

A marble relief sculpture depicting a man on the left and a woman on the right, with a dog in the center. The man is standing, wearing a short tunic and a belt, with his hands clasped in front of him. The woman is seated or kneeling, wearing a long, draped garment. The dog is standing between them, facing the woman. The relief is set against a dark red background.

STUDIA MUZEALNE

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU • ZESZYT XXII • 2017 ROK



Muzeum Narodowe w Poznaniu



STUDIA MUZEALNE

ZESZYT XXII

POZNAŃ 2017

Redakcja: Wojciech Suchocki, Adam Soćko

Sekretarz redakcji: Agnieszka Skalska

Autorzy: Inga Głuszek, Maria Gołąb, Tadeusz I. Grabski, Paweł Ignaczak, Kamila Kłudkiewicz, Tadeusz Wojciech Lange, Jakub Mosiejczyk, Agnieszka Patała, Juliusz Raczkowski, Danuta Rościszewska

Recenzenci: Mariusz Bryl, Piotr Juskiewicz, Adam Labuda

Tłumaczenie streszczeń na język angielski: Marcin Turski

Redakcja wydawnicza: Magdalena Knapowska

Projekt graficzny: Ewa Wąsowska

Skład i przygotowanie do druku: Lucyna Majchrzak

Opracowanie materiału ilustracyjnego: Tomasz Niziołek

Kierownictwo produkcji: Urszula Namiota

Fotografie: Adam Cieślowski, Jakub Baszczyński (Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP), Katarzyna Gieszczyńska-Nowacka, Tadeusz I. Grabski, Monika Jakubek-Raczkowska, Kamila Kłudkiewicz, Agnieszka Patała, Marek Peda, Arkadiusz Podstawka, Juliusz Raczkowski; Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Одесский художественный музей w Odessie, Thorvaldsens Museum w Kopenhadze, www.zabytki.ocalicodzapomnienia.eu

Zgoda na zamieszczenie fotografii: Monika Jakubek-Raczkowska, Kamila Kłudkiewicz, Agnieszka Patała, Juliusz Raczkowski, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Kościół św. Michała Archanioła w Osetnie, Kościół św. Bartłomieja w Nowogrodzie Bobrzańskim, Kościół pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach, Kościół św. Katarzyny w Gościszowicach, Kościół św. Mikołaja w Mycielimie, Kościół św. Marii Magdaleny w Nowym Miasteczku, Kościół św. Wawrzyńca w Babimoście, Musée de l'oeuvre de Notre-Dame, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Одесский художественный музей w Odessie, Thorvaldsens Museum w Kopenhadze

Druk: Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak Sp.j., Poznań

Dział Handlowy Muzeum Narodowego w Poznaniu, Aleje Marcinkowskiego 9, 61-745 Poznań, tel. +48 61 85-68-021; e-mail: libra@mnp.art.pl; www.mnp.art.pl

© Copyright by Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2017

ISBN 978-83-64080-11-1

ISSN 0137-5318

Studia

Inga Głuszek, Jakub Mosiejczyk	
Ossuarium ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu – falsyfikat czy autentyk? Analiza ikonograficzna i perspektywy badawcze	7
Juliusz Raczkowski	
Nowe uwagi o stylu i technice wykonania posągu Salomei Głogowskiej (na marginesie prac badawczych i konserwatorskich)	20
Agnieszka Patała	
Poliptyk z Dzikowic i jego fundator	36
Tadeusz Wojciech Lange	
Komandor Wincenty Raczyński i jego portrety w zbiorach MNP	57
Paweł Ignaczak	
Kazimierz Filip Wize – amator sztuki, przyjaciel artystów. Wybrane aspekty daru K.F. Wizego dla Muzeum Wielkopolskiego w świetle korespondencji i zachowanych dokumentów	69
Maria Gołąb	
<i>Błędne koło</i> w oczach krytyki i wobec estetycznych programów epoki.....	89
Tadeusz I. Grabski	
Wystawa „Książki Wyspiańskiego w Muzeum Wielkopolskim”	113
Kamila Kłudkiewicz	
<i>Anatomia dla malarzy i snycerzy dra Józefa Szczapińskiego.</i> Kilka uwag o miłosławskim podręczniku anatomicznym dla artystów	127
 Komunikaty:	
<hr/>	
Danuta Rościszewska	
Aneks do publikacji <i>Grafika niemiecka XV i XVI w. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu</i> , vol. 12, Poznań 2014	141

Studia

Inga Głuszek,
Jakub Mosiejczyk

W polskich zbiorach sztuki starożytnej znajduje się wiele przedmiotów o nieznanym pochodzeniu, które są określane jako zabytki kultury antycznej. Nieznana proveniencja i nieuchwytny kontekst archeologiczny powoduje trudności w identyfikacji i interpretacji poszczególnych obiektów. Taki stan rzeczy dotyczy także marmurowego pojemnika na prochy, określanego jako urna rzymska z II w. n.e., przechowywanego w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Marmurowy pojemnik ma kształt prostopadłościanu o zaokrąglonych krawędziach. Trzy boki zdobią płaskorzeźby z reliefem płaskim, czwarty jest nieopracowany. Długość podstawy przedmiotu wynosi 33 cm, szerokość 28,5 cm, wysokość 26 cm. Na podstawie zapisów z karty naukowej zabytku można stwierdzić, iż początkowo został on rozpoznany jako *piscina*, następnie określony jako urna rzymska¹. Opis ten pozostaje jak dotąd jedynym merytorycznym opracowaniem. Marmurowy pojemnik został wpisany do inwentarza kolekcji Galerii Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Poznaniu w 1973 r. (MNP A 608)². Niestety okoliczności jego pozyskania nie są znane. Na podstawie historii gromadzenia kolekcji starożytności w Polsce można przypuszczać, że mógł stanowić własność jednej z rodzin ziemiańskich z Wielkopolski³. Tu warto zauważyć, że zabytek nie wszedł w skład jednego z tomów *Corpus Signorum Imperii Romani* (CSIR)⁴ – międzynarodowej serii katalogowej publikującej zbiory rzeźby rzymskiej w poszczególnych krajach Europy i świata. Podczas kwerendy źródłowej nie udało się ustalić, czy autorzy publikacji wiedzieli o istnieniu zagadkowego marmurowego pojemnika ze zbiorów MNP⁵, który był w tym czasie eksponowany na zamku w Gołuchowie⁶.

Niniejszy artykuł ma za zadanie zweryfikować autentyczność obiektu, będąc przy tym jego pierwszym naukowym opracowaniem. Niniejszy artykuł ma na celu weryfikację autentyczności obiektu, będąc przy tym jego pierwszym naukowym opracowaniem. Ma także na nowo otworzyć dyskusję na temat studiów nad zabytkami bez kontekstu archeologicznego. Zaproponowano metodę analityczną, w której rozważana jest kolejno: struktura, funkcja, stylistyka i epigrafika obiektu, przy jednoczesnym przyjęciu hipotezy, że przedmiot badań ma starożytną metrykę. Analizy prowadzono z daleko idącą ostrożnością, gdyż okoliczności, w jakich formowały się pierwsze kolekcje sztuki starożytnej, sprzyjały przenikaniu do zbiorów zabytków nieoryginalnych. Nieprofesjonalne podejście miłośników starożytności do świadectw materialnych dawnych kultur, dziś pojmowanych jako źródła naukowe, powodowało, iż często naruszano oryginalną substancję przedmiotu, uzupełniając w sposób dowolny brakujące części lub dodając nowe elementy. Duża popularność i moda na zabytki antyczne skutkowałą również wykonywaniem kopii zarówno „jawnych”, jak i fałszerstw.

Pierwsze kolekcje sztuki starożytnej w Polsce powstały w XVIII i XIX w., gdy przedstawiciele arystokracji zaczęli wykazywać zainteresowanie zbieractwem starożytności i osobliwości⁷. Spośród dużych kolekcji dzieł antycznych w Polsce, należy wymienić zbiory króla Polski Stanisława Augusta Poniatowskiego, księżnej Izabeli (Elżbiety) Lubomirskiej, Stanisława Kostki Potockiego, księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej oraz generała hrabiego Ludwika Michała Paca⁸. Na przestrzeni XIX w. na terenie Wielkopolski również powstało kilka znaczących kolekcji antycznych. Największa z nich była dziełem Izabeli z Czartoryskich

Ossuarium ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu – falszyfikat czy autentyk? Analiza ikonograficzna i perspektywy badawcze



1. Scena rodzajowa na froncie urny marmurowej, strona A, MNP A 608, fot. J. Baszczyński, Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

Działyńskiej i Jana Działyńskiego. Swoją kolekcję księżna przekształciła w prywatne Muzeum Książąt Czartoryskich w Gołuchowie, podobnie jak jej brat Władysław utworzył muzeum w Krakowie⁹. Zainteresowania antykiem nie były obce również hrabiemu Edwardowi Raczyńskiemu oraz rodzinie Mielżyńskich¹⁰.

Część zabytków, które tworzyły zbiory sztuki starożytnej w ubiegłych stuleciach, znajduje się współcześnie w kolekcjach muzealnych w Polsce. Między innymi są to obiekty sepulkralne, takie jak marmurowe urny, sarkofagi, ołtarze czy szkatuły grobowe. Pozyskiwanie tego typu obiektów wyrażało oświeceniowe zainteresowania źródłami kultury europejskiej, było także wyrazem pewnej mody, która zapanowała wśród arystokratów i zamożnych przedstawicieli innych grup społecznych XVIII i XIX w. Ten fenomen niósł za sobą znamienne konsekwencje. Z jednej strony przyczynił się do rozwoju rynku antykwarycznego, na którego potrzeby pozyskiwano materiał zabytkowy (poprzez nieprofesjonalne wykopaliska archeologiczne), z drugiej spowodował przenikanie do kolekcji kopii i fałszerstw, tylko udających starożytne artefakty. Należy przy

tym zauważyć, że każdy przedmiot posiada swą wyjątkową specyfikę, co jest szczególnie istotne w przypadku zabytków antycznych, których gromadzenie często nie stanowiło głównego nurtu zainteresowań kolekcjonerów polskich. Tym niemniej studia nad tym zagadnieniem budziły żywe zainteresowanie zarówno specjalistów z zakresu historii sztuki, jak i archeologii, a ich dotychczasowe osiągnięcia stanowiły cenny punkt odniesienia w podjętych badaniach¹¹. Problem, z punktu widzenia nowoczesnego muzealnictwa, wydaje się być niezwykle istotny. Nadal, pomimo wnikliwych ocen kuratorów zbiorów, w toku pogłębionych studiów odkrywane są obiekty, które okazują się być fałszerstwami.

I. Analiza formy przedmiotu

Analizowany zabytek ma kształt prostokątnej skrzyni ze ściętymi krawędziami ścianki frontowej oraz dolnymi krawędziami obu boków. Dekoracja figuralna pokrywa trzy boczne powierzchnie marmurowej skrzyni. Główne pole ekspozycji stanowi większa prostokątna powierzchnia (A), która prezentuje scenę rodzajową (fot. 1). Dwie mniejsze ściany, przeznaczone na figury poboczne (B i C), dekorowane są dwoma antytetycznie przedstawionymi gryfami (fot. 2, 3). Sfazowane narożniki przy scenie głównej zdobią stylizowane pilastry. Ich szczyty są zwieńczone palmetą. Zaznaczone w ten sposób kolumny, wraz z niezachowanym wiekiem, miały za zadanie imitować budynek świątyni. Krawędzie podstawy urny zostały załamane, tworząc w ten sposób dodatkowe pola ekspozycyjne, które wykorzystano na umieszczenie inskrypcji. Nieopracowana plastycznie ściana tylna (D) posiada wgłębienie, które może być interpretowane jako element ułatwiający instalację urny (fot. 4). Podstawę przedmiotu wyznaczają załamane



2. Dekoracja strony bocznej B urny marmurowej, MNP A 608, fot. J. Baszczyński, Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



3. Dekoracja strony bocznej C urny marmurowej, MNP A 608, fot. J. Baszczyński, Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

ku dołowi krawędzie. Na trzech z nich widnieje inskrypcja łacińska. Zabytek został przekuty, dno pogłębiono, co jest widoczne w obróbce kamienia. Jakość opracowania powierzchni wewnętrznej wskazuje na to, że pierwotna głębokość pojemnika wynosiła 11,7 cm, następnie została zwiększona do 28,5 cm. Jednocześnie w dnie wydrążono okrągły otwór, otoczony dodatkowym pierścieniem (fot. 5). Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, kiedy dokonano modyfikacji. Przy założeniu autentyczności urny, możliwe było jej przekucie już w starożytności. Wykonane pierwotnie w warsztacie ossuarium mogło nie spełniać wymagań nabywców i zostało pogłębione. Wykonany otwór miał umożliwić stałe przymocowanie pojemnika do postumentu umieszczonego w kolumbarium. Podobne rozwiązania zostały potwierdzone w odniesieniu do obiektów eksponowanych w rzymskich katakumbach¹².

Pojemnik mógł też być wykorzystywany jako element fontanny w czasach nowożytnych. Tu należy podkreślić, że możliwa była adaptacja antycznego zabytku lub też zamówienie przedmiotu stylizowanego. Takie rozwiązania były powszechne w dekoracji ogrodów od średniowiecza, przez renesans, po wiek XIX¹³. W tym kontekście otwór pełniłby funkcję odpływu wody, a dodatkowy pierścień umożliwiał umocowanie skrzyni. Hipoteza dotycząca funkcji pojemnika została już wysunięta w opisie zawartym w karcie muzealnej, sporządzonej w latach 80. ubiegłego stulecia. Obiekt został tam opisany jako *piscina* – zbiornik na wodę lub element fontanny. Jednakże sama autentyczność nie została podważona, a obiekt zakwalifikowano do zbiorów sztuki starożytnej.

Analiza formalna zabytku przysparza problemów interpretacyjnych. Omawiany obiekt mógł spełniać funkcję urny albo też zostać wtórnie wykorzystany jako zbiornik fontanny. Na tym etapie nie można wyklu-



4. Nieopracowana strona tylna D urny marmurowej, MNP A 608, fot. J. Baszczyński, Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

5. Otwory wykonane w podstawie urny, MNP A 608, fot. J. Baszczyński, Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

czyć, że został stworzony w epoce nowożytniej i miał jedynie imitować antyk. Wątpliwości wymagają podjęcia wieloaspektowych badań, w tym rozpatrzenia cech formalnych reliefu, studiów ikonograficznych w kontekście rzymskiej obyczajowości pogrzebowej, jak i analizy inskrypcji. Wnioski posłużą do oceny autentyczności dzieła.

II. Analiza ikonograficzna zabytku

Analiza sceny głównej

Kultura funeralna starożytnych Rzymian była bardzo zróżnicowana na przestrzeni wieków, zarówno pod względem formy grobu, jak i rytuału pogrzebowego¹⁴. Do zachowania prochów stosowano rozmaite, często dekorowane pojemniki, które miały odzwierciedlać status społeczny rodu¹⁵. W przypadku dobrze sytuowanych obywateli Rzymu obserwuje się indywidualizm pochówku. Przejawia się on zarówno w doborze epitafium, jak i w formie grobu, a także dekoracji, która podkreśla cnoty obywatelskie, cechujące zmarłego¹⁶. Szczątki składano w pojemnikach kamiennych, wykonanych z lokalnych wapieni, lecz równie często w marmurowych skrzyniach sepulkralnych¹⁷. Do dziś zachowało się ponad 700 egzemplarzy tego typu zabytków, rozsianych po kolekcjach muzealnych na całym świecie¹⁸. Zdecydowana większość zbadanych obiektów tego typu pochodzi z nekropolii Rzymu i Ostii¹⁹. Dominującą grupą społeczną, która wybierała tę formę pojemnika na prochy, byli wyzwolenicy²⁰. Niekiedy takie ossuaria mieściły dodatkowo urny ceramiczne lub szklane. Osobną kategorią pomników sepulkralnych były ołtarze grobowe, wystawiane głównie na otwartej przestrzeni²¹. Natomiast od II w. szkatuły grobowe ściśle korespondują z ornamentyką bogato rzeźbionych sarkofagów, które – jak się wydaje – wyznaczały nowe programy treściowe²². Sarkofagi są wspomniane w tym miejscu, gdyż powszechnie wykonywano je wraz z mniejszymi pojemnikami na prochy w warsztatach zlokalizowanych w pobliżu wychodni marmurów²³. Docierały one do Rzymu w gotowej postaci bądź jako półprodukty, opracowywane następnie przez lokalnych rzemieślników. Z tego względu

sarkofagi stanowią istotny materiał porównawczy do określenia chronologii mniejszych zabytków oraz ustalenia miejsca warsztatu wykonania²⁴. Możemy przypuszczać, iż w podobny sposób zorganizowana była produkcja urn i skrzyń wykorzystywanych w ceremonii pogrzebowej.

Frontowa scena figuralna omawianego obiektu (A) została oddana w reliefie płaskim, rozplanowanym w oparciu o zasady kompozycji liniowej. Płaskorzeźba jest utrzymana w klasycyzującej stylistyce. Scena składa się z dwóch figur dorosłych i dziecka. Po lewej stronie kompozycji ukazano mężczyznę, którego ciało przedstawione jest w lekkim skręcie ($\frac{3}{4}$), postać zwrócona jest w prawo. Naprzeciw znajduje się ukazana bokiem kobieta siedząca na skale, skrzyni lub koszu, skierowana w lewo, w stronę mężczyzny. Po prawej stronie kompozycji przedstawiono drzewo – to jedyny element krajobrazu na reliefie, pozostała część tła jest neutralna. Brodaty mężczyzna został ukazany w tunice przypominającej *exomis*. Trzyma on obiema rękami łaskę, opartą na lewym ramieniu, na jej końcu zawieszono są trofea. Pośród złowionej zwierzyny zidentyfikowano jedną sztukę ptactwa oraz zająca²⁵. Poprzez te atrybuty scenę odczytuje się jako powrót z polowania. W wizerunku myśliwego rzeźbiarz szczegółowo przedstawił oczy, które mają zaznaczone źrenice, palec wskazujący mężczyzny dotyka zamkniętych ust. Bardzo istotnym szczegółem są stopy postaci. Boso spoczywają na ziemi, co w kontekście funeralnym powinno się odczytywać jako akt heroizacji zmarłego²⁶. Postaci męskiej towarzyszy pies w obroży, znajdujący się na drugim planie, który w tym miejscu podkreśla znaczenie sceny. Pies jako symbol polowania pojawia się w ikonografii antycznej od okresu klasycznego²⁷. Najczęściej występował w kontekście mitologicznym – podczas polowania Meleagra na dzika kaledońskiego²⁸. Ukazywany był

także jako towarzysz Artemidy, bogini łowów, oraz w kontekście mitu o Akteonie²⁹. Psy pojawiają się również w otoczeniu córki Zeusa i Demeter – Hekate, zwanej „czarną suką”³⁰.

Naprzeciw mężczyzny ukazano siedzącą postać kobiecą. Taki typ ikonograficzny został wypracowany w reliefie sepulkralnym w Atenach okresu klasycznego³¹. Kobięte przedstawiono wraz z małym chłopcem, którego trzyma na kolanach. Postać odziana jest w *peplos*, którego drapowanie oddano za pomocą reliefu. Jej wzrok jest skierowany ku nadchodzącemu mężczyźnie, co zostało zaznaczone przez odpowiednie opracowanie źrenic. Kobieta uśmiecha się. Fryzurę cechuje typowo greckie uczesanie³². Obok znajduje się drzewo z charakterystycznie pofałdowanym pniem. Ten szczegół może wskazywać, że jest to krzew wawrzynu, który w kontekście grobowym ma znaczenie symboliczne. Poprzez liść laurowy odczytuje się alegorię chwalebnej śmierci i odrodzenia³³. Motyw był szczególnie popularny w ornamentyce skrzyń pogrzebowych i ołtarzy z okresu flawijskiego, gdzie występował w postaci girlandy³⁴. W przypadku omawianej urny roślinę ukazano w sposób nietypowy, jako element krajobrazu.

Opisana powyżej kompozycja nasuwa na myśl rodzinną scenę rodzajową, która w reliefie rzymskim występuje rzadko³⁵. Podobne przedstawienie kobiety z potomstwem, stanowiące samodzielną grupę figur, zostało wykorzystane przy dekoracji ołtarza wyzwolenicy Maeny Mellusy z synami Dexterem i Sacerdosem³⁶. Podobnie jak w przypadku urny z Poznania, bohaterka sceny została ukazana w pozie siedzącej, z młodszym dzieckiem na kolanach. Zdobi ją *chlamys*, szata grecka. Jest to najbliższe jak dotąd podobieństwo ikonograficzne, jakie odnaleziono, jednak należy zaznaczyć, że w kompozycji nie występuje postać męska. Zabytek z kolekcji watykańskiej datuje się na I w. n.e.³⁷.

Niepowodzeniem zakończyły się próby odszukania w antycznym reliefie grobowym wzoru ikonograficznego dla powracającego myśliwego. Figurę możemy jednakże natknąć w zdobnictwie posadzkowym, czego przykładem są mozaiki kalendarzowe z Afryki Północnej³⁸. Sceny powrotu z polowania występują w emblematkach z personifikacją zimy bądź miesiąca października. W mozaice interpretowane są jako aktywności sezonowe – w szczególności polowanie na zająca dla miesiąca zimowych³⁹.

Analiza scen bocznych

Reliefy boczne (B i C) przedstawiają zwierzęta fantastyczne w postaci gryfów. Skrzydlate stworzenia zostały ukazane w pozie siedzącej. Łby naśladują budowę głowy orła. Tułowiu wraz z łapami oraz charakterystycznie uniesione ogony przypominają ciało lwa. Zwierzęta zwrócone są ku sfazowanym, stylizowanym na pilastry krawędziom zamykającym scenę główną. Dwie pary skrzydeł przypominają woluty. Są zwinięte i ułożone w kierunku zgodnym z pozą zwierząt. Stworzenia znajdują się w podobnym układzie, za wyjątkiem zwinionego w ślimak ogona w przypadku gryfa ze strony B (fot. 2) oraz widocznych dwojga uszu w przypadku gryfa ze strony C (fot. 3). Relief oddaje w szczegółach sierść i upierzenie. Szpony na planie dalszym zostały zarysowane poprzez zastosowanie reliefu wgłębnego. Podobny zabieg wykonano przy modelunku psa ze sceny głównej. Stanowi to argument za uznaniem poszczególnych przedstawień za spójne pod względem wykonania. Tym samym przyjmuje się, że zostały wykonane w tym samym czasie.

Geneza przedstawień gryfa w rzymskiej płaskorzeźbie prywatnej to zagadnienie złożone, którego wyjaśnienie prezentują podejmowane wcześniej studia⁴⁰. Podania na temat fantastycznych zwierząt znano

w starożytności za sprawą autorów greckich, przede wszystkim Herodota⁴¹. Informacje o nich zostały powtórzone później, już w dobie cesarstwa rzymskiego⁴², wymienia je Pliniusz w *Historii Naturalnej*⁴³, opisane są także przez Filostrata w *Żywocie Apolloniusza z Tiany*⁴⁴. Gryf występuje tam jako strażnik, symbol solarny i znak odrodzenia. W rzymskim zdobnictwie prywatnym jednym z pierwszych archeologicznych świadectw wykorzystania motywu jest malarstwo ścienne miast kampańskich⁴⁵. Dekoracje odnotowano w korytarzu Domu Menandra, gdzie gryfy ukazano w parach, wraz z innymi hybrydami, takimi jak feniks czy sfinks⁴⁶. W perspektywie rozwoju motywów zdobniczych zwierzęta fantastyczne traktuje się jako oznakę orientalizacji sztuki, zjawiska obserwowanego w rzymskim malarstwie prywatnym od okresu flawijskiego⁴⁷. Przedstawienia gryfów były wykorzystywane w propagandzie państwowej także wcześniej – w czasach Kaliguli i Klaudiusza – również jako wspomniany symbol nieśmiertelności i odrodzenia⁴⁸. Prawdopodobnie już wtedy zostały zaadaptowane do sztuki sepulkralnej. Jednak największą popularność zdobyły w II w.

W reliefie grobowym spotykane są bardzo często. Zazwyczaj występują parami. Zdobia boczne ścianki skrzyń pogrzebowych i ołtarzy. Niekiedy są umieszczane na stronie głównej, gdzie zwrócone są w kierunku *clipeum* z wizerunkiem zmarłego, jak w przypadku ossuarium Marcusa Juniusa Hamillusa i jego żony⁴⁹.

O popularności motywu świadczą także analogiczne zabytki sepulkralne z polskich kolekcji sztuki antycznej. Spośród nich należy wymienić marmurową skrzynię pogrzebową z girlandą ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie⁵⁰. Strona główna była zdobiona reliefem przedstawiającym *Gorgoneion*, natomiast strony boczne zdo-

były gryfy w antytetycznej pozycji⁵¹. Schemat ikonograficzny stworzeń jest analogiczny do omawianego ossuarium ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Różni się jednak nieco modelunkiem gryfów. Proweniencja skrzyni ze zbiorów warszawskich została hipotetycznie określona na podstawie cech ikonograficznych jako wytwór warsztatu rzymskiego⁵². Jednocześnie zasygnalizowano, że warsztat produkcji mógł być zlokalizowany w Azji Mniejszej. Chronologię zabytku określono na okres od I do II w.⁵³

Kolejnym przykładem przedstawienia gryfów w zbiorach polskich jest ossuarium znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie⁵⁴. Analogicznie do artefaktu z Poznania, zwrócone ku scenie głównej gryfy zdobią boczne ścianki. Fantastyczne stworzenia zostały szczegółowo oddane, ich głowy zostały zwieńczone rogami, a łapy są oparte na łbach baranów. Scenę główną także tworzyła para hybryd, wiedzionych przez postaci męskich geniuszy. Relief jest symetryczny, jednak tym razem głowy stworzeń są od siebie odwrócone. Zabytek z kolekcji warszawskiej pochodzi z Rzymu i jest datowany na okres Hadriana⁵⁵.

Ze względu na popularność motywu gryfy były tematem nader często wykorzystywanym przez fałszerzy zabytków. Tu także można odwołać się do przykładów zaobserwowanych w kolekcjach polskich. Zidentyfikowana przez Tomasza Mikockiego marmurowa skrzynia grobowa ze zbioru Leonarda Mokicza⁵⁶, określana w dokumentacji jako sarkofag dziecięcy, zdobiona była parą antytetycznych przedstawień fantastycznych zwierząt. Figury okazały się fałszerstwem dodanym w czasach nowożytnych⁵⁷. Analogicznie jak w przypadku obiektu z Poznania zaobserwowano heraldyczny układ figur. Elementy poboczne zamykały scenę główną, w przypadku krakowskim była to amazonomachia⁵⁸. Warto w tym miejscu odnotować szczegóły mode-

lunku gryfów. Skrzydła ukazane na porównywanych reliefach były zwinięte w woluty, co należy traktować jako cechę nowożytnego klasycyzmu.

Jak wynika z przytoczonych argumentów, rezultaty analizy ikonograficznej nie są jednoznaczne. Stylistykę sceny głównej można by łączyć z rzymskim nurtem neoklasycznym, szczególnie propagowanym w czasach panowania cesarza Hadriana (117–138)⁵⁹. Jednak brak spójnych analogii w reliefie funeralnym i obecność poszczególnych elementów kompozycji w innych kategoriach zabytków antycznych podważa poniekąd autentyczność obiektu. Gryfy to motyw poboczny kompozycji, powszechnie wykorzystywany w rzymskiej sztuce funeralnej, który również często stanowił źródło inspiracji dla artystów okresu nowożytnego, co podkreślają zaobserwowane rozwiązania kompozycyjne. Ten fakt dodatkowo wzmacnia powstałe wątpliwości co do metryki obiektu i uzasadnia rozszerzenie badań o studia dzieł sztuki z nurtu XIX-wiecznego klasycyzmu.

III. Analiza inskrypcji

Marmurowy pojemnik został opatrzony inskrypcją łacińską. Przy ocenie autentyczności epitafium korzystano z metod wypracowanych przez Glenys Davis⁶⁰ oraz Jerzego Kolendę, który w szczególności odnosi się do zbiorów polskich⁶¹. Na potrzeby rozważań można przyjąć trzy hipotezy badawcze. Pierwsza z nich zakłada autentyczność inskrypcji. Drugą możliwością jest sfałszowanie napisu wraz z całym pojemnikiem. Trzecia zakłada wtórne dodanie tekstu do istniejącego już przedmiotu, będącego przykładem neoklasycznej sztuki nowożytnej, celem zwiększenia jego atrakcyjności.

Napis znajduje się na sfazowanej krawędzi u podstawy zabytku. Całość inskrypcji zоста-



6. Inskrypcja łacińska na dolnej, ściętej krawędzi urny. MNP A 608, fot. J. Baszczyński, Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

ła rozplanowana na trzech opracowanych bokach skrzyni (B, A, C, fot. 6). Posługując się informacjami zawartymi na karcie muzealnej, odczytano nowe treści:

[...]VSILARIVS |
PATER OPT(imus) ME(moriae) |
VIX(it) AN(norum) XXVI

Dzięki ponownej analizie udało się zidentyfikować dziedziczny przydomek zmarłego – Ilarius, który jest wariantem zapisu imienia *Hilarius* – popularnego we wschodnich prowincjach rzymskich⁶². W swym znaczeniu odnosił się do cech charakteru (pogodny, spokojny). W dobie imperium występował przede wszystkim na terytorium Italii⁶³. *Cognomen*

w formie zapisu przez „I” jest obecne na marmurowej tablicy z Ostii, odnalezionej w termach na forum⁶⁴ i datowanej na 165 r. n.e.⁶⁵ Ze względu na ubytki nie udało się zrekonstruować imienia, które – jak się wnioskuje z miejsca przeznaczonego na zapis – składało się z 5 liter zakończonych końcówką -VS.

Inskrypcja jawi się pozornie jako prosta forma dedykacyjna. W pierwszej części przedstawia postać zmarłego. Kolejno zamieszczono jego *cursus honorum*, w tym przypadku „najlepszy ojciec”. Trzeci fragment odnosi się do liczby przeżytych lat. Zastosowane skróty występują w innych epitafiach rzymskich i są powszechnie stosowane⁶⁶. Jednakże wątpliwości pojawiają się przy analizie gramatycznej zapisu. Centralny fragment ze

słowem *pater* został przedstawiony w formie mianownika, wraz ze skrótem ME (*memoriae*), który to narzuca formę dopełniacza. Poprawnym więc byłby zapis: *patris opt(imi) me(moriae)*, wskazujący informację do kogo należy pochówek, literalnie: „ku pamięci najlepszego ojca”.

Nie są to jedyne kontrowersje, jakie budzi dedykacja. Zbadano występowanie formuły *pater optimus* na zabytkach epigrafiki występujących w kontekstach sepulkralnych. Za pomocą wyszukiwarek specjalistycznych przeszukano cyfrowe archiwum tekstów antycznych⁶⁷. Odnaleziono 6 inskrypcji zawierających omawiany zwrot⁶⁸. We wszystkich przypadkach opisywał on osoby dedykujące pomniki – w większości swoim przedwcześnie zmarłym dzieciom. Ani razu nie został użyty celu upamiętnienia zmarłego ojca.

Wątpliwości umacnia nietypowe miejsce wyrycia inskrypcji. Z reguły w rzymskich pomnikach funeralnych stosowano kartusz umieszczany na frontowej ścianie ossuarium. Od tej reguły czasem stosowano odstępstwa, co potwierdza epitafium szkatuły grobowej M. Liciniusza Faustusa z Muzeum Kapitońskiego, odkrytej w kolumbarium Hylasa. W przypadku zabytku kapitońskiego fragment napisu umieszczono pod sceną główną, na prostopadle ściętej podstawie⁶⁹. Jak dotąd jest to jedyny przykład tego typu umieszczenia inskrypcji na szkatule pogrzebowej, co wyraźnie świadczy, jak wyjątkowy i mało popularny był to zabieg. W przypadku pojemnika z Poznania istotne jest, że inskrypcja znajduje się poniżej trojga ścian – na powierzchni załamanej ku dołowi podstawy. Taki zabieg wydaje się niepraktyczny, gdyż napis jest źle eksponowany. Dodatkowo warto zwrócić uwagę na słabą jakość wykonania znaków. Litery zostały wykute niestarannie, różnią się wielkością i szerokością, a także głębokością poszczególnych rytów.

Powyższe obserwacje uzasadniają twierdzenie o fałszerstwie łacińskiego napisu. Mógł on zostać dodany w okresie późniejszym, aby nadać pojemnikowi cechy antyczne. Dobór tematu epitafium mógł być inspirowany *Eneidą* Wergiliusza, w której pojawia się motyw sporządzenia godnego pochówku ojca Eneasza – Anchizesa⁷⁰.

IV. Falsyfikat czy autentyk?

Pozostały do wyjaśnienia inspiracje autora rzeźby. Próby odnalezienia analogii wskazywane w części poświęconej analizie ikonograficznej sceny głównej skazane były na niepowodzenie, gdyż kwerendę ukierunkowano na zabytki posiadające kontekst funeralny. Płynąca z tych trudności refleksja skłoniła do poszukiwań innych form antycznych, a także reminiscencji w sztuce nowożytnej. Zagadkowa figura mężczyzny, przedstawionego w trakcie powrotu z łowów, zwróciła uwagę autorów na repertuar rzymskich alegorii związanych z cyklem pór roku. Temat polowania na zająca występuje w uosobieniach zimy i miesiąca października ukazywanych w płaskorzeźbie i mozaice⁷¹.

Na podstawie analizy ikonograficznej badanego przedstawienia, polegającej na odwoływaniu się do wzorców antycznych, można wysnuć wniosek, iż scena została skomponowana z elementów ikonograficznych występujących niezależnie, często odmiennej i nie zawsze związanej z symboliką grobową funkcji i chronologii. Ukierunkowanie poszukiwań na obszar dzieł nowożytnych, inspirowanych kulturą antyczną, okazało się słuszne. Kompozycję odwołującą się do rzymskich personifikacji sezonu zimowego zaobserwowano w przedstawiającym temat czterech pór roku cyklu marmurowych medalionów dłuta Bertela Thorvaldse-na⁷². Pośród nich znajduje się kompozycja



7. Medalion z personifikacją jesieni (Manddom eller efterår, 1836), Thorvaldsen Museum w Kopenhadze, A 640, fot. <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/work/A640/zoom> (dostęp: 21.09.2017)

ukazująca – w zamyśle autora – wyobrażenie jesieni. Płaskorzeźba powstała w 1863 r. i jest ładząco podobna do dekoracji marmurowego pojemnika z Poznania. Średnica medalionu wynosi 69 cm⁷³. Po jego lewej stronie ukazano mężczyznę trzymającego na ramieniu kij z upolowaną zwierzyną. W tej samej ręce postać trzyma kiść winogron, druga ręka unosi się w stronę twarzy, podaje owoc do ust. Kobieta naprzeciw niego siedzi na kamiennym podeście, za nią natomiast ukazano ścianę z cegły, co sugeruje, iż za kobietą wyobrażono fragment budynku. Powyżej, za krawędzią budowli widać pnące winorośli. Kobieta karmi dziecko siedzące na jej kolanach, podtrzymuje je obiema rękami. Pies ukazany na drugim planie, pomiędzy obiema postaciami, liże lewą rękę kobiety (fot. 7). Zabytek obecnie znajduje się w zbiorach Thorvaldsens Museum w Kopenhadze⁷⁴.

W świetle przeprowadzonych studiów ossuarium z Muzeum Narodowego w Poznaniu należy uznać za falsyfikat. Na osąd ten złożyły się przesłanki stylistyczne reliefu frontowego i figur pobocznych, a także analiza epigraficzna. Kwestią otwartą pozostaje ocena intencji twórcy, który niewątpliwie inspirował się sztuką Thorvaldsena. Dzieła duńskiego klasycysty były często reprodukowane, wręcz popularne⁷⁵. Czy autor w swym

zamyśle chciał, by od samego początku przedmiot przypominał zabytek starożytny, czy do jego celowego postarzenia doszło w okresie późniejszym? Sam fakt umieszczenia na pojemniku łacińskiego epitafium należy uznać za dowód intencjonalnego nadania obiektowi cech antycznych, co mogło mieć miejsce już w procesie jego tworzenia. Jednak bardziej prawdopodobna wydaje się możliwość postarzenia obiektu (jego zafałszowania) w późniejszym czasie. Zaobserwowany związek pomiędzy dziełem Thorvaldsena a badanym zabytkiem wprost odnosi się do nurtu neoklasycyzmu. Dopiero obecność inskrypcji sugeruje nowy kontekst dzieła, które miało uchodzić za obiekt rzymskiej sztuki funeralnej.

Wykluczenie starożytnej metryki zabytku rozpoczyna kolejny etap badań, gdyż przedstawiona problematyka rysuje szerszy problem w ocenie autentyczności obiektów muzealnych. Ich właściwe postrzeganie powinno angażować badaczy różnych specjalności i stać się przedmiotem studiów interdyscyplinarnych. Szczególnie dotyczy to obiektów uchodzących za starożytne, które zostały pozbawione kontekstu archeologicznego.

PRZYPISY

- ¹ Informacje pozyskane z karty naukowej zabytku, spisanej w 1982 r.; karta niepodpisana.
- ² Informacje pozyskane z protokołu Komisji Wyceny i Zakupów MNP z czerwca 1973 r.
- ³ Por. T. Mikocki, *Les anciennes collections d'antiquités en Pologne*, „Archeologia” XXXVII (1986), s. 41–85.
- ⁴ Dotychczas w polskiej serii *Corpus Signorum Imperii Romani* ukazały się następujące tomy: A. Sadurska, *CSIR, Corpus des sculptures du monde romaine. Pologne*, vol. I, *Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972; A. Sadurska et alii, *CSIR, Corpus des sculptures du monde romaine. Pologne*, vol. II fasc. 1, *Les monuments funéraires: autels, urnes, stèles, divers dans les collections polonaises*, Warszawa 1990; A. Sadurska et alii, *CSIR, Corpus des sculptures du monde romaine. Pologne*, vol. II fasc. 2, *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans les collections polonaises*, Warszawa 1992. Tomy te stanowią najbardziej kompleksowe opracowanie antycznych marmurów w zbiorach polskich.

- ⁵ Tomasz Mikocki w artykule poświęconym falsyfikatowi wprowadza pojęcie „zabytku o niepewnej autentyczności”. Wspomina przy tym, że w przypadku obiektów, co do których pojawiały się wątpliwości, opracowywanie zostało zaniechane: T. Mikocki, *Falszywe w prawdziwym. O antykach nie całkiem prawdziwych i falsyfikatach nie całkiem fałszywych*, w: *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, J. Miziołek i M. Morka (red.), Warszawa 2002, s. 72–75. W tej samej pracy zbiorowej Anna Sadurska przybliży zagadnienie kopii i uzupełnień XIX-wiecznych w zespole rzymskich rzeźb z kolekcji poznańskiej. W swym artykule poświęca uwagę głównie portretom cesarskim. Mniejsze formy zabytków marmurowych zostały pominięte: A. Sadurska, *Falsyfikaty...*, s. 118–121.
- ⁶ Informacje zawarte na karcie inwentarzowej: MNP A 608.
- ⁷ Najstarsze potwierdzone źródłowo kolekcje zabytków antycznych na ziemiach polskich to zespół waz antycznych przywiezionych przez Bonę Sforzę oraz „rzeźb antycznych” należących do Władysława IV Wazy. Wydaje się, iż były to pierwsze prywatne kolekcje zabytków starożytnych w Polsce, które stanowiły podwaliny późniejszego kolekcjonerstwa czasów nowożytnych. Szczegółowe informacje na temat pierwszych kolekcji arystokratycznych w Polsce zawiera monografia Tomasza Mikockiego, *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce lata 1750–1830*, „Archiwum Filologiczne”, t. 46, 1990. Autorem pierwszej powojennej publikacji podsumowującej wiedzę na temat kolekcjonerstwa starożytności na ziemiach polskich był Stanisław J. Gąsiorowski, *Badania polskie nad sztuką starożytną. Relacje podróżników, kolekcjonerstwo, badania naukowe*, Historia Nauki Polskiej w Monografiach, t. XXI, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1948.
- ⁸ T. Mikocki, *Najstarsze kolekcje starożytności...*, s. 9.
- ⁹ O kolekcji Izabeli Działyńskiej z Czartoryskich: J. Pajzderski, *Przewodnik po muzeum w Gołuchowie*, Poznań 1913; T. Jakimowicz, *Od kolekcji „curiosites artistiques” ku muzeum. Zbieractwo artystyczne Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej w latach 1852–1899*, „Studia Muzealne”, 1982, t. 13, s. 15–73; *Izabella i Jan Działyńscy mecenasami kultury*, B. Wysocka (red.), Gołuchów–Kórnik 2004. O kolekcji księcia Władysława Czartoryskiego: Z. Żygulski, *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, Kraków, 1998; D. Gorzelany, *Europejska moda kolekcjonerska a idea polskiego „zakładu naukowego” – zbiór sztuki starożytnej księcia Władysława Czartoryskiego*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, M. Menckel, K. Kłudkiewicz (red.), Warszawa, 2014, s. 240–261.
- ¹⁰ A. Łajtar, *Dekret z Tazos w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Meander”, 1994, t. 49, z. 3–4, s. 173–181; J. Fogel, *Mielżyńscy i Turnowie w kręgu starożytników XIX wieku*, „Archeologia”, 49, 2002.
- ¹¹ *Falsyfikaty...*
- ¹² Por. D. Borbonus, *Columbarium Tombs and Collective Identity in Augustan Rome*, New York 2014, s. 79–80.
- ¹³ B. Furmanik, *Dobry materiałowe w ogrodach zabytkowych*, „Kurier konserwatorski” 7 (2010), s. 29.
- ¹⁴ J.M.C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971, s. 33–42.
- ¹⁵ K. Hopkins, *Death and Renewal, Sociological Studies in Roman History 2*, Cambridge 1983, s. 201–211.
- ¹⁶ *Ibidem*, s. 227–228.
- ¹⁷ A. Sadurska, *Archeologia starożytnego Rzymu. Okres Cesarstwa*, Warszawa 1980, s. 88–94, 133–134. W terminologii polskiej wprowadzono termin „szkatuła grobowa”, który naśladuje określenia stosowane w innych językach: *funerary chest*, *ash chest* (ang.), *coffret funéraire* (fr.), *Kastenformurnen* (niem.).
- ¹⁸ Por. F. Sinn-Henninger, *Die Grabdenkmäler. Relief Altare Urnen, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, Band 1.1, Mainz am Rhein 1982; D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987.
- ¹⁹ *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, E. A. Friedland, M. Grunow Sobocinski (red.), New York 2015, s. 395.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 397.
- ²¹ W. Altman, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, s. 9–45.
- ²² *The Oxford Handbook...*, s. 395
- ²³ S. Walker, *Memorials to the Roman Dead*, London 1985, s. 18–19.
- ²⁴ F. Sinn-Henninger, *Stadtrömische Marmorurnen, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, Band 8, Mainz am Rhein 1987, s. 7–14.
- ²⁵ W opinii M. i J. Wiejackich, zooarcheologów, uczestników studium doktoranckiego Instytutu Archeologii UMK, szczególnie przedstawionego ptaka umożliwiają wstępną identyfikację gatunkową. Krótki zbiór wskazuje, że modelem oddanej ikonografii najprawdopodobniej był przedstawiciel kurawatych (*Phasianidae*), najprawdopodobniej bażant.
- ²⁶ J.M.C. Toynbee op. cit., s. 249.
- ²⁷ D. Woysch-Méautis, *La Représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaïque à la fin du IV siècle av. J.-C.*, Lausanne 1982, s. 55–60.
- ²⁸ Mitologiczny temat polowania Meleagra został przejęty w rzymskim reliefie sepulkralnym. Jest obecny w dekoracji sarkofagów i skrzyń pogrzebowych, na których bardzo często przedstawiano także sceny polowania na zająka. Wzrost popularności motywu został odnotowany w okresie panowania Hadriana: P. Zanker, *Iconografia e mentalità. Sul cambiamento dei temi mitologici sui sarcophagi romani del II e III sec. d. C.*, w: *Iconografia 2005: Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (red.), Venezia 2006, s. 181–183; sceny polowania są widoczne w przykładach ze zbiorów polskich, np. na II-wiecznym, małym sarkofagu z Nieborowa, gdzie psy łowne są przedstawione na obu ściankach bocznych: A. Sadurska et alii, CSIR, *Les sarcophages...*, s. 32–33.
- ²⁹ Rzeźba ukazująca Artemidę z łukiem i z psem u boku eksponowana jest w Muzeum Watykańskim (nr inw. 1841), jest to pochodząca z II w. n.e. kopia rzeźby greckiej z IV w. p.n.e. Inna rzeźba przedstawiająca Artemidę i psa, eksponowana w Muzeum Kapitołińskim (nr inw. 62), to rzymska kopia oryginału greckiego z okresu hellenistycznego. Jedną z metop świątyni E w Selinuncie (470–460 p.n.e.) ukazuje Artemidę i Akteona rozszarpywanego przez jego własne psy, za: C.C. Schlam, *Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth*, „Classical Antiquity”, III, 1984, n. 1, s. 92. Scena o podobnym temacie widnieje na ateńskim czerwonofigurowym kraterze dzwonowatym, przypisywanym Malarzowi Pana, druga ćwierć V w. p.n.e., porównaj: J. Boardman, *The history of Greek vases. Potters, painters and pictures*, London, 2001, s. 96, fig. 130 (B).
- ³⁰ Przedstawienie Hekate z psem znane jest z czarnofigurowego talerza z połowy VI w. p.n.e., Malarz Kleobulosa: CVA, Tübingen Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität 3, pl. 34 (2279), 1.
- ³¹ J. Grossman, *The Sculptured Funerary Monuments of the Classical Period in the Athenian Agora* (PhD thesis),

- New York 1995, s. 256–259; J. Burnett Grossman, *Greek Funerary Sculpture: Catalogue of the Collections at the Getty Villa*, New York 2001, s. 74.
- ³² Ułożenie włosów na sposób grecki było stosowane przez Rzymianki od okresu Augusta, obserwowane jest w portrecie Liwii. Zabieg miał na celu stylizację na sposób ikonografii bóstw żeńskich. Nawrót tego trendu następuje w okresie Hadriana: M. Nowicka, *Twarze Antyku. Z dziejów portretu w Grecji i Rzymie*, Warszawa 2000, s. 152 i 172–173.
- ³³ Toynebee, *op. cit.*, s. 265–266.
- ³⁴ Zanker, *op. cit.*, s. 182.
- ³⁵ T. Mikocki powołuje się na przykłady ukazania sceny wychowania dziecka przez ojca (*pietas erga liberos*) – frontowy relief z sarkofagu z Luvru (inv. MA 659) oraz z Museo Nazionale Romano (inv. 65199): T. Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*, Wrocław 1997, s. 140; por. D.E.E. Kleiner, *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Rome 1987, s. 22.
- ³⁶ J. Mander, *Portraits of Children on Roman Funerary Monuments*, New York 2013, s. 111; Musei Vaticani, nr inv. 1255.
- ³⁷ *Ibidem*, s. 111–112.
- ³⁸ D. Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa*, „*Archaeologica*” 46, Roma 1984, s. 22–25.
- ³⁹ Por.: E.M. Eastman, *The October Illustration in the Mosaic from Thysdrus*, w: *La mosaïque gréco-romaine IX*, H. Morlier (red.), vol. 2, 2005, s. 1065–1072.
- ⁴⁰ Por.: E. Simon, *Zur Bedeutung des Griffes des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit*, „*Latomus*” 21 (1962), s. 773; Chr. Delplace, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque Impériale*, Bruxelles–Rome 1980, s. 296.
- ⁴¹ Herodot, *Dzieje wg. przekładu: Herodotus, The histories* 3. 116.1, 4. 13.1, 4. 27.1, 4. 79.1, 4. 152.4, wyd. Loeb Classical Library, vol. II, III, A.D. Godley (tłum.), London 1928; Strabon, *Geografia*, wg. przekładu: Strabo *Geography* 8. 3.12, wyd. Loeb Classical Library, vol. VIII, H.L. Jones (tłum.), London 1949, Pauzaniusz, *Wędrówki po Helladzie*, wg. przekładu: Pausanias, *Description of Greece* 1. 24.6, wyd. Loeb Classical Library, vol. I, W.H.S. Jones (tłum.), London 1918.
- ⁴² Klaudiusz Elian, *De natura animalium*, wg. przekładu: Aelian, *On animals* 4. 27, wyd. Loeb Classical Library, vol. I, A.F. Scholfield (tłum.), London 1958.
- ⁴³ Pliniusz, *Historia Naturalna* wg. opracowania: Pliny, *Naturalis Historia*, 7. 10, wyd. Teubner, *Naturalis Historia*, K.F.T. Mayhoff (red.), Lipsiae 1906.
- ⁴⁴ Flawiusz Filostratos, *Żywot Apolloniosa z Tyany*, 3. 48, wyd. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, M. Szarmach (tłum.), Toruń 2012.
- ⁴⁵ D. Scagliarini Corlăita, *Phoenix volavit. Continuità e aggiornamenti nel sistema di icone tramandato dalla propaganda politica augustea*, w: *Iconografia 2005: Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini (red.), Venezia 2006, s. 145.
- ⁴⁶ *Ibidem*, s. 164.
- ⁴⁷ M. De Vos, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, „*Education and Society in the Middle Ages and Renaissance*” t. 84, Leiden 1980, s. 75–95.
- ⁴⁸ Scagliarini Corlăita, *op. cit.*, s. 151–152.
- ⁴⁹ S. Walker, *op. cit.* s. 53; British Museum Sc. 2367.
- ⁵⁰ Inv. MN 199357.
- ⁵¹ A. Sadurska et alii, CSIR, *Les monuments funéraires...*, s. 44–45.
- ⁵² *Ibidem*, s. 44.
- ⁵³ *Ibidem*, s. 45.
- ⁵⁴ nw. MN 143217.
- ⁵⁵ A. Sadurska et alii, CSIR, *Les monuments funéraires...*, s. 45–46.
- ⁵⁶ Obecnie Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, nr inv. 6551.
- ⁵⁷ T. Mikocki, *Fałszywe w prawdziwym...*, s. 75.
- ⁵⁸ *Ibidem*, s. 74–76.
- ⁵⁹ G. Traversari, *Aspetti formali della scultura neoclassica a Roma dal I al III sec. d. C.*, Roma 1968, s. 71–75.
- ⁶⁰ G. Davies, *The Inscriptions on the Ash Chest of the Ince Blundell Hall Collection: Ancient and Modern*, w: *The Epigraphy of Death. Studies in the History and Society of Greece and Rome*, G.J. Oliver (red.), London 2000, s. 187–216.
- ⁶¹ J. Kolendo, *Antyczna inskrypcja łacińska z cmentarzyska pradziejowego na Śląsku. Próba rehabilitacji fałszerstwa jako zjawiska kultury*, w: *Falsyfikaty...*, s. 38–46.
- ⁶² M. Minkova, *The personal names of the Latin inscriptions of Bulgaria*, Frankfurt 2000, s. 183; Hilarius.
- ⁶³ Por.: L.R. Dean, *A Study of the Cognomina of Soldiers in the Roman Legions*, Princeton 1916.
- ⁶⁴ C. Ilarius Felix; *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL)* 14, *Supplementum Ostiense*, L. Wickert (red.) 1930: 4564 II 4.
- ⁶⁵ A. Marinucci, P. Cicerchia, *Le Terme del Foro o di Gaudio Massimo*, Scavi di Ostia 11, Roma 1992, s. 212–214.
- ⁶⁶ Por.: R. Cagnat, *Course d'épigraphie latine*, Paris 1914.
- ⁶⁷ Epigraphik-Datenbank Claus / Slaby EDCS: <http://db.edcs.eu> [Dostęp 15.01.2016].
- ⁶⁸ CIL II 01363, *Inscriptiones Hispaniae Latinae*, A.E.M. Hübner (red.), 1869; CIL V 06599, *Inscriptiones Galliae Cisalpiniae Latinae*, Th. Mommsen (red.), 1877; CIL XI II 05715, *Inscriptiones Aemiliae, Etruriae, Umbriae Latinae*, E. Bormann (red.), 1901; CIL XII 03786, *Inscriptiones Galliae Narbonensis Latinae*, O. Hirschfeld (red.), 1888; „*Année Épigraphique*”, 1982: 00519; IC-Mactar-10, 00026, E. Saltelli (red.), 2011.
- ⁶⁹ Musei Capitolini – Centrale Montemartini, inv. 142.
- ⁷⁰ Wergiliusz *Eneida*, wg. przekładu: Virgil, *Aeneid* 3. 710–715, wyd. Loeb Classical Library, *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1–6*, H. Rushton Fairclough (tłum.), London 1999.
- ⁷¹ J. Mosiejczyk, *W rytmie dni, miesiący i pór roku. Aspekty życia codziennego ukazane na mozaikach kalendarzowych z terenów Tunezji*, w: *Ikonaografia antyczna jako zwierciadło życia codziennego*, I. Głuszek, J. Mosiejczyk (red.), Toruń 2015, s. 113–115.
- ⁷² Duńskiego rzeźbiarza określa się obok Antonio Canovy mianem najwybitniejszego przedstawiciela światowego klasycyzmu. Skandynawski artysta miał silne związki ze środowiskiem polskiej arystokracji, a także z dworem Prus: H. Kowalski, *The Legacy of Thorvaldsen in 19th-century Warsaw*, „*Annales Académie Polonaise des Sciences – Centre Scientifique à Paris*”, vol. 16 (2014), s. 163–144.
- ⁷³ A. Rosenberg, *Thorvaldsen, Künstler-Monographien* 16, Leipzig 1901, s. 99–102.
- ⁷⁴ Informacje zawarte w katalogu opublikowanym na oficjalnej stronie muzeum, Inv. A640: <http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections> [Dostęp 15.01.2016].
- ⁷⁵ F. Holbrook, *'Round the Year in Myth and Song*, New York 1897, s. 24.

The article is dedicated to a marble urn from the collection of the National Museum in Poznań. Of unknown provenance and archaeological context, the object was subject to a multifaceted analysis. The article defines the successive stages of iconographic, epigraphic and historical studies aiming at confir-

ming or disproving the object's authenticity. The authors defined a broader scope of the methodology of studies of ancient objects of uncertain provenance in museum holdings. Moreover, they pointed out issues related to the interpretation and evaluation of the function of unoriginal historical objects.

The ossuary
in the collection
of the National
Museum in Poznań
– fake or authentic?
Iconographic
analysis
and research
perspectives

SUMMARY

**Nowe uwagi
o stylu i technice
wykonania
posągu Salomei
Głogowskiej
(na marginesie
prac badawczych
i konserwator-
skich)***

Kamienna rzeźba Salomei Głogowskiej (il. 1) nieco ponad naturalnej wielkości (188 cm wysokości), eksponowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu¹, należy niewątpliwie do uznanego kanonu średnio-wiecznej sztuki śląskiej. Rzeźba została odnaleziona w 1945 r. w zamurowanej wtórnie niszy prezbiterium kolegiaty głogowskiej. Odkuta z piaskowca, pełnoplastyczna figura przedstawia postać kobiecą, upozowaną w lekkim kontrapoście, odzianą w luźne szaty. Lewą ręką ujmuje ona taśmę płaszcza, prawą – podbiera jego połę na wysokości bioder. Owa wystudiowana dworska gestykulacja oraz dworski przyodziewek przy jednoczesnym braku atrybutów wskazują na świecki charakter tego wyobrażenia. Odkrycie, wstępne rozpoznanie i datowanie posągu przypadło w udziale Gwidonowi Chmarzyńskiemu. To on zidentyfikował dzieło jako wizerunek księżnej głogowskiej (zm. 1271 r.) i uznał je za *pendant* dla figury księcia Konrada II, która została zniszczona wskutek katastrofy budowlanej w 1831 r.² Ustawione w przestrzeni chóru figury świeckich fundatorów stanowiły zapewne zespół memorialny, na wzór wystroju katedr w Naumburgu czy Miśni³. Pierwotny sposób ich powiązania z architekturą jest dziś trudny do odtworzenia. Od czasu monograficznego opracowania Janusza Kęmbłowskiego⁴ posąg datowany jest na okres tuż po roku 1290⁵ i łączony z warsztatem kamieniarza przybyłego bezpośrednio z Marburga, a kształconego w kręgu mistrza retabulum ołtarza głównego w tamtejszym kościele św. Elżbiety⁶.

Znaczne zaawansowanie badań nad trzynastowieczną rzeźbą europejską oraz nad problemem wędrówek mistrzów i form, jakie nastąpiło w ostatnich latach, może stanowić impuls do ponownego namysłu nad styli-

styczną genezą i metryką posągu Salomei Głogowskiej. Sposób upozowania, manieryczna gestykulacja (z prawym łokciem odsuniętym od ciała), rysy twarzy ułożone w sztucznym grymasie – to kanon o francuskiej proweniencji. Stanowił on na przełomie XIII i XIV w. dobro wspólne – *Gemeingut*, jak pisał Robert Suckale – warsztatów nadreńskich, czynnych między Strasburgiem a Kolonią i pozostających w stałej wzajemnej zależności⁷. Tym, co w opinii Janusza Kęmbłowskiego zadecydowało o marburskiej identyfikacji warsztatowej Salomei, miała być „kubiczna” bryłowatość rzeźby, statyczne ujęcie postaci, układ form plastycznych (narastające ku dołowi fałdy), silne akcentowanie materialności postaci ludzkiej, typ anatomiczny (proporcje ciała, fizjonomia), stopień i rodzaj naturalizmu („daleko idąca zgodność z naturą”), ułożenie stroju (otwarty płaszcz), gest prawej ręki oraz system polichromii (wzory rombów)⁸. Zbliżone cechy badacz wskazał przede wszystkim w rzeźbiarskim wyobrażeniu św. Elżbiety z retabulum w Marburgu i uznał głogowski posąg za dzieło „jednego z pomocników warsztatowych autora figur marburskich”⁹. Korygując nieco starsze tezy Hamanna co do dynamiki rozwojowej rzeźby niemieckiej końca XIII w.¹⁰, włączył Salomeę w „ożywczy ruch”¹¹ stylowy, w którym obok dzieł marburskich mieścić się miały także realizacje z portali zachodnich w Strasburgu i we Fryburgu.

W obecnym stanie badań nad powiązaniem w rzeźbie europejskiej, kwestie genealogii stylów i związku pomiędzy ośrodkami artystycznymi postrzegane są w odmiennym świetle – choć ze stałym uznaniem modelowej roli katedralnej rzeźby francuskiej oraz znaczenia realizacji strasburskiej z fazy ok. 1290–1300 dla transferu form. Przekonująco



1. Posąg Salomei Głogowskiej, piaskowiec, wys. 188 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu, fot. M. Peda

2. Posąg Salomei Głogowskiej – fragment (twarz), fot. J. Raczkowski

3. Katedra w Strasburgu – portal zachodni. Posąg króla Dawida, fot. J. Raczkowski



4. Katedra w Strasburgu – portal zachodni. Personifikacja cnoty – fragment (twarz). Strasburg, Musée de l'oeuvre de Notre-Dame, fot. J. Raczkowski



5. Katedra w Strasburgu – portal zachodni. Personifikacja cnoty – fragment (twarz). Kopia *in situ*, fot. J. Raczkowski



argumentowana jest m.in. zależność pomiędzy rzeźbą marburską a środowiskiem kolońskim, które kształtowało się w bezpośredniej łączności z wzorcami Ile-de-France¹². Zależność ta utrzymywała się jeszcze w drugiej ćwierci XIV w., ale z silniejszym udziałem wpływów lotaryńskich¹³. To dopiero wówczas Marburg stał się ważnym, samodzielnym ośrodkiem artystycznym, kształtującym oblicze całej rzeźby heskiej i zdolnym do oddziaływania na obszarze niemieckojęzycznym.

