

# STUDIA MUZEALNE

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU • ZESZYT XX • 2013 ROK





Muzeum Narodowe w Poznaniu



# STUDIA MUZEALNE

ZESZYT XX

POZNAŃ 2013

Autorzy: Xavier Deryng, Sven Ekdahl, Maria Gołąb, Grażyna Hałasa, Tadeusz W. Lange, Wiktoria Leontjewa, Ewa Leszczyńska, Jarosław Mulczyński, Myriam Reiss-de Palma, Małgorzata Nowara, Eliza Piotrowska, Maria Stahr, Ewa Siejkowska-Askutja, Renata Sobczak-Jaskulska, Adam Soćko, Dorota Suchocka, Wojciech Suchocki, Katarzyna Wantuch

Redakcja merytoryczna: Wojciech Suchocki

Tłumaczenia z języka francuskiego: Monika Dzida-Błażejczyk, Maria Ewa Librowska – „Libra” Biuro Tłumaczeń, Anna Łuczowska, Wojciech Suchocki, Barbara Walkiewicz

Tłumaczenia z języka niemieckiego: Jadwiga Górska

Tłumaczenie streszczeń na język angielski: Marcin Turski

Redakcja wydawnicza: Halina Oszmiańska

Projekt graficzny: Ewa Wąsowska

Skład i przygotowanie do druku: Lucyna Majchrzak

Skanowanie i opracowanie materiału ilustracyjnego: Tomasz Niziołek

Kierownictwo produkcji: Urszula Namiota

Fotografie: Adam Cieślowski, Thomas Bachmann, Barbara Drzewiecka, Sven Ekdahl, Izidor Grzeluk, W. Grzesik, Wiktoria Leontjewa, Ewa Leszczyńska, Piotr Ligier, Stanisław Mielezkiec, Agnieszka Murawska, Katarzyna Nowacka, Jerzy Nowakowski, Małgorzata Nowara, Zygfryd Ratajczak, Myriam Reiss-de Palma, Adam Soćko, Katarzyna Wantuch, J. Webb; ze zbiorów: Archiv Muzeum středního Pootaví Strakonice, Biskupství plzeňské – Katedrála sv Bartoloměje v Plzni, Collection Royale de Ciergnon, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Galleria Nazionale di Parma, Galerie van Lagenhove de Gand, Harvard Art Museums, Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Kościół pw. św. Jana Kantego w Poznaniu, Kościół pw. św. Marii Magdaleny w Brudzewie, Metropolitan Museum in New York, Musée d'Art et d'Histoire Genève, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Musée des Beaux-Arts du Brest, Musée de Courtrai, Musée de la Ville de Paris, Musée du Vieux-Château de Laval, Musée Victor Charreton Bourgoin Jullieu, © Museum voor Schone Kunsten de Gand, Musée d'Orsay de Paris, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Muzeum Narodowe w Kielcach, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Národní Galerie v Praze, National Gallery of Art Biblioteka in Washington, National Gallery of Art in Washington, Schlesische Museum zu Görlitz, Tate Gallery in London, Zgromadzenie Sióstr Urszulanek SJK w Sieradzu

Zgoda na zamieszczenie fotografii: © Archiv Muzeum středního Pootaví Strakonice (s. 230), © Biskupství plzeňské – Katedrála sv Bartoloměje v Plzni (s. 232), © Collection Royale de Ciergnon (s. 54), © Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu (s. 46, 53, 57–60, 65, 66, 81), © Galleria Nazionale di Parma (s. 121), © Galerie van Lagenhove de Gand (s. 55), © Harvard Art Museums (s. 122), © Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles (s. 62), © Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (s. 228), © Kościół pw. św. Jana Kantego w Poznaniu (s. 229), © Kościół pw. św. Marii Magdaleny w Brudzewie (s. 233), © Metropolitan Museum in New York (s. 225), Musée d'Art et d'Histoire Genève (s. 225), © Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris (s. 225), © Musée des Beaux-Arts du Brest (s. 35), © Musée de Courtrai (s. 59), © Musée de la Ville de Paris (s. 43), © Musée du Vieux-Château de Laval (s. 39), © Musée Victor Charreton Bourgoin Jullieu (s. 31), © Museum voor Schone Kunsten de Gand (s. 58), © Musée d'Orsay de Paris (s. 64), © Muzeum Górnośląskie w Bytomiu (s. 146), © Muzeum Narodowe w Kielcach (s. 149), © Muzeum Narodowe w Krakowie (s. 148, 160, 161), © Muzeum Narodowe w Poznaniu (s. 8–12, 17, 21, 78, 98–100, 107–109, 111, 120, 122, 131, 132, 135, 137, 146, 159, 176, 178, 180, 181, 183, 185, 187, 211, 213–214, 216–218, 224, 232, 249), © Muzeum Narodowe w Warszawie (s. 136, 146, 150, 158, 229), © Národní Galerie v Praze (s. 231, 232), © National Gallery of Art Biblioteka in Washington (s. 248), © National Gallery of Art in Washington (s. 251), © Schlesische Museum zu Görlitz (s. 232), © Tate Gallery in London (s. 137), © Zgromadzenie Sióstr Urszulanek SJK w Sieradzu (s. 229)

Wydawca dołożył wszelkich starań aby dotrzeć do wszystkich Osób i Instytucji, właścicieli dzieł i fotografii wykorzystanych w książce. Jeśli kogoś pominięto, zostanie to sprostowane w następnym tomie.

Okładka: Jacek Malczewski, Krajobraz z Tobiaszem (Wiosna); wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu

Druk: TOTEM – Drukarnia, ul. Jacewska 89, Inowrocław

© Copyright by Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2013

ISBN 987-83-89053-81-7

---

 Wokół galerii Edwarda Aleksandra Raczyńskiego
 

---

Ewa Leszczyńska	
Gmach Galerii Rogalińskiej w świetle poczynań mecenasowskich i kolekcjonerskich	
Edwarda Aleksandra Raczyńskiego .....	7
Myriam Reiss-de Palma	
Maurice Chabas. Od symbolizmu do abstrakcji (1862–1947) .....	28
Małgorzata Nowara	
Malarze belgijscy z kolekcji Edwarda hr. Raczyńskiego .....	52
Eliza Piotrowska	
Kim są dzieci z portretów Wyspiańskiego? .....	72
Wiktoria Leontjewa	
Matejko w Rosji .....	86

---

 Rozprawy i komunikaty
 

---

Tadeusz W. Lange	
Skandynawskie kalendarze wieczyste w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu .....	92
Maria Stahr	
Medale z serii papieskich XVI–XVIII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego	
w Poznaniu .....	104
Renata Sobczak-Jaskulska	
Znaki imienne złotników poznańskich od XVI do XVIII wieku .....	115
Ewa Siejkowska-Askutja	
Dwa obrazy Louisa Lagrenée w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu .....	120
Sven Ekdahl	
Ratusz Poznański jako weneckie palazzo. Uwagi o dwóch obrazach z XIX wieku .....	127
Dorota Suchocka	
<i>Zaczarowane skrzypki</i> – tryptyk Witolda Pruszkowskiego .....	145
Wojciech Suchocki	
Jacek Malczewski, <i>Krajobraz z Tobiaszem</i> .....	155
Grażyna Hałasa	
Grafika modernistyczna w Niemczech a przedstawienia portretowe. Najcenniejsze	
przykłady ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przyczynek do badań .....	168
Xavier Deryng	
Biało-czerwone czasopismo „La Plume”. Artyści polscy i paryskie środowiska	
symbolistów .....	193
Jarosław Mulczyński	
„Noworocznik poznański na rok 1914” i „Posener Kalender 1914” – kalendarze	
poznańskie z 1914 roku .....	211
Maria Gołąb	
<i>Akt z twarzą w cieniu</i> Artura Nachta-Samborskiego .....	221
Adam Soćko	
<i>Madonna z Brudzewa</i> – czeski impuls stylu pięknego w Wielkopolsce .....	228

---

 Badania konserwatorskie
 

---

Katarzyna Wantuch	
<i>Adoracja Dzieciątko</i> – dzieło Lazzaro Bastianiego z Muzeum Narodowego w Poznaniu	
Budowa techniczna, atrybucja, konserwacja i restauracja .....	243

Wokół galerii Edwarda Aleksander Raczyńskiego

---

Ewa  
Leszczyńska

## Gmach Galerii Rogalińskiej w świetle poczyznań mecenasowskich i kolekcjonerskich Edwarda Aleksandra Raczyńskiego

W dniu 12 marca 1910 r. warszawskie czasopismo „Ziemia” zamieściło następującą wiadomość: „Jak donosi «Dziennik Poznański», hr. E. Raczyński przystąpił do budowy w Rogalinie pod Poznaniem gmachu dla pomieszczenia cennych swych zbiorów, zawierających m.in. Galerię obrazów, jedną z najpiękniejszych w Polsce. Budynek składa się z czterech wielkich sal z górnym oświetleniem, razem około 600 m<sup>2</sup>, atelier malarskiego z bocznym światłem, oraz ze wspianego westybulu. Budynek będzie zupełnie ogniotrwały, gdyż do budowy zastosowano tylko materiały niepalne z zupełnym wykluczeniem drzewa; ogrzewany będzie centralnie za pomocą ciepłej wody. Plany, kosztorysy i obliczenia wykonał architekt M. Powidzki z Poznania, któremu również powierzono nadzór budowlany. Prace murarskie wykonywał budowniczy M. Panieński z Buku, wszelkie zaś konstrukcje żelazne fabryka H. Cegielskiego z Poznania. Budowę już rozpoczęto, a ukończona będzie w końcu roku bieżącego”<sup>1</sup>.

W sierpniu 1910 r. położone były już najprawdopodobniej posadzki ze skałodrzewu wykonane przez berlińską fabrykę Leopolda Friesera<sup>2</sup>. Świadczy o tym fabryczny przepis utrzymania podłogi, opatrzonej ręczną adnotacją: „Rogalin dnia 18 Sierpnia 1910. Przepis posadzki w galerii do czyszczenia. Koniecznie trzeba się według spisu zastosować”<sup>3</sup>. Zapewne także w tym czasie ukończony był dębowy parkiet w największej sali oraz lastrykowa posadzka korytarza oraz schodów łączących galerię z pałacem<sup>4</sup>.

Przytoczony powyżej tekst z „Ziemi” pozwala sądzić, iż M. Powidzki wykonał plany galerii jeszcze w 1909 r. Podane więc w Ka-

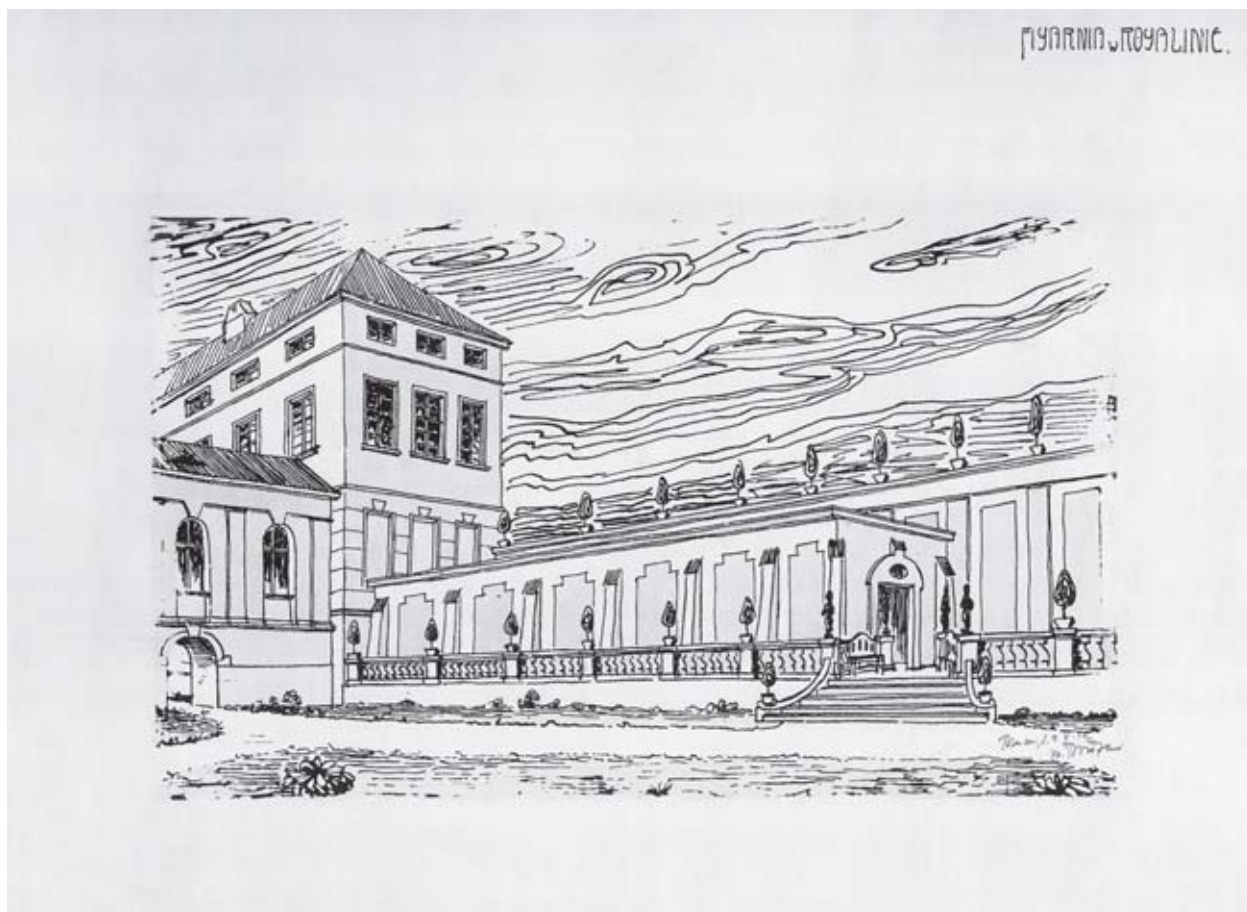
talogu Zabytków przez Z. Białłowicz-Krygierową datowanie gmachu galerii na lata 1909–1910 jest jak najbardziej słuszne<sup>5</sup>.

Odrzucić natomiast należy sugestię M. Pawlaczyka o zaprojektowaniu „pawilonu galerii” w 1910 r. i wzniesieniu jej w latach 1911–1914<sup>6</sup>. Dokładniejsza analiza dwóch rysunków M. Powidzkiego z tzw. teki rogańskiej<sup>7</sup>, będących podstawą tej hipotezy, wskazuje, iż powstały one po wybudowaniu galerii, kiedy zarysowała się potrzeba uporządkowania jej najbliższego otoczenia oraz wprowadzenia dodatkowego źródła ciepła w położonym bezpośrednio na gruncie westybulu.

Pierwszy projekt z 4 X 1910 r., przewidywał dostosowanie do architektury galerii sąsiadującego z nią wysokiego muru oporowego i tarasu z pierwotną figarnią (il. 1). Według M. Pawlaczyka projekt ten zrealizowano tylko częściowo, wykonując balustradę tarasu i elewację muru oporowego<sup>8</sup>. Nie można jednak wykluczyć, iż funkcjonującej tutaj od XVIII w. figarni także nadano nowy kostium stylowy. Niestety, brak zdjęć sprzed jej rozbiórki w latach 1939–1948 nie pozwala na razie jednoznacznie rozwiązać tej kwestii<sup>9</sup>.

Drugi rysunek, ze stycznia 1911 r., jest światłokopią pierwotnego projektu westybulu, na którym dorysowano kominek kryjący kaloryfer na ścianie południowej<sup>10</sup> (il. 2). Przypuszczalnie więc w czasie pierwszej zimy pojawiły się problemy z dogrzaniem tego wysokiego pomieszczenia. Niestety, nie wiadomo, czy doszło do realizacji tego pomysłu<sup>11</sup>.

O tym, iż datowanie Pawlaczyka, przyjęte później powszechnie w literaturze, jest błędne, świadczy też relacja M. Orłowicza, który już w 1913 r. zwiedzał urządzoną



1. Projekt figarni na tarasie przy galerii obrazów w Rogalinie. Arch. M. Powidzki w październiku 1910 r. MNP Gr 1483 XLV

galerię, uznając ją za „osobliwość pierwszego rzędu, najpiękniejszy zbiór obrazów nowoczesnych na ziemiach polskich”. On też bodaj jako pierwszy opublikował szczegółowy spis obrazów z podaniem ich rozmieszczenia w poszczególnych salach<sup>12</sup>.

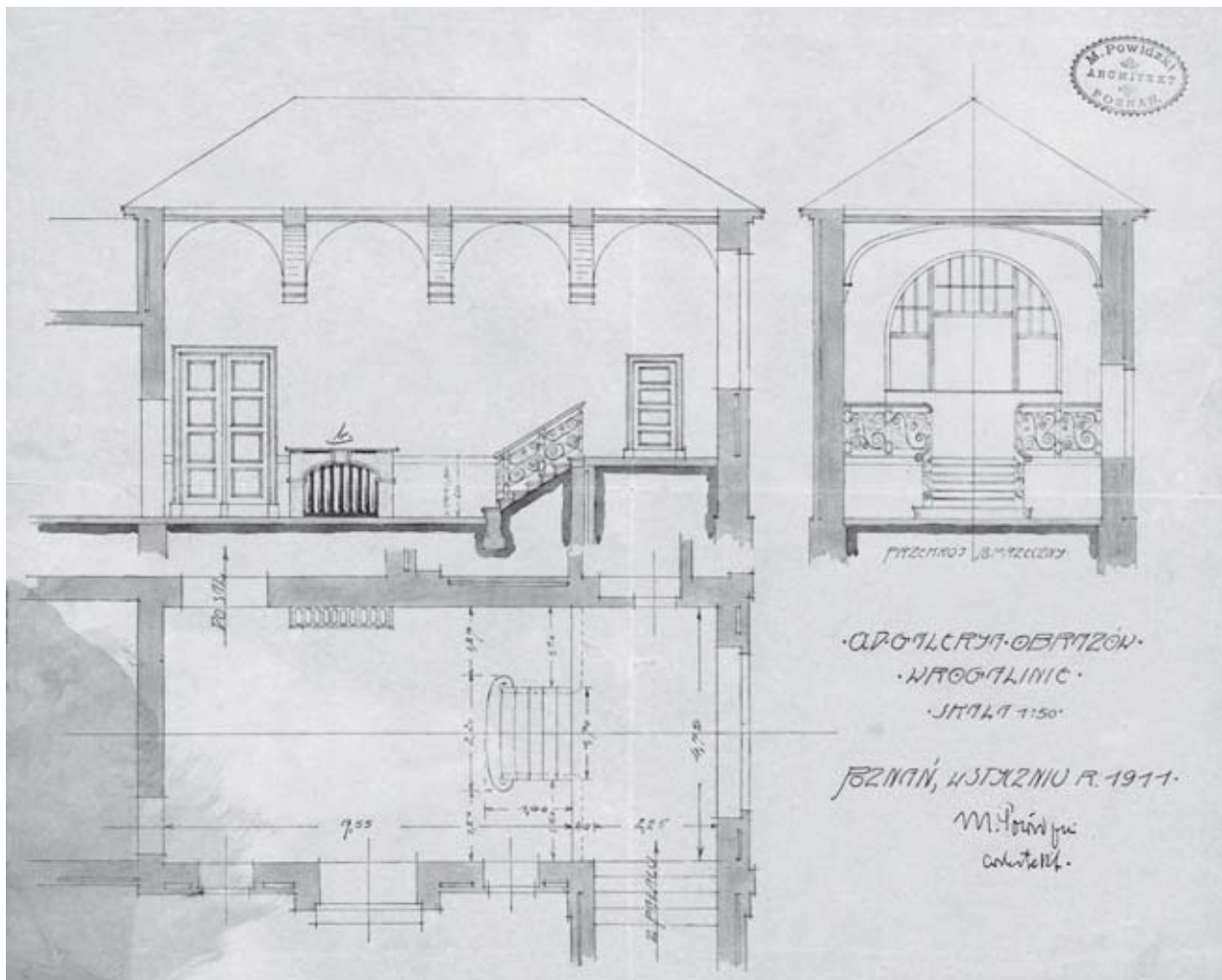
• • •

Edward Bernard Raczyński, syn fundatora galerii, zauważył, iż ojciec zdążył ją zbudować jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej<sup>13</sup>. Jednakże myśl stworzenia publicznie dostępnej galerii, różniące się od prywatnej, niedostępnej dla ogółu kolekcji, towarzyszyła mu prawdopodobnie od samego początku jego poczynań kolekcjonerskich. Zwróciła na to uwagę M. Go-

łąb, uznając, iż nieprzypadkowo w 1881 r. korespondent „Bluszczu” w odniesieniu do rodzącego się dopiero zbioru Edwarda A. Raczyńskiego użył, zapewne z jego inspiracji, sformułowania „o osobnej galerii dzisiejszych mistrzów polskich”<sup>14</sup>.

Na skryształizowanie się tych zamierzeń przyszło jednak kolekcjonerowi długo poczekać. Złożyły się na to nie tylko problemy natury osobistej, wynikające z nieudanego pierwszego małżeństwa, ale przede wszystkim ogromne problemy finansowe, z jakimi borykał się po przejęciu rodzowego majątku. Ten ostatni bowiem, po przedwczesnej śmierci ojca Edwarda, był przez wiele lat pozbawiony właściwego nadzoru. Zaowocowało to brakiem dochodów, a z drugiej strony znacznym zdegradowaniem



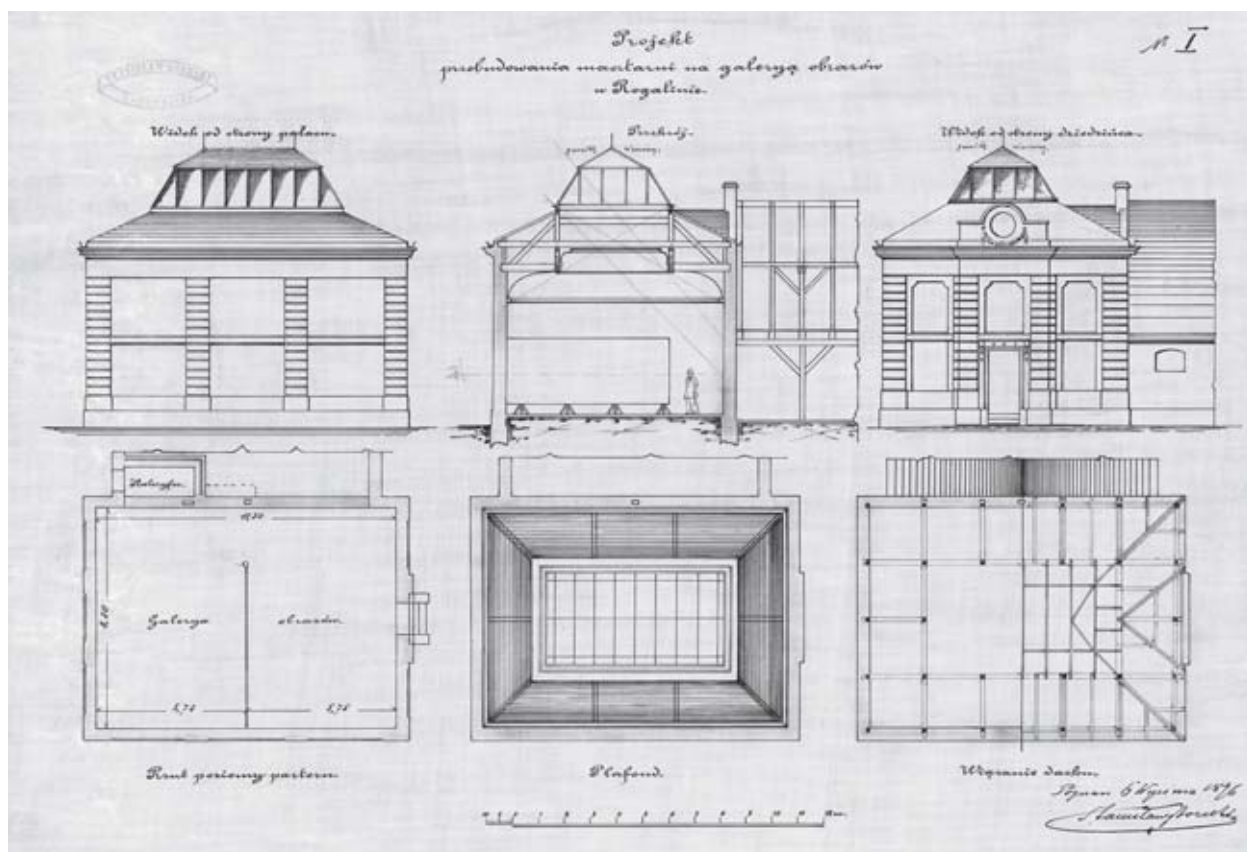


2. Projekt dodatkowego ogrzewania w westybulu galerii obrazów w Rogalinie. Arch. M. Powidzki w styczniu 1911 r. MNP Gr 1483 XLIV

główniej, rogałińskiej siedziby. Do poprawy sytuacji doszło dopiero w latach 90. XIX w., kiedy z finansową pomocą dalszej rodziny i obdarzonej wyjątkowymi talentami gospodarczymi drugiej żony, Róży z Potockich, udało się Edwardowi A. Raczyńskiemu zażegnać groźbę bankructwa. Konieczność zreformowania majątku ziemskiego oraz wyremontowania nie nadającego się praktycznie do zamieszkania pałacu opóźniła jednak zamiar budowy galerii o kolejne lata.

Wkrótce jednak po zakończeniu w 1895 r. remontu pałacu doszło do zamówienia u poznańskiego architekta Stanisława Boreckiego (1851–1924) projektów galerii obrazów.

Dwie pierwsze wersje projektowe przewidywały zaadaptowanie na ten cel dawnej szorowni w zachodnim ryzalicie stajni, usytuowanej przy dziedzińcu pałacowym. Pierwsza z nich z dnia 6 IX 1896 (il. 3) zakładała przekształcenie znajdujących się tam pomieszczeń, o powierzchni 98 m<sup>2</sup>, w jednoprzestrzenne wnętrza o podwyższonych ścianach obwodowych i pozornym, zdwojonym sklepieniu zwierciadlanym ze znacznych rozmiarów świetlikiem. Tę podwieszoną do więźby dachowej konstrukcję przykrywać miał czterospadowy dach, zwieńczony bryłą kolejnego świetlika o kształcie przypominającym szczytową partię dachu korpusu głównego



3. Projekt przebudowania maszyni na galerię obrazów w Rogalinie. I wersja. Arch. S. Borecki. 6 IX 1896. MNP Gr 1483 XLI

pałacu<sup>15</sup>. W tej wersji projektowej wejście do galerii usytuowane zostało na osi ściany południowej. Z zewnątrz podkreślone było pozornym ryzalitowaniem, zamkniętym rodzajem pełnej, wypiętrzonej półkoliście i występującej ponad dach attyki. Artykulację pionową tworzyć miały także pasy boniowania ujmujące narożniki i środkowe partie ścian. Zastosowany przez architekta kostium stylowy odwoływał się do architektury czasów Ludwika XVI.

Dla uzyskania dodatkowej powierzchni ekspozycyjnej architekt zaproponował wprowadzenie do wnętrza ekranu dzielącego salę na dwie części. Rozwiązanie to okazało się niewystarczające, następna bowiem wersja projektowa z 8 IX 1896 (il. 4) przewidywała jeszcze znaczniejsze podwyższenie ścian obwodowych ryzalitu, co

pozwalало podzielić wnętrze na dwie kondygnacje. W niższej partii cokołowej, doświetlonej niewielkimi otworami okiennymi, przewidziana była galeria rzeźby. Piętro natomiast, ze świetlikiem w środkowej części sufitu, przeznaczone było dla prezentacji obrazów. Obie kondygnacje połączone zostały okazałymi schodami usytuowanymi na osi budynku. W odróżnieniu jednak od poprzedniego projektu przebiegać ona miała na linii wschód-zachód. Wyznaczało ją główne wejście, znajdujące się w tej wersji w ścianie zachodniej. Tak jak i w poprzednim projekcie, zaakcentowano je poprzez umieszczenie w środkowym pseudoryzalicie, zwieńczonym jednak tym razem prostą, uskokową attyką, stanowiącą optyczne podparcie dla kopulastego świetlika. Rozwiązanie elewacji budynku nawiązywać miało

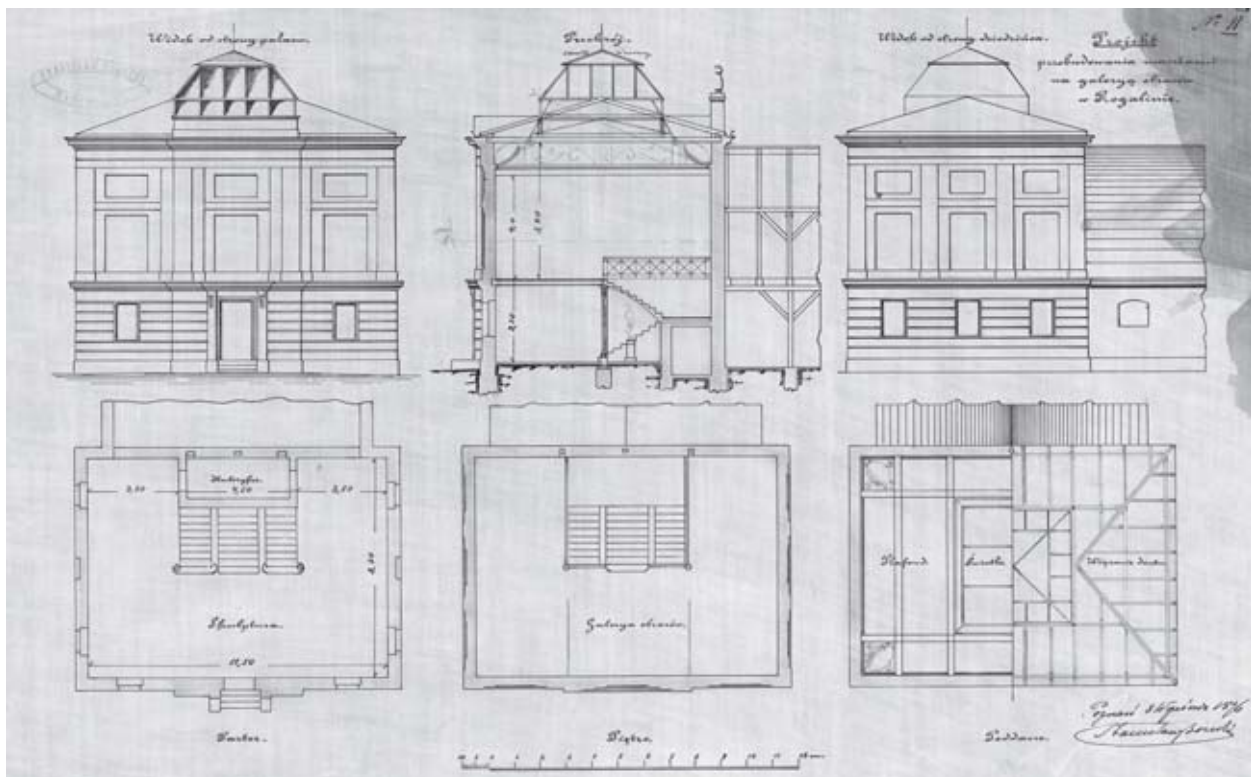
do dojrzałego klasycyzmu, z pozostawieniem jednak świetlika o barokowej proveniencji. Po odliczeniu klatki schodowej, powierzchnia galerii w tej wersji wynosiłaby około 156 m<sup>2</sup>, przy czym na piętrze wprowadzone miały być dodatkowo dwa ekrany.

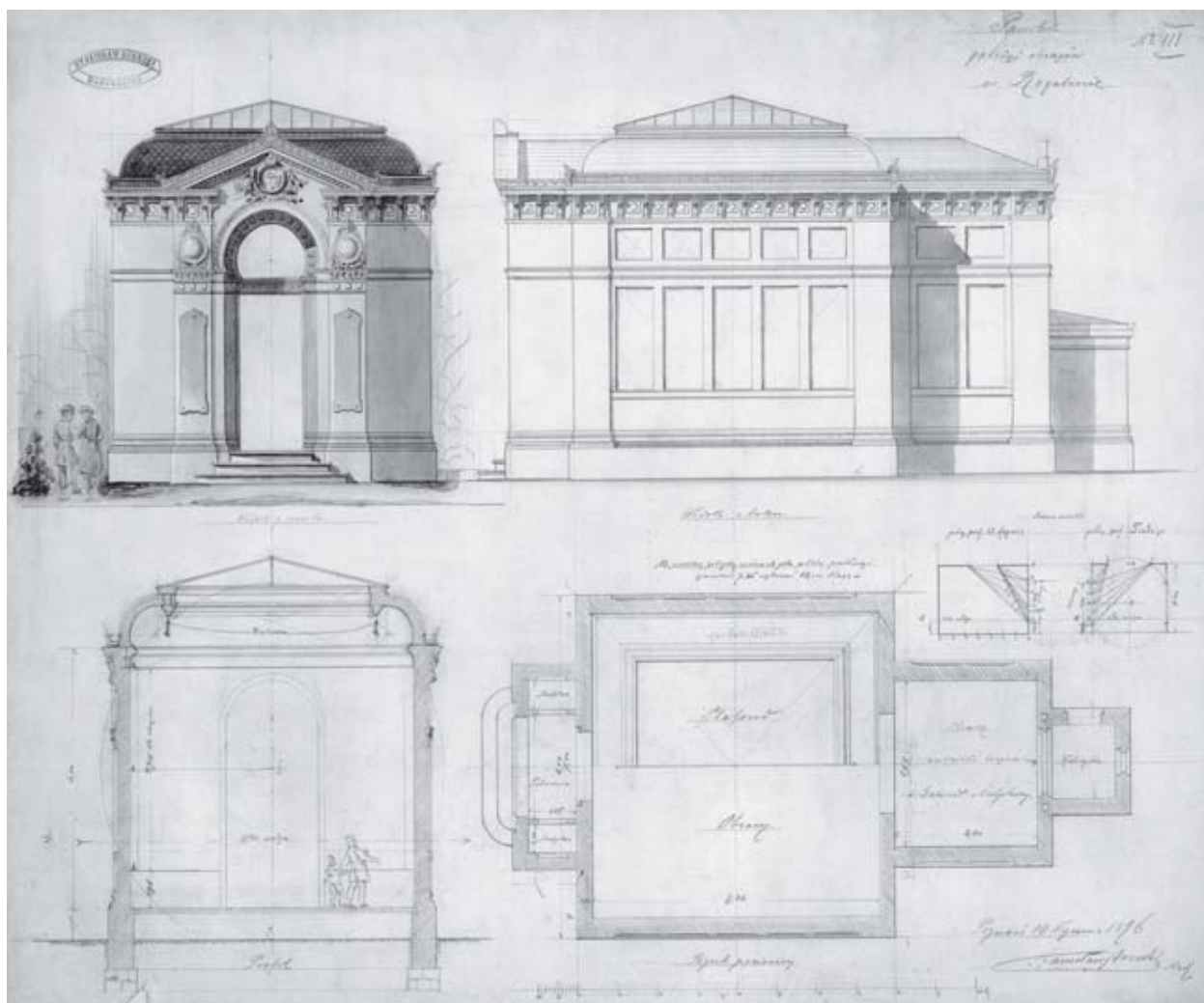
Trzeci projekt S. Boreckiego z 10 IX 1896 r. (il. 5) przewidywał wzniesienie wolnostojącego budynku, przypominającego w rzucie jednonawową świątynię z wąską kruchtą i mniejszym prezbiterium, do którego na osi przylegał niewielki aneks mieszczący kaloryfer. Sala główna o powierzchni około 51 m<sup>2</sup> (autor zakładał możliwość wydłużenia sali do prostokąta o powierzchni 70 m<sup>2</sup>), z górnym oświetleniem w szklanym dachu, łączyła się poprzez rodzaj półkoliście zamkniętej „tęczy” z pomieszczeniem „prezbiterium” o powierzchni około 13,5 m<sup>2</sup>. Obrazy eksponowane miały być w obu salach, a w małej salce dodatkowo kolekcja rzeźby.

Tak pomyślana galeria posiadałaby zatem powierzchnię ok. 65 lub 84 m<sup>2</sup>. W odróżnieniu od planu, zewnętrzny wygląd tej galerii nie miał przypominać chrześcijańskiej świątyni. Elewacja frontowa, z potężnym portalem zwieńczonym przerwany naczółkiem, ujmowała wejście zamknięte mauretańskim w wykroju łukiem, nad którym usytuowany został ozdobny medalion. Ponad bogatym gzymsem wznosił się kopulasty dach ze świetlikiem. Natomiast elewacje boczne pozbawione odniesień orientalnych, miały być bardziej jednolite w wyrazie. Nie zmienia to faktu, iż zarówno one, jak i eklektyczna fasada zaprojektowana została w formie przypominającej kostium dziewiętnastowiecznych budynków teatralnych i muzealnych.

Przedstawione projekty zakładały nadanie tym, w gruncie rzeczy niewielkim, budynkom wyjątkowo monumentalnego charakteru. Wiązało się to oczywiście z ich

4. Projekt przebudowania masztarni na galerię obrazów w Rogalinie. II wersja. Arch. S. Borecki. 8 IX 1896. MNP Gr 1483 XLII





5. Pawilon galerii obrazów w Rogalinie. III wersja. Arch. S. Borecki. 10 IX 1896. MNP Gr 1483 XLIII

funkcją, a w przypadku dwóch pierwszych projektów z wyraźnym nawiązaniem do formy i detalu środkowej, najbardziej okazałej części rogałińskiego pałacu. Inaczej natomiast sprawa się miała z trzecim projektem, gdzie architekt nie będąc uwarunkowany starszą strukturą, ani też koniecznością liczenia się z istniejącym architektonicznym otoczeniem, stworzył typowy przykład dziewiętnastowiecznej budowli muzealnej, odbieranej jako „świątynia sztuki” czy „kościół estetyczny”.

Do realizacji projektów S. Boreckiego nie doszło. M. Pawlaczyk uważał, iż spowodowane to było niedostosowaniem skali budyn-

ków do wielkości zbiorów. Ze stwierdzeniem tym niezupełnie można się zgodzić, bowiem pod koniec 1896 r. kolekcja Edwarda A. Raczyńskiego liczyła 44 obrazy polskie (w tym pięć portretów rodzinnych przeznaczonych do pałacu), maksymalnie 28 obrazów obcych<sup>16</sup> i dwie rzeźby. Większość z nich stanowiły prace o niedużych rozmiarach<sup>17</sup>. Dla pomieszczenia takiego zbioru, w którym z większych prac znajdował się w tym czasie tylko projekt witraża J. Mehoffera, *Melancholia* J. Malczewskiego, *Konie kłusane przez mu- chy* A. Besnarda i zapewne dwie prace L. Simona *Muzyka* i *Malarstwo*, zaproponowane

wnętrza, w tym szczególnie druga ich wersja, byłyby wystarczające.

Powstaje jednak pytanie, czy zamówione projekty w pełni zadowolili Edwarda A. Raczyńskiego. Pamiętać bowiem trzeba, iż jako człowiek doskonale zorientowany w sprawach sztuki, pełniący od roku funkcję Prezesa TPSP, dał się już wtedy poznać nie tylko jako znawca malarstwa, ale i architektury. Wprawdzie w gronie jury konkursowego na elewację krakowskiego gmachu TPSP znalazł się dopiero w roku następnym<sup>18</sup>, ale zakres prac przeprowadzonych za jego sprawą w Rogalinie w latach 1891–1895 oraz dobór działających tam projektantów obrazuje wyjątkowo dobre rozeznanie kolekcjonera i w tej materii. Daje też pojęcie o motywach i kryteriach, jakimi kierował się podczas remontu pałacu i prawdopodobnie także przy wyborze projektu galerii. Warto się więc temu przyjrzeć.

I tak, pierwszym zatrudnionym w 1891 r. architektem był wybijający się w poznańskim środowisku Jan Rakowicz (1851–1926). Pełnił on wówczas funkcję budowniczego rządowego i diecezjalnego<sup>19</sup>, ale przede wszystkim promotora i najbardziej czynnego członka poznańskiego Towarzystwa Technicznego, zrzeszającego od 1886 r. architektów i budowniczych polskich w zaborze pruskim. Dzięki jego staraniom nie tylko wzajemnie się wspierano oraz podtrzymywano kontakty z tego rodzaju towarzystwami w pozostałych zaborach<sup>20</sup>, ale też śledzono nowości techniczne, zapoznawano się z dawną architekturą, czy poddawano ocenie wykonane w środowisku projekty<sup>21</sup>. Ta w dużej mierze patriotyczna działalność nie uszła uwagi władz pruskich, które w 1891 r. przeniosły Rakowicza na cztery lata do Magdeburga, a po powrocie zabroniły mu, jako profesorowi pruskiej szkoły budowniczej, udziału w pracach Towarzystwa, funkcjonującego wówczas wspólnie z Wydziałem Przy-

rodników przy PTPN. Jak bardzo obawiano się architekta, świadczy fakt, iż latem 1897 przeniesiono go ponownie na równorzędne stanowisko do Zgorzelca<sup>22</sup>. Ostatecznie po wielu spędzonych tam latach architekt podjął decyzję o przeniesieniu się w 1911 r. na teren zaboru austriackiego, gdzie został głównym urbanistą miasta Krakowa<sup>23</sup>.

Niewielka ilość prac, zleconych mu w Rogalinie, polegających na wykonaniu projektu przeszklenia lewego galeriowego skrzydła pałacu (niewykonany) oraz projektu zabezpieczenia przed wilgocią elewacji ogrodowej (wykonany) wiązał się więc bez wątpienia ze wspomnianym przeniesieniem do Magdeburga<sup>24</sup>.

W takiej sytuacji przeprowadzenie remontu pałacu oraz przekształcenie dawnej reprezentacyjnej jadalni na „bibliotekę nowożytnych wydawnictw luksusowych i odnoszących się do sztuki” Edward A. Raczyński powierzył w 1892 r. Zygmuntowi Hendlowi<sup>25</sup>. Współpracował z nim Jan Łakiński, budowniczy z Kościana, który wykonywał potrzebne inwentaryzacje i sprawował na miejscu bezpośredni nadzór nad prowadzonymi pracami.

Dla wykształconego w Wiedniu krakowskiego architekta zlecenie Raczyńskiego było bodaj pierwszym tak poważnym zadaniem. Wcześniej bowiem, poza praktyką w biurze T. Stryjeńskiego „Pod Stańczykiem” (od 1 III 1887 do 1 X 1888), Hendel nie podejmował się jeszcze prac budowlanych, kontynuując w latach 1889–1891 naukę w paryskiej Ecole des Beaux-Arts i Ecole des Arts Décoratifs<sup>26</sup> i odbywając kilkumiesięczną podróż zawodową po Europie<sup>27</sup>. Można więc uznać, iż Edward A. Raczyński „zaryzykował” zlecenie tak poważnej pracy, jaką był remont siedziby rodowej, wprawdzie wszechstronnie wykształconemu, lecz jeszcze młodemu i niedoświadczonemu architektowi. Zadecydowała o tym bez wąt-

pienia charakterystyczna dla fundatora galerii „nadzwyczajna intuicja w odgadywaniu talentów”<sup>28</sup>, poza malarzami, obejmująca jak się wydaje, również architektów. W grę jednak wchodziła jeszcze prawdopodobnie chęć współpracy z młodym i elastycznym architektem, któremu łatwiej można było narzucać pewne rozwiązania. Jak bowiem wynika z relacji Hendla, program prac był przez właścicieli bardzo precyzyjnie określony<sup>29</sup> i ograniczył się do wykonania tych projektów, które miały charakter konserwatorski. Włączyć w to trzeba również nową bibliotekę, którą przewidziano w pomieszczeniu praktycznie nie posiadającym starszej dekoracji<sup>30</sup>. Nie zrealizowano natomiast najbardziej chyba samodzielnego projektu Hendla, jakim była propozycja przywrócenia elewacji ogrodowej pałacu jej pierwotnej formy. Wydaje się, iż zdecydować o tym mogły nie tyle względy finansowe, co raczej negatywny stosunek właścicieli do tak pojętej restauracji. Wpływ na to mogła mieć zarówno tradycja rodzinna<sup>31</sup>, jak i stałe kontakty z Karolem Lanckorońskim<sup>32</sup>, konsekwentnie opowiadającym się za zasadą konserwacji, a nie restauracji zabytków<sup>33</sup>. Poglądy te stały w sprzeczności z późniejszą, architektoniczno-konserwatorską działalnością Hendla, która w przypadku projektów restauracji Wawelu zmierzała do rekonstrukcji stanu z początku XVII w., czy też wyburzenia kuchni królewskich w celu wprowadzenia tam nowej części z *Pochodem na Wawel* W. Szymanowskiego<sup>34</sup>.

Ta rozbieżność poglądów zdecydowała być może o zleceniu projektów galerii już nie Z. Hendlowi, lecz poznańskiemu architektowi S. Boreckiemu. Oczywiście, można by to tłumaczyć faktem dużego zaangażowania krakowskiego architekta w prace projektowe na terenie Małopolski związane z przystąpieniem w 1895 r. do spółki

z T. Stryjeńskim<sup>35</sup>. Wydaje się jednak mało prawdopodobne, aby Hendel odmówił Raczyńskiemu, gdyby ten planował zlecenie mu i tej pracy. Przyczyny zmiany architekta doszukiwać się też chyba należy w znamiennej dla Edwarda A. Raczyńskiego programowej chęci wspomagania różnych artystów<sup>36</sup>, a co za tym idzie – sztuki we wszelkich jej przejawach. W Wielkopolsce nabierało to dodatkowo wyraźnie patriotycznego charakteru. Większość bowiem tutejszych architektów, do których należał również S. Borecki, pomimo ukończenia Politechniki charlottenburskiej, pozbawiona była zamówień rządowych. W tej sytuacji liczyć mogli głównie na polskie, prywatne lub społeczne zlecenia. Tych jednak przed 1900 r. było stosunkowo mało, co powodowało odpływ architektów z tego terenu<sup>37</sup>.

Dla Raczyńskiego sprawa ta nie była obojętna. Świadczy o tym fragment wypowiedzi Z. Hendla, który opisując wykonaną przez siebie rogalińską bibliotekę stwierdza: „Wszystko wykonane zostało polskimi siłami i tak roboty stolarskie wykonała fabryka J. Zeylanda w Poznaniu, modele rzeźb W. Wakulski w Krakowie. Bogate kraty galerii wykonał J. Górecki w Krakowie. Jedyne rzeźby sufitu wykonał Włoch M. Biagini w Poznaniu, bo rzeźbiarza dekoracyjnego Polaka, czującego potrzebną siłę modelunku na pewne przestrzenie byłbym nie znalazł”<sup>38</sup>. To usprawiedliwianie się w ostatniej części wypowiedzi dobitnie charakteryzuje patriotyczne nastawienie architekta, ale też i samego Raczyńskiego. Sytuacja ta powtórzy się bowiem w czasie wznoszenia galerii w 1910 r., kiedy tylko względy ekonomiczne, w powiązaniu z problemem zapewnienia bezpieczeństwa przeciwpożarowego zdecydowały najprawdopodobniej o konieczności skorzystania z usług berlińskiej firmy przy wykonywaniu podłóg.

Można więc przyjąć, iż wybór S. Boreckiego wynikał z chęci zapewnienia mu pracy na miejscu. Ale nie tylko. Dla zleceniodawcy równie ważny musiał być fakt, iż S. Borecki uznawany był w środowisku poznańskim za prekursora, utożsamianego ze słowiańskością, tzw. stylu krajowego<sup>39</sup>. Jego stosowanie miało na celu uchronienie z „powodzi teutońskiej próbki stylu krajowego w budownictwie, aby kiedy da Bóg, że wody potopu opadną, ziomkowie mieli skąd brać wzory do odbudowania kraju w stylu słowiańskim”<sup>40</sup>. W pojęciu S. Boreckiego najlepiej odpowiadała temu architektura francuskiego klasycyzmu, w którym to stylu wzniesiona była duża liczba osiemnastowiecznych rezydencji wielkopolskich. Kolejne więc prace architekta, w tym przebudowa pałacu A. Żółtowskiego w Jarogniewicach (1893 r.), czy wykonana w latach 1904–1905 rozbudowa rezydencji Stanisława Turno w Objezierzu oraz budowa w 1905 r. dla jego brata Jana pałacu w Słomowie, otrzymywały klasycystyczny kostium o proveniencji francuskiej<sup>41</sup>. Nawet we wzniesionym w 1910 r. dla Henryka Mańkowskiego pałacu w Winnej Górze, wzorowanym na realizacjach Rogera Sławskiego, Borecki we wnętrzach pozostał wierny dekoracjom powielającym motywy klasycystyczne<sup>42</sup>.

Zważywszy, iż pałac rogański uchodził wtedy za dzieło wzniesione w tym samym stylu<sup>43</sup>, nie dziwi zastosowanie go w dwóch wersjach przebudowy masztarni na galerię obrazów.

Istnienie jednak trzeciej, zupełnie innej wersji projektowej wskazuje, iż E.A. Raczyński określając tylko ogólne wytyczne, pozostawił architektowi wolną rękę w poszukiwaniu stosownej formuły dla galerii w prywatnym majątku.

O zmianie podejścia do zlecanych prac zdaje się świadczyć wypowiedź kolekcjonera z 1895 r., zawarta w liście do K. Górskiego:

„Zrozumiałem, że nie mnie narzucać malarzowi jak ma patrzeć i oddawać, ale moim jest obowiązkiem i powinnością starać się pojąć, jak on patrzy i rozumie, a dopiero wtedy, i z tego stanowiska, pracę jego oceniać”<sup>44</sup>.

Sądzić więc wypada, iż odejście od realizacji galerii należy odczytać jako negatywną ocenę propozycji Boreckiego. Mogły o tym zadecydować względy konserwatorskie i artystyczne. Wprawdzie projekty przebudowy masztarni nawiązywały do stylu pałacu, lecz w zestawieniu z pozostałą partią stajni tworzyły dysonans i ingerowały w architektoniczny kształt założenia rezydencjonalnego, do którego, jak przekonuje charakter remontu hendlowskiego, Raczyński podchodził z wyjątkową pieczołowitością. Wydaje się również, iż w czasie, kiedy nadal jeszcze istniała silna potrzeba komunikowania przez zewnętrzną dekorację funkcji pełnionej przez budynek muzealny<sup>45</sup>, propozycje te niedostatecznie spełniały takie wymagania.

W odpowiedzi na to powstał zapewne trzeci projekt. Posiadał on jednak zbyt okazałą i przeładowaną szatę zewnętrzną, nie tylko niedostosowaną do otoczenia wiejskiej siedziby, ale chyba nawet już nieznacznie przebrzmiałą w swoim wyrazie stylistycznym. Czas wykonania projektów przypadła bowiem na okres przełomu w architekturze, polegającego na odchodzeniu od dziewiętnastowiecznego historyzmu i eklektyzmu na rzecz secesji i modernizmu. Sygnały tych zmian, dokonujących się w środowisku krakowskim, pod wpływem ówczesnych realizacji wiedeńskich i monachijskich, mogły już być znane Raczyńskiemu. Bez wątpienia jednak zetknął się z nimi w 1897 r. w czasie udziału we wspomnianym już sądzie konkursowym na elewację gmachu TPSP, w wyniku którego wyłoniony został projekt noszący znamiona nowego stylu.

Gdy do tego dołoży się jeszcze podnoszony przez M. Gołąb fakt zakupu w 1897 r.

*Dziewicy Orleańskiej* Jana Matejki<sup>46</sup>, oraz około 20 prac malarzy polskich i obcych, to wydaje się, iż w tym roku Raczyński ostatecznie zrezygnował z budowy galerii w kształcie przedstawionym przez Boreckiego. Nabycie w tym jednym roku wyjątkowo dużej liczby obrazów może też świadczyć o zmianie strategii przez kolekcjonera, który zdecydował się najpierw na zgromadzenie większej części zbioru, a następnie dostosowanie do jego rozmiarów budynku galerii. Do takiego rozwiązania skłonić mogła Raczyńskiego obserwacja kłopotów, z jakimi borykał się PTPN przy wznoszeniu kolejnych siedzib dla pomieszczenia ciągle rozrastających się zbiorów<sup>47</sup>.

Sugestię taką zdaje się potwierdzać fakt, iż w momencie zlecenia M. Powidzkiemu nowego projektu galerii w 1909 r. E.A. Raczyński zgromadził już większą część kolekcji, na którą składało się 180 prac malarzy polskich, około 120 prac malarzy obcych<sup>48</sup> i 7 rzeźb. Zamówienie tego projektu chyba nieprzypadkowo zbiegło się w czasie z budową nowego gmachu PTPN w latach 1907–1908<sup>49</sup>, który ostatecznie udostępniono publiczności 1 stycznia 1910 r.<sup>50</sup> W okresie nasilonej germanizacji dla Polaków było to wydarzenie niezwyklej wagi. Po wielu bowiem latach borykania się z kłopotami finansowymi i prawnymi udało się nie tylko powiększyć powierzchnie ekspozycyjne, ale także stworzyć budynek, o którym pisano, iż „z gmachów polskich może do najpiękniejszych w mieście należy”<sup>51</sup>. Będąc prężnie działającym ośrodkiem polskiego życia kulturalnego i naukowego, stanowił niemal demonstracyjną przeciwwagę dla wzniesionego w latach 1900–1903 Muzeum Cezara Fryderyka w Poznaniu, które zarówno charakterem zbiorów, jak i programem ikonograficznym architektury miało „unaoczniać fakt zdobycia Wielkopolski dla niemieckiej kultury, a ponadto legitymować

panowanie pruskie na tych ziemiach oraz wyrażać dążenia Niemców do uzyskania przewagi nad »żywiołem polskim«”<sup>52</sup>.

Wydarzenie to nie mogło ująć uwagi Edwarda A. Raczyńskiego, szczególnie, iż od samego początku jego kolekcjonerskie poczynania szły najwyraźniej w kierunku kontynuacji działań wystawienniczych PTPN w zakresie „galerii narodowej – galerii artystów polskich”<sup>53</sup>, „której główna zaleta polega na tem, że ... daje niejako obraz stopniowego historycznego rozwoju malarstwa polskiego...”<sup>54</sup>. Nie wiadomo, czy Raczyński znał wypowiedź sekretarza Towarzystwa W. Engeströma z 1882 r., który oceniając znaczenie galerii stwierdził między innymi, iż jest to tylko „myśl rzucona i rozpoczęte zadanie, którego wzrost i rozwój nie od osoby, lecz od społeczeństwa zależą”<sup>55</sup>. Bez wątpienia jednak, świadomy był starań, jakie opiekunowie galerii czynili, aby uzupełnić istniejący zbiór o dzieła artystów współczesnych, w tym przede wszystkim Matejki i Grottgera. Nie w pełni zadawalający wynik tych zabiegów mógł być może stanowić rodzaj wyzwania dla rozpoczynającego dopiero działalność kolekcjonerską Raczyńskiego.

• • •

W odróżnieniu od neobarokowej formy, zaprojektowanego przez Rogera Sławskiego budynku PTPN, odwołującej się do przedrozbiorowej, „narodowej” architektury Poznania, zrealizowany gmach galerii rogalińskiej nie posiada tego rodzaju patriotycznych odniesień (il. 6). Jego bryła bowiem, jak i zastosowane detale, takie jak wprowadzający portal, opinające ściany szkarpy i wieńczące sterczyny to elementy mające wyraźne konotacje sakralne. Galeria została więc pomyślana jako świątynia sztuki. Brak jej jednak masywności i „dosłowności” tego



6. Widok galerii obrazów w Rogalinie od strony pn.-wsch. Fot. Z. Ratajczak; ze zbiorów MNP. Stan przed remontem w 1988 r.



rodzaju budowli z poprzedniego stulecia. Zdecydowało o tym operowanie dużymi płaszczyznami ścian i lekką konstrukcją dachu, oraz przetworzonymi w syntetyczny sposób elementami architektonicznymi, które zastosowano z niezwykłą subtelnością. Cechy te pozwalają uznać galerię za typowy przykład architektury modernistycznej, zwanej niekiedy secesją prostolinijną. O przynależności do tego kierunku świadczy też zastosowanie nowoczesnej konstrukcji dachu, z pełnym wykorzystaniem nowych materiałów, takich jak stal i szkło. Warto przy tym zaznaczyć, iż szkarpy nie pełnią tutaj tylko funkcji dekoracyjnej, lecz także konstrukcyjną. Na nich bowiem wspierają się stalowe kratownice dachu<sup>56</sup>. Jest to także symptomatyczny wyraz odejścia od aplikacyjności dekoracji poprzedniego wieku na rzecz celowości, która charakteryzowała modernizm.

Nadając galerii taki kostium stylowy, nie starano się więc w żaden sposób nawiązać do architektury pałacu. Było to zgodne z zale-

ceniami I konferencji konserwatorskiej w Warszawie, zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości właśnie w 1909 r. W paragrafie II b, sformułowanej wtedy pierwszej polskiej „carta del restaurato”, czytamy: „Gdy zachodzi bowiem potrzeba dobudowania do starego budynku nowej części, nie należy wymagać, aby dobudowa była wykonana w stylu całości lub części dawnego zabytku. Charakter jej zależności będzie od talentu i pomysłowości artysty, którego projekt winien również zyskać aprobatę specjalnej komisji konserwatorskiej”.

Postulaty te, zamieszczone jeszcze w tym samym roku w „Architekcie”<sup>57</sup>, znane były bez wątpienia Raczyńskiemu. Stanowiły więc być może bezpośredni impuls do zlecenia nowych projektów galerii. Wybór padł na M. Powidzkiego (1875–?), który, podobnie jak Rakowicz i Borecki, kształcił się w Berlinie, a następnie prowadził w Poznaniu biuro architektoniczne<sup>58</sup>. Równocześnie czynnie uczestniczył w pracach Wydziału

Przyrodników i Techników PTPN, pełniąc w latach 1907–1933 funkcję sekretarza<sup>59</sup>. Niestety, mała liczba znanych realizacji Powidzkiego, do których należy przebudowa pałacu w Buszewie koło Szamotuł z 1900 r. oraz budowa filialnego kościoła przy ul. Mariackiej w Poznaniu z 1912 r. (przebudowanego w 1924 r. przez Lucjana Michałowskiego)<sup>60</sup>, nie pozwala na scharakteryzowanie twórczości tego architekta. Trudno więc ocenić, na ile projekty galerii są samodzielną pracą Powidzkiego, a na ile wynikają z wyciecznych sformułowanych przez Edwarda A. Raczyńskiego. Można jednak przypuszczać, iż dziełem architekta był modny kostium stylistyczny i nowoczesne rozwiązania techniczne. Dostosowanie się natomiast do najnowszej doktryny konserwatorskiej, a także lokalnej tradycji w zakresie budowania tego rodzaju obiektów, oraz zastosowanie w galerii nowatorskich rozwiązań ekspozycyjnych mogło wynikać z wyraźnych życzeń fundatora.

Wyrazem tej pierwszej było nie tylko odejście od naśladowania zastanej architektury, ale też usytuowanie galerii u podnóża wysokiej skarpy, na której wznosi się pałac poprzedzony dziedzińcem<sup>61</sup>. Dzięki temu nie naruszono czytelności pierwotnego założenia, gdyż budynek galerii nie jest specjalnie widoczny ani od strony dziedzińca, ani ogrodu barokowego<sup>62</sup> (il. 7). Takie położenie pozwalało zarazem połączyć galerię z południowym, gościnnym skrzydłem pałacu, w którym często podejmowani byli licznie odwiedzający Rogalin artyści. Mieli oni zatem bezpośredni dostęp do atelier w galerii, które zastąpiło dwa pomieszczenia w południowej oficynie, pełniące taką funkcję od czasu modernizacji Hendla. Niemniej ważne było to, że takie usytuowanie galerii pozwalało na stworzenie niezależnego wejścia z zewnątrz, które zapewniało jej pełną publiczną dostępność.

Wzorów do tego ostatniego rozwiązania dostarczyć mogły dwie wcześniejsze galerie wielkopolskie wzniesione w prywatnych majątkach. Pierwszą z nich była galeria w Miłosławiu, zaprojektowana przez Seweryna Mielżyńskiego dla pomieszczenia jego zbiorów dawnego malarstwa włoskiego i niderlandzkiego. Zgodnie ze zrealizowanym projektem z 1870 r., jak i z wcześniejszym zarzuconym projektem z lat 1843–1844 galeria pomyślana została jako skrzydło pałacu, posiadające jednak niezależne wejście z zewnątrz.

Podobnie było w przypadku galerii portretów rodzinnych w Gaju Małym, którą Atanazy Raczyński, zapewne według własnych projektów, dobudował w 1865 r. do swojej starszej siedziby<sup>63</sup>. Można więc założyć, iż obydwie budowle były z myślą o ich szerszym udostępnianiu. O takich zamiarach zdaje się też świadczyć uzupełnienie ekspozycji w Gaju Małym szczegółowym, opracowanym przez Raczyńskiego katalogiem. Przypuszczalnie jednak galeria ta, w odróżnieniu od miłosławskiej, a szczególnie rogalińskiej adresowana była do znacznie węższego grona osób. Nie zmienia to jednak faktu, że poczynania stryjecznego dziada mogły stanowić dla Edwarda Aleksandra ważne odniesienie. Trzeba bowiem pamiętać, iż za sprawą Atanazego powstały dwa inne budynki galeryjne, które projektowali najwybitniejsi architekci niemieccy XIX w. Projekt galerii poznańskiej z 1828 r., będącej w istocie pierwszym budynkiem muzealnym w mieście wyszedł od K.F. Schinkla, który zaledwie parę lat wcześniej zaprojektował Altes Museum w Berlinie. Przyniosło mu to miano najlepszego, obok Leo von Klenze, specjalisty w tym zakresie<sup>64</sup>. Szczery zachwyt budziła też połączona z siedzibą fundatora berlińska galeria Atanazego, wzniesiona w latach 1842–1844 według projektu Johanna

7. Widok galerii obrazów od strony pd.-zach.  
Fot. E. Leszczyńska



Heinricha Stracka, jednego z najzdolniejszych uczniów Schinkla<sup>65</sup>.

Dla fundatora galerii rogalińskiej szczególnie duże znaczenie musiała mieć ta ostatnia realizacja. Nie tylko bowiem była publicznie dostępna i zawierała przeznaczone dla artystów atelier, lecz także otrzymała formę nawiązującą do architektury świątynnej<sup>66</sup>. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Galeria berlińska bowiem, wypełniona wspaniałą kolekcją dawnego malarstwa europejskiego i niemieckiego późnego romantyzmu, ukształtowana została jako antyczna świątynia-pomnik, gloryfikujący ponadczasową wartość sztuki<sup>67</sup>.

Natomiast galeria rogalińska oraz wnętrze galerii w Gaju Małym przybrane zostały w kostium kojarzący się z architekturą późnośredniowiecznych kościołów. Wiązało się to oczywiście z innym charakterem zgromadzonych w tych budynkach zbiorów i sygnalizowanych przez nie nadrzędnych

treści, które odzwierciedlono również w architekturze, stanowiącej tzw. pole semantyczne dla ich prezentacji<sup>68</sup>.

W galerii portretów w Gaju Małym miała ona wskazywać na starodawność rodu, korzeniami sięgającego heroicznego czasu rycerstwa polskiego i głębokiej wiary przodków. Było to więc swego rodzaju „sanktuarium rodowe”<sup>69</sup>.

Określenia sanktuarium można też chyba użyć w przypadku kreacji Edwarda A. Raczyńskiego. Nie odnosiło się ono jednak do spraw rodowych, lecz do sztuki, i to przede wszystkim sztuki polskiej, reprezentowanej przez znakomity zbiór malarstwa z przełomu XIX i XX w., w którym kluczową rolę odgrywa *Dziewica Orleańska* Jana Matejki. Jak bowiem zauważyła M. Gołąb, jest to jedno z monumentalnych dzieł mistrza, których „artyzm oraz ideowa zawartość (...) predestynowały (...) do bycia własnością ogółu, do eksponowania ich bądź w narodowych

galeriach, bądź w miejscach o symbolicznym dla narodu znaczeniu, jak Wawel czy Zamek Królewski w Warszawie<sup>70</sup>.

Dla Raczyńskiego, ale co ważniejsze także dla polskiego społeczeństwa, Rogalin był już w tym czasie takim miejscem o szczególnym znaczeniu. Tutaj bowiem nie tylko urodził się Krzysztof Arciszewski i rozegrały się pamiętne wydarzenia 1848 r., lecz także znajdowała się jedna z ważniejszych wielkopolskich rezydencji. Razem z zespołem otaczających ją starych dębów stanowiła ona pomnik czasów przedrozbiorowych. Była też miejscem, w którym mieściła się jedna z pierwszych izb muzealnych w Wielkopolsce, za jaką uchodziła owiana niemal legendą Zbrojownia Edwarda Raczyńskiego, dziada kolekcjonera.

Nie dziwi więc, że kolekcjoner właśnie tutaj, a nie w Poznaniu, postanowił stworzyć stosowną oprawę dla tego dzieła, mając nadzieję, „...że Rogalin wesprze galerię, a galeria Rogalin, i że oba mu drogie ośrodki kulturalne pozostaną nienaruszone na długo, może na wieki”<sup>71</sup>.

Nie było to łatwe zadanie, gdyż forma galerii musiała równocześnie współgrać z pozostałą częścią kolekcji, będącej przegładem różnorodnych tendencji w malarstwie polskim i europejskim przełomu wieków. Już pobieżna analiza wskazuje, iż do uzyskania harmonijnego efektu końcowego przyczyniło się umiejętne operowanie kompozycją brył, dekoracją architektoniczną, kostiumem stylistycznym oraz układem ekspozycyjnym.

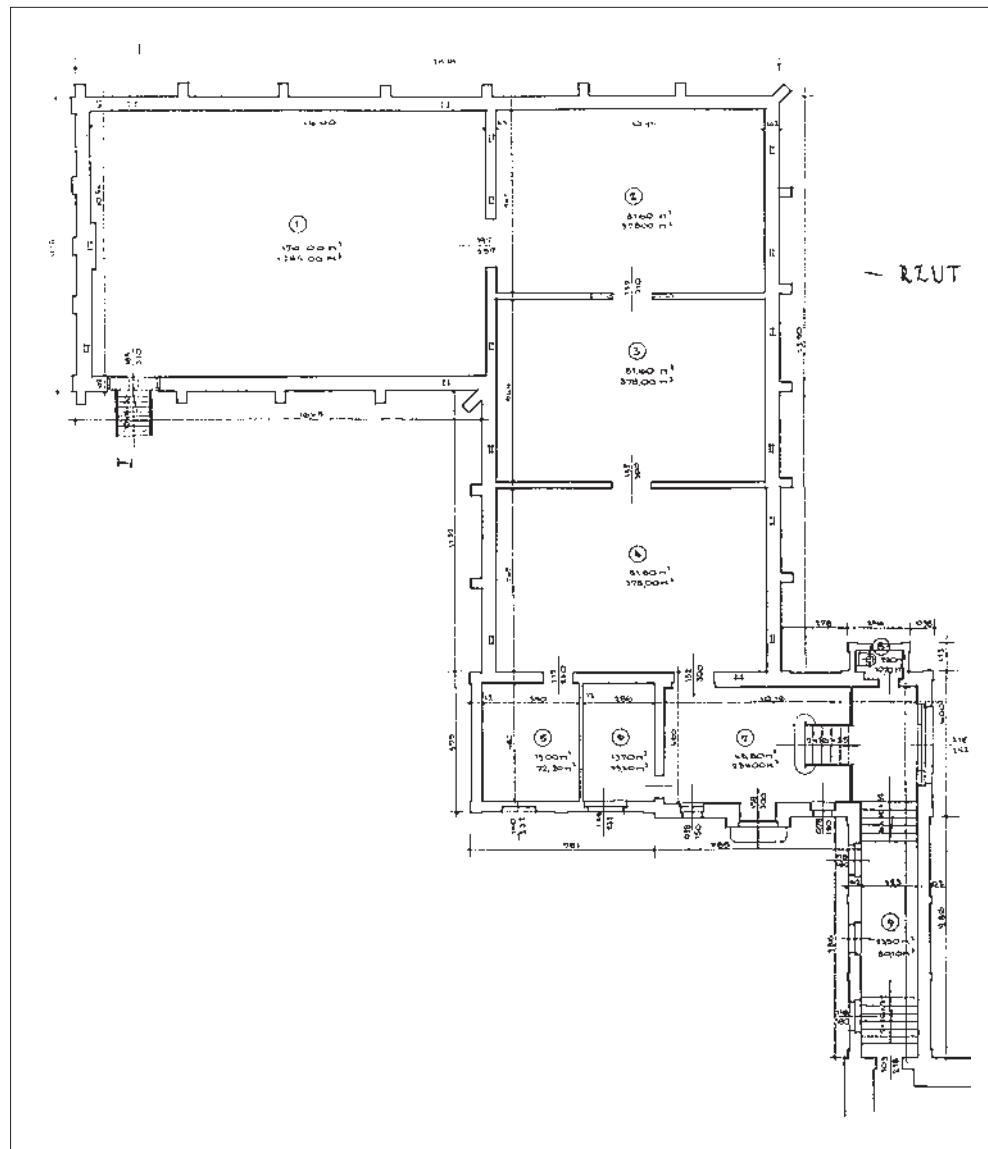
W najniższej więc i najbardziej tradycyjnej w formie partii galerii, jaką jest przepruty oknami i nakryty sklepieniem westybul i korytarz prowadzący do pałacu (il. 8, 9), umieszczono najstarsze w kolekcji prace polskich malarzy spod znaku realizmu, pleneryzmu i luminizmu. Tu też pokazano, bez wątpienia w nawiązaniu do witraża

L.C. Tiffaniego<sup>72</sup>, wypełniającego jedno z okien, dzieła artystów zajmujących się projektowaniem witraży i malarstwa ściennego. Architektura tej części w pełni więc odpowiadała charakterowi najwcześniejszych nabytków kolekcjonera, które stanowiły swego rodzaju zapowiedź i wprowadzenie do tendencji prezentowanych w największych salach galerii. Ze względów artystycznych i funkcjonalnych ta recepcyjna partia stanowiła więc łącznik pomiędzy pałacem a główną, najnowocześniejszą częścią galerii.

W pierwszym, niższym jej członie, wyodrębniono trzy sale wypełnione przykładami europejskiego post- i neoimpresjonizmu, a także symbolizmu, naturalizmu, secesji, czy malarstwa salonowego. W drugim, najwyższym, zajmowanym całkowicie przez salę malarstwa polskiego, na ścianie wschodniej, czyli w tradycji chrześcijańskiej ołtarzowej, umieszczono historyczno-religijną w wyrazie *Dziewicę Orleańską* (il. 10). Obok niej prezentowano najwybitniejsze prace Malczewskiego z *Melancholią, Błędnym Kołem*, cyklem *Zatrutych studni* i portretem fundatora galerii na czele. Nie zabrakło tu również malarstwa innych twórców Młodej Polski, czy przykładów polskiego impresjonizmu i ekspresjonizmu.

Wszystkie te sale, poza wyodrębnieniem prostą listwą partii cokołowej i niewielkiej fasety, ujmującej lustro szklanego sufitu, nie posiadały żadnej dekoracji. Ich neutralna forma podporządkowana więc została całkowicie funkcji wystawienniczej, której sprzyjało także górne oświetlenie i nowatorski w tamtych czasach pomysł utrzymania ścian w jasnej kolorystyce<sup>73</sup>. Na zewnątrz jednak, te dwa nakryte osobnymi dachami człony nacechowano elementami sakralnymi w modernistycznej redakcji, mówiącymi o charakterze artystycznym i idei przewodniej zgromadzonych wewnątrz dzieł.

8. Rzut galerii obrazów w Rogalinie wraz z korytarzem łączącym ją z południowym skrzydłem pałacu



W efekcie stworzono budynek, który można by po prostu określić jako „świątynię sztuki”. Ze względu jednak na patriotyczne wątki kolekcji, do której dostosowana została architektura, bardziej adekwatne wydaje się określenie galerii jako „narodowego sanktuarium sztuki współczesnej”.

• • •

Zrealizowana forma galerii świadczy o znajomości podejmowanych w budynkach

muzealnych, co najmniej od epoki renesansu, prób stopniowania odczuć publiczności – od wejścia w strefę muzealną, „przez kolejne nasilanie wrażeń, aż do wrażenia najsilniejszego i wreszcie faz końcowych sprzyjających odprężeniu”<sup>74</sup>. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w Rogalinie. Wejście w strefę muzealną rozpoczyna się w westybulu, wprowadzającym widza w podniosły nastrój, wywołwany jego kształtem architektonicznym. Nasilanie wrażeń w kolejnych trzech salach znajduje swoją kulmi-



9. Widok westybulu galerii obrazów w Rogalinie.  
Fot. E. Leszczyńska

nację w sali największej, gdzie na najważniejszej ścianie wyeksponowano *Dziewicę Orleańską*. Odprężenie przychodzi natomiast w czasie powrotu do westybulu, ewentualnie do małej salki, gdzie w skupieniu kontemplować można kameralne prace olejne oraz grafiki i rysunki.

Jak zauważa Z. Żygulski jun., „Budowa zespołu architektonicznego o układzie ekspozycyjnym dającym pełny wyraz takiej gradacji wymaga odpowiedniej ideowej świadomości projektanta i dyrektora muzeum oraz istnienia gotowego zespołu zabytków wysokiej klasy. Tylko w nielicznych najnowszych muzeach program ten został w pełni urzeczywistniony”<sup>75</sup>.

W Rogalinie zdecydował o tym Edward Aleksander Raczyński, który wykazywał się doskonałą znajomością problematyki wystawienniczej. Wpływ na to miał zarówno udział w pracach krakowskiego TPSP, jak i śledzenie toczącej się od lat 70. XIX w. dyskusji nad treścią i funkcją Muzeum Narodowego w Krakowie. Niemniej ważne były obserwacje czynione przez kolekcjonera w czasie jego corocznych zagranicznych podróży, mających na celu pozyskiwanie kolejnych dzieł malarzy obcych, a także gromadzenie najnowszej literatury z tego zakresu.

W momencie powstania galeria Edwarda A. Raczyńskiego spełniała wszelkie warunki pozwalające uznać ją za muzeum w pełni nowoczesne<sup>76</sup>. Nie tylko bowiem łączyła zespół architektury i zbiór malarstwa o jasno wyznaczonej idei przewodniej<sup>77</sup>, ale co może najważniejsze, od samego początku była publicznie dostępna. Kolekcjoner dbał również o odpowiedni odbiór dzieł sztuki, czy to przez osobiste oprowadzanie, czy też przez drukowanie przewodników po galerii. Bez wątpienia to szczególne wyczulenie na potrzeby publiczności wynikało z wieloletniej pracy w krakowskim TPSP<sup>78</sup>.

Gdy do tego dodamy fakt utworzenia przez Raczyńskiego, w dawnej jadalni pałacu, biblioteki wypełnionej wydawnictwami o sztuce, kolekcjoner rysuje się nam jako fundator niezwykle dojrzały, traktujący na równi zadania artystyczne, polityczno-patriotyczne, jak i naukowe.

Powstanie galerii w prywatnym majątku odzwierciedlało sytuację kraju pod zaborami, pozbawionego mecenatu państwowego, odpowiedzialnego za tworzenie tego rodzaju instytucji. Pośrednio wskazywało także na źródła finansowania stworzonej galerii. Była to obok Muzeum Mielżyńskich druga galeria w zaborze pruskim, w której można było oglądać współczesne malarstwo polskie, będące niejako kontynuacją zbiorów Poznań-



10. Wnętrze największej sali galerii obrazów z *Dziewicą Orleańską* Jana Matejki na ścianie wschodniej.  
Fot. E. Leszczyńska

skiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. W zamierzeniu Raczyńskiego galeria rogalińska miała bez wątpienia stanowić także przeciwagę dla wzniesionego w latach 1900–1903 Muzeum Cesarza Fryderyka w Poznaniu. O jej narodowym charakterze stanowiła zgromadzona kolekcja, szczególnie od momentu pozyskania *Dziewicy Orleańskiej* J. Matejki.

Edward A. Raczyński widział więc siebie bez wątpienia jako kontynuatora patriotycznej misji rozpoczętej przez fundatora Biblioteki Raczyńskich. Działania kolekcjonera stały w wyraźnej opozycji do poczynań Atanazego Raczyńskiego, którego kolekcja, co znamienne, znalazła się w tym czasie właśnie w muzeum prowincjonalnym Cesarza Fryderyka.

Wydaje się bowiem, iż programowe posiłkowanie się polskimi architektami i rzeźmiśnikami oraz zgromadzenie zbioru malarstwa polskiego i europejskiego wynikało nie tylko z patriotycznego nastawienia Edwarda A. Raczyńskiego, ale też z osobistej dyskusji z działalnością stryjecznego dziada. Edward A. Raczyński starał się prawdopodobnie udowodnić, iż gromadzona w warunkach utraconej niepodległości kolekcja, nie tracąc nic ze swojej artystycznej wartości, może równocześnie komunikować pewne treści narodowe, zaspokajając tym samym potrzeby patriotyczne i edukacyjne. W przypadku architektury motyw tej osobistej dyskusji przejawiał się nie tylko w formie galerii, ale też w programie ikonograficznym biblioteki hedlowskiej<sup>79</sup>.

• • •

Edward A. Raczyński stworzył autorską galerię poświęconą sztuce współczesnej, uznawaną „z powodu braku jasnych kryteriów w wyborze obiektów za jedno z najtrudniejszych przedsięwzięć muzealnych”<sup>80</sup>.

Według typologii Z. Żygulskiego jun. jest to artystyczne muzeum autorskie, „które stanowiąc wyraz indywidualnych upodobań kolekcjonera, a zarazem odbicie smaku epoki, samo więc w sobie bywa dziełem sztuki i powinno być w swej integralności chronione. Na tę integralność składają się zarówno elementy treściowe jak i formalne, a więc odpowiednie budynki i wnętrza wypełnione harmonijnie dobranymi zespołami zabytków”, których ekspozycja dostosowana jest do możliwości ludzkiej percepcji. Z reguły muzea te dostarczają największej ilości przyjemnych wrażeń i nie powodują tzw. zmęczenia muzealnego, jakie jest częstym udziałem zwiedzających muzea-giganty lub wielkie rezydencje królewskie”<sup>81</sup>.

Dla takiego pojmowania galerii rogalińskiej ciągle jeszcze nie ma pełnego zrozumienia. Wynika to bez wątpienia z pokutującego wśród historyków sztuki wartościującego podejścia do sztuki. To ono decydowało jeszcze do niedawna o niskiej ocenie zbioru Raczyńskiego jako całości, uprawniając zarazem specjalistów do prezentacji tylko najwybitniejszych ich zdaniem dzieł z kolekcji. Wynikał z tego również brak zrozumienia dla wartości architektury galerii i ewokowanych przez nią treści<sup>82</sup>, co zaowocowało bezprzykładnym zniszczeniem w 1988 r. jej wschodniej elewacji<sup>83</sup>.

Pokory w tej mierze uczyć powinniśmy się chyba od samego Edwarda A. Raczyńskiego, który określając w 1901 r. politykę wy-

stawową Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych stwierdził: „Przekonani, że sztuka jest jednym z najważniejszych czynników cywilizacji, służymy jej gorliwie. ... Jesteśmy [zarząd] jedynie pośrednikami pomiędzy artystami a publicznością”<sup>84</sup>. To właśnie taka postawa zadecydowała o wybitnej jakości poczynań Edwarda A. Raczyńskiego na polu sztuki. Poznań, 2002 r.

### Przypisy

- <sup>1</sup> „Ziemia”, Warszawa 1910, R. I, nr 11, s. 176. Por. też „Dziennik Poznański” R. 52, nr 48, z 1 III 1910.
- <sup>2</sup> Archiwum Muzeum w Rogalinie. Pełna nazwa firmy to „Deutsche Miroment – und Kunstmarmorwerke. Fabrik fugenloser Fußböden. Leopold Frieser. Berlin O.17. Warschauer Straße 37/38 I.
- <sup>3</sup> Ibidem.
- <sup>4</sup> W czasie remontu galerii w latach 1985–1986 oryginalne podłogi uległy likwidacji. Odstąpiono jednak od wytycznych projektowych z 1974 r. zakładających zastąpienie ich drewnianym parkietem, na rzecz jasnego lastrika. Pozostawiono też wbrew wcześniejszym ustaleniom pierwotne lastrikowe schody i fragment w wiatrołapie wejściowym ze wzorem odwołującym się do ukształtowania najstarszych boazerii w pałacu.
- <sup>5</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. V, Województwo Poznańskie, z. 25, Powiat Śremski*, Warszawa 1961, s. 36.
- <sup>6</sup> M. Pawlaczyk, *Ze studiów nad ikonografią zespołu pałacowego w Rogalinie, cz. I. Plany i projekty architektoniczne ze zbiorów dawnego archiwum Raczyńskich w Rogalinie*, „Studia Muzealne” nr 12, Poznań 1977, s. 97–98, oraz kat. poz. 42–47. Z projektów M. Powidzkiego dla Raczyńskich zachował się jeszcze jeden rysunek, przewidujący dobudowanie do elewacji ogrodowej pałacu, zimowego ogrodu. Wykonany w maju 1910 r., nie został jednak zrealizowany (por. loc. cit., s. 98 oraz kat. poz. 47.)
- <sup>7</sup> Cały zespół projektów galerii autorstwa Powidzkiego został najprawdopodobniej wywieziony w przededniu II wojny światowej razem z najcenniejszą częścią archiwum rogalińskiego do Warszawy. Na miejscu pozostały tylko nieliczne rysunki i projekty oraz przerisy ze starszych planów uznane zapewne przez Raczyńskich za mniej cenne. To właśnie one tworzą tzw. tekę rogalińską.
- <sup>8</sup> M. Pawlaczyk, op. cit., s. 98.
- <sup>9</sup> E. Leszczyńska, *Studium historyczne założenia ogrodowo-parkowego w Rogalinie*, Rogalin 2000, t. 1, s. 79, oraz t. II, il. 9 i 105.
- <sup>10</sup> Świadczy o tym przede wszystkim wyrysowanie w odmiennym kolorze samego kominka i odrębne, nierówne oznaczenie literowe.
- <sup>11</sup> Według powojennych dokumentów do jego realizacji nie doszło (por. PP PKZ, *Inwentaryzacja architektoniczno-budowlana galerii obrazów*, Poznań 1975). Nie można jednak wykluczyć, iż do likwidacji kominka mogło dojść za sprawą Niemców w latach 1939–1944 lub samego Muzeum, które po 1949 r. urządziło w galerii ekspozycję etnograficzną.



- <sup>12</sup> M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Poznaniu*, Lwów–Warszawa 1921. We wstępie autor podaje, iż materiały dotyczące Wielkopolski zbierał w czasie objazdu w 1913 r.
- <sup>13</sup> E. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*, Poznań 1991, s. 209.
- <sup>14</sup> M. Gołąb, *Historia kolekcji i galerii*, (w:) *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego, Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. V, oprac. M. Gołąb, A. Ławniczakowa i P. Michałowski, Poznań 1997/1998, s. XLIV oraz XLIX–L.
- <sup>15</sup> Forma tego świetlika jest też niezwykle podobna do świetlików w dachu starej Pinakoteki w Monachium, wzniesionej według projektów L. von Klenze z lat 1824–1836.
- <sup>16</sup> P. Michałowskiemu nie udało się, niestety, ustalić dokładnych dat zakupu wszystkich prac. Przyjęta liczba jest więc przybliżona.
- <sup>17</sup> Wśród obrazów polskich dominowały niewielkie prace monachijskich oraz trzy obrazy impresjonistyczne Pankiewicza i Podkowińskiego.
- <sup>18</sup> Zasiadał tam obok P. Stachewicza, T. Stryjeńskiego i L. Wyczółkowskiego (por. M. Gołąb, op. cit., s. LX, przyp. 37)
- <sup>19</sup> K. Sobkowicz, *Architekci wielkopolscy, cz. I, lata 1886–1939*, wyd. przez poznański oddział SARP, Poznań 1988, s. 8.
- <sup>20</sup> Ibidem, s. 12–29.
- <sup>21</sup> Ibidem.
- <sup>22</sup> Ibidem, s. 28–29.
- <sup>23</sup> Ibidem, s. 9.
- <sup>24</sup> Ibidem, s. 19.
- <sup>25</sup> Z. Hendel, *Rogalin*, „Architekt”, R. I, 1900–1901, z. 12, s. 200.
- <sup>26</sup> L. Lameński, *Z dziejów środowiska architektonicznego Krakowa w latach 1979–1932. Tadeusz Stryjeński i jego współpracownicy*, (w:) *Architektura XIX i początków XX wieku*, t. I, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991, s. 29.
- <sup>27</sup> M. Pawlaczyk, *Ze studiów nad ikonografią zespołu pałacowego w Rogalinie*, cz. II, *Pomiary inwentaryzacyjne, szkice i projekty z tzw. Teki Z. Hendla*, „Studia Muzealne” nr 14, Poznań 1984, s.181.
- <sup>28</sup> A. Waškowski, *Znajomi z tamtych lat*, Kraków 1956, s.123; cytata za: M. Gołąb, op. cit., s. LIX, przyp. 11.
- <sup>29</sup> Z. Hendel, *Rogalin*, op.cit., s. 199–203 oraz tenże, *Pałac w Rogalinie*, ibidem 1902, R. III, z. 5, s. 53–55.
- <sup>30</sup> Wyjątkiem był neogotycki kominek i piec saski, które polecono Hendlowi zachować. Por. Z. Hendel, *Rogalin*, op. cit., s. 201.
- <sup>31</sup> Mowa tu o ratowaniu zabytków wielkopolskich przez jego dziada Edwarda.
- <sup>32</sup> K. Lanckoroński był kuzynem drugiej żony Edwarda A. Raczyńskiego.
- <sup>33</sup> J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 200–201, 218, przyp. 38.
- <sup>34</sup> Ibidem, s. 213, 218, il. 121, 123, 126.
- <sup>35</sup> L. Lameński, op. cit., s. 29.
- <sup>36</sup> A. Mycielski, *Chwile czasu minionego*, Kraków 1976, s. 148; cyt. za: A. Kińska, *Działalność mecenasowska i kolekcjonerska Edwarda Aleksandra Raczyńskiego*, praca magisterska napisana w Katedrze Historii Sztuki i Kultury Wydziału Nauk Historycznych UMK pod kierunkiem K. Pomiana, Toruń 2002, s. 40.
- <sup>37</sup> K. Sobkowicz, op. cit., s. 8–9.
- <sup>38</sup> Z. Hendel, *Rogalin*, op. cit., s. 199–200.
- <sup>39</sup> J. Skuratowicz, „Styl krajowy” w budownictwie rezydencjonalnym Wielkopolski przełomu XIX i XX wieku, (w:) *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-Miasto*, Warszawa 1979, s. 129.
- <sup>40</sup> Z. Czartoryski, *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim*. Poznań 1896, s. 4–6; cyt. za: J. Skuratowicz, op. cit., s. 125.
- <sup>41</sup> J. Skuratowicz, op. cit., s. 129–130.
- <sup>42</sup> Ibidem, s. 131.
- <sup>43</sup> Z. Hendel, *Rogalin*, op. cit., s. 203.
- <sup>44</sup> List E.A. Raczyńskiego do K. Górskiego z 12 stycznia 1895, cyt. za A. Kinska, op. cit., s. 41–42.
- <sup>45</sup> Przyjmuje się, iż do częściowego zerwania z historyzmem w budynkach muzealnych doszło w okresie secesji, a w rozwiązaniach ekspozycyjnych całkowicie dopiero po I wojnie światowej. (Por. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 151 oraz 170). Forma zrealizowanej galerii rogalińskiej nosi cechy secesyjne i doskonale obrazuje przełomowość tego stylu, który w wielu punktach był niekonsekwentny.
- <sup>46</sup> M. Gołąb, op. cit., s. L.
- <sup>47</sup> M. Warkoczewska, *Dzieje zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, (w:) *Zbiory PTPN w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Katalog wystawy*, Poznań 1982, s. 9–19.
- <sup>48</sup> Por. przyp. 16.
- <sup>49</sup> Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Gmach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, (w:) *Zbiory PTPN w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Katalog wystawy*, Poznań 1982, s. 53.
- <sup>50</sup> M. Warkoczewska, op. cit., s. 18.
- <sup>51</sup> A. Wojtkowski, *Historia Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, RPTPN 50, Poznań 1928, s. 440; cytata za: Z. Ostrowska-Kęmbłowska, op. cit., s. 53.
- <sup>52</sup> Z. Pałat, *Ikonografia byłego Muzeum im. Cesarza Fryderyka III w Poznaniu*, (w:) *Sztuka XIX w. w Polsce. Naród-Miasto*, Warszawa 1979, s. 111.
- <sup>53</sup> W. Benzelsztjerna Engeström, *Kilka słów o Edwardzie Rastawieckim i o rzeczywistym znaczeniu naszej galerii narodowej w Poznaniu*, Poznań 1882; cyt. za: M. Warkoczewska, op. cit., s. 14.
- <sup>54</sup> Roczniki T. XII–XIV, s. 53, *Przemówienie konserwatora Kl. Kanteckiego na otwarciu nowego gmachu 8.XI.1882*; cyt. za: M. Warkoczewska, op. cit., s. 14.
- <sup>55</sup> Ibidem.
- <sup>56</sup> *Zespół pałacowy w Rogalinie. Galeria obrazów. Inwentaryzacja architektoniczno-budowlana*, PP PKZ Poznań 1975, s. 4.
- <sup>57</sup> „Konferencja Konserwatorska”, „Architekt”, R. 10, 1909, s. 108–111.
- <sup>58</sup> K. Sobkowicz, op. cit., s. 8–9.
- <sup>59</sup> Ibidem, s. 46.
- <sup>60</sup> Ibidem, s. 122–123.
- <sup>61</sup> Do czasu remontu hendlowskiego w miejscu tym rozciągała się część ogrodu barokowego, która została przekształcona około 1894 r. w ogród owocowo-warzywny. Budowa galerii pociągnęła więc za sobą zmianę tej funkcji, z pozostawieniem jednak wspomnianej już starszej figarni.
- <sup>62</sup> M. Pawlaczyk, *Pałac w Rogalinie. Muzeum wnętrza i galeria malarstwa. Przewodnik*, Poznań 1974, s. 17.
- <sup>63</sup> Z. Pałat, *Rezydencja Raczyńskich w Małym Gaju. Dokumentacja historyczno-architektoniczna*, Poznań 1985; mpis w zbiorach Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, s. 2.
- <sup>64</sup> Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Siedziby – muzea*, op. cit., s. 98.
- <sup>65</sup> Ibidem, s. 99–100.
- <sup>66</sup> Być może w podobny sposób ukształtowana została, nieznaną bliżej z wyglądu, galeria miłosławska. Wska-

- zywać by na to mógł wcześniejszy projekt, który przewidywał wprowadzenie centralnie usytuowanego wystybulu w formie małej, oświetlonej z góry rotundy, zwieńczonej niewielką kopułą (por. Z. Ostrowska-Kęłłowska, *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*, Poznań 1976, s. 109–112, il. 47).
- <sup>67</sup> Z. Ostrowska-Kęłłowska, *Siedziby – muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce*, (w:) *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-Miasto*, Warszawa 1979, s. 102.
- <sup>68</sup> Ibidem, s. 74. Powszechność takiego myślenia widoczna jest chociażby w poznańskim muzeum prowincjonalnym, którego poszczególne elewacje poprzez swoją ikonografię zapowiadały charakter zgromadzonych w środku zbiorów, a co więcej – odwołując się do architektury berlińskiego Arsenалу, podkreślały w sposób jednoznaczny pruskie panowanie na tych terenach (por. Z. Pałat, *Ikonografia...*, op.cit.). Czytelne jest to też w gmachu PTPN, który poprzez swoją niezwykle monumentalną fasadę „mówił o naukowej i narodowo-społecznej randze Towarzystwa oraz jego Muzeum” (por. Z. Ostrowska-Kęłłowska, *Gmach...*, op. cit., s. 53).
- <sup>69</sup> Z. Pałat, *Rezydencja...*, op.cit., s. 16.
- <sup>70</sup> M. Gołąb, op. cit., s. L.
- <sup>71</sup> Ibidem oraz E. Raczyński, *Rogalin...*, op. cit., s. 209.
- <sup>72</sup> Z listu Edwarda A. Raczyńskiego do prof. Juliana Nowaka z dnia 31 VII 1900 r. (w zb. Muzeum w Rogalinie) wynika, iż kolekcjoner czynił w tym czasie starania o zamówienie u S. Wyspiańskiego witraży do Rogalina. W związku z tym zaraz po przybyciu do Rogalina miał zmierzyć wymiary odpowiednich okien. Chodziło zatem najprawdopodobniej o uzupełnienie zniszczonych częściowo w 1848 r. witraży Zbrojowni, a nie jak sądziła A. Kinska, o wykonanie witraży do galerii, której wtedy jeszcze nie było.
- <sup>73</sup> A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji, czy świątynie?*, „Muzealnictwo”, nr 43, Warszawa 2001, s. 70. Autor podaje, iż w Stanach Zjednoczonych do pomalowania ścian na biało doszło po raz pierwszy w latach 30. XX w. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku.
- <sup>74</sup> Z. Żygulski (jun.), op. cit., s. 152.
- <sup>75</sup> Z. Żygulski (jun.), op. cit., s. 152.
- <sup>76</sup> Idem, *Nurt romantyczny w muzealnictwie polskim*, (w:) *Romantyzm. Studia nad sztuką II poł. XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1967, s. 44.
- <sup>77</sup> Jak słusznie zauważa A. Kinska, Raczyński „zdając sobie zapewne sprawę z niewspółmierności jakościowej jaka zachodzi między pewnymi gatunkami i prądami malarstwa, decyduje jednak do oglądu dopuszczać wszystkie, a w każdym razie wiele z nich”. Wynikało to, według autorki, z przyjętego przez kolekcjonera założenia, iż galeria „przeznaczona dla niewykształconej często artystycznie publiczności, unikać powinna wybiórczego traktowania materii malarskiej”. Dzięki temu Raczyński tworzy w miarę możliwości pełną jej prezentację, która w całościowy sposób ogarniałaby specyfikę oraz dokonania sztuki przełomu wieków, z cenionym wówczas witrażownictwem włącznie (por. A. Kinska, op. cit., s. 30, 39). Oczywiście w świetle powyższego artykułu widać, iż Raczyński objął tym również architekturę.
- <sup>78</sup> A. Kinska, op. cit., s. 47–48.
- <sup>79</sup> M. Pawlaczyk, op. cit., t. 14, s.
- <sup>80</sup> Z. Żygulski (jun.), *Muzea...*, op. cit., s. 93–95
- <sup>81</sup> Ibidem, podkr. aut.
- <sup>82</sup> Czytelne jest to między innymi w zmieniających się określeniach używanych w odniesieniu do galerii. W przytoczonym na wstępie tekście z *Ziemi* mowa jest o gmachu, czyli w ówczesnym pojęciu o okazałym budynku mającym charakter publiczny o specjalnym znaczeniu. W powojennych natomiast publikacjach mowa jest najczęściej o pawilonie galerii, czyli tylko o kształcie budowlanym, pozbawionym dodatkowych znaczeń wynikających z możliwości odczytania jego dekoracji jako znaku funkcji. Do pojęcia gmach powraca, chyba jednak nie w pełni świadomie, M. Gołąb, która omawiając architekturę galerii stwierdza, że „jej kształt architektoniczny nie nacechowany żadnymi elementami określającymi jej muzealną funkcję, podporządkowany był ściśle prezentowaniu zbiorów.” (por. M. Gołąb, op. cit., s. LI)
- <sup>83</sup> W czasie prowadzonego w 1988 r. remontu na delikatną artykulację tej elewacji nałożono szpetne kanały wentylacyjne. Niestety, zniszczono też bezpowrotnie podłogę ze skałodrzewu i dębowy parkiet w największej sali. O tym, jak dużym niezrozumieniem intencji fundatora galerii w zakresie ochrony przeciwpożarowej wykazał się inwestor oraz projektant, świadczy zaprojektowanie w miejsce posadzki ze skałodrzewu drewnianego parkietu. W rezultacie jednak galeria uzyskała nową posadzkę z lastryka.
- <sup>84</sup> Z przemówienia Edwarda A. Raczyńskiego w ramach otwarcia nowego gmachu TPSP na placu Szczepańskim z dnia 11 maja 1901 r.; cyt. za: A. Kinska, op. cit., s. 30.

E.A.Raczyński toyed with the idea of creating a gallery accessible to the general public from the very start of his activity as a collector. However, the first architectural designs were commissioned from S. Borecki only in 1896. These designs provided for a conversion of a part of a stable into a gallery or suggested the erection of a detached, eclectic building.

Neither idea was implemented, however, and the gallery was erected only in 1910 according to M. Powidzki's design. The Poznań architect gave it the shape of a temple of the arts, whose Modernist

exterior and furnishings matched the character of the painting collection it housed. The collection has a meticulously designed exhibition layout.

Following Z. Żygulski, Jr.'s typology, the gallery is a uniquely conceived art museum which, being an expression of the collector's personal likes and the reflection of the tastes of the time, is a work of art in itself and its integrity should be protected. This integrity is contingent on both content and formal elements, i.e. the buildings proper and the interiors filled with coherently selected sets of objects of heritage.

## The Building of the Rogalin Gallery in Light of Edward Aleksander Raczyński's Art Patronage and Collection

### SUMMARY

Myriam  
Reiss-de Palma Wstęp

## Maurice Chabas. Od symbolizmu do abstrakcji (1862–1947)

Maurice Chabas to artysta, niestety, zapoznany, artysta pechowy – wszelako przyjrzenie się jego dziełu wnet utwierdza nas w przekonaniu o potrzebie podjęcia studium jego życia i jego sztuki.

Cała twórczość malarza była nieustannym duchowym poszukiwaniem, wyrażanym w obrazach przepojonych szlachetną i łagodną harmonią. Była to epoka pokolenia pełnego entuzjazmu. Nowe kierunki artystyczne powstawały tam, gdzie głoszone bardziej liberalną i bardziej intelektualną koncepcję sztuki. Wyobraźnia i pragnienie innowacji skłaniały Maurice'a Chabasa do urozmaicania techniki, zresztą sprawnej, poprzez oczyszczanie i upraszczanie formy. We wczesnym, akademickim okresie, jego dzieło, reprezentujące tendencje symbolistyczne, jest bliskie twórczości Puvis'a de Chavannes.

Maurice Chabas był zagorzałym obrońcą ruchu Rose et Croix (Różokrzyżowców), toteż swe dzieła wystawiał na wszystkich ich salonach. Usiłował przekazać inną, boską rzeczywistość, poczucie nieśmiertelności, jednocześnie zachęcając nas do poddania się poetyckiemu marzeniu i zbliżeniu do sfer duchowych. Jego dzieła znalazły otoczenie sprzyjające szczególnemu skupieniu na Salonach Josephina Péladana. Pisarz Jean Lorrain przywołuje wyjątkową, panującą tam atmosferę tymi słowami: „Ledwo wszedłem, a już widzę, że jestem w świątyni: półcień i opary kadzidła, szepty wiernych uczestniczących w adoracji w zaciszu, a na wszystkich czterech ścianach sali, rzekłbym kaplicy, skrzące się witraże, będące dziełem Duthoita, Chabasa, Moriseta, Armanda Pointa, i ta sugestia katalogu!”

W późniejszym okresie Maurice Chabas nie oparł się technikom neoimpresjonistycz-

nym i syntetycznym. Ze względu na różne, specyficzne aspekty jego twórczość bliska jest dziełom Alphonse'a Osberta, Caspara Davida Friedricha, Paula Gauguina i nabi-stów. Pod koniec kariery artystycznej jego malarstwo staje się coraz bardziej eteryczne, rozświetlone i kolorowe. Artysta podążył ku sztuce niefiguralnej i abstrakcji, co sprzyjać będzie przekazywaniu tajemnic religii chrześcijańskiej.

Twórczość Maurice'a Chabasa, obszerna i wieloraka, pozostaje prawie nieznaną. W niniejszym artykule, ze względu na wymogi wydawnicze, dokonaliśmy pewnego wyboru. W pierwszej części przedstawiamy najważniejsze wydarzenia z życia artysty; w drugiej opisujemy idealizm i wiodącą rolę mistycyzmu w twórczości Maurice'a Chabasa.

### Biografia artysty

W tej części proponujemy krótką biografię artysty, która pozwoli lepiej zrozumieć kontekst rodzinny i społeczny, mający wpływ na proces tworzenia dzieła. Maurice Chabas wywodził się z rodziny ludzi sławnych i artystów (spośród których szczególnie znany jest jego brat Paul Chabas). Prześledźmy genealogię rodziny Maurice'a Chabasa od początku XIX w.

Kapitan Chabas, w służbie Napoleona I, miał trzech synów: François, Frédéric i Oscara. François został sławnym egiptologiem. Frédéric, drugi syn, podobnie jak François, pasjonował się badaniami naukowymi i został naczelnym inżynierem w Państwowej Szkole Mostów, Dróg i Posiadłości Ziemskich. Oscar, trzeci syn, mimo dziedzicznego zamiłowania do tego, co wykracza poza

1. Maurice Chabas;  
wł. prywatna

rutynę spraw życia codziennego, zmuszony był przejąć po ojcu dom handlowy w Nantes. Maurice Chabas, syn Oscara, jest ostatnim przedstawicielem znamienitego rodu uczonych, myślicieli i artystów. Wykonał piękne portrety swoich dwóch wujów, które aktualnie przechowywane są w muzeum Vivant Denon de Chalon-sur-Saône.

François Chabas (1817–1882, egiptolog) został przedstawiony w pozycji *en face*, siedząc za biurkiem, z lewą ręką złożoną na papirusie (il. 2). Przed nim i wokół niego znajdują się przedmioty egipskie, a więc shahouabti, leżący na biurku, i mały sfinks, służący jako przycisk do dokumentów, spoczywający na dwóch książkach. Za uczonym, po lewej stronie, na małym postumencie stoi egipska statuetka. Nad kominkiem wisi lustro w rzeźbionej ramie, w którym odbijają się inne przedmioty starożytne. Całość ujęta jest przez malarza jak fotografia. Z jednej strony,

uchwycona została atmosfera portretu z wystudiowaną pozą postaci, ale krótkotrwałą, przypominającą pierwsze dagerotypy przedstawiające osoby; z drugiej zaś, za pomocą użytej techniki, artysta namalował swój obraz *en grisaille*, oszczędną paletą bieli i czerni, mniej lub bardziej stonowanych.

Na drugim obrazie, inżynier Frédéric Chabas, przedstawiony w naturalnej wielkości, jest już starszym mężczyzną, o siwiejących włosach, ujęty z profilu, siedzący na krześle lekko pochylony. Ręce trzyma złożone, odziany jest w czarny strój, ozdobiony oficerską baretką Legii Honorowej (il. 3).

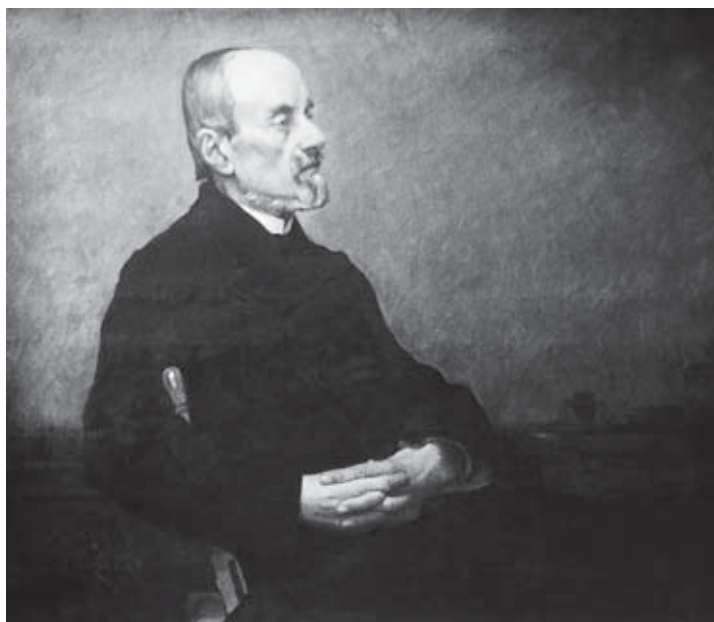
Oscar Chabas został właścicielem jednego z największych sklepów w Nantes, pod nazwą „Rat goutteux”. Poślubił młodszą od siebie o jedenaście lat Marguerite Ferrus. Miał jedną córkę i trzech synów. W tej wykształconej rodzinie 26 września 1862 w Nantes urodził się Maurice Chabas. Jak to było w zwyczaju, najstarszy syn przejął po ojcu dom handlowy. Natomiast dwaj pozostali synowie, Maurice i Paul, zachęceni przez ojca, uwielbiającego malarstwo, a także malującego w wolnych chwilach, bardzo wcześnie wyjechali do Paryża. W wieku 21 lat Maurice Chabas wstąpił do Académie Julian, do pracowni Bouguereau i Tony’ego Robert-Fleury, malarzy typowo klasycznych, którzy nauczyli go malarskiego rzemiosła. Pozostał tam aż do roku 1888.

Obaj bracia zaznali sławy. Jednak o ile Maurice przez całe życie dążył ku ideałowi, który nie przestał być jego natchnieniem aż do śmierci, to Paul został malarzem uznanym w świecie artystycznym. „Poślubiwszy kobietę bogatą, lubiącą przyjęcia, zwrócił się ku malowaniu portretów znanych osobistości ówczesnej epoki, które go wylansowały, a także, niestety zbyt często, dziewcząt kąpiących się w jeziorze Annecy”.

Maurice, w przeciwieństwie do brata, był malarzem poszukującym, podążającym zawsze za głosem wewnętrznym. André



2. Portret François Chabasa; wł. prywatna



3. Portret Frédéric Chabasa; wł. prywatna

Castelot<sup>1</sup>, który przez dziesięć lat spędzał wakacje z Mauricem Chabasem, a raz w towarzystwie obu braci na Belle-Isle-en-Mer, tak opisuje w swoich notatkach biograficznych ich źródła inspiracji: „Podczas gdy Paul każdego ranka trudził się pięknym wtapianiem dziecięcego wdzięku młodego modela w zaciszne zatoczki wyspy, Maurice przed przystąpieniem do malowania «kontemplował». Zawsze będę go pamiętał z kapeluszem spuszczonego na oczy, z uniesioną głową, z brodą na wietrze, sycącego się duszą krajobrazu, tej ziemi, tej wody, tego nieba, które ożywiały na obrazach swymi palcami czarodzieja”. I dodaje jeszcze to zdanie, tak bardzo prawdziwe: „Była między braćmi przepaść, oddzielająca malarza od artysty!”<sup>2</sup>

Najpiękniejsze wakacje młody Maurice spędzał nad wodą: nad Erdre, nieopodal morza w rodzinnej posiadłości. Dużo czasu poświęcał obserwacji przyrody, fascynacji wszechświatem, jego ciągłym odradzaniem się i nieustannym ruchem. Później jego ojciec nabył posiadłość po drugiej stronie Douarnernez, niedaleko plaży Ris. Maurice Chabas zadziwiająco oddał piękno tego miejsca

w obrazie *Sur la plage du Ris*<sup>3</sup> (il. 4). Podarował to dzieło swojemu przyjacielowi Victorowi Charetton, z którym przebywał i pracował w Bretanii. Swobodna faktura, troska o uchwycenie ulotnych niuansów pory dnia i jakości atmosfery świadczy o jego przynależności do impresjonistów, natomiast paleta i kompozycja płótna zbliżają go do nabistów. Z Plomarc'h spojrzenie Maurice'a Chabasa biegnie ku prześlicznej zatoczce, nad którą wznosi się las sosnowy. Słońce wschodzi na skraju morza, różowe woale spowijają jeszcze niebo, grzbiety klifów mienią się pastelowymi tonami malwowych fioletów, zieleni i ochr. A wonne sosny, ogrzane łagodnym ciepłem wschodzącego słońca, roztaczają żywiczny i odurzający zapach igliwia...

W 1882 r. Maurice Chabas odbył służbę wojskową w pułku żuawów w Chalon-sur-Saône.

Począwszy od roku 1885, Maurice Chabas będzie regularnie wystawiać swoje dzieła na Salons des Artistes Français, gdzie wielokrotnie otrzymywał nagrody, a od roku 1891 – na Salons de la Société Nationale des Beaux-Arts.

W roku 1888 wygrał konkurs na dekorację wnętrza sali ślubów w merostwie XIV dzielnicy Paryża, co przyczyniło się w następnych latach do rozwoju wspaniałej kariery z licznymi beneficjami, ale także pełnej rozczarowań.

W 1892 r., malarz symbolista Jean Delville utworzył w Brukseli koło „Pour l’art” o powołaniu idealistycznym. Chociaż nie ustala, jaka twórczość jest przez „Pour l’art” estetycznie zabroniona, to określa jej podstawową zasadę jako sztukę „wzniosłą i intelektualną”. Skupił wokół siebie „malarzy idei i uczucia”. Pierwszy salon koła „Pour l’art”, otwarty dla publiczności 12 listopada 1892, gromadził obok Belgów – Braeckego, Ciamberlaniego, Delville’a, Fabry’ego czy Rousseau, artystów, którzy zaprezentowali się kilka miesięcy wcześniej w Paryżu u Péladana, takich jak Maurice Chabas, Chalon, Filiger, Niederhäusern-Rodo, Schwabe, Séon czy Trachsel. Emil Verhaeren w dzienniku „La Nation” z 19 listopada 1892 w spra-

wozdaniu z wystawy napisał: „Malarze ci to ideisci. Reprezentują licznie koło «Pour l’art». Delville, Ciamberlani, Fabry, Séon, Chabas, Filiger, Jacque, Trachsel, Verkade to najważniejsi z nich. Wszystkich cechuje śmiałość inwencji, upór w uprawianiu sztuki póki co niezrozumiałej, obojętność na gest wzruszenia ramion publiczności... Chabas rzuca się skroś gwiazdy i chmury w wieczną podróż człowieczą, którą Théophile Gautier, w *La Caravane*, błądził wśród pustyni”.

We Francji w latach 1888–1889 Stanislas de Guaita powołał „l’Ordre kabbalistique de la Rose+ Croix”. Papus, Joséphin Péladan, Paul Adam stają pod sztandarem Różokrzyżowców. Powołują się na zakon, ustanowiony jakoby w XV w. przez Christiana Rosenkreutza, który jednak w rzeczywistości pojawił się w Niemczech dopiero w XVII w., by później rozprzestrzenić się w całej Europie. Zakon nadawał stopnie uniwersyteckie. Przedmiotem badań była historia Różokrzyżowców i Kabały, jak również język hebrajski.

4. *Sur la plage du Ris*,  
wł. Musée Victor  
Charreton Bourgoin  
Jallieu



W 1890 r. Péladan odłącza się od de Guaity i od Kabalistycznej Róży i Krzyża, aby założyć własny zakon. W 1891 r. zakłada „La Rose+Croix du Temple et du Graal” (Zakon Róży-Krzyża Świątyni i Graala) czy też „Rose+Croix catholique”, we współpracy szczególnie z Saint-Pol-Roux. W 1892 r. pisze *L'Art idéaliste et mystique*, w której wykłada swoje teorie estetyczne. W tym samym roku zostaje otwarty pierwszy Salon de la Rose+Croix. Jego inauguracja odbyła się przy dźwiękach muzyki Erica Satie’ego. Wystawy te trwały aż do roku 1897, a Maurice Chabas brał udział we wszystkich.

Joséphin Péladan (1858–1918) był człowiekiem wyjątkowym i ekscentrycznym, o wielkiej charyzmie. Dla Chabasa spotkanie z nim było decydujące i zasadnicze. Péladan nie będzie wywierał wpływu na styl jego sztuki, lecz na sposób myślenia, który artysta przejmie. Péladan sam siebie namaszcza mianując się Sâr (mag w języku perskim) Mero-dak. Jest to konsekracja, która dokonała się jakoby w sposób astralny za pośrednictwem magów chaldejskich! Anonimowy artysta wykonał plakat przedstawiający Péladana jako maga o wizjonerskim spojrzeniu. Każde jego pojawienie się wśród publiczności było zawsze prowokujące i hałaśliwe, zarówno ze względu na sposób ubierania się, jak i na przesadną manierę w wysławianiu się. Kędzierzawe włosy, broda jak u patriarchy i długa toga dopełniały jego obrazu. W sposób dość zabawny próbował utożsamić się z prawdziwym Asyryjczykiem, ponoć Nabuchodonozorem. Przemknął jednak jak meteoryt i został szybko zapomniany. René Doyen nakreślił jego życie w *La douloureuse aventure de Péladan* [Bolesna przygoda Péladana]. Pappus natomiast tworzy jego portret najbardziej realistyczny i szczery: „Ten godny podziwu artysta, któremu przyszłe pokolenia oddadzą sprawiedliwość (pomijając w ocenie jego być może zbyt oryginalne środki samorealiza-

cji), stanie na czele ruchu Uduchowienia estetyki, którego owoce dopiero zaczynają się pojawiać a które będą miały silny wpływ na sztukę jutra...”.

Rzeczywiście, Péladan wykazał się prawdziwymi talentami. Wielu znaczących artystów wystawiało swoje prace na Salons Rose+Croix. Na pierwszym salonie, zorganizowanym przez Péladana w galerii Durand-Ruela, zanotowano 23 000 zwiedzających, liczbę jak dotąd niespotykaną podczas manifestacji artystycznej. Ustalono dla niej bardzo precyzyjne reguły. Poruszane tematy miały wysławiać marzenie, a nie to, co rzeczywiste, ideał, a nie brzydotę. Malarstwo historyczne, militarne, pejzaż, przedstawianie życia współczesnego lub wiejskiego, malarstwo marynistyczne, martwa natura... były wykluczone. Artysta odgrywał uświęconą rolę, a Sâr deklamował: „Sztuka jest Wielkim Misterium i kiedy wysiłkiem swoim osiągasz arcydzieło – promień boski spływa nań jak na ołtarz. O, rzeczywista obecności bóstwa, co jaśniej w tych najwznioślejszych nazwiskach: Vinci, Rafael, Michał Anioł, Beethoven i Wagner”<sup>4</sup>.

Jak Maurice Chabas mógłby nie interesować się takim człowiekiem jak Péladan, który wykrzykiwał: „Artysto, jesteś kapłanem (...) Artysto, jesteś królem (...) Artysto, jesteś magiem!”?

Wystawa była wielkim wydarzeniem. Cały Paryż przybył, by uczestniczyć w tej przedziwnej atmosferze z oparami kadzidła, muzyką organową, wagnerowskimi fanfarami i mnóstwem kwiatów. Całość sprawiała wrażenie, jakby się przenikało do uświęconego przybytku. Léonce de Larmadie w żywy sposób opisał ten pierwszy salon w dziele *l'Entracte idéal*. Opowiada, jak piękno i powaga tematów wystawionych prac wymusiły podziw publiczności, która przybyła, by drwić i bawić się. Bardzo piękny plakat, o czystej grafice, przedstawiający dwie



młode eleganckie kobiety, wykonał dla salonu Carlos Schwabe. Postać pośrodku plakatu to Wiara, która zerwała okowy przykuwające ją do ziemi. Powyżej Czystość jeszcze bliższa Niebu. W dolnej bordiurze niska Materialność oblepiona błotem, kierująca spojrzenie ku Ideałowi.

Na Salonie wystawionych zostało dwieście dwadzieścia pięć prac sześćdziesięciu dziewięciu artystów z różnych krajów Europy.

Maurice Chabas uczestniczył w nim także, wystawiając *Erraticité* – pracę, która była „jednym z najbardziej sugestywnych płócien Salonu. Bezmierny tłum, pchany naprzód niczym stado, jakby wprawiony w ruch wirowy, miota się niewładny się cofnąć. Wielu próbuje utrzymać się, oprzeć spiętrzeniu przy wpływie, lecz na próżno, poddają się z lęku... Trzeba błędzić! Mocna symbolika wiecznych zmagania i niekończących się cierpień istnienia, gdzie każdy człowiek nieświadomie poddany biegowi wydarzeń, nieodparcie wciągnięty przez moc rzeczy, zbliża się do kresu, nie mając czasu na poznanie samego siebie”<sup>5</sup>. Zacytujmy inne jeszcze pochwalne komentarze, zaczerpnięte z ówczesnej prasy: „«*Erraticité*» Pana Maurice’a Chabasa to piękne dzieło. Nasze długo pieszczone nadzieje, które ulatują nieodwracalnie, ludzie, których porywa ze sobą wieczny powrót, niekończące się cierpienia ich serc, złamanych przez życie – oto błędzenie! M. Chabas pochłonięty tym tematem, zrozumiał jego rozległość, ogarnął go swoim spojrzeniem jasnym i niezmaconym i swą rzeczywistą wiedzą. Jego pędzel zręcznie posługuje się trzema tak niechętnymi sobie kolorami: niebieskim, żółtym i zielonym; analizuje je i łączy w całość w absolutnej harmonii, poprzez starannie przestudiowaną gradację”. I jeszcze: „Chabas w swoim obrazie o błędzeniu przenosi nas w centrum świata astralnego z wielką kawalkadą dusz w eterycznym bezmiarze. Jest jednym z pierwszych, którzy

za pomocą pędzla otwarcie zwrócili się ku okultyzmowi”.

Jeden z artykułów „*La Presse*” z 24 kwietnia 1894 r. oznajmia rozczarowanie drugim Salonem, jednak „na szczęście, jest tam kilku innych, którzy ocalają Salon przed brakiem zainteresowania. To «Chabasy», «Pointy», «Hawkinsy», «Séony»...”. W tym samym roku Maurice Chabas wystawia na Salonie Péladana, a przede wszystkim dzieło *Néméa. Incessu patuit dea*<sup>6</sup>.

Péladan, pełen entuzjazmu, pisze długi artykuł o Maurice’u Chabasie: „*Néméa* to dama dumna i urocza, ucieleśniająca pewien charakterystyczny typ fizyczny i moralny: przezroczysta zasłona, która ją przykrywa, nie zasłaniając jej jednak, wzmacnia jeszcze jej rzeczywiste piękno, jej wyzywające spojrzenie. Ale dlaczego Chabas ukwiecił na niebiesko draperię i opasał, jakby przecinając, jej postać girlandą! Nieistotne, mnóstwo jest kobiet na Salonie: ta tutaj to rzeczywiście piękna dama, piękna w swojej nieugiętości”. I jeszcze coś na temat „*Mistrza*” (według Péladana): „Chabas osiągnie niebawem szczyt sztuki, zważywszy na umysł pełen ekspresji i wygląd patrycjusza; zmysł plastyczny połączony z intelektem spowodują, że jego dzieło będzie stanowiło teorię o księżniczkach zakochanych w zaświatach, o czarodziejkach i kobietach magach. Przyjrzyjcie się miejscu w sztuce, jakie zajmuje tych dziewięciu malarzy z Champs de Mars (Chabas, Point, Hawkins, Séon, Marcus Simmons, Aman-Jean, Hodler, Osbert, Des Gachons). Zobaczycie, że wszystko, co poza nimi ma jakąkolwiek wartość, upodabnia się do nich, że wybrana przez nich droga jest słuszna i jest przyszłością, ponieważ jest prawdą”.

Péladan podziwiał i cenił dzieła Maurice’a Chabasa do tego stopnia, że dwukrotnie w publikacjach prasowych pisał poirytowany o niedoceniu wystawionego na Champs de Mars w 1893 r. płótna Chabasa: *Puvis*

5. *La poete évoquant les formes*;  
wł. prywatna



*adjuvante, le poète évoquant les formes* (il. 5). Oto fragment: „Inną pożałowania godną niesprawiedliwością jest umieszczenie dzieła *Le poète évocant les formes*, wspaniałej koncepcji Chabasa, gdzie przybierający postać pięknego efeba pieśniarz nasłuchuje głosu anioła czy też geniusza nachylonego do jego ucha, a przed nim pojawiają się wynurzające się z głębin jeziora, jeszcze ociekające wodą, kształty kobiece, harmonijne i różnorodne”<sup>7</sup>.

Armand Point, również wiernie wystawiający swoje prace na Salons de la Rose+ Croix, w 1895 r. wykonał plakat, przedstawiający szlachetnego rycerza i postać, która wydaje się być magiem asyryjskim. Piąty plakat ilustrował teorie Péladana, zwalczającego naturalizm, realizm i impresjonizm. Widzimy tu bohatera, kogoś w rodzaju Świętego Jerzego, ścinającego głowę gorgonie, przedstawionej z rysami twarzy Zoli, apostoła naturalizmu!

Powodzenie Maurice’a Chabasa, osiągnięte na Salonach Rose+ Croix dzięki wspaniałym dziełom mistycznym, rosło i utrwalało się.

W bardzo młodym wieku Chabas szczycił się przyjaźnią elit ówczesnej epoki, podziw okazywała mu królowa belgijska Elisabeth,

namiestnicy rumuńscy, sławni pisarze, znamienici uczeni i prałaci.

Później nastąpiły tragiczne wydarzenia I wojny światowej, ogłoszono powszechną mobilizację. Czuły i serdeczny Maurice, który w dzieciństwie był wątki i delikatny, bardzo źle znosił warunki żołnierskie i trafił w stanie beznadziejnym do szpitala w Rennes.

Cudownie uleczony, z zapalem rzucił się w wir pracy, zmagając się z wiecznym procesem twórczym. Odtąd, świadomy bezsilności w stawianiu czoła i przewyciężaniu nieszczęść pustoszących świat, nabrał przekonania, że owe nieszczęścia były konsekwencją tego, że ludzkość daleka jest od ideału. Żyjąc niemal jak pustelnik, poświęcił się prawie wyłącznie malarstwu o tematyce religijnej i duchowej.

*L’envolée céleste* to szkic węglem, podkreślony białą kredą, przechowywany w Musée des Beaux-Arts w Breście (il. 6). W sposób harmonijny rozwija temat dusz, uwolnionych ze śmiertelnej powłoki cielesnej, które przemierzając przestworza, docierają do rozświetlonego centrum. Spośród skłębionych chmur dusze wznoszą się ku emanującemu światłem Edenowi, ku sferom miłości duchowej.

