lairesse* by Jean Antoine Pierron, after a drawing by Carlo Maratta (1791, Rijksmuseum, Amsterdam), published in 1791 in Paris. It must also be mentioned that in the first half of the eighteenth century, guild artists in Gdańsk and Toruń were familiar with de Lairesse's books and print versions of his compositions.<sup>48</sup> It can therefore be concluded that during the period in question, many creators made use of the Dutch artist's inventiveness.

It should also be emphasized that de Lairesse's allegorical images often had a political context. Monochrome allegorical paintings were sometimes used as decorations for events and were presented during public ceremonies. Among de Lairesse's engravings we also find apotheoses of the reign of William III of Orange. If we assume that Smuglewicz's painting was based on a drawing by the Dutch artist or his workshop, it is not surprising that its message fits the political context of Poland at the end of the eighteenth century, despite the fact that about a hundred years had passed since the Dutchman produced his last works (he lost his eyesight in 1690 due to a congenital venereal disease). One of the scholars researching de Lairesse's work noted that his allegory of the fall of Rome (*The Fall of Rome*, a painting from 1689, discussed in more detail below) is 'functional' in the sense that it could refer to events from a century later, namely the fall of the United Provinces in 1795.<sup>49</sup> This interesting observation encourages us to reflect on general interpretative problems, particularly with regard to the iconography of the painting attributed to Smuglewicz.

Arnold Houbraken (1660–1719), a painter and biographer of Dutch artists, pointed out that some of de Lairesse's compositions are hermetic in nature. It is known that de Lairesse readily used Cesare Ripa's *Iconologia*. He gained knowledge on antiquity in the intellectual and

literary circles of the era, partially owing to his acquaintance with the poet Andries Pels<sup>50</sup> and membership in the Nil Volentibus Arduum association. It is worth noting here that research on Ripa's work shows that he made fairly liberal use of images from ancient coins and medals, perceiving the communicative potential of the images featured on these pieces as more important than the historical or material context of the coins.<sup>51</sup> The image- and idea-creating function of these representations, as applied in both art and rhetoric, is therefore significant. An example of the free adaptation of numismatic images is a drawing by Lambert Lombard, an outstanding predecessor of de Lairesse, active in Antwerp in the sixteenth century: this work is a collage of imagery taken from two different coins.<sup>52</sup>

Let us therefore take a closer look at the Warsaw canvas and its parts, bearing in mind that it is a complex allegorical representation with an unclear message. The details, physiognomic types and poses of the figures, as well as its compositional solutions, can be traced back to specific works by de Lairesse. The allegorical, large-format monochrome compositions *Allegory of the Triumph of Rome* (fig. 9) and *Allegory of the Fall of Rome* (fig. 10), dated to 1689, were most probably made for William of Orange and intended for the Het Loo palace.<sup>53</sup> To the right of the enthroned Rome are three kneeling figures representing the subjugation of conquered peoples.<sup>54</sup> The female profile in the foreground is almost identical with the profile of the kneeling woman in the Warsaw painting. These two 'Roman' works by de Lairesse raise questions about the 'independence' of the creator of the painting at the National Museum in Warsaw. The openness of allegorical compositions of this type to continuation or completion on the basis of thesis and antithesis may suggest that the canvas attributed to Smuglewicz was also a pendant to another, or perhaps even a part of a series. This is all the more likely given that *en grisaille* works had a practical application, being incorporated into architectural settings in interiors or used as event decorations in public spaces. It is also worth mentioning that the Städel Museum in Frankfurt am Main holds a drawing attributed to de Lairesse (fig. 11) that is thematically and compositionally similar to the painting in the National Museum



fig. 11 Gérard de Lairese (?), *Triumphal Entry of an Emperor into Rome*, Städel Museum, Frankfurt am Main  
© Städel Museum, Frankfurt am Main

in Warsaw (the drawing has a grid on it but no painting of the composition is known to exist).

The kneeling female figure also bears a resemblance to that of Granida in de Lairese's painting *Granida and Daifilo* (circa 1665–1668) (fig. 12), both being representative of the same physiognomic type. The comparison of the monochrome painting with one in colour is all the more interesting because the differences stem not only from the restriction to greyscale inherent to the *en grisaille* technique, but also the harder modelling used to imitate sculpture. To sum up, the female profile from the painting attributed to Smuglewicz can be compared with at least two images from de Lairese's paintings (fig. 13). It must be emphasized that the physiognomies of the main characters in the painting are definitely different from those in the sanguine drawing.

The other noteworthy figures are the soldiers standing on the left, behind the emperor. In de Lairese's painting *Ecce Homo* (fig. 14), the

same place in the composition is occupied by a soldier wearing a lion mask; again, his facial features bear a close resemblance to those of one of the men in the monochromatic composition. His posture, leaning on the *fasces*, and the modelling of his forearm are also repeated in other paintings by the Dutch artist. The profile of the soldier visible behind the centurion standing in the centre, in turn, repeats the facial features from de Lairese's sanguine drawing (fig. 15).

Let us now turn to the question of composition in de Lairese's paintings, his treatment of depth and spatial relations. Distinctive to the work of this painter are a low viewpoint and a framing technique where the lower edge of the paintings cuts across the silhouettes of figures in the crowd visible in the background.<sup>55</sup> De Lairese used this method in, for example, his composition *The Anointing of Solomon* (circa 1668, Cartwright Hall, Bradford, United Kingdom). The etching made after it by the painter



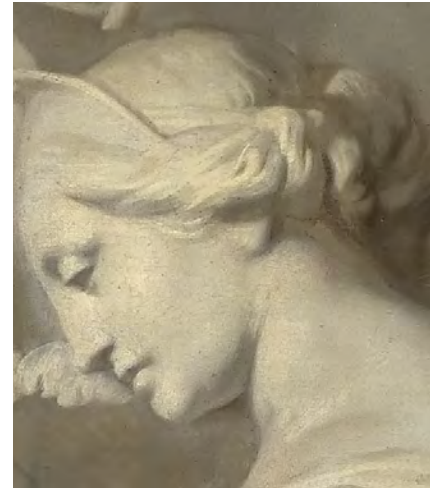
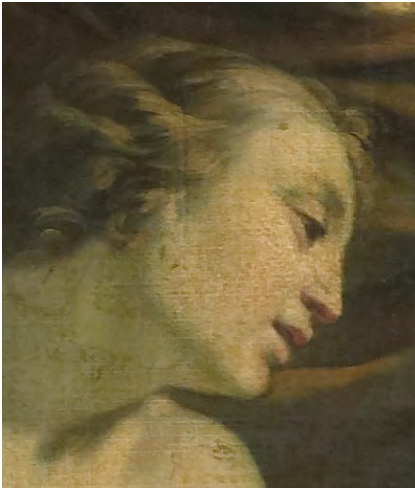
fig. 12 Gérard de Lairesse, *Granida and Daifilo*, c.1665–1668, Rijksmuseum, Amsterdam  
photo Rijksmuseum, Amsterdam

himself shows modifications to parts of the background, but constitutes a good example of his typical compositional style. The theatricality of the representation is striking, both in *The Anointing of Solomon* and in the Warsaw painting, where the most important figures stand as if on a stage. De Lairesse believed that the most important scene should be placed in the foreground and raised, the main motif or action should be the most strongly illuminated and executed in the most vivid colour, and spatial relations between the figures should depend on their status and merit.<sup>56</sup> The Warsaw painting complies fully with these principles.

Let us shift our focus for a moment to an engraving by Pieter van den Berge (fig. 16), a

reproduction of de Lairesse's painting *Odysseus Recognizes Achilles*. There is one other known version of the painting, entitled *Achilles Found Among the Daughters of Lycomedes* (Maurits-huis, The Hague), but the statue of Apollo to which I would like to draw attention is absent there. A comparison of the engraving and the Warsaw painting reveals that Apollo's pose and posture are similar in the two works, with the difference being that the figure is turned the other way. In the engraving, the statue closes the diagonal line running from the bottom right to the top left. In the painting, the arrangement is similar. In the sanguine drawing, which is the basis for the painting, the pedestal with the sculpture fills the right background. It must be

13



14



15



fig. 13 Left: Gérard de Lairesse, *Granida and Daifilo* (detail), centre: Franciszek Smuglewicz (?), *Allegory...* (detail), right: Gérard de Lairesse, *Allegory of the Triumph of Rome* (detail)

fig. 14 Left: Franciszek Smuglewicz (?), *Allegory...* (detail), right: Gérard de Lairesse, *Ecce Homo* (detail), Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels  
photo J. Geleyns © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels

fig. 15 Left: Franciszek Smuglewicz (?), *Allegory...* (detail), right: Gérard de Lairesse, *Heads of Two Soldiers and a Head of an Old Man* (detail), Rijksmuseum, Amsterdam  
photo Rijksmuseum, Amsterdam



fig. 16 Pieter van den Berge, after Gérard de Lairese, *Odysseus Recognizes Achilles*, Rijksmuseum, Amsterdam  
photo Rijksmuseum, Amsterdam

noted that the painter made a justified correction to the composition in the drawing (assuming that he used this version of the drawing and not some other): he moved the statue to the left, but without bringing it closer to the viewer (i.e., without changing the scale). In this way, he avoided the grotesque placement of Fame as trumpeting straight into Apollo's ear.<sup>57</sup> This detail also proves that the discovered drawing is a template (or possibly a version of the template) for the painting, and not a composition based on it and produced at a later date. Jasper Hillegers gave an example of a modification made to the composition of a painting relative to the original design, forced by the need to adapt the painting to its intended location. He compared two representations of the Allegory of Art – a preparatory drawing in sanguine and the final *en grisaille* painting (fig. 17).<sup>58</sup>

Finally, I would like to mention the marbling technique. The veining visible in the Warsaw canvas looks very similar to that seen in de Lairese's monochrome allegorical paintings in the Rijksmuseum collection. It is well known that the Dutch painter was a master at imitating various materials, including different types of stone. He also achieved perfection in the illusionistic rendering of stone architecture with niches, as well as relief sculptures; a skill he used in creating decorations for events.<sup>59</sup> The sanguine drawing does not show any marble veining. Nor did de Lairese suggest marbling in other crayon designs for the *en grisaille* composition.

The following conclusions can be drawn as a summary to the above comparisons and analyses of similarities: if the painting was produced by Smuglewicz, the artist must have had access to a drawing by de Lairese himself or his



fig. 17 Left: Gérard de Lairesse, *Allegory of the Arts*, 1675–1683, Amsterdam Museum photo Amsterdam Museum  
 right: Gérard de Lairesse, *Allegory of the Arts*, 1675–1683, Rijksmuseum, Amsterdam photo Rijksmuseum, Amsterdam

workshop, or a copy thereof (possibly having copied it himself), or to an engraving reproducing the composition (although it should be remembered that the composition of the painting is not reversed in relation to the drawing). Secondly, the formal details and the similarity of the physiognomic types indicate a familiarity with the Dutch artist's original works – his paintings and drawings, not just engravings. To produce a painting so similar to the works of de

Lairesse and his workshop, Smuglewicz needed a great deal of visual information.

It should also be noted that the Warsaw painting differs from de Lairesse's *en grisaille* composition in its harder chiaroscuro modelling, whereas the seventeenth-century master achieved an effect close to *sfumato*. However, paintings executed in the *trompe-l'œil* convention are somewhat resistant to stylistic analysis. To quote Mateusz Salwa, *trompe-l'œil*

'eludes [...] formal analysis – a successful illusion presupposes, so to speak, a zero level of style'.<sup>60</sup> According to de Lairese's aesthetic preferences, illusionism was a desirable effect in a painting, but it required the painter to abandon his own individual style.<sup>61</sup>

Let us return, however, to the painting in question. If it was indeed created in a Dutch workshop, how did it end up in Polish collections? A Dutch-Polish connection exists, for instance, in the figure of the aforementioned banker and art collector Piotr Blank, who acquired works for King Stanisław August; but this is only one of many possibilities. It would be necessary to explain how the painting found its way into Tomasz Zieliński's collection; could it have come from the collection of the painter and art collector Michał Bogoria Skotnicki (Elżbieta Skotnicka did, after all, provide care to Zieliński, who had been orphaned at an early age)? The painting by de Lairese – or, more convincingly, by his workshop – may have been brought to Poland by Smuglewicz himself. The drawing,

an unknown engraving based on the same composition, or the painting itself could also have reached Smuglewicz through the painter Szymon Czechowicz (1689–1775), who was his maternal uncle and taught him painting.

Commenting on her research on imagery related to personifications of Poland in art, Magdalena Górska wrote that 'Roman numismatics was a source of national self-creation'.<sup>62</sup> Since the iconographic basis for the canvas attributed to Smuglewicz is the *Roma resurgens* motif taken from a Roman coin, the title which I propose for the work, albeit with a question mark, is *Allegory of Rome Raised from its Fall by Emperor Vespasian*. The interpretation of the scene, as well as the question of the painting's authorship, remain the subject of my further research, as well as of conservation research conducted at the National Museum in Warsaw.

Translated by Klaudyna Michałowicz

## REFERENCES

- <sup>1</sup> Edward Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, vol. 2 (Warsaw, 1851), pp. 179–180.
- <sup>2</sup> Irena Jakimowicz, *Tomasz Zieliński – kolekcjoner i mecenas*, eds Władysława Jaworska, Jerzy Pietrusiński (Wrocław, 1973), p. 167.
- <sup>3</sup> *Katalog zbioru obrazów Feliksa Gebethnera wystawionych w Sali Resursy Obywatelskiej na rzecz Towarzystwa Muzycznego* (Warsaw, 1881), p. 15.
- <sup>4</sup> *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 – 1886* (Lviv, 1894), p. 39.
- <sup>5</sup> Jerzy Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. 1760–1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.* (Kraków, 1898), p. 106.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 107.
- <sup>7</sup> Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, part 2, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, barok, rokoko)* (Kraków, 1926), p. 340.
- <sup>8</sup> The National Museum in Warsaw, inv. no. MP 3174 MNW.
- <sup>9</sup> Witold Dobrowolski, Krzysztof Załęski, 'Franciszek Smuglewicz, Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi', in *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, eds Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, exh. cat., The National Museum in Warsaw (Warsaw, 2000), pp. 205–206.
- <sup>10</sup> Mikołaj Baliszewski, 'Polski artysta w „tempio del vero gusto”. Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza', *Biuletyn Historii Sztuki*, no. 4 (2017), p. 765.
- <sup>11</sup> Aleksandra Bernatowicz, 'Franciszek Smuglewicz', in *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, vol. 11, ed. Urszula Makowska (Warsaw, 2023), p. 342.

- <sup>12</sup> C. Suetonius Tranquillus, 'The Life of Vespasian', in: *The Lives of the Twelve Caesars*, tr. J. C. Rolfe, Loeb Classical Library (London, 1914) (Suet. Ves. 8–17), [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Vespasian\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Vespasian*.html) [retrieved: 3 Nov. 2025].
- <sup>13</sup> *Thesaurus Selectorum Numismatum Antiquorum quo, Præter Imagines & Seriem Imperatorum Romanorum a C. Iul. Caesare, ad Constantinum Magnum [...] Cum singulorum succincta Descriptione & accurata Enarratione, Auctore Jac. Oiselio* (Amstelodami, 1677), p. 127.
- <sup>14</sup> *Numismata Imperatorum Romanorum Praestantiora a Julio Caesare ad Postumum usque per Joannem Vaillant*, Tomus Primus (Romae, n.d. [1743]), p. 30.
- <sup>15</sup> Judyta Ścigała, 'Roma renascens i Roma resurgens w ikonografii monet Galby, Witeliusza i Wespazjana', *Wiek Stare i Nowe*, vol. 13 (2018), p. 28.
- <sup>16</sup> *Do Stanisława Małachowskiego Referendarza Koronnego. O Przyszłym Seymie Anonyma Listów kilka. Część I. O Podźwignieniu Sił Kraiowych, 1788. Od dnia I. do 24. Sierpnia, W Warszawie [...]*, 1788–1790.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 17.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 76–77.
- <sup>19</sup> Franciszek Dionizy Książnin, 'Matka Spartanka. Opera w III aktach', in id., *Poezje zebrane*, vol. 2 (Warsaw, 1787), p. 3.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 24.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 13–15.
- <sup>22</sup> Alina Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Literatura i obyczaj* (Puławy, 2011), p. 13.
- <sup>23</sup> [s.a.], 'Opisanie uroczystości', *Gazeta Warszawska* (supplement to *Gazeta Warszawska*), 39 (1789), [s.p.].
- <sup>24</sup> Bartłomiej Szyndler, *Stanisław Nałęcz Małachowski 1736–1809* (Warsaw, 1979), p. 93.
- <sup>25</sup> [s.a.], *Gazeta Warszawska* (supplement to *Gazeta Warszawska*), no. 40 (1789), [s.p.].
- <sup>26</sup> Johann Georg Holtzhey, *In Honour of the Constitution of 3 May from the Citizens of Amsterdam*, 1791, medal (silver), The National Museum in Warsaw, inv. no. NPO 7409 MNW.
- <sup>27</sup> *Gazeta Narodowa i Obca*, no. 66 (1791), p. 263.
- <sup>28</sup> Janina Ruszczycówna, 'Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice XVIII wieku', *Biuletyn Historii Sztuki*, no. 2 (1955), pp. 245–246, DOI: [10.11588/diglit.38030.24](https://doi.org/10.11588/diglit.38030.24).
- <sup>29</sup> Dobrowolski, Załęski, 'Franciszek Smuglewicz, Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi', p. 206. The authors of the note wrote that the message of the painting 'relates to the person of King Stanisław Poniatowski, who after his election assumed the imperial name of August'.
- <sup>30</sup> *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764–1886*, p. 13.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 37.
- <sup>32</sup> Mikołaj Getka-Kenig, *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskrzeszonej” Polski lat 1807–1830* (Kraków, 2017), p. 75.
- <sup>33</sup> Adam Naruszewicz, 'Oda III. Podziękowanie Królowi Jęgomości za dane numizma pańskim portretem ozdobione', in id., *Poezje zebrane*, vol. 1, ed. Magdalena Banaszek (Warsaw, 2005), p. 51.
- <sup>34</sup> C. Suetonius Tranquillus, 'The Life of Titus', in *The Lives of the Twelve Caesars*, tr. J. C. Rolfe, Loeb Classical Library (London, 1914) (Suet. Tit. 1), [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Titus\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Titus*.html) [retrieved: 3 Nov. 2025].
- <sup>35</sup> *Ibid.* (Suet. Tit. 8.1).
- <sup>36</sup> *Ibid.* (Suet. Tit. 8.3).
- <sup>37</sup> See *Dramma tragiche Łaskawość Tytusa z włoskiego języka Piotra Metastasio na polski przełożone przez X. Kaietana Skrzetuskiego Scholarum Piarum* (Warsaw, 1779).
- <sup>38</sup> *Ibid.*, [s.p.].
- <sup>39</sup> Titus Livius (Livy), *The History of Rome, Book 1*, tr. Benjamin Oliver Foster (Cambridge, 1919) (Liv. 1.3.10–11), <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0151%3Abook%3D1%3Achapter%3D3> [retrieved: 4 Nov. 2025].
- <sup>40</sup> <https://www.bonhams.com/auction/20717/lot/285/circle-of-gerard-de-lairesse-liege-1641-1711-amsterdam-a-roman-general-receiving-obeisance-from-a-queen/>.
- <sup>41</sup> <https://www.invaluable.com/auction-lot/attributed-to-gerard-de-lairesse-1641-1711-a-roma-1456-c-8286a7604f?srsIid=AfmBO-orR9dHDPfi2ceofmBdvO21k7wVjkPPFR5eO-6OXDVQiRU16FvFT>.

- <sup>42</sup> The artist employed many assistants, some of whose names and oeuvres are known. In the case of drawings, frequently copied in keeping with workshop practice of the time, authorship is difficult to establish unequivocally. See Weixuan Li, 'The Hands Behind Laireesse's Masterpieces: Gerard de Laireesse's Workshop Practice', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 2020, vol. 12, no. 1; DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.4](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.4); Jasper Hillegers, 'The Drawings of Gérard de Laireesse: State of Affairs', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 12, no. 1 (2020); DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.5](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.5).
- <sup>43</sup> A biographical note on Marquis de Lagoy and a diagram of the ownership mark: <https://www.marquesdecollections.fr/FtImprimer/eb201dbe-688c-064a-888d-e5fcadd56731/false>.
- <sup>44</sup> Ibid.
- <sup>45</sup> I received this information from Jasper Hillegers, to whom I would like to express my thanks.
- <sup>46</sup> Tomasz Jakubowski, 'Księgozbiór Stanisława Augusta – źródło wiedzy i inspiracji', in *Splendor i wiedza. Biblioteka Królewska Stanisława Augusta. Eseje*, eds Alina Dzieciół, Tomasz Jakubowski (Warsaw, 2022), p. 119.
- <sup>47</sup> Alain Roy, *Gérard de Laireesse (1640–1711)* (Paris, 1992), p. 536.
- <sup>48</sup> Anna Mosingiewicz, Emanuel Okoń, 'O obrazach, skrzynce cechowej i „sztukach towarzyskich”. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu', *Zapiski Historyczne*, vol. 75, fasc. 1 (2010), pp. 47–48.
- <sup>49</sup> Derk Persant Snoep, 'Gerard de Laireesse als plafond-en kamerschilder', *Bulletin van het Rijksmuseum*, no. 4 (1970), p. 189, <https://www.jstor.org/stable/40381589?seq=1> [retrieved: 20 Dec. 2024].
- <sup>50</sup> Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* [...], vol. 3, (Amsterdam, 1718–1721), pp. 128–129. I refer to the English-language edition: *Great Theatre of the Netherlandish Painters and Paintresses*, <https://houbraken-translated.rkdstudies.nl/contents/>. Quotation: <https://houbraken-translated.rkdstudies.nl/3-120-179/page-120129/> [retrieved: 10 Oct. 2024]. Andries Pels (1631–1681) was the director of theatre in Amsterdam in the years 1678–1680 and the co-founder of the literary association 'Nil Volentibus Arduum' (Lat. 'nothing is impossible for those willing') established in 1669. <https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2f%2fdata.rkd.nl%2fartists%2f435433>.
- <sup>51</sup> John Cunnally, 'Reviewed Work(s). Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico by Maffei', *Renaissance Quarterly*, no. 3 (2011), p. 907, DOI: [10.1086/662871](https://doi.org/10.1086/662871).
- <sup>52</sup> *Lambert Lombard – peintre de la Renaissance, Liège 1505/06 – 1566, essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, ed. Godelieve Denhaene (Bruxelles, 2006), p. 119.
- <sup>53</sup> Alain Roy, *Gérard de Laireesse (1640–1711)* (Paris, 1992), p. 360.
- <sup>54</sup> Ibid., p. 361.
- <sup>55</sup> Eric Jan Sluijter, 'On Gerard de Laireesse's "Frenchness", his Liège roots, and his artistic integration in Amsterdam', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, no. 1 (2020), p. 20, DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.2](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.2).
- <sup>56</sup> Tijana Žakula, 'Beauty, law and order: the holy trinity of de Laireesse's aesthetic', in ead., 'Reforming Dutch art: Gerard de Laireesse on beauty, morals and class', *Simiolus* (Special Edition), vol. 37 (2013–2014), p. 26, DOI: [10.2307/3780455](https://doi.org/10.2307/3780455).
- <sup>57</sup> Trying out various compositional arrangements, de Laireesse made use of figures cut out from drawings. See Justyna Olszewska-Świetlik, Ewelina Maciejczyk, 'Zagadnienia technologii i techniki malarskiej Gerarda de Laireesse na podstawie traktatu o malarstwie „Het Groot Schilderboek”', *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, vol. 47 (2016), p. 140. The manipulation of fragments of the design was most probably limited to a single compositional plane in order to avoid changing the scale and proportions of the figures. Copying entire drawing compositions, as well as just the figures from individual drawings, was also practised in the workshop of the aforementioned Lambert Lombard: *Lambert Lombard – peintre de la Renaissance*, pp. 108, 456–457, 458–459.

- <sup>58</sup> Hillegers, 'The Drawings of Gérard de Lairese', p. 17.
- <sup>59</sup> Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* [...], vol. 3 (Amsterdam, 1718–1721), pp. 117–118, <https://houbraken-translated.rkdstudies.nl/3-60-119/volume-3-page-110-119/> [retrieved: 10 Oct. 2024].
- <sup>60</sup> Mateusz Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji* (Kraków, 2010), p. 71.
- <sup>61</sup> Olszewska-Świetlik, Maciejczyk, 'Zagadnienia technologii i techniki malarskiej Gerarda de Lairese', pp. 137–138.
- <sup>62</sup> Magdalena Górka, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku* (Wrocław, 2005), p. 30.

## REFERENCES

- Baliszewski Mikołaj, 'Polski artysta w „tempio del vero gusto”. Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza', *Biuletyn Historii Sztuki*, no. 4 (2017), pp. 705–775.
- Hillegers Jasper, 'The Drawings of Gérard de Lairese: State of Affairs', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 12, no. 1 (2020), DOI: 10.5092/jhna.2020.12.1.5, <https://jhna.org/articles/the-drawings-of-gerard-de-lairesse/> [retrieved: 28 Nov. 2024].
- Li Weixuan, 'The Hands Behind Lairese's Masterpieces: Gerard de Lairese's Workshop Practice', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 12, no. 1 (2020), DOI: 10.5092/jhna.2020.12.1.4.
- Roy Alain, *Gérard de Lairese (1640–1711)* (Paris, 1992).
- Ruszczykówna Janina, 'Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice XVIII wieku', *Biuletyn Historii Sztuki*, no. 2 (1955), pp. 234–248, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.38030#0203>.
- Splendor i wiedza. Biblioteka Królewska Stanisława Augusta. Eseje*, eds Alina Dzieciół, Tomasz Jakubowski (Warsaw, 2022).
- Ściagała Judyta, 'Roma renascens i Roma resurgens w ikonografii monet Galby, Witeliusza i Wespazjana', *Wiek Stary i Nowy*, vol. 13 (2018), pp. 20–32, DOI: <https://doi.org/10.31261/WSN.2018.18.02>.
- C. Suetonius Tranquillus, *The Lives of the Twelve Caesars*, tr. J.C. Rolfe, Loeb Classical Library (London, 1914), <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/> [retrieved: 3 Nov. 2025].
- Titus Livius (Livy), *The History of Rome, Book 1, C. 3*, tr. Benjamin Oliver Foster (Cambridge, 1919), <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0151%3Abook%3D1%3Achapter%3D3> [retrieved: 4 Nov. 2025].
- W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, eds Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, exh. cat., The National Museum in Warsaw (Warsaw, 2000).
- Žakula Tijana, 'Reforming Dutch art: Gerard de Lairese on beauty, morals and class', *Simiolus* (Special Edition), vol. 37 (2013–2014), DOI: 10.2307/3780455, <https://www.jstor.org/stable/44794842>.

---

**Dr Karolina Prymlewicz** is an art historian holding a doctoral degree in Humanities. For many years she worked at the Eryk Lipiński Museum of Caricature in Warsaw, she was a curator of exhibitions and author of texts on Polish and foreign caricature, with special focus on the issues of humour and satire in the Polish press of the communist period.

Her scholarly interests include abstract art in the second half of the twentieth century (especially tendencies towards visualism) and issues in visual perception. She contributed numerous biographical notes on Polish contemporary artists to *Allgemeines Künstlerlexikon*. She is currently a curator at the National Museum in Warsaw (Collection of Polish Art Pre-1914).

# Józef i Feliks Smuglewiczowie w cieniu Franciszka

Rūta Janonienė

INSTYTUT HISTORII SZTUKI PRZY WILEŃSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2080-2911](https://orcid.org/0000-0002-2080-2911)

## ABSTRAKT

Artykuł koncentruje się na dwóch ostatnich pokoleniach dynastii malarzy Smuglewiczów. Prezentuje istotne, nowe dane dotyczące rodziny Filipa Smuglewicza i jego żony Brygidy Glińskiej, którzy na początku XIX wieku przenieśli się z Warszawy do Wiejsiejów (lit. Veisiejai). Ich syn, Józef Smuglewicz (1785–1828), był uczniem swojego wuja, profesora Franciszka Smuglewicza, a następnie pracował jako nauczyciel rysunku w Postawach (ob. Białoruś) oraz w Kownie. W 1814 roku w kościele w Wędziagole (lit. Vandžiogala) poślubił Eleonorę Bielkiewicz. Ich dzieci stanowiły ostatnie pokolenie rodziny Smuglewiczów, które w XIX wieku zamieszkiwało tereny Litwy, guberni kurlandzkiej (ob. zachodnia Łotwa) oraz Ukrainy. Syn Józefa – Feliks Antoni Smuglewicz (1824–1867) – był ostatnim malarzem w dynastii Smuglewiczów. Po ukończeniu szkoły w Kownie studiował malarstwo w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (1847–1852), a następnie mieszkał i pracował głównie w okolicach Kowna oraz w dzierżawionym majątku Neu-Bergfried w Kurlandii (ob. Łotwa). Z uwagi na okoliczności historyczne jego nazwisko szybko popadło w zapomnienie. Jego twórczość nie została dotąd zbadana, a zachowane dzieła często błędnie przypisywano Franciszkowi Smuglewiczowi. Artykuł, oparty na analizie źródeł, omawia biografię Józefa i Feliksa Smuglewiczów oraz koncentruje się na identyfikacji i atrybucji ich dzieł. Jednocześnie, w pewnym stopniu, weryfikuje i koryguje korpus dzieł Franciszka Smuglewicza.

## SŁOWA KLUCZOWE

Smuglewiczowie, Józef Smuglewicz, Feliks Antoni Smuglewicz, Franciszek Smuglewicz, malarstwo XIX wieku, Wilno, Kowno, Kurlandia, atrybucja dzieł sztuki

# Józef i Feliks Smuglewiczowie w cieniu Franciszka

Rūta Janonienė

INSTYTUT HISTORII SZTUKI PRZY WILEŃSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2080-2911](https://orcid.org/0000-0002-2080-2911)

Kiedy słyszymy nazwisko Smuglewicza, w pierwszej kolejności przychodzi nam na myśl postać profesora Franciszka Smuglewicza (1745–1807), którego droga życiowa z Warszawy przez Rzym prowadziła do Wilna. Na początku XIX wieku do Wilna przenieśli się także krewni profesora – rodzina jego brata Antoniego (1743–1809), siostra Teresa (1750–1833) i syn brata Filipa (1748 lub 1752 – 1819) – Józef Antoni Smuglewicz (1785–1828). Wiedza, jaką dotąd mieliśmy o Józefie i losach członków jego rodziny jest niezmiernie fragmentaryczna. W artykule, na podstawie kwerendy źródłowej, przedstawiono nowe dane, uzupełniające życiorysy przedstawicieli dwóch ostatnich pokoleń dynastii artystów – malarzy Józefa oraz jego syna Feliksa Antoniego Smuglewicza (1824–1867), zaktualizowano wiedzę na temat ich spuścizny twórczej, jak również wysunięto przypuszczenia co do autorstwa niektórych obrazów, przechowywanych w zbiorach muzealnych i prywatnych na Litwie i w Polsce.

## Smuglewiczowie na Litwie i w Kurlandii

Kontakty Franciszka Smuglewicza z klientami w Wielkim Księstwie Litewskim rozpoczęły się jeszcze podczas jego pobytu w Rzymie, gdzie wspierał go biskup żmudzki Jan Stefan Giedroyć, a w latach 1779–1780 również podskarbi nadworny litewski Antoni Tyzenhauz<sup>1</sup>.

Przyjaciół malarza Carlo Spampani, działający na Litwie i w Polsce od 1770 roku, oraz brat Antoni Smuglewicz podjęli starania o sprzedaż jego obrazów i albumu: *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*<sup>2</sup>. Swój wkład w życie artystyczne Wilna Franciszek Smuglewicz wniósł już podczas pierwszego krótkiego pobytu w latach 1785–1786, na zaproszenie biskupa Ignacego Jakuba Massalskiego. W tym czasie namalował kilka obrazów do katedry wileńskiej, ale prawdopodobnie większość swoich prac wykonał w ulubionych przez biskupa Werkach. Głównym impulsem powtórnego przyjazdu malarza do Wilna była możliwość wzięcia udziału w pracach kończących rekonstrukcję katedry. Już w 1796 roku w kosztorysie prac wykończeniowych świątyni, sporządzonym przez architekta Pietro Rossiego, zamiast planowanych przez Gucewicza sztukaterii zaproponowano dekorację sklepienia freskami według projektu Franciszka Smuglewicza, a honorarium artysty miało wynosić 9 000 czerwonych złotych<sup>3</sup>. Swoje usługi w pracach wykończeniowych głównego sanktuarium w Wilnie artysta zaproponował biskupowi Janowi Nepomucenowi Kossakowskiemu w liście z 22 kwietnia 1797 roku<sup>4</sup>. Biskup Kossakowski przyjął propozycję Smuglewicza i jednocześnie zaproponował kierownictwo nowo utworzoną Katedrą Rysunku i Malarstwa na Uniwersytecie Wileńskim. Stanowisko profesora oraz liczne zamówienia malarskie zapewniły Franciszkowi stabilną sytuację finansową



il. 1 Kościół w Wędziagole (Litwa)  
fot. Rūta Janonienė

i zachęcyli do zapraszania do Wilna kolejnych członków rodziny. Nie później niż w 1804 roku, w nadziei na objęcie posady nauczyciela na uniwersytecie, do Wilna przybył brat Antoni Smuglewicz z rodziną i siostrą Teresą Smuglewiczówną oraz Józef Antoni Smuglewicz – pierworodny syn młodszego brata Franciszka, Filipa Smuglewicza i Brygidy Glińskiej (ok. 1760–1813), urodzony w Warszawie (ochrzczony w parafii św. Andrzeja 17 stycznia 1785)<sup>5</sup>. W styczniu 1805 roku został on wpisany do księgi studentów Uniwersytetu Wileńskiego<sup>6</sup>. Trudno powiedzieć, jak długo trwałyby studia Józefa w Wilnie, gdyby w 1807 roku nie przerwała ich śmierć Franciszka Smuglewicza. Profesor nie miał własnych potomków, dlatego przez kilka lat sprawował pełną opiekę nad swoim młodym krewnym. Pozostawił mu w testamencie cenny zbiór rycin oraz publikacji artystycznych i obrazów, a dalszą edukację powierzył bratu Antoniemu. Wkrótce jednak Józef musiał opuścić

Wilno, gdyż w 1807 roku otrzymał nominację na nauczyciela rysunku w szkole powiatowej w Postawach (lit. Pastovys)<sup>7</sup>, a kilka lat później, od 1 września 1811 roku, został przeniesiony do Kowna, gdzie pełnił te same obowiązki<sup>8</sup>. Ósmego stycznia 1814 roku w Wędziagole (lit. Vandžio-gala) Józef poślubił Eleonorę Bielkiewicz (1789 – po 1844)<sup>9</sup>, szlachciankę z miejscowej parafii (il. 1). W lutym tegoż roku zrezygnował z posady nauczyciela w kowieńskiej szkole, jako powód podając poważną, nieuleczalną chorobę<sup>10</sup>. Nie można jednak wykluczyć, że główną przyczyną rezygnacji z zajmowanego stanowiska była niechęć do pracy pod nadzorem administracji carskiej i dążenie do swobodniejszej działalności twórczej. Zwolniony z pracy artysta otrzymywał skromne 50 srebrnych rubli rocznego wynagrodzenia<sup>11</sup>. Możliwe, że udzielał prywatnych lekcji rysunku, gdyż w 1841 roku, w aktach przesłuchań jego syna Piotra, wymieniony jest jako „nauczyciel domowy”<sup>12</sup>.

Przez kilka lat Józef wraz z żoną mieszkał w okolicach Wędziagoły, na folwarku Lackiszki (lit. Lackiškės), gdzie 29 listopada 1814 roku urodziło się ich pierwsze dziecko – Piotr Aleksander<sup>13</sup>. Na początku 1816 roku, po uzyskaniu zgody władz, Józef wraz z rodziną udał się do Wiejsiejów (lit. Veisiejai) – miasta należącego wówczas do powiatu sejneńskiego, departamentu łomżyńskiego Księstwa Warszawskiego, gdzie od początku XIX wieku mieszkał jego ojciec „artysta malarz Filip Smuglewicz” oraz siostry<sup>14</sup> (matka Józefa Brygida Smuglewiczowa zmarła w Wiejsiejach 13 października 1813)<sup>15</sup>. Wiosną 1819 roku rodzina Józefa powróciła w okolice Wędziagoły powiększona o dwójkę dzieci: Joannę Mariannę<sup>16</sup> oraz Michała Macieja<sup>17</sup>, a 8 maja 1819 roku w Wędziagołe ochrzczono Stanisława Michała urodzonego już w Lackiszkach<sup>18</sup>. Latem Józef na krótko powrócił do Wiejsiejów, był tam w dniu śmierci ojca (26 lipca 1819)<sup>19</sup>. Po pogrzebie przez jakiś czas zajmował się sprawami majątkowymi, a w drodze powrotnej z Księstwa Warszawskiego zabrał

ze sobą siostrę Ewę Smuglewiczównę (w 1820 Ewa wymieniona jest w księgach metrykalnych kościoła w Wędziagołe jako matka chrzestna siostrzenicy Eleonory)<sup>20</sup>. Następnie w latach 1822–1828 w Kownie urodzili się: Józefa Joanna<sup>21</sup>, Paulina Anna<sup>22</sup>, Tekla Helena<sup>23</sup> i przyszły malarz Feliks Antoni<sup>24</sup>. 12 grudnia 1828 roku zaledwie 43-letni Józef Smuglewicz zmarł na gruźlicę w Bitwanie (lit. Bitvanas) – zaścianku, należącym do parafii w Wędziagołe<sup>25</sup>. Wdowa po artyście pozostała z trzema córkami i trzema synami. Z córek pełnoletniości dożyła jedynie najstarsza, Joanna Marianna, która wyszła za mąż gdzieś w guberni suwalskiej. Każdy z synów pozostawił swój ślad w historii kultury Litwy. Piotr Smuglewicz został lekarzem, ale jest najbardziej znany jako konspirator oraz mecenas koła inteligentów litewskich, którzy od 1852 roku spotykali się w dzierżawionym przez niego majątku Neu-Bergfried (ob. Jaunsvirlauka, Łotwa) w guberni kurlandzkiej. W latach 1859–1863 Piotr był zarządcą majątku Natalii Zubowej Krzywiny (lit. Krivin) na Wołyniu<sup>26</sup>. Oskarżono go



il. 2 Neu-Bergfried (ob. Jaunsvirlauka, Łotwa)  
fot. Līga Landsberga, domena publiczna

o współorganizowanie powstania w powiecie ostrogskim, ale udało mu się uciec za granicę<sup>27</sup>.