Wskazane przez Kębłowskiego analogie pomiędzy Salomeą Głogowską a rzeźbami z Marburga mają – jak się wydaje – dość ogólny charakter. Sam badacz wychwycił szereg istotnych różnic między nimi, które tłumaczył „dziedzictwem formowania plastycznego, właściwego fazy wcześniejszej”¹⁴. Marburska proveniencja wykluczałaby w zasadzie górnoreńskie filiacje głogowskiego posągu – a te są w tej rzeźbie wyraźnie czytelne. Wystylizowane oblicze Salomei, choć opracowane dość surowo i sumarycznie, a także niemal zupełnie pozbawione ekspresji, zdradza tradycję strasburską (il. 2–5); wierne jej pozostawały ośrodki rzeźbiarskie Górnej Nadrenii¹⁵. Jest ona czytelna w ogólnej budowie twarzy Salomei, w jej proporcjach i opracowaniu szczegółów. Zwracają uwagę takie cechy, jak: owal o mocno zaakcentowanej zuchwie i charakterystycznie wystającym podbródku; płaskie czoło; prosty nos o silnie zaznaczonej, lekko wciętej po bokach i spłaszczonej nasadzie oraz o szerokich, wyraźnie wciętych skrzydełkach; ostro cięte, uniesione ukośnie łuki brwiowe; wąskie, lancetowate oczy o migdałowo zwężonych zewnętrznych kąciach i podpuchniętej dolnej powiece; łagodnie zagłębiona, szeroka bruzda

po nosem; mięsiste, regularnie wykrojone, lekko rozchylone wargi. Choć faktycznie ciężka statura głogowskiego posągu, jego zwarty wolumen i słabo poruszona draperia są dalekie od rzeźb z portalu zachodniego katedry w Strasburgu, cechy te nie znajdują też analogii w cięższych, plastycznych, szerokich formach, wypracowanych w starszym warsztacie marburskim. Bardziej zbliżone do głogowskiego dzieła proporcje postaci, przy równoczesnej sztywnej posturze i zwartości wolumenu, wykazują za to pozostające pod bezpośrednim wpływem strasburskim rzeźby z bocznych ścian *Turmvorhalle* w katedrze we Fryburgu Bryzgowijskim (1290)¹⁶, szczególnie – przedstawienia panien mądrych po lewej stronie przedsionka, o dość sztywnych frontalnych pozach i podobnie oszczędnej gestykulacji (il. 6 a, b). Posąg Salomei zbliża się do nich także analogicznym rzutem i modelem pofałdowań (płytszych niż w rzeźbie marburskiej, ale za to gęstszych i cięższych u dołu), z charakterystyczną łukowatą fałdą, stanowiącą dominantę w układzie draperii na przodzie figury¹⁷. Wydaje się, że dzieło głogowskie nie powstało jako praca kamieniarza marburskiego (czyli jako pochodna rzeźb kolońskich), lecz wyrosło bardziej bezpośrednio z tradycji górnoreńskiej. Powinowactwo to wymaga dalszych pogłębionych badań, podobnie jak ustalenie ewentualnej drogi, jaką wpływy te przeniknęły do Głogowa.

Prace badawcze i konserwatorskie, prowadzone przy posągu w latach 2011–2012, przyniosły szereg obserwacji, dotyczących materiału, techniki wykonania i technologii polichromii figury. Pozwoliły zrekonstruować pierwotne oddziaływanie kolorystyczne figury, dopełnić szczegóły jej formy, wychwycić nieznanne dotąd aspekty kostiumologiczne, wnosząc zarazem nowe argumenty do problemu zachodniej – niemieckiej – proveniencji jej warsztatu. Kolejne leżące na niej warstwy przygotowawcze i malarskie odpowiadają

znanej nam dziś gotyckiej technologii wykończenia posągów, stosowanej przede wszystkim na terenach niemieckich: analiza głogowskiej rzeźby pod tym kątem stanowi więc istotny przyczynek do dynamicznie rozwijających się badań europejskich nad techniką i technologią wykończeniową rzeźby kamiennej w XIII i XIV stuleciu. Rodzi się pytanie, czy i na ile wyniki odkryć i badań konserwatorskich wnoszą konkretną nową argumentację do bardziej szczegółowych kwestii, związanych z proveniencją i datowaniem głogowskiej figury?

Badania petrograficzne pozwoliły stwierdzić, że posąg odkuto z żółtawego piaskowca z okolic Bolesławca (najprawdopodobniej pozyskanego z kamieniołomu Czaple¹⁸). Jest to informacja zasadnicza, jeśli chodzi o umiejscowienie warsztatu Salomei – posąg powstał najpewniej lokalnie. Pierwszym etapem prac wykończeniowych przy figurze Salomei było nasycenie kamienia na 2–3 mm w głąb warstwą szklistej, tłustej substancji. Z punktu widzenia konserwatorskiego zabieg ten można wytłumaczyć potrzebą impregnacji kamienia przed naniesieniem polichromii; pokost mógł też pełnić funkcję wtórnego konsolidanta¹⁹. Za pierwszą możliwością może przemawiać porównanie technik wykończenia posągu Salomei oraz rzeźb z katedry w Magdeburgu²⁰. Odkryto na nich leżące bezpośrednio na powierzchni kamienia i przenikające na kilka milimetrów w głąb żółtawe zabarwienie, które wskazuje na wprowadzenie oleju przed nałożeniem gruntowania i warstwy malarskiej. Oleiste spoiwa na powierzchni stosowane były szczególnie w przypadku tych dzieł, które przeznaczone były do otwartej ekspozycji na wolnym powietrzu²¹. Spoiwa takie z dodatkiem minii, funkcjonujące jako warstwa izolująca, wymienione są w źródłach pisanych z lat 1405 i 1458, a przesycanie powierzchni kamieniarskich gorącym olejem wspominają też *Manuskrypt Boloński* oraz traktaty Cennino Cenniniego i Giorgio Vasariego²².



6 a, b. Katedra we Fryburgu Bryzgowijskim – kruchta wieży zachodniej (*Turmvorhalle*). Panny mądre, fot. J Raczkowski

Nieco wątpliwości co do faz wykonania (wykończenia) rzeźby przyniosły badania konserwatorskie relikwów polichromii, które wykazały istnienie na powierzchni figury dwóch warstw malarskich, pochodzących z okresu średniowiecza – dość grubej warstwy monochromatycznej oraz leżącej wierzchem, dużo cieńszej polichromii ze złoceniami. Dało to asumpt do wstępnych przypuszczeń, że wykończenie powstawało w dwóch fazach chronologicznych²³. Obecność czerwonej warstwy wykonanej z użyciem minii ołowianej, jaką stwierdzono w trakcie badań technologicznych na całej powierzchni rzeźby Salomei (włącznie z karnacją postaci)²⁴, ma

liczne analogie w monumentalnej rzeźbie europejskiej tego okresu i tylko w odosobnionych przypadkach bywa interpretowana jako pierwotny zamysł nadania im monochromatycznego oddziaływania²⁵. Z reguły nie ma jednak wątpliwości, że monochromatyczne warstwy na kamiennych posągach stanowiły ich powierzchniowe zabezpieczenie, funkcjonujące zarazem jako rodzaj gruntu lub podmalówki (warstwy przygotowawczej) pod kolejne warstwy technologiczne²⁶. Ich zadaniem było ujednolicenie powierzchni, zamaskowanie niejednorodnej kolorystyki kamienia i wyrównanie porów. W ten sposób zabezpieczono powierzchnię rzeźb z tzw. młodszego warsz-

7. Posąg Salomei Głogowskiej – rekonstrukcja systemu pierwotnej polichromii, rys. M. Jakubek-Raczkowska



tatu magdeburgskiego²⁷. Niekiedy miniowymi miejscowymi podmalowaniami uzupełniano położony uprzednio na całą powierzchnię posągów czerwonawy grunt²⁸. Tradycja wstępnego wykończenia powierzchni kamienia minią była też obecna w rzeźbie i detalu architektonicznym wykonywanym ze sztucznego kamienia w państwie zakonnym w Prusach w pierwszej połowie XIV w.²⁹ Obecność minii w próbkach pobranych z posągu Salomei nie jest zatem argumentem za pierwotnym zamysłem jej monochromatycznego wykończenia, co sugerowała Anna Michnikowska³⁰ – biorąc pod uwagę grubość tej warstwy, można by ją interpretować jako miniowy grunt. Badania technologiczne wykazały wprawdzie miejsca,

gdzie polichromia została położona bezpośrednio na kamień (czyli w partii pozbawione warstwy minii), a także fragmenty z oleistą „międzywarstwą”, co może być argumentem za potraktowaniem obecnej polichromii jako drugiej warstwy chronologicznej³¹. Nie można jednak wykluczyć, że przyczyną braków miniowej malatury nie było zniszczenie pierwotnej warstwy monochromii, ale niezbyt dokładne (pospieszne) nałożenie warstwy minii przez rzemieślnika (kamieniarza), który przygotowywał powierzchnię posągu pod dalsze etapy wykończenia. Trzeba ją raczej interpretować jako warstwę technologiczną, a nie chronologiczną.

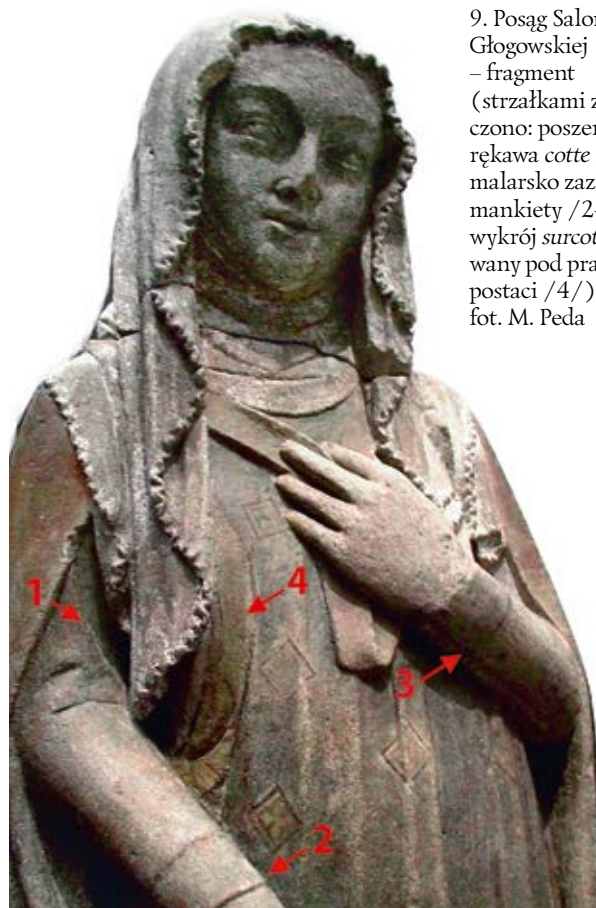
Na zachowaną fragmentarycznie średniowieczną polichromię posągu składa się barwne rozróżnienie i wykończenie ubioru, a także różowawa karnacja postaci. Postać Salomei ukazana jest w świeckim ubiorze o cechach mody aktualnej. Księżna „odziana” jest w dwuwarstwowy ubiór – *cotte* i otwarte po bokach *surcot* – nakryty dodatkowo płaszczem; na głowie nosi chustę z podwiką³². Szczegółowa analiza cech kostiumu pozwala przyporządkować go dworskiej modzie niemieckiej schyłku XIII stulecia. Strój ten został zróżnicowany kolorystycznie (il. 7) – obowiązująca w średniowiecznym obyczaju zasada kontrastowania barw ubiorów spodniego i wierzchniego została tu oddana dzięki zestawieniu czerwieni (*cotte*) i błękitu (*surcot*). Opracowanie szczegółów stroju jest sumaryczne. Zwraca uwagę, że ubiór wierzchni zaznaczono na posągu wyłącznie za pomocą polichromii; rzeźbiarz zrezygnował z podrzeźbienia choćby konturów wycięć na ręce w *surcot*, zaznaczenia krawędzi dekoltu, zróżnicowania dolnego brzegu obu sukien. Praktyka pozostawienia takich detali malarzowi była powszechna w rzeźbie romańskiej, względnie – wczesnogotyckiej (poł. XII w.)³³, w której system polichromii posługiwał się środkami malarstwa płaszczyznowego i w znacznym stopniu uzupełniał formę rzeź-



8. Katedra w Magdeburgu – Rajska Portal. Posąg Synagogi – fragment (widoczne rzeźbiarskie wykończenia rękawa *cotte* i wykroj otworu na rękę w *surcot*), fot. J. Raczkowski

biarską, traktowaną jako swego rodzaju podłoże malarskie³⁴. W dojrzałej rzeźbie gotyckiej rola polichromii miała już jednak inne znaczenie. Miała ona podkreślać naturalizm i wykańczać opracowanie rzeźbiarskie, nie dominując nad nim. Malowane zaznaczenie ubioru jest już raczej niespotykane od XIII w. (z wyjątkiem wykończenia powierzchni szat deseniem czy lamówką). W przykładach trzynastowiecznych posągów kamiennych z terenów Niemiec (Magdeburg, Naumburg, Miśnia) szczegóły ubioru – w tym borty otworów *surcot* – uzyskiwane były rzeźbiarsko (wyodrębniane plastycznie).

Wnikliwa analiza opracowania rzeźbiarskiego figury Salomei wskazuje albo na spore zaniechania rzeźbiarza w tym zakresie, albo na skromniejszą koncepcję wyjściową ubioru. Kamieniarz „przyodział” księżnę jedynie w po-



9. Posąg Salomei Głogowskiej – fragment (strzałkami zaznaczono: poszerzenie rękawa *cotte* /1/, malarsko zaznaczone mankiety /2–3/, wykroj *surcot* wmalowany pod prawą ręką postaci /4/), fot. M. Peda

włóczytą *cotte* (noszoną w Europie od wieku XIII do ok. 1340 r.³⁵), która oddana jest w miarę precyzyjnie. Załamania fałd na postumencie wskazują na charakterystyczny w ubiorach z przełomu XIII i XIV w. naddatek długości sukni, a ukośny dukt pofałdowań, rozszerzających się ku podstawie – na poszerzenie jej klinami od bioder w dół. Mimo sporej długości, *cotte* Salomei nie jest przepasana (podobnie jak w szeregu przykładów w monumentalnej rzeźbie niemieckiej XIII w., np. u św. Katarzyny i Eklezji z Magdeburga) i tworzy na postumencie dekoracyjne wyłożenia. Rękawy są długie, dopasowane od łokcia w dół, sięgające nadgarstka³⁶. W tradycji kamieniarskiej, występującej już w rzeźbie portali francuskich w pierwszej połowie XIII w. i zachowanej później (il. 8), zaznaczano z reguły wachlarzowate marszczenia, jakie powstawały pod pachami



10. Posąg Salomei Głogowskiej, fragment (lewy rękaw *cotte* z widocznym szeregiem plastycznych guziczków), fot. M. Peda

11. Nagrobek Małgorzaty de Dampierre, zm. po 1315 – fragment (rękawy *cotte* z widocznymi guziczkami). Paryż, Luwr, fot. M. Jakubek-Raczkowska



12. Posąg Salomei Głogowskiej – fragment (strzałką zaznaczono wmalowany otwór *surcot*), fot. M. Peda

wskutek wszywania rękawów³⁷; u Salomei ta partia przesłonięta jest nisko opadającymi fałdami welonu. Czytelny jest natomiast układ pofałdowań na prawej ręce, wskazujący na charakterystyczne poszerzenie rękawa w jego górnej części (il. 9¹). Od łokcia rękawy przylegają do ciała i spięte są po zewnętrznej stronie ręki ciasnym rzędem niewielkich, pozłożonych, kulistych guziczków³⁸. Zostały one uformowane plastycznie – na lewym rękawie zaznaczano ich trzymaście, na prawym – dziewiątnaście. Podobny system spięcia rękawów

można spotkać w sztuce jeszcze na przestrzeni pierwszej połowy XIV w.³⁹ Drobnymi nacięciami rzeźbiarz zaznaczył też falbankowy wykrój brzegów rękawa, wzdłuż których wszyte są guziki (por. il. 10–11). Rękawy *cotte* Salomei pozbawione są plastycznie wyodrębnionych mankietów. Czarnym konturem wmalowana została jedynie szeroka, pozłożona lamówka (il. 9²), która nachodzi na dolną partię rzędu guziczków (il. 9³), co odpowiada świadectwom ikonograficznym z pierwszej ćwierci XIV w., np. iluminacjom w kodeksie *Manesse*⁴⁰.

Wierzchnia szata Salomei jest zasugerowana wyłącznie malarsko. Wmalowanie obszyć otworów na ręce i zróżnicowanie kolorystyczne wyrzeźbionej *cotte* nadało rzeźbie bardziej dworskiego charakteru – polichromią uzyskano wierzchnie *surcot* w formie powłóczystego, nieprzepasanego bezrękawnika. Taki model sukni był noszony od początku XIII do początku XIV w.⁴¹ Otwory na ręce Salomei sięgają mniej więcej do linii talii (il. 9⁴, 12) i mają owalny kształt, „obszyte” są szeroką płaską bortą, zaznaczoną linearnie czarnym konturem i wypełnioną złączeniem. Dość niski i stosunkowo głęboki wykrój otworów na ręce pozostaje bez licznych analogii. Najbliższe wydają się niektóre warianty sukien figur panien mądrych z przedsionka katedry we Fryburgu Bryzgowijskim (il. 13 a, b); krój ten można spotkać w kodeksie *Manesse* (f. 194r, choć otwory



13. Katedra we Fryburgu Bryzgowijskim – kruchta wieży zachodniej (*Turmvorhalle*). Posągi ze ścian bocznych, fot. J. Raczkowski



14. Kościół św. Mikołaja w Stralsundzie. Rzeźba św. Anny Samotrzcęć – fragment (widoczne rzeźbiarskie wykończenie *surcot*), fot. J. Raczkowski

na ręce są tu płytsze). W innych znanych z ikonografii przykładach *surcot* z XIII i początku XIV w. otwory na ręce były z reguły dużo mniejsze niż w stroju Salomei i zbliżone wykresem do koła⁴² (il. 14). Być może glogowski posąg rejestruje rzadszy wariant stroju, noszony na przełomie XIII i XIV w.⁴³, a zbyt silnie pogłębiony wykrój bezrękawnika po prawej stronie rzeźby to wynik konieczności dostosowania niezbyt wprawnie nakładanej polichromii do zastanej formy rzeźbiarskiej.

Surcot Salomei jest na całej powierzchni zdobione rzadko rozmieszczonym rzutem ornamentalnym w formie złotych czworoboków, ustawionych na czubku, z linearnie opracowanym wąskim obramieniem i wpisany w pole wewnętrzne czwórliściami (il. 15).



16. Kościół św. Elżbiety w Marburgu – ołtarz główny, fragment (posągi Madonny i anioła), fot. J. Raczkowski

Poszczególne motywy nieco różnią się od siebie kształtem, a ich rozmieszczenie w pionowych pasach nie jest regularne. Zdobienia takie wykonywano według konkretnego wzoru, ale nie zawsze z szablonu – nieregularności wskazują więc na malowanie z wolnej ręki. Forma ornamentu nie jest precyzyjnie datująca. Ma on swe korzenie jeszcze w romańskich, dwunastowiecznych systemach polichromii rzeźb; znajdujemy go w snycerstwie, przykła-



15. Posąg Salomei Głogowskiej, fragment (malowany i złożony rzut geometryczny na powierzchni *surcot*), fot. M. Peda

dowo w saskim krucyfiksie z Aue am Berg⁴⁴. W XIII w. był to motyw rozpowszechniony zarówno w rzeźbie monumentalnej, jak i snycerskiej. Rzuconymi swobodnie elementami ornamentalnymi, w tym także – czworobokami z wpisanym trójliściem – dekorowane są szaty figur z młodszego warsztatu magdeburckiego (grupa pary książęcej i figura św. Katarzyny z ok. 1240–1250)⁴⁵. Zgeometryzowany czwórliść, malowany czerwono na złocie płatkowym, występuje na szacie anioła z grupy *Zwiastowania* w katedrze w Magdeburgu⁴⁶ i na płaszczach tamtejszych posągów panien mądrych z Portalu Rajskiego (1246–1255)⁴⁷. Podobny system – rzut czworoboków z czwórliściem – znajdujemy na figurach św. Elżbiety i Madonny z Dzieciątkiem z ołtarza głównego kościoła św. Elżbiety w Marburgu (1290, il. 16). Pojedyncze gładkie czworoboki zdobią *surcot*, a czworoboki z czwórliściami – tunikę spodnią na posągu Agnes von Meissen w klasztorze Wienhausen (1280–1290)⁴⁸. Motyw

17 a, b. Posąg Salomei Głogowskiej, fragmenty (strzałkami zaznaczono pozostałości po malowanych ogonkach gronostaja na podbiciu płaszcza), fot. a. M. Peda, b. J. Raczkowski



ten pojawia się też w dziełach snycerskich z końca stulecia – na szacie Chrystusa Zmartwychwstałego w Wienhausen⁴⁹ czy na dalmatyckiej św. Wawrzyńca z Østsinni w Norwegii⁵⁰.

System ornamentalny, zastosowany na posągu Salomei, zdradza zasadniczo trzynastowieczną tradycję. Warto jednak przypomnieć, że złożone z płatków czworoboki na powierzchni szat pojawiają się w rzeźbie jeszcze w drugiej połowie wieku XIV w różnych ośrodkach Europy Środkowej i Północnej – znajdujemy je np. w rzeźbach norweskich⁵¹, na figurze św. Pawła z zespołu *Collegium Credo* z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu i u pochodzącego z tego samego kościoła Chrystusa Zmartwychwstałego (ok. 1360 r.)⁵² czy na perizonium figury Chrystusa w Grobie z kościoła pofranciszkańskiego w Toruniu (ok. 1400 r.)⁵³. Ornament zastosowany w polichromii Salomei nie ma więc cech definitywnie datujących.

Ostatnią warstwą ubioru Salomei jest okrywający jej ramiona półkolisty płaszcz z nieznanym naddatkiem długości (czytelny w tylnej partii figury dzięki załamaniom na postumentie). Na ogół okrycia takie w XIII stuleciu były w partii ramion łączone szeroką

taśmą, osadzaną na różnej wysokości i szczepianą za pomocą dwóch frędzlowatych chwostów lub metalowych kolistych tarczek (często zdobnych rozetkami)⁵⁴. W trzynastowiecznym kanonie wyobraźniowym kręgu dworskiego upowszechnił się gest ujmowania za taśmę płaszcza, mający swe źródło w obyczaju dworskim, a niekiedy naznaczony konotacjami symbolicznymi. Płaszcz Salomei zarzucony jest na ramiona w ten właśnie sposób, ale – co wymaga podkreślenia – nie wyrzeźbiono ani nie zaznaczono malarsko tarczek mocujących taśmę. Zwraca też uwagę zdecydowany nadmiar długości taśmy, którą postać przytrzymuje lewą dłonią, ale nie ujmuje jej w typowo dworski sposób (czyli poprzez lekkie odsunięcie ręki od ciała). „Lejąca” linia kaskad po bokach sugeruje miękkie sukno płaszcza. Podbicie było pierwotnie białe, podczas konserwacji znaleziono na nim ślady czarnych motywów, prawdopodobnie – ogonków gronostaja (il. 17 a, b). Można je interpretować w oparciu o futrzane podbicia płaszczy fundatorów w Naumburgu i Miśni, św. Katarzyny w Magdeburgu czy Madonny w Marburgu (por. il. 16), które również są poprzez polichromię scharakteryzowane jako gronostajowe.



18. Posąg Salomei Głogowskiej, fragment (głowa z profilu, strzałką zaznaczono pozostałości malarskiego wykończenia welonu), fot. M. Peda

Na głowie Salomea nosi prostokątny welon, najprawdopodobniej lniany, o grubo karbowanym rąbku, zarzucony na głowę w ten sposób, że dłuższe boki prostokąta opadają z przodu pionowymi, dość sztywnymi, kaskadowymi festonami. Podwika, ciasno opięta wokół twarzy, ujmując brodę i boki policzków, zasłaniając szyję i dekolt, jej półkolistą poprowadzona krawędź dolna jest wyłożona na wierzch sukni. Jest to dość skromne i rzadkie w XIII w. wykończenie stroju (zwłaszcza jak na przedstawienie księżnej). W panującej do schyłku stulecia modzie przeważały różnego typu płócienne czepki o kolistym przekroju, noszone samodzielnie lub w połączeniu z welonem⁵⁵. Brodę ujmowano najczęściej wąską taśmą, a nie luźną podwiką. Moda na chusty i luźne podwiki, które na terenach Niemiec, Polski i Czech zdobione bywały karbowaniem lub czarnymi nićmi, upowszechniła się po 1300 r. (cienkie,

transparentne chusty osłaniające dolną część twarzy i szyję, występują w dworskiej sztuce paryskiej początku XIV w.). Dość nietypowy wydaje się także motyw karbowania brzegu chusty Salomei, jaki w ikonografii pojawia się na dobre dopiero w pierwszej ćwierci XIV w., a występuje jeszcze na zabytkach pochodzących z początku wieku XV. Drobne poziome paski, malowane pierwotnie na powierzchni chusty (il. 18), znajdują sporadyczne trzynastowieczne analogie – podobną dekorację nosił pierwotnie np. welon cesarzowej Adelajdy na posągu w katedrze miśnieńskiej (poł. XIII w.)⁵⁶.

Rzeźba Salomei Głogowskiej zarówno stylistycznie, jak pod względem techniki i technologii wykonania mieści się zatem w tradycji poklasycznej, niemieckiej rzeźby monumentalnej końca XIII w. Obserwacje natury technicznej (zwłaszcza odnośnie do polichromii) potwierdzają funkcjonującą w literaturze tezę, wpisującą głogowską figurę w nurt doświadczeń artystycznych Rzeszy: opracowanie malarskie rzeźby znajduje liczne analogie wśród zabytków niemieckich drugiej połowy XIII w. Nie przynoszą jednak szczegółowych argumentów dotyczących dokładnego datowania lub genetycznego powiązania stylu rzeźby z konkretnym niemieckim ośrodkiem artystycznym. Nowe spojrzenie na formę posągu na tle zaawansowanych badań nad związkami w rzeźbie europejskiej pozwala, jak się wydaje, szukać jej źródeł w doświadczeniach twórczych terenu Górnej Nadrenii (np. rzeźb z *Turmvorhalle* w Fryburgu Bryzgowijskim), ale wobec dość powszechnego w tym czasie języka artystycznego, transponowanego jeszcze w pierwszej ćwierci XIV w., dokładne ustalenie proveniencji owej formy jest zadaniem ryzykownym. Analizowane tu zabiegi wykończeniowe tkwią w niemieckiej tradycji warsztatowej, jednak ogólna natura wykonawcza nie rozstrzyga rodzących się kontrowersji.

Analiza formy i techniki wykonania przynosi jednak nowe spojrzenie na czas powstania rzeźby. Nawet jeśli pozostać przy warsztatowym powiązaniu z Marburgiem, jakie zaproponował swego czasu Kębłowski, zasadne wydaje się nieznaczne przesunięcie metryki posągu na pierwszą ćwierć XIV w.⁵⁷ W świetle najnowszych badań nie podlega też raczej dyskusji wykonanie figury na miejscu, przez warsztat kształcony w tradycji niemieckiej, ale niezbyt wprawny, jeśli chodzi o opracowanie rzeźbiarskie i wykończenie. System polichromii posągu tkwi wprawdzie w tradycji trzynastowiecznej rzeźby monumentalnej, ale jego finalny efekt nie był najpewniej zakładany na etapie opracowania rzeźbiarskiego. Strój Salomei, wykonany przez kamieniarza, przedstawia się dość skromnie, a nawet – surowo. Reprezentacyjne cechy dworskiego splendoru (*surcot* zdobione ornamentálním rzutem, gronostajowe podbicie płaszcza) przydano jej w dość nieporadny sposób. Wykonana z miejscowego kamienia, oparta ogólnie na zachodnich (górnoreńskich?) wzorcach, kuta dość syntetycznie, bez dbałości o detal i w anachroniczny sposób wykończona malarsko – rzeźba Salomei Głogowskiej jest z pewnością dziełem lokalnym. Mimo pewnych niedoskonałości formy sposób czerpania przez jej twórców z tradycji zachodniej – zarówno z punktu widzenia stylu i reprezentacyjnego charakteru tego dzieła, jak i jego funkcji w przestrzeni liturgicznej – czyni z niego ważne ogniwo w rozprzestrzenianiu się modelu poklasycznej rzeźby monumentalnej w końcu XIII i w pierwszej ćwierci XIV w.

PRZYPISY

- * Artykuł został po części oparty na ekspertyzie, sporządzonej przez autora dla Muzeum Narodowego w Poznaniu przy okazji prowadzonych przy posągu prac konserwatorsko-restauratorskich i badań technologicznych: J. Raczkowski, *Ekspertyza w zakresie historycznej analizy polichromii kamienniej rzeźby Salomei Głogowskiej z ok. 1290 r.*, Toruń 2011 [kps w MNP]. Za konsultacje w zakresie historycznych ubiorów oraz pomoc w opracowaniu barwnej rekonstrukcji dziękuję Monice Jakubek-Raczkowskiej.
- ¹ Dzieło jest własnością Muzeum Narodowego we Wrocławiu, nr inw. MNWr XI-310, od 1950 r. znajduje się w depozycie w Muzeum Narodowym w Poznaniu (nr inw. MNP dep. 319), obecnie na ekspozycji stałej Galerii Sztuki Średniowiecznej (wcześniej prezentowane było w poznańskim Ratuszu).
- ² G. Chmarzyński, *Sztuka miast ślawi ród książęcych mecenasów*, w: *Dolny Śląsk*, K. Sosnowski, M. Suchocki (red.), cz. 1/II, *Szlakiem wędrowca. Ziemia głogowska, Ziemia Staropolska*, Z. Wojciechowski (red.), t. 1, Poznań 1948, s. 358–362.
- ³ Funkcję rozpoznał J. Kębłowski, *Posąg księżny Salomei Głogowskiej*, „*Studia Muzealne*” 5 (1966), s. 34.
- ⁴ *Ibidem*, s. 19–48.
- ⁵ Zob. też m.in.: E. Behrens, *Die mittelalterliche Kunst in Schlesien. Feststellungen nach dem Zweiten Weltkriege*, „*Zeitschrift für Ostforschung*” 5 (1956), H. 4, s. 560; w nowszych badaniach: B. Guldán-Klamecka, *Posąg Salomei Głogowskiej*, hasło kat. 2, nr 1, w: B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w. Katalog zbiorów*, Wrocław 2003, s. 145–146; *eadem*, *Statue der Herzogin Salome von Glogau*, hasło kat. XVIII.2, w: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Ausstellungskatalog Naumburg 2011, red. G. Siebert, Petersberg 2011, Bd. 2, s. 1468–1469; J. Jarzewicz, *Die Nachfolge der Naumburger Bildwerke in der polnischen Kunst des 13. Jahrhunderts*, w: *Der Naumburger Meister...*, Bd. 2, s. 1450; B. Guldán-Klamecka, *Posąg księżny Salomei głogowskiej*, „*Encyklopedia Ziemi Głogowskiej*”, z. 72, 2012, art. dostępny online: Glogopedia – Internetowa Encyklopedia Ziemi Głogowskiej (http://www.glogow.pl/ezg/index.php/Posag_księżnej_Salomei_Głogowskiej, dostęp 29 VII 2016). Na wiek XIV datowano dzieło we wcześniejszych badaniach, m.in.: Chmarzyński, *op. cit.* (1350); H. Ulrich, *Das Schicksal der Bau- und Kunstdenkmäler in der Ostgebieten der Deutschen Reiches und Gebiet von Danzig*, Bonn 1956, s. 13 (1310); J. Dutkiewicz, *Rzeźba*, w: *Historia sztuki polskiej*, T. Dobrowolski, W. Tatariewicz (red.), t. 1, *Sztuka średniowieczna*, Kraków 1962, s. 264 (1. poł. XIV w.).
- ⁶ J. Kębłowski, *op. cit.*, s. 24–30; B. Guldán-Klamecka, *Posąg Salomei...*, s. 146; B. Guldán-Klamecka, *Statue der Herzogin...*, s. 1468–1469.
- ⁷ R. Suckale, *Die Hofkunst Kaisers Ludwig des Bayern*, München 1993, s. 99.
- ⁸ J. Kębłowski, *op. cit.*, s. 24–25.
- ⁹ *Ibidem*, s. 30.
- ¹⁰ R. Hamann, K. Wilhelm-Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, Bd. 2, R. Hamann, *Die Plastik*, Marburg 1929, s. 97. Rozwinięta przez Kębłowskiego genealogia formy Salomei była przyczynkiem do skorygowania stworzonej przez Hamanna wizji powiązań w trzynastowiecznej rzeźbie europejskiej. Zdaniem Kębłowskiego dzieła marburskie mogły powstać pod wpływem francuskim,

- choć nie wyłącznie strasburskim, lecz także paryskim, i nie były dziełem mistrza nagrobka Aleydis, z którym Hamann wiązał też dwie rzeźby cnót z portalu zachodniego katedry w Strasburgu i Madonnę z wewnętrznej strony portalu zachodniego kościoła we Fryburgu Bryzgowijskim. Zdaniem Kębtłowskiego Madonna owa mogła faktycznie wiązać się z działalnością kamieniarzy marburskich. J. Kębtłowski, *op. cit.*, s. 30.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² R. Suckale, *op. cit.*, s. 101. W świetle tej zależności datowanie rzeźb marburskich jest dyskusyjne, gdyż wciąż w fazie polemik pozostaje datowanie cyklu apostołów kolońskich, osadzone w przedziale między 1270/80 (tak wcześniej: B. Wedemeyer, *Die Pfeilerfiguren des Kölner Domchores und ihr stilgeschichtliches Verhältnis zu Reims: eine Studie zu der Entwicklung von Kölner und Reimsrer Skulptur in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts* [„Braunschweiger Kunsthistorische Arbeiten”, Bd. 1], Braunschweig 1990, s. 181) a 1320/40 (tak późno – ostatnio: R. Suckale, *Datierungsfragen sind Verständnisfragen. Zur Einordnung der Kölner Domchorstatuen, w: Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schok-Werner*, Hg. Klaus Hardering [„Kölner Domblatt”], Köln 2012, s. 287).
- ¹³ Główny impuls artystyczny dla rzeźby marburskiej tego czasu wyszedł z Kolonii (warsztat rzeźbiarski głównego, przed 1322), gdzie uformował się pod silnym wpływem lotaryńskiego. Zob. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne (1290–1350)*, „Aachener Kunstblätter”, 30, 1965, s. 49–99; U. Bergmann, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Bd. 1: Text, Neuss 1987, s. 133. O kolońsko-lotaryńskich filiacjach rzeźby heskiej: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Die lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts, ihre Voraussetzungen in der Stüchcampagne und ihre außerlothingische Beziehungen*, („Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte”, Bd. 29), Petersberg 2005, s. 588–595.
- ¹⁴ J. Kębtłowski, *op. cit.*, s. 30.
- ¹⁵ R. Suckale, *op. cit.*, s. 100.
- ¹⁶ Chronologia rzeźb fryburskich jest obecnie szczegółowo rozwarstwiona: 1260 – figury królów i apostołów na przyporach korpusu nawowego; 1270/90 – tympanon, archiwolty i ościeża portalu zachodniego, 1290 – posągi z bocznych ścian *Turmvorhalle*; między 1270 a 1320 – posągi z kolejnych stref elewacji wieży zachodniej; 1300 – Madonna i aniołowie z wewnętrznej strony portalu głównego; 1310 – przyfilarowe posągi apostołów w korpusie. W zakresie filiacji artystycznych uwzględniany jest wpływ strasburski i impulsy płynące bezpośrednio z Francji. Zob. H.W. Hubert, G. Linke, D. Zinke, *Gotische Skulptur*, rozdz. IV.3, w: *Das Freiburger Münster*, Hg. Freiburger Münsterbauverein, 2 aktualisierter Aufl., Freiburg/Br. 2011, s. 191–221.
- ¹⁷ Jest ona też głównym elementem systemu draperii u Madonny z Dzieciątkiem z wewnętrznej strony portalu we Fryburgu z ok. 1300.
- ¹⁸ Badania petrograficzne kamienia rzeźby wykonał dr hab. Jacek Michniewicz z UIAM w Poznaniu: J. Michniewicz, *Ekspertyza petrograficzna, dotycząca surowca skalnego rzeźby „Księżna Salomea” nr inw. MNWr XI-310, depozyt MNP dep. 319*, Poznań 2011 [kps w MNP].
- ¹⁹ A. Michnikowska, *Badania technologiczne rzeźby Księżnej Salomei Głogowskiej nr inw. MNP dep. 319*, Poznań 2011 [mps w posiadaniu MNP], s. 7.
- ²⁰ T.E. Groll, C. Böttcher, *Die Farbfassung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom*, w: *Der Naumburger Meister...*, Bd. 2, s. 1344.
- ²¹ F. Buchenrieder, *Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958–1986*, (Arbeitsheft 40), Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1990, s. 321–322.
- ²² *Ibidem*, s. 321.
- ²³ A. Michnikowska, *op. cit.*, s. 7.
- ²⁴ *Ibidem*, s. 7–8.
- ²⁵ W ten sposób M. Poksińska zinterpretowała wykończenie figur tympanonów portalu północnego i zachodniego w Trzebnicy (zob. M. Poksińska, *Polichromia romańskiej i wczesnogotyckiej rzeźby architektonicznej. Zespół rzeźby trzebnickiej*, „Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu – Rozprawy”, Toruń 1993, s. 39–58). Czerwień o różnych odcieniach (cynober, minia, czerwień żelazowa) położona tam została na zaprawie kredowej, a miejscami rzeźby położono. Monochromatyczną pierwotną warstwę czerwonej malatury stwierdzono także na powierzchni figur w południowym portalu kolegiaty w Schwäbisch Gmünd (ok. 1310), ich wykończenie po pożarze w 1497 r. uznawane jest za realizację zamysłu wtórnego wobec pierwotnej, monochromatycznej koncepcji (O. Wölbert, *Exkurs zur Farbigkeit auf Stein – Beispiele aus Baden-Württemberg*, w: „Edle Faltenentwürfe, abenteuerlich bemalt...” *Die Turmvorhalle des Freiburger Münsters. Untersuchung und Konservierung der Polychromie*, D. Zimdars, A. Förderer, A. Siefert (red.), [Arbeitsheft 17, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg], Stuttgart 2004, s. 168). Warstwę czerwonej monochromii (cienkiej, różowej, miejscami lekko brunatnawej) wykazały też badania partii figuralnych z wystroju *Turmvorhalle* we Fryburgu Bryzgowijskim (ok. 1290–1300). Nie udało się definitywnie określić, czy rzeźby te w pierwotnym zamysle miały być monochromatyczne; stwierdzona warstwa malarska mogła funkcjonować samodzielnie przynajmniej tymczasowo, choć równie prawdopodobne jest, że stanowiła warstwę przygotowawczą: A. Zurl, *Befunde zur älteren Fassungen*, w: *Edle Faltenentwürfe...*, s. 68–69.
- ²⁶ Obecność warstwy czerwonej ochry lub minii w funkcji podmalowań pod czerwone wykończenie, np. cynobrem, wykazały badania nad katedralną rzeźbą francuską. Ochra o różnej intensywności posłużyła jako podmalowanie na posągach prawego portalu zachodniego katedry w Amiens (ok. 1220), zob. Ch. Weeks, *The 'portail de la Mere Dieu' of Amiens cathedral: its polychromy and conservation*, „Studies in Conservation”, 43/2 (1998), s. 101–108. Zob. też zestawienie stratygrafii próbek, pobranych z różnych posągów portalowych z terenów Francji – I. Pallot-Frossard, *Polychromies des portails sculptés médiévaux en France. Contribution et limites des analyses scientifiques*, w: *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, D. Steyaert, D. Verret (red.), Paris 2002, s. 87. Minię (wzgl. czerwoną ochrę) wykorzystywano tam punktowo pod kolor czerwony, bezpośrednio na kamieniu kładziono natomiast białą wyprawę z użyciem bieli ołowiowej. Zob. też: D. Steyaert, S. Demailly, *Notre-Dame de Senlis: étude de la polychromie du portail du Couronnement de la Vierge*, w: *La couleur et la pierre...*, s. 108.
- ²⁷ T.E. Groll, C. Böttcher, *op. cit.*, s. 1344. Jako gruntu użyto głównie mieszanki bieli ołowiowej i minii.
- ²⁸ Pomarańczowo-czerwone podmalowanie na bazie minii, położone pod jasną, różową karnację, a także miniove podmalówki pod cynober na fragmentach obramień architektonicznych wykazały badania próbek polichromii *Turmvorhalle* we Fryburgu Bryzgowijskim:

- A. Zurl, *op. cit.*, s. 69–70. Podmalówki te to warstwy odrębne w stosunku do różowej warstwy, pokrywającej całe powierzchnie rzeźbiarskie, por. przyp. 28.
- ²⁹ Zob. osobno J. Raczkowski, *Wprowadzenie do problematyki polichromii rzeźb i detali architektonicznych z tzw. sztucznego kamienia w sztuce państwa zakonnego w Prusach*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 43, 2013, s. 41–55; *idem*, *Kolos Malborski: problematyka warsztatowa i stylistyczna*, w: *Monumentalna figura Madonny na kościele NMP w Malborku. Konteksty historyczne, artystyczne i konserwatorskie*, J. Hochleitner (red.), Malbork 2015, s. 90–92.
- ³⁰ A. Michnikowska, *op. cit.* s. 7–8, 15–17.
- ³¹ *Ibidem*, s. 8–9.
- ³² Ubiór taki omówiła M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 139; por. F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2006, s. 140.
- ³³ Np. polichromia portalu w Senlis, zob. D. Steyaert, S. Demailly, *op. cit.*, s. 105–114.
- ³⁴ Na temat różnic pomiędzy polichromią romańską a gotyką zob. J. Taubert, *Über die künstlerische Einheit von Form und Farbe in der Skulptur (Gotische Skulpturen)*, w: *idem*, *Farbige Skulpturen*, Münster 1978, s. 30–37.
- ³⁵ S. Thursfield, *The medieval tailor assistant making common garments 1200–1500*, Bedford 2001, s. 76.
- ³⁶ Był to charakterystyczny element mody trzynastowiecznej, wymagający tymczasowego zszywania lub spięcia rękawa w partii od łokcia w dół. M. Gutkowska-Rychlewska, *op. cit.*, s. 132.
- ³⁷ Zob. *ibidem*, s. 138, ryc. 155.
- ³⁸ Znane przynajmniej od końca XIII w., odlewane z metalu lub toczone z kości. *Ibidem*, s. 132.
- ³⁹ Rzeźbione guziki pojawiają się np. u figur w ościeżach portalu zachodniego katedry w Strasburgu (1290), w stroju Izabeli Francuskiej z kolegiaty w Poissy, obecnie w tamtejszym kościele parafialnym (ok. 1300) czy w szeregu przedstawień nagrobnych z 1 ćw. XIV w. (np. nagrobek Małgorzaty de Dampierre z ok. 1314 r. w paryskim Luwrze). Bardzo licznie występują w ubiorach postaci męskich i kobiecych w kodeksie *Manesse*.
- ⁴⁰ Por. np. iluminacje kodeksu *Manesse*.
- ⁴¹ *Surcot* bez rękawów było też noszone później, w XIV i XV w., jako dworski strój reprezentacyjny, ale około połowy XIV w. wykroje na ręce znacznie się pogłębiły i sięgały poniżej linii bioder, odsłaniając linię ciała (tzw. *surcot ouvert*, *corsette fendu*). Zob. M. Gutkowska-Rychlewska, *op. cit.*, s. 158–159; S. Thursfield, *op. cit.*, s. 125–126.
- ⁴² Od poł. XIII do pocz. XIV w. przeważał w modzie dworskiej krój *surcot* z płytkim, kolistym dekoltem i z wycięciami na ręce o kroju regularnie kolistym (jak u figury św. Anny Samotrzcę w Stralsundzie z ok. 1300) lub „łezkowanym” (jak u figury Eklezji w katedrze w Magdeburgu, 1240–50, i później na miniaturach w kodeksie *Manesse*, 1300–1330), czasem wykrojonymi głębiej (figura Agnes von Meissen w Wienhausen, 1280–90), a niekiedy – zbliżonymi do trójkąta (np. posąg Ottona w katedrze w Miśni, ok. 1250).
- ⁴³ Zob. wykroj w: S. Thursfield, *op. cit.*, s. 122.
- ⁴⁴ Zob. J. Taubert, *Studien zur Fassung romanischen Skulpturen*, w: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert dargebracht zum 60. Geburtstag*, Weimar 1967, s. 248–249.
- ⁴⁵ Por. rekonstrukcja barwna: T.E. Groll, C. Böttcher, *op. cit.*, s. 1349, il. 8.
- ⁴⁶ *Ibidem*, s. 1351, il. 13.
- ⁴⁷ Zob. barwne rekonstrukcje polichromii – H. Brandl, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom*, Petersburg 2009, s. 120, il. 212–213.
- ⁴⁸ H. Appuhn, *Kloster Wienhausen*, Wienhausen 1986, s. 29, il. 7.
- ⁴⁹ B. Hartwig, *Drei gefasste Holzskulpturen vom Ende des 13. Jahrhunderts in Kloster Wienhausen*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung”, Jg 2, H. 2 (1998), s. 221.
- ⁵⁰ M. Blindheim, *Gothic painted wooden sculpture in Norway 1220–1350*, Oslo 2004, nr kat. 55.
- ⁵¹ Krucyfiksy z Hov z pocz. XIV w. (Vitenskapsmuseet w Trondheim) oraz z Aulstad z ok. 1320–50 (Universitetets Oldsaksamling w Oslo), w czworoboki mają wpisane trójliście. Zob. *ibidem*, nr kat. 77 i 78.
- ⁵² Reprodukowano je w: B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *op. cit.*, s. 79 i 205.
- ⁵³ O semantyce zdobień perizonium u tej rzeźby – M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *Gotycka figura Chrystusa w Grobie i jej miejsce w przestrzeni liturgicznej kościoła franciszkanów w Toruniu*, w: *Dzieje i skarby kościoła mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział SHS przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK*, K. Kluczwajd (red.), Toruń 2005, s. 190–191.
- ⁵⁴ M. Gutkowska-Rychlewska, *op. cit.*, s. 139–140.
- ⁵⁵ *Ibidem*, s. 141.
- ⁵⁶ Por.: H. Magirus, *Die Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Meissner Dom und ihre historische Farbigekeit*, w: *Der Naumburger Meister...*, Bd. 2, il. 6 (fragment), s. 1360.
- ⁵⁷ W świetle najnowszych badań nad fazami prac budowlanych przy kolegiacie w Głogowie, gotyką przebudowę partii prezbiterialnej, z której miałyby pochodzić figura, umieszcza się w latach 1333–1345 (T. Kozaczewski, *Głogów średniowieczny do końca XIII wieku. Osadnictwo i architektura*, Głogów 2006, s. 84). Czy posąg Salomei, wykonany jeszcze w duchu poklasycyzm, mógłby powstać aż tak późno – z przeznaczeniem do wnętrza chóru w jego gotyckiej postaci – pozostaje na tym etapie badań kwestią otwartą.

Conservation of the statue of Salomea Głogowska, held in the National Museum in Poznań as a deposit of the National Museum in Wrocław, was carried out in the years 2011–12. This sandstone sculpture of super-natural size (H 188 cm), with traces of original paint, was discovered in 1945 in a walled-up niche in the chancel of the ruined collegiate church in Głogów. Gwido Chmarzyński recognised in it a depiction of Princess Salomea, a pendant to a similar statue of Prince Konrad II Głogowczyk, no longer extant. The function of both depictions of the lay founders of the collegiate church can be seen in terms of liturgical commemoration. Earlier literature dated the sculpture at after 1290 and linked

it with a workshop in Marburg. In light of advanced research on mutual relations between German centres of post-classical sculpture in the late 13th century, we should highlight the Upper-Rheine features of the statue (Strasbourg face type, Freiburg statue posture). Possibly, the time of origin of the statue should be shifted more decisively to early 14th century. Technological studies carried out on the statue as part of its conservation helped establish more precisely the painting technique (set in the tradition of 13th-century stone sculpture of German circles) and reconstruct details of costume and initial colour impact of the sculpture.

New remarks
on the style
and execution
technique
of the statue
of Salomea
Głogowska
(on the margin
of research
and conservation
efforts)

SUMMARY

Poliptyk z Dzikowic i jego fundator

Nastawa ołtarza głównego kościoła pod obecnym wezwaniem Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach (il. 1, 2, 3) podzieliła los wielu dzieł związanych z kręgiem warsztatowym Mistrza Poliptyku z Gościszowic, ulegając dezintegracji i własnościowemu rozdzieleniu między instytucje: kościelną i muzealną. Szczęśliwie jednak większość jej elementów przetrwała, a nie jest to regułą – retabulum w zasadniczym trzonie nadal zdobi dzikowicki ołtarz główny, podczas gdy odłączona od nastawy para malowanych zewnętrznych skrzydeł znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu¹. Podjęta w tym studium dokładna analiza tych ostatnich partii dzieła, konfrontowana z obserwacjami na temat pozostałych części zabytku, historii jego miejsca przeznaczenia czy wreszcie charakterystyki *oeuvre* kręgu warsztatowego, z którego wywodzili się twórcy retabulum, pozwolą sformułować kilka wniosków. Dotyczą one w pierwszej kolejności miejsca dzikowickiego pentaptyku w dorobku pracowni Mistrza Poliptyku z Gościszowic, z uwzględnieniem cech typowych i szczególnych dzieła, datowania, uwag na temat podrysowań i stosowanych wzorów – zwłaszcza w obrębie partii malarzkich. Następnie uwaga zostanie poświęcona problemowi, który stanowił prymarny impuls do napisania niniejszego artykułu. Otóż dzięki temu, że zachowany w stanie szczątkowym bogaty program heraldyczny na rewersach skrzydeł zewnętrznych został niegdyś wstępnie zidentyfikowany, dodatkowe zgłębienie historii Dzikowic i jej właścicieli pozwoliło na ustalenie, z dużą dozą prawdopodobieństwa, tożsamości fundatora nastawy: był nim najpewniej Ernst von Tschammer. Do tej pory znane było nazwisko tylko jednego klienta warsztatu Mistrza Poliptyku z Gościszowic – zgodnie z treścią inskrypcji umieszczonej na rewersach skrzy-

deł zewnętrznych dawnej nastawy z kościoła w Sulechowie (1499 r.) za jej ufundowanie był odpowiedzialny Gabriel Ritter, tamtejszy proboszcz². Mamy więc okazję rozszerzyć to tak wąskie grono o kolejną postać.

Poliptyk z Dzikowic: historia zabytku i przegląd literatury przedmiotu

Pierwszą znaną wzmiankę poświęconą nastawie ołtarza głównego kościoła w Dzikowicach zawiera opis wizytacji z 1687/1688 r., w którym wymieniono „starożytny ołtarz” (*altare vetustum*) z figurami Matki Boskiej, św. Mikołaja i Piotra, częściowo malowany i połączony³. W dalszej części łacińskiego tekstu wspomniano też o „welonie z muślinu” (*velum ex sindone*), którym przyozdabiano figurę Marii oraz „dwóch koszulkach” (*indusiola duo*) dla Dzieciątka, jednak nie sprecyzowano, czy były one przeznaczone dla figury Chrystusa z ołtarza głównego czy też z bocznego, w którym małego Jezusa trzymał na rękach św. Mikołaj. Jeszcze Hans Lutsch⁴ oraz Erich Wiese⁵ omawiali tę nastawę w stanie stosunkowo kompletnym, tj. jako pentaptyk, stojący na dekorowanej – choć już opróżnionej z rzeźb – predelli. Wiese wspominał ponadto, że w XVIII w. nastawa uległa „modernizacji”, zyskując barokową dekorację otaczającą szafę i skrzydła. Ponadto cytowany badacz uznał stojącą w szafie omawianej nastawy figurę Marii za najlepszą w dorobku warsztatu i zapewne ten fakt skłonił go do jej prezentacji na wrocławskiej wystawie w 1926 r. Po 1945 r. para zewnętrznych skrzydeł została odłączona od pozostającej po dzień dzisiejszy we wnętrzu świątyni szafy ołtarza, początkowo trafiając do prywatnej kolekcji Eugeniusza Iwanoyki, a następnie w 1952 r. do zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu jako dar tegoż



1. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła p.w. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – uroczyste otwarcie, 1505–1506, drewno lipowe (figury), tempera, złoto, srebro, 190 × 150 × 24 cm (szafa), kościół pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach, fot. A. Patała

kolekcjonera⁶. Ostatnia konserwacja głównej części nastawy przechowywanej w kościele w Dzikowicach miała miejsce w 2001 r.⁷, natomiast skrzydła z kolekcji muzealnej konserwowano po raz ostatni w 2008 r.⁸

Zarówno partie rzeźbiarskie, jak i malarskie retabulum zaliczono w 1929 r. do dorobku warsztatu Mistrza Polipytyku z Gościszowic⁹. W kolejnych publikacjach badacze nie podważali tych ustaleń¹⁰ – niektórzy jedynie formułowali przypuszczenie o wykonaniu nastawy przez samego mistrza¹¹ lub tylko przez członków jego warsztatu¹². Michał Walicki

wskazywał na analogie w zakresie wykorzystywanych typów fizjonomicznych, a także elementów krajobrazu oraz ukształtowania przedstawień wnętrza w malowidłach kaliskich i dzikowickich, mimo że te drugie traktował jako dzieło współpracowników mistrza¹³. Z kolei Teresa Mroczo zestawiała prace rzeźbiarskie z górnej partii polipytyku kaliskiego między innymi z figurami wypełniającymi uroczyste otwarcie omawianej nastawy¹⁴. Danuta Biernacka w swoim studium poświęconym rzeźbiarskiej aktywności warsztatu Mistrza Polipytyku z Gościszowic zakwalifikowała



2. Warsztat Mistrza Polityky z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – pierwsze otwarcie z przedstawieniem legendy o św. Mikołaju, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), kościół pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach oraz Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała

3. Warsztat Mistrza Polityky z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – rewersy skrzydeł zewnętrznych, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



4. Warsztat Mistrza Lat 1486/87 oraz Mistrza Polityku z Gościszowic, *Kwaterna dawnej nastawy ołtarza głównego kościoła NMP na Piasku we Wrocławiu* – fragment z postacią Marii, 1485–1487, drewno jodłowe, tempera, złoto, 116 × 152 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. A. Podstawka

5. Warsztat Mistrza Polityku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza z Gołaszyna* – fragment z postacią św. Wawrzyńca, 1496, drewno, tempera, 158 × 132 cm (szafa), kościół św. Marii Magdaleny w Nowym Miasteczku, fot. A. Patała

partie rzeźbiarskie dzikowickiego polityku do prac najbliższych, pod względem proporcji, kompozycji figury Marii i stylizacji jej twarzy, rzeźbom pentaptyku z Gościszowic¹⁵. Zwróciła też uwagę, wymieniając przy tym interesujący nas zabytek, na powszechną obecność rzeźbionej postaci Matki Boskiej w centralnej partii szaf nastaw tej pracowni, stanowiącą zapewne przejaw silnego kultu maryjnego na terenach aktywności omawianego warsztatu. Podkreśliła ponadto obecność dwóch popularnych w tym kręgu warsztatowym motywów – owocu granatu i orła heraldycznego – występujących w obrębie formowanych w zaprawie i złoconych teł. Malarskim kwaterom prezentującym historię św. Mikołaja oraz wybranym aspektom rzeźbiarskim nastawy więcej uwagi poświęciła Ewa Marxen-Wolska, zdaniem której malowane partie głów postaci, o płaskim opracowaniu i niezamierzonych deformacjach, zostały wykonane przez mniej biegłego malarza, a całość malowideł cechuje typowa dla prac powstałych po 1500 r. w tym warsztacie zielono-pomarańczowa gama barwna i chłodny ton karnacji¹⁶.

Widniejąca w scenie *Wyboru św. Mikołaja na biskupa* data 1505, zdaniem wszystkich badaczy,

wyznacza moment powstania całej nastawy. Ponadto Anna Ziomecka wyraziła przekonanie, że omawiany polityk już pierwotnie był przeznaczony do dzikowickiego kościoła¹⁷. Do tej pory tylko raz i to z dużą ostrożnością podjęto się identyfikacji czterech spośród ośmiu herbów widniejących na zewnętrznych partiach skrzydeł, poniżej sceny *Zwiastowania*. Erich Wiese rozpoznał na skrzydle ukazującym Marię herb rodziny von Tschammer, podczas gdy na skrzydle z aniołem ponownie von Tschammer (lewy górny róg) oraz rodzin von Nostitz (ze znakiem zapytania, lewy dolny róg) i Brauchitsch (ze znakiem zapytania, prawy dolny róg)¹⁸. Około 1940 r., w konsekwencji postępującego łuszczenia się warstwy malarskiej, większość herbów stała się nieczytelna, stąd na wspomnianym prawym skrzydle rozpoznano jedynie herb rodziny von Nostitz¹⁹.

Mistrz Polityku z Gościszowic – problematyka badawcza

Literatura przedmiotu poświęcona zagadnieniu aktywności kręgu warsztatowego Mistrza Polityku z Gościszowic obejmuje szereg



6. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – przedstawienia orłów w tle szafy, 1505–1506, drewno lipowe (figury), tempera, złoto, srebro, 190 × 150 × 24 cm (szafa), kościół pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach, fot. A. Patała

7. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – odwrocie predelli, 1505–1506, drewno, tempera, 190 × 150 × 24 cm (szafa), kościół pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach, fot. A. Patała

8. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Zwiastowania* z datą 1506 na rewersie lewego skrzydła zewnętrznego, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



opracowań o charakterze katalogowym²⁰, syntetycznym²¹, encyklopedyczno-słownikowym²², przeglądowym²³ oraz szczegółowe studia nad wybranym zabytkiem²⁴ lub ich grupą²⁵. Jednoznaczne określenie *oeuvre* tej pracowni napotyka obecnie na przeszkodę natury metodologicznej, na co zwracał już uwagę Jakub Kostowski²⁶. W zależności bowiem od zainteresowań badaczy rozważania, zwłaszcza atrybucyjne, były prowadzone w oparciu o analizę bądź partii malarskich, bądź też rzeźbiarskich, a w niektórych przypadkach przy analizie formalno-stylowej snycerki sięgano po analogie malarskie lub odwrotnie.