6. *L'envolée céleste*;  
wł. Musée des Beaux-  
-Arts w Breście



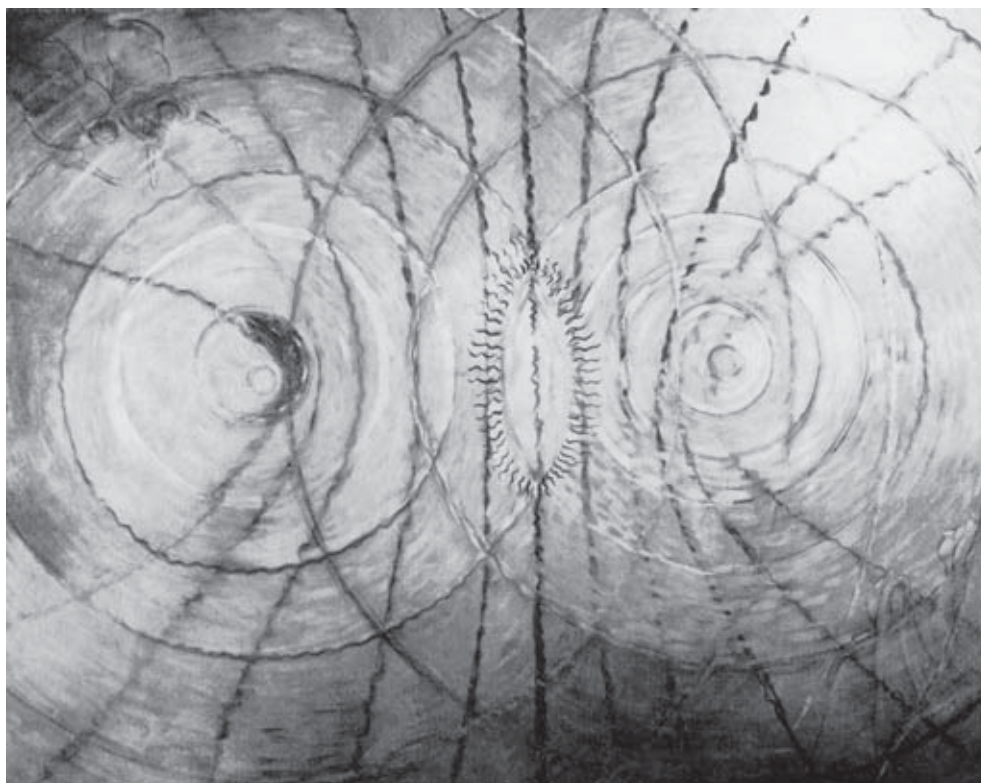
wej. Malarz jak siewca rzuca wskroś chmur dusze, owe mistyczne podróżniczki, którym miłość boska dodaje skrzydeł i które niczym jaskółki przed zbliżającą się zimą odlatują ku słonecznej krainie. W 1929 r. francuski krytyk Pierre Ladoué uznaje, że Maurice'owi Chabasowi powiodła się transkrypcja niematerialności otwarcie namacalnej za pomocą spiętrzonych chmur, uduchowionych postaci i świetlistych wibracji, i dodaje: „Ten poeta musiał być upojony samotnością i ciszą w kontemplacji i miłości Boga; ten malarz, który intuicyjną wiarę zechciał przywołać na pomoc realistycznemu widzeniu form i kolorów, zmierza do stworzenia nowej i wielkiej sztuki duchowej. Nie naśladuje nikogo. Jest zdolny do pomysłów najbardziej wzniosłych. Marzeniem byłoby ujrzeć go, przedstawiającego na jakimś wielkim murze końcową scenę *Raju* Dantego: «Oto w głębinach materii przejrzystej / Światła zjawił się rys Trojga Obręczy, / Równych w obwodzie. Lecz barwy troistej. / Jeden z drugiego Krąg, ...»<sup>8</sup>. Inspiracja, która pobudza do działania

Maurice'a Chabasa nie różni się od tej, którą podjął niegdyś największy z poetów”.

Owo życzenie, dotyczące dokonania interpretacji malarskiej poezji wielkiego włoskiego mistrza, konkretyzuje się w ostatniej fazie twórczości malarza, bliskiej abstrakcji, co uwidacznia się w dziele *Les âmes allant vers leur centre d'amour* (il. 7). Ledwo zarysowane, wijące się, dusze bezcielesne, które zostaną niechybnie wessane przez wirujący ruch kręgow, przedstawiają tajemniczy i poetycki obraz zaświatów, co wymownie świadczy o niepokojach religijnych Maurice'a Chabasa. Płótno odtwarza świat barwy i światła, znajdujący się poza światem widzialnym, podkreślając w ten sposób artystyczne przejście od symbolizmu do abstrakcji. Podobnie ewoluowała twórczość malarska Františka Kupki, Pieta Mondriana i Wassilija Kandinskiego, których dzieła mają przede wszystkim wymiar duchowy, a elementy abstrakcyjne w nich występujące oparte są na systemach i symbolach filozoficznych.

„Muszę o wszystkim zapomnieć, aby nauczyć się wszystkiego od nowa, nauczyć się

7. *Les ames allant vers  
leur centre d'amour;*  
wł. prywatna



wszystkiego od początku, nie ograniczając poszukiwań do aspektów formalnych”. Malarz zapomina o dawnych sukcesach i nie zależy mu już na zajęciu znamienitego miejsca w świecie sztuki. Pragnienie popularności pozostawia swojemu bratu Paulowi. Samotny i skromny, pozostanie w cieniu.

Na miejsce odosobnienia wybiera Wersal; bardzo osłabiony fizycznie, prawie pogrążony w nędzy materialnej, „akceptuje jednak, jak wszyscy o wielkim sercu, z dużą dozą filozofii, swój permanentny stan jasnowiedztwa wymieszany z piekielnymi wizjami”<sup>9</sup>.

W swoim skromnym salonie, przy ulicy la Paroisse w Wersalu, już prawie wcale nie przyjmował przyjaciół. Czasami tylko pokazywał swoje nowe obrazy kilku uprzywilejowanym, jak: Anatole de Monzie, ex-Cesarz Annamu, księżę Jusupow i Alphonse de Châteaubriand.

Jean Marchand, korespondent w Instytucie i bibliotekarz w Zgromadzeniu Na-

rodowym, był blisko związany z Mauricem Chabasem przez dziesięć czy dwanaście ostatnich lat jego życia. W swojej korespondencji opowiada o wielkiej niepewności bytu malarza, a także jego dotkliwym osamotnieniu, zabarwionym jednak wielką nadzieją co do przyszłości własnej osoby i twórczości. Marchand miał wielokrotnie okazję rozmawiać z artystą, co było rzadkim ustępstwem ze strony tamtego, zważywszy, że dla wielu osób był niedostępny. Zresztą nigdy nie miał okazji widzieć artysty pracującego, wszak Chabas mawiał: „przeszkadza mi nawet najmniejszy szelest myszy”. Ich rozmowy rzadko dotyczyły malarstwa, poruszali w nich raczej tematy bardzo wzniosłe, natury ezoterycznej, jako że Maurice Chabas był przede wszystkim wielkim spirytualistą i mistykiem.

Chociaż jego ostatnie miesiące były trudne, nie przejmował się tym i nie rozstawał z malowaniem, bo nie potrafił inaczej. Mieszkał sam i w złych warunkach, żywił

się głównie tartą marchewką! Oto jak jego powiernik opisuje jego ostatnie dni:

„Jego ufność była absolutna i niewzruszona. Wiem, mówił z natchnionym wzrokiem, że u kresu życia wydarzy się coś szczęśliwego, bez mojej wiedzy, i będę zbawiony. Gdybym odważył się odczuwać pewien niepokój co do przyszłości jego twórczości, wskazałby mi palcem sztalugi i wielki, właśnie malowany obraz Chrystusa, mówiąc: to nie moja rzecz, to weźmie na siebie ten, którego maluję...”.

Dobrowolnie wycofał się ze świata, umarł w samotności, zapomniany przez swoich bliskich i najbliższych przyjaciół, 11 grudnia 1947 r. w Wersalu.

### Idealizm i wiodąca rola mistycyzmu w twórczości Maurice’a Chabasa

W drugiej połowie XIX w. Paryż uzyskał wybitne znaczenie i skupiał kilka niezwykle znamienitych kręgów artystów, pisarzy, muzyków i myślicieli.

W tym czasie Maurice Chabas odgrywał ważną rolę w paryskim życiu intelektualnym. Artysta żył nie samą tylko kontemplacją, jak mogłoby sugerować jego malarstwo czy jego pisma, ale, jak pisał w liście, „również czynnie rozpuszczał się w Woli i Energii, co będzie Pan mógł dostrzec...”<sup>10</sup>. Harmonijnie wtopił się w społeczeństwo, zarówno w dziedzinie sztuk, piastując funkcję przedstawiciela-założyciela Triennale, w dziedzinie intelektualnej jako przewodniczący Société Moderne (Towarzystwa Modernistów) i sekretarz generalny Société Idéaliste (Towarzystwa Idealistów) jak również w dziedzinie nauki jako członek Société Astronomique de France (Francuskiego Towarzystwa Astronomicznego) a także poprzez działalność dobroczynną jako założyciel Société des Amis des Artistes (Towarzystwa Przyjaciół Artystów).

Sztuka dla Chabasa to duch towarzyszący jego twórczości w sposób naturalny. Linia, forma, jak również kolor, wyrażają w sposób symboliczny mistyczne związki istniejące między duchem i materią.

Dla idealistów sztuka jest pamięcią o tym co boskie. Nadają oni światu ziemskiemu sens, dają także nadzieję uwolnienia, wyzwobodzenia.

Maurice Chabas przekonany jest o tym, że sztuka wpływa na rozwój jednostki i zbiorowości. Wybiera sztukę idealistyczną i mistyczną, głoszącą materializację ducha w świecie formalnym, którego objawienia wypełniają misję edukacyjną, unosząc duszę widza wzwyż i przyciągając ku rzeczywistości światów boskich.

Odrzuca zdecydowanie „sztukę materialistyczną, która zajmuje się tylko odtworzeniem świata zewnętrznego, gmatwa się, tasuje, urzeka, zajmując się wyłącznie rzemiosłem, techniką i ciągłymi nowościami, aby przyciągnąć uwagę”<sup>11</sup>.

Burzy się przeciwko sztuce, „która marnieje w sposób nieunikniony, tak jak to ma miejsce dzisiaj, prześcigając się w nadmiernym przedstawianiu brzydoty, wulgarności i perwersyjnych okropności, nie dbając o cel nadrzędny – podniesienie na wyższy poziom duchowego Piękna”<sup>12</sup>.

Chociaż artysta przez całe życie poszukuje idealnego Piękna, to uznaje, że należy przedsiębrać nowe poszukiwania, realizować nowe koncepcje, inaczej postrzegać naturę, zgodnie z własnym temperamentem i sposobem rozumienia.

Toteż w przeciwieństwie do większości współczesnych mu idealistów, dogmatycznie odrzucających szkoły nowatorskie, takie jak realizm, naturalizm czy impresjonizm, Chabas pozostał lirycznym, który posiadał zdolność widzenia poza materialnym pozorem owej nadnaturalnej i tajemniczej poświaty, przedłużającej postrzeganie rzeczy.

Chabas – dla którego sztuka to duch, a tradycja nie polega na formach, zmieniających się w zależności od epoki i sztuki artystów, lecz na inteligencji i zrozumieniu natury – podnosi to w słowach łączących wszystkie tendencje artystyczne w jedną duchową wizję: „Wszyscy artyści powinni studiować Niebo, niebo gwiazd, niebo wielkich rytmów kosmicznych, niebo świetliste”. „Czy tyleż nieskończoności nie byłoby w jabłku Cézanne’a?” – pyta go André Castellet. „Tak, ale pod warunkiem, że tę nieskończoność rozumie się właśnie jako twórcze światło, jego cienie...” – odpowiada artysta.

Oko samo w sobie nie jest celem. Obraz nie jest stworzony jedynie po to, by go oglądać. „Od dawna, niestety, artysta ogranicza się do przedstawiania doznań i wrażeń świata zewnętrznego. Jak niegdyś jest okiem i ręką, ale poniechał ukazywania przejawów życia wewnętrznego, które nadawałoby ostateczny charakter jego dziełom”<sup>13</sup>. „Oni szukali wokół oka, zamiast wokół tajemnego ośrodka myśli” – wtóruje Gauguin, odnosząc się do impresjonistów. Jeśli Maurice Chabas atakuje czasem gwałtownie i zjadliwie autorów „materializmu malarskiego”, to nie bez powodu, z czystej nietolerancji czy złośliwości, lecz ze szczerego przekonania, że sztuka zmierza ku degeneracji.

Co więcej, szczerze wierzył, iż dzieła wywierają silny wpływ na jednostki, pozytywny lub negatywny, w zależności od charakteru treści. „Każda forma, postrzegana w wymiarze fizycznym, jest pewnym stanem świadomości i my budujemy naszą przyszłą formę z każdym uderzeniem serca, przez nasze najskrytsze myśli. Skoro więc wszystko jest drganiem, to dzieło artystyczne lub literackie nie wymknie się temu prawu życia. Przeciwnie, ma stałą nadzwyczajną moc sugestii... ma promieniowanie, przed którym nie sposób ująć”<sup>14</sup>. Chabasa prawdziwie niepokoją „nieszczęśne, dysharmonijne i ponizające”

fale, wysyłane przez dzieła pozbawione czystości, piękna i harmonii. Artysta, który żyje i maluje „w anarchii rozedrganych fal”, powinien wręcz obawiać się demonicznego wpływu swego dzieła na własną osobowość, bo jeśli dzieło jest destrukcyjne dla odbiorcy, to jest śmiertelne dla autora, doprowadzając go do najgorszych nieszczęść, do najcięższych cierpień! Choć był uprzedzony!

Maurice Chabas zespolił w swoich przekonaniach sentencje dwóch wielkich mistrzów myśli symbolizmu: „Piękno dzieła bierze się z uwznioślenia rzeczywistości” Joséphina Péladana i „Sztuka zaczyna się tam, gdzie kończy się życie” Richarda Wagnera.

Pełen wdzięku obraz *Idéal Pays* ukazuje pejzaż z jeziorem o przejrzystych wodach, obrzeżonym okazałymi skałami i łańcuchem górskim (il. 8). Przyroda ożywiona jest przez pełne uroku postaci kobiece. Młode kobiety, odziane na modłę starożytną, zebrały się na brzegu, pokrytym soczystą, ukwieconą trawą. Dwie z nich są złączone; jedna – z włosami otoczonymi wiankiem z białych kwiatów, druga – trzymająca pod ramieniem lirę. Instrument ten symbolizuje harmonię wszechświata, ewokuje czynny udział w błogosławionej jedności. Kolejne dwie postaci kobiece opierają się o pień drzewa, towarzyszy im czapla. W dawnym okultyzmie ptak ten, bez wątpienia ze względu na cienki i penetrujący dziób, uchodził za symbol boskiej nauki. Czapłę identyfikuje się również z Chrystusem, ponieważ atakuje węża, symbolizującego zło.

Na wysepce z poszarpanych skał spoczywa czwarta postać. Na lewym skraju ostatnia postać o bardzo długich, bujnych włosach, oparta łokciami o cokół pomnika jakiegoś bóstwa, wpatruje się w nie intensywnie. Dzięki płynącej z obrazu harmonii, dzięki rodzącym się z niej ideom, wywołane zostaje to, o czym myślą nimfy, muzyczne natchnienie, urok muzyki zarazem podniosłej i prostej. Podniosłej przez tajemniczość, która nas

8. *Ideal Pays*;  
wł. Musée du Vieux-  
-Chateau w Laval



ogarnia: czemu przypatrują się te muzy, które nie chcą zwrócić się ku nam? Jaki jest cel ich wyczekiwania? Jaki znak próbuje nam przekazać młoda dziewczyna w jasnoczerwonej, olśniewającej tunice, która promienieje, wabi, a zarazem coś oznacza w tym otoczeniu tonów miłych i łagodnych? Czy jest to żywa czerwień Erosa, czerwień narzeczonej oczekującej miłości? Mógłby to sugerować obraz *Une idylle*, na którym Maurice Chabas w drugiej odsłonie dzieła *Idéal Pays* namalował tę samą parę młodych kobiet, stojących nad brzegiem wody, witających z radością przybywających na łodzi młodych zakochanych, powracających ze świątyni.

Lecz ta intrygująca czerwień mogłaby być również tym, co najbardziej święte i sekretne w tajemnicy życia, skrytej w głębi ciemności. Czerwień, kolor duszy, wiedzy ezoterycznej, tego, co jest ostatecznie widoczne tylko w trakcie wtajemniczającej śmierci. Jest jeszcze jedno płótno Chabasa wciąż objawiające te dziwne młode kobiety bez twarzy, widziane od tyłu, zatytułowane *Pensées d'au-del'a*.

W istocie, można dać się uwieść magii tego wspaniałego obrazu, który artysta

w wielkodusznym geście podarował miastu Laval w 1900 r.

#### Spółeczna rola sztuki i misja artysty

W owej epoce podejście intelektualne mieszało się z wrażliwością artystyczną, dążenia stawały się mistyczne. Okazywały się „pewną niezwykłą mentalną siłą twórczą, zdolną wnikać w tajniki życia, by pojąć sekretne powiązania, by lepiej dojrzeć dzieło złych, mroczących Duszę mocy i sprawić, że otchłań, w której błądzi, rozbłyśnie jasnością i pięknnością”<sup>15</sup>. Maurice Chabas uważał również estetykę za naukę mistyczną o mocach rzeczywistych, jakkolwiek ich istnienia nie podejrzewamy.

Według malarza sztuka stanowi w społeczeństwach pierwszorzędną siłę, która, zależnie od ukierunkowania, może wywyższyć lub poniżyć ludzką umysłowość. „Dzięki swojej sile sugestii, [sztuka] spełnia rolę społeczną, taką samą jak każdy rzemieślnik, który przed podpisaniem dzieła, powinien stanąć wobec swojego sumienia i długo się zastanowić, zanim wykona ten gest, za który ponosi ogromną odpowiedzialność”<sup>16</sup>.

„Artysta powinien cyzelować swoją duszę jak szlachetny metal i uczynić ją magnetycznie dążącą ku wspaniałościom boskich światów, których wykładnię powinien okazać”<sup>17</sup>. Nie może się ograniczać tylko do przedstawienia doznań i wrażeń świata zewnętrznego, lecz powinien zawrzeć w swoim dziele przejawy życia wewnętrznego.

„Transkrypcja świata boskiego jest tym, co wyłącznie powinno zajmować artystę, którego misją jest materializowanie, w formach przyswajalnych dla naszej ludzkiej pojętności, zewnętrznych oznak stanów niebieskich”<sup>18</sup>.

Maurice Chabas miał poczucie udziału w pewnej misji. Swoją drogę uznawał zapewne za rodzaj apostołstwa, pełnego gwałtowności i wzniosłości, ale też smutku i wyrzeczeń. Nigdy nie ulegał pokusie łatwości, modzie, niczemu, co banalne i przeciętne. Nawet jeśli z jego dzieł pisanych wyziera niekiedy przesada, to nigdy nie ma w nich pospolitości. Drogą tą podążał odważnie, z wolą i powagą, nigdy nie zawodząc. Był człowiekiem o umyśle pełnym pasji i walecznym, który swój ideał sztuki głosił pędzlem, a bronił piórem.

Do końca jego życia tych niewielu mu wiernych miało słyszeć to słowo, nieustannie powracające na usta mistrza: *Idéal*. Maurice Chabas poświęcił temu całe swoje życie, całą swoją twórczość. Jego życie wypełnione było złudzeniami, szlachetnością, lecz i wieloma doznanyymi krzywdami. Cały swój zapał, swoje uniesienie zaangażował w swoją misję; błyszczący ona jak rzadki klejnot na tle powszedniej szarzyzny i płaskiej materialności, gdyż dla Chabasa dzieła sztuki powinny zawsze jaśnieć wspaniałością Ideału. Nie wystarczy mieć światło w sobie, trzeba je pokazać innym. Zadanie nie było łatwe, najczęściej był nierozumiany, czasem wręcz wyśmiewany; przeżywał rozczarowanie, przekonany, że jest niezrozumiany w tym,

czego w istocie poszukiwał. „Ten tłum, dla którego duszy pracuję, wierzący jedynie w to, czego dostarczają zmysły, będzie mną pogardzał, a przecież go Kocham! Trzeba mieć Wiarę w to, czego nie sposób postrzec w samym obszarze ograniczającej formy. Istnieje zjawisko przyczynowości i determinizm zjawisk wewnętrznych. Gdyby udało mi się uwznioślić duszę jednej tylko osoby, to wtedy pomyślę, że nie przeżyłem mego życia na próżno”<sup>19</sup>. Jeśli istnieją ci, którzy odchodzą zwyciężeni i ci, którzy zachowują odwagę i nadzieję w obliczu przeciwności, to Maurice Chabas z pewnością należał do tych drugich.

#### Waga tematu i jego formy w sztuce

Według Chabasa, od zarania dziejów aż po jego czasy, malarstwo to nic innego jak wspinała ikonografia idei. Ta zaś jest pierwotnym elementem kompozycji, pomagającym uzewnętrznić się zdolności twórczej artysty.

Albert Aurier, wielki teoretyk symbolizmu, publikuje w „*Mercure de France*” w 1891 r. pięć reguł, ku którym, według niego, powinni się skłonić artyści nowoczesni, a które dokładnie odpowiadają zasadom Chabasa.

„Dzieło sztuki (...) będzie:

1. Ideistyczne, ponieważ jego jedynym ideałem będzie wyraz Idei;
2. Symboliczne, ponieważ będzie wyrażało Ideę poprzez formy;
3. Syntetyczne, ponieważ będzie kreśliło formy i znaki, zgodnie z powszechnym sposobem rozumienia;
4. Subiektywne, ponieważ przedmiot nigdy nie będzie w nim traktowany jako przedmiot, ale jako znak idei postrzeżonej przez podmiot;
5. Dekoratywne (jest to konsekwencja), ponieważ malarstwo dekoratywne, w ścisłym znaczeniu tego słowa, tak jak je rozumieli Egipcjanie, a prawdopodobnie Grecy i Prymitywi, jest niczym innym jak



przejawem sztuki zarazem subiektywnej, syntetycznej, symbolicznej i ideistycznej”<sup>20</sup>.

Według Maurice’a Chabasa, istota dzieła polega jedynie na idei, forma nie ma najmniejszego znaczenia, może być przelotna, zmienna, rozmaita, ale bezwzględnie zawsze piękna! Wyznawał tę teorię, pisząc:

„Świat materialny, w aktualnej formie, która nam się jawi, jest tylko w pewnej chwili swojego istnienia. Zmienia się bezustannie w swojej budowie, bo ŚWIATŁO PIERWOTNE, które SAMO z SIEBIE ten świat zrodziło, przez kondensację energii i atomów, wciąż promieniuje i buduje nowe struktury, zarówno wskroś przestrzeni kosmicznych, jak i w najmniejszych mikrokosmosach.

Wszelkie formy to nic innego jak ASPEKTY CHWILOWE.

Trzeba dążyć do ukazywania w naszych dziełach «FORMY W RUCHU» z jej bezustannymi przemianami.

Każde dzieło pochwycone w GRANICE FORMY jest FAŁSZYWE ze względu na powszechne prawo, i to nie dlatego, że prawo to, igrające z miliardami lat, jest ułomne. Także nasza sztuka jest prawdziwa tylko na KILKA UDERZEŃ TĘTNA ludzkiego życia, można by wręcz powiedzieć «na czas spojrzenia», czyniąc nas, o «wielcy artyści», jakże pokornymi!»<sup>21</sup>

W konkluzji zacytujmy zdania zaczerpnięte ze znakomitego studium André Chevillon o *Myśli Ruskina*, które można równie dobrze zastosować do sztuki Chabasa i które łączą go jeszcze bardziej z symbolistami: „Właśnie ta feeria marzenia, uczucia, idei, wyobraźni, ten tajemniczy duchowy orszak wokół aktu pierwotnej świadomości, oto co jest najważniejsze, bo w istocie, niezależnie od przyglądającego się człowieka, odnosi się ono do przedmiotu, jest naprawdę związane z jego wyglądem, tak jak znaczenie słowa z formą liter co tworzących. To znaczenie

właśnie, a nie forma, oto istota, rzeczywistość, głęboka prawda wyrazu natury zawiera się w ich znaczeniach”<sup>22</sup>.

#### Piękno idealne

Maurice Chabas i Idealiści wyznawali prawdziwy kult piękna. Za wzór brali starożytną Grecję, Michała Anioła...

W 1905 r., odpowiadając na prośbę dziennika „Le Figaro”, by wskazał dawnych mistrzów, malarz napisał, że Michał Anioł, Rafael i Leonardo da Vinci wspólnie urzeczywistniali syntezę piękna, w najbardziej wzniosłych formach myśli i uczucia.

„Michał Anioł, jako twórca o niemal nadprzyrodzonej inteligencji FORMY. Umysłowość wspaniała i olśniewająca. Geniusz obdarzony najwyższą potęgą. OSOBOWOŚĆ ABSORBUJĄCA.

Rafael, pierwszy z mistrzów realizujący się na płaszczyźnie uczuciowej. Tkliwy i intelektualny. Nie tak potężny jak Michał Anioł, chociaż geniusz co się zowie grupowania, sięgający najwyższego stopnia wyrazu myśli. Stworzył wieczny typ piękna i gracji w swoich madonnach, przewodząc WENUSJAŃSKIM, PROMIENNYM UMYŚŁOM.

Leonardo da Vinci, jako SKOŃCZONY GENIUSZ, którego umysł, POSŁUSZNY INSTRUMENT I PRZEKAŹNIK wielkich IDEI wyższych, potrafił w nienaganej formie przedstawić prototypy osobowości o wzniosłych myślach, będących odbiciem zaświatów i objawieniem rzeczy wiecznych”.

Chabas podziwiał również wirtuozerię faktury czy też magię kolorów u artystów takich jak Rembrandt, Tycjan, Corregio, Veronese czy Rubens.

Piękno jest artystycznym fluidem, emanującym z arcydzieł, uświęca je, nadaje im charakter boski. Ruskin mówił o *Religion of Beauty*: „Piękno jest blaskiem prawdy”, a „poznanie tego, czym jest piękno, jest prawdziwą drogą i pierwszym stopniem ku poznaniu

rzeczy dobrych i dobrego stosunku do nich oraz tego, że prawa, życie i radość Piękna w materialnym świecie Boga są częściami równie wiecznymi, równie świętymi w jego dziele stwórczym, jak świat dusz, cnota, a w świecie aniołów – adoracja<sup>23</sup>.

Dzieło sztuki ukazuje pewien zestrój, który opiera się na mierze, rytmie, harmonii między kolorami i formami. Dla Maurice'a Chabasa, tak jak dla Ruskina, istnieje pewna duchowa tożsamość między pięknem i dobrem. „Zamilcz, nie czynź zgiełku wokół twojej inteligencji i zanurz się w nieskończoności piękna, gdzie duchowość otoczy cię aureolą swojego blasku<sup>24</sup>. Jest to odniesienie do Platona, dla którego doskonałość oparta była na tych dwóch nierozłącznych pojęciach. Ideał moralny jest w sposób niepojęty związany z ideałem estetycznym, stąd „obraz, fresk, posąg, zabytek, symfonia zawierają w sobie tajemniczą siłę, wznoszącą człowieka ku wyższemu światu”.

Sztuka pełni wyższą funkcję w świecie, jej celem jest rozbudzenie tego, co w człowieku najlepsze, dzięki powszechnemu prawu Piękna. Kult nieskończonego piękna zawładnął duszą Maurice'a Chabasa. Artysta jest według niego posłańcem między światem boskim i światem stworzeń ludzkich. Jego zadaniem, jako wizjonera postrzegającego to, co niewidzialne, jest szerzenie piękna. Powinien zatem, zapewnia Chabas, „ucieleśniać piękne formy, promieniujące wzniosłością na tych, którzy będą oglądać jego dzieła. Jego dusza olśniona wspaniałościami dostrzeżonymi w czarownych zaświatach, zdoła dokonać dzieł wspierających ludzką ewolucję. Oto jego prawdziwa misja”.

Wszelkie piękno jest odbiciem porządku powszechnego. Wszelka brzydota wyraża życiowy nieporządek.

Kiedy artysta przestaje się zajmować pięknem formy, jego dzieło staje się chaotyczne i mętne. Za każdym razem, gdy sztuka oddala

się od tej koncepcji porządku powszechnego, ulega degeneracji. Rzecz jasna, według Maurice'a Chabasa, nie chodzi o powtórzenie, o naśladowanie starych mistrzów, przepełnionych boską wizją świata, takich jak architekci i rzeźbiarze greccy, lecz o to, by „mimo nadmiaru geniuszy ŁATWEJ SZTUKI stworzyć szkołę, która wciąż ewoluując, będzie realizowała Piękno, którego oczekujemy”. Piękno może się jawić rozmaicie, jednak bezwzględnie ten ideał powinien pozostać wewnętrznym światłem cywilizacji. Maurice Chabas nie chce wracać do starych wzorów akademickich, do tych form tradycyjnych, które uważa za przewyższone, przedawnione. Jednak, zdając sobie sprawę z potrzeby odnowienia form sztuki, chce, by zachowany został szacunek wobec Piękna jako zasady świętej i wiecznej, jako istoty wszelkiej twórczości artystycznej. „Wszelako trzeba to robić w poczuciu piękna, a nie brzydoty”.

Nie jest nieprzejechanym i konsekwentnym przeciwnikiem odnowienia sztuki. Nie formułuje zawziętych oskarżeń przeciwko sztuce nowoczesnej, lecz tylko przeciw temu, co dla niego stanowi brzydotę. Zresztą dla Chabasa „to w sztuce dekoracyjnej zachowany został ideał sztuki z okresu jej wykształcania się, kiedy obraz ideowy zdawał się tonąć, by zrobić miejsce dla prostych doznań, czerpanych przeważnie z drgnień sfer instynktu niższych światów”. Podziela pogląd, że ideał schronił się zwłaszcza w sztuce użytkowej oraz że widać rzeczywisty wysiłek we wszystkim, co dotyczy zdobienia tkanin, biżuterii, plakatu, ilustracji, dekoracji wnętrz, ceramiki i kowalstwa. Uważa, że piękno powinno być wszechobecne, zarówno w prostych przedmiotach użytkowych, jakie można znaleźć w chałupie pokrytej strzechą czy w domu robotnika, jak i w wystroju zamku czy pałacu.

Armand Point, poszukując piękna i jakości przedmiotu, założył w 1898 r. we

Francji przedsiębiorstwo Hauteclaire. Podczas Trzeciego Salonu Sztuki Idealistycznej, odbywającego się w tym samym roku w Brukseli, tak mówi o tym przedsięwzięciu: „Hauteclaire jest nowym stowarzyszeniem artystów i rzemieślników, pragnących stworzyć tradycję sztuki przemysłowej. Wyroby złotnicze, emalie, rzeźby, introligatorstwo, meble, fajans, tym wszystkim zajmować się będzie Hauteclaire, studiując z szacunkiem dawnych mistrzów i poszukując praw piękna, rytmu, harmonii, zawartych w naturze”. Zrzeszenie to przyczyniło się do odnowienia nowoczesnej sztuki złotniczej, a powstało na wzór Arts and Crafts Movement, założonego przez prerafaelitę Williama Morrisa. W takim samym celu Josef Hoffman otworzył w Wiedniu pracownię Wiener Werkstätte.

9. *Contemplation*;  
wł. Musée de la Ville  
w Paryżu



Dzieło *Contemplation* objawia bogactwo wewnętrzne, marzenia i wizje Maurice'a Chabasa (il. 9). W obrazie tym, prawie zupełnie pozbawionym barwności, zbyt wyraźnych linii, malarz sugeruje poetykę niejasności. Pejzaż tonie w mglistym sfumato. Wyzwała się rodzaj wyższej nierzeczywistości, naznaczonej Pięknem idealnym, pogodnym i mistycznym, sławionym przez artystę. Obraz emanuje nastrojem nieokreślonej melancholii i szkicuje urojony świat. „Sugerować, oto marzenie”, mawiał Mallarmé.

Gasnące słońce blaski swe kładło  
Na lilie wodne i fal zwierciadło;  
I blade lilie w nadbrzeżnej trzcinie  
Jaśniały smutnie na fal głębinie.  
Brzegiem zarosłym brzozą płaczącą  
Błądziłem z raną w sercu krwawiącą.  
A ponad stawem, gdzie mgły się kłębią,  
Powstało widmo nad cichą głębią,  
Mleczysto-białe, rozpaczą tchnące,  
Krzykiem zbłąkanych kaczek jęczące,  
Ich skrzydeł biciem drżące stokrotnie,  
Między brzożami, kędy samotnie  
Błądziłem z raną; a zmierzchu cienie  
Gasiły z wolna blade promienie,  
I noc już gęsty całun swój kładła  
Na lilie wodne i fal zwierciadła<sup>25</sup>.

To Paul Verlaine i *Przechadzka sentymentalna* z jego *Paysages Tristes*.

Maurice Chabas niestrudzenie powracać będzie do tematu młodej, zamyślanej kobiety, błądzącej wzrokiem ku horyzon-towi, tak jak na tym mieniącym się obrazie *Bretonne devant l'Aven* (il. 10). Porzucając zwiewne mgły i głuche tony płótna powyżej już rozważanego, artysta utwardza kreskę. Ciemnym konturem podkreśla żywe odcienie purpurowej sukienki, płomiennych włosów, skromnych kwiatów, przesycających zapachem mchy i trawy. Ukazuje nam mieniące się światło nieba, burzowe kłębianie się chmur, którym odpowiadają wijące się



10. *Bretonne devant l'Aven*; wł. prywatna

gałęzie dużych drzew, skłaniających się w poszukiwaniu odbicia w spokojnym lustrze wody. Te kobiece formy, którymi usłane są uduchowione pejzaże malarza-poety, można określić jako „najdoskonalsze kwiaty, jakie wyrastają z soków ziemi”<sup>26</sup>.

#### Pejzaż przeistoczony

Maurice Chabas był przekonany o istnieniu pewnej tajemnej harmonii między naturą i człowiekiem. W cudowny sposób ilustruje tę teorię Baudelaire w swoim poemacie zatytułowanym *Oddźwięki*, pochodzącym ze zbioru *Les Fleurs du Mal*.

Oto najsłynniejszy fragment:

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe  
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.  
Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów  
lasem,  
One mu zaś spojrzenia rzucają życziwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,  
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,  
– Wielkiej jako otchłanianie nocy i światłości –  
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory<sup>27</sup>.

Zacytujmy Baudelaire’a raz jeszcze:

Szczęśliwy, czyje myśli zdolne są do lotów,  
Kto z chyżością skowronka wznosi się nad  
chmury,  
Na życie spoglądając z wysoka i który  
Rozumie mowę kwiatów i niemych przedmiotów!<sup>28</sup>

Ten czterowiersz poematu *Wzlot* zapowiada idealistyczne koncepcje Chabasa. To właśnie z miłości duchowej czerpie swoje najczystsze inspiracje, to kontemplacja cudowności świata, spokój i błogość dają mu to, co urzeczywistnia w swoich dziełach.

Ta nieco naiwna, lecz jakże wymowna strona Maurice’a Chabasa, odkrywa przed nami tkliwą, lecz także żarliwą komunie łączącą go z naturą.

„Spędziłem właśnie dwie godziny w zupełnej Harmonii z moją samotnością, wzmagając w kontemplacji i medytacji kontakt z duszą Natury.

Te drzewa rzeczywiście uspokajają;

Poezja wydobywająca się z nich w magicznym uroku ich rytmu życia, któremu towarzyszy koncert ptaków, melodyjny szelest listowia w rozkwitaniu wegetacji aż po wibracje zdrowe i krzepiące.

Cały ten harmonijny zespół, rozwijający się w jedności, wyzwala pokój, ciszę i błogość, w których nasza medytacja znajduje odskoczninę, wyrzucającą nasze dusze ku stanom boskim!

Samotny, w komunii z uniwersalnymi harmoniami, pełnymi płucami wdycham fizyczne życie tego zaczarowanego świata i upajam się promienną nieskończonością!<sup>29</sup>

Dzięki tym słowom zrozumieć można, co skłaniało artystę do niestrudzonego przedstawiania przyrody w rozmaitych pejzażach,

za pomocą wielu technik, w poszukiwaniu mistycznej ekstazy i usiłowaniu jej przemycenia do świata poprzez obrazy.

Aby wykrzesać boską iskrę ze swoich przekładów Natury, Maurice Chabas będzie eksperymentował w ciągu całej swojej kariery, różnicując styl swoich dzieł, przechodząc od akademizmu do impresjonizmu i od symbolizmu do abstrakcji.

„Widziałem go – wyjaśnia nam André Castellet – malującego na szczytach Wogezów, na brzegach Sekwany, wśród lasów sosnowych wieńczących wzgórza zatoki Douarnenez, koło tych wiosek w Lot, pokrytych starymi, rudawymi dachówkami, gdzie przywiódł go jego przyjaciel Anatole de Monzie. Dla każdej z tych krain przyjmował inną manierę, był bowiem Maurice Chabas poetą, wielkim poetą, który przeżył całe życie nauczając piękna ziemi”.

Natura jest wielkim mistrzem, lecz trzeba być zdolnym do pojęcia jej istoty, wejrzenia w jej tajemnicze urządzenie. Z cierpliwością i pokorą Maurice Chabas w swoich niezliczonych pejzażach odkrywał, objawiał nam, uważliwił nasz wzrok na Piękno ziemi.

Dyptyk *Rozmyślanie i Spokój w naturze*, przechowywany w Muzeum Narodowym w Poznaniu, znamionuje skryte wyrażanie stanów duszy. Jego myśl wybitnie syntetyczna ulata idealnie w zaświaty (il. 11a, b). Wydaje się, iż dla Maurice'a Chabasa poszczególny fakt, podrzędny wypadek nie ma znaczenia. Ogranicza się zatem do świata idei. Moment, który przedstawia, jest wieczny, a całość oddycha absolutną błogością. Dominującym kolorem pejzażu, w całości malowanego półtonami, jest zieleń wody. Zamyślona młoda kobieta nie jest zindywidualizowana; jest niejako ponadczasową strażniczką medytującą nad ludzkością. Maurice Chabas przywołuje tu elegijną, melancholijną Arkadię, w której człowiek, wyzbyty namiętności, żyje na pofałdowanej ziemi, usianej rzekami i

lasami. To świat, z którego płynie smutek, ale w którym spełnia się wzajemne przenikanie człowieka i przyrody.

Idzie tu o rodzaj hołdu dla pejzażu, jak też o to, że klasyczna miara i spokojna pewność linii dodają pięknu świata więcej niż malownicze szczegóły. Obraz jest przesycony atmosferą usnutą z oparów i mgieł.

Nieokreślona emocja emanuje z dzieła, którego wyrazisty ascetyzm może przywołać na myśl kruchość rajskiego świata czy też jego niedostępność. Prostota środków plastycznych i nieomal brak tematu wzmacniają jeszcze siłę sugestii. Dzieło to jest niezwykle ekspresyjne, wyraża swoisty bolesny akcent we mgle, w nicości, która wywołuje dotkliwą emocję. Pośród tego opustoszałego, otaczającego ją krajobrazu młoda kobieta jest archetypem wyzucia, nieodwracalnej samotności.

W drugim skrzydle wyłania się dziób łodzi. Żłotawe klify, jakby oświetlone słońcem, porasta zagajnik. Szarawa powierzchnia wody przechodzi w odcień niebieskawy, bardziej przejrzysty. Obraz rozjaśnia się, rozświetla, tak jakby przesunięcie statku, niby postępująca ludzka dola, prowadziło ku światłu, ku prawdzie wieczystej.

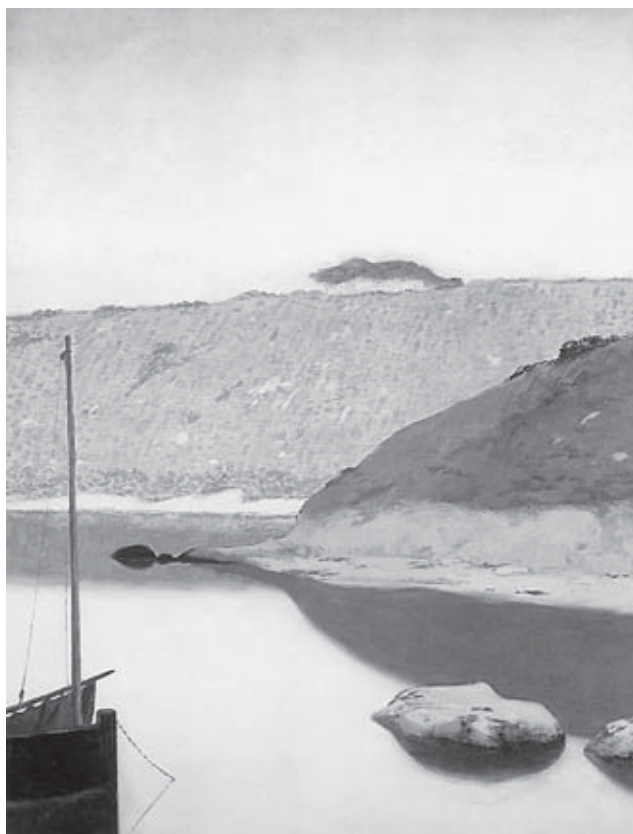
Ten emblematyczny dyptyk o temacie tak nieoczekiwanym, tak nieściszonym, tak nieokreślonym, jawi się wręcz zagadkowo. Maurice Chabas otwiera przed nami drzwi do tajemnicy.

Chociaż Chabas uchwycił atmosferę ocienionych zakątków nad stawem w Ile-de-France, osłonecznione zbocza i laski sosnowe Prowansji, to jego upodobanie niechybnie powróci ku błogiej plaży Belon, której formy łączą się w dyptyku w ideał najczystszy i która wydaje się miejscem spaceru bardziej przychylnym marzeniom artysty. Oto wybrał krajobraz związany intymnie ze swoim marzeniem i przydał mu intelektualnego światła.

Zacisze bretońskiej zatoczki okolonej surową masą skał ukazane w dziele prze-



11a. *Rozmyślanie*, ok. 1913; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu



11b. *Spokój w naturze*, ok. 1913; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

chowywanym w muzeum poznańskim, zobrazowane zostało w wielu wersjach, z których najbardziej malownicza, najbardziej realistyczna jest *Calme sur l'Aven* (il. 12). Hieratyzm postaci, dziwna i ujmująca magia dyptyku znika na rzecz wizji mniej wystudiowanej, bardziej spontanicznej. Malarz uchwycił z wrażliwością i świeżością moment swobody i odprężenia leżącej na trawie młodej wieśniaczki, z krową stojącą obok. Malarz–humanista pozwala nam przeczuć sztukę życia, mądrość i pogodną filozofię cywilizacji bretońskiej w jej istocie, mistycznej, prymitywnej jeszcze, która tak bardzo zafascynowała Gauguina i nabistów.

#### Symbolizm kontra pozytywizm

Maurice Chabas gardził materialnością ciała i pieniądza, nienawidził, ale zarazem lękał się potęgi przemysłowej i finansowej,

ponieważ obawiał się jej nieszczęsnych konsekwencji dla społeczeństwa, siły suchego racjonalizmu, bezlitośnie tłumiącego każdy zarodek ideału.

„Skoro ludzkość osiągnęła poziom stawiący koniec pewnego etapu, kiedy została postawiona w obliczu egoizmu i interesowności zarówno zbiorowości, jak również jednostek, zniewolona atmosferą dobrobytu i przyjemności zmysłowych wytworzonych przez rozwój cywilizacji, gdzie prawie wszystkie wysiłki zmierzają ku posiadaniu ZŁOTA, korupcyjnej potęgi osłabiającej siłę charakteru i znaczenie duszy, to ludzkość ta traci kontakt z duchowym strumieniem wszechświata i skąpana jedynie w iluzjach świata formalnego, staje się ofiarą swoich własnych twórców, nie rozumiejąc już NIEWIDZIALNEGO, przenikającego to, co widzialne, to nie ma ona już świadomości duszy wszechświata i tego, że

12. *Calme sur l'Aven*;  
wł. prywatna



popadając w niewiedzę o swojej sytuacji w tej nieskończoności, zresztą nieuniknionej, wytwarza zgubne reakcje, w postaci wojny lub zjawisk kosmicznych, których celem jest PRZYWRÓCENIE RÓWNOWAGI, bez której żaden przejaw życia nie może zaistnieć<sup>30</sup>.

W swoim dziele *Les Psaumes spirituels* artysta z goryczą opisuje ogromny dystans dzielący go od współczesnych: „Nie mówimy tym samym językiem: mówimy o ideale, o miłości czystej, o kontemplacji, o spokoju, o szczęśliwości, o niezmienności, o absolucie, o Bogu”.

„W odpowiedzi słyszemy: realizm, pozytywny i praktyczny, materializm, ruch, mgnieniowe uniesienie... interesy, kurs giełdowy, ładna pogoda, dobre jedzenie... taniec i parasol”.

Artysta podzielał idealizm sławnego pisarza Jorisa-Karla Huysmansa, odrzucającego realizm, który chciałby „ograniczyć się do wybielania tego, co cielesne, odrzucić nadwrażliwość, odstąpić od marzenia, nie uchwycić tego momentu, kiedy zmysły za-

czynają wyrządzać krzywdę”, stając się jałowym ograniczeniem, niewystarczającym, pozbawionym jakiegokolwiek wyższego sensu.

Za wszelką cenę należałoby stłumić „to potworne bałwochwalstwo faktu”, jak słusznie mówił Oscar Wilde w *Intuitions*, i zmiażdżyć tę naturalistyczną ideę, „rodzaj bezosobowej encyklopedii<sup>31</sup>. Naturalizm został oskarżony o wysławianie tak zniechęcającego, pozytywistycznego i scjentyistycznego wieku, o niemoc wzniesienia się ponad pospolitą i codzienną egzystencję, o zapomnienie o tym, co nadnaturalne i zaniedbanie tego, co duchowe.

Maurice Chabas, zatroskany o podniesienie poziomu moralnego ludzkości, ze smutkiem stwierdzał, że postęp świadomości ludzkiej następował wolniej niż odkrycia chemiczne. „Cuda naszej nauki służą dziełom szatańskim”: wykrzykuje zrozpaczony i dodaje: „Dlaczego jesteśmy egoistyczni, chciwi, demoniczni, skoro tak łatwo byłoby stać się dobrymi i kochać sprawiedliwość?”<sup>32</sup>. Dla artysty jedyną nauką co się zowie, którą

poważa, jest astronomia. „Wizja gwiezdnego nieba, tych milionów światów, których cudowne drogi oblicza astronom, powinna uczynić nas lepszymi. Astronomia jest piękna, jest wielka. Jako sztuka wznosi ludzką duszę, zmuszą ją, aby przeszła samą siebie”. Pewien list Camille’a Flammariona, astronoma, objaśnia nam pokrewieństwo ich badań, poszukiwań i ich podziwu dla Nieba.

Oto bunt przeciwko perwersji Postępu wszczęty przez idealistów, zdecydowanych na odnalezienie prawdziwych wartości poza kapitalizmem, który nie jest w stanie nasycić ich marzeń. Zanurzeni w piekle materii, w niej to chcą złościć bruzdy Ducha.

Claude Farrère, akademik i wielki przyjaciel Chabasa, przedstawia w tych paru wersach głęboką pogardę wobec zysku i chwały, którą żywił artysta, mawiając: „talent słabnie, kiedy sukces rośnie!”:

„Maurice Chabas był jednym z tych wizjonerów. Owszem, malował, jak wszyscy, ludzi, lasy czy rzeki. Także mariny, lecz nigdy nie był ani kubistą, ani dadaistą, ani surrealistą, ani kpiarzem z jakichkolwiek ideałów; jego umysł był zbyt trzeźwy, by się wdał w jakieś oczywiste szaleństwo, miał zbyt duży szacunek dla sztuki, by szukać odskoczni, z których mógłby się rzucić w finansowy wyzysk snobów, głupców i wszelkiego rodzaju naiwniaków. Coś hańbiącego – zwłaszcza dla prawdziwych artystów, którzy zasługują na to, by ich słusznie uznawać za wielkich, którzy zasługują na najprawdziwszy podziw – jest w tym, że porzucają prostą drogę, zawsze trudną, wiodącą do chwały, po to, by rzucić się w dziwaczne gonitwy, których bzdurność wiedzie do rozgłosu, głupiego, acz owocnego. Maurice’owi Chabasowi, to pewna, wstrętna byłaby fortuna, która miałaby się przyczynić do takiej degradacji”<sup>33</sup>.

Jego kolega, idealista Jean Delville, który podczas Kongresu Porozumienia Francusko-Belgijskiego w 1930 r. bronił razem z nim

interesów wspólnych dla artystów belgijskich i francuskich, wyraża w wierszu zatytułowanym *L’art et l’Or* poruszające ich myśli:

Wasz gest, o nowocześni, nieczysty i chciwy,  
Chociaż jutro lokaje, dziś wielcy mocarze.  
Czują na sobie twórcy, artyści, pisarze  
Wasz wzrok niezmiennie twardy, głupi, pogardliwy.

Czcze serce, dusza pusta i umysł leniwy,  
Żaden czyn ludzki ważkim się wam nie ukaże  
Dopóki dla rąk waszych złota nie ma w darze,  
Które wy gromadzicie na sposób łapczywy.

Tkwicie w Mamonie, kiedy my ku Pięknu  
Igniemy,  
Miast waszej żądzy zysku – wieczności pragniemy,

Waszej sprawy ohyda, a naszej blask czysty.

Więc się bogaćcie! Tajnie sztuki dla was skryte  
Pozostaną dopóki trwają nieobmyte  
Wasze zbrukane, lepkie palce aferzysty<sup>34</sup>.

Tę walkę duszy z ciałem, konflikt rzeczywistości z ideałem, bój między dobrem i złem, jednym słowem ten wielki dramat bólu i ułomności, który nieustannie rozgrywa się w łonie ludzkości, Maurice Chabas odmalował w obrazie *Saint-Michel terrassant le dragon* (il. 13). Wysłannik Boga, nagi i muskularny, w wirze swych skrzydeł i długich jasnych włosów, spada gwałtownie na straszego smoka. Boski Święty Michał jest dowódcą zastępów niebiańskich, księciem światła, który przybędzie z misją stawienia czoła i zabicia smoka – niszczyciela, ucieleśnienia Szatana, który jest nienawiścią i złem, niewiedzą i ciemnotą. Dla Maurice’a Chabasa smok, Lewiatan, jest wrogiem, którego trzeba powalić, stworem, którego trzeba usunąć, zwierzęcością, którą trzeba przewyciężyć. „Przenoszące się nieco szybciej niż światło boskie, zionące wszystkimi ogniami piekieł, potężnie uzbrojone w pazury nienawiści i kły pożądania, opancerzone egoizmem, wyposażone w mocne skrzydła



13. *Saint-Michel terrassant le dragon*;  
wł. prywatna



kłamstwa i podstępu – smoki Lucyfera były złem, tak jak boskie anioły były dobrem”<sup>35</sup>. Potwory te stanowią uosobienie wszelkich wad i podłości, które u współczesnych Maurice’a Chabasa budzą jego wstręt. Smok symbolizuje również konieczność śmierci, aby powstało nowe życie, zniszczenie poprzedzające raj. Jest bezkształtną energią, bolesną i anarchiczną, która poprzedza i wytwarza tworzenie, porządek. Tylko anioł Boga w kosmicznej walce będzie mógł pokonać go ostatecznie, dzięki czemu nastanie nowa era, era pokoju i szczęśliwości, tak bardzo wyczekiwana przez artystę. Zdziwiające i rzadkie jest to, że smok ma tu odraźną ludzką głowę, a nie zwierzęcy łeb o olbrzymiej paszczy, z ostrymi kłami i zmijowym, rozszczępionym językiem.

Jego porażająca gwałtowność opisana została przez Racine’a w *Fedrze*:

Fala zbliża się, łamie i wraz nam przed oczy  
Srogie monstrum wyrzuca z pienistej roztoczy.  
(...)

Całe ciało okryte łuską żółtoszarą;

Na wpół potężny buhaj, wpół smok rozjuszony,  
Kadłub w fałdy się dziwne przewala skłębiony<sup>36</sup>;

Dzieło Chabasa ma charakter emblematyczny, przedstawia odwieczną walkę manichejską między Dobrem a Złem, między archaniołem – symbolem Ducha i pokonanym smokiem – symbolem grzechu.

Podobnie jak Maurice Chabas, le Sâr Péladan opowiadał się za sztuką rozumianą jako ucieczka od powabu materii, degradującego rodzaj ludzki. Miłość do sztuki jest najbardziej idealnym substytutem miłości cielesnej: „Prawdziwy idealizm nie kłamie na temat istoty natury ludzkiej. Walczą w nas nędzne żądze: ich zaspokojenie poniża, zanegowanie rodzi inne zaburzenia, ratuje nas ich uszlachetnienie w poczuciu spełnienia. Czyż Sztuka, w planie Opatrzności, nie byłaby czystą formą rozkoszy”. A gdzie indziej: „Wierzyłem, iż ujrzę w emocji artystycznej świetlany i wzniosły odpowiednik namiętnych wzruszeń; na pewnym poziomie wrażenia – sztuka odwodzi od grzechu”.

Poczucie Piękna prowadzi do aktywności mistycznej, a artyści są jej kapłanami. Są jak apostołowie – obrońcami prawdy i życia. Josephin Péladan, wielki wielbiciel Maurice’a Chabasa, w swoim głównym dziele o rozumieniu symbolizmu *L’Art Idéaliste et Mystique* (1894) uroczyście ogłasza: „Wznosimy świątynię Piękna; (...) ponieważ artysta jest kapłanem, królem, magiem, ponieważ sztuka jest tajemnicą, jedynym cesarstwem prawdziwym, wielkim cudem”. Podobnie jak Chabas, natchnienie do „steoretyzowania” Piękna w Sztuce czerpie z Platona. „Niewysłowione piękno istnieje w niebie i w sferach niebieskich. Tam to przebywa w swej najczystszej postaci. Lecz gdy staje się ziemskim (sic!), jego blask słabnie (...)” – mówił Platon.

Artysta nie jest w stanie oddać rzeczy życia powszedniego jako ich dokładnego odtworzenia. Zasada imitacji została odrzucona. Dla Maurice'a Chabasa sztuka zaczyna się tam, gdzie kończy się obserwacja rzeczywistości i gdzie zaczyna się praca duchowa. Piękno – jako cel i uwieńczenie Sztuki – promieniuje zaczarowanym kręgiem na świat. Jest wiecznym natchnieniem ludzkiej duszy.

Dzieło Maurice'a Chabasa jest jak przemijający gest przedstawiający nieprzemijającą ideę, pewne nieśmiertelne uczucie. Jego dzieło malarskie można pojmować jako rodzaj magicznego klucza, pozwalającego otworzyć drzwi do nieskończoności, odsłonić tajemnice życia i wstąpić do nieuchwytnego świata boskości.

Zaprasza do udziału w swoich ezoterycznych marzeniach, poetyckich ucieczkach, porywając nas ku sferom uduchowionym.

Tytuł oryginału: Myriam Reiss-de Palma, *Maurice Chabas Du symbolisme à l'abstraction*, 1999, tłumaczenie: Monika Dzida-Błażejczyk, Maria Ewa Librowska – „Libra” Biuro Tłumaczeń, Wojciech Suchocki

## Przypisy

- 1 Sławny historyk francuski, współcześnie żyjący we Francji, który dobrze znał rodzinę Chabas.
- 2 Karta zaproszenia na wystawę retrospektywną dzieł Maurice'a Chabasa, Galerie Bernheim-Jeune, kwiecień/maj 1952.
- 3 Musée Victor Charetton, Bourgoin-Jallieu.
- 4 Sâr Péladan, *Gest estetyczny* [1892], tłum. H. Ostrowska-Grabska, (w:) *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 284. (Przyp. red.)
- 5 L. Bazalgette, *Le Salon de la Rose+Croix, Essais d'art libre*, kwiecień 1892, s. 133.
- 6 Praca wystawiana w 1999 r. w Muzeum w Hanowerze.
- 7 „Bulletin mensuel de l'ordre de la Croix+Rose”, R. III, kwiecień 1895.
- 8 Dante Alighieri, Boska komedia, część *Raj*, Pieśń XXXIII, w. 115–118, tłum. E. Porębowicz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2004. (Przyp. red.)
- 9 G. Blanche, *vente de l'atelier de l'artiste*, 1971.
- 10 List Maurice'a Chabasa do Henry'ego Lapauze'a, 24 marca 1916 r.
- 11 Rękopis Maurice'a Chabasa.
- 12 Ibidem.
- 13 M. Chabas, *L'art Après la guerre*, „Le Petit Messager”.
- 14 Wywiad z Maurice'em Chabasem, przeprowadzony przez Jeana Portaila, na temat: „Czy lubi pan demoniczność w literaturze”.
- 15 J. Delville, „Bull. Cl. Bx-Arts, t. XXIV”, 1942, s. 45–67.
- 16 M. Chabas, *L'art...*, op. cit.
- 17 Ibidem.
- 18 M. Chabas, *Quelques pensées*, wyjątki z notatnika.
- 19 M. Chabas, préface de Pierre Chanteaud Chabas, vente de l'atelier de l'artiste, 1er octobre 1972 (1 X 1972).
- 20 A. Aurier, *Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguin*, tłum. H. Morawska, (w:) *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac. i wstęp E. Grabska, Warszawa 1971, s. 272. (Przyp. red.)
- 21 M. Chabas, *Quelques pensées*, op. cit.
- 22 A. Chevrillon, *La pensée de Ruskin*, Hachette, Paris 1922.
- 23 Wg R. de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la Beauté*, 1901.
- 24 M. Chabas, *Quelques Pensées*, op. cit.
- 25 P. Verlaine, *Paysages Tristes*, (w:) *Poemes saturniens*, 1867. Przekład polski cyt. wg P. Verlaine, *Wybór poezji*, tłum. B. Beaupre et. al., oprac. A. Drzewicka, Ossolineum, Wrocław. (Przyp. red.)
- 26 G. Kahn, *L'art et les Artistes*, 1913, kwiecień, nr 9, s. 384–388.
- 27 Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, tłum. A. Lange, (w:) *Les Fleurs du Mal*, cyt. za: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-oddzwieki.html>, 15.07.2013.
- 28 *Wzlot*, tłum. W. Szymborska, (w:) Charles Baudelaire, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp M. Piechal, LSW, Warszawa 1970, s. 31–32.
- 29 Archiwum rodzinne Chabas.
- 30 M. Chabas, *L'art...*, op. cit.
- 31 A. Bajou, *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887.
- 32 J. Carvalhos, *Maurice Chabas*, artykuł (b.d.).
- 33 C. Farrère, przedmowa (w:) *Rétrospective Maurice Chabas 1862–1948*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris 1952 (b.p.).
- 34 J. Delville, *L'art et l'Or* (przekład red.).
- 35 J. d'Ormesson, *Dieu, sa vie, son oeuvre*, Paris 1981.
- 36 J. Racine, *Fedra*, przeł. T. Boy-Żeleński, (w:) Pierre Corneille, Jean Racine, *Tragedie. Wybór*, Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej, PIW, Warszawa 1978, s. 467.

Maurice Chabas.  
From Symbolism  
to Abstraction  
(1862–1947)

SUMMARY

Maurice Chabas, his life and work (Nantes 1862–Versailles 1947)

The description of the author's biography locates Maurice Chabas's oeuvre among many diverse philosophical currents, mainly idealism and mysticism, both of which played a major role in Parisian artistic life at the turn of the 20<sup>th</sup> c. The author refers to the artist's private correspondence and texts to explain his personality and the extent of impact of his art. The artistic value and the importance of his oeuvre – easel painting and monumental art – as well as the philosophy he espoused focused the author's attention on this significant and undeservedly forgotten artist of Symbolism. Throughout his artistic career Maurice Chabas was engaged in spiritual pursuits, which is manifested in the noble and unperturbed harmony of his paintings. Imagination and the pur-

suit of novelty made Maurice Chabas differentiate his masterful artistic technique by means of purifying and simplifying form. In the early, academic stage of his art, his work exhibited symbolist tendencies, characteristic of Puvis'a de Chavannes. Maurice Chabas was a devoted defender of the Rosicrusians and therefore exhibited his works in all of their salons. As a consequence, Maurice Chabas was influenced by neo-Impressionistic and synthetic techniques. Because of its characteristic versatility, his oeuvre is akin to the art of Alphonse Osbert, Caspar David Friedrich, Gauguin, and Nabis. At the end of his artistic career his painting becomes more and more subtle, luminous and colourful; this precisely makes him turn to abstraction and non-figurative art, which naturally contribute to the expression of the mystery of Christian faith.

Małgorzata  
Nowara

## Malarze belgijscy z kolekcji Edwarda hr. Raczyńskiego

Na przełomie XIX i XX w., wielu artystów belgijskich opuściło swój kraj, by szukać uznania i sławy za granicą<sup>1</sup>. Sukcesy<sup>2</sup> odniesione przez wielu z nich potwierdzają prywatne kolekcje tworzone w tamtych czasach, czego dobrym przykładem w Polsce jest kolekcja hrabiego Edwarda Aleksandra Raczyńskiego (1847–1926)<sup>3</sup>.

Dawniej kolekcja liczyła jedenaście dzieł autorstwa ośmiu malarzy belgijskich. Do dziś przetrwało tylko dziesięć obrazów siedmiu artystów<sup>4</sup>.

Celem niniejszego studium jest analiza pokaźnego zbioru malarstwa belgijskiego znajdującego się w tej kolekcji<sup>5</sup>, jak również popularyzacja przedmiotowych dzieł zarówno w Polsce, jak i w Belgii<sup>6</sup>.

Brak bezpośrednich źródeł<sup>7</sup> oraz wcześniejszych studiów o charakterze naukowym otwiera możliwość szerszych poszukiwań.

Dla potrzeb naszej pracy korzystaliśmy z archiwów<sup>8</sup> i publikacji z tamtych czasów, w tym z katalogów Salonów paryskich<sup>9</sup>. Wiele pytań nadal pozostaje bez odpowiedzi, zwłaszcza te dotyczące okoliczności nabycia obrazów i kontaktów międzynarodowych hrabiego.

Nasze poszukiwania przysporzyły więcej informacji na temat dzieł malarstwa belgijskiego, ułatwiając tym samym zrozumienie pobudek przyświecających hrabiemu przy dokonywaniu ich wyboru.

Aby lepiej zrozumieć wybór konkretnych obrazów ówczesnych malarzy belgijskich, należy przede wszystkim odnieść się do sytuacji historycznej obu państw na przełomie XIX i XX w. Podczas gdy Polska, utraciwszy niepodległość w wyniku rozbiorów, znajdowała się pod panowaniem trzech zaborców<sup>10</sup>, Belgia, po odzyskaniu niepodległości w 1830 r., budo-

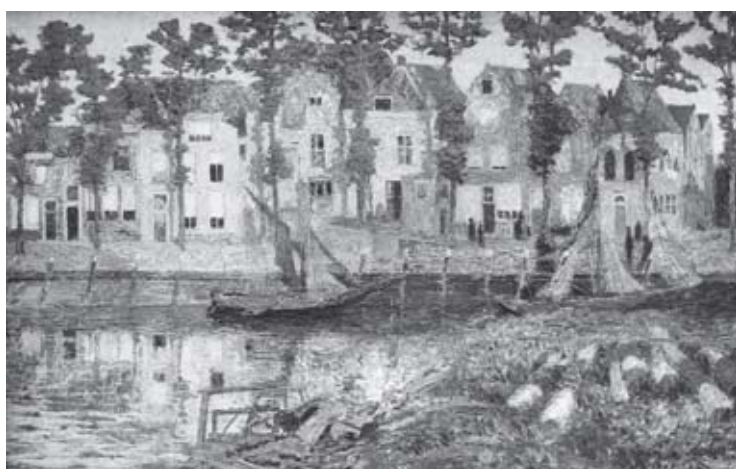
wała swą jedność polityczną i narodową<sup>11</sup>. Ta zasadnicza różnica odzwierciedla się w ówczesnej sztuce: gdy sztuka polska domaga się wolności utraconej, to w Belgii artyści wysławiają wolność odzyskaną.

Oryginalność tego nowego malarstwa belgijskiego wynika z wolności postawy artystycznej i upodobań, autentycznego bogactwa i ludowości; podobnego przykładu nie przedstawia żadna inna szkoła z tamtych czasów<sup>12</sup>. Odzyskanie niepodległości zaowocowało w Belgii prawdziwym odrodzeniem malarstwa po roku 1830, a szczególnie w drugiej połowie XIX w.

Według Macieja Piotra Michałowskiego, wszystko wskazuje na to, że zakupy dzieł do kolekcji malarstwa europejskiego były dokonane zasadniczo w latach 1892–1914, tak więc w okresie dość krótkim, w dwóch centrach ówczesnego europejskiego życia artystycznego: w Paryżu<sup>13</sup> i w Monachium<sup>14</sup>. Według słów Edwarda Raczyńskiego, syna założyciela kolekcji, hrabia „kupował obrazy głównie w Paryżu, dokąd wyjeżdżał w maju na coroczny Salon sztuki<sup>15</sup>, zaś jesienią udawał się do Monachium<sup>16</sup>. Zakupy pochodziły zatem głównie z bieżących wystaw w obu wymienionych miastach, rzadziej z galerii czy z domów aukcyjnych<sup>17</sup>.

W ten sposób hrabia Raczyński dał początek kolekcji dzieł malarskich reprezentujących różne prądy artystyczne epoki: znajdują się tam zarówno obrazy impresjonistyczne, postimpresjonistyczne, jak i symbolistyczne.

Natomiast sam zbiór malarstwa belgijskiego zawiera z jednej strony obrazy impresjonistyczne i postimpresjonistyczne<sup>18</sup>, z drugiej zaś dzieła, które można określić mianem szczególnych przypadków<sup>19</sup>. Wiodącymi tematami belgijskiej części kolekcji



1. Emile Claus, *Dziewczyna przy sianokosach*, 1896; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

2. Emile Claus, *W cieniu*, 1897; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

3. Emile Claus, *Veere*, 1897; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

są sceny rodzajowe i pejzaże. Równie częstym jest motyw żeglarski, w przeciwieństwie do portretu występującego rzadko<sup>20</sup>.

## 1. Malarze impresjoniści i postimpresjoniści

Emile Claus (Vive-Saint-Eloi, 1849 – Astene, 1924): luminizm

Malarz Emile Claus<sup>21</sup> uchodzi za jednego z czołowych przedstawicieli belgijskiego impresjonizmu zwanego luminizmem<sup>22</sup>. Kolekcja hrabiego E.A. Raczyńskiego zawiera trzy obrazy jego autorstwa: *Dziewczyna przy sianokosach* (il. 1) datowany na 1896 r., *W cieniu* (il. 2) oraz *Veere* (il. 3) z 1897 r.

Analiza tematyczna i uzasadnienie wyboru – Tematem dwóch pierwszych obrazów Emile Claus nawiązuje do pracy chłopów i życia na wsi. Wydaje się zatem, że dokonując ich zakupu, E.A. Raczyński preferował motywy przyrody<sup>23</sup>, która była dla niego „(...) szczególnie inspirowującym źródłem piękna, lecz również uznawał tendencje społeczne w sztuce, niosące obraz naturalistyczny lub wyidealizowany codziennego życia ludzi”<sup>24</sup>. To spostrzeżenie częściowo wyjaśnia wybór tematów dzieł do kolekcji.

Zapewne dlatego pejzaże stanowią ważną część kolekcji. Pośród nich hrabia upodobał sobie pejzaż flamandzki<sup>25</sup>, który jest licznie reprezentowany. Istotnie, „wydaje się, że ulubionym rodzajem malarstwa E.A. Raczyńskiego był pejzaż przedstawiający przyrodę w sposób specyficznie romantyczny”<sup>26</sup>. Można nawet stwierdzić, że dotyczy to zwłaszcza pejzażu intymnego<sup>27</sup>, wywołującego u odbiorcy stan psychicznego utożsamiania się z przyrodą. Jednocześnie należy dodać, że w malarstwie Emile’a Clausa „pejzaż (...) jest nacechowany uczuciowością, posiada duszę wyrażającą człowieczeństwo w takim samym stopniu, jak malarstwo tematycznie skupione na człowieku”<sup>28</sup>. Najprawdopodobniej ta ekspresja człowieczeństwa i bohaterstwa narodowego<sup>29</sup> zafascynowała hrabiego Raczyńskiego.

4. Emile Claus,  
*Les deux amis punis*,  
1876; Collection  
Royale w Ciergnon

5. Emile Claus,  
*Fille (?)*, 1903;  
dawniej kolekcja  
M. Wauters-Dustin  
w Brukseli,  
*Salon Société Nationale  
des Beaux-Arts w Paryżu*  
(katalog)



Innym ulubionym tematem właściciela kolekcji było przedstawienie dzieci. Rzeczywiście, wybór obrazu *W cieniu* wytłumaczyć można częściowo tym, że hrabia lubił „przebywać w otoczeniu ludzi młodych i dzieci”<sup>30</sup>. Dzieci, które często malował Emile Claus, okazując tym samym „naturalne upodobanie do swoistego wdzięku, od początku inspirującego artystę do przedstawienia na swych płótnach niejednej postaci dziecięcej”<sup>31</sup>, czego świetnym przykładem jest obraz *Les deux amis punis* (il. 4).

Porównanie z innymi płótnami artysty – Jeżeli chodzi o obraz *Dziewczyna przy sianokosach*, istnieje inne płótno (il. 5) o tym samym tytule (franc. *Fille de ferme*; por. przyp. 44), nieco późniejsze, które jednak nie ma bezpośredniego związku z omawianym dziełem. Spośród pozostałych obrazów artysty, najbardziej podobne do nabytego przez hrabiego są płótna *Rozeke* (il. 6) i *Le repos pendant le fauchage* (il. 7). Na wzór impresjonistów, Emile Claus wykonał wiele wersji tego samego tematu, uzależniając je od zmiany kąta padania światła.

W twórczości malarza liczne są płótna przedstawiające chaty chłopskie we Flandrii<sup>32</sup>, wśród których uwagę zwracają *Enfants jouant près de la ferme* (il. 8), *Façade ensoleillée* (il. 9) oraz *Famille flamande* (il. 10). Prawdopodobnie wszystkie wymienione obrazy przedstawiają tę samą zagrodę. Natomiast obraz *Veere (Maison à Veere)* zdaje się pochodzić z cyklu zainspirowanego wielokrotnymi podrózkami artysty do Zelandii<sup>33</sup>. Kraina ta „częstokroć dostarczała Clausowi tematów do licznych płócien, tak interesujących jak osobistych. To właśnie w *Veere* (...) urzekło go to, co nazywano japonizmem Północy (...). Tam też artysta rozpoczął cykl obrazów zatytułowany *Façades ensoleillées*”<sup>34</sup>. Do tej serii<sup>35</sup> oprócz obrazu z kolekcji E.A. Ra-

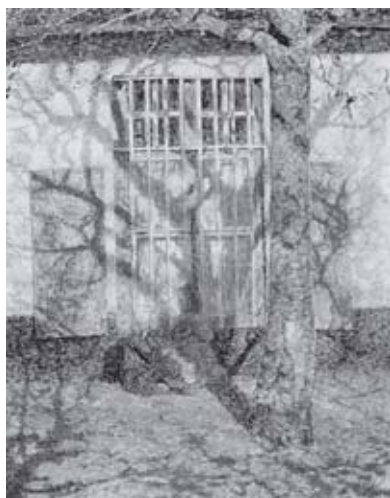


6. Emile Claus, *Rozeke*; Galerie Van Langenhove w Gandawie



7. Emile Claus, *Le repos pendant le fauchage*, 1895; wł. prywatna

8. Emile Claus, *Enfants jouant près de la ferme*, 1897; dawniej w kolekcji Courtesey Stefano Campo-Vaamse Kaai



9. Emile Claus, *Façade ensoleillée*, 1898; wł. prywatna



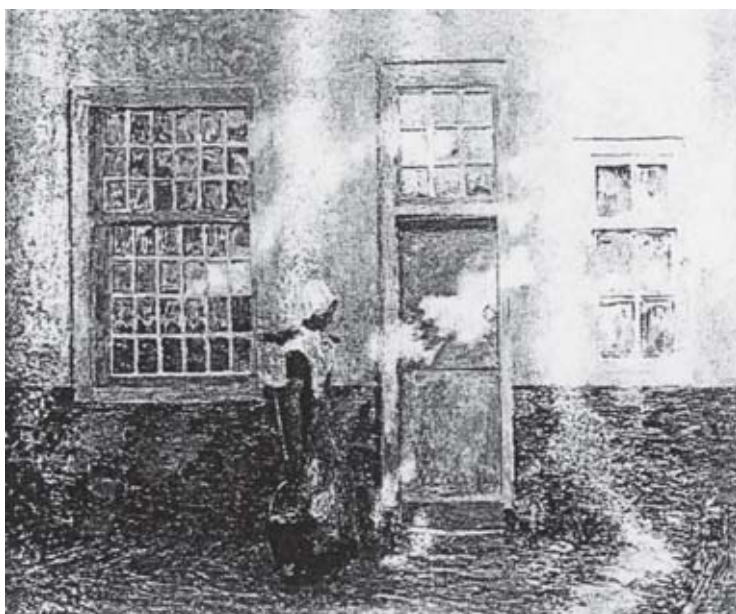
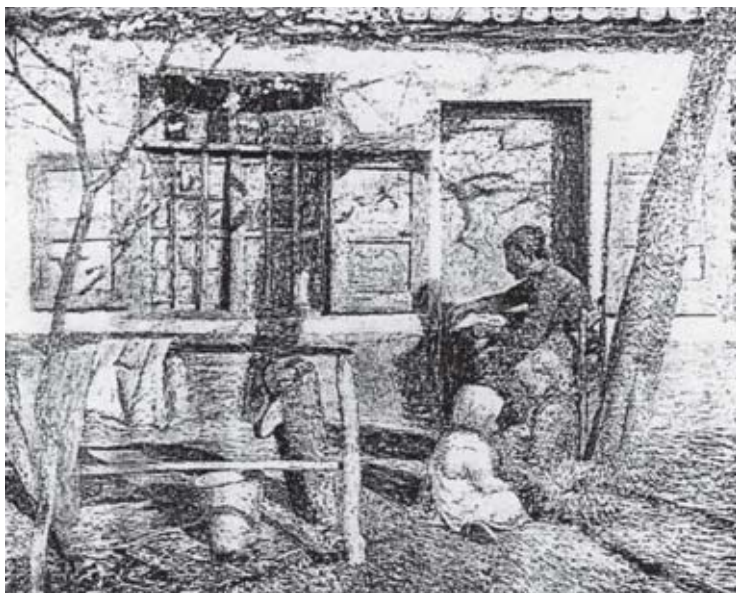
czyńskiego należy też prawdopodobnie obraz *Maison à Veere (Zélande)*, il. 11).

Porównanie z innymi obrazami kolekcji – Kolekcja malarstwa hrabiego Raczyńskiego zawiera okazały zbiór płócien postimpresjonistycznych<sup>36</sup>. Wybór ten, według Agnieszki Ławniczakowej, mógł być podyktowany „polemiką prasową wywołaną wystawą dzieł Pankiewicza i Podkowińskiego w Warszawie w 1891 r.”<sup>37</sup>. Być może wystawa wzbudziła zainteresowanie E.A. Raczyńskiego impresjonizmem, a więc i twórczością niektórych artystów belgijskich.

Faktem jest, że hrabia nabył wiele płócien impresjonistycznych, a wśród nich także dzieła tych dwóch impresjonistów polskich.

Zarówno *Dziewczyna przy sianokosach* jak i *W cieniu* przedstawiają życie na wsi, wpisując się w nurt fascynacji ludowością lub „chłopomanią”<sup>38</sup>, panującej wówczas w malarstwie polskim<sup>39</sup> – kierunku obecnego na wielu płótnach ze zbiorów hrabiego.

Porównując dzieła belgijskie w kolekcji – na obrazie *Verre* odnajdujemy ten sam temat i tę samą atmosferę spokoju jak na płótnie *Czerwony żagiel* (il. 13) autorstwa Georges’a Buysse’a. Obydwa dzieła należą do



10. Emile Claus, *Famille flamande*, 1899; Salon Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu, 1899

11. Emile Claus, *Maison à Verre (Zélende)*, Salon Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu, 1899

licznych obrazów w kolekcji, związanych z tematyką wodną i żeglarską<sup>40</sup>.

Okoliczności zakupu – Emile Claus cieszył się uznaniem jeszcze za życia. Rzeczywiście „jego dzieła tryumfowały na wielkich międzynarodowych wystawach, a największe muzea na świecie chlubiły się posiadaniem jego płócien”<sup>41</sup>. Nic więc

dziwnego, że jego obrazy znalazły się również w kolekcji hrabiego E.A. Raczyńskiego.

Na temat obrazów belgijskich posiadamy kilka ciekawych informacji. Obraz *Dziewczyna przy sianokosach (Fille de ferme)* był wystawiony w 1897 r. na Salonie Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. W 1908 r., w swej książce poświęconej malarstwu Emile’a Clausa, Camille Lemonnier przypisuje „posiadanie obrazu Ernestowi de Surmont z Tourcoing”<sup>42</sup>. Natomiast płótno *W cieniu* było wystawiane na Salonie Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu dokładnie rok później. Camille Lemonnier cytuje je jako „własność pani Hanimann z Paryża”<sup>43</sup>.

Z powyższych informacji można by wnioskować, że hrabia Raczyński nabył oba płótna po 1908 r., choć K.M. Górski, w notatkach z podróży<sup>44</sup> datowanych na lata 1905–1906, wspomina i opisuje oba płótna jako należące już do kolekcji.

Kilka wątpliwości budzi dokładne datowanie zakupu obrazu *Veere*. Faktycznie, obraz figurujący pod tym tytułem w katalogu wystawy<sup>45</sup> nie odpowiada tytułowi *Quai à Veere* (il. 12), przypisanemu dziełu przez Camille Lemonnier w cytowanej już monografii<sup>46</sup>, mimo że oba płótna są identyczne. Stąd można przypuszczać, że hrabia nabył obraz po 1908 r.<sup>47</sup> Informacja ta pozostaje jednak hipotetyczna zważywszy, że Emile Claus namalował wiele płócien noszących ten sam tytuł<sup>48</sup>.

Georges Buysse (Gandawa, 1864–1916): pejzaż impresjonistyczny

Obok Alberta Baertsoena<sup>49</sup>, Georges Buysse (1864–1916)<sup>50</sup> zaliczany jest do najwybitniejszych przedstawicieli impresjonizmu flamandzkiego. Na początku swej ka-





12. Emile Claus, *Quai à Veere*, 1897; dawniej w kolekcji M<sup>me</sup> Hannimann w Paryżu, Salon Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu, 1899

13. Georges Buysse, *Czerwony żagiel*, 1901; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu



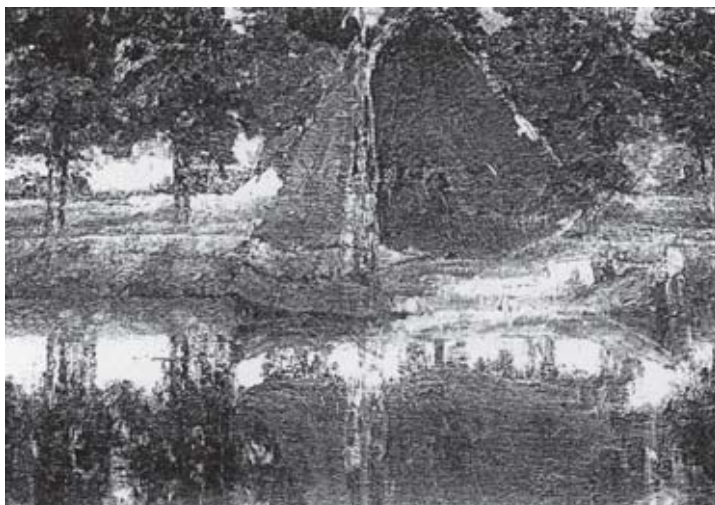
riery artystycznej, „malował obrazy w ciemnej tonacji, by około roku 1890, pod wpływem impresjonizmu, rozjaśnić paletę”<sup>51</sup>. Na temat impresjonizmu powie, że „był równie zbawienny dla malarstwa, jak rewolucja z 1789 r. była zbawienna dla społeczeństwa”<sup>52</sup>. Nie zmienił tego przekonania aż do roku 1910, kiedy ciężko zachorował. Obie te daty wyznaczają ramy czasowe, w których powstały dwa płótna malarza znajdujące się w kolekcji.

Pierwszy obraz, zatytułowany *Czerwony żagiel* (il. 13), datowany jest na 1901 r., natomiast data powstania drugiego płótna – *Droga we wrześniu* (il. 14) nadal pozostaje nieznana<sup>53</sup>.

Analiza tematyczna i uzasadnienie wyboru zakupu – Oba płótna nabyte przez hrabiego E.A. Raczyńskiego są pejzażami. Być może hrabia był zafascynowany krajobrazem flamandzkim<sup>54</sup>, dostrzegając w nim podobieństwo z pewnymi regionami Polski. Istotnie, Georges Buysse „studiował nieprzemijającą przyrodę w całym jej lokalnym wymiarze (...) by umiejętnie wydobyć z różnych aspektów krajobrazu to, co bliskie każdemu wrażliwemu człowiekowi”<sup>55</sup>. Przedstawiał na swych płótnach jednocześnie własne i zbiorowe spojrzenie na malarstwo. Być może swoim humanizmem<sup>56</sup> zauroczył hrabiego E.A. Raczyńskiego, a także z tego powodu, że „u artysty serce ważniejsze jest od ręki”<sup>57</sup>.

Porównanie z innymi płótnami artysty – Georges Buysse często przedstawiał te same tematy, malowane o różnych porach dnia i roku. W ten sposób powstało wiele wersji pokazujących ten sam motyw, co dodatkowo komplikuje fakt częstego zmieniania, a nawet powtarzania tytułów<sup>58</sup>.

Obraz zatytułowany *Bateau sur la Lys* (*La voile rouge*) (il. 15) znajduje się w muzeum w Gandawie. Jest ładząco podobny do płótna *Czerwony żagiel* z kolekcji hrabiego E.A. Raczyńskiego<sup>59</sup>. Do obydwu dzieł można zastosować doskonale opis sporządzony przez F. Marena, według którego „*Czerwony żagiel* z muzeum w Gandawie, malowany jeszcze bardziej wyrazistym pociągnięciem gęstej farby, przypominającym malarstwo Baertsoena, zwraca uwagę mocniejszymi kolorami: matowa zieleń listowia nadbrzeżnej roślinności kontrastuje z pomarańczową czerwienią żagla i z brązem kadłuba łodzi, odbijającej się w nieruchomej tafli kanału”<sup>60</sup>. Opisane miejsce zdaje się identyczne na obu płótnach z tą wszakże różnicą, że obraz z Gandawy przedstawia łódź odwróconą w stosunku do tej z obrazu w kolekcji.



14. Georges Buisse, *Droga we wrześniu*, ok. 1907; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

15. Georges Buisse, *Bateau sur la Lys*, b.d; wł. Museum voor Schone Kunsten w Gandawie

W dorobku artysty liczne są płótna przedstawiające łodzie na rzece, jak np. obraz zatytułowany *Lever de lune* (il. 16).

Na obrazie *L'église de Wondelgem* (il. 17) odnajdujemy te same trzy osoby na drodze obsadzonej drzewami, co na płótnie *Droga we wrześniu* z kolekcji hrabiego; w ten sposób oba dzieła zdają się uzupełniać.

Porównanie z innymi obrazami kolekcji – Hrabia E.A. Raczyński nabył również inne obrazy o tematyce związanej z powierzchniami wody i żeglar-

stwem<sup>61</sup>, w tym dwa autorstwa malarzy belgijskich: *Veere* (il. 11) pędzla Emile'a Clausa (1849–1924) i *Kanał w Gandawie* (il. 20) Ferdinanda Willaerta.

Okoliczności zakupu – Georges Buisse cieszył się międzynarodowym uznaniem już przed pierwszą wojną światową<sup>62</sup>. Hrabia E.A. Raczyński zapewne nabył *Czerwony żagiel* w 1901 r., roku powstania obrazu, skoro na Salonie Triennial, odbywającym się w Gandawie w 1902 r., obraz opatrzony był notatką: „*Czerwony żagiel* (Własność hrabiego Raczyńskiego – Rogalin, Prowincja Poznań, Prusy)”<sup>63</sup>.

Natomiast drugie płótno – *Droga we wrześniu* – zostało zakupione najprawdopodobniej na Salonie Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu, gdzie było wystawione w 1907 r. Przynależność obu dzieł do kolekcji hrabiego potwierdza notatka z roku 1911: „(...) *Czerwony żagiel* (1901) i *Droga we wrześniu*, oba obrazy znajdują się u hrabiego Radzinski (sic), Rogala (...)”<sup>64</sup>.

Albert Baertsoen (Gandawa, 1866–1922): kontekst historyczny

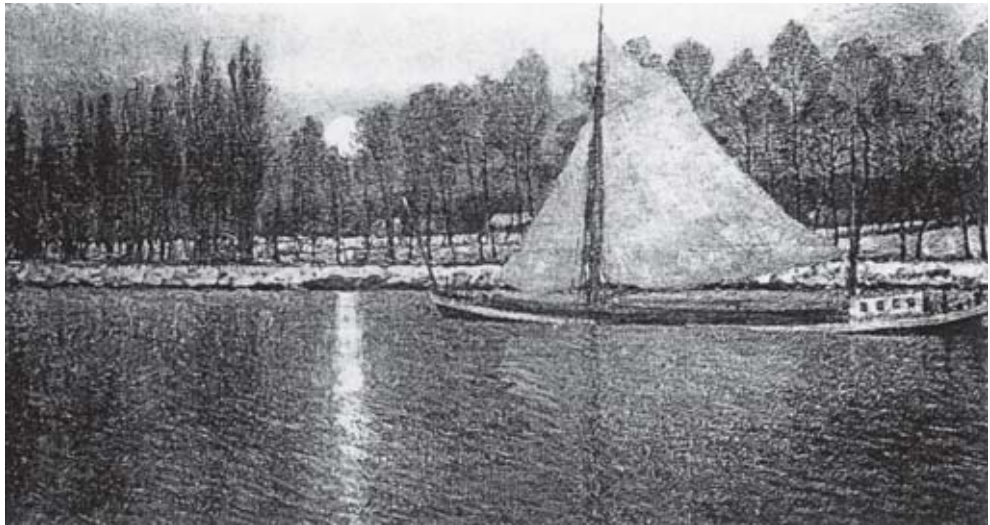
Malarz Albert Baertsoen<sup>65</sup> znany jest głównie jako „ilustrator miejski i melancholijny”<sup>66</sup>, reprezentujący impresjonizm we Flandrii. Kolekcja hrabiego E.A. Raczyńskiego zawiera jedną pracę artysty, doskonale oddającą ten klimat. Jest to obraz na płótnie zatytułowany *Zaułek*<sup>67</sup> (il. 18), datowany na rok 1914.

Analiza tematyczna i uzasadnienie wyboru zakupu – Temat obrazu zawarty w tytule – zaułek – przedstawiony jest realistycznie, niemniej jednak można się pokusić o jego interpretację metaforyczną jako sytuację bez korzystnego

16. Georges Buysse,  
*Lever de lune*; Musée  
de Courtrai w Cour-  
trai

17. Georges Buysse,  
*L'église de Wondel-  
gem*, 1897; wł. pry-  
watna

18. Albert Baertsoen,  
*Zaułek*, 1914;  
wł. Fundacji  
im. Raczyńskich  
przy Muzeum Naro-  
dowym w Poznaniu



wyjścia. To drugie znaczenie zdaje się wpi-  
sywać w historyczny kontekst ówczesnej  
Europy, a zwłaszcza w sytuację Polski poroz-  
biorowej.

Atmosfera niepewności, emanująca  
z płótna<sup>68</sup>, koresponduje także z sytuacją hra-  
biego w jego ojczyźnie, co mogłoby być jed-  
nym z powodów zakupu dzieła do kolekcji.

Innym powodem, mniej widocznym,  
mogły być arystokratyczne cechy<sup>69</sup> Alberta  
Baertsoena jako człowieka, jak również jego  
dzieła<sup>70</sup>. Zarówno artysta, jak i jego twór-  
czość, zostały opisane w ten sposób: „czło-  
wiek i dzieło wyróżniają się dyskrecją; wy-  
daje się, że zawsze jest dla nich ważne  
umiłowanie ciszy, a przynajmniej arystokra-  
tyczna troska, aby unikać rozgłosu, co  
wzmacnia jeszcze bardziej arystokratycz-  
ność, umiarkowane i powściągliwe zwierz-  
anie się bez poufałości”<sup>71</sup>. Wszystkie te przy-  
mioty charakteryzowały również osobowość  
hrabiego E.A. Raczyńskiego<sup>72</sup>.

Porównanie z innymi płótna-  
mi artysty – Albert Baertsoen był per-  
fekcjonistą, toteż miał zwyczaj malować  
wiele wersji jednego obrazu<sup>73</sup>. Motyw zauł-  
ka pojawia się na wielu płótnach, z których  
odnaleźliśmy dwa: jedno to obraz olejny



19. Albert Baertsoen, *L'impasse à Middelbourg*, b.d.; dawniej w kolekcji M. Mourey w Paryżu

20. Ferdinand Willaert, *Kanał w Gandawie*, 1899; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu



zatytułowany *L'impasse à Middelbourg* (il. 19)<sup>74</sup> z 1898 r., drugie zaś to akwafor-ta<sup>75</sup>. Obraz przedstawia zabudowę bardzo przypominającą architekturę uwidocz-nioną na płótnie Baertsoena z kolekcji hra-biego, czym oba dzieła wpisują się w charak-terystyczny tematycznie nurt twórczości artysty.

Porównanie z innymi obrazami kolekcji – Temat Flandrii często pojawia się na obrazach z kolekcji<sup>76</sup>, czego doskonałym przykładem jest dzieło francu-

skiego malarza Henri Paula Royera (1869–1938)<sup>77</sup>, zatytułowane *We Flandrii wieczorem*. Odnajdujemy na nim klimat tajemniczości, wypełniający mroczne flamandzkie uliczki z płócien Alberta Baertsoena.

W dziele Alberta Baertsoena nie ma wprawdzie istoty ludzkiej, jest zaś na obrazie Royera. Jednak jej sposób bycia jest synonimem psychicznej nieobecności. Wiek jest ignorowany, pozostawiony w niepewności.

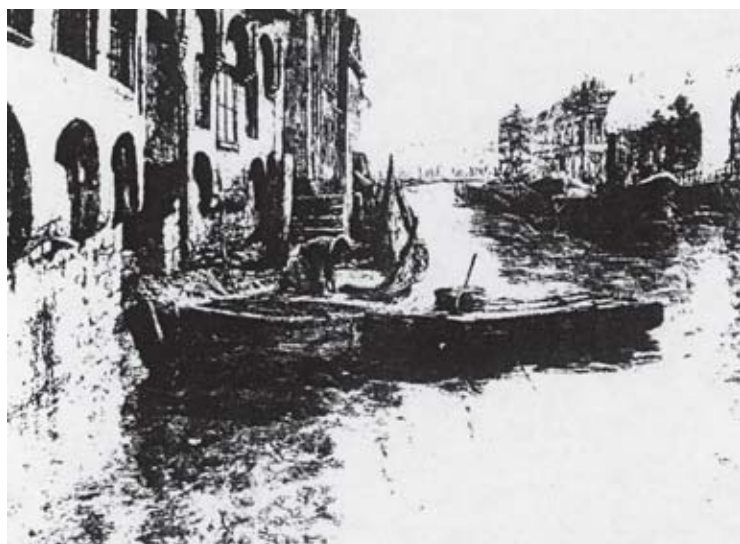
Ferdinand Willaert (Gandawa, 1861–1938): krajobraz miejski Gandawy

Ferdinand Willaert<sup>78</sup> jest ostatnim przedstawicielem belgijskiego impresjonizmu w kolekcji E.A. Raczyńskiego. Znajduje się w niej pejzaż miejski<sup>79</sup> jego pędzla – *Kanał w Gandawie* (il. 20), datowany na rok 1899.

Analiza tematyczna i uzasadnienie wyboru zakupu – Po raz kolejny w kolekcji hrabiego E.A. Raczyńskiego mamy do czynienia z pejzażem romantycznym<sup>80</sup>, w którym F. Willaert „skłania do dostrzeżenia nieprzeczuwanej głębi (...), wzbogacając motywy i tematy własnymi uczuciami”<sup>81</sup>. To samo spostrzeżenie można odnieść do większości dzieł z kolekcji.

Myśli artysty skierowane są w stronę historii, dlatego też maluje on Gandawę jako „stare miasto, wierne swej przeszłości”<sup>82</sup>.

Porównanie z innymi płótnami artysty – Ferdinand Willaert specjalizował się w przedstawianiu pejzaży i krajobrazów miejskich<sup>83</sup>, malując często płótna o tym samym tytule<sup>84</sup> i na ten sam temat, jak np. *Vue de Gand* (il. 21) czy *Canal à Gand* (il. 22).



21. Ferdinand Willaert, *Vue de Gand*; wł. prywatna

22. Ferdinand Willaert, *Canal a Gand*, 1897; wł. prywatna

Porównanie z innymi obrazami kolekcji – Melancholijna i przede wszystkim romantyczną atmosferą obraz przypomina *Zaułek* Alberta Baertsoena, natomiast jego tematyka związana z wodą umiejscawia go obok płócien Georges'a Buysse'a i Emile'a Clausa. Niewątpliwie dzieło należy do ważnej w kolekcji E.A. Raczyńskiego kategorii pejzaży o charakterze marynistycznym<sup>85</sup>.

Okoliczności zakupu – Z całą pewnością Ferdinand Willaert cieszył się w owym czasie wielkim uznaniem<sup>86</sup>, nie dzi-

wi więc, że hrabia E.A. Raczyński chciał nabyć któreś z jego płócien.

Na podstawie informacji, jakie posiadamy na temat obrazu *Kanał w Gandawie*, wiadomo, że w roku 1899 Ferdinand Willaert wystawia go na Salonie Société Nationale des Beaux Arts w Paryżu. W tym samym roku, artysta przedstawia<sup>87</sup> swe dzieła w Berlinie, w pałacu „Unter der Linden” niezjącego już wtedy hrabiego Atanazego Raczyńskiego. Jest więc wielce prawdopodobne, że hrabia E.A. Raczyński nabył płótno na którejs z tych wystaw. W swych notatkach z podróży z lat 1905–1906 K.M. Górski<sup>88</sup> potwierdza przynależność obrazu do kolekcji, z czego można wnioskować, że jego zakup miał miejsce wcześniej.

## 2. Szczególne przypadki

Léon Frédéric (Bruksela, 1856–1940): religia

Léon Frédéric<sup>89</sup> znany jest jako „pejzażysta, alegorysta, malarz tematów religijnych i społecznych”<sup>90</sup>. Łącząc wszystkie ówczesne tendencje epoki<sup>91</sup>, twórczość tego artysty wprowadza nas do grupy malarzy belgijskiego modernizmu, obecnych w kolekcji. Był jednym z najbardziej cenionych artystów epoki, a płótna, które pozostawił, do dziś uchodzą za będące „na poziomie najpiękniejszych obrazów zgromadzonych i przechowywanych w znamienitych muzeach i kolekcjach prywatnych”<sup>92</sup>.

Kolekcja E.A. Raczyńskiego zawiera obraz artysty zatytułowany *W zakrystii* (il. 23)<sup>93</sup>, datowany na rok 1904.

Analiza tematyczna i uzasadnienie wyboru zakupu – Zarówno witraż, jak i ławka kościelna, przedstawione na obrazie, istnieją w rzeczywistości<sup>94</sup>. Oba obiekty zdobyły pracownię artysty przy

23. Léon Frédéric,  
*W zakrystii*, 1904;  
wł. Fundacji  
im. Raczyńskich  
przy Muzeum Narodowym w Poznaniu



24. Charles Baes,  
*Le Lin et Le Blé et  
La Terre*; witraż;  
fotografia z Institut  
Royal du Patrimoine  
Artistique w Brukseli,  
nr E 32637



25. Léon Frédéric,  
*Le Lin, Le Blé et  
La Terre*, 1887–1889,  
środkowa część  
*La Terre*; dawniej  
w kolekcji księżniczki  
Tenicheff w Sankt  
Petersburg;  
L. Jottrand, *Léon  
Frédéric*, s. 15



płodności ziemi w służbie podstawowych potrzeb człowieka: żywienia i odzienia<sup>100</sup>.

Opis *La Terre* odpowiada opisowi witrażu; w obu przypadkach Ziemia przedstawiona jest jako „postawna wieśniaczka, niezbyt urodziwa. Trzyma okazałe, pyzate dziecię, otoczona gromadą jedenaściorga innych dzieci, którym podaje pełną pierś, by mogły pożywić się jej pokarmem. Każde dziecko symbolizuje jeden miesiąc. Na drugim planie, po obydwu stronach tej zwartej grupy, rozgrywają się główne sceny z związane z lmem i zbożem<sup>101</sup>.

Dolna część witrażu *Le Lin, Le Blé et La Terre* z motywem Ziemi została powtórzona na obrazie (il. 23) z kolekcji hrabiego Raczyńskiego. Oczywiście temat obrazu jest religijny, o podłożu osobistym, jako że mieszkając w pewnym okresie swego życia w pensjonacie w Melle, nieopodal Gandawy, Léon Frédéric był pod wpływem Józefitów<sup>102</sup>.

Podczas gdy przedstawienie Ziemi na obrazie *Le Lin, Le blé et La Terre* symbolizuje pokarm podstawowy, bez którego życie jest niemożliwe, to część witrażu z tym samym

ul. Haecht w Schaerbeek<sup>95</sup>. Autorem witraża *Le Lin et Le Blé et La Terre* (il. 24) jest malarz witrażysta Charles Baes<sup>96</sup>, który zrealizował go „w 1893 roku (...) na podstawie *La Terre*”<sup>97</sup> oraz „szkiców Léona Frédéric’a”<sup>98</sup>. *Le Lin, Le Blé et La Terre* (Len, zboże i ziemia, il. 25) jest obrazem pędzla Léona Frédéric’a i stanowi centralną część wielkiego polptyku<sup>99</sup> na temat „krótkiej historii

26. Léon Frédéric,  
*Avant la procession*,  
1910; wł. prywatna



motywem na obrazie *W zakrystii* ukazuje świat aniołów i królestwo Boga, bez którego życie nie ma sensu. Gdyż artysta „uważa, że Bóg, będąc początkiem i końcem wszystkiego, wszystko w sobie zawiera. A skoro wszystko pochodzi od Boga, do Boga musi kiedyś powrócić”<sup>103</sup>.

Można by, w pewnym sensie, przenieść tę myśl na działania hrabiego E.A. Raczyńskiego, dla którego sztuka była czymś więcej niż pasją. Była esencją nadającą życiu sens, co zdaje się potwierdzać pieczołowicie zgromadzona przezeń kolekcja.

Odnosząc się do wyboru obrazu o tematyce religijnej warto przypomnieć, że religia chrześcijańska zawsze odgrywała ogromną rolę w życiu hrabiego, do tego stopnia – że w roku 1867 zaciągnął się on do legii papieskiej.

Porównanie z innymi płótnami artysty – Niewątpliwie religia jest jednym z wiodących motywów w twórczości Léona Frédéricica, o czym świadczy imponująca liczba płócien o tematyce religijnej<sup>104</sup>.

Na obrazie *Avant la procession* (il. 26) pojawia się postać ministranta, wiążącego

malarstwo artysty z życiem mieszkańców wioski Nafraiture<sup>105</sup>, przedstawianych często na płótnach tego malarza, który w sposób szczególny upodobał sobie dzieci. Stąd ich obecność na obrazach *Les Boëchelles* czy *Les gamins*<sup>106</sup>.

Léon Frédéricic przypisywał dzieciom ważne znaczenie, czego dowodem jest środkowa część dzieła zatytułowanego *Les Ages de l'ouvrier* (il. 27)<sup>107</sup>, w której lewym, dolnym rogu widać gromadkę dzieci. Wśród nich przyciąga uwagę chłopiec z uniesionym nad głową wiklinowym koszem, odwracający spojrzenie „jakby w objawieniu”, przez co postać staje się tyleż symboliczna, co w wyrazie swym niejednoznaczna.

Léon Frédéricic uważany był za „«prymitywistę» końca XIX w.”<sup>108</sup> i być może również to wpłynęło na wybór dokonany przez hrabiego E.A. Raczyńskiego.

Motyw dzieci występuje często w kompozycjach alegorycznych<sup>109</sup>, gdzie „postać dziecka ucieleśnia kolejno różne elementy czasu i przyrody”<sup>110</sup>. W takiej roli odnajdujemy je w tryptyku *La Nature* (il. 28) oraz na wielu innych płótnach, znajdujących się w kolekcji.

Okoliczności zakupu – Dostępne informacje na temat okoliczności zakupu obrazu są bardzo skromne. Wiemy tylko tyle, że płótno było wystawione na Szóstej Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 1905 r.<sup>111</sup>

Charles Doudelet (Lille, 1861 – Gandawa, 1938): symbolizm

Charles Daudelet<sup>112</sup> – malarz, rysownik, grafik i słynny ilustrator utworów Maurice'a Maeterlincka (1862–1949)<sup>113</sup> – reprezentuje nurt symbolizmu belgijskiego<sup>114</sup>.



27. Léon Frédéric,  
*Les Ages de l'ouvrier*,  
1895–1897, Musée  
d'Orsay w Paryżu

28. Léon Frédéric,  
*La Nature*, 1897;  
wł. prywatna



W kolekcji hrabiego Raczyńskiego znajduje się *Pobożność* (il. 29) – niewielkich wymiarów<sup>115</sup> obraz, który – datowany na rok 1893<sup>116</sup> – jest jednym z pierwszych dzieł artysty<sup>117</sup>.

Analiza tematyczna i uzasadnienie wyboru zakupu – Niewątpliwie atmosfera obrazu jest tajemnicza, symboliczna i mistyczna. Skąpe informacje, jakimi dysponujemy obecnie na temat obrazu, nie pozwalają na dokładne odczytanie jego treści<sup>118</sup>.

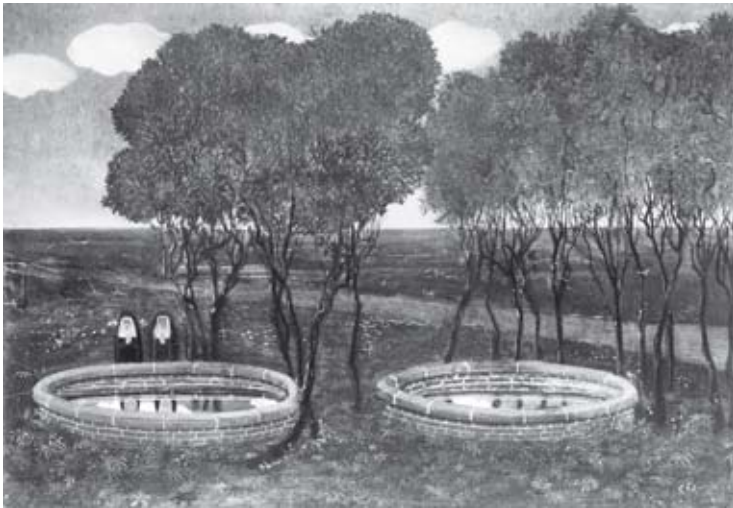
Porównanie z innymi dziełami artysty – Liczne są dzieła artysty oparte na tematyce religijnej<sup>119</sup>, w obrębie której częstym motywem są zakonnice, jak np.: na ilustracji *Matko, niczego nie słyszysz?* do *Dwunastu Pieśni* Maurice'a Maeterlincka (il. 30).

Okoliczności zakupu – Obraz *Pobożność* był prezentowany na wielu wystawach: w roku 1893 na Salonie w Brukseli, rok później – na Wystawie Sztuk Pięknych w Ostendzie<sup>120</sup>, a w 1895 r. na wystawie Libre Esthétique, jak również na Salonie Champ de Mars w Paryżu.

28 kwietnia tego samego roku płótno zostało sprzedane za sumę stu franków słynnemu kolekcjonerowi Samuelowi Bingowi<sup>121</sup>, by w rok później być wystawione na Salonie Art Nouveau w Hotelu Bing przy ulicy de Provence w Paryżu<sup>122</sup>.

W roku 1900 dzieło pojawia się w katalogu aukcji zbiorów Binga<sup>123</sup>. Wtedy to najprawdopodobniej – według M. P. Michałowskiego – hrabia Raczyński nabył je wraz z dwoma innymi obrazami<sup>124</sup>. Jednak notatki K.M. Górskiego z lat 1905–1906 nie potwierdzają przynależności żadnego obrazu pędzla Charles'a Daudeleta do kolekcji.





szukiwania dostarczą nam z pewnością więcej informacji na ten temat.

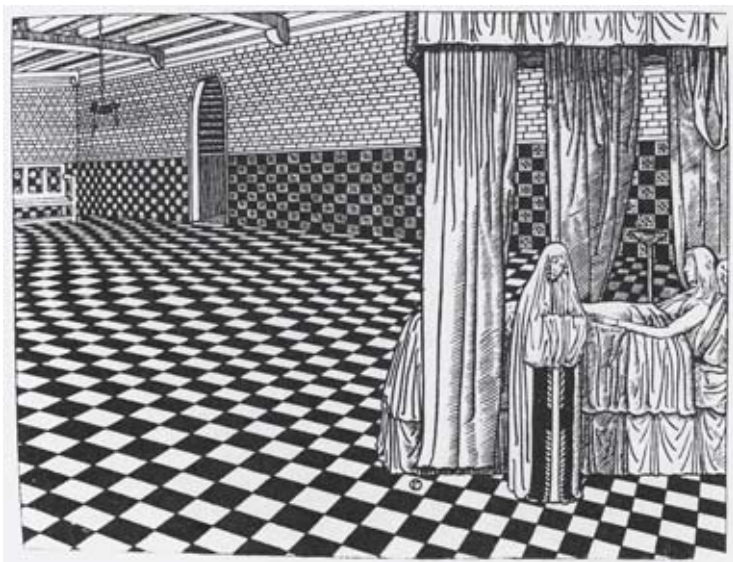
Gaston Linden (Bruksela, 1861 – po roku 1940): portret

Kolekcja hrabiego Raczyńskiego zadziwia nierównością poziomu artystycznego składających się na nią dzieł. Istotnie, „obok dzieł wysokiej klasy znalazły się prace przeciętne czy wręcz słabe”<sup>127</sup> artystów dziś już zapomnianych. Do takich można zaliczyć Gastona Lindena (1861–po 1940)<sup>128</sup>, mało znanego belgijskiego malarza rodzajowego, o którym informacje są skąpe<sup>129</sup>.

Twórczość tego artysty niezaprzeczalnie wyróżnia się na tle malarstwa artystów belgijskich skupionych na tematyce przyrodniczej, wiejskiej, pejzażach miejskich czy marynistycznych.

We współczesnych mu dokumentach uchodzi za „malarza scen rodzajowych, krajobrazów marynistycznych, pejzaży i portretów”<sup>130</sup>. W opisywanej kolekcji znajduje się zachwycający, choć niewielkiego formatu, portret jego pędzla pt. *Obtulona* (il. 31), wpisujący się w ważną dla tych zbiorów<sup>131</sup> kategorię dzieł opartych na motywie kobiety. W grupie tej liczne są portrety kobiet, które „charakteryzują niejako koniec wieku, podkreślając jednocześnie odwiecznie fascynującą zagadką kobiecości”<sup>132</sup>.

Okoliczności zakupu – *Obtulona* pędzla Gastona Lindena była wystawiona na Salonie Société Nationale des Beaux-Arts w roku 1897. Wydaje się, że to wówczas hrabia Raczyński nabył płótno, co potwierdzałyby notatki z podróży K.M. Górskiego z lat 1905–1906, cytującego obraz jako należący do kolekcji<sup>133</sup>.



29. Charles Doudelet, *Pobożność*, ok. 1894; wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

30. Charles Doudelet, *Matko, niczego nie słyszysz*, 1929, ilustracja do *Dwunastu Pieśni* Maeterlincka

Z innego dokumentu z 1913 r. wiadomo, że płótno zatytułowane *Pobożność*, od roku 1895 należy do jednej z kolekcji prywatnych w Paryżu<sup>125</sup>, zaś rysunek opatrzony tym samym tytułem cytowany jest wśród dzieł wystawianych we Włoszech w roku 1916<sup>126</sup>.

Aktualny stan badań nie pozwala na dokładniejsze określenie miejsca i okoliczności nabycia omawianego obrazu. Szersze po-



31. Gaston Linden, *Obtulona*, ok. 1897(?); wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

Konkluzja – Analiza dzieł artystów belgijskich, zgromadzonych w kolekcji hrabiego E.A. Raczyńskiego, pozwoliła nam na sformułowanie kilku ciekawych konstatacji.

Przede wszystkim, dzięki naszym poszukiwaniom udało się ustalić kilka ważnych szczegółów dotyczących omawianych obrazów, ich datowania, miejsc i okoliczności wystawiania oraz zakupu.

Jednocześnie, na podstawie analiz porównawczych, mogliśmy określić moment powstania każdego dzieła na tle życia artystycznego jego twórcy, a także na tle kolekcji hrabiego E.A. Raczyńskiego, dzięki czemu zdołaliśmy przybliżyć powody kierujące wyborem i zakupem omawianych dzieł. Ponadto stwierdziliśmy, iż wszystkie dzieła malarzy belgijskich stanowią spójną całość

na tle całej kolekcji. Przyczyn tej jedności należy upatrywać w pochodzeniu impresjonistycznym i symbolistycznym znacznej liczby obrazów, jak również w ich podobieństwie tematycznym, oscylującym najczęściej wokół pejzaży romantycznych, scen rodzajowych czy motywów religijnych. Portret jest tu wyjątkiem. Toteż dzieła belgijskie doskonale zespalają się z resztą kolekcji.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że zebrane dzieła malarzy belgijskich wyróżniają się kolorystyką, intymnością i sposobem malowania, uchodzącym za konserwatywny, opartym raczej na humanistycznej tradycji kultury europejskiej niż na sztywnych regułach modernizmu. W duchu tej tradycji, na pierwszy plan wysuwa się związek życia na wsi z przyrodą. Krajobraz flamandzki zdaje się odgrywać w tym rolę szczególną. Swym spokojem i wagą historycznej przeszłości kontrastuje z niestabilną sytuacją ówczesnej Polski.

Kolekcjonując dzieła artystów belgijskich, hrabia E.A. Raczyński nie tylko przyczynił się do rozwoju kultury w porozbiorowej Polsce, lecz również – dzięki osobistym upodobaniom – do docenienia sztuki belgijskiej za granicą.

Niniejsza praca stanowi przyczynek do szerszej zakrojonych badań porównawczych nad dziełami artystów belgijskich w kolekcjach polskich i europejskich, których podjęcie pomogłoby lepiej zrozumieć postawy kolekcjonerów wobec sztuki belgijskiej z przełomu XIX i XX w.

Tytuł oryginału: Małgorzata Nowara, *Les artistes belges qui quittent la Belgique En Pologne, la collection du comte Edward Aleksander Raczyński (1847-1926)*, 1998, tłumaczenie: Barbara Walkiewicz, Maria Ewa Librowska („Libra” Biuro Tłumaczeń)

## Przypisy

- <sup>1</sup> J. Ogonovszky-Steffens, *La 'Bohème' belge à Paris au XIXe siècle. Des peintres en quête de formation, de reconnaissance et de réseaux*, (w:) red. A. Morelli, *Les Emigrants belges*, Bruxelles, EVO, 1998, s. 319, więcej szczegółów na temat sytuacji artystów belgijskich w Paryżu, (w:) J. Ogonovszky-Steffens, op. cit., s. 319–334, *Musée d'Orsay – Museum voor Schone Kunsten*, Paris–Bruxelles, Bruxelles–Paris, Paris–Gand 1997.
- <sup>2</sup> Przez „sukces” rozumiemy zakup dzieł artysty do kolekcji zagranicznych.
- <sup>3</sup> Na tym etapie naszych poszukiwań możemy wskazać jedyną kolekcję polską zawierającą jedno płótno belgijskie. Mowa o kolekcji Feliksa Jasieńskiego. Por. *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1997, s. XXV.
- <sup>4</sup> Wszystkie omawiane dzieła malarzy belgijskich, znajdujące się w kolekcji, to obrazy. Ich autorami są: Albert Baertsoen (1866–1922), Georges Buysse (1864–1916), Emile Claus (1849–1924), Charles Doudelet (1861–1938), Léon Frédéric (1856–1940), Gaston Linden (1861–1940) i Ferdinand Willaert (1861–1938). Brakującym obrazem jest płótno zatytułowane *La ville morte* autorstwa Julie-na Célosa (1884–1953). Niestety, nie dysponujemy żadną reprodukcją tego obrazu.
- <sup>5</sup> Jeśli chodzi o liczebność dzieł w kolekcji, Belgia zajmuje trzecie miejsce, po Francji i Niemczech. Początkowo kolekcja zawierała 124 dzieła francuskie i tylko 22 niemieckie oraz 11 belgijskich.
- <sup>6</sup> Brak studiów na temat dzieł belgijskiego malarstwa zachowanych w kolekcji był podstawą do napisania pracy magisterskiej, której niniejszy artykuł jest syntezą. Por. M. Nowara, *Les oeuvres d'artistes belges provenant des collections des comtes Atanaze Raczyński (1788–1874) et Edward Aleksander Raczyński (1847–1926)*, Muzeum Narodowe w Poznaniu (ULB, Faculté de Philosophie et de Lettres, HAA, praca magisterska 1998).
- <sup>7</sup> Archiwa hrabiego E.A. Raczyńskiego nie dotrwały do naszych czasów.
- <sup>8</sup> K.M. Górski, *Notatki z podróży XVIII. Rogalin, Roczenau, 7 VII 1905 – 5 VI 1906*, Biblioteka Jagiellońska, Kraków, 77081.; Katalog aukcyjny kolekcji Bing, Hôtel Drouot, 17.05.1900, Musée d'Orsay, Paris.
- <sup>9</sup> Katalogi Salonów Société des Artistes Français, Société Nationale des Beaux-Arts oraz Salonu Niezależnych. Lektura katalogów wystaw w Monachium z tamtych czasów byłaby niewątpliwie interesująca.
- <sup>10</sup> Zaborcami były Prusy, Rosja i Austria. Więcej informacji na temat historii Polski, (w:) N. Davies, *Histoire de la Pologne*, tłum. D. Meunier, s. 1, *Librairie Arthème Fayard*, 1986; D. Beauvois, *Histoire de la Pologne*, Hatier, Paris 1995.
- <sup>11</sup> Więcej informacji na temat historii Belgii, (w:) H. Pirenne, *Histoire de la Belgique des origines à nos jours, La Renaissance du Livre*, Bruxelles, 1948–1952, t. 1–4.
- <sup>12</sup> P. Fierens, *L'Art en Belgique du Moyen-Age à nos jours*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1939, s. 431.
- <sup>13</sup> J. Ogonovszky-Steffens, op. cit.
- <sup>14</sup> *Galeria Rogalińska...*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1997, s. LIII.
- <sup>15</sup> E. Raczyński, *Pani Roza*, Poets' and Painters' Press, Londres 1969, s. 151.
- <sup>16</sup> *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. LIV.
- <sup>17</sup> Ibidem, s. LIII. W trakcie swych podróży, hrabia przysporzył sobie grono znajomych, w tym historyków sztuki i krytyków sztuki, którzy z pewnością udzielali mu cennych rad.
- <sup>18</sup> Grupa ta obejmuje Alberta Baertsoena, Georges'a Buysse'a, Emile'a Clausa i Ferdinanda Willaerta.
- <sup>19</sup> Mianem „szczególne przypadki” określamy artystów nieprzystających do grupy impresjonistów i post-impresjonistów: Charles'a Doudeleta, Léona Frédérica i Gastona Lindena.
- <sup>20</sup> Według definicji malarstwa rodzajowego i czterech gatunków malarskich uznanych w XIX w.: malarstwo historyczne, marynistyczne, portret i pejzaż. Por. Et. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1990, s. 789.
- <sup>21</sup> Więcej szczegółów na temat twórczości Emile'a Clausa, (w:) *Retrospective Tontoonstelling Emile Claus (1849–1924)*, Museum voor Schone Kunsten, Gand 1974.
- <sup>22</sup> W roku 1904, Emile Claus był współzałożycielem grupy „Vie et Lumière”, stworzonej w proteście przeciw dominacji kręgów paryskich. Członkowie grupy stawiali sobie za cel obronę i popularyzację tożsamości impresjonizmu belgijskiego, znanego jako luminizm. Georges Buysse będzie jednym z jego kontynuatorów. Por. ibidem, s. 10.
- <sup>23</sup> *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. XXXI.
- <sup>24</sup> „...a particularly inspiring source of beauty, but on the other hand, he would also acknowledge social tendencies in art., conveying either a naturalistic or an idealized image of the every day life of the folk”. Dodamy jedynie, że fragmenty tekstów obcojęzycznych, cytowane w niniejszym artykule, są w tzw. wolnym przekładzie. Por. ibidem.
- <sup>25</sup> Pejzaż flamandzki malowali m.in. Georges Buysse, Emile Claus i Ferdinand Willaert.
- <sup>26</sup> „[...] it seems that Raczyński's favourite kind of painting was the landscape with a specific, romantic representation of nature”. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. XXXI.
- <sup>27</sup> Wg definicji *pejzażu intymnego* podanej (w:) Et. Souriau, *Vocabulaire...*, op. cit., s. 1253–1254.
- <sup>28</sup> C. Lemonnier, *Emile Claus*, („Collection des artistes belges contemporains”), G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1908, s. 5.
- <sup>29</sup> A. Croquet pisze o Emile'u Clausie: „Należy Pan do tych twórców, podobnie jak wśród poetów – Verhaeren i wśród pisarzy – Stijn Streuvels, którzy nadają bohaterstwu narodowemu formę doskonałą”. Por. A. Croquez, *Les peintres flamands d'aujourd'hui*, X. Havermans, Bruxelles 1919, s. 17.
- <sup>30</sup> E. Raczyński, *Rogalin i jego mieszkańcy*, Poznań 1991, s. 16.
- <sup>31</sup> C. Lemonnier, *Emile Claus...*, op. cit., s. 43.
- <sup>32</sup> Malarz wielokrotnie malował swój dom, willę *Zoneschijn*. Por. *Retrospective...*, op. cit., s. 153, C. Lemonnier, *Emile Claus...*, op. cit., s. 3.
- <sup>33</sup> A. de Weert A., *Emile Claus. L'homme et l'oeuvre*, Imprimerie de la Presse Libérale Gantoise, Gand 1926, s. 11.
- <sup>34</sup> Ibidem; E. Claus nie był zresztą jedynym malarzem belgijskim, którego inspirował krajobraz zelandzki. Henri Cassiers (1858–1944), Frans Van Leemputten (1850–1914), Charles Mertens (1865–1919) i Théodore Verstraete przebywali tam w tym samym czasie. Por. J. de Smet, *Emile Claus, le parcours d'une vie*, s. 32.
- <sup>35</sup> Według M.P. Michałowskiego, cykl ten obejmuje również obrazy *W cieniu, Quai à Veere, Ensoleillée, Ferme en Zuid Beveland* oraz *Espoir de printemps*. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 32.

- <sup>36</sup> Ibidem, s. XXVIII.
- <sup>37</sup> „Takim impulsem dla zainteresowania malarstwem kontynuatorów, ale i modyfikatorów impresjonizmu [...] mogła stać się niezwykle gorąca polemika prasowa z okazji wystawy dzieł Pankiewicza i Podkowińskiego w Warszawie w 1891”. Por. ibidem; W kolekcji znajduje się jedno dzieło Józefa Pankiewicza (1866–1940) oraz trzy obrazy Władysława Podkowińskiego (1866–1895). Por. ibidem, s. 158–159 i 163–165.
- <sup>38</sup> Przez „chłopomanie” rozumiemy nurt w sztuce polskiej oparty na fascynacji artystów chłopami, którym nadali symboliczną rangę bohaterów narodowych. Por. *Art. nouveau polonais...*, op. cit., s. 69. Terminu tego nie należy odbierać pejoratywnie, zgodnie z definicją podaną (w:) Et. Souriau, *Vocabulaire...*, op. cit., s. 1118.
- <sup>39</sup> Motyw życia wiejskiego pojawia się również na płótnach innych artystów, jak np.: James Hey Davies (1844–?), Jan Bertrand Pegot-Ogier (1878–1915) oraz René Auguste Seyssaud (1867–1952). Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 42, 159 i 186.
- <sup>40</sup> Więcej informacji dotyczących obrazów o tematyce związanej z powierzchniami wody i żeglarstwem, (w:) M. Nowara, *Les oeuvres d'artistes belges...*, op. cit., Annexe XII.
- <sup>41</sup> *100 ans d'art. plastique en Belgique*, s. 11.
- <sup>42</sup> C. Lemonnier, *Emile Claus...*, op. cit., p. 60.
- <sup>43</sup> Dostępna reprodukcja płótna odpowiada obrazowi z kolekcji hrabiego Raczyńskiego. Por. ibidem, s. 21 i 61.
- <sup>44</sup> Obraz *W cieniu* nosi tytuł *Les Fassades* (sic!) *enso-leillées*, natomiast obraz *Dziewczyna przy sianokosach* ma też tytuł *Dziewczyna z grabiami*. Przedstawiony opis odpowiada obu dziełom, (w:) K.M. Górski, *Notatki z podróży...*, op. cit., s. 25 i 60.
- <sup>45</sup> *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 36.
- <sup>46</sup> Na s. 25 Camille Lemonnier datuje obraz *Quai à Veere* na rok 1897, natomiast na s. 60 na rok 1896. Autor cytuje go jako własność pani Hanimann z Paryża. Por. C. Lemonnier, *Emile Claus...*, op. cit., s. 25 i 60.
- <sup>47</sup> W swych notatkach z podróży, K.M. Górski nie wspomina tego obrazu, co niekoniecznie musi znaczyć, że nie należał wówczas do kolekcji. Być może K.M. Górski po prostu nie miał okazji, by go zobaczyć.
- <sup>48</sup> Wg klasyfikacji zaproponowanej przez Arnolda Emila Henri'ego Clausa, jednego z członków rodziny Claus, istniały trzy płótna noszące tytuł *Quai à Veere*, z których jedno datowane na rok 1896 i dwa na rok 1897. Jednakże, według tej samej klasyfikacji, istniało jakoby tylko jedno płótno zatytułowane *Veere (Maison à Veere)*, którego wymiary nie odpowiadają opatrzonemu tym samym tytułem obrazowi z kolekcji E.A. Raczyńskiego. Por. katalog elektroniczny dostępny w Muzeum Camille Lemonnier w Brukseli.
- <sup>49</sup> Obaj artyści przyjaźnili się. Albert Baertsoen był także szwagrem Georges'a Buysse'a. Por. F. Maret, *Georges Buysse...*, op. cit., s. 7.
- <sup>50</sup> Więcej informacji na temat życia i twórczości Georges'a Buysse'a, (w:) F. Maret, *Georges Buysse, Esevier* (seria „Monographie de l'Art belge”), Bruxelles 1959. *Retrospective Tentoonstelling Georges Buysse (1864–1916)*, Museum van Deinze en Leiestreek, Deinze 1984.
- <sup>51</sup> B. Velghe, *Le dictionnaire des peintres belges du XIVe siècle à nos jours*, La Renaissance du Livre, 1995, t. 1–2, s. 145.
- <sup>52</sup> *Retrospective...*, op. cit., s. 31.
- <sup>53</sup> Istotnie, twórczość artysty jest trudna do chronologicznej klasyfikacji. F. Maret pisze na ten temat, że „malarz ten nie widział konieczności sporządzania listy własnych dzieł ani też systematycznego ich datowania”. Stąd też nieliczne z jego płócien są opatrzone datą powstania; F. Maret, *Georges Buysse...*, op. cit., s. 837–838.
- <sup>54</sup> Georges Buysse malował wyłącznie okolice Gandawy, Wondelgem oraz wzdłuż Kanału Terneuzen; *Ville de Gand. XLIIe exposition. Salon de 1922 r. Gand, Salle de Fêtes*, Gand 1922, s. 123.
- <sup>55</sup> A. Croquez, *Les peintres flamands d'aujourd'hui*, X. Havermans, Bruxelles 1910, s. 12.
- <sup>56</sup> Termin humanizm należy tutaj rozumieć w znaczeniu podanym przez Souriau: „Humanizm polega na uwzniośnieniu tego, co stanowi o wielkości człowieka i co z założenia znajduje się w każdej istocie ludzkiej. Tak pojęty humanizm prowadzi do poznania człowieka, do obrony jego praw oraz do szukania zrozumienia i porozumienia między ludźmi”. Por. Et. Souriau, *Vocabulaire...*, op. cit., s. 28.
- <sup>57</sup> F. Maret, *Georges Buysse...*, op. cit., s. 13.
- <sup>58</sup> Ibidem, s. 10.
- <sup>59</sup> Według M.P. Michałowskiego, obraz z Muzeum w Gandawie można uznać za szkic do płótna z kolekcji hrabiego. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 28.
- <sup>60</sup> F. Maret, *Georges Buysse...*, op. cit., s. 11.
- <sup>61</sup> Por. wyżej.
- <sup>62</sup> Ibidem, s. 5. Lista dzieł Georges'a Buysse'a pochodzących z muzeów znajduje się w Aneksie XIII.
- <sup>63</sup> Salon de Gand, 1902, s. 63. Obrazy z kolekcji hrabiego E.A. Raczyńskiego często były wypożyczane na różne wystawy. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. LVI. W pochodzących z lat 1905–1906 *Notatkach z podróży*, K.M. Górski cytuje *Le (sic!) voile rouge*.
- <sup>64</sup> „(...) Czerwony żagiel (1901) i Droga we wrześniu, oba u hrabiego Radziński, Rogala (...)”. Por. U. Thiemme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon des bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1911, t. 5, s. 309.
- <sup>65</sup> Więcej informacji na temat życia i dzieł Alberta Baertsoena, (w:) H. Fierens-Gevaert, *Albert Baertsoen*, G. Van Oest & Cie (seria „Les Artistes Belges Contemporains”), Bruxelles 1910. *Retrospective Tentoonstelling. Albert Baertsoen*, 1972.
- <sup>66</sup> Więcej informacji dotyczących impresjonizmu w Belgii por. (w:) L. de Heusch, *Ceci n'est pas la Belgique*, Ed. Complexe (Kolekcja „Le Regard Littéraire”), Bruxelles 1992.
- <sup>67</sup> Rama obrazu nie jest oryginalna, dodano ją w Muzeum Narodowym w Poznaniu.
- <sup>68</sup> G. Vanzype opisuje: „W latach 1905–1914, jego twórczość jest „skromna, znaczną piętą niezdecydowania. Niewątpliwie w malowaniu przeszkadza artyście szwankujące częstokroć zdrowie. Wojna zastała go w nienajlepszej kondycji zdrowotnej”, G. Vanzype, *Notice sur Albert Baertsoen*, M. Hayez, Bruxelles 1926, s. 16–18.
- <sup>69</sup> Pojęcie *arystokracja* rozumiemy zgodnie z definicją podaną (w:) ibidem, s. 164–165.
- <sup>70</sup> Albert Baertsoen miał arystokratyczne pochodzenie; G. Vanzype, *Nos peintres I*, Paul Lacomblez, Bruxelles 1903, s. 11.
- <sup>71</sup> ID., *Notice sur Albert Baertsoen*, op. cit., s. XIII.
- <sup>72</sup> *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 16.
- <sup>73</sup> G. Vanzype, *Nos peintres I...*, op. cit., s. 16.
- <sup>74</sup> Obraz należy do pana Mourey z Paryża. Por. H. Fierens-Gevaert, op. cit.