Stanisław Smuglewicz wybrał drogę duchownego, wstąpił do zakonu misjonarzy. W latach 1836–1841 studiował w seminarium duchownym tegoż zakonu w Wilnie<sup>28</sup>, później pracował w Iłukszcie (lit. Ilūkšta, Alūkšta)<sup>29</sup> i w Świętobrościu (lit. Šventybrastis)<sup>30</sup>. W 1847 roku, jako administrator parafii w Skorulach (lit. Skaruliai) i w Janowie (lit. Jonava), ks. Smuglewicz energicznie zajął się wznoszeniem plebanii i zabudowań gospodarczych, w związku z czym popadł w długi, co spowodowało konflikty z kurią<sup>31</sup>. W 1857 roku, po uzyskaniu zgody biskupa Macieja Wołonczewskiego, Stanisław wyjechał jako ochotnik do diecezji tyraspolskiej (zachodnia Ukraina), gdzie brakowało duchowieństwa katolickiego<sup>32</sup>. Według danych Kalendarza Kaukaskiego w latach 1858–1860 ks. Stanisław Smuglewicz był kapelanem wojskowym twierdzy w Grozным<sup>33</sup>.

Feliks Smuglewicz poszedł śladami ojca, dziadka i pradziadka. Można go uważać za ostatniego artystę tego rodu, jeśli nie liczyć Witolda Kajruksztisa (lit. Vytautas Kairiūkštis, 1890–1961), którego prababcia, Teofila Smuglewiczówna, była siostrą Józefa<sup>34</sup>. Po ukończeniu szkoły w Kownie w 1842 roku, Feliks wraz z bratem Piotrem wyjechał do Petersburga. W latach 1847–1852 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu pod kierunkiem prof. Aleksieja Markowa<sup>35</sup>. Jesienią 1852 roku młody artysta odwiedził pracownię Kanuta Rusieckiego, obejrzał jego obrazy, podzielił się planami na przyszłość, informując, że przygotowuje się do wyjazdu za granicę, ale na razie powróci do Petersburga<sup>36</sup>. Wprawdzie otrzymał pozwolenie petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych na wyjazd na dwa lata do Rzymu w celu doskonalenia warsztatu malarskiego<sup>37</sup>, ale nie wiadomo, czy z tego skorzystał. Decyzją Departamentu Heraldyki Senatu Imperium Rosyjskiego 25 marca 1852 roku Feliksa Smuglewicza uznano za szlachcica guberni kurlandzkiej<sup>38</sup>. W tym roku był wymieniany jako dzierżawca Neu-Bergfrieda (il. 2). Mieszkał tam i uprawiał ziemię nawet po wyjeździe brata Piotra na Wołyń<sup>39</sup>. Według komunikatu prasowego, „malarz pejzażysta Felix von Smuglewicz” zmarł na farmie Catharinenhof, należącej do majątku Neu-Bergfried, w czerwcu 1867 roku<sup>40</sup>.

## Twórczość Józefa Smuglewicza

W prasie drugiej połowy XIX wieku przyjęła się tendencja do pisania o Franciszku Smuglewiczu bez wymieniania jego imienia, jak gdyby było rzeczą oczywistą, że sprzedawane na aukcji „trzy szkice Smuglewicza” lub „głowa starca namalowana przez Smuglewicza” były właśnie jego autorstwa. Na przykład, Zygmunt Gloger, opisując kolekcję Bolesława Podczaszyńskiego, nadmienił, że zawierała ona m.in. rysunki tak znanych artystów jak Smuglewicz<sup>41</sup>, a w 1870 roku czytelnicy „Kuriera Warszawskiego” mogli zapoznać się z informacją o rysunkach Smuglewicza znajdujących się w zbiorach Wojciecha Grzymały<sup>42</sup>. Zaś w 1873 roku prasa warszawska podała, że na Wystawie Sztuk Pięknych będą sprzedawane dwa obrazy o treści religijnej: kopia dzieła Szymona Czechowicza *Święty Wincenty de Paulo* i Smuglewicza *Święty Antoni z Dzieciątkiem Jezus uzdrawiający ludzi w czasie epidemii*<sup>43</sup>. Z relacji na temat przygotowań do wystawy poświęconej Najświętszej Marii Pannie, zamieszczonej w „Przeglądzie Katolickim” w 1905 roku, dowiadujemy się, że biskup Kazimierz Ruszkiewicz obiecał pożyczyć modlitewnik Smuglewicza, ozdobiony wizerunkami Matki Bożej, „narysowanymi przez samego sławnego malarza”<sup>44</sup>. Podobnych przykładów można znaleźć wiele. Tendencja niewymieniania imienia Smuglewicza utrzymała się również w opisach zbiorów sztuki – jeśli jako autora dzieła wymieniano Smuglewicza, zwykle automatycznie utożsamiano go z Franciszkiem. Dlatego warto szukać dzieł Józefa i Feliksa Smuglewiczów wśród eksponatów błędnie przypisywanych ich znanemu krewnemu.

O dorobku twórczym Józefa Smuglewicza wiemy niewiele, a dane źródłowe są skąpe i sprzeczne. Wincenty Smokowski pisał „[...] [on] w rodzaju widoków najwięcej miał się trudnić i, jak się zdaje, imię wileńskiego Profesora wiele mu posłużyło do zjednania wziętości w swoim czasie”<sup>45</sup>. Smokowski rozważał nawet hipotezę, że autorem słynnych wizerunków Wilna był nie Franciszek, ale Józef Smuglewicz. Z drugiej strony, być może właśnie z imieniem Józefa należałoby łączyć przechowywane w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego anonimowe obrazy Wilna (*Popławy*, *Kościół Wizytek*),

które Vladas Dréma przypisywał Franciszkowi Smuglewiczowi, mimo że jakości ich wykonania nie da się porównać ze słynnymi pejzażami tego twórcy<sup>46</sup>.

Pierwsze znaczące dzieło Józefa Smuglewicza, o którym pisała ówczesna prasa, jest związane z wydarzeniami 1812 roku. Otóż 31 lipca tego roku, z okazji przybycia Napoleona oraz włączenia mieszkańców miasta i okolicy do Konfederacji Generalnej Królestwa Warszawskiego, na fasadzie ratusza w Kownie umieszczono transparenty, wykonane „ręką młodego Artysty, Synowca sławnego Smuglewicza”<sup>47</sup>. Ich pomysłodawcą był Stanisław Kostka Dobrowski (1775–1857), nauczyciel języka polskiego i łaciny oraz literatury szkoły powiatowej w Kownie. „Transparent pierwszy we froncie Ratusza [...] reprezentował rzekę Niemen, na której most zbudowany przez Francuzów. NAPOLEON z kilka Marszałkami, Generałami Polskimi wstępuje na brzeg Rosyjski, wyciągniętą ręką wskazując na grobowiec wolności Polskiej,

który się daje widzieć opodal okryty wzniesionymi nad sobą kilkoma laurami: ponad tymi wieńcami w górze wznosiły się geniusze i spletały z gałązek wieniec dla Bohaterów, którzy się tu wstawić mają. Na widok danego znaku dobroczynnej a zwycięskiej prawicy NAPOLEONA, proporce Polskie jedne już otaczały i odkrywały grobowiec, drugie biegly, inne jeszcze płynęły z wyrażeniem najwyższej radości. Brzegi Niemna wszystkie nagle stają się ozłoczone pogodnego Nieba świetnością, a chmury które dotąd zasępiały te krainy, posunęły się w głąb za Orłami Ruskimi”<sup>48</sup>. Obraz dopełnił i objaśnił wkomponowany pod stopami Napoleona rymowany napis. Po lewej stronie ratusza znajdował się kolejny transparent, na którym pod postacią chorej kobiety przedstawiona była zmartwychwstała Ojczyzna. Kobieta, w towarzystwie podtrzymujących ją ułanów, składa kwiaty na tarczy Napoleona. W górnej części kompozycji, pośród jasnych promieni, znajdowała się litera „N”, a pod nią widniał napis: „Niech żyje cesarz

il. 3 Józef Smuglewicz, *Cierniem koronowanie*, po 1807, Muzeum Narodowe w Krakowie  
fot. Muzeum Narodowe w Krakowie / Paweł Czernicki



Francuzów”. Na tymże transparencie przedstawione było również, z odpowiednim napisem, zjednoczenie Litwy i Polski. Łatwo zauważyć, że z alegorycznych obrazów Franciszka Smuglewicza do transparentów zaczerpnięte zostały m.in. takie motywy ikonograficzne jak symbole grobowca Ojczyzny, geniuszy wieńczących chwałą bohaterów i zmartwychwstałej Ojczyzny.

Warto również zwrócić uwagę na powstały w tym samym czasie wystrój wnętrza dworu Orwistów (lit. Aristavėlė), którego autorstwo jest dyskusyjne. Dwór ten znajdował się niedaleko Wędziagoly. Pokryte płótnem ściany i sufit jadalni ozdobiono dekoracyjnymi malowidłami, zamówionymi przez właścicieli majątku Medeksza (lit. Medekša) – rzekomo w oczekiwaniu na wizytę Napoleona podczas jego marszu na Rosję<sup>49</sup>. Malowidła wykonano w stylu empire. Na ścianach dominowały motywy architektoniczne i symbole militarne, sufit zaś pokrywała kompozycja oparta na motywach znaków zodiaku. Autorstwo tych malowideł przypisywano komuś z otoczenia Franciszka Smuglewicza, czasami nawet jemu samemu. Mając jednakże na uwadze położenie geograficzne dworu Orwistów i czas powstania malowideł, najbardziej prawdopodobne wydaje się autorstwo Józefa Smuglewicza.

Inne przykłady działalności artystycznej Józefa Smuglewicza to odrestaurowane w 1820 roku malowidła ołtarzowe kościoła karmelitów w Kownie: *Najświętsza Maria Panna Szkaplerzna, Święty Józef, Święty Eliasz i Święty Szymon Stock*<sup>50</sup>.

Obraz *Cierniem koronowanie* znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>51</sup> stanowi ważny punkt wyjścia przy ustalaniu atrybucji innych możliwych dzieł Józefa Smuglewicza, ponieważ jest to dotąd jedyne znane sygnowane dzieło tego artysty (il. 3). W jego manierze malarskiej, zwłaszcza w sposobie przedstawiania architektonicznego tła, można dostrzec wpływ Franciszka Smuglewicza. Zarówno swobodniejszy, czasem wręcz karykaturalny rysunek, jak i efekty światłocienia oddalają jednak obraz od stylistyki klasycystycznej Franciszka.

Namalowane w 1822 roku portrety władców Polski i Litwy, głównie pochodzące ze zbiorów rektora Uniwersytetu Wileńskiego Szymona Malewskiego, choć niesygnowane, są niewątpliwie dziełami Józefa Smuglewicza. Napisy na

odwrocie obrazów wskazują autora oraz byłego właściciela: *Własność | Franciszka | Malewskiego | Rektora | Uniwersytetu Wileńskiego | Malował | Smuglewicz | 1822 R.*<sup>52</sup>. Wiadomo, że część tych portretów znajdowała się w Wileńskim Muzeum Starożytności. Razem z innymi zbiorami tegoż muzeum wywieziono je do Muzeum Rumiancewa w Moskwie. Dwa z nich w 1959 roku zostały zwrócone i obecnie znajdują się w Litewskim Muzeum Narodowym. Są to portrety Michała Korybuta Wiśniowieckiego<sup>53</sup> i Jana Kazimierza Wazy<sup>54</sup>. Portrety Władysława Warneńczyka i Władysława Wazy znane są jedynie ze starych fotografii, natomiast wizerunek Marii Kazimierzy Sobieskiej znajduje się nadal w Moskwie<sup>55</sup>. Namalowany przez Józefa Smuglewicza portret Zygmunta Augusta, własność Synodu Ewangelicko-Reformowanego<sup>56</sup>, w 1929 roku był prezentowany na rocznicowej wystawie Uniwersytetu Wileńskiego. W 1938 roku w prasie pojawiła się wiadomość, że osiem portretów władców, namalowanych przez Józefa Smuglewicza w 1822 roku, nabył w antykwaracie i testamentem przekazał Towarzystwu Przyjaciół Nauk ks. ewangelik Jastrzębski<sup>57</sup>, pracujący w Wilnie. Należą one prawdopodobnie do dziewięciu dzieł z kolekcji Szymona Malewskiego – obecnie w zbiorach Litewskiego Narodowego Muzeum Sztuki<sup>58</sup> (il. 4). W kolekcjach prywatnych w Wilnie jest notowany wizerunek Witolda Wielkiego z tego samego cyklu (na jego odwrociu widnieje napis, świadczący o przynależności do kolekcji rektora Malewskiego). Natomiast jeszcze jedna, niemal identyczna, wersja tegoż portretu, prawdopodobnie należąca do „Galerii sławnych Polaków” Józefa Bogusławskiego, przechowywana jest w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>59</sup>. Portrety władców cechuje pewna sztywność i schematyczność, rysunek zdradza braki umiejętności artystycznych, ale cykl jest ciekawy pod względem ikonograficznym i społeczno-kulturowym. Trudno powiedzieć, ile portretów łącznie składało się na ten cykl, ile było podobnych cykli oraz jakie były ich dalsze losy. Wiadomo, że podobne „portrety olejne królów polskich oraz rodów litewskich” znajdowały się w zbiorach Pac-Pomarnackich w Owancie<sup>60</sup>. Wydaje się, że istniał – analogiczny do cyklu portretów władców – cykl portretów ludzi nauki i kultury, również malowany przez Józefa Smuglewicza. Sądząc po rysunku, można do niego przypisać portret



il. 4 Józef Smuglewicz, *Aleksander Jagiełłończyk*, 1822, Litewskie Narodowe Muzeum Sztuki  
fot. Lietuvos nacionalinis dailės muziejus

Adama Naruszewicza z Litewskiego Narodowego Muzeum Sztuki<sup>61</sup> oraz portret Franciszka Karpińskiego, przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>62</sup>. Do wymienionych wizerunków stylistycznie podobny jest portret Andrzeja Śniadeckiego z MNW<sup>63</sup>.

Do dzieł sztuki sakralnej, namalowanych przez Józefa Smuglewicza zalicza się obraz z Kaplicy Krzyży Najświętszej Marii Panny Królowej Różańca Świętego w parafii w Metelach (lit. Meteliai). Jest to przedstawienie Matki Boskiej Boruńskiej z trzema krzyżami, datowane na 1816 rok<sup>64</sup> (il. 5). Najprawdopodobniej obraz powstał w Wejsiejach, ponieważ w tym roku artysta mieszkał w domu swojego ojca, który tam się znajdował. Wiadomo, że dzieło zostało kupione za 48 złotych i подарowane do Kaplicy Krzyży przez leśniczego Wojtowicza z Rumbowic (lit. Rumbonys).

Jednym z ciekawych przykładów malarstwa historycznego, który można przypisać Józefowi Smuglewiczowi jest obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, zatytułowany dość enigmatycznie *Scena zabójstwa*. Przedstawia konkretny epizod historii Rzymu – zorganizowany przez cesarza Karakallę zamach na jego brata, Publiusza Septymiusza Getę<sup>65</sup> (il. 6). Do bieżącej przyklejona jest dawna papierowa etykieta z nazwiskiem Franciszka Smuglewicza, lecz charakter rysunku i ogólna stylistyka dzieła wskazują raczej na podobieństwo do obrazu Józefa Smuglewicza *Cierniem koronowanie*. Okoliczności historyczne również wspierają przypuszczenie, że *Scenę zabójstwa* namalował bratanek profesora. Obraz początkowo zdeponowano w Wileńskim Muzeum Sztuki, a po 1945 roku trafił z Wilna do Warszawy. Przekazała go Muzeum Narodowemu w Warszawie Helena



il. 5 Józef Smuglewicz, *Matka Boska Boruńska*, Kaplica Krzyży w Metelach (Litwa)  
fot. Rapolas Vedrickas

Dowgiałło (1879–1971), córka Witolda Marcina Wagnera (1844–1906), właściciela majątku w Solecznikach Wielkich (lit. Šalčininkai). Helena była siostrą kolekcjonera sztuki Karola Wagnera (1880–1956) i żoną Władysława Ignacego Dowgiałło (1875–1929). Najprawdopodobniej obraz należał do kolekcji malarstwa artystów zagranicznych i miejscowych znajdującej się w majątku Dowgiałłów w Romaniszkach (lit. Romaniškiai)<sup>66</sup>. Józef Smuglewicz mógł odwiedzać ów majątek, gdy pracował jako nauczyciel rysunku w pobliskich Postawach. Z drugiej strony, Helena Dowgiałło mogła odziedziczyć *Scenę zabójstwa* ze zbiorów dworu solecznickiego.

Co ciekawe, w kolekcji Wagnera wspomniane jest inne alegoryczne płótno przypisywane

Franciszce Smuglewiczowej, „przedstawiające generała Jakuba Jasińskiego wspartego na mieczu i depczącego trupią czaszkę, podczas gdy postać kobieca w żałobie, symbolizująca Ojczyznę wieńczyła mu głowę, druga zaś, unosząca się w powietrzu, symbolizowała sławę”<sup>67</sup>. Edward Rastawiecki pisał o identycznym pod względem ikonografii obrazie Franciszka Smuglewicza będącym własnością marszałka okręgu wileńskiego, Stanisława Jasińskiego<sup>68</sup>. Obecnie obraz odpowiadający temu opisowi znajduje się w zbiorach Litewskiego Muzeum Narodowego, jednak jego stylistyka, pewna prymitywność rysunku każą wątpić w autorstwo Franciszka Smuglewicza i skłaniają raczej ku temu, by przypisać go Józefowi<sup>69</sup>. Trudno na



il. 6 Józef Smuglewicz, *Karakalla zabija swojego brata Getę (Scena zabójstwa)*, po 1807, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

razie jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy obraz zdobiący bibliotekę dworu sołecznickiego jest identyczny z płótnem należącym do Stanisława Jasińskiego, czy też jest to kopia namalowana przez Józefa Smuglewicza.

### Twórczość Feliksa Smuglewicza

Twórczość Feliksa Smuglewicza cechuje wysoka jakość artystyczna, stąd łatwość przypisywania jego dzieł spuściznie Franciszka. Ponadto znaczna część dzieł Feliksa, wzmiankowanych w źródłach, zaginęła. Nie zachowały się do naszych czasów trzy obrazy ołtarzowe, namalowane

w 1859 roku i podarowane przez malarza Jerzemu Markiewiczowi<sup>70</sup>, wieloletniemu proboszczowi kościoła Łopiowskiego koło Kowna. Nie ocalał malowany w 1860 roku dla kościoła Nowego Miasta (lit. Naujamiestis, okolice Poniewieża) obraz ołtarzowy Świętego Antoniego<sup>71</sup>. Z Feliksem można najprawdopodobniej łączyć wzmiankę Michała Brensztejna o jakimś przemalowanym lub tylko odnowionym przez Smuglewicza obrazie *Matka Boska z Dzieciątkiem* z klasztoru w Pożajściu, który jeszcze w 1905 roku znajdował się w kościele w Skorulach<sup>72</sup>.

Okoliczności historyczne sprawiły, że ceniony przez współczesnych Feliks Smuglewicz został

szybko zapomniany. W 1984 roku w artykule przedstawionym na łamach czasopisma „Kultūros barai” Egidiusz Aleksandravičius opublikował *Studium głowy starca* ze zbiorów Litewskiego Narodowego Muzeum Sztuki. Studium to trafiło do muzeum jako dzieło Franciszka Smuglewicza, lecz przez Vladasa Drėmę zostało atrybutowane jako płótno Feliksa Smuglewicza z czasów studiów w Petersburgu<sup>73</sup>. Było to wówczas jedyne znane dzieło tego malarza. Nowy impuls badaniom dał nabyty na aukcji i włączony do prywatnej kolekcji portret Emilii Baniewiczowej – żony malarza oraz zarządcy majątku w Birżach Jana Baniewicza (1803–1881)<sup>74</sup> (il. 7). Autorstwo Feliksa Smuglewicza potwierdzają napisy na odwrocie: *Malował z natury | Feliks Smuglewicz | R. 1849-9 Listopada | w Birżach; Portret Emily Baniewiczowej. | z Herbstów podobny; Umarła w 1855 r.*

29 września pochowana na mogiłach Katoli[c-  
kich] w Birżach w hrabstwie Tyszkiewiczów. Portret przedstawia kobietę ubraną w skromną czarną sukienkę i otuloną szalem. Jej otwarte, łagodne, bezpośrednie spojrzenie i powściągliwa postawa zdradzają godność i spokój. Kanuty Rusiecki w swoich listach do syna Bolesława wspomina też portrety Tyszkiewiczów, malowane w 1851 roku przez Feliksa Smuglewicza w Wilnie<sup>75</sup>. Portrety te nie zostały dotychczas dokładnie zidentyfikowane. Można przypuszczać, że artysta malował zarówno z natury, jak i kopiał stare portrety.

Do spuścizny Feliksa należy nieduży *Widok Birż* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, mylnie przypisywany Franciszkowi Smuglewiczowi<sup>76</sup> (il. 8). Do zmiany atrybucji zmusza ikonografia krajobrazu. Po nabyciu majątku w Birżach od Radziwiłłów Tyszkiewiczowie nie



il. 7 Feliks Smuglewicz,  
*Portret Emilii Baniewiczowej*,  
1849, Kolekcja sztuki litewskiej  
dr. Jauniusa Gumbisa  
© Kolekcja sztuki litewskiej  
dr. Jauniusa Gumbisa /  
Antanas Lukšėnas



il. 8 Feliks Smuglewicz, *Birze*, 1851–1861, Muzeum Narodowe w Warszawie  
 fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

odbudowali zrujnowanego zamku, lecz założyli nową rezydencję po drugiej stronie jeziora Szyrwena. W tle omawianego krajobrazu widać zbudowany przez Jana Tyszkiewicza w latach 1842–1851 dwupiętrowy pałac z wznoszącą się pośrodku wieżą. W latach 1861–1862 wybudowano pawilony boczne, połączone arkadami z budynkiem głównym. Właśnie ten szczegół dowodzi, że pejzaż był namalowany między 1851 a 1862 rokiem, dlatego jego autorem może być nie Franciszek, lecz Feliks.

W 1852 roku Feliks Smuglewicz namalował kopię obrazu *Ukrzyżowanie*, przypisywanego Peterowi Paulowi Rubensowi, który znajdował się w kolekcji w Birżach. Obecnie obraz ten jest w kościele w Owancie (lit. Alanta) (il. 9), został przeniesiony tam z pałacu w Owancie w 1921 roku<sup>77</sup>. W kościołach litewskich znajduje się więcej kopii tego dzieła. Nie jest jednak jasne, czy te wszystkie kopie można przypisać Feliksowi Smuglewiczowi, gdyż wiadomo, że obraz był kopiowany także przez Jana Baniewicza.

Zarówno omówione portrety, jak i inne zachowane dzieła oraz źródła pisane dowodzą,

że młody Feliks Smuglewicz podczas studiów i później był blisko związany z Tyszkiewiczami z Birż. Stosunki Feliksa Smuglewicza z Tyszkiewiczami zakończyły się nagle, lub przynajmniej uległy osłabieniu. Konstanty Tyszkiewicz w liście do Adama Honorego Kirkora z 4 listopada 1858 roku ubolewał, że w przygotowywanej książce o wyprawie po rzece Wilii (lit. Neris) brakuje informacji o Janowie, a malarz Smuglewicz, który obiecał pomoc w tej sprawie, wyprowadził się z tamtejszych okolicy, nie udostępniając żadnych informacji<sup>78</sup>. Biorąc pod uwagę okoliczności, można przypuszczać, że przeprowadzka artysty z okolic Kowna wiąże się z przejęciem przez niego folwarku w Swirłaukach (lit. Svyrlaukis, ob. Jaunsvirlauka, Łotwa).

Możliwe, że niezidentyfikowane dotąd dzieła Feliksa Smuglewicza znajdują się w kościołach dzisiejszej Łotwy. Warto przede wszystkim zwrócić uwagę na duży obraz *Ukrzyżowanie* w ołtarzu głównym kościoła w Schönbergu (lit. Šenbergas lub Skaistkalnē, Łotwa). W notatkach Michała Brensztejna obraz ten przypisywany jest Franciszkowi Smuglewiczowi<sup>79</sup>.



il. 9 Feliks Smuglewicz, *Ukrzyżowanie* (według Rubensa), 1852, kościół w Owancie (Litwa)  
fot. Jolita Liškevičienė

Tutaj także mamy do czynienia z omawianym już zjawiskiem łączenia nazwiska Smuglewicz z imieniem Franciszka bez uwzględniania okoliczności i faktów historycznych. Wiadomo, że obraz umieszczono w ołtarzu dopiero w drugiej połowie XIX wieku po odnowieniu ołtarza głównego. Pod koniec 1858 roku dziekan kurlandzki poinformował biskupa, że ks. Kurmowicz w testamencie pozostawił 200 rubli srebrnych na upiększenie ołtarza Pana Jezusa w kościele w Schönbergu i że prace te już rozpoczęto<sup>80</sup>.

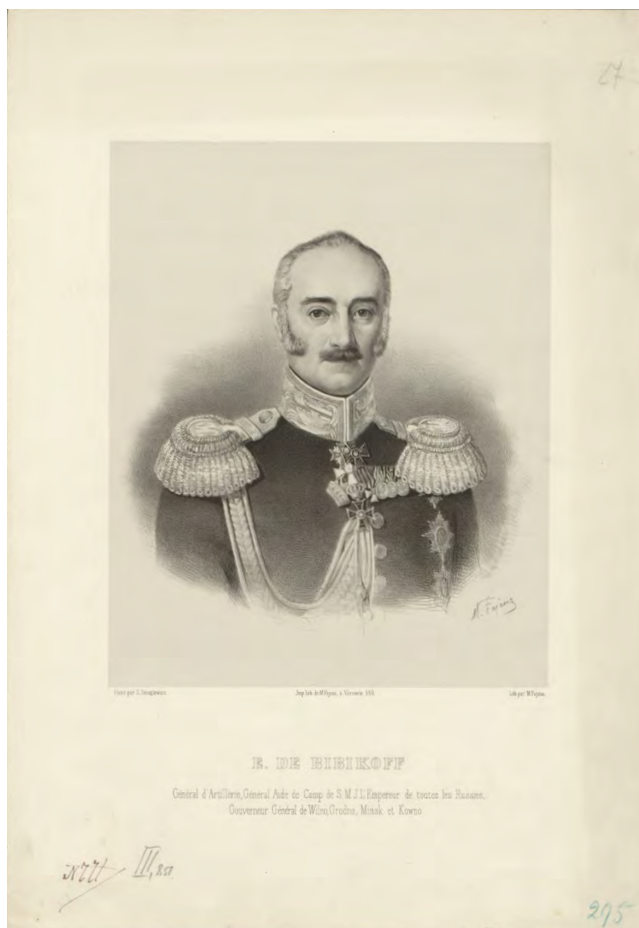
Tę samą tendencję można zaobserwować w malarstwie portretowym. W różnych muzeach i innych zbiorach przechowywane są egzemplarze litografii, wykonanej w warszawskim warsztacie Maksymiliana Fajansa (1827–1890) w 1853 roku według portretu namalowanego przez S. Smuglewicza (*Peint par S. Smuglewicz*)<sup>81</sup>

(il. 10). W większości przypadków niespójność litery imienia widocznej w podpisie jest ignorowana i za autora pierwowzoru uważany jest Franciszek Smuglewicz. Atrybucji tej przeczy przedstawiona osoba, którą identyfikuje napis pod wizerunkiem: *E. de Bibikoff. Général d'Artillerie, Général Aide de Camp de S. M. J. L'Empereur de toutes les Russies, Gouverneur Général de Wilno, Grodno, Mińsk et Kowno*. Jest więc oczywiste, że portret przedstawia Ilję (Eljasza) Bibikowa (1794–1867) – generała artylerii, który w latach 1850–1855 był gubernatorem wojskowym Wilna i generalnym gubernatorem Wilna, Grodna, Kowna i Mińska, a w latach 1850–1854 pełnił również funkcję kuratora Wileńskiego Okręgu Szkolnego i przewodniczącego Komisji Cenzury. Więc niewątpliwie autorem obrazu może być tylko Feliks Smuglewicz, co udowadnia

także polska forma imienia Feliks – Szczęsny. Pod koniec 1853 roku Feliks Smuglewicz odwiedził Warszawę, jest więc wielce prawdopodobne, że wybrał się tam w związku z omawianą litografią<sup>82</sup>.

Malowany portret rosyjskiego urzędnika, bardzo podobny do litografii Maksymiliana Fajansa, przechowywany jest w Litewskim Narodowym Muzeum Sztuki i przypisywany Kanutemu Rusieckiemu, nie ma jednak dowodów na to, żeby Rusiecki malował portret generalnego gubernatora<sup>83</sup>. W liście do syna Bolesława z 11 kwietnia 1853 roku Rusiecki wspomina Ilję Bibikowa, który przybył do Wilna, nie wspomina jednak o tym, że maluje lub planuje namalować jego portret<sup>84</sup>. Z korespondencji Rusieckich wynika, że w 1854 roku to nie Kanuty, lecz Bolesław Rusiecki namalował portret generała gubernatora Bibikowa w Białostoczku (lit. Balstogėlė) – w liście z 18 września Kanuty nalega, aby syn jak najszybciej zwrócił epelety pożyczone do namalowania portretu<sup>85</sup>. Ponieważ w listach nie pojawia się imię portretowanej osoby, nie jest jasne, czy chodzi o portret Ilji, czy jego brata, Dymitra Bibikowa (1791/1792–1870), generalnego gubernatora Kijowa. Warto dodać, że wśród rysunków Bolesława Rusieckiego zachowały się szkice portretu Dymitra<sup>86</sup>. Z drugiej strony, wspomniany jest także portret Ilji Bibikowa namalowany przez Bolesława w 1854 roku i prezentowany na wystawie petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale przedstawia on postać naturalnej wielkości w ujęciu do kolan<sup>87</sup>. Biorąc pod uwagę powyższe fakty, można przyjąć, że autorem portretu Ilji Bibikowa znajdującego się w zbiorach Litewskiego Narodowego Muzeum Sztuki jest Feliks Smuglewicz.

Generał gubernator Ilja Bibikow był przez współczesnych oceniany niejednoznacznie. Słynął z gorliwości w realizacji polityki carskiej, czasami jednak wstawiał się za więźniami politycznymi i pomagał w uzyskaniu ułaskawienia. Na przykład Edward Römer, skazany za powiązania ze zwolennikami emisariusza Szymona Konarskiego i do końca życia zesłany do guberni wołogodzkiej, w 1852 roku za wstawiennictwem Ilji Bibikowa zdołał uzyskać zgodę cara na powrót do Wilna<sup>88</sup>. Impulsem do stworzenia portretu Ilji Bibikowa mógł być wpływ generalnego gubernatora na działalność tak ważnych dla życia kulturalnego Wilna instytucji jak Wileńskie



il. 10 Maksymiljan Fajans według Feliksa Smuglewicza, *Portret generała gubernatora Ilji Bibikowa*, 1854, Biblioteka Uniwersyteku Wileńskiego fot. Vilniaus universiteto biblioteka

Towarzystwo Lekarskie czy Muzeum Starożytności. Biorąc pod uwagę związki Feliksa Smuglewicza z Tyszkiewiczem, nie można wykluczyć, że portret zamówił adiutant generalnego gubernatora wileńskiego hrabia Józef Tyszkiewicz (1835–1892), bratanek ordynanta birżańskiego Jana Konstantego Tyszkiewicza (1801–1862).

W Muzeum w Tykocinie znajduje się portret kobiety, którego autorstwo analogicznie przypisuje się Kanutemu Rusieckiemu albo Franciszkowi Smuglewiczowi, ale raczej trzeba go włączyć do spuścizny twórczej Feliksa Smuglewicza (il. 11). Vladas Drėma uważał, że jest to obraz *Żydówka Etki*, namalowany przez Rusieckiego. Atrybucję tę zakwestionował historyk Andrzej Lechowski, który zwrócił uwagę na odkrytą przez konserwatorów sygnaturę „Smuglewicz” i dlatego, choć z pewnymi zastrzeżeniami, przypisał dzieło Franciszkowi Smuglewiczowi, słynnemu profesorowi malarstwa.



il. 11 Feliks Smuglewicz, *Portret kobiety*,  
po 1850, Muzeum Podlaskie w Białymstoku  
fot. Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Sposób malowania, ubiór i fryzura portretowanej kobiety wskazują jednak na modę właściwą drugiej połowie XIX wieku i to niekoniecznie żydowską. Brakuje niestety danych pozwalających zidentyfikować modelkę, jednak wystarczy argumentów, by ten profesjonalnie namalowany portret traktować jako spuściznę Feliksa.

Franciszkowi Smuglewiczowi przypisywany jest niesłusznie portret żmudzkiego szlachcica Wiktora Grajewskiego, przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>89</sup> (il. 12). Wizerunek „ostatniego sędziego granicznego na Żmudzi” powstał później, na co wskazują dane biograficzne portretowanego. Wiktor Grajewski (ok. 1795 – po 1863), właściciel majątków Makswy (lit. Maksvos) i Popenów (lit. Papinauja), należących do parafii w Chwejdach (lit. Kvédarna), żył w połowie XIX wieku, a zatem w chwili śmierci Franciszka Smuglewicza był dzieckiem. W spisie parafian z 1844 roku

wymienieni są mieszkańcy dworu Makswy: Wiktor Grajewski, jego żona Urszula z domu Barnatawicz, synowie Ludwik, Tadeusz i Antoni, córki Tekla, Benedykta, Józefa, Elżbieta oraz Anna<sup>90</sup>. W literaturze wspomina się o Wiktorze Grajewskim ze względu na jego zaangażowanie w działalność patriotyczną i ruch Bractw Trzeźwości, zapoczątkowany przez biskupa Macieja Wołonczewskiego<sup>91</sup>. Synowie Grajewskich uczyli się w Krożach, później w gimnazjum w Kownie. Ludwik i Tadeusz wraz z ojcem brali udział w ruchu oporu przeciwko uciskowi carskiemu, oskarżano ich o podżeganie chłopów do udziału w powstaniu. Wiktor Grajewski wraz z synami kolportował prasę litewską i pieśni patriotyczne, syn Ludwik razem z Antonim Montwiłłą w 1863 roku był przesłuchiwany w związku z próbą wydrukowania w Kłajpedzie odezw powstańczych pisanych przez Mikołaja Akielwicza (lit. Mikalojus Akelaitis) w języku litewskim<sup>92</sup>.

Jest bardzo prawdopodobne, że Feliks Smuglewicz poznał Grajewskich za pośrednictwem Akielewicza, a portret Grajewskiego namalował, gdy mieszkał w Swirłaukach. Prawnik, poseł na Sejm Ustawodawczy Litwy (1920–1922), Adolf Grajewski (1878–1967), który podarował ten portret Muzeum Narodowemu w Warszawie, był wnukiem Wiktora Grajewskiego, synem Ludwika Grajewskiego (1827–1880), jest więc prawdopodobne, że znał jedynie nazwisko autora portretu. Biorąc pod uwagę fakty z życia modela i artysty oraz stylistykę obrazu, należy uznać, że autorem nie jest Franciszek, lecz Feliks Smuglewicz.

Listę twórczego dorobku Feliksa uzupełnia rysunek przedstawiający *Męczeństwo św. Wojciecha*, przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>93</sup>. Wielofigurowa, dynamiczna kompozycja przedstawia kulminacyjny moment męczeństwa świętego Wojciecha – misjonarz, trzymający uniesiony krzyż, zostaje zabity przez pogan. Rysunek, wykonany przez zawodowego artystę z wykształceniem akademickim, jest sygnowany w prawym dolnym rogu przeplatany stylizowanymi inicjałami FS (podpis taki nie jest charakterystyczny dla Franciszka Smuglewicza). Pod rysunkiem znajduje się napis wykonany innym charakterem pisma: „Męczeństwo So. Wojciecha A–B”, sugerujący, że według tej kompozycji planowany jest arkusz graficzny. Wiele wątpliwości budzi podpis pod rysunkiem, sugerujący, że kompozycja powstała w czasie pobytu artysty w Rzymie. Co ciekawe, charakter pisma nie jest typowy dla Franciszka, ale raczej zbliżony do podpisu na portrecie z Muzeum w Tykocinie. Najważniejszą jednak cechą, która budzi wątpliwości co do autorstwa Franciszka, są detale rysunku typowe dla ikonografii sztuki romantyzmu – czarownice, pogański kapłan przy ołtarzu ofiarnym – przypominające podobne motywy obecne w twórczości innych artystów połowy XIX wieku.

## Zakończenie

Badania nad działalnością ostatnich przedstawicieli dynastii Smuglewiczów doprowadziły również do uzupełnienia biografii Filipa – być może najmniej znanego z synów Łukasza Smuglewicza. Jak ustalono, ostatnie lata życia spędził z rodziną w Wiejsiejach. Być może w tych



il. 12 Feliks Smuglewicz, *Portret Wiktora Grajewskiego*, poł. XIX w., Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

okolicach zachowały się niezidentyfikowane jak dotąd jego dzieła. Twórcza biografia syna Filipa, Józefa, również została uzupełniona o istotne dane, ale największe odkrycia dotyczą twórczości wnuka Filipa, Feliksa, który do tej pory był prawie całkowicie nieznanymi historykom sztuki. Okoliczności historyczne sprawiły, że jego nazwisko zostało szybko zapomniane, a zachowane prace są w większości wiązane są z Franciszkiem Smuglewiczem. Po podsumowaniu danych ze źródeł pisanych oraz przeprowadzeniu badań historycznych i historyczno-artystycznych dotyczących przypisywanych mu dzieł z litewskich i polskich muzeów, zaproponowano nowe atrybucje dla niektórych z nich. Propozycje te nieznacznie korygują i nieco skracają listę spuścizny twórczej Franciszka Smuglewicza, ale jednocześnie przywracają zapomniane w historii sztuki imiona, tym ważniejsze, że należące do ostatnich pokoleń słynnej dynastii artystów. Wiadomo, że biografie i twórczość Józefa i Feliksa Smuglewiczów wciąż czekają na uwagę

badaczy i należy mieć nadzieję, że w przyszłości możliwe będzie stworzenie pełniejszego obrazu ich artystycznego dziedzictwa. Dalsze badania nad twórczością Józefa Smuglewicza powinny uwzględniać jego bliskie związki ze środowiskiem Uniwersytetu Wileńskiego i szlachtą guberni kowieńskiej. Poszukiwania dzieł Feliksa

można powiązać z badaniami nad zbiorami sztuki Tyszkiewiczów, a także dziedzictwem sakralnym kościołów Żmudzi i Kurlandii.