Stało się tak w konsekwencji przyjęcia założenia, niekoniecznie zupełnie pozbawionego racji, o tożsamości wykonawców malowideł i rzeźb pracujących w omawianym kręgu warsztatowym²⁷.

W efekcie wydzielono zbiór prac niejednorodnych, obejmujący szereg nastaw ołtarzowych oraz ich fragmentów przechowywanych nadal w kościołach Dolnego Śląska, Wielkopolski oraz polskich i niemieckich kolekcjach muzealnych. Zasadniczy trzon tej grupy tworzą: pentaptyk z Gołaszyna (1496)²⁸, skrzydło polipytyku ze scenami z życia Marii i Dzieciństwa Jezusa z Lubania I (1496)²⁹, polipytyk z Sulechowa (1499)³⁰, pentaptyk z Witkowa (pocz. XVI w.)³¹, pentaptyk z Gościszowic (1505)³², pentaptyk z Dzikowic (1505–1506), pentaptyk z Konina Żagańskiego I (1506–1507)³³, nastawa z Kościana (1507)³⁴, pentaptyk z Wichowa (1506–1508)³⁵, polipytyk z Kalisza (ok. 1510)³⁶, tryptyk z Lubania II (ok. 1510)³⁷, pentaptyk z Chich I (1512–1513)³⁸, nastawa z Konina Żagańskiego II (1514)³⁹, tryptyk z Chich II (1516)⁴⁰, nastawa z Witoszyna Dolnego (druga dekada XVI w.)⁴¹, nastawa z Lutynki (1517)⁴², nastawa z Konina



9. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Wybór św. Mikołaja na biskupa*, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), kościół pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach, fot. A. Patała

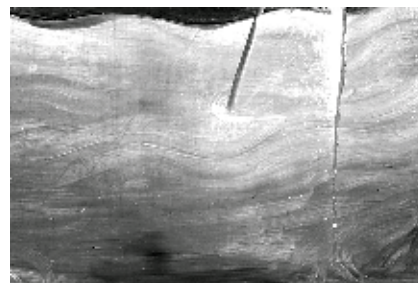
Żagańskiego III (ok. 1520)⁴³ oraz dwa pentaptyki z Mycielina (ok. 1520)⁴⁴. Ponadto zbiór ten wzbogacił ostatnio Peter Knüvener, słusznie dostrzegając zbieżność pomiędzy dorobkiem tej pracowni a fragmentami nastawy z Sycowic (ob. Märkisches Museum), nastawy z łużyckiego Schorbus oraz nastawy należącej do zbiorów Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie (1511)⁴⁵.

Nierozwiązany w dotychczasowych badaniach pozostał nie tylko problem tożsamości i liczby twórców odpowiedzialnych za stworzenie tak licznej grupy nastaw, lecz również lokalizacja siedziby bądź siedzib ich warsztatów obsługujących północno-zachodnie tereny Dolnego Śląska, a także zasady, w oparciu o które artyści ci funkcjonowali. Wielu autorów, pomimo braku jakichkolwiek wzmianek źródłowych, dzieliło przekonanie o miejskim ulokowaniu pracowni – w Żaganiu⁴⁶, Szprotawie bądź Głogowie⁴⁷. Grupa bardziej ostrożnych badaczy starała się zakreślić jedynie przypuszczalny obszar działania tych artystów, obejmujący północną część księstwa głogowskiego i oderwane w 1472 r. księstwo żagańskie. Ponadto niejasne

pozostają powody i okoliczności pojawienia się twórców spod szyldu Mistrza Poliptyku z Gościszowic na omawianych ziemiach. W przypadku malarzy ich śląski szlak wędrówki na pewno wiódł przez Wrocław, o czym świadczą cechy formalno-stylowe sceny adoracji, ukazanej na jedynej zachowanej kwaterze nastawy ołtarza głównego kościoła wrocławskich kanoników regularnych (1485, il. 4)⁴⁸. Przedstawioną tam postać Marii malował zapewne ten sam twórca bądź twórcy, którzy w 1496 r. wykonali nastawę do Gołaszyna (il. 5) oraz późniejsze prace. Istnieje wiele przesłanek, by sądzić, że to powiązania między wrocławskimi i żagańskimi kanonikami regularnymi odegrały istotną rolę w pojawieniu się twórców z omawianego kręgu warsztatowego na terenach północno-zachodniego Śląska, jednak jest to problem zbyt złożony i rozległy, by poświęcić mu tutaj więcej uwagi⁴⁹.

Badacze formułowali także obserwacje dotyczące zależności sztuki warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic od innych twórców i centrów artystycznych. Zdaniem większości jego malarski dorobek wykazywał wiele cech

10. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Narodziny św. Mikołaja* w promieniach IR, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



11. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Zboże dla Myry* w promieniach IR, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



12. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Narodziny św. Mikołaja* w promieniach IR, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



13. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Narodziny św. Mikołaja* w promieniach IR, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



14. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Zboże dla Myry* w promieniach IR, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



15. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Ostrzeżenie pielgrzymów* w promieniach IR, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała

16. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Zboże dla Myry* w promieniach IR, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała

→

17. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Skrzydło nastawy ołtarza w kościele św. Marcina w Wichowie ze sceną Męczeństwa 10 000 legionistów*, 1506–1508, drewno świerkowe, tempera, złoto, 200 × 81 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. A. Podstawka

18. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Skrzydła dawnej nastawy ołtarza głównego kościoła Panny Marii w Sulechowie* – fragment sceny *Ecce Homo*, 1499, drewno jodłowe, tempera, złoto, 80 × 107 cm (skrzydło), kościół św. Wawrzyńca w Babimście, fot. A. Patała

19. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gości-szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła pw. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – scena *Ostrzeżenie pielgrzymów*, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała



wspólnych z dokonaniem norymberskich pracowni drugiej połowy XV w., zwłaszcza Hansa Pleydenwurffa⁵⁰ oraz Michaela Wolgemuta⁵¹, a obserwacja ta najczęściej prowadziła do konstatacji, że twórca bądź twórcy analizowanych malowideł odebrali przynajmniej część nauk nad Pegnicą. Niedawno w swojej publikacji Robert Suckale wykazał, że artyści z kręgu Mistrza Lat 1486/87, powszechnie uchodzącego w polskiej literaturze przedmiotu

za nauczyciela Mistrza Polipytyku z Gościszowic, opuścili Norymbergę krótko po śmierci ich nauczyciela Hansa Pleydenwurffa⁵². Nie zetknęli się więc raczej z pracami Wolgemuta, który co prawda korzystał ze spuścizny Pleydenwurffa, jednak rozwinął własny język formalno-stylowy. Z kolei w pracach Mistrza Polipytyku z Gościszowic, zwłaszcza najwcześniejszych, analogie z dokonaniem pracowni Wolgemuta z lat 70. i 80. XV w. są wyraźne. Wydaje się więc

uzasadnione odrzucić przekonanie o istnieniu relacji mistrz–uczeń, mającej łączyć Mistrza Lat 1486/87 i Mistrza Polipytyku z Gościszowic. Malarze z drugiego wymienionego kręgu przybyli na Śląsk jako artyści już ukształtowani, z zasobem wzorów, wysokimi umiejętnościami technicznymi i organizacyjnymi, umożliwiającymi prowadzenie produkcji artystycznej o charakterze seryjnym, zwłaszcza w okresie 1505–1510.

W świetle wymienionych najważniejszych problemów badawczych pozostaje zaznaczyć, że przedstawione poniżej rozważania na temat artystycznego kształtu dzikowickiej nastawy są prowadzone z zastrzeżeniem umowności określenia „Mistrz Polipytyku z Gościszowic”. Jest ono tutaj stosowane jako pojęcie porządkujące i opisujące zbiór cech formalno-stylowych oraz technologicznych, stanowiących wspólną „infrastrukturę” warsztatu, której ukształtowania nie sposób łączyć z aktywnością jednej tylko artystycznej indywidualności. Bardzo prawdopodobne wydaje się bowiem, że nastawa z Dzikowic, stworzona w okresie najbardziej wzmożonej aktywności warsztatu, należy do zbioru produktów licznej grupy anonimowych twórców, tworzących pod dachem niekonięcznie tej samej pracowni, którzy pozostawili po sobie stosunkowo spójną stylistycznie grupę dzieł, niemającą jednak charakteru monolitu.

Nastawa z Dzikowic na tle prac wiązanych z warsztatem Mistrza Polipytyku z Gościszowic

Nastawa z Dzikowic w pierwotnej postaci była pentaptykiem, prezentującym w partii uroczystego otwarcia wykonane z drewna lipowego figury: Marii z Dzieciątkiem koronowanej przez anioły, św. Mikołaja i św. Piotra na skrzydłach⁵³. W odciskanej w zaprawie i połączanej dekoracji tła szafy wprowadzono przedstawienia orłów, a na jej skrzydłach owoców granatu (il. 6). Po zamknięciu wewnętrznej pary skrzydeł

oczom widza ukazywały się malowane sceny z żywota św. Mikołaja z Myry⁵⁴, tematycznie pozostające w zgodzie z opisem jego losów zawartym w *Złotej Legendzie* (il. 2). Czytane w dwóch rzędach od lewej do prawej strony przedstawiają: narodziny św. Mikołaja, dary św. Mikołaja dla trzech dziewcząt, wybór św. Mikołaja na biskupa, ostrzeżenie pielgrzymów, zboże dla Myry, uratowanie trzech chłopców, uratowanie trzech oficerów, śmierć św. Mikołaja. Po zamknięciu zewnętrznej pary skrzydeł w górnej części pola obrazowego można było podziwiać scenę zwiastowania, od której czerwonym pasem z nieczytelną obecnie inskrypcją oddzielono umieszczone u dołu dwie grupy czterech herbów. Pusta obecnie predella mieściła zapewne niegdyś grupę rzeźbiarską, a jej boki zdobiła polichromia, zakryta współczesną warstwą malarską. Ponadto na odwrocie predelli umieszczono napis „IHS” i „Maria” oraz datę „1506” (il. 7).

Podczas prowadzonych do tej pory badań partii rzeźbionych i malowanych nastawy z Dzikowic zwykle nie uwzględniano daty „1506”, widniejącej zarówno na predelli, jak i w górnej partii baldachimu w scenie zwiastowania (il. 8), a w określaniu czasu powstania nastawy posiłekowano się jedynie datą „1505”, zapisaną na przyłączy arkady zamykającej scenę wyboru św. Mikołaja na biskupa (il. 9). Wobec powyższego uzasadnione wydaje się przyjęcie założenia, że nastawa z Dzikowic powstawała przynajmniej przez dwa lata i zapewne najwcześniej w 1506 r. została ustawiona w miejscu swojego pierwotnego i częściowo również obecnego przeznaczenia.

Wnioski płynące z analizy rysunku przygotowawczego malowanych partii dzikowickiej nastawy sformułowano na podstawie zdjęć w promieniach IR. Nie są to wnioski ostateczne, ponieważ sfotografowano jedynie zewnętrzną parę skrzydeł przechowywanych w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Ograniczony jest również materiał porównawczy zgromadzony



20. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła św. Katarzyny w Gościszowicach* – scena *Spalenie uczonych*, 1505, drewno modrzewiowe, tempera, 100 × 162 cm (wym. skrzydła), kościół św. Katarzyny w Gościszowicach, fot. A. Patała

21. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic, *Skrzydła dawnej nastawy ołtarza głównego kościoła Panny Marii w Sulechowie* – scena *Koronowanie cierniem*, 1499, drewno jodłowe, tempera, złoto, 80 × 107 cm (skrzydło), kościół św. Wawrzyńca w Babimoście, fot. A. Patała

22. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła p.w. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Dary dla dziewcząt*, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Kościół p.w. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach, fot. A. Patała

23. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła p.w. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* – fragment sceny *Śmierć św. Mikołaja*, 1505–1506, drewno jodłowe, tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej kwatery), Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. A. Patała

jedynie dla nastaw z Gołaszyna, Lubania I i Konina Żagańskiego I. Podrysowania o zróżnicowanym stopniu oszczędności wykonano za pomocą pędzla zanurzonego w farbie o wodnistym spoiwie. Za pomocą pewnie prowadzonych linii, analogicznie do innych badanych partii malarskich przypisywanych temu warsztatowi, nakreślono zarysy wszystkich postaci, a także przebieg najważniejszych fałdów szat (il. 10, 11, 12). Tylko na potrzeby dłuższych i większych zagłębień krótkimi liniami, w dużych odstępach, zaznaczono szrafowanie. Dostrzegalne są nieliczne zmiany – przesunięciu ulegał układ rąk (il. 13), niektórych głów czy fałdowania szat (il. 14). Ponadto w scenie ostrzeżenia pielgrzymów łódź początkowo miała być zaopatrzona w jeszcze jedno wiosło (il. 15). Występujący w większości przypadków brak jakichkolwiek podrysowań w partiach krajobrazowych może wskazywać, że były one wykonywane jako ostatnie i stanowiły element rutynowy. Obserwacja Ewy Marxen-Wolskiej dotycząca nieudolności wykonania twarzy wybranych postaci, przybierających przez to karykaturalny wyraz, wydaje się jedynie częściowo uzasadniona. Taki efekt był zamierzony w wypadku większości tego typu ujęć już w fazie koncepcyjnej, ulegając jedynie niewielkim korektom (il. 16).

Malowane kwatery nastawy z Dzikowic wykazują wiele cech wspólnych z innymi realizacjami przypisywanymi warsztatowi Mistrza Poliptyku z Gościszowic, zwłaszcza w zakresie stosowanych typów twarzy, wzorów kompozycyjnych, rozwiązań przestrzennych, wystroju wnętrz oraz elementów pejzażowych. Wydłużone proporcje ciał większości postaci, płaski modelunek twarzy oraz gęste i bardzo głębokie marszczenia szat są typowe dla prac warsztatu powstałych między rokiem 1505 a początkiem drugiego dziesięciolecia XVI w., a więc w okresie, gdy ta grupa twórców właściwie rok po roku kończyła kolejne malowane i rzeźbione nastawy. Ta charakterystyka kontrastuje z przysadzistymi sylwetami figur

o okrągłych twarzach, pełnych wargach, dużych oczach i bardziej płasko marszczonych szatach, typowymi dla prac tego kręgu sprzed 1505 r., m.in. z Gołaszyna, Lubania czy Sulechowa. Zaobserwowane na dzikowickich malowidłach liczne fizjonomie mężczyzn o ostrych rysach, spiczastych nosach i podbródkach wykazują najwięcej podobieństw do postaci ukazanych w kwaterach z Wichowa (il. 17) oraz Konina Żagańskiego I. W scenie wyboru św. Mikołaja na biskupa świętemu towarzyszą duchowni o specyficznej wadzie zgryzu – szeroko rozstawionych i odstających przednich zębach (il. 9). Podobne rozwiązanie zastosowano w scenach męczeństwa Chrystusa z Sulechowa (il. 18) i Kościana, a także w nastawie z Dzikowic (il. 9). Ponadto karykaturalne ujęcia rysów oraz mimiki twarzy mężczyzn zgromadzonych w łodzi w scenie ostrzeżenia pielgrzymów znajdują swój odpowiednik w scenie spalania uczonych czy biczowania z nastawy z Gościszowic oraz w koronowaniu cierniem z Sulechowa (il. 19, 20, 21). W dzikowickiej nastawie odnaleźć można ponadto standardowe dla pracowni typy twarzy (mędrca z długą kręconą brodą czy młodzieńca o rudych włosach do ramion), które należą do obowiązkowego repertuaru tych twórców.

Z nastawą z Sulechowa, Kalisza oraz Gościszowic omawiane malowidła łączy też sposób opracowania stosunków przestrzennych: z większych pomieszczeń, za sprawą okien i drzwi, otwiera się widok na kolejne przestrzenie, przez co głębię przedstawień budują coraz to dalsze plany. Ponadto elementy formalne ukazanej architektury są wspólne dla wszystkich nastaw wykonanych w warsztacie Mistrza Poliptyku z Gościszowic i ukazujących cykle narracyjne – mowa tu zarówno o konstrukcjach domów ze schodkowymi szczytami, jak i o ustawionych w pomieszczeniach ścianach z oknami w formie arkad o wykroju odcinkowym, opartych na okrągłych kolumnach lub półkolumnach (il. 22, 20). Do standardowych rozwiązań pracowni należą również



24. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła św. Bartłomieja w Koninie Żagańskim* – fragment sceny *Zwiastowanie* na rewersach skrzydeł zewnętrznych, 1506–1507, drewno jodłowe, tempera, 198 × 70 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. A. Patała

25. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gościszowic, *Tryptyk św. Rodziny z kościoła św. Bartłomieja w Koninie Żagańskim* – fragment tła awersu prawego skrzydła z dekoracją w formie orła, ok. 1514, drewno jodłowe, złoto, tempera, 61 × 162 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, for. A. Podstawka

26. Warsztat Mistrza Polipytyku z Gościszowic, *Dawna nastawa ołtarza głównego kościoła św. Michała Archanioła w Witoszynie Dolnym* – scena *Zwiastowania*, 2. dekada XVI w., drewno sosnowe, tempera, 156 × 110 cm, kościół św. Bartłomieja w Nowogrodzie Bobrzańskim, fot. A. Patała



27. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła św. Mikołaja w Mycielinie* – kwaterna ze sceną *Uratowanie trzech chłopców*, ok. 1520, drewno, tempera, ok. 200 × 100 cm (wym. jednego skrzydła), kościół św. Mikołaja w Mycielinie, fot. A. Patała

28. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gościszowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła św. Mikołaja w Mycielinie* – kwaterna ze sceną *Uratowanie trzech oficerów*, ok. 1520, drewno, tempera, ok. 200 × 100 cm (wym. jednego skrzydła), kościół św. Mikołaja w Mycielinie, fot. A. Patała



występujące w dzikowickich kwaterach partie krajobrazowe: z widokami obwarowanych miast, postrzępionymi pojedynczymi blokami skalnymi czy też spływającym do środka przedstawienia ośnieżonym zboczem (il. 23, 24).

Poliptyk z Dzikowic stanowi także dobry przykład dzieła powstałego w warsztacie, którego członkowie korzystając wielokrotnie z tego samego repertuaru wzorów dekoracji i kompozycji modyfikowali je zwykle nieznacznie na potrzeby konkretnych zleceń. Pojawiający się w złożonym tle szafy motyw orła jest elementem wyróżniającym dzieła kręgu Mistrza Poliptyku z Gościszowic i został wykorzystany również w nastawie z Sulechowa, Gościszowic i Konina Żagańskiego II (il. 25). W kontekście wspólnoty wzorów i analizy dzikowickich malowideł na uwagę z pewnością zasługuje scena zwiastowania, która jest lub była obecna na rewersach skrzydeł zewnętrznych ponad połowy

nastaw atrybuowanych temu kręgowi artystycznemu (za wyjątkiem Sulechowa, Gościszowic i Lubania II). Występowała w dwóch zasadniczych wariantach – Maria bądź klęczy przy pulpicie, bądź też siedzi na wprost zwracającego się ku niej anioła (il. 26). Niemniej układ i wystrój komnaty oraz rekwizyty ustawione na podłodze pozostają niezmiennie we właściwie wszystkich ujęciach. W Dzikowicach wykorzystano drugi z wymienionych wariantów.

Co prawda nie udało się ustalić bezpośrednich źródeł artystycznych inspiracji dla ukazanego w dzikowickiej nastawie cyklu legendy o św. Mikołaju, jednak musiał on zdobyć dużą popularność. Świadczy o tym jego dokładne powtórzenie, choć przy zastosowaniu już odmiennego modusu stylowego o cechach na wskroś nowożytnych, w nastawach ołtarzy głównych z kościoła w Mycielinie⁵⁵ (il. 27, 28) oraz w Jeleninie⁵⁶. Ten fakt może być dowodem

na to, że po ustaniu ok. 1517 r. aktywności malarzy odpowiedzialnych za wykonanie m.in. dzikowieckiej nastawy kontynuowano działalność warsztatów, w których zatrudniono nowych twórców, korzystających jednak nadal z zastanej „infrastruktury”, obejmującej między innymi zasób opracowanych wzorów. Z drugiej strony nie można wykluczyć, że po ten sam wzór sięgnął zupełnie odrębny zespół twórców.

Właściciele Dzikowic do 1510 roku i fundator nastawy

Pierwsza wzmianka o wsi Dzikowice (niem. Ebersdorf) koło Szprotawy pochodzi z 23 stycznia 1273 r., gdy w dokumentach biskupich zanotowano miejscowość „villa Ebrardi”⁵⁷. Dokładnie dekadę później wrocławski biskup Tomasz II potwierdził, że kościół „in villa Eberhardi” ma status filialny i podlega świątyni parafialnej w Szprotawie. W tym czasie przynajmniej część tej miejscowości należała do dóbr rycerskich – w 1290 r. przypuszczalnie do niejakiego rycerza Pechmanna – a zapis we wrocławskiej *Liber foundationis* z około 1305 r. informował, że zyski ze wsi czerpał zarówno biskup, jak i lokalny pan⁵⁸. Wtedy też w Dzikowicach najprawdopodobniej funkcjonował folwark. Obecnie istniejący tam budynek świątyni, której od czasów średniowiecznych aż po XIX w. patronował św. Mikołaj, powstał przypuszczalnie na początku XV w.⁵⁹ Od 1314 r. do 1810 r. świątynia w Dzikowicach podlegała kościołowi farnemu w Szprotawie.

Od lat 40. XV w. Dzikowice należały do rodziny von Kittlitz auf Zeisdorf, a więc mniej wpływowej gałęzi rodu von Kittlitz (mającej swą siedzibę wraz z folwarkiem w sąsiadującej z Dzikowicami miejscowości Cieciszów⁶⁰). Dokument z 26 sierpnia 1456 r. pośród członków rodziny wymieniał Caspara i Balthasara oraz ich zmarłą siostrę Annę, przypuszczalnie dzieci Ottona von Kittlitz, wzmiankowanego jako właściciel Dzikowic już w 1444 r.⁶¹

W dobrach tego rodu wieś pozostała do około 1495 r.

Kolejnym i najistotniejszym w kontekście niniejszych rozważań właścicielem wsi Dzikowice został Ernst von Tschammer, który kupił ją od nieznanego z nazwiska osoby około 1497 r. lub wcześniej, o czym informował zapis z tego roku dokonany w Szprotawie⁶². Był to jeden z najbardziej wpływowych lokalnych możnych księstwa głogowskiego, postać nad wyraz barwna, której jednoznaczna ocena przysparza jednak historykom sporo trudności⁶³. Jego ojciec, Konrad, przybył z okolic Cieszyna do Głogowa wraz ze swoimi braćmi pod koniec pierwszej trójki XV w. i dał początek nowej linii rodu – z Osetna⁶⁴. W 1440 r. otrzymał od swojego najstarszego brata majątek Kietłów, jednak znaczący rozwój kariery przyniósł mu dopiero ślub z pochodzącą z szanowanej na Śląsku rodziny Barbarą Braun von Weichnitz oraz służba u boku księcia Władysława głogowskiego (1420–1460), z nadania którego od 1456 r. pełnił urząd starosty głogowskiego i górowskiego⁶⁵. Ernst von Tschammer był ostatnim, dziesiątym dzieckiem Konrada i Barbary, a zarazem ich pierwszym synem, który niedługo mógł się cieszyć opieką i finansowym wsparciem rodziców. W trakcie nauki w głogowskiej szkole zarabiał na swoje utrzymanie śpiewem w trakcie mszy i innych uroczystości. Na poły legendarna opowieść głosi, że śpiewał także na głogowskim dworze Małgorzaty Cilly, żony, a następnie wdowy po Władysławie głogowskim, i tam nawiązał znajomość z Janem II żagańskim⁶⁶. Dzięki przemyślnie prowadzonej polityce Ernst von Tschammer zyskał przychylność tego władcy, a następnie kolejnych możnych, wśród nich sprawującego rządu m.in. nad księstwem głogowskim, Koźuchowem i Szprotawą Jana Olbrachta, a później Zygmunta Starego. Pełnił też urząd starosty głogowskiego⁶⁷, a jego pozycja znacząco wzrosła zwłaszcza w okresie niepokojów w Głogowie, między 1488 a 1492 r., kiedy to zasłynął jako zaciekle przeciwnik tamtejszego mieszczan-



29. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gości-
szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła
p.w. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach*
– fragment rewersu lewego zewnętrznego
skrzydła z herbem rodziny Tschammer,
1505–1506, drewno jodłowe, tempera,
złoto, srebro, 91,5 × 64 cm (wym. jednej
kwatery), Muzeum Narodowe
w Poznaniu, fot. A. Patała

30. Warsztat Mistrza Poliptyku z Gości-
szowic, *Nastawa ołtarza głównego kościoła
p.w. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach* –
fragment rewersu prawego zewnętrznego
skrzydła z herbami rodziny von Tscham-
mer, Braun (?), von Nostitz (?), von
Brauchitsch, 1505–1506, drewno jodłowe,
tempera, złoto, srebro, 91,5 × 64 cm
(wym. jednej kwatery), Muzeum Narodo-
we w Poznaniu, fot. A. Patała

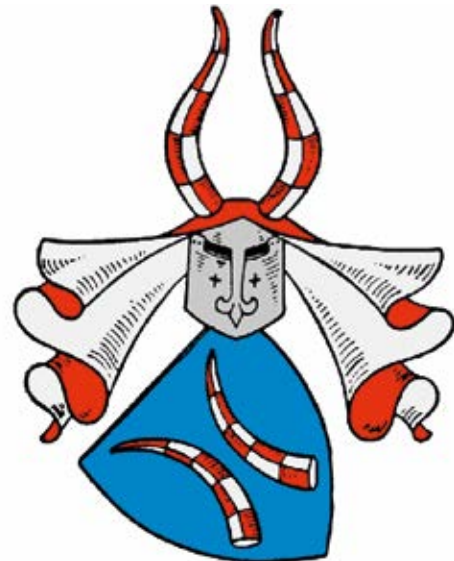
31. Herb rodziny von Tschammer



32. Tablica fundacji Ernsta von Tschammer, 1498, piaskowiec (?), kościół św. Michała Archanioła w Osetnie, fot. A. Patała

33. Herb rodziny von Brauchitsch

34. Herb rodziny von Nostitz



stwa⁶⁸. W latach 80. XV w. do majątku Ernsta von Tschammer należała wieś Kietlów oraz wolnostojący dom w Głogowie, tzw. Tschammerhof, a później pozyskiwane za zasługi, drogą kupna lub wymiany liczne okoliczne miejscowości, w tym m.in. Osetno, Równa, część Kotowic czy Luboszyce. W dokumencie z 7 maja 1498 r. Jan Olbracht potwierdził posiadany przez Ernsta von Tschammer majątek ziemski, w tym wieś Dzikowice, mającą stanowić jego dobro dziedziczne, wraz z pełnią praw sądo-

wych i innych przywilejów⁶⁹. Wiadomo, że Ernst był żonaty z Anną von Nostitz und Lampersdorff (zm. w 1510 r.) i miał trzech synów: Ernsta II (zm. w 1558 r., żonatego z Sophie von Seher, a później Dorotheą von Wiese), Oswalda (zm. w 1561 r.) oraz Georga (żonatego z Agnes von Nostitz a.d.H. Schochau), a także córkę Barbarę⁷⁰. W 1510 r., a więc trzy lata po jego śmierci, Dzikowice zostały podzielone na dwie części między jego synów Oswalda i Georga, a następnie drogą sprzedaży często zmieniały właścicieli.

Istnieje kilka argumentów przemawiających za słusznością hipotezy o ufundowaniu dzikowickiego poliptyku przez Ernsta von Tschammer. Po pierwsze w czasach powstawania dzieła, a więc w latach 1505 i 1506, był on jedynym właścicielem całej wsi, z szeregiem przysługujących mu praw. Co prawda kościół św. Mikołaja podlegał ówczesnie parafii w Szprotawie, jednak nieznanne są nam przekazy mówiące o jakichkolwiek konfliktach mogących utrudnić podobną fundację. Myśl o sporach z duchowieństwem nie pojawia się bezpodstawnie – wiadomo, że w 1503 r. Ernst von Tschammer, tytułujący się właścicielem Dzikowic, wdał się w kłótnię z mansonarzami z Kożuchowa⁷¹.

Druga przesłanka również opiera się na bardzo prostym powiązaniu widocznych na rewersach obu zewnętrznych skrzydeł (lewy górny róg pasa herbów), pozostałości herbu rodziny von Tschammer (Rogala) ze srebrnym rogiem turzym w polu czerwonym i z czerwonym rogiem jelenim w polu srebrnym (il. 29, 30, 31)⁷². Niemniej najważniejszy trop, naprowadzający na twierdzenie, że program heraldyczny nastawy, a przynajmniej jej prawego, lepiej zachowanego skrzydła, dotyczy bezpośrednio Ernsta von Tschammer znajduje się po chwili obecnej w kościele w Osetnie – najważniejszym majątku tej gałęzi rodu von Tschammer – do którego w 1498 Ernst von Tschammer ufundował kaplicę oraz kamienny pomnik z inskrypcją i herbami, zamontowany nad wejściem do zakrystii (il. 32)⁷³. Zostały na nim wymienione cztery osoby: 1) w lewym górnym rogu Ernst, syn Konrada Tschammera (z herbem von Tschammer), 2) poniżej Anna, żona Ernsta Tschammera, córka Hansa Nostitza (z herbem von Nostitz), 3) po prawej stronie Barbara, córka Hansa Brauna, żona Konrada Tschammera, matka Ernsta Tschammera (z herbem Braun von Weichnitz), 4) jeszcze dalej po prawej stronie Katarzyna, córka Petera Brauchitscha, matka Ernsta Tschammera (z herbem Brauchitsch)⁷⁴. W treści tej inskrypcji zostały wymienione na-

zwy trzech rodów, których herby Erich Wiese zidentyfikował poniżej sceny *Zwiastowania* dzikowickiej nastawy i które, jak w przypadku herbu von Tschammer i von Brauchitsch (il. 33, 34), pozostają nadal widoczne.

Przedstawione zestawienie rodzi jednak dwie wątpliwości. Pierwszy problem wiąże się z herbem umieszczonym w prawym górnym rogu pasa heraldycznego prawego skrzydła zewnętrznego dzikowickiej nastawy, który, gdyby zamienić kolor tarczy i godła, odpowiadałby herbowi rodziny Braun von Weichnitz, a więc matki Ernsta von Tschammera wymienionej w Osetnie⁷⁵. Być może w trakcie malowania lub na etapie projektu popełniono błąd, choć hipoteza ta, jakże wygodna, musi być przyjęta z dużą rezerwą. Jeśli zatem kolory zastosowane w herbie są jednak poprawne, to ustalenie jego właściciela bądź właścicielki nie jest obecnie możliwe. Jeszcze więcej pytań przynosi obecność herbu starego śląskiego rodu von Brauchitsch, o koligacjach z którym w rodzinie von Tschammer milczą niepozbowione luk źródła. Podobne wątpliwości budzi zresztą informacja o nieznannej nam Katarzynie, matce Ernsta Tschammera. W tym wypadku pozostaje sformułować z dużą dozą ostrożności dwie teorie, z których pierwsza zakłada, że Katarzyna była pierwszą, zmarłą przed 1498 r. żoną Ernsta von Tschammera i matką jego syna Ernsta II. Druga dopuszcza możliwość, znacznie mniej prawdopodobną, że Katarzyna była drugą żoną Konrada von Tschammera, sprawującą opiekę nad Ernestem po śmierci jego rodzonej matki. Te hipotezy czekają na weryfikację. Niewykluczone, że nadejdzie ona niebawem wraz z planowanymi pracami konserwatorskimi w Osetnie. Mają one objąć odsłonięcie polichromii i inskrypcji, w obrębie których, jak donosił Friedrich Wilhelm von Raczek, znajdowały się przekazy o losach rodu von Tschammer⁷⁶. Autor twierdził bowiem, że na jednej ze ścian świątyni została zapisana krótka historia rodziny. Dociekanie programu heraldycznego skomponowanego

na lewym zewnętrznym skrzydle polityku zmusza do poruszania się po grząskim gruncie spekulacji. Na pewno miał on związek z historią rodu von Tschammer, niemniej pytanie, czy znajdowała się tam wcześniejsza historia rodziny Ernsta von Tschammer czy też wykaz rodzinnych koligacji ewentualnego drugiego fundatora nastawy z tego rodu, musi pozostać bez odpowiedzi, również z uwagi na szcątkowy stan zachowania oddzielającego scenę zwiastowania od partii herbów pasa nieczytelnej już inskrypcji. Podsumowując pozostaje stwierdzić, że fundacja nastawy ołtarzowej o tak skomponowanym programie heraldyczno-inskrypcyjnym miała na celu nie tylko podkreślenie przez fundatora swojej pobożności i chęci uzyskania zbawienia, lecz również potwierdzenie pozycji społecznej, pradawności oraz znaczenia rodu von Tschammer.

Zakończenie

Pośród licznej grupy dzieł atrybuowanych warsztatowi Mistrza Polityku z Gościszowic nastawa z Dzikowic wydaje się jedną z najmniej zagadkowych prac. Zachowała się w stosunkowo kompletnym kształcie, jej zasadnicza część nadal ozdabia ołtarz główny, do którego najpewniej była pierwotnie przeznaczona, możliwe jest określenie orientacyjnego czasu jej powstania, a fundator zadbał o uwiecznienie herbu swojego rodu i jego bliskich. Włączenie Ernsta von Tschammer do jakże skromnego grona znanych nam z nazwiska zlecniodawców warsztatu stanowi niestety niewielki krok na długiej drodze wiodącej do odpowiedzi na pytanie o sposób organizacji pracowni i funkcjonowania twórców z kręgu Mistrza Polityku z Gościszowic na terenach północno-zachodniego Śląska. Dopiero dalsze studia nad poszczególnymi nastawami, postulowane od lat przez wielu badaczy, mogą dać asumpt do sformułowania jakichkolwiek wniosków. Z całą pewnością jednak nastawa z Dzikowic zajmie w ewentualnej monografii tego warsztatu ważne miejsce.

PRZYPISY

- ¹ Nr inw. kwater: MNP Mp 1020–1023.
- ² A. Ziomecka, *Sulechów*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, A.S. Labuda, K. Secomska (red.), Warszawa 2004, s. 259–260.
- ³ *Visitationsberichte der Diözese Breslau: Archidiakonat Glogau*, hrsg. J. Jungnitz, Breslau 1907, s. 434. Mowa tam o: „altare vetustum tum pictum tum deauratum in cuius medio statua beatissimae virginis Mariae, in alis Santi Nicolaus et Petrus”.
- ⁴ H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. 3: *Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Liegnitz*, Breslau 1891, s. 105–106.
- ⁵ H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929, s. 67–68.
- ⁶ A. Wozniński, *Plastyka śląska w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (katalog)*, w: *Sztuki plastyczne na średniowiecznym Śląsku*. Studia i Materiały, t. 2, Wrocław–Poznań 1990, s. 106, nr 22.
- ⁷ P. Białko, *Gotycki ołtarz z kościoła parafialnego p.w. Matki Bożej Bolesnej w Dzikowicach*. Dokumentacja powykonawcza prac konserwatorskich przeprowadzonych w 2001 r., maszynopis w zbiorach Lubuskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Zielonej Górze.
- ⁸ Dokumentację badań technologicznych prowadzonych przy okazji konserwacji skrzydeł przygotowała Anna Michnikowska.
- ⁹ H. Braune, E. Wiese, *op. cit.* s. 67–68.
- ¹⁰ Z. Świechowski, *Malowidła ołtarzy kaliskiego, kościańskiego i sulechowskiego na tle problemu mistrza z Gościszowic*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1949, r. XI, nr 3/4, s. 234; T. Mroczo, *Polityk kaliski a rzeźby ze Stawiszyna. Próba rekonstrukcji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 20, nr 1, 1962, s. 63; E. Marxen-Wolska, *Mistrz Polityku Kaliskiego*, Teza Komisji Historii Sztuki Towarzystwa Naukowego w Toruniu, VI, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologicznego, t. XXVI, z. 2, Warszawa 1976, s. 204, 264; A. Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 10, 1976, s. 78; A. Fedorowicz, *Śląskie pracownie na przełomie XV–XVI w Mistrz lat 1486–87*. Mistrz ołtarza z Gościszowic, Sztuka Średniowieczna IX, Wrocław 1978, b. s.; A. Ziomecka, *Ewa Marxen-Wolska: Mistrz Polityku Kaliskiego*, Teza Komisji Historii Sztuki, VI, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filozoficznego, t. XXVI, z. 2, Warszawa–Poznań–Toruń 1976, recenzja, „Roczniki Sztuki Śląskiej” XIII, 1983, s. 121; A. Wozniński, *Plastyka śląska...*; A. Wozniński, *Galeria Sztuki Średniowiecznej*. Przewodnik, Poznań 1990, s. 15–16; J. Kostowski, *Pictura docet. Uwagi o programach obrazowych kilku ołtarzy pochodzących z warsztatu Mistrza Ołtarza z Gościszowic*, w: *Imago narrat. Obraz jako komunikat w społeczeństwach europejskich*, S. Rosik, P. Wiszewski (red.), „Acta Universitatis Wratislaviensis No 2478”, Historia CLXI, Wrocław 2002, s. 146; A. Ziomecka, *Malarstwo tablicowe na Śląsku*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, A.S. Labuda, K. Secomska (red.), Warszawa 2004, s. 234 i 241; J. Kostowski, *Późnogotyckie nastawy ołtarzowe przypisywane pracowni Mistrza Ołtarza z Gościszowic*. Kilka uwag i spostrzeżeń na marginesie monografii warsztatu, w: *Ecclesia – cultura – potestas*. Studia z dziejów kultury i społeczeństwa. Księga ofiarowana siostrze Profesor Urszuli Borkowskiej OSU, P. Kras i in. (red.), Kraków 2006, s. 800; J. Kostowski, *Późnogotyckie ołtarze w Kaliszu, Kościanie i Koźminie – śląskie*

- importy w Wielkopolsce na przełomie średniowiecza i czasów nowych, w: *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, J. Wiesiołowski (red.), Poznań 2006, s. 267; A. Soćko, *Galeria Sztuki Średniowiecznej*, w: *Galeria Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przewodnik*, M. Gołąb, A. Soćko (red.), Poznań 2012, s. 46–47.
- ¹¹ D. Biernacka, *Warsztat rzeźbiarski Mistrza z Gościszowic*, „Zielonogórskie Zeszyty Muzealne”, 1, 1969, s. 68.
- ¹² M. Walicki, *Poliptyk kaliski na tle problemu „Mistrza ołtarza z Giessmansdorf”*, „Przegląd Historii Sztuki”, Roczn. II, Kraków 1931, zeszyt 1–2, s. 94, 96.
- ¹³ *Ibidem*, s. 89–90.
- ¹⁴ T. Mroczko, *op. cit.*, s. 63.
- ¹⁵ D. Biernacka, *op. cit.*, s. 50, 51, 56, 56, 68, 71, 74, 81.
- ¹⁶ E. Marxen-Wolska, *op. cit.*, s. 204, 234 (wzmianki na s. 169, 195, 196, 199, 242, 264).
- ¹⁷ A. Ziomecka, *Ewa Marxen-Wolska...*, s. 121.
- ¹⁸ H. Braune, E. Wiese, *op. cit.*, s. 68.
- ¹⁹ G. Steller, *Bauerndorf und Heidestädtchen. Zwei Untersuchungen über Ebersdorf und Freiwaldau im Gebiet Sagan-Sprottau (Westlichen)*, Dortmund 1970, s. 85.
- ²⁰ H. Braune, E. Wiese, *op. cit.*; A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 60–63 (oraz stosowne noty katalogowe); A. Ziomecka, *Śląskie malarstwo gotyckie. Zbiory Muzeum narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 1986, s. 78; B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.*, Wrocław 2003, s. 373, 435–439, 486–488, 497–500; *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. II: *Katalog zabytków*, A.S. Labuda, K. Secomska (red.), Warszawa 2004, s. 176, 183–184, 191, 259–260.
- ²¹ D. Biernacka, *op. cit.*; E. Marxen-Wolska, *op. cit.*; A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 60–63; A. Fedorowicz, *op. cit.*; A. Ziomecka, *Ewa Marxen-Wolska...*; E. Marxen-Wolska, *Analiza technik warsztatu śląskiego z przełomu XV i XVI w. jako przyczynek do badań nad sztuką*, w: *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991, s. 63–80; J. Kostowski, *Pictura docet...*; Kostowski, *Późnogotyckie nastawy...*
- ²² U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 37: *Meister mit Notnamen und Monogrammisten*, Leipzig 1950, s. 118.
- ²³ N. Pajzderski, *Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie (Przyczynek do historii i malarstwa cechowego w Polsce)*. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, Kraków 1932, s. 9–10; T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933, s. 45–47; M. Walicki, *Późnogotyckaplastyka w Kościanie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 3 (1934–1935), 2, s. 103–117; M. Walicki, *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienia. Wyniki naukowe. Rezonans społeczny)*, „Nike” I, 1937, s. 51–75; T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 37–40; T. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice 1948, s. 124, 174–176; G. Chmarzyński, *Sztuka Ziemi Lubuskiej*, w: *Ziemia Lubuska*, M. Szczaniecki, S. Zajchowska (red.), Poznań 1950, s. 143–166; A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, t. 11, München 1961, s. 134; A. Ziomecka, *Sztuka gotycka 1250–1500. Rzeźba i malarstwo*, w: *Sztuka Wrocławia*, pod red. T. Broniewskiego i M. Złata, Wrocław 1967, s. 166; T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974, s. 233–234; T. Dobrzeński, *Sztuka sakralna w Polsce. Na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, Warszawa 1976, s. 18; M. Otto-Michałowska, *Gotyckie malarstwo w Polsce*, Warszawa–Berlin–Budapest 1982; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie Śląska i Wielkopolski. Kształtowanie się więzi artystycznej*, w: *Związki artystyczne Wielkopolski i Śląska od XII do XX wieku*. Materiały z konferencji naukowej 13–15 maja 1986, cz. I, „Rocznik Leszczyński” 9, 1989, s. 209–210; T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów. Zarys dziejów*, Warszawa 1993, s. 275; A.S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, w: *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, A.S. Labuda (red.), Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce, Prace Komisji Historii Sztuki – XX, Poznań 1994, s. 59–119; A. Ziomecka, *Malarstwo tablicowe na Śląsku*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. I, A.S. Labuda, K. Secomska (red.), Warszawa 2004, s. 237–249; J. Kostowski, *Poliptyk kaliski*, w: *Kolegiata kaliska na przestrzeni wieków 1303–2003. Materiały z konferencji naukowej*, G. Kucharski, J. Plota (red.), Kalisz 2004, s. 195–220, P. Knüvener, *Die spätmittelalterliche Skulptur und Malerei in der Mark Brandenburg*, Worms 2011, s. 304–305.
- ²⁴ M. Walicki, *Poliptyk kaliski...*; S. Wiliński, *Poliptyk sulechowski z 1499 r.*, „Przegląd Zachodni” nr 4 (1948), s. 166–173; T. Mroczko, *Poliptyk kaliski...*; A. Dymkowska, *Malowane skrzydła ołtarza gotyckiego w kościele kolegiackim w Kaliszu*, „Rocznik Kaliski” X, Kalisz 1977, s. 81–110; W. Nelke, *Późnogotycki ołtarz z fury kościańskiej*, „Pamiętnik Towarzystwa Miłośników Ziemi Kościańskiej” 1975–1978, Kościan 1980 [ok.], s. 93–105; B. Wołosz, *Poliptyk kaliski*, „Spotkania z Zabytkami” 27 (2003), s. 13–17; D. Markowski, *Ołtarz Panny Marii z Witoszyna dziełem Mistrza z Gościszowic*, „Ochrona Zabytków”, 1–2 (2004), s. 49–70; J. Kostowski, *Poliptyk...*, s. 195–220; B. Wołosz, *Estetyczne aspekty konserwacji ołtarza poliptyku kaliskiego (konserwacja przeprowadzona w latach 1999–2002)*, w: *Kolegiata kaliska na przestrzeni wieków 1303–2003*. Materiały z konferencji naukowej, G. Kucharski, J. Plota (red.), Kalisz 2004, s. 233–242.
- ²⁵ Z. Świechowski, *op. cit.*; J. Kostowski, *Późnogotyckie ołtarze...*, s. 259–274.
- ²⁶ J. Kostowski, *Późnogotyckie nastawy...*, s. 803.
- ²⁷ H. Braune, E. Wiese, *op. cit.*, s. 68.
- ²⁸ Obecnie kościół św. Marii Magdaleny w Nowym Miasteczku, predella w kolegiacie w Kaliszu, por. A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 78–79.
- ²⁹ Obecnie Muzeum Narodowe we Wrocławiu, por. B. Guldan-Klamecka, Ziomecka, *op. cit.*, s. 373.
- ³⁰ Obecnie skrzydła w kościele parafialnym w Babimostku, por. A. Ziomecka, *Sulechów...*
- ³¹ Obecnie Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu.
- ³² A. Ziomecka, *Gościszowice*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, A.S. Labuda, K. Secomska (red.), Warszawa 2004, s. 176.
- ³³ Szafa z wewnętrzną parą skrzydeł w Koninie Żagańskim, zewnętrzne skrzydła w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, por. B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *op. cit.*, s. 435–439.
- ³⁴ Podsumowanie najważniejszych publikacji: J. Pawicki, *500 lat ołtarza pod wezwaniem Zesłania Ducha Świętego w kościańskiej farze*, Kościan 2007, s. 11.
- ³⁵ Szafa w Wichowie, jedno skrzydło zewnętrzne w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, por. B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *op. cit.*, s. 440–441.
- ³⁶ J. Kostowski, *Poliptyk kaliski...*
- ³⁷ A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 61, 90.

- ³⁸ Szafa i skrzydła wewnętrzne w Chichach, skrzydło zewnętrzne w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu, por. A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 74–75.
- ³⁹ Obecnie Muzeum Narodowe we Wrocławiu, por. B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *op.cit.*, s. 497–500.
- ⁴⁰ A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 74–75.
- ⁴¹ Ta nastawa długo była określana jako dzieło z Żagania, gdyż do tamtejszego kościoła św. Krzyża w 1849 nabyto ją z kościoła św. Michała Archanioła w Witoszynie Dolnym. Obecnie znajduje się w kościele św. Bartłomieja w Nowogrodzie Bobrzańskim, por. I. Ciesielska, *Kościół p.w. św. Krzyża w Żaganiu jako przykład XIX-wiecznej regotycczacji autorstwa Leonarda Dorsta von Schatzberga nadwornego architekta ks. Doroty de Talleyrand-Perigord w Żaganiu*, w: *Lubuskie materiały konserwatorskie*, t. 2, Zielona Góra 2004, s. 91; E. Lukas-Janowska, *Kościół p.w. św. Krzyża...*, t. I, s. 42; K. Adamek-Pajuszko, *Działalność kulturowicza ksiąg żagańskich Bironów (1786–1862)*, Zielona Góra 2007, t. I, s. 187.
- ⁴² Z kolei tę nastawę zakupiono w 1909 r. z kościoła św. Anny w Lutynce do kościoła św. Michała Archanioła w Witoszynie Dolnym na miejsce nastawy, którą ustawiono w Żaganiu (patrz przypis wyżej), por. D. Markowski, *Ołtarz Panny Marii...*, s. 49–70.
- ⁴³ Obecnie Muzeum Narodowe we Wrocławiu, por. B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *op.cit.*, s. 497–500.
- ⁴⁴ A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 96–97.
- ⁴⁵ P. Knüvener, *op.cit.*, s. 304–305.
- ⁴⁶ H. Braune, E. Wiese, *op.cit.*, s. 67; Walicki, *op.cit.*, s. 89; Z. Świechowski, *op.cit.*, s. 233; U. Thieme, F. Becker, *op.cit.*, s. 118; J. Kostowski, *Późnogotyckie ołtarze...*, s. 268.
- ⁴⁷ G. Chmarzyński, *Sztuka Ziemi...*, s. 155; Biernacka, *op.cit.*, s. 72; B. Wołosz, *Estetyczne aspekty...*, s. 14.
- ⁴⁸ B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, *op.cit.*, s. 330–332.
- ⁴⁹ To zagadnienie wstępnie poruszył Kostowski (*Późnogotyckie ołtarze...*, s. 268).
- ⁵⁰ M. Walicki, *Poliptyk kaliski...*, s. 92; Z. Świechowski, *op.cit.*, s. 246, 248, 251, 253; D. Biernacka, *op.cit.*, s. 70, 75; E. Marxen-Wolska, *Mistrz Poliptyku...*, s. 214, 261; A. Dymkowska, *op.cit.*, s. 104; E. Marxen-Wolska, *Analiza technik...*, s. 90; D. Markowski, *op.cit.*, s. 57; J. Kostowski, *Późnogotyckie nastawy...*, s. 808.
- ⁵¹ M. Walicki, *Poliptyk kaliski...*, s. 91; T. Dobrowolski 1933, s. 46; T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie...*, s. 82; T. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku...*, s. 176; Z. Świechowski, *op.cit.*, s. 234, 246, 247, 251; U. Thieme, F. Becker, *op.cit.*, s. 118; A. Stange, *op.cit.*, s. 134; E. Marxen-Wolska, *Mistrz Poliptyku...*, s. 169, 261; A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, 60, 80; A. Fedorowicz, *op.cit.*; M. Otto-Michałowska, *op.cit.*, s. 12; A. Karłowska-Kamzowa, *op.cit.*, s. 209; E. Marxen-Wolska, *Analiza technik...*, s. 90; D. Markowski, *op.cit.*, s. 57; J. Kostowski, *Poliptyk kaliski...*, s. 206; J. Kostowski, *Późnogotyckie nastawy...*, s. 809; J. Kostowski, *Późnogotyckie ołtarze...*, s. 265.
- ⁵² R. Suckale, *Probleme um den "Meister von 1486"*, w: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, K. Bernhardt, P. Piotrowski (red.), Berlin 2006, s. 212–222; R. Suckale, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009, Bd. 1, s. 247–256.
- ⁵³ Wymiary szafy: 190 × 150 × 24 cm, predelli: 32 × 270 cm.
- ⁵⁴ Wymiary jednej kwatery obrazowej: 91,5 × 64 cm (w świetle: 86,5 × 61,5 cm); podobrazie wykonane przypuszczalnie z drewna jodłowego.
- ⁵⁵ A. Ziomecka *Śląskie retabula...*, s. 97.
- ⁵⁶ Zdjęcia nastawy z Jelenina IHS PAN zdjęcia nr: 31659; 31675.
- ⁵⁷ Za: G. Steller, *Bauerndorf und Heidestädtchen...*, s. 16.
- ⁵⁸ *Ibidem*, s. 16–17.
- ⁵⁹ H. Neuling, *Schlesischen Kirchorte*, 2 Ausgabe, Breslau 1902, s. 52.
- ⁶⁰ G. Steller, *Grund- und Gutsherren im Fürstentum Sagan (1440–1940)*, Sagan 1940, s. 48.
- ⁶¹ *Codex Diplomaticus Silesiae*, Bd. XXIV: *Die Inventare der nichtstaatlichen Archive Schlesiens. I. Die Kreise Grünberg und Freystadt*, Breslau 1908, s. 177.
- ⁶² G. Steller, *Bauerndorf und Heidestädtchen...*, s. 18.
- ⁶³ F.W. Raczek, *Geschichte der freiherrlichen Familie von Tschammer*, Breslau 1868, s. 21–46; P. Kozák, *Zrod stavovského Hlohovska. Mocenská uskupení ve slezském pozdním středověku*, Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis – Supplementa, t. II, Opava 2008, s. 90–113; P. Kozák, *Politik, Macht, Rituale. Landeseliten des Herzogtums Glogau im ausgehenden Mittelalter*, w: *Mittelalterliche Eliten und Kulturtransfer östlich der Elbe. Interdisziplinäre Beiträge zu Archäologie und Geschichte im mittelalterlichen Ostmitteleuropa*, Eds. A. Klammt, S. Rossignol, Göttingen 2009, s. 115–122.
- ⁶⁴ F.W. Raczek, *op.cit.*, s. 21.
- ⁶⁵ *Ibidem*, s. 21–22.
- ⁶⁶ *Ibidem*, s. 28.
- ⁶⁷ Na pewno pełnił ten urząd w latach 1482–1486, por. *Lehns- und Besitzurkunden Schlesiens und seiner einzelnen Fürstenthümer im Mittelalter*, hrsg. C. Grünhagen, H. Markgraf, Leipzig 1818, Bd. 1, s. 242; *Codex Diplomaticus Silesiae*, Bd. XXIV: *Die Inventare der nichtstaatlichen Archive Schlesiens. I. Die Kreise Grünberg und Freystadt*, Breslau 1908, s. 78, 79.
- ⁶⁸ P. Kozák, *Politik...*, s. 115.
- ⁶⁹ G. Steller, *Bauerndorf und Heidestädtchen...*, s. 18.
- ⁷⁰ F.W. Raczek, *op.cit.*, s. 45; Steller, *Bauerndorf und Heidestädtchen...*, s. 19.
- ⁷¹ F.W. Raczek, *op.cit.*, s. 44.
- ⁷² *Die Wappen des schlesischen Adels*, opr. K. Blažek (Repr. Nachdr. von Siebmachers Wappenbuch, Bd. IV, Abt. 11, Nürnberg 1885), Neustadt an der Aisch 1977, s. 97–98, Taf. 51.
- ⁷³ *Ibidem*, s. 46.
- ⁷⁴ „Ernst conrat tschamers son”, „Anna dy ernst tschamerinne hans nostitz tacht”, „barbara hans brawn tacht dy conrat tchamern ernst tschamers myter”, „Katari-na pet brawchtsch tacht er d Ernst tschari mvt”.
- ⁷⁵ *Die Wappen des schlesischen Adels*, opr. K. Blažek (Repr. Nachdr. von Siebmachers Wappenbuch, Bd. VI, Abt. 8, Nürnberg 1885), Neustadt an der Aisch 1977, s. 14–15, Taf. 11.
- ⁷⁶ F.W. Raczek, *op.cit.*, s. 38.

Dzikowice polyptych and its donor

SUMMARY

The extant elements of the reredos of the high altar in the Church of Our Lady of Sorrows (formerly of St. Nicolas) in Dzikowice can at present be found in two locations. The retable box with one pair of inner wings is still in the church in Dzikowice, while the pair of external wings are held in the National Museum in Poznań. Analysis of the form and style of the paintings indicates that we deal with a product from the workshop of the so-called Master of the Gościszowice Polyptych from the time of his intense activity and work on a large number of commissions, i.e. from the period 1505-1510. The above circumstances made the authors standardise the methods of artistic production. In the case of paintings from Dzikowice, this is evident in the use of the same and rather limited repertory of facial features in the figures represented, compositional and decorative patterns or background elements. In turn, the patterns used when creating the series about the Legend of St. Nicolas were applied in south-western Silesia at least twice more, e.g. in Mycielín and Jelenin,

but by other artists, active at the close of the 1510s. Furthermore, the article points out the presence in the paintings and the predella of the Dzikowice pentaptych of the date 1506, which indicates the earliest moment for the completion of the reredos, instead of the earlier adopted year 1505. Furthermore, analysis of the partly surviving coats of arms in the reverses of the inner wings, linked with earlier findings, helped establish the probable donor of the reredos, Ernst von Tschammer, Starost of Głogów, at the time of making the reredos he was the owner of Dzikowice and many other estates, including Osetna. Comparison of the heraldic elements present in the right-hand-side wing of the Dzikowice polyptych with the tablet with inscriptions and heraldic elements founded by Ernst von Tschammer in 1498 for the church in Osetna, justifies a conjecture that he may have been at least one of the two representatives of the von Tschammer family responsible for the creation of the reredos for Dzikowice.

Komandor Wincenty Raczyński i jego portrety w zbiorach MNP

W części zbiorów MNP należącej do Fundacji im. Raczyńskich znajdują się dwa portrety komandora maltańskiego Wincentego Raczyńskiego (1771–1857), założyciela tzw. „kurlandzkiej” linii rodu. Był on potomkiem Franciszka Stefana (1648–1689), protoplasty zubożałej gałęzi Raczyńskich, która wydała jednak arcybiskupa gnieźnieńskiego Ignacego (1741–1823). Protoplastą „rogalińskiej” gałęzi rodu był z kolei młodszy brat Franciszka Stefana, Michał Kazimierz Raczyński (1650–1737). Jak wiadomo, pochodzący z tej linii kolekcjoner Atanazy Raczyński (1788–1874), właściciel pałacu w Gaju Małym i założyciel ordynacji obrzyckiej (1825), w ostatecznej wersji aktu fundacyjnego uwzględnił dość odległych kuzynów z linii „kurlandzkiej”, którzy dzięki temu osiedlili się później w Wielkopolsce.

Wincenty Raczyński utrzymywał kontakty ze swoim młodszym o 13 lat kuzynem Atanazym, a w roku 1844, na jego prośbę, napisał do niego list¹, w którym opisał koleje swego długiego życia. Nie wydaje się, by Atanazy już wtedy poważnie brał pod uwagę linię „kurlandzką” jako sukcesorów swojej ordynacji; jako robiący karierę urzędnik pruski (był wówczas ambasadorem Prus w Lizbonie) u odległych krewnych szukał przypuszczalnie potwierdzenia dostojności rodu (dla którego szykował w nowo powstającej siedzibie, Gaju Małym, galerię portretów), ewentualnie przydatnych kontaktów².

Jakikolwiek byłby powód, dla którego Atanazy prosił kurlandzkiego kuzyna o swoistą „autobiografię”, obszernemu listowi Wincentego zawdzięczamy szereg interesujących wiadomości o jego życiu. Pozostaje oczywiście kwestią otwartą, w jakim stopniu można ufać pamięci ponad siedemdziesięcioletniego autora.

Wincenty Raczyński, wcześniej osierocony przez rodziców: podczaszyca wieluńskiego³

Józefa Nepomucena (1702–1775) i Karolinę z Bońkowskich (†1777), wraz z rodzeństwem wychował się w Rogalinie, w domu twórcy fortuny Raczyńskich, marszałka koronnego Kazimierza (1739–1824). Opiekun zapewnił mu wykształcenie w stołecznym Korpusie Paziów⁴, a potem w Szkole Rycerskiej⁵. Młody protegowany marszałka cieszył się najwyraźniej względami króla, który w roku 1791 mianował go tymczasowo swoim szambelanem⁶.