- <sup>75</sup> Niestety, nie dysponujemy żadną reprodukcją wspomnianej akwaforty zatytułowanej *Zaułek*. Por. G. Vanzype, *Annuaire...*, op. cit., s. 27.
- <sup>76</sup> Krajobraz flandryjski uwieczniali również: Albert Baertsoen, Emile Claus, Georges Buysse, Henri Paul Royer oraz Ferdinand Willaert.
- <sup>77</sup> Więcej informacji na temat Henriego Paula Royera, (w:) *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 177.
- <sup>78</sup> Więcej informacji na temat Ferdinanda Willaerta, (w:) *Retrospective Tentoonstelling Ferdinand Willaert (1861–1938)*, Museum van Deinze en Leiestreek, Deinze 1986.
- <sup>79</sup> *Pejzaż miejski* wg definicji zaczerpniętej z Et. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique...*, op. cit., s. 177.
- <sup>80</sup> Romantycznego charakteru nadaje ranga koloru i dynamizmu przedstawionych form, zgodnie z definicją podaną, ibidem, s. 1254.
- <sup>81</sup> J. Verbruggen, *Ferdinand Willaert*, Imprimerie E. Veys., Tiel 1971.
- <sup>82</sup> A. Croquez, *Les peintres flamands d'aujourd'hui...*, op. cit., s. 21.
- <sup>83</sup> Por. *Dictionnaires biographiques des artistes belges de 1830–1970*, Arto 1978, cz. 1, s. 560.
- <sup>84</sup> Istnieją dwa płótna noszące tytuł *Vieux canal à Gand*: jedno w Filadelfii, drugie w Mons.
- <sup>85</sup> Por. niżej.
- <sup>86</sup> W wieku 23 lat Ferdinand Willaert został mianowany profesorem Akademii w Gandawie. Bierze udział w Salonach w Paryżu, gdzie uchodzi za nadzwyczajnie utalentowanego malarza. Należąc do wielu towarzystw artystycznych, malarz ten odegrał szczególnie ważną rolę w kształtowaniu sztuki w Belgii. Por. J. Verbruggen, *Ferdinand Willaert...*, op. cit.
- <sup>87</sup> Według listy głównych wystaw twórczości Willaerta, sporządzonej przez J. Verbruggena. Por. ibidem; dalsze poszukiwania przedsięwzięte w tym kierunku z pewnością dostarczyłyby wielu interesujących wiadomości na ten temat.
- <sup>88</sup> K.M. Górski opisuje obraz zatytułowany *Kanał w Gandawie*, mówiąc o jego stylu jako o lekkim „trompe-l'oeil”. Por. K.M. Górski, *Notatki z podróży...*, op. cit., s. 44.
- <sup>89</sup> Więcej informacji na temat życia i twórczości Léona Frédérica, (w:) R. Baert, *La vie et l'oeuvre de Léon Frédéric (1856–1940)*, (UCL, Faculté de Philosophie et de Lettres, HAA, praca magisterska, 1973).
- <sup>90</sup> B. Velghe, *Le dictionnaire des peintres belges...*, op. cit., t. 1, s. 454.
- <sup>91</sup> W jego malarstwie można dopatrzeć się zarówno śladów realizmu i naturalizmu, jak i symbolizmu. Por. L. Jottrand, *Léon Frédéric*, De Sikkell (seria „Monographie de l'Art belge”), Antwerpia 1950, s. 9.
- <sup>92</sup> Ibidem, s. 5.
- <sup>93</sup> R. Baert przypisuje temu samemu obrazowi tytuł „Deux enfants de choeur”. Por. R. Baert, *La vie et l'oeuvre...*, op. cit., s. 104.
- <sup>94</sup> W 1973 r., R. Baert napisał: „Obecnie witraż znajduje się w posiadaniu barona Jacques'a Frédérica w Liège”. Por. ibidem, s. 88.
- <sup>95</sup> Léon Frédéric mieszkał w tym domu począwszy od roku 1899 aż do śmierci. Por. zbiory zgromadzone w Archive-Photothèque de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) w Brukseli.
- <sup>96</sup> Charles Baes był jednym ze znamienitych witrażyści XIX w.
- <sup>97</sup> R. Baert, *La vie et l'oeuvre...*, op. cit., s. 88.
- <sup>98</sup> Archive-Photothèque IRPA. Według R. Baerta istnieje jeszcze inny obraz pędzla Léona Frédérica, na którym widnieje fragment omawianego witraża. Chodzi o płótno zatytułowane *La religieuse endormie* z 1908 r. Por. ibidem, s. 105.
- <sup>99</sup> *Le Lin, Le Blé et La Terre* jest cyklem dwudziestu czterech dużych kartonów ozdobnych. Por. ibidem, s. 87.
- <sup>100</sup> Ibidem.
- <sup>101</sup> Ibidem, s. 87–88.
- <sup>102</sup> W latach 1863–1871 artysta mieszkał w Instytucie Józefitów w Melle. Por. ibidem, s. 191.
- <sup>103</sup> Ed.L. De Taeye, *Les artistes belges contemporains*, s. 300.
- <sup>104</sup> Léon Frédéric ofiarował tryptyk *La Sainte Trinité* kościołowi w Nafraiture, za co odprawiana jest msza wieczysta w jego intencji. Por. ibidem, s. 300.
- <sup>105</sup> Więcej informacji na ten temat, (w:) A. Croquez, *Les peintres flamands...*, op. cit., s. 48–50.
- <sup>106</sup> *Les gamins* stanowią część złożonego dzieła zatytułowanego *Les âges du paysan*.
- <sup>107</sup> Więcej informacji na temat obrazu, (w:) R. Rapetti, *Léon Frédéric et Les Âges de l'ouvrier: symbolisme et messianisme social dans la Belgique de Léopold II*, „Revue du Louvre et des musées de France”, t. 40, nr 2, 1990, s. 136–145.
- <sup>108</sup> Ibidem, s. 140.
- <sup>109</sup> Więcej informacji na temat znaczenia dzieł w twórczości Léona Frédérica, (w:) *Fin de siècle. Dessins, pastels et estampes en Belgique de 1885 à 1905*, Galerie CGER, Bruxelles 1991, s. 80.
- <sup>110</sup> Ibidem.
- <sup>111</sup> Płótno nosiło wówczas tytuł *Franculli del coro*. Por. V. Pica, *L'Arte decorativa all'esposizione di Milano. Il padiglione belga*, „Emporium”, t. XXIV, nr 139, lipiec 1906, s. 28, 113–120.
- <sup>112</sup> Więcej informacji na temat życia i twórczości Charlesa Doudeleta, (w:) S. Leten, *Charles Doudelet illustrateur* (ULB, Faculté de Philosophie et de Lettres, HAA, praca magisterska, 1979).
- <sup>113</sup> Więcej informacji na temat symbolizmu w Belgii, (w:) F.-C. Legrand, *Le symbolisme en Belgique*, Lacomte, Bruxelles 1971.
- <sup>114</sup> Maurice Maeterlinck był francuskojęzycznym pisarzem belgijskim, łączącym w swej twórczości symbolizm i mistycyzm. Jako przyjaciel pisarza Charles Doudelet wykonał ilustracje do takich jego dzieł, jak: *Douze Chansons*, *Serres chaudes* oraz *Pelléas et Mélisande*. Więcej na temat samych ilustracji, (w:) S. Leten, *Charles Doudelet...*, op. cit. Więcej informacji dotyczących życia i twórczości Maurice'a Maeterlincka, (w:) G. Compere, *Maurice Maeterlinck*, La Manufacture, Paris 1990.
- <sup>115</sup> Chodzi o najmniejszy obraz w kolekcji hrabiego E.A. Raczyńskiego. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 48. Niezmierną precyzję malarską płótna tłumaczy fakt, iż na początku swej kariery artystycznej Doudelet specjalizował się w miniaturach rysunkowych. Por. S. Leten, *Charles Doudelet...*, op. cit., s. 1.
- <sup>116</sup> Katalog wystawy Galerii Rogalińskiej datowany jest na „około 1894 r.”. Na podstawie archiwów zachowanych w Muzeum A. Vander Haeghena w Gandawie, obraz z pewnością pochodzi z 1893 r. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 48, Archiwa Muzeum A. Vander Haeghena.
- <sup>117</sup> Kariera artystyczna Charles'a Doudeleta zaczęła się w roku 1887. Por. S. Leten, *Charles Doudelet...*, op. cit., s. 1.
- <sup>118</sup> Żaden z zachowanych dokumentów nie wyjaśnia tematu ani treści obrazu.

- <sup>119</sup> Np. powstałe w 1897 ilustracje do dzieła Pola de Monta *Van Jezus* oraz projekt do *Życia Jezusa Chrystusa*.
- <sup>120</sup> Rama obrazu jest oryginalna, o czym świadczą cenne informacje na niej umieszczone: „Ostenda, Międzynarodowa Wystawa Sztuk Pięknych z 1894 r. [...] i nazwisko wystawcy: Doudelet Charles [...] skrzydło 370, wał obronny Byloquais, Gandawa. [...] dzieła: *Pobożność* [...]”.
- <sup>121</sup> Według archiwów zachowanych w Muzeum Vander Haeghen w Gandawie.
- <sup>122</sup> „Fédération artistique”, nr 13, 1896.
- <sup>123</sup> Katalog aukcyjny zbiorów Binga, czwartek 17 maja 1900, Hôtel Drouot, Musée d’Orsay, Paryż.
- <sup>124</sup> Wspomniane obrazy to *Kobieta z niebieską draperią* Alberta Besnarda (1849–1934) i *Pogodny wieczór w Bretanii* Charles’a Cotteta (1863–1924). Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. 16, 37, 48.
- <sup>125</sup> U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon...*, op. cit., t. 9, 1913, s. 509.
- <sup>126</sup> Dokładny tytuł rysunku [szkicu]: *Devozione*. Por. *Catalogo delle opere esposte dal pittore belga Charles Doudelet*. Rome, Sala dell’Associazione artistica internazionale, 1916, nr 160.
- <sup>127</sup> „[...] obok dzieł wysokiej klasy znalazły się prace przeciętne czy wręcz słabe”. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. LXI.
- <sup>128</sup> Więcej informacji na temat twórczości Gastona Lindena, (w:) B. Velghe, *Le dictionnaire des peintres belges...*, op. cit., t. 2, s. 649.
- <sup>129</sup> Jego sława nie wykraczała poza granice Brukseli, wyjąwszy wyróżnienie na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie w 1891. Aktualnie jego dzieła nie figurują w żadnym ze znanych zbiorów muzealnych. Por. B. Velghe, *Le dictionnaire des peintres belges...*, op. cit., t. 2, s. 649.
- <sup>130</sup> Ibidem.
- <sup>131</sup> Obrazy przedstawiające kobiety stanowią około jedną piątą kolekcji.
- <sup>132</sup> „[...] on (E.A. Raczynski) nabył jeden z portretów kobiet, który jest charakterystyczny dla końca epoki, największej fascynacji problemem feminizmu”. Por. *Galeria Rogalińska...*, op. cit., s. XXXI.
- <sup>133</sup> Płótno opatrzone było wówczas tytułem *Joyeuse jeune fille*. Por. K.M. Górski, *Notatki z podróży...*, op. cit., s. 36.

## Belgian Painters from the collection of count Edward Raczyński

### SUMMARY

Throughout the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries many Belgian artists left their home country to seek fame and appreciation abroad. The success of many of them can be seen also in private collections of the time, a case in point being the Count E.A. Raczyński collection. The set of art objects he gathered includes a substantial group of works by Belgian painters (over ten canvases by seven artists). The fact that the artists are unknown to the general public and have not been subject to scientific research prompted the decision to undertake this study.

In order to fully comprehend what influenced Count E.A. Raczyński's choice of purchasing the works under discussion one should consider the historical situation of both states at the turn of the 20<sup>th</sup> c. While Poland, having lost sovereignty as a result of partitions, is divided between three occupants, Belgium is politically and nationally unified after regaining independence in 1830. This fundamental difference is reflected in the then art: while Polish art calls for lost freedom, artists in Belgium extol regained independence.

Two artists, Emile Claus and Léon Frédéric, play a key role in the collection of Belgian painting in the possession of Count Raczyński. This collection includes Impressionist and Post-Impressionist paintings as well as canvases that may safely be called special.

The first group is composed of works by Emile Claus, Georges Buysse, Albert Baertsoen, and Ferdinand Willaert, focusing on the motifs of nature and landscape. The other group includes Symbolist canvases by Léon Frédéric, Charles Doudelet, and Gaston Linden.

Our research bore fruit in the obtaining of important information on the paintings under consideration, their dating, venues of public display and purchase.

Concurrently, on the basis of comparative analyses, we managed to determine precisely the time and circumstances of origin of each work against the background of its author's life as well as in reference to the Count's collection, thanks to which it was possible to get familiar with the reasons for the selection and purchase of the relevant works.

Furthermore, we observed that all the works by Belgian painters from the Rogalin Gallery are a coherent whole when seen on the background of the entire collection. This coherence can be sought in the Impressionist and Symbolist features of a great many paintings and in the similarity of subjects. Namely, most of them, apart from a portrait, which is an exception to the rule, are Romantic landscapes, genre scenes or religious motifs. On the other hand, this broad scope of subjects makes the works under discussion match the remainder of the collection.

In conclusion, we should emphasise that the collection of Belgian painting stands out thanks to its colours, subtlety and manner of painting, seen as conservative, based on the humanistic tradition of European culture rather than on Modernist principles. In line with this tradition, the main focus is the close relation of life in the country with nature. Here the Flemish landscape seems to play a special role, offsetting the then plight of Poland with its serenity and historical burden of the past.

By collecting works by Belgian artists Count E.A. Raczyński not only contributed to the development of culture in the enslaved Poland but also – due to his personal tastes – helped promote Belgian art abroad.

The study is meant as part of more comprehensive comparative research on works by Belgian artists in Polish and European collections. Such research might enable us to better understand the attitude of collectors to Belgian art at the turn of the 20<sup>th</sup> century.

Eliza  
Piotrowska

## Kim są dzieci z portretów Wyspiańskiego?

Zdaje się, że wizerunek dziecka od wieków stanowił problematyczny temat malarstwa. Początkowo wiązało się to z nieumiejętnością oddania charakterystycznych, miękkich, dziecięcych rysów, wskutek czego powstawały postacie „małych dorosłych”. Również później, kiedy to „mali dorośli” przybrali nieco na wadze i zamienili się w słodkie putta, ich oblicza nie zatraciły rysów dorosłych osób. Velasquez jako jeden z pierwszych odkrył i przełożył na płótno tajemnicę dziecięcej twarzy. Nie tylko z wirtuozerią wydobyl jej aksamitną miękkość, ale i zwrócił uwagę na rolę dziecięcego spojrzenia. Z portretów Velasqueza patrzą na nas prawdziwe dzieci (portrety infantki Małgorzaty, Filipa Prospera). Są to nadal dzieci zbyt dorosłe, lecz ich dorosłość nie wynika z nieumiejętności ukazania rysów dziecka, lecz ze szczególnej sytuacji, w jakiej dzieci się znajdują. Dzieci, upozowane na wzór dorosłych, uwięzione są w reprezentacyjnych pomieszczeniach, a ich małe ciała krępują niewygodne dworskie stroje. Będący w sprzeczności z naturą dziecka przymus bezruchu jest dodatkowym elementem uwięzienia. Dzieci przymuszone do pozowania godnie sprawują swój obowiązek, będący dopiero przedśpiewem licznych innych, które spadną zbyt szybko na owe niedorośle jeszcze istoty, zmuszając je do nagłego wejścia w dorosłość. Dzieci z portretów Velasqueza mówią nie tylko kim są, jeśli chodzi o ich status społeczny, ale próbują określić swą tożsamość. Pytanie: „Kim jestem?” u Velasqueza po raz pierwszy skierowane jest do wnętrza postaci, a nie jej reprezentatywnego zewnętrza.

Ten aspekt portretu dziecięcego podejmuje bardzo chętnie malarze XIX-wieczni,

a zwłaszcza malarze przełomu XIX i XX w. Powstają w tym czasie liczne portrety chłopców i dziewczynek, których anonimowość podważa sens pytania o to, kim są przedstawiane postaci. Ich pojawienie się w obrazie ma stanowić przyczynek do rozważań na temat wewnętrznego, niewidzialnego „ja” dziecka. Malarze chętnie sięgają do tematu niedorosłości, albowiem dzieci to istoty nie obciążone jeszcze życiowymi rolami. Nie będąc „kims”, są więc przede wszystkim sobą. Czy na pewno?

Portretowane dziecko zawsze przymuszone będzie do zaakceptowania pewnych zewnętrznych, narzuconych mu warunków. Sam element bezruchu stanowi wystarczająco ważki powód uniemożliwiający dziecku bycie sobą. Jednakże pozornie niesprzyjające ukazaniu tożsamości portretowanego zewnątrz, jest tak naprawdę jedyną możliwością określenia się postaci, a więc ukazania jej wnętrza. Dziecko, poprzez jemu właściwe odniesienie się do otaczającej rzeczywistości wewnątrzobrazowej, ukazuje swój stosunek do świata, przez co ukazuje samo siebie.

Według Gotfrieda Boehma, autora książki *Portret w granicach gatunku*, na płaszczyźnie obrazowej nieustający dialog prowadzą ze sobą widzialne elementy zewnątrz oraz niewidzialne elementy wnętrza. Jedne wpływają na drugie, toteż wnętrze może być uzewnętrznione przez zewnątrz oraz zewnątrz może być uwewnętrznione poprzez wnętrze. Ważne jest, według Boehma, wyznaczenie granic między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne. Zewnątrz charakteryzują: – podobieństwo (charakterystyka postaci); – związek między charakterem a działaniem, tzn. zachowanie się postaci w obrazie, sposób, w jaki postać mieści się w polu obrazo-



wym, sugerujące jej zachowanie i potencjalny ruch (w sensie fizyczno-psychicznym).

Wnętrze charakteryzowane jest przez portretowaną postać. Określa ona samą siebie przez siebie samą. Owa charakterystyka możliwa jest przez:

- milczenie, które oznacza, że portretowany nie jest niczym innym, jak tylko samym sobą, nie jest rzecznikiem żadnej idei, alegorią czy personifikacją. To zapewnia portretowanemu zachowanie tożsamości, pod pojęciem której rozumie Boehm nie ogólne cechy charakteru, ale sobie właściwe zachowanie postaci *hic et nunc* w określonych warunkach rzeczywistości obrazowej;
- umiar, niezbędny – podobnie jak milczenie – dla zachowania tożsamości. Oznacza on zachowanie średniej miary w charakterystyce postaci.

Boehm twierdzi, że portret zakłada podobieństwo pewnej konkretnej osoby, która dzięki temu może zaistnieć jako indywiduum, bo jest tą, a nie inną, wybraną spośród wielu, bo to jej własne, jedyne i niepowtarzalne rysy zostały uwiecznione przez artystę. Portret musi odnosić się do naszego rzeczywistego „ja”, musi odnosić się do naszej tożsamości, musi wreszcie odpowiadać na pytanie KIM JESTEM:

„Portretowany nie może być uważany za namiestnika żadnej, zewnętrznej wartości. Musi odrzucić wszystkie zewnętrzne, nie odnoszące się do niego dookreślenia”<sup>1</sup>.

Boehm zauważa jednocześnie, że wyznaczenie hermetycznej granicy między wnetrzem i zewnątrz jest niemożliwe. Dlatego trudna jest selekcja między tym, co jest zbędnym zewnętrznym dookreśleniem, a tym, co stanowi esencję wnętrza. Trudno jest również określić, czy portretowany jest namiestnikiem jakiejś zewnętrznej wartości, może się bowiem okazać, że jest namiestnikiem uniwersalnej wartości wewnętrznej, która stanowi część jego tożsamości. Może

również być tak, że zaistnienie modelu w rzeczywistości obrazowej w taki a nie inny sposób pobudzi do refleksji na temat prawd ogólnych, co przecież nie będzie oznaczało zniszczenia tożsamości portretowanego.

Przełom wieków charakteryzuje pełne bólu i pesymizmu konanie epoki, zauważalne również w portretach dziecięcych. We Włoszech powstaje w tym czasie cykl obrazów przedstawiających chore dzieci (*bambini malati*), Munch tworzy ekspresyjne, pełne lęku wizje wchodzenia w dorosłość. Motyw dziecka pojawia się również w twórczości realistów niemieckich.

Dzieci są – podobnie jak cała epoka – bytami granicznymi, zawieszonymi między świadomością i nieświadomością, między wiedzą i niewiedzą, między chęcią dorosłego życia a lękiem przed nim, między początkiem a towarzyszącym mu niezmiennie końcem.

Malarze polscy przełomu wieków bardzo często sięgają do tematu dziecka. Na szczególną uwagę zasługuje Stanisław Wyspiański, który niestrudzenie powraca wciąż do tego tematu przez całe swoje życie, portretując zarówno własne dzieci, jak i dzieci anonimowe, „niczyje”. Smutne, melancholijne, „opuszczone”, zbyt dorosłe dzieci pojawiają się również w twórczości takich artystów, jak: Olga Boznańska (*Dzieci na schodach, Imieniny babuni*), Witold Wojtkiewicz (*Krucjata dziecięca*), Kazimierz Sichulski (*Dzieci huculskie*), Wojciech Waiss (*Zasmucona, Maki, Wiosna, Dziewczynka z Bronowic na krakowskiej skrzyni*), Witold Wojtkiewicz (*Podmuchy wiosenne*), Władysław Ślewiński (*Wiejska dziewczyna w żółtej chustce, Sierota z Poronina*), Władysław Jarocki (*Dziewczyna góralska*), Ignacy Pieńkowski (*Dziewczyna przy oknie*), Konrad Krzyżanowski (*Dziewczynka przy fortepianie*), Józef Pankiewicz (*Portret dziewczynki w czerwonej sukni*), Teodor Axentowicz (*Portret*

*Jadzi*), Leon Wyczółkowski (*Dziewczynka z niebieskim kapeluszem*), Tadeusz Makowski (*Dziewczynka i chińskie lalki*).

Problem anonimowości ma – jak uważam – w odniesieniu do portretu dziecięcego szerszy wydźwięk. Dziecko to istota niesamodzielna, wymagająca troski i niemal permanentnej obecności opiekuna. Dziecko przypisane jest rodzicom, nie posiadając jeszcze innych ról, jest przede wszystkim dzieckiem, a jego jedynym zewnętrznym dookreśleniem jest imię nadane przez rodziców i nazwisko – również odziedziczone po rodzicach. Dlatego jeśli w obrazie pojawia się „samotne” dziecko, o którym wiemy tylko tyle, że jest dzieckiem (chłopcem lub dziewczynką), to rodzi się pytanie, czyje jest to dziecko i skąd przychodzi. Samotne dziecko zamknięte w prostokącie płótna jest zawsze sierotą. Ujmująca bezbronność i wieloznaczna anonimowość są jednak pozorne. „Dziecko-sierota” potrafi określić samo siebie przez siebie samo. Jego dorosłość kryje się właśnie w niezależności, w samotności, która pozwala ustalić jego tożsamość.

Malarze młodopolscy zdają się sumiennie wykorzystywać lekcję Velasqueza, zwracając szczególną uwagę na rolę spojrzenia portretowanych dzieci. Spojrzenie – element tak ważny dla gatunku, jakim jest portret, w przypadku portretów dziecięcych zyskuje szczególny wymiar. Dzieci patrzą na nas poważnymi i smutnymi oczami lub zamykają je, „wpatrując” się w swój wewnętrzny świat. Z dziecięcych twarzy wyglądają oczy dorosłych, ich dorosłe dusze.

Również Boehm zwraca szczególną uwagę na rolę spojrzenia w portrecie. Nazywa je „wyspą wyrazu”, dzięki której możemy odpowiedzieć na pytanie, kim jest portretowany człowiek. Problem ten podnoszą również, nawiązując do sztuki portretowej Wyspiańskiego, badacze jego twórczości.

Kępiński twierdzi, że zasadą sztuki portretowej Wyspiańskiego jest skumulowanie elementów ekspresji psychologicznej w spojrzeniu. Twierdzi też, że spojrzenie portretowanych wybiega gdzieś w daleką a nieokreśloną przestrzeń, zawierając w sobie także wymiar czasu – przyszłość. Nazywa spojrzenie nostalgicznym fluidem wypływającym z głębi psyche.

Makowiecki dodaje, że widz dobrze czuje, że twórca stale patrzy w oczy swoim postaciom i odgaduje zagadkowe prawdy, które w sobie kryją.

Przybyszewski twierdzi, że Wyspiański potrafił dopatrzeć się w oczach portretowanych ich własnych – a nie udawanych oczu oraz że wypatrywał linii, w których odbijał się charakter człowieka i jego dusza.

Wyspiański tak mówił o swym malarstwie portretowym:

„Skoro patrzę na ludzi i obserwuję ich w różnych otoczeniach, doznaję wrażeń dziwnych, przedziwnych – patrzę jak na przedmioty, manekiny pozamykane w różnych klatkach lub z różnych klatek pochodzące – w jednej chwili zdaję sobie sprawę z całego zewnątrz i wewnątrz tych ludzi i nie ma nikogo, nikogo, kto by na mnie nie patrzył cudzymi oczyma”.

Stanisław Wyspiański

Stanisław Wyspiański to malarz, o którego twórczości napisano już wiele, poczynając od zmitologizowanych biografii, a kończąc na naukowych próbach wyjaśnienia fenomenu tej wszechstronnej i tak aktywnej artystycznie osobowości. Jednakże temat dziecka niezwykle często pojawiający się w twórczości tego artysty został wielce zbagatelizowany. Niestety, spłynęło go do radosnej i beztroskiej interpretacji dziecka jako nieopornego i wdzięcznego tematu malarskiego, na tyle uroczego i miłego w oglądzie, że niewartego poważniejszych

i wnikliwszych badań. Ta droga interpretacji przez wiele lat kształtowała nasze patrzenie na dzieci z portretów Wyspiańskiego. Miłe, ufnie oblicza dzieci były zawsze chętnie reprodukowane w formie kalendarzy czy małych przytulnych obrazków, zdobiących masowo nasze mieszkania. „Dzieci Wyspiańskiego” tak wtopiły się w naszą codzienność, takeśmy się do nich zdążyli przyzwyczaić, że w naszej świadomości funkcjonować zaczęły jako przyjazne, nie wymagające większego wysiłku intelektualnego, bezpieczne tematy malarskie. Dla przeciętnego odbiorcy dzieci z portretów Wyspiańskiego znaczą tyle, co miła i beztraska niedorobłość, za którą się kryje (jeśli się w ogóle coś kryje) jedynie bezproblemowy czas dzieciństwa.

W ten sposób z góry odrzuciliśmy inny sposób patrzenia na portrety dzieci i odrzuciliśmy przez to również inną możliwość interpretacji.

Odmawiając dzieciom z obrazów prawa do zabrania głosu, „zagadaliśmy” je swym interpretacyjnym przyzwyczajeniem.

Tymczasem dzieci sportretowane przez Wyspiańskiego są czymś więcej niż tylko miłym i wdzięcznym tematem malarskim.

Kim są więc dzieci z portretów Wyspiańskiego?

#### Stan badań

Niewiele jest prób dogłębnej analizy wizerunków dzieci z obrazów Stanisława Wyspiańskiego. Badacze ograniczają się w większości do uporządkowania wielorakich ujęć tego tematu w twórczości artysty oraz do wzmianek odnoszących się do zabiegów formalnych, budujących atmosferę dzieł. W taki sposób charakteryzuje dziecięcą sztukę portretową Joanna Bojarska-Syrek:

„Portrety dzieci odznaczają się największą maestrią, modelowane giętką, wyrazistą kreską: śpiące w fałdach poduszek

lub z głową opartą o stół, w ramionach matek – przytulone i bezradne. Nieupozowane, naturalne, zamyślane, często potargane i ciekawe”<sup>2</sup>. Autorka zwraca również uwagę na znaczenie linii w podkreślaniu charakteru portretowanej osoby (uwaga ta odnosi się ogólnie do całej sztuki portretowej Wyspiańskiego) oraz na uproszczenia realiów, i co za tym idzie, oddalanie się od rzeczywistości na rzecz wyrazu. Zdaniem Bojarskiej-Syrek, celem artysty jest przedstawienie prawdy o portretowanym.

W podobny sposób ujmuje problem Tadeusz Szydłowski: „Umiłowanym tematem pasteli Wyspiańskiego są dzieci, to zapatrzone i zadumane, to ujęte w uścisku, w przylgnięciu do siebie serdecznym. Wdziękiem poezji otacza macierzyństwo, oddaje gorącą miłość matki pochylonej nad niemowlęciem. W portretach charakterystyka twarzy jest bardzo dobitna i wyrazista. Podkreślenie rysów zasadniczych posunięte jest wręcz do karykatury. Wszystko bowiem podporządkowane jest efektowi ogólnemu (...). Charakter portretowanego, jego ruch i postawa pochłaniają w całości uwagę”<sup>3</sup>.

Elżbieta Skierkowska w książce *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego* analizuje twórczość portretową artysty w aspekcie stosunku malarza do nowych kierunków artystycznych, toteż jej praca ma charakter porównawczej oceny względem trendów w malarstwie europejskim pojawiających się na przełomie XIX i XX w., których reprezentantami są bliscy stylistycznie Wyspiańskiemu Munch, Van Gogh i Bractwo Prerafaelitów<sup>4</sup>. Autorka wskazuje na kilka portretów dzieci i zwraca uwagę na nastrój smutku, jaki z nich emanuje. Nie tłumaczy jednak, z czego ów smutek wynika, bowiem nie leży to w polu jej zainteresowań. Problemem, którym się zajmuje, jest umiejscowienie Stanisława Wyspiańskiego w szerszym, europejskim kontekście artystycznym: „W auto-

litografii *Dziewczynka za oknem*, z 1998 r. (...) zauważyć można pewną zbieżność z rycinami Muncha, u którego ten motyw pojawia się w nieskończonych wariantach. O tej zbieżności stanowi również nastrój smutku i tajemnicy panujący w wymienionej autolitografii Wyspiańskiego i tak często występujący u Muncha”<sup>5</sup>.

Podobnie jak pozostali badacze, E. Skierkowska zauważa, że Wyspiański całą uwagę koncentruje na wyrazie twarzy i że mało go interesuje tło portretu i jego dekoracyjne akcesoria.

Tadeusz Makowiecki, poddając analizie sztukę portretową malarza, nie wprowadza podziału na portrety dzieci i dorosłych (jak czynili to inni badacze), toteż jego wnioski odnoszą się ogólnie do wszystkich portretów stworzonych przez artystę<sup>6</sup>. Zdaniem T. Makowieckiego, Wyspiański poprzez unikanie rekwizytów i pomijanie szczegółów powoduje, że uwaga oglądającego koncentruje się na osobie portretowanej, która to postać tworzy *atmosferę* obrazu. Jest to atmosfera właściwa portretowanemu człowiekowi, przez co prezentuje się nam on takim, jakim jest w rzeczywistości. Dzięki ograniczeniu rekwizytów „charakter figury jest swobodny i niczym nie ograniczony”.

Poza ogólnymi spostrzeżeniami na temat twórczości portretowej Stanisława Wyspiańskiego, które niestety tracą w konfrontacji z pojedynczymi, konkretnymi dziełami, T. Makowiecki nie dotyka tematu dziecka w twórczości malarza.

Zdzisław Kępiński należy do nielicznych badaczy, którzy tematu dziecka w twórczości Wyspiańskiego nie potraktowali po „macoszemu”.

Kępiński stara się dociec przyczyny tak często pojawiającego się u artysty motywu. Wskazuje ponadto na różnice między wcześniejszymi i późniejszymi portretami dzieci, wytyczając tym samym linię rozwojową w „dzie-

cięcej” sztuce portretowej Wyspiańskiego. Kępiński przygląda się baczniej samym obrazom, jednakże wyciągnięte przez niego z tej obserwacji wnioski łączą go z poglądami innych badaczy. Tyczy się to szczególnie podejścia do tematu dziecka jako beztróskiego, urokliwego, nieporadnego, i ową nieporadnością ujmującego motywu<sup>7</sup>.

Zdaniem Kępińskiego zainteresowanie tematem dziecka wynika u Wyspiańskiego z potrzeby: „nieopornego, miłego, pewnego i niezaangażowanego modela”, nie wymagającego dookreśleń. Badacz stwierdza również, że zafascynowanie Wyspiańskiego tematem dziecka ma swe potwierdzenie w biografii artysty. Według Kępińskiego, osierocony wcześniej Wyspiański przeżywał cały czas kompleks opuszczenia przez matkę oraz „poczucie kruchego ongiś życia od ciepłej, ludzkiej, kobiecej ofiarności”. Sądzi on również, że twórczość artysty ma podłoże schizoidalne wynikające z nierównowagi emocjonalnego oraz historycznego usposobienia malarza.

Kępiński podzielił twórczość portretową Wyspiańskiego, której tematem jest dziecko, na dwa etapy: portrety sprzed 1900 r. oraz portrety powstałe po 1900 r. Pierwszy etap charakteryzuje się, zdaniem badacza, słodkim, banalnym i infantylnym ujęciem portretowanych dzieci, które ukazane są w otoczeniu przedmiotów – protez, dookreślających przedstawione postaci. Drugi etap charakteryzuje się ukazaniem dzieci w akcjach. Nawet gdy Wyspiański każe im pozować, stwarza w obrazie atmosferę sugerującą, że modele znajdują się w pewnych sztucznych warunkach, i że w tych warunkach zachowują z malującym psychologiczny kontakt: „Dzieci czują się u niego zupełnie swobodnie, na sposób im właściwy. Niemowlęta, rzecz prosta, nic sobie z artysty nie robią, ssą pierś matki lub po prostu śpią jak mopsy. Małe dziewczynki i chłop-

cy rozumieją, że się je maluje, ale kładą się piersią na blat stołu, sięgając do różnych przedmiotów lub próbują jakąś wybraną dla nich pozycję utrzymać przez chwilę, zerkając ku malującemu<sup>8</sup>. W próbie analiz pojedynczych obrazów, Kępiński nie wychodzi poza ustalone już ramy interpretacyjne, rozpatrując dzieła w kategoriach „naiwnego dziecięctwa”. Zwraca też uwagę na „walor świeżości i prawdy przedstawianych zjawisk”, które malarz uzyskuje dzięki nowoczesnemu skadrowaniu obrazu.

Być może najbliższej rozwiązania zagadki byli współcześni malarzowi – Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Żuk-Skarszewski, dla których dziecko w obrazach Wyspiańskiego to „zawsze dramat”: „Dramat to niemowlę u piersi, w którym chęć życia, instynkt walki o byt, ujawniają się z tak szczerą, bezwzględną, brutalną niemal siłą. Dramat to dziecko jakby po raz pierwszy dostrzegające świat zewnętrzny i patrzące nań okiem zdziwionem, olśnionem, w którego głębiach wszczętek myśli się budzi. Dramat to te dziewczęta miejskie, blade, anemiczne, skrofuliczne, wpatrujące się w chudą roślinę i wchłaniające całą woń fiołka z głodem nienasyconem nigdy. Dramat – te podlotki zaniepokozone zagadką życia, nieznaną, odgadywaną, zastraszającą, ponętą. Dramat to Macierzyństwo, psychologiczna zagadka pokoleń, myślą, czuciem i instynktem skupionych około początku życia, u samego źródła. Czy one ładne? O, nie! Ale piękne, niezmiernie piękne siłą i obnażoną prawdą wewnętrzną, która z nich bucha<sup>9</sup>”.

Prezentację stanu badań chciałabym zakończyć spostrzeżeniem Heleny Blum, która słusznie zauważa, iż artystyczne dokonania Stanisława Wyspiańskiego zostały w literaturze polskiej poddane wnikliwej analizie, z jednym wszakże wyjątkiem – „brak rozważań na temat analizy samych dzieł”.

## Dziewczynka z czerwonym kapeluszem<sup>10</sup>

Miejsce, jakie zajmuje dziewczynka w polu obrazowym, jest niepewne. To ogólne wrażenie wynika z dyskomfortu, który pojawia się podczas oglądu dzieła. Bierze się on z poczucia swoistego balansowania na granicy dwóch przeciwstawnych racji, prowadzących nieustanny dialog na wspólnej płaszczyźnie pola obrazowego.

Dziewczynka z czerwonym kapeluszem jest smutna. Mówią to nie tylko jej duże, pełne wyrzutu oczy, ale poza dziewczynki oraz jej ustosunkowanie do otaczającej przestrzeni. Otaczająca przestrzeń, będąca reprezentantką zewnątrz, zostaje uwewnętrzniona poprzez wynikające z tożsamości postaci ustosunkowanie się do tego, co zewnętrzne. Dlatego również całe zewnętrzne mówi nam o tym, jaka jest dziewczynka<sup>11</sup>.

Istnienie dziewczynki w polu obrazowym jest pełnym wyrzutem wahaniem. Możemy przypuszczać, że niewygodna jest dla niej rola modelki oraz stan zastygłego pozowania pod bacznie obserwującym okiem malarza. Dostrzeżenie w rzeczywistości obrazowej relacji „malarz-model” jest dowodem na zainscenizowanie sztucznych, określonych przez malarza warunków oraz na upozowanie modela. To upozowanie nie odpowiada jednak rzeczywistemu „ja” modela, ponieważ analizując jego postawę w stosunku do otaczającej go przestrzeni, zauważamy, że się przed nią broni.

Dziewczynka zajmuje centrum obrazu, a więc miejsce uprzywilejowane, skupiające uwagę oglądającego, co dodatkowo stanowi niewygodę dla zmuszonej do pozowania dziewczynki. Jej ciało wykręcone jest w pełen niezadowolony z zajmowanej pozycji grymas i ciąży ku prawemu, zaciemnionemu brzegowi obrazu. Centralne miejsce, które zajmuje, nie stanowi dla niej wyróżnie-

1. Stanisław Wyspiański,  
*Portret dziewczynki  
z kapeluszem*, 1893;  
wł. Muzeum Narodowe  
w Poznaniu



nia, nie jest to też miejsce bezpieczne, w którym można by przyjąć wygodną, pewną i bezpieczną pozycję. Ciało dziewczynki balansuje na granicy przymusu, wynikającego z zajęcia tego niewygodnego miejsca, oraz na granicy chęci ucieczki.

Krześło, na którym siedzi portretowana, nie stanowi dla niej elementu oparcia. Wprost przeciwnie. Zdaje się siedzieć jedynie na jego krawędzi, nie opierając się nawet o zaplecek (jedyne widoczny na obrazie fragment krzesła). Zdawać by się mogło, że przyjęcie takiej pozycji grozi upadkiem, a jeśli nie upadkiem, to na pewno zachwianiem równowagi. Na obrazie rzecz jednak przedstawia się inaczej. Dziewczynka, mimo zauważalnego, nienaturalnego wygięcia ciała, spoczywa pewnie na krześle. Wrażenie równowagi wprowadza rozkloszowana su-

kienka, przykrywająca w całości siedzisko krzesła i markująca chwiejną postawę, jaką przyjęła dziewczynka. Dół sukienki spoczywa na dolnej krawędzi pola obrazowego, stanowiącej rodzaj dodatkowej podpory dla przekrzywionego na krześle dziecka.

Pozycja, którą zajmuje dziewczynka na krześle, jest niejasna. Wynika ona ze specyficznego skadrowania obrazu – na wysokości kolan dziecka. Gdyby wykluczyć istnienie zaplecka krzesła, to dziewczynka siedziałaby na ziemi z podkurczonymi nogami. Wówczas sukienka zakrywałaby całą dolną część postaci, a sama postać ukazana byłaby w domyślnej całości. Jednakże istnienia zaplecka na obrazie nie da się wykluczyć, co znaczy, że malarz zdecydował się na nietypowe ujęcie portretowe – od głowy do kolan. Jesteśmy przyzwyczajeni do przedsta-

wień całopostaciowych, biustów, przedstawień do wysokości pasa, toteż przedstawienie, które „ucina” postać na wysokości kolan, nasuwa myśl o pewnym okaleczeniu portretowanej.

Kolejnym rekwizytem, który pojawia się w obrazie, jest czerwony kapelusz. Również istnienie tego przedmiotu, jak i sam przedmiot, są niejasne. Po pierwsze, fason kapelusza wymyka się jakiegokolwiek interpretacji. Jest to kapelusz czerwony, z dość szerokim, gładkim owalnym rondem oraz z fantazyjnie udrapowaną górną częścią, być może ozdobioną nastroszoną kokardą<sup>12</sup>. Fason kapelusza jest lekko ekstrawagancki, może trochę zabawny i błazeński. W każdym razie zwraca na siebie uwagę i nie należy do przedmiotów, których obecność pozwala na ukrycie się. Zawadiacki, krzykliwy kolorystycznie przedmiot stanowi dla dziewczynki kolejny element, jeśli nie zagrożenia, to na pewno przeszkadzający w uniknięciu koncentracji uwagi na portretowanej. Toteż niejasny gest dziecka, ni to przyciągający, ni odpychający kapelusz, zdaje się tylko potwierdzać pełne wahania istnienie dziewczynki w polu obrazowym.

Tło obrazu budują smugi kolorów, biegnące po przekątnej i stanowiące szerokie płaszczyzny pasów, przypominające strukturę promieni, padających z wysokiego, pozaobrazowego punktu z prawej strony. Można wyróżnić trzy płaszczyzny kolorów rozcinających po skosie połąć płótna.

Pierwszy jest najjaśniejszy i potraktowany inaczej niż pozostałe dwa, które wydają się jedynie naniesionymi na płaszczyznę kolorami, podczas gdy pierwszy przypomina białą, rozwieszoną w tle tkaninę o licznych, podkreślonych światłocieniowo zagięciach. Tkanina ta może wskazywać na to, że dziewczynka pozuje w pracowni malarza, który rozwiesił za plecami portretowanej materiał, mający zbudować neutralne tło.

Tkanina określa terytorium artysty, granicę jego świata. Pozostałe dwie smugi kolorów nie imitują niczego. Są kolorami naniesionymi na papier, pokrywającymi jego powierzchnię w ustalonym porządku. Ich jakością jest ukierunkowanie po przekątnej oraz rozdzielenie płaszczyzny płótna.

Jak dziewczynka wpisuje się w tło? Znajduje się ona na granicy barw, a przede wszystkim na granicy ich rzeczywistości. Postać zdaje się ciężać ku smugom barw ciemnych. Być może dlatego, że jest to dla dziewczynki jedyna droga ucieczki. Dziewczynka jest osaczona przez rekwizyty, które zainscenizował dla niej malarz: krzesło, kapelusz, białą płachtę materiału rozwieszoną za jej plecami. Ciało dziecka ciężać ku prawej krawędzi obrazu, bowiem to miejsce jest dla niej jedyną możliwością ucieczki. Z lewej strony ogranicza ją przecież kapelusz, z tyłu zaplecze krzesła, przed nią stoi malarz lub po prostu widz. Jedynie prawa, zaciemniona część obrazu przywołuje brakiem przeszkód.

Dziewczynka patrzy na nas smutnymi oczami uwięzionej.

Uwięzionej w malarskiej pracowni i w przymusie bycia modelką.

Uwięzionej na granicy dwóch światów. Pierwszy z nich wyznacza ona sama, drugi został jej narzucony przez artystę. Dziewczynka balansuje na granicy bycia w obrazie a ucieczki z niego. Nie mogąc znaleźć żadnego oparcia, żadnej własnej rzeczy w przestrzeni, próbuje z tej przestrzeni uciec.

Dziecko wpija nerwowo swą lewą dłoń w fałdy sukienki. Angażuje w ów pełen strachu i braku poczucia bezpieczeństwa uścisk całą siebie. Ręka jest prosta, napięta, sztywna, cała skierowana ku naciskowi sparalizowanej strachem dłoni. Druga ręka nienaturalnie wygięta w niewiadomym geście przyjęcia lub odrzucenia czerwonego kapelusza, ujawnia pełne rozterki wahania oraz poprzez swe niewygodne wygięcie pewien

dyskomfort odnoszący się ogólnie do obrazowej sytuacji dziewczynki. Dłoń wygiętej ręki została scharakteryzowana bardzo niedokładnie. Nie zostały w niej wyodrębnione palce (oprócz kciuka), przez co przypomina bardziej rodzaj płetwy niż dłoń człowieka. Prawa ręka dziewczynki z jej nienaturalnym wygięciem w nadgarstku nasuwa myśl o niedorozwoju i upośledzeniu kończyn.

Czyżby dziewczynka z czerwonym kapeluszem była upośledzona ruchowo? Czy to może sytuacja, w której się znajduje, jest upośledzona?

Wówczas poza dziewczynki (poprzez nią samą) określałaby chorą sytuację przymusu istnienia w nieprawdziwym świecie.

Dziewczynka ubrana jest w białą odświętną sukienkę z szerokim kołnierzem (przypominającym kołnierze błaznów). Zaróżowione policzki są prawdopodobnie pokryte pudrem lub są wynikiem silnych, raczej negatywnych emocji, których doznaje dziewczynka. Nie są to na pewno rumieńce zdrowego, zadowolonego dziecka. Podobnie jak oczy, zbyt smutne i zbyt dorosłe. Oczy dziewczynki patrzą na nas spojrzeniem pełnym siły i mimo że jest w nich wiele rezygnacji, to nie ma w nich wahania. To są oczy, które się bronią. Są one bowiem jedynym narzędziem walki dziewczynki z uprzedmiotowieniem.

Kim jest dziewczynka z czerwonym kapeluszem?

Jest więźniem malarza, osobą osaczoną przez nie swoją przestrzeń, w której nie czuje się dobrze i z której pragnie się dostać.

Jest każdym z nas – niepewnym, zawieszonym wiecznie na jakiejś granicy wyborów. Unieruchomiona, zmuszona do odegrania swojej roli, jest tak jak każdy człowiek więźniem określonych sytuacji.

Jest wahaniem i czekaniem na moment, kiedy będzie mogła wrócić do swojego świata, z którego przyszła.

Jest oskarżycielką. Patrzy na nas, którzy stoimy po drugiej stronie płótna i obwinia nas za swój aktualny stan. Daje nam do zrozumienia, że my sami również kreujemy nieprawdziwe światy i każemy w nich istnieć innym. My, z naszej strony, choć chcielibyśmy – pełni współczucia, zjednoczyć się z tą małą, smutną dziewczynką i jej cierpieniem, to jednak stoimy po drugiej stronie płótna, albowiem tu jest nasze miejsce i granica, której nie możemy przekroczyć.

Jest opowieścią o dwóch różnych światach, które spotykają się na płaszczyźnie płótna. Jeden – to świat narzuconego dziewczynce i jednocześnie nieuniknionego zewnątrz, drugi – to świat jej wnętrza. Istnienie obu światów jest jedyną możliwością określenia tożsamości dziewczynki poprzez ustosunkowanie się jej wewnętrznego „ja” do narzuconego zewnątrz.

### Dziewczynka z dzbankiem<sup>13</sup>

Podobnie jak w omówionym wyżej obrazie, pastel *Dziewczynka z dzbankiem* jest przedstawieniem „na granicy”. Granicę wyznaczają tu jednak jakości o innego rodzaju przeciwstawnych cechach. Dziewczynka z dzbankiem, mimo że znajduje się w podobnej przecież jak dziewczynka z czerwonym kapeluszem sytuacji modelki, zdaje się nie być ową sytuacją przytłoczona. Wprost przeciwnie, odnosi się wrażenie, że dziecko nic sobie nie robi z obserwującego je malarza. Postać malarza, przypominająca o swojej obecności w poprzednim obrazie, tu jakby usuwa się na margines wydarzeń. Malarz raczej przygląda się dziecku, niżli je upozowuje, raczej pozwala mu na zajęcie wygodnej pozycji, aniżeli sam stwarza określoną wewnątrzobrazową sytuację, której dziecko musi się podporządkować.



2. Stanisław Wyspiański, *Dziewczynka przy wazonie* [ *Dziewczynka z dzbanem, Helenka z wazonem, Dziecko z wazonem* ], 1902; wł. Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu



Pole obrazowe zostało przecięte po przekątnej olbrzymią płaszczyzną stołu, nachyloną ku widzowi. Wielka tafla świecącego blatu zajmuje 2/3 obrazu. W pozostałą część (górny lewy róg) wciśnięta została postać dziewczynki, opierającej się o gigantycznych rozmiarów mebel. Ta dysproporcja między olbrzymim stołem a małą, ledwo sięgającą jego krawędzi dziewczynką, nasunęła Zdzisławowi Kępińskiemu myśl o bezradności dziecka wobec wielkiego blatu stołu: „którego brzeg jedynie dziecko jest w stanie niezdarne zagospodarować”. Jednak czy owa dysproporcja musi koniecznie oznaczać bezradność dziecka? A może ogromny mebel jest godnym zaufania punktem oparcia? Może „wciśnięcie” dziewczynki w górny lewy róg pola obrazowego stanowi dla niej okoliczność wyjątkowo dogodną? Dziecko zajmuje bezpieczny kąt obrazu, nie narażając się na obstrzał spojrzeń i oczekiwanych zachowań. Dziewczynka z dzbankiem, w odróżnieniu od dziewczynki z czerwonym

kapeluszem, nie musi zajmować, tak krępującego swobodne zachowanie, reprezentacyjnego centrum.

Postać dziewczynki jest dla oglądającego zagadkowa. Widać jedynie jej ujętą z profilu główkę otuloną włosami i ręce złożone na blacie stołu w rodzaj gniazdka. Dziecko skierowane jest do wewnątrz i zdaje się być zajęte przede wszystkim sobą. Na twarzy, ukrytej w gęstych, nieco potarganych włosach, widoczny jest lekki rumieniec. Widać również zarys czoła, nosa oraz kreski powiek. Dziecko ma zamknięte oczy lub po prostu opuszczone nisko powieki. Jakkolwiek by jednak było, pewne jest, że dziewczynka zamknięta jest na aktywny, wizualny kontakt z otoczeniem. Brak tego kontaktu rekompensowany jest jednak kontaktem dotykowym, dzięki któremu dziecko otwiera się na otaczającą przestrzeń. Gest ręki, wyciągniętej ku dzbankowi z bukietem niezapominajek, przełamuje monotonię wielkiej płaszczyzny stołu. Dziewczynka

oswaja w ten sposób i ożywia wielką, zewnętrzną, nie należącą do niej przestrzeń. W dziecku nie ma strachu przed otaczającym zewnętrzem, jest ciekawość, która prowadzi je ku poznaniu. Granica, będąca elementem budującym obraz, przebiega pomiędzy przestrzenią dziecka a przestrzenią stołu, przestrzenią małej, lecz żywej istoty a przestrzenią wielkiego, lecz nieożywionego mebla. Dziecko tę granicę przekracza, wychodzi ze swej przestrzeni, powodowane ciekawością. Obiektem zainteresowania portretowanej jest dzbanek. Dziewczynka najwyraźniej nie zamierza zdjąć dzbanka ze stołu, by móc przyjrzeć mu się dokładniej, wystarcza jej sam dotyk. W dziecku nie ma chęci zawłaszczenia przedmiotu, jest za to chęć nawiązania kontaktu z otaczającym zewnętrzem. Przejawia się to zarówno w śmiałym oparciu na wielkim blacie stołu, jak i wyciągnięciu ręki ku stojącemu na stole dzbankowi.

Dzbanek z kwiatami to martwa natura. Oznacza to, że kompozycja „dzbanek-niezapominajki” jest sztucznym, upozowanym przez człowieka układem. Kwiaty, podobnie jak dziewczynka, zostały „wtłoczone” w nie naturalną przestrzeń, wpisane w upozowaną sytuację, dzieląc (z dzieckiem) doświadczenie bytowania w obcych ich istocie warunkach. Kwiaty, tak jak dziewczynka, niosą w sobie życie, jednakże sztuczne warunki, w których się znajdują, nie pozwalają nadać temu życiu właściwego charakteru. Zarówno senna, nieco apatyczna dziewczynka, jak i chłodne, niebieskie, bardzo schematycznie przedstawione kwiaty są raczej zaprzeczeniem barwnej, wyrazistej, skonkretyzowanej żywotności.

Materia malarska najwyraźniej daje o sobie znać w potraktowaniu kwiatów oraz tła, na którym ukazana została główka dziecka. Miejsca te przypominają o tworzywie malarskim, poprzez niedbałe, schematyczne na-

niesienie kolorów na prześwitujący przez nie karton. Niezapominajki zdają się być raczej wstępnym szkicem, aniżeli gotową pracą. Natomiast zbudowane z pionowych pociągnięć brązowymi i niebieskimi pastelami tło, zdaje się przypominać o procesie tworzenia dzieła, o jego prymarnych wartościach, takich jak kształt i kolor, które nanoszone na płaszczyznę w określonym porządku budują przedstawienie. Dziewczynka wyłania się z materii lub to materia ujawnia się poprzez dziewczynkę. Granica między liniami jej włosów a liniami tła jest bardzo płynna lub, jak tuż przy krawędzi lewego brzegu obrazu, całkowicie zatarta. „Żywa” dziewczynka, podobnie jak niezapominajki, wyłania się z martwej materii.

W obrazie mamy do czynienia z granicą, która przebiega między elementami rzeczywistości obrazowej a ich odbitymi na blacie stołu odpowiednikami, które zdają się być niezależnym od obrazowej rzeczywistości (w znaczeniu – realności), żyjącym podskórnie światem. Odbicie wyciągniętej ku dzbankowi ręki dziewczynki nie jest zgodne ze swym pierwowzorem (nawet po uwzględnieniu możliwych zniekształceń formy i koloru). W ten sposób w spokojny, nieco senny nastrój obrazu wkrada się niepokój pod postacią tajemniczego odbicia, które nie należy do dziewczynki, choć w ogólnym zarysie powtarza układ jej ręki, i którego deformacja nasuwa skojarzenie z kończyną jakiegoś mrocznego monstrum. W świetle odbitym na blacie stołu ręka dziewczynki przyjmuje monstrualne formy. W świetle rzeczywistym przestrzeni obrazowej ręka ta również przybiera nie pasującą do portretowanej formę. Prawa dłoń dziewczynki nie jest dłonią dziecka. Jest zbyt duża, bez śladu dziecięcej pulchności, z długimi, raczej kobiecymi paznokciami. Jest to dłoń dorosłego człowieka. Na tę niezgodność nakłada się deformacja dłoni, szczególnie wydłużenie pal-

ca dotykającego brzuśca kubka. Być może powiększenie dłoni i wydłużenie palca mają koncentrować uwagę oglądającego i wskazywać na ważność momentu *d o t y k u*, a więc nawiązania kontaktu z otaczającym zewnętrzem.

Gest dziewczynki nasuwa skojarzenie z gestem Boga Ojca ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej. Jest to gest kreatora, którego moc twórcza sprowadza się do *o z y w i a n i a* istniejącej już, lecz jeszcze martwej materii. Oddaje część swej żywotnej mocy, która bierze się z niego samego, z jego wnętrza. Gest dziewczynki z dzbankiem powodowany jest chęcią poznania. Dziewczynka ożywia martwy dzbanek, ale też wyciąga ręce ku żyjącemu (kwiaty). Gest portretowanej jest jednakże, w odróżnieniu od boskiego gestu, śmiertelny. Sama dziewczynka jest materialna i jej wewnętrzny kontakt z otaczającą ją materią również odbywa się na drodze materialnej. Kontaktuje się ona z materią przez materię, jaką jest jej ciało. Ożywia materię swoim wnętrzem, które jest duchowe, ale które może być uzewnętrznione jedynie za pomocą materialnego narzędzia. Odbicie ręki dziewczynki, przypominające szkielet, mówi o „umieraniu tego wszystkiego, co żyć musi”, a więc tego, co żywe: kruchego istnienia dziecka, jak i niepewnego istnienia dzisiaj żywych, a jutro umarłych niezapominajek. Odbicie ręki należy do czarnej, „głębokiej” tafli stołu, pochodzi z innego, mrocznego świata. Odbicie ręki jest zapowiedzią śmierci, która niezmiennie towarzyszy życiu. Dziewczynka, która wyłania się z materialnie potraktowanego tła, wraca do materii. Zapowiedzią tego powrotu jest właśnie, przypominające szkielet, odbicie ręki dziecka.

Dziewczynka z dzbankiem zawieszona jest na granicy sennej nieświadomości i nadchodzącej świadomości śmierci.

Dziewczynka z dzbankiem chce poznać otaczającą ją zewnątrz, nie wiedząc, że ceną tego poznania jest śmierć.

Dziewczynka z dzbankiem jest małą Ewą, której rękę ku poznaniu naprowadza diabelskie odbicie czarnego stołu.

Wyciągnięta ręka dziecka jest symbolicznym otwieraniem na pełne niebezpieczeństw zewnątrz.

Dziewczynka z dzbankiem to obraz o dwóch światach wpisanych w nas samych – widzialnym świecie materii i niewidzialnym, lecz ujawniającym się poprzez materię świecie ducha.

Dziewczynka z dzbankiem to opowieść o nieuniknionym współistnieniu życia i śmierci.

#### Zakończenie

Dzieci z portretów Stanisława Wyspiańskiego to nie tylko coś więcej niżli „bezpieczne, nieoporne tematy malarskie”, to wręcz zaprzeczenie takiego ich postrzegania. Dzieci zawieszane są na granicy nierozstrzygnięcia (wchodzenie w życie) i rozstrzygnięcia (czekająca śmierć). Rodzi to ogromne napięcie związane z pytaniem o sens ludzkiego życia w ogóle. Każde bowiem istnienie, nawet to ledwie poczęte, napiętnowane jest zbliżającym się, nieuniknionym końcem. Każde istnienie, nawet to pozornie nie obciążone jeszcze życiowymi rolami, musi nieustannie konfrontować swoje wewnętrzne „ja” z otaczającym zewnątrz. Dzieci z portretów Stanisława Wyspiańskiego, użyczając swych indywidualnych i niepowtarzalnych rysów, „portretują” uniwersalne problemy, odnoszące się do ludzkiej egzystencji. Obraz, będący skończonym wycinkiem rzeczywistości, staje się przez to nieskończonym obrazem świata.

Poznań, 2002 r.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Poglądy G. Boehma referuję za: A. Skalska, *Spojrzenie. O pewnym aspekcie portretów Olgi Boznańskiej*, praca magisterska, Poznań 1992.
- <sup>2</sup> J. Bojarska-Syrek, *Wyspiański. Pastele*, Warszawa 1980, s. 4.
- <sup>3</sup> T. Szydlowski, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1930, s. 22.
- <sup>4</sup> E. Skierkowska, *Plastyka Wyspiańskiego*, Wrocław 1958.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, s. 51.
- <sup>6</sup> T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.
- <sup>7</sup> Z. Kepiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, s. 154.
- <sup>9</sup> S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Bydgoszcz 1925, s. 64–65.
- <sup>10</sup> 1893, pastel, tektura, 46 × 52,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- <sup>11</sup> W Boehmowskim rozumieniu „tu i teraz”.
- <sup>12</sup> Istnienie kapelusza w obrazie dla niezających tytułu dzieła wcale nie jest tak oczywiste. Osoby zapytane przeze mnie, co to za przedmiot, odpowiadały w większości, że jest to owalny stolik, na którym znajduje się kokarda, nierozpakowany prezent lub po prostu nastroszony papier.
- <sup>13</sup> 1902, pastel, papier, 46,5 × 61 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

### Bibliografia

- Blum H., *Wyspiański Stanisław 1864–1907*, Kraków 1958.
- Bojarska-Syrek J., *Stanisław Wyspiański. Pastele*, Warszawa 1980.
- Cichocka M., *Artysta przełomu XIX/XX wieku. Autoportret Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 1997.
- Janion M., Chwin S., *Dzieci*, Gdańsk 1998.
- Kepiński Z., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.
- Makowiecki T., *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.
- Mansfeld B., *Stanisław Wyspiański*, Poznań 1969.
- Natanson W., *Stanisław Wyspiański*, Poznań 1965.
- Płoszewski L., *Wyspiański w oczach współczesnych*, Kraków 1971.
- Przybyszewski S., Żuk-Skarszewski T., *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Bydgoszcz 1925.
- Skalska A., *Spojrzenie. O pewnym aspekcie portretów Olgi Boznańskiej*, praca magisterska, Poznań 1992.
- Skierkowska E., *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław–Kraków 1958.
- Szydlowski T., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1930.
- Wałek J., *Świat Wyspiańskiego*, Warszawa 1994.

## Who Are the Children in Wyspiański's Portraits?

### SUMMARY

The image of a child has for centuries been a problem area of painting. This was a two-pronged problem; on the one hand there is a technical difficulty of rendering in painting a child's soft features. On the other hand there is an existential difficulty – the child is a borderline being. One of the first to translate into a canvas the mystery of a child's face was Velasquez. The children from his portraits, not enslaved by the other elements of the space of the painting, endeavour to define their identity and answer the question: *Who are we?* on an existential level.

The dialog that transpires on the surface of the painting, a debate between the inner reality (referring to the portrayed figure) and the outer one (the position of the portrayed individual vis-à-vis the surroundings), according to Gotfried Boehm allows the model to define him- or herself through him- or herself, without additional historical and didactic hints.

Stanisław Wyspiański, as many of his contemporaries, is an author of a great many portraits, including a substantial number of children's portraits. Surprisingly, when analysing this aspect of the painter's oeuvre, critics have left it out completely. According to them Wyspiański's interest in the child is connected with the discovery of a docile, grateful, carefree, and uninvolved subject matter of a painting. However, as we learn from Wyspiański himself and from his contemporaries, "a child is always a drama".

#### *Girl With a Red Hat*

The girl with a red hat feels ill at ease as a portrait model. We can see this in her reproachful gaze, the nervous clenching of the fist, unhealthy blush and the tension and stiffness of her entire body. In this way the figure defines herself through herself, revealing her identity through the manifestation of what she harbours within. Moreover, the position of the figure within the surrounding reality confirms her embarrassment and discomfort stemming from the superimposed role of a model. The girl gravitates towards the right-hand side, darkened edge of the field of the painting. This place seems more appropriate to the disposition of the portrayed girl as it promises an escape from the representative centre and a protection in its secure shade. The child, tilted, does not rest securely on the chair; on the contrary, one has the impression that she is trying to slide down onto the floor and that she will soon lose her balance. The red hat is a prosthesis, a superimposed

prop, which has nothing to do with the girl. This can be seen in her hesitant gesture, expressive of neither grasping close or rejecting the bizarre colourful object which unnecessarily attracts the attention of the viewer. The surprising frame and the girl's twisted, schematic right hand provoke thoughts of the girl being disabled. Who is the girl with the red hat? She is a slave to a certain situation of which she does not feel a part; she is a hesitation and awaiting the moment of escape, a being suspended on the borderline of choices, a story about two worlds – an external and an internal one, both of which meet on the surface of the canvas.

#### *Girl with a Jug*

The girl with a jug thinks nothing about the situation created by the painter. She trustfully leans on a big, stable tabletop, lazily touching with her hand the belly of a jug with forget-me-nots. Her eyes seem shut and her entire face appears safely hidden in the tangle of her hair. The girl is focused on her inner world, on the dream of childhood. Still, the surroundings destroy the idyllic mood. The girl is crammed into a tight corner of the painting. The big table offers her support, but at the same time stifles her with the black top, on which the demonic, misshapen reflection of the child's hand symbolizes the transience of life and inevitable death. The child reiterates the gesture of God the Creator from the Sistine Chapel. Unlike God the Father, however, she brings to mind not only life, but also its inseparable companion death. The hand that reaches out towards the forget-me-nots opens up to the surrounding space; it is expressive of inquisitiveness and the desire to know. This desire is punished with an expulsion from Paradise and death. The closed eyes symbolise on the one hand a retreat into the child's inner world and on the other hand foreshadow an eternal slumber. The girl with a jug walks a tightrope between the real and the reflected, or the live and the dead, the safe and the insecure, the open and the closed, the outer and the inner. Who is the girl with a jug? The girl with a jug is life newly-born, accompanied by a devil's hand toward death, it is a story of opening up to the outside world and its attendant cost.

The children from Wyspiański's portraits, through their uniquely individual features "portray" universal existential truths. The painting, being a complete section of reality, thus becomes an infinite image of the world.

Wiktoria  
Leontjewa

## Matejko w Rosji

Rosyjscy miłośnicy sztuki dobrze znają malarstwo Jana Matejki. Znacznie gorzej znana jest w Rosji grafika polskiego artysty. Matejko był znakomitym rysownikiem, realizującym swoje pomysły na kartce papieru z nadzwyczajną lekkością i talentem.

Dla rosyjskich malarzy-realistów twórczość Matejki zawsze była świetną szkołą. Sympatykami jego talentu byli najwybitniejsi mistrzowie, tacy jak Ilja Riepin i Iwan Kramskoj.

Rosyjski krytyk Stasow zaliczał Matejkę do największych talentów plastycznych Europy XIX w., natomiast Riepin nazywał go „artystą-rycerzem”.

W XX w. prace polskiego artysty nieraz eksponowano w ZSRR: w roku 1952 w Moskwie na wystawie „100 lat realizmu w malarstwie polskim”, w 1959 r. w Wilnie odbyła się wystawa portretów, rysunków i karyktur Matejki zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Miłośnicy polskiego malarstwa mogli obejrzeć obrazy Matejki w moskiewskim Maneżu w 1979 r. Wtedy wystawę „Arcydzieła malarstwa polskiego” otwierała *Bitwa pod Grunwaldem*.

Obecnie w rosyjskich zbiorach muzealnych nie ma utworów Jana Matejki. W 1956 r. zgodnie z decyzją rządu ZSRR Polsce zostały zwrócone obrazy Matejki wywiezione podczas wojny.

Jana Matejkę wyróżnia absolutne panowanie nad linią. Energiczna i wyrazista,

wzruszona i mocna, linia ta opanowuje przestrzeń arkusza. Jej ruch i rytm, kierowane temperamentem artysty, decydują o swoistości stylu graficznego Matejki. Wszystkie te walory obecne są w rysunkach demonstrowanych dzisiaj polskim widzom. Rysunki te zostały znalezione przez mojego męża, kolekcjonera Aleksandra Trojanowa, przypadkowo, w teczce wśród czyichś prac uczniowskich. Znalazca wysunął hipotezę o autorstwie Matejki. Ostatecznie atrybucja rysunków jako prac Jana Matejki została dokonana przez nas na podstawie analizy stylistycznej oraz podpisu „JM”, który znajduje się na każdym arkuszu. Nasza atrybucja została poparta przez pracowników działu rysunku zachodnioeuropejskiego w Państwowym Muzeum Ermitaż w Petersburgu.

Wszystkie rysunki są wykonane na kartkach z albumu tego samego formatu i podpisane monogramem artysty – JM. Pierwszy rysunek – *Siedząca kobieta* – wyróżnia się szczególną miękkością i giętkością linii, których charakter współbrzmi z elegijnym nastrojem przedstawionej postaci. W drugim i czwartym rysunku artysta daje pierwszeństwo poszukiwaniom dynamizmu, starając się o nadzwyczaj silne wrażenie. Wykonane są mocnymi, energicznymi kreskami. Trzeci arkusz, na którym przedstawiona jest *Dziewica Orleańska*, jest jednym z najjaśniejszych wzorców języka grafiki Jana Matejki.



1. *Siedząca kobieta*, ołówek, 24×32 cm. Rysunek, wykonany z natury, przedstawia kobietę prawdopodobnie grającą na instrumencie smyczkowym.



2. *Dwie postacie kobiece*, ołówek, 23×31cm. Żywy, nasycony ruchem rysunek postaci dwu kobiet, z których jedna jest przedstawiona w całym wzroście, natomiast druga – do kolan; obok nich znajdują się dwa szkice. Pierwsza kobieta jest pochylona i wyciąga rękę, druga jest przedstawiona ze złożonymi rękoma. Na odwrocie są trzy świetnie wykonane szkice głowy konia.



3. *Dziewica Orleańska*, ołówek, 24×32 cm. Przedstawiona jest kobieta mocnej budowy na koniu w pozycji charakterystycznej dla jazdy konnej siedząca w siodle po męsku. Jej lewa ręka jest podniesiona w geście zwycięstwa, w prawej ręce ma drzewko sztandaru. Na odwrocie są szkice koni i napisy autorские.







4. *Kobieta i dziecko*, ołówek. 23×31 cm. Te dwie niby lecące postacie są bardzo interesujące i życiowe. Dziewczyna patrzy przed siebie, kobieta jest odwrócona za siebie.

Wszystkie prace są rysunkami przygotowawczymi do obrazu „Dziewica Orleańska” z 1886 r. Z wymienionych rysunków określiliśmy jako szkice do obrazu 1 i 3. Pozostałe określiła p. Barbara Ciciora, pracownik muzeum „Dom Jana Matejki” w Krakowie.

Pierwszy arkusz jest rysunkiem przygotowawczym do postaci kobiecej stojącej z krzyżem w ręce (w prawej części obrazu). Drugi rysunek to szkic przygotowawczy do postaci Św. Katarzyny. Modelką była córka przyjaciela artysty Zofia Łuszczkiewicz. Córka mistrza Beata Matejko (na rysunku jest ze złączonymi rękami) posłużyła jako pierwowzór dla postaci Św. Małgorzaty. Dla samej Dziewicy Orleańskiej pozowała córka Matejki Helena. Przedstawiona na czwartym arkuszu to księżna Helena Sanguszko. Widzimy ją w dolnej lewej części obrazu.

Wszystkie rysunki są wykonane z natury. W ten sposób współczesność wnosi do obrazów historycznych Matejki życiowość i wiarygodność.

Siła obrazów Matejki tkwi właśnie w tym połączeniu życia i historii, teraźniejszości i przeszłości.

Nasze rysunki są wykonane z właściwą Matejce ekspresją. W nich artysta w pełnej mierze objawił się jako mistrz szybkiego, trafnego, pewnego rysunku z natury.

Petersburg, 2002 r.

Russian art lovers are well-acquainted with Jan Matejko's painting. However, Russian viewers are far less familiar with the Pole's graphic oeuvre. Matejko was a distinguished draughtsman, who put his ideas on paper with exceptional ease and talent.

For Russian Realist painters Matejko's art was invariably a good school to look up to. Admirers of his talent included the most eminent masters such as Ilya Repin and Ivan Kramskoy.

The Russian critic Stasov regarded Matejko as one of the greatest artistic talents of 19<sup>th</sup>-century Europe, while Repin called him a "knight-artist".

In the 20<sup>th</sup> c. works by the Polish master were frequently exhibited in the Soviet Union: in 1952 in Moscow at the exhibition "100 Years of Realism in Polish Painting", and in 1959 in Vilnius at the show of Matejko's portraits, drawings, and caricatures, organized by the National Museum in Krakow. Lovers of Polish painting were offered a chance to see Matejko's works at the Moscow Manege in 1979. The exhibit called "Masterpieces of Polish Painting" was opened by the "Battle of Grunwald".

At present there are no works by Jan Matejko in Russian museum collections. In 1956, pursuant to the decision of the Soviet government, Matejko's paintings transferred from Poland during WWII were returned to Poland.

Jan Matejko had an exceptional mastery over the line. Lively and clear, moved and strong, the line dominates the space of the sheet. Its movement and rhythm, directed by the artist's temperament, determine Matejko's unique graphic style. All of these features are present in the drawings demonstrated today to the Polish audiences. The drawings were discovered by accident by my husband, the collector Aleksandr Trojanov, in a portfolio of someone's student works. The founder put forth a hypothesis of Matejko's authorship. Ultimately the attribution of the drawings to Jan Matejko was made on the basis of a stylistic analysis and on account of the signature "JM", which can be found in each sheet. Our attribution was supported by the staff of the Division of West-European Drawing of the State Hermitage Museum.

All the drawings are made on sheets of an album of the same format and are signed with the artist's monogram – JM. The first drawing, *Seated Woman*, stands out because of an exceptional softness and flexibility of lines, whose character matches the elegiac mood of the figure represented in it. Drawings two and four are dominated by the artist's pursuit of dynamism and seek to make an exceptionally potent impression. They are executed by means of strong,

energetic lines. The third sheet, showing *The Maid of Orleans*, is one of the most exquisite patterns of Jan Matejko's graphic language.

1. *Seated Woman*. Pencil, 24 × 32 cm. A life drawing representing a woman probably playing a string instrument.

2. *Two Female Figures*. Pencil, 23 × 31 cm. A lively drawing saturated with motion representing two women, one of whom is a full-figure presentation, the other is visible down to her knees; next to them there are two sketches. The first woman is bent and outstretches her arms, the other one is represented with her arms folded. On the back three exquisite sketches of a horse's head.

3. *The Maid of Orleans*. Pencil, 24 × 32 cm. The woman represented here, of strong build, is on horseback, in a position characteristic of male horse-riding. Her left hand is raised in a gesture of victory and she holds a standard staff in her right arm. On the back there are sketches of horses and the author's notes.

4. *Woman and Child*. Pencil, 23 × 31 cm. The two figures, seemingly in flight, are very interesting and life-like. The girl looks ahead while the woman is turned back.

All the works are preparatory drawings for the painting *The Maid of Orleans* of 1886. Out of the above drawings, we defined drawings 1 and 3 as sketches for the painting. The others were defined by Ms. Barbara Ciciora, an employee of the "Jan Matejko's Home" Museum in Krakow.

The first sheet is a preparatory drawing for a female figure standing with a cross in hand (in the right-hand side of the painting). The second drawing is a preparatory sketch for the figure of St. Catherine. The model was here the artist's friend's daughter Zofia Łuszczkiewicz. Master Matejko's daughter Beata (in the drawing shown with joined hands) was a model for the figure of St. Margaret. The model for *The Maid of Orleans* was Matejko's daughter Helena. Represented in the fourth sheet is Countess Helena Sanguszko. We can see her in the lower left corner of the painting.

All of them are life drawings. In this way the contemporary context adds reality and lends credibility to Matejko's historical paintings.

The power of Matejko's paintings derives precisely from the combination of life and history, of the present and the past.

Our drawings, as is characteristic of works by Matejko, are very expressive. The artist proved again as a master of a quick, precise, and sure drawing from life.

Rozprawy i komunikaty

---

## Skandynawskie kalendarze wieczyste w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu

Kiedy piszący te słowa w styczniu 2006 roku oglądał w poznańskim Muzeum Etnograficznym wystawę pt. „Dary cenne i bezcenne. Ukryte na strychu”, rzucił mu się w oczy eksponat opatrzony etykietą „laska runiczna”. Autor rozpoznał obiekt jako wyjątkowo piękny egzemplarz typowego dla Skandynawii kalendarza wieczystego. Okazało się, że w zbiorach Muzeum znajduje się jeszcze jeden podobny kalendarz.

Celem poniższego artykułu jest przybliżenie polskiemu czytelnikowi nieznanego na naszych ziemiach ludowego narzędzia chronologicznego.

Warunki geograficzne, klimatyczne i typ osadnictwa rzadko przybierającego formę znanych np. z terenu Polski skupisk wiejskich powodowały w krajach skandynawskich, a zwłaszcza w Norwegii i w Szwecji, konieczność samowystarczalności gospodarstw, przez znaczną część roku odciętych od ośrodków - także kościelnych. Stąd rozpowszechnienie tam trwałych, łatwych w użyciu i niewymagających umiejętności czytania kalendarzy, powielających informacje z kościelnych ksiąg liturgicznych i umożliwiających świącenie dni świętych (a dni takich mogło być w Średniowieczu, poza niedzielami i świątami ruchomymi, aż 37 w roku) nawet w najbardziej oddalonych od cywilizacji gospodarstwach. Ze Szwecji kalendarze takie zawędrowały do Finlandii i Estonii (a stamtąd może do Rosji); z kolei znana z terenu Wysp Brytyjskich odmiana rytego na drewnianych klockach wiecznego kalendarza znana jako *clogalmanac* uważana jest za import duński.

Kalendarze wieczyste tego typu znane są jednak także w innych krajach Europy, i to nie tylko w krajach o zbliżonych do skandynawskich warunkach geograficznych, takich jak Szwajcaria, ale też z krajów o dobrze rozwiniętej sieci dróg i dużej ilości skupisk ludzkich, takich jak Niemcy czy Flandria; znanych jest nawet 5 drewnianych kalendarzy wieczystych o pochodzeniu

francuskim. W literaturze wspomina się ponadto o podobnych narzędziach w krajach bałkańskich, a nawet w Polsce (sic!). Nigdzie jednak nie rozpowszechniły się one tak szeroko, jak w Skandynawii.

Można wyróżnić dwie odmiany skandynawskich wieczystych kalendarzy drewnianych: typowy dla Norwegii *primstav*, i typowy dla Szwecji *runstav*.

### 1. Norweski *primstav*

Ryte w drewnie (rzadziej w kości i metalu) kalendarze wieczyste zwane w Norwegii *primstav* lub *rimstav*, były w użyciu już w Średniowieczu. Najczęściej wycinane były obustronnie na płaskich listwach o długości 50–80 cm i szerokości 4–6 cm, choć zdarzają się także egzemplarze dłuższe, niekiedy ukształtowane jak laski, a właściwie kije wędrownie, z wyraźnie wydzielonym, rzeźbionym uchwytem. Niekiedy kalendarze takie przybierały w Norwegii także kształty bardziej wymyślne – np. koliste lub owalne.

Największy zbiór drewnianych kalendarzy, liczący ok. 400 sztuk, znajduje się obecnie w posiadaniu Muzeum Ludowego (*Folkemuseet*) w Oslo.

W kalendarzach typu *primstav* rok był podzielony na dwa półrocza, typowo przedstawione po dwóch stronach listwy. Zgodnie ze staronordycką tradycją, po jednej

stronie na *primstavach* znajdowało się półrocze „letnie”, czyli czas zbiorów, po drugiej „zimowe”, czyli czas konsumpcji. Półrocze letnie zaczynało się od 14. kwietnia i kończyło na 13. października, zimowe obejmowało pozostałą część roku. Poszczególne dni oznaczone były karbami z wyraźniej zaznaczonym co siódmym dniem (w stosunku do którego określano corocznie niedzielę), wyjątkowo powtarzającymi się sekwencjami siedmiu znaków runicznych.

Miesiące nie były szczególnie zaznaczone; orientację w czasie umożliwiał jednak system tzw. „dni znaczących” (norw. *merkedager*), przypisanych pierwotnie poszczególnym świętym i przyozdobionych często ich atrybutami o mniej lub bardziej uproszczonej formie graficznej. W tym sensie kalendarze te stanowiły prymitywny odpowiednik martyrologii bedańskich.

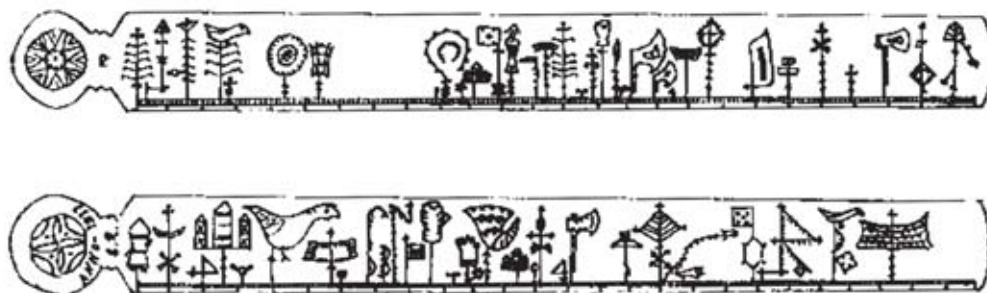
Stronę „letnią” kalendarza typu *primstav* można odróżnić na pierwszy rzut oka od „zimowej” po pierwszym znajdującym się tam symbolu – będzie to stylizowane drzewko, zastąpione jednopalcząstą rękawicą dla półrocza zimowego. To ostatnie, kojarzące się dziś jednoznacznie z porą roku oznaczenie, pierwotnie było również przypisane świętemu – rękawica była mianowicie interpretowana jako część stroju papieskiego, związanego ze św. Kalikstem, którego dniem był właśnie 14 października (il. 1).

Na wszystkich kalendarzach tego typu znajdujemy symbole „ważnych” świętych – tzn. apostołów, czy św. Barbary i Katarzyny; dobór innych świętych był zależny od miejscowych tradycji. Stąd też na wszystkich egzemplarzach norweskich znajdziemy atrybut patrona kraju, św. Olafa (topór), najczęściej też innych świętych związanych z Norwegią – św. Hallvarda, Thorfinna, Magnusa, Kanuta; w południowo-zachodniej Norwegii na *primstave* mógł się pojawić symbol św. Swithina (patrona miasta Stavanger), w zachodniej nie mogło zabraknąć św. Sunniwy (patronki Bergen). Tak więc lokalne różnice w dniach przypisanych poszczególnym świętym pozwalają ustalić pochodzenie konkretnych kalendarzy.

Dobór atrybutów i symboli na *primstavach* również nie był do końca skonwencjonalizowany, stąd ten sam dzień w różnych kalendarzach może być reprezentowany kilkoma różnymi znaczkami (il. 2).

Interesujące jest to, że kalendarze wieczyste stosowano powszechnie już po Reformacji, która położyła wszak kres kultowi świętych. W Skandynawii przetrwał on co prawda w odniesieniu do niektórych miejscowych świętych (np. św. Olafa w Norwegii, św. Łucji w Szwecji), ale kalendarze pozostały w użyciu dzięki temu, że atrybutom świętych zaczęto w nich przydawać inne znaczenie. *Primstavy* stopniowo zmieniły

1. Rysunek pokazujący *primstav* z 1707 r. U góry strona letnia, u dołu zimowa





kościółach, wśród świątłych mieszkańców Skandynawii wcześniej pojawiła się potrzeba posiadania kalendarza wieczystego, który pozwoliłby uniezależnić się w tej kwestii od informacji z zewnątrz. Tak powstały kalendarze stwarzające możliwość tzw. komputu (łac. *computus*), czyli ustalenia potrzebnych danych liturgicznych na podstawie danych astronomicznych.

## 2. Kalendarze komputyczne

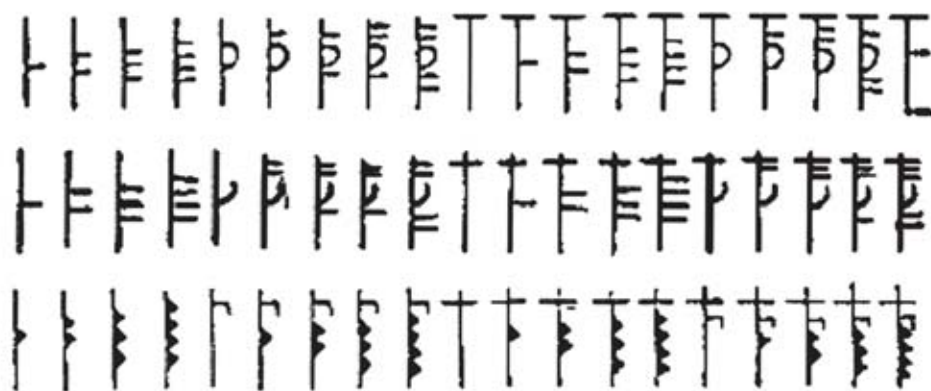
Co prawda kalendarz juliański był kalendarzem słonecznym, ale chronologia chrześcijańska powstała pod wpływem żydowskiego kalendarza księżycowego. Według tego kalendarza żydowskie święto *passah* obchodzone było w pierwszą pełnię księżyca po przesileniu wiosennym; obchody Wielkiej Nocy miały zawsze przypadać na pierwszą niedzielę po tejże pełni. Dla wzmiankowanego wyżej komputu zaszła więc konieczność ustalenia z góry dni, w które przypadała pełnia księżyca, i obliczenia na który dzień miesiąca przypadnie który dzień tygodnia.

Celowi pierwszemu służyły tzw. złote liczby, tzn. przyporządkowanie określone-  
mu rokowi księżycowemu, powtarzającemu się co 19 lat wszystkich pełni danego roku. W almanachach pergaminowych (stosowa-

nych w średniowiecznej praktyce kościelnej) umieszczano więc pod dniami pełni liczby od 1 do 19. Początkowo używano cyfr rzymskich, a po reformie, mającej na celu zsynchronizowanie lunacji (cykli księżyca) kalendarzowych z faktycznymi astronomicznymi, do oznaczania „liczb złotych poprawionych” stosowano niekiedy cyfry arabskie. W uproszczonej formie znajdujemy je niekiedy także w Skandynawii na kalendarzach rytych. Ponieważ jednak cyfry arabskie były trudne do wycięcia, w kalendarzach skandynawskich złote liczby przyjmują na ogół formę albo znaków runicznych, albo różnorodnych znaków pentadycznych (il. 3). Te ostatnie szeroko stosowano w almanachach na kontynencie europejskim, a także w drewnianych kalendarzach zachowanych na terenie Danii i Niemiec. W literaturze przedmiotu na drewniane kalendarze używające takich znaków używa się nazwy *kalenderstav*.

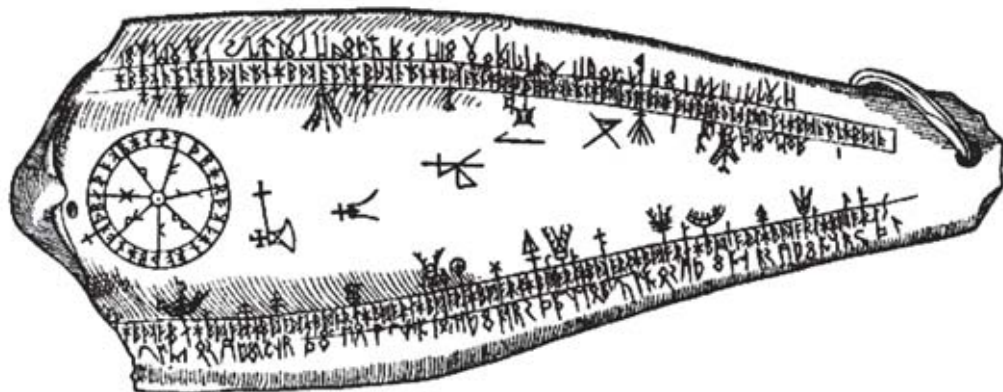
Z kolei określeniu dni tygodnia w danym roku służyła tzw. litera niedzielna (*littera dominicalis*), czyli ta litera w sekwencji liter ABCDEFG, na którą przypadały niedziele danego roku. Używana w almanachach kościelnych sekwencja liter, w drewnianych kalendarzach komputycznych zastępowana była z przyczyn praktycznych sekwencją znaków runicznych, dużo łatwiejszych do

3. Różne systemy znaków pentadycznych

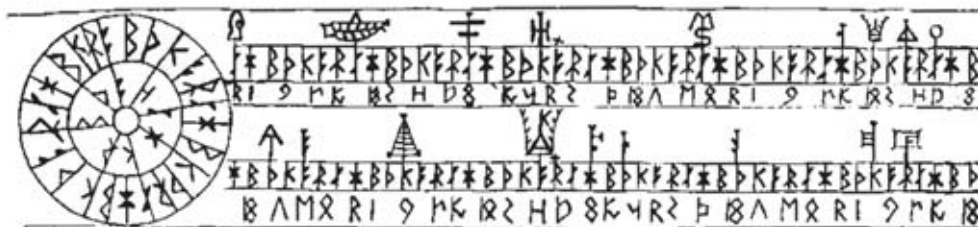


wyrycia. Ustaleniu kolejnych liter niedzielnych służył, umieszczany niekiedy na kalendarzach, tzw. krąg słoneczny (odpowiadający najbliższemu 28-letniemu cyklowi słonecznemu, *cyclus solaris*), na którym umieszczano owe znaki runiczne. Można

było dzięki niemu ustalić tzw. liczbę słoneczną, tzn. numer roku w cyklu i w konsekwencji literę niedzielną (czyli w tym wypadku znak runiczny) dla danego roku. Dla lat przestępnych liter takich musiało być dwie – przed i po dodatkowym dniu (il. 4, 5).



4. Przykład wczesnego kalendarza komputycznego z terenu Norwegii, opisanego w dziele Wormiusa *Fasti Danici* (1626). Kalendarz wyryty był na kości, być może wielorybiej. Strona zimowa kalendarza. Dni tygodnia oznaczone w środkowym pasku obu rzędów sekwencją siedmiu znaków runicznych. Rząd dolny od 14 X (run dzienny dla tego dnia odłamany) do 14 I; odczyt tego rzędu z lewej ku prawej. Pod paskiem z runami dziennymi rząd zniekształconych cyfr arabskich oznaczających złote liczby, nad nim mocno uproszczone symbole dni znaczących. Rząd górny (15 I do 13 IV) po odwróceniu odczytywany z prawej ku lewej. Z lewej strony widoczny tzw. krąg słoneczny, z 28 runami na obwodzie, służący do ustalenia runu niedzielnego na dany rok. Znaczenie luźnych znaków między rzędami nieznanne.



5. Kalendarz komputyczny z Gudbrandsdalen, Norwegia (ok. 1700, Zbiory Sandviga, Lillehammer, nr inw. 6935), na listwie drewnianej. Fragment strony zimowej, nietypowo w dwóch rzędach. Dni tygodnia oznaczone w środkowym rzędzie sekwencją siedmiu znaków runicznych, nad nimi mocno uproszczone symbole dni znaczących: w górnym rzędzie najpierw stylizowana rękawica św. Kaliksta nad 14 X, dalej łódź oznaczająca dzień św. Urszuli (21 X), podwójny krzyż Szymona i Judy (28 X), niejasny symbol Wszystkich Świętych i mały krzyżyk oznaczający Dzień Zaduszny, inicjał MS (*Martinus sanctus*) na św. Marcina, trudny do zinterpretowania znaczek na 19 XI, dalej korona maryjna (21 XI – ofiarowanie NMP), stylizowana kotwica – atrybut św. Klemensa (23 XI – por. il. 2), koło symbolizujące św. Katarzynę (25 XI). Pod runami dziennymi mocno zniekształcone arabskie cyfry oznaczające złote liczby. Z lewej strony krąg słoneczny. Kalendarz ma wiele cech wspólnych z tym na il. 4.



### 3. Szwedzki *runstav*

Kalendarze komputyczne, aczkolwiek jak widać z powyższego znane w Norwegii, w znacznie powszechniejszym użyciu były jednak w sąsiedniej Szwecji (może z wyjątkiem znajdującej się do poł. XVII w. pod wpływami duńskimi Skanii). W centralnej części kraju dość konsekwentnie stosowano tam runy zarówno na oznaczenie dni tygodnia, jak i złotych liczb, stąd używana tam na taki kalendarz nazwa *runstav*. Szerokie stosowanie runów w zachowanych kalendarzach XVII i XVIII-wiecznych wiąże się z nawiązywaniem w tym czasie w Szwecji do historii i tradycji. Z tejsze przyczyny w późniejszym okresie kalendarze runiczne stały się wręcz motywem zdobniczym, który często wykonywano np. w moździerzu (il. 6).

Tak jak w sąsiedniej Norwegii, warunki geograficzne spowodowały wykształcenie się w Szwecji kilku lokalnych odmian drewnianych kalendarzy, różniących się od siebie kształtem i rozmiarami. Miały one jednak pewne cechy wspólne: były to kalendarze runiczne, w których w odróżnieniu od kalendarzy norweskich, rok dzielił się w nich na ogół na półrocza obejmujące miesiące I–VI i VII–XII, z początkiem roku w stylu *a Circumcisione*, a więc 1 I lub *a Nativitate Domini*, z początkiem 25 XII.

Tak jak na norweskich *primstavach*, w kalendarzach szwedzkich nie wyróżniano miesięcy, zaznaczano jednak dni znaczne (szw. *märkedagar*). Bywało ich jednak

często mniej, a symbolizujące je rysunki były często bardziej schematyczne i umowne, tak jakby wytwórcy kalendarzy koncentrowali się na ich funkcji komputycznej. Nie oznacza to jednak, że nie stosowano ich jako rolniczych almanachów.

Kalendarze z zaznaczonymi złotymi liczbami nadawały się do obliczania świąt ruchomych wyłącznie przy założeniu, że znana jest każdorazowo „litera niedzielna”, w tym wypadku run oznaczający w danym roku niedzielę. Na bardziej zaawansowanych kalendarzach runicznych znajdowało się więc także przedstawienie najbliższego 28-letniego cyklu słonecznego, dla ustalenia liczby słonecznej (numeru roku w cyklu) i jego litery niedzielnej, a właściwie runu niedzielnego.

Chęć przedstawienia tak wielu niezbędnych do komputu informacji doprowadziła do powstania kalendarzy wielobocznych, na których każdy ciąg znaków, tzn. symbolizujących dni znaczne, runyienne, runy cyklu księżycowego i słonecznego przedstawiano na osobnym boku kalendarza.

Według literatury przedmiotu z lat 20-tych, z terenów Szwecji znano wtedy około 900 różnych kalendarzy typu *runstav*. Obecnie mówi się o około 1 000 zachowanych obiektów tego typu. Nordiska Museet w Sztokholmie prowadzi aktualnie kwerendę, mającą na celu ich zinventaryzowanie.

Wieczyste kalendarze runiczne spotykane są także w krajach znajdujących się pod kulturowym wpływem Szwecji – mianowicie w Finlandii i w Estonii.

6. Jedna z wersji 16-znakowego alfabetu runicznego, zwanego „młodszy fuþark”, stanowiącego inspirację dla runów rytich na *runstavach*. Dla przedstawienia 19 runów cyklu księżycowego dodawano 3 nowe znaki



#### 4. Kalendarze wieczyste w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu

Jak już wspomniano we wstępie, Muzeum Etnograficzne w Poznaniu, będące oddziałem poznańskiego Muzeum Narodowego, ma w swoich zbiorach dwa skandynawskie drewniane kalendarze wieczyste.

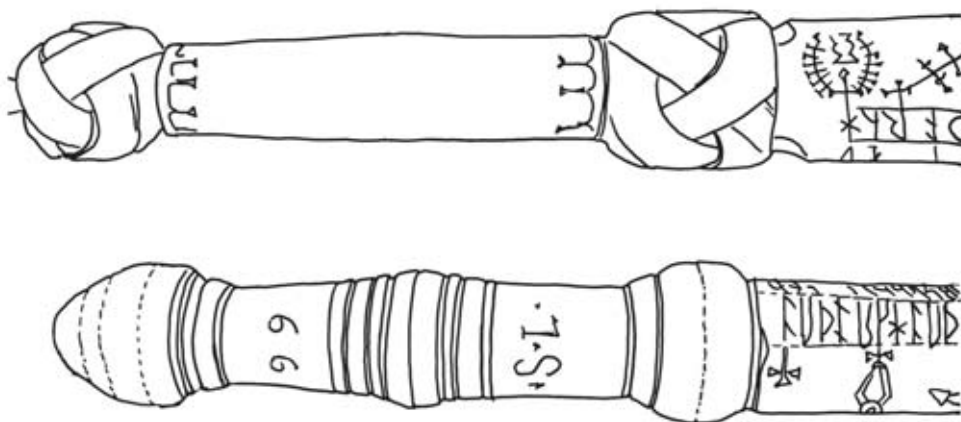
Już pierwszy rzut oka pozwala stwierdzić, że mamy tu do czynienia z komputycznymi szwedzkimi kalendarzami typu *runstav*. Na obu egzemplarzach bowiem nie tylko dni tygodnia oznaczone są znakami runicznymi, ale runami oznakowane są także umieszczone tam złote liczby, a także numery lat cyklu słonecznego. Mimo że kalendarze dość znacznie się od siebie różnią kształtem, oba zaliczają się do tej samej kategorii – ze względu na wyraźnie wyodrębniony uchwyt przypominający rękojeść, w literaturze przedmiotu określanej jako *svärdsformiga* – „mieczowate” (il. 7).

nosi liczne ślady po kornikach; najprawdopodobniej brakuje ok. 5 cm.

Jest to kalendarz komputyczny, z dniami oznakowanymi za pomocą płytko wyciętych sekwencji 7 runów, umieszczonymi nad nimi rysunkami odpowiadającymi dniom znacznym, a pod runami dziennymi – runami oznaczającymi numer cyklu księżycowego, czyli złotą liczbę. Ciąg 19 znaków runicznych oznaczających złote liczby wyryty jest na jednym z boków kalendarza. Na przeciwnym boku wyrytych jest 28 runów cyklu słonecznego.

Obie strony kalendarza czytane są od prawej ku lewej. Podział na dwa półrocza jest nieco nierówny – ponieważ pierwsze półrocze (czytane od końcówki do rękojeści) kończy się na św. Janie, drugie (czytane od rękojeści do końcówki) zaczyna się od 25.06 zamiast tradycyjnie od 2.07. Rok przypuszczalnie (brak końcówki) zaczyna się od Bożego Narodzenia, gdyż styl *a Nati-*

7. „Rękojeści” kalendarzy runicznych z Muzeum Etnograficznego w Poznaniu. U góry eksponat Et 2066, u dołu Et 5618. Na „główniach” widoczne runy dzienne, fragmentarycznie runy złotych liczb i symbole dni znaczących



Eksponat o nr. inw. Et 2066, zastany w zbiorach w 1945 r., ma formę długiej na 124 cm płaskiej listwy o szerokości ok. 4 cm i grubości 1,5 cm. Część jej stanowi uchwyt z gałkami w postaci wyrzeźbionych w drewnie misternych plecionek. Końcówka laski

*vitae Domini* był w Szwecji rozpowszechniony już w Średniowieczu.

Dni znaczących (oznaczonych oprócz krzyżyka jakimś atrybutem) jest stosunkowo niewiele, ich symbolika jest przeważnie religijna. Swoimi dużymi rozmiarami zwraca



8. Et 2066, fragment półroczia ukazującego koniec czerwca, lipiec i część sierpnia. Widoczna powtarzająca się sekwencja runów dziennych, pod nimi złote liczby, nad nimi symbole dni znaczących. Pierwszy dzień i jednocześnie *märkeðag* od prawej to (25 VI), następny, opatrzony zniekształconym kluczem (29 VI) to przypomnienie św. Piotra; promieniste, stylizowane „M” (2 VII) to pomniejsze święto maryjne; krzyżyk bez atrybutu na 20 VII to dzień św. Małgorzaty, promienisty symbol (22 VII) oznacza Marię Magdalenę; kolejny *märkeðag* bez atrybutu (25 VII) to dzień św. Jakuba; berdyś (29 VII) upamiętnia św. Olafa, stylizowany ruszt (10 VIII) to symbol męki św. Wawrzyńca.

cają uwagę przypisane do 5 dni (2 II, 25 III, 2 VII, 15 VIII i 8 IX) symbole maryjne, przypominające mocno stylizowaną literę M z potrójną lilią wewnątrz (il. 8).

Egzemplarz ten został poddany oględzinom przez pewnego szwedzkiego profesora w r. 1967 i określony jako prawdopodobnie pochodzący z okręgu Uppland. Istotnie, w literaturze przedmiotu plecionka taka jak na uchwycie tego *runstavu* określana jest jako „jedna z najbardziej charakterystycznych cech upplandzkiej sztuki rzeźbiarskiej” (Lithberg 1920:4). Dodać można, że o upplandzkim pochodzeniu kalendarza świadczą dodatkowo: widoczny także na tym egzemplarzu i typowy ponoć dla tego regionu (Svensson 1978:49) rysunek pług na dzień św. Benedykta – 21 III, a także specjalne oznakowanie dnia przeniesienia zwłok świętego Eryka, tzw. *translatio Erici* (24 I), ponoć charakterystyczne dla *runstavów* upplandzkich (Lithberg 1920:2).

Datowanie kalendarza jest niełatwe; ze względu na bardzo tradycyjną symbolikę i styl a *Nativitate Domini* może on należeć do najwcześniejszych, nawet XVI-wiecznych, lub nieco późniejszych; niewykluczone jednak, że powstał on dopiero w XVIII w. na fali zainteresowania tymi właśnie „starożytnościami”. Kwestię tę mogłaby rozstrzygnąć analiza materiału, z którego został wykonany.

Eksponat o nr. inw. Et 5618, dar z r. 1979, ma formę zwężającej się lekko ku dołowi siedmiobocznej laski o długości 118 cm i szerokości 4,5 cm. Uchwyt o zmiennej średnicy sprawia wrażenie wytoczonego i oznaczony jest wrytym na nim z jednej strony inicjałami „SL” oraz, powyżej, liczbą „99”. Wszystkie boki laski pokryte są znakami, w większości runicznymi.

Na kantach laski po obu stronach runów dziennych widocznych jest kilkanaście wbitych w nie nieregularnie mosiężnych ćwieczków o niewiadomym przeznaczeniu, niekiedy wyglądających jak pokrzywione, pozbawione główek gwoździe. Nie można wykluczyć, że zaznaczono nimi istotne dla posiadacza kalendarza rocznice, np. urodzin; mogły nimi także być oznaczone tzw. *Dies Egyptiaci*, tzn. dni pechowe.

Na (cieńszym) końcu laski ślady po metalowej skuwce.

Kalendarz ten czytany jest zawsze od prawej ku lewej; w odróżnieniu od kalendarza opisanego wcześniej, obie strony czytane są od rękkości ku brakującej skuwce.

Oznaczmy boki tak właśnie trzymanej laski kolejno literami „ABCDEFGH”, gdzie „A” będzie bokiem położonym bezpośrednio poniżej sygnatury „SL” na rękkości, a „B” bokiem położonym pod nim. Przy takim oznakowaniu:

Bok A pokazuje symbole dni znacznych (*märkedagar*) w miesiącach styczeń–czerwiec.

Bok B pokazuje runy znaków dziennych tych miesięcy (26 razy powtarzająca się sekwencja 7 runów tygodnia) (il. 9).

Bok C pokazuje złote liczby przypisane do każdego dnia tych miesięcy.

Bok D pokazuje 2 sekwencje runów: 19 znaków oznaczających poszczególne złote

liczby i 28 znaków oznaczających liczby cyklu słonecznego (il. 10, 11).

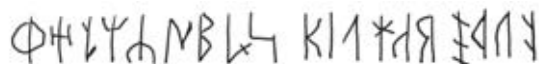
Bok E pokazuje symbole dni znacznych (*märkedagar*) w miesiącach lipiec–grudzień.

Bok F pokazuje runy znaków dziennych tych miesięcy (26 razy powtarzająca się sekwencja 7 runów tygodnia), analogicznie jak na boku B (il. 12).

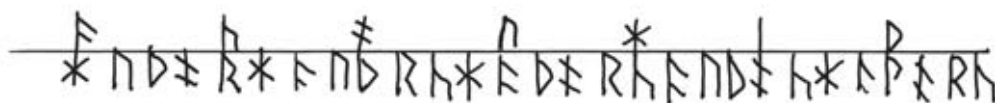
Bok G pokazuje złote liczby przypisane do każdego dnia tych miesięcy.



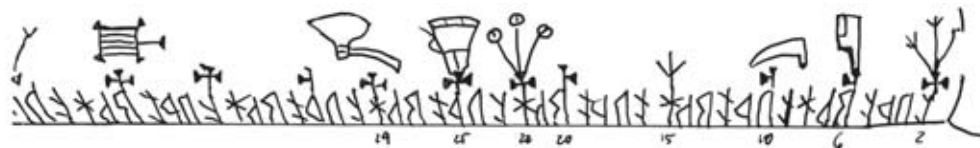
9. Et 5618, fragment boków A i B, ukazujący przełom marca i kwietnia. Nad runami oznaczającymi dni tygodnia (powtarzająca się sekwencja „fu Tarkh”) widoczne dni znaczne. Od prawej ku lewej: Perpetui (7 III, pomniejsze święto, stąd tylko półkrzyżyk), następnie sygnalizującą nadchodzącą wiosną gałązkę na dzień św. Grzegorza (przed rokiem 1882 był to 12 III), dalej św. Gertrudy (17 III), św. Bengta/Benedykta, z typowym dla almanachów z diecezji Linköping (Svensson 1978:49) węzłem, oznaczającym przebudzenie tych gadów (21 III), Zwiastowania (stylizowana korona maryjna, 25 III), św. Ambrożego (4 IV, bez atrybutu), znana też z norweskich primstavów gałązka oznaczająca początek prac wiosennych (św. Tyburcjusza 14 IV).



10. Et 5618, fragment boku D, ukazujący złote liczby.



11. Et 5618, fragment boku D, ukazujący liczby cyklu słonecznego.



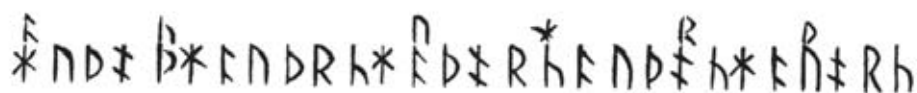
12. Et 5618, fragment boków E i F, ukazujący lipiec i część sierpnia. Pierwszy dzień i jednocześnie *märkedag* od prawej to pomniejsze święto maryjne (2 VII), następny (opatrzone zniekształconym kluczem) to oktawa św. Piotra i Pawła (6 VII); kosa (10 VII) symbolizuje św. Kanuta, interpretowano ją jako początek sianokosów; stylizowana korona to dzień Marii Magdaleny (22 VII); niezidentyfikowany symbol na 25 VII to dzień św. Jakuba; topór to dzień św. Olafa (29 VII), stylizowany ruszt (10 VIII) to symbol męki św. Wawrzyńca.

Kalendarze podobne do wyżej opisanego są dobrze znane i opisane. Lithberg (1953) publikuje fragmenty dwóch kalendarzy sygnowanych „SL”, z lat 1605 i 1617 (il. 13–15):

Wieloboczne kalendarze oznakowane inicjałami SL znane są z regionu Östergötland i zachodniej części regionu Sörmland i wykonywane były od lat 90. XVI w. do lat 20. XVII w. (Lithberg 1920:6). Na podstawie



13. Mocno zmodyfikowany fuTark, oznaczający 19 złotych liczb na *runstavie* z grupy sygnowanej „SL”, r. 1617. Czyta się od prawej do lewej, stąd odwrócenie znaków. (Nordiska Museet, nr inw. 205.447). Za Lithbergiem (1953:100). Uderza podobieństwo do sekwencji na il. 10.



14. Runy na kalendarzu z grupy sygnowanej „SL”, ok. r.1605 (Nordiska Museet, nr inw. 175.049), oznaczające litery niedzielne 28 kolejnych lat cyklu słonecznego (czytane od prawej ku lewej). Za Lithbergiem (1953:63). Uderza podobieństwo do sekwencji na il. 11.



15. Trzy z boków tego samego *runstavu*. Pokazane są tu miesiące marzec i kwiecień, czyta się od prawej ku lewej. Za Lithbergiem (1953:63). Rząd dolny oznacza złote liczby, środkowy runy dzienne, górny pokazuje dni znaczne. Uderza ich podobieństwo do sekwencji na il. 9. Dodatkowo widać tu dzień św. Jerzego (23 IV, bez atrybutu) i św. Marka (kojarzony z nim w ludowej tradycji ptak, 25 IV).

Lithberg (1920:5) zamieszcza zresztą zdjęcie jeszcze jednego *runstavu* sygnowanego SL, dłuższego na 125 cm, opatrzonego podobną w kształcie rekojeścią i datowanego na 1595. Znajduje się on w posiadaniu Nordiska Museet (nr inw. 41,244). Według informacji uzyskanych od Jana Schobera z grupy inwentaryzującej kalendarze runiczne, muzeum to posiada aktualnie w swoich zbiorach aż 17 kalendarzy sygnowanych „SL”; ponadto jeden przechowywany jest w muzeum w Kalmarze, a dwa w Linköping. Nie są to wszystkie zachowane w Szwecji kalendarze z tej grupy.

podobieństw z innymi kalendarzami tego typu można stwierdzić, że egzemplarz poznański wyszedł spod tej samej ręki (albo z tego samego warsztatu), a także, że cyfry na nim odnoszą się prawdopodobnie do daty powstania obiektu i oznaczają rok 1599.

Uderzająco podobny do „poznańskiego”, nieco dłuższy (123 cm) siedmioboczny *runstav*, również oznakowany inicjałami SL, znajduje się w norweskich/londyńskich Zbiorach Schøyena (nr inw. MS 2222/2). Ze względu na pochodzenie (nabyty został od Norwega) i oznakowany toporem dzień związany ze św. Olafem (29.07, widoczny

również na egzemplarzu poznańskim), uchodzi tam on za kalendarz norweski. Ponieważ jednak kult św. Olafa rozpowszechniony był także w Szwecji, stanowi to dość wątpliwą podstawę do takiej klasyfikacji. Co więcej, w zamieszczonym w Internecie opisie tego kalendarza mowa jest o „dwóch toporach św. Olafa, 29 lipca i 3 sierpnia”. Istotnie chyba wszystkie norweskie kalendarze typu *primstav* zawierają wizerunki dużego topora (lub berdysza) przy 29 VII i mniejszego przy 3 VIII, upamiętniającego *translatio Olavi*. Wszystko jednak wskazuje na to, że w tym wypadku nastąpiła pomyłka w obliczeniu i mylna interpretacja wspomnianego (i zreprodukowanego) wyżej symbolu św. Jakuba jako ostrza topora. Na dostępnych autorowi dzięki p. Elisabeth Sørenssen ze Zbiorów Schøyena zdjęciach tego obiektu widać wyraźnie nie tylko wyżej wspomniany symbol, ale także inne, świadczące o tym, że między kalendarzem z Oslo/Londynu (MS 2222/2) a poznańskim (Et 5618) występują bardzo daleko posunięte podobieństwa (czy wręcz tożsamość) symboliki dni znacznych. Ponadto widać wyraźnie, że runy cyklu księżycowego są tam prawie identyczne z pokazanymi na il.10 (i 13), a słonecznego z pokazanymi na il. 11 (i 14), Zważywszy powyższe, a także znaną sygnaturę, kształt laski i uchwytu (z charakterystycznym pierścieniowatym zgrubieniem pośrodku) i typowy dla szwedzkich kalendarzy podział roku, stwierdzić można z całą stanowczością, że *runstav* ten jest pochodzenia szwedzkiego i wykonany został tam, gdzie poznański na przełomie XVI i XVII w.

Odnalezienie takich właśnie kalendarzy w Polsce, Norwegii i Wielkiej Brytanii może świadczyć o tym, że właśnie one, ze względu na swoją urodę, wywożone były chętnie za granicę.

Poznań, 2009 r.

## Bibliografia

- B. Alver, *Dag og merke. Folkeleg tidsrekning og merkedagstradisjon*, Oslo-Bergen-Tromsø 1970.
- E. Brate, *Sveriges runinskrifter*, (w:) „Natur och kultur”, t. 11, Stockholm 1922.
- N. Lithberg, *Rimstavar med rättade gyllental före år 1600*, (w:) „Fataburen 1920”, Stockholm 1922.
- N. Lithberg, *Runstavens uppkomst*, (w:) „Fataburen 1921”, Stockholm 1920.
- N. Lithberg, *COMPUTUS med särskild hänsyn till Runstaven och den Borgerliga Kalendern*, Stockholm 1953.
- S. Svensson, *Bondens år. Kalender, märkesdagar, hushållsregler, väderleksmärken*, Stockholm 1978 (pierwsze wyd. 1945).
- K. Visted, S. Hilmar, *Vår gamle bondekultur*, t. 2. Oslo 1952.

The article features two Scandinavian calendar clogs from the Ethnographic Division of the National Museum in Poznań. Perpetual wooden calendars are known from several European countries, but only in Scandinavia were they made in large numbers. Two distinctly different types of calendar clogs are known: the simple 'agricultural almanac' type, characteristic of Norway, and

a more sophisticated computing variety (with golden numbers), found chiefly in Sweden. The Poznań clogs are described in detail and identified as Swedish runic staffs: one is heptagonal, dating from 1599 and made in the Linköping area; with the other being flat, sword-like in shape, possibly equally old, originating from the district of Uppland.

Scandinavian  
Perpetual  
Calendars  
in the Collections  
of the National  
Museum  
in Poznań

SUMMARY

**Medale  
z serii  
papieskich  
XVI–XVIII wieku  
w zbiorach  
Muzeum  
Narodowego  
w Poznaniu**

Muzeum Narodowe w Poznaniu posiada liczący około 250 zabytków zespół medali papieskich pochodzących z XVI–XIX w. W jego skład wchodzi zarówno egzemplarze oryginalne, jak też bite i odlewane w okresie późniejszym, a nadto galwanokopie. W tym zróżnicowanym zespole grupę odrębną tworzą medale należące do serii emitowanych od XVI do XVIII w. Ich obecność stanowi, według mojego przekonania, o wyjątkowej pozycji poznańskiego zbioru na tle kolekcji polskich.

Medale te będą przedmiotem niniejszej publikacji, podjętej z całą świadomością jej wstępnego, rozpoznawczego charakteru<sup>1</sup>.

Medalistyka papieska stanowi jeden z największych, najbogatszych, ale zarazem najbardziej skomplikowanych rozdziałów medalierstwa europejskiego. Rozpoczyna ją wybity w 1439 r. medal Eugeniusza IV (1431–1447) upamiętniający unię z Grekami i Ormianami zawartą na soborze w Ferrarze. Medal ten, wybity w złocie, ma jeszcze charakter gotycki. Warto przypomnieć, że powstał on równocześnie i w związku z tym samym soborem, co medal cesarza bizantyńskiego Jana VIII Paleologa, dłuta Pisanella, stawiany przez historię sztuki u początków renesansowego medalierstwa. Cechą znamiennej medalistyki papieskiej jest nieprzerwana ciągłość, kontynuacja. Trwa ona do chwili obecnej, zarówno w swoich przejawach instytucjonalnych (medale roczne), jak też w licznych rozgałęzieniach sięgających odległych od Rzymu krajów i kontynentów.

Medale papieskie emitowane w seriach liczących od kilkunastu do kilkuset sztuk, stanowią odrębną kategorię, do niedawna jeszcze bardzo słabo, a nawet niekiedy zupeł-

nie nie rozpoznaną. Publikowany od 2002 r. „Corpus Numismatum Omnium Romanorum Pontificum”, monumentalne dzieło Adolfo Modestiego, stanowiące pierwsze całościowe ujęcie medalistyki papieskiej, zawiera również pionierskie opracowanie medali seryjnych. Medale te określone zostały mianem „medaglia di restituzione”<sup>2</sup>. Nie ma ono polskiego odpowiednika, ponieważ temat ten nie był w piśmiennictwie polskim poruszany. „Medaglia di restituzione” to medale emitowane w seriach, upamiętniające przede wszystkim papieży z dawnych wieków, którzy nie mieli własnych, współcześnie bitych medali. Czas ich pontyfikatów przypadał na okres przed pojawieniem się medalierstwa jako gatunku artystycznego, co nastąpiło w 1 poł. XV w.

Emitowanie medali seryjnych nie ograniczało się do medalistyki papieskiej. Przeciwnie. Poczynając od połowy XVI w. wydawano je w krajach europejskich, przede wszystkim we Włoszech, krajach niemieckich i Francji<sup>3</sup>. Modesti zwrócił uwagę, że moda na serie była pokłosiem popularyzacji medali i zwielokrotnienia pełnionych przez nie funkcji dokumentacyjnych, propagandowych, dewocyjnych<sup>4</sup>. Jakkolwiek problematyka cykliczności jako takiej wykracza poza ramy podjętego tematu, uwagi Modestiego warto rozwinąć. Medale, jak zauważył Michel Pastoureau, niejako z natury są seryjne<sup>5</sup>. Są przedmiotami powielanymi, a nie unikalnymi. Zyskują sens i wymowę w zespole, w kolekcji, gdzie z sobą korespondują bądź pozostają w opozycji. Medalierskie galerie przodków lub poprzedników na tronie przywoływały tradycje i zasługi dynastii, służyły wzmocnieniu władzy, a niekiedy ją legitymizowały. Zwrot ku



przeszłości, ku genealogii historycznej, a nawet mitycznej, oparty na żywym poczuciu wspólnoty ze spuścizną antyku, przybiegał w sztuce małego reliefu rozmaite formy. Można tu wymienić renesansowe naśladownictwa numizmatów antycznych autorstwa Alessandro Cesati zw. Il Grechetto, a także pochodzący z tego samego czasu cykl plaket Petera Flöttnera „Dwunastu najstarszych królów niemieckich” (ok. 1540). Naśladowanie numizmatów antycznych, a nawet tworzenie wizerunków medalowych bohaterów antycznych i biblijnych było motywowane etycznie; w postaciach tych i towarzyszących im dewizach poszukiwano wzorów postępowania, rozbudzenia potrzeby chwały i cnoty<sup>6</sup>. Materialna strona medali, ich niezniszczalność, o której pośrednio świadczyły wydobywane z ziemi monety antyczne, sprawiała, że przywołując przeszłość były adresowane zarówno do współczesnych, jak i do potomnych. Z podobnych założeń ideowych zdają się wyraść medale odtwarzające wizerunki papieży z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Równoległe z seriami medalowymi powstawały i cieszyły się popularnością publikowane drukiem *icones* oraz *imagines* – wizerunki znanych postaci dawnych i współczesnych. Relacje pomiędzy tymi gatunkami, posługującymi się obrazem i tekstem, były wzajemne.

Modesti odnotowuje następujące serie papieskie:

Seria Tobiasa Wolffa

Dwie pierwsze serie włoskie

Seria z herbami

Seria Girolamo Paladino

Seria Ferdinanda de Saint Urbain

Seria Caspara Gottlieba Lauffera

Seria Giovanniego Battisty Pozza

Medale z serii papieskiej wykonanej przez Tobiasa Wolffa w latach 1574–1576 na zamówienie elektora saskiego Augusta I

oraz medale z serii z herbami, włoskiej, anonimowej z ok. 1600 r. są bardzo rzadkie; nie ma ich w zbiorze poznańskim. Medale z pozostałych serii są w nim reprezentowane w mniejszym lub większym wyborze.

Pierwsze włoskie serie powstały w okresie dzielącym zakończenie soboru trydenckiego (1563) od wydania „Historii Papieży” Alonsa Chacona (1630) zawierającej ryciny oparte na przedstawieniach rewersów<sup>7</sup>. Za miejsce wykonania Modesti uznaje Rzym. Pozostaje pytanie, czy obie serie, trudne do jednoznacznego rozdzielenia, wyszły z tego samego, czy z różnych warsztatów, prawdopodobnie są dziełami dwóch różnych artystów. Medale zostały odlane w brązie lub mosiądzu, patynowane, mają ok. 43 mm średnicy. Serie te obejmują pontyfikaty od św. Piotra (42–67) do Urbana VII (1590), z tym jednakże, że medale papieży z XV w. są reprezentowane mniej licznie, zaś z XVI w. tylko incydentalnie.

Awersy wypełniają popiersia papieży w ujęciu profilowym, otoczone związłymi napisami identyfikującymi postacie. Nie są to przedstawienia portretowe, ani nawet szczególnie zindywidualizowane. Reprezentują one raczej powtarzające się typy wizerunków. O zróżnicowaniu decydują: odwrócenie i rozmiary popiersia, jego usytuowanie w polu krążka, a przede wszystkim elementy stroju oraz zarost. Ubiór stanowi kapa lub mucet, nakrycie głowy kamauro, infuła lub tiara. Podstawowym wyznacznikiem różnic, a zarazem przyjętą przez Modestiego podstawą określenia typów są przedstawienia rewersów. Jest ich trzynaście. W ich ikonografii dominują atrybuty władzy papieskiej oraz symbole chrześcijaństwa. Do najczęstszych wyobrażeń należą: klucze, którym towarzyszy inskrypcja CLAVES REGNI CELORVM, Veraikon, pusta tarcza na tle insygniów papieskich, boskie ramię przekazujące klucze św. Piotrowi wraz z inskrypcją

SVSCIPE CLAVEM TV P ME NAVE LIQSTI, krzyż grecki ozdobiony rozetami, warowna twierdza określona jako FELIX ROMA.