Z języka litewskiego przełożyła  
Beata Elwich-Lankelis

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Aleksandra Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016, s. 75.
- <sup>2</sup> Vladas Drėma, *Pranciškus Smuglevičius*, Vilnius 1973, s. 64.
- <sup>3</sup> Vladas Drėma, *Vilniaus Šv. Onos bažnyčia. Vilniaus katedros rekonstrukcija 1780–1801 metais*, Vilnius 1991, s. 242, 299.
- <sup>4</sup> Henryk Mościcki, *Wilno przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 1, s. 392.
- <sup>5</sup> Archiwum Archidiecezjalne Warszawskie, Księga metrykalna parafii św. Andrzeja w Warszawie. Księga chrztów, 1785, fol. 536, kopia cyfrowa na portalu Geneteka: [https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&ar=8&zs=9159d&se=&sy=100&kt=12&plik=str\\_536-537.jpg&x=343&y=903&zoom=1.75](https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=pg&ar=8&zs=9159d&se=&sy=100&kt=12&plik=str_536-537.jpg&x=343&y=903&zoom=1.75).
- <sup>6</sup> Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne (dalej: LPAH), Wileńska Akademia Medycyny i Chirurgii, Księga studentów Uniwersytetu od 1 września 1803, f. 720, op. 1, dz. 995, fol. 10v.
- <sup>7</sup> V. Drėma, *Pranciškus...*, s. 202, 230.
- <sup>8</sup> Rūta Janonienė, *Smuglevičiai iš Kauno pavieta*, „Krantai” 2024, nr 1, s. 58.
- <sup>9</sup> Ibidem, s. 59.
- <sup>10</sup> Ibidem.
- <sup>11</sup> LPAH, Kancelaria generał-gubernatora (dalej: KGG), Prośba Eleonory Smuglewiczowej o przyznanie emerytury, 1829, f. 378, op. 37, dz. 234, fol. 3v.
- <sup>12</sup> LPAH, KGG, Akta przesłuchania dziewięciu studentów Wileńskiej akademii medycyny i chirurgii, 1841, f. 378, op. 216, dz. 113, fol. 5v.
- <sup>13</sup> LPAH, Kościół w Wędziagole, Skorowidz chrztów, 1805–1827, f. 1349, op. 1, dz. 20, fol. 95.
- <sup>14</sup> LPAH, Kancelaria wileńskiego cywilnego gubernatora, Prośba Józefa Smuglewicza o przedłużenie ważności paszportu, 1819, f. 380, op. 66, dz. 983, fol. 1.
- <sup>15</sup> LPAH, Kolekcja mikrofilmów, Księga stanu cywilnego kościoła rzymskokatolickiego w Wiejsiejach, f. MKF-4/4/111, 1813, fol. 53.
- <sup>16</sup> Ibidem, f. MKF-4/4/111, 1816, fol. 19.
- <sup>17</sup> Ibidem, f. MKF-4/4/112, 1817, fol. 24.
- <sup>18</sup> LPAH, f. 1349, op. 1, dz. 20, fol. 176.
- <sup>19</sup> LPAH, f. MKF-4/4/112, 1819, fol. 7.
- <sup>20</sup> LPAH, f. 1349, op. 1, dz. 20, fol. 191.
- <sup>21</sup> LPAH, Rzymskokatolicki Konsystorz Duchowny biskupstwa żmudzkiego (dalej: RKDBŻ), Księga metrykalna chrztów Kościoła rzymskokatolickiego w Kownie, 1793–1823, f. 669, op. 1, dz. 523, fol. 348v.
- <sup>22</sup> LPAH, RKDBŻ, Księga metrykalna Kościoła rzymskokatolickiego dekanatu Kowieńskiego, f. 669, op. 1, dz. 519, 1822–1823, fol. 4v.
- <sup>23</sup> Ibidem, f. 669, op. 1, dz. 620, 1828, fol. 6.
- <sup>24</sup> Ibidem, f. 669, op. 1, dz. 537, 1824, fol. 12v.
- <sup>25</sup> Ibidem, f. 669, op. 1, dz. 618, 1828, fol. 64.
- <sup>26</sup> Taras Vychovanec, *Netyšyn v drugij polovini XIX -a počatku XX stolittja. Paragrafi z gospodarskoj istorii*, „Ostrozkij kraeznavčij zbirnik” 2013, nr 6, s. 166.
- <sup>27</sup> Centralne Archiwum Historyczne Ukrainy, Dokumenty o powstaniu listopadowym, f. 489, op. 1, dz. 134, fol. 11v-21v, 29.
- <sup>28</sup> LPAH, RKDBŻ, Akt wizytacji parafii w Skorulach, 1851, LVIA, F.669, op. 2, b. 275, l. 64.
- <sup>29</sup> Motiejus Valančius, *Namų užrašai*, red. Aldona Prašmantaitė, Vilnius 2003, s. 226–227.

- <sup>30</sup> Vaida Kamuntavičienė, Laima Šinkūnaitė, *Apytalaukio parapija*, Kaunas 2012, s. 140.
- <sup>31</sup> Rūta Janonienė, *Kunigas Stanislovas Smuglevičius ir Jonavos parapijos kūrimas*, „Taurosta” 2024, nr 1, s. 89–93.
- <sup>32</sup> LPAH, RKDBŽ, Akta przeniesień księży, 1852–1857, f. 669, op. 3, dz. 566, fol. 111–114.
- <sup>33</sup> *Kavkazkij kalendarj za 1859 god*, Tiflis 1860, s. 27.
- <sup>34</sup> Teofila Smuglewiczówna (1786–1828), córka Filipa Smuglewicza, 17 listopada 1822 w Wiejsejach wyszła za mąż za Wincenta Weicherta [LPAH, Księgi stanu cywilnego kościoła rzymskokatolickiego w Wiejsejach, 1822, f. MKF-4/4/112, fol. 24]. Tomasz, syn Teofili i Wincentego Weichertów, był dziadkiem Witolda Kajruksztisa.
- <sup>35</sup> Inesa Svirida, *Meżdu Peterburgom, Warszawoi i Wilno*, Moskwa 1999, s. 255.
- <sup>36</sup> LPAH, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie (dalej: TPN), Listy Kanuta Rusieckiego do syna Bolesława, f. 1135, op. 19, dz. 15, fol. 218, 262, 343.
- <sup>37</sup> Aleksandra Bernatowicz, *Smuglewicz Feliks Antoni* [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 11, red. Urszula Makowska, Warszawa 2023, s. 335.
- <sup>38</sup> Maximilian Gritzner, *Der Adel der Russischen Ostseeprovinzen, 2. Theil: Der Nichtimmatrikulirte Adel*, Nürnberg 1980, s. 204.
- <sup>39</sup> „Kurländische Gouvernements-Zeitung” 1863, nr 68, s. 15.
- <sup>40</sup> „Kurländische Gouvernements-Zeitung” 1867, nr 75, s. 5.
- <sup>41</sup> Zygmunt Gloger, *Zbiory naukowe po ś. p. Bolesławie Podczaszyńskim*, „Gazeta Warszawska” 1881, nr 40, s. 4.
- <sup>42</sup> „Kurier Warszawski” 1870, nr 74, s. 4.
- <sup>43</sup> „Kurier Warszawski” 1873, nr 65, s. 4.
- <sup>44</sup> *Wystawa Maryanska*, „Przegląd Katolicki” 1905, nr 3, s. 42.
- <sup>45</sup> Wincenty Smokowski, *Do wspomnień o Szkole Malarskiej Wileńskiej Adama Szemesza Wiadomość dodatkowa*, „Athenaeum, Oddział pierwszy”, t. 1, Wilno 1847, s. 161.
- <sup>46</sup> Vladas Drėma, *Dingęs Vilnius*, Vilnius 1991, s. 233, 360.
- <sup>47</sup> „Kurier Litewski” 1812, nr 62, s. 287.
- <sup>48</sup> „Kurier Litewski” 1812, nr 62, s. 287–289.
- <sup>49</sup> Budynek dworu w 1980 przeniesiono do Skansenu w Rumszyszkach (lit. Lietuvos liaudies buities muzieus).
- <sup>50</sup> LPAH, Kuria Rzymskokatolickiej Metropolii Wileńskiej, Wizyta klasztoru Karmelitów Bosych w Kownie, 1830, f. 694, op. 1, dz. 3776, fol. 432v–433.
- <sup>51</sup> Józef Smuglewicz, *Cierniem koronowanie*, olej, płótno, 58 × 90,5, sygn. l.g.: J. *Smuglewicz*, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK II-a-1100.
- <sup>52</sup> Napis „Franciszek” przy nazwisku Malewskiego pojawił się później, gdy obraz odziedziczył Franciszek Malewski – syn rektora Szymona Malewskiego.
- <sup>53</sup> Józef Smuglewicz, *Portret Michała Korybuta Wiśniowieckiego*, 1822, olej, płótno, 49,5 × 38 cm, Litewskie Muzeum Narodowe (dalej: LMN), T 281 LNM.
- <sup>54</sup> Józef Smuglewicz, *Portret Jana Kazimierza Wazy*, 1822, olej, płótno, 50,5 × 37,5 cm, LMN, T 279 LNM.
- <sup>55</sup> Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, *Muzeum Starożytności w Wilnie*, Warszawa 2016, s. 86.
- <sup>56</sup> Mikołaj Dzikowski, *Wystawa Jubileuszowa Uniwersytetu Stefana Batorego 1579–1929 w Uniwersyteckiej Bibliotece Publicznej w Wilnie 9–20 X 1929*, Wilno 1931, s. 5.
- <sup>57</sup> Tomasz Mincer, *Jastrzębski w Wilnie*, „Znad Wilii” 2017, nr 3 (71), s. 28.
- <sup>58</sup> Józef Smuglewicz, portrety: *Kazimierz III Wielki*, olej, płótno, 42 × 33 cm, T 2310 LNDM; *Władysław Łokietek*, olej, płótno, 50,5 × 41 cm, T 2303 LNDM; *Zygmunt Stary*, olej, płótno, 50 × 41 cm, T 2304 LNDM; *Zygmunt August*, olej, płótno, 49 × 42 cm, T 2305 LNDM; *Aleksander Jagiełńczyk*, olej, płótno, 49,5 × 41 cm, T 2302; *Stanisław Leszczyński*, olej, płótno, 49 × 41 cm, T 2306 LNDM; *August III*, olej, płótno, 47,5 × 39 cm, T 1973 LNDM; *Stanisław August*, olej, płótno, 49,5 × 41 cm, T 2286 LNDM, wszystkie w Litewskim Narodowym Muzeum Sztuki (dalej: LNMSz).
- <sup>59</sup> Nieznany malarz (Józef Smuglewicz?), *Portret księcia Witolda*, olej, płótno, 47,5 × 38,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, MP 3603 MNW.
- <sup>60</sup> Archiwum Litewskiego Muzeum Narodowego, Michał Brensztejn, Wykaz zabytków kultury dworów litewskich z końca XIX i początku XX wieku, R–392, fol. 69.

- <sup>61</sup> Józef Smuglewicz, *Portret Adama Naruszewicza*, olej, płótno, 50 × 42 cm, LNMSz, T 196 LNDM.
- <sup>62</sup> Józef Smuglewicz, *Portret Franciszka Karpińskiego*, olej, płótno, 49,5 × 40,5 cm, MP 3436 MNW.
- <sup>63</sup> Józef Smuglewicz (?), *Portret Andrzeja Śniadeckiego*, olej, płótno, 32,5 × 24,5 cm, MP 5480 MNW.
- <sup>64</sup> Józef Smuglewicz, *Matka Boska Boruńska*, olej, płótno, 1,5 × 1,4 m. Pod wizerunkiem znajduje się napis: „N. Panna Borunska, Trzech Krzyżów. Anno 1816”. Robertas Gedvydas Skrinskas, *Piligrimo vadovas po stebuklingas Marijos vietas*, Kaunas 1999, s. 321.
- <sup>65</sup> Cesarz Geta rządził Rzymem w III w. na początku wraz ze swoim ojcem Septymianem Sewerem i starszym bratem Karakallą. Po śmierci ojca w 212 r. Karakalla, chcąc zostać jedynym cesarzem, zdradziecko zabił swojego brata, który zmarł w ramionach matki.
- <sup>66</sup> Roman Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 4, Wrocław 1993, s. 336–337.
- <sup>67</sup> Ibidem, s. 351.
- <sup>68</sup> Edward Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich*, t. 2, Warszawa 1851, s. 185.
- <sup>69</sup> Józef Smuglewicz (?), *Sława i Ojczyzna wieńczy Jakuba Jasińskiego*, olej, płótno, 79,5 × 50 cm, LMN, T 239, <https://www.limis.lt/valuables/e/805191/408942435?searchId=56238890> [dostęp: 11.01.2024].
- <sup>70</sup> Robertas Skrinskas, *Lapių Šv. Jono Krikštytojo parapija*, Lapės 2008, s. 25.
- <sup>71</sup> *Panevėžio vyskupija: istoriniai duomenys, pastoracinė veikla*, red. Kazimieras Paltarokas, Vilnius 1998, s. 262.
- <sup>72</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, Michał Brensztejn, „Artyści i rzemieślnicy wileńscy”, t. 1, Rps BN II 10648, fol. 218.
- <sup>73</sup> Egidijus Aleksandravičius, *Feliksas Smuglevičius*, „Kultūros barai” 1984, 11, s. 48–50.
- <sup>74</sup> *Res publica. Advokatų kontoros „Ellex Valiunas“ meno kolekcija*, oprac. Rūta Janonienė, Vilnius 2018, s. 124.
- <sup>75</sup> LPAH, TPN, Listy Kanutego Rusieckiego do syna Bolesława, f. 1135, op. 19, dz. 15, fol. 218v–219.
- <sup>76</sup> Feliks Smuglewicz, *Birze litewskie z ruinami zamku Radziwiłłów*, olej, płótno, 33,4 × 46,3 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, MP 4329 MNW.
- <sup>77</sup> Bronius Kviklys, *Lietuvos bažnyčios*, t. 4, *Panevėžio vyskupija*, Čikaga 1984, s. 81.
- <sup>78</sup> Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich, Dział Rękopisów, List Konstantego Tyszkiewicza do Adama Honorego Kirkora, Łohojsk, 11 kwietnia 1858, f. 273-2465, fol. 2–2v.
- <sup>79</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, Michał Brensztejn, Notatki o artystach, Rps BN II 10648, fol. 220.
- <sup>80</sup> LPAH, RKDBŻ, Dokumentacja remontu kościoła w Schönbergu, 1850–1857, f. 669, op. 3, dz. 422, fol. 99v.
- <sup>81</sup> Litografia Maksymiliana Fajansa według portretu namalowanego przez Feliksa Smuglewicza, 1853, 19,5 × 20,5 cm (32,5 × 21,8 cm), Biblioteka Narodowa w Warszawie, G21832/II.
- <sup>82</sup> „Kurier Warszawski” 1853, nr 332, s. 1644.
- <sup>83</sup> Józef Smuglewicz (?), *Generał gubernator Bibikow*, olej, płótno, 84,5 × 70 cm, LNMSz, T-2410.
- <sup>84</sup> Vladas Drėma, *Kanutas Ruseckas*, Vilnius 1996, s. 202.
- <sup>85</sup> Ibidem, s. 206.
- <sup>86</sup> Bolesław Rusiecki, *Szkice głowy Generała Dmitra Bibikowa*, LNMSz, G621, G622.
- <sup>87</sup> *Ruseckij Boleslaw Michail Julij Kanutowicz [w:] Russkij biograficheskij slovar*, t. 17, Petrograd 1917, s. 237.
- <sup>88</sup> Tadeusz Korzon, *Pamiętniki Jakóba Gieysztorza z lat 1857–1865*, t. 1, Wilno 1913, s. 289.
- <sup>89</sup> Feliks Smuglewicz, *Portret Wiktora Grajewskiego*, poł. XIX w., olej, płótno, 67 × 53 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, MP 3437 MNW.
- <sup>90</sup> Kazys Misius, *Kražių mokykla ir gimnazija 1773–1844 metais*, Vilnius 2015, s. 115.
- <sup>91</sup> Michał Brensztejn, *Recenzja książki ks. Kazimierza Gieczysa „Bractwo trzeźwości w Diecezji Żmudzkiej w latach 1858–1864, Wilno, 1935, „Ateneum Wileńskie” 1936, R. 11, s. 652–658.*
- <sup>92</sup> Kazys Misius, *Kražių...*, s. 256; Vida Girininkienė, *Paragaudžio dvaro savininkas Antanas Montvila [w:] Kvėdarna*, red. Kazys Misius, Vilnius 2014, s. 139–145.

<sup>93</sup> Feliks Smuglewicz, *Męczeństwo św. Wojciecha*, papier, tusz, farba wodna, 47, 2 × 70, 5 cm, sygnowany p.d. monogramem wiązany tuszem: FS;

pod kompozycją l.d. piórem: *Franc Smuglewicz inv. Romae*, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-r.a-25091.

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Aleksandravičius Egidijus, *Feliksas Smuglevičius*, „Kultūros barai” 1984, nr 11, s. 48–50.
- Bernatowicz Aleksandra, *Smuglewicz Feliks Antoni* [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 11, red. Urszula Makowska, Warszawa 2023, s. 335.
- Drėma Vladas, *Kanutas Ruseckas*, Vilnius 1996.
- Drėma Vladas, *Pranciškus Smuglevičius*, Vilnius 1973.
- Gasiūnas Vladas, *Smuglevičius Feliksas Antanas* [w:] *Lietuvos dailininkų žodynas*, t. 2, 1795–1918, red. Jolanta Širkaitė, Vilnius 2012, s. 374.
- Janonienė Rūta, *Kunigas Stanislovas Smuglevičius ir Jonavos parapijos kūrimas*, „Taurosta” 2024, nr 1 (19), s. 119–123.
- Janonienė Rūta, *Smuglevičiai iš Kauno pavieta*, „Krantai” 2024, nr 1, s. 58–61; nr 3, s. 6–11.
- Lechowski Andrzej, *Obraz Franciszka Smuglewicza w zbiorach Muzeum w Tykocinie*, „Rocznik Białostocki” 1993, t. 18, s. 461–464.
- Mizerniuk-Rotkiewicz Natalia, *Muzeum Starożytności w Wilnie*, Warszawa 2016.

---

**Dr hab. Rūta Janonienė** – historyczka sztuki, starsza pracowniczka naukowa oraz kierowniczką Wydziału Sztuki Starożytnej w Instytucie Historii Sztuki przy Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Opublikowała monografie o artystach szkoły wileńskiej Janie Rustemie (1999) i Kazimierzu Jelskim (2003). Za monografię *Kościół i klasztor Bernardynów w Wilnie* (2010) otrzymała Litewską Nagrodę Naukową. Współpracowała przy przygotowaniu monografii o pałacu Sapieżyńskiego na Antokolu (2012, wspólnie z Evaldasem Purlysem) oraz monografii poświęconej klasztorowi bazylianów w Wilnie (2017, praca zbiorowa). Opublikowała szereg artykułów naukowych w wydawnictwach litewskich i zagranicznych, monografiach zbiorowych oraz uczestniczyła w przygotowaniu wystaw. W latach 2022–2024 brała udział w projekcie badawczym „Franciszek Smuglewicz – wybitna postać europejskiego oświecenia w Rzeczypospolitej Obojga Narodów”. Członkini zwyczajna Litewskiej Akademii Nauk i członkini Litewskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

# Józef and Feliks Smuglewicz in the Shadow of Franciszek Smuglewicz

Rūta Janonienė

INSTITUTE OF ART RESEARCH, VILNIUS ACADEMY OF ARTS

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2080-2911](https://orcid.org/0000-0002-2080-2911)

## ABSTRACT

The article focusses on the last two generations of the Smuglewicz line of painters. It presents new and significant information concerning the family of Filip Smuglewicz and his wife Brygida Glińska, who in the early nineteenth century relocated from Warsaw to Veisiejai, Lithuania. Their son Józef Smuglewicz (1785–1828) trained under his uncle, Professor Franciszek Smuglewicz, going on to teach drawing in Pastovys (modern-day Belarus) and in Kaunas, Lithuania. In 1814, Józef married Eleonora Bielkiewicz at the church in Vandžiogala. Their children would be the last generation of Smuglewiczes inhabiting lands in Lithuania, the Courland Governorate (modern-day western Latvia) and Ukraine. Józef's son Feliks Antoni Smuglewicz (1824–1867), meanwhile, would become the last painter in the Smuglewicz dynasty. Having finished school in Kaunas, he studied painting at the St Petersburg Academy of Arts (1847–1852) to later return to Lithuania and live and work chiefly in the vicinity of Kaunas and at the leased Neu-Bergfried estate in Courland. Due to various historical circumstances, his name as an artist quickly fell into obscurity. His output has not been studied and many of his works were incorrectly attributed to his famous uncle Franciszek Smuglewicz. Based on source analysis, the article discusses the biographies of Józef and Feliks Smuglewicz and concentrates on identifying and attributing their works. Simultaneously, to a certain extent, it also ends up verifying and correcting the body of work of Franciszek Smuglewicz.

## KEYWORDS

the Smuglewicz family, Józef Smuglewicz, Feliks Antoni Smuglewicz, Franciszek Smuglewicz, nineteenth-century painting, Vilnius, Kaunas, Courland, artwork attribution

# Józef and Feliks Smuglewicz in the Shadow of Franciszek Smuglewicz

Rūta Janonienė

INSTITUTE OF ART RESEARCH, VILNIUS ACADEMY OF ARTS

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2080-2911](https://orcid.org/0000-0002-2080-2911)

Hearing the name Smuglewicz, the first person that comes to mind is likely Professor Franciszek Smuglewicz (1745–1807), a man whose path in life took him from Warsaw to Rome and then to Vilnius. Early in the nineteenth century, other relatives of the professor's also relocated to Vilnius: the family of his brother Antoni (1743–1809), his sister Teresa (1750–1833) and the son of his brother Filip (1748 or 1752 – 1819) – Józef Antoni Smuglewicz (1785–1828). Until recently, knowledge about Józef and the life led by the members of his family had been extremely fragmentary. The present article relies on archival research to present new information meant to fill in the gaps in the biographies of particular members of the last two generations of the artistic dynasty – the painters Józef and his son, Feliks Antoni Smuglewicz (1824–1867). It aims to update our understanding of these two men's artistic legacy and to propose certain hypotheses as to the authorship of particular paintings residing in museum and private collections in Lithuania and Poland.

## The Smuglewicz family in Lithuania and Courland

Franciszek Smuglewicz's contact with clients in the Grand Duchy of Lithuania began when the artist was still living in Rome, where he worked under the patronage of Bishop of Samogitia Jan Stefan Giedroyc and, in 1779–1780, of the

Lithuanian court treasurer Antoni Tyzenhauz.<sup>1</sup> The Lithuanian chapter of his life started when the painter's good friend Carlo Spampani, active in Lithuania and Poland from 1770, along with his brother Antoni Smuglewicz, set out to find buyers for his paintings and for the album *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*.<sup>2</sup> Franciszek made his first contribution to artistic life in Vilnius already during a short initial visit to the city in 1785–1786 on invitation of Bishop Ignacy Jakub Massalski, when he painted several works for the Vilnius cathedral, many of which were probably created at the bishop's beloved Verkiiai eldership. The chief impulse for the painter's later return to Vilnius was an opportunity to take part in the final stages of reconstruction work on the cathedral. A 1796 cost estimate for the decorating works on the church, drafted by the architect Pietro Rossi, envisioned that instead of the stucco-work planned by chief architect Wawrzyniec Guciewicz, the ceiling would be decorated with frescoes on the basis of designs by Franciszek Smuglewicz, with the artist to be paid 9,000 red zlotys.<sup>3</sup> Smuglewicz formally offered his services to decorate the main church in Vilnius in a letter to Bishop Jan Nepomucen Kossakowski dated 22 April 1797.<sup>4</sup> In addition to accepting Smuglewicz's proposition, Kossakowski offered the artist a position as the head of the newly established Drawing and Painting Department at Vilnius University. The professorship and



fig. 1 The church in Vandžiogala (Lithuania)  
photo Rūta Janonienė

numerous painting commissions afforded Smuglewicz financial stability and emboldened him to invite members of his family to join him in Vilnius. By 1804, hoping to land a teaching position at the university, his brother Antoni had come to the city, bringing his family and sister, Teresa. Also relocating to Vilnius was nephew Józef Antoni Smuglewicz (baptized in St Andrew's parish on 17 January 1785),<sup>5</sup> the eldest son of Franciszek's younger brother Filip Smuglewicz and Brygida Glińska (c.1760–1813). In January 1805, young Józef enrolled in Vilnius University.<sup>6</sup> It is hard to say how long Józef would have continued his studies in Vilnius had they not been interrupted by Franciszek Smuglewicz's death in 1807. Because the professor had no children of his own, he acted as guardian to his nephew for a period of several years. Upon his death, Józef inherited his uncle's valuable collection of prints, artistic publications and paintings, with his further education entrusted to his other uncle, Antoni. Not long

thereafter, however, Józef left Vilnius, having been nominated in 1807 for a position teaching drawing at the district school in Pastovys (modern-day Belarus).<sup>7</sup> He would be reassigned to Kaunas on 1 September 1811 to serve in the same capacity there.<sup>8</sup> On 8 January 1814 in Vandžiogala near Kaunas, Józef wed Eleonora Bielkiewicz (1789 – after 1844),<sup>9</sup> a noblewoman from the local parish (fig. 1). In February of that year, Józef resigned from his teaching position at the Kaunas school, citing a serious, incurable illness as the reason.<sup>10</sup> It cannot be ruled out, however, that the actual primary reason for his resignation was an unwillingness to work under the Tsarist administration and a desire for more freedom in his creative pursuits. Jobless, the artist received a meagre annual allowance of 50 silver rubles.<sup>11</sup> To supplement this, he may have given private drawing lessons, seeing as he is identified as a 'home teacher' in the record of a statement given by his son Piotr.<sup>12</sup>

For several years Józef and his wife lived near Vandžiogala, in a hamlet called Lackiškės, where the couple had their first child, Piotr Aleksander.<sup>13</sup> In early 1816, having received permission from the authorities, Józef took his family to Veisiejai, a town then within the territory of Sejny powiat in the Łomża department of the Duchy of Warsaw, where his father, ‘the painter Filip Smuglewicz’, and sisters<sup>14</sup> had been living since the beginning of the nineteenth century (and where Józef’s mother, Brygida Smuglewicz, had died on 13 October 1813).<sup>15</sup> In the spring of 1819, Józef’s family returned to the Vandžiogala area with two new members: Joanna Marianna<sup>16</sup> and Michał Maciej,<sup>17</sup> and christened on 8 May of that year was another child, Stanisław Michał, born in Lackiškės.<sup>18</sup> In the summer, Józef briefly returned to Veisiejai and was with his father on the day of his death (26 July 1819).<sup>19</sup> He remained there for some time after the funeral to take care of matters of his father’s estate. Returning home from the Duchy of Warsaw, he took his sister, Ewa

Smuglewicz, with him (in 1820, Ewa is identified in the Vandžiogala parish church register as the godmother of her niece Eleonora).<sup>20</sup> In the following years, between 1822 and 1828, four more children were born to the family in Kaunas: Józefa Joanna,<sup>21</sup> Paulina Anna,<sup>22</sup> Tekla Helena<sup>23</sup> and the future painter Feliks Antoni.<sup>24</sup> On 12 December 1828, the barely forty-year-old Józef Smuglewicz died of tuberculosis in Bitvanas, a settlement in Vandžiogala parish.<sup>25</sup> The artist’s widow was left on her own with three daughters and three sons. Of the girls, only one lived to adulthood: the eldest Joanna Marianna, who married somewhere in Suwałki gubernate. Each of the sons would go on to leave their mark on Lithuanian culture. Piotr Smuglewicz became a doctor but would be best known for being a conspirator and patron of a Lithuanian intelligentsia ring that in 1852 started to meet at his leased Neu-Bergfried estate (in modern-day Jaunsvirlauka, Latvia) in the Courland gubernate. In 1859–1863 Piotr acted as the administrator of the estate of Natalia Zubowa Krzywin



fig. 2 Neu-Bergfried (modern-day Jaunsvirlauka, Latvia)  
photo Līga Landsberga, public domain

(Lit. Krivin) in Volhynia.<sup>26</sup> He was accused of helping to organize an uprising in Ostroh powiat but managed to flee abroad.<sup>27</sup>

Stanisław Smuglewicz chose a monastic path and joined a missionary fraternity. In 1836–1841 he studied at the order's seminary in Vilnius,<sup>28</sup> after which he worked in Ilūkšta<sup>29</sup> and Šventybrastis.<sup>30</sup> In 1847, as the administrator of Skaruliai and Janova parishes, Fr Smuglewicz fervently went about building a presbytery and several outbuildings, which put him in debt and thus at odds with the curia.<sup>31</sup> In 1857, with the permission of Bishop Maciej Wołoncewski, Stanisław volunteered to go to the Diocese of Tiraspol (modern-day western Ukraine), where there was a shortage of Catholic clergy.<sup>32</sup> According to information in *Kalendarz Kaukaski* [Caucasus calendar], Fr Stanisław Smuglewicz served as a military chaplain at the fortress of Grozny in 1858–1860.<sup>33</sup>

Feliks Smuglewicz followed in the footsteps of his father, grandfather and great-grandfather. He can be considered the last artist in the bloodline if we don't count Witold Kajruksztis (Lit. Vytautas Kairiūkštis, 1890–1961), whose great-grandmother, Teofila Smuglewicz, was Józef Smuglewicz's sister.<sup>34</sup> After finishing school in Kaunas in 1842, Feliks and his brother Piotr went to St Petersburg. In 1847–1852 he studied painting at the city's Academy of Fine Arts under Prof. Alexey Markov.<sup>35</sup> In the autumn of 1852 the young artist visited the studio of Kanuty Rusiecki, where he viewed the latter's paintings and shared his plans for the future, informing Rusiecki that he was preparing to eventually go abroad but would return to St Petersburg for the time being.<sup>36</sup> Indeed, from the St Petersburg academy he had received consent for a two-year stay in Rome to hone his craft<sup>37</sup> but there is no evidence of him in fact going. By decision of the Heraldry Department of the Russian Imperial Senate, on 25 March 1852 Feliks Smuglewicz was recognized as a nobleman of the Courland governorate.<sup>38</sup> Records from that same year show him as the leaseholder of the Neu-Bergfried estate (fig. 2). He lived there and worked the land even after his brother Piotr left for Volhynia.<sup>39</sup> According to a report in the press, 'the landscape painter Felix von Smuglewicz' died on Catharinenhof farm, part of the Neu-Bergfried estate, in June 1867.<sup>40</sup>

## The Work of Józef Smuglewicz

There was a tendency in the press of the second half of the nineteenth century to write about Franciszek Smuglewicz without using his first name, as if it had been a foregone conclusion that items like 'three Smuglewicz sketches' or a 'head of an old man painted by Smuglewicz', for sale at auction, were in fact works by this very artist. For example, when reviewing the collection of Bolesław Podczaszyński, Zygmunt Gloger stated that it contained 'drawings by esteemed artists such as Smuglewicz',<sup>41</sup> while in 1870, readers of *Kurier Warszawski* could find information about Smuglewicz's drawings in the collection of Wojciech Grzymała.<sup>42</sup> In 1873, meanwhile, the Warsaw press reported that the Exhibition of Fine Arts would feature two paintings with religious subjects for sale: a copy of Szymon Czechowicz's *St Vincent de Paul* and Smuglewicz's *St Anthony with the Child Jesus Healing the Sick during an Epidemic*.<sup>43</sup> In a 1905 story in *Przegląd Katolicki* about preparations for an exhibition dedicated to the Virgin Mary, we learn that Bishop Kazimierz Ruszkiewicz had agreed to loan a prayer book that had belonged to Smuglewicz decorated with images of the Mother of God 'drawn by the renowned painter himself'.<sup>44</sup> There are many more such examples. The habit of omitting Smuglewicz's first name also took hold in descriptions of art collections: if the creator of a work is identified as Smuglewicz, it was almost automatically assumed that the artist in question was Franciszek. For this reason, it makes sense to look for works by Józef and Feliks Smuglewicz among items erroneously attributed to their famous predecessor.

Not much is known about the artistic legacy of Józef Smuglewicz; information in historical sources is scant and often contradictory. Wincenty Smokowski writes, '[...] [he] worked mostly in views of a specific kind and, as it appears, the name of the Vilnius-based professor served him well in procuring interest in his day'.<sup>45</sup> Smokowski even ventured a hypothesis that the artist responsible for Smuglewicz's famous views of Vilnius was not actually Franciszek but Józef. On the other hand, perhaps it is precisely to Józef Smuglewicz that we ought to ascribe the anonymous paintings of Vilnius (*Paupys, The*

Visitandines' Church) held at the Vilnius University library, which Vladas Drėma attributed to Franciszek Smuglewicz despite the quality of their execution being incomparable to that of the famed landscapes by the elder artist.<sup>46</sup>

Józef Smuglewicz's first significant work, as the press of the time notes, related to events taking place in 1812. On 31 July of that year, in honour of Napoleon's arrival and the city and area coming into the jurisdiction of the General Confederation of the Kingdom of Poland, the façade of the Kaunas town hall was adorned with banners created 'by the hand of a young Artist who is the Nephew of the famous Smuglewicz'.<sup>47</sup> The man behind the idea for the banners was Stanisław Kostka Dobrowolski (1775–1857), a teacher of Polish, Latin and literature at the powiat school in Kaunas. 'The first banner on the front of the town hall [...] represented the Neman River, over which a bridge was built by the French. NAPOLEON, with several Marshals, Polish Generals, sets foot on the Russian bank

and, with an outstretched hand, points to the tomb of Polish liberty, which can be seen nearby covered in a heap of laurels: rising above the wreathes are geniuses who weave a wreath from twigs for the Heroes that are to be hailed there. At the sight of a sign of the benevolent and victorious right of NAPOLEON the first Polish pennants surround and uncover the tomb, others run, and others still sail with expressions of the highest joy. All the banks of the Neman suddenly become gilded with the brilliance of the cheerful Sky, and the clouds that hitherto distressed these lands move afield following the Russian Eagles'.<sup>48</sup> The painting is supplemented and clarified by an inscription in rhyme placed beneath Napoleon's feet. On the left side of the town hall was another banner on which a resurrected Homeland was depicted as an ailing woman, who, supported by uhlan soldiers, lays flowers on Napoleon's shield. In the upper part of the composition, amidst bright rays of light, there is a letter 'N' and below it an inscription

fig. 3 Józef Smuglewicz, *The Crowning with Thorns*, after 1807, The National Museum in Kraków  
photo Muzeum Narodowe w Krakowie / Paweł Czernicki



reading 'Long live the French emperor'. This banner also showed the united Lithuania and Poland, with an identifying inscription. One can easily notice that the banners borrow certain iconographic motifs from the allegorical paintings of Franciszek Smuglewicz, including the symbol of the tomb of the Homeland, geniuses crowning heroes with glory and the resurrection of the Homeland.

Also worthy of note is the interior design of a manor house located in Aristavėlė, not far from Vandžiogala, executed around the same time as the banner but of uncertain authorship. The dining room's canvas-clad walls and ceiling were decorated with paintings commissioned by the property's owner, a man named Medekša (Lit. Medekša), purportedly in anticipation of a visit by Napoleon as he marched toward Russia.<sup>49</sup> The paintings were done in the Empire style. Those on the walls were dominated by architectural motifs and military symbols, while the ceiling featured a composition based on astrological motifs. The paintings were attributed to someone from the circle of Franciszek Smuglewicz, and sometimes even to Franciszek himself. However, considering the geographic location of the Aristavėlė manor and the time of the paintings' creation, the most sensible attribution seems to be to Józef Smuglewicz.

Other examples of Józef Smuglewicz's artistic activity include an 1820 restoration of several altar paintings at the Carmelite church in Kaunas: *The Virgin of Carmel*, *St Joseph*, *St Elijah* and *St Simon Stock*.<sup>50</sup>

The painting *The Crowning with Thorns* residing in the collection of the National Museum in Kraków,<sup>51</sup> provides a helpful starting point for the attribution of other possible works by Józef Smuglewicz as it is the only known work signed by the artist (fig. 3). In its painting manner, and especially in the rendering of the architectural background, we notice an influence of Franciszek Smuglewicz. Yet the more casual and even somewhat caricatural outlines, as well as the chiaroscuro effects, distance the work from the classicist output of Franciszek.

Though unsigned, several 1822 portraits of Polish and Lithuanian rulers, most of which are from the collection of the Vilnius University rector Szymon Malewski, are undoubtedly works of Józef Smuglewicz. Annotations on the

paintings' reverse sides name the artist and the former owner: *Property of | Franciszek | Malewski | Rector of | the University of Vilnius | Painted by | Smuglewicz | 1822*.<sup>52</sup> We know that some of these portraits once resided in the Vilnius Museum of Antiquities. Along with other property of the museum, they were taken to the Rumyantsev Museum in Moscow. Two of them, the portraits of Michael I<sup>53</sup> and John II Casimir Vasa,<sup>54</sup> were returned in 1959 and reside today at the National Museum of Lithuania. The portraits of Władysław III and Władysław IV Vasa are known solely from old photographs, while the likeness of Marie Casimire d'Arquien remains in Moscow.<sup>55</sup> Józef Smuglewicz's portrait of Sigismund II Augustus, property of the Synod of the Reformed Church,<sup>56</sup> was shown in a jubilee exhibition at the University of Vilnius in 1929. A press report from 1938 states that eight portraits of rulers painted in 1822 by Józef Smuglewicz were acquired by a Vilnius-based evangelical minister named Jastrzębski,<sup>57</sup> who bequeathed them to the Society of Friends of Science. These are probably among the nine works from the collection of Szymon Malewski, which today are part of the collection of the Lithuanian National Museum of Art<sup>58</sup> (fig. 4). Meanwhile, a portrait of Vytautas the Great from the same series belongs to a private collection in Vilnius (its reverse bearing an inscription indicating its ownership by Malewski). There is, however, another nearly identical version of this portrait, which likely belonged to Józef Bogusławski's 'Gallery of Famous Poles' and is today found in the National Museum in Warsaw.<sup>59</sup> The portraits of rulers are characterized by a certain rigidity and formulaicness, their execution betraying a lack of artistic mastery, but the series as a whole is interesting for its iconography and socio-cultural aspects. It is hard to say how many paintings in total were in the series, how many similar series existed and what happened to them. We do know that similar 'oil portraits of Polish kings and Lithuanian clans' were part of the Pac-Pomarnacki collection in Alanta, Lithuania.<sup>60</sup> There appears to have existed a series of portraits showing people of science and culture analogous to the series of ruler portraits, also painted by Józef Smuglewicz. The execution of the figures in a portrait of Adam Naruszewicz at the Lithuanian



fig. 4 Józef Smuglewicz,  
Alexander Jagiellon,  
1822, Lithuanian National  
Museum of Art  
photo Lietuvos nacionalinis  
dailės muziejus

National Museum of Art<sup>61</sup> and a portrait of Franciszek Karpiński at the National Museum in Warsaw<sup>62</sup> suggest that these paintings too are the work of Józef Smuglewicz. Also similar to those likenesses is a portrait of Andrzej Śniadecki from the National Museum in Warsaw.<sup>63</sup>

Among the sacral artworks attributed to Józef Smuglewicz is a painting from the Chapel of the Crosses of Our Lady of the Rosary in Meteliai parish. The work, dated to 1816, shows The Virgin of Boruny with three crosses<sup>64</sup> (fig. 5). It was most likely painted in Veisiejai as in that year the artist stayed at his father's house there. We know that the painting was purchased for forty-eight złotys and donated to the Chapel of the Crosses by a forest ranger named Wojtowicz from Rumbony.