Rok wcześniej, także z inicjatywy Kazimierza Raczyńskiego, Wincenty wstąpił do zakonu maltańskiego. W owym czasie rycerskie zgromadzenie św. Jana Jerozolimskiego cieszyło się w Polsce sporym zainteresowaniem. Wynikało ono z ustanowienia kilkanaście lat wcześniej Wielkiego Przeoratu Polskiego zakonu i powstania na terenie Rzeczypospolitej szeregu komandorii maltańskich⁷. W działalność nowej organizacji aktywnie włączyła się rodzina Sułkowskich. Książę August, ordynat na Rydzynie, wojewoda gnieźnieński, kaliski i poznański, założył komandorię „rodzinną” (*jus patronatus*) na dobrach Buszków w powiecie krotoszyńskim, przeznaczając ją dla swego protegowanego, Józefa Sułkowskiego, późniejszego adiutanta Napoleona⁸. Za wstawiennictwem księcia przyjęto Józefa do zakonu w wieku lat jedenastu. Tak więc Kazimierz Raczyński miał na kim się wzorować. W roku 1793 wysłał młodego krewnego na wyspę Maltę, by odbył zwyczajowe „karawany”, to znaczy 6-miesięczne okresy służby w zakonnej marynarce, uprawniające do awansowania w zakonnej hierarchii. Kupił mu też majątek Babiak, by na nim utworzyć dziedziczną rodzinną komandorię. Nic z tego nie wyszło, ponieważ według obowiązującego wówczas polskiego prawa komandorie maltańskie stawały się opodatkowanymi majątkami kościelnymi i jako takie nie mogły pozostać



1. Pałac Atanazego Raczyńskiego w Gaju Małym. Litografia barwna autorstwa Theodora Blätterbauera z albumu wydanej przez Alexandra Dunckera w 2. poł. XIX w. (www.zabytki.ocalicodzapomnienia.eu)

2. Herb rodu Lüdinghausen-Wolff



w rodzinie; Wincenty Babiak więc sprzedał, a za uzyskane środki kupił później majątki w Kurlandii i Semigalii.

Jak długo młody Raczyński przebywał na Malcie, nie wiadomo, ale w roku 1797 widzimy go w Petersburgu. Po drugim rozbiore Polski pełnomocnik zakonu Giulio Litta zawarł z przychylnym zakonowi carem Pawłem I układ, na mocy którego ów, obok prawosławnego, utworzył także katolicki przeorat Rosji, który wchłonął dawny przeorat Polski. Tu i ówdzie podaje się, że kurierem wiozącym dokument na Maltę do ratyfikacji był właśnie kawaler Raczyński⁹. W Ankonie we Włoszech kurier został aresztowany przez Francuzów, którzy nie omieszkali opublikować treści układu. Sam Raczyński nic o tym nie wspomina, natomiast o swoim przybyciu do Petersburga pisze w sposób następujący:

Zostałem tam wysłany po śmierci Wielkiego Mistrza de Rohan¹⁰ w roku 1797 przez nowego Wielkiego Mistrza, Hompe[s]cha¹¹, i Radę Zakonu, po ratyfikacji Traktatu zawartego przez Cesarza Pawła, a dotyczącego ustanowienia Katolickiego Przeoratu Rosji¹².

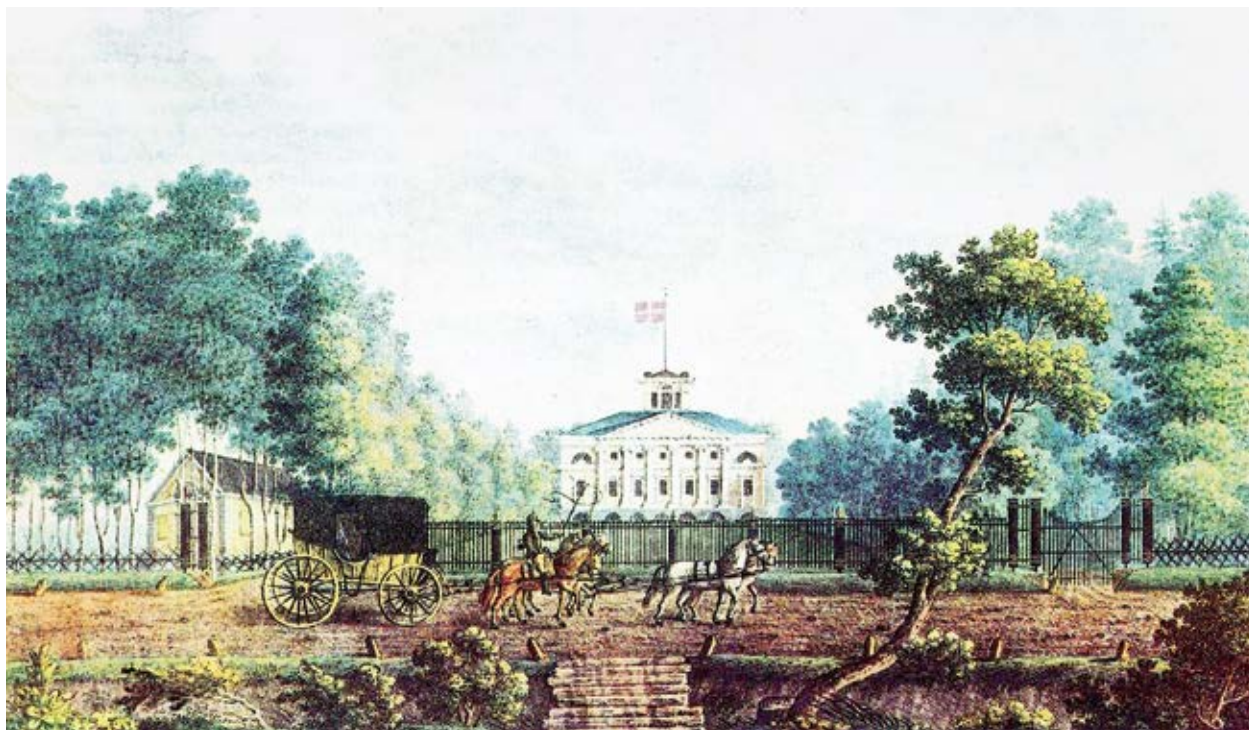
W każdym razie, jadąc przez Wiedeń do Petersburga, Raczyński wioził w darze dla cara krzyż legendarnego wielkiego mistrza zakonu maltańskiego Jeana de la Valette¹³. Jakies jego zasługi dla Pawła zostały nagrodzone: podczas uroczystości 29 listopada 1797, kiedy to car przyjął tytuł protektora zakonu, Raczyński otrzymał od niego zakonne insygnium¹⁴. Ponieważ kawalerem maltańskim już był, krzyż otrzymany wówczas od cara należy traktować jako osobisty prezent.

Sprawa komandorstwa Raczyńskiego nie jest do końca jasna i wymaga dalszych badań. W swojej epistolarnej autobiografii sam pisze o tym następująco:

Jako że byłem jedynym polskim Kawalerem [który przebywał] na Malcie, uzyskałem starszeństwo nad wszystkimi Kawalerami Przeoratu Polskiego, i dzięki temu starszeństwu po moim



3. Wincenty Raczyński, kopia portretu nieznanego autorstwa z ok. 1797, wykonana ok. 1850, wł. Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, MNP FR 628, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



4. Pałac Wincentego Raczyńskiego w Zennhof w 1820 r., zwraca uwagę powiewająca nad budynkiem flaga zakonu maltańskiego. Akwarelowana litografia F. Krauzego według rysunku Karla Jakoba Reinholda Minckeldego. Bibl. Nar. Łotwy, VB IL 2/81.

przybyciu do Sankt Petersburga uprawniony był do pierwszej Komandorii Katolickiego Przeoratu Rosji¹⁵.

Jako komandor figuruje jednak na liście członków przeoratu już w roku 1797¹⁶, co sugerowałoby nadanie jeszcze „maltańskie”, ponieważ Paweł zaczął rozdawać nominacje komandorskie dopiero w rok później. Wtedy to bowiem, wskutek skomplikowania się sytuacji zakonu po przejściu przez Napoleona Malty i wygnania stamtąd wielkiego mistrza von Hompescha, starszyzna zakonna w akcie desperacji złożyła swego zwierzchnika z urzędu i obrała prawosławnego cara jego następcą, a Petersburg nagle stał się zakonną stolicą.

Komandor Raczyński pozostał w Petersburgu po śmierci cara i przez pewien czas brał udział w życiu przeoratu podczas jego powolnego wygaszania przez następcę zamordowanego Pawła, Aleksandra I, który chciał się jakoś pozbyć tego kłopotliwego spadku po ojcu. Wincenty w jego imieniu posłował do nowych władz zakonnych:

Na polecenie Cesarza Aleksandra, istniejąca nadal w Sankt Petersburgu Rada Zakonu przed rozwiązaniem się wybrała mnie w 1803 Posłem do nowego Wielkiego Mistrza [...] zarówno, aby oddać mu hołd, jak i przekazać mu złotą koronę, którą Cesarz Paweł nosił jako Wielki Mistrz, a która była dla niego zrobiona, takż sztandar Zakonu, który [swego czasu] wysłany został do Petersburga, Archiwa znajdujące się w Rosji i osobisty list gratulacyjny od Cesarza Aleksandra do Wielkiego Mistrza, oczekującego z niecierpliwością w Mesynie na ujęty w Traktacie z Anglią w Amiens zwrot Wyspy Malty¹⁷.

Wszystko wskazuje na to, że komandor wkrótce zerwał z aktywnym życiem zakonnym i osiadł w swoich posiadłościach. Jeszcze w roku 1800 od wysokiego kurlandzkiego urzędnika Friedricha Reinholda von Mirbacha (lub jego potomstwa) nabył bowiem majątek Zennhof pod Mitawą¹⁸ w Semigalii, a także Rothof pod Windawą¹⁹ w Kurlandii, oba na dzisiejszej Łotwie²⁰. Według miejscowych przekazów w Zennhof stał jakoby od 1761 r. drewniany dwór, na miejscu którego Raczyński wybudował



5. Nieistniejący już pałac w Zennhof, pocz. XX w. Za: Heinrich Pirang, *Das Baltische Herrenhaus III. Die neuere Zeit seit 1850*. Wyd. Jonck & Poliewsky, Riga 1930, tabl.14, il. 38

murowany pałac. Podczas kampanii 1812 r. siedziba Raczyńskiego została ponoć zniszczona przez wojska pruskie, a kiedy komandor poskarżył się pruskim władzom, te nakazały ją odbudować. Nowy, trzykondygnacyjny pałac z sześciokolumnowym portykiem został wzniesiony „podług zatwierdzonego na najwyższym szczeblu wzornika fasad i podług rosyjskich reguł architektonicznych”²¹.

Zennhof stał się gniazdem nowej, pochodzącej od Wincentego linii Raczyńskich. W roku 1806 komandor ożenił się z Anną Luizą Wilhelminą von Lüdinghausen-Wolff (1788–1852) i spłodził z nią czwórkę dzieci: Wilhelma Leopolda²², Aleksandra Edwarda²³, Emilię²⁴ i Edwarda Atanazego²⁵, który najwyraźniej otrzymał imiona po swoich bogatych rogałęńskich krewnych.

Kontaktów z carskim dworem Raczyński do końca nie zerwał, czego dowodzi nadany mu przez Mikołaja I tytuł szambelana; do końca życia rozpamiętywał jednak swoją niedokończoną, jego zdaniem, karierę w zakonie maltańskim. Tak oto skarżył się swojemu kuzynowi Atanazemu:

Ostatnio napisałem do Namiestnika Magistrum, Baliwa²⁶ Candidy²⁷ w Rzymie, celem otrzymania Wielkiego Krzyża Zakonu²⁸, który był dla mnie przeznaczony przez Wielkiego Mistrza Tommasiego²⁹ i którego do chwili obecnej jeszcze nie dostałem³⁰. Z tych wszystkich listów i innych papierów, bez wchodzenia w dalsze szczegóły zobaczysz, Panie, iż w pełni zasługuję na ten zaszczyt, że w nagrodę za oddane usługi mam wszelkie prawa do widzenia się jako Baliw albo nosiciel Wielkiego Krzyża Zakonu i że nie jestem niegodny przynależności do Twojej, Panie, rodziny³¹.

Swój autobiograficzny list do Atanazego Raczyńskiego komandor kończy słowami:

Obecnie, po dosyć niepospolitym żywocie, ze zmiennym szczęściem sadzę w Zennhoff moją kapustę i z rezygnacją czekam na koniec moich dni, który w wieku 73 lat nie może być zbyt odległy, polecając opiece Tobie, Panie, moich synów, gdyż wiele straciwszy, a zwłaszcza przez spowodowaną przez Pruskie wojsko ruinę dóbr Zennhoff, nie będę mógł zostawić ich w tak świetnej sytuacji, jakbym pragnął³².

Komandor Wincenty Raczyński zmarł 23 listopada 1857 r. w Mitawie, w wieku lat 86. Nie dożył narodzin wnuka (po swoim pierwotnym synu), który na mocy zapisu Atanazego Raczyńskiego został III ordynatem na Obrzycku.

*

Jak już wspomniano, w zbiorach MNP należących do Fundacji im. Raczyńskich znajdują się dwa, wiszące obecnie w Rogalinie, portrety komandora maltańskiego Wincentego Raczyńskiego. Pierwszy z nich (nr inw. MNP FR 628), pokazujący młodego Wincentego, powstał na zamówienie Atanazego Raczyńskiego, gdy ten kompletował w Gaju Małym galerię portretów rodzinnych. W wydany przez niego katalogu³³ portret ten figuruje pod nr 40 i opatrzony jest notką biograficzną dotyczącą Wincentego (s. 27–28). Niestety nie ma tam żadnej informacji na temat pochodzenia obrazu. W prawym górnym rogu portretu znajduje się inskrypcja o następującej treści:

Wincenty Raczyński / Komandor maltański, / Prawnuk Franciszka i Heidensteinówny, / praprawnuk Zygmunta Starosty, uro- / dził się około 1770, zamieszkały w / Kurlandyi, żona jego iest z domu / Ludinghausen-Wolff, maią trzech / synów w Woysku Rossyiskim i / córkę za Panem Luding= / hausen-Wolff.

Według badacza obrazów rogalińskich Mateusza Pawlaczyka autorem tego wizerunku był „Adolf Henning ok. 1850 r. (kopia według portretu z ok. 1800 r.)”. Portret miał być „wykonany specjalnie do kolekcji w Małym Gaju na zamówienie Atanazego Raczyńskiego według nieznanego obecnie oryginału (zapewne ze zbiorów kurlandzkich)”³⁴. Czy jednak rzeczywiście wykonał ją C.A. Henning (1809–1900)? O ile wiadomo, nie istnieje dokumentacja potwierdzająca jego autorstwo³⁵, a atrybucji dokonano zapewne na podstawie faktu, że wykonywał on wówczas dla Atanazego kopie innych obrazów. Pewne cechy naszego portretu powodują jednak, że udział Henninga w tym przedsięwzięciu poddawany jest ostatnio w wątpliwość³⁶.

Skądinąd wiadomo, że jakiś portret komandora był własnością jego siostrzenicy, Ksawery Barbary Marianny Hermann³⁷. Mógł on zostać przez Wincentego przywieziony na teren Polski choćby w 1819 r., kiedy to, jak wiemy z przytaczanego wyżej listu, komandor bawił w Rogalinie. Na polecenie Atanazego Raczyńskiego płótno owo miało być w latach 20. XIX w. skopiiowane przez pracującego dla niego Ludwika Fuhrmanna (1783–1829), o czym Atanazy tak pisze do brata Edwarda w liście z 9 czerwca 1822 r.:

Niechby Fuhrman przekopiował Arcybiskupa³⁸ z tego, co jest u panny Kasztelanki³⁹, Komandora z tego, który jest u Hermanówny. Chciałbym mieć te portrety iak najprędzej. Jeżeli jest okazja do Dębicy proszę, żeby te, co są gotowe nie czekały za temi, które jeszcze nie są⁴⁰.

Wszystko zdaje się wskazywać na to, że rogaliński portret to owa kopia, wykonana przez Fuhrmanna nie do kolekcji w Gaju Małym, jak twierdził Pawlaczyk, ale pierwotnie do galerii portretów rodzinnych w zamku Atanazego w Zawadzie, leżącej nieopodal Dębicy.

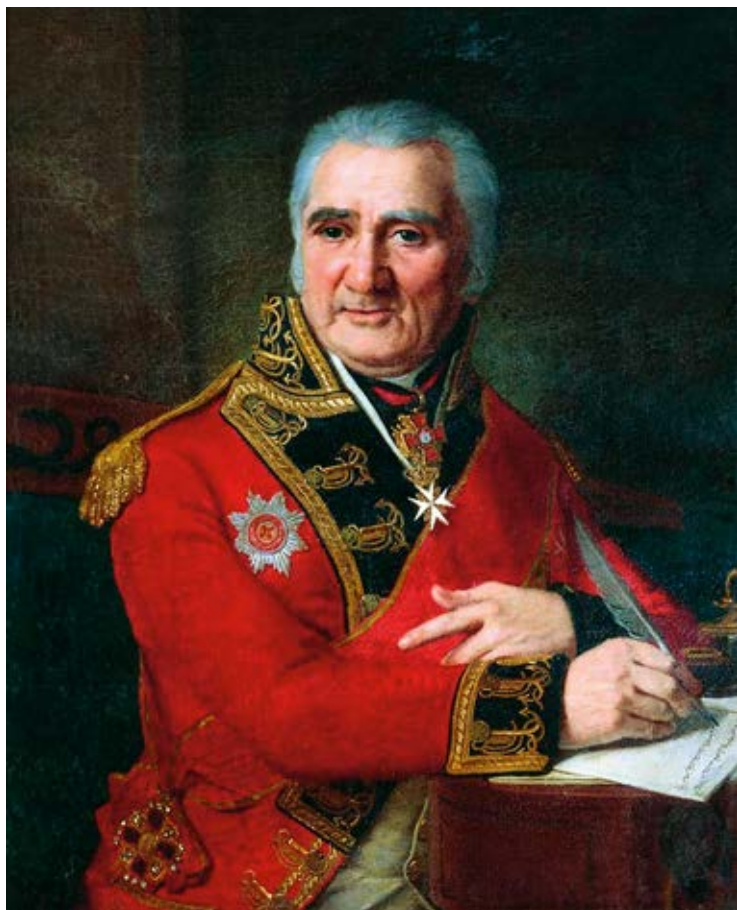
Piotr Michałowski z MNP nie ma wątpliwości, że chodzi o rogaliński wizerunek komandora⁴¹. Jego zdaniem wspomniane wyżej kopie portretów wykonane przez Fuhrmanna trafiły stamtąd bezpośrednio do Gaju Małego w roku 1866, kiedy to Atanazy organizował tam swoją reprezentacyjną galerię antenatów i żyjących prominentnych krewnych⁴².

Terminus post quem dodania znajdującej się na obrazie inskrypcji to początek służby wojskowej najmłodszego syna komandora, Edwarda Atanazego, a więc mniej więcej rok 1844, a *terminus ad quem* to rok 1854, kiedy poległ; tak więc inskrypcja (tak jak analogiczna, na wspomnianej wyżej kopii wizerunku Ignacego Raczyńskiego „w popiersiu”) musiałaby zostać wykonana jeszcze w Zawadzie.

Na omawianym portrecie Wincenty Raczyński przedstawiony jest w szkarłatnym mundurze z czarnymi aksamitnymi



6. *Wincenty Raczyński*, portret z pierwszej dekady XIX w. autorstwa Pietro Palmaroliego, wł. Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, MNP FR 655, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



7. Siergiej Łazarewicz Łaszkarjow, portret autorstwa Władimira Borowikowskiego z ok. 1800 r., Одесский художественный музей

wyłogami, nawiązującym do mundurów używanych w żaglowej części floty zakonu maltańskiego w XVIII w. Mundur taki noszony był w Wielkim Przeoracie Rosji wg przepisów autorstwa Pawła I z lat 1797/99, w wersji galowej⁴³ z charakterystycznym szamerunkiem⁴⁴ i pętlcami w postaci złotych kotwic. Opatrzony był dwoma epoletami, regulaminowo przysługującymi komandorom, a także komandorskim – bo zawieszonym na szyi – krzyżem. Podobne mundury znane są z wizerunków innych polskich członków przeoratu, np. Stanisława Kostki-Zamoyskiego⁴⁵, komandora Henryka Lubomirskiego⁴⁶ czy komandora Kazimierza Broël-Platera⁴⁷.

Interesujące jest to, że epolety na portrecie są wyraźnie złote, tymczasem wg rozporządzenia z 1 kwietnia 1799 r. lubujący się w tego typu szczegółach car przypisał takowe członkom

przeoratu prawosławnego, „maltańczykom” z przeoratu katolickiego dla odróżnienia nakazując noszenie srebrnych⁴⁸. Sugerowałoby to ostrożne datowanie portretu na czas sprzed wydania tego przepisu, bliżej roku 1797. Model miałby wówczas 26 lat, co nie wydaje się nieprawdopodobne.

Szereg pytań nastęrcza także drugi z wiszących w Rogalinie portretów komandora Raczynskiego (nr inw. MNP FR 655). Przywieziono go z Mitawy do Obrzycka w 1899 r.⁴⁹, do MNP (a właściwie ówczesnego Muzeum Wielkopolskiego) trafił w roku 1950⁵⁰.

Przedstawia Wincentego w wieku dojrzałym, w pozie zadumanej, z książką w ręku. Za jego plecami widnieje fragment krajobrazu morskiego z symbolicznymi fortyfikacjami, przypuszczalnie mającymi przedstawiać umocnienia Malty, co stanowiłoby nawiązanie do przeszłości modelu. Raczynski ma na sobie mundur komandora maltańskiego, ale strojnieszy niż na poprzednim portrecie, bo obsyty złotym galonem na wyłogach⁵¹. Epolety są tym razem srebrne, odpowiadające wspomnianemu wcześniej przepisowi z 1799 r. dla katolickiej części Wielkiego Przeoratu Rosji. Warto nadmienić, że analogiczny, pochodzący z tego samego okresu mundur, ale ze złotymi epoletami (zgodnie z regulaminem dla przeoratu prawosławnego), znany jest z namalowanego przez Borowikowskiego portretu dyplomaty i generała Siergieja Łazarewicza Łaszkarjowa⁵².

Interesującą, rzucającą się w oczy różnicą między tym portretem Wincentego a poprzednim jest wiszący na szyi komandora krzyż, tu bardzo zdobny, wysadzany kamieniami. Są podstawy, aby przypuszczać, że było to jedno ze zdobionych brylantami insygniów maltańskich roboty dworskiego jubilera Duvala, rozdawanych w owym czasie przez cara⁵³. Powstaje więc pytanie: jeśli ten krzyż Wincenty otrzymał podczas uroczystości obejmowania zakonu carskim protektorem w roku 1797, dlaczego



8. Wincenty Raczyński w podeszłym wieku. Dagerotyp (?) ze zbiorów rodzinnych

go nie uwieczniono go na starszym portrecie? Albo więc wizerunek powstał przed ową ceremonią, albo też otrzymany wówczas krzyż nie był aż tak kosztowny, a ten z omawianego portretu otrzymał później? Niestety, w swojej epistolarnej autobiografii komandor na ten temat milczy.

W odróżnieniu od starszego wizerunku, ten portret nie nastrocza trudności atrybucyjnych. Sygnatura widnieje na płótnie, ukryta w trzymanej przez modela książce: *Petrus Palmarolius pinxit*. Kolejne słowa, oznaczające zapewne miejsce namalowania obrazu, nie są niestety czytelne.

Pietro Palmaroli przeszedł do historii sztuki nie jako malarz, ale jako wzięty konserwator, znany z restauracji fresku *Zdjęcie z krzyża* Daniele de Volterra w kościele Trinita dei Monti w Rzymie i pracy w Galerii Drezdeńskiej na

zlecenie Johanna Gottloba von Quandta m.in. nad restauracją *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela. Konserwował także obrazy dla Atanazego Raczyńskiego⁵⁴.

Według Mateusza Pawlaczyka portret Raczyńskiego powstał „ok. 1820 r.”⁵⁵. Niestety nie wiadomo, na czym oparł on swoje datowanie. W latach 1820–21 Palmaroli przebywał w Rzymie, pracując nie tylko dla papieskiego kamerlinga w pałacach watykańskich (w *stanzach* Rafaela i kaplicy Niccolina), ale także wykonując szereg zleceń prywatnych⁵⁶. Żeby dać się przez niego wtedy sportretować, Raczyński musiałby odbyć podróż do Rzymu.

Kwestia datowania drugiego portretu komandora Raczyńskiego pozostaje otwarta. Kurator M. Piotr Michałowski jest zdania, że datowanie portretu na 1820 r. jest zbyt późne. Warto tu też dodać, że model nie wygląda na mężczyznę prawie pięćdziesięcioletniego, a raczej na stosunkowo młodego jeszcze człowieka, który nieco sztucznie próbuje przydać sobie powagi. Czyżby więc powstał już w roku 1803, kiedy to pobyt Raczyńskiego we Włoszech jest przez niego samego zaświadczony w epistolarnej autobiografii? Tak czy owak pierwsza dekada XIX w. wydaje się datowaniem trafniejszym niż propozycja Pawlaczyka.

Dzięki prawnukowi komandora, Josephowi, i skompilowanej przez niego historii rodzinnej⁵⁷ dotarł do nas w kserokopii jeszcze jeden wizerunek Wincentego Raczyńskiego. Według Josepha Raczyńskiego był to „rysunek akwarelowany”, miał jednak cechy dagerotypu⁵⁸, może istotnie pierwotnie kolorowanego. Oryginał tego wizerunku komandora, obecnie zaginiony, miał do 1945 r. wisieć w pałacu w Obrzycku. Raczyński widoczny jest tu w mocno podeszłym wieku, w ubiorze cywilnym, z krzyżem komandora na szyi. Jest to współczesny wzór krzyża, z typowymi dla XIX w. panopliami nad zamkniętą koroną⁵⁹. Interesujący jest biały krzyż maltański na lewej piersi modela, być może płócienny, teoretycznie

oznaka tzw. „profesa”, czyli członka zakonu po uroczystych ślubach. Jako że jednym z nich jest ślub czystości, w przypadku Raczyńskiego byłoby to możliwe dopiero po śmierci żony (1852). Zwążywszy jednak na takie czynniki, jak historia komandora, niewykrystalizowane wówczas jeszcze w pełni zasady funkcjonowania odrodzonego zakonu i oddalenie od jego struktur administracyjnych, w przypadku Wincentego Raczyńskiego byłby to może wniosek zbyt daleko idący.

*

Autor pragnie niniejszym podziękować panu kuratorowi M. Piotrowi Michałowskiemu z Muzeum Narodowego w Poznaniu za wszechstronną i bardzo życzliwą pomoc przy pisaniu tego artykułu. Podziękowania należą się także pani dr Ewie Leszczyńskiej z Muzeum Pałacu w Rogalinie Oddziału MNP, a także panu Aldisowi Barševskisowi i pani Zencie Broka-Lāce z Jelgavskiego Muzeum Historii i Sztuki Gederta Eliasa za szereg informacji, bez których artykuł byłby dużo uboższy.

PRZYPISY

- ¹ Wydany drukiem przez Atanazego Raczyńskiego w *Geschichtliche Forschungen*, T. 1, Berlin 1860. Pisany po francusku list, opatrzony komentarzami, publikuję prawie w całości w polskim tłumaczeniu Joanny W. Lange w „Przeglądzie Archiwalno-Historycznym” 3, 2016, s. 189–201.
- ² Taką sugestię wysunęła dr Ewa Leszczyńska z MNP.
- ³ Przynajmniej według W. Dworzaczka (*Metrykalnia Katolickie* cz. 7, nr 48919).
- ⁴ Mieścił się od 1772 r. w nieistniejącym już Pałacu Karasia przy Krakowskim Przedmieściu 2.
- ⁵ Czyli Akademii Szlacheckiego Korpusu Jego Królewskiej Mości i Rzeczypospolitej, założonej przez Stanisława Augusta w 1765 r. Nie jest jednak pewne, czy Wincenty w ogóle do niej uczęszczał; nazwa ta występuje w jego liście tylko raz, a p. Tadeusz Jeziorowski z Wielkopolskiego Muzeum Wojskowego MNP zwrócił uwagę autora na fakt, że Raczyńskiego w ogóle nie wymienia Kamilla Mrozowska [*Szkoła Rycerska Stanisława Augusta Poniatowskiego (1765–1794)*, 1961]. Być może jest to więc błąd spowodowany słabnącą pamięcią komandora.
- ⁶ Jak pisze Wincenty, „aby zrobić miłą niespodziankę Marszałkowi”. Atanazy Raczyński, *op. cit.*, s. 426.
- ⁷ Czyli zarządzanych przez członków zakonu majątków uiszczających na jego rzecz podatek zwany *responsium*. Powołanie do życia przeoratu było postawionym przez Sejm warunkiem koniecznym dla odzyskania przez zakon choć części dochodów z zapisanej mu niegdyś, a rozgrabionej potem przez dalekich krewnych i powinowatych dawnej wołyńskiej ordynacji Ostrogskich.
- ⁸ I, o ironio, jednego ze zdobywców wyspy Malty w 1798 r.
- ⁹ Por. m.in. J. Basenko, *The history of diplomatic relations between the Order of Malta and Russian Empire: the archival documents*, w: *Treasures of the Order of Malta*, Moscow 2012, s. 244. Być może jednak jest to błąd wynikający z „nałożenia na siebie” dwóch różnych posełstw Wincentego.
- ¹⁰ Emmanuel de Rohan-Polduc (1725–1797), 70. wielki mistrz zakonu maltańskiego (1775–1797).
- ¹¹ Ferdinand von Hompesch zu Bolheim (1744–1805), 71. wielki mistrz zakonu maltańskiego (1797–1799).
- ¹² Atanazy Raczyński, *op. cit.*, s. 421.
- ¹³ Jean Parisot de Valette (1494 lub 1495–1568), 49. wielki mistrz zakonu maltańskiego (1557–1568). Wsławił się obroną wyspy przed przeważającymi siłami tureckimi w 1565 r.
- ¹⁴ L. Gawrilova, *The Russian Empire and the Order of St John of Jerusalem: the regalia of the Order at the Moscow Kremlin Museums*, w: *Treasures...*, s. 230.
- ¹⁵ Atanazy Raczyński, *op. cit.*, s. 421. Teoretycznie, by ubiegać się w przyszłości o godność komandora, Wincenty zobowiązany był do odbycia 4 „karawan” (które może odbył), ale także do 5-letniego rezydowania na Malcie. Tego warunku z pewnością nie dopełnił.
- ¹⁶ C. Toumanoff, *The Order of Malta and the Russian Empire*, Rzym 1969, s. 20 (przypis). Polscy autorzy za Pawłem Czerwińskim (*Zakon maltański i stosunki jego z Polską na przestrzeni dziejów*, Londyn 1962, s. 111) sugerują, że Raczyński miał komandorię patronacką, wszystko jednak wskazuje na to, że tak nie było.
- ¹⁷ Atanazy Raczyński *op. cit.*, s. 422–423.
- ¹⁸ Dziś Cena pod Jelgawą.
- ¹⁹ Dziś Sarkanmuiža pod Ventspils.
- ²⁰ H. Pirang, *Das Baltische Herrenhaus III. Die neuere Zeit seit 1850*, Riga 1930, s. 83; *Baltisches Biographisches Lexikon*, s. 524.
- ²¹ P. Šmits (ed.), *Latviešu pasakas un teikas*, T. 15, Rīga 1937, s. 406. S. Rusmanis, *Neiepatitā Latvija*, 2006, s. 152.
- ²² Żył w latach 1808–1889. Urodził się w Zennhof. Ukończył liceum w Carskim Siolo, potem służył w pułku huzarów gwardii, z którym brał udział w tłumieniu powstania listopadowego i w którym dosłużył się stopnia rotmistrza. Był następnie dyrektorem gimnazjum i kuratorem szkolnym w Mitawie. Mieszkał potem w Erfurcie, ale zmarł w Mitawie. W 1844 r. ożenił się z kuzynką, Marią Idą baronówną von Lüdinghausen-Wolff, z którą miał córkę Emilię i syna Zygmunta Edwarda Kazimierza Atanazego (1861–1937), III ordynata obrzyckiego.
- ²³ Żył w latach 1813–1895. Urodził się w Zennhof. Dosłużył się stopnia podpułkownika w wojsku rosyjskim, zmarł w Warszawie. W roku 1845 ożenił się z Teklą Jarocką (1828–1912), miał z nią syna Władysława (1847–?) i córkę Wandę (1858–1939 lub 1940).
- ²⁴ Żyła w latach 1816–1860. W roku 1838 poślubiła swego kuzyna Alfreda von Lüdinghausena-Wolffa.
- ²⁵ Żył w latach 1824–1854. Oficer marynarki rosyjskiej, zginął w bitwie nad Almą w czasie wojny krymskiej. W zbiorach rogałińskich znajduje się ozdobny pałasz opatrzony herbem Nałęcz z datą 1853, który trafił do Rogaliny z Gaju Małego. Zgodnie z ustaleniami R. Jaskulskiej-Sobczak z Muzeum Rzemiosł Artystycznych MNP jest to pałasz pamiątkowy wykonany w Toledo i Berlinie (G. Netto) jako dar Atanazego Raczyńskiego dla Edwarda Atanazego na pamiątkę jego udziału w bitwie pod Synopą w 1853 r.

- ²⁶ Tytuł przełożonego baliwatu, tzn. jednostki terytorialnej obejmującej zazwyczaj kilka komandorii.
- ²⁷ Carlo Candida, namiestnik magisterium w latach 1834–1845. Za jego czasów zakon znalazł sobie siedzibę w Rzymie, w którym urzęduje do dzisiaj.
- ²⁸ Wielki Krzyż był w zakonie rzadkim i szczególnym wyróżnieniem, nadawanym na ogół zasłużonym i wiekowym jego członkom.
- ²⁹ Giovanni Battista Tommasi (1731–1805), 73. wielki mistrz zakonu maltańskiego (1803–1805). Tommasi został od razu zasugerowany papieżowi podczas głosowania w Wielkim Przeoracie Rosji.
- ³⁰ Błędne jest zatem przypisanie go przez A. Rottermunda do „baliwów, czyli kawalerów Wielkiego Krzyża” [Kawalerowie maltańscy w Polsce w XVIII i XIX wieku, w: S. Kuczyński (red.), *Zakon maltański w Polsce*, Warszawa 2000, s. 161].
- ³¹ Atanazy Raczyński, *op. cit.*, s. 423.
- ³² *Ibidem* s. 423–424.
- ³³ *Katalog der Familie-Portraits in Gay*, Posen 1866.
- ³⁴ M. Pawlaczyk, *Portrety Raczyńskich. Przyczynki do dziejów rodziny i jej kolekcji*, w: „Studia Muzealne” 1984, z. XIV, s. 105.
- ³⁵ Informacja od p. kuratora M. Piotra Michałowskiego, MNP.
- ³⁶ Zarówno przez kuratora Michałowskiego, jak i p. Helenę Sześcynską oraz dr Ewę Leszczyńską z Muzeum Pałacu w Rogalinie.
- ³⁷ Córki Teresy Raczyńskiej i Wiktora Hermanna (vel Wiktoryna Hermanna wg. Bonieckiego), żyjącej w latach 1784–1866.
- ³⁸ Tj. Ignacego Raczyńskiego.
- ³⁹ Tj. Estery Raczyńskiej (1749–1831), córki kasztelana Leona Raczyńskiego.
- ⁴⁰ APP, Majątek Rogalin, 75, k. 145–148. Cyt. za: M. Mencfel, *Atanazy Raczyński (1788–1884). Biografia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 150 (przypis).
- ⁴¹ Źródło: korespondencja z autorem.
- ⁴² W każdym razie portret komandora nie znajdował się w Berlinie w roku 1847, ponieważ nie ma go w spisie obrazów rodzinnych wchodzących w skład ruchomości ustanowionej przez Atanazego w tym właśnie roku majoratu wyszyńskiego (Biblioteka Raczyńskich, rkp. 2726, *Abschrift der Fideicommiss-Stiftungsurkunde des Wyszyner Majorats und Annexen A bis H*, aneks F). Wg. M.P. Michałowskiego nie było tam też wspomnianego w przytoczonym fragmencie listu portretu arcybiskupa, a wymieniony w *Abschrift...* w punkcie „e” wizerunek opisany jako „Erzbischof von Gnesen Ignaz Raczyński von Fuhrmann” odnosi się do innego, całościowego portretu Ignacego, o którym jest mowa w liście Atanazego do Wincentego pisanym w Lizbonie 5.02.1845: „J’ai un portrait de l’Archevêque en pied à Berlin, en costume pontifical” (Atanazy Raczyński, *op. cit.*, s. 424).
- ⁴³ M. Asvarishch, *The Grand Priors of the Order of St John of Jerusalem in the Russian Empire, 1797–1810*, w: *Treasures...* s. 254.
- ⁴⁴ Lub, co mniej prawdopodobne, haftem. O ile autorowi wiadomo, żaden z takich mundurów się nie zachował.
- ⁴⁵ Miniatura Wincentego de Lesseura z 1810 r., Muzeum Polskie w Rapperswilu.
- ⁴⁶ Własność Muzeum w Przeworsku. Mundur Lubomirskiego jest nieregulaminowy: ma szamerunek/haft tylko na kołnierzu, na szyi modela nie widać krzyża komandorskiego.
- ⁴⁷ Szytych reprodukowany przez Czerwińskiego, *op. cit.*, po stronie 108.
- ⁴⁸ M. Asvarishch, *op. cit.*, s. 254.
- ⁴⁹ Tak ustalił M.P. Michałowski; wg Pawlaczyka (*op. cit.*, s. 105) do Gaju Małego w 1898 r.
- ⁵⁰ A. Pawlaczyk, *op. cit.*, s. 105.
- ⁵¹ Według złośliwej autorki kurlandzkich wspomnień, Sophie von Hahn, to ten mundur (i gitara) zrobiły wrażenie na późniejszej żonie komandora. Pisze: „Kiedy już zupełnie pomarszczony joannita [tzn. kawaler maltański] ze swoją gitarą i w czerwonym uniformie zaczął odwiedzać towarzystwo w Mitawie, oddała ona – ku ogólnemu zdziwieniu – przypuszczalnie tej gitarze i uniformowi z krzyżem joannitów swoje serce i została hrabiną Raczyński”. Cytat (w tłum. Piotra Jankowiaka) pochodzi z jej *Gutshäuser und Residenzen, 1964*, str. 200, został przytoczony przez Josepha A. Raczyńskiego w maszynopisie powielanym pt. *Aufzeichnungen zur Geschichte der Familie Raczyński. Zusammengestellt für meine Söhne und Enkel und für die Kinder meiner Geschwister, Anhang*, Santiago, Dezember 1992, s. 39, nr 71. Maszynopis w posiadaniu kuratora Michałowskiego. Von Hahn poznała jednak Wincentego kilkanaście lat później; zeniąc się z Wilhelminą von Lüdinghausen-Wolff miał on dopiero 35 lat i „pomarszczony” (*verschumpft*) raczej nie był.
- ⁵² Własność Odeskiego Muzeum Sztuki (Одеський художній музей).
- ⁵³ M. Asvarishch, *op. cit.*, s. 255. Były one warte od 800 do 15 000 rubli.
- ⁵⁴ Girolamo Sciolantego da Sermonety i Bernardino Luiniego. Informacja od kuratora Michałowskiego.
- ⁵⁵ Pawlaczyk, *op. cit.*, s. 105.
- ⁵⁶ „Pietro Palmaroli”, w: *Dizionario Biografico degli Italiani* – Volume 80 (2014), [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-palmaroli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-palmaroli_(Dizionario-Biografico)), dostęp 15 lipca 2017.
- ⁵⁷ Joseph A. Raczyński, *op. cit.*
- ⁵⁸ Tego zdania jest kurator M.P. Michałowski i autor całkowicie się z nim zgadza.
- ⁵⁹ Krzyż ten jego syn Wilhelm podarował w 1863 r. Muzeum Prowincji Kurlandzkiej (*Kurländischen Provinzial-Museum*) wraz z kluczami szambelańskimi, insygniami urzędu, który Wincenty otrzymał od króla Stanisława Augusta w 1791 r. i od cara Mikołaja I w 1827 r. (*Sitzungs-Berichte der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871; Die Veröffentlichungen des Kurländischen Provinzial-Museums inbegriffen*. Mitau 1884, sprawozdanie za rok 1864, s. 1).

Commander
Wincenty
Raczyński
and his portraits
in the collection
of the National
Museum
in Poznań

SUMMARY

The article focuses on the figure of a relatively lesser-known representative of the Raczyński family, the founder of its so-called “Courland” lineage. Brought up in Rogalin and educated in Warsaw, Wincenty Raczyński (1771–1857) lived in the island of Malta and then in the tsarist court in Petersburg, only to finally settle down in his property in Courland and start a family. By a quirk of fate, his descendants were later to come to own the Obrzycko estate of the renowned art collector Atanazy Raczyński. Wincenty was a

Knight of Malta and was at least twice portrayed in the uniform of the Order of Malta. Two such portraits, from Gaj Mały and Obrzycko, the property of the Raczyński Foundation, are exhibited in the Rogalin Palace. One is a work by an anonymous author and the other by a popular early-19th-century Italian renovator of historical objects, Pietro Palmaroli. The article provides the context of making the portraits and addresses the question of their dating.

Wstęp

W ostatnich dwóch dekadach obserwuje się w Polsce wzrost liczebny badań nad kolekcjonerstwem. Historycy i historycy sztuki podejmują studia zarówno ogólniejsze, nad fenomenem kolekcjonerstwa, nad stanem zbiorów w danym okresie i terytorium¹, jak i bardziej szczegółowe, nad wybranymi kolekcjami². Badania te pozwalają pogłębić naszą wiedzę nad stanem umysłowości w dawnej Polsce³. W przypadku kolekcji dzieł sztuki umożliwiają one obserwowanie zmieniających się gustów artystycznych, ale także naświetlenie umykających często wcześniejszym historiografom relacji między zbieraczami a środowiskiem twórców. Niejednokrotnie z rosnącym żalem odkrywamy pełniejszy obraz żywotnego środowiska kultury w Wielkopolsce dwudziestolecia międzywojennego, które zostało niemal unicestwione w brutalnych latach okupacji hitlerowskiej lat 1939–1945, a następnie barbarzyństwa sowieckiej dominacji. Polska w dwudziestoleciu międzywojennym, mimo wszystkich swoich wad i niedoskonałości, była miejscem o żywej kulturze, przenikającej do różnych warstw społecznych i nie ograniczającej się tylko do centrów artystycznych, ale docierającej nawet na wiejską prowincję.

Dobrym przykładem przedstawiciela klasy średniej pierwszej połowy XX w. jest Kazimierz Filip Wize. Przez wiele lat utrzymywał się z administrowania różnymi majątkami ziemskimi, a następnie podjął pracę w szpitalu psychiatrycznym w Gnieźnie. Jego kontakty ze środowiskiem artystów przed wybuchem II wojny światowej⁴ oraz ambicje i próby literackie⁵ zostały omó-

wione w innych miejscach. Wize, człowiek wielu zainteresowań i talentów, zgromadził skromny, acz niezwykle interesujący zbiór dzieł sztuki. Mimo że powstał on w sposób dość przypadkowy i nie kryje się za nim przemyślana polityka kolekcjonerska, warto się mu przyjrzeć, gdyż ukazuje z jednej strony sieć relacji i znajomości Wizego z malarzami, rzeźbiarzami, rytownikami tamtego czasu, z drugiej – aspiracje i możliwości przedstawiciela inteligencji wielkopolskiej. Niestety, szczupłość znanego dziś materiału źródłowego pozwala tylko na fragmentaryczną realizację takiego celu. Zachowała się część listów Wizego do Olgi Boznańskiej (z lat 1903–1932⁶), w których wzmiankowane są dzieła sztuki znajdujące się w jego posiadaniu. Najważniejszym uzupełnieniem tych archiwaliów jest *Księga Dobrodziejów Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu z lat 1926–1927* (poprzednika Muzeum Narodowego), w której odnotowany został spory dar, przekazany przez Wizego w 1927 r.⁷ W tekście wymieniono wszystkie prace, o których wiadomo, że znajdowały się w posiadaniu Wizego, bez względu na okres, w jakim były one jego własnością. Wymienione dzieła z pewnością nie stanowiły w żadnym momencie spójnej całości – część z nich trafiła w 1927 r. do Muzeum Wielkopolskiego, część Wize nabył dopiero po tej dacie. Wiele z wymienionych tutaj prac pozostaje dziś niezidentyfikowana – obiekty albo nie trafiły do muzeum, albo zaginęły w czasie wojny. Niniejszy tekst stanowi zatem próbę „wirtualnej” rekonstrukcji omawianego zbioru, która jednak mimo swej fragmentaryczności pozwala wejrzeć w świat artystycznych upodobań wielkopolskiego lekarza⁸.

Kazimierz Filip Wize – amator sztuki, przyjaciel artystów.
Wybrane aspekty daru K.F. Wizego dla Muzeum Wielkopolskiego w świetle korespondencji i zachowanych dokumentów

Kazimierz Filip Wize – zarys biografii

W październiku 1907 r. Kazimierz Filip Wize pisał do Olgi Boznańskiej: „W Poznaniu mamy teraz muzeum. Znajduje się tam na bardzo honorowym miejscu «myśliciel» Rodina. Z obrazów jest tam jakaś idylla czy wiosna Hansa Thomy, jakiś krajobraz Leistikova i cała galeria jednego z Raczyńskich dawniejszych. Galeria ta znajdowała się dłuższy czas w Berlinie, bo ów Raczyński obraził się na jakichś ówczesnych prowodyrów polskich i galerję swą, przeznaczoną pierwotnie Poznaniowi, oddał Nationalgalerie w Berlinie. Teraz te obrazy wróciły do Polski, do Poznania, ale już do niemieckiego muzeum”⁹. Opisując przyjaciółce Kaiser Friedrich-Museum nie przypuszczał zapewne, że dwadzieścia lat później, jesienią 1927 r., jego własny zbiór dzieł sztuki wzbogaci to muzeum, wówczas już polskie, działające pod nazwą Muzeum Wielkopolskiego. W *Księdze Dobrodziejów* tej instytucji, w październiku i listopadzie 1927 r. odnotowano znaczący dar dzieł sztuki przekazany przez Wizego. Były to m.in. obrazy Olgi Boznańskiej, pastel Stanisława Wyspiańskiego, rzeźba Ludwika Pugeta i ponad 20 prac graficznych. Postać ofiarodawcy, człowieka o nietuzinkowej osobowości, który z obywatelskim poświęceniem działał dla rozwoju naukowego i kulturalnego regionu i całego kraju, zatarła się w pamięci Wielkopolan do tego stopnia, że kilka lat temu, w skandalicznych okolicznościach, zlikwidowano jego grób na gnieźnieńskim cmentarzu¹⁰. Niniejszy artykuł ma nie tyle przypomnieć sylwetkę Wizego¹¹, co być analizą tej części jego spuścizny, która trafiła do Muzeum Wielkopolskiego i w większej części do dziś znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu¹².

Kazimierz Filip Wize urodził się w 1873 r. w Michorzewie. Jego ojciec był dzierżawcą

majątków ziemskich w Wielkopolsce, m.in. Emilii Szczanieckiej w Pakoślawiu, później rodziny Raczyńskich w Jeżewie. Po ukończeniu gimnazjum św. Marii Magdaleny w Poznaniu Wize rozpoczął studia medyczne. Jego pasją badawczą była być może przyczyna, dla której kilkakrotnie zmieniał uczelnie – początkowo studiował w Berlinie (1893–1894), później przeniósł się do Wrocławia (1894–1895), a egzaminy końcowe zdawał w 1899 r. na uniwersytetach w Monachium i w Lipsku. Z tego czasu pochodzą jego pierwsze publikowane teksty poetyckie. W wydanej w 1897 r. tzw. *Jednodniówce monachijskiej* ukazały się dwa wiersze jego autorstwa: *Peraklici* i *Noc wiosenna na „błoniach Isary”*. W roku następnym na łamach krakowskiego „*Życia*”¹³ ukazał się jego wiersz poświęcony Ryszardowi Wagnerowi. Kilka lat później, w wydawanym w Paryżu polskojęzycznym czasopiśmie „*Hasło*” Wize zamieścił wiersz dedykowany Oldze Boznańskiej¹⁴, a w 1907 r. dostąpił swoistej konsekracji literackiej, gdy fragment jego większego dzieła poetyckiego został opublikowany w „*Chimerze*”¹⁵.

Egzaminy na uczelniach medycznych nie zakończyły nauki Wizego. W 1900 r. przybył do Paryża, gdzie w Institut Pasteur odbył kurs bakteriologiczny pod kierunkiem bardzo znanego wówczas polskiego uczonego Jana Danysza (1860–1928). Za jego namową w roku 1901 Wize wyjechał na Ukrainę prowadzić własne badania, m.in. w Akademii Rolniczej w Dublanach. Zaowocowały one pracami na temat chorób owadów – szkodników upraw. W 1905 r. podjął kolejne studia, tym razem filozofii, zwieńczone obroną doktoratu na uniwersytecie w Lipsku.

Wize nie był jednak wiecznym studentem. Po śmierci szwagra, Adama Karczewskiego (zm. 1911), kierował Prywatnym Zakładem Psychiatrycznym w Kowanówku. W czasie I wojny światowej pełnił służbę naczelnego lekarza w sanatorium gruźliczym w Łądku

Zdroju. Administrował też majątkiem w Jeżewie po śmierci ojca w 1914 r. i opiekował się wcześniej owdowiałymi siostrami – Emilią Karczewską i Marią Langnerową. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości został dyrektorem Departamentu Kultury i Sztuki w Ministerstwie b. Dzielnicy Pruskiej; funkcję tę pełnił do 1921 r. Oprócz wymienionych tu aktywności Wize podejmował się wielu innych prac. Tłumaczył na polski teksty poetyckie z języka francuskiego (Emila Verhaerena) i niemieckiego (Heinricha Heinego). Wziął udział w kilku międzynarodowych zjazdach filozoficznych, m.in. w Bolonii i w USA w 1927 r. (jednym z owoców tej ostatniej podróży był poemat *Ameryka. Opis podróży z uwagami urągliwie zapalczywemi*, wydany w Poznaniu w 1929 r.). Publikował teksty o filozofii, metafizyce, etyce, estetyce, medycynie. W Jeżewie prowadził studia nad motylami¹⁶ (swój zbiór lepidopterologiczny podarował PTPN) oraz przeszłością okolicy (na badania archeologiczne zaprosił Józefa Kostrzewskiego). Był członkiem wielu stowarzyszeń, m.in. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Polskiego Towarzystwa Psychiatrycznego, a także stałej Komisji Międzynarodowych Zjazdów Filozoficznych. W 1931 r. podjął pracę w Krajowym Zakładzie Psychiatrycznym w Dziekance. Nadal sporo publikował, a także współredagował wydawane w Dziekance „Nowiny Psychiatryczne”. W szpitalu w Dziekance pracował do śmierci, z przerwą na okres wojenny.

Tak nakreślony portret Wizego byłby niepełny, jeśli pominąć jego zainteresowanie sztuką oraz znajomość z licznymi artystami. Jego w pełni zaangażowana postawa miłośnika i propagatora sztuki zaowocowała skromną, acz ciekawą kolekcją. Kluczowym okresem dla kształtowania się estetycznych opinii Wizego były jego studia w Monachium (1896–1899). Miał wtedy

okazję poznać wielu polskich twórców, m.in. Edwarda Trojanowskiego (1873–1930), Józefa (1872–1947) i Stanisława Czajkowskich (1878–1950) a przede wszystkim Olę Boznańską (1865–1940). Z tą ostatnią połączyły Wizego więzy wieloletniej przyjaźni, której śladem są zachowane listy lekarza do artystki z lat 1903–1932¹⁷. W korespondencji oboje wymieniali uwagi na temat literatury i sztuki, przekazywali sobie wiadomości o wspólnych znajomych (np. o prof. Danyszu). Wize dopytywał Boznańską o zdrowie jej i jej bliskich, dzielił się swoimi wątpliwościami na temat wartości własnej pracy twórczej i naukowej. W jednym z listów, pisanym z Sędzin w Wielkopolsce 17 stycznia 1928 r., zawarł następujący ustęp: „Co sobie Pani życzyła, to się stało. Obrazy Pani z wyjątkiem mojego własnego portretu i portretu Marjana Przesmyckiego powędrowały do muzeum Poznańskiego, jako podarunek i ofiara. Wzięto mi także pastel Wyspiańskiego i oprawiono go w tak ohydne rami, że niech się Bóg zlituje. I portret Pani rzeźbiony przez Puget jest w muzeum. Przyjechali do mnie i zabrali, co uważali, że godne jest umieszczenia w muzeum”. Fragment ten stał się przyczyną nieporozumienia – w monografii Boznańskiej Maria Rostworowska zasugerowała, że artystka była właścicielką obrazów, a Wize jedynie pośredniczył w przekazaniu daru¹⁸. Przed wyjaśnieniem kwestii, komu poznańskie muzeum zawdzięcza przekaz z 1927 r., warto przyjrzeć się kolekcjonerskiej działalności wielkopolskiego lekarza.

Zbiór sztuki Kazimierza Filipa Wizego

Omawiany zbiór sztuki Wizego powstał dzięki przyjaźniom, jakie wielkopolski lekarz nawiązywał od czasów studiów wśród polskich artystów w Monachium, Paryżu, Krakowie i innych miastach. W listach do

Boznańskiej Wize niejednokrotnie wymienia nazwiska zaprzyjaźnionych twórców: Bolesława Biegasa, Gustawa Gwozdeckiego, Konstantego Laszczki, Ludwika Pugeta, Ignacego Łopieńskiego, braci Czajkowskich, Edwarda Trojanowskiego i prawdopodobnie też Eugeniusza Ludwika Dąbrowy-Dąbrowskiego¹⁹. Wize obracał się też w środowisku poznańskich ekspresjonistów. Odwiedzał w Kościankach Jerzego Hulewicza, założyciela Spółki Wydawniczej „Ostoja”, która publikowała w latach 1917–1922 dwutygodnik artystyczno-literacki „Zdrój”. Zapewne przez Hulewicza poznał innych członków grupy Bunt.

Prace artystyczne będące w posiadaniu wielkopolskiego badacza i lekarza były dość zwartą grupą dzieł, ale nie stanowiły kolekcji w rozumieniu świadomie i konsekwentnie budowanego zbioru. Powstał on raczej sposób przypadkowy, a prace, które się nań składały były najprawdopodobniej darami od zaprzyjaźnionych artystów. Na bardziej ambitną i konsekwentną akcję kolekcjonerską nie pozwoliła Wizemu zapewne szczupłość środków finansowych, zwłaszcza w okresie wielkiego kryzysu²⁰. Zbiór ten przez swoją genezę jest niezwykle interesujący jako ślad kontaktów Wizego z polskimi twórcami przełomu XIX i XX w. Ukazuje też możliwości i potrzebę otaczania się dziełami sztuki przez przedstawiciela polskiej inteligencji w pierwszej połowie XX w.

Obrazy, rysunki, rzeźby

Niemożliwa jest dzisiaj dokładna rekonstrukcja zbioru Wizego. Zachowane materiały źródłowe pozwalają jednak zorientować się, że był on różnorodny i składał się z obrazów, rzeźb i rycin. W jednym z listów, wymieniając prace zdobiące jego mieszkanie, Wize wylicza także fotograficzne reprodukcje dzieł sztuki²¹. W oparciu o korespondencję oraz *Księgę Dobrodziejów Muzeum Wielkopolskiego*²²

możliwe jest częściowe odtworzenie zbioru sztuki Wizego, przy zastrzeżeniu, że ulegał on zmianom na przestrzeni lat – jedne prace do niego wchodziły, inne go opuszczały²³. Najcenniejszą częścią zbioru była grupa obrazów Boznańskiej. Niestety nie wiadomo, ile dokładnie ich było. *Księga Dobrodziejów Muzeum Wielkopolskiego* pod nazwiskiem Wizego odnotowuje trzy dzieła artystki²⁴: *Portret własny malarki*, *Portret Henryka Trütschela* oraz *Widok z pracowni*²⁵. Niestety nie są znane okoliczności nabycia tych dzieł przez Wizego. Być może do jednego z dwóch portretów odnoszą się trudne dziś do interpretacji słowa w liście z Sędzin z 20 maja 1924 r. (BPP): „Wielce Szanowna i Droga Pani, Portret niech czeka na jakąś sposobność sprzyjającą jego przewiezieniu”. Kilka akapitów dalej pojawia się kolejne tajemnicze zdanie: „Bardzo jestem wdzięczny p. Halinie Wolffównie za portret Pani drogiej”. Być może dalsze badania rzucą nowe światło na omawianą w cytowanym liście „transakcję”.

Obecność w zbiorach Wizego *Portretu barona Henryka Trütschela* każe domyślać się bliskiej relacji między wielkopolskim lekarzem a ukraińskim ziemianinem. Henryk Trütschel (1844–1928) pochodził ze spolonizowanej szlachty kurlandzkiej. Jego spory majątek pozwalał mu prowadzić życie między Masłówką, majątkiem na Ukrainie, a Paryżem. Bogaty baron był uzdolniony artystycznie – projektowane przez niego haftowane tkaniny eksponowane były na paryskim Salonie. W nieznanych okolicznościach poznał Bolesława Biegasa i wraz z żoną, Jadwigą z domu Konopacką, stali się najważniejszymi mecenasami tego rzeźbiarza²⁶. Biegas w tym samym mniej więcej czasie poznał Boznańską. Wkrótce oboje artyści wykonali nie tylko nawzajem swoje portrety, ale też wizerunki baronostwa Trütschelów.

Wielkopolski lekarz wielokrotnie dopy-

tywał w listach Boznańską o wieści o baronostwie. Poznał ich albo w Paryżu w latach 1900–1901, za pośrednictwem Boznańskiej lub Jana Danysza, albo (co wydaje się bardziej prawdopodobne) dopiero na Ukrainie w 1903 r. Wize prowadził wówczas prace badawcze w Śmile i odwiedzał Masłówkę, posiadłość baronostwa²⁷. List z 23 sierpnia 1904 r. (MNK) potwierdza już ciepłe stosunki między lekarzem a Trütschelami. Wize pisząc z Dublan o zaproszeniu na Ukrainę, czyli zapewne do Masłówki, żałował, że „pewnie się tak wcześniej tam nie wybiorę”. Z baronostwem oraz z Biegasem spotkał się jeszcze Wize w Krakowie na przełomie 1907 i 1908 r., o czym informował Boznańską w karcie pocztowej z 30 stycznia 1908 r. (MNK).

Wyjątkową pamiątką musiał być dla Wizego obraz ukazujący widok z paryskiej pracowni malarki. W liście z 15 listopada 1926 r. (BPP) wielkopolski malarz identyfikuje ten pejzaż miejski jako *Widok z pracowni na rue Vaugirard*. Obraz powstał zatem po przeprowadzce artystki z pierwszej paryskiej pracowni (przy rue Campagne-Première). Przeprowadzka miała miejsce około roku 1900²⁸, zatem Wize odwiedzał Boznańską już na rue Vaugirard. Obraz ten był więc nie tylko śladem znajomości, ale też, jako często widziany widok, sentymentalną pamiątką z Paryża. Nie wiadomo jedynie, czy Wize przywiózł ten obraz ze sobą z Francji, czy też artystka podarowała mu go później.