Próbie charakterystyki medali poznańskich i ich usytuowania trzeba poprzedzić uwagami na temat niezmiernie skomplikowanego zjawiska, jakie stanowiły najstarsze włoskie serie. Liczba medali uznanych przez Modestiego za reprezentujące wersje oryginalne przekracza 500 sztuk. Ilość medali przewyższa liczbę pontyfikatów, niekiedy na jednego papieża przypada kilka medali o różnych rewersach. Nie sposób również dostrzec związku znaczeniowy pomiędzy poszczególnymi typami rewersów a osobami papieży. Brak źródeł pisanych, kilkudziesięcioletni okres wytwarzania, zwielokrotnianie odlewów, oddzielne wykorzystywanie modeli awersów i rewersów i ich dowolne łączenie skutkujące powstawaniem hybryd, wszystko to utworzyło zdaniem Modestiego „gmatwaninę nieuprawnionych połączeń”<sup>8</sup>, powodującą problemy badawcze, a także trudności kwalifikacyjne. Medale należące do serii różnią się w sposób istotny od powstających w tym czasie medali papieży współczesnych. Portrety medalierskie Grzegorza XIII (1572–1585), dłuta takich artystów, jak Gianfederico Bonzagni, Lorenzo Fragni, Domenico Poggini, Giovanni Antonio de Rossi mają charakter zindywidualizowany. Reliefy rewersów odznaczają się bardziej rozbudowaną narracją. Wypełniają je sceny biblijne, przedstawienia alegoryczne i motywy architektoniczne. Stanowią odbicie artystycznego klimatu epoki, podczas gdy medale seryjne miały być, jak się wydaje, z założenia ponadczasowe. Twórcy medali seryjnych, upamiętniając papieży z dawnych wieków, dali wyraz swoistemu historyzmowi. Wyraził się on typizacją, syntetycznością wizerunków, a także ograniczonym repertuarem przedstawień, czytelnych dla szerokiego kręgu odbiorców. Towarzyszył

temu techniczny zabieg patynowania „postarzający” reliefy. Trudno przesądzić, na ile pewna nawet barbaryzacja, uproszczenie formy wynikało z masowego charakteru emisji, a na ile był to wynik świadomego zabiegu archaizacji.

Ogromny poczet papieży, następców św. Piotra, służył ukazaniu Kościoła jako jedności, niepodzielnej i odwiecznej, przecho-wującej i przekazującej następnym pokole-niom depozyt apostołski. Emitowanie serii medali było pokłosiem ożywienia religijnego czasów reformy potrydenckiej. Ich adresatami i odbiorcami byli przede wszystkim pielgrzymi odwiedzający Rzym, szczególnie liczni w latach jubileuszowych. Trzeba tu wskazać zwłaszcza na pierwszy po zakoń-czeniu soboru Rok Święty 1575, w którym Miasto było widownią wielkich uroczystości religijnych, a liczba pątników sięgała kil-kuset tysięcy<sup>9</sup>. Warto zauważyć, że jednym z przedstawień na rewersach jest Veraikon – rzymska relikwia szczególnie czczona przez wiernych przybywających na Jubile-usz. W roku 1575 wybito wiele medali od-wołujących się bezpośrednio do wydarzeń. W ich ikonografii dominowały przedstawi-enia otwarcia i zamknięcia Świętych Drzwi rzymskich bazylik. Medale seryjne, arty-stycznie skromne, powstały najprawdopo-dobniej z inicjatywy ich twórców – anoni-mowych medalierów i były przedmiotem handlu. Miały one charakter masowy, w ówczesnym znaczeniu tego słowa. Ich oce-na, podejmowana na podstawie kryteriów artystycznych jest zawodna, stanowią raczej fenomen kultury.

W zbiorze poznańskim znajduje się 38 medali należących do obu najstarszych włoskich serii (il. 1–9). Rozpoczyna je medal św. Aniceta (155–166) kończy medal Grzegorza XI (1370–1378); przeważają medale papieży z IX i X w.; rewersy repre-zentują dziewięć typów spośród trzynastu



1. Św. Urban I z pierwszych serii włoskich



2. Św. Sykstus III z pierwszych serii włoskich



3. Bonifacy II z pierwszych serii włoskich



4. Św. Zachariasz z pierwszych serii włoskich



5. Roman z pierwszych serii włoskich

znanych; brakuje typów najrzadszych (Aneks 1). Wszystkie poznańskie egzemplarze są lane w brązie, mają średnice od 38 do 41 mm, jeden ma dziurkę wskazującą na noszenie na szyi. Odlewy o dosyć wyrównanej, średniej jakości, reliefy awersów niekiedy nieostre. Średnica medali nie osiąga 43 mm oraz „skurczenie” reliefów nakazuje umieścić poznańskie egzemplarze wśród pochodzących z 1 poł. XVII w. odlewów wykonanych w warsztacie rzymskim. Modesti nie precyzuje, czy te późniejsze eg-



6. Honoriusz III z pierwszych serii włoskich



7. Celestyn IV z pierwszych serii włoskich



8. Innocenty IV z pierwszych serii włoskich



9. Innocenty VI z pierwszych serii włoskich



10. Kalikst III z serii Paladina



11. Innocenty VIII z serii Paladina

zemplarze wychodziły z warsztatu, który zainicjował emisję, nie wyklucza, że był to już inny warsztat.

Seria Paladina liczy 50 medali. Obejmuje papieży od Marcina V (1417–1431) do Pawła III (1534–1549) oraz trzy medale św. Piusa V (1566–1572). Zaczyna się więc tam, gdzie kończy się seria najstarsza. Seria powstała za pontyfikatu Aleksandra VII (1655–1667), z inicjatywy kardynała Francesca Barberiniego. Autor medali Girolamo Paladino (1647–1689) był czynnym w Rzymie rytownikiem tłoków pieczętnych i medalierem. Medale były bite, miały średnice od 40 do 46 mm. Awersy portretowe, przedstawienia rewersów odwoływały się do osoby papieża, bądź wydarzeń pontyfikatu. Medale tej serii, bardzo liczne, przechowywane w wielu kolekcjach, są egzemplarzami wykonywanymi w okresie ok. 200 lat. Wiąże się to z historią stempli służących do ich wybijania. Emisję serii rozpoczęto ok. 1664 r. Aż do śmierci Paladina wybijano medale stemplami oryginalnymi, wykonanymi przez artystę. W XVIII w., gdy stemple znalazły się w rzymskim warsztacie Hame-

ranich – medalierów papieskich, wybijano medale zarówno stemplami oryginalnymi, jak też poprawianymi, np. ze względu na stan zachowania, a nadto dorabiano nowe stemple w miejsce zużytych. W XIX w. stemple te, wraz ze spuścizną po Hameranich, stały się własnością mennicy papieskiej „Zecca” pozostającej pod zarządem rodziny Mazio. Dokonano w tym czasie konserwacji i dalszej modyfikacji stempli Paladina, by w latach 1823–1870 nadal emitować medale z tej, zapewne cieszącej się powodzeniem, serii. Odróżnienie egzemplarzy powstałych na różnych etapach nastęrcza dużo trudności, próbę właściwej kwalifikacji można podjąć opierając się na wnikliwych badaniach Modestiego.

W zbiorach poznańskich przechowywane są trzy medale z serii Paladina (Aneks 2), liczne pozostałe są galwanokopiami (il. 10–11). Są to: medal Kaliksta III (1455–1458) upamiętniający uzupełnienie fortyfikacji rzymskich, medal na elekcję Innocentego VIII (1484–1492) upamiętniający elekcję, oraz medal Hadriana VI (1522–1523). Wszystkie były bite zapewne w XIX w.

Seria Ferdinanda de Saint-Urbain obejmuje medale papieży od Bonifacego VIII (1294–1303) do Jana XXIII (1410–1415) antypapieża, oraz poprzedzający je medal św. Piotra. Liczy 16 medali o śr. 40 mm, bitych w brązie i srebrze. Te ostatnie należą do rzadkości.

Seria powstała w Rzymie za pontyfikatu Klemensa XI (1700–1721). Jej twórca Ferdinand de Saint-Urbain (1654–1738), ceniony medalier lotaryński, wiele lat przebywał we Włoszech. Data opuszczenia Włoch w 1704 r. wyznacza granice czasowe wykonania serii. Powstała ona w pierwszych latach XVIII w.

Awersy wypełniają popiersia papieży, zindywidualizowane, doskonale modelowane,



12. Klemens V z serii Ferdinanda de Saint Urbain

utrzymane w stylu współczesnym artyście; na rewersach znajdują się wyobrażenia insygniów, Porta Sancta, przedstawienia biblijne i alegoryczne oraz inskrypcje.

W zbiorze poznańskim znajduje się jeden medal z tej serii (il. 12). Jest to medal Klemensa V (1305–1314) z przedstawieniem personifikacji Rzymu oplakującej niewolę awiniońską papieża (Aneks 3).



13. Św. Telesfor z serii Lauffera



14. Jan XIII z serii Lauffera



15. Jan XV z serii Lauffera

Seria Caspara Gottlieba Lauffera zawdzięcza swoją nazwę inicjatorowi i wydawcy, który był głównym rytownikiem mennicy w Norymberdze i dyrektorem mennicy Frankonii<sup>10</sup>. Seria powstawała poczynając od 1712 r. Jest ogromna liczebnie, składa się z 247 medali obejmujących wszystkie pontyfikaty, poczynając od św. Piotra (42–67) aż po Klemensa XI (1700–1721). Później dodano do niej jeszcze 5 medali Klemensa XIII (1758–1769). Seria zawiera też 3 medale wprowadzające: medal dedykacyjny serii poświęcony Lotharowi Franzowi von Schönborn (1655–1729) biskupowi Bambergu i arcybiskupowi Moguncji, medal z emblematami Stolicy Apostolskiej oraz medal z wizerunkiem Chrystusa.

Autorami medali należących do serii byli medalierzy mennicy w Norymberdze: Philipp Heinrich Müller, Georg Wilhelm Vestner, Martin Brunner, oraz niezidentyfikowany monogramista L.L.M. Najpóźniejsze medale Klemensa XIII wykonali Peter Paul Werner oraz Johann Leonhard Oexlein. Pomimo udziału kilku medalierów seria ma charakter stylistycznie jednorodny. Wynika to zapewne z przyjętych założeń, wspólnego środowiska, a także z charakterystycznej dla XVIII w. konwencjonalizacji.

Przedsięwzięcie Lauffera miało charakter komercyjny, seria była w 1742 r. oferowana do sprzedaży.

Novum w stosunku do poprzednich serii stanowią rewersy z napisami zawierającymi krótkie biogramy papieża. Ze względu na kompletność serii tworzą one zwięźle zredagowaną historię pontyfikatów.

Medale, wszystkie o średnicy 38 mm, były bite w srebrze, brązie, brązie złożonym i białym metalu. Muzeum Narodowe w Poznaniu posiada osiem medali z tej serii, dwa bite w srebrze, sześć brązowych i jeden w brązie złożonym (il. 13–15). Są to medale autorstwa P.H. Müllera i G.W. Westnera, upamiętniające papieża od św. Aleksan-

dra I (105–115) do Bonifacego IX (1389–1404) (Aneks 4).

#### Seria Pozza

Liczy 213 medali, poczynając od św. Piotra (42–67) do Marcina V (1417–1431) oraz medal Innocentego IX (1591). Medale są lane w brązie, o średnicy 41–47 mm. Identyfikację dzieł należących do tej serii ułatwia łączące je podobieństwo formalne, techniczne, oraz jasna z reguły patyna. Tylko pierwszy z serii: medal św. Piotra jest sygnowany G.B. Pozzo. Giovanni Battista Pozzo (1670–1752) rytownik i rzeźbiarz urodzony w prowincji Bergamo, związał swoje życie z Rzymem. Pracował prawdopodobnie w atelier Hameranich, nadwornych medalierów papieskich. Jego aktywność jako medaliera jest odnotowywana od około 1725 r.

Papieska seria Pozza zdaje się nawiązywać do najstarszych serii włoskich. Jest także wykonana techniką odlewu. Rozpoczęta medalem św. Piotra, obejmuje podobny zakres pontyfikatów. Portrety odznaczają się schematycznością, a także surowością wynikającą zarówno ze sposobu modelowania, jak też dosyć skromnego cyzelunku. Na niektórych rewersach (znanych jest 10 typów) znajdują się motywy ikonograficzne znane z serii XVI-wiecznych, takie jak: tarcza herbowa na tle insygniów, Veraikon, równoległe i skrzyżowane klucze, wręczenie kluczy św. Piotrowi.

Po seriach zawierających w warstwie słownej i obrazowej konkretne odniesienia do biografii papieży i wydarzeń pontyfikatów, u Pozza nastąpił niejako powrót do kanonu ponadczasowych atrybutów i symboli wyznaczonego w XVI wieku. Podczas gdy pierwsze serie włoskie wiązane są z Rokiem Jubileuszowym 1575, seria Pozza została wyemitowana w związku z Rokiem Jubileuszowym 1725.

W kolekcji poznańskiej znajdują się 23 medale tej serii, poczynając od św. Ani-

ceta (155–166) aż po Innocentego IV (1243–1254) (il. 16–20). Reprezentowanych jest pięć typów rewersów. Wszystkie medale są lane w brązie, mają jasne patyny, różnią się średnicami, które wynoszą 40–46 mm (Aneks 5).

Zespół 73 medali należących do serii papieskich emitowanych od XVI do XVIII w. można określić jako liczny i z punktu widzenia kolekcjonerskiego wartościowy. Wyjątkowa pozycja zbioru poznańskiego na tle zbiorów polskich wynika przede wszystkim z obecności w nim medali należących do pierwszych serii włoskich i serii Pozza. Kwerenda polskich zbiorów publicznych i kościelnych wskazuje na istnienie kilku zaledwie egzemplarzy należących do tych serii<sup>11</sup>.

Proweniencja medali poznańskich i czas pozyskania ich do zbiorów pozostają nieznane; pochodzą z zasobu zastanego po 1945 r. Tak jak pozostałe zabytki przechowywane w Gabinetie Numizmatycznym zostały zinwentaryzowane w okresie powojennym. Zbiory numizmatyczne i medalierskie Muzeum Wielkopolskiego poniosły w okresie okupacji hitlerowskiej 1939–1945 nie tylko poważne straty, ale ponadto uległy przemieszaniu ze zwiezionymi do muzeum kolekcjami zgromadzonymi przez okupacyjny zarząd muzeum. Poznań, 2008 r.

#### Aneks 1

1. Św. Anicet (155–166) nr inw. GNE 3682; M. I, 11, 2<sup>12</sup>
2. Św. Urban I (222–230) nr inw. GN E 3674; M. I, 17, 2
3. Św. Poncjian (230–235) nr inw. GN E 3667; M. I, 18, 9
4. Św. Innocenty I (401–417) nr inw. GN E 3678; M. I, 40, 9
5. Św. Zozym (417–418) nr inw. GN E 3680; M. I, 41, 10
6. Św. Sykstus III (432–440) nr inw. GNE 3659; M. I, 44, 5
7. Bonifacy II (530–532) nr inw. GN E 3658; M. I, 55, 9
8. Jan III (561–574) nr inw. GN E 3677; M. I, 61, 7



16. Św. Sykstus II z serii Pozza



17. Św. Innocenty I z serii Pozza



18. Wigiliusz z serii Pozza



19. Adeodat I z serii Pozza



20. Św. Grzegorz II z serii Pozza

9. Bonifacy V (619–625) nr inw. GN E 3755; M. I, 69, 5
10. Św. Agaton (678–681) nr inw. GN E 3764; M. I, 79, 9
11. Św. Leon II (682–683) nr inw. GN E 3664; M. I, 80, 6
12. Św. Benedykt II (684–685) nr inw. GN E 3675; M. I, 81, 6
13. Św. Grzegorz III (731–741) nr inw. GN E 3655; M. I, 90, 7
14. Św. Zachariasz (741–752) nr inw. GN E 3681; M. I, 91, 6
15. Hadrian I (772–795) nr inw. GN E 3766; M. I, 95, 9
16. Walentyn (827) nr inw. GN E 3670; M. I, 100, 10
17. Hadrian II (867–872) nr inw. GN E 3669; M. I, 106, 5
18. Roman (897) nr inw. GNE 3663; M. I, 114, 10
19. Jan IX (898–900) nr inw. GNE 3761; M. I, 116, 5
20. Jan X (914–928) nr inw. GN E 3673; M. I, 122, 9
21. Stefan VIII [IX] (939–942) nr inw. GN E 3676; M. I, 127, 5
22. Agapit II (946–955) nr inw. GNE 3665; M. I, 129, 5
23. Jan XII (955–964) nr inw. GNE 3679; M. I, 130, 5
24. Leon VIII (963–965) nr inw. GN E 3662; M. I, 131, 9
25. Jan XVI (997–998) antypapież nr inw. GNE 3671; M. I, 138 a, 5
26. Sylwester II (999–1003) nr inw. GNE 3666, 3794 (2 egz); M. I, 139, 5
27. Jan XVII [XVI] (1003) nr inw. GN E 3656; M. I, 140, 5
28. Jan XVII [XVI] (1003) nr inw. GNE 3765; rewers typ 8; M. nie notuje
29. Benedykt IX (1032–1044) nr inw. GN E 3657; M. I, 145, 2
30. Grzegorz VI (1045–1046) nr inw. GN E 3660; M. I
31. Św. Leon IX (1049–1054) nr inw. GNE 3672; M. I, 150, 5
32. Innocenty III (1198–1216) nr inw. GN E 3685; M. I, 174, 3
33. Honoriusz III (1216 – 1227) nr inw. GN E 3795; M. I, 175, 8
34. Celestyn IV (1241) nr inw. GNE 3758; M. I, 177, 7
35. Innocenty IV (1243–1254) nr inw. GN E 3769; M. I, 178, 3
36. Innocenty VI (1352–1362) nr inw. GN E 3668; M. I, 197, 11
37. Grzegorz XI (1370–1378) nr inw. GN E 3661; M. I, 199, 2

### Aneks 2

1. Kalikst III (1455–1458) nr inw. GN E 3720; M. I, 53
2. Innocenty VIII (1484–1492) nr inw. GN E 3749; M. I, 162
3. Hadrian VI (1522–1523) nr inw. GNE 3699; M. I, 259

### Aneks 3

1. Klemens V (1305–1314) nr inw. GNE 3726; M. I, Saint Urbain 193, 16

### Aneks 4

1. Św. Aleksander I (105–115) nr inw. GN E 3619; M. I, Lauffer 6, 17
2. Św. Sykstus I (115–125) nr inw. GN E 3802; M. I, Lauffer 7, 17
3. Św. Telesfor (125–136) nr inw. GN E 3772; M. I, Lauffer 8, 17
4. Św. Hygin (136–140) nr inw. GNE 3709; M. I, Lauffer 9, 17
5. Jan XIII (965–972) nr inw. GNE 3719; M. I, Lauffer 133, 17
6. Jan XV (985–996) nr inw. GN E 3763; M. I, Lauffer 137, 17
7. Bonifacy VIII (1294–1303) nr inw. GN E 3777; M. I, Lauffer 191, 17
8. Bonifacy IX (1389–1404) nr inw. GNE 3768; M. I, Lauffer 201, 17

### Aneks 5

1. Św. Anicet (155–166) nr inw. GNE 3692; M. I, Pozzo 11, 19
2. Św. Sykstus II (257–258) nr inw. GNE 3698; M. I, Pozzo 24, 22
3. Św. Marcein (296–304) nr inw. GN E 3691; M. I, Pozzo 29, 22
4. Św. Marek (336) nr inw. GNE 3729; M. I, Pozzo 34, 22
5. Św. Innocenty I (401–417) nr inw. GNE 3701; M. I, Pozzo 40, 19
6. Św. Hilary (461–468) nr inw. GNE 3686; M. I, Pozzo 46, 22
7. Św. Feliks III (II) (483–492) nr inw. GN E 3757; M. I, Pozzo 48, 18
8. Wigiliusz (537–555) nr inw. GNE 3694; M. I, Pozzo 59, 23
9. Adeodat I (615–618) nr inw. GNE 3770; M. I, Pozzo 68, 20
10. Św. Grzegorz II (715–731) nr inw. GN E 3689; M. I, Pozzo 89, 18
11. Hadrian I (772–795) nr inw. GN E 3756; M. I, Pozzo 95, 20
12. Św. Leon III (795–816) nr inw. GNE 3695; M. I, Pozzo 96, 23
13. Św. Paschalis I (817–824) nr inw. GN E 3754; M. I, Pozzo 98, 23
14. Stefan V (VI) (885–891) nr inw. GN E

- 3697; M. I, Pozzo 110, 18
15. Stefan VI (VII) (896–897) nr inw. GN E 3778; M. I, Pozzo 113, 20
16. Roman (897) nr inw. GNE 3688; M. I, Pozzo 114, 18
17. Jan X (914–928) nr inw. GN E 4785; M. I, Pozzo 122, 18
18. Leon VI (928) nr inw. GNE 3702; M. I, Pozzo 123, 18
19. Agapit II (946–955) nr inw. GNE 3732; M. I, Pozzo 129, 23
20. Jan XVI (997–998) antypapież nr inw. GNE 3703; M. I, Pozzo 138 a, 20
21. Innocenty III (1198–1216) nr inw. GN E 3690; M. I, Pozzo 174, 18
22. Grzegorz IX (1227–1241) nr inw. GN E 3696; M. I, Pozzo 176, 18
23. Innocenty IV (1243–1254) nr inw. GN E 3700; M. I, Pozzo 178, 18

### Przypisy

- <sup>1</sup> Medale te nie były dotychczas przedmiotem publikacji. Wymagają one systematycznego skatalogowania poprzedzonego badaniami technologicznymi.
- <sup>2</sup> A. Modesti, *Corpus Numismatum Omnium Romanorum Pontificum* (C.N.O.R.P.) vol. I da S. Pietro (42–67) a Adriano VI (1522–1523), Rzym 2002; vol. II da Clemente VIII (1523–1534) a Paolo IV (1555–1559), Roma 2003; vol. III da Pio IV (1559–1565) a Gregorio XIII (1572–1585), Rzym 2004. Z publikacji tej zostały zaczerpnięte podstawowe dane dotyczące papieskich serii medalowych.
- <sup>3</sup> V. Johnson, *Breve storia delle „Storie metalliche”*, (w:) *taż, Dieci anni di studi medaglistica 1968–78*, Milano 1979, s. 241–248; także Modesti, op. cit., vol. I, s. 17–18
- <sup>4</sup> Modesti, op. cit., s. 17
- <sup>5</sup> M. Pastoureau, *Une image nouvelle. La Médaille du XVe siècle*, „The Medal” Special issue 1986, s. 7
- <sup>6</sup> G. Hill, G. Pollard, *Medals of the Renaissance*, London 1978, s. 18
- <sup>7</sup> Obie serie traktuję, w oparciu o Modestiego, łącznie. Na temat różnic por. vol. I, s. 22
- <sup>8</sup> Modesti, op. cit., vol. I, s. 26
- <sup>9</sup> A. Sajkowski, *L'Anno Santo*, w tegoż: *Opowieści misionarzy, konkwistadorów, pielgrzymów i innych świata ciekawych*, Poznań 1991, s. 179–199, tamże polskie echa uroczystości.
- <sup>10</sup> Seria posiada opracowanie monograficzne, por. G. Förschner, *Papstgeschichte auf Medaillen. Historiae. O. Sacrum. Deus.*, Frankfurt am Main, Historisches Museum 1978
- <sup>11</sup> W zbiorach Gabinetu Numizmatycznego Zamku Królewskiego w Warszawie (kolekcja Andrzeja Ciechanowieckiego) znajduje się jeden medal z najstarszej serii włoskiej, por. R. Falkiner, J. Fischer, *Sculpture in Miniature. The Andrew S. Ciechanowiecki Collection of Gilt & Gold Medals and Plaquettes*, Louisville Kentucky 1969, 234. W skatalogowanym zbiorze medali papieskich z Gabinetu Monet i Medali Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się jeden medal z najstarszej serii włoskiej oraz jeden



z serii Pozza, por. A. Krzyżanowska, Medale papieskie w zbiorach Gabinetu Monet i Medali Muzeum Narodowego w Warszawie, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” R. XXXII, 1988, s. 217–289, poz. 44 i 57. Wyniki kwerendy zbiorów nie publikowanych: Gabinet Numizmatyczny Muzeum Narodowego w Krakowie, oddział Emeryka Hutten-Czapskiego posiada jeden medal należący do najstarszej serii włoskiej oraz dwa medale z serii Pozza. Za informację o nich dziękuję pani Danucie Krawczuk-Biernat. Zbiory medali obcych znajdujące się w Ossolineum we Wrocławiu nie są jeszcze opracowane, co uniemożliwia kwerendę. Większość medali obcych pozostała jednak we Lwowie. Kwerenda objęła również 19 Muzeów Archidiecezjalnych i Diecezjalnych. Przyniosła wynik ujemny. Za odpowiedź na kwerendę dziękuję dyrektorom i kustoszom Muzeów Archidiecezjalnych w: Gnieźnie, Katowicach, Poznaniu, Przemyślu i Warszawie, oraz Muzeów Diecezjalnych w: Płocku, Radomiu, Sandomierzu i Tarnowie.

<sup>12</sup> Skrócony zapis literatury odnosi się do zestawień tabelarycznych Modestiego, vol. I, s. 44–51.

Medals  
of Papal Series  
from the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup>  
Centuries  
in the Collection  
of the National  
Museum in  
Poznań

SUMMARY

The article focuses on series of papal medals from the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, defined as *medaglia di restituzione*, housed by the Numismatic Cabinet of the National Museum in Poznań. The set of medals from Poznań includes medals of the following: the first Italian series, the Girolamo Paladino series, Ferdinand de Saint Urbain series, Caspar Gottlieb Lauffer series, and the Giovanni Battista Pozzo series. The largest and most noteworthy part of the

73-item set are medals from two series made in Rome: the oldest Italian series from the turn of the 17<sup>th</sup> c. and the Pozzo series of 1725. These are very rare objects in Polish medal collections. Because the subject has not been discussed in Polish relevant literature, the article contains basic information on the individual series (based on Modesti's C.N.O.R.P.), supplemented with short descriptions of the Poznań medals with annexes.

## Znaki imiennie złotników poznańskich od XVI do XVIII wieku

Podstawowym materiałem do badań nad działalnością ośrodków złotniczych są wiadomości źródłowe dotyczące działających złotników i możliwie duży zestaw dostępnych, sygnowanych obiektów. Korzystając z takiego zasobu informacji, można scharakteryzować jakość i wielkość produkcji złotniczej na badanym terenie, a tym samym określić rangę ośrodka. Stan badań nad wytwórczością poznańskiego ośrodka złotniczego jest niezadowalający, szczególnie w kwestiach dotyczących identyfikacji znaków imiennych poznańskich mistrzów.

Pierwszym autorem, który przedstawił w 1933 r. dosyć obszerny, chociaż nie pozbawiony błędów i nieścisłości, zestaw cech miejskich Poznania i działających tu złotników, był Leonard Lepszy<sup>1</sup>.

Jako następny – Carl Stempel<sup>2</sup> opublikował 37 biogramów oraz znaków imiennych i mimo ponad czterdziestu lat od ukazania się jego artykułu, jest to wciąż podstawowe opracowanie do identyfikacji poznańskich wytwórców od XVI do XVIII w. Dla XIX stulecia wstępne zestawienie imienników dokonał Sławomir Bołdok<sup>3</sup>. Spośród innych badaczy pisujących o różnych aspektach twórczości złotniczej w Poznaniu<sup>4</sup>, tylko nielicznych zajmował problem sygnowania omawianych dzieł przez ich autorów<sup>5</sup>.

Dobrze (choć chyba jeszcze nie do końca) rozpoznana jest natomiast kwestia cech miejskich Poznania; tutaj za obowiązujące należy uznać ostatnie ustalenia Michała Gradowskiego<sup>6</sup>. Natomiast dzięki fundamentalnej pracy dr Tadeusza Nożyńskiego został w 1953 r. opublikowany wykaz 312 złotników z okresu od początku wieku XV do roku 1800, których praca lub pobyt w Poznaniu są udokumentowane źród-

łowo<sup>7</sup>. I chociaż zdarza się czasami spotkać nazwisko jemu nie znane, to do roku 2000 była to pozycja niezastąpiona w badaniach nad poznańskim złotnictwem. Wtedy bowiem w numerze 1/2000 Kroniki Miasta Poznania zatytułowanym *Złotnicy*, Zygmunt Dolczewski zamieścił *Spis złotników poznańskich od XV do XVIII wieku*, który będąc w zasadzie powtórzeniem wykazu Nożyńskiego, zawiera też informacje o znanych pracach oraz opisy niektórych imienników<sup>8</sup>.

Porównując liczbę nazwisk ze *Spisu złotników...*<sup>9</sup> z liczbą opublikowanych znaków imiennych poznańskich mistrzów, nietrudno zauważyć, iż tylko niewielu z licznej rzeszy działających w Poznaniu w ciągu wieków wytwórców znanych jest ze stosowanych na wyrobach cech mistrzowskich. Główną przyczyną tego stanu rzeczy jest stosunkowo niewielka ilość rozpoznanego materiału badawczego, szczególnie pochodzącego sprzed 1800 r. Szczęśliwie trafiają czasami do naszych rąk obiekty sygnowane przez mistrzów, których spuścizna nie była do tej pory znana.

Zaprezentowane poniżej znaki imienne zostały „zdjęte” ze znanych mi z autopsji zabytków. Oprócz rysunku sygnatury i personaliów złotnika, nota zawiera dane o czasie jego życia lub działania oraz informacje o obiekcie, na którym cecha się znajduje: nazwę, czas powstania, obecnego właściciela i miejsce przechowywania.

**Foltyn [Walenty] Bremer**

wymieniany w latach 1556–1578 przy ul. Wielkiej; wzmiankowany do 1578 r.<sup>10</sup>

Łyżka renesansowa, z herbem „Oksza” i inicjałami „A-B” – na czerpaku oraz meluzyną w aediculi na narcie

1570–1580 rok

Muzeum Narodowe w Poznaniu – Oddział Muzeum Sztuk Użytkowych (nr inw. MNP Rm 4523)



**Jan Głowik**

działał w latach 1631–1648; od 1648 r. nie pracował<sup>11</sup>

Pasek „w młyńskie koła”

do 1648 roku

Muzeum Narodowe w Poznaniu – Oddział Muzeum Sztuk Użytkowych (nr inw. MNP Rm 3179)



**Stanisław Jasiński**

działał w latach 1640–1648; po 1648 r. przestał pracować<sup>12</sup>

1. Korona Matki Boskiej na obrazie *Matka Boska z Dzieciątkiem* w kościele parafialnym w Kiszkanie

do 1648 roku

Parafia rzymskokatolicka w Kiszkanie, województwo wielkopolskie

2. Korona Matki Boskiej na obrazie *Matka Boska z Dzieciątkiem* w kościele farnym w Poznaniu [dawniej w ołtarzu bocznym] z napisem fundacyjnym z datą 1643 rok

Parafia farna w Poznaniu<sup>13</sup>



**Mikołaj Okulicz**

wymieniany w latach 1645–1680; będąc mistrzem pracował jako czeladnik<sup>14</sup>, najprawdopodobniej w warsztacie Stanisława Jasińskiego

Korona Dzieciątka Jezus na obrazie *Matka Boska z Dzieciątkiem* w kościele parafialnym w Kiszkanie

około 1648 roku

Parafia rzymskokatolicka w Kiszkanie, województwo wielkopolskie



**Jan Otto Schmidt**

wymieniony jako czeladnik w 1689 r., kiedy umiera jego ojciec, złotnik zamieszkały przy ul. Wielkiej<sup>15</sup>

Kielich mszalny

około 1700 roku

W kolekcji prywatnej



**Paul [Paweł] Raabe [Raab]**<sup>16</sup>  
działał w latach 1695–1709<sup>17</sup>  
Monstrancja z glorią promienistą oraz napisem fundacyjnym z datą – pod stopą do 1703 roku  
Parafia rzymskokatolicka w Skórczewie, k. Poznania



**Kacper [Gaspar] Konerski**  
wymieniany w latach 1768–1774; w 1774 r. przeniósł się do Krakowa<sup>18</sup>  
Półmisek pięciolistny późnobarokowy z herbem „Nałęcz” i inicjałami „K.R.”  
lata 1768–1774  
Depozyt Fundacji im. Raczyńskich w Rogalinie (nr inw. FR/D/1)  
na tym obiekcie znajduje się druga cecha imienna, należąca do innego złotnika:



**Gottlieb [Deogratius] Fiedler**  
wymieniony w 1784 roku<sup>19</sup>



**Christian Gottlob Fleck**  
działał w latach 1766–1789<sup>20</sup>  
Sześć talerzy późnobarokowych  
1780 rok

Muzeum Narodowe w Poznaniu – Oddział Muzeum Sztuk Użytkowych (nr inw. MNP Rm 4512/1-6)



Zdaję sobie oczywiście sprawę, iż tych dziewięć zaprezentowanych sygnatur tylko w niewielkim stopniu poprawia obraz stanu badań nad znakami imiennymi poznańskich mistrzów złotniczych, jednakże w ostatnim czasie uzyskałam dostęp do nierozpoznanych, a także niezinventaryzowanych wcześniej sygnowanych obiektów i aktualnie w przygotowaniu są publikacje ich dotyczące. Poznań, 1998 r.

#### Przypisy

- 1 L. Lepszy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 252–266.
- 2 C. Stempel, *Goldschmiede im Wartheland, ihre Meisterzeichen und ihre Arbeiten*, „Zeitschrift für Ostforschung”, 1955, R. 4, z. 4, s. 537–590.
- 3 S. Bołdok, *Znaki srebra w Polsce*, „Art & Business”. *Sztuka polska i antyki*, nr 3–4, 1995, s. 88–89.
- 4 J. Eckhardt, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX w.*, (w:) *X wieków Poznania*, Warszawa–Poznań 1956, t. III, s. 193–230; eadem, *Złotnictwo poznańskie w dobie Odrodzenia*, „Studia Muzealne”, z. 2, Poznań 1957, s. 169–200; A. Wasilkowska, *O złotnikach wyszkolonych w Krakowie, a działających w Poznaniu w XVII w.*, BHS r. 36, 1974, nr 3, s. 351–355; eadem, *Z badań nad złotnictwem wielkopolskim w XVII i początku XVIII w.*, (w:) *O rzemiośle artystycznym w Polsce*, Warszawa 1976, s. 113–133; Z. Dolczewski, *Sztuki użytkowe*, (w:) *Dzieje Poznania*, t. 2. Warszawa–Poznań, 1984, s. 690–692, il. 182–183.
- 5 B. Dolczewska, *Srebrny ołtarz z początku XVII wieku ze zbiorów kórmickich*, „Studia Muzealne”, z. 10, Poznań 1974, s. 93, ryc. 21 i 22; Z. Kurzawa, *Srebrna rama w ołtarzu Matki Boskiej w kościele Franciszkanów w Poznaniu – nieznanne dzieło złotników poznańskich*, (w:) *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1993, Warszawa 1994, s. 294.
- 6 M. Gradowski, *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach*, Warszawa 2001, s. 114–120.
- 7 T. Nożyński, *Materiały do dziejów złotnictwa poznańskiego*, „Przegląd Zachodni”, R. IX, 1953, nr 9–10, s. 236–250.

- <sup>8</sup> Z. Dolczewski, *Spis złotników poznańskich od XV do XVIII wieku*, „Kronika Miasta Poznania”, *Złotnicy*, nr 1/2000, Poznań 2000, s. 7–35.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, s. 7–30.
- <sup>10</sup> Nożyński, *op. cit.*, s. 239, poz. 22; Dolczewski, *op. cit.*, s. 9, poz. 21.
- <sup>11</sup> Nożyński, *op. cit.*, s. 242, poz. 58; Dolczewski, *op. cit.*, s. 14, poz. 83.
- <sup>12</sup> Nożyński, *op. cit.*, s. 243, poz. 124; Dolczewski, *op. cit.*, s. 16, poz. 121.
- <sup>13</sup> Informacje o koronie uzyskałam od p. mgr Zofii Kurzawy, której serdecznie za nie dziękuję; obecnie korona opublikowana w: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VII, red. Z. Kurzawa, A. Kuztelski, *Miasto Poznań*, cz. 2. *Śródmieście. Kościoły i klasztory*, 1. Warszawa 1998, s. 32.
- <sup>14</sup> Nożyński, *op. cit.*, s. 246, poz. 208; Dolczewski, *op. cit.*, s. 21, poz. 207.
- <sup>15</sup> Nożyński, *op. cit.*, s. 247, poz. 238; Dolczewski, *op. cit.*, s. 23, poz. 237.
- <sup>16</sup> Cecha imienna Paula Raabe została, co prawda, opublikowana przez C. Stempla, jednakże tylko w formie inicjałów, bez sercowatego pola, na którym w rzeczywistości są one umieszczone; wolno więc chyba przypuszczać, że nie znał on z autopsji monstrancji ze Skórzewa.
- <sup>17</sup> J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmaler der Provinz Posen*, t. I; III. Berlin, 1896–1898. s. 128; Stempel, *op. cit.*, s. 584, poz. 28; Nożyński, *op. cit.*, s. 246, poz. 225; Dolczewski, *op. cit.*, s. 22, poz. 224.
- <sup>18</sup> Stempel, *op. cit.*, s. 586 – zna on inicjały, jakimi posługiwał się złotnik, ale nie publikuje rysunku cechy; Dolczewski, *op. cit.*, s. 19, poz. 154.
- <sup>19</sup> Stempel, *op. cit.*, s. 586; Nożyński, *op. cit.*, s. 241, poz. 57; Dolczewski, *op. cit.*, s. 12, poz. 56; trudno określić przyczynę, która spowodowała, że sygnatury dwóch złotników, którzy, o ile wiadomo, nie przebywali w Poznaniu w tym samym czasie, znalazły się na jednym obiekcie; być może nastąpiło to w wyniku wtórnej sprzedaży lub późniejszego grawerowania herbu.
- <sup>20</sup> Nożyński, *op. cit.* s. 241, poz. 58; Dolczewski, *op. cit.*, s. 12, poz. 57.

Name Signs  
of Poznań  
Goldsmiths  
from the 16<sup>th</sup>  
to the 18<sup>th</sup> c.  
Newly Identified  
Masters' Marks.

The primary material for research on the activity of goldsmiths' centres is furnished by source information related to active goldsmiths and by an extensive set of available signed objects. The state of research on the output of the Poznań centre – despite a certain number of relevant publications – is highly unsatisfactory, especially in matters related to the identification of name marks of Poznań masters.

The name marks presented below were “taken” from objects of historical heritage I know personally:

Foltyn [Walenty] Bremer, mentioned in the years 1556–1578

Renaissance spoon, with the “Oksza” coat of arms and initials “A-B”, ca.1570–1580

Jan Głowik, active in the period 1631–1648  
Belt with a “mill wheels” pattern, until 1648

Stanisław Jasiński, active in the period 1640–1648

1. *Virgin Mary's crown on the picture Virgin and Child in a church in Kiszkowo, until 1648*

2. *Virgin Mary's crown on the picture Virgin and Child in the parish church of the Old Town in Poznań, 1643*

Mikołaj Okulicz, mentioned in the period 1645–1680; being a master he worked as an apprentice  
*Child Jesus' crown on the picture Virgin and Child in a church in Kiszkowo, ca.1648*

Jan Otto Schmidt, mentioned as an apprentice in 1689  
Liturgical chalice, ca. 1700

Paul [Paweł] Raabe [Raab], active in the period 1695–1709

Radial monstrance, until 1703

Kacper [Gaspar] Konerski, mentioned in the period 1768–1774

Five-leaf late Baroque platter with the “Nałęcz” coat of arms, the years 1768–1774

on the same object a second name mark of another goldsmith:

Gottlieb [Deogratus] Fiedler, mentioned in 1784

Christian Gottlob Fleck, active in the period 1766–1789

Six late Baroque plates, 1780

SUMMARY

Ewa  
Siejkowska-Askutja

## Dwa obrazy Louisa Lagrenée w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu

Dwa obrazy Louisa Jeana François Lagrenée *Diana i Endymion* oraz *Merkury oddający nimfom małego Dionizosa* pochodzą ze zbiorów Mielżyńskich w Pawłowicach. Prawdopodobnie nabył je Maksymilian Mielżyński we Francji w końcu XVIII lub na początku XIX wieku<sup>1</sup>. Oba płótna mają identyczne wymiary i zapewne pełniły lub pełnić miały rolę supraport, na co wskazuje ich pierwotny kształt: poziomy prostokąt górą zamknięty łukiem odcinkowym, uzupełniony do formatu pełnego prostokąta. Łączenie płótna jest wyraźnie widoczne. Postać Diany nie mieści się w pierwotnym formacie. Za przemalowaniem przemawia również grube nałożenie farby. Na *Merkurym oddającym nimfom małego Dionizosa* widnieje w widocznym miejscu sygnatura: L. Lagrenée 1776. Sygnatura *Diany i Endymiona* ma zatartą datę.

Louis Jean François Lagrenée sporządził *Livre de raison*, spis dzieł własnych namalowanych po powrocie z Petersburga. Oparł się na nim monografista Marc Sandoz<sup>2</sup>. Niestety w opublikowanym przez niego katalogu obrazy z poznańskiego muzeum nie zostały odnotowane. Do obu tematów malarz powracał kilkakrotnie, Dianę i Endymiona malował sześć razy. Informacje o tych płótnach są jednak niewystarczające dla identyfikacji z poznańskimi dziełami, a ich los pozostaje nieznany<sup>3</sup>.

Obraz *Diana i Endymion* (olej na płótnie, 99,5 × 135 cm; il. 1) ukazuje kochanków w pejzażu. Nagi pasterz spoczywa na plecach w uśpieniu. Nad jego głową rozpościera się osłona z czerwonego płaszcza. Prawe udo i biodro okrywa żółta draperia. Wysuwający się z prawej dłoni kij pasterski opada na prawe ra-

1. Louis Lagrenée,  
*Diana i Endymion*;  
wł. Muzeum Narodowe  
w Poznaniu





2. Giambattista Cima da Conegliano, *Śpiący Endymion*; Galleria Nazionale w Parmie za Schubring, przypis 6



3. Jacopo Amigoni, *Diana i Endymion*; wł. prywatna, il. za: Pallucchini, przyp. 10



mię. Tuż obok swego pana zasnął skulony łaciaty pies. U stóp pasterza leżą zwinięte karty, zapewne mapy nieba oraz fragmentarycznie widoczny model sfery niebieskiej. Endymion leży na pagórku, za nim, w głębi, widoczne są gałęzie drzew. Po prawej stronie na obłoku przysiadła bogini Diana. Osuwający się płaszcz odsłania jej nagie ramiona, piersi i biodro. Ciemne włosy bogini są gładko zaczesane, w dłoniach trzyma łuk, na głowie ma półksiężyc. Kompozycję uzupełnia putto jedną ręką ciągnące płaszcz Diany, drugą wskazujące na Endymiona. Kolorystyka obrazu jest jasna i stonowana, tonacja błękitna.

Przedstawienie śpiącego Endymiona to jeden z najpopularniejszych tematów mitologicznych. Liczne przykłady podaje A. Pigler<sup>4</sup>. Ich źródłem ikonograficznym były zabytki antyczne, zwłaszcza sarkofagi<sup>5</sup>. Spośród dzieł nowożytnych warto zwrócić uwagę na niewielkie tondo pędzla Cimy da Conegliano, namalowane w latach 1505–1510, które prawdopodobnie dekorowało mebel bądź szpinet<sup>6</sup> (olej na desce, 60 × 60 cm; il. 2). Endymion spoczywa uśpiony w rozległym pejzażu. Wraz z nim zasnęły zwierzęta. Wzgórek, na którym młodzieniec złożył głowę, to zapewne symboliczny obraz góry Latmos. Bogini ukazana jest jako duży półksiężyc. Obraz o zbliżonej kompozycji namalował Tintoretto w latach 80. XVI stulecia. Endymion śpi z głową na kamieniu, bogini przybywa z prawej strony, dokoła rozciąga się uśpiony pejzaż<sup>7</sup>. W 1609 r. powstały, według zamysłu Domenichina, malowidła ze scenami z życia Diany w Palazzo Giustiniani-Odeschalchi w Bassano di Sutri<sup>8</sup>. Bezpośrednim nawiązaniem, nieomal powtórzeniem kompozycji Domenichina jest powstałe sto lat później malowidło Marcantonio Franceschiniego z Salonu Diany w Palazzo Podesta w Genui<sup>9</sup>. Poszukiwanie włoskich źródeł kompozycji Lagrenée wiedzie jednak w innym kierunku. Eklektyczna postawa artysty uprawnia do uznania silnego wpływu Jacopa Amigoniego, którego prace funkcjonowały w szerokim obiegu reprodukowane graficznie oraz wykorzystywane jako wzory dla sztuki użytkowej. Niektóre obrazy Amigoniego, zwłaszcza *Diana i Endymion* (il. 3) oraz *Kąpiel Diany* zdobyły powszechne uznanie, stając się wcieleniem rokokowego gustu<sup>10</sup>. Porównanie obrazu Lagrenée z głośnym dziełem Włocha wykazuje ogólną zbieżność kompozycji, ale równocześnie u francuskiego malarza pojawiają się przedmioty związane z astronomią: mapy nieba i model sfery niebieskiej.



4. Louis Lagrenée, *Merkury oddający nimfom małego Dionizosa*, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu

5. Nicolas Poussin, *Narodziny Bakchusa*, 1657; Fogg Art Museum, Harvard University, za Blunt, przyp. 15

W *Wielkiej księdze malarzy Lairesse'a* znajdujemy opis obrazu o tej samej tematyce, w którym stopa Endymiona opiera się na modelu sfery niebieskiej, a obok leżą księgi i mapy<sup>11</sup>. Opis ten nie odnosi się jednak do żadnego z zachowanych dzieł Lairesse'a i istnieją przypuszczenia, że może mieć charakter teoretyczny. Mały, na blasze malowany obraz artysty *Diana i Endymion* ze zbiorów Nationalmuseum w Sztokholmie z 1768 r. odbiega kompozycyjnie od poznańskiego, brak w nim też atrybutów astronomicznych<sup>12</sup>. Wpływ teoretycznych koncepcji Lairesse'a na współczesne mu malarstwo francuskie był

jednak na tyle duży, że należy go uwzględnić również w odniesieniu do twórczości Lagrenée.

*Merkury oddający nimfom małego Dionizosa* (olej na płótnie, 99,5 × 135 cm; il. 4) obrazuje moment przekazania dziecięcego bóstwa na wychowanie. Merkury, wyciągnąwszy ręce, podaje nagie niemowlę siedzącej nimfie, która pochyliła się do przodu, by je odebrać. Obok niej przysiadła towarzyszka. Za plecami dziewcząt z przewróconego dzbana wylewa się woda. Z nagich ramion Merkurego zsuwa się obficie drapowany, czerwony płaszcz. Nimfa przyjmująca dziecko odziana jest w żółtą suknię, jej towarzyszka w suknię błękitną. W tle pogodne bezchmurne niebo. Kompozycję flankują intensywnie zielone drzewa.

Temat pojawił się w malarstwie nowożytnym późno. Pigler odnotowuje przykłady pochodzące z XVII w. Jako najwcześniejszy w malarstwie francuskim wymienił dzieło Poussina z 1657 r.<sup>13</sup> Znany jest jednak wcześniejszy obraz ukazujący tę scenę namalowany przez Laurenta La Hyre'a w 1638 r.<sup>14</sup> Rozgrywa się ona z lewej strony kompozycji. Merkury pochyła się ku siedzącym nimfom. Na kolanach jednej z nich położył niemowlę. Jeszcze nie zdążył podnieść opuszczonej ręki, podczas kiedy druga uniesiona do góry kieruje kaduceusz ku niebu. Partię tła stanowią elementy architektury klasycznej i pejzażu. U Poussina przekazanie nimfom małego Dionizosa ma miejsce w kompozycyjnym centrum obrazu. Merkury jedną ręką dotyka niemowlęcia, drugą wskazuje na niebo, gdzie na obłoku spoczywa Jowisz, racząc się nektarem podanym przez Hebe. Na wzgórzu, powyżej głównej sceny, Pan gra na fletni, po lewej stronie widoczna jest grupa nimf, po prawej Narcyz i Echo<sup>15</sup> (olej na płótnie, 122,6 × 180,5 cm; il. 5).

Kompozycja obrazu Lagrenée różni się od obu wcześniejszych ujęć tego tematu, wyka-



6. Giuseppe Chiari, *Mercury przekazuje nimfom małego Dionizosa*, za Zeri przyp. 16

zuje natomiast podobieństwo do dzieła włoskiego malarza Giuseppe Chiariego z Gallerii Spada w Rzymie<sup>16</sup> (il. 6). Obraz Chiariego namalowany w 1708 r. jest o wiele bardziej rozbudowany kompozycyjnie i ikonograficznie. Lagrenée ograniczył się wyłącznie do głównej sceny. W obu przypadkach malarze zastosowali kompozycję piramidalną. Uderzająco podobna jest postać Merkurego. Suknia nimfy odbierającej niemowlę identycznie układa się na ramionach i plecach, a twarz ukazana jest profilem. Powtarza się też motyw przewróconego dzbana, z którego wylewa się woda. Obraz Chiariego należy do serii „Metamorfoz” stworzonych dla kardynała Fabrizio Spada-Veralego, który ustalił ich format, natomiast wybór tematów pozostawił malarzowi. Do cyklu należą: Apollo i Dafne, Merkury przekazujący nimfom małego Bachusa, Latona i likyjscy pasterze, Bachus i Ariadna. Pomysł kompozycyjny omawianego obrazu pochodzi z grafiki Maratty<sup>17</sup>.

Oba omawiane obrazy Louisa Lagrenée stanowią *pendant* i jest wysoce prawdopodobne, że są pozostałością jakiegoś większego, nieznanego nam programu ikonograficznego.

Endymion to postać z mitologii greckiej, władca Eolów, którego pochodzenie było rozmaicie objaśniane. Najczęściej uważano

go za wnuka Zeusa. Najpopularniejszy mit przedstawia go jako kochanka Selene, bogini Księżycy. Na prośbę Selene Zeus przyrzekł spełnić jedno jego życzenie i tym sposobem piękny pasterz zasnął na wieki, zachowując młodość<sup>18</sup>. Chrześcijanie utożsamiali śpiącego Endymiona z Jonaszem odpoczywającym w altanie z winorośli<sup>19</sup>. Literackie źródła mitu to przede wszystkim *Rozmowy bogów* Lukiana oraz mniej popularne *Georgiki* Wergiliusza i *Biblioteka Apollodorosa*<sup>20</sup>. Ryszkiewicz, omawiając wzmiankowany opis obrazu Lairese’a, podkreśla rolę pracy mitograficznej nowożytnego uczonego P. Gatruche’a, który powoływał się na lekturę Pausaniasza, Pliniusza i Aleksandra Aphrodisiussa<sup>21</sup>. Selene wcześniej zaczęto utożsamiać z Artemidą-Dianą. Para Diana i Endymion pojawiła się na sklepieniu słynnej Gallerii Farnese wraz z Jowiszem i Junoną, Herkulesem i Jole (Omfale) oraz Wenus i Anchizemsem. Hasło cyklu: „Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori” zaczerpnięte zostało z *X Eklogi* Wergiliusza<sup>22</sup>. Program Domenichina z Bassano di Sutri pozostaje w zależności znaczeniowej od Caracciego. Interesującym przykładem funkcjonowania tematu w szerszym kontekście jest wzmiankowany zespół malowideł z Palazzo Podesta w Genui, gdzie zachował się salon z pięcioma malowidłami z życia Diany, poczynając od Narodzin, poprzez Łowy, Nimfy rozbijające śpiące amorki, po Dianę i Endymiona oraz Dianę i Pana<sup>23</sup>. Para Diana i Endymion pojawiła się również w podręczniku emblematyki N. Reusnera wraz z komentarzem odnoszącym sen młodzieńca do idei zbawienia poprzez boską miłość<sup>24</sup>. Analogiczną interpretację tematu podaje Diderot w komentarzu do obrazów Lagrenée wystawionych na Salonie 1769 r.<sup>25</sup> Diderot wymienia sceny mitologiczne funkcjonujące jako symboliczny obraz Eucharystii, między innymi Dianę i Endymiona, Bachusa i Ariadnę oraz Heraklesa

i Omfale<sup>26</sup>. W pełniejszym odczytaniu tematu pomocne są atrybuty: łuk przynależny bogini odnosi się do symboliki śmierci, laska pasterska to znak wędrowni, zaś pies jest psychopompem<sup>26</sup>. Strzała odgrywa rolę łącznika pomiędzy niebem a ziemią, sferą materii a sferą ducha<sup>28</sup>. Wyjaśnienia wymaga jeszcze aspekt astralny. Artemida-Luna jest bliźniaczą siostrą Apollina-Słońca. W scenie Narodzin z Palazzo Podest`a w Genui oboje są personifikacjami planet, natomiast w *Wielkiej księdze malarzy* Lairesse'a Słońce i Księżyc reprezentowane są przez Hiacynta i Apolla oraz Dianę i Endymiona<sup>29</sup>. Astronomiczna wymowa obrazu Lagrenée jest unaczyniona obecnością u stóp Endymiona modelu sfery niebieskiej i map nieba, zaś wierzchołek góry, na którym spoczywa młodzieniec, jawi się naturalnym punktem dogodnej obserwacji nieba.

Merkury przekazujący nimfom małego Dionizosa to temat nazywany wymiennie Wychowaniem lub Narodzinami Dionizosa. Bóg przyszedł na świat z uda Zeusa, gdzie jako płód został zaszyty po śmierci Semele. Mściwa zazdrość Hery zmusiła ojca do ukrycia dziecka. Wątki związane z jego dziejami pojawiły się w wielu mitach<sup>30</sup>. Podstawowe znaczenie źródłowe dla malarstwa nowożytnego mają *Metamorfozy* Owidiusza<sup>31</sup>.

Poussin dodatkowo inspirował się Filostratem<sup>32</sup>. Symboliczna wymowa mitologicznych obrazów Poussina ma stoickie podłoże filozoficzne. Malarz przyswoił sobie kosmologię stoicką za pośrednictwem Tomaso Campanelli, ten zaś poprzez pisma Cartariego i Contiego sięgnął do stoików rzymskich, zwłaszcza Makrobiusza i Cornutusa<sup>33</sup>. W przekonaniu stoików uniwersum składa się z ognia i materii, które stanowią odpowiednio pierwiastek męski i żeński. Wyższą formą ognia jest eter. Kiedy eter-Zeus przenika materię, powstaje *pneuma* i przyjmuje postać czterech żywiołów, któ-

rym odpowiadają bogowie: powietrzu Hera, ogniewi Apollo, wodzie Posejdon, a ziemi Demeter. W *Merkurym przekazującym nimfom małego Dionizosa* pędzla Lagrenée alegoryzacji ulega supremacyjna rola Zeusa jako pierwotnego źródła życia. Apollo-Słońce to pierwszy refleks tego źródła życia w królestwie przyrody. Płodność rozumiana jest jako rezultat miłości boga do świata materialnego, Nimfy reprezentują naturę. Wychowanie przez nie syna Zeusa wciela ideę fizycznego związku boga z przyrodą, ideę płodności. Merkury pełni rolę pośrednika łączącego niebo, ziemię i świat podziemny. Analogiczną rolę pełni w drugim obrazie Lagrenée symbolika strzały i psa. Śpiący pasterz obrazuje śmierć, dziecięcy Dionizos rodzące się życie i to w obu wymiarach istnienia. Uwikłanie duszy w materię zostaje przezwyciężone przez boską miłość, jedyne źródło nieśmiertelności.

Prawdopodobnie ważną rolę znaczeniową odgrywał w obu obrazach Lagrenée wątek astrologiczny, jednak brak informacji dotyczących pierwotnego kontekstu dzieł uniemożliwia jego rozwinięcie, podczas gdy wątek eschatologiczny znajduje potwierdzenie w przytoczonej wypowiedzi Diderota. Aspekt eschatologiczny łączy religię chrześcijańską z antycznym pojęciem *hieros gamos*. Ekstazytyczny związek człowieka z bóstwem rozumiany był jako inicjacja człowieka w świat śmierci. Taką rolę pełniły obrazy miłości bogów na antycznych sarkofagach, między innymi Luny i Endymiona, bowiem Księżyc był miejscem lokacji duszy po śmierci<sup>34</sup>.

Omawiane obrazy Lagrenée w pełni należą do schyłkowej fazy baroku, reprezentując malarstwo tradycyjne, oparte na akademickich kryteriach formalnych i alegorycznej treści. Przeznaczone zapewne do dekoracji wnętrza pałacowego pozostają dziś zaledwie fragmentem nieznanego cyklu.

Poznań, 2002 r.

## Przypisy

- <sup>1</sup> A. Dobrzycka, *Malarstwo Obce z zasobów magazynowych. Katalog zbiorów*, Poznań 1974, nr 29 i nr 30, il. 44 i 45
- <sup>2</sup> M. Sandoz, *Les Lagrenée: Louis Jean François Lagrenée 1725–1805*, t. I, 1983. *Diana i Endymion* katalog nr 28, 145, 187, 276, 334, 474; *Merkury oddający nimfom małego Dionizosa*, katalog nr 26, 74, 455.
- <sup>3</sup> Klientelę Lagrenée stanowili arystokraci. Jego obrazy pozostają zapewne do dziś w rękach prywatnych i niekiedy pojawiają się na aukcjach, jak chociażby namalowany w 1776 roku *Sąd Parysa* bardzo podobny do obu obrazów poznańskich, który został wystawiony w 2001 w Nowym Jorku (por. Sotheby's Nowy Jork 25 I 2001) Badanie spuścizny artystycznej Lagrenée pozostaje więc nadal sprawą otwartą.
- <sup>4</sup> A. Pigler, *Barockthemen. Ein Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des XVII und XVIII Jahrhunderts*. Budapest 1974, t. II, s. 160–165.
- <sup>5</sup> A. Rossi, *Kapitolnisches Museum*. Roma 1910, s. 30; J. Hall, *A History of Ideas and Images in Italian Art*, London 1983, s. 78.
- <sup>6</sup> P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frürenaissance. Leipzig 1915 nr 789, Tabl. CLXIII, The Dictionary of Art*. New York 1996, t. VII, s. 322, il. 3.
- <sup>7</sup> E. Von der Bercken, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München 1942, il. 194.
- <sup>8</sup> R.E. Spear, *Domenichino*, New Haven 1982, s. 157–159.
- <sup>9</sup> D.C. Miller, *Franceschini and the Palazzo Podesta Genoa*, „Burlington Magazin” VI 1957, s. 231–234.
- <sup>10</sup> *The Dictionary of Art*, t. 1, s. 784–785, R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana dell Settecento*, Venezia 1960, il. 59.
- <sup>11</sup> A. Ryszkiewicz, *Selene i Endymion von Gerard Lairese*, (w:) *Kunsthistorische Mededelingen uit Out-Holland*, t. LXXIX, Amsterdam 1964, nr 4, s. 230–232.
- <sup>12</sup> Nationalmuseum Stokholm. *Illustrerad Katalog över äldre utländskt måleri*. 1990, nr 842.
- <sup>13</sup> Pigler, op. cit., t. II, s. 44; patrz też J. Michałkowa, *Nicolas Poussin*, Warszawa 1980, s. 43 n.
- <sup>14</sup> P. Rosenberg, J. Thülleier, *Laurent La Hyre 1606–1656. L'home et l'oeuvre*. Grenoble 1988, kat. nr 151, s. 204–205.
- <sup>15</sup> A. Blunt, *Nicolas Poussin*, London 1958, il. 236, kat. nr 132.
- <sup>16</sup> F. Zeri, *La Galeria Spada in Roma*. Catalogo dei dipinti, Firenze 1954, nr 313, il. 53.
- <sup>17</sup> B. Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, „The Art. Bulletin”, t. 50, 1968/1, s. 79; *The Dictionary of Art*, t. 20, s. 374.
- <sup>18</sup> P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 83.
- <sup>19</sup> Hall, *A History...*, s. 78.
- <sup>20</sup> Rolę Lukiana podkreśla zarówno Pigler op. cit., t. II, s. 165, jak i J. Hall, *Dictionary of Subject and Symbols in Art*, London 1989, s. 103.
- <sup>21</sup> Ryszkiewicz, op. cit., s. 231.
- <sup>22</sup> J.R. Martin, *The Farnese Gallery*, New Jersey 1965, s. 98 i n.
- <sup>23</sup> Miller, op. cit., s. 436, odwołuje się do A. Ricci, *Memorie Storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona*, Macerata 1834, który opisał również podobną dekorację malarską w mało znanym Palazzo Bonacorsi w Maceracie.
- <sup>24</sup> *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XV und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, s. 1624.
- <sup>25</sup> *Diderot et l'art. De Boucher a David. Les Salons 1759–1781*. Katalog wystawy, Paris 1984, s. 286–300.
- <sup>26</sup> Op. cit., s. 28.
- <sup>27</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 191–193, 317–320; *Leksykon symboli*, Warszawa 1999, s. 83, 121–122.
- <sup>28</sup> Kopaliński, op. cit., s. 214–216; *Leksykon symboli*, s. 152–153.
- <sup>29</sup> Ryszkiewicz, op. cit., s. 230.
- <sup>30</sup> Grimal, op. cit., s. 74–76.
- <sup>31</sup> Pigler, op. cit., s. 44.
- <sup>32</sup> A. Blunt, *Nicolas Poussin*, London 1958, s. 316–319.
- <sup>33</sup> Blunt, op. cit., s. 316–319 i s. 328
- <sup>34</sup> Hall, *A History...*, s. 78.

Two Paintings  
by Louis Lagrenée  
in the Collection  
of the National  
Museum  
in Poznań

SUMMARY

The Collection of the National Museum in Poznań is in possession of two paintings by the French painter Louis Jean François Lagrenée, *Diana and Endymion* and *Mercury Presenting the Small Dionysos to the Nymphs*. Both pictures come from the Mielżyński collection and were purchased in France at the end of the 18<sup>th</sup> c. or at the beginning of the 19<sup>th</sup> c.

*Diana and Endymion* shows a sleeping youth, his head turned to the left, the goddess regarding him from the right-hand side of the composition. The Cupid between them stresses the love character of the image. The painting is signed, the date has been effaced. The composition is recorded among the painter's works. *Mercury Presenting the Small Dionysos to the Nymphs* has retained both the signature and

the date 1776. The paintings are a pendant, and it cannot be ruled out that they were part of a bigger symbolic suite of an eschatological character. The sleeping shepherd Endymion portrays death, while Diana symbolizes salvation through divine love. The child-Dionysos is the birth of life; his father Zeus is the source of life, while the tutors-nymphs embody the connection with nature. The soul's entanglement in nature (matter) is overcome by divine love. The symbolism of the paintings is enriched through the solar-lunar aspect: Zeus – Apollo – Sun; Diana – Luna – Moon. This interpretation is confirmed by Diderot. Lagrenée received commissions from royal courts and aristocracy, the milieu for which the intellectual content of the work was an inseparable and indispensable part.

## Wstęp

Niniejszy artykuł stanowi rozszerzoną wersję wykładu wygłoszonego na seminarium o sztuce weduty w bawarskim klasztorze Ettal w październiku 1990 r. Organizatorami seminarium, którego przewodni temat brzmiał „Kościoły, klasztory i zamki zakonów rycerskich w Niemczech i Europie Środkowowschodniej w malarstwie wedutowym XVIII i XIX wieku”, był północnoniemiecki instytut Nordostdeutsches Kulturwerk w Lüneburgu oraz stowarzyszenie Adalbert Stifter Verein w Monachium. Jako że publikacja biuletynu konferencyjnego pod redakcją dr Eckharda Jägera z różnych przyczyn nie doszła do skutku, nieopublikowany manuskrypt przeleżał niemal dwie dekady w biurku autora, a ponieważ ząb czasu nie nadszarpnął dotkliwie dokumentu, z wdzięcznością przyjąłem propozycję publikacji referatu. Jak widać „Habent sua fata” nie tylko książki, ale i manuskrypty!

### I.

W 1986 r. autor nabył na berlińskim rynku sztuki niezwykle malowidło przypominające osiemnastowieczne weneckie malarstwo wedutowe. Nie przedstawiało ono jednak ani Mostu Rialto, ani Pałacu Dożów, ani też żadnego ze słynnych weneckich kościołów, lecz – niczym capriccio w krajobrazie lagunowym – stary czcigodny ratusz w Poznaniu, jedną z najpiękniejszych świeckich budowli włoskiego renesansu na północ od Alp (il. 1). Przed wspaniałą fasadą wschodnią z trzema loggiami, arkadami półkolistymi i wieżami, w miejscu Starego Rynku rozpościera się lustro wody, a stary budynek sprawia wrażenie, że lada moment się w niej zatopi. Na lagunie pływają barki i gondole. Obok ratusza widzimy domy Sta-

rego Miasta gdzieniegdzie w lekko zniekształconej perspektywie, w tle wyłania się z mgły gotycka wieżyczka starej Wagi Miejskiej. Po lewej stronie na wzgórzu widnieją otoczone wysokimi topolami i cyprysami dwie barokowe wieże kościoła Franciszkanów. Nad całością króluje jasnoniebieskie weneckie niebo z szaroniebieskimi, częściowo zabarwionymi na żółto chmurami w stylu Bellotta. Wydaje się, że malarzowi niezbyt zależało na prawidłowym odwzorowaniu architektury – jest ona częściowo perspektywicznie nieprawidłowa i zobrażona dość powierzchownie – bowiem jego zamiarem, nawiasem mówiąc udanym, było oddanie romantycznego nastroju, owego melancholijnego poczucia nietrwałości chwili<sup>1</sup>.

Jak podkreślał mój rodak Erik Forssman w swojej książce *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, weduta, nim ewoluowała w kierunku prawdziwego malarstwa plenerowego<sup>2</sup>, musiała nabrać cech malarstwa romantycznego. Pejzaż miejski, tj. weduta, w zasadzie wykluczał malarskie traktowanie tematu, stąd Francesco Guardi nie był już ceniony przez współczesnych jako malarz weduty. Droga weduty prowadziła od Canaletta do malarstwa plenerowego, prócz tego istniało pojęcie „malarskiej weduty”<sup>3</sup>.

Właśnie dla tej przemiany nasz obraz jest dobrym przykładem – sytuuje się w tradycji malarstwa wedutowego, jednak ze względu na pobieżność w odtwarzaniu szczegółów architektonicznych oraz na romantyczną otoczkę należy go datować nie wcześniej niż na drugą połowę XIX w. Przemawiają za tym również inne szczegóły, takie jak styl malarski i cechy zewnętrzne.

Sven Ekdahl

## Ratusz poznański jako weneckie palazzo. Uwagi o dwóch obrazach z XIX wieku



1. Ratusz w Poznaniu jako weneckie palazzo. XIX w., capriccio, obraz B; wł. S. Ekdahl, Berlin

Po nabyciu obrazu rozpoczął się okres badań oraz poszukiwanie jego pochodzenia. Zadanie to stało się jeszcze bardziej pasjonujące dzięki Stefanowi Kozakiewiczowi, który w swym obszernym i kluczowym dziele o Bernardo Bellotto opisał podobny obraz i zakwalifikował go do dzieł przypisywanych wprawdzie Bellottowi, lecz nie będących jego autorstwa<sup>4</sup>. Co prawda archiwa i biblioteki w Berlinie udzielały licznych wskazówek, jednak nie pomogły w ostatecznym wyjaśnieniu istotnych kwestii. W związku z tym nawiązano kontakt z muzeami w Poznaniu i Warszawie, w których od jesieni 1986 r. postępowały dalsze badania nad obrazem<sup>5</sup>.

W międzyczasie udało się ustalić ogólny obraz historii dzieła. Nie będę w tym miejscu powracał do trudnego i często zagmatwanego przebiegu badań, lecz – zgodnie z kolejnością wyników – będę relacjonował

chronologicznie. Odpowiedź na pytanie, czy istniał obraz Belotta z tym motywem mogącym posłużyć za wzór, musi zabrzmieć „nie”. Cała historia zaczyna się w roku 1832, pół wieku po jego śmierci (1780)<sup>6</sup>. Z drugiej strony, jak już wspomniano, istnieje jeszcze inne dzieło przedstawiające lagunę, do którego odniósł się Kozakiewicz oraz wszyscy dotychczasowi badacze<sup>7</sup>. Obecnie znajduje się w Muzeum Historii Miasta Poznania w ratuszu w zmienionej formie i niektórych szczegółach<sup>8</sup> na skutek konserwacji przeprowadzonej w 1985 r. Ono to właśnie było wzorem dla obrazu zakupionego w Berlinie. W celu odróżnienia obu obrazów będę używał w dalszej części tekstu oznaczeń A i B, gdzie B jest młodszą wersją, odkrytą dopiero w 1986 r. Zgłębiając genezę malowidła mamy więc przede wszystkim do czynienia z obrazem A.

## II.

Zacznijmy jednak od kilku słów o historii budowy oraz kolejnych wizerunkach ratusza, o których w tym kontekście nie można nie wspomnieć<sup>9</sup>. Jego najstarszą część wzniesiono na początku XIV w. w stylu wczesnogotyckim<sup>10</sup>. Z tej części powstała w wyniku pierwszej większej przebudowy w 1508 późnogotycka budowla, rozpoznawalna dzięki kwadratowej podstawie wieży oraz blendom. Katastrofalny pożar, który w 1536 r. obrócił połowę miasta w perzynę, uszkodził wieżę tak dalece, że od tego czasu przechyliła się w kierunku zachodu. Aby ratować wieżę rozpoczęto jej naprawę, jednak ojcowie miasta w 1550 r. podjęli decyzję o zakrojonej na szeroką skalę renowacji i rozbudowie wieży. Do prac przystąpiono w następnej dekadzie pod kierunkiem pochodzącego z Lugano architekta i mistrza budowlanego Giovanni Battista di Quadro<sup>11</sup>.

Stary gmach ratusza powiększono pokaznie w części zachodniej, z kolei w części wschodniej, frontowej, poszerzono o loggię,





2. Najstarszy plan miasta Poznania. Fragment ze starym miastem, rynkiem i ratuszem, panorama od strony północnej, miedzioryt barwny, Braun und Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, t. VI, Kolonia 1618

3. Obraz ołtarzowy Stefana Ratajskiego w kościele Bernardynów w Kaliszu, 1658. Fragment z ratuszem i kościołem kolegiackim, symbolami miasta Poznania. Fot. J. Nowakowski, 1988



która całkowicie zmieniła jego styl i charakter, przekształcając go w budowlę renesansową. Między dwoma podniesionymi na wzór ryzalitu murami oporowymi otwiera się na wschód ku rynkowi trzypiętrowa loggia z arkadami półkolistymi. Pierwsze i drugie piętro mają po pięć, trzecie piętro dziesięć arkad. U góry attyki przyozdobionej palmetą boczne mury oporowe przechodzą

w ośmioboczne wieżyczki zwieńczone pokrytymi miedzią kopułami; między nimi znajduje się sześciokątna wieża centralna z kunsztownym zegarem, wbudowanym w 1554 r. przez zegarmistrza Bartheta Wolfa z Gubina (niem. Guben)<sup>12</sup>.

Po kolejnej renowacji w latach 1612–1618 oraz zabiegach upiększających budynków w 1632 r., w 1675 r. w wieżę uderzył piorun, skutkiem czego w 1690 r. podjęto kolejną naprawę. I tak ratusz pozyskał przedcudną wieżę, której sława rozniosła się daleko. Niestety nie na długo, bowiem latem 1725 r. przez miasto przetoczyła się straszliwa burza, która powaliła wieżę do połowy jej wysokości. Ograniczenia finansowe pozwoliły jedynie na prowizoryczne zabezpieczenie pozostałej jej części i tym samym uniknięcie jeszcze większych szkód. Dopiero dzięki staraniom słynnej Komisji Dobrego Porządku, założonej w 1779/1780 w Poznaniu przez starostę generalnego Wielkopolski Kazimierza Raczyńskiego, podjęto piątą już z kolei gruntowną renowację, a 19 lipca 1783 uroczystie poświęcono nowy szczyt wieży wzniesionej w klasycystycznym stylu z dwoma perspektywami (prześwitami)<sup>13</sup>. Zamontowany u szczytu wieży na wysokości 72 metrów orzeł mierzył dwa metry szerokości i 1,80 metra wysokości<sup>14</sup>. W XX w. mają miejsce trzy istotne fakty: renowacja i znaczne zmiany budowlane w wyniku działań władz pruskich w latach 1881–1888 i 1910–1913<sup>15</sup>, już wówczas ostro krytykowane<sup>16</sup>, zniszczenia dachu hełmowego wieży i palmet w czasie II wojny światowej oraz odbudowa w postaci z roku 1783 w latach 1945–1954<sup>17</sup>.

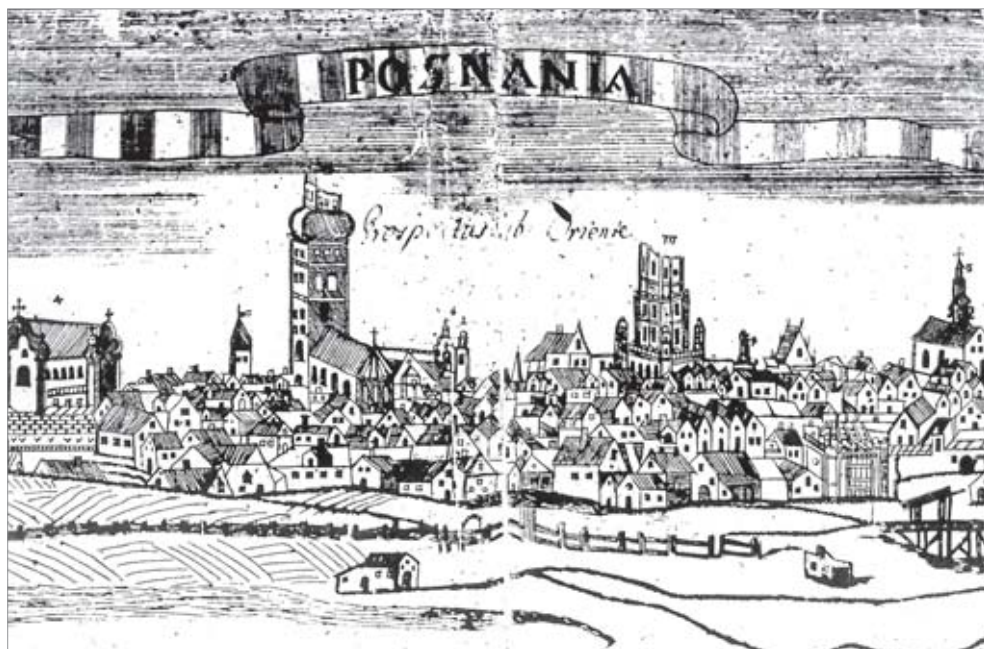
Bogatą historię ratusza, a zwłaszcza wieży ratuszowej odzwierciedlają liczne ilustracje pochodzące z różnych stuleci. Najstarsza z nich to widok perspektywiczny na miasto od strony północnej w słynnej pracy Brauna i Hogenberga z 1618 r. (il. 2).

4. Widok Poznania po burzy z 1725 r.. Fragment z ratuszem i kościołem kolegiackim. Rysunek J. Rzepeckiego

5. Panorama miasta Poznania od wschodu. Fragment z ratuszem i kościołem kolegiackim. Akwarelowany rysunek ołówkiem F.B. Wenera z 1738

W pracy tej wyraźnie rozpoznawalne są cztery studnie na placu rynkowym. Na uwagę zasługuje również piękne zobrazowanie ratusza z fasadą wschodnią na obrazie ołtarzowym w kościele Bernardynów w Kaliszu (il. 3). W tle tego dzieła ze św. Antonim, namalowanego w 1658 r. przez poznańskie-

go malarza Stefana Ratajskiego, widzimy budowle będące symbolami miasta<sup>18</sup>, tj. część Starego Miasta Poznania z ratuszem oraz duży, obecnie już nieistniejący kościół kolegiacki św. Marii Magdaleny<sup>19</sup>. Liczba arkad trzech loggii jest zredukowana, jednak wydaje się, że poza tym szczegółem ratusz



6. Ratusz w Poznaniu. Litografia J. Fretera wg rysunku A. Perdischa, poł. XIX w.



7. Ratusz w Poznaniu, fotografia sprzed 1890

8. Pręgierz przed poznańskim ratuszem. W tle Waga Miejska, fotografia sprzed 1890



został odtworzony dość wiernie. Wieżę wieńczy orzeł w girlandzie z promieni umieszczony nad krzyżem i wiatrowskazem; poniżej wieży środkowej z zegarem ratuszowym, w którym w 1783 r. umieszczono kartusz z monogramem ostatniego polskiego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, widnieje również figura orła. Fontanna na placu



rynkowym znajduje się w miejscu, gdzie w 1766 r. postawiono fontannę Prozerpiny z mitologiczną sceną porwania Prozerpiny przez Plutona. Panoramiczny obraz J. Rzepeckiego po burzy z 1725 r. pokazuje m.in. ratusz i kościół miejski (kolegiatę) ze zniszczonymi wieżami (il. 4), natomiast kolejny panoramiczny obraz F.B. Wenera z 1738 r. przedstawia widok ratusza po prowizorycznej renowacji (il. 5). Bardzo dokładna i z tego względu bardzo cenna jest prezentacja ratusza od strony wschodniej na litografii J. Fretera według rysunku A. Perdischa z połowy XIX w. (il. 6). Nawet malownicze zobrazowanie blend oraz innych ozdób z okresu 1782-1785 po generalnej renowacji można rozpoznać bez trudu<sup>20</sup>. Dla porównania przedstawiamy fotografię ratusza sprzed 1890 r. (il. 7). Przypuszcza się, że powstała prawdopodobnie właśnie przed tym rokiem, bowiem w tle po lewej stronie widać Wagę Miejską zburzoną w 1890 r.<sup>21</sup> Z lewej strony na pierwszym planie znajduje

9. Ratusz w Poznaniu.  
Lawowany rysunek  
piórkem w tuszu  
J. v. Minutoli (1832)



się pręgierz z poznańskim Rolandem z roku 1534<sup>22</sup>. Zachowało się również jego zbliżenie z roku 1888 (il. 8).

### III.

Historia obu wyżej wspomnianych „obrazów lagunowych” zaczyna się w roku 1832, gdy ówczesny poznański radca regencji i późniejszy komisarz policji Julius von Minutoli (1805–1860) wykonał serię lawowanych rysunków piórkem wielu ważnych zabytków miasta, w tym ratusza widzianego od strony wschodniej (il. 9). Jego ojciec, generał dywizji Heinrich Baron von Menu Minutoli, znany także jako archeolog, pochodził ze starej włoskiej rodziny, która zbiegła do Szwajcarii. Jego młodszy brat Aleksander, historyk sztuki, zyskał sławę dzięki publikacjom o średniowiecznej architekturze, uważany jest też za twórcę pierwszego niemieckiego muzeum sztuk użytkowych<sup>23</sup>. Wszechstronnie uzdolniony i obeznany we wszystkich sztukach plastycznych Julius obok działalności urzędniczej<sup>24</sup> w Poznaniu znalazł czas na życie kulturalne i towarzy-

skie, przy czym założenie przez niego oraz namiestnika Flottwella w 1836 r. pierwszego w Poznaniu Towarzystwa Sztuk Pięknych to tylko jedno spośród jego licznych działań<sup>25</sup>. Do Towarzystwa wstępowali głównie – choć nie wyłącznie – niemieccy urzędnicy, oficerowie i kupcy. O licznych i cieszących się wielkim powodzeniem wystawach organizowanych przez stowarzyszenie poświadcza kilkaset obrazów. Nabycie określonej ilości tzw. „akcji artystycznych” uprawniało do uczestnictwa w loterii, na której można było wylosować obrazy i rzeźby<sup>26</sup>.

Unikalna architektura starego ratusza wywarła na Juliusu von Minutoli tak olbrzymie wrażenie, że w 1832 r., krótko po objęciu urzędu, wykonał wspomniany już lawowany rysunek piórkem. Wkrótce stworzył kolejne prace. Z okresu sprawowania urzędu w Poznaniu zachowało się chyba około sto rysunków z natury przedstawiających widoki miasta<sup>27</sup>.

Uderzające jest, że Minutoli tworząc obraz z ratuszem (il. 9) przedstawił pierwszy plan, w tym fontannę Prozerpiny z 1766 r. oraz postaci sztafażowe, jedynie pobieżnie<sup>28</sup>. Interesujące jest porównanie tego obrazu z litografią Fretera według rysunku Perdyscha (il. 6) i z fotografią sprzed roku 1890 (il. 7), umożliwia bowiem znalezienie serii „nieprawidłowości”, które Minutoli musiał popełnić świadomie. Szczyt wieży ratusza jest znacznie skrócony i uproszczony a część fasady między drugą i trzecią loggią została pominięta tylko dlatego, że tak bardziej podobało się artyście<sup>29</sup>. Budynki Starego Miasta po prawej i lewej stronie ratusza nakreślił również w sposób uproszczony. Usytuowany w tle kościół Franciszkanów celowo przesunięty jest na prawo w kierunku ratusza i nieco odwrócony, by jego obydwie wieże były jeszcze bardziej widoczne<sup>30</sup>. Z tej perspektywy kościoła w ogóle nie widać; artysta po-

prostu dodał go w celu wykreowania efektownego tła. Minutolemu chodziło przede wszystkim o stworzenie ogólnego wrażenia artystycznego i aby to osiągnąć, pozwalał sobie na swobodę w przekształcaniu rzeczywistości. Mamy tu więc do czynienia z działaniem świadomym, a nie z niezręcznością. Wyrazem tego może być również zabieg powiększenia i uwypuklenia przegięcia i fontanny Prozerpiny, obramowanie obrazu czarną, zwieńczoną ostrym łukiem arkadą i – jak się wydaje – wizerunki trzech świętych, w tym dwóch patronów miasta, apostołów Piotra i Pawła<sup>31</sup>. Najbardziej prawdopodobnym dowodem wskazującym na chęć kreowania rzeczywistości dla osiągnięcia efektu artystycznego są jednak cienie, które autor odwrócił o 180 stopni w stosunku do położenia słońca; powinny bowiem kłaść się ze strony południowej a nie północnej. Prawidłowe położenie cieni można zobaczyć na wyżej wymienionej litografii (il. 6). Silny cień padający ukośnie z prawej strony nad dolną częścią fasady ratusza jest bardzo wyraźny i wprowadzony świadomie; być może miał budzić skojarzenia ze sławnymi włoskimi wędzarniami i do nich nawiązywać.

Pod koniec 1832 r. Julius von Minutoli wysłał dziesięć swoich prac z widokami miasta, w tym także ratusza, do berlińskiego zakładu litograficznego L. Sachse & Co., któremu zlecił, w razie konieczności, uzupełnienie, opracowanie artystyczne i naniesienie na kamień litograficzny<sup>32</sup>. W ten sposób zredagowane rysunki opublikowano w 1833 r. jako litografie z „widokami miasta Poznania oraz najosobliwszych budynków” w berlińskiej księgarni wydawniczej Siegfried Ernst & Sohn w cenie 6,5 grosza netto<sup>33</sup> za sztukę. W 1917 r. księgarnia Philippsche Buchhandlung w Poznaniu wznowiła wydanie litografii z przedmową i objaśnieniami Arthura Kronthala<sup>34</sup>.

Również staloryt wg rysunku ratusza Minutolego ukazał się w numerze specjalnym „Berliner Kalender für das Gemeinjahr 1839” (Kalendarz Berliński na rok 1839), ilustrowanym głównie przez niego. Owa publikacja doszła do skutku dzięki staraniom namiestnika Flottwella i miała za zadanie podkreślić znaczenie Poznania jako ważnego miasta prowincji pruskiej<sup>35</sup>.

Nie wiadomo, kto opracował rysunki Minutolego dla zakładu litograficznego Sachse. A. Kronthal przypuszcza, że był to Adolph Menzel, wówczas młody litograf wykonujący dla tej firmy liczne zlecenia<sup>36</sup>.

Dla nas w tym kontekście jest ważne, że litografia z ratuszem wygląda co prawda na „ścieśnioną” i „wyczyszczoną”, posiada wszakże wszystkie wyżej opisane „nieprawidłowości”, którymi charakteryzowały się rysunki Minutolego. Do nich należą również silne cienie z prawej strony. Wizerunek chmur oraz sposób przedstawienia świętych pod arkadą wykazują jednakże odchylenie od obrazu wzorcowego (il. 10).

#### IV.

Rysunek Minutolego wykazuje także podobieństwo do pewnego obrazu olejnego, którego przybliżona data, miejsce powstania oraz nazwisko artysty nie są znane. Problem ten otwiera pole do spekulacji. Nie wiemy więc, czy Minutoli sam namalował ten obraz używając własnego rysunku jako szablonu, czy też autorem był ktoś inny<sup>37</sup>. Te dwa przypuszczenia wydają się być bardziej prawdopodobne niż nie dająca się też całkowicie wykluczyć możliwość, że Minutoli po objęciu urzędu w Poznaniu natknął się na ten obraz i obrał go sobie za wzór. Kronthal twierdzi, że rysunek „został stworzony na miejscu i z natury” i że nie istnieją żadne przesłanki, jakoby obraz olejny był dla Minutolego źródłem inspiracji<sup>38</sup>. Wiadomo jednak, że przedstawienie chmur i postaci

10. Ratusz w Poznaniu. Litografia firmy Sachse & Co. z 1833 wg rysunku J. v. Minutoli

11. *Ratusz w Poznaniu jako weneckie palazzo, capriccio*, z częściowym przemalowaniem starszego obrazu, XIX w., obraz A, wersja II



świętych na rysunku i obrazie olejnym jest identyczne, podczas gdy litografia wykazuje pod tym względem różnice. Silny cień z prawej strony obecny jest również na małowidle olejnym.

Teraz historia staje się jeszcze bardziej skomplikowana, bowiem jeszcze kilka lat temu o istnieniu obrazu olejnego nikt nie wiedział. Dopiero w 1985 r. podczas prac konserwatorskich nad „obrazem lagunowym” (il. 11) z racji planowanej wystawy okazało się, że „scena wenecka” z wodą i łodziami oraz niebem i częściami fasady była naniesiona na starszą warstwę z ratuszem i placem rynkowym, tożsamymi z rysunkiem Minutolego<sup>39</sup>. Ową starszą warstwę będą dalej nazywał „obrazem A, wersją I” a nową warstwę czyli „obraz lagunowy” „obrazem B, wersją II”.

Po krótkiej rozmowie z przełożonym, w której przypuszczalnie doszło do nieporozumienia, konserwatorka zaczęła usuwać wierzchnią warstwę obrazu. Podczas tego zabiegu wyłoniło się odmienne niebo z odmiennymi chmurami (il. 12). Z prawej i lewej strony ukazała się arkada z figurami świętych a górna warstwa z częścią frontową budynków oraz „sceną wenecką” została zniszczona (il. 13). Pod jednym z żagli pojawił się pręgierz (il. 14), pod innym fontanna Prozerpiny (il. 15). Konserwatorkę opadły wątpliwości, czy rzeczywiście powinna usunąć piękną i niezwykłą scenerię z wodą, po czym przerwała konserwację. Usunięte fragmenty żagli zakrywające pręgierz i fontannę ponownie zamalowano. W tym oto stanie obraz przetrwał do dziś w formie hybrydy między wersjami I i II (il.16). Nazwijmy go „obrazem A, wersją III”. Zaprezentowano go na wystawie Miasta Poznania w Muzeum Historycznym miasta



12. Ratusz w Poznaniu jako weneckie palazzo, capriccio, początek konserwacji z częściowym usunięciem przemalowania (1985).

13. Ratusz w Poznaniu jako weneckie palazzo, capriccio, konserwacja w zaawansowanym stadium. Widoczne po usunięciu przemalowania arkady z figurami świętych jak również pęgierz i fontanna Prozerpiny na obrazie A (1985)

partnerskiego Hanoweru w lecie 1990 r., jednak w katalogu nie umieszczono jego zdjęcia lecz jedynie wzmiankowano<sup>40</sup>.

Jako że nie usunięto powierzchni wody, nie można wykluczyć, że pod ową młodszą warstwą farby kryje się podpis, który mógłby dostarczyć informacji na temat pochodzenia wersji I<sup>41</sup>.

Zagadkowe są czas i okoliczności nałożenia warstwy z wodą i łodziami. Nasuwa się pytanie, kto wpadł na ów niezwykły pomysł. Artysta znał zarówno malarstwo wedutowe Canaletta (Antonia Canala) jak i Bellotta<sup>42</sup>. Powtarzając za Kozakiewiczem jest to „bardzo dobry obraz w stylu weneckiego malarstwa wedutowego, prawdopodobnie z połowy XIX w.”<sup>43</sup> Jako że dostępne są tylko czarno-białe ilustracje (il. 11) – z wyjątkiem kopii obrazu B – nie można dziś dokonywać żadnych miarodajnych porównań na przykład z wyobrażeniem chmur na warszawskich wedutach Bellotta. Niemniej jednak porównanie z obrazem B (il. 1) wskazuje na świadome naśladownictwo Bellotta<sup>44</sup>.

Do powstania obrazu mogła przyczynić się bujna fantazja kogoś, kto zauważył wodowskaz na budynku nr 50 na Starym Rynku w Poznaniu. W latach 1551, 1586, 1698 i 1736 poziom Warty przekroczył osiem metrów, a 9 czerwca 1736 osiągnął rekordowe 9,47 m. Wały przeciwpowodziowe Warty wysokości 7,20 m pękły. Po ulicach i placach Poznania poruszano się łodziami. Powódź z 1736 r. poświadcza właśnie ten wodowskaz na Starym Rynku nr 50<sup>45</sup>.

Niemniej jednak autor sądzi, iż w „obrazie lagunowym” nie należy postrzegać „malowidła przedstawiającego powódź”, choć polscy koledzy reprezentują tu odmienne stanowisko<sup>46</sup>. Jest to prawdziwe capriccio wyrosłe z tradycji weduty! Jako pokrewny bliski przykład można przytoczyć słynne capriccio Anglika Williama Marlowa z koń-

14. *Ratusz w Poznaniu jako weneckie palazzo, capriccio, podczas konserwacji – pod żaglem z lewej strony widać pręgierz* (1985)

15. *Ratusz w Poznaniu jako weneckie palazzo, capriccio, podczas konserwacji – pod żaglem z prawej strony widać fontannę Prozerpiny* (1985)



ca XVIII w. znajdujące się w Tate Gallery w Londynie<sup>47</sup>. Ów następca Canaletta namalował katedrę św. Pawła nad weneckim kanałem (il. 17), którego podobieństwo do poznańskiego „obrazu lagunowego” natychmiast rzuca się w oczy<sup>48</sup>. Choć weneckie malarstwo wedutowe bliższe jest Marlowi niż naszemu artyście, to jednak koncepcja jest w obu przypadkach ta sama.

Nawiasem mówiąc zarówno Bellotto jak i Canaletto malowali podobne capriccia umieszczając znany budynek nad kanałem lub laguną i wkomponowując go w otoczenie co prawda artystycznie kunsztownie lecz jednocześnie w sposób pozbawiony realności<sup>49</sup>.

Oba „obrazy lagunowe” z poznańskim ratuszem, których stan pierwotny odzwierciedla obecnie jedynie kopia znaleziona w 1986 r. (il. 1), są zatem z punktu widzenia historii sztuki liczącymi się dowodami na istnienie weneckiej tradycji wedutowej w XIX w.. Fakt, że pochodzą z Europy Środkowej, czyni je jeszcze rzadszymi, bowiem podobne capriccia według naszej wiedzy nie są znane, a przynajmniej nie jako malowidła<sup>50</sup>. Pytanie o autora staje się przez to jeszcze bardziej zagadkowe. Można by się zastanowić, czy jest nim może Włoch lub może Anglik. W Poznaniu istniały duże domy handlowe utrzymujące międzynarodowe kontakty, myśl ta nie jest więc całkiem niedorzeczna<sup>51</sup>. Może też mamy do czynienia ze świadectwem żywej działalności poznańskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych.

## V.

Czas przemalowania obrazu A, wersji I ze sceną wenecką wymyka się jednoznaczniemu sprecyzowaniu. Prawdopodobnie musiało to być jednak przed 1884 r., bowiem w tymże roku Hermann Sagert, berliński marszałek mieszkający na Leipziger Strasse sprzedał obraz sędziemu sądu okręgowego





16. Ratusz w Poznaniu jako weneckie palazzo, XIX w. capriccio, stan po konserwacji z roku 1985, obraz A, wersja III; wł. Muzeum Historii Miasta Poznania Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu

17. William Marlow, *St. Paul's and a Venetian Canal*, capriccio, (Kościół św. Pawła i kanał wenecki), ok. 1795?, Tate Gallery in London. Fot. J. Webb

w Kolonii Rudolphowi Peltzerowi jako prawdziwego Belotta. W ten sposób dzieło powiększyło kolekcję sztuki Peltzera<sup>52</sup>. Cena sprzedaży nie jest znana, ponieważ starsze dokumenty firmy Sagert zaginęły<sup>53</sup>. Przypuszczalnie była niebagatelna, skoro nabywca mniemał, iż wchodził w posiadanie prawdziwego Belotta.

Powstało podejrzenie, że w transakcji mogło dojść do umyślnego wprowadzenia w błąd, niemniej jednak nie da się jednoznacznie stwierdzić, kto i na jakim etapie powstawania dzieła wpadł na pomysł jego sprzedaży jako Belotta. Na próbę oszustwa wskazują niektóre przesłanki, spośród których cztery warto wymienić. Po pierwsze, już podczas nabycia obrazu nie dysponowano żadnymi szczegółowymi informacjami na temat jego proveniencji<sup>54</sup>. Po drugie, płótno jest zdublowane. Może był to specjalny zabieg mający wywoływać wrażenie, że zamalowane płótno jest starsze niż w rzeczywistości. W każdym razie nie można było przez to w prosty sposób zbadać jego wieku i stanu<sup>55</sup>. Za trzeci i najważniejszy przyjmuje się fakt, że pokryty farbą herb z piaskowca, taki sam, który znajduje się w kartuszu pod ratuszowym zegarem i który podczas renowacji ok. 1783 r. opatrzone złotym monogramem „S.A.R” na niebieskim tle<sup>56</sup>, nasz „lagunowy” malarz zamalował herbem „Ciołek”, łac. *vitellus*, czyli cielę (lub młody byk) na czerwonym tle. Był to herb związku szlacheckiego, do którego należał król Stanisław August Poniatowski<sup>57</sup>. Czy w ten sposób nie próbowano zasugerować starszego wieku budynku sprzed renowacji przeprowadzonej w latach osiemdziesiątych XVIII w., właśnie z czasu Bellotta? – Podczas wyżej opisanej konserwacji „obrazu lagunowego” w 1985 r. przemalowanie herbu zostało nawiasem mówiąc usunięte i niczym nie zastąpione, toteż na obrazie A wersji III widoczny jest monogram „S.A.R.” Na kopii

obrazu B (jest to zakupiony przez autora „obraz berliński”, il.1) nadal widoczny jest *vitellus* na czerwonym tle w silnie przestylizowanej formie.

Po czwarte, jak już wspomniano, nazwisko Bernardo Bellotto z nazwą pochodzenia w języku włoskim, w osobliwy sposób usytuowane na odwrocie krosna, najpierw naniesiono ołówkiem a następnie poprawiono brązową farbą.

Czy było to celowe fałszerstwo czy nie, radość sędziego z nabycia obrazu nie trwała długo. Znany poznański historyk sztuki Julius Kohte wykazał mianowicie, że przedstawiony na sprzedanym obrazie ratusz – mimo przemalowanego herbu – został namalowany ze zmianami przeprowadzonymi podczas konserwacji ok. roku 1783<sup>58</sup>. Zmiany nie ograniczają się tylko do wieży, która wszakże wydaje się być skrócona, lecz, co należy wyraźnie podkreślić, dotyczą zwłaszcza trzech herbów, mianowicie „Polski”, „Poznania” i „Nałęcza” znajdujących się na fryzie poniżej górnej loggii. Herby te naniesiono dopiero w 1783 r. po usunięciu w trzech miejscach sięgających aż dotąd pilastrów<sup>59</sup>. Te i inne dowody pomogły Kohtemu przekonać sędziego, że nie może to być obraz Bellotta zmarłego pod koniec 1780 r. Z tej przyczyny Peltzer podarował obraz w 1898 r. miastu Poznaniu<sup>60</sup>. W styczniowym zeszycie rocznika „Historische Monatsblätter für die Provinz Posen” z 1900 r. Kohte poświęcił obrazowi nieduży artykuł<sup>61</sup>. Od tej pory „obraz lagunowy”, przekazany przez Miasto jako depozyt, znajdował się w Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, a po pierwszej wojnie światowej po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w roku 1919 znalazł się w Muzeum Wielkopolskim<sup>62</sup>. W okresie okupacji niemieckiej w latach 1939–1945 (Trzecia Rzesza) obraz zinwentaryzowano jako własność niemiecką i zarejestrowano

w urzędzie ds. kultury miasta okręgowego Poznań (Kulturamt der Gauhauptstadt Posen). Po drugiej wojnie światowej przeszedł w posiadanie Muzeum Narodowego w Poznaniu, obecnie jest przechowywany w Muzeum Historii Miasta Poznania w Ratuszu<sup>63</sup>. Jego późniejsze losy w wyniku renowacji w 1985 r. opisałem powyżej.

Myśl, że rysunek Minutolego przedstawiający poznański ratusz z 1832 r. mógł posłużyć obrazowi olejnemu (obraz A, wersja II, o istnieniu przemalowanej wersji I nie było jeszcze wiadomo) za wzór, wyraził po raz pierwszy dyrektor Muzeum Narodowego Ludwig Kaemmerer, stąd w oficjalnych przewodnikach Kaiser Friedrich Museum obraz datowany jest na „ok. 1833”<sup>64</sup>.

Od tego czasu ów wspaniały obraz był często wzmiankowany zarówno w niemieckiej jak i polskiej literaturze historycznej oraz literaturze z zakresu historii sztuki. Jeszcze w 1930 r. Marian Morelowski opisywał go jako dzieło Bellotta z racji niewiedzy wynikłej z wcześniejszych badań niemieckich, to jest badań Kohtego w 1910 r.<sup>65</sup>

## VI.

Na koniec pozostaje jeszcze pytanie o pochodzenie obrazu B, który zainspirował autora do napisania niniejszego artykułu (il. 1). Jak już wielokrotnie wspomniano, jest to kopia drugiej wersji obrazu A. Obecnie posiadam jedynie czarno-białą fotografię tej kopii (il. 11). Żmudne poszukiwania za pośrednictwem osób prywatnych zaprowadziły do Państwowego Handlu Dziełami Sztuki (Staatlicher Kunsthandel) Niemieckiej Republiki Demokratycznej w Mühlenbeck w pobliżu Berlina. Tam około roku 1980 obraz został nabyty przez Westberliner Kunsthandlung G. Fiehm (sklep z dziełami sztuki w Berlinie Zachodnim)<sup>66</sup>, następnie ponownie dotarł za pośrednictwem osoby prywatnej do Berliner Kun-

sthandel, w końcu został odkryty i zakupiony w 1986 r. przez autora.

Obraz A wersji II tylko częściowo posłużył za wzorzec dla twórcy obrazu B, gdyż możemy wykryć wiele rozbieżności. Wieża została oddana w sposób uproszczony, w miejscu orła na jej szczycie widnieje połączony krzyż. Fasada ratusza jest bardziej uproszczona, pominięto wiele szczegółów, na przykład malowidła na ścianach attyki i w blendach. Jednakże z artystycznego punktu widzenia nie należy tego zjawiska traktować w sposób negatywny, ponieważ intencją malarza było oddanie nastroju, przez co środki wyrazu ograniczył do minimum. Postaci sztafażowych jest nieco mniej, lecz podobnie jak łodzie i wodę, artysta namalował je częściowo lepiej niż ma to miejsce na obrazie A w obecnie istniejącej wersji. Ponadto kopia wydaje się spójniejsza niż jej wzorzec, co zresztą nie jest zaskakujące, dlatego że wzorzec malowało dwóch różnych artystów lub tworzono go w różnych odstępach czasowych. Melancholijny nastrój kopii potęguje fakt, że partię wody, w porównaniu z obrazem A, podwyższono, przez co nie widać straganów z przodu fasady wschodniej. Woda podpłynęła bliżej dolnego rzędu arkad, stary budynek z pochyloną wieżą nieomal grozi zatopieniem w odmętach. Całość otacza blask, którego nie można uchwycić za pomocą kolorów.

Ów romantyczny nastrój obcy był późniejszemu malarstwu wedutowemu<sup>67</sup>. Znalezione w Berlinie „obraz lagunowy” z poznańskim ratuszem jako weneckim palazzo jest nastrojowym capriccio, mieszanką Bellotta i romantyzmu, późnym świadectwem tradycji klasycznej weneckiej weduty, która zmieniła kształt w XIX w. Szczególnie ze względu na zagmatwane i do dziś jeszcze nie w pełni wyjaśnione okoliczności jego powstania, zarówno ten obraz, jak i malowidło olejne w Muzeum Historycznym Mia-

sta Poznania zasługują na specjalne miejsce w niemiecko-polskiej historii sztuki.

Tytuł oryginału: Sven Ekdahl, *Das Rathaus von Poznań als venezianischer Palazzo Bemerkungen zu zwei Gemälden des 19. Jahrhunderts*, 2010, tłumaczenie Jadwiga Górka

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Kolekcja S. Ekdahl, Berlin. Olej na płótnie. Obraz w ramach o wymiarach 50,5 × 44,5 cm, brakuje podpisu i daty, nie ma też żadnych informacji z tyłu obrazu ani na krośnie. Stan dzieła jest dobry, choć widoczne są naciągnięcia płótna i kilka krakelur. Wyprodukowane fabrycznie płótno zagruntowane bolusem, bardzo wąska drewniana rama z warstwą gipsu połączona i przyozdobiona „wprasowaną” metalową szyną. Badanie obrazu podczerwienią w Gemäldegalerie Dahlem w Berlinie w 1986 r. wykazało, iż obraz nie był przemalowywany. Co się tyczy proveniencji obrazu zob. przyp. 66.
- <sup>2</sup> E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts (Acta Universitatis Stockholmensis; Stockholm Studies in History of Art, 22)*, Stockholm 1971, s. 98.
- <sup>3</sup> Ibidem, s. 112 f.
- <sup>4</sup> S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, t. I, *Leben und Werk*; t. II, katalog, Recklinghausen 1972, tu t. II, s. 527, il. Z-537. – chodzi o obraz oznaczony w niniejszym artykule jako il. 11 (obraz A, wersja II). Aby wykluczyć pomyłkę, pseudonim „Canaletto”, używany zarówno przez Antonia Canal, jak i jego siostrzeńca Bernarda Belotto (1720–1780), tutaj odnosi się tylko do Antonia Canal. W polskiej historii sztuki pseudonimu „Canaletto” używa się głównie w powiązaniu z Bellottem. Więcej o życiu i twórczości Antonia Canal (Canaletto) zob. J.G Links, *Canaletto*, Stuttgart 1982.
- <sup>5</sup> Za informacje i wsparcie składam szczególne podziękowania pani dr Magdalenie Warkoczewskiej z Muzeum Historii Miasta Poznania (Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu), pani dr Krystynie Sroczyńskiej z Warszawy, pani dr Agnieszce Morawińskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie a także panu prof. dr hab. Andrzejowi Rottermundowi, Warszawa, oraz wszystkim konserwatorom i fotografom z ww. muzeów. Z wdzięcznością wspominam również cenną pomoc dr Ryszarda Walczaka z Poznania, zmarłego w 1989 r. Większość zamieszczonych tutaj zdjęć – z wyjątkiem ilustracji 1, 2, 3, 16, 17 – przysłali mi pani dr Warkoczevska w 1988 r. oraz pan Jerzy Nowakowski z Muzeum Narodowego w Poznaniu (list do autora z dnia 21 XI 1988). Odnośnie ilustracji 3, 16, 17 zob. przyp. 19, 40 i 47.
- <sup>6</sup> Zob. podrozdział III. O pobycie Bellotto w Poznaniu literatura historii sztuki nie wspomina, jednak ważniejsze od tej wskazówki „e silentio” są okoliczności powstania obrazu.
- <sup>7</sup> Zob. przyp. 4. Prócz dzieła Kozakiewicza wymieniono tu następujące prace. J. Kohte, *Ein jüngst aufgefundenes altes Oelbild des Posener Rathauses*, (w:) *Historische Monatsblätter für die Provinz Posen*, I, 1900, 1, s. 3 f.; A. Kronthal, *Beiträge zur Geschichte der Posener Denkmäler und des künstlerischen und*

- geistigen Lebens in Posen*, (w:) *Die Residenzstadt Posen und ihre Verwaltung im Jahre 1911*. Im Auftrage des Oberbürgermeisters hrsg. v. Dr. B. Franke, Direktor des Statistischen Amtes, Posen 1911, s. 403–530, tu s. 445 f. (z il. na s. 446); (Ludwig Kaemmerer) *Kaiser-Friedrich-Museum in Posen*. Amtlicher Führer, 3. Aufl., Posen 1911, s. 57; A. Kronthal, *Das Rathaus in Posen. Mit 5 Abbildungen*, Posen 1914, s. 55; M. Morelowski, Warszawa w obrazach Canaletta, „*Tęcza*” IV, 3 V 1930, nr 18 (z il. na s. 22); P. Michałowski, *Malarstwo do końca XIX w.*, (w:) *Dziesięć wieków Poznania*, t. III, Poznań-Warszawa 1956, s. 133–144, tu s. 142 (z il. 115 na s. 156); M. Warkoczewska, *Dawny Poznań. Widoki i fotografie miasta z lat 1618–1939*, Poznań, 1983, il. 38.
- <sup>8</sup> Muzeum Narodowe w Poznaniu, inw. MP nr 1093. Olej na płótnie, wymiary w ramach 54 × 47 cm, płótno zdublowane. Pierwotną, bogato zdobioną, połączoną ramę wymieniono na skromniejszą w związku z konserwacją obrazu w 1985 r. Na krośnie widnieją w lewym górnym rogu litery KPM w czerwonym kolorze (lub może raczej KFM «Kaiser-Friedrich-Museum»?), obok po prawej stronie najpierw ołówkiem, następnie poprawione brązową farbą nazwisko Bernardo Bellotto z miejscem pochodzenia w języku włoskim. Z czasów III Rzeszy pochodzi pieczęć urzędu ds. kultury miasta okręgowego Poznań „Kulturamt der Gauhauptstadt Posen” z numerem inwentarza 262/30. Dalej znajduje się oznaczenie roku „Rok 1984 5” oraz obowiązujący wówczas numer inwentaryzacji Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- <sup>9</sup> Dawniejsza literatura (do 1938) na temat historii poznańskiego ratusza jest wymieniona (w:) A. Wojtkowski, *Bibliografia Historii Miasta Poznania*, Poznań 1938, s. 105 ff – godni wymienienia są m.in. J. Łukaszewicz, *Historisch-statistisches Bild der Stadt Posen, wie sie ehedem, d.h. vom Jahre 968–1793 beschaffen war*. Z polskiego przetłumaczył L. Königk w 1846 r., skorygował i sprostował prof. dr Tiesler, t. I–II, Poznań 1878, m.in. t. II, s. 50–58; J. Kohte, *Die Wiederherstellung des Rathhauses in Posen*, (w:) *Historische Monatsblätter für die Provinz Posen*, t. I, 1900, 4, s. 49–53; A. Warschauer, *Historische Beiträge zur Wiederherstellungsfrage des Posener Rathauses*, (w:) ibidem, IV, 1903, 6, s. 81–87; 8, s. 113–125 [więcej nie wznowione]; różne artykuły w antologii wydanej w 1911 r.: *Die Residenzstadt Posen* (zob. przyp. 7), w tym Kronthal, *Beiträge zur Geschichte der Posener Denkmäler* (zob. przyp. 7), oraz Bettenstaedt, *Das Rathaus zu Posen und seine Wiederherstellung* (s. 531–544); Kronthal, *Das Rathaus in Posen* (zob. przyp. 7); J. Kohte, *Die Erneuerung des Posener Rathauses*, (w:) *Historische Monatsblätter für die Provinz Posen*, XV, 1914, 2, s. 17–28; A. Kronthal, *Werke der Posener bildenden Kunst. Beiträge zur Heimatkunde über die Deckenbilder des Rathauses in Posen, das Knorr'sche Gemälde „Marktplatz in Posen” und Julius v. Minutoli, Louis Sachse und die Posener Stadtansichten des Jahres 1833*, Berlin-Lipsk 1921, tu przede wszystkim s. 13–24: „Co zachowało się z szesnastowiecznego poznańskiego ratusza w trakcie budowy w latach 1910–1913 i jak należy wyjaśnić układ planet we wnętrzu ratusza?” – Dla okresu po II wojnie światowej wskazuje się artykuły zamieszczone w trzynomowej antologii: *Dziesięć wieków Poznania* (zob. przyp. 7). Przydatny jest niemieckojęzyczny przewodnik Henryka Kondzieli i Teresy Rusczyńskiej: *Stadtführer*, Poznań 1980; przy czym na szczególną uwagę zasługują rozdział
- Die Altstadt*, s. 19–39 („Biblioteka Kroniki Miasta Poznania”, nr 46).
- <sup>10</sup> Dalsze wywody na temat historii budowy ratusza opierają się głównie na Warschauer, *Historische Beiträge* (zob. przyp. 9), s. 81 ff.
- <sup>11</sup> Onim: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hans Vollmer, t. 27, Lipsk 1933, s. 489 f. W literaturze wymienionej w przyp. 9 znajdują się liczne odniesienia do Quadro.
- <sup>12</sup> Por. m.in. R. Prünster, *Die Rathausuhr zu Posen*, (w:) *Zeitschrift des Historischen Geschichtsvereins in Posen* t. IV, s. 460–466. Dalszą literaturę na ten temat oraz tematy pokrewne można znaleźć w bibliografii Wojtkowskiego (zob. przyp. 9).
- <sup>13</sup> Warschauer, *Historische Beiträge* (por. przyp. 9), s. 82 f. Zob. m. in. też Łukaszewicz, *Historisch-statistisches Bild*, (por. przyp. 9), I, s. 31 przyp. 1, oraz s. 53–56; następnie Kronthal, *Das Rathaus in Posen* (por. przyp. 9), s. 8, 15–19, 63 f.
- <sup>14</sup> Wymiary wysokości i szerokości za Kronthalem, *Das Rathaus in Posen* (por. przyp. 9), s. 7 f. Zob. również A. Warschauer, *Der Adler auf dem Rathausurm zu Posen und sein urkundlicher Inhalt*, (w:) *Historische Monatsblätter für die Provinz Posen*, t. XIII, 1912, 1, s. 1–14.
- <sup>15</sup> Bettenstaedt, *Das Rathaus zu Posen und seine Wiederherstellung* (por. przyp. 9).
- <sup>16</sup> Por. m.in. Kohte, *Die Erneuerung des Posener Rathauses* (por. przyp. 9), oraz Kronthal, *Werke der Posener bildenden Kunst* (por. przyp. 9), s. 13 f. –Zob. też J. Kohte, *Die Bemalung des Rathauses in Posen*, (w:) *Historische Monatsblätter für die Provinz Posen*, t. XI, 1910, 8, s. 116–120.
- <sup>17</sup> Zarzys w *Stadtführer* u Kondzieli i Rusczyńskiej (por. przyp. 9), s. 13 i 21–25. Wygląd ratusza w trakcie oraz po zakończeniu odbudowy w 1954 r. dokumentują il. 109 w pierwszym tomie oraz il. 29 w trzecim tomie pracy *Dziesięć wieków Poznania* (por. przyp. 7).
- <sup>18</sup> Zob. czarno-biały rysunek u Warkoczewskiej, *Dawny Poznań* (zob. przyp. 7), il. 24. Zdjęcie kościoła w Kaliszu zaprezentowane w niniejszym artykule (il. 3) wykonał na zlecenie autora pan Jerzy Nowakowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu. Zob. list od pana Nowakowskiego do autora z dnia 30 VI 1988.
- <sup>19</sup> Od wybuchu pożaru w 1780 r., podczas którego wnętrze kościoła doszczętnie spłonęło, kościół ten zamieniano i ostatecznie rozebrano. Łukaszewicz, *Historisch-statistisches Bild der Stadt Posen* (zob. przyp. 9), II, s. 84–89, tu s. 85 f. Zob. też *Stadtführer* Kondzieli i Rusczyńskiej (por. przyp. 9), s. 36 f.
- <sup>20</sup> Zob. przede wszystkim badania Juliusa Kohte (przyp. 7, 9 i 16).
- <sup>21</sup> Na jej miejscu władze pruskie wybudowały tzw. nowy ratusz w stylu neorenesansowym. Po zniszczeniu ratusza podczas II wojny światowej (1939–1945) podjęto decyzję o rekonstrukcji poprzedniego budynku na podstawie licznych fotografii i ilustracji. Kondziela i Rusczyńska, *Poznań. Stadtführer* (przyp. 9), s. 25 f. Dawniejsza literatura na temat Wagi Miejskiej zebrana przez Wojtkowskiego, Bibliografia (przyp. 9), s. 107. Zob. ponadto Łukaszewicz, *Historisch-statistisches Bild* (przyp. 9), II, s. 58 f.
- <sup>22</sup> Zob. Kronthal, *Das Rathaus in Posen* (przyp. 7), s. 19 f. Oryginalna statua znajduje się obecnie w Muzeum Historii Miasta Poznania, zamiast niej na planie przed Ratuszem stoi kopia z roku 1925.
- <sup>23</sup> Informacje biograficzne o rodzinie i jej członkach zob. Bernd Vogelsang, *Beamtenekauf. Die Sammlun-*

- gen des Freiherrn von Minutoli in Liegnitz. Eine Dokumentation zur Geschichte des ersten deutschen Kunstgewerbemuseums, Dortmund 1986 (= Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, hrsg. v. Johannes Hoffmann, Reihe A, Nr. 46), s. 10–29. Zob. też pracę A. Kronthala wymienioną w przyp. 24.
- <sup>24</sup> Po ukończeniu studiów prawniczych w rodzinnym Berlinie i Heidelbergu Julius von Minutoli został urzędnikiem państwa pruskiego i w 1830 r. otrzymał stanowisko asesora sądowego przy ministerstwie w Koblencji. W tym samym roku przybył do Poznania, obejmując stanowisko radcy regencji. Tamże w 1839 r. został awansowany m. in. na dyrektora policji i naczelnika powiatu. W 1842 r. tymczasowo powołany do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Berlinie. Do Poznania powrócił w 1843 r., tam też został mianowany szefem policji; na posadzie tej pozostał do czasu, gdy król Fryderyk Wilhelm IV przejął go w 1847 r. na takie samo stanowisko do Berlina. Podczas rewolucji marcowej w 1848 r. próbował działać politycznie na własną rękę, jednak przez swą umiarkowaną postawę ściągnął na siebie nieprzychylność zarówno rządu, jak i burżuazyjno-rewolucyjnych ugrupowań. Pod presją ataków ze wszystkich stron nie znalazł innego wyjścia prócz prośby o usunięcie z urzędu. Prośbę uwzględniono w czerwcu 1848 r. Po pięciu latach oczekiwania w 1853 r. został ponownie zatrudniony na stanowisku konsula generalnego Persji jako przewodniczący poselstwa nadzwyczajnego ds. traktatu o handlu i przyjaźni Prus i państw unii celnej z Persją. Zmarł w 1860 w pobliżu Shiraz, tam spoczął na armeńskim cmentarzu. Por. A. Kronthal, *Julius von Minutoli*, Adolf von Menzel und ihr Verleger Louis Sachse, (w:) *ibid.*, *Werke der Posener bildenden Kunst* (przyp. 9), s. 46–80, tu s. 46–52. Zob. też książkę Berndta Vogelsanga wymienioną w przyp. 23.
- <sup>25</sup> Kronthal, *Julius von Minutoli* (zob. przyp. 24), s. 47. Tamże kolejne dowody zadziwiającej wszechstronności Minutolego.
- <sup>26</sup> Informacja od dr Magdaleny Warkoczewskiej, Poznań (przekazana w liście od dr Ryszarda Walczaka z dnia 28 X 1986).
- <sup>27</sup> Kronthal, *Julius von Minutoli* (przyp. 24), s. 48. Wiele z tych rysunków, w tym rysunki ratusza, znajduje się obecnie w Muzeum Historii Miasta Poznania (zob. przyp. 5). Niektóre z nich znajdziemy u Warkoczewskiej, *Dawny Poznań* (zob. przyp. 7): il. 7, 9, 39 (ratusz), 84, 111, 142, 166, 167. Litografie według rysunków Minutolego *ibid.*: il. 10, 87, 125, 154.
- <sup>28</sup> Fontannę „rzeźbiarza” Augusta Schepsa z mitologiczną sceną wprowadzenia Prozerpiny przez Plutona postawiono w 1766 r. Por. przedstawienie placu Ratuszowego u Brauna i Hogenberga z 1618 r. (il. 1) oraz na obrazie ołtarzowym Stefana Ratajskiego z 1658 r. w kościele w Kaliszu (tablica kolorowa I).
- <sup>29</sup> Chodzi tu o dwaście ok. metrowych pól z dekoracyjnym wzorem pod arkadami trzeciej loggii.
- <sup>30</sup> Kościół Franciszkanów zbudowano w latach 1674–1728 w stylu barokowym. Wieże fasady przedniej wzniesiono w latach 1718–1719 (wieża wschodnia) i 1728 (wieża zachodnia). Zob. *Stadtführer* Kondzie-li i Ruszczyńskiej (przyp. 9), s. 33.
- <sup>31</sup> W literaturze przypuszcza się, że chodzi tu o Piotra i Pawła. Pod wezwaniem obu apostołów jest katedra miasta, ponadto znajdują się również na herbie Poznania. Przypuszcza się, że trzecią postacią może być patron mostów św. Jan Nepomucen, którego Minutoli namalował w innym widoku miasta. Zob. litografię nr 1 u Kronthala, *Alt-Posen* (przyp. 34).
- <sup>32</sup> Kronthal, *Julius von Minutoli* (zob. przyp. 24), s. 55.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, s. 46. Kronthal daje ponownie ogłoszenie wydawnictwa.
- <sup>34</sup> *Alt-Posen. Ansichten der Stadt Posen aus dem Jahre 1833 mit Einleitung und Erläuterungen von Arthur Kronthal*, Posen 1917. – Obraz z ratuszem ma nr 6. Objasnienia Minutolego pod obrazami są zawsze w dwóch językach.
- <sup>35</sup> Choć autor nie miał możliwości oglądu kopii wspomnianego kalendarza, to jednak przypuszcza, że może chodzić tu o staloryt miedziorytownika H. Fincke w Berlinie, bowiem wizerunek ratusza i pięciu innych stalorytów z motywami Wielkiego Księstwa Poznańskiego – opartych, jak udowodniono, na rysunkach Minutolego – były prezentowane na wystawie Akademii Berlińskiej w 1838 r. przez H. Fincke. Zob. także: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850*, bearb. v. Helmut Börsch-Supan, t. 2, Berlin 1971 (= Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, hrsg. v. Otto Lehmann-Brockhaus und Stephan Waetzoldt, 4), 1838, nr 1067.
- <sup>36</sup> Kronthal, *Julius von Minutoli* (zob. przyp. 24), s. 55 f.
- <sup>37</sup> Przeciw przypuszczeniu o autorstwie Minutolego przemawia fakt, iż dotychczas nie są znane jego prace olejne. Por. Michałowski, *Malarsztwo do końca XIX w.* (zob. przyp. 7), s. 142. Z drugiej strony wiemy, że „wspomagał prawdziwe talenty”. Zob. Kronthal, *Julius von Minutoli* (przyp. 24), s. 48.
- <sup>38</sup> Kronthal, *Posen in Berliner Kalender* (przyp. 35), s. 102 f.; *id.*: *Julius von Minutoli* (przyp. 24), s. 48. Dowiedziono też jednak, iż tworzenie rysunków na podstawie obrazów olejnych nie było mu obce. W taki sposób wykonał portret Stanisława Leszczyńskiego oraz Kościuszki do Berliner Kalender (Kalendarz Berliński) na rok 1839 „w oparciu o oryginalne obrazy, o które wystarał się za pośrednictwem kilku polskich ziemian i które wiernie skopiował”. Kronthal, *Posen in Berliner Kalender* (zob. przyp. 35), s. 102.
- <sup>39</sup> W 1986 r. autor miał okazję porozmawiać zarówno z konserwatorką obrazu, jak i dyrektorką Muzeum Historycznego, panią dr Magdaleną Warkoczewską. Dalsze informacje otrzymałem w liście od pana dr Ryszarda Walczaka z dnia 28 X 1986. Ze względu na koszty wykonano podczas prac konserwatorskich jedynie czarno-białe fotografie (por. il. 10–13). Z tego samego powodu nie istnieją kolorowe fotografie obrazu A, wersji II (por. il. 9).
- <sup>40</sup> Magdalena Warkoczevska, *Posen – eine elegante Stadt in Polen. Posenania elegans Poloniae Civitas*. Broszura na wystawę [w Muzeum Historycznym Hanoweru 23 V – 11 VIII 1990], Hannover 1990, s. 23. – Pani Dyrektor dr v. Rohr składam serdeczne podziękowania za wyrażenie zgody na wnikliwy ogląd dzieła w celu wyjaśnienia niektórych nierozstrzygniętych kwestii podczas mojej wizyty w muzeum 3 sierpnia 1990 r.. – Kolorową fotografię obrazu zaprezentowaną w niniejszym artykule (obraz A, wersja III) autor otrzymał w liście z dnia 25 III 1988 (nr 649/88) od pani dr Agnieszki Morawińskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie. Obraz ten, podobnie jak obraz B, sfotografowano w Muzeum Narodowym.
- <sup>41</sup> Analizę obrazu B promieniami rentgena i podczerwieni, której dokonano w Berlinie (zob. przypis 1), należy poddać dalszym badaniom.
- <sup>42</sup> Z tego powodu Julius Kohte przypuszczał w 1910 r., że obraz ten jest dziełem jednego z uczniów Belotta.