One interesting example of history painting that can be attributed to Józef Smuglewicz is

a work from the National Museum in Warsaw bearing the rather enigmatic title *Killing Scene*. It shows a specific scene from the history of Rome: the assassination attempt orchestrated by Emperor Caracalla on his brother Publius Septimius Geta<sup>65</sup> (fig. 6). Affixed to the stretcher bar is a paper label bearing the name Franciszek Smuglewicz, although the character of the execution and the work's overall style reveal parallels with Józef Smuglewicz's *The Crowning with Thorns*. The historical circumstances also support the supposition that *Killing Scene* was painted by the professor's nephew. The painting was initially placed on long-term loan at the Vilnius Museum of Art but was then taken to Warsaw after 1945. It was deposited at the National Museum in Warsaw by Helena Dowgiałło (1879–1971), the daughter of Witold Marcin Wagner (1844–1906), who was the owner of an estate in Šalčininkai.



fig. 5 Józef Smuglewicz, *The Virgin of Boruny*, Chapel of the Crosses in Meteliai (Lithuania)  
photo Rapolas Vedrickas

Helena was the sister of the art collector Karol Wagner (1880–1956) and wife of Władysław Ignacy Dowgiało (1875–1929). Most likely, the painting had been part of a collection of works by foreign and local painters at the Dowgiałos' estate in Romaniškiai.<sup>66</sup> Józef Smuglewicz might have visited the estate when he worked as a drawing teacher in the nearby Pastovys. Conversely, Helena Dowgiało may have inherited *Killing Scene* from the Šalčininkai collection.

Interestingly, appearing in recollections about Wagner's collection is another allegorical canvas attributed to Franciszek Smuglewicz, which 'shows Gen. Jakub Jasiński leaning on his sword with his foot on a skull as a woman in mourning symbolizing the Homeland places

a wreath on his head with another woman, symbolizing Glory, hovering in the air'.<sup>67</sup> Edward Rastawiecki wrote about an iconographically identical painting by Franciszek Smuglewicz that belonged to the marshal of Vilnius region, Stanisław Jasiński.<sup>68</sup> Presently, a painting matching that description resides at the National Museum of Lithuania, although its style and rather primitive execution cast doubt on its attribution to Franciszek Smuglewicz and instead suggest that it is a work of Józef Smuglewicz.<sup>69</sup> For now, it is difficult to equivocally state whether the painting adorning the library of the Šalčininkai estate is identical to the canvas belonging to Stanisław Jasiński or if it is a copy painted by Józef Smuglewicz.



fig. 6 Józef Smuglewicz, *Caracalla Killing His Brother Geta (Killing Scene)*, after 1807, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

## The Work of Feliks Smuglewicz

Feliks Smuglewicz's art is characterized by high artistic quality, which makes his output easily confused with that of Franciszek Smuglewicz. Moreover, many of the paintings of Feliks Smuglewicz mentioned in historical sources are lost today. Not surviving are three altar paintings created in 1859 and given by the artist to Jerzy Markiewicz,<sup>70</sup> a long-serving parish priest of the church in Lapės, near Kaunas. Likewise lost is an 1860 altar painting of St Anthony for the church in Naujamiestis (Panevėžys region).<sup>71</sup>

With Feliks we can likely also connect a painting of the *Virgin and Child* from the Pažaislis Monastery, which until 1905 had resided in a church in Skaruliai and which Michał Brensztejn mentions as having been repainted or simply restored by Smuglewicz.<sup>72</sup>

Due to various historical circumstances, Feliks Smuglewicz, an artist highly regarded by his contemporaries, quickly fell into obscurity. In an 1984 article published in *Kultūros barai* magazine, Egidiusz Aleksandravičius discussed a work titled *Study of an Old Man's Head* from the Lithuanian National Museum of Art. Though

the study joined the museum's collection as a work of Franciszek Smuglewicz, it was determined by Vladas Drėma to be a canvas by Feliks Smuglewicz from his days as a student in St Petersburg.<sup>73</sup> At that time, it was the only known work by the artist. Providing some additional material for research into his work was the appearance of a portrait of Emilia Baniewicz, the wife of the painter and Biržai estate administrator Jan Baniewicz (1803–1881),<sup>74</sup> purchased at auction for a private collection (fig. 7). Feliks Smuglewicz's authorship of the painting is confirmed by inscriptions on the back: *Painted from life by | Feliks Smuglewicz | 1849-9 November | in Biržai; Portrait of Emilia Baniewicz. | née Herbst; Died 1855, 29 September, laid to rest at the Catholic cemetery in Biržai, Tyszkiewicz county.* The portrait shows a woman wearing a modest

black dress and wrapped in a shawl. Her demure posture and open, gentle and direct gaze betray an inner dignity and tranquillity. In his letters to his son Bolesław, Kanuty Rusiecki also recalls portraits of the Tyszkiewiczzes painted in 1851 by Feliks Smuglewicz in Vilnius.<sup>75</sup> These portraits have yet to be identified more precisely. We can, however, presume that the artist sometimes painted portraits from life and other times copied pre-existing likenesses.

Feliks Smuglewicz's legacy also includes a small *View of Biržai*, in the collection of the National Museum in Warsaw, which was erroneously attributed to Franciszek Smuglewicz<sup>76</sup> (fig. 8). The change of attribution was necessitated by the iconography of the landscape. Having acquired their estate in Biržai from the Radziwiłłs, the Tyszkiewiczzes chose not to



fig. 7 Feliks Smuglewicz, *Portrait of Emilia Baniewicz*, 1849, Lithuanian art collection of Dr Jaunius Gumbis  
photo Lithuanian art collection of Dr Jaunius Gumbis / Antanas Lukšėnas



fig. 8 Feliks Smuglewicz, *Biržai*, 1851–1861, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

rebuild the ruined castle but erected a new residence on the other side of Lake Širvėna. Visible in the background of the landscape in question is the two-storey palace with a central tower built by Jan Tyszkiewicz in 1842–1851. The side buildings connected to the main building by arcades went up in 1861–1862. This specific detail proves that the landscape was painted between 1851 and 1862, meaning that its creator is likely Feliks and not Franciszek Smuglewicz.

In 1852 Feliks Smuglewicz painted a copy of a *Crucifixion* attributed to Peter Paul Rubens, residing in Biržai. Today, the painting is kept in the church in Alanta (fig. 9), having been moved there from the palace in Alanta in 1921.<sup>77</sup> There are other copies of the painting in other churches in Lithuania. However, it is unclear if all of these copies can be attributed to Feliks Smuglewicz, as it is known to also have been copied by Jan Baniewicz.

The aforementioned portraits, in addition to other works and written sources, indicate that Feliks Smuglewicz was close with the Tyszkiewiczzes of Biržai during his time as a student and

later. However, their relationship ended quite abruptly, or at least cooled significantly. In a letter to Adam Honory Kirkor dated 4 November 1858, Konstanty Tyszkiewicz laments that a book on an expedition along the Neris River under preparation at the time lacked information on Jonava, and that the painter Smuglewicz, who had promised to help in that matter, left the area without informing anybody.<sup>78</sup> Considering the circumstances, it is possible to deduce that the artist's departure from the Kaunas region was connected with his coming into possession of a hamlet in Svyrlaukis (modern-day Jaunsvirlauka, Latvia).

It is possible that there are unidentified works by Feliks Smuglewicz in churches on the other side of today's border with Latvia. Especially noteworthy in this regard is a large *Crucifixion* painting in the main altar of the church in Skaistkalne, Latvia. In the notes of Michał Brensztejn the painting is attributed to Franciszek Smuglewicz.<sup>79</sup> Here once again we have a case of the surname Smuglewicz being by default understood to mean Franciszek Smuglewicz



fig. 9 Feliks Smuglewicz, *The Crucifixion* (after Rubens), 1852, church in Alanta (Lithuania) photo Jolita Liškevičienė

without regard for circumstances or historical facts. We know that the painting was installed in the altar only in the second half of the nineteenth century, after the main altar's renovation. In late 1858, the dean of Courland informed the bishop that Fr Kurmowicz had bequeathed 200 silver rubles for the decoration of the altar of the Lord Jesus at the Skaistkalne church and that the work had already commenced.<sup>80</sup>

The same tendency can be observed in the case of portraits. A number of museums and collections possess lithographic prints produced in 1853 in the Warsaw studio of Maksymilian Fajans (1827–1890) on the basis of a portrait painted by one S. Smuglewicz (*Peint par S. Smuglewicz*)<sup>81</sup> (fig. 10). In most cases, the incongruity of the first initial in the inscription with the name Franciszek does not stand in the

way of the work being attributed to Franciszek Smuglewicz. The attribution is also contradicted by the individual shown in the portrait, who is identified by an inscription below their likeness: *E. de Bibikoff. Général d'Artillerie, Général Aide de Camp de S. M. J. L'Empereur de toutes les Russies, Gouverneur Général de Wilno, Grodno, Mińsk et Kowno*. There is thus no doubt that the person shown in the portrait is Ilya (Eljasz) Bibikov (1794–1867), a general of the artillery who in 1850–1855 was the military governor of Vilnius and governor general of Vilnius, Grodno, Kaunas and Mińsk, and in 1850–1854 also served as Vilnius School District curator and head of the Censorship Committee. That being the case, the only possible creator of the painting was Feliks Smuglewicz, a conclusion only supported by the initial S, which arguably

denotes 'Szczęsny', the Polish-language analogue of the name Felix. Feliks Smuglewicz is known to have visited Warsaw toward the end of 1853 and it is possible that the trip was taken in connection with the lithograph.<sup>82</sup>

A portrait of the Russian official bearing a strong similarity to Maksymilian Fajans's lithograph is kept at the Lithuanian National Museum of Art. That work is attributed to Kanuty Rusiecki, although there is no evidence that Rusiecki ever actually painted a portrait of the governor general.<sup>83</sup> In a letter to his son Bolesław dated 11 April 1853, Rusiecki does mention Ilya Bibikov, who had come to Vilnius, but he gives no indication of being in the process of painting or planning to paint the man's portrait.<sup>84</sup> Correspondence between the father and son reveals that one of the Rusieckis did in fact paint a portrait of 'a Governor General Bibikov' in 1854 in Balstogėlė, Lithuania, though it was not Kanuty but his son Bolesław; in a letter dated 18 September, Kanuty pleads for Bolesław to return without further delay the epaulettes he had borrowed to paint the governor general's portrait.<sup>85</sup> But because the letter does not state the first name of the sitter, we cannot be certain if the portrait was of Ilya or his brother Dmitri Bibikov (1791/1792–1870), who was the governor general of Kyiv. It is worth noting that sketches for a portrait of Dmitri Bibikov do survive today among the drawings left behind by Bolesław Rusiecki.<sup>86</sup> On the other hand, there is mention of a portrait of Ilya Bibikov painted by the younger Rusiecki in 1854 and shown in an exhibition at the St Petersburg Academy of Arts, but that work shows the sitter in natural scale and in three-quarters length.<sup>87</sup> Considering the above facts, one might conclude that the creator of the portrait of Ilya Bibikov in the collection of the Lithuanian National Museum of Art was Feliks Smuglewicz.

Ilya Bibikov's contemporaries had mixed opinions about the governor general. Though known for his zeal in the implementation of tsarist policy, he did on occasion take the side of political prisoners and advocate for leniency on their behalf. For example, at Ilya Bibikov's intercession in 1852, Edward Römer, a man convicted of associating with supporters of the emissary Szymon Konarski and exiled for life to the Vologda governorate, was granted



fig. 10 Maksymilian Fajans, after Feliks Smuglewicz, *Portrait of Governor General Ilya Bibikov*, 1854, Vilnius University Library  
photo Vilniaus universiteto biblioteka

permission from the tsar to return to his home in Vilnius.<sup>88</sup> The motivation for painting a portrait of Ilya Bibikov may have been the governor general's influence on the activity of institutions as important to the city's cultural life as the Vilnius Medical Society or the Museum of Antiquities. Considering Feliks Smuglewicz's friendship with Tyszkiewicz, it cannot be ruled out that the portrait was commissioned by the governor general's adjunct, Duke Józef Tyszkiewicz of Vilnius (1835–1892), nephew of the ordinant of Biržai Jan Konstanty Tyszkiewicz (1801–1862).

The Museum in Tykocin possesses a portrait of a woman that is attributed to either Kanuty Rusiecki or Franciszek Smuglewicz but in actuality ought to be deemed part of the artistic legacy of Feliks Smuglewicz (fig. 11). Vladas Drėma believed it to be *A Jewish Woman Named Etkā* painted by Rusiecki. That attribution was challenged by the historian Andrzej Lechowski, who pointed to a signature uncovered by



fig. 11 Feliks Smuglewicz,  
*Portrait of a Woman*, after 1850  
photo Muzeum Podlaskie w Białymstoku

conservators that reads 'Smuglewicz' and on that basis, though not without reservations, attributed it to the famed painting professor Franciszek Smuglewicz. The painting style as well as the sitter's clothing and hairstyle, however, reflect the fashion of the second half of the nineteenth century and convey a look that was not particularly Jewish, at that. Unfortunately, while information that would make it possible to identify the woman is lacking, there are ample arguments for this professionally created portrait to be treated as a work of Feliks Smuglewicz.

Also incorrectly attributed to Franciszek Smuglewicz is a portrait of the Samogitian nobleman Wiktor Grajewski kept at the National Museum in Warsaw<sup>89</sup> (fig. 12). This likeness of the 'last border judge in Samogitia' was painted later, as indicated by the sitter's biographical information. Wiktor Grajewski

(c.1795 – after 1863), owner of the Maksvos and Papinauja estates in Kvédarna parish lived in the mid-nineteenth century, and was thus a child at the time of Franciszek Smuglewicz's death. Parish records from 1844 list the inhabitants of the Maksvos estate as: Wiktor Grajewski, his wife Urszula, née Barnatawicz, sons Ludwik, Tadeusz and Antoni, and daughters Tekla, Benedykta, Józefa, Elżbieta and Anna.<sup>90</sup> Wiktor Grajewski is mentioned in literature in relation to his patriotic activities and his involvement in the Brotherhood of Sobriety movement spearheaded by Bishop Maciej Wołonczewski.<sup>91</sup> Grajewski's sons went to school in Kražiai and later attended high school in Kaunas. Like their father, Ludwik and Tadeusz joined the opposition movement against tsarist rule and were charged with inciting peasants to revolt. Wiktor Grajewski and his sons distributed Lithuanian press and patriotic

songs. His son Ludwik was interrogated in 1863 with Antoni Montwiła in connection with an attempt in Klaipeda to print insurgent proclamations penned in Lithuanian by Mikalojus Akelaitis.<sup>92</sup> It is very likely that Feliks Smuglewicz met the Grajewskis through Akelaitis, and painted Grajewski's portrait when he was living in Svyrlaukis. The lawyer and Lithuanian Legislative Assembly member (in 1920–1922) Adolf Grajewski (1878–1967), who donated the portrait to the National Museum in Warsaw, was the grandson of Wiktor Grajewski and son of Ludwik Grajewski (1827–1880), and it is therefore probable that he knew only the surname of the artist responsible for it. Considering certain facts from the lives of the sitter and artist, as well as the portrait's stylistics, we can posit that its creator was not Franciszek but Feliks Smuglewicz.

Rounding out the artistic legacy of Feliks Smuglewicz is a drawing depicting *The Martyrdom of St Adalbert* residing in the National Museum in Kraków.<sup>93</sup> The dynamic multi-figural composition shows the culmination of the martyrdom of St Adalbert: holding aloft a cross, the missionary is killed by pagans. Created by a professional artist with academic training, the drawing is signed in the bottom right corner with the stylized interlocking initials FS (a signature not characteristic of Franciszek Smuglewicz). Below the drawing is an inscription in a different penmanship, reading: 'Martyrdom of St Adalbert A–B', which suggests that there were plans for a print to be made on the basis of the drawing. Breeding much uncertainty is another signature that appears below the drawing and suggests that the composition was created in Rome. Interestingly, the penmanship is not consistent with Franciszek's but rather close to that of the signature on the portrait from the Museum in Tykocin. Yet, the feature that casts the most doubt on this being a work of Franciszek are details typical of Romantic art iconography – witches, a pagan priest at a sacrificial altar – reminiscent of similar motifs in the work of other mid-nineteenth-century artists.

## Conclusion

Research into the activity of the last representatives of the Smuglewicz lineage has made



fig. 12 Feliks Smuglewicz, *Portrait of Wiktor Grajewski*, mid-19th c., The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

it possible to fill in the gaps in the biography of Filip Smuglewicz, perhaps the least known of Łukasz Smuglewicz's sons. As it has been determined, he spent the final years of his life with his family in Veisiejai. Perhaps unidentified works of his still survive in the region. The artistic biography of Filip's son Józef has also been supplemented with important details. The biggest discoveries, however, relate to the work of Filip's grandson Feliks, who has hitherto been almost entirely unknown to art historians. Due to historical circumstances, his name was quickly forgotten and his surviving works were linked to Franciszek Smuglewicz. Upon exploring written sources and conducting historical and art historical research concerning works attributed to the elder Smuglewicz in Lithuanian and Polish museums, it became possible to propose new attributions for a number of these works. These proposed reattributions both mildly correct and slightly shorten the list of works comprising Franciszek Smuglewicz's

artistic legacy, while at the same time reinstating some names that have been forgotten to art history, ones that are all the more important for belonging to members of the last generations of a distinguished artistic dynasty. Certainly, the biographies and artistic output of Józef and Feliks Smuglewicz are yet to receive attention from scholars and one can only hope that it will one day be possible to create a fuller picture of their artistic heritage. Further research into the work of Józef Smuglewicz ought to take into consideration his close ties with the milieu of

Vilnius University and the nobility of Kaunas governorate. The search for works by Feliks Smuglewicz may be tied in with research into the art collection of the Tyszkiewicz family, as well as with research into the sacral legacies of churches in Samogitia and Courland.

Translated from Lithuanian into Polish by Beata Elwich-Lankelis, and from the Polish by Szymon Włoch

## NOTES

- <sup>1</sup> Aleksandra Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość* (Warsaw, 2016), p. 75.
- <sup>2</sup> Vladas Drėma, *Pranciškus Smuglevičius* (Vilnius, 1973), p. 64.
- <sup>3</sup> Vladas Drėma, *Vilniaus Šv. Onos bažnyčia. Vilniaus katedros rekonstrukcija 1780–1801 metais* (Vilnius, 1991), pp. 242, 299.
- <sup>4</sup> Henryk Mościcki, 'Wilno przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza', *Biblioteka Warszawska*, vol. 1 (1913), p. 392.
- <sup>5</sup> Archdiocese of Warsaw Archives, Parish register of St Andrew's parish in Warsaw. Baptism records, 1785, fol. 536, digital copy available at Geneteka: [https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=p-g&ar=8&zs=9159d&se=&sy=100&kt=12&plik=str\\_536-537.jpg&x=343&y=903&zoom=1.75](https://metryki.genealodzy.pl/index.php?op=p-g&ar=8&zs=9159d&se=&sy=100&kt=12&plik=str_536-537.jpg&x=343&y=903&zoom=1.75).
- <sup>6</sup> Lithuanian State Historical Archives (henceforth LSHA), Vilnius Academy of Medicine and Surgery, Student register from 1 Sept. 1803, f. 720, entry 1, item 995, fol. 10v.
- <sup>7</sup> Drėma, *Pranciškus...*, pp. 202, 230.
- <sup>8</sup> Rūta Janonienė, 'Smuglevičiai iš Kauno pavietai', *Krantai*, no. 1 (2024), p. 58.
- <sup>9</sup> Ibid., p. 59.
- <sup>10</sup> Ibid.
- <sup>11</sup> LSHA, Governor General's Chancellery (henceforth GGC), Pension petition of Eleonora Smuglewicz, 1829, f. 378, entry 37, item 234, fol. 3v.
- <sup>12</sup> LSHA, GGC, Report from testimony of nine students of the Vilnius Academy of Medicine and Surgery, 1841, f. 378, entry 216, item 113, fol. 5v.
- <sup>13</sup> LSHA, Vandžiogala church, Baptism records, 1805–1827, f. 1349, entry 1, item 20, fol. 95.
- <sup>14</sup> LSHA, Chancellery of the Civilian Governor of Vilnius, Petition of Józef Smuglewicz for passport extension, 1819, f. 380, entry 66, item 983, fol. 1.
- <sup>15</sup> LSHA, Microfilm collection, Vital Records register of the Roman Catholic Church in Veisiejai, f. MKF-4/4/111, 1813, fol. 53.
- <sup>16</sup> Ibid., f. MKF-4/4/111, 1816, fol. 19.
- <sup>17</sup> Ibid., f. MKF-4/4/112, 1817, fol. 24.
- <sup>18</sup> LSHA, f. 1349, entry 1, item 20, fol. 176.
- <sup>19</sup> LSHA, f. MKF-4/4/112, 1819, fol. 7.
- <sup>20</sup> LSHA, f. 1349, entry 1, item 20, fol. 191.
- <sup>21</sup> LSHA, Roman Catholic Spiritual Consistory of the Diocese of Samogitia (henceforth RSCDS), Register of baptisms of the Roman Catholic Church in Kaunas, 1793–1823, f. 669, entry 1, item 523, fol. 348v.
- <sup>22</sup> LSHA, RSCDS, Register of the Roman Catholic Church of the Deanery of Kaunas, f. 669, entry 1, item 519, 1822–1823, fol. 4v.
- <sup>23</sup> Ibid., f. 669, entry 1, item 620, 1828, fol. 6.
- <sup>24</sup> Ibid., f. 669, entry 1, item 537, 1824, fol. 12v.
- <sup>25</sup> Ibid., f. 669, entry 1, item 618, 1828, fol. 64.
- <sup>26</sup> Taras Vychovanec, 'Netyšyn v drugij polovini XIX -a počatku XX stolittja. Paragrafi z gospodarskoj istorii', *Ostrozkij kraeznavčij zbirnik*, no. 6 (2013), p. 166.

- <sup>27</sup> Central Historical Archives of Ukraine, Documents on the November Uprising, f. 489, entry 1, item 134, fol. 11v-21v, 29.
- <sup>28</sup> LSHA, RSCDS, Records of visits to Skaruliai parish, 1851, LVIA, f. 669, entry 2, b. 275, l. 64.
- <sup>29</sup> Motiejus Valančius, *Namų užrašai*, ed. Aldona Prašmantaitė (Vilnius, 2003), pp. 226–227.
- <sup>30</sup> Vaida Kamuntavičienė, Laima Šinkūnaitė, *Apytalaukio parapija* (Kaunas, 2012), p. 140.
- <sup>31</sup> Rūta Janonienė, 'Kunigas Stanislovas Smuglevičius ir Jonavos parapijos kūrimas', *Taurosta*, no. 1 (2024), pp. 89–93.
- <sup>32</sup> LSHA, RSCDS, Record of priest reassignment, 1852–1857, f. 669, entry 3, item 566, fol. 111–114.
- <sup>33</sup> *Kavkazkij kalendarj za 1859 god* (Tbilisi, 1860), p. 27.
- <sup>34</sup> Teofila Smuglewicz (1786–1828), daughter of Filip Smuglewicz, married Wincenty Weichert on 17 Nov. 1822 in Veisiejai [LSHA, Vital records register of the Roman Catholic church in Veisiejai, 1822, f. MKF-4/4/112, fol. 24]. Tomasz, son of Teofila and Wincenty Weichert, was the grandfather of Vytautas Kairiūkštis.
- <sup>35</sup> Inesa Svirida, *Meždu Peterburgom, Warszawoi i Wilno* (Moscow, 1999), p. 255.
- <sup>36</sup> LSHA, Society of Friends of Science in Vilnius (henceforth SFS), Letters of Kanuty Rusiecki to his son Bolesław, f. 1135, entry 19, item 15, fol. 218, 262, 343.
- <sup>37</sup> Aleksandra Bernatowicz, 'Smuglewicz Feliks Antoni', in *Słownik artystów polskich*, vol. 11, ed. Urszula Makowska (Warsaw, 2023), p. 335.
- <sup>38</sup> Maximilian Gritzner, *Der Adel der Russischen Ostseeprovinzen, 2. Theil: Der Nichtmatrikulirte Adel* (Nuremberg, 1980), p. 204.
- <sup>39</sup> *Kurländische Gouvernements-Zeitung*, no. 68 (1863), p. 15.
- <sup>40</sup> *Kurländische Gouvernements-Zeitung*, no. 75 (1867), p. 5.
- <sup>41</sup> Zygmunt Gloger, 'Zbiory naukowe po ś. p. Bolesławie Podczaszyńskim', *Gazeta Warszawska*, no. 40 (1881), p. 4.
- <sup>42</sup> *Kurier Warszawski*, no. 74 (1870), p. 4.
- <sup>43</sup> *Kurier Warszawski*, no. 65 (1873), p. 4.
- <sup>44</sup> 'Wystawa Maryanska', *Przegląd Katolicki*, no. 3 (1905), p. 42.
- <sup>45</sup> Wincenty Smokowski, 'Do wspomnień o Szkole Malarskiej Wileńskiej Adama Szemesza Wiadomość dodatkowa', *Athenaeum, Oddział pierwszy*, vol. 1 (Vilnius, 1847), p. 161.
- <sup>46</sup> Vladas Drėma, *Dingęs Vilnius* (Vilnius, 1991), pp. 233, 360.
- <sup>47</sup> *Kurier Litewski*, no. 62 (1812), p. 287.
- <sup>48</sup> *Kurier Litewski*, no. 62 (1812), pp. 287–289.
- <sup>49</sup> In 1980 the manor house was moved to the open air museum in Rumšiškės (Lit. Lietuvos liaudies buities muzieus).
- <sup>50</sup> LSHA, Curia of the Roman Catholic Metropolitan Diocese of Vilnius, Visits to the Discalced Carmelites' Monastery in Kaunas, 1830, f. 694, entry 1, item 3776, fol. 432v–433.
- <sup>51</sup> Józef Smuglewicz, *The Crowning with Thorns*, oil on canvas, 58 × 90.5, signed top left: J. Smuglewicz, The National Museum in Kraków, MNK II-a-1100.
- <sup>52</sup> The 'Franciszek' next to Malewski's name was added later, when the paintings were inherited by Franciszek Malewski, the son of rector Szymon Malewski.
- <sup>53</sup> Józef Smuglewicz, *Portrait of Michał Korybut Wiśniowiecki*, 1822, oil on canvas, 49.5 × 38 cm, The National Museum of Lithuania (henceforth NML), T 281 LNM.
- <sup>54</sup> Józef Smuglewicz, *Portrait of John II Casimir Vasa*, 1822, oil on canvas, 50.5 × 37.5 cm, LMN, T 279 LNM.
- <sup>55</sup> Natalia Mizerniuk-Rotkiewicz, *Muzeum Starożytności w Wilnie* (Warsaw, 2016), p. 86.
- <sup>56</sup> Mikołaj Dzikowski, *Wystawa Jubileuszowa Uniwersytetu Stefana Batorego 1579–1929 w Uniwersyteckiej Bibliotece Publicznej w Wilnie 9–20 X 1929* (Vilnius, 1931), p. 5.
- <sup>57</sup> Tomasz Mincer, 'Jastrzębski w Wilnie', *Znad Wilii*, no. 3(71) (2017), p. 28.
- <sup>58</sup> Józef Smuglewicz, portraits of: *Casimir III the Great*, oil on canvas, 42 × 33 cm, T 2310 LNDM; *Władysław I Łokietek*, oil on canvas, 50.5 × 41 cm, T 2303 LNDM; *Sigismund I the Old*, oil on canvas, 50 × 41 cm, T 2304 LNDM; *Sigismund II Augustus*, oil on canvas, 49 × 42 cm, T 2305 LNDM; *Alexander Jagiellon*, oil on canvas, 49.5 × 41 cm, T 2302; *Stanisław I Leszczyński*, oil on canvas, 49 × 41 cm, T 2306 LNDM; *Augustus III*, oil on canvas, 47.5 × 39 cm, T 1973 LNDM; *Stanisław August Poniatowski*, oil on canvas, 49.5 × 41 cm, T 2286 LNDM, all at the Lithuanian National Museum of Art (henceforth LNMA).

- <sup>59</sup> Unknown artist (Józef Smuglewicz?), *Portrait of Vytautas the Great*, oil on canvas, 47.5 × 38.5 cm, The National Museum in Warsaw, MP 3603 MNW.
- <sup>60</sup> Archives of the National Museum of Lithuania, Michał Brensztejn, Register of cultural artefacts from Lithuanian courts from the late 19th to early 20th century, R–392, fol. 69.
- <sup>61</sup> Józef Smuglewicz, *Portrait of Adam Naruszewicz*, oil on canvas, 50 × 42 cm, LNMA, T 196 LNDM.
- <sup>62</sup> Józef Smuglewicz, *Portrait of Franciszek Karpiński*, oil on canvas, 49.5 × 40.5 cm, MP 3436 MNW.
- <sup>63</sup> Józef Smuglewicz (?), *Portrait of Andrzej Śniadecki*, oil on canvas, 32.5 × 24.5 cm, MP 5480 MNW.
- <sup>64</sup> Józef Smuglewicz, *The Virgin of Boruny*, oil on canvas, 1.5 × 1.4 m. Below the portrait is an inscription reading: 'N. Panna Borunska, Trzech Krzyżów. Anno 1816' [Our Lady of Boruny, of the Three Crosses. Anno 1816], Robertas Gedvydas Skrinskas, *Piligrimo vadovas po stebuklingas Marijos vietas* (Kaunas, 1999), p. 321.
- <sup>65</sup> Emperor Geta ruled Rome in the 3rd century, initially with his father, Septimius Severus, and brother, Caracalla. After their father's death in the year 212, Caracalla, yearning to be the sole ruler, killed Geta, who died in their mother's arms.
- <sup>66</sup> Roman Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, vol. 4 (Wrocław, 1993), pp. 336–337.
- <sup>67</sup> *Ibid.*, p. 351.
- <sup>68</sup> Edward Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich*, vol. 2 (Warsaw, 1851), p. 185.
- <sup>69</sup> Józef Smuglewicz (?), *Glory and the Homeland Crowning Jakub Jasiński*, oil on canvas, 79.5 × 50 cm, The National Museum of Lithuania, T 239, <https://www.limis.lt/valuables/e/805191/408942435?searchId=56238890> [retrieved: 11 Jan. 2024].
- <sup>70</sup> Robertas Skrinskas, *Lapių Šv. Jono Krikštytojo parapija* (Lapės, 2008), p. 25.
- <sup>71</sup> *Panevėžio vyskupija: istoriniai duomenys, pastoracinė veikla*, ed. Kazimieras Paltarokas (Vilnius, 1998), p. 262.
- <sup>72</sup> The National Library in Warsaw, Michał Brensztejn, 'Artyści i rzemieślnicy wileńscy', vol. 1, MS BN II 10648, fol. 218.
- <sup>73</sup> Egidijus Aleksandravičius, 'Feliksas Smuglevičius', *Kultūros barai*, 11 (1984), pp. 48–50.
- <sup>74</sup> *Res publica. Advokatų kontoros „Ellex Valiunas“ meno kolekcija*, ed. Rūta Janonienė (Vilnius, 2018), p. 124.
- <sup>75</sup> LSHA, SFS, Letters of Kanuty Rusiecki to his son Bolesław, f. 1135, entry 19, item 15, fol. 218v–219.
- <sup>76</sup> Feliks Smuglewicz, *Biržai, Lithuania, with ruins of the Radziwiłł Castle*, oil on canvas, 33.4 × 46.3 cm, The National Museum in Warsaw, MP 4329 MNW.
- <sup>77</sup> Bronius Kviklys, *Lietuvos bažnyčios*, vol. 4: *Panevėžio vyskupija* (Čikaga, 1984), p. 81.
- <sup>78</sup> Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Department of Manuscripts, Letter of Konstanty Tyszkiewicz to Adam Honory Kirkor, Łohojsk, 11 April 1858, f. 273–2465, fol. 2–2v.
- <sup>79</sup> National Library in Warsaw, Michał Brensztejn, Notes on artists, MS BN II 10648, fol. 220.
- <sup>80</sup> LSHA, RSCDS, Documentation from the renovation of the church in Skaistkalne, 1850–1857, f. 669, entry 3, item 422, fol. 99v.
- <sup>81</sup> Lithograph by Maksymilian Fajans after a portrait painted by Feliks Smuglewicz, 1853, 19.5 × 20.5 cm (32.5 × 21.8 cm), The National Library in Warsaw, G21832/II.
- <sup>82</sup> *Kurier Warszawski*, no. 332 (1853), p. 1644.
- <sup>83</sup> Józef Smuglewicz (?), *Governor General Bibikob*, oil on canvas, 84.5 × 70 cm, LNMA, T-2410.
- <sup>84</sup> Vladas Drėma, *Kanutas Ruseckas* (Vilnius, 1996), p. 202.
- <sup>85</sup> *Ibid.*, p. 206.
- <sup>86</sup> Bolesław Rusiecki, *Sketches of the Head of General Dmitri Bibikob*, LNMA, G621, G622.
- <sup>87</sup> 'Ruseckij Boleslaw Michail Julij Kanutowicz', in *Russkij biograficheskij slovar*, vol. 17 (St Petersburg, 1917), p. 237.
- <sup>88</sup> Tadeusz Korzon, *Pamiętniki Jakóba Gieysztorza z lat 1857–1865*, vol. 1 (Vilnius, 1913), p. 289.
- <sup>89</sup> Feliks Smuglewicz, *Portrait of Wiktor Grajewski*, mid-19th c., oil on canvas, 67 × 53 cm, The National Museum in Warsaw, MP 3437 MNW.
- <sup>90</sup> Kazys Misius, *Kražių mokykla ir gimnazija 1773–1844 metais* (Vilnius, 2015), p. 115.
- <sup>91</sup> Michał Brensztejn, 'Recenzja książki ks. Kazimierza Gieczysa „Bractwo trzeźwości

w Diecezji Żmudzkiej w latach 1858–1864”, Wilno, 1935’, *Ateneum Wileńskie*, issue 11 (1936), pp. 652–658.

<sup>92</sup> Misius, *Kražių...*, p. 256; Vida Girininkienė, ‘Paragaudžio dvaro savininkas Antanas Montvila’, in *Kvėdarna*, ed. Kazys Misius (Vilnius, 2014), pp. 139–145.

<sup>93</sup> Feliks Smuglewicz, *The Martyrdom of St Adalbert*, ink and watercolour on paper, 47.2 × 70.5 cm, signed bottom right with interlocking monogram in ink: FS; and bottom left below the composition in pen: *Franc Smuglewicz inv. Romae*, The National Museum in Kraków, MNK III-r.a-25091.

## REFERENCES

Aleksandravičius Egidijus, ‘Feliksas Smuglevičius’, *Kultūros barai*, no. 11 (1984), pp. 48–50.

Bernatowicz Aleksandra, ‘Smuglewicz Feliks Antoni’, in *Słownik artystów polskich*, vol. 11, ed. Urszula Makowska (Warsaw, 2023), p. 335.

Drėma Vladas, *Kanutas Ruseckas* (Vilnius, 1996).

Drėma Vladas, *Pranciškus Smuglevičius* (Vilnius, 1973).

Gasiūnas Vladas, ‘Smuglevičius Feliksas Antanas’, in *Lietuvos dailininkų žodynas*, vol. 2, 1795–1918, ed. Jolanta Širkaitė (Vilnius, 2012), p. 374.

Janonienė Rūta, ‘Kunigas Stanislovas Smuglevičius ir Jonavos parapijos kūrimas’, *Taurosta*, no. 1 (19) (2024), pp. 119–123.

Janonienė Rūta, ‘Smuglevičiai iš Kauno pavietai’, *Krantai*, no. 1 (2024), pp. 58–61; no. 3, pp. 6–11.

Lechowski Andrzej, ‘Obraz Franciszka Smuglewicza w zbiorach Muzeum w Tykocinie’, *Rocznik Białostocki*, vol. 18 (1993), pp. 461–464.

Mizerniuk-Rotkiewicz Natalia, *Muzeum Starożytności w Wilnie* (Warsaw, 2016).

---

**Dr hab. Rūta Janonienė** is an art historian, senior researcher and head of the Ancient Art Department of the Institute of Art Research at the Vilnius Academy of Arts. She has published monographs on the Vilnius-school artists Jan Rustem (1999) and Kazimierz Jelski (2003). For her monograph *Kościół i klasztor Bernardynów w Wilnie* [The Bernardine church and monastery in Vilnius, 2010], she was awarded the Lithuanian Science Award. She has also contributed to a monograph on the Sapieha Palace in the Antakalnis district of Vilnius (2012, with Evaldas Purlys) and a monograph devoted to the Basilian Monastery in Vilnius (2017, collective work). She has published a string of academic articles in Lithuanian and foreign periodicals and collective monographs, and has been involved in the organisation of a number of exhibitions. In 2022–2024, she participated in the research project ‘Franciszek Smuglewicz – an outstanding figure of the European Enlightenment in the Polish-Lithuanian Commonwealth’. She is a full member of the Lithuanian Academy of Sciences and a member of the Lithuanian Association of Art Historians.

# *Ptasznik strojący gitarę* oraz trzy inne obrazy w kostiumie włoskim Jean-Baptiste'a Greuze'a Zapomniana próba libertyńskiej *peinture d'histoire*

Andrzej Pieńkos

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UNIwersytetu warszawskiego

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0630-3008](https://orcid.org/0000-0002-0630-3008)

## ABSTRAKT

Po swoim głośnym sukcesie na Salonie 1755 w Paryżu Jean-Baptiste Greuze wyjechał na dwa lata do Włoch. W czasie pobytu interesował się zarówno tamtejszym folklorem, jak i sztuką antyku, renesansu i baroku włoskiego. Najważniejszym plonem tej podróży były „Cztery obrazy w kostiumie włoskim”, które zaprezentował na Salonie 1757: *Rozbite jajka*, *Neapolitański gest*, *Leniwa Włoszka*, *Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania*. Zostały one docenione i natychmiast zakupione przez kolekcjonerów, po czym jednak popadły w długie zapomnienie. Przywrócił je historii sztuki Willibald Sauerländer (1965), pisali o nich monografiści malarza Anita Brookner (1972) i Edgar Munhall (1976). Osobne studium poświęcił im Andrzej Pieńkos (1987). Zwykle jednak w publikacjach dotyczących Greuze'a lub szerzej sztuki francuskiej XVIII wieku są pomijane lub omawiane pobieżnie, jako epizod przejściowy przed głośnymi, wielofigurowymi scenami rodzinnymi malowanymi po 1760. Dzięki publikacjom Antoine'a Chatelaina (zwłaszcza wydanym pod jego redakcją dzienniku Louisa Gougenota, *Voyage dans différentes contrées de France et d'Italie*, Paris 2023) poznaliśmy więcej szczegółów dotyczących podróży po Włoszech Greuze'a z jego mecenasem, księdzem Gougenot. W niniejszy artykule autor referuje stan badań i opinii na temat wspomnianych czterech obrazów, ich losów i popularności, wyrażonej m.in. reprodukcjami graficznymi wykonanymi przez sławnego rytownika Pierre'a-Étienne'a Moitte'a. Zespół ten traktowany był najczęściej jako kontynuacja holandyzujących scen rodzajowych z czasu debiutu malarza w 1755, tu ubranych w kostium włoski, również jako zapowiedź ważniejszych dzieł późniejszych. Przyglądając się koncepcji Greuze'a tworzenia narracji w dwóch parach pendants, a także wykorzystania spójnej mieszanki różnych wzorów artystycznych, autor sugeruje, że „cztery obrazy w kostiumie włoskim”, a w największym stopniu *Ptasznik* z Muzeum Narodowego w Warszawie, stanowiły znakomicie przemyślany eksperyment nowoczesnej *peinture d'histoire*. „Formuła patosu” osiągnięta dzięki czytelnym nawiązaniom do znanych rzeźb antycznych, fresku Michała Anioła, być może również obrazów Caravaggia nadawała zwyczajnej powiastce libertyńskiej wysoką rangę, oczekiwaną w kręgu akademii. Współczesny włoski kostium połączony ze scenografią i reżyserią scen rodzajowych nawiązujących do popularnych wówczas wzorów sztuki holenderskiej XVII wieku trafiał z kolei w gusta kolekcjonerów, z którymi malarz od początku kariery się wiązał.