Nie były to wszystkie dzieła artystki w posiadaniu Wizego. Miał on jeszcze co najmniej cztery prace przyjaciółki. Był wśród nich nieznany dziś *Portret Mariana Przesmyckiego*, wspólnego znajomego jeszcze z Monachium, z którym Wize utrzymywał kontakt przez długi czas²⁹. Inny zaginiony obecnie obraz to *Portret Jana Danysza*, wykonany prawdopodobnie około 1927–1928 roku³⁰. Dwie dalsze prace przedstawiały samego Wizego, jedna z nich znajduje się w Muzeum Narodowym

w Warszawie³¹. Jest całkiem możliwe, że portret ten wielkopolski lekarz otrzymał od artystki w 1905 r. i dziękował za niego w liście z 21 czerwca, pisząc z Lipska w następujący sposób: „Zawstydz mnie Pani droga łaską Swą. Jedno, co jest niesympatycznym w tem, że to portret mojej własnej nędzy”³². Nie można wykluczyć, że Wize posiadał więcej dzieł Boznańskiej. W literaturze pojawiają się sugestie, że widziano takie już po wojnie w jego mieszkaniu w Dziekance³³.

Z osobą Wizego należy wiązać jeszcze jedno dzieło Boznańskiej podarowane Muzeum Wielkopolskiemu: zaginiony dziś rysunkowy autoportret artystki, który został wpisany do *Księgi Dobrodziejów* tej instytucji na stronie 132, między pracami graficznymi ofiarowanymi przez wielkopolskiego lekarza. Ofiarodawczynią owej pracy była p. Maria Langnerowa z Sędzin, jego najmłodsza siostra. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach weszła ona w posiadanie rysunku, można jednak być niemal pewnym, że pośrednikiem między Langnerową a Boznańską był sam Wize.

Nieznany jest obecnie wygląd dzieł malarskich Stanisława Wyspiańskiego *Chaty* (pastel na tekturze³⁴) oraz Bolesława Biegasa *Noc letnia*. Nie wiadomo, czy Wize zakupił pastel Wyspiańskiego czy może był to podarunek artysty, choć należy podkreślić, że nie zachowała się żadna wzmianka sugerująca znajomość obu mężczyzn. W przypadku obrazu Biegasa sytuacja jest bardziej jasna. Wize poznał rzeźbiarza, choć nie wiadomo dokładnie kiedy. Zapewne nie w Paryżu, gdyż przyszły mikrobiolog pracował w Instytut Pasteur w latach 1900–1901, a Biegas do stolicy Francji przybył dopiero w grudniu 1901 r. Być może poznali się w Masłówce na Ukrainie, w siedzibie baronostwa Trütschelów, mecenasów nie tylko Boznańskiej, ale przede wszystkim Biegasa. Jak już wspomniano wyżej, Wize prowadził w roku 1903 badania w Śmile i odwiedził wówczas

Masłówkę³⁵. Pierwsza wzmianka o rzeźbiarzu w korespondencji Wizego pojawia się w liście z 21 czerwca 1905 r.³⁶. Wielkopolski filozof wspomina w nim sztukę teatralną Biegasa *Graczak*, której recenzję przygotował. Z kolei w liście z 14 stycznia 1906 r. dopytuje o wieści o Biegasie. Zachował się też ślad osobistego spotkania obu mężczyzn. W sierpniu 1913 r. artysta odwiedził Wizego w Jeżewie³⁷. Jest całkiem prawdopodobne, że wspomniany obraz *Noc letnia* stał się własnością wielkopolskiego lekarza właśnie wtedy.

Dwa ostatnie obrazy, o których wiadomo, że były w posiadaniu Wizego, z dzisiejszego punktu widzenia nie są już tak interesujące. Pierwszy z nich to praca Władysława Sanoka (1893–1968) *Stary Grodzisk*, przekazany do Muzeum Wielkopolskiego i zaginiony w czasie II wojny światowej. Jest całkiem prawdopodobne, że wielkopolski lekarz znał osobiście tego malarza urodzonego w Gnieźnie. Sanok studiował w Berlinie od 1918 r., a w 1921 r. powrócił do Wielkopolski³⁸. Drugi obraz to praca mało dziś znanej artystki-amatorki, Eleonory Modrakowskiej (z d. Martin)³⁹. Była ona żoną lwowskiego lekarza-farmakologa, późniejszego rektora Uniwersytetu Warszawskiego, Jerzego Modrakowskiego (1875–1945). W 1904 r. Wize otrzymał od niej rysunek wykonany węglem i pastelami⁴⁰. Sądząc z opinii wyrażonych w listach do Boznańskiej, Wize chyba nie cenił wysoko jej twórczości⁴¹. Nie dziwi zatem fakt, że praca ta nie została zakwalifikowana jako dar dla Muzeum Wielkopolskiego.

Inaczej było z piękną statuetką autorstwa Ludwika Pugeta (1877–1942), przedstawiającą Boznańską z paletą. Ta wykonana w gipsie i polichromowana rzeźba, która do dziś eksponowana jest w Galerii Malarstwa i Rzeźby MNP, świadczy o przyjaźni, która łączyła jej autora z malarką. Puget poznał Boznańską w 1905 r. i stał się jej polskim

„agentem”⁴². Malarka wykonała portrety Pugeta i jego rodziny, on natomiast wyrzeźbił kilka jej wizerunków⁴³. Znowu niestety skazani jesteśmy na domysły, w jaki sposób Wize wszedł w posiadanie tego dzieła. Całkiem prawdopodobne jest przypuszczenie, że otrzymał je od Ludwika Pugeta, który miał liczne związki z Wielkopolską⁴⁴. Rodzina jego żony, Julii Kwileckiej, posiadała majątek w Oporowie niedaleko Wronek, gdzie rodzina Pugetów często spędzała lato⁴⁵. Należy w tym miejscu podkreślić, że Oporowo leży niewiele ponad 30 km od Sędzin, gdzie Wize mieszkał co najmniej od 1922 r.⁴⁶ Czy Wize z Pugetem się znali? Prawdopodobnie tak. Mieli całkiem liczne grono wspólnych znajomych – Boznańska w korespondencji do Pugeta wspomina Biegasa, rodziny Trütschelów i Danyszów. W liście pisanym do rzeźbiarza z Paryża 31 marca 1913 malarka przywołała wprost osobę wielkopolskiego lekarza: „Panu Rostworowskiemu robię reklamę (malgré moi) Wize zachwycony jego sztuką którą przeczytał na wsi w poznańskim, tutaj zaś Trütschelowie czytają głośno wieczorem jego dramat”⁴⁷. Także Puget wspomina Wizego w sposób sugerujący ich znajomość w liście, w którym rzeźbiarz pisze do Boznańskiej o jej rzeźbiarskim wizerunku przekazanym do Muzeum Wielkopolskiego przez wielkopolskiego lekarza⁴⁸. Jest zatem bardzo możliwe, że omawiana statuetka jest także śladem znajomości Wizego i Pugeta.

W przypadku rzeźb Wojciecha Brzezi, góralskiego artysty, jednego z promotorów stylu zakopiańskiego, zachowały się wiadomości o okolicznościach ich wykonania. Natomiast same dzieła, nieprzekazane do Muzeum Wielkopolskiego, nie są dziś znane⁴⁹. Chodzi o „portrety plakietowe siostry, szwagra mego i ich dzieci”, o których Wize pisał w liście z początku 1910 r.⁵⁰ Jesienią 1909 r. Wize spotkał rzeźbiarza w Zakopanem i prawdopodobnie zaprosił go do Kowanówka⁵¹.

Tam artysta sporządził wizerunki rodziny Karczewskich. Niestety nie wiemy, ile portretów powstało – możemy się domyślać, że liczba oscyluje między dwoma a czterema wizerunkami (Karczewscy mieli dwóch synów). W tym samym liście Wize informował Boznańską, że owe portrety znajdują się u niego w domu, w Jeżewie, co pozwala wysunąć hipotezę, że to on był inicjatorem ich powstania.

Nim przejdziemy do analizy zbioru grafiki, należy zatrzymać się na chwilę przy jednym dziele o nieokreślonej technice. W liście z Sędzin z 15 listopada 1926 r. (BPP) Wize wspomina wiszące na ścianie jego pracowni „sosny Wyczółkowskiego”, które ostatecznie nie trafiły do Muzeum Wielkopolskiego⁵². Trudno określić dziś, czy chodzi o obraz olejny, pastel czy może litografię – artysta wykonywał bowiem liczne studia drzew w różnych mediach. Obecność tej pracy w zbiorze Wizego i jej nieprzyjęcie do Muzeum Wielkopolskiego otwierają pole do różnych spekulacji. Tak się bowiem złożyło, że w roku 1921, ostatnim roku urzędowania Wizego jako dyrektora Departamentu Kultury i Sztuki w Ministerstwie b. Dzielnicy Pruskiej, Wyczółkowski przekazał do Muzeum Wielkopolskiego swoją kolekcję dzieł sztuki, obejmującą prawie 200 obiektów. Źródła i opracowania różnie interpretują ten przekaz – pisze się niekiedy o darze, ale jednocześnie wspomina sumę 10 milionów marek polskich, jaką za ten zbiór zapłaciło Wyczółkowskiemu Ministerstwo b. Dzielnicy Pruskiej⁵³. Pojawia się pytanie, czy Wize miał związek z tym przekazem? Nie jest wykluczone, że to właśnie on namówił artystę, by jego kolekcja trafiła do poznańskiego muzeum, które starało się właśnie intensywnie „polonizować” swoje zbiory⁵⁴. Jeśli tak było, to być może owe „sosny” są podarunkiem malarza? Być może też ze względu na ów przekaz kolekcji Wyczółkowskiego, Muzeum

Wielkopolskie nie było zainteresowane kolejną pracą tego artysty.

Grafika

Grafika artystyczna znajdowała się również w polu zainteresowań Wizego. Jest to warte podkreślenia, gdyż w Europie Zachodniej dopiero pod koniec XIX w. nastąpiło odrodzenie zainteresowania tym rodzajem twórczości, zarówno wśród artystów, jak i amatorów. Z pewnością pobyt Wizego w Monachium odegrał i w tym przypadku istotną rolę. W stolicy Bawarii bowiem w 1892 r. zawiązało się *Verein für Original-Radierung*, stowarzyszenie promujące grafikę autorską⁵⁵. Studiując w Monachium, Wize zapewne wiedział o jego działalności, choćby za pośrednictwem zaprzyjaźnionego z Boznańską znakomitego rytownika Ignacego Łopieńskiego⁵⁶. Wydaje się, że fascynację grafiką oddaje zdanie z listu, który Wize pisał 27 grudnia 1904 r. z Jeżewa (MNK). Zachwycał się tam zimową aurą panującą na dworze: „Mamy teraz pierwszy śnieg, na dworze bardzo pięknie akwafortowo”.

Zbiór graficzny Wizego, choć niewielki, jest dość interesujący. I znowu wielkopolski lekarz okazuje się być zbieraczem przypadkowym, na pewno nie wytrawnym kolekcjonerem, ale prace, jakie zostają jego własnością, zdradzają wysoką kulturę estetyczną. Pierwsza, i w zasadzie jedyna, wzmianka o dziełach graficznych w listach Wizego do Boznańskiej pochodzi z 1903 r. Warto ją przytoczyć w całości, gdyż jest jednym w najwcześniejszych świadectw publikacji pierwszej polskiej teki graficznej. Opublikowana w 1903 r. w Krakowie przez Feliksa Mangghę Jasieńskiego *Teka polskich grafików*, zawierała dzieła już uznanych polskich malarzy. Wize, który mógł zetknąć się z monachijskimi lub paryskimi tekami graficznymi, pisał entuzjastycznie do Boznańskiej: „Czy Pani już widziała Tekę grafików polskich, wydaną przez Jasień-

skiego? Jaka wspaniała rzecz! I co pociesza-
jące, że nasi znajomi dali niezłe rzeczy. E.
Trojanowski tylko nie zły [,] bardzo dobry
w sentymencie S. Czajkowski, ale w kolorze
to pewnie najlepszy z wszystkich Józef Cz [aj-
kowski]. Prawda, że Ruszczyc i *intime* i kolo-
rowy i sentymentu pełen i prosty, ale Józefa
Czajkowskiego ciemne pnie kasztanowców na
tle zblakłych, żółtych domów, to już więcej
nie trzeba! Nie mam edycji luksusowej, więc
nie wiem, co dał Wyspiański jaki Kossak
Wyczółkowskiego. Z akwafort Łopieńskiego
lepsza od Pankiewicza”⁵⁷.

Wize zareagował na publikację teki żywio-
łowo, ale, jak się wydaje, nie potraktował jej
jak wytrawny kolekcjoner grafiki. Najpraw-
dopodobniej wyjął poszczególne prace, być
może je oprawił, część może wydał. Trudno
bowiem inaczej wyjaśnić fakt, że nie wszyst-
kie dzieła graficzne z teki trafiły do Muzeum
Wielkopolskiego, a te, które tam dotarły, zo-
stały zinwentaryzowane oddzielnie.

Cała teka liczyła 20 prac. W wydaniu
luksusowym były dodatkowe trzy prace⁵⁸.
Wize, który w liście wspominał, że nie ma
„edycji luksusowej”, przekazał do Muzeum
Wielkopolskiego tylko 15 odbitek⁵⁹ (dziś
z tego daru MNP posiada już tylko 12 prac⁶⁰).
Na pierwszy rzut oka wydaje się, że w darze
brakuje pięciu obiektów. Jednak porównując
listę daru z zawartością teki odkrywamy, że
brakuje aż sześciu prac, samych litografii.
Owe brakujące prace to: litografia wg rysun-
ku Matejki *Stańczyk*; Teodora Axentowicza
Kobieta z wazonem; Józefa Chełmońskiego
Główka; Stanisława Czajkowskiego *Las zimę*;
Jana Stanisławskiego *Wisła pod Tyńcem* oraz
Edwarda Trojanowskiego *Wawel*. Analiza
daru Wizego pozwala odkryć przyczynę
nieściśłości – okazuje się, że zawiera on
jedną dodatkową pracę, tj. litografię Mal-
czewskiego *Portret Feliksa Jasińskiego*, która
była dołączana do edycji luksusowej *Teki...*,
której, jak pamiętamy, Wize nie miał. Stąd

należy wnosić, że teka w posiadaniu wiel-
kopolskiego lekarza była wyjątkowa. Liczyła
bowiem nie 20, jak wydanie zwyczajne, i nie
23, jak wydanie luksusowe, ale dokładnie
21 prac. Nie można wobec tego wykluczyć,
że ze względu na znajomości Wizego wśród
artystów publikujących w tece, zupeł-
nie wyjątkowo *Portret Feliksa Jasińskiego*
Malczewskiego został dołączony do jego
egzemplarza? Podkreślmy, że w liście do
Boznańskiej Wize wspomina o dwóch, a nie
trzech, brakujących mu pracach z *Teki...* Ta
nieściśłość, trudna do wyjaśnienia na obec-
nym etapie badań, wskazuje konieczność
dalszych studiów edycji *Teki...* i sposobów
jej dystrybucji.

Nie wiadomo, co się stało z sześcioma
brakującymi dziełami. Nie ma powodu, aby
przypuszczać, że Wize otrzymał niepełny
egzemplarz *Teki...*, tym bardziej że chwali
on w liście brakujące w darze litografie
S. Czajkowskiego i E. Trojanowskiego. Po-
zwala to wysunąć wspomniane wyżej przy-
puszczenie, że między 1903 a 1927 rokiem
tych sześć prac albo zaginęło, albo (co jest
bardzo prawdopodobne) Wize podarował je
swoim znajomym.

W jego posiadaniu było także kilka prac
artystów poznańskiej ekspresjonistycznej
grupy Bunt. Działała ona w latach 1918–
1920 i uważana jest za pierwszy przejaw sztuki
awangardowej w Polsce⁶¹. Należeli do niej
m.in.: Jerzy Hulewicz, Margarete i Stanisław
Kubiccy, Władysław Skotarek, Stefan Szma-
j, Artur Maria Swinarski. Jako dar z roku 1927
roku do inwentarza Muzeum Wielkopolskie-
go zostało wpisanych sześć prac autorstwa
trzech twórców: trzy ryciny Hulewicza,
dwie Kubicckiego (w tym jedna przypisana
mu błędnie, o czym poniżej) i jedna Swinar-
skiego. Przed opisem tej części daru warto
podkreślić, że Wize zapewne znał osobiście
tych związanych z Wielkopolską twórców.
Należał on do udziałowców wydawnictwa

„Ostoja”, założonego przez Jerzego i Witolda Hulewiczów⁶². W „Zdroju”, piśmie redagowanym przez J. Hulewicza, opublikował trzy teksty estetyczno-filozoficzne⁶³. Wszystkie teksty ukazały się w dwóch pierwszych rocznikach „Zdroju” (lata 1917 i 1918). W tym czasie ścierały się w tym piśmie tendencje secesyjno-symbolistyczne z bardziej nowoczesnymi, ekspresjonistycznymi. Niewykluczone, że Wize, którego edukacja estetyczno-artystyczna odbywała się w okresie bujnego rozwoju sztuki Młodej Polski, zrezygnował z dalszej współpracy ze „Zdrojem” z powodu niechęci wobec niezrozumiałego ekspresjonizmu⁶⁴. Jednak nie należy wykluczać, że zaprzestanie publikowania w tym piśmie podyktowane było z bardziej prozaicznymi przyczynami. Jak to zostało wspomniane, w latach 1919–1921 Wize był dyrektorem Departamentu Kultury i Sztuki w Ministerstwie b. Dzielnicy Pruskiej i zapewne miał wiele ważnych obowiązków, odciągających go od działalności pisarskiej. Gdy Wize zrezygnował z pracy w ministerstwie, „Zdrój” przeżywał gorszy okres – jego ostatni numer ukazał się w 1922 r. Warto też w tym miejscu podkreślić, że podarowane przez wielkopolskiego lekarza prace pochodzą z okresu, gdy publikował w „Zdroju”, a więc z lat 1917–1918, co sugerowałoby późniejsze rozluźnienie kontaktów.

Wśród sześciu wspomnianych prac znajdują się przedstawienia religijne, pejzaż oraz portrety. Tematy religijne podjęli: Hulewicz (*Chrystus*⁶⁵), Swinarski (*Mojżesz*⁶⁶) oraz Margarete Kubicka, żona Stanisława, któremu błędnie przypisano jej pracę *Zesłanie Ducha Świętego*⁶⁷. Pracą Kubickiego jest natomiast jeden z widoków rynku w Schömbergu (*Miasto*⁶⁸). Dwa wspomniane portrety wyszły spod dłutka Hulewicza i przedstawiały Kubickiego oraz Józefa Piłsudskiego⁶⁹. Taka tematyka podarowanych rycin sugeruje dość konserwatywne stanowisko kolekcjonera –

brak wśród nich prac bardziej odważnych pod względem obyczajowym czy religijnym. Jednak należy ostrożnie wyciągać jakiegokolwiek wnioski z analizy tego daru. Obejmuje on zaledwie sześć prac, a nie można wykluczyć, że Wize posiadał jeszcze inne dzieła Buntowców, o których dzisiaj nie wiemy.

Wielkopolski lekarz podarował Muzeum Wielkopolskiemu jeszcze jedną pracę – miedzioryt przedstawiający Grodno⁷⁰. Jest to widok miasta pochodzący ze znanego atlasu *Civitates orbis terrarum*, pierwszej historycznie publikacji składającej się wyłącznie z planów i widoków najważniejszych miejscowości wszystkich znanych krajów świata. Pomysłodawcami dzieła byli Georg Braun (1541–1622), kanonik katedry kolońskiej, i Frans Hogenberg (1535–1590), rytownik flamandzkiego pochodzenia. Pierwszy tom ukazał się w 1572, a szósty, ostatni w 1617 r. Wszystkie tomy *Civitates...* cieszyły się dużą popularnością i doczekały się wielu wydań. Tom drugi, z którego pochodzi widok Grodna, opublikowany został w 1575 r. i wznawiany był wielokrotnie w różnych językach, po raz ostatni w 1612 r.⁷¹ Część płyt graficznych użytych do *Civitates...* zakupił w 1653 r. Johannes Janssonius z Amsterdamu i cztery lata później wykorzystał do publikacji własnego atlasu miast świata. W jego szóstej części, *Illustriorum principumque urbium septentrionalium Europae Tabulae*, pojawiła się omawiana panorama Grodna. Ćwierć wieku później, w 1682 r. Joannes Janssonius van Waesberge, zięć i spadkobierca Janssoniusa, wydał atlas *Toonel der Vermaarste Koop-Steden en Handel-plaatsen van de geheele Wereld*. W tomie pierwszym umieścił widok Grodna z dzieła Brauna i Hogenberga, odziedziczony po Janssoniusie. Płyty graficzne z widokami i planami miast z *Civitates orbis terrarum* przeszły następnie na własność Fredericka de Wit, a później Pierre’a Mortiera (zm. 1704) i jego spadkobierców, J. Covensa

i Corneliusa Mortiera, którzy wydawali je, po retuszach i dodatkach, jeszcze w połowie XVIII w.⁷² Biorąc pod uwagę dość dobrą jakość odbitki przekazanej do Muzeum Wielkopolskiego przez Wizego, możemy przypuszczać, że pochodzi ona z końca XVI lub z początku XVII w.⁷³ Jej obecność w darze, na który składają się dzieła z początku XX w., potwierdza zauważony już przypadkowy charakter działalności zbierackiej wielkopolskiego lekarza.

Zakończenie

Spróbujmy teraz ustalić, kto rzeczywiście był dobroczyńcą Muzeum Wielkopolskiego w 1927 r. Przypomnijmy, że Maria Rostwowska, monografistka Olgi Boznańskiej, sugerowała, iż to artystka była ową ofiarodawczynią, a Wize jedynie pośredniczył w transakcji. Rostwowska dokonała takiej interpretacji opierając się jedynie na zachowanych listach Wizego do Boznańskiej i nie konfrontowała swych ustaleń z dokumentami Muzeum Wielkopolskiego. Dokumentem potwierdzającym jej tezę miałyby być list Boznańskiej do Xawerego Pusłowskiego, w którym malarzka wspomina o pięciu obrazach do sprzedania, jakie ma w Poznaniu⁷⁴. Z tego rozumowania wynikałoby, że trzy dzieła przekazane Muzeum Wielkopolskiemu w 1927 r. były własnością malarzki, a Wize wykonał jej wolę. Można oczywiście założyć, że dwa brakujące obrazy (z pięciu wspomnianych w liście) zostały w międzyczasie sprzedane, ale jak wyjaśnić wówczas przekaz dzieł innych autorów, w tym prac, które z pewnością należały do Wizego (np.: teki graficznej z roku 1903)? Tezę Rostworowskiej należy obalić także z powodu niezgodności chronologicznej – cytowany przez nią list jest co prawda niedatowany, ale można dość łatwo ustalić, że został napisany już po przekazie do Muzeum Wielkopolskiego. Boznańska skarży się bowiem Pusłowskiemu, że jej interesy

nie szły najlepiej w roku 1929, co pozwala datować list na koniec tego roku lub rok następny. Przekaz Wizego nastąpił około dwa lata przed napisaniem przez Boznańską listu o pięciu obrazach do sprzedania w Poznaniu. Całkiem możliwe, że malarzka wspominała dzieła wysłane do stolicy Wielkopolski na Powszechną Wystawę Krajową. Wypożyczyła tam sześć obrazów (dwa inne jej autorstwa zostały użyczone na wystawę w Sali Honorowej przez Rogera hr. Raczyńskiego oraz Stefana Filipkiewicza)⁷⁵. W lipcu 1929 r. sekretariat Pałacu Sztuki dopytywał artystkę o cenę jednego z obrazów, gdyż pojawiła się oferta kupna⁷⁶. Brak listów sugerujących zakup pozostałych pięciu obrazów potwierdzałyby postawioną tu hipotezę.

Dlaczego zatem Wize, lekarz o nie największych środkach finansowych, zdecydował się na szlachetny gest przekazania do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego swoich najlepszych obrazów o dość dużej wartości rynkowej? Być może należy rozpatrywać decyzję Wizego w kontekście akcji polonizacji zbiorów Muzeum Wielkopolskiego. Instytucja ta była prawnym kontynuatorem Kaiser Friedrich-Museum, założonego w 1894 r. celem wspierania kultury niemieckiej we wschodniej prowincji Cesarstwa Niemieckiego. Mimo szerokiego profilu kolekcjonerskiego (gromadzono i eksponowano obiekty archeologiczne, obrazy, rzeźby, rysunki, ryciny, rzemiosło artystyczne proveniencji europejskiej i wschodniej⁷⁷), w muzeum dominowała sztuka niemiecka, głównie malarstwo XIX w. (w tym znakomite zbiory Atanazego Raczyńskiego⁷⁸) obok którego wyróżniał się skromny ilościowo, ale wartościowy zbiór rysunku i grafiki⁷⁹. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Poznań stał się największym miastem a jednocześnie ważnym ośrodkiem kultury w zachodniej części młodego państwa. Muzeum Wielkopolskie, posiadające nowoczesny jak na owe czasy gmach oraz

stosunkowo dobrą kolekcję „sztuki obcej”, w swych zbiorach w zasadzie nie miało prac artystów polskich⁸⁰. Podjęto zatem szybko starania o polonizację zbiorów⁸¹. W 1923 r. przeniesiono z gmachu PTPN kolekcję malarstwa polskiego, eksponowaną dotąd w Muzeum im. Mielżyńskich⁸², przemyślano o relokacji części kolekcji z muzeum w Gołuchowie⁸³. Niekiedy dokonywano wymian z kolekcjonerami prywatnymi, oddając dzieła niemieckie w zamian za prace poszukiwanych artystów polskich⁸⁴. Muzeum mogło też liczyć na wsparcie osób prywatnych, czego dobrym przykładem jest donacja Leona Wyczółkowskiego z 1921 r.⁸⁵ W takich okolicznościach całkiem możliwe jest, że Wize w odruchu działacza społecznikowskiego odpowiedział na akcję polonizacji zbiorów Muzeum Wielkopolskiego darem obejmującym dzieła wybitnych polskich artystów. Jeśli założymy, że najcenniejsze obrazy – autorstwa Boznańskiej – były prezentem od artystki dla Wizego, bardzo prawdopodobne jest, że z grzeczności zapytał on Boznańską, co sądzi o przekazaniu jej obrazów do muzeum. Po uzyskaniu zgody, zaproponował Muzeum Wielkopolskiemu, aby samo dokonało wyboru dzieł, które miały trafić do jego zbiorów. Bardzo możliwe, że decyzję o przekazie omawiali wspólnie. We wcześniejszym liście z 15 listopada 1926 r. Wize relacjonował kwestię zaopatrzenia obrazów w ramy, co sugeruje, że opracowanie było przygotowane do przekazania.

Jest to, co w tym miejscu podkreślam, jedynie hipoteza, choć całkiem prawdopodobna. Być może dalsze badania nad kontaktami Wizego i Boznańskiej pozwolą potwierdzić lub odrzucić zaproponowaną interpretację. Także kwestia całokształtu zbiorów artystycznych Wizego wymaga wsparcia się na nowych dokumentach⁸⁶. Wiadomo, że w domu Wizego było więcej dzieł sztuki. Miejmy nadzieję, że w najbliższym czasie

nastąpi dokładniejsze zanalizowanie działalności tego lekarza, filozofa i literata na polu artystycznym, co pozwoli na pełniejsze poznanie życia umysłowego w Wielkopolsce w pierwszej połowie XX w.

 PRZYPISY

- ¹ Np.: G. Bąbiak, *Sobie, ojczyźnie czy potomności... Wybrane problemy mecenatu kulturalnego elit na ziemiach polskich w XIX wieku*, Neriton, Warszawa 2010; A. Łuczak, *Ultracone decorum. Grabież dóbr kultury z majątków ziemiaństwa polskiego w Wielkopolsce w czasie okupacji niemieckiej w latach 1939–1945*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa–Poznań 2011; D. Kacprzak, *Kolekcje Ziemi Obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2015.
- ² Por. np.: E. Frąckowiak, A. Grochala (red.), *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, Neriton, Warszawa 2008; T. F. de Rosset, A. Kluczeńska-Wójcik, K. Lewandowska (red.), *Nowoczesność kolekcji*, Wydawnictwo Naukowe UIMK, Toruń 2010; A. S. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki (red.), *Edward i Atamazy Raczynscy. Dzieła, osobowości, wybory, epoka*, MNP, Poznań 2010; K. Kludkiewicz, M. Mencfel (red.), *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, NIMOZ, Warszawa 2014.
- ³ T. de Rosset, *Galeria Aleksandra Kokulara i kilka innych kolekcji artystycznych warszawskich malarzy w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXV, Warszawa 2000, s. 105.
- ⁴ O relacjach Wizego z artystami patrz: P. Ignaczak, *Kazimierz Filip Wize jako kolekcjoner sztuki i przyjaciel artystów*, w: M. Musielak (red.), *Kazimierz Filip Wize (1873–1953) – lekarz i filozof. Zarys biografii intelektualnej* (w druku: wyd. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu, Poznań 2017).
- ⁵ Referat *Kazimierz Filip Wize: entre les fascinations artistiques du traducteur polonais des poésies d'Émile Verhaeren et Kulturkampf*, został wygłoszony w Bibliotece Polskiej w Paryżu 9 lutego 2016 r., na międzynarodowej konferencji *Émile Verhaeren et les artistes européens*. Planowana jest publikacja materiałów z sesji.
- ⁶ Listy te przechowywane są w Bibliotece Polskiej w Paryżu (sygn. 1758; dalej BPP) i Muzeum Narodowym w Krakowie (sygn. 1063; dalej MNK).
- ⁷ *Księga Dobrodziejów Muzeum Wielkopolskiego 1919–1932*, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej: AMNP), sygn. MNP A 1518.
- ⁸ Integralną część artykułu stanowią dwa aneksy w formie tabeli. Pierwszy zawiera spis dzieł przekazanych do Muzeum Wielkopolskiego w 1927 r., drugi jest wykazem wszystkich prac będących kiedykolwiek w posiadaniu Wizego.
- ⁹ List z Jeżewa, 20 X 1907, MNK. Przy cytowaniu listów zachowano oryginalną pisownię.
- ¹⁰ G. Mikołajczyk, J. Osieglowski, *Kazimierz Filip Wize (1873–1953)*. „Kronika Wielkopolski” 2010, nr 2 (134), s. 19–27. Obecnie pod auspicjami społeczników z Gniezna trwają starania o przypomnienie postaci Wizego na rzeczonym cmentarzu.

- ¹¹ O Wize pisano w ostatnich latach kilkakrotnie (np.: M. Musielak, *Kazimierz Filip Wize – lekarz, filozof, poeta. Szkic do portretu*, w: *Sylwetki polskich lekarzy-humanistów XIX i XX wieku*, Poznań 1989, s. 157–171; J. Osieglowski, *Podróże filozoficzne Kazimierza Filipa Wizego*, „Kronika Miasta Poznania”, 3/2010, s. 131–138). W 2017 r. nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu ukazuje się obszerna monografia Wizego pod redakcją prof. M. Musielaka, *Kazimierz Filip Wize (1873–1953) – lekarz i filozof. Zarys biografii intelektualnej*.
- ¹² W tym miejscu chciałbym podziękować za pomoc i cenne rozmowy moim Koleżankom i Kolegom z MNP, a zwłaszcza dr Agnieszce Skalskiej, Katarzynie Gieszczyńskiej-Nowackiej i Tadeuszowi Grabskiemu.
- ¹³ K. Wize, *Richard Wagner*, „Życie”, Vol. 2, nr 9, 26 lutego 1898, s. 104; cyt. za: Justyna Drozdek, *Life And Chimera. Framing Modernism in Poland*, dys. doktorska, Case Western Reserve University, 2008, s. 269 (https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/case1212425287/inline, dostęp 10 lutego 2016 r.).
- ¹⁴ K. Wize, *Bohaterstwo artysty (P. Oldze Boznańskiej)*, „Hasło”, nr 1, rok 2, styczeń 1906, s. 13.
- ¹⁵ K. Wize, *Okeanos*, „Chimera”, Vol. 10, nr 28/29/30, grudzień 1907, s. 498–500, cyt. za: J. Drozdek, *op. cit.*, s. 339. O relacjach Wizego z Zenonem Przesmyckim, redaktorem „Chimery”, patrz: P. Ignaczak, *Kazimierz Filip Wize: entre les fascinations artistiques du traducteur polonais des poésies d’Émile Verhaeren et Kulturkampf*, w druku [por. przyp. 5].
- ¹⁶ Por.: K.F. Wize, *Doniosłość naukowa i praktyczna zbiorów fauny krajowej*, „Zapiski Muzealne”, z. 2–3, 1918, s. 40–42.
- ¹⁷ Por. przyp. 6.
- ¹⁸ M. Rostworowska, *Portret za mgłą*, wyd. 1, Warszawa 2003, s. 353.
- ¹⁹ Na kartce pocztowej wysłanej z Krakowa 14 VI 1910 r. Wize wspomniał, że widział „Dąmbrowę”, którego zapewne należy utożsamiać z tym właśnie malarzem.
- ²⁰ W liście pisanym z Sędzina 30 XI 1929 r. Wize skarży się na trudności finansowe: „Nie wiem, czy Pani droga zdaje sobie sprawę o całej biedzie jaka nas teraz gnębi i która na mnie szczególnie zaciężyła z po[wo]du nieurodzajów w trzech ostatnich lat. Otóż ta bieda nie daje mi możliwości wysłania przodka dalszych rat za obraz” (BPP); Wize wspomina portret przedstawiający zmarłego w 1928 r. Jana Danysza; por. Ignaczak, *O obrazach i artystach*.
- ²¹ W liście z Sędzina z 15 XI 1926 r. (BPP) Wize wspomina o fotografii „św Ludwika z fresku w Panteonie” (to zapewne reprodukcja dzieła Aleksandre’a Cabanela z 1874 r.) i *Madonnie* Baldovinettiego (reprodukcja przechowywanego w Luwrze obrazu z ok. 1460–1465).
- ²² W *Księdze Nabytków* Muzeum Wielkopolskiego z lat 1926–1927 (AMNP, sygn. A 1508) zachował się drugi wykaz daru Wizego.
- ²³ Najlepiej jest uchwycić zmianę z końca lat 20., kiedy to część kolekcji Wize przekazał do Muzeum Wielkopolskiego, później zaś nabył portret Danysza.
- ²⁴ D. Suchocka jako czwarty obraz Boznańskiej z daru Wizego wymienia *Portret kobiety* z 1927 r., niestety bez podania źródła tej informacji (*Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów MNP*, Poznań 2005, s. 36, nr kat. 110; nr inw MNP Mp 703).
- ²⁵ Wszystkie trzy zachowane do dziś w MNP, nr inw: Mp 120, Mp 122, Mp1202.
- ²⁶ X. Deryng, *Bolesław Biegas*, Warszawa 2011, s. 31.
- ²⁷ List z 23 V 1903 r. (MNK).
- ²⁸ Katalogi Salonów Société nationale des beaux-arts podają adresy Boznańskiej. W roku 1899 mieszkała jeszcze przy rue Campagne-Première, w 1901 r. już przy rue Vaugirard.
- ²⁹ W liście z Sędzina z 12 III 1922 r. (MNK) Wize podaje Boznańskiej warszawski adres Mariana Przesmyckiego.
- ³⁰ Wbrew moim wcześniejszym przypuszczeniom wydaje się, że portret mógł powstać jeszcze przed śmiercią Danysza. W odpowiedzi na list od Boznańskiej z informacją o śmierci uczonego, Wize pisze: „Bardzo mnie zmartwiła wieść o śmierci p. Danysza. (...) Jakaż przyczyna śmierci? Czy nagła? Czy przypadek nieszczęśliwy? Czy zbytne eksperymentowanie i odmładzanie? Sprawa portretu powierzę pani Ułaszynowej, która wybiera się do Paryża z mężem na wiosnę”. Słowa te można interpretować w ten sposób, że kwestia wykonania wizerunku Danysza została omówiona przez Boznańską i Wizego już wcześniej, pozostał jedynie problem transportu. Portret Danysza raczej nie był wykonany dużo wcześniej, skoro Boznańska posłała go do Pittsburga na wystawę na przełomie 1928/1929. Jest też dość mało prawdopodobne, że we wspomnianym liście Wize pisze o innym obrazie – oboje z Boznańską znajdowali się w trudnej sytuacji finansowej i wielkopolskiego lekarza z pewnością nie byłoby stać na zakup dwóch obrazów w tym okresie (por. Ignaczak, *O obrazach i artystach*).
- ³¹ Obraz został zakupiony w 1979 r. od rodziny Wizego, która jednocześnie oferowała drugi jego portret. Za te informacje uprzejmie dziękuję p. Krystynie Znojewskiej z MNW.
- ³² List przechowywany w MNK. Trudno jednoznacznie interpretować te słowa, mogą one odnosić się do spraw zupełnie niezwiązanych ze sztuką. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że obraz datowany jest na lata 1905–1909, zaproponowana tu interpretacja listu wydaje się bardzo atrakcyjna.
- ³³ G. Mikołajczyk, J. Osieglowski, *op. cit.*, s. 22–23.
- ³⁴ Już po oddaniu tekstu do druku Tadeusz Grabski zidentyfikował omawiany pastel na fotografii przedstawiającej wystawę dzieł S. Wyspiańskiego w holu Muzeum Wielkopolskiego w 1932 r. (por. jego artykuł w niniejszym numerze „Studiów Muzealnych”; tam też reprodukcja fotografii). Dzieło z kolekcji Wizego wspomniane jest też w artykule Hilarego Majkowskiego *Dzieła malarskie Stanisława Wyspiańskiego w zbiorach poznańskich* („Polska Gazeta Intrologatorska”, 1932, R. 5, nr 11, s. 158) jako „1900 ‘Chata’, pastel (36 × 28) sygn.” Za wskazanie mi tej fotografii oraz artykułu serdecznie dziękuję.
- ³⁵ List z 23 V 1903 r. (MNK). Biegas przyjechał do Masłówki latem tego roku i został tam do grudnia (X. Deryng, *op. cit.*, s. 74). W liście z 23 VIII 1904 r. (MNK) Wize pisał z Dublan o zaproszeniu na Ukrainę, czyli zapewne do Masłówki.
- ³⁶ List z Lipska (MNK).
- ³⁷ List Wizego do Biegasa, Jeżewo, 25 VII 1913, zachowany w archiwum artysty (BPP, sygn. 1734).
- ³⁸ Za pomoc w identyfikacji artysty dziękuję drowi Jarosławowi Mulczyńskiemu z MNP. Por. też: J. Mulczyński, *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski XX wieku urodzonych do 1939 roku*, Poznań 1996, s. 374.
- ³⁹ Najprawdopodobniej należy ją utożsamiać z Ellen Modrakowską (*Słownik Artystów Polskich*, tom V, Le-M, Warszawa 1993, s. 611), ur. ok. 1875 r., określaną jako artystka amerykańska; wystawiała w TPSP we Lwowie w latach 1903–1909, co zgadza się z wzmianką w liście Wizego (por. niżej).

- ⁴⁰ List z Dublan, 15 III 1904 r. (MNK): „W podarunku otrzymałem od niej obraz pastelowo-węglowy. Śliczne rzeczy czasem wykonywa tym sposobem”. Warto wspomnieć, że w 1904 r. Modrakowska miała wystawę we Lwowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych.
- ⁴¹ List z Jeżewa, 27 XII 1904 (MNK): „(...) naiwna krytyka lwowska chwali jej prace, ale chwali tak samo bardzo lichych artystów”.
- ⁴² *Olga Boznańska (1865–1940)*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2014 – luty 2015, Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Narodowe w Warszawie, Kraków–Warszawa 2014, s. 213 (nr kat. III.48).
- ⁴³ E. Bobrowska, *Olga Boznańska i jej artystyczne przyjaźnie*, w: *Olga Boznańska (1865–1940)*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2014 – luty 2015, Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum Narodowe w Warszawie, Kraków–Warszawa 2014, s. 96; I. Bal, *Puget vel Puszet Ludwik*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, tom VIII P6–Ri, pod red. U. Makowskiej i K. Mikockiej-Rachubowej, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007, Bal, *op. cit.*, s. 137 i 138.
- ⁴⁴ W dzieciństwie Puget spędzał wakacje w Ceradzu, w majątku wujostwa; w 1901 r. porządkował zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu; latem 1923 r. oraz od września 1926 do października 1927 r. przebywał w Poznaniu, gdzie osiedlił się w 1928 i mieszkał do 1935 r. Por.: I. Bal, *op. cit.*, s. 133–134.
- ⁴⁵ Wiadomo o pobycie Pugeta w Oporowie już w 1903 r. (por.: I. Bal, *op. cit.*, s. 133–134 i 137), w roku 1909 (kartka z Oporowa z 13 sierpnia 1909 r., BPP 1755) oraz o wakacjach spędzanych tam w latach 1923–1939 (K. Askanas, *Śp. Alina Kowalska. Wspomnienie z minionej epoki – czyli notatki o Pugetach*, „Notatki Płockie” 1990, 35/4–145, s. 52). Zachował się ciekawy list rzeźbiarza, pisany do Boznańskiej z Oporowa 25 września 1913 r. (MNK, sygn. 1063), w którym opisał on przypadkowe spotkanie z Biegasem. Spotkanie nastąpiło w pociągu, gdy Puget wracał z wizyty u znanej wielkopolskiej rodziny Turnów, z kolei Biegas zapewne wracał do Francji od Wizego.
- ⁴⁶ Najstarszy zachowany list Wizego do Boznańskiej z Sędzin pisany był 12 III 1922 (MNK).
- ⁴⁷ Korespondencja L. Pugeta, ISPAN, nr inw. 237, karta 38.
- ⁴⁸ List z Oporowa, Boże Narodzenie 1928 r. (BPP 1755): „W muzeum poznańskim stoi figurka Pani, ofiarowana tam niedawno przez Wizego”.
- ⁴⁹ Żadne materiały dotyczące wizyty Brzegi u rodziny Wizego nie zachowały się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, które przechowuje spuściznę rzeźbiarza (dziękuję za informacje p. Helenie Pitoń, kierownikowi Działu Sztuki tej instytucji). Niestety, rzeźb nie ma też w Muzeum Narodowym w Warszawie, dokąd mogłyby trafić w ślad za wizerunkiem Wizego (za informacje dziękuję pp Iwonie Danielewicz oraz Justynie Bornińskiej z MNW).
- ⁵⁰ List z Jeżewa, 31 I 1910 r. (MNK).
- ⁵¹ W swoich wspomnieniach Brzega niestety nie wzmiankuje ani znajomości z rodziną Wizego, ani swojej podróży do Kowanówka. Te wydarzenia nie znalazły się też w opracowaniu pism artysty: W. Brzega, *Żywoć Górala pocziwego. Spojrzenie po latach*, opr. Michał Jagiełło, Anna Micińska, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2014. Lata 1909–1910 to bardzo pracowity czas dla Brzegi. W marcu 1909 r. był jednym z założycieli Towarzystwa „Sztuka Podhala”, latem w swoim domu w Zakopanem otworzył „I Wystawę Sztuki Podhalańskiej i Czystej”, która odbiła się szerokim echem w prasie. Jej sukces zachęcił do zorganizowania kolejnej wystawy w roku następnym. Por.: Michał Jagiełło, *Dłutem i piórem. O Wojciechu Brzedze (1872–1941)*, w: Brzega, *op. cit.*, s. 184–187.
- ⁵² „Już Pani obrazy oprawione. Ramy do portretu p. Tryczla są czarnozłote, złoto jakieś pocernione [ubytek] wyglądają. Starego złota w Pozna [niu nie] znają. P. Tryczel wisi na jednej ścianie z p[ortretem] Przesmyckiego widokiem pracowni na rue Vauguirard, i fotografią św Ludwika z fresku w Panteonie i z sosnami Wyczółkowskiego”. List jest uszkodzony przez myszy; w nawiasach kwadratowych podana została propozycja rekonstrukcji tekstu.
- ⁵³ Wojciech Lipowicz i in., *Z kolekcji Leona Wyczółkowskiego. Dar artysty dla Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu*, Bydgoszcz 2011.
- ⁵⁴ Por. niżej.
- ⁵⁵ O odrodzeniu grafiki artystycznej w Niemczech końca XIX w. por. np.: G. Hałasa, *Grafika modernistyczna w Niemczech a przedstawienia portretowe. Najcenniejsze przykłady ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przyczynek do badań*, „Studia Muzealne” 2013, z. XX, s. 168–191.
- ⁵⁶ Ignaczak, *Kazimierz Wize jako kolekcjoner...*
- ⁵⁷ List ze Śmiły 23 V 1903 r. (MNK).
- ⁵⁸ Spis zawartości teki:
J. Matejko, *Staćczyk*
T. Axentowicz, *Kobieta z wazonem*
J. Chełmoński, *Matka*
J. Chełmoński, *Główka*
J. Czajkowski, *Cmentarz klasztorny*
S. Czajkowski, *Las zimą*
I. Łopieński, *Krajobraz*
J. Malczewski, *Głowa starca*
J. Mehoffer, *Zemsta*
J. Pankiewicz, *Notre Dame*
F. Ruszczyk, *Zaułek kościelny*
J. Stanisławski, *Wisła pod Tyńcem*
K. Tichy, *Rynek krakowski*
E. Trojanowski, *Wawel*
W. Weiss, *Na Skalce*
W. Weiss, *Willa d'Este*
L. Wyczółkowski, *Portret J. Malczewskiego*
L. Wyczółkowski, *Portret Feliksa Jasieńskiego*
L. Wyczółkowski, *Kościół Bożego Ciała*
A. Procajłowicz, *Głowa kobieca*
Dodatkowo (wydanie luksusowe):
J. Malczewski, *Portret Feliksa Jasieńskiego*
L. Wyczółkowski, *Portret Kossaka*
S. Wyspiański, *Helena*.
- ⁵⁹ Por. Aneks 1, poz. 7–10; 13; 19–21; 23–29. Rozbicie *Teki...* na mniejsze grupy jest kolejną przesłanką sugerującą, że Wize traktował te prace jako samodzielne dzieła. Z kolei tytuły wpisane do inwentarza muzealnego różniące się niekiedy od tytułów zaproponowanych w tece (por. tytuł pracy Ferdynanda Ruszczyca) pozwalają podejrzewać, że Wize nie miał już oryginalnej okładki *Teki...*
- ⁶⁰ Zaginęły wszystkie trzy litografie Wyczółkowskiego.
- ⁶¹ G. Hałasa, A. Salamon, *Bunt: ekspresjonizm Poznański 1917–1925*, Poznań 2003; *Bunt, ekspresjonizm, transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, red. Lidia Głuchowska, MNP, Poznań 2015.
- ⁶² P. Nowak, *Poznań jako ośrodek wydawniczy w dwudziestoleciu 1919–1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1997, s. 86.
- ⁶³ K. Wize, *Stanisława Przybyszewskiego „Poznań ostoja myśli polskiej”, „Zdrój” 1917, nr 1, s. 28–29; Z powodu*

- książki L. Dobrzyńskiej-Rybickiej o systemie etycznym Hugona Kołłątaja, „Zdrój” 1917, nr 6, s. 187–189; *Estetyczna teoria gry*, „Zdrój” 1918, nr 1, s. 29–31.
- ⁶⁴ O grupie Bunt por.: G. Hałasa, A. Salamon, *Bunt: ekspresjonizm poznański 1917–1925*. Katalog wystawy, Poznań 2003.
- ⁶⁵ *Krucyfiks*, kat. 12 b, s. 273 (w tekście zachowano tytuły z inwentarza Muzeum Wielkopolskiego. W przypisach podano tytuły wg katalogu *Bunt...*; podano też pozycje w tym katalogu).
- ⁶⁶ *Mojżesz*, kat. 186, s. 356.
- ⁶⁷ *Półdon Trzech Króli*, kat. 80, s. 305.
- ⁶⁸ *Rynek w Schömbergu*, kat. 101, s. 314.
- ⁶⁹ *Portret Kubickiego*, kat. 2, s. 268; *Głowa Piłsudskiego*, kat. 3, s. 269.
- ⁷⁰ *Księga dobrodziejów...*, *op. cit.*, karta 130 i nn.
- ⁷¹ 1575 (wydanie łacińskie, niemieckie, francuskie), 1576 (wznowienie w języku niemieckim) oraz 1597 i 1612 (wznowienia po łacinie), por.: C. Koeman, *Atlantes Neerlandici. Bibliography of terrestrial, maritime and celestial atlases and pilot books*, vol. II Blussé – Mercator, Amsterdam 1969, s. 12.
- ⁷² Koeman, *op. cit.*, vol. II, s. 11.
- ⁷³ Danuta Rościszewska, przygotowująca katalog dawnej grafiki niderlandzkiej w zbiorach MNP przypuszcza, że rycina pochodzi z jednego z późniejszych wydań *Civitates...* Kwestii datowania odbitki nie ułatwia znak wodny (kartusz z literą K zwieńczoną koroną i dwiema liliami, niżej nieczytelny napis), którego nie udało jej się zidentyfikować.
- ⁷⁴ Por. przyp. 18.
- ⁷⁵ M. Treter (red.), *Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa Poznań 1929*, Poznań 1929, s. 10, 19.
- ⁷⁶ List z 2 VII 1929 (BPP 1755, karta 83).
- ⁷⁷ Złożoną historię genezy oraz zbiorów niemieckiego muzeum w Poznaniu opisano w pracy zbiorowej: *Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu*, red. W. Suchocki, T. Żuchowski, Poznań 2004.
- ⁷⁸ M.P. Michałowski i inni, *Galeria Atanazego Raczyńskiego*, MNP, Poznań 2005, s. 222 i nn.
- ⁷⁹ *Ibidem*, np: kat. 72, 75, 76, 90, 93, 122, 133–136. Warto zwrócić uwagę na przemyślana politykę zakupów niemieckiej grafiki modernistycznej: G. Hałasa, *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993; eadem, *Grafika i rysunek*, w: *Stulecie otwarcia...*, s. 129–133; eadem, *Grafika modernistyczna w Niemczech a przedstawienia portretowe. Najcenniejsze przykłady ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przyczynek do badań*, „Studia Muzealne” 2013, z. XX, s. 168–191.
- ⁸⁰ Do nielicznych wyjątków należał zbiór dzieł związanego z Polską Francuza, Jana Piotra Norblina. W jego skład wchodziły m.in. ilustracje do *Myszeidy* Ignacego Krasickiego (*Stulecie otwarcia...*, kat. 54–73).
- ⁸¹ Polonizacji poddano także sam gmach Muzeum; Tadeusz Grabski, *Polonizacja Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1998, nr 4, s. 200–213 (zwł. s. 209–212). Warto podkreślić, że jednocześnie dbano o rozwój kolekcji sztuki europejskiej, m.in. poprzez przekazanie w depozyt dzieł malarstwa europejskiego z Muzeum im. Mielżyńskich (Maria Skubiszewska, *Malarstwo włoskie do 1600. Italian painting before 1600* [przedmowa i wstęp Konstanty Kalinowski], MNP, Poznań 1995, s. 22), a także dalsze zakupy.
- ⁸² *Zbiory poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, Poznań 1982.
- ⁸³ Te pomysły pojawiły się już ok. roku 1900 [Stanisław K. Potocki, *Projekt Witolda Kazimierza Czartoryskiego przeniesienia Muzeum Gołuchowskiego do Poznania*, „Studia Muzealne” 1982, z. XIII, s. 123–126], a częściowo zostały urzeczywistnione w latach 30. po przekazaniu części zbioru graficznego związanego z Polską (P. Ignaczak, *Zbiór rycin „do historii polskiej” Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej*, w: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, NIMOZ, Warszawa 2014, s. 226).
- ⁸⁴ Za tę informację dziękuję p. Tadeuszowi Grabskiemu z Archiwum MNP.
- ⁸⁵ Warto zauważyć, że w darze tym, obok kilku obrazów polskich artystów, znajdowały się też prace rysunkowe i graficzne, tkaniny i rzemiosło artystyczne proveniencji europejskiej i dalekowschodniej: *Z kolekcji Leona Wyczółkowskiego. Dar artysty dla Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu*, Bydgoszcz 2011.
- ⁸⁶ Konieczna jest m.in. interpretacja niejednoznacznych słów, jakie Wize zamieścił w liście do Boznańskiej pisany z Sędzin 20 maja 1924: „Wielce Szanowna i Droga Pani, Portret niech czeka na jakąś sposobność sprzyjającą jego przewiezieniu. (...) Bardzo jestem wdzięczny p. Halinie Wólfównie za portret Pani drogiej”. Mowa jest tu o dwóch portretach. Nie wiadomo, kogo one przedstawiały, czy któryś z nich był przeznaczony do zbiorów Wizego itd.

Aneks 1

Aneks zawiera spis dzieł przekazanych w 1927 r. przez K.F. Wizego (oraz jedno dzieło podarowane przez jego siostrę), opracowany na podstawie *Księgi dobrodziejów Muzeum Wielkopolskiego 1919–1932* (AMNP sygn. A 1518) oraz *Księgi Nabytków Muzeum Wielkopolskiego. 1926–1927* (AMNP sygn.: A 1508). Pisownię nazwisk, tytuły, techniki zachowano z *Księgi dobrodziejów*. Gdy było to konieczne, w nawiasach kwadratowych podano imię i/lub nazwisko artysty, stosowany obecnie tytuł lub właściwą technikę.

Wycena dzieł i ich przeznaczenie dotyczą Muzeum Wielkopolskiego. Nr MNP odnosi się do dziś stosowanych numerów inwentarzowych.

W księdze nabytków numery od 665 do 684 wpisane są pod datą 27 X 1927. Numery od 713 do 720 wpisano pod datą 15 XI 1927.

Lp.	Nr kol.	Autor	Tytuł	Technika	Wycena	Przeznaczenie	Uwagi	Nr MNP
1.	Nr 83 (665/1927)	O. Boznańska	<i>Autoportret</i>	olej na tekturze	400	Galeria obrazów		Mp 120
2.	Nr 84 (666/1927)	O. Boznańska	<i>Portret Henryka Tryczła z Ukrainy</i>	olej na tekturze	1000	Galeria obrazów		Mp 122
3.	Nr 85 (667/1927)	O. Boznańska	<i>Widok z pracowni</i>	[brak informacji]	300	Galeria obrazów		Mp 1202
4.	Nr 86 (665/1927)	W. Sanok	Stary Grodzisk	olej na tekturze	200	Galeria obrazów ^a		zaginiony
5.	Nr 87 (669/1927)	B. Biegas	<i>Noc letnia</i>	olej na drzewie	200	Galeria obrazów		Zaginiony
6.	Nr 88 (670/1927)	S. Wyspiański	<i>Chaty</i>	pastel na tekturze	150	Galeria obrazów		Zaginiony
7.	Nr 89 (671/1927)	F. Ruszczyk	<i>Zaułek kościelny</i>	autolito- grafia	15	Gabinet graficzny		G 10747
8.	Nr 70 [sic!] (672/1927)	J. Czajkowski	<i>Cmentarz klasztorny</i>	autolito- grafia	25	Gabinet graficzny		G 10746
9.	Nr 71 (673/1927)	J. Malczewski	<i>Portret Brynarskiego</i>	autolito- grafia	25	Gabinet graficzny		G 10535
10.	Nr 72 (674/1927)	L. Wyczółkowski	<i>Portret J. Malczewskiego</i>	autolito- grafia	25	Gabinet graficzny		Zaginiony
11.	Nr 73 (675/1927)	J. Hulewicz	<i>Józef Piłsudski</i>	drzeworyt	15	Gabinet graficzny		G 8878
12.	Nr 74 (676/1927)	J. Hulewicz	<i>Chrystus</i>	drzeworyt	5	Gabinet graficzny		G 8877
13.	Nr 75 (677/1927)	J. Pankiewicz	<i>Notre Dame</i>	akwaforta	20	Gabinet graficzny		G 9430
14.	Nr 76 (678/1927)	F. Hogenberg	<i>Grodno</i>	sztych 2 XVII w.	50	Gabinet graficzny		G 10951
15.	Nr 77 (679/1927)	A.M. Swinarski	<i>Mojżesz</i>	drzeworyt	5	Gabinet graficzny		G 9874
16.	Nr 78 (680/1927)	J. Hulewicz	<i>Portret Kubickiego</i>	drzeworyt	5	Gabinet graficzny		G 8876
17.	Nr 79 (681/1927)	S. Kubicki	<i>Miasto [Rynek w Schömbergu]</i>	drzeworyt	5	Gabinet graficzny		G 8995

Lp.	Nr kol.	Autor	Tytuł	Technika	Wycena	Przeznaczenie	Uwagi	Nr MNP
18.	Nr 80 (682/1927)	M. Kubicka	<i>Zesłanie Ducha św. [Pokłon Trzech Króli]</i>	drzeworyt	5	Gabinet graficzny		G 8996
19.	Nr 81 (683/1927)	I. Łopieński	<i>Krajobraz</i>	akwaforta	30	Gabinet graficzny		G 9157
20.	Nr 82 (684/1927)	K. Tichy	<i>Sukiennice [Rynek krakowski]</i>	autolito- grafia	25	Gabinet graficzny	Ten i nast. – pod jednym nume- rem	G 10748
21.	Nr 82 (684/1927)	L. Wyczółkowski	<i>Cmentarz [być może tożsama z pracą Kościół Bożego Ciała?]</i>	autolito- grafia	25	Gabinet graficzny	Ten i poprz. – pod jednym nume- rem	Zaginiony
22.	Nr 83 (713/1927)	O. Boznańska	<i>Autoportret</i>	rysunek			dar p. Marii Langne- rowej, Sędziny, pow. Buk	Brak
23.	Nr 84 (714/1927)	J. Malczewski	<i>Portret Feliksa Jasieńskiego</i>	autolito- grafia	100	Gabinet graficzny		G 10745
24.	Nr 85 (715/1927)	W. Weiss	<i>Willi d'Este</i>	autolito- grafia	30	Gabinet graficzny		G 10750
25.	Nr 86 (716/1927)	L. Wyczółkowski	<i>Portret Feliksa Jasieńskiego</i>	autolito- grafia ^b	150	Gabinet graficzny		Zaginiony
26.	Nr 87 (717/1927)	A. Procajłowicz	<i>Głowa kobieca</i>	drzeworyt	50	Gabinet graficzny		G 10743
27.	Nr 88 (718/1927)	W. Weiss	<i>Na Skalce</i>	autolito- grafia	50	Gabinet graficzny		G 10749
28.	Nr 89 (719/1927)	J. Mehoffer	<i>Zemsta</i>	autolito- grafia	50	Gabinet graficzny		G 10744
29.	Nr 90 (720/1927)	J. Chełmoński	<i>Matka</i>	autolito- grafia	25	Gabinet graficzny		G 8769
30.	Nr 91 (724/1927)	L. Puget	<i>Olga Boznańska</i>	figurka gipsowa polichro- mowana	200	Gabinet graficzny		XXX

^a Wg katalogu D. Suchockiej – sygn. *W. Sanok 1921.*^b *W Księdze Nabytków* informacja – trójbarwna autolitografia.

Aneks 2

Lista dzieł w posiadaniu Kazimierza Wizego.

W aneksie wymieniono wszystkie prace, o których wiadomo, że znajdowały się w posiadaniu Wizego, bez względu na okres, w jakim były one jego własnością. Wymienione prace z pewnością nie stanowiły w żadnym momencie spójnej całości – część z nich trafiła w 1927 roku do Muzeum Wielkopolskiego, część Wize nabył dopiero po tej dacie.

Tytuły względnie temat przedstawienia podano według najnowszej literatury (gdy obiekt zachował się), ewentualnie według zapisów z epoki (korespondencja, *Księga Dobrodziejów MW*) lub zaproponowano własne określenia (w przypadku, gdy obiekty nie zostały zidentyfikowane).