- Kohte, Ein jüngst aufgefundenes altes Oelbild (zob. przyp. 7), s. 3.
- <sup>43</sup> Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto* (zob. przyp. 4), s. 527, il. Z-537. Podobnie wyraził się prof. dr Erik Forssman, Freiburg, w liście do autora z dnia 25.12.1986. Na podstawie kolorowej fotografii obrazu B stwierdził, „że chodzi o obraz namalowany w XIX w., który miał naśladować osiemnastowieczny styl „capriccio” Bellotta”.
- <sup>44</sup> Zob. przede wszystkim podobne przedstawienie chmur i ich kolorów (z elementami żółci) w wielu pracach Bellotta z okresu warszawskiego. Niektóre kolorowe reprodukcje można znaleźć w drugim tomie książki Kozakiewicza, w tym np. D 409: *Kraskowskie Przedmieście w Warszawie widziane od strony Nowego Świata*; tekst na s. 343 f.
- <sup>45</sup> Wodowskasz na budynku Stary Rynek 50 z 9 czerwca 1736 wspomina m.in. Kronthal, *Das Rathaus in Posen* (zob. przyp. 7), s. 55. Por. też plan rynku z ponumerowanymi domami w *Stadtführer* Kondzieli i Ruszczyńskiej (zob. przyp. 9), s. 21. Zob. dalej Schulz, *Die Wartheregulierung und Hafenanlagen im Stadtgebiet von Posen*, (w:) *Die Residenzstadt Posen* (zob. przyp. 9), s. 197–214, tu tabela na s. 199: *Historisch beglaubigte Hochwasserstände der Warthe bei Posen aus der Zeit von 1501 bis 1910* („Historycznie uwierzytelnione poziomy wody Warty w Poznaniu z okresu 1501–1910”).
- <sup>46</sup> Zob. np. wspomniane już publikacje Morelowskiego, Michałowskiego i Warkoczewskiej (zob. przyp. 7), pracę Kozakiewicza (zob. przyp. 4) oraz katalog wystawy z 1990 (zob. przyp. 40), w których za każdym razem jest mowa o powodzi. Obecnie na umieszczonej na ramie obrazu mosiężnej tabliczce widnieje napis: „Juliusz Minutoli (?), 1805–1860. Ratusz podczas imaginacyjnej powodzi” – Do niedawna (1986) malowidło wiązano z wylewem Warty w 1888 r., gdy poziom wody wyniósł 6,68 m. Istnieją jednak dowody, że w tym czasie obraz już istniał; por. przyp. 52.
- <sup>47</sup> William Marlow (1740–1813): *Capriccio: St Paul's and a Venetian Canal*, ok. 1795? Olej na płótnie, 130 × 104 cm, Tate Gallery w Londynie (nr kat.: N6213 No. 1). – Za pozwolenie na publikację autor dziękuje Tate Gallery. – Zob. analizę tego obrazu u E. Forssmana: *Venedig in der Kunst und im Kunsterteil des 19. Jahrhunderts* (zob. przyp. 2), s. 104 ff., z czarno-białą fotografią na s. 105. Wspomniane też u Linksa, *Canaletto* (zob. przyp. 42), czarno-biała fotografia nr 175 na s. 179 i tekst na s. 178. Namalowany przez Williama Marlowa *Capriccio wenecki kanał zastępuje ulicę Ludgate Hill*.
- <sup>48</sup> Wystarczy porównać marynarza przedstawionego z profilu po prawej stronie na malowidle z ratuszem (od 1985 widoczny tylko na obrazie B, il. 1) z marynarzem z prawej strony obok żagla na pierwszym planie obrazu Williama Marlowa. Nie jest to przypadek, lecz potwierdzenie, że obaj artyści tworzyli zgodnie z tą samą tradycją.
- <sup>49</sup> Liczne przykłady podobnych i innych *capricci* znajdują się u Linksa (zob. przyp. 42); np. il. 125, 126 i 182 oraz u Kozakiewicza (zob. przyp. 4), np. t. III, il. 105 i następne.
- <sup>50</sup> Podczas dyskusji po wykładzie autora w klasztorze Ettal w Bawarii 14 X 1990 dr Jana Kybalová z Pragi zwróciła autorowi uwagę na fakt, że w 1832 r. pojawiła się w Anglii firma „Decor Ferrara” wyrabiająca fajanse dekorowane przykładowym w stylu *capriccio*. Przedstawiało pałac księcia d’Este w Ferrarze z portem i statkami, które w rzeczywistości nie ist-
- nieją. Ta sama dekoracja pojawiła się w Böhmen po 1840 r. – Inny uczestnik dyskusji, Pierre Graf de Malleray z Regensburga, wskazał z kolei na oprawione w cynowe ramy odznaki lub szylkrety z zamkami, ogrodami, miastami itd., wyprodukowane w okresie ok. 1760–1790 w paryskiej pracowni należącej do pochodzącego z Włoch mistrza o nazwisku Compigné. Wśród nich znajdują się również motywy *capriccio*.
- <sup>51</sup> „Treppmacher, Klug, Taroni oraz inne domy handlowe miały kontakty z prawie całą Europą” pisze Łukaszewicz (zob. przyp. 9), t. I, s. 226. *Ibid.*, s. 322: „Nie mniej bogate były w czasach Stanisława Augusta domy handlowe Taroni i Wilandt”. – Zamożny włoski bankier Carlo Taroni mieszkał zresztą w domu nr 42 na przeciw prawej strony fasady wschodniej ratusza (widziane z ratusza) i tym samym roztaczała się przed nim ta sama perspektywa na rynek i ratusz jak przed naszym malarzem. Może to nie jest przypadek. Por. *Stadtführer* Kondzieli i Ruszczyńskiej (zob. przyp. 9), plan na s. 21 i tekst na s. 27.
- <sup>52</sup> Kohte, *Ein jüngst aufgefundenes altes Oelbild* (zob. przyp. 7), s. 3. Kronthal, *Das Rathaus in Posen* (zob. przyp. 7), s. 55: „Obraz został nabyty w 1884 r. przez sędziego sądu okręgowego Rudolpha Peltzera zmarłego w 1910 r. do jego prywatnej kolekcji w Kolonii za pośrednictwem berlińskiego marszanda (Sagert)”.
- <sup>53</sup> Ustna informacja firmy przekazana autorowi w 1986 r. Sklep z dziełami sztuki założony w 1865 r. przez Hermanna Sagerta, miedziorytnika, kilkakrotnie zmieniał lokalizację w obrębie Berlina. Por. Heidemarie Mazuhn, *Finissage für eine fest 135 jährige Kunsthandlung in der „Potze”*. *Traditionsreiches Geschäft Sagert & Co. geht nach Charlottenburg*. [...], (Finisaż prawie 135-letniego sklepu z dziełami sztuki w „Potze”. Firma z wieloletnią tradycją Sagert & Co przeprowadza się do Charlottenburga). „Der Tagesspiegel”, 30 III 1994.
- <sup>54</sup> „O pochodzeniu obrazu nie ma wiarygodnych informacji”. Zob. Kohte, *Ein jüngst aufgefundenes altes Oelbild* (zob. przyp. 7), s. 3. Kronthal, *Das Rathaus in Posen* (zob. przyp. 7), s. 55, pisze jedynie: „Podobno autorem jest Canaletto (Bernardo Bellotto)”.
- <sup>55</sup> W każdym razie nie wiadomo, kiedy zdublowano płótno. Odnosi się pomimo wszystko wrażenie, że podjęto tu konserwatorskie środki, które nie były konieczne.
- <sup>56</sup> S.A.R. oznacza „Stanislaus Augustus Rex”.
- <sup>57</sup> Kohte, *Ein jüngst aufgefundenes altes Oelbild* (zob. przyp. 7), s. 3 f.: „Pytanie, czy to odstępstwo jest przypadkowe, czy też po przyjęciu szkicu nie zapadła jeszcze decyzja o wyborze herbu lub inicjałów, pozostaje otwarte”. – Trzeciej możliwości, że mogła to być celowa próba oszustwa, Kohte nie wziął pod uwagę.
- <sup>58</sup> Kohte, *Ein jüngst aufgefundenes altes Oelbild* (zob. przyp. 7), s. 3 f.
- <sup>59</sup> *Ibidem*. Herb „Nałęcz” należał do starosty generalnego Kazimierza Raczyńskiego nadzorującego prace renowacyjne.
- <sup>60</sup> *Ibid.*, s. 3: „Pan sędzia Peltzer z Kolonii ofiarował wspaniałomyślnie w ubiegłym roku miastu Poznaniowi ze swej prywatnej kolekcji stary obraz olejny z poznańskim ratuszem”. Jako że artykuł Kohtego ukazał się drukiem w 1899 r., darowizna prawdopodobnie miała miejsce w 1898 r.
- <sup>61</sup> Kohte, *op. cit.*
- <sup>62</sup> Kronthal, *Alt-Posen* (zob. przyp. 34), s. 3: „Także ten obraz, zdeponowany przez poznańską gminę miejską w Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, musi być z pewnością autorstwa Minutolego.”

<sup>63</sup> Zob. przyp. 8.

<sup>64</sup> [Kaemmerer,] *Kaiser-Friedrich-Museum in Posen* (zob. przyp. 7), 1833, s. 57 odnosi się do datowania litografii (il. 10).

<sup>65</sup> Morelowski, *Warszawa w obrazach Canaletta* (zob. przyp. 7).

<sup>66</sup> O częściowo złych praktykach Państwowego Handlu Dzielami Sztuki Niemieckiej Republiki Demokratycznej (Staatlicher Kunsthandel der DDR), firmy KoKo („Bereich Kommerzielle Koordination”, pol. „Obszar Komercyjnej Koordynacji”) i handlarza dewizami Schalck-Golodkowskiego w uzyskiwaniu obrazów, antyków i innych przedmiotów sztuki, które głównie sprzedawano do Europy Zachodniej lub przekazywano je w formie prezentów lub zapłaty ar-

tystom i gościom NRD, dowiedziano się po upadku komunizmu w 1989 r. Zob. np. W. Weimer, *Sieben „Ermittlungskomplexe” gegen Schalck-Golodkowski. Betrug, Diebstahl, Erpressung und Untreue. Verbindungen zu Terroristen?* (Siedem „kompleksów” w dochodzeniu przeciw Schalck-Golodkowskiemu. Oszustwa, kradzieże, wymuszenia i niewierność. Powiązania z terrorystami?), „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 8.05.1991 (nr 106), s. 3; W. Stock, *Wie die DDR Kunstsammler ruinierte. Bericht vor dem Schalck-Ausschuß* (Jak NRD zrujnowało kolekcjonerów sztuki. Relacja przed komisją ds. Schalcka), *ibidem*, 21 II 1992 (nr 44), s. 4.

<sup>67</sup> Zob. wyżej wymienione badania zasadnicze Erika Forssmana (przyp. 2).

Poznań City Hall  
as a Venetian  
palazzo.  
Comments on  
two 19th-century  
paintings

SUMMARY

The article attempts to establish the history of a painting purchased by the author in 1986, depicting the Poznań City Hall and elements of the surrounding architecture submerged by water and thus resembling the Venetian lagoon, set in a romantic spirit.

After the introduction dedicated to the history of the Poznań City Hall building, the author presents the provenance of the painting and another painting, held in the National Museum in Poznań, showing the City Hall in a “lagoon” setting. He starts by invoking a series of Julius von Minutoli’s drawings representing buildings of Poznań, among them a 1832 drawing of the City Hall. The drawing differed substantially from reality to produce a desired aesthetic impression. A lithograph patterned on it was published in Berlin in a 1833 set of views of the “city of Poznań and the most interesting buildings”, as well as an etching in a special issue of

Berliner Kalender für das Gemeinjahr 1839. Both versions generally reiterated the “inaccuracies” of Minutoli’s drawing. Another section of the analysis is marked by the discovery of layers resembling Minutoli’s drawing under the “lagoon” painting from the holdings of the National Museum in Poznań. Considering reasons for painting over those earlier strata, the author is of the opinion that this should not be regarded as a painting showing flood, but rather as a capriccio that originated in the tradition of the veduta. Analysis of the painting and of the historical and material data leads the author to the conclusion that the sale of the painting in 1884 as a work by Belotto was a forgery and that the painting originated exactly at that time. In turn, the painting bought by the author, the root cause of the study, is a copy of the Poznań painting with its own artistic merit.



Dorota  
Suchocka

## **Zaczarowane skrzypki – tryptyk Witolda Pruszkowskiego**

Ostatnie dzieło Witolda Pruszkowskiego tryptyk *Zaczarowane skrzypki* (*Janko Muzykant*) nie doczekało się dotychczas odrębnego opracowania.

Tryptyk nie zachował się w całości. Wzmiankowany w artykułach zamieszczanych w czasopismach końca XIX w., w późniejszej literaturze, która ugruntowała opinie historyków sztuki w XX w., uchodził za dzieło nieukończone.

Wnikliwsze studia dostępnej literatury pozwalają stwierdzić, że artysta malował dwie wersje tego dzieła, z których jedną ukończył. Ta jednak szybko zniknęła z rynku artystycznego i faktycznie pozostała nieznaną szerszemu kręgowi odbiorców, a w końcu – zapomniana.

Materiał, którym dziś dysponujemy, nie pozwala na uzyskanie odpowiedzi na wszystkie nurtujące nas pytania dotyczące tego owianego aurą tajemniczości dzieła.

Oprócz istotnego, w odniesieniu do biografii artysty i jego twórczości, przesłania zawartego w ostatnim dziele, interesujące, choć nie wyjaśnione ostatecznie, wydaje się podejście tego poszukującego stale nowych środków wyrazu autora do czysto malarzkich zagadnień.

Wobec faktu niezachowania się żadnej dokumentacji ikonograficznej czy to w postaci rycin lub fotografii ukończonego dzieła, możemy dziś oprzeć się jedynie na opisach zawartych w recenzjach i omówieniach twórczości, które ukazały się po tragicznej śmierci artysty. Traktują one wycinkowo lub tylko sygnalizują różnorodność aspektów jego ostatniej wypowiedzi.

Opinie na temat rangi artystycznej tryptyku i jego miejsca w twórczości Pruszkowskiego są rozbieżne. Przez jednych uważany

jest za „dzieło słabsze (...) bez większej siły ekspresji”<sup>1</sup>, inni widzą w nim uwieńczenie drogi twórczej Pruszkowskiego. Wydaje się, że sam artysta przypisywał mu rolę artystycznego testamentu, lecz czy takie były rzeczywiście jego intencje, mógłby prawdopodobnie dać odpowiedź jego nieodnaleziony dotąd pamiętnik.

Przyjaciół artysty Juliusz Mien sugeruje, że tryptyk, nad którym pracował Pruszkowski od 1894 do śmierci (w 1896), miał być przedstawieniem życia artysty i próbą obrachunku z nim. Można więc z dużym prawdopodobieństwem traktować to dzieło jako jego świadomie ostatnią wypowiedź na temat życia i sztuki: dziedzin, które w każdej artystycznej biografii ściśle się łączą, a w przypadku Pruszkowskiego uwydatniło się to szczególnie, w wyjątkowo osobistym, intymnym podejściu do własnej twórczości (skrzypce pojawiające się we wszystkich obrazach tego dzieła – symbolizowałyby więc sztukę). Za najodpowiedniejszy sposób przekazania tych treści uznał narracyjną formułę tryptyku.

Autorzy piszący o tryptyku w latach 90. XIX w.<sup>2</sup>, po tragicznej śmierci oraz z okazji wystawy pośmiertnej w 1897 roku, opisują skończone dzieło<sup>3</sup>; w źródłach późniejszych pochodzących z lat 30. XX w. (z okazji wystawy zbiorowej prac artysty w lwowskim Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1934 r. oraz w 1935 – w TPSP w Warszawie) mówi się już tylko o pierwszej części tryptyku, przedstawiającej pastuszka grającego na skrzypkach (wł. dr Leona Goldberga-Górskiego, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, znanej pod tytułem *Grajek*, olej na płótnie, 126 × 85 cm; il. 1) oraz o studium zamykającym tryptyk



1. W. Pruszkowski, *Pastuszek (Grajek)*; wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

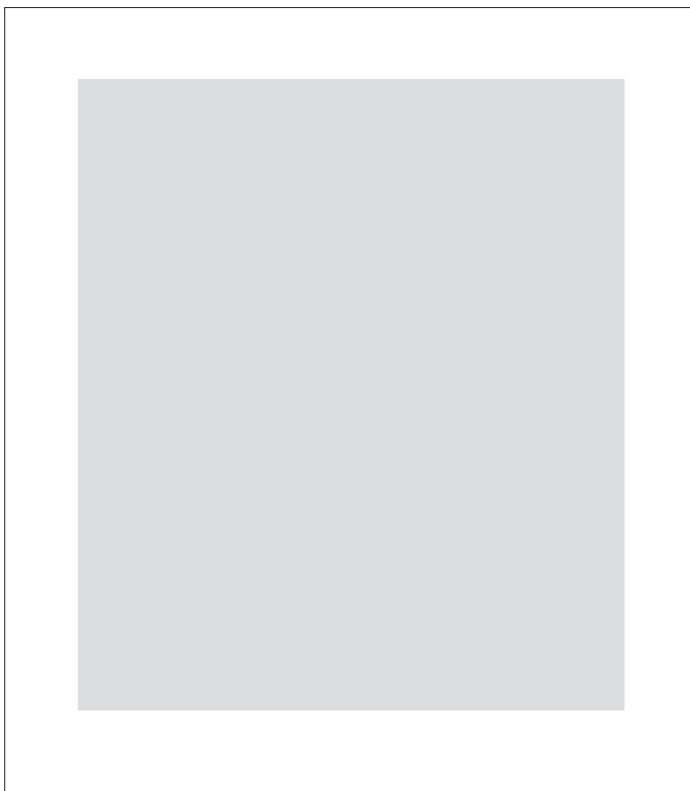
2. W. Pruszkowski, *Janko Muzykant*; wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu



przedstawiającym martwego chłopca (w Zbiorach Państwowych, obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, olej na płótnie, 123 × 99 cm; il. 2)<sup>4</sup>. Inne źródło z tego czasu podaje, że pierwszy obraz olejny – skończony i szkic ołówkowy do części trzeciej znajdował się w zbiorach rodziny Fedorowiczów, a obraz drugi zaginął<sup>5</sup>.

Rozbieżności te wynikają z faktu, że w późniejszej świadomości (za sprawą wspomnienia Mienna zamieszczonego w poczytnym „Tygodniku Ilustrowanym”) pozostał tylko niedokończony tryptyk olejny. O istnieniu jednak obu wersji świadczą niezaprzeczalne fakty w postaci zapisu katalogowego<sup>6</sup>, a także wskazówki zawarte w korespondencji. Dotyczy to przytoczonej przez Grajew-

skiego informacji odnoszącej się do roku 1895, okresu rekonwalescencji po poważnej operacji twarzy, której Pruszkowski poddał się we Wrocławiu: „Powrócił po kilku miesiącach do Krakowa i do pracy, zaczął malować olejno odstawiony tryptyk pastelowy (podkreślenie autorki) dla Krywulta – obawiając się, by mu kurz kredowy, otwartej rany nie drażnił”<sup>7</sup>. O tym, że Pruszkowski już co najmniej rok wcześniej pracował nad wspomnianym tryptykiem, świadczy cytowany również przez Grajewskiego list artysty do Aleksandra Krywulta, właściciela salonu wystawienniczego i marszanda, z maja 1894 r., w którym odnajdujemy zdanie: „Po kilka razy na godzinę wydaje mi się to samo bardzo dobrze, albo bardzo źle, tak że gdybym był



3. Zaginiony obraz zamykający tryptyk, olej na płótnie, 125 × 114 cm

z Panem nie wszedł w ten nieszczęśliwy układ – kto wie, czy byłbym rękawem nie przesunął po wszystkich trzech kartonach (podkreślenie autorki)<sup>8</sup>.

Nasuwa się więc wniosek, że wersja olejna i pastelowa powstawały niemal równocześnie. Sądząc z opisów, tryptyk pastelowy był dziełem ukończonym, lecz losy jego po 1898 r. nie są znane<sup>9</sup>. Nie wiemy więc czy zachowane w Muzeum Narodowym w Warszawie i Muzeum Narodowym w Poznaniu obrazy są jego wiernym powtórzeniem. Przykłady znanych z wersji pastelowych i olejnych takich dzieł jak pierwsza część tryptyku *Zaduszki* lub trzy *Pochody na Sybir* skłaniają do wniosku, że musiały być sobie bardzo bliskie, choć oczywiście perfekcyjnie

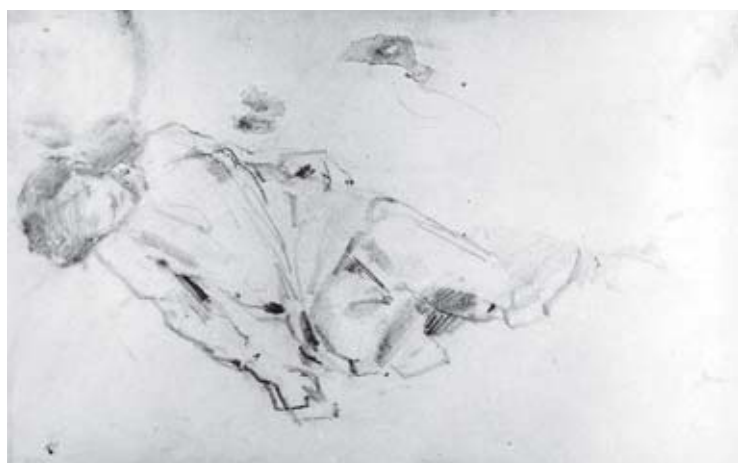
opanowana przez Pruszkowskiego technika pastelu dawała o wiele większe możliwości wyrażenia symbolicznych treści.

Wspomniany już Juliusz Mien stwierdza, że los innych zniszczonych płócien znalezionych po śmierci artysty na strychu domu w Mnikowie podzielił również tryptyk *Zaczarowane skrzyпки*, z którego zachował się tylko jeden skończony obraz (pierwszy), były mu jednak znane szkice do pozostałych części<sup>10</sup>. Z pewnością nie odnosiły się one do pastelowej wersji, bowiem opis części zamykającej tryptyk nie pokrywa się z opisami osób oglądających to dzieło w 1897 r. na wystawie w Salonie Krywulta.

Mien opisuje trzecią część następująco: „Staw, smutne drzewa, pochylone nad nim, na brzegu strzaskane skrzyпки i smyczek porzucony, a tam nad tą drzemiącą wodą, która tonie w lekkich mgłach wieczoru smutnego i melancholijnego – tam Janko śpi”<sup>11</sup>. Podobnie brzmi opis tej części w relacji Ludwika Grajewskiego, który widział rysunek „dość wielki” na wystawie prac artysty we Lwowie w 1934 r.<sup>12</sup> Zdaniem Tadeusza Jaroszyńskiego „trzeci obraz – to szara w szare mgły spowita, jak śmierć spokojna toń bagien, która w swoim zimnym łonie, ukojła na wielki rozpłomienioną rojeniami nieziszczonych pragnień wyobraźnię. Nad wodą wśród sitowia pozostała czapka małego grajka”<sup>13</sup>.

Opisy te wydają się niespójne, lecz pozwalają nam odnotować, częste przy tak nikłym materiale opisowym, zjawisko nieprzekładalności języka malarskiego na język literacki. Jak słusznie podkreśla Maria Poprzeczka, „opisy dzieła malarskiego mają to do siebie, że zatracają malarskie właściwości, a zyskują poetyckie czy literackie”<sup>14</sup>. Te literackie wartości wpłynęły na odbiór dzieła, które stopiło się w jedną nierozzerwalną całość – ostatnią wypowiedź tragicznie zmarłego malarza.

4-8. Szkice do tryptyku  
*Zaczarowane skrzypki*;  
wł. Muzeum Narodowe  
w Krakowie,  
nr inw. III r.a. 5193



Choć wiele komentarzy pomija walory malarskie, skupiając się na warstwie literackiej, tak ważnej w odbiorze XIX-wiecznego malarstwa, dotykają one niekiedy problemu istotnego dla malarstwa Pruszkowskiego – nastroju. Ten walor tryptyku tak charakteryzuje Stefan Popowski: „W całej kompozycji nastrój doskonały. Artysta głównie tym nastrojem posiłkuje się do wywołania wrażenia akcji odbywającej się w trzech obrazach (...). Te trzy pejzaże to nie zwyczajne tła dla figur, to cały świat pojęć, który mały muzykant z otaczającej go natury czerpie. (...) Przez subtelną charakterystykę w szczegółach nadaje on pejzażowi dowolnie to uroczysty spokój, to znów bezgraniczną radość, to cichy tragizm śmierci”<sup>15</sup>. O *Zaczarowanych skrzydkach* i *Zaduszkach* pisze Niewiadomski: „Są to (...) utwory silnie nacechowane smutkiem – elegie mgieł zimnych, snujących się po polach, blasków miesięcznych, jesiennych wichrów, zamierających akordów, gasnących promieni (...)”<sup>16</sup>.

Pozorna sprzeczność przytoczonych opisów polega na tym, że Mien widział skończony obraz otwierający wersję olejną oraz szkice do części następných, natomiast Jaroszyński, Gerson, Niewiadomski i Popowski ukończoną wersję pastelową.

Analizując dziś opisy dzieła, dojść możemy do wniosku, że paradoksalnie, krytyka artystyczna XX w. skupiła się na literackich walorach, podczas gdy ta z końca XIX odniosła się do malarskich wartości tryptyku. Być może stało się to za sprawą samego dzieła.

Okoliczności bowiem, w których powstawało, zaważyły na jego późniejszym odbiorze. Były to ostatnie lata życia artysty, okres choroby, która przysparzała mu wielu cierpień i upokorzeń. Dręcząca go w tym okresie myśl o samobójstwie, a także posmak sensacji, który zawsze mu towarzyszył, wreszcie tragiczna śmierć – wszystko to nie pozostało

bez wpływu na interpretację tego zamykającego twórczość dzieła.

Doszukiwano się w nim głównie wątków autobiograficznych budujących mit artysty „śpiewaka z bożej łaski” nierozumianego przez współczesnych lub niespełnionego artysty: „chłopię wiejskie (...) miało być bohaterem tego tryptyku, zamykającego w sobie tragedię artystycznej duszy, co nie mogła wydobyć z siebie wszystkiego i odeszła ze świata”<sup>17</sup>.

Wybór postaci wiejskiego pastuszka na bohatera „malarskiej opowieści” jest znamienny. Uosabia on powszechnie znaną sympatię Pruszkowskiego dla ludu, przejawiającą się nie tylko w stylu życia i wychowaniu syna<sup>18</sup>, ale także w romantycznej postawie – artysty szukającego natchnienia w ludowych mitach i opowieściach.

Być może wybór tego motywu spowodowany był zainteresowaniem współczesnej literatury losem utalentowanych dzieci wiejskich (m.in. *Janko Muzykant* H. Sienkiewicza z 1880 r., *Antek* B. Prusa z 1881 r.) lub też chęcią przedstawienia swojej interpretacji ludowej bajki o Janku Muzykancie, widzianej przez pryzmat własnego losu, zwłaszcza że postępująca choroba skłaniała malarza do refleksji nad życiem.

Być może temat podsunał mu znany obraz artysty, którego inspirujący wpływ znacząco się wielokrotnie w twórczości Pruszkowskiego – *Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypkach* Arnolda Böcklina.

Wybrana przez artystę narracyjna forma – tryptyk – mogła najpełniej służyć temu celowi.

Dostępny materiał ikonograficzny (obraz warszawski, poznański, liczne szkice m.in. krakowskie; il. 4, 5, 6, 7, 8 – szkicownik artysty o formacie 38,2 × 24,5 cm zawierający 29 kart numerowanych) i materiały źródłowe (głównie opisy) potwierdzają, że budowa tryptyku odbiega znacznie od tra-



9. Stanisław Witkiewicz, *Świat i poeta*, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

dycyjnego schematu wywodzącego się ze średniowiecza, gdzie mamy zawsze do czynienia z tematem głównym (środkowym) i tematami pobocznymi. Części tryptyku *Zaczarowane skrzypki* przedstawiają ciąg następujących po sobie zdarzeń. Poszczególne obrazy to jakby punkty kulminacyjne „opowiadania”. Wiążą one w narracyjną całość „historię bohatera”.

Format tryptyku jest również nietypowy. Tradycyjny układ o części środkowej zajmującej dwukrotną szerokość skrzydeł, zastąpił swobodny układ wielkości poszczególnych części.

Opierając się na danych katalogowych dotyczących skończonej pastelowej wersji<sup>19</sup>, stwierdzić można, że część środkową największych rozmiarów – o formacie zbliżonym do kwadratu, ujmując z lewej strony wydłużony pionowo prostokąt, oraz z prawej – zbliżony do kwadratu prostokąt. Mamy

więc do czynienia z tworzącym się, pomimo podkreślającej symetrię górującej części środkowej, układem asymetrycznym spowodowanym nierówną szerokością skrzydeł, pogłębionym jeszcze drobną różnicą ich wysokości.

Podążając autobiograficznym tropem można by założyć, że poszczególne obrazy tryptyku miały charakteryzować najważniejsze fazy życia i twórczości artysty. Obraz pierwszy przedstawiający stąpającego po murawie, zasłuchanego wiejskiego grajka wpatrzonego w niebo w uderzający sposób nawiązuje do obrazu Stanisława Witkiewicza *Świat i poeta* (il. 9) z 1876 r. zdając się nawet podpowiadać tytuł „opowiadania” Pruszkowskiego<sup>20</sup>. Oba obrazy przedstawiają samotnego artystę na tle pejzażu o wysokim horyzoncie. Dzieło Witkiewicza ukazuje Helenę Modrzejewską u początku kariery, kiedy to jej sztuka nie znajdowała uznania u publiczności. (Artysta przedstawił ją wśród pasących się zwierząt, ilustrując powiedzenie „perły przed wieprze”)<sup>21</sup>.

Mimo licznych podobieństw kompozycyjnych obu obrazów narzuca się spostrzeżenie, że każdy z autorów obrazów inaczej wyraża stosunek artysty do świata. Przedstawiona przez Witkiewicza zasłuchana w dźwięki skrzypiec i zapatrzona w siebie postać panuje jakby nad otaczającym ją pejzażem, co dodatkowo podkreśla umieszczenie jej głowy ponad linią horyzontu, w strefie „nieba”. Postać Pruszkowskiego jest jakby z krajobrazem zintegrowana, a nawet przezeń zdominowana. Mieści się ona całkowicie w strefie „ziemi”, lecz pomimo tej fizycznej obecności wpatrzona jest w niebo, jakby stamtąd czerpała to, co później wygrywa na skrzypkach. Z drugiej jednak strony określony w ten sposób wysoki punkt widzenia powoduje, że układ jego stóp sprawia wrażenie unoszenia się nad ziemią. Wreszcie fragment wody po prawej stronie – to nie tylko złowroga zapo-

10. *Pieta Michała Anioła z katedry florenckiej (fragment)*



wiedź moczarów, które pochłonę chłopca, ale naoczne sprowadzenie nieba na ziemię, przez jego odbicie w wodzie. Całość kompozycji potraktować więc można jako próbę ukazania w prostej strukturze „muzyki obrazu”, nie przez każdego słyszanej, tak jak grę skrzypiec.

Samotność Modrzejewskiej otoczonej przez zwierzęta jest samotnością artysty zasłuchanego w sobie, własne wnętrze, artysty świadomego swojej sztuki. Samotność pastuszka umieszczonego w sprowadzonym do syntetycznego dopełnienia krajobrazie, kroczącego przed siebie, nie patrząc pod stopy, jest samotnością artysty czerpiącego natchnienie z natury.

Obraz otwierający tryptyk Pruszkowskiego charakteryzowałby wczesny okres życia i twórczości – czas beztroski, zapału i wiary we własne umiejętności, okres krystalizowania się jego osobowości jako artysty i człowieka, fascynacji Słowackim, życiem ludu wiejskiego i nie kończących się dyskusji artystyczno-literackich w gronie przyjaciół. Wiejski grajak miałby tutaj być uosobieniem naiwnej wiary, zasłuchania w głosy natury,

a równocześnie podkreślać silny związek malarstwa wczesnej fazy twórczości z nurtem sielankowo-rodzajowym.

Obraz drugi przysparza już nieco więcej problemów. W zachowanym szkicu mamy do czynienia z dwoma rozwiązaniami. Jednak pominiemy tu słabo widoczną wcześniejszą wersję z leżącym chłopcem (nawiązującą do postaci z obrazu J. Malczewskiego *Zaślaskotany* z 1888 r.), znaną również z rysunków, a skupimy się na ostatecznej redakcji – sylwecie upadającego z rozłożonymi ramionami chłopca. Jego postać stanowi jakby oś tryptyku. Przedstawienie to nawiązuje, jak się wydaje, bezpośrednio do Chrystusa z *Piety Michała Anioła z katedry florenckiej* (il. 10) – poprzez schemat ikonograficzny, a także jako element osiowy struktury dzieła dominuje nie tylko w sferze formy, ale i treści. W warstwie biograficznej nasuwa ono skojarzenie z tak istotnym w życiu Pruszkowskiego wypadkiem z koniem. Wydarzenie to, jak się później okazało, było punktem zwrotnym w jego życiu. Obraz drugi odnosiłby się więc do najpełniejszej fazy jego twórczości, okresu schyłku lat 80. i początku 90. XIX w., kiedy to powstały jego najlepsze dzieła (m.in. pastele) i kiedy artysta był w rozkwicie sił twórczych.

Ukazana w centrum obrazu postać upadającego chłopca (odwrócona w dolnej partii w stosunku do pierwowzoru), umieszczona została w dolnej części obrazu, znów poniżej mającego w oddali zarysu horyzontu. Nad scenarię – w błękitnawej poświacie nocy czy budzącego się świtu – jaśnieje gwiazda, jedyny świadek wydarzenia. Nie pełni ona roli źródła światła, a raczej sprawia wrażenie czuwającego oka Opatrzności.

Jak widać, w obrazie tym postawił Pruszkowski na patetyczny wydzźwięk skojarzenia z pozą zaczerpniętą z piety Michała Anioła. Zarzucenie pierwotnego pomysłu, widoczne w obrazie (na zasadzie *pentimenta*)

przedstawienia leżącego chłopca, pozwoliło zachować miejsce w narracji – upadanie – a zarazem utrwalić tę figurę jako emblemat męczeństwa, podkreślony „daszkiem” budującym wokół niego rodzaj kapliczki.

Obraz zamykający tryptyk, znany tylko z opisów, ukazywał nad wodą wśród sitowia czapkę grajka (wg opisów wersji pastelowej) lub znane ze szkicu wystawione w 1934 r. przedstawienie leżących nad brzegiem stawu strzaskanych skrzypiec. Jedno i drugie ujęcie sugeruje dramatyczne zakończenie „opowiadania” samobójczą śmiercią bohatera.

Tryptyk Pruszkowskiego zajmuje wśród polskich tryptyków 2 poł. XIX w. szczególne miejsce. Typowa dla tego rodzaju kompozycji w XIX w. narracja rozwija się tutaj jakby na dwóch równoległych poziomach. Pierwszym – opartym na wątku autobiograficznym (być może stąd biorą początek cykle Malczewskiego o znamienym tytule *Moje życie*); dotyczącym tragedii osobistej, losów artysty nie mogącego zrealizować swoich idei i dziejów jego sztuki oraz drugim – skupionym wokół zagadnień czysto malarskich; ewolucji malarskich środków ekspresji od realistycznej formuły pierwszego obrazu po wizyjną symbolikę obrazu zamykającego tryptyk.

Jest jeszcze inny sposób odczytywania tryptyku wiążący go z ikonografią chrześcijańską, który pomija naturalny ciąg narracji. Zgodnie z nim poszczególne obrazy stanowiłyby osobne opowieści o życiu i śmierci artysty. Każdy z nich przedstawiałby tragiczny, ale jakże inny los. Pierwszy obraz ukazywałby los artysty, który obrał fałszywą drogę, drugi – dominujący w sferze formy i treści – śmierć artysty, który „osiągnął właściwej struny” oraz trzeci – samobójczą śmierć niespełnionego artysty.

Ludowy mit o „Zaczarowanych skrzypkach”, a zwłaszcza jego bohater skazany na śmierć, któremu po raz ostatni pozwolono

zagrać na skrzypkach, podsunął prawdopodobnie Pruszkowskiemu analogię do własnego losu. Z tego punktu widzenia ostatnia wypowiedź artysty (jego testament) wydaje się niezwykle ważna, tym bardziej że porusza problemy uniwersalne: życia i śmierci, a co się z tym wiąże, zaprzepaszczenia ludzkich wysiłków i możliwości.

Śmierć w fizycznym sensie twórca utożsamia więc ze śmiercią również w artystycznym wymiarze, czego symbolem jest strzaskany instrument małego grajka. Widzi ją przede wszystkim w ludzkim, tragicznym sensie jako kres wszelkich dokonań.

Co z pieśnią małego grajka? Przybity losem człowieka, który dotknął artystę, zdaje się nie pamiętać Pruszkowski słów otuchy przywoływanej łacińskiej sentencji „carmina morte carent”<sup>21</sup>. Poznań, 2006 r.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> J. Mien, *Wspomnienie przyjaciela*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1897, nr 32, s. 621–623.
- <sup>2</sup> Z wyjątkiem J. Mienna odwiedzającego pracownię w Mnikowie przypuszczalnie ok. 1894, któremu artysta pokazywał szkice.
- <sup>3</sup> T.J. (T. Jaroszyński), *Wystawa Pruszkowskiego (w Salonie Krywulta)*, „Głos” 1897, nr 41, s. 998–1000; W. Gerson, *Wystawa A. Krywulta. Wrzesień i październik 1897 r. Witold Pruszkowski, artysta-malarz krakowski*, „Gazeta Polska” 1897, nr 253, s. 3; E. Niewiadomski, *Wystawa Pruszkowskiego, „Ziarno” 1897, nr 40, s. 941 i nr 41, s. 964–965*; S. Popowski, *Witold Pruszkowski. Z powodu zbiorowej wystawy prac artysty w salonie Aleksandra Krywulta*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 3, s. 511–521; H. Piątkowski, *Witold Pruszkowski*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 283, s. 2–3.
- <sup>4</sup> J. Dürr, *Ostatnie lata Witolda Pruszkowskiego*, „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1935, nr 6, s. III (IKC nr 42).
- <sup>5</sup> L. Grajewski, *Witold Pruszkowski 1846–1896*, Kraków 1923 (rękopis pracy doktorskiej w Bibliotece Jagiellońskiej), s. 26; fakt, że w dwudziestolecie międzywojennym wersja pastelowa nie była znana, potwierdza list L. Grajewskiego do autorki z 1992 r.
- <sup>6</sup> Krótkie wzmianki o niezjących malarzach polskich na Wystawie Retrospektywnej otwartej w maju 1898 r. w Warszawie z dodaniem spisu chronologicznego artystów i katalogowego ich dzieł. Warszawa 1898. Drukarnia Policyjna, poz. katalogowa 300, 301, 302, wł. Krywult – *Zaczarowane skrzyпки (tryptyk)*, s. 59, XVII.
- <sup>7</sup> L. Grajewski, op. cit., s. 25.



- <sup>8</sup> L. Grajewski, op. cit., s. 26. O jaki układ chodzi, wyjaśnia w przypisie. Pruszkowski „wszedł z Krywultem w umowę, mocą której dostarczał mu obrazy, a ten wysyłał za granicę”.
- <sup>9</sup> Istnienie pastelowej wersji potwierdzają piszący o pośmiertnej wystawie dzieł Pruszkowskiego w Salonie Krywulta. Figuruje on zresztą jako całość w cytowanym przez M. Płażewską (M. Płażewska, *Warszawski salon Aleksandra Krywulta 1880–1905*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie R. 10 1966, s. 401) spisie dzieł wystawy pośmiertnej Pruszkowskiego w Salonie Krywulta oraz w sprawozdaniu zamieszczonym w „Bluszczu” 1897, nr 30, s. 240. Wiadomość, że ostatnie dzieło Witolda Pruszkowskiego tryptyk *Zaczarowane skrzypki* znalazło nabywcę zamieszcza „Tygodnik Ilustrowany” 1897, II, s. 934, nr 47.
- <sup>10</sup> J. Mien, op. cit.
- <sup>11</sup> J. Mien, op. cit.
- <sup>12</sup> List do autorki z 1992 r.
- <sup>13</sup> T. Jaroszyński, op. cit.
- <sup>14</sup> M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 138.
- <sup>15</sup> S. Popowski, op. cit.
- <sup>16</sup> E. Niewiadomski, op. cit.
- <sup>17</sup> J. Mien, op. cit.
- <sup>18</sup> Chrzestnym syna artysty był mnikowski chłop Łyskacz. J. Mien, op. cit., wspomina, że artysta „posyła go do szkółki wiejskiej ubranego w chłopską płótniankę, boso...”
- <sup>19</sup> Krótkie wzmianki, op. cit. przy pozycjach katalogowych 300, 301 i 302 podane są wymiary poszczególnych części : 130 × 75 cm, 155 × 125 cm, 125 × 114 cm.
- <sup>20</sup> Podobne ujęcie postaci idącego w kierunku widza grajka jak w obrazie Pruszkowskiego odnajdujemy także w trzech powstałych ok. 1887 roku obrazach Franciszka Streitta. Powtórzone w nich przedstawienie małego cygańskiego skrzypka – w coraz to innym otoczeniu – pojawia się jako samodzielny motyw bądź też stanowi fragment większej kompozycji.
- <sup>21</sup> Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, Wrocław 1983, s. 178.
- <sup>22</sup> „Carmina morte carent” (Owidiusz) – pieśni śmierć nie tyka.

*The Magic Fiddle*  
– a Triptych  
by Witold  
Pruszkowski

SUMMARY

The last work by Witold Pruszkowski, the *Magic Fiddle* triptych (*Janko the Musician*) has not been discussed in a separate study so far.

The triptych has not been preserved in its entirety. Mentioned in press articles at the close of the 19<sup>th</sup> century, it was seen as an unfinished work in later literature, which influenced the opinions of art historians in the 20<sup>th</sup> c.

Since no iconographic documentation such as an etching or a photograph of a finished work has been preserved, today we are confined solely to the descriptions contained in reviews and studies of Pruszkowski's oeuvre published after the artist's tragic death. They give a short shrift to or barely mention the diverse aspects of the artist's last work.

The authors who wrote about the triptych in the 1890s, after the artist's death in 1896 and on the occasion of his posthumous exhibition in 1897, refer to a finished work; later sources from the 1930s (on the occasion of a collective exhibition of the artist's works in the Lviv Society of Friends of Fine Arts in 1934 and in the Warsaw Society in 1935) mention only the first part of the triptych, representing a shepherd boy playing the fiddle (property of Dr. J. Goldberg-Górski, oil on canvas, 126 × 85 – now in the National Museum in Warsaw, known under the title *Little Musician*) /ill. 1/ and a study concluding the triptych, representing a dead boy (in State Collections, oil on canvas, 123 × 99 – now in the National Museum in Poznań /ill.2/).

Analysis of the work's descriptions leads to the conclusion that, paradoxically, art critics of the 20<sup>th</sup> century focused on the literary value of the legendary work, while reviewers from the late 19<sup>th</sup> century referred to the painterly value of the triptych.

Pruszkowski's triptych occupies a special position among Polish triptychs of the second half of the 19<sup>th</sup> c. The narration, typical of this kind of composition in the 19<sup>th</sup> c., unfolds here as if on two parallel levels. The first one is based on autobiographic elements (perhaps it is here that Malczewski's cycles under a telling title *My Life* originate from). It concerns a personal tragedy, the life of an artist who is incapable of putting his ideas into life, and the history of his art. The other level focuses on purely painterly issues: the evolution of means of expression in painting, from the realistic formula of the first painting to the visionary symbolism of the painting that concludes the triptych.

We can read the triptych in another way and tie it with Christian iconography; this kind of reading departs from the natural narrative sequence. As a result, individual paintings would be separate stories about an artist's life and death. Each of them would represent a tragic yet different life. The first painting would show the plight of an artist who has chosen a wrong path, the second one, domineering as to form and content, would show the death of an artist who "has reached the right string", while the third one would show the suicidal death of an unfulfilled artist.

The folk myth of the "Magic Flute", especially its doomed protagonist, who is allowed to play the fiddle one last time, may have offered Pruszkowski an analogy to his own plight. From this point of view the artist's last work (his last will and testament) seems of special significance, all the more so that it touches on universal problems of life and death. Physical death is identified here also with artistic death, symbolised by the shattered violin of the small musician.

Wojciech  
Suchocki

## Zobaczyć wiosnę. O obrazie Jacka Malczewskiego

*Dziwny to, jakież dziwny obraz!*<sup>1</sup> Szczegółowość miejsca, jakie zajmuje pośród niepolityczonych dzieł Jacka Malczewskiego, piszący o nim potwierdzają i usiłują uchwycić cechy, którym tę osobliwość zawdzięcza (il. 2).

Spośród najogólniejszych – syntetyczność. Zarówno przedstawionego krajobrazu<sup>2</sup> jak i wyrazu dzieła: obraz zawiera *niemal* wszystko co można było pomyśleć o spokoju ziemi, niezniszczalności jej trwania i ciągle nowego odradzania się, a także sumę przemyśleń twórcy, nagromadzonych w kontakcie z naturą<sup>3</sup>. Łączy się to z wyczuwanym dążeniem do uchwycenia istoty tego, czym jest wiosna<sup>4</sup>, eliminacją wszystkiego, co nie istotne i konieczne, zwykłością<sup>5</sup>, prostotą, czystością, niemal pustką kompozycji<sup>6</sup>. Przy tym pewien szczegół tej kompozycji jest nadzwyczaj udatny – ukazanie nad horyzontem samego tylko dachu sugeruje jeszcze jedno zagłębienie terenu i otwiera na „cały kraj” krajobraz, wydobywający poezję zarówno rzeźby ziemi, jak wiosny i koloru<sup>7</sup>. W formie obrazu ujmuje nadto finezja rysunku, harmonia barwna – delikatna<sup>8</sup>, wyszukana, subtelna i jasna<sup>9</sup>.

Co do tej ostatniej – wyrażony pogląd inny otwiera zarazem szersze pole obserwacji, które zebrane sugerują, że znamienym rysem obrazu jest łączenie przeciwstawnych jakości, czy też – że próbując uchwycić jego osobliwość komentatorzy wskazywali na tę właściwość w rozmaitych aspektach jego struktury. Bowiem w rozstrzygnięciach barwnych obrazu może uderzać, przeciwnie, dysharmonijność, połączenie koloru „wiedzianego” (pejzaż) i „wiedzianego” (anioł i Tobiasz), dwóch metod harmonizacji barwnej – zmysłowej i duchowej, wywołujące nieustannie zdenerwowanie i podniece-

nie widza<sup>10</sup>. Inny rejestr tego napięcia dostrzec można w połączeniu doskonałości mistrza i naiwności dziecka, gospodarskiej rzeczowości, a *tem samem* nierealności<sup>11</sup>; nieprawdziwości i prawdziwości, a inaczej – tego, że obraz oczywiście nie malowany z natury mówi o naturze więcej, intensywniej, liryczniej<sup>12</sup>. Można to określić jako zmianę fragmentu natury w nierealną ziemię wyobraźni<sup>13</sup>, albo też zobaczyć w dziele nie konkretny krajobraz, lecz scenę teatru, mityczny krajobraz raju dzieciństwa, scenografię<sup>14</sup>. Wreszcie dostrzec źródło niepokoju w samym kształcie ziemi ukazanej w obrazie, w jak gdyby ruchu fal, które zastygły<sup>15</sup>, w napięciu pod pozorną zastygłością<sup>16</sup>.

Rozmaitość dostrzeganych w obrazie jakości kierowała też uwagę komentatorów ku różnym artystycznym powinowactwom. Orzeciono zarówno nowoczesność dzieła, jak przywoływanie przez nie przeszłości, zarówno coś z Rafała Malczewskiego jak z Piotra Brueghela<sup>17</sup>, ale też z Perugina, „renesansowość” obrazu<sup>18</sup>. Co do rysów prekursorskich – z poetyką surrealistyczną, senną Agnieszka Ławniczakowa kojarzyła wyizolowanie i osamotnienie przedmiotów w pustej scenarii, osłabiające realną funkcjonalność ich związków i zaakcentowanie pewnych tylko motywów kreowanej rzeczywistości<sup>19</sup>. Dopuszczając sugestię Kazimierza Wyki, który uznał obraz za *kapitalną ilustrację malarzkiej filozofii pionu i poziomu głoszonej przez Pieta Mondriana*<sup>20</sup>, za uprawnione uznała widzenie w konstrukcji obrazu zapowiedzi malarstwa abstrakcyjnego o charakterze metafizycznym<sup>21</sup>.

Symbolika obrazu – to najpierw ewokowanie poetyckich symboli odrodzenia. Przywołanie historii Tobiasza – to zapowiedź

światła, które rozproszy ciemność<sup>22</sup>, przejście ze ślepoty natury do samowiedzy, a sam Tobiasz – symbol nadziei<sup>23</sup>. Jak echo sławnej maksymy Mallarmégo brzmi stwierdzenie, że *nie ukazując wszystkiego, artysta znacznie więcej zasugerował*, a do rozważenia pobudza przecucie, że obraz *zdaje się (...) odzwierciedlać jakąś podstawową zasadę absolutu*<sup>24</sup>.

To ostatnie pojęcie odgrywa istotną rolę w najobszerniejszej z dotąd opublikowanych analiz obrazu. Jej autor, Michael Brötje, skupia uwagę na jakości doznania, jakie staje się udziałem widza wobec obrazu; śledzi przebieg konfliktu, w który uwikłane jest widzenie, a także jego związek z tematem historii Tobiasza – oślepieniem i odzyskaniem wzroku. Konflikt powstaje, gdy oko nastawione przebiegiem zasadniczych podziałów pola na możliwość utrzymania ich związku z płaszczyzną obrazu, który rodzi i utwierdza poczucie obcowania z czymś podstawowym, niewzruszonym i wiecznym, oto właśnie wywiedzionym z absolutu, doznaje nagłego wcięcia parowu jako naruszenia, unicestwienia tych jakości doznania. Jak Tobiasz-ojciec, który przyjął oślepienie jako karę za grzechy, to jest odwrócenie się od transcendentnej Jedni, tak widz przez „cięcie” parowu zostaje wytrącony z doznania obrazu przy nieustannym baczeniu na absolut. Może teraz postąpić w historii obrazowej przyłączając się do wędrówki archanioła i Tobiasza. Na ich drodze pojawia się pierwszoplanowe zbocze, które odcięłoby ich od wzroku widza. W punkcie dojścia ich drogi wyrasta drzewo, którego pień powtarza cięcie parowu, ale zarazem z niego właśnie wyrasta gałąź, która wraz z drugim drzewem przeprowadza wzrok ku górze, ponownie w strefę równoległego do powierzchni obrazu rozciągnięcia pejzażu – przewyżczając wcięcie. To obrazowe zdarzenie odpowiada biblijnemu odzyskaniu

wzroku – cudownemu, bo i tu przekraczającemu znaną poznanu przyczynowość. Dach, do którego dociera spojrzenie, jest obietnicą mieszkania pod niebem, w zgodzie ze stworzeniem, jak ono z absolutem. Charakterystyczny układ sylwet dwóch bocianów każe je postrzegać jako parafrazę spływającego na człowieczą siedzibę błogosławieństwa niebios<sup>25</sup>.

Zwięzłe przywołanie tych komentarzy przypomina, że o obrazie, jak i o twórczości Malczewskiego w ogóle, powiedziano nie mało, gromadząc wokół niego rozległe pole kontekstów, pobudzających znaczenia. Jak zwykle skutkuje to zróżnicowaniem jego składników: wyodrębnieniem i zhierarchizowaniem ze względu na udział w znaczeniu, ale też – pominięciem. Spróbuję do dokonanych rozpoznań dorzucić garść spostrzeżeń, będących wynikiem skierowania uwagi zwłaszcza na miejsca marginalizowane bądź nie dostrzegane. Zacznę od odniesień do innych obrazów.

W roku 1899 w Warszawie, a rok później w Krakowie Ferdynand Ruszczyca pokazał *Ziemię* (il. 1). Pojawienie się jego obrazów, u schyłku stulecia, okazało się faktem ważkim, wprowadzało nową jakość – zwłaszcza w dziedzinie kadrażu, dobitnego udziału w budowie znaczenia płaszczyzny obrazu i jego granic – wobec której artyści odczuwali potrzebę zajęcia stanowiska. Nie tu miejsce, aby zjawisko to i potencjał oddziaływania dzieł Ruszczyca choćby zarysować, także *Ziemi*, tego spośród nich, które znalazło szczególnie oddźwięk – obrazu, który z czasem stał się ilustracyjnym emblematem, co skutkowało spływaniem przypisywanych mu znaczeń. Charakterystyczny dla obrazów Ruszczyca związek sporego rozmiaru płótna ze stosunkowo prostą strukturą znajduje w nim dobitny wyraz. Pomysł przecięcia pola biegnącą od brzegu do brzegu linią, której wygięcie określa stosunek rozgrani-

czanych i konfrontowanych sfer, wysunięciem nad tę granicę, a zarazem dobitne związanie z dolną, ziemską strefą sylwety oracza i ciągnących pług wołów, zróżnicowanie charakteru obu części – otwarło trop znaczeń, nie unieważniający rodzajowego, wydarzeniowego, jednostkowego sensu, ale zarazem przekraczający go, ku sensom dostępnym tylko w doznaniu wzrokowym, a uruchamianym przez stosunki podziałów i kształtów w polu obrazowym, kierującym ku namysłowi nad ludzkim sposobem bycia na ziemi i pod niebem; znaczeniowa nośność tego układu kazała Ruszczycowi powrócić do niego w bardziej rudymenarnej postaci w obrazie *Obłok*.

Choć *Ziemi* nie łączono dotąd z *Wiosną* Malczewskiego, to skoro umożliwi się ich spotkanie, trudno będzie zaprzeczyć istotnemu związкови. Gdy je postawić obok siebie, uchylając różnicę rozmiaru, *Ziemię* po lewej, *Wiosnę* po prawej, to obrazy zespolone zostaną ciągłym, zataczającym łuk wałem zoranej roli<sup>26</sup>. Tym bardziej widoczna będzie zasadnicza różnica: u Ruszczyca ziemia się piętrzy, u Malczewskiego – uchyla. Przejmuje on bowiem odcięcie dolnej partii pola wybrzuszoną linią zoranego pola, lecz zamiast uczynić z niej granicę ziemi i nieba – rozwiera ziemię, przesuwając horyzont ku górze i zaglądnając do wnętrza ziemi. W rozsunięciu tym pomagają mu Hiroshige; dokonuje go bowiem rozporą ukośnie biegnącego pasma, odcinającego się jaskrawą zielenią od otoczenia, a i wierzby, wyrastające zza ruszczycowego horyzontu, tak bardzo polskie (czy też Peruginowskie) w oczach interpretatorów, odnajdziemy na drzeworytach Japończyka<sup>27</sup> (il. 3, 4).

Warto przypomnieć sobie, że Feliksa Jasieńskiego, najważniejszego zbieracza grafiki japońskiej, Malczewski sportretował po raz pierwszy, o ile wiem, za to dwukrotnie, w roku poprzedzającym powstanie obrazu (il. 5).

W jednym z tych portretów ukazał go wspartego o tekę grafik, odcinającą pierwszy plan w sposób podobny do ziemnego wału w *Ziemi* i *Wiosnie*, znany z grafiki japońskiej.

Jednak przyjrzenie się temu wyrazistemu sygnałowi związku objawia zarazem różnice, otwiera trop wiodący ku uchwyceniu swoistości pojmowania obrazu przez Malczewskiego czy też sposobu w jaki płaszczyzna otwiera się dla niego jako możliwość obrazu. Podpowiada wagę postawienia obrazu do pionu, w takiej pozycji z nim spotkania, a potem uznania i utrzymywania wynikającej stąd tektoniki. Współbrzmia z nią inne znamiona ciężaru – odmienność tworzywa, nie rozświetlanego i nie odciążanego bielą podłoża, odzew na upominanie się przedmiotu, ziemi, o masę, nadawanie obłości kształtom, którą u Japończyka unosi sam bieg konturu (choć jego brzegowy „modelunek” nie został, jak się zdaje, przeoczony). Czerpanie z jego sztuki ujawniają szwy w strukturze obrazu. Ich wystąpienie związane jest też z podtrzymywaniem przez obraz Malczewskiego „finestrapertyzmu”, dobitne uczynienie płaszczyzny zrazu zupełnie przezierną, znikającą, nieobecną, by pożądną z nią grę uruchomić specjalnymi środkami.

Dla Malczewskiego malowanie wiosny skłania więc nade wszystko do otwarcia ziemi i zajrzenia do jej wnętrza. Wnętrza, które swoją niezwykłością różni się od banalności rozsuniętego obramowania: zoranej roli u dołu, bocianów zagnieżdżonych na stodole u góry. A przy tym w otwarciu tym ma udział nie tylko plon zażyłej rozmowy z niespodziewanie bliskim artystą z daleka, ale też – i to walny – postać szczególna, bohater opowieści biblijnej, w tym wnętrzu się objawiający, a zarazem dokonujący otwarcia – stawia wszak stopę na linii granicznej pasma roli u dołu obrazu.

Rozwarcie ziemi zmienia, wobec obrazu Ruszczyca, stosunek między nią a niebem

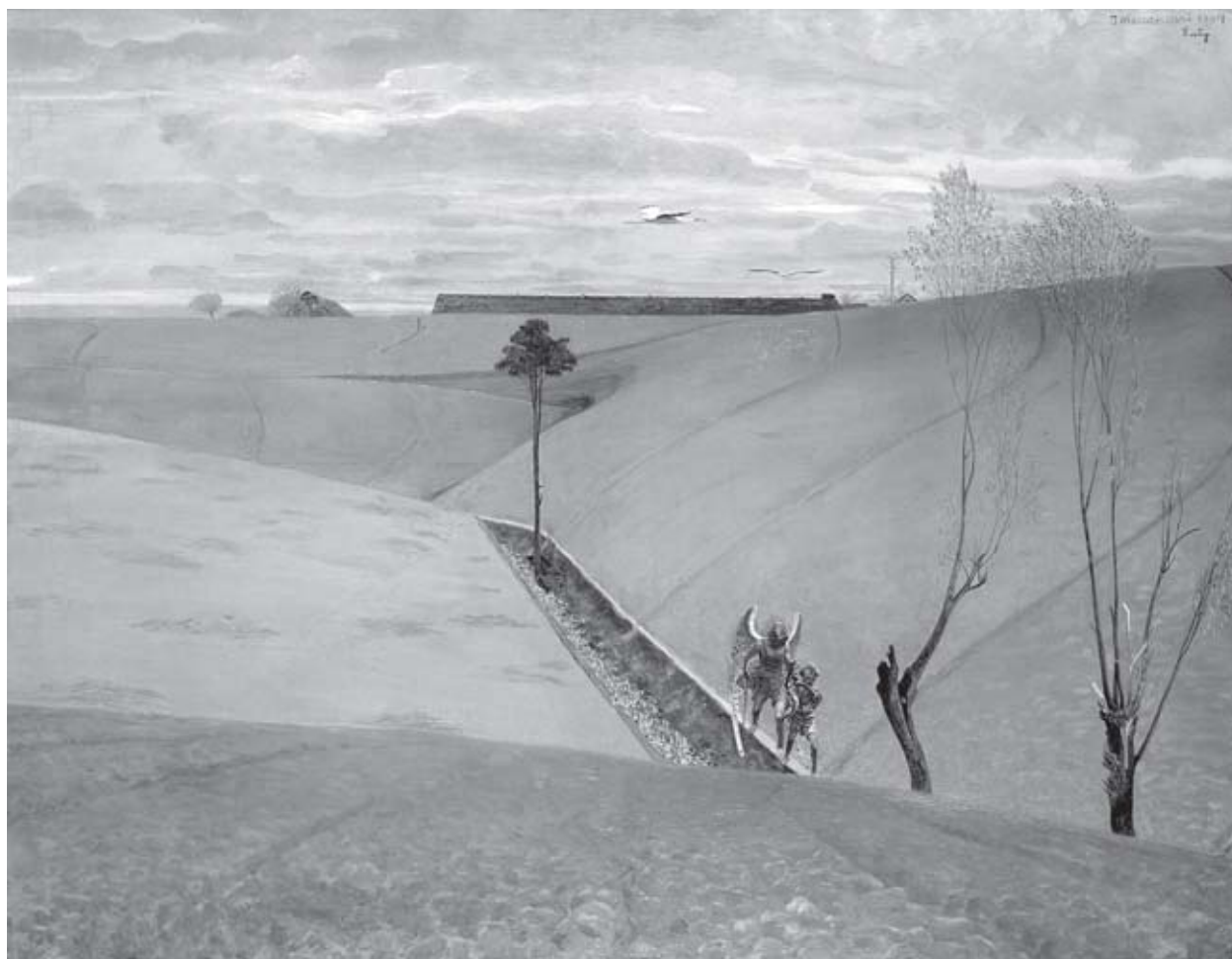


1. Ferdynand Ruszczyk,  
*Ziemia*, 1898, olej  
na płótnie, Muzeum  
Narodowe w Warszawie

w polu, ale też otwiera płaszczyzny ich zespolenia. Dokonuje się ono także za sprawą drzew po prawej stronie; biorą one udział w częstym u Malczewskiego uobecnianiu granic pola przez odmienność odnoszenia się do nich składników obrazu po obu jego bokach. Tak i tu – po lewej stronie brzeg atakowany jest wyłącznie przez niemal prostopadłe doń granice docierających do niego pasm, z których jednym jest niebo, zaś po prawej – to spotkanie, nie tak ostre, łagodzone uginającymi się liniami, przesłaniane jest przez drzewa, poprzedzające, zwielokrotniające brzeg, a podjęciem jego kierunku – spajające dół i górę pola, ziemię z niebem.

Przyjrzyjmy się od razu tym wierzbom. Najpierw temu, że w ogóle są. Że potrzebne

były tu właśnie. Zrazu zwyczajnie obecne, a przecież ich sposób bycia, gdy na nim skupić uwagę, rodzi poczucie ściśnięcia, umieszczenia w sposób określający ich miejsce i rację pojawienia się jako bycie między Tobiaszem a brzegiem pola; a potem – między zoranym wałem a niebem. Związki te są jednak – i wskutek ich dostrzeżenia – bardziej złożone, gęste znaczeniowo. Pień wierzy bliższej Tobiasza jest osobliwie rozdzielony. Jedną część zwraca się ku niemu, wychyla i przybiera ludzki kształt, wykonując gest już to powitania, zwracania uwagi, już to powstrzymania i wskazania ku górze, a przy tym – jest wynikiem rozerwania pnia na część jałową, uschniętą i żywą; czyżby więc czart, co mieszka w wierzbie? Ku górze zaś niewątpliwie



2. Jacek Malczewski,  
Wiosna – Krajobraz  
z Tobiaszem, 1904,  
olej na płótnie,  
Muzeum Narodowe  
w Poznaniu

zmierza część druga, wyrasta smukłą gałęzią, przemierza strefę ziemi i wieńczy ten ruch złotą koroną na tle nieba. Łączy się w tym z drugą wierzbą, lecz droga każdej ku temu jest inna. W tym dwugłosie, zespolonym pionem, łączącym ziemię z niebem, jedna skłania się ku Tobiaszowi, druga, „elektrostatycznie” ulega przyciąganiu gałązek przez brzeg pola; witając objawy nadprzyrodzonego, w równych od nich odstępach, otwierają wrota i szyb ku widzialnemu niebu. A przy tym – tyle wyłaniają się zza stoku, co przylegają do linii, granicy, szwu.

Odróżnienie obu stron obrazu ma wiele aspektów. Jeden z nich podejmuje Heydel: *Na prawym skłonie, pośród roztopionych na pół*

*grudek gliny, podnosi się delikatna jak piórka, jasno-zielona ruń pszenicy. Na lewym stoku, złocą się rozrzucone kupki nawozu*<sup>28</sup>. Gospodarski, jak nastawienie przypisywane przez autora Malczewskiemu, opis, który zróżnicowanie obu stoków z miejsca zamienia w fazy uprawy (kolejne, dodajmy, po orce, uwidocznionej przez pierwszoplanowy wał i związanie w „dyptyk” z *Ziemią Ruszczyca*), tak je po prostu widzi, zwraca wszak uwagę na coś, co jest w obrazie, nawóz i ruń, coś, co niezbędne, a zarazem samo w sobie znikome, tak jak zachowania i przemiany trapezoidalnego kawałka płaszczyzny, który przyjmuje światło, a po przejściu przez pas o jakiejś szczególnej właściwości – wybrzusza się;



3. Utagawa Hiroshige,  
*Wiosenny widok*  
*Annaka*, lata 30. XIX w.,  
drzeworyt, wł. Muzeum  
Narodowe w Krakowie

4. Utagawa Hiroshige,  
*Słynna herbaciarnia*  
*w Mariko*, 1833–1834,  
drzeworyt, wł. Muzeum  
Narodowe w Krakowie



krzywizny, wijące się pasma odpowiadają kiełkowaniu. Różne jakości doznaniowe tworzywa unoszą i zagęszczają znaczeniową różnicę w strukturze obrazu.

Wiążąc gospodarskie obserwacje Heidla z jakościami obrazowymi, jesteśmy świadkami jak płaszczyzna, ograniczona jak pole obrazu, a kolorem zarówno wyodrębniona, jak związana z resztą ziemi, nawieziona, tj. gotowa do zasiewu, przechodząc przez nawilżenie, zmianę charakteru i przez ingerencję nie z tej rzeczywistości, nabrzmiewa plonem, przerastając granicę udomowienia ziemi i sięgając bezpośrednio nieba.

Wijące się na wybrzuszeniu, „tapicersko” je opinające pręgi ziemi, „przegony”,

mają u swej nasady zdolność przekraczania linii, po której kroczą wędrowcy, ale w sposób osobliwy, sugerujący albo ich rozpuszczanie się w paśmie ciemnej zieleni, albo z niego wyłanianie; w każdym razie cechuje je bytowe odróżnienie od płaszczyzny, po której biega. Jedna zaś z nich, wyłaniająca się u korzenia olchy, jak ją rozpoznaje Ławniczakowa, i dobitnie z nim związana nagle nasyconą kropą oranżu, skręcając ku górze na grzbiecie pagórka, trafia u końca dachu w podstawę gniazda. U dołu zaś – zwróćmy uwagę, że Tobiasz stawia stopę nie tylko na granicy wału-pasma pierwszego planu, ale też w miejscu, w którym zbiega się z nim linia biegnąca przez zbocze wzgórza i to w taki sposób, że w punkcie zbiegu, pod stopą Tobiasza obie linie, wybiegając od jego postaci pod tym samym kątem w przeciwnie strony, tworzą symetryczny układ wspierający ich odwarstwienie, usamodzielnienie wobec przedstawiania czegokolwiek. Na rzecz takiej dwuznaczności linii opinających wzgórze działa też miejsce tej jednej w całym ich zespole. Jej skręcający bieg, zespalający z powierzchnią wzgórza, jest przerwany przez brzeg pola, odcinający odcinek niemal prosty, a jej powrót w obręb obrazu wyżej tyle układa ją na wzgórzu, co odnosi do ścisłego odpowiednika poniżej – zaledwie jej zaczątku, odciętego brzegiem pola, z którym w dodatku oba niewielkie trójkąty dobitnie się zespalają.

Z podobną dwuznacznością mamy do czynienia w sposobie ukazania ukośnego pasma w centrum obrazu. Podzielone jest na trzy lub nawet cztery węższe pasma, jeśli wyodrębnimy wąskie, brzegowe, zielone po lewej stronie, wówczas wraz ze swym odpowiednikiem po prawej obramowujące całość, ale zarazem stanowiące podłoże dla drugiego składnika, wypełnionego rozkwitającymi roślinkami. To zaś graniczy z kolejnym,



5. Jacek Malczewski,  
Portret Feliksa  
Jasińskiego, 1903,  
olej na desce,  
wł. Muzeum  
Narodowe w Krakowie



wypełnionym bezforemną mieszaniną kolorów, w której z zielenią współwystępują plamy barw pagórków, w tym wspomniane „zaczepy” przegonów. To pasmo otwierające wnętrze ziemi, to także swoisty matecznik obrazowości, ukazujący zarówno linearny szkielet budowy obrazu, jak materię, z której się wyłonił, w stanie zaledwie potencji przedstawiania.

Jaki sens tego parowu? Blokuje rozwarcie ziemi, ale nade wszystko jego pojawienie się związane jest z potrzebą ukazania w jej otwartym wnętrzu podziąłu, i to po to, żeby zarazem i zwłaszcza – widomie go przezwyciężyć. Tym, co najbardziej szczególne, wyraźnie odróżnione, a dotąd nie dotknięte żadnym opisem w tym pejzażu, w objętym obrazem ukształtowaniu terenu, jest miejsce, w którym dwa jego uformowania łączą się ze sobą na sposób unaocznionego wnikania jednego w drugi, z uwidocznieniem tego dynamicznego aspektu w miejscu ich zetknięcia: naporu i ulegania mu.

*Gdzie się otwiera ziemia słońca oku  
Gdy oracz pługiem wdziera się w jej wnętrze,  
Tam z nasion wschodzi zbóż tysiąc tysięcy.*

*Lecz człek zasiewa się jeno w pomroku,  
Dlatego noce są od dni tym świętsze,  
Im człek od plonów innych wart jest więcej<sup>29</sup>.*

Jest pełnia dnia i ziemia zaiste słońca oku otwarta, a przecież naszemu oku daje przeżyć „coś świętszego od dnia”, od jasności przedstawienia, coś, co nadaje widzialnemu sens, a zarazem by zaistniało w doznaniu wymaga otwarcia widzenia na tę inność – jak rozszerzenia źrenicy, by widzieć w mroku, a w jasności ślepnąc, lecz nie ustając w patrzeniu, sięgnąć inności, być może pieczętującej dopiero tożsamość widzianego. Tego udziela obraz, tego udziela poezja. Naprowadzają na to wędrowcy – „z innej rzeczywistości”.

Stopy obu idących ustawione są pieczołowicie na wąskim pasemku brzegowym tej pachwiny ziemi, po którym stąpają ostrożnie, jak po linie, jak po jedynym skrawku pewnego dla nich gruntu, jak gdyby reszta, dla nas tak dobitnie materialna, dla nich nie istniała. Wznaga to wrażenie ścisła odpowiedniość układu nóg obu, a zwłaszcza poza anioła, którego pochYLENIE głowy tyle tłumaczy sprawowanie pieczy nad Tobiaszem, co, i to wrażenie dominuje, pilne patrzenie pod nogi, co pozwala Tobiaszowi śmiało kroczyć naprzód. A stąpa wszak po linii. Jej opisane odwarstwianie się, czy też migotliwa dwuznaczność, przywodzi na myśl błękitną linię, obrzeżającą cień pod oknem w *Melancholii*; jej obramowujące zagięcie wyprowadza ją przy tym z miejsca kluczowego, miejsca akcji, miejsca ziemi w działaniu. Ma być uwidocznione, ukazane w obrazie to, co przekracza ten widok, a zarazem może być w nim zobaczone, jeśli przyłożyć doń „wykrywacz”, albo zdjąć nieludzkie ograniczenie, nałożone na mowę świata. Dokonali już zasiewu, życie wzrasta za nimi, tyle z ziemi, co pod dachem, teraz próbują otworzyć nam oczy. Tobiasz stawia stopę na granicy, stawia ją już także na

roli, łączy dwa światy. Jeden z celów wędrowki, a w kolejności opowieści, i budowy obrazu, drugi może się spełnić tu, w obrazie – to przywrócenie widzenia.

To postawienie stopy jest odpowiednikiem uleczenia ślepoty, najdobitniejszym wezwaniem do widzenia obrazu, otwarcia oczu na jego swoiste znaczenia, wskazuje bowiem punkt, w którym porządek przestrzenny, przedmiotowy przedstawianego w obrazie świata widomie styka się z porządkiem płaszczyzny, owym istotnie „innym”, a tamten warunkującym i współtworzącym każdą drobinę jego znaczenia. Włączając, przez odniesienie obrazowe, do gry sztuki, a przez postaci ponadczasowy powrót tożsamego zdarzenia, jak w istocie przypowieści, stawia w ognisku znaczenia obrazu otwieranie ziemi, przesuwanie granicy jej zgłębiania, usensownienia, osobliwie wiążąc je z wędrowką Tobiasza i ziemską misją archanioła Rafała, której oba cele – spełnienie małżeńskiego połączenia i zdjęcie ślepoty<sup>30</sup> – łączy zielone pasmo parowu-drogi, wykwitającej za wędrowcami. *Wiosna kroczy tropem młodzieńców, bowiem tylko wąski, widoczny dla nas odcinek ich marszu zakwita zielenią*<sup>31</sup>.

Ciemna krecha dachu ma nie tyle otworzyć postrzeżenie na domniemanie następnego zgłębiania terenu, co podkreślić, tak dobitnie jak tylko można, miejsce na granicy (istotne również w obrazie Ruszczyca), stąd jej niemal odjęcie jakichkolwiek znamion przedstawiania, a nadanie ich przez sąsiedztwo z innymi, wyraziście przedstawionymi dachami, a przy tym objęcie swoim zasięgiem czynników idących z ziemi i z nieba: tego, co zbiera w sobie strzała olchy, tego, co wzbiera w wypiętrzoną swym brzemieniem nad horyzont wzgórz, a co linią je obejmującą i uwydatniającą wypukłość doprowadzone jest do miejsca lądowania bociana, mieszkańca nieba, zespolone-

go z nim zrównaniem z pasmami obłoków, a potem tyle w nim zaczepionym, co odniesionym do pasma, na które ma opaść, jako wysłannik niebios. To gniazdo to punkt spotkania życia dojrzewającego w ukryciu i ukazującego się jako dar niebios.

Wzięte jak gdyby z japońskiego drzeworytu trójkątnie daszki oznaczają, uniwersalnie, domostwa, by sprawić jego natychmiastowe rozpoznanie w prostym paśmie położonym na horyzoncie, którego rolą jest udomowienie ziemi; jest dachem położonym na niej. A przy tym – wyodrębniającym swym zasięgiem to, co stanowi uwidocznienie istoty wnętrza ziemi-domu, rozpiętym nad tym, co skupione w dwóch ogniskach złączonych pasmem zieleni. Ważny udział w tym udomowieniu ma olcha, niezwykle mocna cezura w obrazie, przecięcie rozpiętych poziomów od lewej, bariera i skierowanie uwagi wektorem w pionie w górę i pod dach. To sygnał zmiany patrzenia na pejzaż, teraz – z domowego, ludzkiego punktu widzenia. To poza tą linią – pasma ziemi ukazują się w czynie połączenia, to zarys jej penetrowanego otwarcia rytmicznie powielony osobliwie ją unerwia, to w zasięgu tego dachu pojawiają się bohaterowie biblii, pomagając nam zobaczyć ziemię, pojąć jej znaczenie. Płodność, podtrzymanie życia i otwarcie oczu na obecność tego, co najbliższe, a bez obrazu – niewidzialne. Obraz opatrności, zapisany w historii Tobiasza, w wierze w anioła-stróża, dostępny w spojrzeniu na świat zmienionym, jak przez dotknięcie stopy do linii.

Pozostaje do namysłu sens ważnego, wiążącego wszystkie przedstawienia Tobiasza z aniołem (lub aniołami) rozstrzygnięcia Malczewskiego: ukazania Tobiasza jako chłopca – wbrew biblii. Obraz może podsuwać sugestię (a nie przeczyłoby temu obrazu aniołów z pastuszkami), że dopiero we spół tworzą pełnię, a jako że anioł jest

duchem (co najprościej tłumaczy płciową nieokreśloność aniołów Malczewskiego), to zespolenie przypisuje chłopcu cielesność, a zarazem wiąże ją z niedojrzałością, która zostaje przezwyciężona, przez otwarcie na ducha i podążenie za nim; to pokonanie granicy i wejście na drogę zarazem – jak obrazy z pastuszkami to ukazują. Ten związek w obrazie unaocznia nie tylko powtórzenie pozy-ruchu, ale powiązanie „atrybutem”, rybą, na którą anioł, czyniący z niej swoim poleceniem narzędzie spełnienia obu zadań swego posłannictwa, nakłada dłoń, gestem jak gdyby błogosławiącym, a Tobiasz dźwiga w sposób bardzo dobitny, ujętą w sznury. Czy jakąkolwiek wagę miałyby w związku z tym przypomnienie wyboru z tekstu *Anhellego* i wysunięcia na pierwszy plan akurat „zawiązania skrzydeł pod umarłą” w obrazie *Eloe z Ellenai*?

Zapewne i takich szczegółów, a zwłaszcza ich stosunku do całości obrazu, nie należy tracić z oczu, próbując uchwycić stabilne punkty poetyki twórczości Malczewskiego, choćby w perspektywie sławnego odniesienia do realizmu. Zauważone i opisane powyżej rysy jego obrazu, wskazówki, jak go doznawać, składniki jego doświadczenia, a także – więzi z obrazem Ruszczyca czy grafiką japońską, umożliwiają sugerowanie sposobu, w jaki obraz bierze udział w tym, co dla malarstwa polskiego przełomu wieków znamienne i współdecydujące o jego dziejowej randze<sup>32</sup>. Rozpinając te sugestie między kilkoma znanymi definicjami, otworzę je – nie tylko i nie przede wszystkim ze względu na neoromantyczny rys epoki – cytatem zaczerpniętym ze 105 fragmentu *Poetycyzmów* Novalisa: *Romantyzowanie to jakościowe potęgowanie. W działaniu tym niższe „ja” utożsamia się z lepszym „ja”. (...) Nadając rzeczom popopolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność rzeczy nieznanym,*

*skończonym – pozór nieskończoności, romantyzuję je.*

Bowiem próbując najwięcej wyrazić rys wspólny i rdzenny malarstwa tej doby, a zarazem jednoczący sztukę europejską, przychodzi wskazać na dążenie do wytwarzania znaczenia obrazu środkami specyficznie malarskimi, zgłębiania malarskiego tworzywa, pobudzania do znaczenia najmniejszej jego drobin, a tym samym otwierania pól znaczenia nieprzekładalnych na słowo, wprowadzania na drogę ku sensowi, który nie da się doścignąć wysłowieniem, nazwaniem, każe porzucić literacki „styl odbioru”, na rzecz tego, co ogarniało tworzenie obrazu i obcowanie z nim w postulacie umuzyycznienia malarstwa.

Ku temu właśnie „jakościowemu potęgowaniu” zmierzano rozmaitymi drogami, prowadzonymi przez rozmaite tradycje, szkoły, doświadczenia, talenty, temperamenty. Rozmaicie też próbowano ujmować je pojęciowo. Przypomnijmy wspomniane, ustawicznie cytowane zdanie Jacka Malczewskiego: *Kto jest idealistą w sztuce, ten najwięcej się musi opierać na najsurowszym realizmie.* Zdanie to jest opowiedzeniem się po jednej ze stron funkcjonującego przeciwstawienia, po to, by ukazać jego pozorność, znieść je na rzecz związku, wzajemnego warunkowania się, wszelako o charakterze hierarchicznym. Tym samym ocala dorobek batalii o realizm, o ponadtematyczną malarską jakość, prowadzonej przez Stanisława Witkiewicza, najwybitniejszego krytyka czasu poprzedzającego okrzepnięcie „nowej sztuki”. Ale realizm, i to „najsurowszy”, jest tylko oparciem dla poszukiwania przez malarstwo sposobu pokazania „duży” świata, dania wyrazu przeświadczeniu o panpsychiczności, ma więc zapewne polegać na zachowaniu tej „prawdziwości” doznania, która przyciąga do obrazu naturalistycznego, ale zarazem nie pozwolić doznaniu po-

przestać na niej, lecz – już pochwycone przez obraz – poprowadzić ku światu coraz bardziej zniewalająco prawdziwemu, choć „nierealnemu”. Stąd wyzyskanie i tematyzowanie na tej drodze nieprzedstawiających czynników znaczenia: kadrażu, kompozycji, samych granic pola obrazowego. Powszednienie takiej poetyki mogło poszukiwania intensywności doznania wprowadzać w sferę przedstawianej przedmiotowości, ku deformacji, przerysowaniu, jaskrawej, przewrotnej lub tonalnej barwności, co w odbiorze powoływało odniesienie do emocjonalności twórcy. Co zaś do presji sytuacji historycznej, nadającej, wedle ugruntowanej opinii, swoiste piętno malarstwu polskiemu tego czasu, to jej drogę do obrazu można pojąć tak, że w rozległym polu otwieranych przez sam malarski proceder możliwości budowania sensu, kierunek zmierzania ku „zakończeniu” obrazu mogły wytyczać niepostrzeżone bodźce „sytuacji”, okoliczności, tego „zaczynu”, który wzięty jakby spod ręki określał jakości skończonego dzieła.

Ta próba rozwinięcia zdania Malczewskiego otwiera też pole dla nadania sensu najczęściej przywoływanej definicji symbolu, sformułowanej w tamtym czasie, definicji Zenona Przesmyckiego-Miriama: *Symbol(...) jest analogią żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadowolających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej kryją w swym wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego(...), za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkresne widnokreśli ukryte, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy*<sup>33</sup>.

Oznacza to – zwłaszcza że Przesmycki sformułował swoją definicję symbolu, jak od

dawna czyniono, w przeciwstawieniu alegorii – odejście od pojmowania symbolu w związku z przedstawionym przedmiotem jako jego drugiego, ukrytego znaczenia, a odniesienie tego pojęcia do struktury znaczeniowej dzieła jako całości, a także sposobu jego analizowania i interpretowania, oczekiwań, jakie można wobec niego kierować i postawy, jaką należy wobec niego przyjąć. Malarstwo odkrywające swoiste, niezastępowalne możliwości znaczenia, umacniało się na drodze od symbolu w obrazie do obrazu jako symbolu. Na jego kluczowy aspekt wskazuje jedna jeszcze definicja: *Znaczenie symboliczne w dziedzinie przedstawienia obrazowego oznacza, że przedmiot nie tylko reprezentuje siebie z wszelkimi złożonymi w zmienności swoich wyglądków możliwościami wyrazowymi, lecz że ma on (z) widzialną konkretnością w swojej zmysłowej postaci udział w wartościach oglądowych, które właśnie w tej zmysłowej postaci nie są przydane a także z niej samej nie mogłyby być wyprowadzone. Przedmiot jako zjawisko zmysłowe nie może znaczenia symbolicznego ustanowić sam z siebie, nie może być symbolem mocą własnej wartościowości wyglądkowej, lecz stać się symbolem tylko w ugodzie z jakimś istotnie „Innym”. Dopiero ta uгода umożliwia przejście zmysłowych cech wyglądkowych na poziomy znaczenia, których ten przedmiot sam z siebie nie byłby w stanie wyzwolić. (...) Jeśli obraz nie ma być ilustracją treści literackich lub „rebusem”, to musi znaczenia symboliczne wydać sam z siebie, ich możliwość wykazać sam z siebie*<sup>34</sup>.

Powyższe uwagi, zapraszające do podjęcia wnikliwej analizy obu obrazów, pozwalają stwierdzić, że mimo ich bliskości – różnica zdaje się polegać zaledwie na pewnej komplikacji struktury i wprowadzeniu innego rodzaju postaci w obrazie Malczewskiego – realizują różne poetyki; uniezwy-

klenie dokonane przez Ruszczyca zwłaszcza kadrazem i obranym punktem widzenia, tu obejmuje także konstrukcyjno-kreacyjny wygląd pejzażu oraz bohatera, wprowadzając niepewność co do charakteru rzeczywistości przedstawionej. Uruchomione do sensotwórczej czynności doświadczenie widza jest tu silnie kierunkowane; jakby z niedowierzania, że wykroczy ono poza konstatację treści przedstawienia, popycha się je o krok dalej, wprowadzając motyw z innej rzeczywistości. Zaznaczająca się w spotkaniu obu obrazów odmiennosc poetyk zachęca do dostrzeżenia ich różnorodności, rozpiętości ich spektrum i kierunków w jego obrębie, w których oba obrazy wskazują. Obraz Ruszczyca można potraktować jako istotną stację na drodze „jakościowego potęgowania” pejzażu, obraz Malczewskiego jako akceptację obecności w przedstawieniu elementów oddalających je od doświadczenia potocznego, prowadzącą do budowy wielowarstwowych struktur znaczenia, wchłaniających nawiązania literackie, symbole i toposy tradycyjne i ustanawiane przez współczesność – i otwierającą grę z widzem, który może poprzestać na zadowoleniu z udatnego odtworzenia przedmiotów czy rozszyfrowaniu znaczeniowego „rebusa”, ale może też odczuć niedosyt takiej lektury i podążyć za nieprzedstawiającymi wskazówkami obrazu ku Miriamowym „bezkresnym widnokreśgom ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istocie rzeczy”<sup>35</sup>.  
Poznań, 2010 r.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 163.
- <sup>2</sup> Ibidem, s. 164; J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1968, s. 117.
- <sup>3</sup> A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski wystawa dzieł z lat 1890–1926*, Poznań 1990, s. 81.
- <sup>4</sup> Ibidem.
- <sup>5</sup> Puciata-Pawłowska, jw.
- <sup>6</sup> Ławniczakowa, jw.

- <sup>7</sup> Heydel, jw., s. 163.
- <sup>8</sup> Ławniczakowa, jw. s. 81.
- <sup>9</sup> Puciata-Pawłowska, jw.
- <sup>10</sup> J. Sempoliński, *Malczewski, skłócona spoiwość*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 4, s. 59.
- <sup>11</sup> Heydel, jw.
- <sup>12</sup> A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970, s. 138. Idem, *Z problemów twórczości malarzkiej Jacka Malczewskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 3–4, s. 169.
- <sup>13</sup> Ławniczakowa, jw.
- <sup>14</sup> J. Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 176, cyt. za: L. Libera, *Romantyzm i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994, s. 122 i ibidem s. 123.
- <sup>15</sup> Heydel, jw.
- <sup>16</sup> Ławniczakowa, jw.
- <sup>17</sup> Heydel, jw., por. także Puciata-Pawłowska, s. 118.
- <sup>18</sup> T. Grzybkowska, *Świat obrazów Jacka Malczewskiego*, Warszawa 1996, s. 29.
- <sup>19</sup> Ławniczakowa, jw.
- <sup>20</sup> K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 102.
- <sup>21</sup> Ławniczakowa, s. 82.
- <sup>22</sup> Ibidem.
- <sup>23</sup> Grzybkowska, jw.
- <sup>24</sup> Ławniczakowa, s. 81, 82.
- <sup>25</sup> M. Brötje, *Der menschliche Blick – Lebensmitte und Abgrund. Zur Bildwelt Jacek Malczewskis*, (w:) *Jacek Malczewski und seine Zeitgenossen. Polnische Malerei um 1900 aus der Sammlung des Nationalmuseums in Poznań*. Ausstellungskatalog, Paderborn, Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus Neuss, Clemens-Sels-Museum, Kerber Verlag Bielefeld 1999, s. 65–67.
- <sup>26</sup> Czy można nie przywołać, odnosząc do pasma roli, zwłaszcza w obrazie Malczewskiego, tego opisu: *Jednostajna brunatność zbronowanego pola zarzyła się różową barwą, jak gdyby sproszkowane grudy wypociły w drobniutkich perełkach krwi znój nieprzeliczonych oraczy*. Czy pozostała ta wizja w pamięci autora z krótkich, krakowskich lat młodości, czy była śladem tęsknoty, czy może tężenia wyobraźni w toposy, jak podpowiada o kilka zdań dalej ustęp przywołujący rysy obrazu Ruszczyca: *Od skrajów zagajnika wóz zaprzężony w dwa konie toczył się z wolna wzdłuż grzbietu wzgórza. Wzniesiony na widnokreśgom ponad naszymi głowami, rysował się na tle czerwonego słońca tryumfalnie wielki, ogromny, jak rydwan olbrzymów ciągnięty przez dwa stąpające z wolna rumaki o fantastycznych rozmiarach. A niezdarne postacie człowieka, kroczonego ciężko przed lejcowym koniem, odcinała się na tle Nieskończoności z heroiczną niezgrabnością. Koniec bicia woźnicy drżał wysoko w błękitnie*. J. Conrad, *Amy Foster*, przeł. Aniela Zagórska, w teozof *Tajfun i inne opowiadania*, Warszawa 1999, s. 96–97. A może za wieloma związkami stoi nieprzeczuwane pośrednictwo kolei żelaznej, przesuwałej w ramie okna ciąg gotowych, choć umykających obrazów? Pejzaże Malczewskiego nadzwyczaj silnie nasuwają tę myśl.
- <sup>27</sup> Por. np. *Wiosenny widok Annaka planszę 16 z serii Sześćdziesiąt dziewięć stacji na gościńcu Kiso-kaidō* oraz *Słynna herbaciarnia w Mariko planszę 21 z serii: Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō*; według *Hiroshige. Wystawa drzeworytów w dwusetną rocznicę urodzin artysty*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”.

Kraków 1997, il. 59, 22. Przywołanie obrazu Ruszczyca i dzieł Hiroshigego w związku z *Wiosną Malczewskiego*, a także ich rozważenie w kontekście poetyk symbolizmu zwięźle wprowadziłem w tekście *De la peinture du symbolisme polonais*, (w:) *Le Symbolisme polonais*, [kat.] Paris, Rennes 2004, zwł. s. 19–21.

<sup>28</sup> Heydel, jw., s. 163.

<sup>29</sup> Leopold Staff, *Michał Anioł i jego poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

<sup>30</sup> Powiada archanioł: ...posłał mię Pan, abym cię uzdrowił i Sarę, żonę syna twego, od czarta wybawił. (Według przekładu Jakuba Wujka). Jego misję piszący o Malczewskim, nie tylko o tym obrazie, traktują polowicznie. Wyka pisze wprost: *Mniejsza o rozdział mówiące o małżeństwie Tobiasza-syna*, jw. s. 77. I dalej: *Odczytujemy więc w historii dwu Tobiaszów splot myślenia o egzystencji ludzkiej – wędrówka podróżna i wędrówka w czasie, z pobudką patriotyczną, z wier-*

*nością dla ojczyzny i wiara w jej odzyskanie*. S. 79. Obraz utrudnia pominięcie pierwszego wątku, a nie ułatwia przyjęcia drugiego.

<sup>31</sup> Grzybkowska, jw. s. 29.

<sup>32</sup> Sugestie poniższe formułowałem w szerszym kontekście w uwagach na temat malarstwa polskiego symbolizmu, por. p. 27.

<sup>33</sup> Z. Przesmycki, *Wstęp* w: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, Warszawa 1894, s. LXVII.

<sup>34</sup> M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19, 1974, s. 48.

<sup>35</sup> Por. wnikliwe interpretacje poszczególnych dzieł Malczewskiego w M. Brötje, jw., a także w „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego. Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, pod red. P. Juszkiewicza, Poznań 2002.

To see the spring.  
On a painting by  
Jacek Malczewski

SUMMARY

Much has been written about Jacek Malczewski's painting *Spring. Landscape with Tobias*. The author points in particular to the aspects either marginalized or not discussed to date. He starts from references to other images: *The Earth* by Ferdynand Ruszczyk and prints by Utagawa Hiroshige, which reveal both the dialogical components of meaning and the unique characteristics of Malczewski's work. An in-depth study of this uniqueness stresses the joint creation of significance by both the represented and the not represented, or media factors of the painting. A case in point is the multifaceted differentiation of the sides of the composition field, traversed by a slanting ditch, and the suppression of this division. Of special importance here, untouched by previous discourse, is the place within the landscape where two of its forms merge visibly and this dynamic aspect is highlighted at the place of overlap, the place of pressure and yielding to it. The biblical protagonists introduced into the painting have already sown the seed, life grows behind them, both on the ground and under the roof laid on it, and now they try to open our eyes. Tobias puts his foot on the borderline, thus linking two worlds, of the represented image and the surface of the painting. This laying down of the foot is equivalent to the healing of blindness, the most

powerful call to see the painting and to open one's eyes to its unique signification. The painting moreover implies the signification of the depiction of Tobias as a boy, recurrent in Malczewski's paintings: only together do they make up a complete whole and since an angel is a spirit (which is the simplest explanation of the gender indeterminacy of Malczewski's angels), this union assigns corporeality to the boy and at the same time links it to immaturity, which is overcome via openness to the spirit and following it. The article concludes with an indication of the way in which the painting takes part in what is special for the Polish painting of the turn of the 20th c. and what is instrumental for its historical import: discussed is the common and underlying trait of painting of this time, a common denominator of European art, its impact on the creation of significance by means peculiar to painting, a thorough analysis of the material, stirring meaning in each of its tiny particles, and thus opening up fields of signification inexpressible in words, indicating a road to senses which cannot be grasped by words or names; it calls for rejecting the literary "reception style" for the sake of what surrounded the creation of a painting and contact with it in the demand for a greater role of music in painting.

Grażyna Maria  
Hałas

**Grafika  
modernistyczna  
w Niemczech  
a przedstawienia  
portretowe.  
Najcenniejsze  
przykłady  
ze zbiorów  
Muzeum  
Narodowego  
w Poznaniu.  
Przyczynek  
do badań**

Kojarzone z modernizmem antyakademickie tendencje w sztuce i estetyce ostatnich dekad dziewiętnastego i pierwszych dwudziestego wieku miały niezwykle ważki wpływ na nowy sposób postrzegania sztuki graficznej, uznający i podkreślający jej autonomię i potencjał twórczy. Wcześniej – przez ponad stulecie – grafikę, w tym głównie miedzioryt, traktowano jako rzemiosło służące przede wszystkim do wykonywania konwencjonalnych portretów i reprodukcji obrazów. By zrozumieć, czym może być i czemu naprawdę może służyć omawiany gatunek sztuki, powinniśmy cofnąć się do siedemnastego stulecia, w którym powstały niepowtarzalne akwaforty Rembrandta. W odróżnieniu od miedziorytu akwaforta, trawiona technika metalowa, dzięki swobodzie operowania kreską i różnicowaniu jej intensywności, pozwalała na przekazywanie dużego ładunku ekspresji, efektów malarskich i możliwość eksperymentowania. Tworząc ponad 290 kompozycji graficznych, zawierających szereg stanów w większości z nich, Rembrandt traktował tę część twórczości jako odrębny, autonomiczny język, oferujący szczególnie środki wyrazu, które umożliwiały wyjątkowo szczerzy i osobisty przekaz. Jednak takie traktowanie grafiki zostało w dużym stopniu zanegowane w następnym stuleciu. Nerwowa kreska akwaforty, jej pewnego rodzaju nieprzewidywalność w osiągnięciu ostatecznego rezultatu oraz mało reprezentacyjna forma odbitki graficznej nie mogły znaleźć pełnego uznania w świecie osiemnastowiecznej estetyki. Potencjał techniki w Rembrandtowskim rozumieniu znakomicie wykorzystał dopiero Goya, wyrażając – na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku – troskę i niepokój o kondycję człowieka w niezwykłych cyklach

*Los Caprichos, Dispartes* czy *Desastres de la Guerra*. W mistrzowski sposób łączył w nich akwafortę z wynalezioną w połowie osiemnastego wieku, operującą płamą, techniką zwaną akwatintą. Niestety, ze względu na sytuację polityczną, w jakiej przyszło funkcjonować Goi, prace jego wywarły wpływ dopiero na następne pokolenia, a początek dziewiętnastego wieku, ze swoim przyspieszeniem produkcyjnym, pasją wynalazczą i wielkim kultem rzemiosła, pogłębił istniejący kryzys sztuk powielanych. Nie pomogły niedawne odkrycia nowych technik graficznych: wspomnianej akwatinty czy niezmiernie istotnej w przyszłości litografii. Pierwsza połowa stulecia upłynęła na traktowaniu grafiki niemal wyłącznie jako taniej i szybkiej metody reprodukcji dzieł sztuki oraz masowego wykonywania portretów przeznaczonych przede wszystkim do rozlicznych wydawnictw encyklopedycznych i leksykonów. Służył do tego, podobnie jak w osiemnastym wieku, głównie miedzioryt (z czasem także staloryt i litografia), a wykonanie grafik poddane było niemal wyłącznie mechanicznemu procesowi, pozbawionemu artystycznej ekspresji, w który zaangażowani byli znakomicie przygotowani technicy: najczęściej rysownik, grafik i drukarz. Była to swego rodzaju produkcja wynikająca nie tylko ze wzrastającej liczby publikowanych książek i pism, ale i z konieczności zaspokajania potrzeb mieszczaństwa aspirującego do posiadania „prawdziwego dzieła sztuki”, przez co rozumiano obraz olejny lub rzeźbę. Reprodukacja graficzna, jak najwierniejsza oryginałowi, stanowiła znakomity środek zastępczy. Takie gusta kształtowały rynek i zapotrzebowanie na grafikę jako odtwórczą, czyli rzemieślniczą aktywność człowieka.



Drogę powrotu grafiki do rangi dziedziny *stricto* artystycznej rozpoczęły z jednej strony zjawiska wyrażające się narastaniem buntu przeciwko mieszczańskim wartościom i coraz odważniejszym odchodzeniem od akademii, z wyjściem malarzy w plener włącznie, z drugiej – odkrycie sztuki Rembrandta i ponowny zachwyt nad akwafortą. Powrót ten dodatkowo ułatwiła wynaleziona pod koniec lat trzydziestych dziewiętnastego wieku fotografia, która stopniowo przejmowała wymuszane na grafice zadania reprodukcyjne<sup>1</sup>. Pierwsze wyraźne sukcesy w dziedzinie grafiki artystycznej, zamienne nazywanej warsztatową lub oryginalną, miały miejsce po połowie dziewiętnastego wieku, a dokładnie w 1862 r., kiedy założono w Paryżu *Société des Aquafortistes* (Stowarzyszenie akwafortystów). Zadaniem stowarzyszenia było propagowanie – wśród artystów i kolekcjonerów – akwaforty jako techniki graficznej, a grafiki jako gatunku równorzędnego malarstwu i rzeźbie<sup>2</sup>. Do wydarzeń dużej rangi należało opublikowanie cztery lata później podręcznika akwaforty Maxime Lalanne’a zatytułowanego *Traité de la Gravure a l'eau-forte* (Traktat o akwafortcie, Cadart et Luguët, Paryż 1866), który był drogowskazem dla rzeszy artystów do końca dziewiętnastego wieku. Od tego czasu, w ciągu kilku pokoleń nastąpiło odrodzenie i afirmacja także następnych technik: litografii i drzeworytu, co potwierdziła wydana w 1897 rozprawa Bracquemonda, *Étude sur le gravure sur bois et la lithographie: trois livres* (Studium o drzeworycie i litografii: trzy księgi, Henri Beraldi, Paryż 1897). Ważnym rysem nowego myślenia o grafice był także fakt, że zaczęli się nią zajmować głównie malarze, tzw. *peintres-graveurs*, najczęściej nie posiadający formalnego przygotowania w technikach graficznych<sup>3</sup>. Uczyli się ich od siebie nawzajem bądź od drukarzy, którym powierzali wykonywanie odbitek. Wraz z tym skończyła

się epoka myślenia o grafice pod kątem perfekcji technicznej i jej zdolności reprodukcyjnych. Najistotniejszymi wartościami stały się możliwość wydobywania ekspresji niepodobnej do uzyskanej w malarstwie oraz subiektywne wyrażanie swoich uczuć i myśli. Z tych też powodów wielu artystów ten sam temat, a nawet tę samą kompozycję, często opracowywało równoległe w malarstwie i w grafice, badając i poszukując nowych języków i nowych form wypowiedzi. Jeszcze bardziej atrakcyjną uczyniło tę dziedzinę odkrycie przez symbolistów jej możliwości eksperymentatorskich. Pozwalało to na osiągnięcie ogromnej siły sugestywności dzieł graficznych, odpowiadającej jednemu z najważniejszych kryteriów sztuki symbolistycznej. Ten idealistyczny ruch ostatnich dwóch dekad dziewiętnastego stulecia miał bodaj największe zasługi w uznaniu artystycznych wartości grafiki, co było zauważone i komentowane na bieżąco, między innymi przez znanego paryskiego krytyka André Mellerio<sup>4</sup>. Niezbędnym elementem wpływającym na wzrost zainteresowania artystów grafiką oryginalną był rozwój ruchu kolekcjonerskiego i wystawienniczego skoncentrowanego na nowej dyscyplinie, który także rozpoczął się we Francji. Wpłynął on istotnie na popularność grafiki artystycznej w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, co było jednocześnie wynikiem odpowiednich zabiegów w tym obszarze. Dotyczyły one zarówno ułatwień technologicznych, jak i budowania sieci „obsługującej” proces tworzenia i zbytu dzieł, od odpowiednich drukarni i wydawnictw, przez galerie, marszandów, na krytykach specjalizujących się w grafice artystycznej kończąc. Tak kompleksowe zainteresowanie grafiką objęło wkrótce kolejne kraje europejskie: Anglię, Belgię, Holandię i wreszcie Niemcy<sup>5</sup>.

Zwiastuny nowego zjawiska nad Renem pojawiły się w latach siedemdziesiątych, zyskując na znaczeniu w następnej dekadzie,

ale prawdziwe otwarcie się na nią artystów i rynku nastąpiło dopiero w latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, w okresie wyraźnej poprawy koniunktury gospodarczej i pojawienia się kręgów liberalnych, wykształconych mieszczan. Oni to stali się zapleczem, do którego mogli odwoływać się twórcy i ich protektorzy: właściciele wydawnictw i galerii oferujących nową dziedzinę twórczości, a także historycy sztuki i krytycy popularyzujący grafikę<sup>6</sup>. Wśród kolekcjonerów najważniejszymi byli bez wątpienia Heinrich Stinnes w Kolonii, właściciel jednej z największych kolekcji współczesnej grafiki niemieckiej<sup>7</sup> i Gustav Schiefler, przyjaciel artystów i wielki propagator sztuki graficznej<sup>8</sup>. Niepodważalną rolę w obszarze popularyzacji i rozwoju grafiki artystycznej w Niemczech odgrywała Secesja Berlińska i współpracująca z nią Galeria Bruno i Paula Cassirerów, najbardziej wpływowa platforma sztuki nowoczesnej w tamtym czasie między Odrą i Renem<sup>9</sup>. Te dwa organizmy od początku swojego istnienia przez wiele lat skupiały na sobie uwagę świata sztuki, dostarczając poprzez niekonwencjonalne wystawy i kontakty z artystami niezwykle cennego materiału do budowania opinii i sądów, otwierając oczy na to, co dzieje się także poza Niemcami. Ważnymi i pionierskimi wydarzeniami były doroczne wystawy grafiki i rysunku zatytułowane *Zeichnende Künste*, które Secesja zaczęła organizować od 1901 r., oraz prezentacja nowoczesnej grafiki w innych niemieckich ośrodkach przez Paula Cassirera. Warto odnotować również aktywność berlińskiej galerii Fritz Gurlitt, hamburskiej Galerie Commeter, a w miarę rozwoju ruchu ekspresjonistycznego – także galerii Ernst Arnold oraz Emil Richter w Dreźnie i wielu innych. Działania te spowodowały, że na początku dwudziestego wieku rolę europejskiego centrum grafiki artystycznej przejęły Niemcy, a w nich Berlin,

który stał się pod tym względem najlepiej, obok Paryża, wyposażonym ośrodkiem. Tu – obok galerii i wydawnictw – także wiele znakomitych drukarni oferowało swe usługi artystom. Do najbardziej uznanych należały zakłady Felsinga, Lassaly'ego czy Angerera i Sabo, z których korzystali wszyscy wielcy malarze-graficy, od Liebermanna i Corintha, po Muncha, Kollwitz, Noldego i innych artystów tego pokolenia. Coraz liczniejsze wydawnictwa artystyczne zamawiały oryginalne grafiki, bądź jako ilustracje do tekstów, bądź do samodzielnych, autorskich lub zbiorowych tek, na które rosło zapotrzebowanie. Ten rodzaj aktywności osiągnął apogeum w okresie ekspresjonizmu, w którym grafika, zwłaszcza drzeworyt, stała się niemal kultowym przekazem zalewającym rynek w całych Niemczech<sup>10</sup>.

Niezwykle ważnym motywem grafiki autorskiej był portret. Jako temat sam w sobie nie był niczym oryginalnym, jednak w warstwie formy i treści stał się polem nadzwyczaj intensywnego poszukiwania głębi ludzkiej osobowości. Modernistyczny portret bowiem to przedstawienie o charakterze przede wszystkim psychologicznym, osobistym, wykonywane z dużym emocjonalnym zaangażowaniem, coraz mniej skupiające się na klasycznym odzwierciedleniu zewnętrznej wizji człowieka, coraz bardziej dążące do ukazania jego podmiotowego wnętrza i badania psychiki. Wpłynęły na to przemiany społeczno-polityczne i obyczajowe w Europie drugiej połowy dziewiętnastego wieku i wynikający z nich poważny kryzys myśli filozoficznej wyrażający się brakiem kompleksowej, nowoczesnej teorii człowieka. Dramatyczną sytuację następująco podsumował w 1928 r. Max Scheller: „nie było epoki ludzkiej wiedzy, w której człowiek stałby się sam dla siebie istotą równie problematyczną, jak jest nią dziś. Mamy kilka antropologii: naukową, filozoficzną i teologiczną, które

nic o sobie nawzajem nie wiedzą. Dlatego też nie dysponujemy już żadną jasną i logiczną ideą człowieka. Wielka i stale rosnąca liczba odrębnych nauk, które zajmują się studium istoty ludzkiej, jeszcze bardziej przyczyniła się do zaciemnienia i pomieszania naszych wyobrażeń o człowieku<sup>11</sup>. To narastające od kilku dekad poczucie zagubienia, wywołało żywe zainteresowanie psychologią, dostarczającą, wydawało się, pewniejszych narzędzi do prowadzenia obserwacji i analiz, a więc i do badania natury ludzkiej. Pojawiały się coraz liczniejsze publikacje i artykuły lekarzy, filozofów, poetów i pisarzy. Nowym zjawiskiem było też zwrócenie się ku podświadomości i rosnąca liczba kongresów psychologicznych. Do nieco starszych dziedzin poszukujących odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek, należały – rozpoczęte w osiemnastym stuleciu – badania nad korelacją fizjonomii i psychiki, których wielkim osiągnięciem była opublikowana w 1872 praca Karola Darwina *The Expression of Emotions in Man and Animals* (Wyrażanie uczuć u człowieka i zwierząt). To intensywne i powszechne studiowanie umysłu i uczuć musiało wpłynąć na zmianę percepcji otaczającego świata, a w nim samego człowieka, jak i na sposób odzwierciedlenia nowej wizji w sztuce. O ile wcześniej człowiek postrzegany był bardziej jako przedstawiciel gatunku i reprezentant swojego stanu niż jako indywidualność, to teraz znaczenia nabiera subiektywna osobowość przedstawianego, a „komponowanie osobowości” staje się ważniejsze od akademickiego komponowania postaci. By móc przekazać bardziej wewnętrzną wizję człowieka, pojawiła się – jak w psychologii – konieczność eksperymentowania, poszukiwania odpowiednich środków i nowych rozwiązań formalnych. Nie elegancja formy, nie konwencjonalna poza i nie rola społeczna przedstawianego były teraz ważne, ale subiektywny ogląd ar-

tysty oparty na zindywidualizowanej twarzy i metaforyczne próby pokazania wnętrza człowieka. Takie podejście, a jednocześnie awans portretu jako gatunku, zawdzięczamy przede wszystkim symbolizmowi. Jego kult osób wybitnych i nieprzeciętnie uzdolnionych, z zainteresowaniami fizjonomią, frenologią, psychologią, jak i okultyzmem, wpłynął na ogromny wzrost w sztuce liczby portretów i głów połączony z poszukiwaniem i dialogiem najróżniejszych jego form<sup>12</sup>. Ostatecznie, jak pisze Andreas Beyer, pod koniec dziewiętnastego wieku gatunek ten zmienił się z „autonomicznego portretu w autonomiczne dzieło sztuki”<sup>13</sup>. Potencjał grafiki oryginalnej, która już z samej swojej natury pozwalała na pewne typy eksperymentowania i komunikowania idei niedostępne w malarstwie, możliwość zwielokrotnienia oryginału, obserwacji zależności idei od techniki i materiału, jak i pewna doza niepewności, co do ostatecznego rezultatu, spowodowały, że symbolizm – awangardowy ruch pokolenia stojącego w opozycji do akademii, pozytywizmu, a także impresjonizmu – znalazł w języku graficznym swego znakomitego sprzymierzeńca. Zainteresowanie wnętrzem człowieka w połączeniu z tym szczególnym stosunkiem symbolistów do sztuk powielanych sprawia, że portret w grafice nabiera wyjątkowego znaczenia, a kontynuacją rozpoczętego procesu są prezentacje następnych pokoleń, przede wszystkim ekspresjonistów. Rodzi to konieczność spojrzenia na graficzny wizerunek człowieka nie tylko w perspektywie badań dotyczących portretu w ogóle, co stawia w pozycji uprzywilejowanej temat przedstawienia i styl, ale spojrzenia z uwzględnieniem szeroko rozumianych spraw techniki.

Idąc tropem tak pogłębionej interpretacji, musimy pamiętać, że odbitkę graficzną trudno analizować w oderwaniu od właściwości materiału i procesu jej powstawania.

Już tylko poprzez wybór techniki, farby drukarskiej i dobór odpowiedniego papieru ta sama kompozycja w kolejnych odsłonach może mieć zupełnie inne walory artystyczne i znaczeniowe, świadomie zamierzone przez artystę. Proces powstawania grafiki, z jego poszukiwaniami stanowymi oznaczającymi kolejne etapy pracy nad płytą, z zestawieniem koloru farby i papieru, wersjami i możliwością dokonywania późniejszych dodruków czy odręcznym barwieniem odbitek, to również niezmiernie istotna część dzieła graficznego. W tamtym czasie przywiązywano szczególną wagę do rodzaju użytego papieru, a papiernie i drukarnie prześcigały się w ofertach. Nie była to jedynie estetyczna kwalifikacja: dobór papieru dla wielu artystów stanowił istotny składnik ekspresji. Często, także do najlepszych edycji, dla podkreślenia ich rangi, stosowano drogie, bezklejowe i mocne papiery japońskie, wykonane z długich włókien azjatyckich roślin, charakteryzujące się zwykle jedwabistym połyskiem i głębokim żółtym tonem. Źródłem doskonałych, ręcznie czerpanych (żeberkowych i welinowych) papierów europejskich były głównie młyny holenderskie (znaki wodne *Van Gelder Zonen*, *Zanders*) oraz angielskie, między innymi ze znakiem *Whatmanna*. Tańsze, gorszej jakości i bardziej powszechne były papiery wykonywane maszynowo. Niezależnie od miejsca i sposobu produkcji, wszystkie mogły być różnej tonacji, od białej i szarej po ciemnożółtą, także dodatkowo barwione na różne kolory lub jednostronnie tonowane. Popularną metodą było kaszerowanie, oznaczające idealne naklejenie cienkiego chińskiego lub japońskiego papieru wielkości zbliżonej do planowanej kompozycji graficznej, w innej barwy grubszy i większy papier miedziorytniczy<sup>14</sup>. W ocenie dzieła graficznego, obok techniki, stanów i doboru materiału, ważna jest także ilość i jakość odbitek, jak i wiedza

o tym, z jakiego nakładu obiekt pochodzi. Wyraźnie rosnąca jego wielkość dyktowana była zwykle względami komercyjnymi, pociągając za sobą mniejszą uwagę twórcy i stosowanie narzędzi ułatwiających produkcję masową, jak gorszy, tańszy papier czy – w przypadku technik metalowych – zabieg stalizowania: mikroskopijnej grubości powłoka stali, nakładana metodą galwaniczną na płytę miedzianą, wzmacniała ją i pozwalała na wykonanie nawet kilku tysięcy odbitek. Siłą rzeczy masowość, nie zmieniając autentyczności samego dzieła, powodowała nierzadko osłabienie efektu artystycznego pojedynczych, zwykle późniejszych odbitek, którym ubywało ekspresji i unikalności. Miało to miejsce szczególnie wówczas, gdy dodruki wykonywane były po śmierci artysty, bez uwzględnienia pierwotnej idei i jego zamierzeń. Naszkicowane powyżej zagadnienia, istotne dla dalszej części artykułu, mają na celu zwrócenie uwagi na kwestię złożoności problemu portretu w grafice modernistycznej. Uchwycenie prawdziwej wartości ulotnego wydawałoby się dzieła graficznego, jak i pierwotnych intencji artysty, co za tym idzie właściwe jego zrozumienie, możliwe jest dopiero przy jak najpełniejszej rekonstrukcji procesu twórczego, ujmującej zarówno decyzje na poziomie techniki i druku, jak i kontekst w jakim powstawało.

Zagadnieniem związanym z grafiką artystyczną, przybliżającym nas do omówienia w tekście konkretnych dzieł, jest jej kolekcjonowanie w muzeach w Niemczech, a zatem i zbiór w Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu. Zbiór ten stanowi obecnie część kolekcji poznańskiego Muzeum Narodowego, instytucji, która w 1950 r. stała się spadkobierczynią nie tylko polskiej, ale i niemieckiej spuścizny. Jakkolwiek problem kolekcjonerstwa muzealnego nie będzie przedmiotem szerszego

omówienia, to warto wskazać istotne w tym względzie momenty. Jak można by przypuszczać, zainteresowanie muzeów niemieckich nowoczesną grafiką towarzyszyło zainteresowaniu sztuką modernistyczną w ogóle i wyrażało się przede wszystkim nabywaniem dzieł do kolekcji oraz nawiązywaniem kontaktów ze 'zbuntowanymi' artystami i galeriami. Ten ruch zaczął się mniej więcej pod koniec dziewiętnastego wieku i wiązał z wyraźną zmianą postaw dyrektorów najważniejszych instytucji państwowych, którzy niejednokrotnie, wbrew oficjalnej polityce, aktywnie reagowali na najnowsze wydarzenia, nie tylko dziejące się w kraju, ale i poza nim. Z naturalnych powodów najbardziej inspirującym ośrodkiem był w tym względzie Berlin z jego najważniejszymi placówkami, takimi jak National Galerie, czy w odniesieniu do grafiki, Kupferstichkabinett der Königl. Museen<sup>15</sup>. Aktywność ta wspierana była przez instytucje poza stolicą, prowadzone przez tak światłe postaci jak Alfred Lichtwark, dyrektor Hamburger Kunsthalle, czy Gustav Pauli z Kunsthalle Bremen, ale też wiele innych. Placówki te odgrywały istotną rolę w kształtowaniu nowej wizji muzealnictwa na terenie Niemiec, a co za tym idzie, w badaniach oraz opracowaniach dotyczących sztuki najnowszej, w tym grafiki artystycznej<sup>16</sup>. Powstanie i aktywność Secesji Berlińskiej z cieszącym się powszechnym autorytetem Maksymem Liebermannem i galerią Cassirerów w istotny sposób stymulowały te działania.

W tym kontekście powołane do życia w 1904 r. Kaiser Friedrich Museum w Poznaniu, mające spełniać rolę najważniejszej niemieckiej instytucji wystawienniczo-badawczej w germanizowanym, ale ciągle obcym kulturowo regionie, plasuje się jednak na marginesie<sup>17</sup>. Tym niemniej aspiracje tworzących instytucję były niemałe, a rezultaty przez nią osiągnięte, chociaż stosunkowo skromne, to warte zauważenia. Nowy, reprezentacyjny

budynek i sprowadzona z Berlina kolekcja Atanazego Raczyńskiego są najlepszymi tego przykładami. Ważką decyzją było powołanie na dyrektora fachowca o znakomitych referencjach, naukowca i muzealnika rodem z Gdańska, dra Ludwiga von Kaemmerera<sup>18</sup>. Jego wszechstronna osobowość, kontakty z Berlinem oraz wiedza i doświadczenie niewątpliwie znacząco wpłynęły na wizję, rolę i ostateczny obraz całej placówki, która mimo braku odpowiednich środków finansowych, pełnego zaplecza merytorycznego oraz swej krótkiej historii, próbowała podążać tropem wzorcowych, berlińskich muzeów. Potwierdza to zarówno analiza kolekcji, współpraca z innymi placówkami, jak i sposób funkcjonowania instytucji oraz jej aktywność wystawiennicza.

Horyzonty i rozległe zainteresowania Kaemmerera wpływały także na kształtowanie w muzeum nurtu kolekcjonerskiego związanego ze sztuką modernistyczną<sup>19</sup>. Jego doświadczenia z pobytu w Berlinie w okresie nagłego wzrostu zainteresowania grafiką oryginalną, przede wszystkim jednak z pracy w Kupferstichkabinett, musiały mieć niebagatelny wpływ także na rozwój i charakter zbioru grafiki i rysunku w poznańskiej placówce. Potwierdzają to badania, które uwidaczniają wyraźnie zarysowujące się od 1904 r., metodyczne wysiłki zmierzające do stworzenia profesjonalnej kolekcji, skoncentrowanej na niemieckiej grafice artystycznej. Chociaż podstawą był zbiór o charakterze historyczno-ikonograficznym, pochodzący z Provinzialmuseum, instytucji będącej poprzedniczką KFM, to właśnie nowym, w miarę konsekwentnie rozwijanym nurtem stała się współczesna grafika niemiecka<sup>20</sup>. Jej filarami były z jednej strony prace artystów rozpoczynających historię niemieckiej grafiki oryginalnej, w tym przede wszystkim cenny zespół ponad stu dzieł Maksa Klingera oraz nabyte później ryciny Karla Stauffera-

-Berna<sup>21</sup>, z drugiej – prace artystów z kręgu wspomnianej Secesji, stanowiącej kolejny etap w rozwoju grafiki niemieckiej: Emila Orlika, Käthe Kollwitz, Edwarda Muncha, Ferdynanda Hodlera, Hansa Baluschka, Cornelli Paczki, Hermanna Strucka, poznaniaka z pochodzenia – Martina Brandenburga czy Waltera Leistikowa<sup>22</sup>. Choć można się zastanawiać na ile ta polityka kolekcjonerska mogła być pewnego rodzaju pragmatyczną kalkulacją, biorącą pod uwagę bliskość Berlina, ograniczone fundusze czy wschodnią, germanizacyjną politykę Niemiec, to jednak obecność niektórych dzieł i nazwisk w kolekcji mówi o głębszej znajomości problemu. Istotne znaczenie musiały mieć zatem merytoryczne i muzealne poglądy Kaemmerera, w tym jego dobra orientacja nie tylko w problemach dotyczących grafiki, ale też w wydarzeniach związanych z Secesją Berlińską<sup>23</sup>. Wydaje się więc, że w możliwie maksymalnie merytoryczny sposób starano się wykorzystać zarówno atuty, jak i ograniczenia, na które wówczas napotymano. Mimo tak umiejętnych starań, krótka historia KFM i brak odpowiednich funduszy nie pozwoliły na stworzenie oczekiwanego, znaczącego zbioru. Wysiłki te nie zmieniły również nastawienia do muzeum wśród potencjalnych darczyńców: było ono ciągle nie dość atrakcyjne dla ewentualnych ofiarodawców wybitnych dzieł graficznych i rysunkowych. W konsekwencji, także w wypadku niemieckiej grafiki modernistycznej zabrakło wielu ważnych prac, a i brakuje przykładów dzieł dla szeregu nazwisk.

Obecnie zbiór niemieckiej grafiki modernistycznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu obejmuje niespełna 1000 obiektów różnej jakości i wartości artystycznej i niemal w całości pochodzi z okresu KFM. Muzeum Wielkopolskie, które przed drugą wojną światową, jak i przekształcone po niej w Muzeum Narodowe, koncentrowało się

z natury rzeczy na kolekcjonowaniu sztuki polskiej, w tym polskiej twórczości graficznej, pomijając niemal zupełnie niemiecką grafikę artystyczną. Dopiero w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku zaczęły się pojawiać pojedyncze, niemniej interesujące zakupy niemieckich grafik, jak prace Franza Marca, Lovisa Corinthy czy omawiany w dalszej części artykułu, litograficzny autoportret Liebermanna z 1917 r. Nie wpłynęło to jednak na zmianę obrazu całej kolekcji, która w zasadzie dokumentuje proces tworzenia zbioru przed 1918 r. Skromny zespół zasługuje jednak na uważniejsze przyjrzenie się jemu i możliwe jest wyodrębnienie w nim, w oparciu o kryteria tematyczne, techniczne i artystyczne, kilku ważkich grup obiektów. Jedną z nich stanowią portrety, ponad kilkadziesiąt plansz, interesujących zarówno z punktu widzenia kolekcjonerstwa grafiki, jak i przedstawięń portretowych *sensu stricto*. Fascynujące w wielu wypadkach wizerunki potwierdzają, że był to gatunek, który w sztuce doby modernizmu, w tym także, a może przede wszystkim w grafice, skupił na sobie szczególny rodzaj zainteresowania.