**SŁOWA KLUCZOWE** Diderot, ekspresja, erotyka, holandyzm, libertynizm, malarstwo historyczne, moda włoska, podróż włoska, rodzajowość, rzeźba antyczna, Salon akademii

# *Ptasznik strojący gitarę* oraz trzy inne obrazy w kostiumie włoskim Jean-Baptiste'a Greuze'a Zapomniana próba libertyńskiej *peinture d'histoire*

Andrzej Pieńkos

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0630-3008](https://orcid.org/0000-0002-0630-3008)

Obraz Jean-Baptiste'a Greuze'a *Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania* (il. 1), wystawiony w Paryżu w 1757 roku, należy do najbardziej znanych i najczęściej reprodukowanych dzieł malarstwa europejskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>1</sup>, gdzie figuruje pod tytułem *Gitarzysta*<sup>2</sup>. Pojawia się w folderach reklamowych muzeum, na biletach wstępu, jego reprodukcja zdobiła nawet okładkę Encyklopedii muzycznej (wydanej przez PWN w 2001). W 1967 roku Poczta Polska poświęciła mu znaczek pocztowy, powrócił zresztą na znaczku francuskim w roku 2005, kiedy to upamiętniono rocznicę 200-lecia śmierci malarza. Obraz rzadko jednak był przedmiotem badań. Wzmiankowano go wprawdzie w biografjach i różnych pracach naukowych dotyczących malarza, wystawiono na jedynej jak dotąd wystawie retrospektywnej<sup>3</sup>, ale nie wprowadzono na dobre do refleksji nad sztuką francuską XVIII wieku.

Pierwsze opracowanie dzieła ogłosiłem w 1987 roku. Powstało ono w następstwie studium ikonograficznego sztuki Greuze'a, napisanego pod kierunkiem profesora Jana Białostockiego jako praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, i jednocześnie stanowiło część monografii malarza, która jednak nigdy nie ukazała się drukiem<sup>4</sup>. Powracałem później okazjonalnie do *Ptasznika*<sup>5</sup>, ostatnio wzmiankowałem obraz we wstępie do książki traktującej o związkach sztuk wizualnych i muzycznych<sup>6</sup>. Powód nie był



il. 1 Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta* (*Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania*), 1757, Muzeum Narodowe w Warszawie  
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

jednak natury sentymentalnej, *Gitarzysta* Greuze'a należy przecież do modelowych przykładów uobecniania muzyki w malarstwie. I jest on bez wątpienia obrazem wybitnym. W dodatku współtworzącym ciekawy eksperyment narracyjny i dramaturgiczny poprzez umieszczenie go w zestawie z malowanymi równocześnie obrazami – pendant *Leniwa Włoszka* (il. 2) i dwiema scenami wielofigurowymi *Rozbite jajka* i *Neapolitański gest* (il. 3–4). Było to więc przedsięwzięcie dobrze przemyślane, istotne dla tego 30-letniego artysty, w którym dostrzeżono już „Moliera wśród malarzy”<sup>7</sup>. Owych „czterech obrazów w kostiumie włoskim”<sup>8</sup> nie należy więc postrzegać wyłącznie jako dowodu na modę włoską w ówczesnej ikonografii czy zapowiedź pomysłowości Greuze'a w zakresie rozwiązań serialnych (tj. tworzenia opowieści w parach czy cyklach). W mojej ocenie mamy tu bowiem

do czynienia z jednym z najciekawszych eksperymentów wizualno-narracyjnych w malarstwie europejskim połowy XVIII wieku.

Gdy we wrześniu 1755 roku malarz przekraczał Alpy wraz ze swoim mecenasem, księdzem Louisem Gougenotem, by w Italii pracować nad wspomnianymi obrazami, był już artystą ukształtowanym. Kilka miesięcy wcześniej został przyjęty do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w charakterze *agrée* (kandydata) i wystawił z sukcesem na Salonie akademii swoją pierwszą prezentację, pięć obrazów, m.in. wielofigurową scenę rodzinną *Lektura Biblii* (*Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants*) (il. 5), otwierającą późniejszą sekwencję najbardziej znanych dramatów rodzajowych w malarstwie Greuze'a, zbliżony w charakterze obraz *Zdradzony ślepiec* (*L'Aveugle trompé*, Muzeum im. Puszkina, Moskwa) oraz jedno



il. 2 Jean-Baptiste Greuze,  
*Leniwa Włoszka*, 1756, Wadsworth  
Atheneum, Museum of Art,  
Hartford  
fot. Wadsworth Atheneum,  
Museum of Art, Hartford

il. 3 Jean-Baptiste Greuze, *Rozbite jajka*, 1756,  
Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork  
fot. domena publiczna



il. 4 Jean-Baptiste Greuze, *Neapolitański gest*,  
1757, Worcester Art Museum  
fot. domena publiczna





il. 5 Jean-Baptiste Greuze, *Lektura Biblii*, 1755, Luwr, Paryż  
 fot. © Musée du Louvre / Tony Querrec

ze swoich arcydzieł malarskich, świadczące o pełnej maestrii technicznej: *Chłopiec śpiący na książce* (*Un Enfant qui s'est endormi sur son livre*) (il. 6)<sup>9</sup>. Zyskał duży rozgłos, kilka pochwalnych recenzji, sprzedał od razu trzy obrazy.

Podróż do Włoch została ufundowana przez wspomnianego księdza Gougenota, bowiem Greuze'owi nie należało się stypendium Prix de Rome, nagroda dla młodych adeptów akademii. Dzięki kronice Gougenota znamy przebieg całej wyprawy, postawę malarza i jego zainteresowania<sup>10</sup>. Część szkiców i studiów rysunkowych z podróży Greuze przeznaczył do zilustrowania rękopisu swojego dobroczyńcy<sup>11</sup> (il. 7–8). Wyprawa ta miała wyjątkowy charakter na tle ówczesnych podróży; jak relacjonuje możny mecenas, znawca i kolekcjoner sztuki, oprócz pasjonujących rozmów Greuze udzielał mu rad odnoszących się do notatek w dzienniku<sup>12</sup>. Z zapisów dowiadujemy się, co widzieli podczas podróży, bogatej w atrakcje większości regionów i znanych miast włoskich, aż po Neapol, wiemy, że Greuze

podziwiał m.in. malowidła rzymskie w Herkulanum<sup>13</sup>. Pobyt w Italii okazał się ostatecznie dla Greuze'a dłuższy niż planowano, pozostał on w Rzymie jeszcze po wyjeździe swojego mecenasa, by studiować mistrzów renesansu, co mogłoby wydawać się zaskakujące dla malarza *bambochades*, czyli wzorowanych na malarstwie północnym mało znaczących scenek rodzajowych, bo z taką opinią artysta opuścił Francję. Złośliwy a wpływowy Pierre-Jean Mariette sugerował nawet, że pobyt we Włoszech jest całkiem niepotrzebny takiemu malarzowi, jego starania doceniono jednak w Paryżu i minister markiz de Marigny zgodził się na korzystanie przezeń w drodze wyjątku z mieszkania w Palazzo Mancini, siedzibie rzymskiej filii akademii<sup>14</sup>.

Gdy w 1987 roku zaproponowałem analizę ikonograficzną *Ptasznika* i trzech powiązanych z nim obrazów włoskich, opierałem się na stanie badań podsumowanym dziesięć lat wcześniej przez Edgara Munhalla w jego podstawowym katalogu wystawy monograficznej Greuze'a.



il. 6 Jean-Baptiste Greuze, *Chłopiec śpiący na książce*, 1755, Musée Fabre, Montpellier  
fot. domena publiczna

Czy nasza wiedza o tych dziełach od tego czasu wzbogaciła się? Analiza ta pozostała jedynym opracowaniem czterech obrazów włoskich, pozostała też niemal niezauważona, nie tylko z powodu faktu bycia opublikowaną za „żelazną kurtyną”, ale zapewne również z powodu przyjętej a priori w badaniach marginalnej roli tych dzieł w sztuce epoki, i „pomocniczego” jedynie wymiaru niemal dwuletniego pobytu artysty we Włoszech. Jeszcze niedawno wybitny znawca sztuki francuskiej tego okresu Philippe Bordes, stwierdzał mimochodem, że Greuze’a „pociągała [wówczas] przede wszystkim malowniczość tamtejszego życia codziennego”<sup>15</sup>. Należy więc skonstatować zaskakującą nieobecność omawianych dzieł w najnowszej historii sztuki, wynikającą być może z rozproszenia zestawu, ale także wczesnego ich datowania, tj. powstania przed wielkimi sukcesami Greuze’a i apologią jego malarstwa pióra Denisa Diderota, który jak wiadomo zaczął regularnie omawiać Salony paryskie w 1759 roku. Siłą rzeczy w badaniach i wystawach dotyczących Diderota i sztuki jego

czasów te dzieła Greuze’a nie były uwzględniane, w przeciwieństwie do dorobku artysty z lat sześćdziesiątych i późniejszego. Największe zainteresowanie budziły charakterystyczne wizerunki dziewczęce (tzw. *Greuze Girl*)<sup>16</sup>, a także jego ambicje malarza historycznego, zaznaczone sławną i katastrofalną prezentacją obrazu *Septymiusz Sewer i Karakalla* (Luwr, Paryż) na Salonie 1769 roku<sup>17</sup>. Doceniano dążenie malarza do maksymalizacji „charakteru narracyjnego” obrazów, w pojedynczych scenach lub „dyptykach” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVIII wieku, tworzących głośny w swoim czasie „serial” moralizatorski<sup>18</sup>. Wpływowo książki Roberta Rosenbluma czy Thomasa E. Crowsa<sup>19</sup> ugruntowały pozycję Greuze’a jako przede wszystkim autora tych właśnie moralizujących scen rodzinnych. Zasluga artysty jako twórcy nowoczesnego wyrażać się miała głównie w naśladowaniu lub rozwijaniu koncepcji sztuki Williama Hogartha<sup>20</sup>, koncepcji wpisującej się w założenia Diderota. Omawiane tu cztery obrazy wypadały z obiegu, potraktowane jako dzieła młodzieńcze. Greuze pojechał przecież do Włoch po naukę, którą miał wykorzystać w swojej „dorzrzałej” twórczości, analizowano więc głównie konsekwencje tego pobytu, koncentrując się na okresie późniejszym. Na marginesie dodajmy, że takie ogniskowanie badań wyłączyło z nich również twórczość Greuze’a z ostatnich dekad jego życia, która czyni go ważnym reprezentantem neoklasycyzmu.

W gruncie rzeczy nadal pokutuje długa i jakże przestarzała tradycja postrzegania Greuze’a jako malarza „debiutującego” w 1761 roku z wielkim sukcesem tzw. *Wiejskiej narzeczonej (L’Accordée de village)*<sup>21</sup> – a miał już wówczas 36 lat i za sobą udział w trzech Salonach. Wydaje się więc, że Greuze wciąż funkcjonuje w historii sztuki niemal wyłącznie jako malarz „epoki Diderota”, a jeśli brane są pod uwagę jego wczesne dzieła, to jedynie te, które „zapowiadały” późniejsze dokonania<sup>22</sup>. Spośród czterech obrazów włoskich *Ptasznik (Gitarzysta)* nie zapowiadał zdaje się niczego, pozostał więc najmniej komentowanym spośród dzieł zaprezentowanych przez malarza w okresie 1755–1759, do czego przyczyniła się zapewne także jego lokalizacja w muzeum warszawskim.

Emma Barker w swojej książce, skądinąd znakomitej i należącej do nielicznych opracowań



il. 7 Jean-Baptiste Greuze, *Młoda bolońska chłopka z kądziela*, 1755, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork  
fot. domena publiczna



il. 8 Jean-Baptiste Greuze, *Florentynka w czepku trzymająca ogrzewacz do rąk*, 1755, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork  
fot. domena publiczna

monograficznych artysty, omija ten obraz. Omawia związki i zależności Greuze'a, zwłaszcza jego twórczości młodzieńczej, od sztuki północnej XVII wieku, od *Flemish genre*<sup>23</sup>. Skupia się na kilku scenach chłopskich, wywołując zainteresowania malarza z jego burgundzkiego, czytaj prowincjonalnego, pochodzenia. *Ptasznik* nie zostaje tu uwzględniony, nawet jako wyjątek potwierdzający regułę. Oczywiście, znajomość Holendrów i Flamandów wieku XVII jest w twórczości Greuze'a dobrze opracowana, dostrzegano tę zależność już za jego życia<sup>24</sup>. Ich dzieła mógł podziwiać nie tylko dzięki reprodukcjom graficznym. Warto w tym miejscu przypomnieć, że znał blisko kilku paryskich rytowników specjalizujących się w upowszechnianiu tego malarstwa, w szczególności Jacquesa-Philippe'a Lebas'a i Pierre'a-Étienne'a Moitte'a. Znał również znakomicie, i portretował, Johanna Georga Willego (choć źródłowo jest to potwierdzone dopiero od 1759), także grafika, ale

również marszanda i wpływowego propagatora „gustu północnego” we Francji. Bez większych wskazywań trudności malarz mógł mieć również dostęp do oryginalnych obrazów, obracał się w kręgach kilku znanych ich kolekcjonerów. Na początku edukacji, przed przybyciem do Paryża, miał szansę zetknąć się z takim malarstwem w Lyonie. Do kwestii holandyzmu malarza powrócę jeszcze w dalszej części artykułu.

Po powrocie z Italii Greuze pospieszenie przygotował zestaw dzieł do pokazania na Salonie roku 1757, w tym portret swojego dobroczyńcy księdza Gougenota (Musée des Beaux-Arts, Dijon)<sup>25</sup> oraz znakomitego rzeźbiarza Jean-Baptiste'a Pigalle'a (zaginiony), któremu zawdzięczał pomoc jeszcze przed wyjazdem. Poza nimi katalog tej wystawy (*livret*) zapowiadał „quatre tableaux dans le Costume Italien, dont deux de 2 pieds 3 pouces sur 2 pieds 11 pouces de large, & les deux autres de 1 pied 11 pouces de haut sur un pied & demi de large”<sup>26</sup>. Tymi dwoma

większymi obrazami były *Rozbite jajka* (*Les œufs cassés*)<sup>27</sup> i *Neapolitański gest* (*Le Geste napolitain*)<sup>28</sup>. Obrazy te Greuze podarował Gougenu-towi. Z dziennika księdza dowiadujemy się, że tytułowy gest, mający konotację erotyczną – a konkretnie oznaczający odmowę kontaktu seksualnego – zaobserwowali oni w Neapolu i był on inspiracją do powstania tego obrazu<sup>29</sup>.

Oba te dzieła omawiano w historii sztuki dość zdawkowo<sup>30</sup>. Bardziej szczegółowa analiza Bernadette Fort prowadzi, jak większość innych, do odczytania moralizatorskiego, mimo dwuznaczności: obraz pierwszy (jako taki podany w salono-wej prezentacji przez autora), czyli *Rozbite jajka*, głosić ma ostrzeżenie dla dziewczyny ukazanej w obrazie drugim, tj. *Neapolitańskim geście*. *Rozbite jajka* to najpewniej skutek igraszek miłosnych dwójki młodych, srogo napominanych przez matkę dziewczyny. Mimo pozornej lekkości anegdotycznej treści, malarz uzyskał efekt figur tak szlachetny, że „[godnymi] byłyby zdobić obraz historyczny”, jak zauważał jeden z ważniejszych obserwatorów ówczesnego życia artystyczne-

go – ksiądz Barthélemy<sup>31</sup>. Z kolei, jak dowodzi James Thompson, figlarne dziecko w pierwszej scenie nie pełni tylko roli rodzajowego przyjemnego ozdobnika. Polemizując z dawniejszymi interpretacjami wskazującymi na uosobienie w tej postaci dziecięcej naiwności i niewinnej nierozumności (w odniesieniu do erotycznego podtekstu), autor z mocą wydobywa aluzję do roli przebiegłego i przewrotnego Kupidyna, którą mógł chłopcu przypisać Greuze (il. 9)<sup>32</sup>. Istotnie, dziecięcy łuk i strzała leżące koło dziecka, ale także jego wspaniale wystudiowana twarz o perfidnym wyrazie, nie pozostawiają wątpliwości. Wydaje się wszakże, że polemistów należy pogodzić – nie tylko przecież w tym motywie i nie tylko w tym obrazie Greuze podjął wysublimowaną grę, używając atrybutów (często pozornie wedle tradycji ikonograficznej jednoznacznych), strojów, póz, gestów, mimiki, powiązań i kontrastów barwnych. Chłopiec może więc być zarazem przebiegłym Amorem i małym wieśniakiem bawiącym się w Amora, i niewinnym dzieckiem, jeszcze nierozumiejącym treści intrygi.



il. 9 Jean-Baptiste Greuze, *Studium postaci chłopca* z obrazu „*Rozbite jajka*”, ok. 1756, Albertina, Wiedeń  
fot. domena publiczna



il. 10 Jean-Baptiste Greuze, *Studium postaci starszej kobiety* z obrazu „*Neapolitański gest*”, 1756, Getty Center, Los Angeles  
fot. domena publiczna

Aluzje erotyczne są w obu obrazach oczywiste i wiążą się czy to ze starą tradycją ikonograficzną (rozbite jajko), czy podpatrzoną obyczajowością lokalną (wspomniany włoski gest odmowy). Intryga zostaje konsekwentnie rozpisana na dwa obrazy i wyrażona w teatralnych pozach oraz mimice wszystkich postaci. Wskazywane przez badaczy wzory, którymi mógł posłużyć się Greuze, są tu liczne, niektóre mogą budzić wątpliwości, ale wydaje się, że istotnie malarz podczas pobytu we Włoszech nie marnował czasu i szukał rozwiązań pozwalających uzyskać kondensację ekspresji. Wskazywano na posąg Herkulesa Farnese jako pierwowzór postaci młodzieńca w scenie z rozbitymi jajkami, z kolei posąg Niobidy z florenckich Uffizi dla uciekającego mężczyzny w drugim obrazie. W tymże starsza kobieta w rozpachy lub gniewie (il. 10) miałyby być inspirowana figurą Marii ze sławnego watykańskiego *Złożenia do grobu* Caravaggia<sup>33</sup>. Jednocześnie dawniejsza wzmianka o naśladowaniu przez artystę Brouwera i Teniersa może być odniesiona i do tych obrazów, trafnie sytuując jeszcze jeden krąg inspiracji młodego Greuze'a (choć oczywiście oprócz Flamandów byli to także XVII-wieczni Holendrzy). Poza ogólnymi nawiązaniem do rodzajowości małych mistrzów północnych ewidentny jest wpływ ryciny Moitte'a według obrazu Fransa van Mierisa st. z ówczesnej kolekcji hrabiego Brühla, ryciny wchodzącej w skład serii reprodukcji arcydzieł z tego znanego zbioru – Greuze wzorował postać dziewczyny z pierwszej ze scen na figurze kobiecej holenderskiego malarza (il. 11–13)<sup>34</sup>.

Drugą parę „obrazów w kostiumie włoskim” tworzyły *Leniwa Włoszka* (*Indolence* albo *La Paresseuse italienne*)<sup>35</sup> oraz nasz *Ptasznik*. Sauerländer utrzymywał, że Greuze wzorował figurę leniwej służącej na *Pokutującej Marii Magdalenie* Caravaggia (Galleria Doria Pamphilj w Rzymie), którą malarz mógł widzieć w czasie pobytu we Włoszech, a także być może u Giuseppe Marii Crespiego w obrazie *Kobieta szukająca pchły*, którego wersje znajdowały się w kolekcjach



florenckich<sup>36</sup>. Przy czym aranżacja sceny przywołuje na myśl wnętrza z holenderskich scen kuchennych, m.in. Nicolaesa Maesa<sup>37</sup>. Jak zauważył Colin Bailey, postać służącej, a także jej otoczenie, w tym niektóre atrybuty przypominają kilka innych, nieco późniejszych przedstawień kobiecych Greuze'a<sup>38</sup>. Porozrzucane naczynia, butelki z winem, a przede wszystkim zżuty z nogi but dodatkowo wyjaśniają odbiorcom przedstawioną na obrazie sytuację, w której kobieta ulega uprzedmiotowieniu; staje się ofiarą zarówno własnej biernej postawy, jak i ataku partnera tudzież prześladowcy – czyli powracającego z polowania muzyka z drugiego obrazu.

Wyjątkowość *Ptasznika* dostrzegli polscy badacze już w 1955 roku, zanim pojawiły się nowoczesne badania nad *œuvre* Greuze'a i jego włoskim pobytem: „dzieło [...] odznaczające się realizmem i zaskakujące brakiem sentymentalizmu, tak znamienne dla późniejszych dzieł artysty”<sup>39</sup>. Figurę ptasznika, myśliwego polującego na ptaki, a także symbolikę martwych ptaków odczytywano w epoce jednoznacznie w kategoriach podboju erotycznego – powraca ona zresztą potem u Greuze'a, kilkakrotnie

il. 12 Pierre-Étienne  
Moitte według Jean-  
-Baptiste'a Greuze'a,  
*Rozbite jajka*, 1769,  
Slovenská národná  
galéria, Bratysława  
fot. domena publiczna



il. 13 Pierre-Étienne  
Moitte według Jean-  
-Baptiste'a Greuze'a,  
*Neapolitański gest*, 1763,  
Metropolitan Museum  
of Art, Nowy Jork  
fot. domena publiczna





il. 14 Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta*  
(*Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania*), fragment

podejmującego temat dziewczyny oplakującej ptaka, m.in. w sławnym obrazie komentowanym przez Diderota w jego *Salonie 1765*<sup>40</sup>. Jak zauważyła Fort<sup>41</sup>, ptaszniak śmiało (prowokacyjnie?) spogląda na widza i wciąga go w historię, której kontynuacja znajduje się na pendant. Różne detale o mniej lub bardziej jednoznacznym skojarzeniu erotycznym jedynie umacniają odczytanie sensu akcji (już dokonanej, ale być może również planowanej) muzykującego mężczyzny, myśliwego (klatka, puste butelki po winie, przedmioty o fallicznych kształtach) (il. 14). Podobnie jak w całej serii włoskiej owe *accessories of Desire*, by posłużyć się terminem Fort<sup>42</sup>, są podane wprost i nie mogły zostać przeoczone przez wykształconych odbiorców malarstwa. Również skojarzenie uprawiania muzyki z zalotami nie było niczym niezwykłym<sup>43</sup>. Odbiorcy dzieła z pewnością znali rozmaite przedstawienia grupowych lub indywidualnych popisów tego rodzaju, występujących zarówno

w malarstwie holenderskim XVII wieku (w kręgu caravaggionistów, u Jana Steena, Judith Leyster czy Jana Miense Molenaera), jak u Antoine'a Watteau i w jego kręgu. Wykazana zależność skróconej, pełnej napięcia figury zalotnika (il. 15) od jednego z *Ignudi* Michała Anioła, aktu z fresków z Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie jak wiadomo Greuze pracował, stanowi jeszcze jeden przykład stapiania klasycznych inspiracji „wysokich” z tradycją północną<sup>44</sup>. Otrzymujemy alegorię rozpusty (rozłożoną na dwa obrazy), personifikacje dwóch różnych temperamentów, powiastkę erotyczną w stylu typowym dla epoki.

Tajemniczym pozostaje fakt, w jakich okolicznościach i kiedy powstała replika obrazu, jak się zdaje autorska, znajdująca się obecnie w Musée d'Arts w Nantes jako depozyt Luwru (il. 16). Czy stanowi dowód na szczególną wówczas popularność tego obrazu?<sup>45</sup> Nic bowiem nie wiadomo o malarskich powtórzeniach pozostałych trzech scen włoskich.

il. 15 Jean-Baptiste Greuze,  
*Ptasznik*, Bibliothèque  
nationale de France, Paryż  
fot. Bibliothèque nationale  
de France, Paryż



Trzeba podkreślić, że nawiązania czy ukryte odwołania (często jednak czytelne dla ówczesnych odbiorców) do wzorów antycznych, włoskiego renesansu i baroku oraz wzorów holenderskich, nie spowodowały efektu eklektycznego. Obrazy w omawianej serii są spójne stylistycznie, i jak zwracano wielokrotnie uwagę, już zresztą w epoce, niektóre akcesoria zdają się tu przechodzić z obrazu na obraz; Greuze korzystał też z tych samych modeli, można więc sądzić, że nie ukrywał jedności sytuacyjnej i treściowej całej serii. We wszystkich obrazach użył podobnego „zmasowania” środków: wykorzystał wzmacniające ekspresję wzory antyczne i klasycznej sztuki włoskiej, wtopił je w teatralny kostium (umownie włoski), we wszystkich mamy do czynienia z nagromadzeniem przedmiotów o czytelnych konotacjach erotycznych<sup>46</sup>. Pozostając pozornie na pozycjach (oficjalnie mu przyznanych) malarza rodzajowego, dbając o holendersko-flamandzkie „odsyłacze” swoich scen, Greuze stworzył już w pełni dojrzały

model nowej *peinture d’histoire*, rozgrywającej się we współczesnej scenografii i kostiumach. Jej nowoczesność polegała na przedstawieniu problematyki obyczajowej w niezawołowany sposób, już bez pasterskiego czy mitologicznego filtru. Wydaje się, że w omawianym tu zespole obrazów mamy do czynienia z refleksją na temat cyklu życia, w którym cnota staje się przedmiotem dwuznacznych aluzji.

Ów „wynalazek” Greuze’a jest oczywiście od dawna analizowany w literaturze naukowej. Próbuje tutaj przesunąć jedynie akcenty czy raczej jego datowanie: nie objawił się on dopiero w 1761 roku w *Wiejskiej narzeczonej* czy w 1763 w równie sławnym *Paralityku*<sup>47</sup>. Wówczas, dzięki owym dużym, wielofigurowym scenom Greuze zostanie dostrzeżony i rozstawiony, i osiągnie status jednego z najbardziej pożądaných malarzy francuskich. Wydaje się jednak, że w tych wielkich rodzinnych scenach (i kolejnych w tym typie) osłabieniu ulegnie osiągnięte w „obrazach włoskich” napięcie, skondensowana „formuła

patetyczna”. Rozmiarem płócien, liczbą *dramatis personae*, skomplikowaniem reżyserii malarz będzie walczył o uznanie jego wynalazku międzygatunkowego jako nowej formuły *peinture d’histoire* i pozycję reprezentanta najwyższej kategorii malarstwa. „Cztery obrazy w kostiumie włoskim”, mimo upowszechnienia w znakomitej jakości rycinach Moitte’a w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, ukryły się w cieniu tych sławniejszych obrazów – i pozostają w nim do dzisiaj.

Czy są one nadal pozbawione szans na rzeczywistą relację z próbującym je zobaczyć i odczytać widzem? Ten przecież staje w muzeach amerykańskich i w muzeum warszawskim (a także w Nantes) przed każdym z nich z osobna. Nawet jeśli Worcester i Nowy Jork (Hartford akurat leży po drodze) dzieli niespełna 300 km i kilka godzin jazdy, nie ma sposobu, by zrekonstruować dialog tych obrazów (pomijając *Ptasznika*). Cztery obrazy, powiązane koncepcją, ogólną tematyką i włoskim kostiumem, jako zespół zostały rozdzielone od razu po ich prezentacji na Salonie 1757, jednakże w obrębie najsilniej związanych par trwały długo

nierozdzielne. To w tym włoskim zestawie Greuze podjął po raz pierwszy w swojej twórczości próbę „usiecznienia” obrazów<sup>48</sup>, tj. rozpisania ich sensów w kilku różnych dziełach, wzajemnie się uzupełniających.

Konkludując, *Ptasznik* nie zapowiada owej „wielkiej księgi zepsucia”<sup>49</sup>, ale całkowicie już należy do tego ambitnego malarskiego traktatu pełnego świadomej ambiwalencji de/moralizacji, który Greuze będzie realizował na różne sposoby w wielu swoich późniejszych dziełach. Stanowi jednocześnie spełnioną już, a w zakresie malarskiej *qualité* jedną z najlepszych prób unifikacji tematyki „rodzajowej”, niskiej, z założeniami *peinture d’histoire*<sup>50</sup>. Taki koncept obrazu wyróżnia go i jego pendant, nawet spośród owych „quatre tableaux dans le Costume Italien”, i wydaje się odróżniać od jego „leniwej” towarzyszk<sup>51</sup>. Oto bowiem idea, „wysoka” (*grande*) nie została zawarta w klasycznej *storia*, lecz w wizerunku jednej postaci, ubranej w kostium współczesny<sup>52</sup>.

Jeśli – za Michaeliem Friedem – za jeden z głównych pomysłów realizowanych



il. 16 Jean-Baptiste Greuze (?),  
*Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania*, 1757 (?), Luwr, Paryż,  
depozyt w Musée d’Arts, Nantes  
fot. © Musée du Louvre / Gérard Blot

w dojrzałym malarstwie Greuze'a (tj. po 1761) uznać budowanie wrażenia „zaabsorbowania” postaci<sup>53</sup>, to seria włoska była chyba próbą zwróconą w innym kierunku. Tutaj widz nie dałby rady wejść do rzeczywistości żadnej z tych scen, metodą sformułowaną wówczas przez Denisa Diderota w jego pismach krytycznych. W ich odczytaniu można natomiast podążyć za propozycjami m.in. Normana Brysona czy Marka Ledbury'ego, opisujących sposób obrazowania dwuznaczności u Greuze'a, nierzadko żartobliwy.

Pozostaje jeszcze problem włoskiego kostiumu i scenerii – Greuze oszczędził bowiem w tych obrazach od świata francuskiej (włoskiej, burgundzkiej?) prowincji, pokazywanego w scenach rodzajowych z Salonu 1755, do którego to świata zresztą po kilku latach powróci w swoich sławnych scenach rodzinnych. Czy powód był trywialny: moda i chwilowa fascynacja Italią (potwierdzona zresztą źródłowo) w czasie pobytu tamże, albo chęć trafienia do nabywców? Zainteresowanie miejscowymi strojami i obyczajowością Greuze przejawiał w czasie podróży, w czym oczywiście nie był oryginalny<sup>54</sup>. Czy śmiała, libertyńska opowieść postanowił, z ostrożności, zawrzeć w bezpiecznej „ramie”, przykryć włoską malowniczością, jakby z komedii włoskiej, i oddalić tym samym od skojarzeń z rzeczywistym światem, od którego obrazowania rozpoczął swoją twórczość? „Cztery obrazy w kostiumie włoskim” były jego pierwszymi dziełami o wymowie erotycznej. Niebawem

jednak tematykę tę podejmie już bez tego kostiumu, dziewczęta ze zbitym lustrem czy dzbankiem, opłakujące martwego ptaka, malowane wielokrotnie zwłaszcza w latach sześćdziesiątych – najpoważniejsza w sztuce europejskiej XVIII wieku rozprawa na temat moralnych i innych okoliczności inicjacji seksualnej – mogły już wprost uchodzić za rodowite Paryżanki.

Możemy mieć pewność, że po sukcesie roku 1755, potwierdzonym zaproszeniem do Włoch przez możnego mecenasa, znany z ambicji (którą współcześni określali często jako nadmierną) malarz postanowił budować swoją karierę pod kątem dwóch adresatów: królewskiej akademii i jej szeroko pojętego kręgu (w tym np. ministra Marigny'ego czy ambasadora francuskiego w Italii, księcia de Choiseula) oraz arystokratycznej i burżuazyjnej grupy bogatych amatorów sztuki. Środowiska te splatały się, ale do pierwszego trafiał w pierwszym rzędzie (przynajmniej w wymiarze oficjalnej teorii) szacunek dla tradycji klasycznej, antyku, renesansu, Nicolasa Poussina i Charlesa Le Bruna; dla drugiego w coraz większym stopniu liczyły się wartości „niższego” rodzaju, pikantna tematyka, podążanie śladami coraz wyżej wycenianych „małych mistrzów” XVII wieku, jak David Teniers młodszy czy Frans Mieris, wreszcie malowniczość czy to w ich stylu, czy to zabarwiona fascynacją włoskimi praczkami, bandytami, szarlatanami, fałszywą nierzadko galanterią tamtejszych amantów.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Obraz pojawia się od dawna w polskich publikacjach traktujących o najważniejszych dziełach malarstwa obcego w naszych zbiorach. Zob. m.in. Jan Białostocki, Michał Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, Warszawa 1955, s. 548–549; Dorota Folga-Januszewska, *111 arcydzieł Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2000, s. 129; Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta (Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania)* [w:] *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, red. Iwona Danielewicz, Justyna Guze, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009, s. 230–231 (Iwona Danielewicz). W związku z tą wystawą wydano specjalny dodatek do „Gazety Wyborczej” (28 lutego 2009), który reklamowała całostronicowa reprodukcja obrazu Greuze’a. Zob. też: Agnieszka Morawińska, *Muzeum Narodowe w Warszawie*, London 2016, s. 30–31. Director’s Choice; gdzie znajdziemy opis tego obrazu wśród wybranych chef-d’œuvre’ów ówczesnej dyrektor MNW (wydana została również wersja angielska). Ostatnie opracowanie naukowe obrazu zob. Iwona Danielewicz, *French Painting from the 16th to 20th Century in the Collection of the National Museum in Warsaw*, red. Antoni Ziemia, Warsaw 2019, s. 103–106, kat. nr 75. W literaturze europejskiej i amerykańskiej zob. Anita Brookner, *Greuze: The Rise and Fall of an 18th Century Phenomenon*, London 1972; Heather McPherson, *Jean-Baptiste Greuze’s Italian Sojourn 1755–57*, „Studies in 18th Century Culture” 1985, 14, s. 93–107; *Greuze the Draftsman*, red. Edgar Munhall, kat. wyst., Frick Collection, Nowy Jork, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, London 2002; *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, red. Colin B. Bailey, Philip Conisbee, Thomas W. Gaehtgens, kat. wyst., National Gallery of Canada, Ottawa, National Gallery of Art, Washington, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2004 (dostępny także po angielsku); Bernadette Fort, *The Greuze Girl. The Invention of a Pictorial Paradigm* [w:] *French Genre Painting in the 18th Century*, red. Philip Conisbee, Washington 2007, s. 129–151. Obraz nie wszedł jednak do obiegu w literaturze światowej. Autor nie przywołuje tutaj katalogu wystawy Greuze’a, która odbyła się w paryskim Petit Palais jesienią 2025, ponieważ tekst został złożony do publikacji przed jej otwarciem.
- <sup>2</sup> Oryginalny tytuł z czasu wystawienia na Salonie w Paryżu w 1757: *Un Oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa Guitarre*; później, zwłaszcza w tekstach o charakterze popularnonaukowym, często tytułowany krótko *Gitarzystą*. Choć tytuł ten jest historycznie nieprawidłowy, przyjął się i funkcjonuje w obiegu. W katalogu Jeana Martina, *Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné de Jean Baptiste Greuze* (Paris 1908, s. 10) wzmiankowana jest jeszcze inna wersja tytułu: *L’Accordeur de guitare ou le Donneur de sérénade*. Ta ostatnia została zaczerpnięta bezpośrednio z niedatowanej ryciny według obrazu, autorstwa Pierre-Étienne’a Moitte’a, pojawiała się więc już w epoce. W eseju omawiającym przemiany malarstwa francuskiego na potrzeby jego prezentacji publiczności polskiej Emmanuel Starcky odwołał się do warszawskiego obrazu, używając – zapewne przez kontaminację z innym obrazem Greuze’a – tytułu *Neapolitański gitarzysta* [sic]. Zob. Emmanuel Starcky, *Dzień i noc niczym symfonia* [w:] *Cienie i światła. Cztery wieki malarstwa francuskiego*, red. Daniela Galas, Monika Myszor-Cieciela, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2009, s. 48–49.
- <sup>3</sup> *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, red. Edgar Munhall, kat. wyst., Wadsworth Atheneum, Hartford, California Palace of Legion of Honor, San Francisco, Musée des Beaux-Arts, Dijon, Hartford 1976. Wystawa i publikacja odbiły się wówczas szerokim echem w świecie naukowym, recenzowane były przez wiele znakomitości historii sztuki, jak Rüdiger Klessmann, Michael Levey, Robert Rosenblum, Antoine Schnapper. Katalog Munhalla do

- dzisiaj stanowi najpełniejsze opracowanie życia i twórczości Greuze'a.
- <sup>4</sup> Andrzej Pieńkos, *L'Oiseleur et les trois autres « tableaux dans le costume italien »*. *Quelques remarques sur l'œuvre de jeunesse de J.-B. Greuze*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1987, R. 28, nr 1–2, s. 1–13.
- <sup>5</sup> Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta (Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania)* [w:] *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, red. Anna Kozak, Antoni Ziemia, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 216 (Andrzej Pieńkos); Andrzej Pieńkos, „Malarstwo na ciemniejącej porcelanie”? *Powikłana kariera sentymentalizmu Greuze'a* [w:] *Le siècle français...*, op. cit., s. 116; idem, *Nieznane arcydzieło. Przewrotny Papageno*, „Art and Business” 2012, nr 6, s. 100–102.
- <sup>6</sup> Andrzej Pieńkos, *Odważył się namalować głos. O odwiecznej albo tylko nowoczesnej analogii*, Warszawa 2024, s. 9–11.
- <sup>7</sup> W pochwalnej recenzji z Salonu 1755 autorstwa księdza Josepha de La Porte, *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, [s.l.] 1755.
- <sup>8</sup> Ibidem.
- <sup>9</sup> Nie wystawił natomiast równie znakomitego malarsko *Portretu Josepha*, modela z Akademii Królewskiej, datowanego na 1755 (Luwr, Paryż). Obraz ten porównywano wielokrotnie do dzieł Rembrandta, a kiedy trafił do kolekcji hrabiego de Vence, został umieszczony obok młodzieńczego *Autoportretu Holendra*.
- <sup>10</sup> Pozostający do niedawna w rękopisie w kolekcji prywatnej dziennik księdza podróżnika został niedawno wspólnie wydany drukiem, z komentarzami naukowymi i ilustracjami: Louis Gougenot, *Voyage dans différentes contrées de France et d'Italie*, red. Antoine Chatelain, Paris 2023. Na temat tego znawcy sztuki zob. Hélène Guicharnaud, *Un Collectionneur parisien, ami de Greuze et de Pigalle, l'abbé Louis Gougenot (1724–1767)*, „Gazette des Beaux-Arts” 1999, R. 6, nr 134, lipiec–sierpień, s. 46–53. Interesujący wątek, pozornie tylko anegdotycznej natury, związany z rzymskim pobytem Greuze'a, przywołuje Konrad Niemira w monografii Norblina: *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie*, Gdańsk 2022, s. 24–27.
- <sup>11</sup> Następnie owe studia kostiumów włoskich zostały uzupełnione kilkunastoma innymi i posłużyły za podstawę dla serii graficznej 25 plansz, którą sporządził w 1768. Pierre-Étienne Moitte, z pomocą swojego syna i córki oraz malarza Jean-Baptiste'a Lallemanda (który dodawał tła pejzażowe) jako *Divers habillements suivant le costume d'Italie dessinés d'après nature par J.B. Greuze peintre du roi*. Zob. *Greuze the Draftsman*, op. cit., s. 44–49; Antoine Chatelain, *Jean-Baptiste Greuze à Rome (1755–1757)*. *Quelques remarques sur son activité de dessinateur*, „Les cahiers d'histoire de l'art” 2022, 20, s. 53–63. Wśród szkiców podróży Greuze'a znajduje się również niezwykle rysunek „reporterski” z pokonywania przez ekipę przełęczy Mont-Cenis w Sabaudii.
- <sup>12</sup> L. Gougenot, op. cit., t. 1, s. 6.
- <sup>13</sup> Ibidem, t. 2, s. 323.
- <sup>14</sup> Fakty te relacjonuje Heather McPherson, op. cit., s. 93–95. Zob. też: A. Chatelain, *Jean-Baptiste Greuze...*, op. cit., s. 54–55. Autor opisuje pobyt włoski Greuze'a, wzmiankując m.in. jego rysunkowe studia fresku Domenichina czy rzeźby Giovanniego Lorenza Berniniego, ale przede wszystkim akcentuje odzwierciedlające się w owych studiach zainteresowanie włoską malowniczością. Warto dodać, że nieoczywiste w tym czasie zainteresowanie sztuką Berniniego ujawni się niedługo potem w ciekawej scenie Greuze'a *Cisza!* (albo *Odpczynek*, 1759, kolekcja królewska w Londynie), w której poza kobiety będzie echem personifikacji Caritas z nagrobka Urbana VIII z bazyliki św. Piotra.
- <sup>15</sup> Philippe Bordes, *Préface* [w:] Yuriko Jackall, *Les têtes d'expression du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725–1805)*. *La fortune d'un genre*, Paris 2022, s. 9.
- <sup>16</sup> Zob. zwł.: Bernadette Fort, *The Greuze Girl: the Invention of a Pictorial Paradigm* [w:] *French Genre Painting in the 18th Century*, red. Philip Conisbee, Washington D.C. 2007, s. 129–151; Jennifer Milam, *Greuze Girls and the Painterly Embodiment of Sexual Pleasure* [w:] *Making Waves. Crosscurrents*

in the Study of Nineteenth-Century Art, red. Laurinda Dixon, Gabriel P. Weisberg, Turnhout 2019, s. 95–100. W szerszym kontekście rozpatrywania malarza jako reprezentanta tendencji *sensibilité* zob. Britta Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*, Göttingen 2018; Y. Jackall, op. cit. Ten zakres twórczości Greuze'a został w ostatnich dekadach najgłębiej zbadany i doczekał się rewaluacji.