Gdy było to możliwe, podano dzisiejsze miejsca przechowywania obiektów.

Ostatnia kolumna tabeli ukazuje okres, w którym dzieło znajdowało się na pewno w posiadaniu Wizego (w przypadku dużego prawdopodobieństwa takie daty oznaczono znakiem zapytania)

Aneks opracowany został na podstawie następujących danych archiwalnych:

1. *Księga Dobrodziejów Muzeum Wielkopolskiego z lat 1919–1932* (w tabeli jako KD)
2. Wybrane listy Wizego do Olgi Boznańskiej (w tabeli podane miejsce przechowania; data listu – w przypisie)
3. Informacje z archiwum MNW, na podstawie listu od p. Krystyny Znojewskiej (w tabeli jako „List z MNW”)

Malarstwo, rysunek, rzeźba

Lp.	Autor	Tytuł	Technika	Dziś w:	Źródło	Czas
1.	O. Boznańska	<i>Autoportret</i>	olej na tekturze	MNP	KD	1927
2.	O. Boznańska	<i>Portret Henryka Trütschla</i>	olej na tekturze	MNP	KD List BPP ^a	1926–1927
3.	O. Boznańska	<i>Widok z pracowni</i>	olej na tekturze	MNP	KD List BPP ^b	1926–1927
4.	O. Boznańska	<i>Portret K.F. Wizego</i>		MNW	List BPP ^c List z MNW	nieznany (po 1904?)
5.	O. Boznańska	<i>Portret K.F. Wizego</i>		nieznane	List z MNW	nieznany
6.	O. Boznańska	<i>Portret Mariana Przesmyckiego</i>		nieznane	List BPP ^d	1926–1927
7.	O. Boznańska	<i>Portret Jana Danysza</i>		nieznane	Listy BPP ^e	od 1929
8.	B. Biegas	<i>Noc letnia</i>	olej na drzewie	nieznane	KD	1913(?)–1927
9.	S. Wyspiański	<i>Chaty</i>	pastel na tekturze	nieznane	KD List BPP ^f	1927
10.	W. Sanok	<i>Stary Grodzisk</i>	olej na tekturze	nieznane	KD	1927
11.	E. Modrakowska	<i>NN</i>	pastel i węgiel	nieznane	List MNK ^g	1904
12.	L. Puget	<i>Olga Boznańska</i>	gips polichromowany	MNP	KD List BPP ^h	1927
13.	W. Brzega	<i>Portrety rodziny Karczewskichⁱ, 1909</i>	drewno?	nieznane	List MNK ^j	1909/1910

Nieznana technika

Lp	Autor	Tytuł	Technika	Miejsce	Źródło	Czas
14.	L. Wyczółkowski	Sosny	Obraz, rysunek lub litografia	nieznane	List BPP ^k	1926

Grafika

Lp	Autor	Tytuł	Technika	Miejsce (obecnie)	Źródło:	Czas
15.	F. Hogenberg	Grodno	miedzioryt	MNP	KD	1927
16.	F. Ruszczyk	Zaułek kościelny	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
17.	J. Czajkowski	Cmentarz klasztorny	autolitografia	MNP	KD	1903
18.	J. Malczewski	Portret Bryniarskiego	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
19.	L. Wyczółkowski	Portret J. Malczewskiego	autolitografia	nieznane	KD	1903–1927
20.	J. Pankiewicz	Notre Dame	akwaforta	MNP	KD	1903–1927
21.	I. Łopieński	Krajobraz	akwaforta	MNP	KD	1903–1927
22.	K. Tichy	Sukiennice [Rynek krakowski]	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
23.	L. Wyczółkowski	Cmentarz [być może tożsamy z pracą Kościół Bożego Ciała]	autolitografia	nieznane	KD	1903–1927
24.	J. Malczewski	Portret Feliksa Jasińskiego	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
25.	W. Weiss	Willa d'Este	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
26.	L. Wyczółkowski	Portret Feliksa Jasińskiego	autolitografia ^l	nieznane	KD	1903–1927
27.	A. Procajłowicz	Głowa kobieca	drzeworyt	MNP	KD	1903–1927
28.	W. Weiss	Na Skalce	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
29.	J. Mehoffer	Zemsta	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
30.	J. Chełmoński	Matka	autolitografia	MNP	KD	1903–1927
31.	J. Matejko	Stańczyk	litografia		Teka	1903
32.	T. Axentowicz	Kobieta z wazonem	autolitografia		Teka	1903
33.	J. Chełmoński	Główka	autolitografia		Teka	1903
24.	S. Czajkowski	Las zimny	autolitografia		Teka List MNK ^m	1903
35.	J. Stanisławski	Wisła pod Tyńcem	autolitografia		Teka	1903
36.	E. Trojanowski	Wawel	autolitografia		Teka List MNK ⁿ	1903
37.	J. Hulewicz	Józef Piłsudski	drzeworyt	MNP	KD	1918(?) –1927
38.	J. Hulewicz	Chrystus	drzeworyt	MNP	KD	1918(?) –1927

39.	A.M. Swinarski	<i>Mojżesz</i>	drzeworyt	MNP	KD	1918 (?)-1927
40.	J. Hulewicz	<i>Portret Kubickiego</i>	drzeworyt	MNP	KD	1918 (?)-1927
41.	S. Kubicki	<i>Miasto [Rynek w Schömbergu]</i>	drzeworyt	MNP	KD	1918 (?)-1927
42.	M. Kubicka	<i>Zesłanie Ducha św. [Pokłon Trzech Króli]</i>	drzeworyt	MNP	KD	1918 (?)-1927

Rysunek w posiadaniu siostry Wizego

Lp.	Autor	Tytuł	Technika	Miejsce	Źródło	Czas
43.	O. Boznańska	<i>Autoportret</i>	rysunek	nieznane	KD	1927

^a 15 XI 1926.

^b 15 XI 1926.

^c 17 I 1928. Nie ma pewności, czy chodzi o ten właśnie portret.

^d 15 XI 1926.

^e 23 VII, 16 IX, 30 XI 1929.

^f 17 I 1928.

^g Dublin, 15 III 1904.

^h 17 I 1928.

ⁱ Nieznana liczba płaskorzeźb. Z opisu Wizego: „portrety plaketowe siostry, szwagra mego i ich dzieci. (...) Mam te portrety tu w domu”, należy wnioskować, że Brzega wykonał albo dwa portrety (dwa podwójne portrety, np. jeden ukazujący rodziców, drugi ukazujący dwóch synów), albo trzy (oddzielne wizerunki rodziców i wspólny portret synów), a może nawet cztery portrety (każda osoba na oddzielnej plakiecie).

^j 31 I 1910.

^k 15 XI 1926.

^l W *Księdze Nabytków* informacja: „trójbarwna autolitografia”.

^m 23 V 1903.

ⁿ 23 V 1903.

Kazimierz Filip
Wize – art lover,
artists’ friend.
Selected aspects
of K.F. Wize
donation for
Muzeum Wielko-
polskie in light of
correspondence
and preserved do-
cuments.

SUMMARY

Kazimierz Filip Wize (1873-1953) was a versatile figure of intellectual life in the region of Wielkopolska in the 1st half of the 20th c. He studied medicine, philosophy and bacteriology in various European academic centres, and his stays in Munich, Paris and Kraków at the turn of the 20th century familiarised him with circles of young Polish artists. This helped him gather an interesting collection of Young Poland artists, e.g. paintings by Olga Boznańska and Bolesław Biegas, a pastel by Stanisław Wyspiański, prints by Wyczółkowski and artists from the BUNT group as well as a sculpture by Puget. Part of this collection

was in 1927 acquired by Muzeum Wielkopolskie, predecessor of the National Museum in Poznań. The article attempts to reconstruct the collection, composed of both works transferred to the Poznań museum and those which remained in Wize’s possession. The aim of the text is to both establish the (approximate) contents of the set of works and trace back the circumstances of the owner’s acquiring the individual works. Although the collection was not very extensive, it gives an insight into the ambitions and capacities of art collectors among the intelligentsia of Wielkopolska in the 1st half of the 20th century.

Maria Gołąb

***Błędne koło* w oczach krytyki i wobec estetycznych programów epoki**

Błędne koło (il. 1), ostatnie z wielkich tzw. programowych dzieł Malczewskiego, powstało w krakowskiej pracowni na Prądniku Czerwonym, podobnie jak wcześniejsze o lat kilka *Melancholia* i *Introdukcja*. Dziełu towarzyszyła być może druga wersja bądź poprzedzało je okazałych rozmiarów olejne studium (il. 2), prawdopodobnie tożsame z zaginionym obrazem, znajdującym się w 1916 r. w kolekcji Józefa Urbanowskiego w Łodzi, pod tytułem *Błędne koło, szkic*¹. Zna- ne są również rysunkowe studia do obrazu (il. 2, 3), z których jedno to świadectwo dominacji w kompozycji idei wirującego kręgu².

Obraz po raz pierwszy pokazany został w 1896 r. w Berlinie na Internationale Kunst Ausstellung jako *Ein Zauberkreis*; przed kolejnym pokazem w grudniu tego roku w TPSP w Krakowie artysta obraz, wystawiony jako *Błędne koło*, poprawiał. W maju 1897 r. dzieło zostało jednogłośnie wyróżnione ważną i jedyną wtenczas na ziemiach polskich artystyczną nagrodą im. Barczewskiego³. Prawdopodobnie przed kwietniem 1898 r. obraz zakupił Edward Aleksander Raczyński i to on wypożyczał go na dalsze wystawy: w czerwcu 1898 r. do monachijskiego Glaspalast (wystawiony jako *Irrkreis*), w 1900 r. do Paryża na Exposition Internationale Universelle (jako *Rêve*) i w 1903 r. na objazdową zbiorową wystawę we Lwowie, Warszawie i Krakowie. Jeszcze przed pierwszymi ekspozycjami obraz mocno przyciągał uwagę. O jego malowaniu informowano w prasie w lutym 1896 r. i pod koniec tego roku (Lewandowski 1896; „Tygodnik Ilustrowany” 1896), ekscytowano się jego losami, kilkakrotnie odnotowując jego zakup – rzadkość w prasowych informacjach⁴, lecz z okazji pierwszego wystawienia dzieła

w Krakowie na przełomie 1896 i 1897 r. pojawiło się zaledwie kilka tekstów. Więcej recenzji wywołały monograficzne wystawy w 1903 r. we Lwowie, Krakowie i Warszawie, kilka dalszych wypowiedzi opublikowano przed rokiem 1914⁵. Jednak ani podczas pierwszej ekspozycji, ani później obraz nie wywołał reakcji porównywalnych z tymi, jakie towarzyszyły wystawionemu kilka lat wcześniej w warszawskiej Zachęcie *Szałowi*, gdy Podkowińskiego okrzyknięto heroldem nowej sztuki, choć było to dzieło o symbolicznie zakorzenionej w tradycji i mniejszej malarzkiej radykalności⁶. Także ten obraz znalazł miejsce w zapowiadającej epokę książce, w której związane Podkowińskiego, również przez tragizm losu, z opisanym w *Forpocztach* nowym pokoleniem nerwowców (*Forpocztzy* 1895). Jednak nie jemu, a Malczewskiemu historia sztuki przyznała rolę „męża zapowiedniego” Młodej Polski, afirmując wskazaną przez Kazimierza Wykę inicjującą rolę *Introdukcji*, *Melancholii* i *Błędnego koła*. Mimo to ani wtenczas, ani w późniejszych monografiach nie skonfrontowano systematycznie tych wyjątkowych kompozycji z estetyczną i krytyczną myślą epoki.

Profuzja krytyków i artystycznych krytyk w czasach Młodej Polski, podkreślana zgodnie przez badaczy⁷, nie przyniosła tekstów, które sprostająby wielkości dokonań krakowskiego malarza. Najwięksi krytycy i twórcy modernistycznej estetyki nie angażowali się w tę twórczość. Zenon „Miriam” Przesmycki poświęcił artyście zaledwie jeden, mocno krytyczny artykuł, a jego „Chimera” nie reprodukowała dzieł artysty (Przesmycki 1901). Przybyszewski, zapewne niechętny malarstwu Malczewskiego, również nie oddał artyście łamów „Życia”⁸, choć



1. J. Malczewski, *Błędne koło*, 1895–1897, olej na płótnie, wł. Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, MNP FR 56, fot. A. Cieślowski

przed objęciem przez niego redakcji pismo angażowało się w propagowanie twórczości autora *Błędnego koła*⁹. Matuszewski kilkakrotnie wymienił w swej książce wczesne, związane ze Słowackim dzieła malarza, jednak *Melancholii* i *Błędnego koła* prawdopodobnie nie znał (Matuszewski 1902). Spośród wybitniejszych krytyków sztuki tekst o twórczości Malczewskiego opublikował w 1903 r. Cezary Jellenta w pierwszym roczniku redagowanego przez siebie tygodnika „Ateneum” (Jellenta 1903), zaś Stanisław Lack – najoryginalniejszy krytyk epoki – krakowskiego malarza po prostu nie cenił. Nie znaczy to, iż Malczewski pozostawał poza zainteresowaniem ważnych komentatorów sztuki i periodyków, lecz zważywszy na rangę powstałych w latach 90. XIX w. obrazów,

zainteresowanie jego twórczością trzeba określić jako umiarkowane. Nie tylko Podkowiński, jak wyżej przypomniano, przyciągnął większą uwagę piszących o sztuce, ale i inni twórcy Młodej Polski nieledwie dystansowali Malczewskiego w tym względzie. Nie bez znaczenia był tu fakt niepełnej pokoleniowej przynależności artysty do współdecydujących o przemianach sztuki „młodych”, wśród których najstarsi, Pankiewicz i Podkowiński urodzili się w 1866 r.; Wyspiański, Mehoffer, Stabrowski – w 1869; Ruszczyk – 1870; Krzyżanowski, Okuń – 1872; Weiss, Wojtkiewicz – 1875, by wymienić tych najważniejszych dla warszawskiego i krakowskiego środowiska. Tylko pierwsi z wymienionych debiutowali dziełami należącymi do poprzedniej formacji artystycznej, a sztukę realizmu



2. Portret Jacka Malczewskiego na tle *Błędne koła*, MNK XX-f-22067, fotografia ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie

porzucili szybko dla wzburzającego od lat 80. polską krytykę impresjonizmu. Malczewski swą artystyczną pozycję budował dziełami współtworzącymi specyficzny, bo nasycony treściami romantycznymi, polski realizm, a jedno z jego najsłynniejszych dzieł tego czasu znalazło się w krakowskim Muzeum Narodowym, zakupione, podobnie jak obrazy Matejki, dzięki składkom publicznym. Te powszechnie znane fakty przywołuję po to, by uzmysłwić odmienność miejsca malarza w rodzącej się, w dużej mierze przez jego dzieła, nowej sztuce; by pamiętać o odmienności jego pozycji wobec nowej, wypatrującej „młodych” krytyki artystycznej.

Pierwsze omówienia symbolistycznej twórczości Malczewskiego ukazały się w „Przeglądzie Tygodniowym”, piśmie, któ-

re od początków lat 90. publikowało teksty poświęcone francuskiemu symbolizmowi¹⁰; potem pisano o artyście w warszawskich i krakowskich pismach: w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Wędrowcu”, „Ateneum” i w „Krytyce” Feldmana, w „Głosie Narodu”, „Nowym Słowie”, „Sfinksie”, „Kurierze Warszawskim” i w „Świecie”, wzmiankowane w „Życiu” – słowem w czasopiśmie o najrozmaitszych ideowych i estetycznych założeniach.

Co i jak widzieli krytycy

Rozpoznanie treści obrazu jako przedstawienia aktu twórczego, w którym siedzący na drabinie malarczyk to *alter ego* Malczewskiego pojawiło się niemal we wszystkich krytykach. Jednoznacznie sformułował to Ignacy Bett: „[Malarz] widzi się małym

malarczykiem” (Bett 1903, s. 69), a anonimowy komentarz „Tygodnika Ilustrowanego” (1904) precyzował: „Malarz uplastycznił tutaj niejako początkowe stadium procesu twórczego”. W postaciach wirującego kręgu widziano wytwór wyobraźni chłopca (Parvi 1898); ich pojawienie się opisywano także jako moment, „gdy w chłopcu zrodził się artysta” (Starzewski 1898, s. 305). W takim też kontekście interpretowano znaczenie spadających „patronów”: porzuconych wzorów „malarskiego rzemiosła” (Starzewski 1898, s. 305) czy odrzuconych przez twórcę „formułek” (Witkiewicz 1903, s. 108). Jednak spośród wszystkich autorów jedynie Bett poddał refleksji obecność dziecka w obrazie, wskazując, iż „porywa [malarza] ufność młodych chłopiąt w siły nadprzyrodzone” (Bett 1903, s. 69). Idzie tu Bett zapewne za inspiracją „Miriamą” Przesmyckiego, który zwrócił uwagę na ten aspekt dziecięcych postaci w utworach symbolistycznych, gdy interpretował właściwą Maeterlinckowi ciekawość dla „dzieciństwa”, a pisząc o dualistycznej naturze człowieka, o istnieniu strony zmysłowej i strony transcendentnej współuczestniczących w poznaniu, wskazywał, iż kontakt z transcendencją niezakłócony jest właśnie u dzieci (Przesmycki 1891, s. 289, 328).

W każdej niemal recenzji poświęconej *Błędnemu kołu* pojawia się opis obrazu, gdyż – inaczej niż w krytyce literackiej, w której jego rola zostaje ograniczona¹¹ – w sztukach wizualnych opis przyjmuje rolę „tłumaczenia” języka malarstwa na język dyskursywny. Różnorodność opisów wynika przede wszystkim z przyjęcia przez autorów odmiennych perspektyw, wpływających na zróżnicowanie krytycznego dyskursu: bądź to krytyka patrzącego z zewnątrz i podejmującego zadanie zobiekttywizowania opisu, w czym uznać należy trwałość pozytywistycznej krytyki, bądź to komentatora ujawniającego pełną empatię wobec dzieła i autora – znak nowej krytyki.

Przykładem zastosowania pierwszego z tych sposobów do przedstawienia *Błędneho koła* jest recenzja Parwiego z początku 1898 r., w której ukazaną w obrazie scenę, rozumianą jako zmateriałizowanie wyobraźni artysty, interpretuje autor jako metaforę etapów życia.

„Nieporównany ten artysta (...) dał rzecz, od której po prostu oczu oderwać nie można. Na wysokiej drabinie siedzi chłopiec od pokojowego malarza z pędzlem w ręku, a rozbującej jego wyobraźni przedstawia się terazniejszość, wiek młodzieńczy i starość. Mnóstwo wizyjnych postaci, uroczych nimf i dorodnych mężczyzn wiruje w prawdziwe *Błędne koło* postaci chłopca, u nóg którego spoczywa starzec, uosobienie przyszłości” (Parvi 1898).

Najwybitniejszą však realizacją tego typu krytyki, najczęściej także przez historię sztuki wykorzystywaną, jest tekst Stanisława Witkiewicza (Witkiewicz 1903). Autor, najważniejszy wraz z Sygietyńskim krytyk poprzedniej formacji, ale też uczestnik polemik dotyczących krytyki modernistycznej, nie odrzucał pryncypiów krytyki dawnej: w skondensowanym opisie kompozycji i w charakterystyce czysto malarskich zamierzeń Malczewskiego Witkiewicz jest świadom odmiennych celów nowej sztuki, dostosowuje także swój język do wymogów stawianych przez symbolistyczny obraz. Choć podjęcie takiego zadania zdawało się wykraczać poza dotychczasowe doświadczenia krytyka, to pamiętać należy, iż tekst o Malczewskim był pisany po monografii o Aleksandrze Gierymskim, w której mocniej niż dawniej akcentował element ekspresji podmiotu w dziele, że był pisany w czasie szerszych studiów nad polską sztuką współczesną¹²; przypomnieć także trzeba, iż sednem dorobku Witkiewicza było rozumienie dzieła sztuki w jego „całości” i „jedności”, że esencji postawy malarza realisty upatrywał tak w obserwacji natury, jak w wysiłku

3. J. Malczewski, *Malarz i szkic grupy w kole. Szkic do kompozycji „Błędne koło”*, tusz, pędzel, lawowanie, papier kremowy, MNP GR 2113, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



4. J. Malczewski, *Postać stojąca przy sztalugach i korowód postaci*, karta ze szkicownika, s. 10, MNP GR 1055, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP



wyobraźni i w subiektywizmie artystycznego widzenia, iż od początku swej krytycznej twórczości głosił hasło indywidualizmu artystycznego i oryginalności w sztuce, a genezy takiej sztuki upatrywał w aktywności genialnych jednostek¹³. I to właśnie zagadnienie wyeksponował krytyk na samym początku tekstu, uznając Malczewskiego za jednego z najoryginalniejszych polskich artystów.

Dalszy wywód podporządkowany został scharakteryzowaniu postawy artysty, w której kreację związane z zadaniem zobrazowania („uplastycznienia”) „głębokiej poezji myśli i uczuć”. Każdy obraz artysty – pisze Witkiewicz – „jest zmaterializowanym momentem wielkiego ciągu myśli” (Witkiewicz 1903, s. 105); jego talent malarski sprostać musi ogromowi „treści myślowej” (s. 106); „treścią

myślową” jego dzieł jest „stosunek artysty do zadań sztuki, natury i społecznego życia” (s. 107); ale też jego „myśl obejmuje szerszy zakres przejawów duszy” (s. 110); „myśl i czucie (...) ujawnia coraz inną stronę tej szczególnie bogatej w zjawiska psychiczne natury”; jego „myśl pełna jest szczególnych, oryginalnych pojęć” (s. 112). Pojawiające się regularnie w całym tekście sformułowania pozwalają stwierdzić, iż do stosowanego wobec Malczewskiego w krytyce lat 90. pojęcia „poeta-malarz” Witkiewicz dołączył dla uwypuklenia intelektualnej zawartości obrazu pojęcie „myśliciel”, choć samo słowo w tekście nie pada. W ten sposób, konstruując model: myśl / wyobraźnia – obraz, Witkiewicz rozwiązuje problem nieistnienia w dziele relacji między przedstawieniem wirującego kręgu a światem zewnętrznym i wychodzi tym samym poza główne założenia uprawianej przez siebie krytyki, w których wizualny motyw, pozostający w związku z tym, co na zewnątrz, miał być pełnym zespoleniem duszy artysty i świata widzialnego. Znamienne jest i to, że w tekście nie pojawia się jakiegokolwiek sformułowanie wiążące powstanie obrazów ze stanami poza świadomością, co będąc w zgodzie z zasadami krytyki realistycznej pozostaje w kontrze wobec wywyższania w krytyce modernistycznej wartości intuicyjno-podświadomościowych ponad wartości intelektualne¹⁴. W konsekwencji tego synkretyzmu Witkiewicz przedstawił w interpretacji *Błędnego koła* opis takiej artystycznej postawy, w której świat zewnętrzny nie bierze udziału w powstaniu dzieła. I nie chodzi tu o ujawnienie przez Witkiewicza nowej, „głębszej i wszechstronniejszej koncepcji samej rzeczywistości”, widzianej w zamianie słowa „natura” na słowo „duch / dusza” czy „wszechświat” – jak interpretuje to Olszaniecka¹⁵, lecz o podjęcie próby zobiektywizowanego opisu nowej postawy artystycznej. Jej istotą jest,

co w konkluzji metaforycznym językiem formułuje krytyk, ludzka dusza jako źródło kreacji i miejsce kontaktu z wszechświatem. Pisze Witkiewicz:

„Obraz zalega mrok błękitnawy, z którego wznosi się drabina, zwykła drabina pokojowych malarzy, zachlapaną farbami; na jej szczycie siedzi chłopak, którego głowa i ramiona wynurzają się z zimnego mroku i palą się blaskiem złotej zorzy, jak szczyt góry sięgającej w świetlistą sferę, ponad zaległe mrokami doliny. Dookoła chłopaka niesie się w powietrzu krąg ludzkich postaci, splecionych rękami. Bachantki i satyry, wiejskie dziwki i krakowskie parobki; dziady i jakieś postacie młode i silne, jakieś ciała wijące się w bólu i szalejącej radością. Błędnego koła życia niesie się dokoła świecącej w czerwonym blasku postaci chłopca, który ma malarskie sprzęty i który, zapatrzony w ten zawrotny szal życia, upuścił wycinane w kartonie patrony (rozstrzelony) jakichś konwencjonalnych, bezdusznych kształtów, którymi siedząc na szczycie swej drabiny, miał pokrywać ściany jakiegoś budynku. Zagadka Malczewskiego pojęć o sztuce rozwiązana. Na świetlistych jej wyżynach widzi się szczyt zjawisk życia – ludzką duszę w jej najrozmaitszych przejawach, na tych też wyżynach dusza artysty wyzbywa się wszelkich konwenansów, wszelkiej rutyny, szablonu, odrzuca patron formułek i tworzy w bezpośrednim związku z wszechświatem. Taka jest, jeżeli ją dobrze zrozumiałem, ostateczna treść pojęć Malczewskiego o stosunku artysty do sztuki i życia” (Witkiewicz 1903, s. 108).

Jest tu bliskość wobec programowych wypowiedzi Przybyszewskiego (zwracano już na to uwagę¹⁶), ale i innych ważnych dla tej epoki tekstów, choćby Matuszewskiego, którego sformułowanie wprost odnieść by można do Witkiewiczowskiego rozumienia *Błędnego koła*: „Jednostka nie tylko czuje się odrębnym od innych istnień światem, ale

uważa się za jedyny, prawdziwy świat, jedyną rzeczywistość, za konkretny symbol tajemnej potęgi i podścieliska wszechbytu – za absolut” (Matuszewski 1902, s. 305). Podkreślić tu należy, iż w żadnym miejscu tekstu nie przeczył Witkiewicz podstawowej zasadzie krytyki programowo niesubiektywnej¹⁷, a omawia dzieło konsekwentnie z perspektywy zewnętrznej (przypomnijmy: „Taka jest, jeżeli ją dobrze zrozumiałem, treść pojęć Malczewskiego o stosunku artysty do sztuki i życia”), wskazując na proces rozumienia, a nie przeżywania dzieła, i przedstawia czytelnikowi rezultat zobiektywizowanego odbioru przez opis oryginalnej postawy artysty mierzącego się z zadaniem zobrazowania myśli. Ów podkreślany przez Witkiewicza pierwiastek intelektualny malarstwa i związaną go z „treścią narodowej świadomości” (Witkiewicz 1903, s. 106) to z kolei ten aspekt interpretacji, w którym krytyk stawia sztukę Malczewskiego w opozycji do innego, zasadniczego założenia estetyki Przybyszewskiego: absolutyzowania wolności artysty od jakichkolwiek, poza artystycznymi, zobowiązań¹⁸. Na marginesie odnotujmy, iż napisana w 1901 r. recenzja jest kolejnym głosem autora w polemice toczonej przez niego z krytyką nowej sztuki, tu być może z pochodzącym z tego samego roku wystąpieniem Przesmyckiego, który w artykule otwierającym pierwszy numer „Chimery” przedstawił dorobek Witkiewicza jako „zgubny” dla nowej krytyki (Przesmycki 1901 a).

Większość tekstów poświęconych *Błędnemu kołu* i symbolistycznej twórczości malarza z przełomu XIX i XX w. została jednak napisana przez krytyków młodego pokolenia, którzy w rozmaity sposób dają świadectwo nowym krytycznoartystycznym tendencjom. Zaczniemy od recenzji Starzewskiego, który w sposób klasyczny dla modernistycznej krytyki łączy, ale i miesza narracyjne porządki: to utożsamiając się z bohaterem obrazu, to

jednocząc w opowieści samego autora i jego obrazowych bohaterów, a gdy rzecz odnosi się do takich obrazów, w których bohaterem jest artysta właśnie, m.in. *Natchnienie niewolnika*, *Introdukcja* i *Błędne koło*, to trudno jest z całą pewnością wskazać, o którym z podmiotów rozprawia autor. Przytoczmy tu wybrany fragment dla zilustrowania tego rodzaju dyskursu. Pisze Starzewski:

„I poszedł artysta za *Natchnieniem niewolnika*. Pielgrzymował po ‘ziemi smutnej i gościńcach pustych’ [*Anhelli*, rozdz. V], wsłuchiwał się w szcęk tego łańcucha, co ‘smutny ma głos i jedno echo, które mówi: żałuję was!’ [Rozdz. VII]; z *Anhellim* patrzył, jak wygnanka *Ellenai* ‘położyła się na łożu liścianem pomiędzy renami swojemi, by umrzeć’ [Rozdz. XIII]. Pogrobka 63 roku od dziecka okrażały wizje. W *Introdukcji* jako chłopiec malarski, tonął jeszcze zadumany wśród świeżej zieleni drzew; lecz gdy w chłopcu zrodził się artysta, *Błędne koło* zatoczyło wokół niego rozszalały krąg” (Starzewski 1898, s. 304–305).

Mamy tu świadectwo identyfikacji krytyka z autorem dzieła, ale i z ożywieniem treści dzieła z perspektywy jego twórcy¹⁹, innym razem zaś z perspektywy obrazowych bohaterów. I choć pozornie w takim zabiegu jest podobieństwo do obecnego w poprzedniej epoce wczuwania się krytyka w przebieg akcji fabularnej w obrazie, to tam szczegółowe opisy skierowane były ku odtworzeniu wiążących się z wydarzeniem emocji, a empatia wobec obrazowej rzeczywistości powodowała badanie wiarygodności całego ujęcia, jak i pojedynczych postaci²⁰. Teraz opowieść o dziele prowadzona jest w taki sposób, jakby krytyk postępował za twórcą i odkrywał głębię samego procesu tworzenia²¹. Podobnie konstruuje opowieść o twórczości Malczewskiego Gawiński, który fabularyzuje rozwój twórczości i wprawia w ruch obrazowych bohaterów, używając figury malarczyka jako

przewodnika wplątanego w obrazowe zdarzenia²²; analogicznie buduje narrację Daniłowicz-Strzelbicki, ożywiając chimere, która „duszę artysty budzi z uspienia, pobudza myśl do pracy, roztacza przepych barw wymarzonych” (Daniłowicz-Strzelbicki 1900, s. 498), czy Mitarski, który podąża w obrazach za postacią chimery, fauna i melancholii, rekonstruuje i współodczuwając wzbudzone przez nią emocje (Mitarski 1903). Najobszerniej w tamtej epoce oprowadzał po interesującym nas tu najbardziej *Błędnym kole* Ignacy Bett.

Malarz – pisze Bett – „widzi się małym malarczykiem, co ze szczytu drabiny patrzy na kłęb ludzkich ciał, na błędne koło dziewcząt i starców, dręczonych ofiar i rwących się do życia sił młodych, roztańczonych i zrozpaczonych. Już nie wie, czy ma iść za swą myślą dawną, ukochaną, czy w życie się pograć, ‘zniwelować’, już mu wszystko przed oczami wiruje. W tym obrazie liczy się artysta ze swą ‘melancholią’, jako z czymś dokonanym, wie już, że jest i że nieuleczalna, ale wie, że i poza nią coś istnieje – a stąd ten zamęt – i koło bez wyjścia.

I oto następuje dziwna przemiana. Malarz, który już z góry patrzy na swój świat, zaczyna pojmować, że choć to on tworzy pozornie, jednak jest po prostu igraszką w rękę jakichś potęg nieubłaganych, co mu podsuwają te a nie inne tematy i idee. Wraz z ciekawością powstaje głucha zawiść do tych sił nieznanych, do życia, wiecznie młodego, wiecznie twórczego, które sobie wychowuje niewolników — artystów. A tak, gdy dotąd przedstawiał artystę i jego świat, teraz zajmuje go ów tajemniczy świat, co wydaje artystę. Rozpoczyna się straszne zmaganie. Artysta pragnie gwałtownie odsłonić ową ukrytą moc, aby mu ukazała swe oblicze — tyrana, a ona w różnych postaciach przed nim staje; na pozór łagodna i wabiąca, ma skryte drapieżne pazury. *Chimera i twórca* pasują się ze sobą...” (Bett 1903, s. 69).

Mamy tu pełną empatię krytyka wobec autora dzieła: krytyk zna zamysły malarza i relacjonuje jego wahania (malarz „już nie wie”), jego emocje (powstaje „głucha zawiść”), jest nieledwie świadkiem przemian artysty i miejsca jego ducha „w świecie potęg nieubłaganych” i opisuje stan świadomości malarza jako poddanej działaniom „sił nieznanych”, irracjonalnych. Ta rekonstrukcja procesu tworzenia Malczewskiego, budowana w stanie uczuciowej tożsamości krytyka z malarzem, zaowocowała w końcowych partiach tekstu taką koncepcją twórczości, w której artysta przedstawiony został jako pozostający w mocy sił zewnętrznych.

Modelowym jednak sposobem interpretacji dzieła dla młodopolskiej krytyki jest wypowiedź Jellenty. Dzieło sztuki, rozumiane jako tożsamy z duszą artysty²³, wymaga najwyższego zaangażowania krytyka, który posługując się metaforycznym opisem przybliża je aktywnemu odbiorcy. Przy czym – w przypadku tego tekstu – przedmiotem opisu jest nie pojedynczy obraz, lecz cała twórczość malarza, gdyż „namiętne życie podmiotu” wyrażającego swoją i inne dusze obejmuje „wszechświat i wieczność” i niemożliwą czyni prostotę, a „króć intencji” tylko w odniesieniu do całości dzieła artysty może się tłumaczyć (Jellenta 1903, s. 4–5). Zestawiając głębię dzieł Malczewskiego z takimi artystami, jak Moreau, Wagner, Słowacki, Nietzsche czy Wyspiański, opisuje Jellenta ich twórczość metaforą połączenia sfinksa i chimery, jako zespolenia niemożliwego, i łączy ich dzieła w wizji sztuki totalnej, tej, która przejęła spuściznę po Buonarottim i która jest, jak pisze, „przedświtem nowej ery”:

„[Artyści] podejmują na nowo wielki temat grozy. Ilustrują żaloby Walhal, zagładę romantycznych czasów, wypędzenia z rajów, upadki społeczeństw, zagubę złotych rogów, śmierci Zygrydów, dobrowolne wygnania Zaratustrów, narodziny bezducha, błędne koła, kłątwy i nieudane wyzwolenia” (Jellenta 1903, s. 7).

Ten metaforyczny język krytyki artystycznej był znamieny dla epoki i był konsekwencją, jak interpretował to Głowiński²⁴, sprzężenia kilku założeń, powszechnie przyjętych przez piszących o sztuce: iż dzieło sztuki jest wyrazem duszy i jako takie nierozzerwalnie związane jest z autorem (zasada ekspresywizmu), że odcisnięty w dziele proces twórczy nigdy się nie kończy, a wciąż trwa (czynnik procesualny, czynnościowy)²⁵, że dla zrozumienia dzieła konieczna jest pełna empatia, a ostatecznym wynikiem jest spotkanie dwóch podmiotów: autora dzieła i piszącego o nim. Wynikiem tego spotkania jest „nowa krytyka” – która, jak pisał Stanisław Lack, „jest symboliczna, jedna, i staje się przez to odłamem sztuki, również symbolicznej” (Lack 1899). Dodajmy na koniec taki poświęcony Malczewskiemu tekst, w którym zasady opisane przez Głowińskiego zostały, rzecz można, *expressis verbis* wyłożone, a tekst jest także doskonałym przykładem pożądanym w epoce i powszechnych, *quasi*-poetyckich ekwiwalentów krytycznych²⁶:

„Nowoidealizm – malarstwo z duszy / (...) Zdolności odtwórcze, ale nie naśladowcze, czerpią się tu z własnych wrażeń serdecznych (...) / Wyczute, odziane w kształt i barwę, podaje on w formie obrazu widzowi, a gdy ten również czuć i odczuwać zdolny, wtenczas twórca i widz działają na siebie wzajemnie. Twórca, zapłodniony przez wrażenia odczute, przelewa je i podaje w mowie malarskiej (kształt i barwa) widzowi, którego myśl usidla i niewoli. / – Chodź za mną, – mówi mu – w kraj nowy, kraj mego ducha. – / A tamten idzie i odczuwa. Czarowna rozmowa dwu duchów – nawiązana. Upajająca, harmonijna, wzajemna wymiana skarbów ducha...” (Wawrzyniecki 1911, s. 6).

Wizyjność Błédnego koła

Porównywalność (analogiczność) postaw młodych krytyków wobec dzieła Malczewskiego skutkowałą pojawieniem się w tekstach podobnych kategorii opisowych. Najważniejszą wśród nich, powoływaną dla opisu *Błédnego koła*, ale także ówczesnej twórczości Malczewskiego, była kategoria wizyjności. Począwszy od Starzewskiego, który jako pierwszy wskazał na tę jakość²⁷, wizyjność artysty oraz wizyjność obrazu odmieniano w kolejnych krytykach, rzecz można, przez wszystkie przypadki. Doświadczane przez malarza wizje porównywano do halucynacji: to narzucających się bezwzględnie malarzowi (Starzewski 1898, s. 305), to władających malarszykiem („Tygodnik Ilustrowany” 1904). Wizyjne były postaci (Parvi 1898), „subiektywno-wizyjna” była symbolika malarza (Prokesch 1903, s. 2), czasami cała twórczość była „realną wizyjnością” (Gawiński 1903). Ta bezwzględnie pozytywna waloryzacja wizyjności jako stanu doświadczanego przez artystę: jego zdolności do doświadczania wizji, a także wizyjności samego dzieła, miała korzenie w najważniejszych programowych tekstach epoki. Począwszy od Przesmyckiego, który wprost definiował, iż każda twórczość artystyczna to „zdolność do wizji i do komunikowania tych wizji otaczającym” (Przesmycki 1891, s. 304), a skończywszy na Przybyszewskim, który w tekście *O nową sztukę* wskazywał na stany senne i wizyjne – te, w których ujawnić się może drobna część Ja – duszy ludzkiej, absolutnej świadomości (Przybyszewski 1899 a). Pozostajemy, co oczywiste, w kręgu filozofii nowego mistycyzmu, wspartej na stwierdzeniu niedostatku samoświadomości i na wierze w bogactwo stanów związanych ze snem, somnambulizmem, ekstazą, delirium, hipnozą – o czym także pisał Przesmycki i co cała epoka przyjęła za

pewnik (Przesmycki 1891, s. 319). Żaden z obrazów tego czasu bardziej niż *Błędne koło*, a przed nim *Melancholia*, nie uruchomił tak mocno konieczności przywołania tej właśnie kategorii.

Na stałe działanie wizji, mającej źródło w wyobraźni artysty, wskazywał Bett i wiązał ją nie tylko z indywidualnymi wyobrażeniami, lecz z doświadczeniem „zbiorowego ducha” (Bett 1903, s. 68); podobnie Prokesch, który źródła fantazji upatrywał w poetyckich wizjach malarza, ale też w „głębokich uczuciach zbiorowych i serdecznym altruizmie”, w obrazach zaś widział wcielenie „pewnych objawów duszy zbiorowej społeczeństwa” (Prokesch 1903, s. 1). Dla Mitarskiego dzieła krakowskiego malarza są „ilustracją, kluczem polskiej duszy” (Mitarski 1903, s. 312), gdy tymczasem Jellenta, wieńcząc opis specyficznego ustroju psychicznego malarza, pisze: „Jest to poeta, myśliciel, ofiara wszelkich tych nostalgii i niepokoju, z których składa się każda dusza indywidualna a przecież solidarna z narodem, ludzkością” (Jellenta 1903, s. 8). Stosław charakteryzuje twórczość jako tę, która dawać ma wyraz „najistotniejszej treści współczesnej duszy polskiej, ma jej sny i tęsknoty wypowiadać” (Stosław 1911, s. 9). To połączenie nieświadomych, wizyjnych, hipnotycznych stanów, w jakich artysta tworzy, pozwalało według komentatorów nie tylko na ekspresję własnej duszy czy nieświadomości artysty, ale umożliwiało rozpoznanie i oddanie w obrazie ducha zbiorowego właśnie. Odczytywano zatem w dziele Malczewskiego dążność do zharmonizowania tego, co indywidualne, z tym, co ogólnoludzkie, i wskazywano na niwelowanie sprzeczności między afirmacją indywidualizmu a tym, co społeczne. Myśl taka była w tamtej epoce przedmiotem tak programowych wystąpień, jak i szerszej refleksji. Artur Górski walor jedności duszy artysty z duchem narodu widział jako gwa-

rant wielkości sztuki²⁸; nieco później inaczej formułował to Stanisław Brzozowski, widząc w twórczości artystycznej moment „dalekiego” wykroczenia poza samą jednostkę twórczą²⁹.

Wizje artyści były nieodparte i szczere, podobnie jak natchnienie malarza czy sam proces twórczy (Starzewski 1898, s. 5; Mitarski 1903, s. 312; Jaroszyński 1903). Wielokrotnie i mocno akcentowany element wewnętrznego przymusu i bezwarunkowości, automatyzm tworzenia przybliżyły się niekiedy w opisach do teorii „archotypu”, jak wówczas pisano. Eksponowany zaś równie mocno element etyczny postawy podkreślany był w recenzjach wielokrotnie i znać tu zadośćuczynienie kolejnym programowym zawołaniom epoki: wezwaniom Artura Górskiego („Żądamy szczerości od młodych talentów”) czy postulatami Stanisława Brzozowskiego o potrzebie szczerości i prawdy (Górski A. 1898, s. 122; Brzozowski 1902). Wskazać tu także należy na ten aspekt kategorii szczerości, który był konsekwencją ujmowania podmiotu twórczego i dzieła sztuki jako jednej, nie dającej się rozdzielić całości³⁰.

Wizyjność Malczewskiego łączono ze Słowackim. Wskazywano na jego duchowe związki z poetą³¹, ale także na wewnętrzne podobieństwa tworzenia. Opisywano tę samą gwałtowność i nieodpartość wizji, doświadczanej jako akt twórczej iluminacji (Bett 1903, s. 68), podnoszono pokrewieństwo idealistycznej treści (Łada-Cybulski 1903–1904) czy analogiczną głębię malarzkiego i poetyckiego dzieła (Jellenta 1903, s. 7). Gawiński wiązał kreację artystyczną Malczewskiego z mistycznym poznaniem (Gawiński 1903), ale wizyjność kojarzono także z dawną sztuką mistyczną. Z wizjami średniowiecznych malarzy-mistyków w tekście Ignacego Betta, który uzgadniał napięcie między idealizmem obrazu a jego

malarską konkretnością, wprowadzając wątek interpretacyjny, który został całkowicie zapomniany w późniejszych historyczno-artystycznych interpretacjach. Bett pisał:

„Niepodobna tu nieprzypomnieć, że taka uległość dla obrazów duszy była cechą średniowiecznego malarstwa. Quattrocento, kiedy przedstawia cud fizyczny, to go daje bez zastrzeżeń, anioły zwiastujące Maryi nie rozplywają się w mgłach, ale uginają silnie kolan, przygniatają draperie, i to zarówno we Włoszech jak i Flandrii, w Niemczech i w Bizancjum” (Bett 1903, s. 68).

Ów trop, który po raz pierwszy odnośnie Malczewskiego pojawił się w tekście K.M. Górskiego (Górski K.M. 1903) został być może wywiedziony z interpretacji Przesmyckiego, który opisy Maleny – bohaterki poematu Maeterlincka – zakorzenił w malarskich wizjach pozostawionych przez przedrafaelowskich braciszków klasztornych (Przesmycki 1891, s. 332).

W stopniu wizyjności dzieła Malczewskiego upatrywano także elementu rozwoju twórczości, przebiegającej – jak sformułował to Jellenta – „od pół wizji do wizji”. W wizyjności dzieł widział także ów krytyk potężne wyzwanie dla widzów i przestrzegał przed uproszczeniami odbioru, zachęcając do „podniesienia się” odbiorcy „zdolnością wizyj do wizyj i marzeń Malczewskiego” (Jellenta 1912, s. 133).

Obraz symbolistyczny

Już w pierwszej relacji o powstawaniu *Błędnego koła* w 1896 r. związano obraz z symbolizmem, który w formach natury „chce widzieć duszę, nastrój (stimmung) i wyraz” i przeciwstawiono tę postawę naturalizmowi, który „widzi naturę od zewnątrz” (Lewandowski 1896). Tę opozycyjność postaw podkreślano najmocniej w recenzjach z wystaw 1903 r., które pozwoliły zobaczyć wewnętrzną ewolucję twórczości

Malczewskiego. Wskazywano na zmianę widzenia „malarza-poety”: dawniej realisty, teraz twórcy kompozycji fantastycznych, „pełnych najbardziej chimerycznych symbolów i uogólnień” (Jaroszyński 1903). Twórczość wcześniejszą, realistyczną *par excellence* wiązano z Monachium, a otwierany *Introdukcją* etap następny opisywano jako „zawładnięty” symboliką „subiektywno-wizyjną” (Prokesch 1903, s. 2). Łada-Cybulski podkreślał niezależność od Matejki i rozwój od obrazów „historyczno-rodzajowych” kaźni sybirskiej do symbolizmu, w którym symbolika – w „znacznej mierze” alegoryczna, czasami „nazbyt literacka”, głęboko uczuciowa – „zawsze nosi na sobie specyficzne zabarwienie narodowe” (Łada-Cybulski 1903–1904). Makarewicz wyróżniał trzy okresy: początkowy realistyczny, potem malarstwa nastroju i „obecny” symbolizm, wskazując także, iż pod względem poczucia formy artysta jest klasykiem (Makarewicz 1910, s. 128), Piątkowski obok siebie stawiał „czynnik subiektywny” oraz symbol – „rozwiązany w subtelnych oparach wewnętrznego nastroju” (Piątkowski 1911, s. 917). Symboliczne obrazowanie w *Błędnym kole* zdefiniował Witkiewicz, ujmując obraz jako symbol twórczości zakorzenionej w duszy, która jest tożsama z absolutem; symbol zatem czegoś, co nie byłoby możliwe do powołania jako „proste odtworzenie zwykłego stosunku rzeczy” – symbol zatem całkowicie odmienny od wszystkiego, co dzieło poprzedzało (Witkiewicz 1903, s. 108); zaś Bett sugestywnie wskazał na charakterystyczne dla symbolizmu artysty współwystępowanie realizmu i idealizmu (zdefiniowane wiele lat później przez samego malarza w znanej formule: „Kto chce być idealistą w sztuce, musi być realistą w formie”). Pisał:

„Drobiazgowo studium naskórka nie uwłacza zgoła idei: jest porywający monizm (...) w tym zachwycie ducha nad ciałem

i równoczesnym zhołdowaniu go sobie” (Bett 1903, s. 70)

Definiowaniu postawy symbolistycznej towarzyszyły refleksje odnoszące się do związanego z nowym dziełem nowego także sposobu jego odbioru. Za Matuszewskim zapewne postępował Mitarski, gdy pisał o obrazach Malczewskiego:

„[Język malarza] jest tak dziwny, tak oryginalny, pełen tak niespodziewanych zwrotów, że trudno się z nim zrazu oswoić. Tworzy on pozornie labirynt, nic do niego trzeba powoli odszukać, zidentyfikować się z jego twórcą, pozwolić mu się owładnąć, zatracić niejako własną indywidualność” (Mitarski 1903, s. 311).

To inaczej sformułowana, dana wcześniej przez Matuszewskiego definicja dzieła symbolistycznego, w której symbol to „dyskretna aluzja”, „delikatna sugestia” dążąca do „wywołania w duszy słuchacza za pośrednictwem zmysłowego czynnika nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego „nastroju”, identycznego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia” (Matuszewski 1902, s. 130). Najbardziej wyraziście kwestie te zajmowały Jellentę, który kilkakrotnie – na co już wcześniej tu wskazywano – apelował o konieczną aktywność widzów, zachęcając (przypomnijmy) do „podniesienia się” odbiorcy „zdolnością wizyj do wizyj i marzeń Malczewskiego” czy wprost apelując o aktywną postawę odbiorcy – tylko ta bowiem mogła być gwarancją właściwego odbioru dzieła (Jellenta 1912, s. 133, s. 128–129).

Definiowaniu symbolizmu towarzyszyło deszyfrowanie symbolicznych znaczeń obrazowych postaci. Najchętniej rozbiorowi poddawano faunów i satyrów, w których rozpoznawano ucieleśnienie „problematu” stosunku artysty do życia i sztuki (Prokesch 1903, s. 2), a w ich obecności w portretach, do których dołączano nimfy, widziano

szerzej „danych ludzi w duchowej ich charakterystyce” (Jaroszyński 1903). O fauniku w obrazie *Sztuka w zaścianku* i całej kompozycji jako symbolizującej sztukę pisał pięknie przyjaciel malarza Konstanty Maria Górski (Górski K.M. 1903). Sama chimera symbolizowała ulotność natchnienia, trud zmaterializowania wizji i całej „duchowej walki” malarza (Daniłowicz-Strzelbicki 1900, s. 498). U Betta chimera była symbolem „tajemniczego świata, co wydaje artystę” (Bett 1903, s. 70); jej figura stała się upostaciowaniem Sztuki, Sławy i Muzy: „jej jeńcem i ofiarą jest człowiek, któremu malarz kazał być artystą, malarczykiem, pastuszkim lub grajkiem” (Mitarski 1903, s. 311).

Symbolikę fantastycznych postaci zaludniających obrazy Malczewskiego deszyfruje Matuszewski w przywoływanej już tutaj i ważnej dla kształtowania się krytyki Młodej Polski książce. Jak pisał autor, proces nasycania pejzaży znaczeniem, w którym niezindywidualizowana natura indywidualizowana była kosztem jaźni artysty i zaludniana rojem postaci fantastycznych, „uzmysławiających i symbolizujących wrażenia, jakie widok (...) momentu natury budził w duszy artysty”, został w wyniku ewolucji przeniesiony do wewnętrznego świata człowieka. Powstały wtenczas utwory, „w których artysta używa środków plastycznych nie po to, by odtwarzać lub idealizować rzeczywistość, lecz po to, by wypowiedać swoje uczucia, uzmysławiać swoje marzenia, wizje, nastroje” (Matuszewski 1902, s. 136–137). Przywołane w książce jako przykład takiego sposobu kształtowania symbolu malarstwo Böcklina zestawione zostało ze sztuką Malczewskiego, a jego „zagadkowym” chimerom przypisano rolę wyrazieli nastroju (Matuszewski 1902, s. 129).

Szerszy kontekst znaczeniowy, wywołany przez bachantki i postać fauna czy satyra, wyznacza wszechobecny w epoce mit Dionii-

zosa. Gdy przypomnimy, iż jeden z aspektów interpretacji tego mitu w kulturze europejskiej końca XIX w. wiązał jego genezę z poczuciem kryzysu epoki³², gdy przypomnimy dalej szczególną sytuację Malczewskiego na początku lat 90. – artysta stanął wobec wyczerpania się własnego języka – to jasne się staje, iż w *Błędnym kole*, jednym z najważniejszych obrazów tego czasu, dionizyjskie postaci pojawić się musiały³³. Ówczesna krytyka jednak dość skromnie korzystała z interpretacyjnych możliwości tych właśnie kontekstów: Starzewski pisał o „klasycznych faunach i bachantkach” w skórkach panter w *Błędnym kole* (Starzewski 1898, s. 305), Jellenta (ogólnie) o obrazach, iż jest w nich „wizja klasyczna, owidiuszowa, niemal bukoliczna [która] wdziera się między szarych pospolitaków tęsknicy, mokołu, rozczarowania, pognębienia” (Jellenta 1903, s. 10). Nie podjęto zaś ani wtenczas, ani potem, takiego tropu interpretacyjnego, który wychodząc od propagujących mit Dionizosa pism Nietzschego, związałyby tak istotną dla filozofa koncepcję kolistego trwania / rozwoju świata z powołaną przez Malczewskiego formą *Błędnego koła* – o tym jednak później.

Symbolika dzieł Malczewskiego wielokrotnie wywoływała kwestię niezrozumiałości obrazów. Pisał o tym Daniłowicz-Strzelbicki i Witkiewicz (Daniłowicz-Strzelbicki 1900 a; Witkiewicz 1903, s. 107), Łada-Cybulski wskazywał na ten aspekt niejasności obrazów, który wynikał z ich związków z problematyką narodową: symbolika w „znacznej mierze” alegoryczna, czasami „nazbyt literacka”, głęboko uczuciowa, „zawsze nosi na sobie specyficzne zabarwienie narodowe”, stąd trudno dostępna jest dla cudzoziemców (Łada-Cybulski 1903–1904). Interesująco formułował powody niezrozumiałości obrazów Stosław, wskazując na „tragedię” artysty niezdolnego do „bezpośredniego i nagłego

wyrażania swych uczuć”, wynikała, jak pisze, z niemalarskiego myślenia Malczewskiego, „tego znakomitego plastyka, tego malarza z krwi i kości, dla którego w zakresie rysunku i barw nie ma niemożliwości” (Stosław 1911, s. 10). Najszerzej zjawisko analizował w swym rozszerzonym tekście Jellenta. Przyczyn niejasności upatrywał w „bezbrzeżnej wolności sztuki”, w swoistym patosie malarza (wywodzonym z III części „Dziadów” czy z anhelicznej tęsknoty), w coraz bardziej komplikującej się duszy artysty i samego świata, a także – odwrotnie niż Stosław – w specyfice obrazów, będących połączeniem głębokiej, symbolicznej treści z „wybuchami czystej sztuki i czystej rozkoszy malarskiej” (Jellenta 1912, s. 123, 126, 132). I właśnie w tym ostatnim tekście odczytujemy dążenie do związania „niezrozumiałości” symboliki Malczewskiego z istotą nowego symbolu, tak jak formułował to Mallarmé: „Nazywać przedmiot, to zatracać trzy czwarte rozkoszy (...). Zasugerować to ideał”.

Wskazywaniu i analizowaniu przynależności *Błędnego koła* do symbolizmu towarzyszyły rozważania odnoszące się do malarzkiego języka krakowskiego twórcy. Zgodnie podkreślano mistrzostwo i najwyższe walory rysunku, porównywanego z renesansowym (m.in. Kleczyński 1903, s. 3; Daniłowicz-Strzelbicki 1900, s. 499), równie mistrzowską umiejętność budowania formy ludzkiego ciała (Witkiewicz 1903, s. 112), podnoszono jedność koloru i rysunku (Bett 1903, s. 70). Obiegowe niemal były opinie o ewolucji kolorytu od monachijskiej epoki „rudych sosów” czy „szarej brutalności i nadmiaru siności” (Kleczyński 1903 a, s. 3; Łada-Cybulski 1903–1904; Jellenta 1912, s. 134) do kolorytu zharmonizowanego, o „barwach tęczy”, do „pełni, czystości i naiwności koloru” (Jaroszyński 1903; Jellenta 1912, s. 134). Niemal regułą było podnoszenie oryginalności tej sztuki, wskazywanie na pozbawiony naśla-

downictwa jej związek ze sztuką Zachodu (m.in. Prokesch 1903, s. 2) i wynikający stąd jej najwyższy, także w kontekście europejskim, status (Daniłowicz-Strzelbicki 1900, s. 499; Prokesch 1903, s. 2). Gdy zaś przywoływano porównania zewnętrzne, to najczęściej pojawiał się tu Böcklin, czasami z zastrzeżeniem, iż „Wszystko to samo co u Böcklina, tylko w służbie zgoła innej myśli, a raczej wizji poetyckiej” (Prokesch 1903, s. 2), wskazywano na obrazy Burne-Jonesa, Moreau, akwaforty Ropsa i Klingera, rysunki Hansa Thomy (Jellenta 1903, s. 10), rzeźby Rodina i Vigelanda – zgodnie podkreślając niezależność i autonomiczność malarstwa krakowskiego twórcy³⁴. Jeśli chodzi o polskich twórców, notowano powinowactwa ogólnej natury z Wyczółkowskim (*Druidem* i *Sarkofagami*) oraz z dziełami Wyspiańskiego (Matuszewski 1902, s. 129, 151).

Zarzuty wobec dzieła

W afirmatywnej z reguły krytyce związanej z Malczewskim wyjątek stanowiły kwestie związane z „literackością” obrazów. Zarzut ten, będący swego rodzaju świadectwem trwania argumentów Witkiewiczowskiej batalii o „malarstwo czyste”, pojawia się najmocniej u Stanisława Lacka (choć sam autor ironicznie referuje założenia Witkiewicza). Po stronie przeciwnej zaś, broniącej „literackości” Malczewskiego, jest tekst Jellenty, który zdaje się być odpowiedzią na krytykę Lacka. Zarzut „literackości” brał się u Lacka z przeświadczenia o odrębności wszystkich sztuk i z jego niechęci do wypowiedzi alegorycznych, niosących skonwencjonalizowane znaczenia (Lack 1899, s. 246). Ta niechęć brała się z jego koncepcji dzieła symbolistycznego i związanego z nim odbioru, której sednem była kategoria „niemości”: rodzaju „symbolicznego milczenia”, służąca „ochronie tajemnicy świata, wewnętrznej prawdy przed sztafemą i konwencją”,

w odbiorze wyzwalającej zaś kontemplację: poprzez poruszenie „niewysłowionym”³⁵. Lack widział w obrazach Malczewskiego „opowiadane historie”, opisywał ich ilustracyjność i konwencjonalność alegorii, które „jak wiadomo (...) tajemnicę pozostawiają daleko za sobą” (Lack 1903, s. 334). Jellenta, odnosząc się do „literackości” malarstwa, dawniej przyjmowanej z „politowaniem”, wskazuje na tkwiące w literaturze wartości, które wynikają z takich jej „powabów”, jak myśl, medytacja i refleksja, powabów, których „malarstwo się boi, z którymi dać sobie rady nie umie” (Jellenta 1903, s. 7). Lecz Malczewski – jak pisze – takiemu dogmatowi „urąga”. Literackość Malczewskiego, w rozumieniu krytyka, to zdolność do odtworzenia całego bogactwa i komplikacji współczesnego ducha, tego „bezmiaru stanów psychicznych, zmieniający [ch] z gruntu samowiedzę i świadomość, kształtujący [ch] wyobraźnię i całe życie duchowe” (Jellenta 1903, s. 6), to nowa malarskość „symboliczno-patetyczna”, to włączanie legendarnych i fantastycznych istot jako alegorycznych tworów, to wszelkie zasilanie wyobraźni, by wypowiedzieć to, co coraz bardziej zawile (Jellenta 1903, s. 10). Podejmując się obrony „literackości” i alegorycznego języka, wskazuje Jellenta na służebną funkcję obydwu jakości wobec zadania zbudowania symbolicznego języka dzieła – dzieła, którego celem jest totalne zrozumienie i wyrażenie świata.