Kiedy w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego stulecia następowała wyraźna zmiana funkcji i sposobu rozumienia portretu w sztuce niemieckiej, grafika artystyczna nad Renem i Sprewą ledwie raczkowała. Niedługo potem trzy nazwiska: Max Klinger, Edward Munch i Käthe Kollwitz stały się dla jej rozwoju niezwykle istotne. Mimo że wszyscy należeli w zasadzie do tego samego pokolenia (Klinger urodzony w 1857 r. jest zaledwie sześć lat starszy od Muncha i dziesięć od Kollwitz), a dwaj pierwsi byli przedstawicielami symbolizmu, to w sensie artystycznym, jak i duchowym ich światy są odległe, tworząc niemal dwie różne epoki. Różnice, znamienne w twórczości tych trojga, wynikają nie tylko z rodzaju talentu,

charakteru, temperamentu i osobistej wrażliwości, ale i z doświadczeń, a co za tym idzie, z odmiennego spojrzenia na świat. Klinger, szanowany przedstawiciel zamożnej klasy średniej w Lipsku, bez wątpienia pionier i konsekwentny wyznawca nowego myślenia o grafice, nie przekroczył naturalistycznej konwencji symbolizmu, silnie przesyczonego narracją i literacką treścią. Chociaż cykle, które publikował od roku 1878, przyniosły mu uznanie i popularność większą nawet niż jego twórczość malarska i rzeźbiarska, to po śmierci artysty uległy zapomnieniu bądź nawet deprecjacji. Munch i Kollwitz, pochodzący z dalekich prowincji (Munch z Oslo, wówczas Krystianii, Kollwitz z Królewca) rozpoczęli swą przygodę z grafiką w latach dziewięćdziesiątych, wraz z decyzją zamieszkania w Berlinie owładniętym wówczas pasją graficzną. Wspólnym rysem twórczych osobowości tych dwojga jest szczerść i ogromny poziom emocjonalnego zaangażowania, połączone z głębokim przeżywaniem świata, co często, szczególnie w początkowym okresie, skazywało ich na walkę o przetrwanie bądź akceptację. O ile Kollwitz, przez doświadczenia wypływające z kontaktu ze środowiskiem robotniczym, intensywnie szukała wartości w sferze krytyki społecznej, to Munch w bezkompromisowy sposób mierzył się z mieszczańskim kodeksem moralnym, zawłaszczającym prywatny, intymny świat człowieka. Do tych celów obojgu służył nader indywidualny język, w którym – nie gubiąc się w naturalistycznych szczegółach – ograniczali wypowiedź do tego, co najistotniejsze, właściwą ekspresję kumulując w pojedynczych, mocno odczuwanych gestach, formach i barwach. Dzięki temu, zarówno w pracach Kollwitz, jak i Muncha uderza intensywność wyrazu, bliskość emocjonalna i konieczność wyzwiania tłumionych uczuć, u Muncha dodatkowo zmysłowa pełnia, co nie pozosta-

wia obserwatora obojętnym wobec ich dzieł, zmuszając do identyfikacji z prezentowanymi scenami. Mimo tych zasadniczych różnic między twórczością graficzną Klingera i pozostałą dwójką, wpływ artysty z Lipska na Muncha i Kollwitz jest nie do przecenienia<sup>24</sup>. W wypadku Kollwitz dotyczył on jego zasadniczej postawy wobec rysunku i grafiki, wyrażonej w rozprawie *Malerei und Zeichnung* oraz graficznego *oeuvre*, w którym podejmował krytykę społeczną, w co głęboko angażuje się później artystka. Ten kontakt z szeroko rozumianą twórczością Klingera był źródłem jej największych inspiracji i ostatecznej decyzji wyłącznego poświęcenia się grafice. Dla Muncha Klinger stanowił niewyczerpany arsenał motywów i wzorów ikonograficznych, antycypując większość jego wyobraźni graficznej. Wpływ ten trwał przez ponad dekadę, do około 1908 r., w którym nastąpił kryzys psychiczny Norwega. Później norweski twórca odkrył już całkowicie odrębny, własny świat. Różnice i podobieństwa w podejściu do otaczającej rzeczywistości i sztuki możemy zaobserwować, poddając analizie nieliczne co prawda, niemniej intrygujące autoportrety wszystkich trzech twórców, znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Klinger, który wykonał zaledwie kilka graficznych portretów i autoportretów *sensu stricto*, i to w późniejszym okresie, zwyczajem symbolistów własne rysy wraz z sylwetką użyczał postaciom w swoich cyklach, takich jak *Rękawiczka*, *Miłość* czy *Fantazje Brahmsa*<sup>25</sup>. Jednym z ciekawszych tego typu przedstawień jest plansza *Noc*<sup>26</sup>, wprowadzająca do cyklu *O śmierci. Część pierwsza* (il. 1). Melancholijna kompozycja, drobniawo opracowana kreską akwaforty, przedstawia siedzącego nad brzegiem morza, przy świetle księżyca, młodego, trzydziestoletniego mężczyznę. Pokazany z profilu, oparłszy głowę na prawej ręce, z lewą wspartą na kolanie,

1. Max Klinger, *Noc*, 1888, akwaforta, akwatinta



uważnie śledzi zależności w roztaczającym się przed nim świecie roślin i zwierząt. Ze swą skłonnością do szczegółów Klinger nie pominął dokładnego opisu stroju, w który jest ubrany. Modne, prążkowane spodnie, jednobarwny, ciemny surdut i koszula, swobodne, ale w dobrym gatunku, świadczą o wadze, jaką artysta przywiązywał do zewnętrznego wizerunku. Scena obrazuje toczącą się narrację między światem wewnętrznym portretowanego a otoczeniem, w którym się znajduje. By podkreślić jej istotę, niemal wszystkie elementy w *Nocy* są znaczące: morze, zachód słońca, ścieżka dzieląca scenę na dwie części-światy czy lilia i siadający na niej motyl, symbolizujące problem utraty niewinności. Nadto niebo nad głową artysty,

zdynamizowane dekoracyjnymi formami „goniących się” chmur i silnym kontrastem światłocienia, wydaje się być metaforą myśli kłębiących się w głowie portretowanego. Ta refleksyjna, pełna detali praca stanowi zapowiedź poważnych tematów o tragicznym losie i kruchości życia człowieka, które pojawiają się w kolejnych planszach cyklu. Pesymistyczną wymowę portretu podkreśla wieńcząca dzieło, ostatnia plansza, w której znajdujemy sentencję Schopenhauera: „Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod; denn unser hoechsten wuensche Ziel ist: Tod” (uciekamy od formy śmierci, nie od niej samej, ponieważ naszym najwyższym, upragnionym celem jest śmierć). Jest to temat, który dosyć szybko zaabsorbował myśli



Klingera, pojawiając się już we wcześniejszych jego cyklach graficznych, takich jak *Ewa i przyszłość*, *Dramaty* czy *Miłość*. Jednak dopiero w *O śmierci*. Część pierwsza staje się motywem przewodnim, do którego ponownie wraca artysta niemal dekadę później, w drugim cyklu o tym samym tytule, wydanym w 1898 u Amslera i Rutharda w Berlinie. Daje to podstawy do przypuszczeń, że kompozycja *Noc* może mieć znaczenie dla twórczości Klingera uniwersalne, pokazując – w kontekście samego cyklu i szerszego spektrum jego prac – problem, który go zaprzęta i sposób, w jaki się z nim boryka. Biorąc pod uwagę metodę symbolistów, jaką jest pokazanie portretów poprzez powiązanie ich z sytuacjami scenicznymi, *Noc* stanowi klasyczny przykład autoportretu przemawiającego nie tyle poprzez wyraz twarzy, ile przez sylwetkę, gest i kontekst, w jakim postać jest umieszczona. W warstwie technicznej wieczorny klimat zamyślenia i nastroj tajemnicy podkreśla odpowiedni dobór głębokiego żółtego tonu papieru japońskiego i czarno-brązowej farby drukarskiej pierwszej edycji, wykonanej w nakładzie dwudziestu egzemplarzy. Pod względem warsztatowym, zarówno plansza, jak i cały cykl należą do młodzieńczego jeszcze okresu twórczości graficznej Klingera, w którym formy opracowuje finezyjną kreską akwaforty i akwatintą – wynik zapatrzenia twórcy w grafiki Rembrandta i mistrzowskie łączenie obu technik u Goi, w czym sam mógł uchodzić za godnego mistrza naśladowcę. Niepozorna wydawałoby się praca, umykająca pełnemu wpisaniu się w pojęcie 'portret', bardzo silnie oddziaływała na innych symbolistów, ze szczególnym wyróżnieniem Edwarda Muncha. Zainspirowała go i posłużyła jako wzór ikonograficzny wczesnej, drzeworytowej kompozycji z 1896 r. zatytułowanej *Wieczór [Melancholia]*, której nie znajdziemy niestety w zbiorach MNP.

Chociaż zasadnicza idea, tytuł i zewnętrzne podobieństwo obu prac są uderzające, to jednak ascetyczna, pozbawiona szczegółów kompozycja Muncha, będąca również autoportretem, przemawia silniej i zdaje się bardziej dotykać istoty rzeczy, pokazując jednocześnie inne potrzeby i inną wrażliwość obydwu twórców.

Norweski artysta był bez wątpienia najwybitniejszym przedstawicielem symbolizmu, a portret i autoportret odgrywał w jego twórczości znacznie ważniejszą rolę niż u Klingera, tak w malarstwie, jak i w grafice, w której znalazł niewyczerpane możliwości ekspresji<sup>27</sup>. Był głęboko zaangażowany w motyw i jego psychologiczną analizę, stąd koncentracja na docieraniu do istoty poprzez odzieranie z nadmiernych dekoracji, wielokrotne przerabianie tej samej sceny w obu mediach, ale też wykorzystywanie elementów stylizacji dla podkreślenia określonych emocji. Wczesnym przykładem takiego działania, jak i po części ilustracją inspiracji *Nocą* Klingera jest jedna z najwcześniejszych akwafort Norwega, *Christiania Boheme I* (il. 2). Ukazała się w pierwszej tece graficznej Muncha, wydanej przez Juliusa Meiera-Graefe'a w 1895 r.<sup>28</sup>. Pierwowzorem akwaforty był obraz z roku 1887, zatytułowany *Na mansardzie*, przedstawiający artystyczną cyganerię Kristianii, do której Munch przyłączył się w połowie lat osiemdziesiątych. Była to grupa kontestująca mieszczańskie obyczaje, skupiona wokół pisarza Hansa Jägera (1854–1910), autora kontrowersyjnej powieści *Fra Kristiania – bohemen* (1885). Doświadczenia z tamtych lat, włączając w to tragedie rodzinne, wywołały duchowy i artystyczny kryzys, stanowiący przełom w twórczości Muncha. Odrzucił wówczas naturalistyczną konwencję swych dzieł na rzecz trudnych, pełnych pasji i ekspresji wątków psychologicznych, czego wyrazem są kluczowe dla recepcji jego sztuki obrazy *Krzyk* i *Madonna* z 1893 r. Opraco-

2. Edward Munch,  
*Christiania – Boheme I*,  
1895, akwaforta



wując płytę do poznańskiej odbitki, artysta mieszkał już w dynamicznie rozwijającej się stolicy Niemiec, która powoli stawała się centrum Europy i świata. Także tutaj, podobnie jak w Krystianii, stał się uczestnikiem jednej z grup współtworzących atmosferę radykalnego, intelektualnego i duchowego fermentu w cesarstwie wilhelmińskim, o wiele jednak dramatyczniejszego niż w Królestwie Norwegii. Patrząc z tej perspektywy można przypuszczać, że wybór na wzór do akwaforty kompozycji przedstawiającej krąg cyganerii z Krystianii nie był przypadkowy. Jednym z argumentów potwierdzających to przypuszczenie może być tytuł, zmieniony w tece Meiera-Graefe'a z akcentującego anonimowość postaci w obrazie (ogólne określenie miejsca spotkania *Na mansardzie*) na określający charakter i tożsamość grupy (*Christiania – Boheme*, czyli cyganeria artystyczna w Oslo). Znaczenie wyboru tematu i wzoru obrazowego oraz zmianę tytułu można odczytać wielowarstwowo. Poza

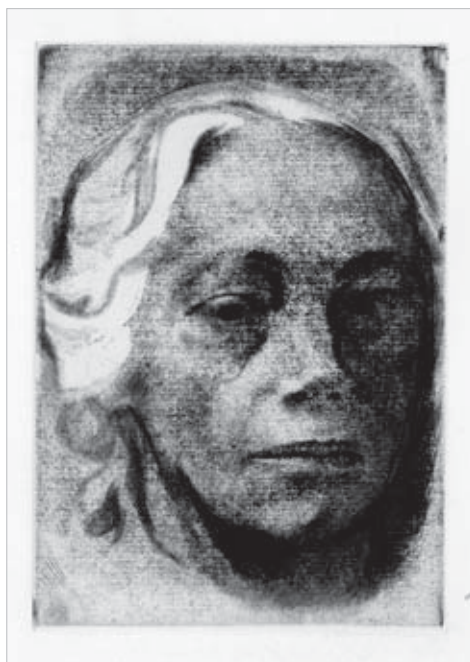
widocznym odwołaniem się do korzeni odrzuconego i zagubionego w wielkim mieście artysty, widać również świadome nawiązanie do postawy kontestacji i nonkonformizmu, a także nieugiętości i niezależności ducha, która – jak mówi nowy tytuł – zrodziła się znacznie wcześniej. Niepozorna, enigmatyczna akwaforta jest bowiem rodzajem portretu zbiorowego, a pośrednio autoportretem jej twórcy. Uczestnikami sceny są członkowie bohemy norweskiej, wśród których zidentyfikowani zostali: student o nazwisku Holmsen (w kapeluszu), zwrócony do niego twarzą pisarz norweski Axel Maurer (1866–1925) i najbardziej intrygująca, znajdująca się w pierwszym planie postać samego Muncha w roli nieśmiałego obserwatora<sup>29</sup>. Mimo że praca wykonana została przez początkującego wówczas grafika (pierwsze dzieła: suchoryty, akwaforty i litografie wykonał jesienią 1894), już tutaj widać skłonność Muncha do wykorzystywania języka graficznego w celu nowego, głębszego spojrzenia na

istniejącą rzeczywistość. Czterej rozdyskutowani mężczyźni, siedzący przy zastawionym alkoholem stole, przedstawieni zostali w bardzo uproszczony, wręcz prymitywny sposób, za pomocą mocnych kresek akwafortowych. Te nieskomplikowane środki, użyte najpewniej w znacznym stopniu z powodu ograniczeń warsztatu początkującego grafika, musiały być też świadomą potrzebą, zwracają bowiem uwagę na psychologiczną i społeczną wymowę sceny. Ascetyczne tło w postaci dynamicznych, pionowych i poziomych bloków kres, sugerujących ścianę z podziałami okiennymi, w istotny sposób wzmacnia wymowę przedstawienia, celnie podkreślając atmosferę napięcia, intensywności sporu, a nawet znużenia nim. O ile cała kompozycja odtwarza układ nieistniejącego już obrazu, który stanowił bazę a zarazem punkt wyjścia do eksperymentu graficznego, to w samej postaci Muncha, siedzącego na skraju po lewej stronie, doszukać się można niewątpliwych analogii z sylwetką Klingera w omawianej wcześniej akwaforcie *Noc. Młody, zamysłony mężczyzna* pokazany z profilu, z głową wspartą na prawej dłoni powtarza nie tylko formalne ujęcie, ale i atmosferę nostalgii panującą w pracy Klingera. To skojarzenie uwiarygodniają fakty, bowiem typ myśliciela z *Nocy* i towarzyszący mu nastrój zaczęły zaprzętać wyobraźnię Muncha wkrótce po opublikowaniu cyklu *O śmierci. Część pierwsza* (1889). Dowodem jest namalowany w roku 1891, powszechnie dziś znany obraz olejny *Melancholia*, pięć lat później opracowany we wspomnianej wcześniej wersji drzeworytowej jako *Wieczór [Melancholia]*<sup>30</sup>. Związek planszy *Noc* z autoportretem Norwega w *Christianii – Boheme I* z 1895 r. nie jest już tak bezpośredni i oczywisty, ale w dalszym ciągu wydaje się być ważny i istotny dla głębszego zrozumienia sceny<sup>31</sup>. Przemawia za tym dodatkowo eksperymentatorskie podejście Muncha do grafiki i jego

potrzeba dokonywania twórczej analizy w każdym nowym „wystąpieniu” tego samego motywu czy tej samej kompozycji. Również problemy przemijania i nieprzystosowania do rzeczywistości w podobnym stopniu zaprzętają obydwu artystów, chociaż sposób ich przeżywania był wyraźnie odmienny, bo też wynikający ze skrajnie różnych doświadczeń. Munch, będąc w podobnym wieku co Klinger w *Nocy* (miał trzydzieści dwa lata wykonując *Chrystianię Boheme I*), inaczej niż lipski artysta, pogrążony był w wyczerpującej walce o przetrwanie. Nie sukcesy, spokój i zabezpieczenie finansowe były jego udziałem, ale obsesja śmierci, brak akceptacji i konieczność walki o podstawową egzystencję. Ta różnica sytuacji i charakterów w widoczny sposób przenosi się na podejście do opracowania płyt u obydwu artystów. Chociaż we wspomnianych pracach graficznych opisują swe postaci, wzorem symbolistów, przez umieszczenie ich w kontekście scenicznym, to na poziomie kreowania form następuje rozdźwięk: szczegółowe opracowanie za pomocą dekoracyjnych, krótkich kresek przeciwstawia się pełnym pasji, dynamicznym pociągnięciom, sprowadzającym przedmiot do istoty rzeczy. W ustaleniu czasu powstania poznańskiej odbitki Muncha pomaga odręczna sygnatura, jak i brązowo-czarna farba oraz żółty, japoński papier. Wskazują one na druk z 1910 r. z zakładu Felsinga w Berlinie. Był to rok, kiedy Munch miał wielką wystawę w Kristianii, gdzie zaprezentował szereg dekoracyjnych monumentalnych szkiców do malowideł tamtejszego uniwersytetu oraz 200 grafik. Być może z tej właśnie okazji Felsing wydrukował także następny nakład *Christianii – Boheme I*<sup>32</sup>.

Podobnie zaangażowaną postawę prezentuje Käthe Kollwitz. Zostawiła po sobie galerię ponad stu autoportretów w różnych technikach graficznych, wśród których, wzorem Muncha, znajdziemy sekwencję

3. Käthe Kollwitz,  
*Autoportret*, 1912,  
miękki werniks



symbolicznych postaci z rysami artystki. Wykonywała je nieprzerwanie od wczesnej młodości do późnej starości. Jakkolwiek wydają się najczęściej chłodnymi i powściągliwymi wizerunkami, w istocie są to silnie naznaczone emocjami dzieła, które swój zewnętrzny kształt zyskiwały w wyniku głębokiej refleksji i ogromnej wewnętrznej uczciwości<sup>33</sup>. Z powodu nieprzerwanego łańcucha autoportretów, jak i ze względu na ich głębię, Kollwitz 'stoi niczym monolit' w swoich czasach, będąc często porównywaną z Rembrandtem. Bo też portret, jak i grafika – podobnie jak u holenderskiego mistrza – były językiem jej serca i duszy, aczkolwiek były też metodą walki o prawdę, wolność i sprawiedliwość. Są to fakty dla zrozumienia sztuki Käthe Kollwitz podstawowej wagi. W 1912 r., w wieku czterdziestu pięciu lat, artystka wykonała w miękkim werniksie, w pewnym sensie na zamówienie, niepozorny a jednak, jak często uważa się, jeden ze swoich najlepszych autoportretów<sup>34</sup> (il. 3). Jest to zupełnie inny przykład niż dwa dotychczas prezentowane i ostatni z omawianych

tu autoportretów wykonanych w technice wklęsłej, trawionej. O ile kompozycje Klingera i Muncha miały charakter sylwetkowy, z wyraźnym akcentem na kontekst sceniczny, to w tym portrecie mamy do czynienia z maksymalną koncentracją na głowie, rysach i wyrazie twarzy. Waga zabiegu musiała być wielka, skoro pod koniec opracowywania – w przedostatnim, szóstym stanie – płyta została obcięta (zmniejszono jej wysokość), tak by całą kompozycję wypełniała głowa. Bez wątplenia zabieg ten wzmacnia ekspresję i w sposób zasadniczy podkreśla rolę twarzy w przekazywaniu wartości i wizji człowieka. Staje się ona prawdziwym obliczem duszy i świata pozazmysłowego, który Kollwitz zawsze penetruje w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące ją pytania. W tej malarskiej kompozycji, w której nie ma miejsca na ostre kontury, widzimy aż nazbyt wyraźnie twarz dojrzałej, zamyślanej i zdystansowanej kobiety. Mimo że przeczuwa się jej rozczarowanie kondycją człowieka i świata, jaki tworzy to, jak często interpretuje się w literaturze obiektu, kątem lewego oka – chociaż nieufnie – próbuje nawiązać kontakt z widzem. Trudno przesądzić, na ile jest to zabieg ważny dla artystki, jest jednak faktem, że za pomocą stosunkowo oszczędnych środków formalnych udało się jej uzyskać stan na granicy: między zamknięciem we własnym świecie a konfrontacją z rzeczywistością zewnętrzną. Taki efekt praca zawdzięcza w nie mniejszym stopniu warstwie technicznej i sposobowi prowadzenia światła, stanowiącym o sile wyrazu grafiki. Miękki rysunek niczym kredką na gruboziarnistym papierze osiągnęła przez wprowadzenie będącej odmianą akwaforty, techniki miękkiego werniks, którym powlekała płytę. Na werniksie odbiła strukturę żeberkowego papieru i tkanin, co przy pierwszym trawieniu dało równomierny linearno-punktowy obraz. Dopiero na tym tle, w dalszym procesie, używała właściwej

4. Emil Nolde, *Głowa z fajką E.N.*, 1907, litografia przedrukowana tuszem

5. Max Liebermann, *Autoportret w słonkowym kapeluszu*, 1917, litografia



techniki akwafortowej. Jej kreski delikatnie okalają twarz z prawej strony, zaznaczają łuki brwi u nasady nosa, a drobne pociągnięcia zamykają zewnętrzny zarys głowy. Inne, pojedyncze, niczym przypadkowo, znalazły się w lewym dolnym narożniku. Całość, wraz z delikatnym brązowym tonem farby, tworzy dzieło delikatne, poruszające, pełne refleksji i wysmakowane. Dojście do takiego obrazu

uzyskała w żmudnej siedmioetapowej pracy, poprzedzonej wcześniejszą, zbliżoną i ostatecznie odrzuconą kompozycją, w bardziej linearnym stylu (Sivers 121).

Mimo ogromnego sukcesu akwaforty z czasem, szczególnie dla symbolistów, czarno-biała litografia okazała się bardziej satysfakcjonująca. I chociaż byli zainteresowani na równi jej barwną wersją, część z nich, między innymi Odilon Redon, uważała, że kolor niszczy rycinę i sprowadza ją do banału i pospolitości. Dla nich właśnie czerń buduje nastrój i wzmacnia tajemnicę, cechy w symbolistycznych przedstawieniach najistotniejsze. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu trzy litograficzne dzieła zasługują na szczególną uwagę. Są to autoportrety Noldego i Liebermanna oraz „Albrecht Schmidt” Edwarda Muncha. Życiorysy autorów tych prac zaskakująco spletają się ze sobą między innymi dzięki osobie Schieflera, przyjaciela i autora graficznych katalogów *raisonné* wszystkich trzech (patrz przyp. 8), oraz Secesji Berlińskiej, do której należeli. Najpóźniej – w 1908 r. – członkiem ruchu został Nolde, który po dwóch latach stał się autorem osobistego, zjadliwego ataku na Liebermanna. Efektem była rezygnacja tego ostatniego z funkcji prezydenta Secesji i usunięcie z niej Noldego. Przyjrzyjmy się zatem autoportretom obydwu artystów o skrajnie różnych osobowościach. Wykonanie wizerunków dziełi dokładnie dekada: autoportret Noldego *Głowa z fajką. E.N.* (il. 4) powstał w roku 1907<sup>35</sup>, a autoportret Liebermanna (il. 5) w 1917 r. Dla każdego z nich jest to inna faza życia, osiągnięć i doświadczeń, także artystycznych. Starszy o dwadzieścia lat Liebermann to powszechnie szanowany, siedemdziesięcioletni mężczyzna, nie doświadczany troskami materialnymi, otoczony rodziną i kręgiem przyjaciół. Kim innym był Nolde, mimo autentycznej wiary w wartości, porywczy i nietolerancyjny, a z powodu

obiektywnie nękających go kłopotów ciągle zmagający się z życiem samotnik. Ten rys osobowości zdaje się prezentować omawiane dzieło. Mamy w nim do czynienia z wyizolowaną twarzą czterdziestoletniego mężczyzny o silnej osobowości, od kilku lat żonatego, ale też rozpoczynającego trudną walkę o miejsce w berlińskim świecie sztuki. Powściągliwy, frontalny wizerunek „zawieszony” na białym tle głowy, z cieniem ronda kapelusza zasłaniającym lewe oko i penetrującym spojrzeniem prawego, zniewala i niepokoi zarazem. Niedbale trzymana w ustach fajka, która opada w dół kompozycji zdecydowaną pionową linią, ożywia ją, wprowadzając do wyważonej skądinąd pracy więcej swobody, w sensie psychologicznym będąc wyrazem nonszalancji, a nawet arogancji. Ta precyzyjna wizja portretowanego podkreślona jest mocnymi, płynnymi duktami pędzla, celnie pokazującymi najważniejsze rysy i kontury twarzy. Malarska w gruncie rzeczy koncepcja robi wrażenie dobrze przemyślanego, nasyconego emocjami przekazu, doskonale kontrolowanego technicznymi umiejętnościami artysty. Podobnie jak *Chrystiana Bohémé* w przypadku Muncha, *Głowa z fajką. E.N.* należy do wczesnych graficznych dzieł Noldego, który w 1904 r. wykonał pierwsze akwaforty, dwa lata później drzeworyty, a w roku 1907, kiedy powstał omawiany autoportret, pierwsze litografie. Tych ostatnich wykonał wówczas ponad trzydzieści, jednak brak doświadczenia w posługiwaniu się kamieniem litograficznym spowodował, że wszystkie są litografiami przedrukowymi. Podobnie postępowali artyści z Die Brücke w początkowym okresie zainteresowania się tą techniką. Nowicjusz bowiem łatwiej mógł wykonać kompozycję na papierze transferowym tuszem litograficznym i dopiero odbić ją na kamieniu, niż zrobić to samo bezpośrednio na nim. Sam Nolde niezbyt sobie cenił ten sposób wykonywania litografii, niemniej

*Głowa z fajką* należy do jego najbardziej udanych dzieł w tej technice. Intrygujący jest fakt, że artysta, chociaż bardzo tego nie lubił, na początku każdej dekady swego życia wykonywał graficzne autoportrety w celu dokonania samoobserwacji i dokumentacji stanu, w jakim się znajdował.

Zupełnie inny stosunek do autoportretów miał Liebermann, dla którego były one bardziej wykładnikiem teorii artystycznych aktualnie go zajmujących niż badaniem własnego wnętrza. *Autoportret w słonkowym kapeluszu* powstał siedem lat po konflikcie z Noldem, już po rozpadzie Secesji Berlińskiej, w roku 1917 będącym jubileuszem siedemdziesiątych urodzin artysty<sup>36</sup>. Z tej okazji, w uznaniu zasług, nadano Liebermannowi Order Orła Czerwonego i zorganizowano dużą, monograficzną wystawę w Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Ale był to również czas wojny i rozczarowań będących udziałem także Liebermanna, który jeszcze w 1914 r. wraz z innymi zamieszczał patriotyczne litografie w propagandowym piśmie „Kriegeszeit”. Omawiany autoportret, wykonany bezpośrednio na kamieniu płynnym i wprawnym prowadzeniem kredki litograficznej, jest dużo mniejszy i bardziej konwencjonalny niż praca Noldego. To już nie głowa zawieszona w pustce kartki, ale stabilna konstrukcja, umocowana w wyraźnym zarysie ramion, a wszystko na tle zaznaczonym szybkimi pociągnięciami kredki. Artysta portretuje siebie w ulubionym kapeluszu typu panama, w przyjaznej mu manierze impresjonistycznej z rozedrzanym, penetrującym twarz światłem. Pada ono z góry, z prawej strony kompozycji, rozjaśniając do białości otok kapelusza i część torsu. Z lekko pochyloną głową, ozdobioną wąsem, podkrążonymi oczyma uważnie przygląda się widzowi, skłaniając go do nawiązania bezpośredniego kontaktu. Praca – według Schieflera stosunkowo rzadki obiekt<sup>37</sup> – jest

6. Edward Munch,  
*Albrecht Schmidt*,  
1908, litografia



jednym z ponad trzydziestu graficznych autoportretów Liebermanna. Choć ze względu na podejście twórcy do tego gatunku, konwencjonalność i powtarzalność ujęcia w jego *oeuvre*, dzieło jest raczej pasywne w charakterze, to szczerść i realizm przedstawienia nie pozwalają uznać go za wyłączny efekt mariażu sprawności ręki i pracy z formą. Wewnętrzna rzeczywistość, tak ważna dla przedstawiń modernistycznych, przebija się w magnetycznym spojrzeniu portretowanego, zmuszając widza do dostrzeżenia nie tylko uważnej i pełnej godności, ale też zmęczonej twarzy artysty. Nie zmienia to jednak faktu, że zestawienie obydwu litograficznych autoportretów: Noldego i Liebermanna pokazuje wyraźne różnice w podejściu do konstruowania wizerunku osoby, w poziomie emocji i sposobie traktowania tej samej techniki przez artystów aktywnie zajmujących się grafiką warsztatową, ale – mimo krzyżujących się losów – należących do dwóch różnych postaw i epok twórczych.

W czasie gdy Nolde tworzył swój autoportret z fajką, Edward Munch należał już

do uznanych i cenionych artystów. Trudna historia jego życia odcisnęła jednak swe piętno, wywołując w 1908 r. podczas pobytu w Kopenhadze, załamanie nerwowe, które zmusiło go do pozostania w tamtejszej klinice Jacobsena (pobyt trwał od października 1908 do wiosny następnego roku). Choć kryzys był dramatyczny, szczęśliwie nie przerwał twórczości artysty. Powstają wówczas graficzne portrety, głównie w litografii i technikach metalowych, ujawniające – mimo choroby – niezwykłą percepcję psychiki człowieka i ciągle pragnienie uchwycenia istoty osobowości. Portretowanymi były wówczas osoby z najbliższego otoczenia, bądź goście odwiedzający artystę: obok Daniela Jacobsena i pielęgniarek, Emanuel Goldstein czy bohater portretu z poznańskich zbiorów, kopenhaski malarz i aktor Albrecht Elvinus Schmidt (1870–1945). Jego portret (il. 6) podobnie jak u Noldego, to wyizolowana na białym tle głowa, lekko tylko wsparta na niewyraźnym zarysie ramion<sup>38</sup>. Ten symbolistyczny zabieg stosował Munch w grafice stosunkowo często ze względu na jej bardziej intymny charakter. Podobne do poznańskiego przykładu, czarno-białe litograficzne portrety kredką zaczął wykonywać kilka lat wcześniej, czego przykładem mogą być wizerunki Henrego van de Velde i Alberta Kollomanna, obydwu z roku 1906. W nich mierzył w najistotniejsze cechy, ignorując drugorzędne szczegóły, stąd cała jego uwaga skoncentrowana została na opracowaniu konturu czaszki, istotnych rysów twarzy oraz lokalizacji światłocienia. Schmidt ukazuje się nam jako mężczyzna o dużej, pociągłej głowie z twarzą o wyrazistej linii brwi, długim i wydatnym nosie oraz wysokim, przedzielonym poziomymi i pionowymi zmarszczkami czołem. Te ważne elementy, mimo choroby, Munch wykonywał z wielką starannością, koncentrując się dodatkowo na oczach, które wzorem romantyków i symbolistów mają być „oknem”

duśy. Nieruchomy wzrok Duńczyka nie daje możliwości jednoznacznej interpretacji, sprawiając wrażenie błakającego się między intensywnym wpatrywaniem się w widza a koniecznością spojrzenia w głąb siebie. Dualizm postaci, jak i dramaturgię przedstawienia dodatkowo podkreśla szczególna reżyseria światła bazująca na ekstremalnym kontraście, dzielącym twarz na pół. Cień, pokrywając jednolitą, czarną plamą niemal całą lewą część twarzy portretowanego, przybrał dekoracyjną i odrealnioną formę – rodzaj stylizacji i przerysowania będący – inaczej niż w przypadku *Christiania – Boheme I* – wynikiem wiary Muncha w konieczność zbliżenia portretu do granic karykatury. Daje to monumentalny i nieco demoniczny efekt, z jednej strony nakłaniający do skupienia się na dwoistości natury portretowanego, z drugiej, paradoksalnie, nadający twarzy wyraz twórczego napięcia i koncentracji. Kamień do portretu Schmidta został zeszlifowany po wykonaniu odbitek próbnych oraz nakładu piętnastu egzemplarzy na papierze japońskim i sześćdziesięciu na białym papierze. Portret poznański jest egzemplarzem z ostatniego nakładu, z niewyraźnym napisem ołówkiem u dołu kompozycji: *Schauspieler Schmidt. Originallithographie. 10tes Druck*, co sugeruje, że mamy do czynienia z dziesiątą odbitką ostatniego nakładu.

Obok autotypografii i portretów twórców oraz osób znanych, jak przytoczony tu wizerunek Albrechta Schmidta, w okresie modernizmu wzrosło także zainteresowanie utrwalaniem obrazów osób bliskich. W grafice, od momentu jej odrodzenia się, powstawały niezliczone dzieła przedstawiające najbliższą rodzinę, przyjaciół, kolekcjonerów czy mecenasów wspierających artystę. Ciekawym tego przykładem są dwa portrety matek z poznańskich zbiorów, autorstwa szwajcarskiego twórcy Karla Stauffera – Berna i rezydującego w Monachium Franza Stuc-

ka. Mieszkający w Berlinie Szwajcar, przez pewien czas przyjaciel Klingera, z powodu krótkiego życia wykonał zaledwie trzydzieści siedem grafik, skatalogowanych przez Maksa Lehrsa<sup>39</sup>. Był znakomitym malarzem – portrecistą, który w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku zainteresował się akwafortą, toteż większość, ponad trzydzieści jego grafik, stanowią przedstawienia portretowe. Nauki i praktyczne wskazówki dotyczące odradzającej się w Niemczech techniki pobierał drogą korespondencyjną od monachijskiego akwafortcisty Petera Halma (1854–1923), z którym także się przyjaźnił<sup>40</sup>. Naturalistyczny portret matki zatytułowany przez Lehrsa *Luise Stauffer, z domu Schärer*<sup>41</sup> (il. 7) jest przykładem zarówno doskonałych umiejętności wydobywania rysów twarzy, jak i charakterystycznego dla Stauffera, zbliżonego do miedziorytu sposobu opracowania płyty, wynikającego z jego rzeźbiarskiej aktywności. Kompozycja na białym fakturowym papierze, często używanym przez artystę, w całości zajęta jest przez głowę starszej kobiety, lekko zwróconą w prawo, ze wzrokiem skierowanym na widza. Prostokątna twarz kryjąca pod czepkiem siwe włosy, z pozbawionym zmarszczek czołem, przereźdzonymi brwiami, z widocznym fragmentem lewego ucha, dużym prostym nosem, zaciśniętymi ustami i zmarszczkami w dolnej partii twarzy jest odwzorowana rzetelnie i bez upiększeń, świadomie nawiązując do werystycznych portretów Lucasa van Leydena, o czym autor dzieła pisał do Halma w trakcie pracy nad płytą, w styczniu 1887 r.<sup>42</sup>. W tej kompozycji Stauffer, na ogół nie zajmujący się sferą duchową portretowanych, dał się poznać jako autor wizerunku o niebanalnej, wyrazistej osobowości, dobitnie podkreślonej przenikliwym spojrzeniem, co wraz z precyzją odtworzenia fizjonomii dało mistrzowską pracę, uważaną niejednokrotnie za jedno z piękniejszych dzieł portretowych swych



7. Karl Stauffer-Bern,  
*Luise Stauffer, z domu  
Schärer, 1887,*  
akwaforta



8. Franz Stuck,  
*Portret matki, 1892,*  
akwaforta



czasów. Poszukiwanie właściwych rozwiązań wymagało od Stauffera w wielu wypadkach kilkukrotnego powtarzania pracy na różnej wielkości płytach i w różnych ujęciach oraz – czego się nie wypierał – wspomaganie fotografią. Takie działania miały także miejsce przy opracowaniu omawianej kompozycji: podobny, wcześniejszy portret graficzny matki, ale w wersji odwróconej, wykonał w połączeniu z niewielką głową siostry (Lehrs 11), a dla

obydwu pierwowzorem był dwa lata wcześniejszy obraz olejny znajdujący się obecnie w Kunstmuseum w Bernie.

Kilka lat po graficznym dziele Stauffera-Berna powstał akwafortowy *Portret matki* Franza Stucka<sup>43</sup> (il. 8), opublikowany w pierwszej tece monachijskiego *Verein für Original-Radierung*, stowarzyszenia wzorującego się na paryskim *Société des Aquafortistes*. Oświetlona, zwrócona lekko w prawą stronę, ascetyczna twarz starszej kobiety z odsłoniętym, pomarszczonym czołem, podkrążonymi oczyma, o dużym prostym nosie i wąskich ustach, z włosami schowanymi pod zawiązaną z tyłu głowy chustką, przykuwa uwagę dzięki silnemu skontrastowaniu jej z tłem oraz łagodnemu spojrzeniu skierowanemu do widza. Prostota i oszczędność środków wyrazu powoduje, że praca niesie w sobie duży ładunek uczuć, podkreślony dedykacją: *MEINE MUTTER*. Pozornie odmienne, typowo symbolistyczne przedstawienie półpostaci Stucka, z twarzą wyłaniającą się tajemniczo z czarnego tła, w rzeczywistości jest zastanawiająco podobne do portretu Luise Stauffer. Nawet jeżeli z tego ostatniego przemawia kobieta o silniejszej osobowości, a artystyczne wizje są odległe, to oba przypadki intrygują podobieństwem ujęcia głów. Ten sam ich układ, to samo spojrzenie, podobna fryzura i nakrycie głowy, lekko odsłonięte lewe ucho, duży nos i zaciśnięte usta z zaznaczonymi wokół zmarszczkami oraz zamieszczenie dedykacji *Meine Mutter* nasuwają podejrzenie, że obaj mogli korzystać ze wspólnego, niezależnego wzoru. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że Stuck jako początkujący *painter-graveur* zainspirował się dziełem Stauffera, które w kilku odbitkach znalazło się zaraz po wykonaniu w Monachium – między innymi u Petera Halma – a w roku 1890 opublikowane zostało w periodyku *Die graphische Künste*<sup>44</sup>, stając się w ten sposób powszechnie dostępnym.

Na koniec warto na krótko zatrzymać się przy dwóch obiektach pokazujących bardziej typy ludzkie niż portrety *sensu stricto*. Są to z reguły głowy i popiersia osób z bliższego lub dalszego otoczenia artystów, także przypadkowo spotkanych, które mimo wiernie przytoczonych rysów twarzy i sylwetek, pozostają anonimowe. Przedstawienia takie mają na celu opis i refleksję nad światem zewnętrznym, powtarzalnością niektórych zjawisk, nie zaś skupianie się na tożsamości indywidualnej postaci. Tymi obiektami są *Głowa zamysłonej kobiety* Käthe Kollwitz i *Wiejski kompan z dzbanem* Wilhelma Leibla, autora najwcześniejszych w Niemczech akwafort oryginalnych<sup>45</sup>. Płyty do obu kompozycji dzieli odległość trzydziestu lat, która wyraża się różnicami zarówno w sferze stylu, formy, podejścia do techniki, jak i prezentowanych treści. Pierwsze grafiki Leibla powstały podczas jego pobytu w Paryżu na przełomie 1869 i 1870 r. na fali powszechnie panującej tam fascynacji sztuką Rembrandta<sup>46</sup>. Pozostałe kompozycje, z niewielką ilością odbitek, wykonał w ciągu następnych kilku lat. Płyty wykorzystał ponownie dopiero w latach dziewięćdziesiątych<sup>47</sup>. *Wiejski kompan z dzbanem* (il. 9) to zainspirowane rembrandtowskimi typami realistyczne, pełne pogodnej akceptacji, a nawet pobłażliwości, popiersie parobka z „atrybutami” określającymi jego plebejskie pochodzenie: futrzana czapa, zaniedbane włosy, gliniany dzban i duża, spracowana dłoń przytrzymująca naczynie<sup>48</sup>. Lekko napuchnięta twarz, być może po wypiciu alkoholu, porowata cera i nos sprawiający wrażenie zaczerwienionego, dopełniają obrazu ciężko pracującego, ale nieco bezmyślnego chłopca. Wzorem Rembrandta płyta została opracowana delikatną, nerwową kreską akwaforty uzupełnianą suchą igłą. Rozproszone, łagodnie układające się światło służy podkreśleniu malarskiego efektu sceny,

w której nie tyle chodziło o dramaturgię, co wirtuozerskie przedstawienie pewnego typu barwnej postaci, jakich wiele spotykał Leibl podczas swoich plenerowych wizyt na wsi.

U Kollwitz nie ma tego rodzaju łagodnej akceptacji, ani tym bardziej pobłażliwości, jest natomiast zbiór istotnych i intensywnych uczuć oraz postaw: niezgody, współodczuwania i autentycznego szacunku do przedstawianych postaci. Po trzydziestu latach od czasu wykonania grafiki przez Leibla Niemcy zmieniły się radykalnie. W nowej rzeczywistości artystka nie kosztowała egzotycznego świata prostych ludzi w pozamiejskich plenerach, ale doświadczała go na co dzień. Mieszkając z mężem – lekarzem w robotniczej dzielnicy Berlina – Prenzlauer Berg – widziała i dotykała problemów, z jakimi musiały borykać się tamtejsze rodziny, głównie kobiety: matki i żony, które podziwiała za hart ducha i siłę. *Głowa zamysłonej kobiety* (il. 10), świadomej swej doli i pozbawionej złudzeń, która mimo rezygnacji zachowuje wewnętrzną siłę i godność, jest wyrazem takiego podziwu<sup>49</sup>. Jak w całym swym oeuvre Kollwitz sprowadza portret do najistotniejszych elementów, ukazując wyłaniającą się z symbolicznej ciemności twarz zmęczonej kobiety o nie wyidealizowanych rysach, odciętą od zewnętrznego świata myślami i wzrokiem skierowanym w dół. Dramaturgię opisu podkreśla kontrast światła i cienia silnie wyostrający rysy twarzy. Charakterystyczne dla Kollwitz miękkie, bogate w niuanse tło, dodające głębi i tajemnicy, uzyskała – podobnie jak w omawianym wcześniej autoportrecie – dzięki wtórnemu nałożeniu nań faktury tkanin i papieru żebarkowego odbitego w miękkim werniksie.

Umieszczenie obok siebie dwóch ostatnich portretów w sensie bardziej ogólnym odzwierciedla drogę, jaką przeszła nowoczesna grafika artystyczna w Niemczech od momentu narodzin, a więc od realistycznego, zdystansowanego wizerunku akwafort-

9. Wilhelm Leibl,  
*Wiejski kompan  
z dzbanem*, 1875–1877



10. Käthe Kollwitz,  
*Głowa zamysłonej  
kobiety*, 1905, miękki  
werniks, akwaforta



towego w duchu Rembrandta, do eksplozji jej możliwości wyrażonej w pełnej ekspresji i uczucia, zaangażowanej wypowiedzi o charakterze psychologicznym. Ta przemiana wymagała nie tylko zmian w sferze percepcji rzeczywistości, w tym postrzegania samego człowieka, ale także wielu eksperymentów technicznych, a w obu kwestiach, co podkreślono w artykule, największe zasługi

miał symbolizm. Pod jego wpływem, rozciągającym się dużo dalej niż tylko cezura czasowa ruchu, powstały najciekawsze, jak się wydaje, dzieła portretowe. Choć ograniczone możliwości doboru materiału ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu nie pozwalają na pełne opisanie zjawiska łączącego grafikę modernistyczną w Niemczech z przedstawieniami portretowymi, to z pewnością pozwalają na zwrócenie uwagi na jego ważkość. Z tego właśnie względu przytoczona powyżej analiza najciekawszych, dostępnych w kolekcji przykładów, uwzględnia szeroki kontekst, w jakim były tworzone, jak i relacje pomiędzy poszczególnymi dziełami. Najistotniejszym zadaniem było jednak ukazanie stanu badań nad nieznanym a interesującym fragmentem zbioru, ilustrującym jednocześnie jego artystyczny i merytoryczny poziom. Tak przedstawiony materiał może przyczynić się zarówno do poszerzenia dyskusji nad portretem w sztuce modernistycznej o problem jego graficznych rozwiązań, jak i o problem muzealnych kolekcji tych dzieł w Polsce. Ma temu służyć również zamieszczenie w tekście, w możliwie najszerszym ujęciu, materiału do dalszych badań, w postaci usystematyzowanych i rzetelnych informacji o opisywanych grafikach, jak i literatury dotyczącej problemu. Prezentacja prac zawężona do dziesięciu przykładów, wykonanych w dwóch najważniejszych dla grafiki modernistycznej technikach: akwafortie i jej odmianie: miękkim werniksie oraz w litografii pomija niestety, ze względu na brak odpowiednich przykładów, kultywowany przez ekspresjonistów drzeworyt. Znajdujące się w zbiorach głowy z lat dwudziestych, wykonane przez byłych członków grupy Die Brücke, między innymi Schmidta-Rottluffa i Heckela, wykraczają poza przyjętą cezurę czasową i wraz z teką, której są częścią, będą stanowić materiał do osobnego opracowania<sup>50</sup>. Poznań, 2002 r.

## Przypisy:

- <sup>1</sup> Prezentacja pierwszej fotografii odbyła się w 1838 r. Jej autorami byli Louis Jacques M. N. P. Daguerre i Joseph Nicéphore Niepce. Po opatentowaniu niemal równocześnie latem 1839 r. w Anglii i we Francji, w ciągu kilku tygodni wynalazek rozpowszechnił się na całym świecie.
  - <sup>2</sup> Założycielami stowarzyszenia byli artyści – graficy Felix Bracquemond i Auguste Delâtre oraz wydawca oryginalnych akwafort, Alfred Cadart. Wokół nich zgromadzili się m.in. Jean-Baptiste-Camille Corot, Eduard Manet, Augustin Théodule Ribot, Johan Barthold Jongkind i James Whistler. Patronowali temu pisarze: Charles Baudelaire, Théophile Gautier i Jules de Goncourt. Dorobek stowarzyszenia to m.in. pięć albumów (około 300 grafik) wydanych w latach 1863–1867.
  - <sup>3</sup> Nazwa *peintres-graveurs* została usankcjonowana w 1889 r. dzięki założeniu w Paryżu *Société des Peintres-Graveurs Français* i zorganizowaniu wystawy „Exposition des Peintres – Graveurs”, prezentującej obok obrazów także grafikę artystyczną, wykonaną w różnych technikach: od akwaforty przez miedzioryt, po suchą igłę. Wystawa ta ukonstytuowała grafikę jako naturalne poszerzenie sztuki malarza. Termin *l'estampe originale* (grafika oryginalna) pojawił się w krytyce artystycznej w latach osiemdziesiątych. Zob. m.in.: E. Prelinger, *Edvard Munch and the Techniques of Symbolist Graphics*, w katalogu wystawy: *The Symbolist Prints of Edvard Munch. The Vivan and David Campbell Collection of Art*. Gallery of Ontario Toronto, Yale University Press, New Haven i Londyn 1997, s. 8.
  - <sup>4</sup> Jego tekst *La Rénovation de l'Estampe* ukazał się w inauguracyjnym wydaniu *L'Estampe et Affiche*, periodyku poświęconym grafice i plakatowi (*L'Estampe et Affiche*, nr 1, 15 1897, s. 4–5). Cytowane za: E. Prelinger, *Edvard Munch and the Techniques of Symbolist Graphics*, s. 55.
  - <sup>5</sup> W Polsce początek przypada na przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Pierwsza klasa grafiki utworzona została na ASP w Krakowie w 1909 r. Jej profesorem został Józef Pankiewicz, autor znakomitych akwafort wykonywanych głównie we Francji. Zob.: I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1997, s. 94; o grafice polskiej przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku: por. rozdział V tej publikacji.
  - <sup>6</sup> Wielkie zasługi w tej dziedzinie miał Max Klinger, autor znakomitych cykli graficznych oraz rozprawy *Malerei und Zeichnung* (1891), Wilhelm von Bode i Curt Glaser – autorzy pionierskich tekstów i monografii, także dyrektorzy muzeów (m.in. Alfred Lichtwark, dyrektor Hamburger Kunsthalle) oraz pracownicy i kuratorzy zbiorów graficznych, jak Max Lehrs z Dreżna (potem Berlina), Johannes Sievers także z Berlina, Wolfgang Singer z Lipska. Wszyscy oni inspirowali artystów, angażowali się w ruch wystawienniczy związany z grafiką nowoczesną, a część z nich tworzyła graficzne katalogi *raisonné*. Wspomniani już Singer i Glaser opublikowali w pierwszych dekadach dwudziestego wieku obszerne, aktualne do dzisiaj monografie dotyczące grafiki modernistycznej: *Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler von Hans W. Singer* (E.A. Seemann, Lipsk 1914) oraz Kurta Glasera *Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (Bruno Cassirer, Berlin 1923). Obie akcentują rozwój nowoczesnej grafiki w Niemczech, chociaż pozycja Singera z dzisiejszej perspektywy jest bar-
- dziej zachowawcza. Bardzo ważnymi współczesnymi opracowaniami są katalogi wystaw opracowane przez wybitnych specjalistów brytyjskich (Frances Carey i Antony Griffiths): *The Print in Germany 1880–1933. The Age of Expressionism*, The Trustees of the British Museum, Londyn 1984 (wznowienie 1993) oraz *German Printmaking in the Age of Goethe* wydany w 1994, również przez The Trustees of the British Museum. Ten ostatni stanowi znakomity wstęp do problemu niemieckiej grafiki artystycznej. Pamiętać trzeba także o stowarzyszeniach grafiki artystycznej, z których najstarszym w Niemczech było Weimar Gesellschaft für Radierkunst założone w 1876 r., po nim do najważniejszych należało o 10 lat młodsze Verein für Original-Radierung w Berlinie i powstałe w 1892 r. Verein für Original-Radierung w Monachium. Wzorem paryskiego Stowarzyszenia Akwafortistów, wydawały one zwykle roczne teki graficzne. Większość z nich (w formie rozproszonej) znajduje się w zbiorach Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- <sup>7</sup> Kolekcja Heinricha Stinnesa (1867–1932), obejmowała około 200 000 grafik, w tym największy w Niemczech zbiór prac Liebermanna. Po jego śmierci w 1932 r. została sprzedana na kilku aukcjach. Zob. F. Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes supplément*, Haga 1956, s. 193. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu dwanaście grafik Maxa Klingera oraz karta tytułowa do cyklu *Miłość. Opus X* z odrębnym podpisem kolekcjonera, posiadają znak kolekcji Stinnesa HS (Lugt 1376a). Podpis Stinnesa (bez stempla kolekcjonerskiego) znajduje się także na wklejce tomu z cyklem Klingera *Dramaty. Opus VII*.
  - <sup>8</sup> Gustav Schiefler (1857–1935) sędzia z Hamburga, przyjaciel między innymi Muncha, Noldego i Liebermanna; w latach dziewięćdziesiątych, wspierany przez Lichtwarka, zajął się kolekcjonerstwem grafiki artystycznej. Był autorem tekstów popularyzujących ją i katalogów *raisonné* grafik wymienionych artystów. O jego pasji kolekcjonerskiej zob.: *Gustav Schiefler, Meine Graphiksammlung*, redakcja i uzupełnienie: Gerhard Schack. Christians Verlag Hamburg 1974.
  - <sup>9</sup> Secesja Berlińska (1899–1913) ruch powstały w wyniku konfliktu między cesarzem Wilhelmem II i oficjalnym stowarzyszeniem Verein Berliner Künstler – kierowanym przez Antona von Wernera – a artystami z kręgu Maxa Liebermanna (do 1910 jej prezydenta) i Waltera Leistikowa. Była znaczącą siłą w epoce wilhelmińskiej, opozycyjną wobec sztuki oficjalnej. Organizowała doroczne wystawy, włączając w to artystów spoza Niemiec, często pokazywanych tu po raz pierwszy, jak Cézanne, Van Gogh, impresjoniści, Whistler itp. Galeria Cassirerów została otwarta w 1898 r. dziełami Liebermanna, Degasa i Meuniera. Nowością był sposób aranżacji każdej wystawy, którą traktowano jako integralną całość, łącząc prace różnych artystów w układy tematyczne, psychologiczne i historyczne. Znaczenie galerii wzrosło bardzo szybko dzięki Secesji Berlińskiej, która do 1904 r. miała tu swój salon wystawienniczy. Od 1901 galeria pozostała w rękach Paula, podczas gdy Bruno przejął wydawnictwo i założył magazyn „Kunst und Künstler” redagowany przez Emila Heilbuta, później Karla Schefflera. Pismo stało się najlepszym niemieckim periodykiem, życzliwie przyglądającym się Secesji Berlińskiej. Po kilku latach wydawnictwo otworzył także Paul. O ruchu i galerii Cassirerów zob.: P. Paret, *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge MA, London 1980; W. Doede, *Die Berliner Secession*:

- Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, Frankfurt n. M., Propyläen, 1977. Secesja Berlińska publikowała także katalogi własnych wystaw. Większość z nich dostępna jest w bibliotece Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- <sup>10</sup> Istotną rolę odgrywały w tym względzie magazyny o charakterze artystyczno-literackim. Na przełomie wieków jednym z ważniejszych i najbardziej elitarnych był berliński PAN (1895–1900), zainicjowany przez krytyka Juliusa Meiera-Graefe'a. W okresie ekspresjonizmu, szczególnie pokolenia I wojny światowej, między Berlinem, Monachium i Düsseldorfem pojawiło się ponad 100 różnego rodzaju, wielkości i czasu trwania edycji periodyków z okładkami projektowanymi przez artystów i grafikami oryginalnymi zamieszczanymi wewnątrz. Do najważniejszych należały „Der Sturm” Herwarta Waldena i „Die Aktion” Franza Pfemferta.
- <sup>11</sup> M. Scheller, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Darmstadt 1928, cyt. za: E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1998, s. 65.
- <sup>12</sup> Ten problem obszernie dyskutowany jest w dysertacji G. Trudie, *The disembodied Head: A Major Theme in European Art from 1885 to 1905*. City University of New York 1984.
- <sup>13</sup> A. Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, Hirmer, Monachium 2002, s. 341.
- <sup>14</sup> Maszynę do produkcji papieru wynaleziono we Francji w 1798 r., ale produkcja na szerszą skalę rozpoczęła się w początku dziewiętnastego wieku w Anglii. Jeżeli chodzi o używanie papieru, znany berliński grafik Hermann Struck takie rady daje w swoim podręczniku: „Do pierwszych druków próbnych używa się głównie zwykłego papieru miedzioryticznego, podczas gdy dla ukończonych akwafort zwykle stosuje się papier japoński lub holenderski papier czerpany. Odbitki na dodatkowo nałożonym papierze chińskim z białymi marginesami [papier kaszerowany], także często stosowanym, działają wprawdzie dosyć silnie, ale w większości mają coś z maszynowego [wyrazu].” H. Struck, *Die Kunst des Radierens*, Paul Cassirer, Berlin 1920 (wyd. IV), s. 80.
- <sup>15</sup> Znamiennym był konflikt między wspierającym sztukę awangardową Hugonem von Tschudi, dyrektorem National Galerie w latach 1896–1908 a cesarzem Wilhelmem II i Antonem von Wernerem. Kłopoty w późniejszych latach mieli także Gustav Pauli, dyrektor Kunsthalle w Bremie i sam Ludvig von Kaemmerer, dyrektor poznańskiego muzeum im. cesarza Fryderyka. Zob.: P. Paeret, op. cit., s. 55 i 192.
- <sup>16</sup> Naturalnie, badania i opracowanie grafiki było domeną Kupferstichkabinett, którego historia sięga 1831 r. i jego założycieli: Wilhelma von Humboldta oraz Carla von Rumohra. Nowoczesną i dawną grafiką artystyczną w szczególności zajęto się za rządów Maxa Lehrs (1904–1908) i Maksa J. Friedländera (1908–1929). Zob. H. Möhle, *Das Berliner Kupferstichkabinett*, Walter de Gruyter & Co Berlin 1963, s. 5.
- <sup>17</sup> Funkcjonowanie KFM było krótkie i zakończyło się w 1918 r, wkrótce po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Zostawione w Poznaniu zbiory przejęte zostały przez Muzeum Wielkopolskie, przemianowane w 1950 r. na Muzeum Narodowe.
- <sup>18</sup> W momencie przyjazdu do Poznania dr Ludvig von Kaemmerer miał na swoim koncie, oprócz dorobku naukowego (*Chodowiecki*, Velhagen & Klasing, Bielefeld i Lipsk 1897, teksty o Hansie Memlingu, Janie van Eycku czy Maksie Liebermannie), także zagraniczne podróże, jak i doświadczenie w pracy muzealniczej (w latach dziewięćdziesiątych – do 1902, pracował jako asystent dyrektora Friedricha Lippmanna w Kupferstichkabinett w Berlinie). O Lippmannie, którego do dzisiaj uważa się za twórcę fundamentów nowoczesnego funkcjonowania Kupferstichkabinett w Berlinie, zob. H. Möhle, op. cit., s. 5; o Kaemmererze krótki życiorys w: *Historische Monatsblätter für die Provinz Posen*, styczeń 1903, nr 1, rocznik IV, s. 12–13 oraz *Etats für das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen für das Etatsjahr 1903*. Vergleichende Ausgabe – Kapitel XIX. Titel 1 des Landeshauptetats, s. 549.
- <sup>19</sup> Z tego względu, chociaż poniekąd przypadkowo, znalazł się Kaemmerer w broszurze Carla Vinea z 1911 r. „Ein Protest deutscher Künstler”, w którym zarzucano m.in. dyrektorom niemieckich muzeów drogie zakupy dzieł współczesnych obcych artystów. W przypadku KFM Posen dotyczyło to „Plaży z Pourville” Moneta, który w rzeczywistości był depozytem Deutsches Historisches Gesellschaft w Poznaniu. Tym niemniej nazwisko dyrektora Kaemmerera i obraz wymienione było jako jedno z dwóch przykładów ‘złej polityki’, obok Gustawa Pauli i jego nabytku do bremeńskiej galerii: „Pola maków” van Gogha. zob. P. Paeret, *Die Berliner Secession. MÖderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, UlstenKunstBuch, Wien 1983, s. 273–275.
- <sup>20</sup> Od samego początku między KFM a berlińskim Kupferstichkabinett istniał kontakt objawiający się systematycznymi przekazami faksymili, fotografii, reprodukcji i literatury z Berlina, co stanowiło znakomitą bazę dydaktyczną i materiał do badań nad grafiką i rysunkiem w Poznaniu. O zbiorze grafiki w KFM zob.: G. Hałas, *Grafika i rysunek (w:) Stulecie otwarcia Muzeum im. cesarza Fryderyka* (katalog wystawy), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2004, s. 129–133.
- <sup>21</sup> 118 grafik Klingera kupiło KFM w 1904 od Maksa Webera. Prace Stauffera-Berna od Lichtenberga we Wrocławiu w 1910. Wydaje się, że Kaemmerer, który w latach dziewięćdziesiątych był także współpracownikiem Wilhelma von Bode, musiał znać jego głośny artykuł *Berliner Maler-Radierer Max Klinger, Ernst Moriz Geyger, Stauffer-Bern*, opublikowany w *Die graphische Künste*, XIII, 1890, s. 45–60. Informacje o zakupach obiektów, zob. inwentarze KFM (archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu).
- <sup>22</sup> Kontakty z Secesją potwierdzają także wystawy Orlika, Strucka, Klingera (był członkiem-korespondentem), Kollwitz oraz młodych członków Secesji Berlińskiej organizowane w KFM. Informacje te zob. w kolejnych wydaniach rocznych informatorów: *Jahresbericht, Kaiser Friedrich Museum in Posen*. Publikowane były również niewielkie katalogi większości wspomnianych wystaw.
- <sup>23</sup> Kaemmerer napisał monografię o Maksie Liebermannie (wydana w 1893 u E.A. Seemanna w Lipsku) późniejszym, wieloletnim prezydencie tej organizacji.
- <sup>24</sup> Oboje zetknęli się w młodzieńczym okresie z przyjaciółmi Klingera, dzięki którym poznali jego twórczość graficzną. W wypadku Kollwitz nastąpiło to dzięki Staufferowi-Bernowi w 1885–1886 w Berlinie, nauczycielowi w szkole artystycznej dla dziewcząt, gdzie jako 17-latką pobierała nauki. Linią łączącą Klingera z Munchem, chociaż nigdy nie poznali się, jest norweski pisarz, nauczyciel i mecenas Muncha, przyjaciel Klingera, Christian Krohg, któremu ten ostatni dedykował cykl *Ewa i Przyszłość. Opus III* z 1880 r. Powieść Krohga, *Albentine*, opisująca życie prostytutki, miała zainspirować Klingera do wykonania cyklu *Życie. Opus VIII* (1884) i *Miłość. Opus X* (1887). Zob.: *Kobieta, Eros*,

- Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*. Kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. 107.
- <sup>25</sup> Graficzne oeuvre Klingera to ponad 400 kompozycji, w tym czternaście cykli, w większości akwafortowo-akwafortowych, czasami z dodatkiem ryłca. Tworzył też litografie. Do badań nad grafikami Klingera służą dwa podstawowe katalogi *raisonné*: H.W. Singer, *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke*, Berlin, Amsler i Ruthardt, 1909 oraz C. Beyer, *Max Klingers graphisches Werk von 1909 bis 1919. Eine vorläufige Zusammenstellung in Anschluss an den Oeuvre-Katalog von Hans Wolfgang Singer*, Lipsk 1930 (maszynopis).
- <sup>26</sup> Max Klinger, *Noc*, 1888, akwaforta, akwaforta, 314 × 316 mm, papier japoński, pl. 1 z cyklu *O Śmierci. Część pierwsza. Opus XI*, wydanie I (Rzym 1889). Lit.: Singer 171 stan III/IV; inw. MNP G 23320. Prace nad cyklem rozpoczęły się w 1882, a najwcześniejsze odbitki próbne powstały w 1885. Zob. także: *Kobieta, Eros, Śmierć*, op. cit., kat. 146 oraz *Max Klinger Arte grafica. Centro Cultural del Conde Duque i Calcografía Nacional*, Madryt 1996, s. 210–211 i poz. 144.
- <sup>27</sup> Jego dorobek obejmuje około 860 kompozycji graficznych w różnych technikach i wiele tysięcy odbitek, które mogą się istotnie różnić ze względu na eksperymenty, jakie prowadził w poszukiwaniu właściwego wyrazu. Podstawowymi opracowaniami do badań nad grafikami Muncha są katalogi: G. Schieflera: *Verzeichniss des graphischen Werkes Edvard Munchs bis 1906* (Bruno Cassirer, Berlin 1907) oraz *Edvard Munch. Das graphische Werk 1906–1926* (Euphorion, Berlin 1928); nowszym katalogiem jest Sigurda Willocha *Edvard Munch Etchings*, Johan Grunt Tanum, Oslo 1950, ale dotyczy on tylko grafik wykonanych w technikach metalowych. Uzupełniającą pozycją do badań nad grafiką jest kolejna praca Schieflera, *Edvard Munchs graphische Kunst*, wydana w 1923 u Ernsta Arnolda w Dreźnie. Najnowszy katalog to dzieło emerytowanego kuratora zbiorów graficznych w Munch Museet w Oslo, Gerda Wolla, *Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik* G.H. Beck Monachium 2001. Ważne pozycje to również: E. Prelinger, *Edvard Munch Master Printmaker. An Examination of the artist's works and technique based on Philipp and Lynn Strauss Collection*, Norton & Co Inc. Nowy Jork 1983, tej samej autorki *Symbolist Prints of Edvard Munch: The Vivian and David Campbell Collection*, Yale University Press, New Haven 1996 oraz norweski katalog wystawy *Edvard Munch: Prints from 1896*, Oslo 1996. Ważnym opracowaniem dotyczącym grafiki jest Wernera Timma *Edvard Munch Graphik*, Henselerverlag, Berlin 1969.
- <sup>28</sup> E. Munch, *Christiania-Boheme I* 1895, akwaforta, 220 × 300 mm, papier japoński, sygnowana ołówkiem p.d.: *Edvard Munch 10*; lit.: Willoch 9 stan III; Schiefler 10 stan II D. Woll, 15 stan c. Druk: O. Felsing, Berlin 1910; inw. MNP G 21366. Wśród ośmiu plansz teki sześć to suchoryty, a tylko dwie, w tym *Christiania-Boheme I*, są akwafortami. W tece znajdował się słynny suchoryt *Chore dziecko* (Schiefler 7). Grafiki nie miały związku ze sobą; z wyjątkiem portretu dra Ascha (Schiefler 27) wszystkie były wariacjami tematów obrazowych.
- <sup>29</sup> Dane według: Willoch, op.cit. i Woll, op.cit. Pelen zapis literatury, zobacz przypis 26.
- <sup>30</sup> Cykle graficzne Klingera znane były w Kristianii dzięki Chistianowi Krohgowi, członkowi tamtejszej bohemy, do której należał także Munch. Zob. także przypis 23 niniejszego artykułu. Interesujące omówienie inspiracji grafiką *Noc* w sztuce Muncha zob.: *Munch et la France*, Paris, Musée d'Orsay 1992 (katalog wystawy) s. 116–122.
- <sup>31</sup> Obraz spłonął w 1907 r. W tym samym roku kompozycja została raz jeszcze namalowana w wersji monochromatycznej (olej, płótno 10,9 × 16 cm), zob. *Munch et la France*, Musée d'Orsay 1992, il. 36, s. 54.
- <sup>32</sup> Ze względu na brak dostępu do katalogu wystawy w Krystianii informacja o uczestnictwie w niej omawianej grafiki pozostaje w sferze przypuszczeń. Poznańska odbitka pochodzi z płyty stalizowanej. Tylko dziesięć pierwszych egzemplarzy teki Meiera – Graefe'a wykonano z płyty niestalizowanej.
- <sup>33</sup> Literatura dotycząca sztuki Kollwitz jest bardzo obszerna. Do opracowania grafik zob. m.in.: J. Sievers, *Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912. Ein beschreibendes Verzeichnis von Johannes Sievers*, Hermann Holst (Emil Richter), Drezno 1913. August Klipstein, *Käthe Kollwitz, Verzeichnis des graphischen Werkes von Dr. August Klipstein*, Kornfeld & Klipstein, Berno 1955. Zob. także C. Krahmer, *Käthe Kollwitz*, Rowohlt, Berlin 1981 (książka ukazała się w dziesięciu nakładach).
- <sup>34</sup> Käthe Kollwitz, *Autoportret*, 1912, miękki werniks, akwaforta w tonacji brązowej, 140 × 99 mm, papier kremowy, sygnowana pod kompozycją ołówkiem: *Käthe Kollwitz* (pozostał jedynie odcisk ołówka); lit.: Sievers 122 stan VII/VII, Klipstein 122 stan VII b. Grafika wykonana została jako wklejka do katalogu Sievers'a. Taki egzemplarz znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, inw. MNP 1894.
- <sup>35</sup> Emil Nolde, *Głowa z fajką. E.N.*, 1907, litografia przedrukowa tuszem, ca 400 × 285 mm, papier żółty gładki; sygnowana pod kompozycją ołówkiem: *Emil Nolde*; druk: Schröder, Jena. Lit.: G. Schiefler (nowe opracowanie Ch. Mosel), *Emil Nolde. Das graphische Werk, M. Du Mont Schauberg*, Kolonia 1924–1967, t. II kat. 5; inw.: MNP G 21368. Kompozycja została opracowana w jednym stanie. Nakład 200 egzemplarzy poprzedzały 3 druki próbne. Odbitki od 1–20 były numerowane. Niektóre były też kolorowane akwarelą.
- <sup>36</sup> Max Liebermann, *Autoportret w słomkowym kapeluszu*, 1917, litografia; 210 × 160 mm, papier kremowy, sygnowana ołówkiem pod kompozycją po prawej: *Max Liebermann*; lit.: G. Schiefler, *Max Liebermann sein graphisches Werk*, Bruno Cassirer, Berlin 1923, kat. 307; odbitka zakupiona w 1977; inw. MNP G 27662.
- <sup>37</sup> Według niego istniało niewiele odbitek, jedna z nich w kolekcji Stinnesa. Schiefler nie podaje jednak informacji o odbitkach zamieszczonych w publikacji *Deutsche Graphiker der Gegenwart*, red. K. Pfistler, Klikhardt & Biermann, Lipsk 1920, nakład 100 egzemplarzy, zob.: G. Söln, *Handbuch der Original Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen (HDO) 1890–1933*. Edition GS Düsseldorf 1989–1992, t. 1, kat. 108–2. Odbitki te posiadały typograficzne napisy.
- <sup>38</sup> Edward Munch, *Albrecht Schmidt*, 1908, litografia, 340 × 190 mm, papier kremowy, sygnowane ołówkiem pod kompozycją po prawej: *EMunch*; na dole ołówkiem: *Schauspieler Schmidt. Originallithographie. 10tes Druck*; druk: Dansk Reproduktionsanstalt; lit.: Schiefler 281 c; Woll 312 A.; inw. MNP G 12814.
- <sup>39</sup> M. Lehrs, *Karl Stauffer-Bern 1857–1891. Ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche mit dem Manuscript zu einem „Traktat der Radierung“ aus dem nachlass des Künstlers als Anhang*. Ernst Arnold, Drezno 1907; *Traktat zatytułowany Radierbüchlein. Die Kunst des Malers, aufzubereitete Kupferplatten zu Zeichen, dieselben zu ätzen und zu drucken. Zum selbstunterricht für die Maler aufgeschrieben und mit den nötigen Bildern*

- versehen (1886) na s. 113–131; na s. 133 Lehrs podaje także rodzaje papierów, jakich używał artysta.
- <sup>40</sup> Wśród dziewięciu grafik Stauffera, w posiadaniu MNP znajdują się trzy (z pięciu) portretów Halma wykonanych przez Stauffera-Berna. Są to: *Portret Halma z profilu (duży)*, 1887, inw. MNP G 15100, Lehrs 33 stan II; *Portret Halma (3/4 w prawo, pomniejszony)*, 1887, inw. MNP G 15112, Lehrs 10 stan X; konturowa twarz Halma z profilu w periodyku PANI, 3; Lehrs 27.
- <sup>41</sup> Karl Stauffer-Bern, *Luise Stauffer; z domu Schärer*, 1887, akwaforta, 139 × 106 mm, papier biały. W kompozycji po prawej stronie fragment tekstu dedykacyjnego: *gemalt & g[estochen] / Stauffe[r] / Meine M[utter]*; lit.: Lehrs 28 stan IV ostatni, przed stalizowaniem płyty. Niedokończona dedykacja jest wynikiem obciążenia płyty w trzecim stanie, inw.: MNP G 15108.
- <sup>42</sup> Fragment listu datowanego na 19 I 1887, zob. Lehrs, op.cit., s. 85.
- <sup>43</sup> Franz Stuck, *Portret matki*, 1892, akwaforta, kompozycja: 138 × 132 mm; płyta: 192 × 170 mm, papier żeberkowy, znak wodny VGZ (Van Gelder Zonen); w kompozycji u dołu po lewej, z płyty: FRANZ STUCK; pod kompozycją: MEINE MUTTER, poniżej suchy tłok ze splecionymi literami VFORM w okręgu, nad kompozycją po prawej, z płyty: I (pierwsza plansza z pierwszej teki *Verein für Original Radierung* w Monachium 1892); inw.: MNP G 15118. Lit.: W. Singer, *Die moderne Graphik: eine Darstellung für deren Freunde und Sammler*, E.A. Seeman, Lipsk 1914, s. 81 (pokazana jest tu wcześniejsza wersja stanowa). Grafiki Stucka (zaledwie kilkanaście) nie zostały skatalogowane w osobnym opracowaniu.
- <sup>44</sup> *Die graphische Künste* XIII, 1890, s. 55 (artykuł Wilhelm von Bode, zob. przyp. 17).
- <sup>45</sup> Wykonał ich niewiele, skatalogowano zaledwie dziewiętnaście; zob.: F. Billeter, *Zur Druckgraphik Wilhelm Leibls*, (w:) *Wilhelm Leibl. Zum 150. Geburtstag*, red. G. Czymmek i Ch. Lenz, Neue Pinakothek, München; Wallraf-Richartz-Museum Köln, Heildelberg 1994, s. 547–581.
- <sup>46</sup> W latach 1859–1861 Charles Blanc wydał *Oeuvre complet de Rembrandt*. Także dostępne były faksymila heliografiurowe wydawane przez Amand-Duranda. Od końca osiemnastego wieku w Paryżu, głównie w wydawnictwie rodziny Basanów, wykonywano także odbitki z oryginalnych płyt Rembrandta.
- <sup>47</sup> Prawa do publikacji odsprzedał między innymi monachijskiemu stowarzyszeniu graficznemu, gdzie ukazały się dwie jego grafiki: *Czytająca kobieta* i *Portret chłopca* (obie prace z tego wydania, na papierze holenderskim Van Gelder Zonen, w zbiorach MNP) oraz artystycznemu wydawnictwu Fritz Gurlitt, które wypuściło na rynek trzy edycje: 1895, około 1900 i 1915. Niestety, im późniejsze dodruki tym gorsza jakość odbitek i trudne do zauważenia niuanse czerni, jak i zanik śladu kreski suchorytnicznej.
- <sup>48</sup> Wilhelm Leibl, *Wiejski kompan z dzbanem*, ok. 1875/77, akwaforta, sucha igła, 153 × 101 mm; papier japoński; sygnowane ołówkiem pod kompozycją po prawej: *W Leibl*; odbitka z około 1900, (Fritz Gurlitt, 50 egzemplarzy); lit.: Billeter 13; inw. MNP G 15111. KFM zakupiło grafikę w 1908, bezpośrednio w wydawnictwie, za niebagatelną sumę 300 marek. Dla porównania zakupiona w tym samym roku *Głowa zamysłonej kobiety* Kollwitz kosztowała 20 marek, a *Albrecht Schmidt* Muncha 200 marek (dane z inwentarzy KFM). Wartość poznańskiej odbitki podnosi odręczny podpis Leibla, który tego samego roku (1900) umarł.
- <sup>49</sup> Käthe Kollwitz, *Głowa zamysłonej kobiety*, 1905, miękki werniks, akwaforta, 379 × 319 mm, papier biały; sygnowane ołówkiem pod kompozycją po prawej: *K. Kollwitz*; po lewej mikroskopijny podpis drukarza ołówkiem: *O. Felsing Berlin gedr.* Lit.: Sievers 77 stan III; Klipstein 77 stan III (a); inw.: MNP G 16980.
- <sup>50</sup> Też jubileuszowa poświęcona sześćdziesiątej rocznicy urodzin poety Arno Holza, 30 prac graficznych różnych artystów, m.in. Barlacha, Kollwitz, Corinthy, Kokoschki i innych. Wydanie: Fritz Gurlitt, Berlin 1923, imitowany papier japoński.

Modernist  
Graphic Arts  
in Germany  
vs. Portraits.  
The most valuable  
exemplars from  
the collection  
of the National  
Museum  
in Poznań.  
Part of  
a comprehensive  
study

SUMMARY

The text presents a study of Modernist portraiture, extended by the subject of portrait as a graphic work and its role at the time, with due consideration to the material properties and the process of making a print impression.

It is divided into two parts. The first one, a comprehensive introduction, defines the context of interest in printmaking in Europe arising from “post-Rembrandtesque” fascination with etchings in mid-19<sup>th</sup> century France and from a need of experimentation, characteristic of German Symbolists at the close of the 19<sup>th</sup> c. The other part of the text furnishes an analysis of selected works and attempts to define their interrelations. The analysis in question is based on ten portrait prints, the most intriguing ones in the holdings of the National Museum in Poznań, significant from the point of view of German Modernism.

The first part discusses also the German context: the origins of the 19<sup>th</sup> century art of printmaking (Leibl, Klinger), the main centres (Berlin), the role of the Berlin Secession and the Cassirers’ Gallery. This part concludes with a discussion of the then collection of Modernist graphics in German museums, with an extended description of the situation of the Kaiser Friedrich Museum in Poznań (1904–1918).

Analysis of the works starts with a group of works by Klinger, Munch, and Kollwitz (ill. 1–3), made in intaglio techniques (etching and soft varnish). Klinger’s *Night* (1888) and Munch’s *Christiania – Boheme I* (the artist on the left, at the edge of the composition, 1895), despite visible differences in style, constitute the same type of symbolist full-figure portrait, included in the context of the stage. The similarity of the artists’ poses in both works suggests that Munch’s work may have been inspired by Klin-

ger’s composition. Kollwitz’s *en face* self-portrait of 1912, dissimilar from the two works since its entire composition is filled by the artist’s face, in spite of being painted at a different time, shares the melancholy and isolation mood and the approach to the role of graphic language.

The following group is made up of three lithographs, by Nolde, Liebermann, and Munch (ill. 4–6), the most interesting print portraits from the collection of the National Museum in Poznań. Their common denominator – apart from technique and its magnificent application – are the intertwined lives of the authors: the Berlin Secession, Gustav Schiefler, the author of *raisonne* catalogues of all the three authors, and the crisis they all experiences at roughly the same time. Self-portraits by Nolde (1907) and Liebermann (1917) are a decade apart and show a dissimilar perception of the issue of one’s self-image. Moreover, the artists themselves are of a different age (twenty years apart) and were conflicted during the Secession in 1908. That year also was made Munch’s work *Albrecht Schmidt*, an intriguing portrait of a Danish actor, made during the Norwegian’s stay in a mental clinic in Copenhagen.

The last four works were made in intaglio techniques: portraits of mothers (Karl Stauffer-Bern’s of 1887 and Franz Stuck’s of 1892) and portrait types from rural and industrial circles made by Leibel and Kollwitz (ill. 7–10). The first two works show formal affinities and Franz Stuck’s possible borrowing of the pattern and theme from Stauffer. The other two works, representing markedly different perceptions of the same subject (Leibel’s reserved observation and Kollwitz’s involved attitude), symbolically represent the initial and final stage of this extraordinary period in the history of German printmaking.



Xavier  
Deryng

## Biało- -czerwone czasopismo „La Plume”. Artyści polscy i paryskie środowiska symbolistów

W środowisku „Wielkiej Emigracji”, powstałej po klęsce powstania listopadowego 1830 r., Adam Mickiewicz i Fryderyk Chopin zajmowali czołowe miejsce. Tablica umieszczona na fasadzie domu numer 63 przy ulicy de la Seine przypomina, że to właśnie w Paryżu Adam Mickiewicz napisał i opublikował swoje arcydzieło *Pan Tadeusz*<sup>1</sup>. Natomiast bardziej wzruszająca jest tablica znajdująca się przy placu Vendôme, gdzie Fryderyk Chopin spędził w 1849 r. ostatnie tygodnie swojego życia. Trzeba jednak udać się pod adresy mniej znane, aby przypomnieć lub upamiętnić dzieła kompozytora powstałe w Paryżu<sup>2</sup>. Kolumna zaprojektowana przez Antoine’a Bourdelle’a, *Polska walcząca*, w pełni oddaje cześć Adamowi Mickiewiczowi<sup>3</sup>. Pomniki Chopina, znajdujące się w parku Monceau i w Ogrodzie Luksemburskim (ten ostatni został odnowiony w 1999 r.), są bardziej konwencjonalne. Paryskie wyrazy czci nie są tak natchnione, jak pomnik zrealizowany przez Wacława Szymanowskiego w Warszawie<sup>4</sup>. Pośród indywidualności „Wielkiej Emigracji” malarze i rzeźbiarze zajmowali miejsce mniej poczesne. Jednakże tacy artyści, jak Teofil Kwiatkowski<sup>5</sup>, przedstawiany często jako „osobisty” malarz Chopina, lub Władysław Oleszczyński<sup>6</sup>, autor popiersia i medalionów uznawanych za wzorce w ikonografii Mickiewicza, zaznaczyli już obecność polskiej sztuki we Francji. Będzie ona bardziej widoczna w drugiej połowie XIX w.

Upadek powstania styczniowego 1863 r. pociągnął za sobą nową falę deportacji i emigracji, lecz na płaszczyźnie artystycznej ta nowa tragedia narodowa miała bardziej złożone reperkusje niż powstanie listopadowe 1830 r. W Polsce pod zaborem rosyjskim

życie artystyczne zapadło w długotrwały letarg w wyniku represji, a Warszawa miała status zwykłej jednostki administracyjnej. Na terenach pod zaborem pruskim prowadzono bezwzględna germanizację. Natomiast w Galicji, pod zaborem austriackim, gdzie władze Monarchii Austro-Węgierskiej pozwalały na więcej wolności, a szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu XIX w., Kraków odgrywał dużą rolę w życiu artystycznym Polaków i był znaczącym centrum sztuki w wymiarze europejskim. To właśnie tam znajdowała się jedyna polska szkoła sztuk pięknych. Od 1895 r. Julian Fałat rozpoczął reformowanie szkoły, odnawiając stopniowo grono wykładowców poprzez zaangażowanie znanych artystów, takich jak: Teodor Axentowicz, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański oraz Konstanty Laszczka.

W 1897 r. artyści krakowscy założyli stowarzyszenie „Sztuka”, które można uznać za odpowiednik wiedeńskiej „Secesji” (zresztą, od momentu jej utworzenia przez Gustawa Klimta<sup>7</sup>, większość z nich była jej członkami). Symboliści polscy odegrali więc znaczącą rolę w wiedeńskim życiu artystycznym, czego potwierdzeniem są publikacje zamieszczone w czasopiśmie „Ver Sacrum” oraz artykuły kronikarza „Secesji Wiedeńskiej”, Hansa Hevesiego<sup>8</sup>. Również w innych ośrodkach europejskich widoczna była polska obecność. Stanisław Przybyszewski, zanim osiedlił się w Krakowie w 1898 r., aby kierować czasopiśmie „Życie”, był „duszą” kręgu kawiarni „Zum Schwarzen Ferkel”, o czym wspomina August Strindberg w swojej powieści autobiograficznej *Klasztor*<sup>9</sup> oraz Edward Munch we wspomnieniu pośmiertnym, *Mein Freund Przybyszewski*<sup>10</sup>. W Rosji

artyści polscy byli mniej widoczni, chociaż należy wspomnieć autorytet Henryka Siemiradzkiego, autora zaskakującego obrazu inspirowanego Böcklinem *Wyjazd z Wyspy Śmierci*, prezentowanego na wystawie *Le Symbolisme polonais*, kat. 52. Należy również wspomnieć o polskim pochodzeniu Michała Wrubla, czołowego przedstawiciela rosyjskiego symbolizmu oraz Kazimierza Malewicza, którego dzieła symbolistyczne pozostawały długo trudne do interpretacji i niezrozumiałe<sup>11</sup>.

Prawie wszyscy artyści polscy, określane jako symboliści lub ci, którzy mieli w swojej twórczości okres symbolistyczny, przebywali we Francji. Aby uniknąć nudnego wyliczania, wystarczy przypomnieć, że Jacek Malczewski kształcił się częściowo w Paryżu w Szkole Sztuk Pięknych, w pracowni Henri Lehmana, od listopada 1876 r. do lipca 1877 r.; Leon Wyczółkowski przebywał w Paryżu w 1878 r., następnie w roku 1889; Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński przybyli do Francji w tym samym roku; pobyt Teodora Axentowicza był dłuższy: od 1882 do 1895 r., uczęszczał głównie do pracowni Carolus-Durana; Wyspiański, z przerwami, kilkakrotnie przebywał we Francji między 1890 a 1891 r., Mehoffer gościł we Francji od marca 1891 do września 1894 r., następnie od listopada 1895 do września 1896 r.<sup>12</sup>; rzeźbiarz Konstanty Laszczka kształcił się również w Paryżu w latach 1891-1896, tak jak wcześniej Waław Szymanowski w latach 1875-1876; przyjechał on później do Francji na dłużej, od 1896 do 1905 r., a od 1900 r. osiedlił się w Boulogne. Natomiast inni artyści przebywali krócej: Edward Okuń w 1893 r., Wojciech Weiss w 1898 i w 1900 r.; należy także przypomnieć o podróży Witolda Wojtkiewicza w roku 1907, z okazji wystawy artysty w galerii Druet.

Pod koniec XIX w. artyści polscy nie osiedlają się jeszcze na stałe we Francji. Większość z nich przyjeżdża tam, aby uzupełnić

swoje wykształcenie, tak jak Wyspiański i Mehoffer, którzy po francuskim pobycie powracają do Krakowa. W Paryżu, artyści polscy żyją często w izolacji i spotykają się wyłącznie w zamkniętym kręgu emigracji polskiej<sup>13</sup>. Istnieją oczywiście wyjątki, lecz dopiero od początku XX w. obserwuje się wyraźniejszą obecność „artystycznej Polski” w Paryżu. Antoni Potocki nazwie to później „Koloniją”<sup>14</sup>. Sytuacja Władysława Ślewińskiego jest dosyć wyjątkowa: nazywany czasami „Polakiem z Pont-Aven”, zanim osiedlił się na stałe we Francji, powrócił do Polski na lata 1905–1910. Ze względu na bliskie kontakty z Gauguinem można uznać, że jego przyjazd do Paryża w 1888 r. wyznacza szczególnie ważny okres w relacjach artystycznych polsko-francuskich. W tym czasie inni artyści polscy zaczynają osiedlać się na stałe we Francji: Feliks Jasiński od roku 1882; Olga Boznańska w 1898 r., następnie Bolesław Biegas w 1901 r., Gustaw Gwozdecki w 1902 r., Konstanty Brandel i Ludwik Markus w roku 1903.

W swoich *Notes sur le Symbolisme (Notatki o symbolizmie)*, wydanych w 1908 r., Etienne Bellot stwierdził, że „określenie – symbolizm zaczyna się zamazywać. Dyskutowuje się o nim i staje się on pojęciem coraz bardziej niejasnym, mniej zrozumiałym (...)”<sup>15</sup>. W tym samym roku, w grudniu, Henri Matisse opublikował w „Grande Revue”, swój jedyny artykuł o sztuce, słynne *Notes d'un peintre (Notatki malarza)*<sup>16</sup> zamówione przez Mieczysława Golberga, autora artykułu pod tytułem *Luźne kartki o symbolizmie (Feuilles éparses sur le symbolisme)*, opublikowanego po polsku w „Sztuce”, wydawanej w Paryżu przez Antoniego Potockiego<sup>17</sup>. To wartościowe czasopismo było znaczącym akcentem polskiej obecności w Paryżu na początku XX w. Jego tytuł mógłby sugerować niewtajemniczonym czytelnikom, że była to paryska edycja arty-

kułów publikowanych przez krakowskie stowarzyszenie, noszące tę samą nazwę. Orientacja pisma była jednak odmienna. Chociaż redagowana po polsku, „Sztuka” była przede wszystkim czasopismem paryskim. Jak zaznaczyła Elżbieta Grabska „jest ona dzisiaj nadal nieocenionym źródłem informacji o artystach i życiu kulturalnym Polaków w Paryżu (...)”<sup>18</sup>. Dzięki osobowości Mieczysława Golberga, czasopismo ukazywało niekwestionowane, lecz czasami zaskakujące, aspekty francusko-polskiego dualizmu kulturowego. Możemy również uznać artykuły ukazujące się w latach 1904–1905 w „Sztuce” jako dosyć znaczące ogniwo pomiędzy symbolizmem i tym, co zaczęto nazywać „awangardą”. W swoim czasopiśmie Antoni Potocki oddał hołd Gauguinowi, publikując fragmenty *Noa-Noa* oraz wspomnienia Ślewińskiego, pozwalał jednak również młodym artystom, przybyłym z Polski, debutować na paryskiej scenie artystycznej; tak było w przypadku Eliasza Nadelmana i Ludwika Markusa<sup>19</sup>.

W 1919 r., Ernest Raynaud, w trzecim tomie swoich *Portretów i Wspomnień* zatytułowanym *La Mêlée Symboliste (Symbolistyczny zamęt)* opisuje burzliwe debaty, które 27 maja 1901 r. naznaczyły Kongres Poetów w Wyższej Szkole Studiów Społecznych<sup>20</sup>. Wspomina on wystąpienie Golberga, którego przedstawił w swym dziele w sposób znamieny i pejoratywny jako „dekadencejście anarchiste”<sup>21</sup>: „Kłótnia szaleje. Mieczysław Golberg wspina się na trybunę i improwizuje coś w rodzaju oskarżenia poezji, która według niego jest przydatna tylko wtedy, kiedy przyczynia się do odnowy prozy, a gdy poproszony o wyjaśnienie co miał na myśli, oświadcza: «Poezja nie istnieje!» i prostując swoją przygarbioną sylwetkę, swój pokaźny i zakrzywiony nos polskiego Żyda, nadal przeciwstawia się słuchaczom rozwlekłym potokiem słów, lecz z tak

egzotycznym akcentem, że podniosły się protesty: Co to jest za prymitywny, niezrozumiały żargon?”<sup>22</sup> Po śmierci Golberg został szybko zapomniany. Kilku przyjaciół zachowało pamięć o nim, lecz tylko w celu umieszczenia go po stronie „symbolistycznego zamętu”. W liście do Florenta Felsa z roku 1947, André Salmon pisał: „Robisz sobie złudzenia na temat wpływu estetycznego Golberga. (...) Można by powiedzieć również, krótko mówiąc, że u niego i w nim jest jeszcze duży wpływ Rodina”<sup>23</sup>. Matisse zachował milczenie, co możemy stwierdzić na podstawie obszernej korespondencji, którą prowadził z André Rouveyrem<sup>24</sup>. Nie uznał nigdy swojego długu wobec Golberga, lecz André Rouveyre, tuż przed śmiercią, pozwolił historykom sztuki przywrócić stopniowo jego miejsce na artystycznej scenie Paryża, szczególnie w dziedzinie krytyki sztuki<sup>25</sup>.

Urodzony w Płocku w 1869 r., w tym samym roku, co Mehoffer i Wyspiański, Mieczysław Golberg przybył do Paryża w 1891 r., tak jak dwaj stypendyści Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Podjął bliżej nieokreślone studia medyczne, następnie, po okresie, w którym był „prawdziwym anarchistą”, zajął się literaturą. Stopniowo zaczął uprawiać krytykę sztuki. Golberg był wielbicielem Arnolda Böcklina, Puvis’a de Chavannes i Antoine’a Bourdelle’a. W swoich *Cahiers (Zeszyty)*, które wydawał początkowo w latach 1900–1903, poświęcił każdemu z tych artystów poważne opracowania<sup>26</sup>. Był jednym z ważniejszych współpracowników czasopisma „La Plume” Karla Boësa, głównie w latach 1902–1903.

Pod koniec życia Golberg zrozumiał znaczenie zmian dokonujących się w sztukach plastycznych. Przedstawił swoje genialne przecucia w książce *La Morale des Lignes (Moralność linii / Le Symbolisme polonais, kat. 197/)*, która jest jego najbardziej zna-

nym dziełem, opublikowanym kilka dni po śmierci autora, 28 grudnia 1908 r. Praca ta, dotycząca głównie rysunków tuszem André Rouveyre'a, nie została niestety ponownie wydana<sup>27</sup>. W swoich *Zeszytach*, które wznowił w 1907 r., Golberg opublikował znakomity artykuł dotyczący Matisse'a i jego „przyjaciół”, jak również Deraina i Picassa. Do tego numeru Golberg zamówił u Matisse'a jego sławne *Notatki malarza*<sup>28</sup> i poprosił również Guillaume'a Apollinaire'a o studium o „największym fowiście”, do którego malarstwa poeta był przedtem praktycznie ustosunkowany obojętnie<sup>29</sup>.

W swoich opracowaniach Golberg przejawiał niewielkie zainteresowanie Polską. Jednak w czerwcu 1900 r. napisał krótki artykuł na temat Młodej Polski, w którym daje do zrozumienia, że czytał Przybyszewskiego: „W obecnych czasach spotykamy mistrzów takich jak Przybyszewski, opiewających tytaniczną walkę marzeń z prostactwem, pasji z bezsensownym niewolnictwem u właścicieli dużych stalowni. Jego książki: *Wigilie*, *Dzieci Szatana*, *De Profundis*, *Homo Sapiens*, zrywają z dawną tradycją i ukazują bohatera walczącego z okowami, z których bohaterowie Ibsena potrafili się już wyzwolić. Tchnienie szaleństwa, wolności, porywa wyobraźnię poety. Błądzi, kocha, walczy. Jego bohaterowie wywołują bunty, pożary, zmuszają do myślenia. Sieją życie”<sup>30</sup>. Golberg pisze następnie o Kisielewskim i Żeromskim. Potwierdza także, w krótkim zarysie, swój pogląd: „Polska, ten uśmiech narodów słowiańskich, odzyskuje swoje miejsce łagodząc barbarzyńskie akcenty Północy, osłabiając konfuzje Wschodu. Zresztą, tłumaczenia po niemiecku, rosyjsku, angielsku, dowodzą w sposób wystarczający, że wnosi ona do współczesnej myśli szczególne światło, z wdziękiem wyrażając tragedię Północy”<sup>31</sup>. Chciałoby się, aby Golberg napisał również krótką panoramę Młodej Polski

plastycznej, w której wyraziłby swoje opinie o Malczewskim, Wyspiańskim lub Mehofferze. Nigdy tego nie zrobił.

Można by pomyśleć, że związki Golberga z Polską miały jedynie charakter powierzchowny, były mniej lub bardziej przesyczone tęsknotą, jak to ujął Jean-René Aubert w hołdzie Golbergowi, opublikowanym w 1906 r. w „Revue littéraire de Paris et de Champagne”<sup>32</sup>. Jednakże w bibliografii, którą autor podał w aneksie, jest wzmianka o artykułach Golberga, opublikowanych po polsku w „Sztuce”, co świadczyłoby o tym, że miał on stały kontakt z polską emigracją. Elżbieta Grabska pierwsza przedstawiła ten nieznaną fakt w swoim wykładzie *Mieczysław Golberg w otoczeniu Apollinaire'a*<sup>33</sup>, podczas kolokwium o Apollinaire'ze, które odbyło się w Warszawie w 1968 r.

Elżbieta Grabska ujawniła przede wszystkim istnienie broszury, zredagowanej w języku polskim, *Historia narodowego miliona z Rapperswil*<sup>34</sup> w której Golberg powiadamia o zarządzaniu Skarbem Narodowym przez Muzeum Narodowe Polskie w Rapperswil, w Szwajcarii, ufundowanym po upadku powstania styczniowego z 1863 r.<sup>35</sup> Jednakże Elżbieta Grabska nie potrafiła umieścić tego „zaskakującego” tekstu w karierze dawnego anarchisty, gdyż nie znała w tym okresie archiwów rodziny Gierszyńskich, zdeponowanych w Bibliotece Polskiej w Paryżu.

Doktor Henryk Gierszyński, powstaniec z roku 1863, osiedlił się w małej wiosce na równinie Beauce, w Ouarville, między Chartres i Angerville. Jego willa „Mon repos” była znamiennym miejscem polskości, prawdziwą oazą dla inteligencji na wygnaniu: w Ouarville zmarł generał Walery Wróblewski<sup>36</sup>. Również w Ouarville Władysław Reymont napisał część swojej powieści *Chłopi*, za którą otrzymał literacką nagrodę Nobla w 1924 r.<sup>37</sup> Mieczysław Golberg był stałym pacjentem doktora Gierszyńskiego. Był

również bardzo związany z jego dziećmi, szczególnie z synem Stanisławem, który chorował tak jak on, na gruźlicę. Stanisław Gierszyński, tak jak ojciec, poświęcał wiele czasu polskim organizacjom politycznym. Działał między innymi w Paryżu, w studenckim kole „Spójnia”, założonym w roku 1886<sup>38</sup>. Aby sfinansować tę instytucję, Stanisław Gierszyński współorganizował „loterię artystyczną”. Lista dzieł na jednej z nich, z roku 1902, wydrukowana przez Mieczysława Golberga, dostarcza cenne informacje o artystach, o których zabiegano<sup>39</sup>. Znajdujemy na niej oczywiście artystów polskich, takich jak: Biegas, Boznańska, Gwozdecki, Ostoja-Soszyński, Terlikowski, lecz również Ardengo Soffici, Bruneleschi, Ricardo Flores, Louis Welden Hawkins, Mucha. Wielu z tych artystów utrzymywało bliskie stosunki z Golbergiem. I tak, Ardengo Soffici, który wielokrotnie projektował okładki czasopisma „La Plume” w 1902 r., w następnym roku był grafikiem „Cahier de Mieczysław Golberg” (*Zeszytu Mieczysława Golberga*), poświęconego Bourdelle’owi<sup>40</sup>. Niedawno Anna Lipa zidentyfikowała popiersie Golberga wykonane przez Gwozdeckiego<sup>41</sup>. To zagubione dzieło pozwala stwierdzić, jak ważną był on postacią dla młodych polskich artystów, przyjeżdżających do Paryża na początku XX w. W 1904 r. Gwozdecki otrzymał drugą nagrodę w konkursie „Chopin”, organizowanym przez czasopismo „Sztuka”. Pierwsza nagroda nie została przyznana, a Elias Nadelman otrzymał trzecią nagrodę<sup>42</sup>. Gwozdecki mógł uważać, że wygrał konkurs swoim obrazem *Ballada f-dur* (w: *Le symbolisme polonais*, s. 105, il. 2)<sup>43</sup>, namalowanym pod silnym wpływem estetycznych teorii Przybyшевskiego.

Od roku 1902 Gwozdecki przebywał w Ouarville u rodziny Gierczyńskich. W sierpniu tego roku spotyka u nich Mieczysława Golberga, który redaguje swój pią-

ty *List do Alexis, De l’orgueil (O dumie)*, doładnie datowany i umiejscowiony: Willa Mon Repos, Ouarville, sierpień 1902<sup>44</sup>. W tym okresie, Gwozdecki, jak i cała polska kolonia artystów w Paryżu, był pod wrażeniem ukazania się specjalnego numeru „La Plume”, poświęconego całkowicie Biegasowi, w dwóch zeszytach: 1 lipca i 15 sierpnia 1902 r.<sup>45</sup> Numer ten został zredagowany przez dwóch „uczniów” Mieczysława Golberga: Adolfa Baslera i Stanisława Gierszyńskiego. Ten hołd był całkowicie wyjątkowy, nie tylko dla młodego artysty, lecz również dla rzeźbiarza, który miał wtedy 25 lat i zamieszkał kilka miesięcy wcześniej w Paryżu. Żaden inny artysta polski nie cieszył się takim uznaniem w środowiskach symbolistów związanych z czasopismem „La Plume”. Pośród rzeźbiarzy takich zaszczytów dostąpili jedynie Constantin Meunier w 1904 r. i przede wszystkim Auguste Rodin w 1909 r. W roku 1902, Golberg próbował wydać numer poświęcony Bourdelle’owi, o czym dowiadujemy się z niepublikowanego listu, przechowywanego w Musée Bourdelle: „Jeśli chodzi o mnie, to rozmawiałem z Boès o numerze poświęconym Panu. Potrzebne będą reprodukcje (czy ma je Pan?), zdjęcia i klisze”<sup>46</sup>. Próba ta nie powiodła się. Również nie powiodła się Golbergowi próba oddania hołdu Böcklinowi<sup>47</sup>.

Wraz z „Revue blanche” („Biały przegląd”), założonym przez braci Natanson, „La Plume” było jednym z najbardziej prestiżowych paryskich czasopism symbolistycznych. „La Plume”, czasopismo założone w roku 1889 przez Léona Deschamps, po jego śmierci w 1900 r. zostało przejęte przez Karla Boès, który kierował nim aż do zamknięcia w 1905 r. „Revue blanche” przestało istnieć w roku 1903. W tym okresie wielu współpracowników czasopisma braci Natanson przyłączyło się do „La Plume”, szczególnie Alfred Jarry i Guillaume Apol-

linaire. Alfred Jarry, w wydaniu z 1 stycznia 1903 r., rozpoczął „podróż po literaturze i sztuce”<sup>48</sup>. Ostatni jego tekst ukazał się w numerze z dnia 15 stycznia 1904 r. Czasopismo „La Plume” znane było ze swoich wieczorów odbywających się w każdą sobotę, w podziemiach kawiarni Soleil d’Or.

W swoich *Luźnych kartkach o symbolizmie*, Mieczysław Golberg uznawał tę pamiętną epokę za szczególnie ważną: „Trzy czasopisma nadały charakter literaturze symbolistycznej: «La Plume», nad którym panował Léon Deschamps, «Le Mercure de France» i «L’Ermitage». «La Plume» było czymś w rodzaju rynku symbolizmu, którego salonem był «Le Mercure», a buduarem «L’Ermitage». Czasopismo «La Plume» reprezentowało symbolizm przeznaczony dla młodych talentów i niespokojnych mieszczan (...)”. Przypominając niektóre nazwiska literatów i jak ich postrzegano: «le dangereux Retté» (niebezpieczny Retté), «l’implacable Moréas» (nieprzejednany Moréas), «Maurras, critique de l’école romane, qui délaisse aujourd’hui la littérature pour défendre le trône et la religion» (Maurras, krytyk szkoły romańskiej, która zaniedbuje dzisiaj literaturę, aby bronić tronu i religii), Golberg podkreślał otwartość wieczorów czasopisma „La Plume”, dostępnych dla najróżniejszych tendencji: „Poza tymi filaretami, kłębił się tłum poetów, śpiewaków, malarzy, studentów medycyny i prawa i kilku anarchistów. Kogo nie było w «La Plume» w tych czasach? Kogo nie spotykano na wieczorach literackich? (...). Zgiełk, krzyk, dzwonek dyrektora, pomruk pianina, ekstatyczny rytm poety, dym, zapach wilgoci i alkoholu, wszystko to mieszało się w dziwnej atmosferze szaleństwa, lecz szaleństwa subtelnego, wypełnionego dumą, pewnością i nadzieją”<sup>49</sup>. Tekst tych wspomnień napisany w języku polskim, nie przetłumaczony jeszcze na francuski<sup>50</sup>, za-

wiera czasami cytaty, które pozwalają Golbergowi przyłączyć się do grona stałych kronikarzy czasopisma, takich jak Ernest Raynaud. Dzieje się to wtedy, gdy nakreśla on portret Verlaine’a „który nie lubił uroczystych wieczorów” i „unikął uroczystych hołdów”: „Widziałem dzisiaj dwóch młodych poetów, którzy zwracali się do mnie «Drogi Mistrzu», Czaj! Powiedz właścicielowi hotelu, że jestem drogim mistrzem tak jak Leconte de Lisle i każ przynieść butelkę białego wina!”<sup>51</sup>.

*Luźne kartki o symbolizmie* zostały opublikowane pod koniec roku 1904 w czasopiśmie „Sztuka”. Mieczysław Golberg nakreślił polskiemu czytelnikowi właściwy obraz czasopisma „La Plume” Léona Deschamps. Jednakże za jego dykcji, Golberg nie został przyjęty do grona współpracowników czasopisma, które nie posiadało w tym czasie żadnego znaczącego udziału polskiego. Natomiast „La Plume”, kiedy było kierowane przez Karla Boès, co trwało krócej, było miejscem bardzo przychylnym Golbergowi i jego polskiemu otoczeniu. Adolf Basler i Stanisław Gierszyński zostali przyjęci przez Karla Boès wiosną 1902 r. Tak jak Leopold Zborowski, Adolf Basler jest ważną postacią artystycznego życia Montparnassu. Urodzony w roku 1876 w Tarnowie, w Galicji, Adolf Basler zamieszkał w Paryżu w 1899 r. u Golberga i odnalazł Stanisława Gierszyńskiego, który był jego kolegą od 1895 r.<sup>52</sup> Jego nazwisko pojawia się po raz pierwszy w numerze z 15 kwietnia 1902 r. „La Plume”, jako jednego z tłumaczy noweli Petera Altenberga *Poison (Trucizna)*, która poprzedza w tym samym numerze portret Octave’a Mirbeau, tekst napisany przez Golberga, z podpisem: Louis Stiti Aîné<sup>53</sup>. Basler tłumaczył drugi tekst Altenberga, w numerze z 1 maja 1902 r., *Extrait du Journal de la Noble Miss Madriléne (Fragment Dziennika Szlachetnej Panny Madriléne)*<sup>54</sup>. Następnie

był autorem *Lettre Polonaise (List polski)*, który został opublikowany w październiku.

Od tego okresu Basler stał się bardzo krytyczny wobec Przybyszewskiego: „Quasi-satanistyczna literatura Przybyszewskiego, będąca naiwną i prawie dziecinną interpretacją twórczości M. Huysmansa, wzbudziła krzyk oburzenia wśród uczciwych ludzi”<sup>55</sup>. Już na początku swojej działalności krytyka sztuki, Basler nie cenił wysoko symbolizmu. W przeciwieństwie do Golberga, nie znosił Böcklina: „Sława Böcklina jest dla mnie nierozwikłaną tajemnicą! Jak artysta, który nie zna podstawowych zasad warsztatu malarzkiego, jak ten fantasta, który stosuje tandetne efekty, mógł zapanować nad całą współczesną estetyką Niemiec?”<sup>56</sup>. Basler wyraził swój osąd w 1905 r., po obejrzeniu Międzynarodowej Wystawy w Monachium. Odkrywając słynną *Grę na falach (Spiel der Wellen)* stał się mniej krytyczny, ponieważ, jak mówił, nie mógł się powstrzymać, by nie myśleć o „rzeźbach Biegasa”<sup>57</sup>. Musiał z pewnością sobie przypomnieć, że był wraz ze Stanisławem Gierszyńskim jednym z koordynatorów specjalnego numeru czasopisma „La Plume”, poświęconego Biegasowi.

Geneza tego specjalnego numeru nie została jeszcze całkowicie wyjaśniona. Archiwa Stanisława Gierszyńskiego, przechowywane w Bibliotece Polskiej w Paryżu, pozwalają odtworzyć część działalności Golberga, Baslera i Stanisława Gierszyńskiego z okresu wiosny 1902 r. 26 marca 1902 r. Stanisław Gierszyński otrzymał list od Karla Boës, który proponował mu współpracę w „La Plume”: „Pan Basler poinformował z pewnością Pana o pewnych projektach dotyczących studium na temat ruchu rewolucyjnego w Rosji. Ogłaszam początek prac na 1 maja. Czy zechciałby Pan przyjść do «La Plume» jutro lub pojutrze między godziną 3 a 6, abyśmy mogli o tym porozmawiać?”<sup>58</sup>. List ten ujawnia, że Basler został już przyję-

ty do współpracy przez Karla Boës, czego potwierdzeniem, od miesiąca kwietnia, są jego tłumaczenia utworów Petera Altenberga. Stanisław Gierszyński odpowiedział pozytywnie na propozycję Karla Boës. 4 kwietnia otrzymał nowy list: „Liczę nadal na pański artykuł na 20 lub 21 tego miesiąca, artykuł wyjaśniający ogólnie aktualną sytuację Rosji i licznych narodów buntujących się na jej terytorium”<sup>59</sup>. Praca nad studium wydawała się być bardzo zaawansowana, gdyż w numerach „La Plume” z 15 kwietnia, 1 i 15 maja 1902 r. ukazały się informacje na ten temat, nawet Guillaume Apollinaire, który był „poddanym” rosyjskim, zaproponował swój udział w tej pracy<sup>60</sup>. Wydawało się, że 1 maja Karl Boës zakończył ten projekt i czekał jedynie na ilustracje: „Właśnie otrzymałem wydruki próbne. Jestem bardzo podniecony! Pan niczego nie otrzymał? (...) Potrzebne mi są również zdjęcia do zamieszczenia: brat Golberga pokazał mi takie, które były interesujące, nie znam jego adresu: musiałbym mieć pilnie te zdjęcia, aby mieć czas na wykonanie klisz”<sup>61</sup>. *Studium na temat ruchu rewolucyjnego* nigdy się nie ukazało. Stanisław Gierszyński jednak nadal współpracował z „La Plume”, lecz zmienił całkowicie swoje zainteresowania. Młody polski bojownik stał się krytykiem sztuki! Na początku czerwca, co potwierdza krótki list od redakcji z dnia 14 tego miesiąca, skończył swój tekst o Biegasie: „Pan Boës byłby Panu wdzięczny, gdyby Pan przyszedł w poniedziałek do «La Plume», celem wybrania odpowiednich ilustracji do artykułu o Biegasie”<sup>62</sup>.

Wcześniej, w maju, w artykule o salonach w 1902 r., opublikowanym we Lwowie, podpisanym „Ma”, pseudonimem niezidentyfikowanego korespondenta paryskiego, była informacja o zainteresowaniu czasopisma „La Plume” pracami Biegasa: „W środowiskach artystycznych zauważono wielką ory-

ginalność Biegasa. Czasopismo literackie i artystyczne «La Plume», w jednym z najbliższych numerów, poświęci mu obszerne studium ilustrowane reprodukcjami jego dzieł<sup>63</sup>. Warto podkreślić, że Adolf Basler, wraz z Antonim Potockim, był jednym z pierwszych polskich krytyków sztuki mieszkających w Paryżu, którzy wyróżnili Biegasa. To on zaproponował Karlowi Boësa wydanie numeru poświęconego rzeźbom Biegasa. W tym okresie jego stosunki były bardzo napięte, nie tylko z Golbergiem, ale również ze Stanisławem Gierszyńskim, czego potwierdzeniem jest list z 19 maja: „Jest mi przykro, drogi Stasiu, z powodów, których nie mogę ci wyjaśnić, muszę zerwać wszystkie moje więzy przyjaźni”. Basler zaznacza zresztą, że to zerwanie dotyczy „całej kolonii polskiej”, a szczególnie osób, z którymi łączyła go „swego rodzaju subtelną przyjaźń”<sup>64</sup>. Chodziło oczywiście o Mieczysława Golberga, który traktował go jako swojego „kozła ofiarnego”<sup>65</sup>. W innym liście, również z 19 maja, Basler brał pod uwagę wyjazd do innej stolicy, lecz projektu tego nie mógł zrealizować, ze względu na swoją sytuację finansową. Banalność tej sytuacji skłoniła go jednak do nawiązania ponownego kontaktu ze Stanisławem Gierszyńskim, gdyż kilka dni później bardzo go prosił o zajęcie się numerem poświęconym Biegasowi. Prosił również o udanie się do Huysmansa i „w przypadku gdyby ten odmówił, do Verhaerena i do Maeterlincka, którzy są w Paryżu”, i którzy, dodał jeszcze, „nie odmówią napisania artykułów o Biegasie”<sup>66</sup>. Basler złożyłby osobiście te wizyty, ale jak to podkreślił, używając zwrotów francuskich, w liście napisanym po polsku, nie był *présentable* (nie miał odpowiedniej prezencji) i brakowało mu *une bonne tenue* (odpowiedniego stroju)<sup>67</sup>. Po raz kolejny ukazywał swój „pauperyzm”, lecz również swoją zależność od lepiej ulokowanego, ze względu na

pochozenie, przyjaciela. Ani Huysmans, ani Verhaeren, ani Maeterlinck nie współpracowali przy redagowaniu tego numeru. Czas na napisanie artykułów był zbyt krótki. Dopiero w 1906 r. Verhaeren napisał piękny tekst o Biegasie<sup>68</sup>, często cytowany przez jego wielbicieli. Jednakże Adolf Basler i Stanisław Gierszyński pozyskali do współpracy uznanych autorów. Część krytyków uczestniczących w redakcji specjalnego numeru poświęconego Rodinowi, w 1900 r., odkryło Biegasa i współuczestniczyło w projekcie dwóch Polaków. Tak było w przypadku Charles’a Morice’a, który niedawno wydał *Noa-Noa Gauguina* oraz André Fontainasa, również silnie związanego z malarzem przebywającym na wyspach. W gronie tym był również Marcel Réja, „praktyk literacki” Augusta Strindberga i jeden z nielicznych obrońców Muncha we Francji. André Salmon, o czym należy przypomnieć, był podwójnym ojcem chrzestnym *Bordel Philosophique (Filozoficznego burdelu)* inaczej *Les Demoiselles d’Avignon (Panny z Awignonu)*, nie lubił artystów symbolistów. Jednakże miał swój debiut literacki w „La Plume” i właśnie podczas wieczorów poetyckich w Caveau du Soleil d’Or w 1903 r. spotkał Guillaume’a Apollinaire’a, Mieczysława Golberga i Alfreda Jarry’ego, z którymi zaprzyjaźnił się. André Salmon na łamach „La Plume” kierowanej przez Karla Boësa wielokrotnie wspominał wielkość Biegasa.

Opublikowana przez André Salmona w 1912 r. książka *La Jeune Peinture Française (Młode malarstwo francuskie)* pozostaje nadal nieocenionym źródłem dla historyków kubizmu<sup>69</sup>. Bliski przyjaciel Picassa (tak jak Apollinaire i Max Jacob) André Salmon nie tylko był autorem nazwy *Bordel Philosophique*, lecz opisał go również w swojej książce<sup>70</sup>. W 1914 r. Salmon napisał *La Jeune Sculpture Française (Młoda rzeźba francuska)*<sup>71</sup>. Z powodu wojny książka została wy-



dana dopiero w 1919 r. Salmon należał wtedy w pełni do „awangardy”. Był jednym z pierwszych krytyków sztuki, którzy opisywali, w rozdziale zatytułowanym *El Guitare*<sup>72</sup>, eksperymenty trójwymiarowe Picassa z 1912 r., jego słynne asambláže (*assemblages*). André Salmon w swej książce pisze także o tendencjach mniej nowoczesnych w sztuce. Rozdział *Humanisme* jest całkowicie dedykowany Nadelmanowi, który „poświęcił wszystko względności form geometrycznych, znacznie wcześniej niż nastąpił kubizm”<sup>73</sup>. Opinia ta zasługuje na szczególną uwagę, gdyż trudno posądzać Salmona o niewierność, niezrozumienie czy nawet zaślepienie. Wręcz przeciwnie, autor podkreśla tym kompleksowość prowadzonych dyskusji na paryskiej scenie artystycznej, w pierwszych dwóch dziesięcioleciach XX w., gdzie mieszą się, ścierają i współistnieją tendencje symbolistyczne, powrót do klasycyzmu i awangarda historyczna. Nadelman, przybывая do Paryża w roku 1904 był „uczniem” Przybyszewskiego, jak większość artystów polskich jego pokolenia. Następnie w roku 1909, będąc pod wpływem, mniej lub bardziej widocznym, dzieła *La Morale des Lignes (Moralność linii)*, jako „uczeń” Golberga, zadziwił André Gide’a. Gide w swoim dzienniku, w kwietniu 1909 r., relacjonuje wernisaż wystawy Nadelmana w Galerie Druet<sup>74</sup>. Alexander Natanson zaprowadził już Gide’a do pracowni Nadelmana w grudniu 1908 r., lecz dopiero w 1909 r. pisarz odkrył „awangardowego” rzeźbiarza. Gide był zaskoczony „gipsową głową, lub co najmniej projektem głowy, bez oczu, ust, nosa, krótko mówiąc jeszcze nieukończoną, jak kurczak trzy dni po wysiadywaniu jaja, z którego ma się wykluć”<sup>75</sup>. Stwierdza on, że „Nadelman rysuje przy pomocy cyrkla i rzeźbi łącząc romby”, i że „harmonia, wynikająca z tych symetrycznych układów podobna jest do

teorematu”<sup>76</sup>. Gide opisał tu świat podobny do dzieł Brancusiego, współczesny pierwszym *Śpiącym muzom (Muses endormies)* i zapowiadający nagromadzone romboidy *Niekończących się kolumn (Colonnes sans fin)*<sup>77</sup>.

Obecność Nadelmana i Biegasa w *La Jeune Sculpture Française (Młoda rzeźba francuska)* może dziwić, ponieważ obaj rzeźbiarze pochodzili z Polski. Stali się jednak rzeźbiarzami „paryskimi”, chociaż nadal wystawiali w kraju<sup>78</sup>. Biegas, w przeciwieństwie do Nadelmana, został oceniony szczególnie negatywnie. W rozdziale *Sous la Porte de l’Enfer (Pod drzwiami piekła)* Salmon odrzuca gwałtownie symbolizm, którego „Bolesław Biegas, rzeźbiąc Boga, Duszę, Ideę dla Bazars de l’Art Nouveau (...) był, reprezentując ten kierunek, najbardziej budzącym niesmak, ale najpełniejszym wykonawcą”<sup>79</sup>.

Zmiana oceny Biegasa przez Salmona odpowiada okresowi pewnej rehabilitacji symbolizmu, nawet, jeśli nie było to uznanie, a tym bardziej nawrócenie. Poeta stopniowo porzuca status „krytyka sztuki”, zawsze bardziej zaangażowanego, i staje się „historykiem sztuki”, chociaż nigdy nie dążył do uznania tego tytułu, mającego charakter bardziej instytucjonalny. W roku 1922 Salmon nie był już tym krytykiem, który bronił w 1914 r. trójwymiarowych eksperymentów Picassa. Nadal odrzuca symbolizm, ale ma bardziej zróżnicowane opinie: „(...) Biegas pochodzi jeszcze trochę z absurdalnego i uroczego okresu, gdy dawny polski pasterz wystawiał gipsowe rzeźby Boga, Duszy, Świadomości w Salon „La Plume”, wywołując uczucie dumy u dyrektora, Karla Boès, poety *Opales*, oszołomionego również tym, że był wydawcą *Stances*”<sup>80</sup>. Później, po raz pierwszy, Salmon przypomina wypowiedź Alfreda Jarry o Biegasie „Bolesław!... Bougre!... «La Plume»!... Wspo-

mnienie gipsowego oka Boga autorstwa Biegasa, to nasza piosenka o Jenny l'Ouvrière, nasze rude woły i nasza Marsyliancka Pokoju<sup>81</sup>.

W roku 1945, Salmon wydaje pierwszą wersję swoich wspomnień, *L'Air de la Butte*. Biegas zajmuje czołowe miejsce w rozdziale *Originaux, Excentriques et Visionnaires* (Oryginalowie, Ekscentrycy i Wizjonerzy) i tym razem bez żadnych sądów „krytycznych”. Salmon pisze także, że Biegas stał się „jednym z pierwszych artystów”, których on poznał w „La Plume”, „tam gdzie, przez krótki jeszcze okres, nowy dyrektor, Karl Boès, któremu zanośliem moje pierwsze wiersze, przedłużał te otwarte wystawy, jako kontynuację Salonu Stu, zamkniętego pola Salon des Indépendants (Salonu Niezależnych) utworzonego przez Léona Deschamps, twórcę czasopisma<sup>82</sup>. „La Plume” nie było już czasopismem „absurdalnej epoki”. Następnie Salmon nakreślił pikantny portret Biegasa, pod którym mógłby się również podpisać Alfred Jarry: „Bolesław Biegas obnosił po mieście swoją legendę. Było tych legend nawet wiele, tak że długo zastanawiano się nad jego pochodzeniem: czy był synem księcia, czy natchnionym pasterzem? Żadnej szansy na wyjaśnienie tego przez samego Biegasa, który nic nie mówił lub z ust jego płynął łagodny i niewyraźny potok sylab, jak woda w strumyczku, osadzająca się na liściach rułki. Długie, blond włosy, delikatny wąs, królewska bródka, niski wzrost, wilgotne oko. Wyobrażaliśmy go sobie, jak grał na czymś, co nad Wisłą zastępuje dudy lub jak podaje strzeżenie jakiejś córce Sobieskiego. Bez obaw można byłoby mu powierzyć rolę Bougrelesa przy okazji wznowienia sztuki *Ubu Król*<sup>83</sup>. Salmon oznajmił też autorytatywnie, że „reakcja na Rodina” nie ukazała się w roku 1907 (kiedy Brancusi zniechęcony tym, że to on miał jej dokonać, wykrzyknął: „Nic nie rośnie w cieniu wielkich drzew!”), lecz

w 1902 r., kiedy Biegas wystawiał swoje geometryczne Sfinksy na ulicy Bonapartego, „«La Plume» wystawiło popiersie Biegasa, wzbudzające sensację: Bóg. Nie mniej. Sam Rodin o tym nie śnił<sup>84</sup>.

Adolf Basler, Bolesław Biegas, Stanisław Gierszyński, Mieczysław Golberg nie byli jedynymi artystami, którzy nadali polskiego kolorytu „La Plume” w okresie jego ostatnich lat istnienia. W roku 1903 wznowiono wieczory organizowane przez „La Plume” w podziemiach Café du Soleil d'Or, która zmieniła nazwę na Café du Départ: „Jest to dobra nowina dla młodych; niech przychodzą tłumnie, znajdą tam uważne i życzliwe ucho, i trybunę jeszcze ciepłą od przeszłych triumfów”. W ten sposób Ernest Raynaud kończył swój tekst: *Les samedis de La Plume* (*Soboty w La Plume*), otwierający numer z 15 kwietnia. Pierwszy wieczór odbył się 18 kwietnia. Adolf Basler i Stanisław Gierszyński udali się tam wraz z klawesynistką Wandą Landowską. Ich obecność potwierdzona jest na liście uczestników, opublikowanej w czasopiśmie, lecz w czasie tych wieczorów niektórzy uczestnicy nie zawsze wpisywali się na listę<sup>85</sup>. Tak było w przypadku Guillaume'a Apollinaire'a, który nie widnieje na liście obecności z dnia 18 kwietnia, lecz jest na liście z 25 kwietnia<sup>86</sup>. Jednak od momentu opublikowania jego *Journal intime* (*Pamiętnik*), wiemy, że uczestniczył w pierwszym wieczorze: „W dniu 18 kwietnia odbył się pierwszy wieczór organizowany przez «La Plume»; dzień wcześniej K. Boès wziął moje wiersze i wyraził uznanie dla mojego talentu (na Boga!)”. Następnie pisze o swoich spotkaniach, szczególnie z Alfredem Jarrym: „wygląd topielca, rybojada, potwora Oannes, Jarrycoton, Jarnicoton, uczony, interesujący, przeczytał mi 4 wiersze z «L'Hérésiarque» (Herezjarcha) i jeden wiersz z «L'Ermitte» (Pustelnik), obiecał mi swojego César

*Antéchrist (Cezar Antychryst)*, opowiedział mi swoje życie, swoje pijaństwa – absynt i stout<sup>87</sup>. Dalej Apollinaire wspomina, że poznał „Henri Lew, juif polonais” (Henryka Lwa, polskiego Żyda). Nie chodziło tu o Adolfa Baslera, lecz o „młodego lwa” Stanisława Gierszyńskiego, który podczas wieczoru 16 maja będzie posługiwał się nowym dzikim pseudonimem „Henry Leoniodsky”<sup>88</sup>.

Podczas wieczoru 9 maja, któremu przewodniczył Ernest Raynaud, i w którym uczestniczył Antoni Potocki, Apollinaire spotkał po raz pierwszy Mieczysława Golberga. Pisze w swoim dzienniku: „pijaństwo z Mieczysławem Golbergiem; dziwny charakter, brzydki, ciekawski aż cuchnie, diaboliczny, lecz lekki, lekki, i to go właśnie ratuje”<sup>89</sup>. Dalej wspomina następnego wieczór 16 maja: „«La Plume», znajomość ze wszystkimi, Scheffer, Armory, Dauriac, kobiety. Pijaństwo z Mieczysławem Golbergiem. Tawerna Olympia. Mieczysław zabiera młodego bezrobotnego Murzyna, który przybył z Berlina, gdzie był barmanem; kończymy o 7 rano u Lapré”<sup>90</sup>. Wieczór 16 maja był niezwykle ważny, gdyż przewodniczył mu Alfred Jarry. Wtedy właśnie André Salmon poznał Golberga i Apollinaire’a. W pierwszym tomie swoich *Souvenirs sans fin (Wspomnienia bez końca)*, poświęca cały rozdział wieczorom organizowanym przez „La Plume”: *Le soleil dans la Cave (Słońce w Piwnicy)*<sup>91</sup>. Salmon czyni z nich „wysokie sfery” symbolizmu paryskiego nacechowanego Polską: „Każdy wieczór organizowany przez «La Plume» miał swojego przewodniczącego. Zdarzyło się, że Alfred Jarry kierował ceremonią na wzór ojca Ubu, jednak zadowolony, że może napawać się klimatem czasu, kiedy uważał siebie za poetę symbolistę (...) Ach! Nie więcej niż 20 lat temu usłyszałem króla Polski i Aragonii krzyczącego mi do ucha:

Na równinie mandragory

I litości pasiflory

Biała glista wypełza z nory”.