- <sup>17</sup> Zob. m.in. Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris 1996, s. 50–53; Thomas Kirchner, « *Observons le monde* ». *La réalité sociale dans la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle* [w:] *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, red. Thomas W. Gaehtgens et al., Paris 2001, s. 373–376; Mark Ledbury, *Heroes and Villains: History Painting and the Critical Sphere* [w:] *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, red. Christian Michel i Carl Magnusson, Paris 2013, s. 30–31. Obrazowi i wystąpieniu artysty z obrazem „antycznym” jako *morceau de réception*, które miało mu otworzyć drogę do pełnego członkostwa w akademii na prawach malarza historycznego, poświęcono także osobną wystawę i katalog: *Greuze et l'affaire du « Septime Severe »*, red. Annick Lemoine, kat. wyst., Musée Greuze, Tournus, Paris 2005. Szczegółowo zostały tam opisane okoliczności tej zaskakującej decyzji malarza, skandalu po decyzji akademii (która przyjęła jednak Greuze'a w „niskiej” kategorii malarza rodzajowego) oraz późniejszej kariery obrażonego artysty, który odtąd zrezygnował z wystawiania na Salonach. Jak wiadomo, obraz został wystawiony na Salonie w 1769; członkowie akademii przyjęli nowego członka z entuzjazmem i honorami, ale pod koniec ceremonii jej dyrektor zwrócił się do Greuze'a tymi podobno słowy: „Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre; elle a eu égard à vos anciennes Productions, qui sont Excellentes, et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous” („Panie, akademia przyjęła pana, ale tylko jako malarza rodzajowego; akademia ma szacunek dla pańskich poprzednich dzieł, które są doskonałe, ale przymknęła oczy na to tutaj,

które jest niegodne, zarówno jej, jak i pana samego”). Rozgniewany Greuze pokłócił się ze swoimi towarzyszami z akademii i przestał wystawiać na jej salonach aż do 1804, kiedy rewolucja otworzyła drzwi akademii dla wszystkich.

- <sup>18</sup> „Ten narracyjny charakter jest dostrzegalny w całej produkcji Greuze'a” – pisze Emmanuelle Brugerolles, *Essai. Jean-Baptiste Greuze*, wstęp do: Antoine Chatelain, *Greuze, l'enfance et la famille*, kat. wyst., Galerie Eric Coatalem, Paris 2024, s. 16. I nawet współcześnie autorka analizująca ten fenomen pomija całkowicie „cztery obrazy w kostiumie włoskim”. Od przywołania *Lektury Biblii z 1755* przeskakuje szybko do *Wiejskiej narzeczonej z 1761* i scen późniejszych.
- <sup>19</sup> Zob. Robert Rosenblum, *Transformations in Late 18th Century Art*, Princeton 1967 i kolejne wydania; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*, New Haven 1985.
- <sup>20</sup> To powinowactwo podkreślali już bracia de Goncourt. Zob. m.in. Norman Bryson, *Word and image. French painting of the ancien régime*, Cambridge 1981, s. 147–149 (autor nie bierze jednak pod uwagę obrazów włoskich); Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, s. 49; James Thompson, *Jean-Baptiste Greuze*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin” 1989–1990 (Winter), s. 39–40; Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge 2005, s. 85.
- <sup>21</sup> Właściwy tytuł: *Un Mariage, et l'instant où le père de l'Accordée délivre la dot à son gendre*; obecnie w paryskim Luwrze.
- <sup>22</sup> Głównie wspomniana scena *Ojciec czytający dzieciom Biblię z 1755*.
- <sup>23</sup> E. Barker, op. cit., s. 22 i nn.
- <sup>24</sup> Jako „młodego naśladowcę Brouwera i Teniersa” określał go Guillaume Baillet de Saint-Jullien w recenzji z Salonu 1755: *Caractères des peintres français actuellement vivans*, Paris 1759, s. 6.
- <sup>25</sup> Pierre Quarré, *Acquisitions pour le musée: Portrait de l'abbé Gougenot par Greuze*, „Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon” 1970–1972, s. 17–24.
- <sup>26</sup> Cyt. za: *Greuze the Draftsman*, op. cit., s. 20.
- <sup>27</sup> W zbiorach Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, sygnowany „Greuze f. Roma 1756”. Opis na Salonie był długi: *Une Mère grondant*

*un jeune Homme pour avoir renversé un Panier d'Œufs que sa Servante apportoit du Marché. Un Enfant tente de raccomoder un œuf cassé.*

<sup>28</sup> W zbiorach Worcester Art Museum, sygnowany „Greuze Roma 1757”. Pełny tytuł: *Une Jeune italienne congédiant (avec le geste napolitain) un cavalier portugais travesti, et reconnu par sa suivante: deux enfants ornent ce sujet, l'un retient un chien qui abboye.*

<sup>29</sup> L. Gougenot, op. cit., t. 2, s. 251. Charakterystyczny gest zgiętej ręki przy szyi dziewczyny miał oznaczać odmowę mężczyźnie. W zobrazowanej sytuacji jej postawa może być bardziej skomplikowana, bowiem to jej matka wydaje się właśnie demaskować przebranego sprzedawcę (w rzeczywistości szlachcica, co ujawnia jego strój pod płaszczem), zatem odrzucenie zalotnika nie musiało być dobrowolne. Oba te obrazy pozostały w zbiorach księdza do jego śmierci w 1767, po czym trafiły w ręce jego brata, Georges'a Gougenota de Croissy.

<sup>30</sup> *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, op. cit., s. 40–41, 48–50; J. Thompson, *Jean-Baptiste Greuze...*, op. cit., s. 13–17; Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, „Studies on Voltaire and the 18th Century” 2000, 380, s. 135–138; *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, red. Colin B. Bailey, Philip Conisbee, Thomas W. Gaehtgens, kat. wyst., National Gallery of Canada, Ottawa, National Gallery of Art, Washington, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2004, s. 266–267; Mark Ledbury, *Greuze in Limbo. Being “Betwixt and Between”*, „Studies in the History of Art” 2007, nr 72, s. 187–188; B. Fort, *The Greuze Girl...*, op. cit., s. 131–133; *L'empire des sens: de Boucher à Greuze*, red. Annick Lemoine, kat. wyst., Musée Cognacq-Jay w Paryżu, Paris 2020, s. 136.

<sup>31</sup> W liście adresowanym do innej znaczącej osobistości świata sztuki, hrabiego de Caylusa, pisany z Włoch, po zobaczeniu obrazu na żywo, 12 maja 1756. Cyt. za: Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage en Italie de M. l'abbé Barthélemy de l'Académie française de celle des inscriptions et belles-lettres...*, Paris 1801, nr 22.

<sup>32</sup> James Thompson, *A Study by Greuze for Broken Eggs*, „The Metropolitan Museum of Art Journal” 1984, 17, s. 47–48. Polemika dotyczy dawnej monografii Louisa Hautecœura (*Greuze, Paris 1913*, s. 22) i katalogu Edgara Munhalla (*Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, op. cit., s. 40). Thompson zwraca uwagę w tym kontekście na rysunek Greuze'a, studium postaci chłopca do tego obrazu (Wiedeń, Albertina). Zob. też: A. Chatelain, *Greuze...*, op. cit., s. 48–50.

<sup>33</sup> H. McPherson, op. cit., s. 104–105.

<sup>34</sup> A. Brookner, op. cit., s. 97–98. Obraz van Mierisa znajduje się w petersburskim Ermitażu. Podpis pod ryciną Moitte'a nie pozostawia zresztą wątpliwości co do erotycznego rozumienia przesłania. Moitte współpracował długo z Greuze'm, oprócz serii kostiumologicznej wykonał graficzne interpretacje obrazów *Neapolitański gest* (1763), *Ptasznik (Le Donneur de Serenade)*, 1765), *Leniwa Włoszka* i właśnie *Rozbite jajka* (1769). Szerzej na temat inspiracji i powinowactw północnych w twórczości Greuze'a zob. m.in.: A. Brookner, op. cit., s. 38–44; *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, red. Hervé Oursel, kat. wyst., Musée des Beaux-Arts, Lille, Lille 1985, s. 103–107; Andrzej Pieńkos, *Holandyzm w malarstwie francuskim XVIII wieku. W oczekiwaniu na syntezę*, „Ikonotheka” 1994, 7, s. 80–83; Agnieszka Rosales Rodríguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, zwłaszcza s. 58–59 i 215, gdzie jako modelowe przykłady wpływów holenderskich w twórczości Greuze'a podane są obrazy *Leniwa Włoszka* i *Ptasznik*.

<sup>35</sup> W zbiorach Hartford, Wadsworth Atheneum Art Museum. Z kolekcji Boyer de Fonscolombe'a w Hôtel Grimaldi-Régusse w Aix-en-Provence obraz sprzedano w 1790 i przeszedł przez kolejne ręce do 1862, gdy został zakupiony przez Konstantego Branickiego do jego kolekcji w Paryżu; po 1882 wędrował przez zbiory rodzinne Radziwiłłów i Branickich w Rzymie, Paryżu i Warszawie; w 1927 kupiony przez firmę Wildenstein & Co., by w 1934 zostać

- ostatecznie sprzedanym do Wadsworth Atheneum. Droga ta w świetle nowych badań nie jest jednak całkiem pewna – zob. Tomasz F. de Rosset, ‘*Habent sua fata picturae*’ – *gabinet obrazów hr. Konstantego Branickiego w Paryżu*, „*Studia Wilanowskie*” 2025, 32 [w druku]; zob. też wczesną analizę obrazu: Glenway Wescott, *Poor Greuze*, „*Wadsworth Atheneum Bulletin*” 1935, 13, nr 1, s. 7.
- <sup>36</sup> Willibald Sauerländer, *Pathosfiguren im Oeuvre des J.B. Greuze* [w:] *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, red. Georg Kauffmann, Willibald Sauerländer, Berlin 1965, s. 146–150 – tekst ten ustanowił przełom w postrzeganiu rodzajowości w malarstwie Greuze’a; zob. Thomas W. Gaehtgens, *Greuze – Fragonard – Houdon – David: das Kunstwerk in der französischen Aufklärung* [w:] *Willibald Sauerländer und die Kunstgeschichte*, red. Ulrich Pfisterer, Franz Hefele, München 2022, s. 107–128. Zob. też omówienie obrazu w: *Meisterwerke der französischen Genremalerei...*, op. cit., s. 270. W kontekście późniejszej twórczości malarza: Mary D. Sheriff, *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in 18th Century France*, Chicago 2004, s. 115–118.
- <sup>37</sup> Rozmaite bliższe i dalsze analogie holenderskie przywołują w: A. Pieńkos, *L’Oiseleur...*, op. cit., s. 4–7.
- <sup>38</sup> Colin B. Bailey, *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress*, Los Angeles 2000, s. 2733. Zob. też: Richard Rand et al., *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, kat. wyst., Hood Museum of Art, Hanover, Princeton 1997, s. 147–149.
- <sup>39</sup> J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie...*, op. cit., s. 548. Obraz podobnie jak jego pendant już na Salonie 1757 figurował z adnotacją „*Ce Tableau appartient à M. Boyer de Fonscolombe, & est tiré de son Cabinet à Aix en Provence*”. Ten lokalny prowansalski dostojnik był znanym kolekcjonerem malarstwa szkół północnych. W połowie XIX w. obraz trafił do kolekcji Ksawerego Branickiego w Paryżu, później znajdował się w pałacu Róży Branickiej w Warszawie, potem w Wilanowie. W 1926, w drodze dziedziczenia trafił do Jadwigi Rey,
- z domu Branickiej, która przetransportowała go do Przecławia. W Muzeum Narodowym w Warszawie od 1954. Zob. T.F. de Rosset, *Habent sua fata picturae*’..., op. cit.
- <sup>40</sup> Denis Diderot, *Salon 1765 roku*, przeł. Jerzy Stadnicki, wybór i red. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2009, s. 62–64. Pierwszą jednak, jak się zdaje, wersję tego motywu artysta sporządził już właśnie w 1757: *Une Jeune fille qui pleure la mort de son oiseau*, płótno, 71 × 61 cm (kolekcja prywatna). Obraz ten, prawdopodobnie tożsamy z wystawionym na Salonie 1759, był długo zaginiony. Wystawiono go na paryskiej ekspozycji w roku 2024: A. Chatelain, *Greuze...*, op. cit., s. 144.
- <sup>41</sup> B. Fort, *Greuze Girl...*, op. cit., s. 134.
- <sup>42</sup> Bernadette Fort, *Accessories of Desire. On Indecency in a Few Paintings by Jean-Baptiste Greuze*, „*Yale French Studies*” 1998, 94, s. 146–162.
- <sup>43</sup> Co ciekawe, w zbliżonym czasie Greuze wykona dwa portrety osób muzykujących: markizy Anne-Marie de Bezons grającej na gitarze (Baltimore Museum of Art) i Ange-Laurenta de Lalive de Jully grającego na harfie (Waszyngton, National Gallery of Art) – oba wystawił na Salonie 1759. Lalive de Jully był znanym kolekcjonerem, to on zakupił od Greuze’a trzy obrazy wystawione w 1755. Czy nie mógł podsunąć mu również muzycznego tematu do obrazu ptasznika?
- <sup>44</sup> W. Sauerländer, *Pathosfiguren...*, op. cit., s. 148. Mniej bezpośrednie analogie łączą pozę ptasznika z innym wskazywanym wzorem: *Świętym Janem Chrzcicielem* Caravaggia, Musei Capitolini, Rzym. *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, op. cit., s. 47–48; H. McPherson, op. cit., s. 100. Z kolei zdaniem Anity Brookner (op. cit., s. 97) Greuze mógł inspirować się obrazem Orazia Gentileschiego z Gallerii Doria Pamphilj w Rzymie. Zapewne jednak autorka miała na myśli *Lutnistkę* tego malarza z National Gallery of Art w Waszyngtonie. Szukając związków (bardziej niż wpływów) Greuze’a z barokową sztuką włoską, warto zwrócić uwagę na twórczość rodzajową jego rówieśnika Gaspare Traversiego – nie wiemy jednak, czy mógł go w Italii spotkać albo widzieć jego obrazy.

- <sup>45</sup> Zob. *Éloge de la sensibilité, Peintures françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les collections de Bretagne: Nantes*, red. Guillaume Kazerouni, Adeline Collange-Perugi, kat. wyst., Musée d'Arts de Nantes, Nantes 2019, s. 266–268. Różnice są minimalne, ale poza mężczyzny w obrazie z Nantes emanuje jeszcze większym napięciem. Trzecia wersja *Ptasznika*, z dawnej kolekcji Wildensteina, uchodzi obecnie za późniejszą kopię. Zob. aukcja Christie's w 2005, gdzie obraz określono jako dzieło „follower of Greuze”, <https://www.christies.com/en/lot/lot-4531867>. Rysunek do obrazu, dużych rozmiarów (55 × 48 cm), podmalowany gwaszem i sygnowany „Greuze” mógł stanowić studium przygotowawcze, ale mógł również powstać po namalowaniu sceny jako praca na sprzedaż, rysunek kolekcjonerski (Bibliothèque nationale de France, Paryż). Zob. Jean Vallery-Radot, *Le dessin préparatoire de Greuze pour l'Oiseleur accordant sa guitare*, „Gazette des Beaux-Arts” 1959, 54, październik, s. 215–218. Podobnie, rysunek postaci starszej kobiety traktowany jako studium do *Neapolitańskiego gestu* (kolekcja McCrindle, Nowy Jork), jest starannie podpisany „Greuze. f. Romae an. 1756”, co może sugerować jego przeznaczenie kolekcjonerskie i dowodzić natychmiastowej popularności rzymskiej produkcji malarza.
- <sup>46</sup> Nie należy przy tym wykluczać ewentualnej dodatkowej roli znakomicie malowanych detali owej martwej natury – mogły one bowiem stanowić próbę Greuze'a pokazania umiejętności w tym zakresie i nawiązania do sukcesów Chardina.
- <sup>47</sup> Pierwotny tytuł: *Le Paralytique servi par ses enfants*, Ermitaż, Petersburg.
- <sup>48</sup> Terminu *narration « réticulaire »* użyła Brugerolles, zresztą w szerszym kontekście omawiania koncepcji narracyjnych i dramaturgicznych Greuze'a, w którym przywołuje m.in. różne odniesienia literackie, aż po *Komedię ludzką* Balzaca (E. Brugerolles, op. cit., s. 34).
- <sup>49</sup> „Wielka księga zepsucia »Niebezpieczne związki«, kryje w sobie stronicę niespodziewaną, kontrastującą ze wszystkim, co ją poprzedza, co po niej następuje, co ją otacza. Jest to scena, w której Valmont, będąc na wsi, ratuje od zajęcia meble ubogiej rodziny, niemogącej zapłacić podatku. Poborca przelicza otrzymane 56 liwrów. Rodzina – pięć osób, które uniknęły ostatniej nędzy – płacze ze szczęścia i wdzięczności; błogie łzy rozjaśniają twarz starego ojca. Cała wieś jest poruszona, zewsząd płynie szepot błogosławieństw; a młody wieśniak, wiedząc za rękę żonę i dwoje dzieci, każe im przyklęknąć w akcie adoracji przed Valmontem – jak przed człowieczą Opatrznością i obrazem Boga. Ta stronica w książce Laclosa to Greuze w XVIII wieku” – Edmond i Jules de Goncourt, *Sztuka XVIII wieku*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1981, s. 136. Interpretacja libertyńskiej moralistyki Greuze'a pióra Goncourtów okazała się bardzo nośną jeszcze w XX-wiecznej historii sztuki.
- <sup>50</sup> Zgodnie z dominującym poglądem, przejętym jeszcze od Diderota, próby takie Greuze miał podejmować dopiero w scenach wielofigurowych, poczynając od 1761. Zob. np. W. Busch, op. cit., s. 240.
- <sup>51</sup> I gdy kilka lat później malarz powróci do użycia nieco zbliżonej pozy w obrazie jednopostaciowym *Pracznica* (1761, J. Paul Getty Museum, Los Angeles), to nie nasyci już obrazu takim napięciem. Tam historia wydaje się prostsza, bardziej banalna, zawarta w większym stopniu w zmysłowym wizerunku samej „bohaterki”.
- <sup>52</sup> Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na późniejszy wynalazek („malarski paradygmat”) Greuze'a, czyli jego sławne (względnie niesławne) wizerunki dziewczynek, które Bernadette Fort tak definiowała: „The identifying marks of the Greuze girl – the blending in one image of the antithetical signs of innocence and sensuality, virtue and sexual knowledge [...]” – B. Fort, *The Greuze Girl...*, op. cit., s. 130.
- <sup>53</sup> Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, zwł. s. 55–60. Fried pisze w odniesieniu do kilku malowanych wówczas figur kobiecych o ich erotycznym „self-abandonment”.
- <sup>54</sup> Zob. na ten temat m.in. Maria Teresa Caracciolo, *Le costume italien dans la peinture*

française du XVIII<sup>e</sup> siècle: Nicolas Vleughels (1668–1737), Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789), Jean Barbault (1718–1762), Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), „Les cahiers

d'histoire de l'art" 2013, 11, s. 40–47.  
Na Salonie 1757 wystawił poza wspomnianymi dziełami rysunek *Włosi grający w morę* (Muzeum im. Puszkina, Moskwa).

## BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Bailey Colin B., *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress*, Los Angeles 2000.  
Barker Emma, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge 2005.  
Brookner Anita, *Greuze: The Rise and Fall of an 18th Century Phenomenon*, London 1972.  
Chatelain Antoine, *Jean-Baptiste Greuze à Rome (1755–1757): quelques remarques sur son activité de dessinateur*, „Les cahiers d'histoire de l'art" 2022, 20, s. 53–63.  
*Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, red. Edgar Munhall, kat. wyst., Wadsworth Atheneum w Hartford, California Palace of Legion of Honor w San Francisco, Musée des Beaux-Arts w Dijon, Hartford 1976.  
Pieńkos Andrzej, *L'Oiseleur et les trois autres « tableaux dans le costume italien »*. *Quelques remarques sur l'œuvre de jeunesse de J.-B. Greuze*, „Bulletin du Musée National de Varsovie" 1987, R. 28, nr 1–2, s. 1–13.  
Sauerländer Willibald, *Pathosfiguren im Oeuvre des J.B. Greuze* [w:] *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, red. Georg Kauffmann, Willibald Sauerländer, Berlin 1965, s. 146–150.

---

**Prof. Andrzej Pieńkos** – pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2016–2018 kierował Ośrodkiem Badań nad Epoką Stanisławowską w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Autor siedmiu książek naukowych, redaktor lub współredaktor naukowy 15 tomów zbiorowych, autor ponad 100 artykułów naukowych i kilkuset popularyzatorskich. Tłumacz publikacji z języka francuskiego. Inicjator i współredaktor serii wydawniczej *Dzieje Myśli o Sztuce*. Biblioteka Klasyków, członek Rady Naukowej czasopisma „*Studia Muzealne*” (Muzeum Narodowego w Poznaniu) oraz „*Biuletynu Historii Sztuki*”. Od 2021 członek rady wydawniczej programu *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej*. Współtwórca Mazowieckiej Akademii Dziedzictwa. Jednym z głównych pól jego badań jest sztuka europejska XVIII wieku, w szczególności francuska i szwajcarska, m.in. twórcy tacy jak Jean-Laurent Houel, Jean-Étienne Liotard, Hubert Robert, Pierre Subleyras.

# *The Bird-Catcher Tuning His Guitar* and Three Other Paintings in an Italian Costume by Jean-Baptiste Greuze. A Forgotten Attempt at Libertine *Peinture d'Histoire*

Andrzej Pieńkos

INSTITUTE OF ART HISTORY, UNIVERSITY OF WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0630-3008](https://orcid.org/0000-0002-0630-3008)

## ABSTRACT

After his resounding success at the 1755 Salon in Paris, Jean-Baptiste Greuze went to Italy, where he stayed for two years. During his sojourn, he was interested in the local folklore as much as in the ancient, Renaissance and Baroque art of Italy. The most important fruit of that journey were the 'four paintings in an Italian costume' – *Broken Eggs*, *The Neapolitan Gesture*, *Indolence* and *The Bird-Catcher Tuning His Guitar after the Return from a Hunt*, which he exhibited at the 1757 Salon. They were admired and immediately purchased by collectors, but later fell into oblivion for a long time. They were restored to art history by Willibald Sauerländer (1965) and written about by the painter's biographers Anita Brookner (1972) and Edgar Munhall (1976). Andrzej Pieńkos devoted a separate study to them (1987). Yet in publications on Greuze or, more broadly, on eighteenth-century French art, they are usually omitted or discussed only briefly, as a transitional episode before the famous multi-figure family scenes Greuze painted after 1760. Thanks to the publications of Antoine Chatelain (especially the diary of Louis Gougenot, *Voyage dans différentes contrées de France et d'Italie* [Paris, 2023], which he edited), more details about Greuze's travels in Italy with his patron, Abbé Gougenot, came to light. In this article, the author reports on the state of research and views on the four paintings, their fortunes and their popularity, expressed, among others, by print reproductions made by the famous engraver Pierre-Étienne Moitte. This series was most often treated as a continuation of Greuze's Dutch-style genre painting from the period of his debut in 1755, only with the figures dressed in Italian costumes, as well as a harbinger of his more important later works. However, looking at Greuze's concept of creating a narrative in two pairs of pendants, as well as his use of a coherent mixture of different artistic patterns, the author suggests that the 'four paintings in an Italian costume', and to the greatest extent *The Bird-Catcher* from the National Museum in Warsaw, were a well-thought-out experiment in modern *peinture d'histoire*. The 'pathos formula' achieved by means of clear references to famous ancient sculptures, to a fresco by Michelangelo, and perhaps also to paintings by Caravaggio, gave an ordinary libertine tale an elevated quality expected by the Academy milieu. The contemporary Italian costume, in turn, combined with the scenery and staging of genre scenes referring to the then popular patterns of seventeenth-century Dutch art, met the tastes of the collectors with whom Greuze associated from the very beginning of his career.

## KEYWORDS

Diderot, expression, eroticism, Hollandism, libertinism, history painting, Italian fashion, Italian journey, genre character, ancient sculpture, the Academy Salon

# The Bird-Catcher Tuning His Guitar and Three Other Paintings in an Italian Costume by Jean-Baptiste Greuze. A Forgotten Attempt at Libertine *Peinture d'Histoire*

Andrzej Pieńkos

INSTITUTE OF ART HISTORY, UNIVERSITY OF WARSAW

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0630-3008](https://orcid.org/0000-0002-0630-3008)

Jean-Baptiste Greuze's *The Bird-Catcher Tuning His Guitar after the Return from a Hunt* (fig. 1), exhibited in Paris in 1757, is one of the most famous and most frequently reproduced works of European painting in the collection of the National Museum in Warsaw,<sup>1</sup> where it is catalogued under the title *The Guitar Player*.<sup>2</sup> It appears in the museum's advertising brochures and on admission tickets; its reproduction even adorned the cover of an encyclopaedia of music published by PWN in 2001. In 1967, the Polish Post Office dedicated a postage stamp to it, and in 2005 it reappeared on a French stamp commemorating the two-hundredth anniversary of the painter's death. However, the painting itself has seldom been a subject of research. It has been mentioned in biographies and various academic works concerning the painter, and has been exhibited in his only retrospective exhibition to date,<sup>3</sup> but it has not been properly incorporated into reflections on eighteenth-century French art at large.

My first study of this painting was published in 1987. It was written as a result of an iconographic study of Greuze's art which I conducted, under the supervision of Professor Jan Białostocki, as part of my Master's thesis at the Institute of Art History at the University of Warsaw. It also constituted a part of my monograph on the painter, which was never published.<sup>4</sup> Afterwards, I occasionally returned to *The Bird-Catcher*,<sup>5</sup> most recently mentioning it in the introduction to a book on the relationship



fig. 1 Jean-Baptiste Greuze, *The Guitar Player (The Bird-Catcher Tuning His Guitar after the Return from a Hunt)*, 1757, The National Museum in Warsaw  
photo Muzeum Narodowe w Warszawie

between the visual and musical arts.<sup>6</sup> The reason for the reference was not sentimental in nature, however, as Greuze's *Guitar Player* is, after all, one of the model examples of the presence of music in painting. And it is undoubtedly an outstanding painting. In addition, it contributes to an interesting narrative and dramaturgical experiment when placed alongside other Greuze paintings from the same time – its pendant *Indolence (La Paresseuse italienne)* (fig. 2) and two multi-figure scenes, *Broken Eggs (Les Œufs cassés)* and *The Neapolitan Gesture (Le Geste napolitain)* (figs 3–4). It was therefore a thoroughly considered undertaking, of much significance to the thirty-year-old artist who was already being hailed as ‘the Molière of painters’.<sup>7</sup> These ‘four paintings in an Italian costume’<sup>8</sup> should not be regarded solely as evidence of Italian fashion’s presence in the

iconography of the time, or as harbingers of Greuze's ingenuity with serial solutions (i.e., creating stories in pairs or cycles). In my opinion, we are dealing here with one of the most interesting visual and narrative experiments in European painting of the mid-eighteenth century.

When in September 1755, in the company of his patron, Abbé Louis Gougenot, Greuze crossed the Alps to Italy, where he was to work on the aforementioned paintings, he was already a mature artist. A few months earlier, he had been accepted into the Royal Academy of Painting and Sculpture as an *agrée* (candidate) and had a successful first presentation of five paintings at the Academy's Salon. Among them was a multi-figure family scene, *The Bible Reading (Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants)* (fig. 5), which opened an ensuing sequence of genre paintings that would become



fig. 2 Jean-Baptiste Greuze, *Indolence (La Paresseuse italienne)*, 1756, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford photo Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford

fig. 3 Jean-Baptiste Greuze, *Broken Eggs*, 1756, Metropolitan Museum of Art, New York photo public domain



fig. 4 Jean-Baptiste Greuze, *The Neapolitan Gesture*, 1757, Worcester Art Museum photo public domain





fig. 5 Jean-Baptiste Greuze, *The Bible Reading*, 1755, Musée du Louvre, Paris  
photo © Musée du Louvre / Tony Querrec

the best known in Greuze's oeuvre, as well as a painting of a similar nature: *The Blind Man Deceived* (*L'Aveugle trompé*, Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow) and one of Greuze's masterpieces, a demonstration of his utter technical mastery, *A Schoolboy Asleep on His Book* (*Un Enfant qui s'est endormi sur son livre*) (fig. 6).<sup>9</sup> With this, Greuze gained considerable fame, receiving several very favourable reviews and selling three of the paintings immediately.

The trip to Italy was funded by Abbé Gougenot, as Greuze was not eligible for the Prix de Rome scholarship, an award for young students of the Academy. The route of their journey, the painter's attitude and his interests are known to us from the priest's diary.<sup>10</sup> Greuze intended some of the sketches and study drawings he had made along the way to serve as illustrations for his benefactor's manuscript (figs 7–8).<sup>11</sup> This journey was unique compared to similar ones of the era; the powerful patron, art expert and collector reported that Greuze, in addition to

providing him with fascinating conversation, gave him advice regarding his diary entries.<sup>12</sup> Abbé Gougenot's notes reveal what the travellers saw during their journey, which was filled with attractions as they wended their way through most of the famous regions and cities in Italy, all the way to Naples. It is known, for instance, that Greuze visited Herculaneum and admired the Roman paintings there.<sup>13</sup> The artist's stay in Italy ultimately turned out to be longer than planned, since he remained in Rome after his patron's departure, intending to study the Renaissance masters. This may seem surprising for a painter of *bambochades*, or insignificant genre scenes modelled on northern paintings, which was the reputation with which Greuze had left France. The malicious, and influential, Pierre-Jean Mariette went as far as to suggest that a stay in Italy was completely unnecessary for such a painter. Nevertheless, Greuze's efforts were appreciated in Paris and the minister Marquis de Marigny even allowed him, as an exception, to use an apartment in the



fig. 6 Jean-Baptiste Greuze, *A Schoolboy Asleep on His Book*, 1755, Musée Fabre, Montpellier  
photo public domain

Palazzo Mancini, where the Roman branch of the Academy was located.<sup>14</sup>

When, in 1987, I proposed an iconographic analysis of *The Bird-Catcher* and three related Italian paintings, I based my work on the state of research summarized ten years earlier by Edgar Munhall in his fundamental catalogue for the monographic exhibition of Greuze's oeuvre. Has our knowledge of these works increased since then? This analysis remains the only study of the four Italian paintings; also, it went almost completely unnoticed, not only because it was published behind the Iron Curtain, but also because of the *a priori* assumption among members the scholarly community that these works played a marginal role in the art of the period and that Greuze's almost two-year stay in Italy had a merely 'auxiliary' dimension. Even relatively recently, Philippe Bordes, a prominent expert on French art of that period, stated in passing that during this period, Greuze was 'attracted primarily by the picturesqueness of everyday life there'.<sup>15</sup> It is, therefore, important

to note the surprising absence of the works in question from the latest art history, possibly caused by the dispersion of the set, but also by their early dating, that is, before Greuze's great successes and the praise of his work by Denis Diderot, who began to regularly discuss the Paris Salons in 1759. Inevitably, these early paintings by Greuze, unlike his works from the 1760s and later, were not included in research and exhibitions focussing on Diderot and the art of his time. Generating the most interest were his characteristic images of girls (the so-called 'Greuze girl' type),<sup>16</sup> as well as his ambitions to become a painter of historical scenes, which resulted in the famously catastrophic presentation of the painting *Septimius Severus and Caracalla* (Musée du Louvre, Paris) at the 1769 Salon.<sup>17</sup> The painter's desire to maximize the 'narrative character' of his paintings was noted, and appreciated, in individual scenes and 'dip-tychs' from the 1760s and 1770s which formed a moralizing 'series' that was highly acclaimed at the time.<sup>18</sup> Influential books by Robert Rosenblum and Thomas E. Crow<sup>19</sup> cemented Greuze as, first and foremost, a painter of moralizing family scenes. Meanwhile, an artist's merit as a modern creator was presumed to lie mainly in their imitating or building on William Hogarth's concept of art,<sup>20</sup> a concept in line with Diderot's tenets. Thus, treated as early works, the four paintings discussed here fell out of circulation. Greuze went to Italy to study, after all, and he was deemed to have used the skills acquired there in his 'mature' work; for this reason, the consequences of his stay were analysed with a focus on his later period. Incidentally, let it be noted that this focus of research likewise excluded Greuze's work from the last decades of his life, even though it makes him an important representative of Neoclassicism.

In fact, there still exists a long, and long outdated, tradition of perceiving Greuze as a painter who 'debuted' in 1761 with the great success that was *The Village Bride* (*L'Accordée de village*),<sup>21</sup> even though he was already thirty-six at the time and had participated in three Salons. It seems, therefore, that Greuze still functions in art history almost exclusively as a painter of the 'Diderot era', and if his early works are taken into account, it is only those that 'heralded' his later achievements.<sup>22</sup> *The*



fig. 7 Jean-Baptiste Greuze, *Bolognese Peasant Girl with a Distaff*, 1755, Metropolitan Museum of Art, New York  
photo public domain



fig. 8 Jean-Baptiste Greuze, *Florentine Woman Wearing a Butterfly Cap and Holding a Hand Warmer*, 1755, Metropolitan Museum of Art, New York  
photo public domain

*Bird-Catcher (The Guitar Player)* seemed to herald even less than the other Italian paintings, and for this reason it remained the least commented-upon of the works exhibited by Greuze in the period spanning 1755–1759; its location in a Warsaw museum is also likely to have contributed to that neglect.

In her book, which is otherwise excellent and one of the few existing monographs on the artist, Emma Barker omits this painting. She discusses Greuze's major influences and his reliance on seventeenth-century Northern art, the 'Flemish genre',<sup>23</sup> which is particularly evident in his early work. She focuses on several peasant scenes, assessing the painter's interests as deriving from his Burgundian, and therefore provincial, origins. *The Bird Catcher* is not included in her analysis, even as an exception that proves the rule. Greuze's knowledge of seventeenth-century Dutch and Flemish artists is, of course, well documented

and this influence was recognized still in his lifetime.<sup>24</sup> It is worth recalling here that Greuze came to know their works not only through print reproductions; he was close to several Parisian engravers who specialized in promoting this type of painting, in particular Jacques-Philippe Lebas and Pierre-Étienne Moitte. He was also closely acquainted with Johann Georg Wille, an engraver, as well as an art dealer and influential promoter of 'northern taste' in France, whose portrait he painted (although their acquaintance is confirmed by sources only from 1759 onwards). In addition, he could easily have had access to original paintings, as he moved in the circles of several well-known collectors of this type of art. At the beginning of his education, before arriving in Paris, he had the opportunity to view such paintings in Lyon. I shall return to the question of the Dutch influence on Greuze later in this article.