Interpretacyjne zaniechania

W powyższym przeglądzie krytyk związanych z *Błędym kołem* i ówczesną twórczością Malczewskiego z założenia nie dokonano konfrontacji wyodrębnionych wątków interpretacyjnych z ich obecnością w późniejszej literaturze. Bardziej interesująca wydała się natomiast próba wskazania pominiętych przez ówczesną krytykę myśli, które wywo-

dząc się z ówczesnej estetyki i filozofii zdolne były do nowego oświecenia znaczeń obrazu. O jednym ważnym, a niewykorzystanym wątku wspomniano wcześniej, przy okazji przywołania tak ważnego dla epoki mitu Dionizosa. Rozpoznanie w *Błędnym kole* fauna i bachantek jako uczestników dionizyjskiego orszaku przesłoniło wówczas (oraz w późniejszych interpretacjach) możliwość związania wyobrażenia wirującego kręgu z Nietzscheańską ideą *Circulus vitiosus Deus*³⁶. Nie do rozstrzygnięcia pozostaje zbieżność tytułu obrazu Malczewskiego i nazwy koncepcji ewolucji, wyłożonej przez filozofa w *Tako rzecze Zaratustra*, lecz nie do zaprzeczenia jest nieledwie ilustracyjny charakter wirujących w błędnym kole postaci wobec Nietzscheańskiej idei rozwoju świata: jako wiecznego trwania i stałych powrotów poddanych kolistemu ruchowi. Jak referował poglądy filozofa Matuszewski: „po pewnym przeciągu czasu praiستا sprowadza wszystko do pierwotnego stanu (Apokatastasis) i wtedy zaczyna się akt tworzenia nowego świata identycznego z poprzednim: wszystko, co było, osoby, zdarzenia, rzeczy, powracają w tej samej, co niegdyś postaci” (Matuszewski 1902, s. 298).

Mocniej jeszcze zdają się objaśniać sens generalnego zamysłu obrazu cytowane przez Matuszewskiego myśli Nietzschego: „Do jakiegokolwiek stopnia rozwoju świat dojść może, dochodził on już do niego, i nie raz, ale nieskończoną ilość razy. Chwila obecna już była, była parę razy i znowu powróci w tej samej postaci z tym samym ugrupowaniem wszystkich sił. Człowieku! Twoje życie będzie ciągle odwracane jak zegar piaskowy i będzie ciągle, ciągle przebiegać jednakowo, będzie powracać, przerywane wielkimi minutami czasu, dopóki wszystkie warunki, które cię stworzyły, nie powrócą znowu w kołowym obiegu świata”³⁷.

„Kołowy obieg świata” to nie tylko zasadnicza forma kompozycji – przypomnijmy

szkic do obrazu z dominantą idei wirującego kręgu – ale również tak istotna w procesie aktualizowania dionizyjskiego mitu idea kulturowego synkretyzmu. Obecność bachantek i fauna, obok wplecionych w rytm tańca wieśniaków w polskich strojach ludowych i figury francuskiej Marianny: w czapce frygijskiej na głowie, w białej bluzce z obnażoną piersią i w niebieskiej spódnicy³⁸, obok nagich postaci odrzucających pęta i znane wszystkim szynelom, to krąg postaci łączących światy dawne, światy historyczne i te współczesne, to ilustracja postulatu mieszania kultur, wynikającego także z dynamiki postawy aktywistycznej, której celem było stworzenie nowej rzeczywistości poprzez obecność postaci wywiezionych zewsząd – ze światów mitycznych i rzeczywistych³⁹. Ale z wyobrazeniami tych postaci łączy się także zagadnienie historyczności dzieła Malczewskiego, którą podnoszono w krytyce incydentalnie i w odmiennym ujęciu: jako przynależność artysty do „malarstwa zdarzeń” (Stanisław Lack). Wydaje się, że ani krytyka, ani późniejsze interpretacje nie odniosły *Błędne koło* do historii szerszej niż poprzez znaczenia wiążące się z problematyką narodową⁴⁰. Idea synkretyzmu, choć nie identyczna z wypowiedzią o istocie czasu i sprzężonej z nim historii, kieruje – jak podpowiada wciąż Nietzsche – ku myśli o „wiecznym nawrocie”. Mówić tu jeszcze należy o wywiezionej również z postawy romantycznej myśli o zakorzenieniu w przeszłości: tej głębokiej (faun, bachantki – starożytna Grecja) i tej nieodległej, ale z tamtą złączoną (Marianna, personifikacja rewolucyjnej Francji), a także tej najnowszej (nagie postaci w szynelach i w kajdanach). Takie znaczenia obrazu istotnie wzmacnia brak w kompozycji jakichkolwiek odniesień do takich pojęć, jak „rzeczywiste życie”, „świat” czy „przyroda”⁴¹. Rzeczywistość zewnętrzna została z koncepcji wyłożonej

w *Błędnym kole* wyrugowana, gdyż wszystko odbywa się w rejonach myśli wiązanych przez historię; lecz nie jako ilustracja czy komentarz do konkretnych historycznych zdarzeń, lecz jako wizja podporządkowana Nietzscheańskiej idei historycznego rozwoju świata. I jest w tym *Błędne koło* wyjątkowe nie tylko w obrębie sztuki samego Malczewskiego – gdyż jako jedyne dzieło w ciągu wielkich jego kompozycji, które nie daje najmniejszego nawet widoku natury⁴² – ale wobec całej polskiej sztuki tego czasu. To jedyna zatem w taki sposób zdefiniowana antynaturalistyczna wypowiedź: nigdy dotąd ani później artysta nie odrzucił tak radykalnie rzeczywistości zewnętrznej jako tej, wobec której dzieło się staje lub której formy swoiście wykorzystuje. Dla przybliżenia takiego właśnie znaczenia *Błędnego koła* przywołać tu można, z wszystkimi różnicami, Matisowski *Taniec*, w którym korowód postaci na intensywnym czerwonym tle został wyabstrahowany z każdego możliwego kontekstu. Historia zatem jako podmiot sztuki – tak można by streścić zamysł Malczewskiego i przywołać diagnozę Juszcza: „A więc tu (...) niejako na samym dnie dzieła należy szukać śladów działania tego, co pęta i trawi na przełomie stuleci polską myśl, co jest obsesją tej zbiorowości i musi być obsesją każdego wychodzącego z niej i w jej imieniu przemawiającego talentu, co stanowi treść pierwszą jej niekiedy świadomego, niekiedy podświadomego życia – w samej `subtelnej strukturze wewnętrznej` [St. Brzozowski], artystycznych utworów trzeba szukać deformującego, `odrealniającego` świat, wpływu historii”⁴³. Przy czym w *Błędnym kole* jest to nie wpływ historii, lecz wizja historii samej w sobie.

Błędne koło wobec programów epoki

Zacznijmy od wątpliwości dotyczących opisanego przez Wykę sytuacji. Nie negując wskazanej przez niego „programowości” trzech wielkich kompozycji Malczewskiego, która wpisana jest w myślenie o artyście od czasów jego książki, i uznając także, iż ów opis miał w większym stopniu charakter metaforyczny niż związany ze ścisłym zakresem pojęciowym słowa, to wydaje się, iż terminem bliższym roli obrazu w tamtej epoce byłby termin „manifest”. „Sztuka pisania manifestu to w gruncie rzeczy sztuka zobowiązania przez nazwanie: w manifestcie to, co powinno być, ukazane jest jako to, co jest”⁴⁴. Taka właśnie sytuacja miała miejsce, gdy Malczewski przedstawił *Błędne koło*. Zakładana przez „program” dyskursywność wskazuje cele na przyszłość, skąd wynika, iż program nie jest możliwy do sformułowania w dziele malarzkim. Obraz jednak może być manifestem, gdyż – jak to sformułowano – przedkłada przyszłość zrealizowaną. Manifest zakłada także dobitność i perswazyjność, „nie ma miejsca na wahanie”, ale też jego autor winien przyjąć przywódczą rolę, gdyż przemawia nie tylko w swoim imieniu, lecz ma za sobą pokolenie czy grupę, która upoważnia go do zabrania głosu⁴⁵. Jak wiemy, Malczewski takiej roli w sensie społecznym nie odgrywał, nadto zajmowane przez niego miejsce w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – nie tylko z dzisiejszej perspektywy – było deprecjacją jego artystycznej pozycji. Artysta nie doświadczył także owej „fortunności”⁴⁶, w jakiej manifest się spełnia, wytrącony z takiej potencjalnej roli przez przyjazd Przybyszewskiego i ekspansję propagowaną przez niego nowej sztuki, o programie innym niż symbolizm *Błędnego koła*. Mimo powyższych zastrzeżeń, o znaczeniu i sile obrazu (obok nagrody Barczewskiego) świadczy kadr, w którym

zobaczyć możemy Stanisława Wyspiańskiego podążającego w 1898 r. do Pałacu Sztuki, „by się wpatrywać w to płótno”⁴⁷, czy późniejsze zachwyty Stanisławskiego, który, choć nie cenił malarstwa kolegi, mógł godzinami, jak przekazał Hofman, siedzieć przed *Błędnym kołem*⁴⁸.

Jak się ma zatem *Błędne koło*, jako manifest, do najważniejszych programów tego czasu? Obraz przekracza najbardziej znaną definicję symbolu, sformułowaną u progu epoki przez Przesmyckiego⁴⁹, gdyż nie jest odtworzeniem rzeczywistości – choć jego fragmenty są obrazami „ze świata zmysłów” – a jest stworzeniem rzeczywistości całkowicie nowej, wizyjnej. I ta właśnie kategoria, najważniejsza – jak wiemy – spośród powołanych dla opisu obrazu, a zarazem podstawowa w estetyce „Miriam”, pozwala na usytuowanie obrazu w jej obrębie. Gdy bowiem w wizyjności *Błędnego koła* zobaczyć stworzenie abstrakcyjnej, nie posiadającej odniesienia w naturze formy wirującego kręgu, widzianego we wnętrzu o nikłych determinantach przestrzennych, natomiast mocnych symbolicznych odniesieniach do nieskończoności – przez przesylenie przestrzeni barwami błękitnymi – gdy następnie wizję tej nieskończoności skojarzyć z wnętrzem / duszą / myślą malarczyka, który ją wywołuje lub rozpoznaje, to możemy wówczas powiedzieć, iż taka wizja zgodna jest z tym, co o istocie nowego symbolistycznego poznania pisał „Miriam”:

„Pojęto (...) że nieskończoność, ku której wiekuiście, nie ukojone wleką nas tęsknoty, nie kryje się gdzieś poza granicą świata zmysłowego, w niebiosach, lecz stanowi istotę wewnętrzną świata całego, człowieka każdego” (Przesmycki 1891, s. 307).

Jednak sam krytyk takich możliwości czytania symbolicznych sensów *Błędnego koła* w żadnym ze swoich późniejszych tekstów nie wskazał.

Podobnie nie można usytuować *Błędnego koła* w obrębie tej części rozważań Matuszewskiego o symbolizmie, która akcentuje w symbolistycznym dziele element tożsamości z wewnętrznymi stanami psychicznymi twórcy, wpisując zarazem w dzieło konieczność wywołanie u odbiorcy analogicznego nastroju⁵⁰. Zbyt bowiem znaczący jest w obrazie intelektualny zamysł kompozycji, tak mocno wskazywany zarówno przez Witkiewicza, jak i Jellentę. Wydaje się także, iż powoływana przez Matuszewskiego kategoria idei, budująca się ponad nastrojem i wiążąca z sobą pojedyncze obrazy i symbole (Matuszewski 1902, s. 154), nie jest podstawą wystarczającą do uniesienia takiej koncepcji dzieła, w której „synteza ducha artysty”, obejmująca to, co jest ponad „psychicznym nastrojem duszy”, prowadzić mogłaby i do tego, co związane jest z intelektualną refleksją. I zapewne te rudymenty estetyki Matuszewskiego tłumaczą powody, dla których Malczewski – według krytyka „najwybitniejszy polski symbolista” – pozostawał poza jego analitycznym zainteresowaniem.

Malczewski nie mógł pojawić się także w polu uwagi Przybyszewskiego, nie tylko ze względu na sam malarski język, tak odmienny od afirmowanej przez krytyka ekspresji Edvarda Muncha czy Wojciecha Weissa, ale przede wszystkim z uwagi na czytane w dziełach Malczewskiego zobowiązania wobec historii i narodu. Przedstawiane w *Confiteor* dogmaty stawiać miały artystę poza wszystkimi zobowiązaniami: „nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych” – przypomnijmy wezwanie Przybyszewskiego (Przybyszewski 1899). *Błędne koło* zaś, jak i inne dzieła artysty z przełomu wieków, wykreślało horyzonty historii jako źródła wyobraźni i artystycznej refleksji. W konsekwencji Malczewski ani w tym obrazie, ani w późniejszej swej twórczości nie afirmował ani wolności artysty, ani pełnej autonomii

sztuki, co, jak wiemy, było jednym z istotnych wyzwań Przybyszewskiego.

Na koniec przywołać należy manifest Jellenty, żałując, iż ów pisarz, włączając Malczewskiego do swej „galerii intensywidów”⁵¹, nie poświęcił odrębnego namysłu *Błędnemu kołu*. Fakt ten nie zwalnia z obowiązku rozważenia wzajemnych relacji tekstu i obrazu⁵², tym bardziej, iż w tamtej epoce Jellenta był autorem najobszerniejszej wypowiedzi o krakowskim twórcy. Nie podejmując się rekapitulacji jego krytycznych myśli odnoszących się do całej twórczości malarza, wskażmy na te elementy estetyki Jellenty, do których możemy odnieść *Błędne koło*. Najważniejszym, choć niewypowiedzianym w tekstach o Malczewskim, jest przystawalność *Błędnego koła* do wcześniej formułowanych wyzwań krytyka o dzieło autorefleksyjne, takie, które będzie również wypowiedzią na swój własny temat⁵³. Z programem intensywidu związać można swoistą „brutalność” *Błędnego koła*, jego hipnotyczną, sugestywną moc i egzaltację, która bierze się z odrzucenia tego, co krytyk nazwał „cyrklem i szkłem” do badania namacalnej rzeczywistości (Jellenta 1897, s. 306). Malczewski jest z pewnością takim artystą, który – zgodnie z postulatem Jellenty – „nie widział rzeczy codziennych”, a *Błędne koło*, jak żaden inny obraz, „s t w a r z a”, a nie odtwarza, przerabia czy zmienia (Jellenta 1897, s. 311, 314). Trudno jest natomiast usytuować *Błędne koło* wobec tego punktu programu krytyka, w którym stawia on poznanie intuicyjne nad intelektualnym, choć w późniejszych swych wypowiedziach afirmatywnie opisywał malarza jako „myśliciela” (Jellenta 1903, s. 8). Przede wszystkim jednak *Błędne koło* nie mieści się w tej części manifestu, w której intensywidm zdefiniowany został jako program nowej sztuki i nowego jej odbioru, z niezakwestionowaną, choć na nowo zdefiniowaną relacją artysta / natura. Choć możemy opisywane przez Jellentę ce-

chy nowego twórcy przypisać Malczewskiemu – jako artyście skrajnie subiektywnemu, zdolnemu do czerpania motywów z wizji i fantazji – to gdy krytyk przywołuje „świat”, „naturę” i „rzeczywistość” jako przedmioty twórczych działań potęgowanych przez artystę⁵⁴, to pozostawia tym samym *Błędne* poza przestrzenią tak zdefiniowanej sztuki. Jest jednakże w omawianym manifestie taki fragment, który, mimo powyższych zastrzeżeń, uznać możemy za najbardziej trafny młodopolski opis manifestującej się w *Błędnym kole* artystycznej postawy i „wzruszeń” wywołanych przez ów wyjątkowy obraz: „Myli się, kto mniema (...) ażeby prawa i zdolność naśladowania, odtwarzania natury stały [artyście] za niebo. Sztuka ma prawo współzawodniczyć z nią i na równi z nią tworzyć, wolno jej stwarzać wrażenia, wzruszenia i wstrząśnienia, których rzeczywistość nie stwarza i których ogół nie przeczuwa; wolno jej potęgować najwyższe potęgi, użyźniać samo życie, upiękniać piękno, uruchamiać ruch, obnażać prawdę z wszystkich kłamstw społecznych, uosabiać co nie osobiste, koncentrować skupienie, przebarwiać barwy, przekształcać kształty – jeśli tylko zdoła tymi sposobami stworzyć nowe wzruszenie, potrącić drzemiące struny, z bogacić ducha ludzkiego nowymi stanami, lub choćby tylko stworzyć nowy dreszcz” (Jellenta 1897, s. 326).

Otwierające cytaty sformułowanie rugujące moment „odtworzenia natury” z procesu tworzenia to jedyne bodaj w tamtym piśmiennictwie o sztuce nieśmiałe, choć jednoznaczne, lecz w innych miejscach tekstu już nie podjęte stwierdzenie, które dotyka tego, co także – wśród innych celów – zamierzył swym dziełem Malczewski: całkowite porzucenie zewnętrznego świata natury jako miejsca wyzwalającego malarstwo.

Podsumowanie

Namysł nad krytyką artystyczną związaną z *Błędnym kołem* Jacka Malczewskiego pozwolił na opisanie jej pryncypiów, wywodzonych z ontologii symbolistycznego procesu twórczego i związanego z nim krytycznego aktu, oraz na wyodrębnienie interpretacyjnych kategorii, z najważniejszą wśród nich i najszerzej analizowaną kategorią „wizyjności”. Tę opisano w jej najróżnorodniejszych aspektach: odniesiono ją do głębszych filozoficznych przesłanek i zinterpretowano jej zakorzenienie w kręgu filozofii nowego mistycyzmu, opisano jej związki nie tylko z indywidualną projekcją artysty, lecz także współzależność z „duszą zbiorową” – zatem wizyjności „społeczny” charakter; wskazano na etyczny charakter wizji, gwarantowany przez identyczność duszy artysty i duszy narodu, opisano także podnoszoną w krytykach bliskość wizyjności Malczewskiego ze Słowackim. Za każdym razem zinterpretowano relację krytycznego tekstu i kontekstów budowanych przez programowe wystąpienia najważniejszych ideologów sztuki Młodej Polski. Analizie i interpretacji poddano również sposoby rozumienia i opisywania przez krytyków symbolistycznego języka *Błędne koło*, związując znowu poszczególne teksty krytyczne z kanonicznymi dla estetyki polskiego symbolizmu wypowiedziami Ignacego Matuszewskiego i Zenona „Miriamy” Przesmyckiego, a także pola bliskości z estetyką Przybyszewskiego i Cezarego Jellenty. Budowanie katalogu relacji wątków krytycznych i teoretyczno-estetycznej myśli epoki pozwoliło również na wydobycie niepodjętych przez artystyczną krytykę interpretacyjnych tropów. Stąd w studium propozycja nowego odczytania znaczeń obrazu – prawomocna przez obecny w dziele mit dionizyjski – wynikała ze związania wizualności *Błędne koło* z Nietzscheańską ideą *Circulus vitiosus*

Deus. Wskazano na nieprzypadkową bliskość tytułu dzieła i nazwy filozoficznej koncepcji oraz na ilustracyjny nieledwie charakter wirujących w kręgu postaci z przedstawioną przez filozofa w *Tako rzecze Zaratustra* ideą rozwoju świata: jego wiecznego trwania i nieustannych nawrotów. Rozpoznanie zaś w jednej z wirujących wokół malarczyka postaci francuskiej Marianny pozwoliło na uruchomienie w interpretacji kolejnych historycznych perspektyw, mocniej gruntując niesioną przez wir (również Nietzscheańską) ideę synkretyczności / mieszania kultur, która w wielorakich odniesieniach do „dawnego” poszukiwała remedium na poczucie kryzysu epoki. Tekst kończy opis miejsca obrazu jako manifestu nowej sztuki wobec estetycznych programów epoki, formułowanych w wypowiedziach wymienionych wyżej twórców, z wieńczącą studium konkluzją o oryginalnej (wobec nich) postawie artystycznej Malczewskiego i suwerenności malarskiego symbolizmu tego wybitnego dzieła.

PRZYPISY

- ¹ D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880-1939*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2015, kat. nr 1696, s. 512. Trudno zaakceptować myśl o istnieniu drugiego *Błędne koło*, choć różnice pomiędzy wersją poznańską a widniejącą na fotografii są znaczące; kwestię winno wyjaśnić zdjęcie rentgenowskie obrazu. Innym argumentem na istnienie drugiej wersji jest fakt, iż w ekspozycji z 1903 r., na której pokazywano obraz z kolekcji Raczyńskiego (il. w: „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 41, s. 815), obraz oprawiony był w inną ramę niż widoczna na zdjęciu. Nadto w krakowskim „Życiu” w 1898 r., nr 6 informowano o zamówieniu obrazu „wielkich rozmiarów” u Jacka Malczewskiego przez dr Arnolda Porada Rappaporta, „posiadacza cennej galerii dzieł pędzla pierwszorzędnych malarzy polskich”, być może właśnie drugiej wersji obrazu – nie znamy bowiem z tego czasu żadnej kompozycji Malczewskiego o „wielkich” rozmiarach.
- ² J. Malczewski, *Malarz i szkic grupy w kole. Szkic do kompozycji „Błędne koło”, tusz, pędzel, lawowanie, papier kremowy, 25 × 50 cm, nr inw. MNP GR 2113; J. Malczewski, *Postać stojąca przy sztalugach i korowód postaci*, karta ze szkicownika, s. 10, nr inw. MNP GR 1055. Identyfikacja kompozycji jako studiów do *Błędne koło*: pierwszej – Agnieszka Ławniczakowa, drugiej – Grażyna Kubiak.*

- ³ W uzasadnieniu pisano: „[obraz] który bogactwem fantazji, oryginalnością twórczą, przy innych znanych zaletach pędzla tego artysty, wyróżniał się spośród prac wykonanych w roku konkursowym. Tak rozmiarami, jak szerokością zadania i pokonaniem związanych z nimi trudności, obraz ten wychodzi poza poziom zwykłej, i że tak powiemy, codziennej naszej malarzkiej twórczości”, „Rocznik Akademii Umiejętności” 1897/98. O nagrodzie informowały dwa warszawskie tygodniki, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 21, s. 254; „Tygodnik Ilustrowany”, 1898, nr 22, s. 439.
- ⁴ W trakcie pierwszego wystawienia obrazu poinformowano o jego zakupie: „Erviva l'arte!!! – pisano – *Błędne koło*, wielkich rozmiarów obraz Jacka Malczewskiego został nabyty za cenę 500 złr.”. Tydzień później informację „z przyjemnością” odwołano, ciesząc się prawdopodobnie z niezminiejszej dostępności dzieła, por. „Życie” 1898, nr 5, s. 59 i nr 6, s. 70; kolejna notatka o zakupie ukazała się w kwietniu tego roku w „Tygodniku Ilustrowanym” 1898, nr 19, s. 359.
- ⁵ Por. A. Ławniczakowa, nota do obrazu, w: M. Gołąb, A. Ławniczakowa, M.P. Michałowski, *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, vol. 5, Poznań 1996, s. 108.
- ⁶ Por. J. Białostocki, *Ikograficzny rodowód „Szatu”*, „Rocznik Historii Sztuki” 1988, t. XVII, s. 437–443; także E. Charazińska, *Władysław Podkowiński. Katalog wystawy monograficznej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 32.
- ⁷ Por. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 284; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 7 i nn.; W. Juszcak, *Przedmowa*, w: *Teksty o malarzach 1890–1918. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 10–11.
- ⁸ Jedynym śladem obecności Malczewskiego jest portrecik artysty narysowany przez Wyspiańskiego i opublikowany w pierwszym numerze „Życia”, tym samym, w którym Przybyszewski zamieścił *Confiteor*, „Życie” 1899, nr 1.
- ⁹ W pierwszej połowie 1898 r. reprodukowano tam sześć obrazów Malczewskiego: *Melancholię* (w numerze 4); *Anhellego*, *Błędne koło*, *Chłopca na drabinie* (nr 24); *Natchnienie niewolnika* (nr 26); *Pegaza polskiego* (nr 28). W numerze 24 tego roku zapowiedziano nadto druk cyklicznego studium o artyście, zamówionego przez redakcję u Stanisława Witkiewicza. Studium powstało dopiero w 1901 r. a opublikowała je w 1903 r. Feldmanowska „Krytyka” (Witkiewicz 1903); Olszaniecka tekst ten wiąże z nieopublikowanym studium Witkiewicza zamówionym w 1900 r. przez Antoniego Potockiego dla „La Pologne Contemporaine”, por. M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984, s. 266, 418–419.
- ¹⁰ Począwszy od uprzystępnienia manifestu Auriera w 1892 r., przez wystąpienia Zapolskiej, teksty te dawały solidny wgląd w teoretyczne zagadnienia symbolizmu, por. na ten temat J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 168–171. I. Danielewicz, *Kolekcja Gabrieli Zapolskiej*, w: *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 1999, s. 424–426.
- ¹¹ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 19.
- ¹² Por. na ten temat: M. Olszaniecka, *op. cit.*, s. 258–265. Autorka zwraca także uwagę na to, iż krytyk w sposobie konstruowania biografii Gierymskiego w dużym stopniu zależny był od modernistycznych koncepcji jednostki twórczej, *ibidem*, s. 252–253.
- ¹³ Szerzej na ten temat M. Gołąb, *O „prawdzie” i „poezji” obrazów. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa Maksymiliana Gierymskiego w: Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja*. Katalog wystawy pod red. A. Krypczyk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 211.
- ¹⁴ Por. na ten temat M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. XXIX; autorka wskazuje tu przede wszystkim na tekst S. Przybyszewskiego *O nową sztukę* (Przybyszewski 1899 a).
- ¹⁵ M. Olszaniecka, *op. cit.*, s. 278.
- ¹⁶ Jak pisał Wyka, takich słów „nie powstydziliby się” sam Przybyszewski, K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 35.
- ¹⁷ W przedmowie do III wydania *Sztuki i krytyki u nas z 1898 r.* Witkiewicz podejmuje polemikę z zasadami modernistycznej subiektywnej krytyki, por.: *Przedmowa do III wydania*, w: S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, T. I, Kraków 1971, s. 2–32. Por. na ten temat także M. Olszaniecka, *op. cit.*, s. 192–195.
- ¹⁸ [Artyści] „nic (...) nie obchodzą ani prawa społeczne, ani etyczne, nie zna przypadkowych ograniczeń, nazw i formulek, żadnych z tych koryt, odnóg łożysk, w jakie społeczeństwo olbrzymi strumień duszy wpełchnęło i go osłabiło”, Przybyszewski 1899.
- ¹⁹ O takim sposobie konstruowania wypowiedzi krytycznej pisał Głowiński, jako o tzw. czynnościowym ujęciu procesu tworzenia, które zakłada, że sam proces twórczy nie tylko odcisnął się w dziele, ale wciąż w nim trwa i decyduje o jego sensie, por. Głowiński, *op. cit.*, s. 50.
- ²⁰ O empatii jako projektowanym przez krytykę sposobie odbioru dzieła sztuki w XIX w. por.: M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 124 i n.; W. Okoń, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, s. 71–72, 103.
- ²¹ Głowiński wskazuje na filozoficzne determinanty czynnościowej koncepcji dzieła, jaką była m.in. filozofia Bergsona, przyswojona przez polską myśl już w początkach XX w. „To, co się wyrażało w fascynacji dynamiką, w przeświadczeniu, że nie należy płynnego świata zakuwać w sztywne, logice podporządkowane schematy, znalazło w myśli Bergsona (...) doskonalsze intelektualne ujęcie”, Głowiński, *op. cit.*, s. 55.
- ²² „Umarła Ellenai – malarczyk szukał ukojenia w czarodziejstwach baśni. (...) Cud baśni pociągał go swą głębią – wabił czarami piękna niezależnego. (...) Przebogata, potężna dusza malarczyka pożądała walki, pożądała otchłani, pożądała poznania siebie samego... Odepchnął precz szablonu zużyte i wytarte, został sobą i runął w wirujące obłędnie, szalone koło zjawisk – duszę swą oddał udręczeniom poznania, z których wyszła oczyszczona, jak przez mistyczną, całopalną obiatę”, Głowiński 1903.
- ²³ Pisał Jellenta: „Tu zaś malarz stoi za obrazem, niewidzialny, tajemniczy, nie suferuje: owsem, upartem ukrywaniem się drażni, raz wraz niepokoi aluzjami do treści i uczuć – nie malarskich”, Jellenta 1903, s. 4. W innym miejscu autor formułuje to jeszcze bardziej jednoznacznie: [Poza obrazami Malczewskiego] „stoi osobowość bogata w myśl, medytacje i wezbraną lawę uczuć”, *idem*, s. 8.
- ²⁴ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 28–62.

- ²⁵ Pisał Jellenta w późniejszym tekście: „[Obrazy] są to nigdy nie wysychające źródła myśli i skojarzeń”, Jellenta 1912, s. 129.
- ²⁶ Por. na ten temat M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski...*, s. 294.
- ²⁷ „To, co [Malczewski] uzmysławia, nie jest zlepką alegorii ani symboliki, lecz szczerą, bezpośrednią artystyczną wizją”, Starzewski 1898, s. 305.
- ²⁸ „Wielkim artystą jest ten, kto z dala od turkotu bieżącego życia pochyla się nad głębią własnej duszy swojej i słucha głosów, które dobywają się z tej głębi. Bo dno tej duszy jego jest jak dno jezior nadmorskich, połączone z morzem ogółu, z duszą jego narodu, społeczeństwa”, Górski A. 1898, s. 120.
- ²⁹ „Zagadnienia twórczości prowadzą nas zawsze daleko poza daną jednostkę twórczą. (...) Każdy styl i każda forma są bowiem tylko różnymi sposobami uwydatniania, wyrażania, a więc czynienia społecznie dostępnymi wzruszeń, wrażeń, przeżyć. (...) Problemy indywidualne i artystyczne stają się problemami ludzkości”, S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański, w: Współczesna powieść i krytyka*, s. 276, za: Głowiński, *op. cit.*, s. 39.
- ³⁰ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 21.
- ³¹ „Wydaje mi się on jakby duchowym synem Słowackiego”, pisał Górski K.M. 1895; później także Prokesh 1903, s. 1; Witkiewicz 1903, s. 106.
- ³² M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometheus, Marchot, labirynt*, Kraków 1992, s. 21 i nast.
- ³³ Najbardziej wyczerpująco na ten temat, interpretując mit Dionizosa jako wehikuł symbolicznych znaczeń związanych z metafizycznym wymiarem twórczości Malczewskiego, pisała K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 6–8.
- ³⁴ Wątek ten można ująć jako zbieżny ze stałą obecnością w krytyce literackiej dyskusji pomiędzy polskością literatury a wpływem literackich idei Zachodu, por. na ten temat odnośnie krytyki literackiej M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp...*, s. XII.
- ³⁵ Za: G. Legutko, „Alegorie i emblematy nie opowiedzą człowieka”. *Stanisław Lack o malarstwie Malczewskiego*, w: *Jacek Malczewski i symboliści*, pod red. K. Stępnika i M. Gabryś-Sławińskiej, Lublin 2012, szczeg. s. 127 i nast.; por. także W. Głowala, *O krytyce Stanisława Lacka*, w: S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, Przedmowa, wybór tekstów, komentarze Wojciech Głowala, Kraków 1979, s. 24.
- ³⁶ Idee niemieckiego filozofa pojawiały się w polskim piśmiennictwie już od początku lat 90. XIX w., por. L. Krzywicki, *Nasz Nietzscheizm*, „Prawda” 1894, nr 4. Jak pisał Głowiński, „na ogół rzetelnie referowano jego idee (...) pierwsze lata spotkania polskich intelektualistów z Nietzschem były latami informacji”, M. Głowiński, *Mity przebrane...*, s. 18.
- ³⁷ F. Nietzsche, za: Matuszewski 1902, s. 297.
- ³⁸ Mariannę w *Błędym kole* rozpoznała kilka lat temu, podczas oprowadzania po Galerii Malarstwa i Rzeźby MNP młoda Francuzka Julie Pasquet.
- ³⁹ Por. na temat znaczenia synkretyzmu niesionego przez mit Dionizosa M. Głowiński, *Mity przebrane...*, s. 24.
- ⁴⁰ Wskazywał na takie powiązania Witkiewicz 1903, s. 107, ale przede wszystkim autorzy publikujący w latach 20. i 30.: J. Koller, *Jacek Malczewski 1854–1925. Próba charakterystyki*, Poznań 1925 i M. Treter, *Sztuka polska w okresie 1863–1930. Polska, jej dzieje i kultura*, Warszawa (br), t. 3, s. 767–769, a także późniejsi badacze sztuki Malczewskiego, np. Puciata-Pawłowska i Ławniczakowa.
- ⁴¹ Na te pojęcia, jako ważne dla polskiego modernizmu, wskazuje W. Juszcak w: *Malarstwo polskie. Modernizm*, studium wprowadzające W. Juszcak, noty biograficzne i katalog M. Liczbińska, Warszawa 1977, s. 35.
- ⁴² Natura w *Introdukcji* buduje najważniejszą oś interpretacji; w *Melancholii*, choć natura nie ma centralnego znaczenia, jej promienny widok za oknem skonstrastowany i z wnętrzem, i z samą przebywającą w niej Melancholią, czynią z niej istotny kontrpunkt znaczeń obrazu. W *Błędym kole* naturę przywoływać mogą tylko jej symbole, takie jak koźlonogi faun – znak tęsknoty za utraconą naturą, choć ów motyw związany jest także z problematyką sztuki, por. na ten temat Nowakowska-Sito, *op. cit.*, s. 37 i nast.
- ⁴³ Juszcak, *Malarstwo polskie...*, s. 36.
- ⁴⁴ P. Czaplinski, *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 73–74.
- ⁴⁵ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, s. 244–248.
- ⁴⁶ P. Czaplinski, *op. cit.*, s. 70–71.
- ⁴⁷ A. Grzymała-Siedlecki, *Na orbicie Melpomeny*, Warszawa 1966, s. 105.
- ⁴⁸ D. Kudelska, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012, s. 482, przyp. 89.
- ⁴⁹ „Symbol (...) jest analogią żywą, organiczną, wewnętrzna, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadowolających się powierzchwnością, lecz dla szukających głębiej, kryją w swym wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; korzenie zaś winien on mieć w ciemności, tj. za obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkreśne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuiestej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy”, Przesmycki 1891, s. 308.
- ⁵⁰ Analogia, symbol „to dyskretna aluzja, delikatna sugestia, oparta na naturalnym pokrewieństwie asocjacyjnym pewnych uczuć i wrażeń i dążąca do wywołania w duszy słuchacza za pośrednictwem zmysłowego czynnika nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego ‘nastroju’, wyobczonego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia”, Matuszewski 1902, s. 130.
- ⁵¹ Sformułowanie T. Lewandowskiego, T. Lewandowski, *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 179.
- ⁵² Zagadnienia te zostały sygnałnie wskazane bodaj tylko przez Lewandowskiego, por. T. Lewandowski, *op. cit.*, s. 178.
- ⁵³ *Ibidem*, s. 171.
- ⁵⁴ Jak pisze Jellenta: „dopełniać natur [ę] do tej siły i miary wrażeń, jakiej pragnie całą duszą swoją, jakiej widmo i przedsmak wiecznie w sobie nosi”, Jellenta 1897, s. 324.

TEKSTY Z EPOKI

- Bett 1903: Ignacy Bett, *Przegląd sztuk plastycznych. Wystawa zbiorowa Jacka Malczewskiego*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1903, R. V, T. II, s. 68–71. Tekst wydany również jako broszura; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*. Wybrał, ułożył i wstępem opatrzył Wiesław Juszcak, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 273–274 (dalej jako *Teksty o malarzach*). Wersja cyfrowa: <http://www.wbc.poznan.pl>
- Brzozowski 1902: Stanisław Brzozowski, *My młodzi*, „Głos” (warsz.) 1902, nr 50, podaje za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 137.
- Daniłowicz-Strzelbicki 1900: Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, *Z dziejów artysty*, „Wędrowiec” 1900, nr 25, s. 498–499. Wersja cyfrowa: <http://bcul.lib.uni.lodz.pl>
- Daniłowicz-Strzelbicki 1900 a: Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, *Z Salonu Aleksandra Krywulca*, „Wędrowiec” 1900, nr 47, s. 939; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach*, s. 264–266. Wersja cyfrowa: <http://bcul.lib.uni.lodz.pl>
- Forpoczy 1895: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczy. Książka zbiorowa*, Lwów 1895.
- Gawiński 1903: Antoni Gawiński, *Malarczyk i jego muza*, „Wędrowiec” 1903, nr 41, s. 829; przedruk całości w: *Teksty o malarzach*, s. 275–277. Wersja cyfrowa: <http://bcul.lib.uni.lodz.pl>
- Górski A. 1898: Quasimodo [Artur Górski], *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 15, 16, 18, 19, 24, 25, podaje za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973.
- Górski K.M. 1895: Konstancy Maria Górski, *Przegląd współczesnej naszej sztuki*, „Biblioteka Warszawska” 1895, t. III, z. 5/6, s. 72.
- Górski K.M. 1903: Konstancy Maria Górski, „*Sztuka w zaścianku*”, w: *Sztuka polska. Malarstwo*. Pod kierownictwem F. Jasińskiego i A. Łady-Cybulskiego, Lwów [1903–1904], s. 41; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach*, s. 279–280.
- Jaroszyński 1903: Tadeusz Jaroszyński, *Z Tygodnia na tydzień. Z malarstwa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 41, s. 816; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach*, s. 171–272. Wersja cyfrowa: <http://bcul.lib.uni.lodz.pl>
- Jellenta 1897: C. Jellenta, *Intensywizm*, „Głos” 1897, nr 34, 36, przedruk w: *Idem, Galeria ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897, s. 299–327; podaje za wersją książkową tekstu.
- Jellenta 1903: Cezary Jellenta, *Jacek Malczewski w rozwoju sztuki*, „Ateneum” 1903, nr 9/10, s. 3–11; wersja poszerzona tekstu znalazła się w książkowym zbiorze tekstów Jellenty: C. Jellenta, *Grający szczyt*, Kraków 1912 (rozdz. poświęcony J. Malczewskiemu, s. 116–135).
- Jellenta 1912: Cezary Jellenta, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912, s. 116–135; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach*, s. 282–284.
- Kleczyński 1903: Jan Kleczyński, *Wystawa dzieł Jacka Malczewskiego*, „Głos Narodu” 1903, nr 184, s. 3–4.
- Kleczyński 1903 a: Jan Kleczyński, *Wystawa dzieł Jacka Malczewskiego*, „Głos Narodu” 1903, nr 185, s. 3–4.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 45, s. 894.
- Lack 1899: Stanisław Lack, *Przegląd przeglądów*, „Życie” 1899, nr 11, s. 222.
- Lack 1899 a: Stanisław Lack, *Z powodu III wystawy „Sztuki”*, „Życie” 1899, nr 13/14, s. 246–248; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach*, s. 322–323. Wersja cyfrowa: <http://mbc.malopolska.pl>
- Lack 1903: Stanisław Lack, *O malarstwie – o alegoriach*, „Nowe Słowo” 1903, R. II, 1903, nr 14, s. 332–336. Wersja cyfrowa: <http://www.adrianzandberg.pl>
- Lewandowski 1896: Roman Lewandowski, *Sztuki plastyczne. Wystawa akwaforzystów w Wiedniu*, „Przegląd Tygodniowy” 1896, nr 8, s. 95. Wersja cyfrowa: <http://ebuw.uw.edu.pl>
- Łada-Cybulski 1903–1904: Adam Łada-Cybulski, „*Na nieznaną nutę*”, w: *Sztuka polska. Malarstwo*. Pod kierownictwem F. Jasińskiego i A. Łady-Cybulskiego, Lwów [1903–1904], s. 43.
- Makarewicz 1910: Juliusz Makarewicz, *Jacek Malczewski. Luźne uwagi*, „Krytyka” 1910, t. 2, s. 127–131; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach*, s. 280–281. Wersja cyfrowa: <http://www.wbc.poznan.pl>
- Matuszewski 1902: I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki współczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902.
- Mitarski 1903: W. M. [Wilhelm Mitarski], *Jacek Malczewski*, „Nowe Słowo” 1903, nr 13 (36), s. 310–312. Wersja cyfrowa: <http://www.adrianzandberg.pl>
- Parvi 1898: Z. P-ivi [Zenon Parvi], *Listy krakowskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 2, s. 24. Wersja cyfrowa: <http://ebuw.uw.edu.pl>
- Piątkowski 1911: H.P. [Henryk Piątkowski], *Szymanowski i Malczewski w Secesji wiedeńskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 46, s. 916–917. Wersja cyfrowa: <http://bcul.lib.uni.lodz.pl>
- Prokesch 1903: Władysław Prokesch, *Obrazy Jacka Malczewskiego*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 191, s. 1–2; przedruk całości w: *Teksty o malarzach*, s. 268–271. Wersja cyfrowa: <http://ebuw.uw.edu.pl>
- Przesmycki 1891: Z. „Miriam” Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, „Świat” 1891, nr 3–12, 14, 18, 21–24, podaje za: Z. Przesmycki (*Miriam*), *Wybór pism krytycznych*, oprac. Ewa Korzeniewska, t. I, Kraków 1967.
- Przesmycki 1901: Z.P. [Zenon Przesmycki], *Salon Krywulca*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, 165–166.
- Przesmycki 1901 a: Z.P. [Zenon Przesmycki], *Kilka słów o krytyce*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 157.
- Przybyszewski 1899: S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie” 1899, nr 1, s. 2.

- Przybyszewski 1899 a: S. Przybyszewski, *O nową sztukę*, „*Życie*” 1899, nr 6, s. 102.
- „Rocznik Akademii Umiejętności” 1897/98: „Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie” 1897/1898, Kraków 1898, s. 109.
- Starzewski 1898: Rudolf Starzewski, *Secesja II*, „*Życie*” 1898, nr 25, s. 304–306.
- Stosław 1911: Stosław [Chołoniewski], *Wystawa Malczewskiego w Wiedniu*, „*Świat*” 1911, R. 6, t. 12, nr 46, s. 7–10.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1896: *Kronika powszechna. Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 45, s. 894. Wersja cyfrowa: <http://bcul.lib.uni.lodz.pl>
- „Tygodnik Ilustrowany” 1904: *Nasze ryciny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 51, s. 988. Wersja cyfrowa: <http://bcul.lib.uni.lodz.pl>
- Wawrzyniecki 1911: Marian Wawrzyniecki, *Mysli o Jacku Malczewskim*, „*Sfinks*” 1911, T. XIII, s. 3–20.
- Witkiewicz 1903: Stanisław Witkiewicz, *Jacek Malczewski (fragment)*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1903, R. V, T. 1, s. 105–117; przedruk fragmentu w: *Teksty o malarzach*, s. 266–267. Wersja cyfrowa: <http://www.wbc.poznan.pl>

The Vicious Circle
in the eyes
of critics
and in the context
of the aesthetics
of the era

SUMMARY

The article addresses art criticism at the turn of the 20th century (until 1912) towards *The Vicious Circle*. The interpretation of the work, unanimously defined by critics as a depiction of a creative act, where the apprentice painter seated on the ladder was Malczewski's *alter ego*, situated the critical texts within the prevalent metaphorical critical discourse of the day, predicated on the emotional identity of the critic with the work and faith in the identity of the artist's work and soul, with the discovery and description of the creative process as the desired effect.

Analysis of relevant critical texts facilitated an identification of the descriptive categories of the painting, with the category of vision taking pride of place. Its various aspects were matched with philosophical underpinnings. The visionary approach was interpreted as rooted in new mysticism, as linked with the artist's individual projection and with a "collective soul". Moreover, attention was paid to the ethical character of the vision, guaranteed by the identity of the artist's and the nation's soul and to the affinities between the visionary nature of works by Malczew-

ski and Słowacki. Analysis and interpretation were carried out of the various ways of understanding and describing the symbolist language of *The Vicious Circle*, and the construction of a catalogue of relations between criticism and theoretical and aesthetic ideas of the time helped put forth novel interpretations. Therefore, in the study, the new proposal of reading the meaning of the painting resulted from the connection between the visual aspect of *The Vicious Circle* with the Nietzschean idea of the *Circulus vitiosus Deus*. Attention was paid to the affinity between the work's title and the name of the philosophical concept; the figures swirling in *The Vicious Circle* were interpreted as an illustration of the philosopher's idea of the circular development of the world in its eternal existence and perennial returns. The conclusion justified the role of the painting as a manifesto of new art, and a precise location of the work in aesthetic thought helped highlight the essence of Malczewski's original artistic approach and the sovereignty of his symbolism in painting.

„Wystawa Książki Wyspiańskiego” w Muzeum Wielkopolskim

Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu w okresie międzywojennym zorganizowało prawie siedemdziesiąt wystaw czasowych, z których jedna prezentowała twórczość i działalność artystyczną Stanisława Wyspiańskiego (15 III 1869–28 XI 1907)¹. Była to jedyna wystawa w Muzeum Wielkopolskim poświęcona artyście², który w trudnych czasach zaborów wysoko wznosił sztandar polskiej sztuki, służącej mu za oręż w walce z przeciwnościami oraz w budowaniu nadziei na ostateczne zwycięstwo i wyzwolenie narodu polskiego.

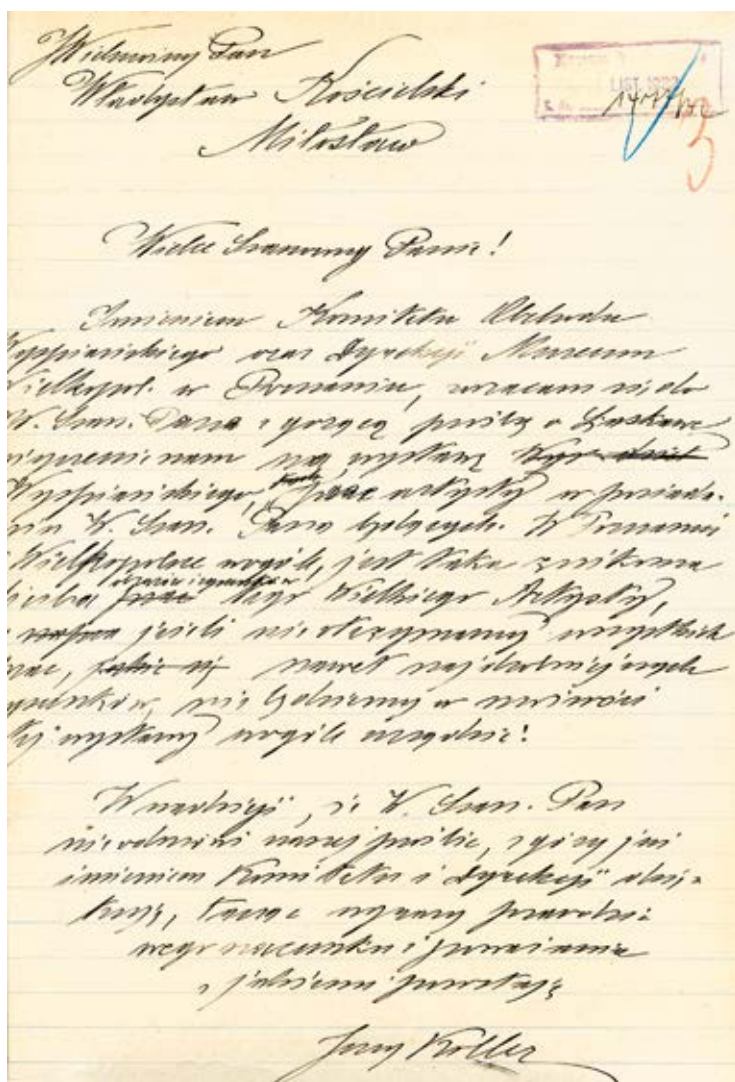
Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie działań podejmowanych przez Muzeum Wielkopolskie w celu zorganizowania wspomnianej wystawy. Na podstawie nielicznych źródeł muzealnych, szczególnie unikatowej fotografii, artykułów prasowych i opracowań zostanie ukazany udział poznańskich muzealników w promowaniu działalności artysty oraz jego prac, które znalazły się na wystawie.

Przypadająca w 1932 r. 25 rocznica śmierci Stanisława Wyspiańskiego stanowiła doskonałą okazję ku temu, by w wolnej Polsce zorganizować uroczyste obchody. W miastach i miasteczkach całej Polski i poza jej granicami upamiętniona została zjazdami, wystawami, prezentacją w teatrach jego utworów oraz uroczystymi akademiami³. W Poznaniu z inicjatywy prezydenta Cyryla Ratajskiego 23 października 1932 r. reprezentanci nauki, sztuki, literatury, prasy, władz miasta, wojska i studentów spotkali się w poznańskim Ratuszu w celu omówienia i ustalenia sposobu najbardziej godnego uczczenia rocznicy śmierci Wyspiańskiego⁴. W wyniku obrad powołano Komitet Wykonawczy obchodów, w którego składzie znaleźli się przedstawiciele miasta Pozna-

nia – Cyryl Ratajski jako przewodniczący, dr Zygmunt Zaleski i dr Romuald Paczkowski. Uniwersytet Poznański reprezentowali prof. Tadeusz Grabowski i prof. Roman Pollak, prasę red. Bohdan Jarochoński, teatry dyr. Teofil Trzcziński, Muzeum Wielkopolskie dr Jerzy Koller, Związek Zawodowy Literatów Polskich Bolesław Koreywo, kuratorium dr Bernard Chrzanowski, a także przedstawiciel Koła Polonistów UP (prawdopodobnie jego prezes p. Kochański).

Ustalono, że obchodom rocznicy śmierci S. Wyspiańskiego będzie towarzyszyło hasło „Poznań ku czci Wyspiańskiego”. W dniach 26–28 listopada odbędą się uroczystości rocznicowe, w których obok Teatru Polskiego i Uniwersytetu Poznańskiego weźmie również udział Muzeum Wielkopolskie, gdzie zaplanowano urządzenie wystawy zbiorowej prac malarskich Wyspiańskiego, uznając muzeum za jedyne odpowiednie i godne miejsce jej umieszczenia. Realizację tego zadania powierzono drowi J. Kollerowi⁵, który 8 listopada 1932 r. w imieniu Muzeum Wielkopolskiego skierował prośbę do prasy poznańskiej o zamieszczenie informacji dotyczącej planowanej wystawy dzieł Wyspiańskiego⁶. Ponowił ją 9 listopada 1932 r., kierując apel do właścicieli dzieł Wyspiańskiego w Wielkopolsce o ich miesięczne wypożyczenie⁷. Wystosował również w tej sprawie list do Władysława Kościelskiego⁸.

Wobec wielu uroczystości rocznicowych poświęconych artyście w całej Polsce, organizatorzy wystawy zdawali sobie sprawę, że mogą liczyć jedynie na lokalne poznańskie i wielkopolskie zbiory i że ich liczba nie jest zbyt duża⁹. Potwierdził te obawy Hilary Majkowski, przedstawiając w skromnym katalogu *Dzieła malarstwa Wyspiańskiego*



1. Gmach Muzeum Wielkopolskiego w okresie międzywojennym, fot. archiwum MNP

2. Prośba (brudnopis) dra J. Kollera, wicedyrektora Muzeum Wielkopolskiego, skierowana do Józefa Kościelskiego w sprawie wypożyczenia obrazów, MNPA-27 „Wystawa książki Stanisława Wyspiańskiego”, k. 3, fot. T.I. Grabski

w zbiorach poznańskich i na łamach „Kuriera Poznańskiego” (dalej: KP) spis dzieł artysty, które znajdowały się w Wielkopolsce¹⁰. Z kolei Jan Dürr na łamach „Tęczy” podał, że kilkadziesiąt prac Wyspiańskiego związanych z Poznaniem i Wielkopolską, które stworzył tutaj w czasie swego pobytu w sierpniu i wrześniu 1890 r., zgromadzonych zostało głównie w muzeach w Krakowie, we Lwowie oraz w innych miastach¹¹. Nie zostały one zaprezentowane na wystawie.

Do 19 listopada nie zebrano odpowiedniej liczby dzieł malarskich, ponieważ najpoważniejsi właściciele obrazów Wyspiańskiego byli nieobecni, co możemy stwierdzić na podstawie wspomnianego spisu, sporządzonego przez H. Majkowskiego.

W tej sytuacji uznano, że równie cenne jak obrazy są w twórczości Wyspiańskiego jego arcydzieła literackie, ponieważ ze wszystkich



3. Zaproszenie na „Wystawę książki Stanisława Wyspiańskiego”, MNPA-F-1670-106-1, fot. T.I. Grabski

dział emanuje twórczy duch pełen harmonii i wielkiego artystycznego zaangażowania. Jak zauważył jego przyjaciel z młodości Stanisław Estreicher, czego się dotknął – przemieniał w piękno: „W jego oczach wszystko żyło, wszystko barwnie błyszczało i układało się w linie...”¹². Dzięki zaangażowaniu Koła Poznańsko-Pomorskiego Związku Bibliotekarzy Polskich, poznańskich bibliotek oraz wsparciu nielicznych prywatnych właścicieli¹³ postanowiono zorganizować wystawę poświęconą działalności „bibliofilsko-graficznej” S. Wyspiańskiego¹⁴.

Prasa poznańska dzień przed otwarciem wystawy informowała, że zostały stworzone 3 działy książek i wydawnictw, a 13–14 obrazów, które udało się zgromadzić, stanowić będzie jedynie jej upiększenie¹⁵. Uroczystość otwarcia „Wystawy książki Stanisława Wyspiańskiego” odbyła się 26 listopada 1932 r. w holu Muzeum Wielkopolskiego.

Wzięli w niej udział przedstawiciele władz województwa, miasta, starostwa krajowego, reprezentanci uczelni i instytucji publicznych, dziennikarze i zaproszeni goście. Wystawę otworzył Jerzy Koller, który był jej kuratorem oraz pełnił obowiązki kierownika Muzeum Wielkopolskiego¹⁶. Powitał gości i poinformował ich, że z powodu braku odpowiedniej liczby dzieł malarskich artysty,

przybrała ona charakter wystawy poświęconej głównie jego książkom i wydawnictwom. Następnie omówił zasługi Wyspiańskiego dla podniesienia estetyki polskiej książki przez wprowadzenie zasadniczych zmian, polegających na dopasowaniu ilustracji do treści książki, jak i również zatroszczył się o jej estetyczny układ, format, czcionkę itd.¹⁷.

Wydarzenie to ilustruje jedyna, zachowana w zasobie Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu fotografia¹⁸, która została zakupiona od redakcji „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”¹⁹. Utrwalony na niej fragment wystawy, ujęty od strony głównego wejścia, ukazuje uczestników rocznicowych obchodów oraz okalające ich gabloty z książkami i czasopismami, a także rozmieszczone na ekranie obrazy Stanisława Wyspiańskiego. Wśród osób, które uwiecznione są na fotografii, widzimy stojącego z prawej strony i otwierającego wystawę dra Jerzego Kollera. Uroczystość swoją obecnością uświetnili widoczni na fotografii, siedzący w pierwszym rzędzie z lewej strony prezydent Cyryl Ratajski z żoną Stanisławą. Za nimi siedzi prezes poznańskiego Sądu Apelacyjnego Stefan Bełżyński, za którym miejsce zajął Stanisław Ruciński, dyrektor Dyrekcji Kolei Państwowych w Poznaniu. W następnym rzędzie widzimy Zdenka Svobodu, sekretarza konsulatu czechosłowackiego. Z rozpoznanych postaci z prawej strony fotografii, w pierwszym rzędzie, bliżej J. Kollera siedzi red. Bohdan Jarochowski i starosta krajowy Ludwik Begale, w trzecim dr Marian Gumowski, od jego lewej strony Zygmunt Zaleski z Zarządu m. Poznania, w czwartym prof. Adam Kleczkowski, w piątym prof. Wojciech Świątosławski (rektor Politechniki Warszawskiej, od 1935 r. minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego), a za nim prof. Ludwika Dobrzyńska-Rybicka, dyrektor Biblioteki PTPN. Ponadto w uroczystości uczestniczyli niewidoczni na



4. Fotografia z otwarcia wystawy poświęconej dziełom Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Wielkopolskim, MNPA-F-1670-106, fot. T.I. Grabski

5. Fragment powyższej fotografii przedstawiający zaginiony obraz *Chaty*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. T.I. Grabski

fotografii: Bernard Chrzanowski, dr Nikodem Pajzderski, prof. Stanisław Dobrzycki, prof. Roman Pollak²⁰. Odnotować należy nadzwyczaj liczną obecność kobiet, które stanowiły prawie dwie trzecie uczestników otwarcia wystawy.

Uchwycona na fotografii grupa gości honorowych uroczystego otwarcia wystawy z trzech stron otoczona jest gablotami, rozmieszczonymi w kształcie odwróconej litery U. W gablotach zostały zaprezentowane książki, czasopisma i dokumenty, z nieczytelnymi na fotografii tytułami, oraz zbiór pamiątek po artyście²¹.