Następnie Salmon „polonizuje” coraz bardziej swoje wspomnienia: „Pamiętam poetkę. Długo nie pojawiła się na następnych wieczorach organizowanych przez «La Plume», chociaż błyszczała na początkowych. I choć nie klaskała nigdy, to po każdej recytacji czy deklamacji, zależnie od rodzaju, przychodziła usiąść na chwilę przed recytatorem, by wygodnie przyjrzeć się mu, pragnąc przewiercić go dogłębnie w tym szczególnym momencie, tak jakby była w transie, gdyż zgłębiała, przewiercała, drażyła tak, jak Jarry, którego znała od zawsze. Piszę o Marii Krysińskiej o oczach koloru ostrygi”. Salmon opowiada dalej, przypominając „kontrowersyjne” prawo Marii Krysińskiej, do wynalazku wolnego wiersza, o które spierała się z Gustave’em Kahnem: „Dziwna polska blond lalka, francuska poetka o cechach dekadencjonalnych, która, gdy ją ujrzałem, podeszła przyjrzeć mi się z bliska, ja również, z mojej strony, dopiero co przestałem domagać się przyznania mi pierwszeństwa w stosowaniu, o ile nie wynalezieniu (mówi się, że to peruwiański wynalazek) wolnego wiersza”. Salmon zakończył swój tekst, który czasami przybierał formy hołdu, będącego poza wszelkimi podejrzeniami, składanego Marii Krysińskiej, zwanej „Marpha Balbeusska”, „bardziej polskiej niż natura”, cytując ponownie Alfreda Jarry: „Nie widziałem, żeby Maria Krysińska próbowała ponownie zająć prawe pianino w naszej piwnicy. Dziękowałem, że tam była, z jej oczami podobnymi do wilgotnego parku, za wszystko, co uświetniała od wczoraj, za wszystko to, o czym mogłem marzyć od lat młodzieńczych, w samotności i z oddali. Jestem zadowolony, że wypowiedziałem jedno lub dwa piękne i uprzejme słowa do starej czarodziejki symbolizmu,

Polki z Boul'Mich' [skrót nazwy Boulevard Saint-Michel], spotkanej na wieczorze pod przewodnictwem tego, który rozpoczyna swój dramat słowami: «Akcja rozgrywa się w Polsce, tzn. nigdzie»<sup>92</sup>.

W czasopiśmie „La Plume”, polska obecność nie ograniczała się tylko do wieczorów organizowanych w Soleil d'Or, które miały przede wszystkim orientację literacką. Atmosfera tych poetyckich spotkań, często kończących się „pijaństwami” opisywanymi przez Apollinaire'a, przypominała berlińskie spotkania kręgu „Zum Schwarzen Ferkel”. Z tego powodu niektóre osoby nie uczestniczyły w nich. Natomiast bankiety organizowane przez „La Plume” były spokojniejsze. Biegas, który w tym okresie był pod opieką baronowej Jadwigi Trutschel, uczestniczył w XVI Bankiecie „La Plume”, 6 czerwca 1903 r., na cześć Octave'a Mirbeau. W bankiecie tym brali udział również Jules Claretie, Albert Besnard, Roger Marx, Jules Chéret, Frantz Jourdain, oraz Apollinaire i Salmon, Golberg i Basler, Maria Krysińska i Judith Clede<sup>93</sup>. Mieczysław Golberg stał się wtedy doskonałym mówcą i wniósł toast za Jules'a Claretie, dzięki któremu „miał nadzieję, że usłyszy w Comédie [Comédie-Française, słynny teatr francuski, którego J. Claretie był w tym czasie administratorem] po mocnych słowach Mirbeau, dźwięczne wiersze Moréasa, pełne tajemniczy zdanie Maeterlincka”<sup>94</sup>.

Biegas nie był jedynym rzeźbiarzem uhonorowanym przez „La Plume”. W 1903 r. Charles Doury poświęcił piękny artykuł Anastazemu Lepi. Ten hołd był niepełny; nie ukazał się numer specjalny, lecz w lutym 1905 r. został mu poświęcony drugi artykuł, tym razem napisany przez Wacława Husarskiego<sup>95</sup>. Polska krytyka wygłosiła na jego temat dwa postulaty, które dla wielu historyków sztuki określały narodzenie „nowoczesnej rzeźby”<sup>96</sup> „prymitywizm” i sto-

sowanie techniki *taille directe*: „Ze względu na swoje słowiańskie pochodzenie, skłaniał się raczej w stronę form prostych, hierarchicznych, fetyszyzujących sztuki prymitywnej. Istotnie, zanim zagłębił się całkowicie w poszukiwaniu nowych form, przez wiele lat rzeźbił w drewnie i ozdabiał swoimi figurami i krucyfikami liczne kościoły w kraju”<sup>97</sup>. Wacław Husarski przyjechał do Paryża w 1902 r. na studia artystyczne, lecz po powrocie do kraju coraz bardziej zajmował się pisaniem. W 1927 r. był jednym z krytyków „Tygodnika Ilustrowanego”. W czasie pobytu w Warszawie napisał tekst o Malewiczu<sup>98</sup>. Inny polski krytyk debiutował również w „La Plume”. Był to Jan Topass, który współpracował przy ostatnich zeszytach czasopisma w kwietniu 1905 r.. Topass jest głównie znany jako autor trzutomowej książki *L'Art et les artistes Polonais (Sztuka i artyści polscy)*. Był również ważnym świadkiem sceny paryskiej, szczególnie futuryzmu, którego niektórzy przedstawiciele, jak Marinetti i Soffici, współpracowali z „La Plume”<sup>99</sup>. W 1905 r. Topass napisał artykuł na temat wystawy Charles'a Guérina w galerii Druet, co świadczyło o jego świetnej znajomości języka francuskiego.

Guillaume Apollinaire, podobnie jak Mieczysław Golberg, ze względu na rozbiory Polski, był poddany rosyjskim. Nie mówił jednak po polsku i nie przejawiał wyraźnego zainteresowania sprawami polskimi<sup>100</sup>. Natomiast miał bliskie związki z polskimi kręgami artystycznymi w Paryżu. Wielkość Apollinaire'a w gronie krytyków sztuki polegała na jego niespotykanej przenikliwości: jako jedyny, na początku XX w., docenił jednocześnie Picassa i Matisse'a<sup>101</sup>.

W 1905 r. opublikował w jednym z ostatnich numerów „La Plume” pierwszy ważny esej o Picassie, często odwołując się do symbolizmu. Apollinaire był oczarowany Picassem od pierwszego ich spotkania<sup>102</sup>. Nato-

miast Matisse’em zainteresował się pod wpływem Golberga<sup>103</sup>. W 1906 r. poeta zwiedzał Salon des Indépendants (Salon Niezależnych), lecz nie przejawiał większego zainteresowania *Radością życia*. Był natomiast pod wrażeniem obrazów Biegasa. Uważał, że stanowiły to, co „było najgłębsze na wystawie” i parodiując Przybyszewskiego wykrzyknął: „oto dusza!”<sup>104</sup>. To zainteresowanie Apollinaire’a dziełami o charakterze symbolistycznym nie zawsze utrzymywało się na wysokim poziomie, jednakże trwało ono znacznie dłużej niż okres debiutu poety w „La Plume”. W 1912 r. obejrzał on z atencją wystawę Biegasa w Théâtre Fémina (Teatr Femina), a w roku 1914 opisał obszernie nowo powstały Salon de l’Art Mystique Moderne, którego prezentacje odbywały się w pracowni Biegasa<sup>105</sup>.

André Salmon figuruje pośród osób uczestniczących 20 lipca 1914 r. w inauguracji Akademii Gwozdeckiego, lecz, co dziwne, Apollinaire jak i Biegas byli nieobecni. Biegas był przecież w tym okresie bliskim przyjacielem Gwozdeckiego<sup>106</sup>. Apollinaire również cenił go bardzo. W *Intransigent* (*Nieprzejednany*), w roku 1912, nie wahał się stwierdzić: „Niewielu młodych twórców spośród cudzoziemców jest dzisiaj tak zdolnych, a przede wszystkim niewielu z nich zna ten umiar, będący przywilejem wielkich artystów”<sup>107</sup>. André Salmon napisał dwa razy przedmowy do katalogów wystawy Gwozdeckiego, w latach 1912 i 1913. W 1914 r. obiecał swój udział w organizacji odczytów, na temat nowych tendencji artystycznych, w Akademii Gwozdeckiego. Z powodu wybuchu pierwszej wojny światowej działania te nigdy nie ujrzały światła dziennego. Po roku 1914 ze zdziwieniem odnotowujemy pewne milczenie André Salmona. Dzięki jego wspomnieniom zachowano w pamięci Golberga. Przyznawał również zawsze ważne miejsce Biegasowi,

wspominając okres swego debiutu w „La Plume”. Lecz nie napisał nic więcej o Gwozdeckim, artyście, którego nie chciał „przytłoczyć pochwałami”<sup>108</sup> w roku 1912, być może dlatego, iż nigdy nie widział go w „La Plume” lub nie był on wystarczająco „symbolistyczny”.

Przedruk: *La Plume rouge et blanche. Les artistes polonais et les milieux symbolistes parisiens*, (w:) Francis Ribemont (red.), *Le Symbolisme polonais*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2004, s. 101–115; tłumaczenie: Anna Łuczowska, 20050

#### Przypisy

<sup>1</sup> Na tablicy znajduje się dwujęzyczny napis: „ADAM MICKIEWICZ, poète national de la Pologne, habitait ici quand fut publié à Paris son chef-d’oeuvre *Pan Tadeusz* en l’année 1834 – Roku wydania *Pana Tadeusza* tutaj mieszkał Adam Mickiewicz”. Na tabliczce, „Histoire de Paris” (Historia Paryża), czytamy następujący napis: „Adam Mickiewicz, le poète exilé. Né en 1798, dans une famille de petite noblesse ruinée de Lituanie, il étudia à Vilno, creuset révolutionnaire, et participe à la fondation d’une société secrète, les Philomathes, dont il préside la section littéraire. Ses conférences et ses poèmes lui assurent très jeune la célébrité, mais lui valent aussi d’être déporté en Russie par la police du tsar. En 1829, Mickiewicz part pour l’Allemagne et y publie le *Livre de la nation polonaise* et le *Livre des pèlerins polonais*, avant de venir s’installer à Paris; il rédige ici son chef-d’oeuvre, *Pan Tadeusz*. Chargé de cours au Collège de France en 1840 dans la chaire de langues et littératures slaves, il est révoqué en même temps que Michelet et Quinet. Après une tentative infructueuse de lever une légion polonaise pour combattre avec les républicains italiens en 1848, il fonde une *Tribune des peuples* destinée à être l’organe des émigrés en France. Cet éternel errant contracte au cours d’une expédition en Turquie le choléra qui l’emporte en 1855”. („Adam Mickiewicz, poeta na wygnaniu. Urodzony w 1798 r., na Litwie, w rodzinie zubożałej szlachty. Studiował w Wilnie, w rewolucyjnym tygłku i uczestniczył w założeniu tajnego stowarzyszenia Filomatów, w którym przewodniczył sekcji literackiej. Jego wykłady i wiersze zapewniły mu już za młodu sławę, lecz przyczyniły się również do deportacji przez policję carską w głąb Rosji. W roku 1829 Mickiewicz wyjechał do Niemiec, gdzie opublikował *Księgi narodu polskiego* i *Księgi pielgrzymstwa polskiego*. Następnie osiedlił się w Paryżu, gdzie napisał swoje arcydzieło *Pan Tadeusz*. W 1840 r. był wykładowcą w Collège de France, w katedrze literatury i języków słowiańskich. Zwolniono go z tego stanowiska w tym samym okresie co Micheleta i Quineta. W 1848 r., po nieudanej próbie powołania polskiego legionu we Włoszech, stworzył czasopismo „Trybuna Ludów”, które miało być organem emigrantów we Francji. Ten wieczny

- wędrowiec, podczas wyprawy do Turcji, zachorował na cholera, na którą zmarł w roku 1855”).
- <sup>2</sup> Chopin zmarł 17 października 1849 r., na placu Vendôme, pod numerem 12. W latach 1842–1849 kompozytor mieszkał na square d’Orléans. Wcześniej mieszkał pod numerem 27, na boulevard Poissonnière (1831), następnie pod numerem 4, w cité Bergère (1831–1833), potem pod numerami 5 i 38, na rue de la Chaussée-d’Antin (1833–1839), i pod numerem 5, na rue Tronchet (1839–1842).
  - <sup>3</sup> Na ten temat, Maria-Teresa Diupero, *Émile-Antoine Bourdelle et ses rencontres polonaises*, (w:) *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900–1918*, katalog wystawy, Paris, Muzeum Bourdelle’a, 1996, s. 29–34.
  - <sup>4</sup> W maju 1909 r. ogłoszono wyniki konkursu organizowanego przez miasto Warszawę. Jury, którego członkiem był Antoine Bourdelle, przyznało pierwszą nagrodę Wacławowi Szymanowskiemu. Pomnik został odsłonięty w 1926 r. w parku Pałacu Łazienkowskiego. Zburzony przez Niemców w czasie okupacji, został zrekonstruowany w 1958 r.
  - <sup>5</sup> •ródlami na temat Teofila Kwiatkowskiego są prace Aleksandry Melbechowskiej-Luty, szczególnie jej książka, *Teofil Kwiatkowski 1809–1891*, Wrocław, 1966.
  - <sup>6</sup> O Władysławie Oleszczyńskim czytelnik francuski może znaleźć informacje u Andrzeja Pieńkosa, *Paris, foyer de la sculpture européenne au XIXe siècle. La contribution polonaise*, (w:) *Ikonoteka*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa, 2000, s. 98–102.
  - <sup>7</sup> Janusz Zagrodzki zwrócił na to szczególną uwagę. Por.: rozdział wstępny jego książki *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1984, s. 11.
  - <sup>8</sup> Por.: Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession*, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wiedeń, 1906.
  - <sup>9</sup> Strindberg napisał swoją powieść autobiograficzną *Klasztor* w 1898 r. Została opublikowana dopiero w 1902 r., pod tytułem *Le Second Récit du maître de quarantaine*. Tłumaczenie francuskie, na podstawie oryginalnego rękopisu, ukazało się w 1965 r. w czasopiśmie „Mercure de France”. Powtórne wydanie ukazało się w: *August Strindberg, Oeuvre autobiographique*, „Mercure de France”, Paris 1990, t. II, s. 11–157. Por.: szczególnie s. 15.
  - <sup>10</sup> E. Munch, *Mein Freund Przybyszewski. Eine Erinnerung des berühmten Künstlers*, „Pologne littéraire”, 1928, nr 27, s. 2.
  - <sup>11</sup> We Francji, symbolistyczne dzieła Malewicza zostały wystawione w 2000 r. w Bordeaux. Por.: *Le Symbolisme russe*, katalog wystawy, musée des Beaux-Arts, 7 kwietnia–7 czerwca 2000 r., s. 167 i 170. -Inne dzieła zostały przedstawione w 2003 r., por.: *Malewicz. Wybór z kolekcji w Stedelijk Museum w Amsterdamie* (katalog wystawy), musée d’Art moderne de la Ville w Paryżu, 30 stycznia–27 kwietnia 2003 r., s. 65–66. Należy wspomnieć tutaj udział Ferdynanda Ruszczyca w wystawach „Monde de l’Art” od roku 1899; Kazimierz Stabrowski był również obecny na rosyjskiej scenie artystycznej, zanim został dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, otwartej ponownie w 1904 r.
  - <sup>12</sup> Na temat pobytu Mehoffera w Paryżu, por. mój tekst: *Mehoffer à la crèmerie de Madame Charlotte: un artiste polonais à Paris (1891–1896)*, (w:) *Józef Mehoffier (1869–1946). Un peintre symboliste polonais*, katalog wystawy, Muzeum d’Orsay, 16 czerwca–12 września 2004 r., s. 41–59.
  - <sup>13</sup> Na ten temat por.: J. Lajarrige, *La Jeune Pologne et les lettres européennes 1890–1910*, PWN, Warszawa 1991, szczególnie s. 58–64 i 314–322.
  - <sup>14</sup> A. Potocki, *Kolonia paryska*, „Sztuka”, 1904, nr 4, s. 392–399.
  - <sup>15</sup> É. Bellot, *Notes sur le symbolisme*, L. Linard, Paris 1908, s. 60.
  - <sup>16</sup> H. Matisse, *Notes d’un peintre*, „La Grande Revue”, 25 grudnia 1908, s. 731–745.
  - <sup>17</sup> Mieczysław Golberg, *Luźne kartki o symbolizmie (Wspomnienia)*, „Sztuka”, 1904, nr 8/9, s. 385–391.
  - <sup>18</sup> E. Grabska, *Antoni Potocki*, nota biograficzna (w:) *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900–1918*, op. cit., s. 138.
  - <sup>19</sup> Karykaturzysta Jerzy Ostoya-Soszyński, jeden z głównych rysowników pisma „L’Assiette au Beurre”, współpracował z czasopisem nie tylko na polu plastycznym, lecz również literackim. W 2 numerze „Sztuki” opublikował artykuł o Daumierze, następnie w nr 8/9 i 10, tekst na temat Legii Cudzoziemskiej, który zapowiadał jego powieść, *Les Mercenaires à la Légion étrangère*, wydana w 1920 r. w La Renaissance du livre.
  - <sup>20</sup> E. Raynaud, *Le Congrès des Poètes*, (w:) *La Mêlée symboliste (1900–1910). Portraits et Souvenirs*, La Renaissance du livre, Paris 1919, t. III, s. 5–15.
  - <sup>21</sup> To podejsie zostało już przedstawione bardziej szczegółowo, głównie przez Pierre’a Aubéry w jego „pionierskiej” książce *Miécislas Golberg, anarchiste et décadent, 1868–1907. Biographie intellectuelle suivie de fragments inédits de son Journal*, Lettres modernes, Avant-Siècle, Paris 1978.
  - <sup>22</sup> E. Raynaud, *Le Congrès des Poètes*, loc. cit., s. 12–13.
  - <sup>23</sup> List André Salmona do Florenta Felsa z 25 lutego 1947 r., opublikowany przez P.A. Janiniego w jego pracy *Salmon/Golberg: Anarchia e Misura*, (w:) *André Salmon*, Rome, Bulzoni, Paris, Nizet 1987, s. 45.
  - <sup>24</sup> *Matisse/Rouveyre: correspondance*, wydanie opracowane, przedstawione i opatrzone komentarzami przez Hanne Finsen, Flammarion, Paris 2001.
  - <sup>25</sup> Por.: praca zbiorowa pod red. C. Coquio, *Méicislas Golberg, 1869–1907, passant de la pensée. Une anthropologie politique et poétique au début du siècle*, Maïson Neuve et Larose, Paris 1994.
  - <sup>26</sup> M. Golberg, *Arnold Böcklin*, „Cahiers de Méicislas Golberg”, styczeń–luty 1901, nr 3–4, s. 13–19; *Arnold Böcklin*, następnie *Pensées d’Arnold Böcklin*, „La Plume”, 15 kwietnia 1902, nr 312, s. 501–506; *Puvis de Chavannes*, A. Wolff, Paris 1901. Tekst tej broszury został opublikowany w „Cahiers de Méicislas Golberg”, marzec–kwiecień 1901, nr 5–6, s. 33–44; w końcu numer 11–12 był w dużej części poświęcony Bourdelle’owi: *Beethoven de Bourdelle*, s. 25–28 i *La statue de Beethoven par Émile Bourdelle*. Numer ten odnalazłem w 1993 r. w archiwach musée Bourdelle’a.
  - <sup>27</sup> M. Golberg, *La Morale des lignes*, Librairie de Léon Vanier, A. Messein, Paris 1908. Praca ukazała się w styczniu.
  - <sup>28</sup> Publikując fragmenty korespondencji Golberga zachowanej w „Archives Matisse”, Hilary Spurling ostatecznie potwierdziła to zamówienie w swojej książce: *The Unknown Matisse. A life of Henri Matisse, 1869–1908*, t. 1, Hamish Hamilton, Londres. W swojej pracy doktorskiej, obronionej w 2001 na Uniwersytecie Rennes II, *Le milieu artistique à Paris entre 1896 et 1908*, Béatrice Manneheut-Frémont przedstawiła listy Golberga do Matisse’a, t. II, s. 54–56.

- W pierwszym liście Golberg w sierpniu 1907 r. pisał: „Czy mógłby Pan napisać do wrześniowego numeru 2 lub 3 strony – zresztą, ile Pan zechce – tłumacząc Pana estetykę, broniąc jej i obrazując reprodukcjami Pana dzieł (...)”, s. 54.
- <sup>29</sup> Na temat „obojętności” Apollinaire’a wobec *Bonheur de vivre* (Radość życia) Matisse’a, obrazu wystawionego w Salon des Indépendants, por. mój tekst *Boleslas Biegas. Les Alcancies*, Paryż, 2002, wydany z okazji wystawy Bolesława Biegasa w galerii Adier w Paryżu, 5–28 czerwca 2002.
- <sup>30</sup> M. Golberg, *Lettres étrangères. La Jeune Pologne*, „Iris”, czerwiec 1900, nr 2, s. 28–29.
- <sup>31</sup> Ibidem
- <sup>32</sup> J.-R. Aubert, *Mécislas Golberg*, „Revue littéraire de Paris et de Champagne”, 1906, nr 41, s. 143–157. Opracowanie to zostało następnie wydane w formie broszury.
- <sup>33</sup> E. Grabska, *Mécislas Golberg dans l’entourage d’Apollinaire*, (w:) *Guillaume Apollinaire 8. Actes du Colloque Apollinaire à Varsovie*, „Revue des Lettres modernes”, 1969, nr 217–222, s. 167–186.
- <sup>34</sup> M. Golberg, *Historia miliona narodowego w Rapperswilu*, „Naprzód”, Kraków 1905.
- <sup>35</sup> Na temat Muzeum Narodowego w Rapperswil, por.: K. Pomian, *Musée, nation, musée national*, „Le Débat”, 1991, nr 65, s. 171–173.
- <sup>36</sup> Na temat rodziny Gierszyńskich, por. mój wstęp do *Mécislas Golberg, Lettres inédites à Stanislas Gierszyński*, (w:) *Akta Towarzystwa Historyczno-Literackiego (Société Historique et Littéraire Polonaise) w Paryżu*, 1993, t. II, s. 237–248. Naczelnny wódz rządu w Grodnie, Walery Wróblewski, był znaczącą postacią powstania 1863 r. W 1871 r. w stopniu generała uczestniczył w Komunie Paryskiej. Przebywał na uchodźstwie w Anglii i Szwajcarii, po ogłoszeniu amnestii przyjął gościnę dr Gierszyńskiego i zmarł w Ouarville, 6 sierpnia 1908 r. Jego grób ozdobiony popiersiem, znajduje się na cmentarzu Père-Lachaise, naprzeciw Mur des Fédérés.
- <sup>37</sup> W. Reymont, *Chłopi*, 1904–1909. Na temat genezy powieści i pobytów Reymonta w Ouarville, por.: J. Lajarrige, *La Jeune Pologne et les Lettres européennes (1890–1910)*, op. cit., s. 458–460.
- <sup>38</sup> „Spójnia” była stowarzyszeniem wzajemnej pomocy studentów polskich w Paryżu.
- <sup>39</sup> Dokument ten przechowywany jest w archiwach Gierszyńskiego w Bibliotece Polskiej w Paryżu. Pochodzi z roku 1902, gdyż zawiera wskazówkę: Drukarnia Mieczysława GOLBERGA, Paris, 63, avenue des Gobelins. W 1902 r., Golberg otworzył drukarnię, która jednak szybko zbankrutowała.
- <sup>40</sup> Ardengo Soffici pozostawił wspomnienia o Golbergu (w:) *Opere, VII. Il salto vitale. Fine di un mondo*, Vallecchi Editore, 1952, s. 391–395, które zostały przetłumaczone na język francuski przez Lidie Corchia i Catherine Coquio (w:) *Mécislas Golberg, 1869–1907, passant de la pensée*, op. cit., s. 435–439.
- <sup>41</sup> Por.: A. Lipa, *Gustaw Gwozdecki 1880–1935, wystawa monograficzna – 1935*, red. M. Gołąb, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 23 stycznia – 13 kwietnia 2003, s. 229, kat. 27, *Głowa bez postumentu I lub II (Fantazja, Impresja – Mieczysław Golberg) 1907/1908*.
- <sup>42</sup> Reprodukcje prac nadesłanych przez Nadelmana i Gwozdeckiego przedstawione zostały w 4 numerze „Sztuki”, który prawie całkowicie był poświęcony Chopinowi. Pick Keobandith przedstawił reprodukcję nagrodzonego dzieła Nadelmana (w:) *Élie Nadelman. Les Parisiennes 1904–1914*, katalog wystawy, galeria Piltzer, Au même Titre Éditions, Paris 1998, s. 7. Chodzi tu z pewnością o rysunek węglem, wykonany bardzo w stylu Przybyszewskiego.
- <sup>43</sup> Reprodukacja dzieła została przedstawiona (w:) *Gustaw Gwozdecki 1880–1935, wystawa monograficzna*, op. cit., s. 160, il. nr 8. Jak w przypadku pracy nadesłanej przez Nadelmana, był to z pewnością rysunek węglem. Nie wiadomo, gdzie obecnie znajduje się to dzieło.
- <sup>44</sup> M. Golberg, *Lettres à Alexis. Histoire sentimentale d’une pensée*, „La Plume”, Paris, 1904. *Lettre à Alexis, De l’orgueil*, datowany „Villa Mon Repos, Ouarville, sierpień 1902” ukazał się początkowo w numerze 327 w „La Plume”, 1 grudnia 1902, s. 1352–1355. *Les Lettres à Alexis* zostały ponownie wydane przez Jean-Paul Corsetti, Éditions Champ Vallon, 1992. *List De l’Orgueil* zamieszczony jest tam na s. 75–82.
- <sup>45</sup> *Boleslas Biegas. Sculpteur*, „La Plume”, Paris, 1902. Zanim artykuły zostały zebrane w numerze specjalnym, były opublikowane w czasopiśmie z 1 lipca i 15 sierpnia 1902 r.: A. Basler, *Boleslas Biegas, sculpteur*; P. Jaudon, *La sculpture de M. Boleslas Biegas*; S. Gierszyński, *Un sculpteur polonais*, „La Plume”, 1 lipca 1902, nr 317, s. 817–822, s. 823–826 i s. 827–832; Ch. Morice, *À propos du statuaire Biegas*; A. Fontainas, *Boleslas Biegas*; M. Réja, *Biegas, sculpteur*; V. Josz, *Biegas*, „La Plume”, 15 sierpnia 1902, nr 320, s. 993–994, s. 995–997, s. 998–999 i s. 1000–1003.
- <sup>46</sup> List Golberga do Bourdelle’a, z 1902 r., zachowany w archiwach musée Bourdelle’a w Paryżu. Dziękuję pani Manneheut-Frémont, która przekazała mi treść listu.
- <sup>47</sup> Na ten temat por. moje opracowanie *La mystique de l’infini, L’Île des Morts de Boleslas Biegas*, (w:) *Homage à L’Île des Morts d’Arnold Böcklin*, Somogy éditions d’art, Paris, 2001, s. 36–53.
- <sup>48</sup> A. Jarry, *Le périple de la littérature et de l’art. Toomai des Éléphants*, Georges d’Esparbès, „La Plume”, 1 stycznia 1903, nr 329, s. 59–61.
- <sup>49</sup> M. Golberg, *Luźne kartki o symbolizmie (Wspomnienia)*, loc. cit., s. 385.
- <sup>50</sup> Mieczysław Golberg opublikował również w nr 6 „Sztuki” w 1904 r. opracowanie: *Sztuka prymitywna w Sjenie*, s. 277–307, które następnie zostało wydane po francusku w jego książce *Fleurs et Cendres, impressions d’Italie*, Librairie Messein, Paris, 1906. Natomiast Golberg nie opublikował po francusku swoich wspomnień o symbolizmie.
- <sup>51</sup> *Luźne kartki o symbolizmie (Wspomnienia)*, op. cit., s. 386. Ten cytat w oryginale jest w języku francuskim.
- <sup>52</sup> Na temat Adolfa Baslera (Tarnów 1876–Paryż 1951) i Stanisława Gierszyńskiego (Paryż 1880–1911) por. noty biograficzne opublikowane (w:) *Boleslas Biegas: sculptures, peintures*, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris, 1992, s. 213 i 214, i (w:) *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900–1918*, op. cit., s. 89–90 i s. 102.
- <sup>53</sup> P. Altenberg, *Poisson*, „La Plume”, 15 kwietnia 1902, s. 470–471 (tłumaczenie: A. Basler, i R. Meunier). Tekst Golberga (który w tym okresie podpisywał niektóre swoje teksty pseudonimem Louis Stiti) *Grimes. Octave Mirbeau* znajduje się na s. 473–475. Do tekstu dołączony jest portret narysowany przez André Rouveyre’a, i podpisany *Louis Stiti jeune*, s. 173.
- <sup>54</sup> P. Altenberg, *Extrait du journal de la noble Miss Madrilène*, „La Plume”, 1 maja 1902, nr 313, s. 537–541 (tłumaczony przez A. Baslera i R. Meuniera).

- <sup>55</sup> A. Basler, *Lettre Polonoise*, „La Plume”, 1 października 1902, nr 323, s. 1196–1197.
- <sup>56</sup> A. Basler, *Wrażenia ogólne z Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Monachium*, „Hasło”, Paris 1905, nr 2, s. 39.
- <sup>57</sup> Ibidem.
- <sup>58</sup> List Karla Boës do Stanisława Gierszyńskiego, z 26 marca 1902 r. Archiwa Gierszyńskiego, SHLP, Paryż.
- <sup>59</sup> List Karla Boës do Stanisława Gierszyńskiego, z 4 kwietnia 1902 r. Archiwa Gierszyńskiego, SHLP, Paryż.
- <sup>60</sup> Guillaume Apollinaire napisał na ten temat list 27 kwietnia 1902 r.: „Les Polonais sont aussi étrangers en Russie qu'en Allemagne et en Autriche. Le peuple et la noblesse r'event la résurrection de l'aristocratie polonoise, les classes moyennes apportent un fort contingent à la cause révolutionnaire” („Polacy są równie obcy w Rosji, jak w Austrii i w Niemczech. Lud i szlachta marzą o odrodzeniu arystokracji polskiej, klasy średnie wnoszą znaczący wkład w sprawę rewolucyjną”), cyt. przez Macieja Żurowskiego, *Apollinaire et la Pologne*, (w:) *Guillaume Apollinaire 8. Actes du Colloque Apollinaire à arsovie*, op. cit., s. 34.
- <sup>61</sup> List Karla Boës do Stanisława Gierszyńskiego, z 1 maja 1902 r. Archiwa Gierszyńskiego, SHLP, Paryż.
- <sup>62</sup> List od redakcji „La Plume” do Stanisława Gierszyńskiego, z 14 czerwca 1902 r. Archiwa Gierszyńskiego, SHLP, Paryż.
- <sup>63</sup> MA, *Salon roku 1902. Société des Artistes français. Salon des Indépendants. Artyści Polscy*, „Wędrowiec”, Lwów, 1902, nr 20, s. 608.
- <sup>64</sup> List Adolfa Baslera do Stanisława Gierszyńskiego, z 19 maja 1902 r. Archiwa Gierszyńskiego, SHLP, Paryż.
- <sup>65</sup> André Salmon przedstawia następująco te „poufne” stosunki: „Manolo miał koleżę, bardzo utytułowanego i wyróżniającego się, Adolfa Baslera, po części kozła ofiarnego (nigdy nie dowiedziano się dlaczego) Mieczysława Golberga, świetnego krytyka sztuki...”, *Le vin, l'amour et le tabac*, (w:) *Souvenirs sans fin. Première époque (1903–1908)*, Gallimard, Paris 1955, s. 31. Praca została ponownie wydana w 2004 r.
- <sup>66</sup> Niedatowany list, prawdopodobnie z końca maja 1902 r., Adolfa Baslera do Stanisława Gierszyńskiego. Archiwa Gierszyńskiego, SHLP, Paryż.
- <sup>67</sup> W swoich *Souvenirs sans fin*, op. cit., s. 120, André Salmon przedstawia oplakany stan finansów Adolfa Baslera w tym okresie: „Basler... około roku 1905, gnił w biedzie podobnej do tej, z której Manolo próbował wyrwać, jak mógł”. Publikacja korespondencji Apollinaire'a z Picassem przedstawia również w sposób smakowity manieri Baslera. W swoim liście z 27 czerwca 1906 r. do Picassa, Apollinaire pisał: „Od Pana wyjazdu wydarzyły się ciekawe rzeczy, jak na przykład zamiana przyjaciół pomiędzy Manolo i Baslerem. Nie muszą przypominać, drogi Andorran, o nielegalnych środkach, które przedłużały zachwycające życie Manola i to bardziej podłe Baslera. Ich przyjaciele mieli dosyć ciągłego naciągania na pożyczki, nie chcieli już o niczym więcej wiedzieć. A więc Basler i Manolo, skazani na głód, bez środków do życia, wpadli na genialny pomysł i zamienili się swoimi przyjaciółmi. Przyjaciele Manola, wyciśnięci jak cytryny, zrobią dla Polaka to, czego nie chcieli już robić dla Katalończyka, natomiast przyjaciele Baslera, pozostawiają dla sąsiada Llobregata, dary, których odmawiali Polakowi: pewnego dnia
- gdyby Manolo wyjechał do Warszawy, Basler pojechałby zarabiać na życie do Barcelony”, *Picasso/Apollinaire. Correspondance*, red. P. Caizergues i H. Seckel, Gallimard/Réunion des Musées nationaux, Paris 1992, s. 54. Niemile przygody Baslera i Manolo „którzy połączyli się, by wykorzystać swoich dobroczyńców”, zostały również przedstawione przez André Salmona w jego powieści, *C'est une belle fille*, Albin Michel, Paris 1920. Nie tylko odrzucenie symbolizmu oddaliło Baslera od Biegasa, lecz również jego „zachowania” potępiane przez arystokratyczne otoczenie.
- <sup>68</sup> É. Verhaeren, *Boleslas Biegas*, (w:) *Boleslas Biegas. sculpteur et peintre. Album*, Louis Theuveny, Paris, (s.d. 1906), s. 11. Wydany powtórnie (w:) „Masques et visages”, Paris 1912, nr 109, s. 1 oraz (w:) *Écrits sur l'art*, wyd. przez P. Arona, Labor, Bruxelles 1997, s. 234.
- <sup>69</sup> A. Salmon, *La Jeune Peinture française*, Société des Trente, Paris 1912.
- <sup>70</sup> Ibidem, dokładniej w rozdziale *Histoire anecdotique du cubisme*, s. 43–46.
- <sup>71</sup> A. Salmon, *La Jeune Sculpture française*, Société des Trente, Paris 1919.
- <sup>72</sup> Ibidem, *El guitare*, s. 102–106.
- <sup>73</sup> Ibidem, *Humanisme*, s. 77–82.
- <sup>74</sup> A. Gide, *Journal, 1889–1939*, Gallimard, Paris 1986, s. 272–273.
- <sup>75</sup> Ibidem, s. 276.
- <sup>76</sup> Ibidem, s. 272.
- <sup>77</sup> Pierwsza *Muse endormie*, z białego marmuru, pochodzi z lat 1909–1910. Należy do Hirshhorn Museum w Waszyngtonie, lecz została wystawiona dopiero w 1912 r. podczas Salon des Indépendants. Od 1910 r. Brancusi wykonał następnie trzy odlewowe gipsowe i pięć w brązie. Pierwsza *Colonne sans fin* ukażała się w 1917–1918. Por.: S. Geist, *Le devenir de la Colonne sans fin*, (w:) *La Colonne sans fin. Les carnets de l'Atelier Brancusi. La série et l'oeuvre unique*, Centre Georges Pompidou, Paris 1998, s. 20, rys. 3.
- <sup>78</sup> Nadelman wystawiał głównie w latach 1912 i 1913 w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie i Poznaniu. W Warszawie wykonał następnie trzy odlewowe gipsowe wystawy indywidualne: pierwsza, w 1905 r., w Salonie Krywułta, druga, w 1909 r., w Salonie Kulikowskiego. Imprezy te nie miały jednak takiego wymiaru jak wystawy paryskie (wystawa w 1908 r. w Galerii Artystów Nowoczesnych obejmowała 51 rzeźb i 30 obrazów) i prezentowały tylko około dziesięciu prac.
- <sup>79</sup> A. Salmon, *Sous la Porte d'Enfer*, (w:) *La Jeune Sculpture française*, op. cit., s. 37.
- <sup>80</sup> A. Salmon, *Propos d'Atelier*, G. Grès, Paris 1922, s. 240.
- <sup>81</sup> Ibidem.
- <sup>82</sup> A. Salmon, *Originaux, excentriques et visionnaires*, (w:) *L'Air de la Butte*, Éditions de la Nouvelle France, Paris 1945, s. 94–95.
- <sup>83</sup> Ibidem, s. 95.
- <sup>84</sup> Ibidem, s. 95. W swoich *Souvenirs sans fin*, op. cit., Salmon przedstawił swoją ostateczną wersję spotkania z Biegasem, poprzez jego rzeźbę, *Dieu*, wystawioną w holu czasopisma „La Plume”, pod numerem 32 rue Bonaparte.
- <sup>85</sup> Lista nazwisk uczestników pierwszego wieczoru 18 kwietnia oraz wieczoru 25 kwietnia, znajduje się w numerze 337 czasopisma „La Plume”, 1 maja 1903, s. 552.
- <sup>86</sup> Ibidem, jego nazwisko jest przedostatnie na liście.



- <sup>87</sup> G. Apollinaire, *Journal intime 1898–1918*, przedstawiony i opatrzony notami przez Michela Décaudin, Éditions du Limon, Paris 1991, s. 127–128.
- <sup>88</sup> Na liście uczestników pierwszego wieczoru 18 kwietnia, Alfred Jarry otoczony jest przez Polskę: jego nazwisko figuruje pomiędzy nazwiskami Henryka Lwa i Wandy Landowskiej. Lista uczestników wieczoru 16 maja znajduje się w numerze 339 czasopisma „La Plume”, 1 czerwca 1903, s. 648.
- <sup>89</sup> G. Apollinaire, *Journal intime 1898–1918*, op. cit., s. 133. W swoim tekście Apollinaire et Golberg, (w:) *Mécislas Golberg, 1869–1907: passant de la pensée*, op. cit., Michel Décaudin datuje ten fragment na 8 maja, lecz chodzi tu o błąd Apollinaire’a (s. 347). Michel Décaudin przedstawia możliwość spotkania w „L’Européen”, gdzie Apollinaire opublikował swój pierwszy artykuł 11 października 1902 r. Stanisław Gierszyński współpracował również z tym pismem, lecz wydaje się, że spotkanie Golberg – Apollinaire miało miejsce w maju 1903 r.
- <sup>90</sup> G. Apollinaire, *Journal intime 1898–1918*, op. cit., s. 134.
- <sup>91</sup> A. Salmon, *Le soleil dans la Cave*, (w:) *Souvenirs sans fin*, op. cit., s. 30–56.
- <sup>92</sup> Ibidem, s. 45–47.
- <sup>93</sup> „XVI bankiet czasopisma «La Plume». Lista gości. Toasty Octave’a Mirbeau, Karla Boesa, Archaga Tchibaniana i Mieczysława Golberga”, „La Plume”, 15 czerwca 1903, nr 340, s. 703–705.
- <sup>94</sup> Ibidem, s. 714.
- <sup>95</sup> Ch. Doury, *Ř travers les ateliers. Le sculpteur Lepla*, „La Plume”, 1 czerwca 1903, nr 339, s. 639–641; W. Husarski, *Le sculpteur Lepla*, „La Plume”, 1–15 lutego 1905, nr 365–366, s. 64–69.
- <sup>96</sup> Jest to głównie teza Margitt Rowell. Por.: katalog wystawy *Qu’est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, musée national d’Art moderne, Paris 1986.
- <sup>97</sup> W. Husarski, *Le sculpteur Lepla*, op. cit., s. 64.
- <sup>98</sup> Idem, *Z wystaw warszawskich*, „Tygodnik Ilustrowany”, Warszawa 1927, nr 4, s. 14.
- <sup>99</sup> J. Topass, *L’Art et les artistes en Pologne au Moyen Âge*, Alcan, Paris 1923; *L’Art et les artistes en Pologne. De la Prime-Renaissance au Pré-Romantisme*, 1926; *L’Art et les Artistes en Pologne. Du Romantisme à nos jours*, 1928. Na temat „awangardy paryskiej”, Jan Topass jest autorem *Essai sur les nouveaux modes de l’expression plastique et littéraire: cubisme, futurisme, dadaïsme*, „La Grande Revue”, Paris 1920.
- <sup>100</sup> Na ten temat por.: M. Żurowski, *Apollinaire et la Pologne*, loc. cit.
- <sup>101</sup> Por.: *Les peintres, le poète et la critique, entretien avec Philippe Dagen et Michel Décaudin*, (w:) *Apollinaire critique d’art*, Paris-Musées/Gallimard, Paris 1993, s. 243–248.
- <sup>102</sup> Por.: P. Read, *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire 1905–1973*, Jean Michel Place, Paris 1995, szczególnie rozdział: *La Rencontre*, s. 17–25.
- <sup>103</sup> Por.: H. Spurling, *The Unknown Matisse. A life of Henri Matisse, 1869–1908*, t.1, op. cit., s. 398–399.
- <sup>104</sup> Odręczne notatki Guillaume’a Apollinaire’a na jego egzemplarzu katalogu w salonie Indépendants w 1906 r. zostały po raz pierwszy zamieszczone przez Michela Décaudin w: *Apollinaire et les peintres en 1906 d’après quelques notes inédites*, „La Gazette des Beaux-Arts”, Paris, luty 1970. Na temat Biegasa zostały one zamieszczone na s. 118.
- <sup>105</sup> [G. Apollinaire], *Les Arts. Le Salon de l’Art mystique moderne*, (w:) „Paris Journal”, 7 maja 1914, i *Le Salon d’Art mystique*, (w:) „Paris Journal”, 9 maja 1914.
- <sup>106</sup> Elżbieta Grabska opublikowała zdjęcia zrobione w dniu otwarcia Akademii Gwozdeckiego, 20 czerwca 1916 r., w katalogu: *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900–1918*, op. cit., s. 2, 22, 74.
- <sup>107</sup> G. Apollinaire, *Gustaw Gwozdecki, L’Intransigent*, 3 lipca 1912. Tekst Apollinaire’a został umieszczony w katalogu z wystawy Gustawa Gwozdeckiego, *9, impasse de l’Astrolabe*, Paris, 22–30 czerwca 1913.
- <sup>108</sup> A. Salmon, przedmowa do katalogu wystawy Gustawa Gwozdeckiego, *9, impasse de l’Astrolabe*, Paris, 15–24 czerwca 1912, s. 8.

La Plume  
in red-and-white.  
Polish artists  
and circles  
of Parisian  
symbolists

SUMMARY

The study begins with a background of the situation of Poland after the 1830 November Uprising. It focuses predominantly on the people of "The Grand Emigration", especially on Mickiewicz and Chopin, as well as on Paris-based Polish painters and sculptors. After the 1863 January Uprising the situation in the area annexed by Russia was especially tragic. By contrast, in the territories annexed by Austria, upon granting autonomy to Galicia, cultural life developed freely, which contributed among others to the flourishing of the Academy and the artistic community of Krakow. Polish artists could be found in all of the annexed territories; among them those referred to as symbolists lived for a short-

er or longer time in France. Focusing on this community, the author analyses especially the press publications related to the artistic life of Paris and the Poles writing in the *Sztuka* magazine issued by Antoni Potocki and primarily in the *La Plume* journal. He provides an in-depth study of Mieczysław Goldberg, Adolf Basler's and Stanisław Gierszyński's collaboration with *La Plume*, and critics' texts on such artists as Bolesław Biegas, Elie Nadelman, Gustaw Gwozdecki, and the poet Maria Krysińska. Although extremely active and recognised, they were not, as the author highlights, the only artists who contributed to the Polish colours of *La Plume* during the final years of its publication.

Jarosław  
Mulczyński

## „Noworocznik Poznański na rok 1914” i „Posener Kalender 1914” – kalendarze poznańskie z 1914 roku

Kalendarze towarzyszą człowiekowi od czasów starożytnych. I choć ich żywot ograniczony jest najczęściej do jednego roku, po czym jak większość druków użytkowych odchodzą szybko w zapomnienie, to te nieliczne zachowane do naszych czasów są interesującym obiektem badawczym. Mogą dostarczyć wielu materiałów z różnych dyscyplin, m.in. z zakresu historii, historii kultury, literatury i sztuki, socjologii, obyczaju czy medycyny. Już od czasów średniowiecza kalendarzom towarzyszą, poza nazwami miesięcy i określeniami dni, dodatkowe elementy, jak różnego rodzaju daty (z historii biblijnej, historii ludzkości, wejścia słońca w kolejne znaki zodiaku, informacje astro-

nomiczne itp.), wiadomości z zakresu gospodarowania, porady lecznicze, komentarze polityczne, ponadto na ich stronach zamieszczano teksty poetyckie, opowiadania, artykuły, rozprawki, opisy miast i zabytków, aforyzmy, maksymy czy „złote myśli”. Wiele kalendarzy zdobionych jest ornamentami, winietami, a także ilustracjami przedstawiającymi przeważnie widoki miast i portrety osób, które wykonywali niejednokrotnie wybitni artyści. W Polsce szczególny rozwój kalendarzy nastąpił w XIX w. i trwał aż do wybuchu I wojny światowej. Pojawiło się wtedy wiele typów kalendarzy (kieszonkowe, ściennie, biurkowe, książkowe), wydawanych przez firmy księgarskie i wydawnicze, redakcje pism, różne organizacje oświatowe, kulturalne, stowarzyszenia zawodowe, religijne oraz instytucje charytatywne<sup>1</sup>.

W zbiorach Muzeum Historii Miasta Poznania znajdują się dwa kalendarze wydane w Poznaniu w 1913 r. Są nimi polski „Noworocznik Poznański na rok 1914” oraz niemiecki „Posener Kalender 1914”<sup>2</sup>. Ten swoisty dialog dwóch kalendarzy odzwierciedla specyficzne warunki bytowania pod zaborem pruskim dwunarodowego miasta, zamieszkałego głównie przez Polaków i Niemców<sup>3</sup>.

Na gruncie poznańskim liczba kalendarzy systematycznie wzrastała od połowy XIX w., od kilku do 14–15 tytułów w latach 90., zaś w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej ukazało się 11–13 tytułów<sup>4</sup>. W odróżnieniu od większości kalendarzy, których nakład sięgał przeważnie od tysiąca do kilkunastu tysięcy, „Noworocznik Poznański na rok 1914” wydany został w 400 numerowanych egzemplarzach. Ze względu na niezwykle staranną oprawę plastyczną, którą w całości zaprojektował



1. Jan Jerzy Wroniecki w atelier, autor projektu graficznego „Noworocznika Poznańskiego na rok 1914”, fotografia z lat ok. 1910–1912, wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu

2. Okładka „Noworocznika Poznańskiego na rok 1914”; proj. Jan Jerzy Wroniecki



znakomity grafik poznański Jan Jerzy Wroniecki (1890–1948)<sup>5</sup>, zaliczany jest nie tylko do wyjątkowych druków bibliofilskich tego czasu, ale również do najpiękniejszych kalendarzy wydanych w Poznaniu. Wroniecki już przed I wojną światową był w Poznaniu autorem większości prac z dziedziny grafiki użytkowej. W 1905 r. rozpoczął naukę rzemiosła graficznego w Zakładzie Artystyczno-Chemigraficznym Antoniego Fiedlera w Poznaniu. Następnie za otrzymane stypendium od wielkopolskiego mecena sztuki Józefa Kościelskiego udał się do Berlina, gdzie kontynuował naukę w Unterrichtsanstalt am Staatlichen Kunstgewerbemuseum na Wydziale Grafiki w pracowni Emila Orlika, propagatora nowoczesnego drzeworytu (ok. 1907–1909). Tam też zapoznał się z najnowszymi kierunkami w sztuce, a przede wszystkim dzięki znakomitemu nauczycielowi prace młodego adepta sztuki osiągnęły wysoki poziom artystyczny i drukowane były w polskich czasopiśmie, m.in. w warszawskim „Sfinksie”, którego był zresztą stałym rysownikiem w latach 1909–1913. Po powrocie z Berli-

na w 1909 r., mając zaledwie 19 lat, Wroniecki urządził pierwszą wystawę swoich prac w Salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu. Jego rysunki były zamieszczone w Albumie Stowarzyszenia Artystów w Poznaniu (1912), lecz do największych sukcesów tego okresu twórczości należała współpraca Wronieckiego z czasopiśmie „Tęcza” (wydawany przez Antoniego Fiedlera w latach 1911–1912 pod redakcją Kazimierza Grusa), do którego wykonywał rysunki, karykatury, inicjały i winiety, a później współpraca z tygodnikiem satyrycznym „Pręgierz” (wydawany na przełomie 1913/1914 przez Romana Wilkanowicza). Nic więc dziwnego, że temu dobrze zapowiadającemu się i uzdolnionemu artyście zaproponowano opracowanie szaty graficznej „Noworocznika Poznańskiego”. Ponad 80-stronicowy kalendarz w formie książkowej, poza częścią literacką, zawiera bogaty materiał ilustracyjny wraz z licznymi motywami dekoracyjnymi, zaprojektowanymi przez poznańskiego artystę.

Wroniecki był ponadto jednym z pierwszych artystów w Poznaniu, który – w przeciwieństwie do XIX-wiecznej grafiki reprodukcyjnej (ilustracyjnej) – traktował grafikę w sposób nowoczesny. Przemiany w sztuce przełomu XIX i XX w. pozwoliły na nowo spojrzeć na możliwości artystyczne grafiki. Poszukiwania nowych form wypowiedzi i potrzeba ukazania procesu twórczego spowodowały wzrost zainteresowania tą dziedziną sztuki, która oferowała niezwykle szeroką gamę technik i możliwości kreacji artystycznej. Dokonany wówczas przełom w sztuce zmienił pojęcie i funkcję grafiki, przywracając jej utraconą rangę autonomicznej dyscypliny plastycznej<sup>6</sup>. Jednym z pierwszych przykładów na gruncie poznańskim odejścia od służebnej roli grafiki, jako wyłącznie przekazu ilustracyjnego, jest zamieszczona właśnie w „Noworocz-

niku” niewielka akwaforta (w formie wkładki) o wymiarach 8,3 × 6,1 cm (wym. odcisku 12 × 9 cm), przedstawiająca figurę św. Jana Nepomucena na Starym Rynku w Poznaniu (sygn. z płyty l.d. „JWR”). Wroniecki posłużył się w niej delikatnymi, niemal szkicowymi kreskami, które zróżnicował pod względem zagęszczenia na pierwszym i dalszym planie, uzyskując dosyć mocne efekty światłocieniowe i przestrzenne.

Wydanie polskiego kalendarza bądź pocztówek o treściach narodowych czy reprodukcji z dziełami malarstwa polskiego zaliczano w okresie zaborów do cenionych przedsięwzięć patriotycznych. Do takich należał ten niezwykle starannie zaprojektowany kalendarz. Prezentowane w nim rysunki zabytków przeszłości, uzupełniane opisami, „najcharakterystyczniej znamionują naszą dawną samodzielną egzystencję narodową”, jak napisali w swojej nocie wydawcy, dodając na końcu: „Miłość do

wszystkiego, co nasze, była nam gwiazdą, wiodącą do celu!”. Z tego też względu główny cykl ilustracji Wronieckiego towarzyszący 12 miesiącom, poprzedza umieszczony na okładce w dalekiej perspektywie widok Ostrowa Tumskiego z głównym motywem katedry (wraz z budynkiem Akademii Lubrańskiego i kanonią), symbolem początków chrześcijaństwa w Polsce i polskiej państwowości.

Kompozycję zasadniczego kalendarium tworzy dwanaście stronicy, które ukazują się po otwarciu kalendarza. Na stronie prawej znajduje się typowy wykaz dni i imion dla poszczególnych miesięcy, który przedzielony jest ilustracjami umieszczonymi przy każdym miesiącu na lewej stronie. Cykl ilustracji rozpoczyna Pałac Działyńskich, przedstawiony w zimowej scenerii stycznia. Przez wiele dziesięcioleci XIX stulecia był ważnym miejscem polskiego życia kulturalnego i politycznego. Tu odbywały się

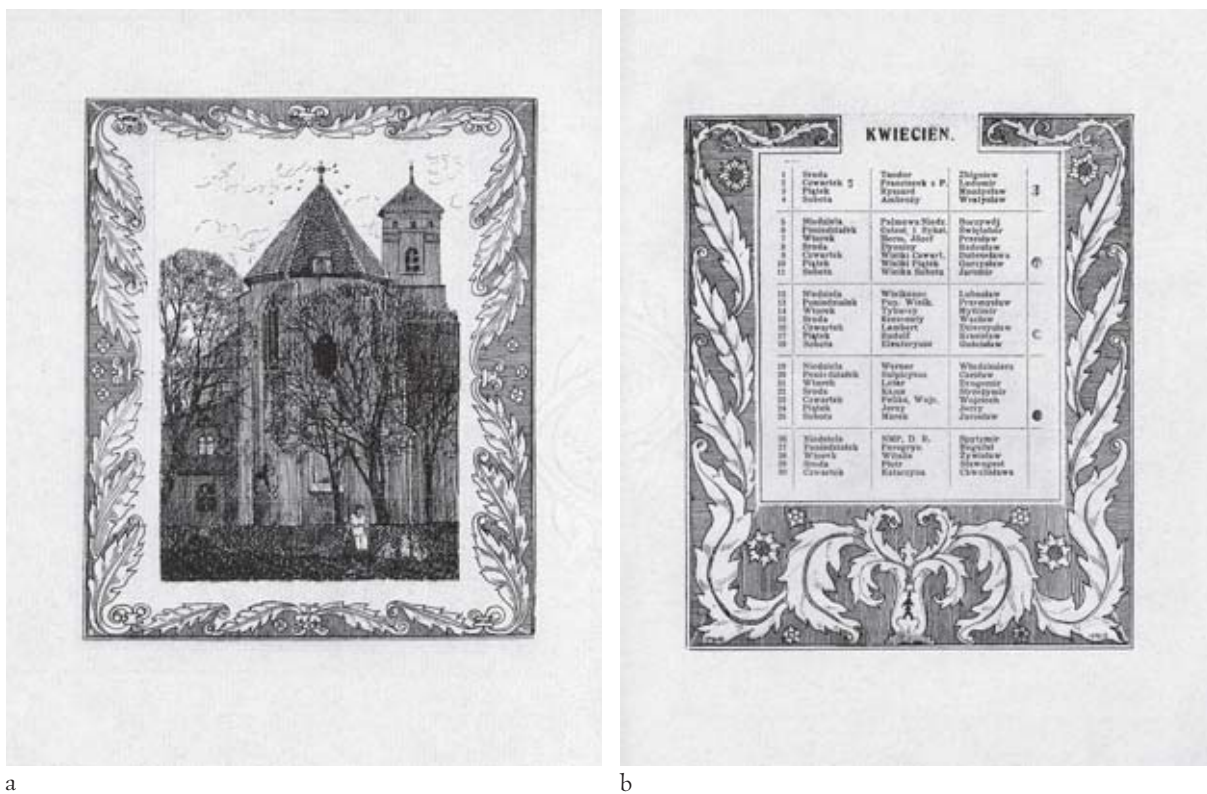
3. Plansza stycznia z widokiem na Pałac Działyńskich; proj. Jan Jerzy Wroniecki

a



b





4. Plansza kwietnia z widokiem na kościół Bożego Ciała; proj. Jan Jerzy Wroniecki

m.in. przedstawienia polskiego teatru amatorskiego, koncerty, wykłady i odczyty wybitnych uczonych poznańskich, ponadto wystawy sztuki i pierwsze ekspozycje polskiego handlu i rzemiosła. Ratusz – symbol miasta i świadectwo „złotego wieku” Poznania w XVI wieku – znalazł się „dopiero” na stronie lutego, aczkolwiek został wyróżniony herbami Poznania i Polski, ozdobionymi fryzem złożonym z wici roślinnych i skrzyżowanych kluczy miasta na tarczy. Motyw Ratusza pojawił się ponownie na planszy września, jako tło dla Pręgieryza z figurką katar. Wszystkie pozostałe ilustracje Wronieckiego, dostosowane do typowej aury poszczególnych miesięcy, przedstawiają obiekty i widoki miejskie z czasów „naszej minionej świetności”. Dominują obiekty świeckie, które stanowią ciekawy wybór motywów ikonograficznych. Należą do nich fragmenty zabudowy Nowego Rynku (w kierunku północno-zachodnim) –

obecnie pl. Kolegiackiego (maj), widok ul. Butelskiej – obecnie ul. Woźnej (październik), Baszta Armatnia z południowego fragmentu murów miejskich obronnych (marzec), baszta dawnego muru miejskiego przy kościele św. Katarzyny (lipiec), czy malownicza kamieniczka narożnikowa przy ul. Koziej i Świętosławskiej (czerwiec). Do mniej licznych należą budynki sakralne: kościół św. Małgorzaty (grudzień) i Bożego Ciała (kwiecień) oraz wieża-dzwonnica dawnego Kolegium Jezuickiego (sierpień) wraz z ołtarzem z kościoła pojezuickiego (listopad). Wszystkie rysunki Wronieckiego powstały zapewne w 1913 r. (tylko część z nich jest datowana przez autora) i zaopatrzone są w identyczne sygnatury „JWR”, umieszczone w różnych miejscach. Rysunki, opracowane w stylistyce realistycznej, zachowują czytelność i rygorystyczne opisanie formy. Artysta zrezygnował w nich ze swobodniejszej, secesyjnej linii widocz-

nej w innych jego pracach z przełomu pierwszego i drugiego dziesięciolecia XX w. Estetyka młodopolska przeniknęła jedynie do ozdobnych bordiur złożonych z liści akantu i rozet, którymi obramowane są wykazy dni poszczególnych miesięcy oraz ilustracje. W pierwszym przypadku tworzą one identyczny symetrycznie zakomponowany ornament (sygn. l.d. „JWR” i dat. p.d. „1913”), z kolei na przeciwnych stronach, zawierających część rysunkową, zdobienie to przybiera różnorodne układy ornamentalne, zachowując zasadę symetrii. Część kalendarzową zamyka rysunek gołębnika z podwórza przy ul. Wenecjańskiej 11, zbudowanego w 1873 r. przez właściciela tej kamienicy, Augusta Streicha. Ten niewielki rysunek obwieszony został ozdobną owalną ramką złożoną z liści (sygn. u dołu „JWR fec.”).

Część literacką „Noworocznika Poznańskiego” otwiera *Legenda* napisana przez Antoniego Chocieszyńskiego. Poszczególne rozdziały tego utworu rozpoczynają ozdobne inicjały wkomponowane przeważnie w widoki architektoniczne Poznania, m.in. w tle kościoła św. Jana Jerozolimskiego, portalu Pałacu Górków, katedry od strony południowo-wschodniej i wnętrza Biblioteki Raczyńskich. Tę część kończy rysunek przedstawiający figurę Madonny w jednej z kamienic Starego Miasta, po czym kolejny rozdział zatytułowany „Z minionych dni” zawiera historyczny opis województwa poznańskiego z 1741 r. i omówienie niektórych zabytków Poznania wraz z rysunkami Wronieckiego. Winiętę tytułową tego rozdziału skomponował ze szczytów kamienic ze wschodniej pierzei Starego Rynku naprzeciwko Ratusza, „wyrównanych” do jednej wysokości<sup>7</sup> (sygn. i dat. u dołu „JWR fec. 1913”). Nie mniej interesujące pod względem ikonograficznym są również kolejne przedstawienia zabytków i widoków poznańskiej architektury, wśród których zna-

lazły się: zaułek dawnej szkoły jezuickiej, kościół Katarzynek i kościół św. Rocha, fragmenty zabudowy Nowego Rynku z widokiem na wieżę i kościół z dawnego zespołu jezuickiego oraz fasady domów przy ul. Żydowskiej. Ostatnim rysunkiem jest widok domu zburzonego w 1911 r. na Chwaliszewie. Utrwalenie tego budynku podkreśla szczególnie świadomość historyczną wydawców kalendarza i nadzieję jego ocalenia, ponieważ w wielu przypadkach upływający czas – jak napisali w epilogu – „zatarł zabytkom naszym oblicze dawnego życia i sprawił, że utonęły one w zamierzchłych mrokach przeszłości”.

Poza reklamami zamieszczonymi na końcu kalendarza informacji na temat wykonawstwa kalendarza dostarcza stopka redakcyjna ujęta w dekoracyjnym obramowaniu. Wynika z niej, że klisze są autorstwa Piotra Karbońskiego, o którym pisano w czasopiśmie „Kupiec” w latach 1910–1911<sup>8</sup>. Podkreślano na jego łamach, że wyroby Karbońskiego „odznaczają się jaknajwiększą [sic] akuracnością i starannością wykonania”. I dalej: „Zakład ten [w Berlinie] możemy gorąco naszym kupcom polecić przy zapotrzebowaniu jakichkolwiek klisz”. Z tej interesującej propozycji skorzystali wydawcy polskiego kalendarza, zlecając firmie Karbońskiego wykonanie klisz do ilustracji. Tym bardziej, iż Piotr Karboński posiadał znakomite kilkuletnie przygotowanie zawodowe. Zanim otworzył w Berlinie swoją firmę pod nazwą „Chemigrafia” (Tow. z o.o.), pracował przez dwa lata w Paryżu, po czym kilka lat praktykował w tamtejszych renomowanych zakładach graficznych. „Chemigrafia” znana była z wykonawstwa wszelkich rodzajów klisz drukarskich, m.in. autotypii, klisz piórkowych i kreskowych, autotypii barwnych, drzeworytów, rysunków, a przede wszystkim druków artystycznych i barwnych reprodukcji. Już w pierwszych latach dzia-

łałości zakład Karbońskiego otrzymał Srebrny Medal na Wystawie w Ostrowie (1909) i Złoty Medal na Wystawie w Bydgoszczy (1910).

Całość kalendarza odbito piękną czcionką na papierze imitującym papier czerpany w Drukarni Nakładowej Braci Winiewiczów w Poznaniu, która działała w latach 1907–1915<sup>9</sup>. Natomiast trójbarwną okładkę wykonano w Zakładach Artystyczno-Litograficznych Franciszka Pilczka i Mieczysława Putiatyckiego w Poznaniu. Na podstawie do tej pory odnalezionych i zachowanych obiektów wyprodukowanych w tym zakładzie można ustalić, iż była to ostatnia wspólna praca obydwu właścicieli, po czym ich drogi się rozeszły<sup>10</sup> (oprawę wykonał Stefan Frankowski). Sztynne tekturowe boki okładki obłożono wzorzystym papierem z regularnie rozmieszczonymi herbami Poznania (na niebieskim tle czerwone i złote elementy her-

bu), naklejając na pierwszej stronie czarno-białą winietę tytułową ze wspomnianym wcześniej widokiem Ostrowa Tumskiego wraz z pełnym tytułem poniżej: „Noworocznik Poznański na rok 1914” (sygn. i dat. u dołu „JWR 1913”); grzbiet okładki oklejony został impregnowanym jasnym płótnem.

Starannie wydany „Noworocznik” przeznaczony był zapewne dla wąskiej grupy odbiorców. Wśród prenumeratorów „wydania wykwińskiego” – jak napisano na końcu – znaleźli się m.in. książę Czartoryski z Rokossowa, hr. Kwilecka z Oporowa, hr. Łącka z Lwówka, hr. Mycielska z Gałowa, hr. Żółtowska z Czacza, hr. Żółtowski z Wargowa, ponadto artysta malarz Kazimierz Szmyt, Stowarzyszenie Techników Polskich oraz liczni przedstawiciele duchowieństwa.

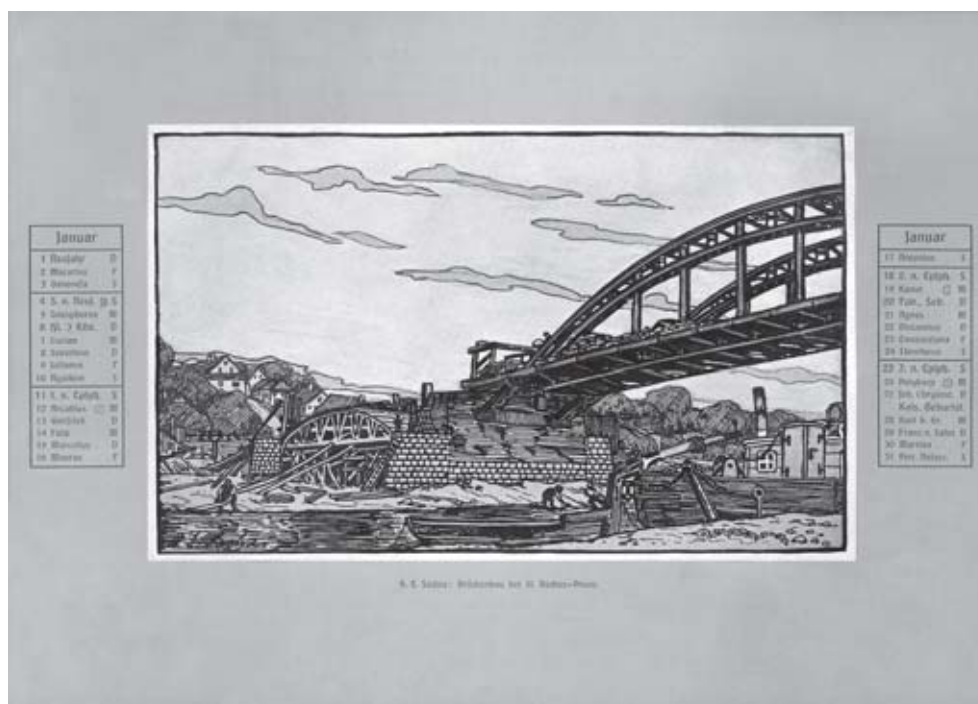
W odróżnieniu od omawianego polskiego kalendarza, „Posener Kalender 1914” jest typowym kalendarzem ściennym, zestawionym z 13 plansz (wraz z kartą tytu-

5. Karl Ziegler,  
*Der Schlossberg  
in Posen* (Góra Zamkowa w Poznaniu)  
(karta tytułowa  
„Posener Kalender  
1914)





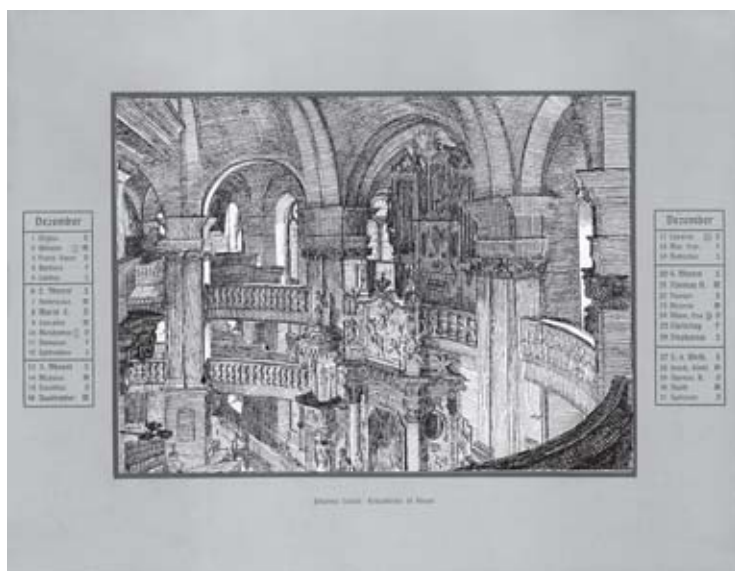
6. Hedwig E. Sachse,  
*Brückenbau bei  
St. Rochus Posen*  
(Budowa mostu na  
Św. Rochu w Pozna-  
niu) (styczeń)



łową), na które naklejono drukowane reprodukcje rysunków artystów niemieckich. Na karcie tytułowej zawarto informacje, iż wydawcą kalendarza był Posener Künstlerverein (druk „Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin – Schöneberg”). To niemieckie Stowarzyszenie Sztuki w Poznaniu, założone w 1884 roku, liczyło spore grono członków i co dwa lata urządzało wystawy, w których brali udział mało znani prowincjonalni malarze niemieccy lub miejscowi amatorzy (Polacy niezwykle rzadko uczestniczyli w tych wystawach)<sup>11</sup>. I podobnie jak w wystawach organizowanych przez Posener Kunstverein, autorami prac zamieszczonych w kalendarzu są w większości artyści mało znani (nie figurują w katalogach wystawowych tego stowarzyszenia z lat 1887–1899). Najwięcej informacji zebrano o Karlu Zieglerze (1866–?), który pełnił w Poznaniu od 1904 r. funkcję kierownika Państwowych Kursów Rysunkowych i Malarskich (przypuszczalnie do 1919 r.), a w 1908 r. odbyła się jego indywidualna wysta-

wa w Kaiser Friedrich Museum in Posen pt. „*Obrazy – Studia – Rysunki Profesora Karla Zieglera*”<sup>12</sup>. Praca tego artysty, zamieszczona na karcie tytułowej kalendarza, otwiera zestaw wszystkich rysunków, co podkreśla jego rangę pośród całej grupy autorów. Również Johanna Leesch, malarka, zamieszkała w Poznaniu w latach około 1905–1925, prezentowała swoje prace w Kaiser Friedrich Museum in Posen na przełomie 1908/1909 r.<sup>13</sup> Z Poznaniem byli także związani wszyscy pozostali autorzy rysunków<sup>14</sup>: Heinrich Blank, nauczyciel rysunków, Hedwig E. Sachse (1872–?), malarka, Hermine Urban, nauczycielka rysunków w Königliche Gewerbeschule, Ernst Weiler (1873–?), nauczyciel rysunków i Dora Wittig (1878–?), nauczycielka w Gewerbeschule. Kilku z nich (poza H. Blank, J. Leesch i H. Urban) brało udział w „Wystawie obrazów malarzy i malarek poznańskich” w Kaiser Friedrich Museum in Posen w 1905 r.<sup>15</sup>

Wszystkie prezentowane rysunki zamieszczone w „Posener Kalender” podej-



7. Ernst Weiler, *Hof an der ehemaligen Katharinenkirche in Posen* (Podwórze przy dawnym kościele Katarzynek w Poznaniu) (luty)

8. Johanna Leesch, *Kreuzkirche in Posen* (Kościół św. Krzyża w Poznaniu) (grudzień)

mują tematykę regionalną, związaną z Poznaniem i Wielkopolską. Poza widokami miejskimi, jak *Der Schlossberg in Posen* (Góra Zamkowa w Poznaniu) Karla Zieglera, *Brückenbau bei St. Rochus-Posen* (Budowa mostu na Św. Rochu w Poznaniu) i *Schiffswerft an der Warthe* (Stocznia nad Wartą) Hedwigi E. Sachse (styczeń, listopad), *Hof an der ehemaligen Katharinenkirche in Posen* (Podwórze przy dawnym kościele Katarzynek w Poznaniu) Ernsta Weilera

(luty), *Der Dom in Posen* (Katedra w Poznaniu) Heinricha Blanka (marzec), *Die Johanneskirche bei Posen* (Kościół św. Jana Jerozolimskiego w Poznaniu) Hermine Urban (październik) i *Kreuzkirche in Posen* (Kościół św. Krzyża w Poznaniu) Johanna Leesch (grudzień), zaskakująco dużo prac dotyczy widoków pejzażowych Wielkopolski: *Pappeln bei Unterberg* (Topole koło Puszczykowa) Hermine Urban (kwiecień), *Landschaft bei Nifke* (Krajobraz koło Niwki) i *Eichen bei Rogalin* (Dęby koło Rogalina) Dory Wittig (czerwiec, wrzesień) i *Holzkirche im Welnatal* (Drewniany kościół w Jakubowie koło Wełny) Hedwigi E. Sachse (sierpień). Podjęta tematyka bliska jest literaturze regionalnej, tzw. Heimatkunst, której treści (w powieściach i opowiadaniach) związane były z prowincją poznańską. Od lat 90. XIX w., zwłaszcza od powstania w 1894 r. Deutscher Ostmarkenverein (Niemieckie Stowarzyszenie Marchii Wschodniej), wydawano w celach propagandowych, poza kalendarzami, również wysoko nakładowe czasopisma, odezwy, ulotki, broszury, książki, kroniki, przewodniki krajoznawcze itp. Podejmowane w tych wydawnictwach treści, związane głównie z historią, etnografią, kulturą i sztuką regionu, miały krzewić kulturę niemiecką i umacniać poczucie narodowe Niemców na wschodnich terenach państwa niemieckiego<sup>16</sup>. Podobne tendencje zarysowały się w okresie okupacji niemieckiej w latach 1939–1945. Organizowane wówczas liczne wystawy i prezentowane prace artystów niemieckich również miały wyraźnie polityczno-propagandowy wymiar, „potwierdzający” niemiecki charakter sztuki na tych terenach<sup>17</sup>.

Spoglądając na „Posener Kalender 1914” z punktu widzenia handlowego i jego atrakcyjności na rynku wydawniczym, można sądzić, że w zamierzeniach wydawców, poza

niemieckim odbiorcą, miał on także trafić do polskiego odbiorcy. Taką ewentualność należałoby prawie całkowicie wykluczyć w przypadku „Noworocznika Poznańskiego”, który miałby nikłe szanse, aby znaleźć niemieckiego nabywcę. „Posener Kalender”, poza ilustracjami, informacjami o autorach i tytułach przedstawionych motywów oraz wykazem dni wraz z imionami (umieszczonymi po połowie miesiąca po lewej i prawej stronie planszy), nie był „obciążony” żadnymi dodatkowymi informacjami, które swoją propagandową wymową mogłyby zniechęcić polskiego klienta. Na kartach kalendarza znajdują się atrakcyjne widoki Poznania i Wielkopolski, które również w swojej warstwie wizualnej nie niosą jakichkolwiek podtekstów politycznych. Poza kościołem ewangelickim św. Krzyża nie podkreślają więc w żaden sposób niemieckiego charakteru miasta. Wręcz przeciwnie, wiele z prezentowanych motywów związanych jest z dziejami polskiej historii i kultury, jak chociażby Katedra, kościół św. Jana Jerozolimskiego czy Zamek Przemysła. Podkreślić trzeba, że temu ostatniemu nadano tytuł Góra Zamkowa (Schlossberg), a nie jak przy innych opisach często stosowanych (np. na pocztówkach) – w celu pominięcia polskich korzeni – Królewskie Archiwum Państwowe. Wydawcy kalendarza zrezygnowali ponadto z przedstawień dopiero co wzniesionej tzw. dzielnicy zamkowej, w skład której weszły zmienawidzone przez Polaków gmachy Zamku Cesarskiego czy Komisji Kolonizacyjnej, zamieścili natomiast „neutralny” widok Mostu św. Rocha w budowie (1911–1913).

Obydwa kalendarze pokazały, jak różna może być perspektywa badawcza i jak wiele ciekawych aspektów kryją te wydawałoby się na pozór nieciekawe, jedynie o użytkowym charakterze wydawnictwa.

Poznań, 2002 r.

## Przypisy

- <sup>1</sup> *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.
- <sup>2</sup> „Noworocznik Poznański na rok 1914” oznaczony jest numerem inwentarzowym MNP D 662, egzemplarz numerowany 44, wymiary okładki wynoszą 23,3 × 19 cm; „Posener Kalender 1914” oznaczony jest numerami inwentarzowymi MNP D 6570–6580, plansze, na które naklejone są reprodukcje posiadają ujednolicone wymiary 31,1 × 40,1 cm.
- <sup>3</sup> W tym czasie, tj. przed I wojną światową, w Poznaniu przeważali Polacy i Niemcy. Według danych z 1910 roku Żydzi stanowili zaledwie 3,6% ludności Poznania.
- <sup>4</sup> Więcej na temat historii kalendarzy w Poznaniu zob. A. Jazdon, *Najstarsze drukowane kalendarze poznańskie*, „Kronika Miasta Poznania” 2000, nr 4, s. 205–220; idem, *Kalendarze poznańskie okresu zaborów*, „Biblioteka” (wyd. UAM), 2001, nr 5, s. 55–77.
- <sup>5</sup> Zob. J. Mulczyński, *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski urodzonych do 1939 roku*, Poznań 1996.
- <sup>6</sup> Zob. idem, *Początki nowoczesnej grafiki w Poznaniu*, „Kronika Wielkopolski” 1996, nr 2, s. 48–59.
- <sup>7</sup> Por. H. Kondziela, *Stare Miasto w Poznaniu*, Poznań 1975, wyd. II, s. 34 (fotografia nr 20).
- <sup>8</sup> „Kupiec” R. IV: 1910, nr 17, z dnia 1 IX; ibidem, R. V: 1911, nr 18 (Zeszyt Pamiątkowy).
- <sup>9</sup> *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa–Poznań 1983.
- <sup>10</sup> M. Mrugalska-Banaszak, *Pilczek & Putiatycki*, Muzeum Historii Miasta Poznania – Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, grudzień 1993 – luty 1994, Informator wystawy, Poznań 1993.
- <sup>11</sup> M. Warkoczewska, *Życie artystyczne w Poznaniu w XIX wieku*, (w:) *Dzieje Poznania w latach 1793–1918*, red. J. Topolski i L. Trzeciakowski, Warszawa–Poznań 1994, s. 676.
- <sup>12</sup> *Ausstellung Gemälde – Studien – Zeichnungen von Professor Karl Ziegler, Kaiser Friedrich Museum in Posen*, 23. Februar bis 22. März 1908, (katalog), Posen.
- <sup>13</sup> Wystawa odbyła się wspólnie z Theodorem Hagenem z Weimaru w okresie od 29 listopada 1908 roku do 3 stycznia 1909 roku. Za informacje o Johannie Leesch dziękuję Panu Piotrowi M. Michałowskiemu z Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- <sup>14</sup> Dane z *Adressbuch der Residenzstadt Posen 1914*, Posen.
- <sup>15</sup> *Ausstellung von Gemälden Posener Maler und Malerinnen*, Kaiser Friedrich Museum in Posen, Oktober 1905, Katalog, Posen.
- <sup>16</sup> E. Połczyńska, *Życie kulturalne Niemców w Poznaniu w XIX i na początku XX wieku*, (w:) *Dzieje Poznania...*, op. cit., zwł. s. 629–630; W. Molik, *Poznań jako „stolica niemieckiego Wschodu” i jako „stolica polskości” na ziemiach pod panowaniem pruskim*, (w:) *Pocztówki opowiadają historię: Miasto Poznań 1896–1918*, red. S. Kemlein, Lüneburg 1997, s. 143–177.
- <sup>17</sup> Zob. J. Mulczyński, *Wielkopolskie środowisko grafików obcego pochodzenia w pierwszej połowie XX wieku*, „Kronika Wielkopolski” 2001, nr 2, s. 5–19.

*Noworocznik  
Poznański na rok  
1914 and Posener  
Kalender 1914*  
– Poznań Calendars  
of 1914

SUMMARY

The holdings of the Museum of the History of Poznań include two calendars issued in Poznań in 1913: the Polish *Noworocznik Poznański na rok 1914* and the German *Posener Kalender 1914*. The dialogue of two calendars reflected the unique reality of the Polish and German residents of a city under Prussian rule. The Polish calendar, designed by a Poznań graphic artist Jan Jerzy Wroniecki, is a rare treat for bibliophiles and the most beautiful calendar issued in Poznań. The calendar, which had over 80 pages, in book format, aside from the literary part had many illustrations, for instance drawings of Poznań monuments of architecture with descriptions. The meticulously published *Noworocznik* was targeted at a narrow readership (it has a print-run of 400 numbered copies). In turn, the German *Posener Kalender 1914* is a typical wall calendar, composed of

13 charts (along with the title chart), onto which are glued printed reproductions of drawings by German artists residing in Poznań at that time: Karl Ziegler, Hedwig E. Sachse, Johanna Leesch, Hermina Urban, Heinrich Blank Dora Wittig, and Ernst Weiler. All the drawings of the calendar relate to regional subjects connected with Poznań and Wielkopolska. It may be assumed that the publishers meant the calendar also for Polish readers. The *Posener Kalender* was not “burdened” with any additional propagandist information which might discourage the Polish buyer. Moreover, the calendar features attractive views of Poznań and Wielkopolska, which do not bear any political subtexts in their visual aspects. Both calendars show the different features of the two seemingly uninteresting publications of everyday usage.

Maria Gołąb

*Akt z twarzą  
w cieniu*  
**Artura  
Nachta-  
-Samborskiego**

„Ma bo ten obraz specjalną senną étrangeté. Cieńszą niż u nadrealistów bywa, nie tak musowo wygekwowaną. No i klimat cieplejszy, bardziej humanitarny; coś tu się może miesza z aromatu wnętrza zamieszkiwanych przez odaliski czasu Ingesa i Delacroix (osobliwego Chasseriau także). Ale i coś jeszcze, coś gęstszego. Co?”

Jerzy Stajuda<sup>1</sup>

*Akt z twarzą w cieniu* to jeden z najpiękniejszych i najbardziej interesujących przedwojennych obrazów Artura Nachta-Samborskiego. Choć poświęcona mu literatura, w porównaniu z innymi dziełami artysty jest znaczna, to obraz nie doczekał dotąd obszerniejszej analizy<sup>2</sup>. Najbardziej wnikliwie obrazowi przyglądał się Stajuda i jego odpowiedzi na postawione w motto pytania, wielokrotnie będą tu przywoływane.

Matematyczna nieledwie doskonałość dzieła skłania do przypuszczenia, iż towarzyszyły mu rysunkowe i malarskie szkice, jak było w przypadku powstałego w nieodległym czasie *Czarnego kwiatu*<sup>3</sup>. Nie znamy jednak prac, w których objawiłyby się zamysł prowadzący do *Aktu z twarzą w cieniu*. Być może malarz wyrzucił bądź zniszczył szkice, co zdarzało mu się czynić, może też obraz powstał od jednego rzutu: „(...) jedne rzeczy muszą się odleżeć, odstać, inne trzeba chwycić natychmiast” – mówił<sup>4</sup>. Przy pytaniu o wartość dzieła pozbawieni więc jesteśmy tych wskazówek, jakich dostarczyć mogą prowadzące ku jego doskonałości próby. To heurystyczne osamotnienie obrazu jest z pewnością także jedną z sił jego oddziaływania. Nie otoczony świadectwami malarskiego trudu, pewniej ujawnia swą doskonałość.

Spójrzmy zatem na sam obraz. Od brzegu do brzegu, tuż przed oczami, rozciąga się naga kobieta o kształtach jak z Aristide’a Maillola, wspierając ręką ozdobioną wiankiem głowę. Mocny cień odcina ciemną głowę od intensywnie oświetlonego ciała, jasno świeci także białe prześcieradło na drewnianym łóżku. Przed łóżkiem, tuż przy wysokim, prostokątnym zaplecku stoi nocny stolik o niebieskim blacie z żółto-czerwoną martwą naturą.

Ekspozycja tytułowego motywu przeprowadzona została następująco. Stojąca za aktem płaszczyzna tła, skonstrastowana z nim kolorem i sposobem absorbowania światła, zdaje się wypychać akt ku przodowi: jej głuchy, pozbawiony światła, rozległy obszar sprawia, iż usytuowany przed ścianą akt silniej akcentuje swoją obecność. Nadto opór ściany wobec sugestii głębi wyznaczanej przez ukośny ruch zaplecka, stanowi dodatkową wskazówkę odnoszącą się do obrazowej przestrzeni i określa nienaruszoną bliskość obu planów obrazu. Tak radykalne spłylenie przedstawionego wnętrza wzmacnia wrażenie skrajnego wysunięcia na pierwszy plan leżącej modelki; takiego jej usytuowania nie narusza także wpisany w płaszczyznę łóżka stoliczek. Wysunięty maksymalnie ku widzowi akt unieruchomiony został w najbliższym

wzrokowi polu i wpisany w przejrzysty, geometryczny układ. Pierwsze „współrzędne” opisujące ciało modelki to dwie proste, z których jedna biegnie wzdłuż wyciągniętej nogi i biodra, druga zaś wytyczona jest przez ugiętą pod głowę rękę. Ich przecięcie następuje nad blikiem na nosie, w punkcie zaznaczonym dotknięciem czerwonej farby. Następnie, wpisane w ciało linie, porządkują je wzdłuż trzech równoległych, wyznaczonych przez ugiętą rękę, dalej przez obie piersi i dalej jeszcze przez linię ześlizgującą się wzdłuż ugiętego biodra i dochodzącą do naroża stoliczka. Inną jeszcze regularność tworzy równoległe prowadzenie dolnego obrysu draperii i rysunku ciała leżącej na niej modelki. Takim rygorom poddany rysunek, budujący klarowną formę kobiecego ciała, harmonijnie także wpisany w pozostałe rzeczowe elementy obrazu, nadaje całej kompozycji znamiona klasycznego ładu. Nie miejsce tu na przypadek, dowolność ujęcia czy swobodny gest malarski. Akt zdaje się trwać niczym emblemat, niosąc głębsze, od unaocznionych znaczenia.

Kompozycja barwna nie niesie samoistnych znaczeń, nie kreuje autonomicznych wartości ekspresyjnych, nie działa także dekoracyjnie. Całość kolorystycznej koncepcji podporządkowana jest uwydatnieniu siły oddziaływania głównego motywu. Taka jest rola wprowadzonego przy lewej krawędzi trójdźwięku czystej czerwieni, żółci i błękitu, a także zestawionych w tle zgaszonych ugrów i głuchych w tonie obszarów barw szaro-stalowo-ciemnobłękitnych. Delikatne zróżnicowanie materii malarskiej związane jest ze światłem; w partiach zacienionych farba położona jest gładko i cienko, w obszarach światła zyskuje delikatną fakturę (ciało modelki), bądź głębsze impasta (w obszarze draperii).

Rozłożenie światła na ciele modelki wskazuje, iż została ona oświetlona z miejsca usy-

tuowanego na wprost i nieco z góry, o czym przekonuje cień na styku ciała z płaszczyzną pościeli. Natomiast blik na nosie i rozjaśnienie najbardziej wypukłych części ugiętej ręki wskazują, iż źródło światła winno znajdować się nad głową leżącej. Zakładając istnienie pierwszego bądź drugiego sposobu działania światła mielibyśmy do czynienia z inną niż obrazowa sytuacją: równomiernym oświetleniem twarzy i ciała, bądź z zacienieniem całego aktu z akcentami światła na miejscach wypukłych. Tymczasem nieczytelność twarzy i zacienienie oczu przy tak wyrazistej, świetlnej ekspozycji ciała, ostentacyjnie ujawnia rozdźwięk między rzeczywistością obrazową a potencjalną rzeczywistością zewnętrzną. A obraz zapewne malowany był z modela. Stajuda pisał: „Trudno dopuścić, żeby akurat jemu między Montmartrem i Montparnassem chciało się akt robić z głowy (i tak oszukiwać, wypaczać problematykę rdzenną). Przekształcał potem, czyścił; owszem – ale podstawa była z modela”<sup>5</sup>.

W jaki sposób Nacht ustawił w pracowni światło, tego nie wiemy. Wiadomo natomiast, iż jego „przekształcenia” w obrazie dały jedną z najbardziej idiomatycznych cech tej kompozycji, cech wskazanych w tytule.

I na koniec jeszcze jedna kwestia. Zestawienie precyzyjnie zakomponowanego ciała z ugiętą pod głowę ręką o jakby nadłamannej formie<sup>6</sup>, a także podobnie zgrzytliwe sąsiedztwo świecącej bieli z matowym ugięciem, założonym szkicowo w partii rozległego zaplecka, to wyraźne wskazanie malarza, że nie o urodę obrazu tu idzie.

• • •

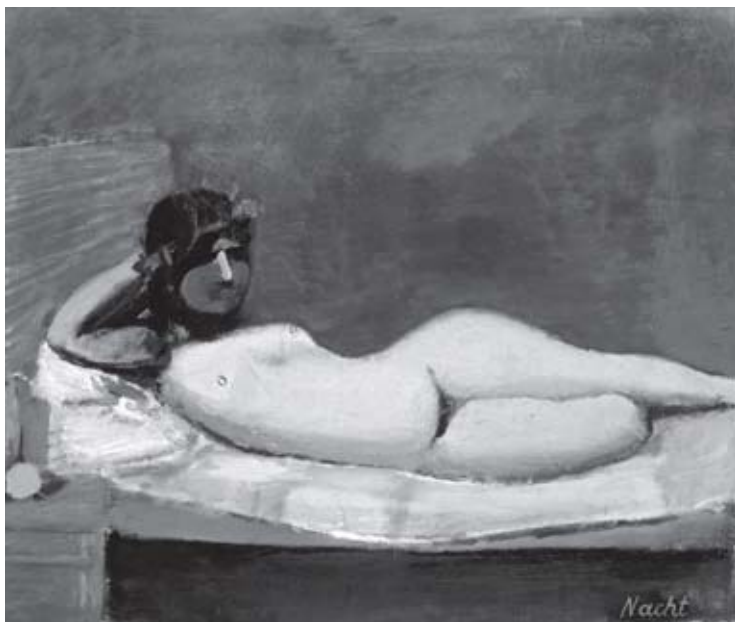
Już Wöllflin powiadał, iż wszystkie malowidła więcej zawdzięczają innym obrazom niż bezpośredniej obserwacji. Dla wczesnej twórczości Nachta i samego *Aktu z twarzą w cieniu* Berlin i Paryż wyznaczają szerokie

malarskie konteksty. Wskazany przez Kępińskiego rok 1923 jako data powstania dzieła wiąże je z ekspresjonizmem niemieckim. Stajuda datowanie zbliżył ku końcowi lat dwudziestych, na czas pobytu Nachta w Paryżu. „Kluczowy chwyt wzięto z Corota – precyzował, w tak dokładny sposób osadzając Nachta w obrazowej tradycji – w jego znanej *Leżącej nimfie* takąż twarz ciemna widnieje, takież świeci w kontraście przecinek nosa”<sup>7</sup>. Corotowskie inspiracje nie wyczerpują się jedynie we wskazanym przez Stajudę dziele. Grały tu swoją rolę i inne akty tego twórcy. W *Marietcie* z Musée des Beaux Arts de la ville de Paris (il. 2) podobna jest bliskość kadru i niemal analogiczny zakres przedmiotowy obrazu z nagą modelką leżącą w pustej przestrzeni na prostym, przykrytym białą draperią łożu. Mamy w *Śpiącej nimfie nad brzegiem morza* z Metropolitan Museum (il. 3) ten sam co u Nachta rysunek torsu i bioder i charakterystyczne „ucięcie” podwiniętej nogi, zaś *Leżącej nimfie w Kampanii* z Musée d’Art et d’Histoire Genève (il. 4), obok wskazanego zacielenia twarzy i blika światła na nosie, podobny efekt wyeksponowania światłem ciała nagiej, półleżącej modelki. Korzysta więc Nacht z Corota na wiele sposobów. Przede wszystkim uchyla wewnętrzną, malarską logikę każdej obrazowej całości, a wybrane malarskie jakości wyposaża w odmienne funkcje. Autonomizuje światło oraz wyprowadza skrajne konsekwencje wyrazowe z zarysowanych w tamtych dziełach ekspresyjnych właściwości. Z zacielenia twarzy, u Corota wynikającego z logiki rozkładu światła w obrazie, czyni jeden z zasadniczych wyrazowych czynników obrazu, poddając zaś akt geometrycznemu rygorowi wzmacnia także ekspresyjne przybliżenie kadru. Konfrontacja z płótnami Corota nie umniejsza dzieła Nachta, przeciwnie, udobitnia oryginalność całości obrazowej koncepcji, a charakterystyczna dla

malarza siła syntetyzowania kształtu, jego zdolność do skrótu i kondensacji wyrazu w precyzyjnie kreślonej formie tym mocniej się ujawnia.

Rejestracja przywołanych motywów i sposobów ich wykorzystania nie jest, co oczywiste, rekonstrukcją sposobu malowania. Jest zaledwie ewidencją tych elementów, które pojawiając się w polu uwagi malarza, prowadzić mogły ku dziełu. Dalej już miał miejsce niezgłębiony w swej istocie proces, w którym jedną z ról odgrywała pamięć artysty, przechowująca i przetwarzająca to, co stawało się istotne w wybranym obszarze artystycznej tradycji. „Pamięć wzrokowa: jakieś spojrzenie, gest, sytuacja, przypominały mu, mocą jakiegoś malarskiego skojarzenia, coś podobnego sprzed lat pięciu, piętnastu, czterdziestu. A miał w głowie ogromny zapas stosownych klisz” – wspominał Stajuda<sup>8</sup>. W przyszłości okaże się, iż ta właśnie stale działająca pamięć jest jednym z najistotniejszych dla Nachta instrumentów pracy. To ona przywracała motywy poddawane nieustannym transformacjom, to ona szukała nowych ekspresyjnych możliwości w dawniej określonych kształtach<sup>9</sup>.

Tak bliskie związki z Corotem zaistnieć mogły dopiero we Francji. Nie w początkach pobytu, gdy wraz z kapistami malował w jednej pracowni czasami tę samą martwą naturę, lecz później, gdy krystalizowała się powoli odrębność każdego z malarzy. Zawiązana wyjazdem wspólnota artystów trwała do 1931 r. i solidarnie wyrażała się w wystawach, najpierw w Paryżu i Genewie, a po 1931 r. także w Polsce. Założony program malarski nie niwelował rosnących latami różnic pomiędzy obrazami największych spośród nich, Cybisa, Potworowskiego, Czapskiego, Waliszewskiego i Nachta, choć w kwestiach fundamentalnych, postawy wobec sztuki, pozostawali zawsze blisko siebie. Waliszewskiego i Nachta pod koniec lat



1. Artur Nacht-Samborski, *Akt z twarzą w cieniu*, ok. 1929, wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu

dwudziestych łączyło jeszcze jedno. Choć wszyscy chodzili z Pankiewiczem do Luwru, to tylko u tych dwóch artystów zaznaczył się w ówczesnej twórczości tak wyrazisty dialog ze sztuką przeszłości. Jednoznaczny i wielokrotnie w obrazie *Nachta* odnajdywany zwrot ku Corotowi to niemal programowa deklaracja, którą traktować można, mimo niechęci do Pankiewicza, jako swoisty „odprysk” jego pedagogii głoszącej, iż droga ku sztuce wieść może tylko przez studia wielkich mistrzów. Przez Corota i jego akty, wywodzące się przecież z największych realizacji tego „rdzennego” tematu w sztuce, wchodzi Nacht w obręb wielkiej tradycji wyznaczanej dziełami Tycjana, Velázquez, Goi<sup>10</sup>. Ku dawnemu malarstwu zwróci się niebawem także Waliszewski, lecz jego dyskurs ze sztuką przeszłości będzie inny niż u *Nachta*. Przekształcać on będzie wybrany wątek z dawnej sztuki z właściwą dla siebie swobodą<sup>11</sup>, z malarskim gestem, a także z dystansem i ironią wobec wzorca, czyniąc swą otwartą grę z malarską tradycją jednym ze świadomie założonych składników swej sztuki. Prze-

ciwnie u *Nachta*. W miejsce rozbuchanej wyobraźni Waliszewskiego, mamy do czynienia z powściągliwością, zaś precyzja kompozycji obrazu przekonuje, iż spontaniczność aktu twórczego poddana została racjonalnym rygorom. Ostentacyjna gra ze światłem, wsparta arbitralnością jego przeprowadzenia w obrazie, wiedzie do odrębnego ujawniania się ciała modelki i jej zacienionej głowy, tak samo zderzenie klasycznej formy leżącego aktu z dziwnym kikutem ręki prowadzi do wyrazistego akcentowania każdej z tych części. Ta programowo zachwiana integralność przedstawienia i prześwitująca zarazem przez tak wyodrębnione elementy Corotowska klisza, kilkakrotnie wykorzystywana na prawach niemalże cytatu, to rodzaj malarskiego credo. To manifestowanie, mową samego dzieła, przeświadczenia o autonomii artystycznego języka, o nadrzędności twórczych decyzji nad przedmiotowymi bodźcami, o roli artystycznej pamięci jako wehikułu własnej wyobraźni. To wejście w rejony sztuki wyzwalającej sztukę, w krąg tego dialogu, który prowadzili z poprzednikami wielcy klasycyści. W takiej perspektywie odbioru możemy także odczytać *Akt z twarzą w cieniu* jako programową, autotematyczną wypowiedź *Nachta* o istocie malowania.

„Samborski był jednym z najbardziej świadomych, najbardziej intelektualnych malarzy, jakich znałem. Ja w nim widziałem przede wszystkim klasyka – i on to lubił...”<sup>12</sup>.

• • •

Na koniec raz jeszcze zobaczymy analizowany obraz w kontekście obecnych w literaturze polemik dotyczących jego datowania. Eksponowany po raz pierwszy w 1930 r. na pierwszej wystawie kapistów w Galerie Zak, obraz zadatowany został przez Kępińskiego na rok 1923, a więc na czas pobytu artysty w Berlinie. Tę datę, jak pamiętamy,





2. Camille Corot, *Marietta „Rzymska odaliska”*, 1843, Musée des Beaux Arts de la ville de Paris, repr. (w:) Corot, Tisne, *Amis de Arts* [b.m.] 1962

3. Camille Corot, *Śpiąca nimfa nad brzegiem morza*, 1865, Metropolitan Museum, New York, repr. (w:) F. Fosca, *Corot, sa vie et son oeuvre*, Elsevier Bruxelles 1958

4. Camille Corot, *Leżąca nimfa w Kampanii*, ok. 1855, Musée d'Art et d'Histoire Genève, repr. (w:) F. Fosca, *Corot, sa vie et son oeuvre*, Elsevier Bruxelles 1958

zakwestionował Stajuda, sugerując rok 1929 wiążąc go z wystawieniem dzieła na pokonkursowej wystawie, zorganizowanej w Paryżu przez Ambasadę Polską. Różnica kilku lat w tym przypadku, w artystycznej biografii Nachta znaczy wiele. Przede wszystkim zmianę sfery odniesień: od ekspresjonizmu niemieckiego początków lat 20., odkrywanego przez Nachta wraz z Jankiem Adlerem, Alfredem Aberdamem i Zygmuntem Menkesem<sup>13</sup>, do sztuki francuskiej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX w. Tu, klimat École de Paris, w którym Nacht odnajdywał się lepiej niż którykolwiek z jego krakowskich przyjaciół w Paryżu, sprzyjał pozostawieniu na uboczu „wielkich kwestii awangardy” na rzecz afirmacji malarstwa. Nie dysponując materiałami źródłowymi jednoznacznie datującymi dzieło, winniśmy w nim samym znaleźć odpowiedź, które z artystycznych odniesień bardziej ważyły. Opisana wyżej „metoda” Nachtowego malowania pojawić się mogła dopiero w Paryżu. Bliższa jest bowiem w swym klasycyzującym wymiarze afirmacji wielkich poprzedników, a także malarskiego ładu i harmonii tej sztuki, której horyzont wyznaczały wtenczas także Picassowskie odaliski. Zaś ekspresjonistyczne zagęszczenia znaczeń i wyrazu, doświadczane z pewnością przez młodego Nachta u progu lat 20. w Berlinie, przetrwają w artystycznej pamięci i wzmożone doświadczeniami aktualnej sztuki odnajdą pełnię w połowie lat. 70., w zamykającym twórczość wielkim cyklu portretów.

Pozostaje do rozwinięcia jedna jeszcze myśl z przywołanego na początku motu, o zbliżaniu się obrazu do problematyki surrealizmu. Być może owocna byłaby tutaj perspektywa feministycznej interpretacji dzieła; interpretacji, która włączyłaby ten akt do rzędu tak wyłonionych nowych przedmiotów badawczych – sfetyzowanych wize-

runków kobiet pozbawionych głowy, w czym upatrywano jeden z centralnych motywów surrealizmu<sup>14</sup>. To jednak wątek do odrębnego rozważenia. Poznań, 2002 r.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski* (II), „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 10, s. 71.
- <sup>2</sup> *Akt z twarzą w cieniu*, ok. 1929, olej, płótno, sygn. p.d.: Nacht, własność Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. Mp 1534, zakupiony od artysty w 1959 roku. Patrz bibliografia, (w:) M. Gołąb, *Artur Nacht-Samborski 1898–1974* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1999, kat. nr 10, s. 164.
- <sup>3</sup> *Czarny Kwiat*, ok. 1926, olej, tektura, 54 × 43,5, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1526. Ten sam, jak w tym obrazie, motyw bukietu kwiatów w dzbanku stojącym na taborecie z narzuconą na taboret draperią pojawia się jeszcze w trzech, wcześniejszych obrazach olejnych (depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu, nr inw.: Dep/An 61, Dep/AN 64, Dep/AN 156).
- <sup>4</sup> J. Stajuda, op. cit., s. 64.
- <sup>5</sup> Ibidem, s. 70.
- <sup>6</sup> Ibidem, s. 71.
- <sup>7</sup> Ibidem.
- <sup>8</sup> J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski* (I), „Miesięcznik Literacki” 1977, nr 9, s. 74. Por. także W. Juszcak, *Modernizm*, Warszawa 1977, s. 57; autor podkreśla wagę artystycznej pamięci u malarzy końca wieku, która wspomagana uczuciem, sprzyjała „odpominaniu” widzianego świata w jego syntetycznym malarzkim widzeniu. Na wartość „selektywnej” funkcji pamięci zwracał także uwagę Louis Gonse, który jej uruchamianie widział w trzypostopniowym procesie – widzenia – trwania w pamięci – i syntetycznego przetworzenia w jedyny, właściwy każdemu twórcy sposób; por. E. Evett, *The late nineteenth-century European critical response to Japanese Art*, „Art. History”, Vol. 6, nr 1, 1983, s. 82–106.
- <sup>9</sup> Szerzej o roli artystycznej pamięci w twórczości A. Nachta-Samborskiego por. M. Gołąb, *O chronologii i wybranych wątkach twórczości Artura Nachta-Samborskiego*, (w:) *Artur Nacht-Samborski 1898–1974* (kat. wyst.), s. 15–17.
- <sup>10</sup> J. Pollakówna, *Mysłąc o obrazach*, Warszawa 1994, s. 100. Tekst ten jest trzecią, nieco zmienioną wersją eseju publikowanego wcześniej w następujących wydawnictwach: *Malarstwo niezawisłe*, (w:) *Artur Nacht-Samborski. Z pracowni artysty. Obrazy, rysunki, szkice, fotografie, dokumenty* (kat. wyst. oprac. J. Ładnowska), Muzeum Sztuki w Łodzi, październik – listopad 1989, Łódź (1989); *O malarstwie Artura Nachta-Samborskiego* (kat. wyst.), Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 21 listopada 1989 – 13 stycznia 1990, Warszawa (1989).
- <sup>11</sup> Por. H. Bartnicka-Górska, *Teatr malarskiej wyobraźni*, (w:) H. Bartnicka-Górska, A. Prugar, *Zygmunt Waliszewski. Malarstwo i rysunek. Wystawa monograficzna* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999; J. Pollakówna, *Smuga zieleni Veronese’a*, (w:) eadem, *Glina i światło*, Wrocław 1999, s. 245–263.
- <sup>12</sup> J. Stajuda, *Artur Nacht-Samborski* (II), op. cit., s. 66.
- <sup>13</sup> Z tymi dwoma artystami brał udział Nacht w tzw. „Wystawie Trzech” w sierpniu 1923 r. we Lwowie, wystawiając trzy martwe natury i *Głowę*; cyt: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich*, Warszawa 2000, s. 353, 354.
- <sup>14</sup> Por. S. Wilson, *Maskarady kobiecości*, „Artium Quaestiones”, t. IX (Poznań) 1998, s. 169.

*Nude with  
a Shadowed Face*  
by Artur Nacht-  
-Samborski

The article is devoted to one of the key early works by Artur Nacht-Samborski, *Nude with a Shadowed Face*, from the collection of the National Museum in Poznań. Analysis of the composition indicated a unique, Classicist-like manner of representing a female nude, subject to the constraints of strict formation (through arrangements of intersecting or parallel lines) and a coherent manner of presenting a motif that “juts out” towards the plane that is closest to the eye. The article likewise stresses the role of the most significant measure applied by the painter, i.e. an arbitrary distribution of light that illuminates the model’s body and leaves her head in complete shadow. Another area of analysis was the description of the relation between the work and three paintings by Camille Corot (*Marietta* from the Musée des Beaux Arts de la ville de Paris, the *Sleeping Nymph at the Sea* from the Metropolitan Museum, and the *Reclining*

*Nymph in Campania* from the Musée d’Art et d’Histoire Genève) and the way of “adaptation” of Corot’s motifs. The conclusion interprets the motif presented as the painter’s credo. The programmatically upset integrity of the representation (with the effect of a “severed head”) and the Corot cliché, or a quotation, that remains visible in these elements, is read as a manifestation – through the language of the work itself – of a conviction of an autonomy of artistic language, the superiority of creative decisions over subjective stimuli, and the role of artistic memory as a vehicle of imagination.

A separate paragraph relates to the debate on the dating of the painting. The manner of developing form and the affirmative attitude to painting tradition indicated in the article allowed the attribution of the painting to twentieth-century Classicism and the identification of the date of its origin with Parisian circles of the late 1920s.

SUMMARY

## Madonna z Brudzewa – czeski impuls stylu pięknego w Wielkopolsce

Zofii Białłowicz-Krygierowej

### Wprowadzenie

Spośród zabytków gotyckiej rzeźby drewnianej w Wielkopolsce stosunkowo najlepiej rozpoznano i upowszechniono w nauce dzieła powstałe w pierwszej połowie XV w. będące regionalnymi reprezentantami „stylu pięknego”. Niemal identyczny zestaw figur przewija się na kartach różnych syntez sztuki tego okresu w odniesieniu do Wielkopolski<sup>1</sup>. Tę regionalną reprezentację rozpoczyna na ogół wielki krucyfiks szamotulski. Trzon grupy tworzy zespół dzieł uznawanych za zależne formalnie od prac tzw. Mistrza Ukrzyżowania z Kaplicy Dumlosych we Wrocławiu (są to piety w Skulsku, Domachowie, Opłakiwanie z Gościeszyna, Maria Bolesna ze Słupcy). Kolejny zbiór stanowią zachowane figury Madonn, wśród których już od czasów międzywojennych prymat popularności należy do tej z Czempinia. Dwie monumentalne realizacje rzeźbiarskie z 2 ćwierci XV w. – krucyfiks z katedry Gnieźnieńskiej i Chrystus Bolesny z poznańskiej fary – domykają zestaw zabytków uważanych za reprezentację „stylu pięknego” w regionie. W tym czasie sztuka Wielkopolski postrzegana jest przede wszystkim przez pryzmat zależności względem plastyki śląskiej.

Na tle rzeźb, co do których zakładać można na ogół lokalne pochodzenie, a w niektórych przypadkach przejaw artystycznych wpływów Wrocławia ugruntowywanych drogą eksportu, osobne miejsce zajmują dzieła jednostkowe, o wyraźnie ponadregionalnym znaczeniu. Ich forma każe odnieść je niejako obok albo pomimo sztuki śląskiej, wobec najważniejszego około 1400 r. centrum produkcji artystycznej tej części Europy – do Pragi. Mam tu na myśli niezachowaną

już Pietę z klasztoru cystersów w Wągrowcu oraz płytę nagrobną Jana z Czerniny wmurowaną w prezbiterium kościoła parafialnego w Rydzynie. Te dwa artefakty nie wyczerpują problemu bezpośredniego impulsu sztuki czeskiej w Wielkopolsce. Dopełnia go mianowicie wysokiej klasy figura Madonny z kościoła parafialnego w Brudzewie – znana, ale nadal nie doceniona w piśmiennictwie naukowym (il. 1, 12). Chyba nie wiedział o jej istnieniu Alfred Brosig – w każdym razie o niej nie wspomniał. W obiegu naukowym zaistniała ona dopiero po drugiej wojnie światowej<sup>4</sup>. Następnie, jako jedną z wielu drewnianych figur Madonn stylu pięknego wymieniała ją Zofia Białłowicz-Krygierowa, podobnie pisała o niej Justyna Pawłowicz<sup>6</sup>. Wysoką ocenę wystawił rzeźbie Henryk Mędrdek. Uznał ją za zbliżoną do figury Marii ze Zgorzelca. Obie zaś miały być pochodnymi



1. Madonna z Brudzewa (pow. Słupca); fot. Instytut Sztuki PAN w Warszawie

modelu Madonny pilzneńskiej. Z uwagi na dobrą klasę, miękkość fałd, niemal leżącą pozycję Dzieciątka badacz uznał figurę za naznaczoną inspiracjami z kręgu Mistrza Pięknych Madonn. W sposób wyjątkowy potraktował rzeźbę Piotr Skubiszewski, powierzając jej rolę reprezentantki „stylu pięknego” wśród Madonn wielkopolskich przy okazji omówienia sztuki polskiej w uzupełnieniu wielkiej wystawy parlerowskiej zorganizowanej w Kolonii w 1978 r.<sup>8</sup> Madonna z Brudzewa jest jedną z czterech zachowanych w Polsce figur, których wzajemne relacje podobieństwa są bardzo bliskie. Co więcej, wiele przemawia za tym, że powstała ona w poznańskim warsztacie snycerskim. Ów szereg czterech analogicznych figur uzupełniają Madonny: z kościoła św. Jana Kantego w Poznaniu – zachowana niestety w półpostaci (il. 2), z kościoła parafialnego w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie) (il. 3) i z klasztoru sióstr Urszulanek (d. dominikanów) w Sieradzu<sup>9</sup> (il. 4).

## Wobec Pięknej Madonny z Pilzna

Pod względem kompozycji figura z Brudzewa stanowi modyfikację Madonny z kościoła św. Bartłomieja w Pilźnie powstałej najpewniej tuż przed 1384 r.<sup>10</sup> (il. 5). Podstawowe determinanty artykulacji pierwowzoru zostały w figurze z Brudzewa zachowane, choć rzeźbę wielkopolską cechuje znaczne uspokojenie sylwetki Marii. Tak silnie eksponowane esowate wygięcie sylwetki Marii z Pilzna, która lewym, wysuniętym biodrem podpira figurkę pulchnego Dzieciątka o dużej głowie, w rzeźbie z Brudzewa uległo znacznemu osłabieniu. Maria, jakkolwiek ukazana w kontrapoście, to jednak stoi bardziej stabilnie. Spadające spod obu rąk Marii rurkowane fałdy płaszcza nadają środkowej partii figury charakterystyczny kształt wrzeciona (amfory), z kolei jej podstawę stanowi dolna część sukni, spływająca spod płaszcza i rozchodząca się płynnie na boki w „jaskółczy ogon”. Lekkie pochylenie na lewo głowy Marii służy jedynie zbalansowaniu sylwetki,

2. Madonna z kościoła św. Jana Kantego, w Poznaniu; fot. Adam Soćko

3. Madonna z Kazimierza Dolnego; Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Piotr Ligier

4. Madonna z Sieradza; Zgromadzenie Sióstr Urszulanek SJK w Sieradzu



5. Piękna Madonna z Pilzna, Katedrála sv Bartoloměje v Plzni, Biskupství plzeňské; wg *Gotika v západních Čechách (1230–1530)*, Praha 1995, il. s. 49

6. Madonna z kaplicy św. Vita w Mühlhausen nad Neckarem, ob. w Ludwigsburgu; wg *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Berlin 2006, s. 377, il. 21, fot. Thomas Bachmann

7. Madonna Droužetická; Muzeum středního Pootaví Strakonice; fot. Archiv Muzeum středního Pootaví Strakonice

a jej twarz nie obraca się ku Dzieciąciu jak w pilzneńskim pierwowzorze. Różne, choć generalnie nadal bliskie, jest ułożenie ciała małego Chrystusa. W wariancie czeskim Dziecię jest jak gdyby prezentowane widzowi w pozie półleżącej, ale niemal na wprost, z widocznymi obydwoma nóżkami i jabłkiem trzymany w obu dłoniach na wysokości brzucha. Prawą ręką Maria podtrzymuje pośladek syna, lewą obejmuje prawy bok klatki piersiowej tak, że spod ramionka Chrystusa widać jedynie smukłe palce Marii. W wariancie wielkopolskim Dziecię ukazano również w pozie półleżącej, jednak nie frontalnie, a w widoku trzech czwartych. Prawą ręką Maria podtrzymuje stopy Jezuska za pośrednictwem poły płaszcza, lewa powtarza układ z Pilzna. Podobny jest dukt draperii płaszczy z tym,

że rzeźba z Wielkopolski sprawia wrażenie smuklejszej, co znalazło odzwierciedlenie w krzywiźnie nachylenia fałd. Niezależnie od różnic formalnych, odniesienie do czeskiego pierwowzoru jest w rzeźbie z Brudzewa czytelne.

### Grupa polskich analogii

Madonna z Brudzewa, traktowana dotąd marginalnie w badaniach nad „stylem pięknym” w Polsce zasługuje w nauce na uwagę szczególną. Wyważona kompozycja, uspokojenie przerysowanego w pierwowzorze czeskim kontrastu i uwymuszenie sylwetki Marii przy jednoczesnym „pomniejszeniu” Dzieciątka stanowi przejaw świadomości artystycznej twórcy figury z Brudzewa. In-



spirując się znakomitym wzorem czeskim, stworzył on, albo odtworzył, wariant zmodyfikowany względem Madonny pilzneńskiej, ale pewnie chętniej akceptowany na artystycznej prowincji poza Czechami i Śląskiem. Wariant na tyle popularny, że skutkował na ziemiach polskich przynajmniej trzema jeszcze powtórzeniami.

Najbliższa figurze z Brudzewa jest statua Marii z Dzieciątkiem z kościoła św. Jana Kantego w Poznaniu, niestety zachowana jedynie w górnej części. Jej podobieństwo z Marią z Brudzewa dostrzegła dotąd tylko Zofia Białłowicz-Krygierowa<sup>11</sup>. Obserwacja ta ma jednak niebagatelne znaczenie dla rozważań o czasie i miejscu powstania rzeźby z Brudzewa, a pośrednio także całego szeregu czterech polskich figur. Bardzo bliska

formą figurze z Brudzewa jest też Madonna z Kazimierza Dolnego<sup>12</sup>. Kompozycyjne podobieństwo oraz pokrewne rozwiązanie szczegółów jest widoczne na pierwszy rzut oka. Powtarza się układ fałd w partii środkowej i u podstawy figury. Zasadniczą zmianę stanowią jedynie proporcje figur. Madonna z Brudzewa jest szlachetnie wysmukła, Madonna kazimierska bardziej przysadzista. Podobna zasada zachodzi przy porównaniu figurek Jezusa, przy czym poza jest w zasadzie ta sama. Podobieństwa sięgają znacznie głębiej – identycznie rozwiązano tu sposób podtrzymywania stóp Jezusa za pośrednictwem skrawka tkaniny i z charakterystyczną trójpalczystą formą zmiętego zakończenia płaszcza powyżej nóżek Dzieciątka. Ten charakterystyczny, niemal unikatowy motyw, nieobecny w czeskim pierwowzorze, odnajdziemy także w analogicznych figurach z Sieradza i Poznania. Jest to na tyle oryginalne rozwiązanie, że można je traktować jako argument dla tezy o pochodzeniu figur z jednego warsztatu, zwłaszcza że wszystkie cztery rzeźby łączy znacznie więcej ogólnych i szczegółowych rozwiązań kompozycyjnych i stylowych<sup>13</sup>. Również podobieństwo Madonny sieradzkiej względem kazimierskiej, mimo odmiennej pozycji Dzieciątka, konturu rzeźby i nowego szczegółu – motywu gwiazdy na odzieniu Marii – nie uszło uwagi organizatorów przedwojennej wystawy sztuki gotyckiej, skoro w katalogu zestawiono ilustracje obu rzeźb<sup>14</sup>.

Wspomniane cztery Madonny tworzą zatem najbardziej zwartą grupę dzieł wzajemnie zależnych i powiązanych ikonograficznie i stylistycznie. Ciąg analogii próbowano wprawdzie rozszerzać także na inne, głównie małopolskie zabytki – Madonnę z krakowskiego kościoła św. Mikołaja (zaginioną)<sup>15</sup>, Madonny z Wąganowic (obecnie w Niedźwiedziu) i Rabki<sup>16</sup>, Chlewisk i Jastrzębki Nowej<sup>17</sup>. Podobieństwa między tymi zabytkami

8. Madonna z Dzieciątkiem (Madona Svatovítská), Metro-polní kapitula u sv. Víta v Praze; fot. © Národní Galerie v Praze, 2013



9. Madonna z klasztoru franciszkanów (Katedra św. Bartołomje v Plzni), Biskupství plzeňské; fot. © Národní Galerie v Praze, 2013

10. Madonna z muzeum w Görlitz; wg H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Alfred Kröner Verlag in Leipzig [1926], s. 28, nr 50, tabl. 47

11. Madonna, Muzeum Narodowe w Poznaniu; fot. Barbara Drzewiecka

nie są jednak na tyle bliskie, by dopuszczać między nimi warsztatowe związki, albo nawet wzajemne oddziaływania. Także sam sposób ułożenia Dzieciątka w rzeźbie z Waganowic bynajmniej nie może być podstawą dla tezy o wzajemnej zależności ze wspomnianą wyżej grupą, co sugerował Andrzej Olszewski<sup>18</sup>. Pokrewieństwa są nazbyt ogólne.

Wzajemnie bliska jest tak naprawdę relacja między przywołanymi wyżej czterema rzeźbami choć – co zastanawiające – zależność ta nigdy nie została przekonująco opisana. Na postrzeganiu wszystkich czterech zabytków, w tym Madonny z Brudzewa, szczególnie zaciążyła opinia Michała Walickiego udokumentowana na łamach katalogu warszawskiej wystawy 1935 r., na której spotkały się figury z Kazimierza Dolnego

i Sieradza. Badacz uznał rzeźbę sieradzką za dzieło szczególnie interesujące, traktował ją jako odkrycie wystawy i opisał jako powstałe około 1430 r. dzieło nieznanego warsztatu wielkopolskiego, przy czym ostatni przymiotnik opatrzył znakiem zapytania. Natomiast Madonnę kazimierską (za ustaleniami Wacława Husarskiego) uznał z wytwór nieznaną pracowni małopolskiej, pozostającej pod wpływem rzeźby frankońskiej i datował na okres około 1430–1440<sup>19</sup>.

Z kolei Andrzej Olszewski datował rzeźbę z Sieradza na lata 1420–30 i upatrywał w niej repliki Madonny z Kazimierza Dolnego<sup>20</sup>. Tym samym uznał, że rzeźba z nadwiślańskiego miasteczka musiała powstać najpóźniej około 1420. Podważył też przypuszczenie Michała Walickiego o po-





wstaniu rzeźby sieradzkiej w Wielkopolsce, mimo świadomości istnienia analogicznej Madonny w kościele w Brudzewie. Badacz sądził, że trzy podobne rzeźby są najpewniej dziełem warsztatu krakowskiego.

Uznanie rzeźby sieradzkiej za wtórną względem kazimierskiej, a zapewne też najmłodszą w szeregu, jest uzasadnione. Można powiedzieć, że to właśnie ta figura sytuuje się najdalej spośród omawianych czterech względem domniemanego, zapewne czeskiego pierwowzoru. Zatracono tu bowiem wrzecionowaty kształt sylwetki – została ona zamknięta w konturze prostokąta. Niemal nieczytelny jest kontrast i statyka figury Marii z Sieradza. Sposób posadowienia Dzieciątka wyraźnie wskazuje na eksperymentalne poszukiwania twórcy figury. O ile

pomysł na podtrzymywanie nóżek nie uległ zasadniczej zmianie, o tyle siedząca poza Jezuska wymusiła zmiany w układzie lewej ręki Marii. Niemniej jednak warto zaznaczyć, że proporcje figury z Sieradza i stosunkowo nisko osadzona figurka Chrystusa, zdają się zbliżyć rzeźbę raczej do analogii wielkopolskich a nie figury kazimierskiej, w której głowy Marii i Dzieciątka są relatywnie duże, a Jezusek podtrzymywany jest wysoko.

Proponowany przez Andrzeja Olszewskiego czas powstania rzeźby sieradzkiej określony na lata 1420–1430 wydaje się jednak zbyt późny i należałoby go ograniczyć do czasu około 1420, co postaram się uargumentować niżej. Rzeźba kazimierska byłaby zatem nieco starsza. Jej dotychczasowe późne datowanie (około 1430–1440), utrwalone w nauce autorytetem Michała Walickiego, zostało spowodowane publikacją Wacława Husarskiego z 1925 r.<sup>21</sup> Sąd ten wydaje się dziś nie do utrzymania. Wacław Husarski nie łączył figury kazimierskiej z polskimi analogiami (najpewniej ich nie znał) i przypuszczał, że pochodzi ona z ołtarza w kościele parafialnym w Kazimierzu Dolnym, o którym wzmiankowano w 1483 r. jako powstałym nieco wcześniej. Badacz zdawał sobie sprawę z chronologicznej komplikacji dla uzgodnienia stylistyki figury z przybliżonym czasem fundacji ołtarza uczynionej przez braci Jana i Mikołaja z Ostrowa, nadwójtów w Kazimierzu, ustalonej dzięki przekazom źródłowym na okres po roku 1470. Dlatego proponował datowanie figury kazimierskiej na połowę XV w. Mimo ewidentnej sprzeczności wymowy źródeł pisanych i materialnych badacz pozostał przy tej karkołomnej hipotezie<sup>22</sup>.

Tymczasem obie figury wielkopolskie – Madonna z Brudzewa i półpostać Madonny z poznańskiego kościoła św. Jana Kantego – są sobie bardzo bliskie<sup>23</sup>. Niemal identyczne prowadzenie fałdowań szat, ściśle podobieństwo w ułożeniu i fizjonomii Dzieciątka,

12. Madonna z Brudzewa, kościół pw. św. Marii Magdaleny w Brudzewie – stan obecny; fot. Adam Soćko



sposobie jego podtrzymywania pozwalają uznać figury za powstałe w podobnym okresie i w tym samym warsztacie<sup>24</sup>. Wzajemna relacja Madonny brudzewskiej i poznańskiej stanowi też istotną przesłankę do tego, by zakwestionować stawianą dotąd uparcie tezę o krakowskim pochodzeniu figur z Sieradza, Kazimierza i Brudzewa i powrócić do hipotezy Michała Walickiego sformułowanej wobec Madonny z Sieradza o jej wielkopolskiej genezie. Geograficzne położenie zabytków wskazuje bowiem zdecydowanie na Wielkopolskę – a właściwie Poznań – jako miejsce działania warsztatu, z którego rozpowszehnił się ten akurat wariant wizerunku Madonny. Trzeba pamiętać, że tak, jak nic nie przemawia w sposób bezpośredni za wiązaniem rzeźby kazimierskiej ze środowiskiem krakowskim (poza położeniem Kazimierza Dolnego w Małopolsce), tak też lokalizacja jednej z czterech figur w Sieradzu nie może przesądzać o jej pochodzeniu z Krakowa, skoro dwie pozostałe znajdują się w Wielkopolsce. Pierwotnie Madonna sieradzka dekorowała kościół dominikański i rzeźba mogła tu trafić równie dobrze z Poznania choćby drogą kontaktów między domami klasztorными.

### Datowanie Madonny z Brudzewa

W rozważaniach o figurze z Brudzewa należy raz jeszcze powrócić do kwestii czasu jej powstania w kontekście datowania trzech pozostałych figur i genezy artystycznej tego typu figury Madonn z Dzieciątkiem. Właściwie za każdym razem kwestia ustalenia czasu powstania zabytków była uznaniową decyzją badaczy. Propozycję Wacława Husarskiego polegającą na złączeniu figury kazimierskiej z przekazami źródłowymi trzeba dziś uznać za kompletnie nieudaną. Warto też zaznaczyć, że już Jacek Dębicki odciął się od tej opinii i określił Madonnę kazimierską

jako rzeźbę starszą, widząc jej czas powstania około roku 1420. Badacz wskazywał przy tym, że figura „nie wykazuje żadnych cech późnych”, przy czym za oczywisty uznawał jej związek z Małopolską<sup>25</sup>. A zatem, brak źródeł pisanych pozostawiał historykom sztuki dużą dowolność w określaniu datowania pokrewnych zabytków w ramach pierwszej połowy XV w.