Upon his return from Italy, Greuze hastily prepared a set of works to be shown at the 1757 Salon, including portraits of his benefactor Abbé Gougenot (Musée des Beaux-Arts, Dijon)<sup>25</sup> and the renowned sculptor Jean-Baptiste Pigalle (lost), from whom he received assistance before his departure. Apart from those, the catalogue (*livret*) for the exhibition announced 'quatre tableaux dans le Costume Italien, dont deux de 2 pieds 3 pouces sur 2 pieds 11 pouces de large, & les deux autres de 1 pied 11 pouces de haut sur un pied & demi de large'.<sup>26</sup> These two larger paintings were *Broken Eggs* (*Les Œufs cassés*)<sup>27</sup> and *The Neapolitan Gesture* (*Le Geste napolitain*).<sup>28</sup> Greuze gave these paintings to Gougenot as a gift. From the priest's diary, it transpires that the eponymous gesture – which has erotic connotations, as it signifies a refusal of sexual contact – was witnessed by the two men in Naples and then inspired the painting.<sup>29</sup>

In art history, both of these works have been discussed rather briefly.<sup>30</sup> A more detailed analysis by Bernadette Fort, like most others,

leans towards a moralizing interpretation, despite the ambiguity: the first painting (as presented by the artist at the Salon), *Broken Eggs*, is generally presumed to be a warning to the girl depicted in the second painting, *The Neapolitan Gesture*. The breaking of the eggs is to have been caused by the amorous frolicking of the two young people, who are being severely reprimanded by the girl's mother. Despite the apparent lightness of the anecdotal content, the effect that the painter achieved in the poses of his figures was so noble that they were deemed worthy of 'adorning a history painting', as noted by Abbé Barthélemy, one of the chief observers of the artistic life of the era.<sup>31</sup> As to the playful child in the first scene, in turn, James Thompson argues that the little boy is not merely a pleasant genre-style ornament. Contradicting earlier interpretations that saw the boy as an embodiment of childish naivety and innocent ignorance (in relation to the erotic subtext), Thompson forcefully draws attention to the figure potentially being an allusion to the cunning



fig. 9 Jean-Baptiste Greuze, A Study for the Figure of the Boy in 'Broken Eggs', c.1756, Albertina, Vienna photo public domain



fig. 10 Jean-Baptiste Greuze, A Study for the Figure of the Old Woman in 'The Neapolitan Gesture', 1756, Getty Center, Los Angeles photo public domain

fig. 11 Pierre-Étienne Moitte after Frans van Mieris the Elder, *The Broken Egg*, British Museum, London  
© The Trustees of the British Museum

and mischievous Cupid (fig. 9).<sup>32</sup> The toy bow and arrow lying beside the boy, as well as his wonderfully rendered face with a crafty expression certainly leave little room for doubt. It seems that the opinions need not clash, however; after all, it is not only in this motif and not only in this painting that Greuze played a sophisticated game of meanings, making use of a variety of attributes (often ones that the iconographic tradition held to be unambiguous), costumes, poses, gestures, facial expressions, connections and colour contrasts. The boy can therefore be at once a cunning Cupid, a little peasant playing Cupid, and an innocent child who does not yet understand the intrigue.

Erotic allusions are obvious in both paintings and are linked either to the old iconographic tradition (broken eggs) or to observed local customs (the aforementioned Italian gesture of refusal). The intrigue is spread across two paintings and expressed in the theatrical poses and facial expressions of all the characters. The templates that Greuze may have used, as pointed out by scholars, are numerous; some of them may raise doubts, but it indeed does seem that the painter preferred not to waste time during his sojourn in Italy and sought solutions that would allow him to condense his works' expressiveness. The Farnese Hercules has been pointed out as the prototype for the young man in the scene with the broken eggs, while the son of Niobe in the statue from the Uffizi in Florence has been suggested as the inspiration for the fleeing man in the second painting. In the same painting, the elderly woman in despair or anger (fig. 10) was said to have been inspired by the figure of Mary from Caravaggio's famous *Deposition* in the Vatican.<sup>33</sup> At the same time, the earlier remark about Greuze imitating Brouwer and Teniers can also be applied to these paintings, accurately identifying yet another circle in the young painter's range of inspirations (although, of course, alongside Flemish artists, there were also seventeenth-century Dutch masters). In addition to general references to genre works of



the northern minor masters, there is a clear influence of Moitte's engraving after a painting by Frans van Mieris the Elder from the then collection of Count Brühl, an engraving that was part of a series of reproductions of masterpieces from that famous collection: Greuze modelled the figure of the girl in the first scene on a female figure by the Dutch painter (figs 11–13).<sup>34</sup>

The second pair of 'paintings in an Italian costume' consisted of *Indolence* or *La Paresseuse italienne*<sup>35</sup> and our *Bird-Catcher*. Sauerländer claimed that Greuze modelled the figure of the lazy servant on Caravaggio's *Penitent Magdalene* (Galleria Doria Pamphilj, Rome), which the painter could have seen during his time in Italy, and perhaps also on Giuseppe Maria Crespi's *Woman Looking for Fleas*, versions of which were found in Florentine collections.<sup>36</sup> In addition, the arrangement of the scene brings to mind interiors from Dutch kitchen scenes, including those by Nicolaes Maes.<sup>37</sup> As noted by Colin Bailey, the figure of the maid, as well as her surroundings, including certain attributes, resemble several other, slightly later depictions of women by Greuze.<sup>38</sup> The scattered dishes,

fig. 12 Pierre-Étienne Moitte  
after Jean-Baptiste  
Greuze, *Broken Eggs*,  
1769, Slovenská národná  
galéria, Bratislava  
photo public domain



fig. 13 Pierre-Étienne Moitte  
after Jean-Baptiste  
Greuze, *The Neapolitan  
Gesture*, 1763,  
Metropolitan Museum  
of Art, New York  
photo public domain





fig. 14 Jean-Baptiste Greuze, *The Guitar Player* (*The Bird-Catcher Tuning His Guitar after the Return from a Hunt*), detail

wine bottles and, above all, the shoe knocked off her foot further explain to the viewer the situation depicted in the painting, in which the woman is objectified; she becomes a victim of both her own passive attitude and the attack of her partner and tormentor – the musician returning from a bird-hunt in the second painting.

The uniqueness of *The Bird-Catcher* was noticed by Polish scholars as early as 1955, before the commencement of modern research on Greuze's oeuvre and his sojourn in Italy. The painting was pronounced to be 'a work [...] outstanding in its realism and surprising by its lack of sentimentality so characteristic of the artist's later works'.<sup>39</sup> In Greuze's times, the figure of the bird-catcher, or fowler, as well as the symbolism of dead birds, was unambiguously interpreted to signify erotic conquest; in fact, the motif returned in Greuze's later works, as he took up the theme of a girl mourning a bird several times, including in the famous painting

commented on by Diderot in his *Salon 1765*.<sup>40</sup> As noted by Fort,<sup>41</sup> the bird-catcher boldly (provocatively?) looks at the viewer, drawing them into the tale, the continuation of which can be observed in the pendant. Various details with more or less unambiguous erotic connotations only reinforce the interpretation of the actions (already accomplished, but perhaps also planned) of the bird-hunting musician (the cage, empty wine bottles, objects of phallic shapes) (fig. 14). In this painting, like in the entire Italian series, these 'accessories of Desire', to borrow the words of Fort,<sup>42</sup> are presented overtly and would not be overlooked by an educated viewer. The association of music-making with courtship was in no way unusual, either.<sup>43</sup> Viewers of the painting were certainly familiar with various depictions of group or solo performances of this kind, which appeared both in seventeenth-century Dutch painting (in the circle of the Caravagisti, in the works of Jan Steen, Judith Leyster

fig. 15 Jean-Baptiste Greuze,  
*The Bird-Catcher*,  
Bibliothèque nationale  
de France, Paris  
photo Bibliothèque nationale  
de France, Paris



and Jan Miense Molenaer) and in the works of Antoine Watteau and his circle. The established relationship between the contorted, tense figure of the pursuer (fig. 15) and Michelangelo's *Ignudi*, the male nudes from the frescoes in the Sistine Chapel, where Greuze is known to have worked, is yet another example of the fusion of classical 'high' inspirations with the northern tradition.<sup>44</sup> We are presented with an allegory of debauchery (spread over two paintings), personifications of two different temperaments, and an erotic tale in a style typical of the era.

When and under what circumstances the replica of the painting, apparently by the author himself, currently housed in the Musée d'Arts in Nantes as a deposit from the Louvre (fig. 16), was created remains a mystery. It may be evidence of this painting being particularly highly admired in its time,<sup>45</sup> since nothing is known about any painted repetitions of the other three Italian scenes.

It must be emphasized that references or veiled allusions (often clear to contemporary audiences) to ancient models, the Italian Renaissance and Baroque, and Dutch patterns did not create an eclectic effect. The paintings in this series are stylistically consistent and, as has repeatedly been pointed out (even in Greuze's own time), some accessories seem to move from painting to painting; in addition, Greuze used the same models, so it can be assumed that he did not try to hide the unity of situation and contents of the entire series. In all the paintings in the series, he used similar 'amassing' techniques: he used patterns from both ancient and classical Italian art to enhance the expression and blended them with a theatrical (conventionally Italian) costumes; also, all of these paintings contain an accumulation of objects having clear erotic connotations.<sup>46</sup> While seemingly remaining in the position of a genre painter, which had been officially granted to him, and taking care

to include Dutch/Flemish 'references' in his scenes, Greuze created a wholly mature model of a new *peinture d'histoire*, one set in contemporary scenery and costumes. Its modern character lay in the presentation of moral issues in an undisguised manner, without a pastoral or mythological filter. It seems that in the group of paintings discussed here, we are dealing with a reflection on the cycle of life, in which virtue becomes the subject of ambiguous allusions.

This 'invention' of Greuze's has, of course, long been analysed in academic literature. Here, I am merely attempting to shift the emphasis, or rather its dating: it did not first appear in 1761 in *The Village Bride* or in 1763 in his equally famous *The Paralytic*.<sup>47</sup> All that happened then was that thanks to these large, multi-figure scenes, Greuze became noticed and famous, acquiring the status of one of the most desirable French painters. However, it seems that in those large family scenes (and subsequent ones of the same type), the tension Greuze had achieved in the 'Italian paintings' was toned down, as was

the condensed 'pathos formula'. The size of those canvases, the number of *dramatis personae* and the complexity of the staging would become the weapons with which the painter would fight for his inter-genre invention to be recognized as a new formula of *peinture d'histoire* and for his position as a representative of the highest class of painting. Despite being popularized in the 1760s by Moitte's excellent engravings, the 'four paintings in an Italian costume' remained in the shadow of these more famous works – and remain there to this day.

Are they still deprived of the opportunity to establish a real relationship with the viewer who tries to see and interpret them? After all, the viewer stands in front of each of them separately in American museums and in the Warsaw museum (as well as in Nantes). Even though Worcester and New York are less than 300 km and a few hours' drive apart (with Hartford conveniently on the way), there is no way to reconstruct the dialogue between these paintings, not to mention *The Bird-Catcher*. The four paintings,

fig. 16 Jean-Baptiste Greuze (?),  
*The Bird-Catcher Tuning His Guitar*  
*after the Return from a Hunt*,  
 1757 (?), Musée du Louvre, Paris,  
 deposit at Musée d'Arts, Nantes  
 photo © Musée du Louvre / Gérard Blot



linked by concept, general theme and Italian costume, were separated as a quartet immediately after their presentation at the 1757 Salon, but the most closely connected pairs remained together for a long time. It was in this Italian set that Greuze made the first attempt in his career to 'network' paintings,<sup>48</sup> that is to spread their meanings over several mutually complementary works.

In conclusion, *The Bird-Catcher* does not herald that *grand livre de corruption*;<sup>49</sup> it wholly belongs to the same ambitious pictorial treatise packed with a conscious ambivalence of demoralization which Greuze would pursue, in various ways, in many of his later works. At the same time, it is already a fulfilled attempt – and in terms of painterly *qualité*, one of the best attempts – to combine a lowbrow 'genre' theme with the assumptions of *peinture d'histoire*.<sup>50</sup> This concept of the painting distinguishes *The Bird-Catcher* and its pendant, even among the 'quatre tableaux dans le Costume Italien', and seems also to set the hunter apart from his indolent companion,<sup>51</sup> because in this work, the 'high' (*grande*) idea is not contained in a classical *storia*, but in an image of a single figure dressed in a contemporary costume.<sup>52</sup>

If, following Michael Fried, we agree that one of the main ideas realized in Greuze's mature work (i.e., after 1761) was to create a feeling of the figures' 'absorption',<sup>53</sup> then the Italian series seems to have been an attempt to move in a different direction. Here, the viewer would not be able to enter the reality of any of these scenes by means of the method formulated at the time by Denis Diderot in his critical writings. Instead, in reading these scenes the viewer may follow the suggestions of Norman Bryson and Mark Ledbury, among others, who describe Greuze's often humorous way of depicting ambiguity.

There remains the problem of the Italian costume and scenery, since in these paintings, Greuze departed from the world of the French province (or perhaps his own, Burgundian one), which he showed in the genre scenes exhibited at the 1755 Salon – a world to which he would, in fact, return a few years later in his famous

family scenes. Were the reasons for that trivial: the fashion of the day and his own momentary fascination with Italy (confirmed by sources) during his sojourn there, or a desire to appeal to buyers? Greuze showed an interest in local costumes and customs during his travels, but in that he was, of course, by no means original.<sup>54</sup> Did he decide, out of caution, to place his bold, libertine story in a safe 'frame', to cover it with Italian picturesqueness, as if from an Italian comedy, and thus distance it from associations with the real world which he used to depict at the start of his career? The 'four paintings in an Italian costume' were, after all, his first works with erotic overtones. Soon, however, he would take up this theme without the costume: his girls with broken mirrors or jugs, or mourning dead birds, whom he painted repeatedly, especially in the 1760s – thus creating the most serious treatise on the moral and other circumstances of sexual initiation to exist in eighteenth-century European art – could be born Parisiennes.

It is certain that after the success of 1755, confirmed by an invitation to Italy from a powerful patron, Greuze – who was known for his ambition, often described as excessive by his contemporaries – decided to develop his career with two audiences in mind: the Royal Academy and its wider circle (including, among others, the minister Marquis de Marigny and the French ambassador to Italy, Duke de Choiseul), and the aristocratic and bourgeois milieu of wealthy art lovers. These worlds were intertwined, but the former preferred (at least in terms of official theory) classical tradition, Antiquity, the Renaissance, Nicolas Poussin and Charles Le Brun; the latter increasingly valued 'lower' subjects, risqué themes, art modelled on the ever more highly regarded 'little masters' of the seventeenth century, such as David Teniers the Younger or Frans van Mieris, and finally, picturesqueness, whether in their style or coloured by a fascination with Italian washerwomen, bandits, charlatans, and the often false gallantry of local lotharios.

Translated by Klaudyna Michałowicz

## NOTES

- <sup>1</sup> The painting has for a long time been included in Polish studies on the most important works of foreign painting to be found in our collections. See, e.g., Jan Białostocki, Michał Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800* (Warsaw, 1955), pp. 548–549; Dorota Folga-Januszewska, *111 arcydzieł Muzeum Narodowego w Warszawie* (Warsaw, 2000), p. 129; 'Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta (Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania)*', in *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, eds Iwona Danielewicz, Justyna Guze, exh. cat., The National Museum in Warsaw (Warsaw, 2009), pp. 230–231 (Iwona Danielewicz). In connection with this exhibition *Gazeta Wyborcza* issued a special supplement (28 Feb. 2009), which was advertised by a full-page reproduction of Greuze's painting. See also Agnieszka Morawińska, *Director's Choice. Muzeum Narodowe w Warszawie* (London, 2016), pp. 30–31, where a description of this painting is found among the *chefs-d'œuvre* selected by the then director of the National Museum in Warsaw (an English-language version was also published). For the most recent scholarly treatment of the painting, see Iwona Danielewicz, *French Painting from the 16th to 20th Century in the Collection of the National Museum in Warsaw*, ed. Antoni Ziemia (Warsaw, 2019), pp. 103–106, cat. no. 75. In European and American literature, see Anita Brookner, *Greuze: The Rise and Fall of an 18th Century Phenomenon* (London, 1972); Heather McPherson, 'Jean-Baptiste Greuze's Italian Sojourn 1755–57', *Studies in 18th Century Culture*, vol. 14 (1985), pp. 93–107; *Greuze the Draftsman*, ed. Edgar Munhall, exh. cat., Frick Collection, New York, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (London, 2002); *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, eds Colin B. Bailey, Philip Conisbee, Thomas W. Gaehtgens, exh. cat., National Gallery of Canada, Ottawa, National Gallery of Art, Washington, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Berlin, 2004) (also available in English); Bernadette Fort, 'The Greuze Girl. The Invention of a Pictorial Paradigm', in *French Genre Painting in the 18th Century*, ed. Philip Conisbee (Washington, 2007), pp. 129–151. However, the painting has yet to enter circulation in worldwide literature. The catalogue of Greuze's exhibition that took place in the Petit Palais in Paris in the autumn of 2025 is not cited here since the text was submitted for publication before the exhibition opened.
- <sup>2</sup> The original title from the time of the painting's exposition at the Salon in Paris in 1757 was *Un Oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa Guitarre*; later, especially in texts of a popular-science character, the title was shortened to simply *The Guitarist*. Although historically incorrect, this title has caught on and is used in the literature. Jean Martin's *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean Baptiste Greuze* (Paris, 1908), p. 10, mentions one other version of the title: *L'Accordeur de guitare ou le Donneur de sérénade*. This version was derived directly from an undated engraving after the painting, made by Pierre-Étienne Moitte, and therefore functioned already in the era. In an essay discussing transformations in French painting written in advance of the work's presentation to Polish audiences, Emmanuel Starcky referred to the Warsaw painting by means of the title *Neapolitan Guitarist* [sic], most probably arising from conflation with another work by Greuze. See Emmanuel Starcky, 'Dzień i noc niczym symfonia', in *Cienie i światła. Cztery wieki malarstwa francuskiego*, eds Daniela Galas, Monika Myszor-Cieciela, exh. cat., The Royal Castle in Warsaw (Warsaw, 2009), pp. 48–49.
- <sup>3</sup> *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, ed. Edgar Munhall, exh. cat., Wadsworth Atheneum, Hartford, California Palace of Legion of Honor, San Francisco, Musée des Beaux-Arts, Dijon (Hartford, 1976). The exhibition and the publication caused a widespread response in the scholarly milieu; they were reviewed by many luminaries of art history, such as Rüdiger Klessmann, Michael Levey, Robert Rosenblum and Antoine Schnapper. Munhall's

catalogue is still the fullest study of Greuze's life and work to have been published to date.

<sup>4</sup> Andrzej Pieńkos, 'L'Oiseleur et les trois autres « tableaux dans le costume italien ». Quelques remarques sur l'œuvre de jeunesse de J.-B. Greuze', *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. 28, no. 1–2 (1987), pp. 1–13.

<sup>5</sup> 'Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta (Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania)*', in *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, eds Anna Kozak, Antoni Ziemia, exh. cat., The National Museum in Warsaw (Warsaw, 1999), p. 216 (Andrzej Pieńkos); Andrzej Pieńkos, '„Malarstwo na ciemniejszej porcelanie”? Powikłana kariera sentymentalizmu Greuze'a', in *Le siècle français...*, p. 116; id., 'Nieznane arcydzieło. Przewrotny Papageno', *Art and Business*, no. 6 (2012), pp. 100–102.

<sup>6</sup> Andrzej Pieńkos, *Odważył się namalować głos. O odwiecznej albo tylko nowoczesnej analogii* (Warsaw, 2024), pp. 9–11.

<sup>7</sup> In a favourable review from the 1755 Salon by Abbé Joseph de La Porte, *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre* ([s.l.], 1755).

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> He did not, however, exhibit the technically equally outstanding *Portrait of Joseph*, depicting a model from the Royal Academy, dated to 1755 (Musée du Louvre, Paris). This portrait has repeatedly been compared with the work of Rembrandt, and when acquired for the collection of the Comte de Vence, it was placed next to a youthful *Self-Portrait* by the Dutch master.

<sup>10</sup> The diary of the well-travelled abbé, until recently remaining in manuscript form and held in a private collection, has lately been beautifully published, with a scholarly commentary and illustrations: Louis Gougenot, *Voyage dans différentes contrées de France et d'Italie*, ed. Antoine Chatelain (Paris, 2023). On this art connoisseur, see Hélène Guicharnaud, 'Un Collectionneur parisien, ami de Greuze et de Pigalle, l'abbé Louis Gougenot (1724–1767)', *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 6, July–August, no. 134 (1999), pp. 46–53. An interesting narrative linked with Greuze's sojourn in Rome, only

seemingly anecdotal in nature, is cited by Konrad Niemira in his monograph on Jean-Pierre Norblin de la Gourdain: *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie* (Gdańsk, 2022), pp. 24–27.

<sup>11</sup> Later, those studies of Italian costumes were supplemented with several others and served as the basis for a graphic series of 25 plates made in 1768 by Pierre-Étienne Moitte with the help of his son, his daughter and the painter Jean-Baptiste Lallemand (who added landscape backgrounds), entitled *Divers habillements suivant le costume d'Italie dessinés d'après nature par J.B. Greuze peintre du roi*. See *Greuze the Draftsman*, pp. 44–49; Antoine Chatelain, 'Jean-Baptiste Greuze à Rome (1755–1757). Quelques remarques sur son activité de dessinateur', *Les cahiers d'histoire de l'art*, no. 20 (2022), pp. 53–63. Among Greuze's travel sketches there is also an unusual 'reportage' drawing from the travelling party's way over the Mont-Cenis pass in Savoy.

<sup>12</sup> Gougenot, *Voyage...*, vol. 1, p. 6.

<sup>13</sup> Ibid., vol. 2, p. 323.

<sup>14</sup> These facts are related by Heather McPherson, 'Jean-Baptiste Greuze's Italian...', pp. 93–95. See also Chatelain, 'Jean-Baptiste Greuze...', pp. 54–55. In describing Greuze's Italian sojourn, Chatelain mentions, i.a., his study drawings of a fresco by Domenichino and a sculpture by Giovanni Lorenzo Bernini, but above all, he accentuates Greuze's interest in the picturesqueness of Italy, which those studies reflect. It is worth adding that Greuze's interest in the oeuvre of Bernini, still unobvious at the time, would shortly thereafter manifest itself in an interesting scene titled *Silence!* (or *Rest*, 1759, Royal Collection, London), where the pose of the woman echoes the personification of Caritas from the tomb of Pope Urban VIII in St Peter's Basilica in Rome.

<sup>15</sup> Philippe Bordes, 'Préface', in Yuriko Jackall, *Les têtes d'expression du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725–1805). La fortune d'un genre* (Paris, 2022), p. 9.

<sup>16</sup> See esp. Fort, 'The Greuze Girl...', pp. 129–151; Jennifer Milam, 'Greuze Girls and the Painterly Embodiment of Sexual Pleasure', in *Making Waves. Crosscurrents in the Study of Nineteenth-Century Art*, eds Laurinda

Dixon, Gabriel P. Weisberg (Turnhout, 2019), pp. 95–100. In the broader context of seeing Greuze as a representative of the *sensibilité* tendency, see Britta Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld* (Göttingen, 2018); Jackall, *Les têtes d'expression...* During the last few decades, this was the area of Greuze's output to be the most extensively researched and to undergo re-evaluation.

- <sup>17</sup> See, e.g., Daniel Arasse, *Le Détail* (Paris, 1996), pp. 50–53; Thomas Kirchner, '« Observons le monde ». La réalité sociale dans la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle', in *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, ed. Thomas W. Gaehtgens et al. (Paris, 2001), pp. 373–376; Mark Ledbury, 'Heroes and Villains: History Painting and the Critical Sphere', in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, eds Christian Michel, Carl Magnusson (Paris, 2013), pp. 30–31. The work itself, and Greuze's submission of a 'classical' painting as his *morceau de réception*, which was to pave his way to full membership in the Academy with the status of a history painter, was the subject of a separate exhibition and catalogue: *Greuze et l'affaire du « Septime Severe »*, ed. Annick Lemoine, exh. cat., Musée Greuze, Tournus (Paris, 2005). The catalogue includes a detailed discussion of the circumstances in which Greuze made this surprising decision, the scandal that followed the Academy's decision (since it accepted Greuze only in the 'lowly' category of a genre painter) and the later career of the artist, who, deeply offended, from then on renounced exhibiting his works at the Salons. The well-known course of events was this: the painting was exhibited at the 1769 Salon; members of the Academy accepted its new member with enthusiasm and full honours; however, towards the end of the ceremony its director turned to Greuze, allegedly telling him: 'Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre; elle a eu égard à vos anciennes Productions, qui sont Excellentes, et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous' ('Monsieur, the Academy accepts you, but only as a genre painter; the Academy has full respect for

your earlier works, which are excellent, but has closed its eyes to this one here, which is unworthy of both it and yourself'). After a heated argument with his Academy colleagues, the infuriated Greuze stopped exhibiting at its salons until 1804, when the revolution opened the doors of the Academy to everyone.

- <sup>18</sup> 'This narrative character is noticeable in all of Greuze's output', writes Emmanuelle Brugerolles, 'Essai. Jean-Baptiste Greuze', introduction to Antoine Chatelain, *Greuze, l'enfance et la famille*, exh. cat., Galerie Eric Coatalem (Paris, 2024), p. 16. Even very recently, an author who analyses this phenomenon overlooks the 'four paintings in an Italian costume' completely, quickly passing from *The Bible Reading* from 1755 to *The Village Bride* from 1761 and later scenes.
- <sup>19</sup> See Robert Rosenblum, *Transformations in Late 18th Century Art* (Princeton, 1967 and later edition); Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris* (New Haven, 1985).
- <sup>20</sup> This affinity was highlighted already by the de Goncourt brothers. See, e.g., Norman Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge, 1981), pp. 147–149 (although the author fails to take the Italian paintings under consideration); Werner Busch, *Das sentimentalische Bild* (Munich, 1993), p. 49; James Thompson, 'Jean-Baptiste Greuze', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (1989–1990, Winter), pp. 39–40; Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment* (Cambridge, 2005), p. 85.
- <sup>21</sup> Correct title: *Un Mariage, et l'instant où le père de l'Accordée délivre la dot à son gendre*; currently in the Louvre in Paris.
- <sup>22</sup> Mainly the already mentioned scene of the father reading the Bible to his children (*Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants*) from 1755.
- <sup>23</sup> Barker, *Greuze and the Painting...*, p. 22 ff.
- <sup>24</sup> Greuze was described as a 'young imitator of Brouwer and Teniers' by Guillaume Baillet de Saint-Jullien in a review from the 1755 Salon: *Caractères des peintres français actuellement vivans* (Paris, 1759), p. 6.
- <sup>25</sup> Pierre Quarré, 'Acquisitions pour le musée: Portrait de l'abbé Gougenot par Greuze',

- Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon* (1970–1972), pp. 17–24.
- <sup>26</sup> Quoted after Greuze *the Draftsman*, p. 20.
- <sup>27</sup> In the Metropolitan Museum of Art, New York, signed 'Greuze f. Roma 1756'. The description at the Salon was long indeed: *Une Mère grondant un jeune Homme pour avoir renversé un Panier d'Œufs que sa Servante apportoit du Marché. Un Enfant tente de raccomoder un œuf cassé.*
- <sup>28</sup> In the Worcester Art Museum, signed 'Greuze Roma 1757'. Full title: *Une Jeune italienne congédiant (avec le geste napolitain) un cavalier portugais travesti, et reconnu par sa suivante: deux enfants ornent ce sujet, l'un retient un chien qui abboye.*
- <sup>29</sup> Gougenot, *Voyage...*, vol. 2, p. 251. The characteristic gesture of the girl's hand curved at her neck allegedly signified a refusal of the man's advances. In the situation shown in the painting, the girl's attitude may be more complicated, as it is her mother that seems to be unmasking the peddler (in reality, a gentleman in disguise, as evidenced by his garments under the cloak), so the refusal might not have been voluntary. Both works remained in the abbé's possession until his death in 1767, after which they went to his brother Georges Gougenot de Croissy.
- <sup>30</sup> *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, pp. 40–41, 48–50; Thompson, *Jean-Baptiste Greuze...*, pp. 13–17; Mark Ledbury, 'Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre', *Studies on Voltaire and the 18th Century*, no. 380 (2000), pp. 135–138; *Meisterwerke der französischen Genremalerei...*, pp. 266–267; Mark Ledbury, 'Greuze in Limbo. Being "Betwixt and Between"', *Studies in the History of Art*, no. 72 (2007), pp. 187–188; Fort, 'The Greuze Girl...', pp. 131–133; *L'empire des sens: de Boucher à Greuze*, ed. Annick Lemoine, exh. cat., Musée Cognacq-Jay, Paris (Paris, 2020), p. 136.
- <sup>31</sup> In a letter addressed to another luminary of the art world, the Comte de Caylus, written from Italy after seeing the painting in person, 12 May 1756. Quoted after Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage en Italie de M. l'abbé Barthélemy de l'Académie française de celle des inscriptions et belles-lettres...* (Paris, 1801), no. 22.
- <sup>32</sup> James Thompson, 'A Study by Greuze for Broken Eggs', *The Metropolitan Museum of Art Journal*, no. 17 (1984), pp. 47–48. The polemic pertains to the old monograph by Louis Hautecœur, *Greuze* (Paris, 1913), p. 22, and the catalogue by Edgar Munhall, *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, p. 40. In this context, Thompson points to Greuze's drawing (Vienna, Albertina) which is a study for the figure of the boy in this painting. See also Chatelain, *Greuze...*, pp. 48–50.
- <sup>33</sup> McPherson, 'Jean-Baptiste Greuze's...', pp. 104–105.
- <sup>34</sup> Anita Brookner, *Greuze* (London, 1972), pp. 97–98. The painting by van Mieris is in the Hermitage Museum, St Petersburg. In fact, the caption under Moitte's engraving does not leave any doubts as to the erotic interpretation of its message. Moitte cooperated with Greuze for a long time; apart from the costume series, he made graphic interpretations of the paintings *The Neapolitan Gesture* (1763), *The Bird-Catcher (Le Donneur de Serenade, 1765)*, *Indolence* and *Broken Eggs* (1769). For more on the northern inspirations and kinships in Greuze's oeuvre, see, among others, Brookner, *Greuze*, pp. 38–44; *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, ed. Hervé Oursel, exh. cat., Musée des Beaux-Arts, Lille (Lille, 1985), pp. 103–107; Andrzej Pieńkos, 'Holandyzm w malarstwie francuskim XVIII wieku. W oczekiwaniu na syntezę', *Ikonotheka*, no. 7 (1994), pp. 80–83; Agnieszka Rosales Rodríguez, *In the Footsteps of the Old Masters. The Myth of Golden Age Holland in 19th Century Art and Art Criticism* (Frankfurt am Main, 2016), esp. p. 85, note 245, where the paintings *Indolence* and *The Bird-Catcher* are cited as model examples of Dutch influence in Greuze's work.
- <sup>35</sup> In Wadsworth Atheneum Art Museum, Hartford CT. The painting was sold in 1790 from the Boyer de Fonscolombe collection at Hôtel Grimaldi-Régusse in Aix-en-Provence and went from owner to owner until 1862, when it was bought by Konstanty Branicki for his collection held in Paris; after 1882, it passed through the Radziwiłł and Branicki family collections in Rome, Paris and Warsaw;

- in 1927 it was bought by the firm Wildenstein & Co. and finally sold to Wadsworth Atheneum in 1934. In the light of recent research, however, this route does not seem entirely certain; see Tomasz F. de Rosset, 'Habent sua fata picturae. Count Konstanty Branicki's cabinet of paintings in Paris', *Studia Wilanowskie*, vol. 32 (2025) [in print]; see also an early analysis of the painting: Glenway Wescott, 'Poor Greuze', *Wadsworth Atheneum Bulletin*, vol. 13, no. 1 (1935), p. 7.
- <sup>36</sup> Willibald Sauerländer, 'Pathosfiguren im Oeuvre des J.B. Greuze', in *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, eds Georg Kauffmann, Willibald Sauerländer (Berlin, 1965), pp. 146–150; this text was a breakthrough in the recognition of genre characteristics in Greuze's oeuvre; see Thomas W. Gaehtgens, 'Gruze – Fragonard – Houdon – David: das Kunstwerk in der französischen Aufklärung', in *Willibald Sauerländer und die Kunstgeschichte*, eds Ulrich Pfisterer, Franz Hefe (Munich, 2022), pp. 107–128. See also the discussion of the painting in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei...*, p. 270. In the context of Greuze's later output: Mary D. Sheriff, *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in 18th Century France* (Chicago, 2004), pp. 115–118.
- <sup>37</sup> I cite various closer and more distant Dutch analogies in: Pieńkos, 'L'Oiseleur...', pp. 4–7.
- <sup>38</sup> Colin B. Bailey, *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress* (Los Angeles, 2000), p. 2733. See also Richard Rand et al., *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, exh. cat., Hood Museum of Art, Hanover (Princeton, 1997), pp. 147–149.
- <sup>39</sup> Białostocki, Walicki, *Malarstwo europejskie...*, p. 548. The painting, as well as its pendant, was already annotated at the 1757 Salon: 'Ce Tableau appartient à M. Boyer de Fonscolombe, & est tiré de son Cabinet à Aix en Provence'. This local Provencal luminary was a well-known collector of paintings of northern schools. In the middle of the 19th century the work joined Ksawery Branicki's collection in Paris; later, it was kept in Róża Branicka's palace in Warsaw, after that, in Wilanów. In 1926, it was inherited by Jadwiga Rey, née Branicka, who had it transferred to Przecław. In the National Museum in Warsaw since 1954. See de Rosset, 'Habent sua fata picturae...'.  
<sup>40</sup> Denis Diderot, *Salon 1765 roku*, tr. Jerzy Stadnicki, selected and edited by Andrzej Pieńkos (Warsaw, 2009), pp. 62–64. The first version of this motif seems to have been produced by Greuze as early as 1757: *Une Jeune fille qui pleure la mort de son oiseau*, canvas, 71 × 61 cm (private collection). This painting, which is probably the same one that was exhibited at the 1759 Salon, was long considered lost. It was exhibited in Paris in 2024: Chatelain, *Greuze...*, p. 144.
- <sup>41</sup> Fort, 'The Greuze Girl...', p. 134.
- <sup>42</sup> Bernadette Fort, 'Accessories of Desire. On Indecency in a Few Paintings by Jean-Baptiste Greuze', *Yale French Studies*, vol. 94 (1998), pp. 146–162.
- <sup>43</sup> Interestingly, in roughly the same period Greuze produced two portraits with sitters playing music: that of Marquise Anne-Marie de Bezons playing the guitar (Baltimore Museum of Art) and that of Ange-Laurent de Lalive de Jully playing the harp (National Gallery of Art, Washington DC); he exhibited both at the 1759 Salon. Lalive de Jully was a renowned collector; it was he who bought three of the paintings that Greuze exhibited in 1755. Is it not possible that he also suggested the musical theme for *The Bird-Catcher*?  
<sup>44</sup> Sauerländer, 'Pathosfiguren...', p. 148. Less direct analogies link the bird-catcher's pose with another identified model: Caravaggio's *St John the Baptist* (Musei Capitolini, Rome); *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, p. 47–48; McPherson, 'Jean-Baptiste Greuze's...', p. 100. According to Anita Brookner (*Greuze...*, p. 97), Greuze may have been inspired by Orazio Gentileschi's painting *The Lute Player*, in the Galleria Doria Pamphilj, Rome. However, the work that Brookner had in mind was most probably *The Lute Player* by the same painter in the National Gallery of Art in Washington, DC. Looking for connections (rather than influences) between Greuze and Italian Baroque art, it is worthwhile to note the output of one of his peers in age, Gaspare Traversi; we do not know, however, whether Greuze could have met him in Italy or seen his works.

- <sup>45</sup> See *Éloge de la sensibilité, Peintures françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les collections de Bretagne: Nantes*, eds Guillaume Kazerouni, Adeline Collange-Perugi, exh. cat., Musée d'Arts de Nantes (Nantes, 2019), pp. 266–268. The differences are minimal, but in the Nantes painting, the man's pose appears even more tense. A third version of *The Bird-Catcher*, from the former Wildenstein collection, is now considered a later copy. See the auction at Christie's in 2005, where it was described as a work by a 'follower of Greuze', <https://www.christies.com/en/lot/lot-4531867>. A drawing for this painting, large in format (55 × 48 cm), shaded with gouache and signed 'Greuze' may have been a preparatory study, but it may also have been painted after the scene was ready, as a work to be sold, a collector's drawing (Bibliothèque nationale de France, Paris). See Jean Vallery-Radot, 'Le dessin préparatoire de Greuze pour l'Oiseleur accordant sa guitare', *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 54 (1959) (October), pp. 215–218. Similarly, a drawing of an old woman, considered to be a study for the *Neapolitan Gesture* (McCrinkle Collection, New York), is meticulously signed 'Greuze. f. Romae an. 1756', which may suggest its intended function as a collector's piece and indicate that the painter's Roman output achieved immediate popularity.
- <sup>46</sup> Concurrently, it cannot be ruled out that the exquisitely rendered details of this still life may have played an additional role: they may have been Greuze's attempt to demonstrate his skills in this area and to reference Chardin's success.
- <sup>47</sup> The original title: *Le Paralytique servi par ses enfants* (Hermitage Museum, St Petersburg).
- <sup>48</sup> The term *narration* « *réticulaire* » was used by Brugerolles, although in a broader context of her discussion of Greuze's narrative and dramatic conceptions, in which she recognizes a variety of literary references, even reaching Balzac's *La Comédie Humaine* (Brugerolles, *Essai...*, p. 34).
- <sup>49</sup> 'Au milieu de ce grand livre de corruption, les *Liaisons dangereuses*, il est une page inattendue, et qui fait contraste avec tout ce qui la précède, tout ce qui la suit, tout ce qui l'entoure. C'est la scène où Valmont va, dans un village, sauver de la saisie du collecteur les meubles d'une pauvre famille qui ne peut payer la taille. Le collecteur compte ses cinquante-six livres. Échappée à la paille, toute la famille, cinq personnes pleurent de joie et de reconnaissance; les larmes coulent, des larmes heureuses et qui éclairent de bonheur la figure de patriarche du plus vieux. Autour du groupe, le village bourdonne, ses bénédictions murmurent; et voici qu'un jeune paysan, amenant par la main une femme et deux enfants, entoure Valmont de l'adoration des siens, et les agenouille à ses pieds comme aux pieds d'une Providence humaine et de l'image de Dieu. Cette page dans le livre de Laclos, c'est Greuze dans le XVIII<sup>e</sup> siècle' – Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. 2 (Paris, 1882), p. 3. The interpretation of Greuze's libertine moralization as presented by the Goncourt brothers continued to be very attractive even in 20th-century art history.
- <sup>50</sup> In keeping with the dominant view, which hails from Diderot, Greuze would make such attempts only in his multi-figure scenes, from 1761 onward. See, e.g., Busch, *Das sentimentalische Bild...*, p. 240.
- <sup>51</sup> And when a few years later Greuze would again use a similar pose in a single-figure scene, that is, in *The Laundress* (1761, J. Paul Getty Museum, Los Angeles), the painting would not be imbued with such tension. There, the narrative seems simpler, more banal, to a greater degree consisting in the sensual image of the female protagonist.
- <sup>52</sup> At this point, it is worthwhile to note Greuze's later invention ('pictorial paradigm'), namely his famous, or infamous, depictions of girls, which Bernadette Fort defined as follows: 'The identifying marks of the Greuze girl – the blending in one image of the antithetical signs of innocence and sensuality, virtue and sexual knowledge [...] – Fort, 'The Greuze Girl...', p. 130.
- <sup>53</sup> Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1980), esp. pp. 55–60. In reference to several female figures painted at the time, Fried writes of their erotic 'self-abandonment'.
- <sup>54</sup> On this topic, see, e.g., Maria Teresa Caracciolo, 'Le costume italien dans la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle: Nicolas Vleughels (1668–1737), Jean-Baptiste-Marie

Pierre (1714–1789), Jean Barbault (1718–1762), Jean-Baptiste Greuze (1725–1805)', *Les cahiers d'histoire de l'art*, vol. 11 (2013), pp. 40–47. At the 1757 Salon, in addition to the

already mentioned works, Greuze exhibited the drawing *The Game of Morra* (Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow).

## REFERENCES

- Bailey Colin B., *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress* (Los Angeles, 2000).
- Barker Emma, *Greuze and the Painting of Sentiment* (Cambridge, 2005).
- Brookner Anita, *Greuze: The Rise and Fall of an 18th Century Phenomenon* (London, 1972).
- Chatelain Antoine, 'Jean-Baptiste Greuze à Rome (1755–1757): quelques remarques sur son activité de dessinateur', *Les cahiers d'histoire de l'art*, vol. 20 (2022), pp. 53–63.
- Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, ed. Munhall Edgar, exh. cat., Wadsworth Atheneum, Hartford, California Palace of Legion of Honor, San Francisco, Musée des Beaux-Arts, Dijon (Hartford, 1976).
- Pieńkos Andrzej, 'L'Oiseleur et les trois autres « tableaux dans le costume italien ». Quelques remarques sur l'œuvre de jeunesse de J.-B. Greuze', *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. 28, no. 1–2 (1987), pp. 1–13.
- Sauerländer Willibald, 'Pathosfiguren im Oeuvre des J.B. Greuze', in *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, eds Georg Kauffmann, Willibald Sauerländer (Berlin, 1965), pp. 146–150.

---

**Prof. Andrzej Pieńkos** works at the Institute of Art History at the University of Warsaw. From 2016 to 2018, he headed the Centre for Research on the King Stanisław Era at the Royal Łazienki Museum in Warsaw. He is the author of seven academic books, editor or co-editor of fifteen anthologies, author of over a hundred academic articles and several hundred popular-science articles. He translates publications from French. He is the initiator and co-editor of the *Dzieje Myśli o Sztuce. Biblioteka Klasyków* series, and member of the academic boards of the journals *Studia Muzealne*, published by the National Museum in Poznań, and *Biuletyn Historii Sztuki*. Since 2021, he has been a member of the publishing board of the Monographs programme of the Foundation for Polish Science. He co-founded the Mazovian Heritage Academy. His main areas of research include eighteenth-century European art, in particular French and Swiss art, including artists such as Jean-Laurent Houel, Jean-Étienne Liotard, Hubert Robert and Pierre Subleyras.

## Krystyna Znojewska-Prokop (4 marca 1958 – 19 września 2024)

Krystyna Znojewska-Prokop studiowała historię sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w latach 1977–1983. Pracę magisterską zatytułowaną „Pierrot w malarstwie polskim i obcym” przygotowała pod kierunkiem prof. Andrzeja Ryszkiewicza i obroniła w grudniu 1983 roku. Jako studentka odbyła praktykę w Magazynie Malarstwa w Muzeum Narodowym w Warszawie (1981) i jeszcze przed uzyskaniem dyplomu magistra historii sztuki, w styczniu 1983 roku, została w nim zatrudniona. Instytucji tej poświęciła całe swoje życie zawodowe. Pierwsze doświadczenia zdobywała pod kierunkiem Anny Tyczyńskiej jako asystentka w Magazynie Malarstwa. Siedem lat, które tam przepracowała, z czasem na stanowisku adiunkta, pozwoliło jej dogłębnie poznać zgromadzone w muzeum zbiory malarstwa polskiego i europejskiego. Po zakończeniu urlopu wychowawczego we wrześniu 1993 podjęła pracę w Dziale Malarstwa Polskiego, w 2004 roku awansowała na stanowisko kustosa.

Zainteresowania naukowe Krystyny Znojewskiej-Prokop koncentrowały się wokół malarstwa polskiego. Specjalizowała się w zagadnieniach związanych z nurtem akademizmu i romantyzmu. Szczególnie bliska była jej twórczość takich artystów jak Witold Pruszkowski, Artur Grottger, Józef Simmler, Henryk Rodakowski, ale także malarzy bardziej awangardowych, jak Ferdynand Ruszczyk, Edward Okuń czy Jan Ciągliński. Pełniła nadzór kuratorski

nad przeniesieniem do MNW wystaw monograficznych Henryka Rodakowskiego (1993) i Ferdynanda Ruszczyka (2002), zorganizowanych przez inne muzea. Jako autorka biogramów artystów oraz not na temat obrazów uczestniczyła w przygotowaniu katalogów wielu wystaw, organizowanych w MNW lub w innych muzeach polskich i zagranicznych. Doskonale rozumiała ideę popularyzacji sztuki nawet w najmniejszych ośrodkach muzealnych, służących jedynie lokalnej społeczności. Potwierdziła to serią wystaw dzieł ze zbiorów MNW, organizowanych w Muzeach Okręgowych w Ostrołęce (1985, 1986) i Piotrkowie Trybunalskim (1987, 1999), a także w Muzeum w Łowiczu (1995). Ich tematyka była zróżnicowana, obejmowała m.in. malarstwo pejzażowe, obrazy związane z epoką napoleońską, autoportrety artystów polskich, wyobrażenia dziecka i dzieciństwa w malarstwie polskim. Trudno przecenić wkład Krystyny w realizację projektów badawczych poświęconych wszechstronnemu opracowaniu twórczości Aleksandra Gierymskiego i Józefa Brandta w związku z przygotowywanymi w MNW wystawami monograficznymi tych malarzy. Przedmiotem jej badań były dzieła uznawane obecnie za zaginione, a ich wyniki zostały opublikowane w towarzyszących obydwu prezentacjom katalogach. W toku prac Krystyna wykazała się wnikliwością w poszukiwaniu i analizowaniu informacji źródłowych, błyskotliwością w formułowaniu hipotez i wniosków. Cechowała ją szczególna



fot. Anna Lewandowska

sumienność w prowadzeniu kwerend archiwalnych, często żmudnych i nie zawsze przynoszących spodziewane efekty.

Ważny rozdział w dorobku naukowym Krystyny Znojewskiej-Prokop stanowiły badania związane z opracowaniem dzieł malarstwa polskiego, powstałych w okresie od końca XVIII do początku XX wieku, a utraconych w wyniku działań wojennych w latach 1939–1945. Na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wspólnie z Anną Tyczyńską, przygotowała publikację *Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele utracone w latach 1939–1945 w granicach Polski po 1945 / Wartime losses. Polish painting: oil paintings, pastels, watercolours lost between 1939–1945 within post-1945 borders of Poland*<sup>1</sup>. Przedmiotem badań autorek były straty dzieł należących do muzeów narodowych, miejskich i regionalnych, towarzystw finansowych, naukowych i artystycznych, instytucji państwowych, samorządowych i kościelnych, a także kolekcji prywatnych. Katalog, opracowany w języku polskim i angielskim, uwzględnia wyłącznie te dzieła, które można było zidentyfikować na podstawie dokumentacji ikonograficznej (fotografie,

reprodukcje, ryciny). Tom pierwszy obejmuje 442 obrazy, tom drugi – 295. Ich przygotowanie poprzedziły wnikliwe badania, prowadzone na podstawie archiwalnych kart dzieł utraconych (udostępnionych przez Biuro Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, a później przez Departament Dziedzictwa Kulturowego), katalogów oraz raportów na temat strat wojennych sporządzonych w placówkach muzealnych lub innych instytucjach państwowych, dokumentacji zgromadzonej przez kolekcjonerów (archiwalne fotografie dzieł, spisy o charakterze inwentaryzowym, dowody zakupu, relacje świadków). W ramach swoich badań Krystyna okazjonalnie współpracowała z Wydziałem Restytucji Dóbr Kultury, działającym w strukturach MKiDN. Prowadziła ponadto działania zmierzające do identyfikacji obrazów o nieustalonej lub niejasnej proveniencji. Na kilka lat przed odejściem na emeryturę zajęła się opracowywaniem dzieł do planowanego katalogu malarstwa polskiego w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Przygotowała kilkaset pozycji katalogowych, pełniła także funkcję redaktora naukowego tej zbiorowej publikacji.

Spokojna, pełna uroku osobistego, a przy tym świetnie zorganizowana i skrupulatna w realizacji każdego powierzonego jej zadania – cieszyła się uznaniem przełożonych oraz sympatią koleżanek i kolegów w muzeum. Zawodowy profesjonalizm, sumienność i rzetelność w pracy łączyła z żywym, nieledwie młodzieńczym entuzjazmem dla sztuki, a także z pasją muzealnika zainteresowanego najnowszymi metodami badania proveniencji dzieł czy nowoczesnymi aranżacjami przestrzeni ekspozycyjnych.

Krysia, bo tak do niej i o niej mówiliśmy w muzeum, była osobą niezwykle koleżeńską i skromną. Z pełnym zaangażowaniem wykonywała codzienne obowiązki, również te żmudne, pozbawione spektakularnego wymiaru – jak prowadzenie skontrum czy sekretariatu wystawy, obsługa kwerend i wypożyczeń dzieł – wymagające dużego nakładu pracy, odpowiedzialności, dyspozycyjności, lecz nieprzynoszące takiej satysfakcji, jaka bywa udziałem kuratora muzealnej ekspozycji. Z pewnością ogromny sukces szeroko zakrojonej wystawy *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu*, zorganizowanej w muzeum w 1996 roku, nie byłby możliwy

bez wysiłku i zaangażowania Krystyny, która obsługę sekretariatu wystawy łączyła wówczas z funkcją asystentki jej kuratorów. W późniejszych latach prowadziła sekretariat wystaw przygotowywanych przez Elżbietę Charazińską, kuratorkę Galerii Sztuki Polskiej: *Jacek Malczewski. Powrót* (2000), *Józef Pankiewicz 1866–1940. Życie i dzieło* (2006). Krystyna była także współautorką pokazu „Stanisław Wyspiański. *Wesele, Noc Listopadowa* na scenie, na ekranie, w Teatrze Telewizji w reżyserii Andrzeja Wajdy i scenografii Krystyny Zachwatowicz” towarzyszącego wystawie *Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyście w setną rocznicę śmierci* (2007), również autorstwa Elżbiety Charazińskiej.

Muzeum pozostało jedyną instytucją, z którą była związana zawodowo. W ciągu czterdziestu lat niezmiennie dawała przykład wierności zasadom i wartościom określającym etos pracy muzealnika. Zawsze kierowała się dobrem instytucji, której oddała znaczącą część swojego życia. Za zasługi dla polskiego muzealnictwa w 2013 roku została odznaczona Srebrnym Krzyżem Zasługi.

Nie sposób pominąć kwestii społecznej wrażliwości Krysi. Wspólnie z mężem Krzysztofem Prokopem (zmarłym w 2010) była zaangażowana w działalność charytatywną ukierunkowaną na niesienie pomocy zarówno materialnej, jak i duchowej ludziom chorym, ubogim, skrzywdzonym przez los. Należała do rady programowej Fundacji „Dla Polonii”, która wspiera kształcenie polskich dzieci z dawnych terenów ZSRR w liceum ogólnokształcącym Kolegium św. Stanisła-

wa Kostki w Wilanowie. Skromna i dyskretna, a zarazem pełna empatii, niosła przyjacielską pomoc w trudnych sytuacjach życiowych także wielu osobom z grona pracowników muzeum.

Kryścia była serdeczną, ciepłą osobą, ciekawą świata i ludzi. Lubiła podróże, szczególnym sentymentem darzyła Włochy, tamtejszą sztukę, architekturę, krajobraz, przyrodę i słońce, ale także język i ludzi. Miała pogodne usposobienie, lubiła się śmiać i żartować. Nawet w najbardziej dramatycznych sytuacjach, do jakich dochodziło w naszym muzealnym życiu, potrafiła zachować spokój i zdrowy rozsądek. Bardzo wymagająca w stosunku do siebie, dla błędów czy słabości innych miała dużo tolerancji. Wyznawała wartości określone przez światopogląd chrześcijański i ideały humanizmu. Z tych źródeł płynął cechujący ją hart ducha, nieugięta postawa etyczna, dobroć i szacunek dla drugiego człowieka. Głęboka wiara w Boga pomagała jej przezwycięzać przeciwności życiowe, dawała otuchę i nadzieję także w ostatniej walce z nieuleczalną chorobą.

Gdy piszę to wspomnienie i próbuję przywołać z pamięci obraz Krysi, na nowo urzeka mnie jej wewnętrzna równowaga, życzliwość i dobroć, błyskotliwa inteligencja i żywe poczucie humoru, niekiedy zabarwione nutą dobrotliwej kpiny; także jej opiekuńczy stosunek do młodszych koleżanek i kolegów, którym w naturalny, niewymuszony sposób pomagała zaaklimatyzować się w naszej muzealnej rzeczywistości.

Ewa Micke-Broniarek

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Tom pierwszy został wydany w Poznaniu w 1998, wydanie rozszerzone o aneks w 2007, w tłumaczeniu Marzény Rączkowskiej. Drugi tom ukazał się w 2012 w Warszawie w przekładzie Thaddeusa Mireckiego.

# Krystyna Znojewska-Prokop (4 March 1958 – 19 September 2024)

Krystyna Znojewska-Prokop studied art history at the Catholic University of Lublin in the years 1977–1983. She wrote her master's thesis, entitled 'Pierrot in Polish and foreign painting', under the supervision of Prof. Andrzej Ryszkiewicz and defended it in December 1983. She completed a student internship at the Painting Storage Rooms at the National Museum in Warsaw (1981) and was employed there in January 1983, even before obtaining her master's degree in art history. She devoted her entire professional life to this institution.

She gained her initial professional experience as an assistant in the Painting Storage Rooms under the supervision of Anna Tyczyńska. The seven years that she spent there, eventually as an assistant professor, allowed her to gain in-depth knowledge of the museum's collection of Polish and European paintings. Returning from her extended parental leave in September 1993, she took up a position in the Department of Polish Painting, and was promoted to curator in 2004.

Krystyna Znojewska-Prokop's scholarly interests focused on Polish painting. She specialized in issues associated with Academicism and Romanticism. The oeuvres of such artists as Witold Pruszkowski, Artur Grottger, Józef Simmler and Henryk Rodakowski were particularly close to her heart, but she was equally fond of more avant-garde painters, such as Ferdynand Ruszczyk, Edward Okuń or Jan Ciągliński.

As the curatorial supervisor, she monitored the transfer to the National Museum in Warsaw of monographic exhibitions of Henryk Rodakowski (1993) and Ferdynand Ruszczyk (2002), organized by other museums.

She contributed biographical notes and catalogue entries on paintings for numerous exhibitions at the National Museum in Warsaw and in other Polish and foreign museums. Her perfect understanding of the concept of popularizing art even in the smallest museum centres, serving little more than their local communities, is confirmed by a series of exhibitions of works from the National Museum in Warsaw collection she organized at the Regional Museums of Ostrołęka (1985, 1986) and Piotrków Trybunalski (1987, 1999), as well as at the Museum in Łowicz (1995). Their themes varied, including landscape painting, paintings related to the Napoleonic era, self-portraits by Polish artists, and images of children and childhood in Polish painting.

Her contribution to research projects devoted to the comprehensive study of the oeuvres of Aleksander Gierymski and Józef Brandt in connection with their monographic exhibitions prepared at the National Museum in Warsaw is inestimable. The subject of her research were works of these painters which are currently considered lost, and the results were published in the catalogues accompanying both presentations.



photo Anna Lewandowska

In the course of her work, Krystyna demonstrated insight in searching for and analyzing source information, as well as brilliance in formulating hypotheses and conclusions. She was characterized by a particular meticulousness in conducting the often arduous and not always fruitful archival research.

Research linked with the study of Polish paintings dating from the period between the end of the eighteenth and the beginning of the twentieth century and lost as a result of the war in the years 1939–1945 formed an important chapter in Krystyna Znojewska-Prokop's scholarly output. Together with Anna Tyczyńska, she prepared a study commissioned by the Ministry of Culture and National Heritage under the title *Straty wojenne. Malarstwo polskie. Obrazy olejne, pastele, akwarele utracone w latach 1939–1945 w granicach Polski po 1945 / Wartime losses. Polish painting: oil paintings, pastels, watercolours lost between 1939–1945 within post-1945 borders of Poland*.<sup>1</sup>

The subject of the authors' research were lost artworks originally belonging to national, municipal and regional museums, financial, scholarly and artistic associations, state,

communal and ecclesiastical institutions, and private collections. The catalogue, published in Polish and English, includes only those artworks that could be identified on the basis of iconographic documentation (photographs, reproductions, prints). Its first volume encompasses 442 paintings, the second, 295.

Its preparation was preceded by meticulous research conducted on the basis of archival files on lost works (made available by the Office of the Government Plenipotentiary for Polish Cultural Heritage Abroad and later by the Cultural Heritage Department), catalogues and reports on war losses issued by museum institutions or other state institutions, as well as documentation gathered by art collectors, including archival photographs of artworks, records in various inventories, bills of purchase, and witness testimonies.

As part of her research, Krystyna occasionally cooperated with the Department for the Restitution of Cultural Property operating within the Ministry of Culture and National Heritage structures. In addition, she conducted research aimed at identifying paintings of uncertain or unclear provenance. A few years before her retirement, she began researching artworks for a planned catalogue of Polish paintings in the collection of the National Museum in Warsaw. In addition to personally preparing several hundred catalogue entries, she was also the academic editor of this collective publication.

Calm, charming, yet highly organized and meticulous in carrying out every task entrusted to her, she was appreciated by her superiors and liked by her colleagues at the museum. She combined professional expertise, conscientiousness and reliability at work with a lively, almost youthful enthusiasm for art, as well as the passion of a museum curator interested in the latest methods of researching the provenance of works and in modern approaches to arranging exhibition spaces.

Krysia (the diminutive by which she was addressed and referred to at the museum) was an extremely friendly and modest person. She performed her daily duties with full commitment, even those that were tedious and unspectacular, such as conducting inventory checks or secretarial work for exhibitions, handling search queries and loans of artworks – tasks requiring

a great deal of effort, responsibility and availability, but not bringing the same satisfaction as that experienced by a museum exhibition curator. Certainly, the huge success of the wide-ranging exhibition *The End of the Century. The Art of Polish Modernism*, organized at the museum in 1996, would not have been possible without Krystyna's effort and commitment; on that occasion, she combined the role of exhibition secretary with that of assistant to its curators. In later years, she ran the secretariat for exhibitions prepared by Elżbieta Charazińska, curator of the Polish Art Gallery: *Jacek Malczewski. Return* (2000), *Józef Pankiewicz 1866–1940. The Life and Work* (2006). Krystyna was also the co-author of the show 'Stanisław Wyspiański. *The Wedding, November Night* on the stage, on the screen, in Television Theatre directed by Andrzej Wajda and with stage design by Krystyna Zachwatowicz', which accompanied the exhibition *Stanisław Wyspiański (1869–1907). Dedicated to the Artist on the Hundredth Anniversary of His Death* (2007), also curated by Elżbieta Charazińska.

The National Museum in Warsaw remained the only institution with which she was professionally associated. For forty years, she consistently set an example of fidelity to the principles and values that define the ethos of museum work. She was always guided by what was beneficial to the institution to which she devoted a significant part of her life. In 2013, she was awarded the Silver Cross of Merit for her services to Polish museology.

It is impossible to overlook Krysia's sensitivity to social issues. Together with her husband Krzysztof Prokop (who died in 2010), she was involved in charity work aimed at providing both material and spiritual assistance to the sick,

poor and disadvantaged. She was a member of the programme council of the 'Dla Polonii' Foundation, which supports Polish children from the former Soviet Union receiving secondary education at the St Stanislaus Kostka College in Wilanów. Modest and discreet, yet full of empathy, she also offered friendly help in difficult situations to many of the museum's employees.

Krysia was a genial, warm person, curious about the world and people. She enjoyed travelling and had a special fondness for Italy, its art, architecture, landscapes, nature and sunshine, but also its language and people. She had a cheerful disposition and liked to laugh and joke. She was able to remain calm and sensible even in the most dramatic situations that occurred in our life at the museum. While very demanding towards herself, she showed a great tolerance for the mistakes and weaknesses of others. The values she professed were defined by the Christian worldview and humanist ideals; from these sources sprang her fortitude, unyielding ethics, kindness and respect for others. Her deep faith in God helped her overcome life's adversities and gave her comfort and hope, even in her final battle with an incurable disease.

As I write this reminiscence and try to recall Krysia in my mind, I am once again captivated by her inner balance, kindness and thoughtfulness, her brilliant intelligence and lively sense of humour, sometimes tinged with a hint of good-natured mockery, as well as by her protective attitude towards her younger colleagues, whom she helped in a natural, unforced way to acclimatize to our museum reality.

Ewa Micke-Broniarek

Translated by Klaudyna Michałowicz

## NOTES

<sup>1</sup> The first volume of this study was published in Poznań in 1998, followed by a second edition with an appendix in 2007, translated by Marzena Rączkowska. The second volume was published in 2012 in Warsaw, translated by Thaddeus Mirecki.

## Joanna A. Tomicka (22 stycznia 1959 – 16 marca 2024)

Joanna Tomicka urodziła się w Warszawie, tutaj chodziła do szkoły i studiowała, tutaj pracowała zawodowo. Dzięki rodzicom – Ryszardowi, architektowi, i Zofii, artystce plastycyce zaangażowanej w pracę z uzdolnioną młodzieżą, wyrastała w środowisku twórczym, w którym istotne miejsce zajmowała kultura i sztuka. Wykazywała zdolności muzyczne i już w wieku sześciu lat rozpoczęła naukę w klasie skrzypiec w Państwowej Szkole Muzycznej nr 1 im. Emila Młynarskiego. Osiągała bardzo dobre wyniki zarówno w przedmiotach muzycznych, jak i ogólnokształcących, uczestniczyła w wielu koncertach młodzieżowych w Filharmonii Narodowej, a udział w olimpiadzie języka polskiego na poziomie eliminacji wojewódzkich zapewnił jej przyjęcie bez egzaminu do XXXIII Liceum Ogólnokształcącego im. Mikołaja Kopernika z wykładowym angielskim. Wówczas skryształowały się jej zainteresowania, czego wyrazem był udział w I Ogólnopolskiej Olimpiadzie Artystycznej w sekcji plastyki, zwieńczony zakończeniem ostatniego etapu. Po ukończeniu liceum ze srebrnym medalem za wzorowe osiągnięcia w nauce w 1977 roku rozpoczęła studia w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W 1985 roku obroniła z oceną bardzo dobrą pracę magisterską „Związki *Metamorfoz* Owidiusza z emblematyką w XVI i XVII wieku”, napisaną pod kierunkiem profesora Jana Białostockiego. W tym samym roku podjęła pracę w Muzeum Narodowym w Warszawie

w Dziale Grafiki Europejskiej i z tym miejscem była związana do końca życia, przechodząc kolejne etapy kariery zawodowej muzealnika – od asystenta (1985) do kustosa kolekcji (1996). W 2023 roku przeszła na emeryturę. W dowód uznania za wieloletnią pracę w MNW i osiągnięcia naukowe na polu badań nad grafiką została odznaczona Srebrnym (2013) i Złotym Krzyżem Zasługi (2022).

Zainteresowania zawodowe Joanny koncentrowały się na dawnej grafice europejskiej (francuskiej, włoskiej, angielskiej, flamandzkiej, niderlandzkiej i holenderskiej) i takich tematach jak: emblematyka, typografia, recepcja antyku, kolekcjonerstwo i twórczość Rembrandta. Poszerzała swoją wiedzę i podnosiła kwalifikacje, m.in. na stypendiach The Warburg Institute (University of London), The British Academy, Centre for Emblem Studies (University of Glasgow), The British Museum, Leuven Universiteit (Flemish Community), Houghton Library (Harvard University), Princeton University Library, Metropolitan Museum of Art, jako słuchaczka stacjonarnego Studium Doktoranckiego w Instytucie Sztuki PAN (1990–1994), a także podczas wyjazdów studyjnych do Rijksmuseum w Amsterdamie, The Folger Shakespeare Library w Waszyngtonie czy Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie. Przedstawiała referaty na wielu konferencjach naukowych w Polsce („*Curiosité?* – rzecz o interpretacji, interpretacja rzeczy. Z zagadnień



fot. Krzysztof Załęski

ikonografii i techniki w grafice XVI–XVIII w.”, konferencja „Curiosità, czyli koncept osobliwy”, Warszawa 2011; „*Liber pulcher*. O przykładach paryskiej i lyońskiej typografii wytwornej XVI wieku”, sesja „O miejsce książki w historii sztuki”, Kraków 2012) i za granicą (m.in. „Ovidian ‘Metamorphoses’ of the Queen of the Sins”, The Warburg Institute, University of London, 1994; „Dla Niepodległej i dobra wspólnego. Generał Stefan Dembiński, kawalerzysta, kolekcjoner, darczyńca”, na międzynarodowej konferencji „Les collections et les collectionneurs polonais hors de Pologne”, Biblioteka Polska w Paryżu, 2017).

Była cenioną badaczką zapraszaną do współpracy przez zagraniczne instytucje naukowe, uczestniczyła m.in. w pracach nad programem „The Union Catalogue of Emblem Books”, którego celem było stworzenie korpusu książek o charakterze emblematycznym w głównych kolekcjach krajów uczestniczących (McGill University w Montrealu, Katholieke Universiteit Leuven, Bibliothèque Royale Albert I w Brukseli), była współorganizatorką pierwszej w Polsce międzynarodowej konferencji poświęconej badaniom nad emblematyką (Uniwersytet Wrocławski,

1995). W ramach długoletniej współpracy z międzynarodowym zespołem przygotowującym kolejne tomy katalogu Hollsteina *German Engravings, Etchings, Woodcuts 1400–1700, Dutch and Flemish Etchings, Engravings, Woodcuts 1450–1700* i *The New Hollstein* przeprowadzała kwerendy, weryfikacje atrybucji, klasyfikacji oraz chronologii stanów artystycznych i wydawniczych rycin z kolekcji MNW. Szczególnie ceniła sobie spotkania w ramach stowarzyszenia skupiającego kuratorów sztuki holenderskiej i flamandzkiej z całego świata CODART, którego członkinią była od 1998 roku. Na stronach tego stowarzyszenia napisała o fascynacji grafiką, wpływie profesora Białostockiego na jej wybory zawodowe, o kontaktach z wybitnymi ekspertami oraz podzieliła się uwagami na temat prac nad wystawami, uczestnictwa w dziesięciu kongresach CODART-u, a także zadań muzeów i przyszłości badań nad grafiką<sup>1</sup>.

Joanna przez dwadzieścia lat prowadziła wykłady z historii grafiki europejskiej XV–XVIII wieku dla studentów Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz studentów historii sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Była redaktorem naukowym wielu katalogów, opublikowała kilka serii grafik jako pokazy tematyczne w Cyfrowym MNW, opracowała ponad 250 not na temat rycin tak znakomitych grafików jak Jacques Callot, Jean Le Pautre, Abraham Bosse, Claude Mellan, Gerard Edelinck, Lucas Cranach, Lucas van Leyden, Heinrich Aldegrever, Cornelis Cort, Hendrick Goltzius, Giorgio Ghisi, Hieronimus Hopfer, Stefano della Bella, Giovanni Battista Tiepolo, Lucas Vorsterman i rytownicy tzw. szkoły Rubensa. Najwięcej uwagi poświęciła twórczości Rembrandta. Dzięki jej inicjatywie, we współpracy z Anną Kozak oraz badaczami z polskich muzeów i bibliotek, odbyła się w MNW wystawa (2006), a także został wydany katalog *Rembrandt. Rysunki i ryciny w zbiorach polskich* (2009), w którym zawarto wyniki badań atrybucyjnych i chronologicznych w odniesieniu do rycin mistrza przeprowadzonych na podstawie najnowszych ustaleń specjalistów zajmujących się twórczością artysty. Ryciny genialnego grafika zaprezentowała ponownie w 2019 roku na wystawie i w katalogu *Rembrandt osobiście. Rembrandt van Rijn. Dzieła graficzne ze zbiorów*

Muzeum Narodowego w Warszawie, jednocześnie z ekspozycją poświęconą innemu wybitnemu artyście: *Bruegel w towarzystwie. Pieter Bruegel Starszy. Dzieła graficzne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*.

Kontynuacją i rozwinięciem tematyki podjętej przez Joannę w pracy magisterskiej było przygotowanie i pionierskie opracowanie przez nią pierwszej w polskim muzealnictwie wystawy poświęconej recepcji antyku w europejskiej grafice nowożytnej. *Ars mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika europejska oraz sztuka zdobnicza XVI–XIX wieku*, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w 1999 roku (poprzedzonej mniejszą, niejako wstępną, ekspozycją *Mity greckie. Tematyka mitologiczna w grafice europejskiej XVI–XIX wieku* w Muzeum Okręgowym w Chełmie, 1997), obrazującej sposoby wykorzystania tematyki mitologicznej w ilustracjach, alegoriach i symbolach, dekoracjach i portretach; w katalogu jako autorka eseju i not Joanna skupiła się na przedstawieniu różnych tradycji interpretacyjnych (m.in. w duchu chrześcijańskim, metodą alegoryczną stoicką i neoplatońską). Ważne miejsce w jej dorobku zajmują wystawy, które współorganizowała w MNW i innych instytucjach muzealnych oraz katalogi im towarzyszące. Wśród nich

szczególnie ważna jest publikacja *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* (2006), do której opracowała zbiór graficzny подарowany przez generała Stefana Dembińskiego, wprowadzając tym samym do literatury naukowej postać tego zasłużonego dla kraju kolekcjonera.

Joanna wzbudzała szacunek swą postawą moralną, była osobą o wielkiej kulturze osobistej, stawiającą wysokie wymagania sobie i innym, rzetelną i odpowiedzialną badaczką, znakomicie współpracującą przy projektach wystawowych i wydawniczych, życzliwą i pomocną szefową. Dopóki nasilające się problemy zdrowotne nie spowodowały jej przejścia na pracę zdalną, angażowała się we wszystkie przedsięwzięcia integrujące koleżanki i kolegów – wspólne wyjazdy na wystawy, spotkania okolicznościowe, świąteczne i towarzyskie. Mądra, serdeczna, z poczuciem humoru.

Pisząca te słowa otrzymała od Joanny przy okazji jednej z wystaw książkę z dedykacją *Sine amicis vita tristis esset* – ‘Życie bez przyjaciół byłoby smutne’. Odejście przyjaciół przypomina nam tę prawdę.

Anna Grochala

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> *Curator in the Spotlight: Joanna A. Tomicka Curator of European Prints, Muzeum Narodowe w Warszawie in Warsaw (April, 2023)*, [https://www.codart.nl/spotlights/joanna-tomicka/?fbclid=IwAR3bQaszDLdwljDYehWNZRLz5AsqYckJMOUQmOL7XxF8QNUpw\\_Tau5goYTg](https://www.codart.nl/spotlights/joanna-tomicka/?fbclid=IwAR3bQaszDLdwljDYehWNZRLz5AsqYckJMOUQmOL7XxF8QNUpw_Tau5goYTg) [dostęp: 15.02.2025].

## Joanna A. Tomicka (22 January 1959 – 16 March 2024)

Joanna Tomicka was born in Warsaw; it is there that she went to school and university, and built her professional career. Owing to her parents – Ryszard, an architect, and Zofia, an artist working with gifted youth – Joanna grew up in a creative environment in which culture and art played a vital role. She had an aptitude for music, and at the age of six she began learning the violin at Emil Młynarski State Music School No. 1. She had very good marks in both music and general education subjects, and performed in many youth concerts at the National Philharmonic. Her participation in the National Polish Language Competition at the provincial level secured her automatic admission to Nicolaus Copernicus High School No. 33 with English as the language of instruction. As her interests solidified, she took part in the 1st National Art Competition in the fine arts category, reaching and completing the final stage. Having graduated from high school in 1977 with a silver medal for exemplary academic achievements, she began her studies at the University of Warsaw's Institute of Art History. In 1985, she successfully defended her master's thesis titled 'Relations between Ovid's "Metamorphoses" and emblems in the 16th and 17th century in graphic art', written under the supervision of Professor Jan Białostocki. That same year she took up a position at the National Museum in Warsaw, in the Department of European Prints, where she would remain for the rest of her working

life, progressing through the successive stages of a museum professional's career – from assistant (1985) to curator (1996). She retired in 2023. In recognition of her long years of work and academic achievements in research relating to printmaking, she was awarded the Silver (2013) and Gold (2022) Cross of Merit.

Joanna's professional interests revolved around early European printmaking (French, Italian, English, Flemish, Netherlandish and Dutch) with specific focus on areas such as emblems, typography, the reception of antiquity, collecting, and the work of Rembrandt. She continued to expand her knowledge and improve her qualifications through scholarships at the Warburg Institute (University of London), the British Academy, the Centre for Emblem Studies (University of Glasgow), the British Museum, Leuven Universiteit (Flemish Community), Houghton Library (Harvard University), the Princeton University Library and the Metropolitan Museum of Art, enrolling as a full-time student in the Doctoral Programme at the Institute of Art, Polish Academy of Sciences (1990–1994), and participating in research visits to the Rijksmuseum in Amsterdam, the Folger Shakespeare Library in Washington, and the Polish Institute and Sikorski Museum in London. She gave presentations at numerous scientific conferences both in Poland ('*Curiosité?* – A Matter of Interpretation, the Interpretation of Matter. On Iconography and Technology in



photo Krzysztof Załęski

Graphic Arts between the 16th and 18th Century', at the conference 'Curiosità, or the Peculiar Concept', Warsaw, 2011; 'Liber pulcher. Examples of Elegant 16th-Century Typography from Paris and Lyon' at 'For the Role of the Book in Art History', Kraków, 2012) and abroad (i.a., 'Ovidian "Metamorphoses" of the Queen of the Sins', the Warburg Institute, University of London, 1994; 'For Independence and the Common Good. General Stefan Dembiński, Cavalryman, Collector, Benefactor' at the international conference 'Les collections et les collectionneurs polonais hors de Pologne', Polish Library in Paris, 2017).

As a highly regarded researcher she was invited to collaborate with numerous academic institutions from abroad. She was part of a project titled 'The Union Catalogue of Emblem Books', aimed at creating a corpus of emblematic books chosen from the foremost collections in the participating countries (McGill University in Montreal, Katholieke Universiteit Leuven, Royal Library of Belgium in Brussels), and helped organize the first international conference on emblem studies in Poland (University of Wrocław, 1995). As part of her long-standing collaboration with the team behind the

successive volumes of Hollstein's catalogue *German Engravings, Etchings, Woodcuts 1400–1700*, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings, Woodcuts 1450–1700* and *The New Hollstein*, she conducted queries and verified the attribution, classification and dating of prints and publications in the collection of the National Museum in Warsaw. She was particularly fond of meetings of the CODART community, comprising curators of Dutch and Flemish art from around the world. On the website of the association, of which she was a member since 1998, she wrote about her fascination with printmaking, Professor Białostocki's influence on her career choices, and her contact with eminent experts. She also shared her thoughts on the role of museums and the future of research on printmaking, as well as her experiences working on exhibitions and participating in ten CODART congresses.<sup>1</sup>

For twenty years, Joanna lectured on the history of European prints from the fifteenth to eighteenth century to students of the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Warsaw and art history students at Cardinal Stefan Wyszyński University.

She was the academic editor of numerous catalogues, also publishing several series of prints as thematic collections for the Digital National Museum in Warsaw and compiling over 250 notes on engravings by such prominent artists as Jacques Callot, Jean Le Pautre, Abraham Bosse, Claude Mellan, Gérard Edelinck, Lucas Cranach, Lucas van Leyden, Heinrich Aldegrever, Cornelis Cort, Hendrick Goltzius, Giorgio Ghisi, Hieronymus Hopfer, Stefano della Bella, Giovanni Battista Tiepolo, Lucas Vorsterman, and the engravers of the so-called school of Rubens. Yet the artist she devoted the most attention to was Rembrandt. It was on her initiative – with the cooperation of Anna Kozak and other researchers associated with a number of museums and libraries in Poland – that the National Museum in Warsaw organized an exhibition titled *Rembrandt. Drawings and Prints in the Polish Collections* (2006) and published the corresponding catalogue (2009), which presented new findings on the dating and attribution of the master's engravings. Rembrandt's prints were on display once again in 2019 as part of an exhibition and catalogue titled *Rembrandt in Person. Rembrandt van Rijn. Prints from the Collection of*

the National Museum in Warsaw, held in tandem with an exhibition showcasing works by another eminent artist: *Bruegel in Company. Pieter Bruegel the Elder. Prints from the Collection of the National Museum in Warsaw*.

Joanna continued and broadened her research on the topics addressed in her master's thesis by preparing a pioneering exhibition focusing on the reception of antiquity in early-modern European graphic art, the first such exhibition to be held in Poland. Titled *Ars Mitologica. Issues Concerning Reception of Greek Myths. Ancient Ceramics and Sculpture, European Graphic and Decorative Art of 16th to 19th Centuries* and organized at the National Museum in Warsaw in 1999 (preceded by a smaller, introductory exhibition called *Greek Myths. Mythological Motifs in European Graphic Arts between the 16th and 19th Century* held at the Regional Museum in Chełm in 1997), it explored the various uses of mythological themes in illustrations, allegories, symbols, ornaments and portraits. As the author of the introductory essay and all of the notes, Joanna focused on describing diverse interpretative traditions (i.a., Christian, allegorical, Stoic and Neoplatonic). The exhibitions she helped organize at the National Museum in Warsaw and other museum institutions, as well as their corresponding catalogues, constituted an important aspect of

her scholarly output. Among these, especially significant was the publication *The Admirers of Prints and their Collections in the National Museum in Warsaw* (2006), in which Joanna presented a collection of prints bequeathed by General Stefan Dembiński, thereby introducing the distinguished collector into academic literature.

Joanna inspired respect with her moral stance, and was a person of impeccable integrity. She held herself and others to very high standards, and was a diligent and conscientious scholar, excellent at collaborating with others on exhibitions and publishing projects. As a superior, she was kind and helpful. Until her deteriorating health forced her to switch to remote work, she was involved in all integration activities for the museum's staff – group trips to view exhibitions, special events, holiday meetings and social occasions. She was a wise, warm-hearted person with an excellent sense of humour.

During one particular exhibition, I was given a book by Joanna with a dedication reading *Sine amicis vita tristis esset* – 'Life would be sad without friends'. The passing of friends indeed reminds us of this truth.

Anna Grochala

Translated by Julita Mastalerz

## NOTES

<sup>1</sup> *Curator in the Spotlight: Joanna A. Tomicka Curator of European Prints, Muzeum Narodowe w Warszawie in Warsaw* (April 2023), [https://www.codart.nl/spotlights/joanna-tomicka/?fbclid=IwAR3bQaszdlDwljDYehWNZRLz5AsqYckJMOUQmOL7XxF8QNUpw\\_Tau5goYTg](https://www.codart.nl/spotlights/joanna-tomicka/?fbclid=IwAR3bQaszdlDwljDYehWNZRLz5AsqYckJMOUQmOL7XxF8QNUpw_Tau5goYTg) [retrieved: 15 Feb. 2025].