Tymczasem wydaje się, że pojawienie się figury w Brudzewie można jednak całkiem dokładnie osadzić w czasie. W tym kontekście szczególnie ważne wydają się informacje historyczne o tej miejscowości. O parafii wzmiankowano bowiem po raz pierwszy w 1415 r.<sup>26</sup> Dziś istniejący kościół drewniany pw. św. Marii Magdaleny powstał wprawdzie w wieku XIX, jednak kilka zachowanych elementów średniowiecznego wystroju zdaje się świadczyć, że przenoszono je skrzętnie, tak jak i figurę Madonny, do kolejnych budynków. Co jednak najbardziej istotne dla sprawy – z Brudzewa pochodził poznański biskup Mirosław z rodu Nałęczów, syn Kielcza i Elżbiety. Biskupem został z nominacji papieskiej 15 października 1426 r., zmarł jednak w Rzymie 11 lutego 1427 r., nie odbywszy ingresu do katedry<sup>27</sup>. Sądzę, że to on był fundatorem figury lub ołtarza mariackiego, ale pewnie dokonał tego na długo zanim został biskupem. Co ciekawe, od 1392 r. Mirosław studiował w Pradze, w 1404 r. był już plebanem kościoła św. Michała w Gnieźnie, dwa lata później zarządzał arcybiskupim kluczem dóbr z ośrodkiem w Żninie. W 1407 r. był już kanonikiem poznańskim, a w 1408 r. kanonikiem gnieźnieńskim. W 1408 r. podróżował do Rzymu. Potem podjął studia w Bolonii i w marcu 1415 r. uzyskał tytuł doktora obojga praw. Uczestniczył z ramienia kapituły gnieźnieńskiej w obradach soboru w Konstancji, następnie został przy papieżu, Marcinie V, był jego szambelanem oraz datariuszem

kurii. Prawdopodobnie Mirosław dbał też o polskie interesy w sporze dyplomatycznym z Krzyżakami. W Rzymie pozostał aż do śmierci w 1427 r. Nominacja jego osoby na biskupstwo poznańskie spowodowała konflikt z królem Władysławem Jagiełłą, który chciał na tym beneficjum osadzić Stanisława Ciołka, wbrew woli kapituły<sup>28</sup>.

Jest zatem bardzo prawdopodobne, że Mirosław z Brudzewa był fundatorem ołtarza, z którego przetrwała figura Madonny z Dzieciątkiem. Rozwój kariery prałata doskonale tłumaczy pojawienie się rzeźby dobrej klasy w wiejskiej parafii w Brudzewie. Wreszcie pobyt w Pradze, w okresie kluczowym dla kształtowania się gotyku międzynarodowego też ma swoją wymowę. Pierwsza dekada XV stulecia to czas, kiedy Mirosław uzyskiwał beneficja i ważne funkcje w administracji archidiecezji i diecezji poznańskiej. Przed 1408 r. był już kanonikiem w Gnieźnie i Poznaniu. Przed 1415 r. studiował w Bolonii. Właściwie od tego czasu jego kariera toczyła się za granicą. Oczywiście nie wyklucza to możliwości fundowania ołtarza w rodzinnym kościele parafialnym w okresie jego kariery za granicą, ale znacznie bardziej prawdopodobny wydaje się dla takiej fundacji okres około roku 1410, kiedy Mirosław był w Wielkopolsce, piął się po szczeblach kariery kościelnej i zaczął odgrywać istotną rolę wśród wielkopolskiego duchowieństwa.

Przyjmując umownie okres około roku 1410 jako prawdopodobny czas fundacji ołtarza z figurą Marii do kościoła w Brudzewie, można pokusić się o ustanowienie chronologii trzech pozostałych figur wykazujących znaczne pokrewieństwo ikonograficzne i stylistyczne z rzeźbą z Brudzewa. Zapewne około 1410 r. powstała także Madonna z Poznania, najbliższa formalnie figurze z Brudzewa. W ramach drugiej dekady XV w. należałoby sytuować czas powstania figury z Kazimierza Dolnego. Najmłodszą i jednak

najśłabszą pod względem artystycznym jest Madonna z Sieradza, której datowanie byłbym skłonny sytuować około roku 1420, czyli nieznacznie wcześniej niż chciał tego Andrzej Olszewski<sup>29</sup>. Nie ma bowiem powodu, by czas powstania czterech tak bardzo podobnych pod względem kompozycyjno-formalnym figur rozciągać na okres dłuższy niż lat dziesięć czy kilkanaście.

Wczesne datowanie figury kazimierskiej nie powinno dziś budzić zastrzeżeń. Warto zaznaczyć, że okres pierwszej połowy XV w. w dziejach Kazimierza i tamtejszej fary jest bardzo słabo oświetlony przez źródła pisane, ale wiadomo, że w 1406 r. Władysław Jagiełło przeniósł miasto z prawa polskiego na magdeburskie, wzmacniając tym samym jego samorząd i zapewniając dalszy ekonomiczny rozwój ośrodka<sup>30</sup>. Ta data również zdaje się wiele tłumaczyć w kontekście rozwoju ekonomicznego miasta zamożności jego mieszkańców i rangi ośrodka handlowego nad Wisłą. Był to czas sposobny dla potencjalnej fundacji nowego ołtarza w farze kazimierskiej.

O ile jednak, wbrew ugruntowanym opiniom krakowskich badaczy, powstanie Madonn z Brudzewa, Poznania i Sieradza można bez większych przeszkód łączyć z jednym z warsztatów poznańskich, o tyle trudniej – z racji geograficznych – wyjaśnić taką możliwość w przypadku rzeźby z Kazimierza. Jednak nadwiślański Kazimierz już w średniowieczu był obecny w handlu krajowym z racji korzystnego położenia na styku szlaku wodnego z południa na północ i lądowej drogi z Wołynia na Zachód (do Wrocławia i Poznania)<sup>31</sup>. Wreszcie figura Madonny mogła też trafić nad Wisłę później, w zupełnie innych okolicznościach, na przykład za sprawą Jana Lubrańskiego, który objął tu beneficjum u schyłku XV w. W 1497 r. był on rektorem szkoły kazimierskiej i kanonikiem krakowskim, później jego kariera sięgnęła tronu biskupiego w Poznaniu<sup>32</sup>.

## Wobec wzorców czeskich

Jak już wspomniałem, Madonna z Pilzna stanowi istotny, zewnętrzny wobec sztuki Wielkopolski punkt odniesienia dla figury z Brudzewa i zespołu figur jej pokrewnych. Można też z całą pewnością stwierdzić, że powstanie rzeźby brudzewskiej i pilzneńskiej dzieli na tyle długi okres czasu, że w samych Czechach powstały z pewnością figury pozostające w zależności od znakomitej figury z fary Pilzna. Być może był wśród nich także bezpośredni wzorzec Madonny brudzewskiej. Takiej figury nie znamy, jednak zachowało się kilka zabytków, które zdają się dobrze łączyć figurę wielkopolską ze środowiskiem czeskim. To z kolei pozwala zakładać przetransponowanie wzorca, najpewniej drogą importu z Pragi nad Wartę. Można też zakładać, że w Poznaniu, na przełomie stuleci, działał warsztat mistrza wykształconego w środowisku praskim. W drugiej dekadzie XV w., gdy w Poznaniu warsztat ten powielił ów model, realizując Madonny brudzewską, poznańską, kazimierską i sieradzka, w Pilźnie powstała figura Madonny przechowywana dziś w tamtejszym kościele franciszkanów<sup>33</sup> (il. 9). Uchodzi ona za lokalną trawestację XIV-wiecznej Madonny z kościoła parafialnego. Poprzedziła ją jeszcze figura z około 1410 r., tzw. Madonna Droužetická, obecnie zachowana w dawnym klasztorze dominikanów w tymże Pilźnie<sup>34</sup> (il. 7). Obie pilzneńskie figury – zdaniem Jiřego Fajta – są świadectwem rodzenia się w mieście, w dwóch pierwszych dekadach XV w., samodzielnego ośrodka artystycznego, który rozkwitnie szczególnie w 2 ćwierci i koło połowy XV stulecia<sup>35</sup>. Obydwie dokumentują przebieg procesu kształtowania się lokalnego centrum artystycznego analogicznie względem procesu, z jakim mamy w tym czasie do czynienia w Poznaniu, tyle że w stolicy Wielkopolski proces ten trwał chy-

ba nieco dłużej i obejmował jeszcze ostatnią dekadę XIV w. Sytuacja obu miast jest więc do pewnego stopnia podobna, z tym, że Pilzno było z natury rzeczy znacznie silniej powiązane z ośrodkiem praskim niż odległy Poznań, odseparowany od Pragi nasycenym artystycznie Śląskiem. Jednakże w obu miastach zachowały się figury Madonn z początku XV w., dla których punktem wyjścia była kamienna Piękna Madonna powstała najpewniej tuż przed 1384 r.

W przypadku Madonny Droužetickiej o relacji podobieństwa względem rzeźby z Brudzewa decyduje nie tylko ogólna kompozycja figury oparta na kontrapoście, sposób podtrzymywania Dzieciątka i kompozycja bocznych zwisów materii nadające konturom sylwety wrzecionowaty kształt, ale przede wszystkim układ fałd w partii bioder, zwłaszcza zaś sekwencja załamanej dwukrotnie fałdy miskowej dążącej ku lewemu, wychylonemu biodru Madonny i niżej szerokiej fałdy agrafowej skierowanej w przeciwną stronę. Pod nią znajduje się jeszcze wypukła forma płaszczka o szpiczastym zakończeniu skierowana ku dołowi figury. Co prawda figury brudzewska i Droužetická są dla siebie wzajemnie lustrzanymi odbiciami, dla kwestii stylu nie ma to jednak większego znaczenia.

Czeską genezę tego typu kompozycji, a zwłaszcza sposobu ułożenia fałd płaszczka, zdaje się też potwierdzać intrygujący obraz Madonny z Dzieciątkiem z katedry św. Wita oprawiony w bogato dekorowaną rzeźbiarsko ramę (il. 8)<sup>36</sup>. Obraz, dawniej uznawany za fundację z samego końca XIV w., powstał zapewne około roku 1415 w związku z konsekracją ołtarza dedykowanego obu świętym Janom. Fundacja ołtarza miała upamiętnić zmarłego w 1411 r. arcybiskupa Zbyńka Zajca z Házmburka. Obraz ten – pomyślany na wzór ikonowego wizerunku półpostaćowego – jest wyjątkowy z kilku względów. Szczególny sposób ukazania dotyku dłoni

Marii wobec nagiego ciała Jezusa oraz wyjątkowo mięsiste, przestrzennie oddanie fałdy płaszcza skłoniły badaczy czeskich do sformułowania przypuszczenia, że malarz wzorował się tu bezpośrednio na realizacji rzeźbiarskiej stanowiącej model dla wizerunku dwuwymiarowego<sup>37</sup>.

Szczególnie interesująco w tym zestawie jawi się jednak jeszcze inna Madonna – statua pochodząca z kaplicy św. Wita w Mühlhausen (nad Neckarem), obecnie przechowywana w katolickim kościele w Ludwigsburgu (il. 6)<sup>38</sup>. Jakkolwiek została ona dość nieszczęśliwie odnowiona na początku XX w. (partie twarzy i naniesienie brokatowej faktury na płaszczyznie) to jej czeska proveniencja i datowanie na połowę lat 80. XIV w. wydają się być ustaleniem pewnym. Rzeźba należała bowiem do wyposażenia kaplicy św. Wita, ufundowanej w rodzinnym mieście przez Reinharda z Mühlhausen w 1380 r. jako kommemoratywna kaplica dedykowana pamięci zmarłego w tymże roku brata fundatora – Eberharda. Obaj bracia zrobili karierę w Pradze. W ufundowanej przez Reinharda kaplicy przetrwał także ołtarz – ewidentny import praski z około 1385 r.<sup>39</sup> Madonna, również datowana na lata około 1385, jest uważana za uproszczoną trawestację Piękną Madonny z Pilzna. Podobnie jak Madonna Droužetická – jest ona lustrzanym odbiciem Madonny z Brudzewa. Szczególnie istotna w kontekście wielkopolskich zabytków jest kompozycja układu ciała Marii, trzymanego Jezusa, draperii oraz samego odzienia Marii – z silnie zaznaczonym „fartuchem” w dolnej partii figury. Wydaje się w każdym razie, że nigdzie wcześniej nie wypracowano wariantu tak bliskiego rzeźbie z Brudzewa. Z kolei praskie afiliacje twórców kaplicy św. Wita w Mühlhausen nigdy nie budziły wątpliwości<sup>40</sup>.

W świetle powyższych analogii okazuje się, że schemat kompozycji figury Madonny

oraz draperii jej płaszcza, wykorzystany przy rzeźbieniu figury z Brudzewa i drugiej z poznańskiego kościoła św. Jana Kantego oraz rzeźb z Sieradza i Kazimierza Dolnego ma swoje odpowiedniki w plastyce czeskiej schyłku XIV i początków XV w. Nie ma ich natomiast na Śląsku, ani w Krakowie. Wprawdzie można wskazać zabytki o zbliżonej koncepcji kompozycyjnej, ale nie sposób uznać ich roli pośrednictwa pomiędzy ośrodkiem praskim a Wielkopolską. Na ogół nie są to zresztą rzeźby tak samodzielne jak cztery omówione wyżej. Figurami śląskimi, które można by włączyć w rozpatrywany tu szereg ogólnych analogii jest relatywnie późna rzeźba Marii (pozbawiona Dzieciątka) z Muzeum Narodowego we Wrocławiu (nr inw.: XI 259) o zbliżonym do brudzewskiego układzie draperii partii środkowej, datowana ostatnio na lata około 1420<sup>41</sup>. Różni się ona jednak w wielu szczegółowych aspektach od Madonny z Brudzewa i z pewnością nie może być dowodem na pośrednictwo Śląska w transmisji wzorów czeskich do Wielkopolski. To samo można by powiedzieć o figurze św. Barbary z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety z drugiej dekady XV w. (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. Śr. 109)<sup>42</sup>. Wreszcie Madonna z Görlitz (Zgorzelca), ogólnie podobna, w szczegółowych rozwiązaniach kompozycyjnych jednak odmienna – jest, jak sądzę, przykładem wykształcenia osobnej linii rozwojowej wywodzącej się z wizerunku Piękną Madonny z Pilzna, jak gdyby równoległej do grupy omówionych wyżej figur wiązanych z Wielkopolską (il. 10)<sup>43</sup>. Wydaje się, że linię Madonny ze Zgorzelca rozszerza wspomniana już statua Marii z Dzieciątkiem z kościoła franciszkanów w Pilźnie (ok. 1420) (il. 9) oraz rzeźba z Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNPP 879) niewiadomego pochodzenia<sup>44</sup> (il. 11). Wszystkie jednak są chyba nieco

późniejsze niż omawiana tu „grupa brudzewska”.

A zatem, grupa czterech Madonn, dla których zabytkiem kluczowym wydaje się być Madonna z Brudzewa, i których powstanie można łączyć z warsztatem działającym w Poznaniu w pierwszej i drugiej dekadzie XV w., jest świadectwem bezpośredniej recepcji sztuki środowiska praskiego w Wielkopolsce. Impuls dla tej relacji z powodzeniem mógł dać ówczesny kanonik poznański i gnieźnieński, późniejszy biskup poznański – Mikołaj z Brudzewa. Poznań, 2013 r.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> A. Brosig, *Rzeźba gotycka, 1400–1450*, Poznań 1928; S. Dettloff, *Rzeźba polska do początku XVIII wieku*, (w:) *Wiedza o Polsce. Sztuka polska. Historia Architektury Rzeźby i Malarstwa od czasów najdawniejszych, aż do chwili obecnej*, Warszawa, b.d., s. 63–66; T. Dobrowolski, *Rzeźba. Okres od 1400 do 1450 r.*, (w:) *Sztuka polska czasów średniowiecznych*, red. G. Chmarzyński, Warszawa 1953, s. 137; Idem, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 180–181; J. Dutkiewicz, *Rzeźba*, (w:) *Historia sztuki polskiej*, t. 1, *Sztuka średniowieczna*, wyd. 2, Kraków 1965, s. 334; Z. Białłowicz-Krygierowa, *Rzeźba*, (w:) *Dzieje Wielkopolski*, t. 1, *Do roku 1793*, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 407–410; T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów. Zarys dziejów*, Warszawa 1993, s. 255–269; K. Zalewska-Lorkiewicz, *Rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne*, (w:) S. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Sztuka polska. Gotyk*, Warszawa 2010, *passim*.
- <sup>2</sup> A. Brosig, op. cit., s. 24–25, 51, Tab. VIII i IX, G. Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka*. Katalog wystawy, Poznań 1936, s. 12, 20 (nr 36), ryc. 8.
- <sup>3</sup> Pieta węgrowska została zniszczona podczas wojny i dziś jest znana jedynie z ilustracji i opisu A. Brosiga (op. cit., s. 30–32, 53, Tab. XII i XIII – autor uważał ją za dzieło śląskie). W obliczu bliźniaczej analogii z Pietą z Iglawy z około 1400 r. i z uwagi na zupełnie wyjątkową pozycję tej rzeźby w plastyce Wielkopolski, teza o jej imporcie z Czech wydaje się jedyną sensowną – zob. T. Chrzanowski, op. cit., s. 269 – określił ją jako importowaną „z południa”. Z. Białłowicz-Krygierowa, op. cit., 407 – autorka podkreśliła związki z plastyką czeską stylu pięknego. Kolejną bliską analogię dla rzeźby węgrowskiej i jej „bliźniaczki” z czeskiej Iglawy stanowi destrukcyjnie odnaleziony w 1986 r. w Bernie w Szwajcarii – zob.: E.-J. Sladeczek, *Der Berner Skulpturenfund (1986) und die Bildwerke des Schönen Stils. Versuch einer vorläufigen Standortbestimmung*, (w:) *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Hrsg. v. G. Pochat, B. Wagner (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24) Graz 1990, s. 285–289. O nagrobku w Rydzynie: P. Skubiszewski, *Nagrobek Jana z Czerniny w Rydzynie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 17, 1955, nr 4, s. 396–425; L. Kalinowski, *Płyta nagrobna Jana z Czerniny w Rydzynie. Zagadnienie interpretacji*, (w:) Idem, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 379–413 – artykuł opublikowany wcześniej (Prace z Historii Sztuki UJ, I, 1962).
- <sup>4</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, *Województwo poznańskie*, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, z. 22, *Powiat słupecki*, oprac. J. Echaradtówna, J. Orańska, M. Kwiczala, Warszawa 1960, s. 1, il. 59. W okresie okupacji rzeźba została ukryta w schowku na strychu kościoła, odnaleziono ją tam po wojnie – za informację w tej sprawie dziękuję ks. proboszczowi Tomaszowi Głuszakowi. Oprawa akantowego późnobarokowego ołtarza z początku XVIII w., w którego centrum wstawiono Madonnę, zdaje się potwierdzać jej dawny związek z kościołem parafialnym. Rzeźba mierzy około 110–120 cm.
- <sup>5</sup> Z. Białłowicz-Krygierowa, op. cit., s. 410.
- <sup>6</sup> J. Pawłowicz, *Rzeźba gotycka przełomu XIV i XV wieku oraz pierwszej połowy XV stulecia w Wielkopolsce – stan zachowania zabytków stylu międzynarodowego*, „Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski”, t. 1, 2002, s. 51 – nie wiedzieć czemu w części katalogowej Madonna z Brudzewa nie została uwzględniona.
- <sup>7</sup> H. Mędrak, *Typ Pięknej Madonny z Krumłowa w polskiej plastyce pierwszej połowy XV w.*, „Roczniki Humanistyczne. Historia sztuki”, t. 19, z. 5, 1971, s. 55, il. 7.
- <sup>8</sup> P. Skubiszewski, *Die Kunst in den Ländern der polnischen Krone während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, (w:) *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-museums in der Kunsthalle Köln*, Köln 1980, s. 105 – autor, w syntetycznym omówieniu sztuki ziem polskiego królestwa w drugiej połowie XIV w., prezentował Madonnę z Brudzewa, obok małopolskiej Madonny z Więclawic, jako jedną z najważniejszych figur okresu przełomu XIV i XV w. w Polsce i opublikował jej wizerunek.
- <sup>9</sup> Z. Białłowicz-Krygierowa, *Rzeźba*, (w:) *Dzieje Wielkopolski*, t. 1, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 410 – badaczka, pisząc o rzeźbie, regionu wspominała tylko o trzech figurach: brudzewskiej, poznańskiej i sieradzkiej, choć z pewnością wiedziała o istnieniu rzeźby z Kazimierza. Z kolei A. Olszewski (*Styl pięknych Madonn w Małopolsce*, (w:) *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 1, Warszawa 1996, s. 195) do serii trzech figur o bliskim podobieństwie (Kazimierz, Sieradz, Brudzewo) dołączył (za Mędrkiem) jeszcze jako upraszczające ten typ figury Madonn z Chlewisk i Jastrząbki Nowej, pominał natomiast milczeniem figurę poznańską; zob. też: A. Olszewski, *Die gotische Skulptur der Jagiellonenzeit*, (w:) *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, [katalog wystawy], Schallaburg 1986, s. 280–281, katalog: nr 95, il. 42.
- <sup>10</sup> Ostatnio na temat wczesnych rzeźb, ich datowania i roli dla rozwoju stylu pięknego zob.: *Modanna von Altenmarkt im Pongau* (J. Fajt), (w:) *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, Hrsg. v. J. Fajt, [współpraca] M. Hörsch, A. Langer, B. Drake Boehm, Deutscher Kunstverlag München Berlin 2006, s. 447–448 (nr 142); *Hl. Petrus aus Slivice* (J. Fait, R. Suckale), (w:) *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden...*, s. 508–510 (nr 171); *Die Sternberger Schöne Madonna* (J. Fajt, R. Suckale), (w:) *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden...*, s. 549 (nr 197). Zdaniem badaczy zespół rzeźb po-

- wstałych w ośrodku praskim współtworzących trzon kluczowych zabytków dla ukształtowania wczesnej fazy stylu pięknego w rzeźbie czeskiej stanowią: Madonna z Pilzna (przed 1384), statua św. Piotra ze Slivic (Národní galerie, Praga, ok. 1385), figura św. Elżbiety z Wiednia (Österreichische Galerie Belvedere, ok. 1380–90), Pieta z Marburga (ok. 1380–1390); Madonna ze Sternbergu (ok. 1380–1390) i św. Anna Samotrzecia z Neureisch (Nová Ríše).
- <sup>11</sup> Z. Białowicz-Krygierowa, op. cit., s. 410. Jest to największa z wszystkich czterech figur – osiąga naturalne rozmiary.
- <sup>12</sup> Do obiegu naukowego na dobre wprowadziła ją publikacja w katalogu przedwojennej wystawy gotyku w Polsce: M. Walicki, *Polska sztuka gotycka*. Katalog wystawy, Warszawa 1935, s. 24 (nr 60), tab. XXVII. Rzeźba mierzy 124 cm.
- <sup>13</sup> A. Olszewski, op. cit., s. 195 – badacz określił figury z Kazimierza, Sieradza i Brudzewa jako stanowiące „jednolitą grupę stylową, choć niekoniecznie warsztatową”. Motyw trójpalczastego zakończenia utrzymanego dłonią płaszczka występuje na Śląsku w figurze św. Jana z grupy Ukrzyżowania z belki tęczowej kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu datowanej na około 1420 r. Jednak na tej podstawie trudno budować teorię zależności grupy czterech Madonn wobec plastyki śląskiej – zob.: B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XIII–XVI w.* Katalog zbiorów, red. B. Guldan-Klamecka, Wrocław 2003, s. 114–116 (nr I-33), ok. 1420.
- <sup>14</sup> M. Walicki, op. cit., s. 24 (nr 59 i 60), tab. XXVI, XXVII.
- <sup>15</sup> T. Dobrowolski, *Rzeźba (okres od 1400 do 1450 r.)*, (w:) *Sztuka polska czasów średniowiecznych*, red. G. Chmarzyński, Warszawa 1953, s. 137; J. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*, Kraków 1949, s. 125, nr 61 – datowana przezeń późno na lata około 1430–1440. Rzeźba została skradziona przez niemieckiego okupanta w latach 1940–1944.
- <sup>16</sup> J. Dutkiewicz, *Rzeźba...*, s. 326.
- <sup>17</sup> A. Olszewski, op. cit., s. 195. Zob. też: H. Mędrak, op. cit., s. 55, 58.
- <sup>18</sup> Zob.: A. Olszewski, op. cit., s. 195.
- <sup>19</sup> M. Walicki, op. cit., s. 11 i 24 (poz. 59 i 60); W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* (t. 2, *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 10, powiat sieradzki, oprac. K. Szczepkowska, Warszawa 1953, s. 23, il. 67) datowano figurę z Sieradza ogólnie na 2 ćwierć XV w. W odniesieniu do Madonny z Kazimierza datowanie Michała Walickiego podtrzymał Józef Dutkiewicz (*Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450*, Kraków 1949, s. 123–124, nr 58). Badacz znacznie ostrożniej wypowiedział się jednak na temat pochodzenia figury. Dopuszczał możliwość jej importu (tamże, s. 30, 35–36).
- <sup>20</sup> A. Olszewski, op. cit., s. 195; Idem, *Die gotische Skulptur der Jagiellonenzeit*, (w:) *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Schallaburg 1986, s. 270, [Idem, *Gottesmutter mit Kind*] 280–281, poz. 95, Abb. 42. Rzeźba mierzy 119 cm.
- <sup>21</sup> W. Husarski, *Statua Matki Boskiej w Kazimierzu Dolnym*, „Południe”, 1925, z. 2, s. 23–24 – tu datował na lata 1440–1450.
- <sup>22</sup> Na podstawie informacji o ustanowieniu w 1483 r. altarii przy ufundowanym wcześniej (jednak po 1470 r.) przez Jana i jego brata Mikołaja z Ostrowa ołtarzu, wysunął on przypuszczenie, że figura należała do tegoż właśnie retabulum. Dostrzegł on w figurze oddziaływanie rzeźby frankońskiej drugiej ćwierci XV w., co tłumaczył domniemaną wędrówką czeladniczą mistrza odbyłą około roku 1430. Powstanie figury wyznaczył ostatecznie na połowę XV w. – zob. W. Husarski, *Kazimierz Dolny*, Warszawa 1957, s. 61–64. Badacz streszcza wnioski swojego artykułu o rzeźbie z 1925 r. (W. Husarski, *Statua...*, s. 23–24).
- <sup>23</sup> I. Błaszczyk, *Konserwacja zabytków ruchomych w Poznaniu w latach 1990–2007*, Poznań 2008, s. 83 – autorka określiła konserwowaną w 2005 r. rzeźbę poznańską jako wykonaną około 1400 r. i określiła jej śląską proveniencję.
- <sup>24</sup> Z. Białowicz-Krygierowa (1969, s. 410) uznała figurę Brudzewską za parafrazę Madonny z Pilzna starszą niż Madonna z Czempinia, datowaną przez nią na około 1420 (lub później). Dla rzeźby poznańskiej proponowała datowanie na czas około roku 1430, co moim zdaniem nie ma uzasadnienia.
- <sup>25</sup> J. Dębicki, *Główne nurty artystyczne w małopolskiej rzeźbie stylu międzynarodowego*, (w:) *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 1, Warszawa 1996, s. 212–214.
- <sup>26</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, *Województwo poznańskie*, red. T. Rusczyńska i A. Sławska, z. 22, *Powiat słupecki*, oprac. J. Echartówna, J. Orańska, M. Kwiczala, Warszawa 1960, s. 1, il. 59; S. Kozirowski, *Szematyzm historyczny ustrojów parafialnych dzisiejszej Archidiecezji Gnieźnieńskiej*, Poznań 1934, s. 18–19 – w 1415 r. wzmiankowano o proboszczu Janie, rok później funkcję tą sprawował Piotr.
- <sup>27</sup> J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 2, *Archidiecezja poznańska w granicach historycznych i jej ustrój*, Księgarnia św. Wojciecha 1964, s. 81–82.
- <sup>28</sup> Ibidem.
- <sup>29</sup> Tak właśnie datował rzeźbę T. Dobrzeński (*Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980, s. 42, poz. 172).
- <sup>30</sup> W. Husarski, *Kazimierz...*, s. 18.
- <sup>31</sup> K. Myśliński, *Lublin w życiu gospodarczym i politycznym Polski przedrozbiorowej*, (w:) *Lublin 1317–1967*, red. H. Zins, Lublin 1967, s. 27–30.
- <sup>32</sup> W. Husarski, *Kazimierz...*, s. 19–20.
- <sup>33</sup> J. Fajt, J. Homolka, *Gotika w západních Čechách (1230–1530)* [Gothic Art and Architecture in Western Bohemia (1230–1530)], [katalog wystawy w Národní Galerie v Praze], Praha 1995, s. 60–61, 107 [100–115].
- <sup>34</sup> Ibidem.
- <sup>35</sup> Ibidem, s. 107.
- <sup>36</sup> J. Fajt, R. Suckale, *Das Madonnenbild aus dem Prager Veitsdom und sein geschnitzter Rahmen*, (w:) *Karl IV Kaiser von Gottes Gnaden...*, s. 532–533, nr 190.
- <sup>37</sup> Ibidem.
- <sup>38</sup> J. Fajt, M. Hörsch, *Zwischen Prag und Luxemburg – eine Landbrücke in den Westen*, (w:) *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden...*, s. 376–377.
- <sup>39</sup> Ibidem.
- <sup>40</sup> Ibidem.
- <sup>41</sup> B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, op. cit., s. 234–236, nr III–23.
- <sup>42</sup> M. Kochanowska-Reiche, *Figura św. Barbary*, (w:) *Śląsk. Perła w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, red. A. Niedzielenko, Vit Vlnas, Národní galerie v Praze, 2006, s. 69 (nr I.2.39).
- <sup>43</sup> H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Alfred Kröner Verlag in Leipzig [1926], s. 28 (nr 50), Tfl. 47 – datowana przez niemieckich badaczy na 2 dekadę XV w. wiązana była z twórcą Pięknej Madonny Wrocławskiej (którego badacze uznawali

za twórcę Ukrzyżowania w Kaplicy Dumlosych);  
H. Mędrak, op. cit., s. 55. Mierzy 97 cm.

- <sup>44</sup> Z. Białowicz-Krygierowa, Maria z Dzieciątkiem [MNP P 879] – karta naukowa zabytku w dokumentacji Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Poznaniu. Figura została zakupiona do zbiorów w 1978 r. z terenów Pomorza Zachodniego. Uchodzi za zabytek z Dolnej Saksonii lub Meklemburgii z okresu ok. 1420–1430, jednak w kontekście analogii ze Zgorzelca i Pilzna wydaje się, że może raczej pochodzić z terenów Nowej Marchii. Mierzy 99 cm.



A lesser-known Madonna of Brudzewo occupies a special place among the sculptures from Wielkopolska representing the beautiful style. Its form points to a genetic dependence on the Madonna of Pilzno from before 1384. The sculpture from Brudzewo has three immediate analogies in Poland. These are: a figure from the church of St. Jan Kanty in Poznań, preserved in half, the Madonna of Kazimierz Dolny (MNW), Madonna of Sieradz (convent of Ursuline Sisters). To date the interdependencies between the four sculptures have not been analysed in depth. The Madonna of Kazimierz Dolny is the best known in this group. As of the 1930s it has been unequivocally seen as a sculpture made in Krakow around 1430–1440. A similar opinion was put forth with respect to the sculpture from Sieradz from ca. 1420–1430. However, two of the four similar figures can be found in Wielkopolska and therefore the creation of the entire series should be linked with the operation of a workshop active in Poznań. This opinion is based on historical circumstances. In the early 15th century Brudzewo was owned by Mirosław of Nałęcz coat of arms. In 1392 he studied in Prague and prior to 1408 was appointed a canon in Poznań and Gniezno. As of 1415 he developed his career at the papal court abroad. Pope Martin V nominated him Bishop of Poznań in 1426, but he

did not manage to assume his duties before his death in 1427. Mirosław can be regarded as the founder of St. Mary's altar in his native parish, at a time when he was pursuing his career in Wielkopolska. He may have brought a workshop to Poznań or imported from Bohemia a figure which later became a local model for a series of the four extant sculptures. The development of Mirosław's career shows that the Madonnas of Brudzewo and Poznań were made ca. 1410. The Madonna of Kazimierz was made slightly later, while the slightly different figure from Sieradz was carved ca. 1420. The series of four figures has no close analogies in the sculpture of Małopolska and Silesia. Analogies to the arrangement of the draperies of Mary's robes and the compositional set-up of the figure may be found in Bohemian sculpture of the late 14th and early 15th centuries, in the figures of Madonnas of Pilzno (so-called Droužetická), Madonna of Mühlhausen-on-Neckar (now in Ludwigsburg), both imported from Bohemia, and some images of Madonnas on Czech paintings from the early 15th century. Therefore there is every indication that the creation of this particular group of Madonnas can be linked with a workshop active in Poznań in the early 15th century and that its operation can be regarded as a direct impact of Bohemian sculpture on the beautiful style in Wielkopolska.

## Madonna of Brudzewo – the Bohemian impetus for the beautiful style in Wielkopolska

### SUMMARY

Badania konserwatorskie

---

## Wstęp

*Adoracja Dzieciątka* z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu jest dziełem Lazzaro Bastianiego, przedstawiciela szkoły weneckiej, malarstwa przełomu XV i XVI w. Choć mniejszej rangi niż prace współczesnych mu braci Bellinich, zasługuje bez wątpienia na uwagę.

Obraz powstał we Włoszech, ok. 1500 r. Jego tematyka i forma wskazują na przeznaczenie kultowe. Dzieło to w literaturze występuje jako *Matka Boska z Dzieciątkiem*, katalog z 1939 r., natomiast w katalogach z 1961 i 1962 jako *Matka Boska adorująca Dzieciątka. W tle sceny z życia Tobiasza*, a w roku 1968 jako *Madonna z Dzieciątkiem*. W wydanym w 1995 r. katalogu zbiorów autorstwa Marii Skubiszewskiej *Malarstwo włoskie do 1600* przyjęto tytuł *Madonna z Dzieciątkiem (Adoracja Dzieciątka)*, taki jak adnotacja w karcie inwentarzowej MNP<sup>1</sup>.

Zmianie uległa atrybucja obrazu. W Księdze Dobrodziejów (1925) określany był jako „obraz nieznanego mistrza”, a w katalogu muzealnym z 1939 r. jako obraz z kręgu szkoły weneckiej ok. 1500. W 1957 r. atrybucji obrazu jako dzieła Lazzaro Bastianiego dokonała Anna Dobrzycka, na podstawie porównania z *Madonną z Dzieciątkiem* w National Gallery w Londynie (inw. nr. 1953). Analogii do figury Marii i Dzieciątka dostarczył również obraz z Fundacji Helen Clay w Pittsburgu (USA)<sup>2</sup>.

Wcześniejsze losy *Adoracji Dzieciątka* nie są znane. W 1925 r. została przekazana jako dar Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Wielkopolskiego dla Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu<sup>3</sup>.

Brak dokumentów dotyczących Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Wielkopolskiego, które spłonęły w czasie II wojny światowej

wraz z archiwum Starostwa Poznańskiego, uniemożliwia pozyskanie informacji na temat pochodzenia obrazu.

W czasie okupacji niemieckiej figurował on w katalogu powołanego przez hitlerowców Kaiser Friedrich Museum in Posen pod numerem 466<sup>4</sup>. W 1943 r. obraz został wywieziony przez okupanta niemieckiego do Kahlau, a w 1945 r. przejęty przez armię radziecką i wywieziony do Moskwy<sup>5</sup>. W ramach rewindykacji dzieł sztuki wywiezionych z Polski obraz w 1956 r. powrócił do Muzeum Narodowego w Poznaniu, gdzie jest obecnie przechowywany i eksponowany<sup>6</sup>.

*Adoracja Dzieciątka* eksponowana była zaledwie kilka razy. Po raz pierwszy w 1961 r. w Krakowie w Muzeum Narodowym na wystawie „Malarstwo Obce XV–XVIII wieku w Muzeum Narodowym w Poznaniu”. Przed tą wystawą poddano obraz drobnym zabiegom konserwatorskim (głównie drobne uzupełnienia warstwy malarskiej). W 1962 r. wystawę pokazano w Muzeum Okręgowym w Koszalinie, a w 1968 r. obraz eksponowano na wystawie „Malarstwo weneckie XV–XVII w. ze zbiorów polskich oraz zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Galerii Drezdeńskiej i Galerii Narodowej w Pradze. Warszawa–Drezno–Praga–Budapeszt”.

W 1989 r. obraz został przekazany w celu przeprowadzenia konserwacji na Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, początkowo do Zakładu Technologii i Technik Malarskich, gdzie był przedmiotem badań Doroty Raczkowskiej. Następnie jeszcze w tym samym roku obraz przekazano do Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK, gdzie poddano go zabiegom konserwatorskim –

Katarzyna  
Wantuch

**Adoracja  
Dzieciątka –  
dzieło  
Lazzaro  
Bastianiego  
z Muzeum  
Narodowego  
w Poznaniu.  
Budowa  
techniczna,  
atrybucja,  
konserwacja  
i restauracja**



1. Lazzaro Bastiani, *Adoracja Dzieciątka*, ok. 1512, Muzeum Narodowe w Poznaniu, stan po konserwacji w ramie i okasecie 1999 r., fot. W. Grzesik

w pierwszym etapie prowadzonych przez Grzegorza Gołubiaka, w drugim od 1992 r. przez Katarzynę Wantuch<sup>7</sup>.

Grzegorz Gołubiak zawarł w swojej pracy<sup>8</sup> przegląd XIX-wiecznych technik konserwatorskich, omawiając niektóre z nich bezpośrednio na przykładzie obrazu Bastianiego – zabezpieczanie odwrociami obrazu przed jednostronnym wysychaniem obrazu oraz stabilizację obrazu poprzez założenie parkietu. Parkietowanie uznawano wówczas za najpewniejszy sposób zabezpieczania obrazów o

tendencji do pęknięcia, pacznięcia, rozklejania spoin. W tak pozytywnej jego ocenie dziś dostrzega się źródło nagminnego i bezkrytycznego stosowania zabiegu nawet wobec obrazów niekoniecznie tego wymagających. Obecność parkietu podnosiła rangę obrazu i dodawała mu wartości.

Na przykładzie *Adoracji Dzieciątka* można odnotować ogólny postęp, jaki dokonał się wówczas w metodach konserwacji. Jego przejawem było usunięcie zniszczonego podobrazia i zastąpienie go deską parkie-



2. Witryna klimatyczna umieszczona w ramce obrazu.  
Projekt, wykonanie, fot. K. Wantuch

ową<sup>9</sup>. Wykonawcę zabiegów konserwatorskich cechowała fachowość i rzetelność. Ingerencje w warstwie malarskiej prezentują się jednak inaczej. Kity i retusze wielokrotnie nachodzą na oryginał, występują przesunięcia warstwy malarskiej spowodowane zabiegiem parkietowania. Różnice w poziomie wykonania zabiegów wskazują na charakterystyczną dla XIX w. dwuetapowość konserwacji z podziałem na część techniczną i artystyczną. Zniszczenia powstałe w obrazie były jednak nie tylko wynikiem przeprowadzonych zabiegów konserwatorskich, ale przede wszystkim złych warunków przechowywania.

Brak informacji na temat ewentualnych konserwacji oraz ekspozycji obiektu przed 1956 r. Można przypuszczać, iż zabiegu założenia parkietażu i wiążącego się z nim zdublowania ścienionego oryginalnego podobrazia dokonano przed rokiem 1925, bowiem na jednej z pionowych listew widnieje ołówkiem wypisana data przyjęcia obiektu do Muzeum Wielkopolskiego.

Zamierzeniem Doroty Raczkowskiej było porównanie budowy technicznej obrazu Bastianiego z danymi na temat budowy innych dzieł malarza, aby potwierdzić tym samym atrybucję wykonaną przez A. Dobrzycką<sup>10</sup>. Ponieważ nie udało jej się uzyskać takich danych (kontaktowała się głównie z galeriami, które w swych zbiorach posiadają obrazy L. Bastianiego, tj. Museo Correr w Wenecji, National Gallery w Londynie) sprawa atrybucji obrazu na podstawie badań technologicznych pozostała nadal otwarta. Z drugiej strony porównanie wyników badań z badaniami przeprowadzonymi na innych obrazach tego kręgu i czasu (17 obrazów znajdujących się w zbiorach polskich) nie wykluczała autorstwa Bastianiego i okresu powstania dzieła. Autorce pracy udało się ponadto: ustalić kolejne etapy powstawania obrazu i określić użyte do jego namalowania materiały, określić relacje pomiędzy jego budową techniczną a techniką malarstwa włoskiego i weneckiego przełomu XV i XVI w. W efekcie Dorota Raczkowska potwierdziła oraz określiła czas jego powstania na początek XVI w. Autorka zaproponowała też odmienny tytuł: *Adoracja Dzieciątka* w scenie głównej (do tej pory jako *Madonna z Dzieciątkiem*) określając zarazem tematykę scenek w tle jako starotestamentową historię Tobiasza.

Lazarro Bastiani i jego twórczość w świetle literatury

Zarówno starsze, jak i ostatnie opracowania traktują Bastianiego ubocznie, przy okazji większych opracowań o malarstwie weneckim czasu renesansu<sup>11</sup>, bądź też przy okazji monografii sławniejszych od Bastianiego malarzy tego kręgu takich, jak Vittore Carpaccio<sup>12</sup> bądź Bellinich<sup>13</sup>. W słownikowych i encyklopedycznych opracowaniach z zakresu historii sztuki, Bastiani jest na

ogół tylko wzmiankowany<sup>14</sup>. W starszych jest to tylko krótka nota określająca Bastianiego jako malarza weneckiego, pozostającego pod wpływem Bellinich, Carpaccia i Vivariniego. Biografia artysty jest niekompletna, nieznany jest pierwszy okres jego życia. Data narodzin malarza jest nieścisła, podawana różnie. Najpełniej szczegóły biografii podaje „Allgemeines Kunstler – Lexikon” z 1993, gdzie zamieszczono kompletny, jak się wydaje spis dzieł malarza, zarówno pewnych, sygnowanych, jak i przypisywanych Bastianiemu przez różnych autorów, głównie L. Longhiego oraz L. Collobi<sup>15</sup>. Właśnie L. Collobiego jest autorem jednego z niewielu, monograficznego artykułu o L. Bastianim z 1939 r., na który powołuje się wielu autorów późniejszych opracowań<sup>16</sup>.

Podsumowując stan wiedzy o L. Bastianim według zebranej literatury, przyjęć można, że Bastiani Lazzaro – (Lazzaro Sebastiani, Lazzaro Bastian zw. Sebastian) urodził się ok. 1425 r., a zmarł 7 III 1512 r. w Wenecji w Szkole San Marco, z którą był związany od 1494 r.<sup>17</sup> Do miasta tego, które wybrał jako miejsce swego zamieszkania, dotarł prawdopodobnie w latach 90. XV w., wkrótce po wyjeździe Mantegni do Mantui. Młodość prawdopodobnie spędził w Padwie. Jego wczesne prace wykazują wpływ Andrea Mantegni, co objawia się zainteresowaniem formami klasycznymi, obłymi, rzeźbiarskimi formami. W latach 60. XV w. miał współpracować z Giovannim Bellinim przy trzech tryptykach dla kościołów weneckich. W latach 80. XV w. pracował z Gentile Bellinim dla Scuda Grande di San Marco w Wenecji. Związany jest z kręgiem teściów Mantegni (rodzina Belliniego). Stosunkowo mało zachowało się źródeł, które byłyby pomocne w opracowaniu biografii artysty.

Pozostawał pod wpływem Bellinich i Vivariniego. Określany bywa często jako eklek-

tyk podatny na wpływy innych malarzy. Przez niektórych zaliczany jest także do grupy prymitywistów włoskich<sup>18</sup>. Wszyscy zdają się być zgodni co do istotnych wpływów zarówno Bellinich, jak i Vivariniego i Carpaccia<sup>19</sup>. Dostrzegają przy tym wpływy padewskiego kręgu Sguarciona, które widoczne są najbardziej w pierwszej fazie twórczości malarza.

P.F. Brown uważa, że wpływ Belliniego nie był tylko formalny, ale miał również charakter profesjonalnego patronatu nad Bastianim<sup>20</sup>.

Z roku 1460 pochodzi wzmianka o zapłaceniu Bastianiemu 30 dukatów za obraz ołtarzowy z historią Dawida dla kościoła San Samuele. Zamawiającym był gwardian ze Szkoły San Marco.

W 1473 r. był już szeroko znany i ceniony jako malarz, co potwierdza list Antonio de Coraedi z Pery do swego krewnego z Wenecji, w którym Antonio prosi go o zamówienie u Bastianiego obrazu z przedstawieniem Chrystusa. O tym, iż Bastiani był już wtedy cenionym malarzem (nawet na równi z Bellinim) świadczy wypowiedź zamawiającego, aby tylko w razie śmierci Bastianiego oddać zamówienie Belliniemu.

W latach 1470–1480 Bastiani był członkiem Szkoły San Marco, dla której namalował dwa obrazy (*Ostatnia komunia* i *Pogrzeb Św. Hieronima*, Galeria dell'Accademia, Wenecja).

W opracowaniach monograficznych poświęconych innym malarzom tego czasu wiadomo, że w 1505 r. wraz z Benedetto Diana malował chorągwie na placu Św. Marka w Wenecji. W 1508 r. wraz z Vittore Carpaciem i Vittore di Mateo (zw. Belliniano) miał zaszczyt być członkiem komisji oceniającej malowidła Giorgiona na fasadzie Fondaco dei Tedeschi.

## Adoracja Dzieciątka na tle warsztatu Lazzaro Bastianiego

Słowo „warsztat” można rozumieć wielorako. Pojęcie to można odnieść do zespołu umiejętności manualnych oraz wiedzy z zakresu technologii i technik, które oprócz pewności ręki, umiejętności budowy kompozycji obrazu, wyczucia koloru i wreszcie szeroko rozumianego talentu musi posiadać artysta-mistrz.

Organizacja cechowa średniowieczna kontrolowała jakość techniczną obiektów malarstwa i rzeźby, traktowanych wtedy jako rodzaj rzemiosła. W renesansowym kulcie człowieka znalazło swe miejsce i malarstwo, jako jeden z wytworów ludzkiego intelektu i umiejętności.

W świetle badań technologicznych D. Raczkowskiej oraz obserwacji *Adoracja Dzieciątka* z poznańskiego muzeum jawi się jako praca dobra pod względem merytorycznym<sup>21</sup>. Wyniki badań wykazały analogie warsztatu Bastianiego z innymi obrazami tego kręgu i czasu.

Terminu „warsztat” autorka używa dla określenia kręgu malarzy i ich uczniów bądź tylko terminatorów, którzy pracują wspólnie nad realizacjami malarskimi w pracowni danego mistrza pod jego nadzorem i kierunkiem.

W czasach Bellinich, w których żył Bastiani, powszechne były duże warsztaty malarskie często złożone z członków tej samej rodziny. On sam pozostawił wiele dzieł, przypisywanych jemu samemu, bądź jego warsztatowi.

A. Chastel w swej pracy w uzupełnieniu noty biograficznej o artyście, podaje kilku innych członków tej samej rodziny pod wspólnym określeniem „Bastiani – famille de peintres Venitiens” (rodzina malarzy weneckich)<sup>22</sup>. Wymienia kolejno: Marco (1435–1480) specjalista dekorator (Scuola

di San Marco); Lazzaro (c. 1425/30?–1512) brat Marco, czynny od ok. 1484, wpływ Vivariniego, Belliniego, Carpaccia; Alvise (czynny od 1457 do 1485) syn Marco, specjalista od obrazów na desce; Simone (czynny od 1459 do 1473) syn Marco; Jacopo di Lazzaro, syn Lazzaro (wzmiankowany w 1471); Zuare di Lazzaro, syn Lazzaro (czynny od 1485 do 1500) autor obrazów w Scuola di San Marco, 1494, *Dele Misericordie*, 1500. Brak jednak danych o istnieniu ich wspólnego warsztatu. Wzmiankowany wcześniej, zachowany list, formułujący prośbę o zamówienie obrazu u Bastianiego, potwierdza zarówno dużą popularność malarza i wysoką jego ocenę przez współczesnych, jak również pozwala sądzić, iż jako ceniony malarz mógł prowadzić większy warsztat<sup>23</sup>.

Katalog zbiorów z Muzeum Correr oprócz „dzieł Bastianiego” wyróżnia także „dzieła warsztatu Bastianiego” (*bottega del Bastiani*), wśród których *Nawiedzenie* (*La visitazione di Mari Vergine*) w opracowaniu szczegółów krajobrazu przypomina scenki z obrazu w muzeum poznańskim<sup>24</sup>. Tam też wprowadzono określenie: „naśladowcy Bastianiego” (*Modi del Bastiani*). W odniesieniu do takich obrazów jak: *Madonna col Bambino*, oraz *San Cosima e S. Damiano*, *S. Domenico e S. Agostino*<sup>25</sup>.

Trzy madonny – repliki autorskie czy dzieła warsztatowe?

Nowym śladem w badaniach nad twórczością malarza, wiążącym się również pośrednio ze sprawą warsztatu, jest odnalezienie w fototece Galerii Waszyngtońskiej zdjęcia obrazu, który w scenie głównej – przedstawieniu Madonny adorującej Dzieciątka – jest uderzająco podobny do obrazu z muzeum poznańskiego<sup>26</sup>. Różni się nato-



3. Lazzaro Bastiani, *Madonna z Dzieciątkiem*, National Gallery of Art, Biblioteka Waszyngton

4. Lazzaro Bastiani, *Madonna z Dzieciątkiem*, Frick Art Reference Library, New York z kolekcji E. Speyera

miast w szczegółach modelunku stroju, wyrazie twarzy postaci oraz przede wszystkim scenkami w tle, po obu stronach kotary. Z tego, co udało się ustalić (dokładne odczytanie scenek ze zdjęcia jest utrudnione), są to prawdopodobnie przedstawienia z historii Hioba.

Porównując te dwa tak podobne do siebie obrazy nasuwa się wrażenie wtórnego wykonania obrazu z muzeum poznańskiego w stosunku do obrazu, którego czarno-białe zdjęcie znaleziono w fototece waszyngtońskiej galerii narodowej (il. 3)<sup>27</sup>. Obraz „poznański” (il. 5) wydaje się być słabiej opracowany pod względem malarskim, odmienny jest modelunek Madonny i Dzieciątka oraz inaczej opracowane szczegóły, które wykonane są naśladowczo, ale jakby bez zrozumienia pierwowzoru. Najważniejszym przykładem potwierdzającym tę tezę jest sposób opracowania prawego oka Ma-

rii, a zwłaszcza cienia rzuconego przez rzęsy, gdzie jego ukośny kierunek podania światłocienia jest nieuzasadniony. W wersji waszyngtońskiej inaczej układa się cień, kierunek padania światła jest właściwy, bardziej subtelne są twarze Marii i Dzieciątka – oczywiście należy wziąć pod uwagę zarówno zły stan zachowania obrazu z Poznania, jak i ewentualne ingerencje w strukturę malarską obrazu z Waszyngtonu, których zakresu nie da się ustalić na podstawie zdjęcia<sup>28</sup>.

W kontekście rozważań warsztatowych obraz z Muzeum Narodowego w Poznaniu uważa się za wersję wykonaną w warsztacie Bastianiego, prawdopodobnie pod jego patronatem. Duża, jak się wydaje, była popularność tego dewocyjnie ujętego przedstawienia Madonny, co potwierdza liczba odnalezionych wersji podobnej kompozycji obrazu. Zdarzało się bowiem, i to z pewnością nie tylko w warsztacie Bastianiego, że





5. Lazzaro Bastiani, *Madonna z Dzieciątkiem*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. K. Wantuch

malarz (bądź jego uczniowie) wykorzystywali kilkakrotnie ten sam karton z kompozycją obrazu, i to nawet w odstępnie kilkuletnim<sup>29</sup>. Założenie, iż obraz poznański mógł powstać wg kartonu obrazu już istniejącego, potwierdza odnalezienie trzeciej wersji obrazu (il. 4), który jest identyczny, tak w scenie głównej, jak i w scenkach w tle z obrazem znalezionym w archiwach galerii waszyngtońskiej. Według Helen Sanger z Frick Art Reference Library w Nowym Jorku obraz ten umieszczony jest na liście biblioteki w kolekcji Edgara Speyera. Nie udało się, pomimo nawiązania kontaktu z Vivien C. Speyer, ustalić miejsca przechowywania obrazu. Brak jest informacji o sygnaturze, która byłaby cennym dowodem w sprawie atrybucji obrazu z poznańskiego muzeum. W tej sytuacji trudno ustalić, który z trzech odnalezionych obrazów jest autorski bądź pierwszy w stosunku do pozostałych.

W celu potwierdzenia tezy o warsztatowym pochodzeniu wszystkich wersji i ich powstaniu z tej samej kalki, wykonano analizę komputerową rysunku kolejnych wersji<sup>30</sup>. Wersje obrazu (ilustracje 3 i 4) posiadające te same scenki w tle (prawdopodobnie historia Hioba) nałożono na siebie w celu sprawdzenia czy pokrywa się rysunek wolumenu postaci i głównych linii twarzy Madonny. Otrzymany wynik był zadowalający. Nałożenie się linii objęło całą powierzchnię obrazu (il. 6). Lekkie przesunięcia w partii dłoni czy postaci Dzieciątka mogły wynikać bądź ze zbiegu linii przy fotografowaniu obrazu, bądź też z przesunięcia przy samym przenoszeniu rysunku z kalki. Analiza komputerowa wersji obrazu (ilustracje 4 i 5) nie dała idealnego nałożenia się rysunku sceny głównej (il. 7). Ponieważ obie wersje posiadały odmienne scenki w tle, nałożenie pozwoliło tylko na znalezienie analogii w kompozycji obu obrazów. Duże przesunięcia w obrębie obu postaci sceny głównej mogły wynikać z tych samych przyczyn, co omówione powyżej. Choć przesunięcia są duże, rysunki twarzy Madonny nakładają się na siebie w wyjątkiem dolnej części – okolice ust i brody. Można założyć, iż odmiennosc tematyczna scenek, świadcząca o indywidualnym zamówieniu klienta, miała również związek z mniejszym formatem obrazu poznańskiego, co z kolei wpłynęło na przesunięcie kompozycji w detalach. Być może dalsza analiza zdjęć lub też autopsja obrazów pozwoli sprecyzować dalej idące wnioski.

### Ikonografia obrazu

Ujęcie *Adoracji Dzieciątka* zastosowane w omawianym obrazie należy do szczególnie ulubionych przez malarzy weneckich, zwłaszcza kręgu Belliniego i było popularne od poł. XV do poł. XVI w.

6. Komputerowe nałożenie zdjęć nr 3 i 4

7. Komputerowe nałożenie zdjęć nr 4 i 5



Centralną częścią obrazu i równocześnie jego pionową osią kompozycyjną jest Madonna przedstawiona na tle ciemnej, błękitnej kotary. Kotara to pozostałość po przedstawieniach Madonny Tronującej; stanowi jednocześnie swoiste oddzielenie sacrum od profanum. Po obu jej stronach przedstawiono sceny ze starotestamentowej legendy o Tobiaszu. Oś poziomą kompozycji stanowi postać leżącego na kamiennym parapiecie Dzieciątka. Obie postaci tworzą kompozycję opartą na trójkącie równoramiennym, w Renesansie bardzo popularną. Dopelnieniem motywu głównego są szczyty dachów i pagórków w scenkach bocznych, układające się w lekki łuk wklęsły, który wyraźnie odcina się od jasnego, szaro-niebieskiego nieba.

Postać Madonny przedstawiona jest w ujęciu popiersiowym w pozie statycznej. Głowa przechylona jest w jej prawą stronę w kierunku główki Dzieciątka. Otacza ją cienki, ledwo widoczny złoty nimb. Maria ma twarz

skupioną o łagodnie modelowanej jasnej karnacji, duże oczy ze spuszczoneymi powiekami, wąski nos oraz małe usta. Odziana jest w czerwoną suknię oraz tradycyjny błękitny płaszcz. Włosy zasłania białe maforium, lekko spuszczone na czoło, z końcami założonymi za dekolt sukni. Dłonie Marii skrzyżowane są na jej piersi, przy czym prawa nakrywa lewą, symbolizując adorację i pełne, bezgraniczne oddanie. Mały palec obu dłoni jest lekko ugięty, co uwidacznia wpływ ówczesnej obyczajowości i jest oznaką szlachetności i elegancji gestu.

Dzieciątko umieszczone jest na kamiennym parapiecie, który był często malowany przez weneckich malarzy, a którego użycie umożliwiło bardziej samodzielne przedstawienie Dzieciątka. Motyw parapetu jest wynikiem ewolucji przedstawienia *Madonny Tronującej na kamiennej platformie*. Symbolizuje on jednocześnie granicę wieczności i doczesności. Dzieciątko leży swobodnie z lekko podkurczonymi nóżkami, z rękoma

8. Lazzaro Bastiani, *Madonna z Dzieciątkiem*, National Gallery of Art, Washington



ułożonymi na tułowi (jedna ręka oparta jest na brzuszku, druga na piersi), a główką wspartą na szaro-niebieskiej poduszce. Ciało Dzieciątka częściowo przykrywa mocno zmarszczona tkanina opleciona wokół ud i ramion, związana na piersi w węzeł. Główka Dzieciątka jest lekko skrzycona w lewo w stronę Matki. Twarz modelowana jest bardziej światłocieniowo niż twarz Marii. Jest to twarz dziecka, okrągła, z małym noskiem,

ciemnobrązowymi oczami i skrzyconymi nad czołem puklami włosów.

Przedstawienia w ujęciu symultanicznym umieszczone są po obu stronach kotary i zawierają legendę o Tobiaszu i Archaniele Rafaelu<sup>31</sup>. Sceny po lewej stronie – od dołu – przedstawiają Tobiasza łapiącego rybę i słuchającego poleceń Rafała. Rafał trzyma w ręku puszkę na żółć rybą. Powyżej znajduje się scena przyjęcia Tobiasza w domu Raguela, ojca Sary. Po prawej stronie obrazu, na tle grotty została przedstawiona scena walki Rafała ze złym duchem Asmodeuszem. Poniżej ukazany został bogaty orszak ślubny Sary i Tobiasza, którzy przybyli do Niny do oczekującego na syna starego Tobita. W arkadzie jego domu przedstawiono scenę uzdrowienia wzroku Tobita przez potarcie oczu żółcią rybą przywiezioną przez Tobiasza<sup>32</sup>.

Wszystkim scenom towarzyszy biały pies z czerwoną obrozą<sup>33</sup>, zwierzę uważane w Persji za święte. Symbolizuje jednocześnie obszar dobra i zła, doczesność i wieczność. Jest zapowiedzią śmierci. Zarówno pies, jak i inne mające symboliczne znaczenie przedstawienia, są prefiguracją męki i zmartwychwstania Chrystusa.

#### ZAGADNIENIA TECHNIKI, METODY I WYNIKI BADAŃ<sup>34</sup>

(Badania oryginalnych materiałów – D. Raczkowska,  
Badania uzupełniające warstw retuszy – prof. dr hab. A. Godzicki, K. Wantuch).

##### METODY

###### Metody fizyczne

Zastosowano obserwację lica i odwrocia obrazu w świetle normalnym, padającym prostopadle i skośnie, okiem nieuzbrojonym oraz przy użyciu lupy, binokularu i kolposkopu.

##### USTALENIA

- cechy makroskopowe drewna wtórnego podobrazia,
- rodzaj i wymiar parkietu,
- barwa i grubość oraz charakter zaprawy, widocznej w ubytkach,
- paleta wizualna i częściowo rzeczywista,
- sposób wykonania rysunku i samego opracowania malarskiego,
- zakres oryginału.

<p>Zastosowano obserwację lica i odwrocia obrazu w świetle analitycznym UV (I) oraz IR (II).</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– ustalenie stanu zachowania obrazu, w tym również zakresu oryginału, choć silna fluorescencja grubych werniksów zacieraa jego czytelność;</li> <li>– pomoc w odczytaniu wtórnego napisu na odwrociu, przypisującego obraz Mantegnii.</li> <li>– pomoc w odczytaniu rysunku linearnego i szrafowanego w obrazie.</li> </ul>
<p>Zastosowano analizę rentgenogramów</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– potwierdzenie przebiegu pęknięć wtórnego podobrazia, a także siatki spękań zaprawy i warstwy malarskiej,</li> <li>– ujawnienie zniszczenia desek pierwotnego podobrazia dokonanego przez larwy owadów,</li> <li>– stwierdzenie, iż w zaprawie nie występuje biel ołowiana,</li> <li>– dokładne określenie zakresu oryginału, a także sposobu modelowania, w tym również szerokości użytych pędzli i sposobu ich prowadzenia; rodzaju wypełniaczy w kitach,</li> <li>– określenie sposobu łączenia desek pierwotnego i wtórnego podobrazia.</li> </ul>
<p>Zastosowano identyfikację drewna podobrazia pierwotnego i wtórnego i drewna parkietu<sup>35</sup> poprzez wykonanie przekrojów i obserwację pod mikroskopem.</p>	<p>Ustalenie poszczególnych gatunków drewna.</p>
<p>Zastosowano badanie preparatów mikroskopowych<sup>36</sup>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– ustalenie składu poszczególnych próbek, tzn. barw pigmentów i wypełniaczy oraz ich kształt,</li> <li>– pomiary granulometryczne wykonano za pomocą mikroskopu stereoskopowego z wyskalowanym mikrometrem okularowym, z dokładnością do 7 mm; pomiary te umożliwiły w następnym etapie badań określenie, które z pigmentów są pochodzenia naturalnego. Podobną informację nosił również kształt grudek pigmentów,</li> <li>– wstępna identyfikacja oraz określenie rodzaju wypełniacza zaprawy; preparaty ob-</li> </ul>

Zastosowano badania naszlifów<sup>37</sup>.

serwowano pod mikroskopem polaryzacyjnym. Stwierdzono w warstwach spodnich duże, zdeformowane, uszkodzone mechanicznie kryształy w formie wąskich tabliczek i igieł (lenzyna, tj. gesso grosso); w warstwach wierzchnich – drobne igiełki (gips pławiony, tj. gesso sotile) z niewielką domieszką większych kryształów.

Zastosowano badania próbek pigmentów z zastosowanie spektralnej analizy emisyjnej<sup>38</sup>.

Przekroje obserwowano pod mikroskopem w świetle UV, co pozwoliło określić przypuszczalny charakter warstw (np. żywica prawdopodobnie mastyksowa w laserunkach i w imprimiturze oraz damarowa we wtórnym, spodnim werniksie) oraz określić skład warstw, np. biel ołowianą o błękitnej fluorescencji.

Zastosowano analizę termiczną.

Analizie poddano próbki laserunku, wtórnego werniksu i kitów<sup>39</sup>. Obserwacje prowadzono przy pomocy mikroskopu Boetiusa.

Zastosowano badania wtórnego werniksu (warstwa spodnia – werniks olejno-damarowy).

Analiza werniksu metodą spektrofotometrii adsorpcyjnej w IR. Badanie wykonano na aparacie Specord 7S IR prod. byłej NRD, w zakresie 2200–400  $\text{cm}^{-1}$  częstotliwości promieniowania.

Zastosowano badania wtórnego werniksu (warstwa wierzchnia – werniks cykloheksanonowy).

Badanie wykonano na aparacie Specord IR -80 prod. byłej NRD, w zakresie 40–4100  $\text{cm}^{-1}$ .

### Metody chemiczne

Zastosowano identyfikację spoiw i oraz pigmentów ołowianych i miedziowych, przeprowadzono metodą reakcji mikrochemicznych oraz selektywnego wybarwienia poszczególnych warstw na przekrojach poprzecznych.

Przeprowadzone reakcje: z  $\text{J}_2$  w KJ, z fuksyną S, z czernią amidową, z  $\text{Na}_2\text{S}$ , z żelazocjankiem potasu  $\text{K}_4/\text{Fe}(\text{CN})_6$ , reakcją biuretową, wybarwienie zielenią malachitową, wybarwienie Sudanem czarnym B.

Zastosowano analizę spoiw metodą chromatografii cienkowarstwowej<sup>40</sup> oraz równo-

legle wykonywano testy na hydroksyprolinę<sup>41</sup>.

Przeprowadzono dodatkowe reakcje identyfikujące żywice<sup>4 2</sup> – reakcja z bezwodnikiem octowym na obecność żywic naturalnych – damary, mastyksu.

Zastosowano standardowe badania mikrochemiczne wypełniaczy i pigmentów.

Obserwowano przekroje pod mikroskopem w świetle UV, co pozwoliło określić przypuszczalny charakter warstw (np. żywica prawdopodobnie mastyksowa w laserunkach i w imprimaturze oraz damarowa we wtórnym, spodnim werniksie) oraz określić skład warstw, np. biel ołowianą o błękitnej fluorescencji.

### Wyniki badań

Materiały pierwotne, technika wykonania<sup>43</sup>

- podobrazie drewniane – zastosowano cztery deski topolowe w pionowym układzie o wymiarach: 860 × 670 mm × 2–3 mm (ścienione podczas konserwacji w XIX w.) oraz sklezione na styk.
- przklejenie pod zaprawę – użyto kleju glutynowego.
- zaprawa klejowo-gipsowa, pięciowarstwowa. Spoiwem zaprawy był klej glutynowy, a wypełniaczem drobno zmielona lenzyna (CaSO<sub>4</sub>) w dolnych warstwach oraz gips pławiony, tzw. cienki, w górnych. Pierwsze warstwy były zakładane w stanie lekko zżelowanym. Zaprawa była następnie lekko szlifowana oraz izolowana słabo bądź wcale.
- rysunek wgłębny wykonano ostrym narzędziem w zaprawie, zaznacza nimby, postać Marii i brzegi kotary. W kilku miejscach w tle nie zgadza się on z obecnym przebiegiem kompozycji (są to krótkie linie w scenach starotestamentowych).
- imprimatura jest olejno-żywiczna. Olej orzechowy, przypuszczalnie sykatywowany, oraz prawdopodobnie mastyks, minia i czerń kostna.
- rysunek linearny na imprimaturze, opracowany czernią kostną, cienkim pędzelnikiem. Spoiwo do farby – przypuszczalnie tempera. W najgłębszych cieniach rysunek wzbogacono szrafowaniem. Są to równoległe, długie, ostro zakończone linie o szerokości 0,25–0,5 mm (np. na szyi Marii, jej dłoniach i palcach, na nóżkach Dzieciątka, czy też czerwonej sukni Marii).
- rysunek lawowany wykonany brązem z rodziny ugrów prawdopodobnie w olejnym spoiwie – w najgłębszych cieniach w karnacjach, partiach pejzażu i w architekturze. Płasko także w partii całej kotary i parapetu oraz w lamówkach sukni.

#### Warstwa malarska

- spoiwo podmalowania jest jajowe, modyfikowane olejem orzechowym, tj. a'putrido.

Spoiwo laserunków – zastosowano olej orzechowy oraz prawdopodobnie mastyks.

Paleta pigmentów:

- biel ołowiana –  $2\text{PbCO}_3 \cdot x\text{Pb}(\text{OH})_2$ ,
- żółcień cynowo-ołowiowa –  $2\text{PbO} \cdot x\text{SnO}_2$ ,
- cynober –  $\text{HgS}$ ,
- minia –  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ,
- kraplak,
- azuryt naturalny –  $2\text{CuCO}_3 \cdot x\text{Cu}(\text{OH})_2$ ,
- malachit –  $\text{CuCO}_3 \cdot x\text{Cu}(\text{OH})_2$ ,
- brązy żelazowe/ugier –  $\text{Fe}(\text{OH})_3$ ,
- miedzianka –  $\text{Cu}/\text{CH}_3\text{COO}/_2 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2$ ,
- czerń kostna,
- złoto proszkowe w nimbach (spoiwo – guma arabska).

Werniksu autorskiego nie stwierdzono.

Materiały wtórne, poprzednie konserwacje

I. Konserwacja z okresu XIX w.

- podobrazie – wtórne podobrazie (deska parkietowa wykonana z drewna orzecha włoskiego została po ścienieniu oryginalnego podobrazia przyklejona klejem glutynowym) składa się z trzech desek łączonych na styk. Wymiary desek: I –  $865 \times 184-189 \times 5-7$  mm, II –  $865 \times 239 \times 236 \times 5$  mm, III –  $865 \times 252-226 \times 5-6$  mm. Deski cięte stycznie pod kątem. Listwy parkietu wykonane są z jodły i przyklejone klejem glutynowym do podobrazia, 7 pionowych lekko sfazowanych, stałych, 7 poziomych, ruchomych. Piąta listwa pionowa od lewej została wzdłużnie sklejana z dwóch kawałków.
- wypełniacze i pigmenty – najprawdopodobniej biel ołowiana w kitach –  $2\text{PbCO}_3 \cdot x\text{Pb}(\text{OH})_2$ ,
- spoiwa – klej glutynowy w spoinie desek wtórnego podobrazia, prawdopodobnie klej glutynowy w kitach i olej w retuszach.

II. Konserwacja z pocz. XX w.

- wypełniacze i pigmenty – kreda w kitach –  $\text{CaCO}_3$ ,

- spoiwa – nie badano, prawdopodobnie klej glutynowy w kitach i olej w retuszach,

III. Konserwacja z lat 30. XX w.

- wypełniacze i pigmenty – biel cynkowa  $\text{ZnO}$  w retuszach,
- spoiwa – olej w retuszach,
- werniks – olejno-damarowy.

IV. Konserwacja z 1961 r.

- wypełniacze i pigmenty – nie badano składu retuszy,
- spoiwa – olej w retuszach,
- werniks – cykloheksanonowy (być może założony później).

V. Konserwacja z lat 1989–1990 (G. Gołubiak)

- spoiwa – POW – sklejenie desek.

VI. Konserwacja z lat 1993–1994 (K. Wantuch)<sup>44</sup>

- spoiwa: klej króliczy w kitach, coletta (spoiwo, którym podklejano pęcherze i odspojenia warstwy malarskiej), skład: 12% żelatyna – 12 cz. obj., woda destylowana – 24 cz. obj., melasa – 4 cz. obj., ocet winny 1 cz. obj., żółć wołowa – 1 cz. obj., bioseptina – 1% w stosunku do obj. całości, żywica akrylowa, Paraloid B-72 – impregnat, 15% i 20% – sztorce;
- bariera przeciwwilgociowa – воск + damara, 1:1,7;
- kity: klejowo-kredowy (wg Słan-sky'ego): klej króliczy 10% – 1 cz. obj., kreda – 3 cz. wag., kreda bolońska/gips pławiony – 1 cz. wag., terpentyna wenecka – 0,2 cz. obj., – kit epoksydowy elastyczny – ARALDITE HV „Bresciani”;
- pigmenty: farby akwarelowe „Leningrad” (biała, tytanowa – „Bresciani” oparta na gumie arabskiej), farby żywiczne „Maimeri”;
- werniks – damarowy, stabilizowany (Tinuvin 292, stabilizator aminowy z grupy –HALS, „Ciba-Geigy”).

## Technika malowania poszczególnych fragmentów obrazu<sup>45</sup>

### Opis ogólny

Poprzez rysunek linearny i lawowany osiągnięto wymodelowanie karnacji w kierunku cieni oraz określono główne, ocienione partie w scenie centralnej i w scenach w tle. Opracowanie to współgrało z barwą imprimatury (złoto-ugrowa) i wraz z nią zostało wykorzystane w niektórych partiach obrazu, jak sceny biblijne, karnacje, parapet oraz detale typu: lamówki kotary, czy też frędzle przy poduszce. Szaty zaś, poduszka, kotara i niebo nie wykorzystują w ten sposób barwy imprimatury, zostały one bowiem w dalszym etapie pracy wykonane bardzo kryjąco i impastowo.

Po światłocieniowym opracowaniu w kierunku cieni, poszerzono to opracowanie w kierunku światła, wykonując podmalowanie bielą oraz mieszaninami bieli ołowianej z dodatkami niewielkich ilości innych pigmentów: azurytu naturalnego, żółceni cynowo-ołowianej, czerni kostnej, cynobru i ugru. Mieszaniny te najgrubiej kładziono w najwyższych światłach, gdzie dały one wyraźne ślady pędzla, a w półcieniach i miejscami również w cieniach wykonano kolejne warstwy z coraz większymi dodatkami ww. pigmentów do bieli. Użyte pędzle miały podstawowe szerokości 1, 1–3 i 4 cm do większych płaszczyzn takich, jak niebo, parapet, kotara, czy też szaty w scenie głównej oraz 0,2–0,5 mm do karnacji i scen biblijnych.

W niektórych partiach obrazu, jak np. kotara i partie zieleni, nie wykonywano takich opracowań bielą. Tu nakładano od razu odpowiednie mieszaniny pigmentów bez bieli. W jednym i drugim przypadku kolejne warstwy zakładano na warstwy już wyschnięte, być może tylko lekko je szlifując i nacierając spoiwem. Warstw tych było nie-

wiele – licząc z laserunkami stwierdzono w obrazie maksymalnie w jednym miejscu 4 warstwy (płaszcz Marii – partie światła), choć zdarzają się i miejsca, gdzie występuje tylko jedna warstwa (niebo). Z reguły w całym obrazie zastosowano proste kolory, zbudowane z dwóch pigmentów, a maksymalnie z czterech, przy czym w czterech przypadkach występuje łączenie w celu otrzymania dodatkowej czystej barwy – tj. łączenie błękitu z żółcieniem w celu uzyskania zieleni, łączenie czerni z czerwienią, a także dawnego azurytu-błękitu (dziś zmienionego w malachit) z czerwienią i ugre, dające brąz oraz łączenie czerwieni z błękitem, dające fioleto.

Laserunki i półlaserunki wykonano poszerzając ww. paletę pigmentów o miedziankę i kraplak, stosując spoiwo olejno-żywiczne. Płaszczyzny laserowano czystymi pigmentami, w najgłębszych cieniach zaś stosowano odpowiednie dodatki brązu i czerni.

W fazie końcowej opracowano detale i szczegóły. Część z nich zapewne wmalowano na mokro temperą, jak np. detale architektury w scenach czy ornament na poduszce, część jednak wykonano spoiwem olejnym – pojedyncze włoski Dzieciątka – na wyschniętych już warstwach spodnich.

### Opis szczegółowy

Twarz i dłonie Marii – zastosowano linearny i lawowany rysunek – wielowarstwowo, naniesiona cienko mieszanina bieli ołowianej i cynobru oraz niewielkiej ilości azurytu – najjaśniejszy i najgrubiej założony kolor występuje w partiach najwyższych światła. Kolejne warstwy coraz ciemniejsze, rozcierane w kierunku cieni, półcienie i policzki – półlaserunek z jasnego brązu żelazowego (ugru) i cynobru; cienie – laserunek z czerni kostnej i brązu żelazowego; wargi – ww. róż karnacyjny; ww. półlaserunek; czysty cynober.



Karnacja Dzieciątka – zasada nawarstwiania i stosowane pigmenty – jak wyżej, jednak z większym udziałem półcienia i cienia otrzymanego przez laserunki wykonane na podmalowaniu z koloru karnacyjnego i na brązowym lawowaniu w cieniach; oczy – biel ołowiana z azurytem.

Włosy Dzieciątka – światłocieniowe opracowanie brązem żelazowym na imprimaturze; laserunki mieszaniną czerni kostnej z minią oraz ww. brązem; jeden z laserunków pokrywa wykonane na wyschniętym już podmalowaniu pojedyncze pasma włosów – biel ołowiana i ugier.

Płaszcz Marii – grube podmalowanie mieszaniną dużej ilości bieli ołowianej z niewielkim dodatkiem azurytu w światłach oraz cienko, mieszaniną bieli ołowianej ze znaczną ilością azurytu w półcieniach; przypuszczalnie całościowo laserowany azurytem, a w cieniach dodatkowo pokrywany grubo azurytem z czernią.

Czerwona suknia Marii – zasada malowania – jak wyżej, tj. podmalowanie bielą ołowianą oraz bielą z cynobrem w światłach i półcieniach; przypuszczalnie całość laserowana kraplakiem; cienie pogłębione grubą warstwą kraplaku z czernią; lamówki sukni – delikatne światła wykonane bielą ołowianą z cynobrem; pojedyncze kreski wykonane brązem żelazowym.

Maforium – biel ołowiana oraz szarość z bieli ołowianej z czernią kostną i czerwinią (rodzaju czerwieni nie badano); w najwyższych cieniach – czerni.

Żółta szata Dzieciątka – grube podmalowanie bielą ołowianą z żółcenią cynowo-ołowianą w światłach, rozcierane w kierunku cieni; w półcieniach cienka warstwa mieszaniny ww. koloru z brązem żelazowym, czerwinią i czernią; w półcieniach i cieniach laserunki brązem żelazowym i czernią.

Poduszka – w światłach mieszanina bieli ołowianej, azurytu i cynobru; w półcieniach

podobna mieszanina, ale z mniejszym udziałem bieli; w cieniach ww. mieszanina z udziałem czerni dodatkowo pokrywana czernią; kuleczki przy frędzlach poduszki – światła z bieli ołowianej z żółcenią; całość laserowana brązem żelazowym; frędzle – opracowane malachitem; na tym opracowaniu wykonane bielą ołowianą z żółcenią cynowo-ołowianą światła; cienie z czerni; całość laserowana miedzianką.

Niebo – gruba warstwa bieli ołowianej z dodatkiem azurytu – im wyżej nad horyzontem, tym dodatek jest większy; w obłokach niewielki dodatek czerwieni (rodzaju czerwieni nie badano).

Kotara – na całościowym laserunku brązem żelazowym założono płasko mieszaninę azurytu z minią i malachitem – choć może to być również zmieniony azuryt – z lekkim przyciemnieniem przez niewielki dodatek czerni, dzieląc ją na cztery poziome pasy; brzegi kotary – laserunek zielenią na lawowaniu brązem żelazowym.

Parapet – z oryginalnego opracowania zachował się tu jedynie brąz żelazowy z czernią kostną położone dość laserunkowo w dolnej jego części oraz warstwa będąca mieszaniną czerni kostnej, malachitu, brązu żelazowego i bieli ołowianej w jego części górnej, przypuszczalnie niegdyś laserowana ciemnym brązem.

Scena biblijna po prawej – na wyżej wspomnianym, światłocieniowym, lawowanym opracowaniu brązem, np. partie ziemi, grotta w skale, drzewka, położono warstwy temperowe. Ich skład, poza czernią kostną z architektury, zielenią z drzewek oraz partii ziemi, określono hipotetycznie. Warstwy te stanowią:

– mieszanina bieli ołowianej, żółceni cynowo-ołowianej, azurytu i malachitu (być może to również pierwotny azuryt, samo już bowiem połączenie błękitu z żółcenią daje w efekcie zieleń) w partii ziemi

- o stopniowanej w kierunku cieni grubości; laserowana w cieniach brązem;
- mieszanina bieli ołowianej, czerni kostnej, azurytu i czerwieni w partii rzeczki, laserowana częściowo zielenią;
- mieszanina bieli ołowianej i czerni kostnej w architekturze; pigmentów tych użyto również do opracowania szczegółów, np. kolumnienki i ich kapiteli, a czernią pokryto wnętrza okien i cienie w architekturze;
- mieszanina bieli ołowianej z azurytem na kopułowym dachu wieży oraz na górnej powierzchni arkady – dachówki wyrysowano bielą ołowianą;
- mieszanina brązu żelazowego z bielą ołowianą na wzgórzu oraz ta sama mieszanina z niewielkim dodatkiem czerwieni w dolnej partii architektury i na drodze; szczyt wzgórza oraz drzewka opracowano na ciemnym brązie żelazowym, czer-

nią kostną i malachitem, laserując je miedzianką.

Pies – malowany czystą bielą ołowianą z czernią kostną, obrózkę wykonano czystą czerwienią; podobnie opracowano białego konia, z ciemno-zieloną uprzężą.

Scena biblijna po lewej – ze scenki tej nie pobierano żadnej próbki, a więc zrezygnowano z hipotetycznego opisu. Pewne jest jedynie to, iż partie zieleni, roślinności i rzeczki wykonano analogicznymi pigmentami, jak w scenie prawej. Analogicznie również potraktowano karnacje i szaty osób, rybę wymodelowano bielą z czernią i zielenią, architekturę zaś bielą, brązem, czerwienią i czernią.

Złocenia wykonano złotem proszkowym, przypuszczalnie ze spoiwem wodnym (gumą arabską), na ukończonej już warstwie malarskiej; laserowane brązem żelazowym i czernią kostną.

#### Stratygrafia obiektu przed konserwacją w ZKMiRzP, 1989

Nr war.	Oznaczenie graficzne	Warstwa chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy
1.		IV	1961 r.	werniks syntetyczny, wtórny
2.		IV	1961 r.	retusze olejne
3.		III	ok. 1930 r.	werniks olejno-damarowy
4.		III	ok. 1930 r.	retusze olejne
5.		III	ok. 1930 r.	werniks pośredni olejno-damarowy
6.		III	ok. 1930 r.	kity klejowo-kredowe
7.		II	k. XIX w.	retusze olejne
8.		II	k. XIX w.	kity zawierające biel ołowianą
9.		I	ok. 1500 r.	warstwa malarska
10.		I	ok. 1500 r.	zaprawa klejowo-gipsowa
11.		I	ok. 1500 r.	podobrazie oryginalne, topolowe
12.		II	k. XIX w.	podobrazie wtórne, orzech włoski
13.		II	k. XIX w.	listwy parkietowe, jodła
14.		III	ok. 1930 r.	kit woskowy

#### Stratygrafia obiektu po pierwszym etapie prac konserwatorskich (Grzegorz Gołubiak) w ZKMiRzP, 1989

Nr war.	Oznaczenie graficzne	Warstwa chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy
1.		III	ok. 1930 r.	retusze olejne
2.		III	ok. 1930 r.	werniks damarowo-olejny
3.		III	ok. 1930 r.	kity kredowo-klejowe
4.		II	k. XIX w.	retusze olejne
5.		II	k. XIX w.	kity zawierające biel ołowianą

6.	I	ok. 1500 r.	warstwa malarska
7.	I	ok. 1500 r.	zaprawa klejowo-gipsowa
8.	I	ok. 1500 r.	podobrazie oryginalne, topolowe
9.	II	k. XIX w.	podobrazie wtórne, orzech włoski
10.	II	k. XIX w.	listwy parkietowe, jodła
11.	V	1989 r.	spoina z POW

## Stratygrafia obiektu po konserwacji w ZKMIRzP, 1994

Nr war.	Oznaczenie graficzne	Warstwa chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy
1.		VI	1994 r.	werniks końcowy damarowy, stabilizowany
2.		VI	1994 r.	retusze akwarelowe i żywiczne
3.		VI	1994 r.	werniks pośredni, damarowy
4.		VI	1994 r.	kity emulsyjne, kredowo-klejowe
5.		III	ok. 1930 r.	retusze olejne
6.		III	ok. 1930 r.	werniks damarowo-olejny
7.		III	ok. 1930 r.	kity kredowo-klejowe
8.		II	k. XIX w.	retusze olejne
9.		II	k. XIX w.	kity zawierające biel ołowianą
10.		I	ok. 1500 r.	warstwa malarska
11.		I	ok. 1500 r.	zaprawa klejowo-gipsowa
12.		I	ok. 1500 r.	podobrazie oryginalne, topolowe
13.		II	k. XIX w.	podobrazie wtórne, orzech włoski
14.		II	k. XIX w.	listwy parkietowe, jodła
15.		VI	1994 r.	kit epoksydowy

## Zagadnienia konserwacji i restauracji

## Stan zachowania obrazu

Wpływ na stan zachowania obrazu miało sumujące się oddziaływanie warunków środowiska (T, Rh), starzenie się materiałów oraz ingerencje konserwatorskie.

Oryginalne, drewniane podobrazie zostało ścienione do 0,2–0,3 mm<sup>46</sup>, zdublowane na nowe, wykonane z innego gatunku drewna i dodatkowo wzmocnione parkietażem płaskim. Celem tego zabiegu miało być ograniczenie pracy podobrazia pod wpływem wahań temperatury i wilgotności. Jego skutkiem był jednak dla obrazu bardziej szkodliwy niż zbawienny, nastąpiło bowiem usztywnienie całej struktury, zahamowanie naturalnych ruchów desek oraz powstanie szeregu naprężeń, które ulegały rozładowaniu poprzez powstanie pęknięć. Dodatkowo parkietaż zasłaniał znaczną część powierzchni odwrocia, działając częściowo jako bariera przeciwwilgociowa. Na skutek

zwiększającej się okresowo wilgotności płaszczyzny zakryte przez listwy parkietu ulegały pęcznieniu wolniej od partii odkrytych, zaś przyklejone od odwrocia listwy pionowe stawały opór jego ruchom. Końcowym efektem było lekkie wypaczenie desek pomiędzy pionowymi listwami parkietu. Miejscowo nastąpiło również paczenie się w płaszczyźnie równoległej do powierzchni obrazu. Lekkiemu wygięciu uległy przy tym pionowe listwy parkietu. Fakt, iż tylko spoina środkowej listwy, na wysokości drugiej od góry listwy poprzecznej, uległa lekkiemu rozerwaniu, dowodzi siły spoin mocujących parkietaż. Główne, pionowe pęknięcie podobrazia przebiega prawie przez całą jego wysokość, od dolnej krawędzi poprzez rączki i klatkę piersiową Dzieciątka, postać Marii, jej lewą dłoń, aż po jej głowę. Pokrywa się ono z linią łączenia desek. Trzy inne, krótkie pęknięcia oraz jeszcze jedno, długie, biegnące przez cały obraz, wychodzą od górnej jego krawędzi. Szczeli-

ny pęknięć zostały od odwrocia wypełnione masą woskową, której ślady ponadto tworzą zaplamienia na powierzchniach pomiędzy listwami parkietu. Po założeniu parkietu, bądź też przed tym zabiegiem, obiekt musiał przebywać w podwyższonej wilgotności, gdyż został zaatakowany przez owady (kilka otworów wylotowych, prawdopodobnie kołatka domowego). Ponadto na wtórnym odwrocie widoczne są ślady narzędzi zastosowanych do sporządzenia podobrazia – struga, piły, tarnika, oraz ślady uszkodzeń mechanicznych, otwory po goździach i wykruszenia drewna, szczególnie na listwach pionowych.

Ruchy podobrazia na skutek wahań klimatycznych wywołały także zmiany w warstwie malarskiej, np. powstanie siatki spękań kratkowych, charakterystycznych dla obrazów na podłożu drewnianym. Są one dostrzegalne okiem nieuzbrojonym, zwłaszcza w jasnych, grubo malowanych partiach obrazu (niebo). Wskazują one na małą elastyczność tak zaprawy, jak i warstwy malarskiej.

Praca desek, a szczególnie ta, która miała miejsce już po założeniu parkietu, spowodowała również osłabienie adhezji zaprawy do podłoża i w efekcie powstanie odspojień. W kierunku równoległym do przebiegu włókien drzewnych pojawiły się więc spękania daszkowate – jako następstwo różnic w higroskopijnych właściwościach drewna i zaprawy wraz z warstwą malarską. W miejscach, gdzie zaprawa całkowicie straciła przyczepność do podłoża, powstały ubytki. Występowały one głównie na szczytach daszkowatych spękań oraz wzdłuż pęknięć podobrazia i stanowią ok. 20% całej powierzchni warstwy malarskiej – ubytki te prawie w całości zostały wypełnione kitami i punktowane.

Obok zniszczeń będących następstwem pracy podobrazia, na licu wystąpiły również zmiany, będące skutkiem wykonywanych

w latach 60. XX w. i wcześniejszych zabiegów konserwatorskich. Podczas usuwania werniksu bardzo silnie przemyto laserunki (zwłaszcza twarz Marii). Partie centralne obrazu prawie zostały ich pozbawione, np. na szacie Marii widać resztki takiego laserunku. W większym stopniu zachowały się one jedynie w scenkach. Ich ubytek można w przybliżeniu określić na ok. 70%. W ubytkach tych czytelne są obecnie warstwy podmalowań oraz rysunek. Najsilniej zostały zniszczone w ten sposób szaty i twarz Marii, a także karnacja Dzieciątka i kamienny parapet.

Miejsca wcześniejszych ubytków warstwy malarskiej wraz z zaprawą zostały wypełnione kitami. W wielu punktach, a głównie wzdłuż krawędzi obrazu i w partii karnacji Dzieciątka, różnią się one fakturą i wysokością od oryginalnych warstw – nadano im fakturę płótna, są wyższe od oryginału i często nałożone z nadmiarem. Sposobu opracowania kitów nie sugerują siatki spękań występującej na oryginale.

Tak kity, jak i ubytki warstwy malarskiej zostały uzupełnione retuszami. Faktura retuszy czytelna była zwłaszcza przy obserwacji w świetle bocznym. Była ona bardzo nierówna, pofalowana i wyraźnie odcinała się od gładko opracowanej faktury warstwy oryginału, zachowującej jedynie ślady pociągnięć pędzla w impastach. Retusze te zajmowały ok. 30% powierzchni obrazu i występowały głównie w partii kotary i parapetu, w karnacjach, niebie oraz oczywiście wzdłuż spękań.

Najmniej naruszonymi partiami były zaś obie scenki w tle. Retusze zostały wykonane podczas kilku kolejnych konserwacji, na co wskazywał ich różny stopień czytelności w promieniach UV, różny sposób opracowania, wzajemne nakładanie się oraz to, że występowały one na kolejnych warstwach werniksu, pomiędzy nimi lub pod nimi.

Na powierzchni obrazu znajdowały się dwie warstwy werniksu. Cieńsza, leżąca bezpośrednio na oryginale, dająca w promieniach UV fluorescencję zielonkawą, pokrywająca niektóre retusze, a więc nie autorska oraz druga – grubsza (fluorescencja niebieskawa). Werniks ten w znaczny sposób ograniczał czytelność stanu zachowania warstwy malarskiej i zasięgu poszczególnych retuszy. Na warstwie tej widoczne są ślady pędzla użytego do rozprowadzenia werniksu.

Cały obraz był zanieczyszczony.

Reasumując, stan zachowania obrazu uznać należy za zły.

#### Prace konserwatorskie

Przebieg pierwszego etapu prac konserwatorskich

Część pierwsza: Prace prowadzone przez Grzegorza Gołubiaka pod kierunkiem prof. dr Marii Roznerskiej podczas pierwszej konserwacji obrazu w latach 1989–1990 obejmowały:

- usunięcie:
- zabrudzeń powierzchniowych lica i odwrocica,
- pociemniałego werniksu,
- części przemalowań,
- luźnych, zachodzących na warstwę oryginału oraz posiadających obcą w stosunku do oryginału fakturę kitów,
- kitów woskowych wypełniających szczeliny pęknięć desek podłoża dublującego,
- sklejenie pęknięcia podobrazia.

Część druga: Prace prowadzone przez Katarzynę Wantuch, również pod kierunkiem prof. dr Marii Roznerskiej, w latach 1993–1994 (kontynuacją rozpoczętej przez G. Gołubiaka w 1989 r. konserwacji) obejmowały:

- prostowanie lekko wygiętej deski podobrazia dublującego,
- impregnacja podłoża drewnianego,

- uzupełnienie trwałego rozejścia się krawędzi pękniętego podobrazia kitem do drewna,
- położenie daszkowato uniesionej warstwy malarskiej oraz podklejenie pęcherzy,
- usunięcie pociemniałych oraz zalegających na oryginalnej warstwie malarskiej retuszy,
- kitowanie ubytków zaprawy kitem emulsyjnym,
- opracowanie faktury nowych i częściowo starych kitów (posiadających nieuzasadnioną fakturę płótna),
- założenie bariery przeciwwilgociowej na odwrocie obrazu (woskowo-żywicznej),
- położenie werniksu retuszarskiego (damarowego, stabilizowanego) na całe lico obrazu,
- wykonanie kopii malarskiej fragmentu obrazu twarzy Madonny,
- uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej farbami akwarelowymi i żywicznymi,
- położenie werniksu końcowego damarowego, stabilizowanego.

Przebieg drugiego etapu prac konserwatorskich

Pęknięcie sklejonego podczas ostatniej konserwacji (1989/1990) podłoża narzuciło pierwszy etap postępowania konserwatorskiego, czyli stabilizację podobrazia. Uszkodzenie było konsekwencją przebywania obrazu w skrajnych warunkach wilgotnościowo-temperaturowych (35–40% Rh)  $T > 26^{\circ}\text{C}$ . Oprócz pęknięcia sklejonego w 1989 r. przez G. Gołubiaka emulsją POW starego pęknięcia podobrazia, na powierzchni warstwy malarskiej pojawiły się spękania daszkowate i odspojenia warstwy malarskiej.

Po oczyszczeniu obrazu (lica i odwrocica) z zabrudzeń powierzchniowych umieszczono go w tymczasowej komorze wilgotnościowej, gdzie stopniowo podnoszono wil-

gotność. Następnie wykonano próby podklejania daszkowato uniesionej warstwy malarskiej i jej odspojień. Zdecydowano przyklejać odspojenia przy użyciu Coletty<sup>47</sup>. Jako środka konserwującego dodano Aseptiny B. Jednocześnie przeprowadzono test na wrażliwość warstwy malarskiej na działanie temperatury. Badanie przeprowadzono aparatem „TERM” (prod. Artech, Toruń). Mięknienie warstwy malarskiej następowało przy 67° C. Przy 77° C mięknienie było już wyraźne, zwłaszcza w lewej dolnej scenie. Temperatura 80° C była jeszcze bezpieczna, ale uznano ją już za ryzykowną. Zabieg kładzenia odspojonej warstwy malarskiej wykonywano za pomocą kautera przy temperaturze końcówki w zakresie 67–75° C w zależności od miejsca w obrazie.

Po podklejeniu odspojień warstwy malarskiej stopniowo zwiększano wartość wilgotności względnej w komorze, doprowadzając do 75–80% Rh. Obciążono też krótsze boki obrazu woreczkami z piaskiem w celu wyprostowania lekkiego wygięcia deski podobrazia. Z biegiem czasu worki zamieniono na ścisiki stolarskie delikatnie, stopniowo je dokręcając.

Klimatyzowanie obrazu miało na celu wyprostowanie podobrazia oraz przygotowanie drewna podobrazia i parkietu do impregnacji. Ustalono, że najlepsze efekty impregnacji uzyskuje się przy wilgotności względnej drewna ok. 15%, co można w przybliżeniu określić przeliczając Rh w komorze. Przed zabiegiem impregnacji obraz pozostawał w komorze przez trzy miesiące przy Rh od 55% do 80%, przy czym na dwa tygodnie przed zabiegiem ustalono wartość Rh na ok. 75% w celu uzyskania żądanej wilgotności drewna.

Przed impregnacją przeprowadzono badanie wrażliwości warstwy malarskiej na rozpuszczalnik impregnatu Paraloidu B-72

– toluen. Najlepsze efekty uzyskano przy nasączeniu sztorców drewna i 15% stężeniu impregnatu. Stężenie 20% było zbyt duże, a impregnat pozostawał przy powierzchni.

Przed samym zabiegiem usunięto resztki kitu woskowego zalegającego w pęknięciach podobrazia dublującego oraz doczyszczono powierzchnię drewna i odtłuszczono ją acetonem. Zabieg impregnacji wykonano w komorze kartonowej wyłożonej trocinami i folią estrofolową. Obraz zanurzono w roztworze do połowy grubości wtórnego podobrazia. Przez kolejne trzy tygodnie obraz pozostawał częściowo przykryty, aby zapewnić powolne odparowywanie rozpuszczalnika. Podczas odparowania obraz początkowo pozostawał w ścisłkach. Bezpośrednio po impregnacji w miejscach słabszego podciągania impregnatu nałożono dwukrotnie pędzlem dodatkowo 5% roztwór Paraloidu B-72 w toluenie. Po upływie trzech tygodni zabezpieczono sztorce listew parkietu oraz deski podobrazia dublującego, nanosząc pędzlem dwukrotnie 20% r-r Paraloidu B-72 w toluenie.

Po całkowitym odparowaniu rozpuszczalnika przystąpiono do prób usuwania licznych, występujących na całym licu obrazu pociemniałych i nie udanych retuszy. Najskuteczniejsza okazała się mieszanina: ksylen i alkohol etylowy w stosunku 1 : 0,8. Mieszania działała szybko na warstwy retuszy olejnych, częściowo je usuwając, częściowo skruszając, nie naruszając oryginalnej warstwy malarskiej wykonanej w technice tłustej tempery. Kompozycję rozpuszczalników neutralizowano benzyną lakową. Stosowano ją do usuwania retuszy na kitach. Retusze leżące bezpośrednio na warstwie malarskiej usuwano prawie wyłącznie mechanicznie, skalpelem pod kolposkopem. Przyjęto zasadę usuwania tylko tych, które swą fakturą lub zmienioną barwą zakłócają

odbiór estetyczny obrazu. Usunięto też te, które założone były w nadmiarze, zasłaniając oryginał. Najwięcej pociemniałych retuszy znajdowało się w partii parapetu i błękitnej kotary. Najwięcej problematycznych retuszy znajdowało się w partii twarzy i dłoni Madonny. Zdecydowano usunąć wszystkie pociemniałe retusze – te, które zalegają na warstwie malarskiej oraz te, które unieczytelniają rysunek i modelunek twarzy.

Pęknięcie deski wtórnego podobrazia wypełniono kitem epoksydowym do drewna. W dolnej części obrazu, w partii parapetu (za stopami Dzieciątka), znajdowały się dwie brązowe plamy barwne nieuzasadnione światłocieniowo i o odmiennej fakturze powierzchni niż oryginalne cienie. W celu upewnienia się o ich wtórności wykonano spektralną analizę emisyjną składu elementarnego badanych warstw<sup>48</sup>. Dla porównania pobrano z obrazu próbkę oryginalnego brązowego cienia oraz warstwę uważaną za wtórną. Wyniki badań potwierdziły podejrzenia o wtórności brązowych plam.

Następnie przystąpiono do szlifowania powierzchni starych kitów o nieuzasadnionej fakturze płótna oraz tych, które wystawały ponad powierzchnię warstwy malarskiej. Usunięto też takie kity, które były już słabe, nadwerżone pracą podłoża. Większość starych kitów zalegała też znacznie na powierzchni warstwy malarskiej. Usunięto te nadmiary, odsłaniając oryginalną warstwę malarską często zupełnie dobrze zachowaną. W celu dodatkowego ustabilizowania podłoża nałożono na odwrocie masę woskowo-żywiczną (7:1). Masę nakładano na ciepło, nieznacznie rozcieńczając benzyną ekstrakcyjną w celu polepszenia penetracji masy. Po wtarcu pędzlem masę dodatkowo wtapiano kauterem rozgrzanym do 65° C. Nadmiary usuwano i polerowano zwitkiem z płótna lnianego. Na sztorcach operację powtórzono trzy razy.

Przystąpiono następnie do kitowania miejsc ubytków zaprawy oraz głębszych ubytków warstwy malarskiej. Zastosowano (wg wcześniejszych prób) kit emulsyjny kredowo-klejowy zakładany na ciepło.

Po wypełnieniu ubytków zaprawy przystąpiono do opracowywania ich faktury.

Po opracowaniu powierzchni kitów, odkurzeniu całego obrazu z brudu, kurzu, resztek kitu, założono jedną warstwę werniksu damarowego stabilizowanego<sup>49</sup>. Werniks zakładano miękkim, szerokim pędzlem w jednej, dość cienkiej warstwie. Po całkowitym wyschnięciu werniksu przystąpiono do wykonania retuszy. Wykonywano je przy użyciu farb akwarelowych „Leningrad” w podmalowaniu oraz farb żywicznych „Maimeri” w laserunkach. Technikę tę stosowano we wszystkich partiach obrazu z wyjątkiem karnacji. Podmalowanie różów karnacyjnych farbami akwarelowymi wprowadzało obce ogólnej tonacji szarości. Warstwa imprimatury uzupełniana farbami akwarelowymi była zbyt kryjąca. Nie imitowała dobrze jej transparentnego charakteru. Zdecydowano się usunąć nieudane próby retuszu techniką mieszaną w tych partiach. Uzupełniono farbami żywicznymi najpierw warstwę imprimatury, następnie po dobrym ich utwardzeniu uzupełniano brakujące warstwy różów karnacyjnych. Z kolei po dobrym utwardzeniu retuszowanych miejsc założono brakujące żywiczne laserunki. Równoległe do uzupełniania ubytków warstwy malarskiej wykonano kopię ujęcia popiersiowego Madonny<sup>50</sup>. Przy malowaniu kopii wykorzystano fotografię dwóch innych wersji Madonny odnalezionych w archiwach amerykańskich.

Po wykonaniu wszystkich retuszy i dobrym ich wyschnięciu, położono na cały obraz jedną warstwę werniksu damarowego stabilizowanego (świeżo przygotowanego) za pomocą miękkiego pędzla.

W rozdziale „Stan zachowania” wymieniono zespół czynników wpływających na ciągłą wrażliwość drewnianego podobrazia. Na naturalne starzenie się oryginalnych materiałów nakładają się w przypadku tego obrazu także: skutki jego burzliwych losów (zmienne warunki przechowywania, transport, brak zabezpieczeń itp.), skutki kolejnych czterech konserwacji, a zwłaszcza zabiegu założenia parkietażu. Na nierównomierną pracę drewna składają się istniejące w jednym obiekcie i wzajemnie się potęgujące ruchy trzech różnych gatunków drewna (oryginalne, ścienione przed parkietażem – topola, deska dublująca przyklejona na klej glutynowy – orzech włoski i listwy parkietażu – jodła). Siły te w połączeniu z odmienną pracą różnych higroskopijnych składników obrazu wpływają na dużą wrażliwość całego układu pomimo wykonanych zabiegów (zwiększenie szczelności odsłoniętego podobrazia – bariera przeciwwilgociowa wosk/damara, założenie werniksu końcowego/damara – zwiększenie szczelności lica obrazu). Dlatego właśnie po konserwacji i restauracji obraz umieszczono w witrynie klimatycznej specjalnie dla niego zaprojektowanej i wykonanej za ramą obrazu, co ma umożliwić bezpieczną i estetyczną ekspozycję na sali Galerii Malarstwa Obcego poznańskiego Muzeum Narodowego<sup>51</sup>.

### Zakończenie

Celem przeprowadzonych prac była przede wszystkim konserwacja. Obejmowała głównie ustabilizowanie podłoża oraz zlikwidowanie skutków jego pracy, czyli konsolidację warstwy malarskiej, uzupełnienie ubytków podłoża, zaprawy i warstwy malarskiej. Kolejnym zagadnieniem było usunięcie błędów czy też niekorzystnych skutków poprzednich konserwacji, co wiązało się

głównie z usunięciem pociemniałego i nie-  
dbale założonego werniksu, usunięciem różniących się swym składem i fakturą kitów oraz usunięciem tych retuszy, które były albo pociemniałe albo zalegające na oryginalnej warstwie malarskiej.

Przywrócenie walorów ekspozycyjnych obiektu było spełnieniem woli właściciela obiektu – Muzeum Narodowego w Poznaniu, która wyrażona została na posiedzeniu pierwszej komisji konserwatorskiej przy obiekcie. Wiązało się to z decyzją rekonstrukcji najbardziej zniszczonych partii obrazu, czyli karnacji Madonny i Dzieciątka. Bez takiego zabiegu duże zniszczenie przeskadzałoby w percepcji całości. Za podstawę tych działań przyjęto odnalezione zdjęcia innych wersji obrazu, które choć czarno-białe, odzwierciedlały dobrze walor modelunku. Widoczne na zdjęciu zniszczenia i ingerencje brano pod uwagę przy interpretacji plastycznej. Jednoczesne wykonywanie kopii malarskiej pomogło ustalić główne punkty anatomiczne twarzy Madonny i pozostawiało miejsce na bezpieczne eksperymenty.

Po umieszczeniu w witrynie klimatycznej obraz wrócił na ekspozycję i może cieszyć oczy wszystkich miłośników sztuki.

Toruń, 1999



## Przypisy

- <sup>1</sup> Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu, M.N., Poznań 1982.
- <sup>2</sup> Patrz: Lazzaro Bastiani, „Chronique”, 1967, nr 154, s. 71.
- <sup>3</sup> Wiadomość ta figuruje w Księdze Dobrodziejów jako pozycja 22(1925) symbol MNP/A(1518) i brzmi: „Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu ofiarowało Mistrza nieznanego «Madonna z Dzieciątkiem» szkoła wenecka 15 w., wartość 500 zł. Sposób zużycia darowizny – Galeria Obrazów 7 poz. 4111”. (w:) *Dzieje Poznania i woj. poznańskiego*, red. Cz. Skopowski, Warszawa 1982.
- <sup>4</sup> Inskrypcja na odwrociu obrazu.
- <sup>5</sup> Magazyn obrazów, Fort Khlau, rejon Sulęcina, poz. 4194.
- <sup>6</sup> Od roku 1950 przemianowane na Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- <sup>7</sup> D. Raczkowska, „Adoracja Dzieciątka”, Lazzaro Bastiani, *Materiał i technika*, pod kierunkiem prof. dr Józefa Flika, UMK, Toruń, 1990, mps. G. Gołubiak, *Problemy dawnych, niewłaściwych zabiegów konserwatorskich na przykładzie obrazu „Adoracja Dzieciątka” L. Bastianiego* pod kierunkiem prof. dr Marii Roznerskiej, UMK, Toruń, 1992, mps. K. Wantuch, *Adoracja Dzieciątka dzieło Lazzaro Bastianiego z Muzeum Narodowego w Poznaniu. Budowa techniczna, atrybucja, konserwacja i restauracja*, pod kierunkiem prof. dr Marii Roznerskiej i mgr Jolanty Korcz, Toruń, 1994, mps. Badania z zakresu historii sztuki prowadzono pod kierunkiem prof. Zygmunta Kruszelnickiego.
- <sup>8</sup> G. Gołubiak, *Problemy dawnych, niewłaściwych zabiegów konserwatorskich na przykładzie obrazu „Adoracja Dzieciątka” L. Bastianiego*, s. 18.
- <sup>9</sup> Deska parkietowa / dublażowa oznacza w tym artykule nowe podobrazie drewniane, na które został przeniesiony ścieniony wcześniej obraz.
- <sup>10</sup> D. Raczkowska, „Adoracja Dzieciątka”, Lazzaro Bastiani, *Materiał i technika*, op. cit.
- <sup>11</sup> B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, London 1957, t. I, s. 151; J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, New York, London, 1969; J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961; A. Corna, *Storia dell'Arte in Italia*, Piacenza, 1968; A. Ballarin, D. Banzato, *Da Bellini a Tintoretto*, Dipinti dei Museum Civico di Padova 1991.
- <sup>12</sup> G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Milano 1906; G. Fiocco, *A proposito dei pittori B e del Carpaccio*, ibidem 12; 1933, 31–40; P. Zampetti (red.), *Vittore Carpaccio*, katalog, Venezia 1963, s. 24. G. Fogolari, *Pré Sebastiano Bastiani, suo padre Lazzaro e il Carpaccio*, „Riv di Venezia”, 1932, nr 11, s. 279–287; P. Zampetti (red.), *Vittore Carpaccio*, Venezia 1963.
- <sup>13</sup> F. Heineman, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venice 1961, s. 216–217; F. Heineman, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, t. III, *Supplemento e Ampliamenti*, New York 1991, s. X–XII, 76; R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven, London 1983; J. Meyer von Capellen, *Gentile Bellini*, ST. 1985; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Florence 1992, s. 146. F. Heineman, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, t. III, *Supplemento e Ampliamenti*, Hildesheim – Zürich – New York 1992; R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven, London 1983.
- <sup>14</sup> *Dizionario Enciclopedico Bolaffi Dei Pittori E Degli Incisori Italiani*, t. I, Venezia 1972; *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, K.G. Saur, München-Leipzig 1993; F. Zeri, *Antologia di belle arti*, 1978; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi Dei Pittori e Degli Incisori Italiani*, t. I, Venezia 1972.
- <sup>15</sup> *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, K.G. Saur, München–Leipzig 1993, s. 24, 422–424.
- <sup>16</sup> L. Collobi, *Lazzaro Bastiani*, „La Critica d'Arte”, IV, nr 2, 1939, s. 33–53.
- <sup>17</sup> Brak materiału źródłowego w postaci metryki narodzin.
- <sup>18</sup> J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris 1961; *Italian Primitives*, kat., Kleinberg Gall., New York 1917, s. 218–219.
- <sup>19</sup> Do artykułu Collobiego niektórzy autorzy, jak Ludwig, Molmenti i Venturi uważali, że L. Bastiani jest mistrzem V. Carpaccio. Collobi i jemu współcześni zwrócili uwagę, że to młody Carpaccio wpłynął na dojrzałego już wtedy wielkiem Bastianiego. (w:) P. Zampetti, *A Dictionary Venetian Painters*, t. I, Leigh-on-Sea, 1969.
- <sup>20</sup> P.F. Brown, *Venetian Narrative Painting in the age of Carpaccio*, Yale University Press. New Haven – London 1988, s. 63.
- <sup>21</sup> D. Raczkowska, „Adoracja Dzieciątka”, Lazzaro Bastiani, *materiał i technika*.
- <sup>22</sup> A. Chastel, *Italie Renaissance 1460–1500 Meridionale*, Paris 1965.
- <sup>23</sup> Por.: P.F. Brown, *Venetian...*, op. cit., s. 64.
- <sup>24</sup> *Il Museo Correr di Venezia, Dipinti dal XIV al XV secolo*, Venezia 1957; nr 572.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, nr 372, nr 771
- <sup>26</sup> Nie udało się, niestety, ustalić ani właściciela obrazu, ani aktualnego miejsca przechowywania obrazu. Na odwrociu znalezionej fotografii znajdowały się następujące informacje: – Pieczęćka i nr National Gallery Archives–442 00666; – Pieczęćka Paul Drey, East 57th St. New York; – Pieczęćka kolekcji S. Guggenheima; – napis odręczny czarnym atramentem: # 1969–5; – napis odręczny ołówkiem: Lazzaro Bastiani; – napis odręczny ołówkiem: Panel 321/2 × 24 in.
- <sup>27</sup> Korespondencja z National Gallery of Art Biblioteka, Washington z dnia 26.04.1993.
- <sup>28</sup> Fotografia odnaleziona została przez Katarzynę Wantuch w grudniu 1992 w National Gallery Archives, Washington, USA.
- <sup>29</sup> Wspomina o tym E. Heineman w pracy: *Giovanni Bellini...*, op. cit.; s. XII., karton do obrazu Gustizia – Brno.
- <sup>30</sup> Badania w programie „Multi-Scan 4.0” przeprowadzili dr Sławomir Skibiński i mgr inż. Lech Jagodziński z Pracowni Badań i Konserwacji Dzieł Sztuki w Toruniu w 1993 r.
- <sup>31</sup> Historia o Tobiaszu według: Księga Tobiasza, (w:) *Biblia Poznańska, Stary Testament*, red. M. Peter, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1975. Rafael według tradycji jest Aniołem Stróżem ludzkości, zwłaszcza podróżujących i tych, którzy wybierają się w daleką drogę.
- <sup>32</sup> Księga Tobiasza, 11/4<sup>37</sup>, 11/10<sup>37</sup>, 12/14<sup>37</sup>.
- <sup>33</sup> Księga Tobiasza, 6/11) – „(...) chłopiec wyruszył w drogę wraz z aniołem, pies pobiegł także i towarzyszył im (...); Księga Tobiasza, 11/41) – „(...) wyprzedzili orszak Sary i udali się z Rafałem, aby przygotować dom dla nowożeńców, a pies biegł z nimi, przed nimi (...)”.
- <sup>34</sup> Dane pochodzą z t. I *Dokumentacji konserwatorskiej* wyk. przez G. Gołubiaka i D. Raczkowską, s. 20–37.
- <sup>35</sup> Próbk nr.: 30–32, 40.
- <sup>36</sup> Próbk nr.: 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 21, 22, 23, 26, 27.
- <sup>37</sup> Próbk nr.: I–XVI.

- <sup>38</sup> Próbki nr.: 3, 9, 6, 21, 12, 24, 11, 15, 22, 26.
- <sup>39</sup> Próbki nr.: 7, 38, 39.
- <sup>40</sup> Próbki nr.: 17, 31, 28, 29.
- <sup>41</sup> Próbki nr.: 7 – laserunek, 36 – wtórny werniks.
- <sup>42</sup> Próbki nr.: 24, 10, 17, oleje: 17, 24, 10.
- <sup>43</sup> Badania: D. Raczkowska 1998–1990.
- <sup>44</sup> Badania: K. Wantuch, Podczas badań uzupełniających wykryto obecność następujących wypełniaczy i pigmentów w retuszach: – wypełniacze i pigmenty – w kitach – biel ołowianą –  $2\text{PbCO}_3 \cdot x\text{Pb}(\text{OH})_2$ , kredę –  $\text{CaCO}_3$ , w retuszach – biel ołowianą –  $2\text{PbCO}_3 \cdot x\text{Pb}(\text{OH})_2$ , węgiel –  $\text{Fe}(\text{OH})_3$ , żółcień cynkową –  $\text{ZnCrO}_4$ , umbrę, związki Fe, Mn, krzemiany, glinokrzemiany, czerwień żelazową  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ , czerwień organiczną, czerń organiczną; – spoiwa – olej w retuszach.
- <sup>45</sup> Opracowanie D. Raczkowska na podstawie badań technologicznych i oceny wizualnej. Wyniki badań wykorzystano przy malowaniu kopii.
- <sup>46</sup> Widoczne na zdjęciach rentgenowskich korytarze po żerowiskach kołatka zostały prawdopodobnie podczas zabiegu zakładania parkietu wypełnione masą zawierającą biel ołowianą, co jest na zdjęciu widoczne jako jasne miejsca. Prawdopodobnie oryginalne podobrazie 2–3 cm grubości zostało zaatakowane przez owady w okresie od powstania do zabiegu parkietowania ok. końca XIX w.
- <sup>47</sup> Skład: 12% żelatyna – 12 cz. obj., woda destylowana – 24 cz. obj., melasa – 4 cz. obj., ocet winny 1 cz. obj., żółć wołowa – 1 cz. obj., bioseptina – 1% w stosunku do objętości całości.
- <sup>48</sup> Badanie wykonał prof. dr hab. Antoni Grodzicki z Zakładu Chemii Nieorganicznej UIMK w Toruniu.
- <sup>49</sup> Stabilizatory z grupy: „HALS”.
- <sup>50</sup> W ramach ćwiczeń z kopii nowożytnej pod kierunkiem prof. dr Józefa Flika, mgr Jarosława Rogóża i mgr Elżbiety Basiul.
- <sup>51</sup> Projekt i wykonanie K. Wantuch, konsultacja – prof. dr B. Rouba, czerwiec–wrzesień, 1996.
- A. Dobrzycka, *Rewindykowane zbiory malarstwa europejskiego w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania”, XXV, Poznań 1957
- Il Museo Correr di Venezia, Dipinti dal XIV al XV secolo*, Venezia 1957
- G. Mariacher, *Il Mus. Correr di Venezia*, Venezia, s. 29–42
- G. Fiocco, *A propos dei pittori B e del Carpaccio*, Milano 1960
- J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'etude du bois*, Paris 1961
- Malarstwo włoskie XV–XVI w.*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1961
- Emporium 1963, s. 226
- Malarstwo włoskie XV–XVI w.*, katalog wystawy, Muzeum w Koszalinie, 1963
- C.L. Ragghianti, *Pittura Italiana a Cracovia*, „Critica d'Arte”, 1963, nr X, s. 55–62
- P. Zampetti (red.), *Vittore Carpaccio*, Venezia 1963
- A. Jameson, *Legends of the Madonna*, London 1964
- A. Chastel, *Italie Renaissance 1460–1500 Meridionale*, Paris 1965
- A. Paolucci, *Benedetto Diana*, „Paragone”, 1966, s. 3–20
- A. Rizzi, *Un politico inedito di Lazzaro Bastiani*, „Napoli nobilissima”, 1966, s.199–206, 1969, s. 9–15
- Malarstwo weneckie ze zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, Galerii Dreźnieńskiej oraz Galerii Narodowej w Pradze*, katalog wystawy, Warszawa 1968
- A. Corna, *Storia dell'Arte in Italia*, Piacenza 1968
- F.R. Shapley, *Painting from the S.H.Kress Collection Italian schools XV–XVI c.*, New York – London 1968
- A. Ballarin, *Aggiunte al catalogo di Paolo Veronese e Jacopo Bassano*, „Arte veneta”, 1968, s. 237–255
- A. Rizzi, *Un politico inedito di Lazzaro Bastiani*, „Arte veneta”, 1969, nr 23, s. 21–30
- M. Tabor, *The Saints in Art*, London 1969
- J.G. Bernasconi, *The cycle of the relic of the cross from the Scuola di San Giovanni Evangelista Venice*, London 1972
- B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972
- Dizionario Enciclopedico Bolaffi Dei Pittori E Degli Incisori Italiani*, t. I, Venezia 1972
- Biblia Poznańska, Stary Testament*, red. M. Peter, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1975.
- S. Mason Rinaldi, *Contributi d'Archivio per la decorazione pittorica della Scuola di S. Giovanni Evangelista*, „Arte veneta”, 1978, nr 32, s. 293–301
- F. Zeri, *Aggiunte allo Pseudo-Giovenone*, „Antologia di belle arti”, 1978, III, (wrzesień–grudzień), s. 315–317
- Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1982
- R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven – London 1983
- J. Hall, *A History of Ideas and Images in Italian*, John Murray Publishers Ltd., London 1983
- V. Sgarbi, *Di alcune „Madonne con il Bambino” di Bartolomeo Vivarini e di Lazzaro Bastiani*, „Arte veneta”, 1983, nr 37, s. 157
- W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983, s. 153–159
- T. Pignatti (red.), *Le scuole di Venezia*, Milan 1985
- R.W. Rearick, *Un disegno di Lazzaro Bastiani*, „Prospettiva”, 1985, nr 43, s. 48–50
- J. Meyer von Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985
- L. Iseppi, *Una proposta per gli esordi di Lazzaro Bastiani*, „Paragone”, 1986, nr 37, s. 431–433

## Bibliografia

- H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1895, nr 18
- G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Milano 1906
- J. Archer Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, New York 1912
- R. Gallo, *La chiesa di S. Elena*, Venezia 1926, s. 444
- E. Sandberg-Vavala, *Lazzaro Bastiani's Madonnas*, „BurlMag”, 1931, nr 59
- R. Longhi, *Officina ferrarese*, Florencia 1934
- L.B. Collobi, *Lazzaro Bastiani*, „La Critica d'Arte IV”, 1939, nr 2
- V. Moschini, *La racc. del Seminario di Venezia*, Venezia 1940
- H. Tietze, *Four Centuries of Venetian Painting*, „Art in America”, 1940/41, nr 28/29, s. 111
- O. Benesch, *The name of the master of the half-lengths*, Garrette des Beaux-Arts, Paris 1943
- A. Arcangeli, *Lazzaro Bastiani un S. Giovanni Battista*, „Paragone”, 1950 (3), nr 1, s. 54–56
- S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma 1955
- L. Reau, *Iconographie de L'Art Chretien*, Paris 1956
- B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School, t. I*, London 1957
- J. Biaostocki, M. Walicki, *Malarstwo Europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, Warszawa 1957

- P. Humfrey, R. Mackenney, *The Venetian Trade Guilds as Patrons of Art in the Renaissance*, „The Burlington Magazine”, 1986, nr 998, s. 317–300
- M. Boskovits, *Dipinti italiani del XIV e XV Secolo in una raccolta milanese*, Milano, 1987
- E. Merkel, *I mosaici rinascimentali di San Marco*, „Arte veneta”, 1987, nr 41, s. 20–30
- O. Pujmanová, *Italské gotické a renesanciní obrazy*, (w:) *Ceskoslovenských sbírkách*, katalog wystawy, Praha 1987, s. 47–48
- F. Rossi, *Accademia Carrara. Catalog dei dipinti XV–XVI*, I, Bergamo, Silvana, 1988–1989
- P.F. Brown, *Venetian narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven–London 1988
- M. Lucco, (red.), *La pet nel Veneto, Il Quattrocci*, I, Milan 1989
- M. Olivieri, *Bellini*, Scala/Riverside, Firenze, New York, 1990
- A. Ballarin, D. Banzato, *DEa Bellini a Tintoretto, Dipinti dei Mus. Civici di Padova*, Roma 1991
- D. Raczkowska, „Adoracja Dzieciątka”, *Lazzaro Bastiani, materiał i technika*, Zakład Technologii Malarstwa Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK, pod kier. prof. dr J. Flika, Toruń 1990, mps.
- Žycie Matki Bożej w sztuce*, Nardini Editore, Roma 1991
- La vita della Madonna nelle art*, Nardini Editore, Roma 1991
- F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani, III, Supplemento e ampliamenti*, Hildesheim–Zürich–New York 1991
- Z. Morawski, *Z Odrodzenia włoskiego*, Kraków 1992
- Allgemeines Künstlerlexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, K. G. Saur, München–Leipzig 1993
- E.C. Kleeman, Saskia G. Willner, *Bellini*, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam 1993
- A.J. Lemaître, *Florence and the Renaissance*, Terrail, Paris 1993
- M. Skubiszewska, *Malarstwo włoskie do 1600*, katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995
- F. Valcanover, *The Galleries of the Accademia*, Storti Edizioni, Venice 1995
- S. Roettgen, *Italian Frescoes – The Early Renaissance*, Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris 1996
- B. Burn (red.), *Masterpieces of the Metropolitan Museum of Art*, ulfinch Press Book, Boston, New York, Toronto, London 1997
- A. Marangoni, *Masterpieces in the Churches of Venice*, Chorus–Marsilio, Venice, 1999
- D. Norman, *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555)*, Yale University Press, New Haven, London 2003
- J. T. Paoletti, Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, Laurence King Publishing, London 2005
- D. Franklin, *Painting in Renaissance Florence*, Yale University Press, New Haven, London 2005
- Giovanni Bellini*, katalog wystawy, Mauro Lucco i Giovanni Carlo Federico Villa. Scuderie del Quirinale, Rome 2008–2009, Milan 2008
- www.chorusvenezia.org – wystawa prezentująca sceny ze starego testamentu prac kręgu malarzy XIV w. tym L. Bastianiego po konserwacji, 2002/12/06 w Kościele Sant’Alvise w Wenecji

*Adoration of the  
Child –*  
L. Bastiani's Work  
from the National  
Museum in  
Poznań. Technical  
composition,  
attribution,  
conservation and  
restoration

SUMMARY

As indicated by the title, the article contains results of comprehensive research of the painting in reference to history, art history, technology and technique of execution. The author reports on the work of the people who had taken care of L. Bastiani's painting before her. She provides a detailed history of the measures applied, analysing their impact on the conservation state. She justifies the choice of the measures adopted during the last conservation and restoration. She tries to solve the question of the painting's attribution through a comparative and computer analysis of painted replicas discovered in the USA.