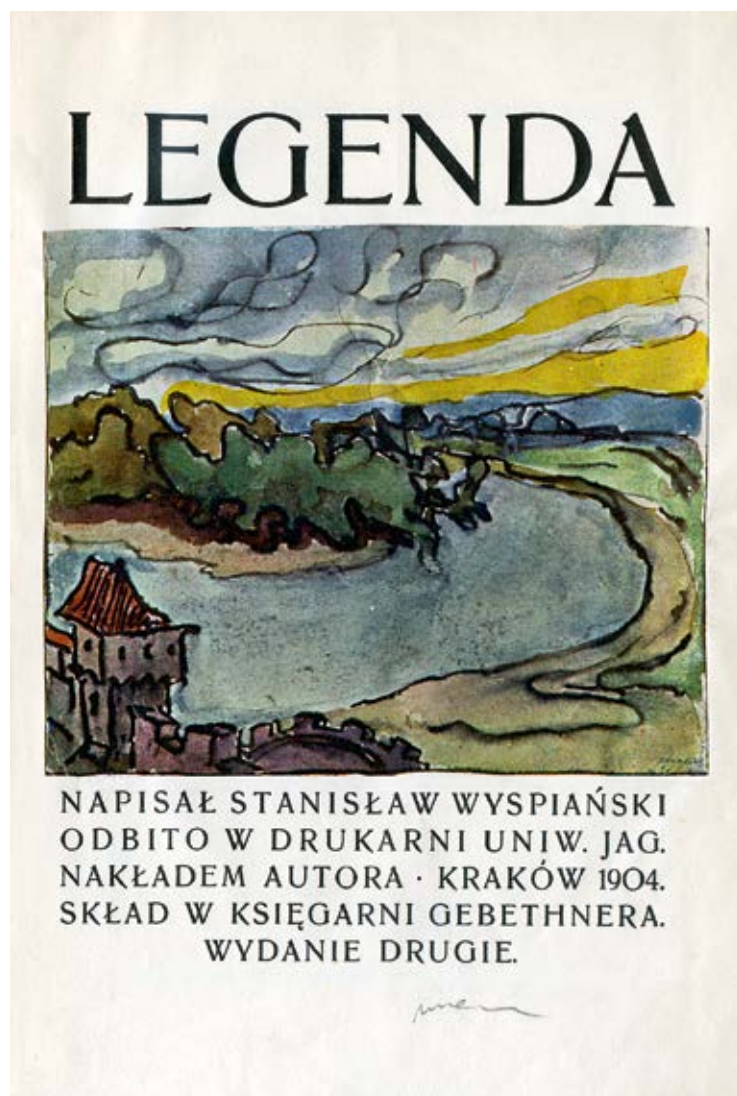
Na wystawie wyeksponowano piętnaście dzieł malarskich S. Wyspiańskiego, czyli więcej niż pierwotnie zapowiadała prasa poznańska. Większość z nich stanowiły pastele. Zawieszono je na dużym ekranie, ustawionym w poprzek holu, równoległe do



7. S. Wyspiański,
Portret Ireny Solśkiej,
jeden obraz zakupiony
do zbiorów MW,
MNP Mp 731,
fot. A. Cieślowski

widocznego z tyłu *Pochodu Wacława Szymonowskiego*. Obrazy zostały równo rozdzielone kobiercem z wieńcem laurowym, pod którym umieszczono mały pastel *Autoportret w serdaku*, wypożyczony najprawdopodobniej przez znanego kolekcjonera malarstwa polskiego Gustawa Wertheima²². Opisując ekran od lewej strony, widzimy na nim *Portret Jana Raczyńskiego* – profesora medycyny Uniwersytetu Jagiellońskiego, użyczony przez Wandę Chełmońską-Boczkowską, poniżej pastel *Dziewczynka*, wypożyczony przez Stanisława Szulca z Poznania, obok pastel na tekturze *Chaty* ze zbiorów Muzeum Wielkopolskiego²³, ponadto rysunek kredką *Portret Parwiego* – redaktora „Nowej Reformy” i brata ciotecznego Wyspiańskiego, wypożyczony przez Adelę Bieniewską. Poniżej widoczny jest niedokończony szkic wykonany kredką *Budowa kościoła średniowiecznego*, udostępniony przez ks. infułata Józefa Kłosa, dalej *Portret dziewczynki* (a także ukryty dotąd dla ludzkiego oka *Autoportret*, o czym poniżej),

wypożyczony przez Zofię i Józefa Żychlińskich. Lewą stronę ekranu zamyka znakomity pastel *Portret Ireny Solśkiej*, zakupiony w 1925 r. do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego. Po drugiej stronie *Autoportretu w serdaku* umieszczono pastel *Matka z dzieckiem* (*Macierzyństwo*), wypożyczony przez pp. Żychlińskich, a obok niego tondo *Studjum wiejskiej dziewczyny*, własność Władysława Kościelskiego z Miłosławia. Wyżej umieszczono pastel *Dziewczynka*, udostępniony przez Stanisława Szulca z Poznania, oraz obraz *Kosodrzewina* (*Krajobraz zimowy*), wypożyczony także od pp. Żychlińskich. Pod *Kosodrzewiną* widać jedną z najlepszych prac graficznych Wyspiańskiego, własnoręcznie wykonany przez niego w 1899 r. afisz teatralny – autolitografię. Było to pierwsze tego typu polskie dzieło o charakterze ilustracyjnym²⁴, a dotyczyło zaproszenia na odczyt Stanisława Przybyszewskiego o mistyce w twórczości Maurycego Maeterlincka i na przedstawienie jego sztuki *Wnętrze* w Teatrze



6. S. Wyspiański, *Legenda*, Lwów 1905 r., fot. T.I. Grabski

Krakowskim. Afisz został wypożyczony przez redaktora Witolda Noskowskiego. Z prawej strony ekran zamykają dwa obrazy: prawdopodobnie *Chłopczyk w marynarskim ubraniu*, własność Jana Deierlinga, i *Portret Józefa Mehoffera*, wypożyczony przez dra Leona Laknera. Należy dodać, że zrezygnowano z niektórych dzieł pierwotnie zgromadzonych na wystawę malarską²⁵ oraz że niektóre obrazy pochodziły spoza Wielkopolski²⁶.

Nawiązując do wcześniej omówionego fragmentu fotografii, ukazującego gabloty z dorobkiem literacko-edytorskim Wyspiańskiego, możemy jedynie z niekompletnych

wykazów wypożyczeń dowiedzieć się, że znalazły się tam jego własne dzieła literackie, m.in. *Legenda* (Paryż 1892 – Kraków 1898), *Warszawianka*, *Pieśń roku 1831* (Kraków 1898), *Wesele* (Kraków 1908), *Daniel* (Kraków 1908), *Książka z ilustracjami do Iliady*. W tym kontekście ciekawą inicjatywę podjęli studenci jednej z poznańskich uczelni w celu specjalnego uczczenia pamięci artysty²⁷. Ponadto wystawiono książki innych autorów, dla których Wyspiański wykonał projekty graficzne, m.in. Marii Konopnickiej *Wybór pism* (Kraków 1902)²⁸.

Wystawiono również książki omawiające znaczenie twórczości Stanisława Wyspiańskiego w literaturze polskiej: Piotra Chmielowskiego *Dramat polski doby najnowszej* (Lwów 1902), Jana Stena *Pisarzy polskich* (Warszawa–Lwów 1903), *Epitaphium Ignacego Maciejowskiego Sewera* (Kraków 1902), Wilhelma Feldmana *Piśmiennictwo polskie 1880–1904* (Lwów 1905), Marii Krzymuskiej *Studia literackie* (Warszawa 1903), a także wydane już po śmierci artysty: *Sfinksa* (Warszawa 1908, t. I i VI), Antoniego Potockiego *Polską literaturę współczesną* (Warszawa 1912), Mariana Szyjkowskiego *Współczesną literaturę polską* (Poznań 1923)²⁹, Bronisława Chlebowskiego *Literaturę Polską* (Lwów 1923) i Stanisława Lama *Polską literaturę współczesną* (Poznań 1924)³⁰.

Cennym uzupełnieniem wydarzenia opisanego tu na podstawie fotografii są relacje zamieszczone w lokalnej prasie. „Kurier Poznański” informował, że zebrani z zainteresowaniem obejrzeni zgromadzone na wystawie eksponaty³¹, a „Dziennik Poznański” dodał, że przedstawia się ona niezwykle okazale i że „do dekoracji użyto parę przepięknych płócien”³². Następnego dnia prasa omówiła układ wystawy i zebrane na niej eksponaty. „Kurier Poznański” pisał m.in., że w gablotach znalazły się pierwsze wydania dzieł Wyspiańskiego, jego pionierskie prace



8. S. Wyspiański,
Portret dziewczynki,
MNP Mp 694,
fot. A. Cieślowski

w dziedzinie drukarstwa i pierwodruki artykułów z różnych czasopism, a ekspozycję uzupełniały rozporządzenia pruskie zakazujące wystawiania utworów umieszczonych na indeksie³³. Napisano, że „wystawa daje obraz w swym zakresie kompletny i skończony”³⁴. Z kolei „Dziennik Poznański” informował, że „w wielkiej sali Muzeum Wielkopolskiego urządzono z pietyzmem niezmiernie ciekawą Wystawę Książki Wyspiańskiego, która daje obraz tego co artysta ten dokonał w dziedzinie zdobnictwa książki”³⁵ oraz że składała

się ona z trzech działów, tj. działu utworów Wyspiańskiego, literatury krytycznej, zdobnictwa i ilustracji książki, a zadaniem nielicznych dzieł malarskich było ożywienie „tej skromnej, lecz niezmiernie ciekawej wystawy”³⁶.

Dzięki wystawie doszło do wcześniej wspomnianego odkrycia dzieła Wyspiańskiego. Wydarzenie to w ćwierćwiecze śmierci artysty stało się artystyczną sensacją w Polsce, a doszło do niego w trakcie wystawy. Jak wspominał J. Koller, zauważono, że obraz *Portret dziewczynki* pod wpływem temperatury lub innych czynników mechanicznych uległ pofałdowaniu: „...na co zwróciłem uwagę p. prezydentowej Żychlińskiej, proponując, że zajmę się poprawieniem tego błędu, psującego wrażenie a zarazem grożącego uszkodzeniem obrazka, malowanego na cienkim papierze, techniką tak wrażliwą jak pastel...”³⁷. Po uzyskaniu zgody właścicielki Koller zlecił naprawę obrazu poznańskiej firmie „Salon Sztuki Marmury Alabastry Przybory Artystyczne” Aleksandra Thomasa, działającej w sąsiedztwie muzeum, przy ul. Nowej 5 (obecnie ul. Paderewskiego). Dodatkowo, by zapewnić obrazowi większe bezpieczeństwo, prace te wykonano w obecności Kazimierza Jasnocha, artysty malarza i zarazem asystenta Muzeum Wielkopolskiego, który sam malował przeważnie techniką pastelową³⁸. Po odklejeniu obrazu od *passe-partout*, na drugiej jego stronie – ku zaskoczeniu obecnych – ukazał się autoportret Stanisława Wyspiańskiego, namalowany pastelami, ale inną techniką niż kreskowy portret dziewczynki. W tym przypadku artysta operował płaszczyznami szeroko kładzionymi: „z aksamitną miękkością, przy użyciu barw tak nasyconych, jakie u Wyspiańskiego spotyka się tylko wyjątkowo”³⁹.

Autoportret ten był zapewne znany tylko samemu artyście. Obraz pierwotnie znajdował się w kolekcji Feliksa Jasińskiego, który



9. S. Wyspiański,
Autoportret,
MNP Mp 694,
fot. A. Cieślowski

jak podaje Marta Romanowska, przychodził do pracowni Wyspiańskiego przy ul. Krowoderskiej w Krakowie, gdzie podziwiał jego twórczość i namówił go do wykonania cyklu *Kopców*⁴⁰, a także kupował jego dzieła⁴¹. Wraz ze zbiorami kolekcjonera *Autoportret* znalazł się w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie w 1925 r. nabyli go pp. Żychlińscy⁴². Odkrycie odbiło się szerokim echem w prasie lokalnej oraz ogólnopolskiej⁴³. Spowodowało, że dla celów ekspozycyjnych oba obrazy zostały umieszczone w specjal-

nie skonstruowanej ramie, umożliwiającej obustronne oglądanie. Dzięki uprzejmości właścicieli przedłużono ich eksponowanie do 8 stycznia 1933 r.⁴⁴

Nieocenione są zasługi poznańskich muzealników, którzy byli nie tylko organizatorami wystawy i odkrywcami obrazu, ale także autorami artykułów, licznych informacji i wykładów o artyście. Obok już wyżej wspomnianej Romany Szymańskiej czy Jerzego Kollera⁴⁵ w gronie tym znaleźli się: dr Joanna Eckhardt⁴⁶ oraz dr Nikodem Pajzderski⁴⁷.

Wystawa poświęcona twórczości Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Wielkopolskim stanowiła ważny akcent w obchodach lokalnych oraz ogólnopolskich. Mieszkańcy Poznania i Wielkopolski mieli okazję zapoznać się z dokonaniem artysty w sferze edytorskiej, jako typografa. Zaprezentowano jego osiągnięcia, zmieniające i wzbogacające oblicze polskiej książki i czasopism, dla których rozwoju położył wielkie zasługi, nadając im nowy układ i nowoczesną szatę graficzną⁴⁸ (m.in. odlał własną czcionkę wzorowaną na antykwie, czyli pochodzącej z kolumn triumfalnych dużej literze łacińskiej, opracował nowy układ rozmieszczenia tekstu i zastosował w nim jako ozdobniki całą paletę polskich kwiatów polnych). Według Przeclawa Smolika, autora wydanej w 1932 r. publikacji poświęconej dziełom literackim Wyspiańskiego, artysta traktował dekoracyjność książki jako siłę wzmacniającą oddziaływanie słowa na duszę czytelnika⁴⁹, a rodzime wzorce miały przyczynić się do odrodzenia i umocnienia poczucia tożsamości narodowej Polaków. Smolik zwrócił ponadto uwagę na to, że literatura i plastyka są w twórczości Wyspiańskiego ściśle ze sobą związane, są jak siostry syjamskie organicznie ze sobą splecione, jedna drugą przenika – twórczość literacka jest wypełniona artystycznymi wizjami, a plastyka pełna jest poetyckiej zadumy i harmonii⁵⁰. Stąd też uznał, że



10. Artykuł z „Kuriera Poznańskiego” – *Poznań Stanisławowi Wyspiańskiemu*, fot. T.I. Grabski

każda z książek artysty, której formę sam szczegółowo obmyślał – od projektu okładki, przez rysowanie ozdób, po ostateczny wydruk, który „pod jego niestrudzoną ręką się dokonał” – „musi być uważana za równie pełny i typowy wyraz jego artystycznej woli, jak każde z jego dzieł poetyckich lub plastycznych, znanych i uznanych już przez wszystkich”⁵¹. W podobnym tonie wypowiedziała się Elżbieta Skierkowska stwierdzając, że artysta w sposób dotąd niespotykany i nowatorski potrafił umiejętnie wykorzystać kształt czcionki, układ kolumny, ozdoby roślinne i geometryczne, białe pole itd. w celu nadania słowom odpowiedniej mocy oraz

ułatwić odbiór artystycznego przesłania słowa pisanego⁵².

Dr Mieczysław Treter, organizator polskich, rządowych wystaw zagranicznych, wspominał, że sztuka Wyspiańskiego zrobiła wśród głów koronowanych prawdziwą furorę: „Królowa belgijska, sama malarka – przylgnęła formalnie twarzą do jego pasteli, tak iż król Albert musiał jej zwrócić uwagę”⁵³. Podobnie zareagował król Szwecji Gustaw V: „tak się zachwyił książką Wyspiańskiego o malarstwie, żeśmy musieli mu ją podarować”⁵⁴.

Podkreślić należy niespotykane w dziejach poznańskiego muzealnictwa zaangażowanie muzealników w promowanie dorobku artystycznego oraz niezwyklej roli Wyspiańskiego w rozwoju polskiej sztuki i kultury. Natomiast samo muzeum ani inne instytucje poznańskie w okresie międzywojennym nie wykazały się dużym zainteresowaniem w pozyskiwaniu prac związanych z twórczością artysty. Wystawa nie była zbyt kosztownym przedsięwzięciem⁵⁵, nie została nawet wspomniana w sprawozdaniach muzeum, które również nie uwzględniło dzieł S. Wyspiańskiego w planach zakupów obrazów artystów polskich do swych zbiorów⁵⁶.

W niebываły dotąd sposób w wystawę zaangażowała się prasa lokalna, szczególnie „Dziennik Poznański”, „Kurier Poznański” i „Wici Wielkopolskie”, które od początku śledziły organizację całej uroczystości w Poznaniu i w samym muzeum. W opublikowanych artykułach starano się zapoznać społeczeństwo z zasługami Wyspiańskiego w nieznaną dotąd powszechnie dziedzinie, jaką jest zdobnictwo książki⁵⁷. O nadaniu temu wydarzeniu najwyższej rangi świadczy fakt, że „Kurier Poznański” nawiązał do zwyczajów prasy polskiej z okresu zaborów i na pierwszej stronie zamieścił tytuł *Poznań Stanisławowi Wyspiańskiemu*, omówił zorganizowaną w muzeum wystawę oraz uroczystości mające miejsce na uniwersytecie

i w teatrach poznańskich, a także poświęcił następne szpalty informacji o życiu, twórczości i wielkim wpływie, jaki Wyspiański wywarł na polską kulturę.

Z informacji prasowych wynika, że wystawa cieszyła się wśród społeczeństwa sporym zainteresowaniem. Zapoczątkowała ważny proces stopniowego przybliżania ogółowi poznańskiego społeczeństwa twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Efekty tego procesu stały się szczególnie zauważalne w okresie powojennym⁵⁸.

PRZYPISY

- ¹ Warto wspomnieć, że w Poznaniu już wcześniej eksponowano dzieła Wyspiańskiego, m.in. w 1909 r., gdy Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawiło jego obrazy wśród 152 dzieł 32 artystów w ramach prezentacji dorobku zespołu „Sztuka”. W 1926 r., w dziesięć lat po śmierci, Poznańska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego urządziła *Uroczystą Akademię ku czci Stanisława Wyspiańskiego*, z eksponowaniem „autentycznych gobelinów” i popiersia artysty wykonanego prawdopodobnie przez jednego z uczniów na Wydziale Rzeźby. Rok później w Teatrze Polskim została wystawiona jego sztuka *Noc listopadowa*, zob. Jarosław Mulezyński, *Stanisław Wyspiański w Wielkopolsce*, „Kronika Wielkopolski”, 4(124), 2007, s. 23. W 1929 r. na Powszechniej Wystawie Krajowej (dalej: PWK) w Sali Honorowej wystawiono trzy pastele: *Miłość macierzyńska*, *Rapsod* i *Portret R. Ordyńskiego*, zob. *Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929*, s. 11–12. Wystawiono także witraż przedstawiający ukrzyżowanego Chrystusa. Został on wykonany przez Krakowski Zakład Witrażów i Mozaiki Stanisława Gabryela Żeleńskiego i wyeksponowany wśród wielu witraży w salonie tej firmy. Według Franciszka Kleina wyrażał najlepsze wartości sztuki tego artysty: bardzo silny nastrój, przesywający ból i „jakiś dziwny spokój, przez co ten witraż działa kojąco”, zob. F. Klein, *Krakowskie witraże na wystawie poznańskiej*, „Czas” nr 100, s. 4. W ocenie znanego artysty Władysława Lama należał do „najbardziej godnych uwagi”, zob. W. Lam, *Witraże na Powsz. Wystawie Krajowej*, „Dziennik Poznański”, nr 129 (z 6 VII 1929), s. 3.
- ² W Muzeum Wielkopolskim na ekspozycji stałej znajdowały się dwa obrazy artysty: *Portret Ireny Solskiej* i *Chaty* (zob. *Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Zbiory Sztuki*, Poznań 1939, s. 36), ponadto jego wcześniej wspomniany portret I. Solskiej i prawdopodobnie inne dzieła znalazły się na „Wystawie Malarstwa Polskiego XIX wieku”, zob. MNPA-F-1670-104.
- ³ Najważniejsze obchody miały miejsce w Krakowie, gdzie z tej okazji i z inicjatywy władz miejskich utworzono w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej: MNK) Galerię im. St. Wyspiańskiego. W 1983 r. została ona przekształcona w muzeum, które umieszczono w kamienicy przy ul. Kanoniczej, a w 2002 r. przeniesiono do kamienicy Szolańskich, gdzie działało w latach 2002–2012. W Krakowie odbył się również z tej okazji pierwszy, trwający trzy dni, ogólnopolski zjazd plastyków. Rocznicę śmierci uroczysto obchodzili Polacy m.in. w Czechosłowacji, na Litwie i w Niemczech.
- ⁴ *Rocznica śmierci Wyspiańskiego uroczystością narodową*, „Dziennik Poznański”, nr 245 (z 23 X 1932), s. 3.
- ⁵ *Poznań wobec rocznicy Wyspiańskiego*, „Kurier Poznański”, nr 524 (z 16 XI 1932), s. 5.
- ⁶ *Wystawa książki Stanisława Wyspiańskiego*, MNPA-27, k. 1. Do rękopisu zapewne zakradł się błąd, ponieważ widoczna jest data 8 stycznia 1932 r. W zachowanym rękopisie J. Koller informował, że „od liczby tych zgłoszeń uzależnia Muzeum Wielkopolskie urządzenie wystawy, która musi stać na wyżynie swego celu t.zn. dawać w skrócie ale bądź co bądź pełny, niesfałszowany obraz sztuki Wielkiego Artysty”. Nadsyłanie zgłoszeń o udziale w wystawie wyznaczono na 19 XI 1932 r. (*Ibidem*, k. 1a).
- ⁷ *Ibidem*, k. 1b. Zwrócił się wówczas do Wandy Boćkowskiej-Chełmońskiej, Józefa Zychlińskiego, Bernarda Chrzanowskiego, dra Bolesława Krysiwicza, red. Wacława Szperbera.
- ⁸ *Ibidem*, k. 2. J. Koller zaznaczył, że „w Poznaniu i Wielkopolsce jest tak znikoma liczba obrazów i rysunków tego Wielkiego Artysty, że jeżeli nie otrzymamy wszystkich prac nawet najdrobniejszych rysunków, nie będziemy w możności tej wystawy w ogóle urządzić”.
- ⁹ J. Koller, *Nieznamy autoportret Wyspiańskiego*, „Tęcza: ilustrowane pismo miesięczne”, 1933 R. 7, nr 2, s. 10.
- ¹⁰ H. Majkowski, *Dzieła malarskie Stanisława Wyspiańskiego w zbiorach poznańskich*, wyd. „Polska Gazeta Intrologatorska”, grudzień 1932 oraz wcześniejszy jego artykuł, pozbawiony ilustracji i skrótowy: *Dzieła malarskie Stanisława Wyspiańskiego w zbiorach poznańskich*, „Dziennik Poznański”, nr 274 (z 27 XI 1932), s. 2, który ukazał się dzień po otwarciu wystawy. Według wyżej wymienionego spisu podaje te dzieła S. Wyspiańskiego, które nie zostały z różnych względów wyeksponowane na wystawie: w kościele św. Wojciecha w Poznaniu znajdował się witraż, Raczynscy w Rogalinie posiadali 9 prac, głównie pastel i obraz po jednym rysunku węglem i sangwiną, w zbiorach prof. Karola Maszkowskiego znajdował się pastel *Dziewczyna przy fortepianie* (portret śpiewaczki Zofii Skibińskiej), zaś malarz Stanisław Smogulecki posiadał rysunek jednego z kasetonów wawelskich, u red. Wacława Szperbera znajdowały się dwa rysunki ołówkowe: *Główka dziewczynki* i *Dziewczyna z dzieckiem*. Majkowski wymienił także 9 dzieł z najstarszego okresu twórczości Wyspiańskiego, które posiadał jego przyjaciel, znany muzyk Henryk Opieński. Do 1926 r. mieszkał on w Poznaniu, następnie wyjechał do Szwajcarii, dokąd zabrał obrazy, z wyjątkiem tonda *Studjum wiejskiej dziewczyny*, które znalazło się w zbiorach Władysława Kościelskiego i zostało zaprezentowane na wystawie.
- ¹¹ J. Dürr, *Wyspiański w Wielkopolsce*, „Tęcza: ilustrowane pismo miesięczne”, 1932 R. 6, nr 4. Wyspiański przebywał w Poznaniu od 30 sierpnia 1890 r. przez pięć dni. Ponadto był w Gnieźnie, Żninie, Lednicy i Kruszycy. Przy okazji warto wspomnieć o przyjaźni, jaka łączyła Wyspiańskiego z Edwardem Brudzewskim, Wielkopolaninem, uczestnikiem powstania styczniowego, który uciekając przed Prusakami kupił dwór w Korabnikach koło Krakowa, gdzie często artysta przebywał z wujostwem Stankiewiczami, zob. Stanisław Wasylewski *Wspomnienia i szkice nad Wartą*, Poznań 1973, s. 110.
- ¹² S. Estreicher, *Poglądy Wyspiańskiego na sztukę i piękno*, „Czas” 1932, nr 273.

- ¹³ *Wystawa książki...*, MNP A-27, k.7-37. Książki pochodziły m.in. od rady Tadeusza Mielcarzewicza – piętnaście książek, Ludwika Krzemińskiej – dwie książki. Ponadto od Karola Krawczyka, burmistrza Gostynia, ze zbiorów PTPN, Biblioteki UP, Biblioteki Raczyńskich i Muzeum Wielkopolskiego.
- ¹⁴ *Przed 25-leciem zgonu Wyspiańskiego. Książka Wyspiańskiego*, „Kurier Poznański”, nr 536 (z 23 XI 1932), s. 5. Wyspiański swoją działalność redakcyjną rozpoczął w czasopiśmie „Życie”. Następnie czuwał osobiście nad jakością edytorską książek, wprowadzał nowatorskie rozwiązania, a jego działalność w drukarstwie krakowskim „miała charakter pionierski i wprost przełomowy”. O wielkiej trosce i wprost tytanicznej pracy nad formą, kształtem i ostatecznym wyglądem wspomnianego wyżej czasopisma i innych publikacji świadczą wspomnienia osób, które miały okazję się z nim spotkać, m.in. dra Alfreda Wysockiego, wówczas dziennikarza „Gazety Lwowskiej” i późniejszego dyplomaty: „Pan Stanisław”, jak nazywali go wszyscy, układał każdą kolumnę z osobna, każdy szczegół zdobnictwa nie był mu obojętny i każdym szczegółem interesował się żywo, stając się nieraz formalne kampanie z metrapażem, który nie mógł nadążyć myślą nowatorskim zapędem Wyspiańskiego”, zob. A. Wysocki, *O Wyspiańskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, Kraków, 1971, s. 407. Józef Filipowski, dyrektor Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie towarzyszył rozkwitowi jego talentu w dziedzinie drukarstwa artystycznego, był świadkiem ciągłych poszukiwań nowych form wyrazu. Zdaniem Filipowskiego Wyspiański był jedynie niezadowolony z tego, że „Polak drukować musi cudzoziemską czcionką, bo nikt w ciągu tylu wieków nie pokusił się u nas o obmyślenie polskiego typu czcionki”, zob. J. Filipowski, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim*, Kraków, 1932, s. 10. Dla dra Tadeusza Seweryna książka Wyspiańskiego stała się dziełem sztuki, które „samą formą zewnętrzną władne jest tchnąć urokiem i czarem”, *ibidem*, s. 5. Warto dodać, że Wyspiański posiadał bogatą bibliotekę, która stanowiła niezwykle ważny warsztat w pracy artysty, świadczący o jego tytanicznej pracy nad każdym dziełem, którego się podjął, zob. A. Gruca *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków, 1989.
- ¹⁵ *Poznań ku czci Stanisława Wyspiańskiego. Wystawa książki Stanisława Wyspiańskiego*, „Kurier Poznański”, nr 541 (z 25 XI 1932), s. 3.; *Poznań ku czci Wyspiańskiego. Program uroczystości, Otwarcie wystawy książki St. Wyspiańskiego*, „Dziennik Poznański”, nr 274 (z 27 XI 1932), s. 8.
- ¹⁶ J. Koller pełnił te obowiązki od przejścia dra Mariana Gumowskiego na emeryturę w październiku 1932 r. do objęcia tego stanowiska przez dra Nikodema Pajzderskiego w styczniu 1933 r.
- ¹⁷ *Poznań ku czci Wyspiańskiego*, „Dziennik Poznański”, nr 275 (z 29 XI 1932), s. 4.
- ¹⁸ MNPA-F-1670-106.
- ¹⁹ MNPA-1510 MWKN 1931-1933, k. 50, poz. 134. Fotografie tę zakupiono za kwotę 5 zł. Do inwentarza wpisał ją, bez podania autora, dr J. Koller (została ona najprawdopodobniej wykonana przez Józefa Pucińskiego, właściciela pracowni fotograficznej „Atelier Elite”, który wykonał do 1932 r. prawie wszystkie zdjęcia muzeum, lub też przez R.S. Ulatowskiego, który od 1934 r. je fotografował). W obszernej publikacji *Ilustrowany Kuryer Codzienny 1910-1939 Księga Pamiątkowa w Stulecie Powstania Dziennika i Wydawnictwa*, pod red. Grażyny Wrony, Piotra Borowca, Krzysztofa
- Woźniakowskiego, Kraków-Katowice 2010, nie natrafiliśmy na ślad, który mógłby pomóc w ustaleniu autora powyższej fotografii, ponieważ w ogóle fotografia została w tym opracowaniu pominięta.
- ²⁰ *Poznań ku czci...*, „Dziennik Poznański”, nr 275 (z 29 XI 1932), s. 4.
- ²¹ *Poznań ku czci...*, „Kurier Poznański”, nr 541 (z 29 XI 1932), s. 3.
- ²² Informację o właścicielu obrazu otrzymałem dzięki życzliwości pani kurator Zbiorów Sztuki Polskiej do 1914 r. Muzeum Narodowego w Warszawie. W dokumentacji Muzeum Wielkopolskiego brak jest informacji o pozyskaniu tego eksponatu na wystawę.
- ²³ Obraz ten, jako dar, został przekazany muzeum w 1927 r. przez dra Kazimierza Wizego z Sędzin (zob. R. III Dary), zaginiony w czasie drugiej wojny światowej, zob. MNPA-1508 MWKN 1926-1927, k. 216, poz. 670 i MNPA-1518 KD 1919-1932, k. 130, poz. 88.
- ²⁴ M. Romanowska, *Stanisław Wyspiański*, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 29.
- ²⁵ Nie zostały wystawione m.in. będące własnością prywatną: pastel *Główka dziewczynki* – Bernarda Chrzanoskiego; *Studium kredką* – Ludwika Krzemińskiej; pastel *Dziewczynka* – Jana Kowalskiego z Poznania; olej na tekturze *Wnętrze pracowni artysty w Paryżu* – depozyt od gen. Józefa Hallera w Muzeum Wielkopolskim zob. *Wystawa książki...*, MNPA-27, k. 13.
- ²⁶ Nie posiadamy w dokumentacji Muzeum Wielkopolskiego żadnych rewersów, stąd trudność bliższego ich opisu.
- ²⁷ Studenci Wydziału Grafiki poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych 27 listopada 1932 r. wydali z tej okazji, napisany w 1905 r. wiersz Wyspiańskiego *Pociecho moja ty, książeczko*. Przedsięwzięcie to zapewne nie było uzgodnione z Muzeum Wielkopolskim. Wiersz został odbity w 50 egzemplarzach, ozdobiony drzeworytami Edwarda Fellmanna oraz wydany nakładem Drukarni Mieszczańskiej w Poznaniu, zob. MNPA-SNP-B-18. Wiersz odbity z nr XXV otrzymał w 1932 r. od organizatorów dr Nikodem Pajzderski, kiedy był konserwatorem wojewódzkim. Dzięki darowi jego rodziny, a osobiście prof. Zbigniewa Naliwajka, egzemplarz ten w 2016 r. został przekazany do Archiwum MNP.
- ²⁸ *Wystawa książki...*, MNPA-27 k. 23.
- ²⁹ Zaprezentowany zespół książek, wydany już po śmierci Wyspiańskiego, ukazał jego wielki wpływ na literaturę polską, zwłaszcza na lirykę i dramat. Według Mariana Szyjkowskiego należał on do plejady twórców, którzy swym kunsztem dotykali „niebываłego dotąd szczytu” [zob. M. Szykowski, *Współczesna Literatura Polska z Wypisami (1863-1923)*, Poznań 1923, s. 437]. Szykowski stwierdził także, że na twórczość artysty miały wpływ rozbiory Polski „Tragizm politycznej sytuacji hipnotyzował myśl największego tragika polskiego, Wyspiańskiego” (*ibidem*, s. 526).
- ³⁰ *Wystawa książki...*, MNPA-27, k. 4, 7, 20-24, 26, 27.
- ³¹ *Otwarcie wystawy «Książka Wyspiańskiego»*, „Kurier Poznański”, nr 544 (z 27 XI 1932).
- ³² *Poznań ku czci...*, „Dziennik Poznański”, nr 274 (z 27 XI 1932), s. 8.
- ³³ W. Natanson, *Stanisław Wyspiański*, Poznań 1965, s. 14. Izba Karne Sądu Administracyjnego w Schwimm wydała decyzję o konfiskacie *Wyzwolenia*, wydanego w Krakowie przez Gebethnera w 1903 r. Z tego powodu Wyspiański miał zamknięty wstęp do zaboru pruskiego i rosyjskiego. M. Romanowska, *Stanisław Wyspiański, op. cit.*, s. 45. Policja pruska obok *Wyzwolenia* umieściła na indeksie także *Noc listopadową*, *Wesele* i *Legion*.
- ³⁴ *Poznań Stanisławowi Wyspiańskiemu Wystawa Książki*

- Wyspiańskiego, „Kurier Poznański”, nr 545 (z 28 XI 1932), s. 1
- ³⁵ *Poznań ku czci...*, „Dziennik Poznański”, nr 275 (z 29 XI 1932), s. 4.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ J. Koller, *Nieznany...*, s. 11.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ *Ibidem*, s. 12. Obraz wzbudził zainteresowanie wśród poznańskich artystów, m.in. Władysław Marcinkowski stwierdził, że autoportret ten „jako wyraz wewnętrznego uduchowienia (...) wytrzymuje porównanie z portretem Mony Lisy (...) należy do najpiękniejszych autoportretów naszej epoki, a najlepszych prac Wyspiańskiego”, i dodał, że został on namalowany na specjalnym francuskim papierze zw. „Ingres”. W opinii Jerzego Kollera (przedstawionej po analizie pracy Stanisława Świerz-Zaleskiego *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*) portret mógł powstać w czasie pobytu Wyspiańskiego w Paryżu w latach 1892–1894. Bogusław Mansfeld (*Stanisław Wyspiański. Próba interpretacji programu artystycznego*, Poznań 1969, s. 12, fot. 1) uznał, że został namalowany w 1894 r. Dorota Suchocka (*Malarstwo Polskie 1766–1945*, MNP 2005, s. 272) podaje, że został namalowany w 1895, w tym samym czasie co znajdujący się na drugiej stronie *Portret dziewczynki*.
- ⁴⁰ E. Miodońska-Brokes, M. Cieśla-Korytkowska, *Feliks Jasiński i jego Manngha* 1992, s. 337. Jasiński określił, że dzieła literackie Wyspiańskiego to „obrazy malowane słowami”, a jego działalność na tej niwie wynikała według niego z postawy narodu, w którym jest „jak powiedział kiedyś Wyspiański, nienawiść do sztuki. Ale naród nie mógł wyrzucić pisarzowi pióra z ręki, a na papier i atrament stać nawet człowieka bardzo ubogiego. Więc Wyspiański pisał”, *ibidem*, s. 340.
- ⁴¹ M. Romanowska, *Stanisław...*, s. 45.
- ⁴² W 1952 r. Zofia Zychlińska złożyła te portrety do sprzedaży w antykwariacie „Desa” w Poznaniu, skąd zostały nabyte do zbiorów MNP (zob. MNPA-1915 Inwentarz Galerii Obrazów Muz. Wlkp. 1345–2331, s. 333, poz. 2320) i otrzymały jedną sygnaturę MP 694. Obraz zakupiono za cenę 7,5 tys. zł, ustaloną przez Komisję Zatwierdzania Cen (zob. MNPA-162-2 Ruch muzealiów. Zakupy 1950–1953, k. 153); P. Michałowski, *Autoportret Stanisława Wyspiańskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu*, „Studia Muzealne” 1953, z. I, s. 163–165. Michałowski uważał, że autoportret powstał w Paryżu w 1894 r., zob. także D. Suchocka, *Malarstwo...*, s. 272.
- ⁴³ Zob. *Nieznany autoportret Wyspiańskiego*, „Sztuki Piękne” Kraków–Warszawa 1933 R. 9, s. 190. Podano informację, że jest to jeden z najpiękniejszych autoportretów „naszej epoki, a [jedna z] najlepszych prac Wyspiańskiego”. *Nieznany autoportret Wyspiańskiego* „Kurier Poznański”, nr 85 (z 22 II 1933).
- ⁴⁴ R. Szymańska, *W Poznaniu odkryto nieznany autoportret Wyspiańskiego*, „Kurier Poznański”, nr 1 (z 1 I 1933), s. 10. Autorka podała, że *Portret dziewczynki* artysta namalował w 1898 r., a wykonany wcześniej *Autoportret* był dziełem niezwykłym i ukończonym. Artykuł zawiera także zachętę do przeczytania wspomnianego wyżej artykułu Kollera w „Tęczy”.
- ⁴⁵ Jerzy Koller, *Przed jubileuszowymi premierami Wyspiańskiego*, „Dziennik Poznański”, nr 274 (z 27 XI 1932), s. 3. Koller omówił przedsięwzięcia teatralne zrealizowane dla uczczenia artysty: Teatr Polski wystawił sztukę *Akropolis*, natomiast Teatr Nowy im. H. Modrzejewskiej *Zygmunta Augusta*. O znaczeniu artysty w dziejach Polski autor wypowiedział się następująco: „Jeśli równocześnie z wojnami ziemskimi toczyła się nadpowietrzna walka duchów, to w tej walce duchowej o Polskę pierwszym zwycięzcą był Wyspiański”. 20 listopada 1932 r. urzędnicy Poznańskiego Samorządu Wojewódzkiego zorganizowali w sali sejmiku Starostwa Krajowego uroczystą akademię, zatytułowaną „W hołdzie Wyspiańskiemu”. Okolicznościowy wykład o Wyspiańskim wygłosił J. Koller, „nazywając go wskrzesicielem ducha polskiego, a także artystą, który stopił kultury obce, by stworzyć dzieła swoiście polskie”, zob. *W hołdzie Wyspiańskiemu*, „Kurier Poznański”, nr 532 (z 22 XI 1932), s. 5.
- ⁴⁶ J. Eckhardt, *Wyspiański-plastyk*, „Dziennik Poznański”, nr 274 (z 27 XI 1932), s. 3. Według autorki Wyspiański był artystą obdarzonym wielkim i wszechstronnym talentem: „jest dla sztuki polskiej tym jakby przeczuwanym i wymarzonym przez Norwida w «Promethidronie» [*Promethidionie*], artystą polskim, tworzącym kaplice: «gdzieżby się polski duch raz wytlumaczył» i «usymboliczniał rozkwitłemi znaki»”.
- ⁴⁷ Zapowiedź wykładu N. Pajzderskiego, zatytułowanego „Stanisław Wyspiański jako plastyk” zamieścił „Kurier Poznański”, nr 532 (z 20 XI 1932), s. 10. Dr Pajzderski oraz doc. dr Stanisław Kolbuszewski zostali wybrani do wygłoszenia wykładów o Wyspiańskim w wielkiej auli UP. Wystąpienie Kolbuszewskiego, zatytułowane „Mesjanizm państwowy w poezji Wyspiańskiego”, zostało bardzo krytycznie ocenione za wykorzystanie twórczości Wyspiańskiego do „gorszących wycieczek politycznych”, uznano je za nadużycie zaufania organizatorów obchodów. Natomiast wykład Pajzderskiego uzyskał wiele pochwał za omówienie całokształtu twórczości artysty, zob. *Uroczysta Akademia w Auli Uniwersytetu Poznańskiego*, „Kurier Poznański”, nr 545 (z 28 XI 1932), s. 1.
- ⁴⁸ „Sztuki Piękne...” 1933, R. 9, s. 33.
- ⁴⁹ P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928, s. 12.
- ⁵⁰ P. Smolik, *Książka Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1932, s. 3.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² E. Skierkowska, *Wyspiański, artysta książki*, Ossolineum 1960, s. 80.
- ⁵³ W. Dąbrowski, *Królowie zachwyceni Wyspiańskim. Tryumfalny pochód sztuki polskiej zagranicą*, „Express Poranny”, nr 75, (z 15 III 1932).
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ *Wystawa książki...*, MNPA-27, k. 22 i 38. Za „wyłożone rachunki” zapłacono 88,50 zł, za druk zaproszeń i koperty 111,50 zł.
- ⁵⁶ MNPA-12 Komisja Muzealna Muzeum Wielkopolskiego, k. 159; MNPA-14 KMMW, k. 199. Z planów zakupów z lat 1926–1931 wynika, że dyrekcja Muzeum Wielkopolskiego, KMMW i Starostwo Krajowe uznali, że „nieodstatecznie reprezentowany jest u nas Matejko, Siemiradzki, Chełmoński, Gierymski Maksymilian i Aleksander (...) nie posiadamy zaś zupełnie obrazów Mehofera, Sichulskiego, Paustcha, Śledzińskiego i wielu innych”.
- ⁵⁷ *Wielkopolska w hołdzie Wyspiańskiemu*, „Wici Wielkopolskie” 1933, R.3, nr 1, s. 7.
- ⁵⁸ Wśród najważniejszych przedsięwzięć związanych z twórczością artysty należy wymienić zorganizowany w MNP w 1969 r. (w stulecie urodzin artysty) pokaz jego prac, ze zbiorów własnych, bez katalogu, zob. „Studia Muzealne” 1970, z. VIII, s. 153. Wydano także monografię autorstwa Bogusława Mansfelda, *Stanisław Wyspiański. Próba interpretacji programu artystycznego*. Poznań 1969. Po 1945 r. pozyskano 20 jego obrazów,

zob. D. Suchocka, *Malarstwo...*, s. 271–274. Prof. Zdzisław Kępiński napisał obszerne opracowanie *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984. Dzieła Wyspiańskiego zostały także omówione przez Agnieszkę Ławniczakową, zob. katalog *Galeria Rogalińska Edwarda Raczynskiego*, Poznań 1997, s. 233–243. W 2007 r. MNP wydało z obszernym wprowadzeniem prof. Wojciecha Suchockiego tekę zatytułowaną *Stanisław Wyspiański (1869–1907). W stulecie śmierci*, Poznań 2007. Wspomniany już wyżej artykuł J. Mulczyńskiego oraz artykuł Agnieszki Salamon *Twórczość graficzna Stanisława Wyspiańskiego* ukazały się w pracy zbiorowej *Przemysleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, Poznań 2009, s. 85–96. W 2013 r. Eliza Piotrowska omówiła pochodzące z Galerii Rogalińskiej wybrane portrety dzieci w twórczości artysty, zob. E. Piotrowska, *Kim są dzieci Wyspiańskiego*, „Studia Muzealne” 2013, z. XX, s. 72–84.

An exhibition
of books
by Stanisław
Wyspiański

SUMMARY

Celebrations were held in Poland and abroad to commemorate the 25th anniversary of Stanisław Wyspiański. Poles appreciated his great contribution to the development of Polish culture and art, instrumental in the awakening of national identity. In his numerous texts and works of art, he gave us hope for the regaining of national independence.

An idea was put forth by Cyryl Ratajski, Mayor of Poznań, to hold celebrations in the city together with the University of Poznań, theatres, Muzeum Wielkopolskie, local authorities and the press. Agreement was made that the commemorative events with the motto "Poznań – in homage to Wyspiański" would be held between 26-28 November 1932. Within this framework, on 26 November 1932 MW held an exhibition titled "An exhibition of books by Stanisław Wyspiański", curated by Dr. Jerzy Koller. The assistance of the Union of Polish Librarians from the Regions of Wielkopolska and Pomorze, contributions by public institutions and individuals made it possible

to gather literary works by S. Wyspiański, e.g. *Legenda* (Paris 1892-Kraków 1898), *Warszawianka*, *Pieśń roku 1831* (Kraków 1898), *Wesele* (Kraków 1908), *Daniel* (Kraków 1908), magazines and documents as well as a few paintings by the artist, hung on a screen as the backdrop for the exhibit. The show was documented in a photograph, described in numerous articles in the press and official documents, which facilitated analysis of the process of its creation and making publicly available.

During the event, one of the artist's works, a pastel titled *Portrait of a Girl*, was creased and had to be renovated. During the conservation, a sensational discovery was made: the reverse of the above pastel featured S. Wyspiański's *Self-Portrait*.

The anniversary celebrations helped the residents of Poznań and guests staying in the city gain unprecedented access to the oeuvre of one of the most eminent Polish artists.

W czerwcu 1870 r. powstał w Miłosławiu niewielki podręcznik, zatytułowany *Anatomia dla malarzy i snycerzy dra Józefa Szczapińskiego* (il. 1)¹. Licząca 92 strony książeczka zachowała się w rękopisie, sporządzonym przez dra Piotra Józefa Szczapińskiego (1805–1870). Autor, uczestnik powstania listopadowego na Litwie, lekarz szpitala wojskowego w Grodnie, znany ze swoich pamiętników², po 1832 r. przebywał na terenie Francji oraz we Frankfurcie, Genewie, Londynie³. Po wybuchu powstania w Wielkim Księstwie Poznańskim w 1848 r. przybył do Wielkopolski. W 1849 r. emigrował ponownie do Wielkiej Brytanii. Ciężko chory, przyjechał w 1869 r. do Miłosławia, gdzie znalazł schronienie i opiekę w pałacu Seweryna Mielżyńskiego i jego żony Franciszki z Wilkszyckich.

Choć bliższe dane na temat początków kontaktów Szczapińskiego z Sewerynem Mielżyńskim nie są znane, to można zakładać, że zetknęli się po raz pierwszy w 1834 r. w Genewie. Obydwaj zaangażowani byli bowiem w przygotowania do wyprawy sabaudzkiej⁴. Ich ścieżki musiały się krzyżować również później: w czasie Wiosny Ludów w Poznańskim, być może także za granicą, w Paryżu lub Londynie.

Zważywszy na artystyczne zainteresowania Seweryna Mielżyńskiego i jego zaangażowanie w wiele przedsięwzięć propagujących sztukę na terenie Wielkopolski, można domniemywać, że inspiratorem napisania polskiego podręcznika anatomii dla artystów był hrabia z Miłosławia. A być może kulturalna atmosfera domu Mielżyńskich udzieliła się przebywającemu u niego rekonwalescentowi i w ramach podziękowania za troskliwą opiekę dr Szczapiński sporządził omawiany rękopis.

Rękopis składa się z części opisowej oraz ilustrujących ją ośmiu tablic. Na opis składa się krótka charakterystyka układu kostnego (s. 1–21), układu mięśniowego (s. 22–81) oraz powięzi, żył i ruchów poszczególnych części ciała ludzkiego (s. 82–96). Tablice ilustracyjne to druki pochodzące z popularnego w XIX w. podręcznika anatomii autorstwa Jamesa Bircha Sharpe'a⁵, opatrzone odręcznymi podpisami Józefa Szczapińskiego.

Podręcznik dra Szczapińskiego w kontekście publikacji o anatomii dla artystów

Poznanie anatomii od czasu renesansu było dla artystów obowiązkowym elementem edukacji⁶. Od XV w. w Italii notuje się również pojawienie się podręczników anatomicznych, przeznaczonych dla malarzy i rzeźbiarzy, które obok modeli trójwymiarowych, najczęściej w formie rzeźbiarskich *écorchés* (tj. przedstawień ciała odartego ze skóry⁷) stanowiły podstawowy materiał dydaktyczny adeptów sztuki⁸.

Współpraca artystów i lekarzy przy publikacjach atlasów anatomicznych, przeznaczonych dla malarzy i rzeźbiarzy, również sięga początku czasów nowożytnych. Leonardo da Vinci w latach 1485–1511 prowadził intensywne studia nad ludzką anatomią, szkicując części ciała i wzbogacając ich wizerunki opisem. Szkice te planował opublikować razem z młodym anatomem z Pawii Marcantonim della Torre w formie podręcznika dla artystów. Z zamiarem takim nosili się również Michał Anioł⁹ i Alessandro Allori¹⁰.

Punktem zwrotnym w badaniach ludzkiej anatomii, a co za tym idzie momentem, od którego notujemy prawdziwy wysyp ilustrowanych publikacji na ten temat, jest jednak

Anatomia dla malarzy i snycerzy dra Józefa Szczapińskiego. Kilka uwag o miłosławskim podręczniku anatomicznym dla artystów

wydanie przez Andreasa Vesaliusa w 1543 r. siedmioczęściowego *De humani corporis fabrica*. Flamandzki uczonej, twórca nowożytnej anatomii, jako pierwszy sporządził i opublikował dokładny opis ludzkiego ciała, poprzedzony wieloma sekcjami zwłok i zrywający z dotychczasowym stanem wiedzy na temat tajników organizmu, opartym jeszcze o ustalenia starożytnego medyka Galena¹¹. Dzieło Vesaliusa zdobyło 300 drzeworytów, wykonanych przez flamandzkiego ucznia Tycjana, Jana Stephana van Calcara.

W następnych stuleciach pojawiły się kolejne ważne publikacje na temat anatomii, będące wynikiem współpracy medyków i artystów. W 1556 r. ukazała się w Rzymie *Historia de la composicion del cuerpo humano* hiszpańskiego anatoma Juana Valverde de Hamusco, z rysunkami ucznia Michała Anioła, Gaspara Becerra. W 1679 r. wydano, wielokrotnie wznawianą w XVIII w., książkę *Cognitione de muscoli*, z rycinami rzymskiego malarza Carla Cesii, współpracującego z chirurgiem Bernardinem Gengą ze szpitala Santo Spirito w Rzymie.

Szczególnym przykładem współpracy lekarza ze środowiskiem artystycznym jest działalność Jeana-Josepha Sue ojca w paryskiej akademii sztuk pięknych. W 1759 r. opublikował on tłumaczenie angielskiego podręcznika anatomii Alexandra Monro, z rysunkami Johna Tharsisa¹², a w 1785 r. wydał *Précis d'un cours d'anatomie pittoresque à l'usage des élèves*. Sue ojciec, nazywany od nazwy szpitala, w którym pracował, „La Charité”, był chirurgiem wykładającym w kolegium chirurgicznym oraz w paryskiej królewskiej akademii sztuk pięknych. Od 1776 r. był kierownikiem pierwszej katedry anatomii na uczelni artystycznej¹³. Po nim kolejni chirurdzy i medycy specjalizujący się w ludzkiej anatomii, w tym jego syn Jean-Joseph Sue syn (również autor podręcznika dla artystów¹⁴), wykładali ten przedmiot dla studentów sztuki w Paryżu¹⁵.

Wraz z naukowym rozwojem anatomii, różnica pomiędzy ilustracjami anatomicznymi przeznaczonymi dla lekarzy a tymi dla artystów zaczęła być coraz bardziej widoczna. Daleko posunięta skrupulatność opisu anatomicznego, uwzględniającego również organy wewnętrzne, niezbędna w nauce przyszłych medyków, nie towarzyszyła publikacjom przeznaczonym dla artystów. Z czasem zaś specjaliści w zakresie anatomii rzadziej uczestniczyli w tworzeniu podręczników anatomicznych dla malarzy. Ich rola ograniczała się często do konsultacji nazewnictwa, choć od XVIII w. praktyką powszechnie stosowaną przez artystów stało się kopiowanie ilustracji z ważnych traktatów anatomicznych i wzbogacanie ich własnym komentarzem¹⁶. Obok ilustracji z dzieła wspomnianego Vesaliusa, popularnością cieszyły się również ryciny z *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* holenderskiego anatoma Bernharda Siegfrieda Albinusa. Do zilustrowania tej wydanej w 1747 r. publikacji autor zaprosił świetnego rytownika Jana Wandelaara.

Inną, często spotykaną praktyką w ilustrowaniu podręczników anatomii dla artystów było sporządzanie wizerunków woskowych modeli anatomicznych, wykorzystywanych w nauczaniu. Często takie modele wykonywali rzeźbiarze, którzy następnie publikowali książkę o anatomii, zaopatrzoną w ilustracje ukazujące modele ich autorstwa. Przykładem jest publikacja *Anatomie artistique* Alphonse'a Lami'ego z 1861 r.¹⁷.

Nie licząc kilku wyjątków¹⁸, podręczniki anatomii dla artystów zawierały opis szkieletu ludzkiego i muskulatury. Wyróżnia się dwa sposoby prezentacji tych tematów¹⁹. Pierwszy polega na publikowaniu na dwóch kolejnych stronach: najpierw szkieletu, następnie w analogicznej pozycji *écorché*. Przykładami takiego ujęcia modeli anatomicznych są: wspomniane wyżej dzieło Carla

Cesio oraz *Études de l'anatomie à l'usage des peintres* Charlesa Monneta z 1770 r. W drugim modelu prezentuje się na jednej rycinie fragment części ciała, częściowo ukazując kości, częściowo mięśnie. Wczesne przykłady takich prezentacji anatomicznych to grafiki Crisostoma Martineza z lat 1680–1694, zebrane w opublikowanym pośmiertnie *Atlaso Anatómico* (1780), oraz ryciny Johanna Adama Delsenbacha w *Kurzer Begriff der Anatomie* z 1733 r.

W XIX w. podręczniki anatomii dla artystów stały się oszczędniejsze w opisie, a jednocześnie bardziej szczegółowe w oznaczaniu poszczególnych mięśni i kości²⁰. Coraz częściej wydawane były, w odróżnieniu od atlasów anatomicznych dla studentów medycyny, w niewielkich, poręcznych formatach i liczyły około stu stron. Do najpopularniejszych opracowań należały wydania kieszonkowe, takie jak wielokrotnie wznawiana *Anatomie artistique élémentaire du corps humain* Julienu Fau z 1848 r., *Anatomy of the Bones and Muscles* George'a Simpsona z 1825 r., *Anatomy for the use of Artist* Richarda Lewisa Beana z 1841 r. czy wreszcie stanowiąca źródło ilustracji dla miłosławskiego rękopisu książeczka *Elements of Anatomy* z 1818 r. Jej autor, James Birch Sharpe, był członkiem Stowarzyszenia Chirurgów i jednocześnie studentem Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Londynie, co pozwala przypuszczać, że sam sporządził ilustracje do swojej książki, częściowo wzorując się na starszych publikacjach. Wszystkie ryciny z angielskiego podręcznika wykorzystano w omawianym manuskrypcie dra Józefa Szczapińskiego.

Konstrukcja tekstu dra Szczapińskiego przypomina wskazane wyżej popularne, niezbyt obszerne podręczniki anatomiczne dla artystów. Książeczkę rozpoczyna wstęp, w którym Szczapiński, podobnie jak inni

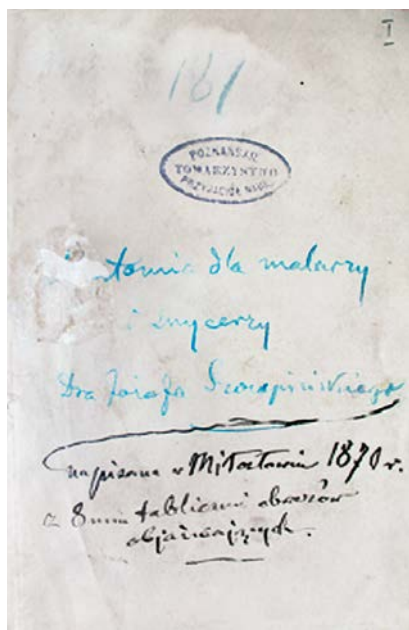
autorzy, podkreśla wagę znajomości tajników anatomicznych, „bez wiedzy której nikt dobrym malarzem ani snycerzem być nie może, bo nie znając naturalnych pozycji części ciała, nie nada im należytej formy, w rozmaitych położeniach”²¹.

Część poświęcona osteologii, podobnie jak u Sharpe'a, składa się z krótkiej charakterystyki szkieletu ludzkiego i bardziej szczegółowego opisu poszczególnych kości. Część poświęcona miologii różni się od tekstu Sharpe'a czy Beana. Szczapiński poprzedza opis mięśni podaniem zestawu definicji z zakresu medycyny (mięśnia, ścięgna) i krótką charakterystyką ich działania. Szczegółowy opis mięśni zaczyna zaś nie – jak inni autorzy – od mięśni głowy, lecz od wskazania głównych mięśni ciała. Jego opis jest blisko powiązany z tablicami ilustracyjnymi i oznaczeniami w nich użytymi, co sprawia, że lektura jest prostsza, a tekst bardziej przejrzysty.

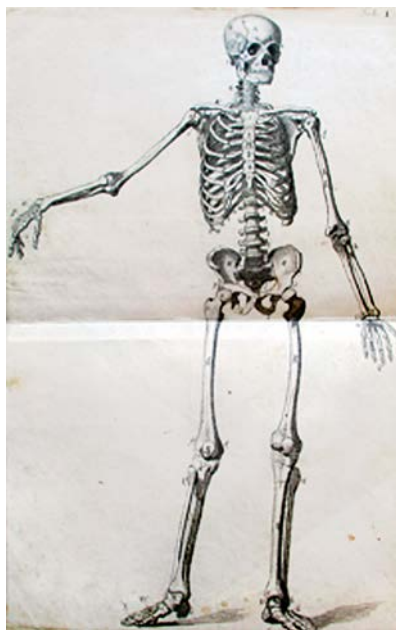
Cztery początkowe tablice w miłosławskim rękopisie, podobnie jak w książce Sharpe'a, ukazują całe ciała ludzkie: na dwóch pierwszych widzimy szkielet *en face* (il. 2) i od tyłu (il. 3), na kolejnych *écorché*, widziany z przodu (il. 4) i z tyłu (il. 5).

Ryciny ukazujące szkielet, zaprezentowane w swobodnym kontraście, wpisują się we wzorzec zapoczątkowany przez dzieło Albinusa i prawdopodobnie Sharpe skopiował je bezpośrednio z dzieła sławnego holenderskiego anatoma bądź z któregoś z licznych nawiązujących do niego publikacji.

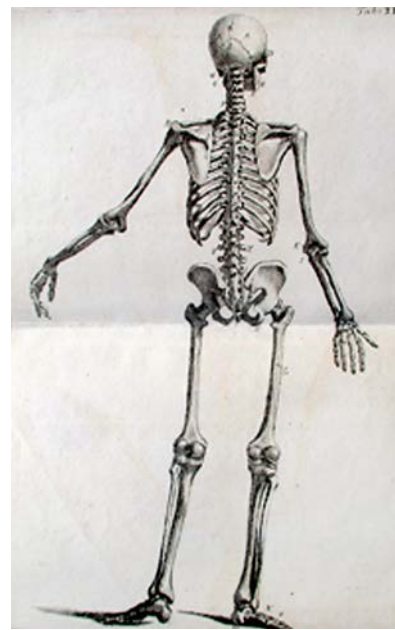
Natomiast wizerunek *écorché*, wykorzystany przez Sharpe'a i dra Szczapińskiego, odwołuje się do niezwykle popularnego w XIX w. sposobu ukazania anatomicznego modelu, w pozie nawiązującej do klasycznych rzeźb lub znanych dzieł dawnych mistrzów. *Écorché en face* (il. 4) został upozowany na Gala ze znanej rzymskiej kopii greckiej rzeźby *Gal zabijający żonę i siebie*. *Écorché* od



1. Strona tytułowa rękopisu *Anatomii dla malarzy i snycerzy* dra Józefa Szczapińskiego, Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, fot. K. Kłudkiewicz



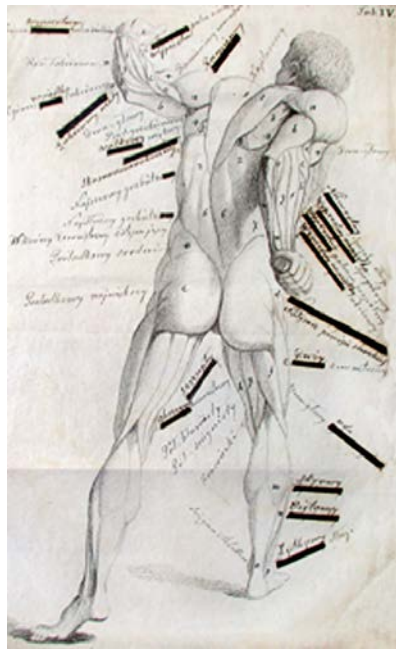
2. Szkielet *en face*, tablica I z *Anatomii dla malarzy i snycerzy* dra Józefa Szczapińskiego, grafika, 20,5 × 11,5 cm, Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, fot. K. Kłudkiewicz



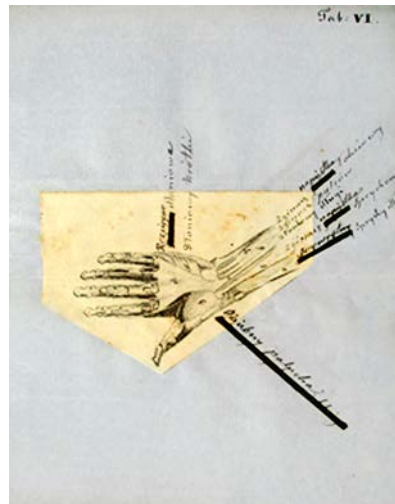
3. Szkielet z tyłu, tablica II z *Anatomii dla malarzy i snycerzy* dra Józefa Szczapińskiego, grafika, 20,5 × 11,5 cm, Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, fot. K. Kłudkiewicz



4. *Écorché* z przodu, tablica III z *Anatomii dla malarzy i snycerzy* dra Józefa Szczapińskiego, grafika, 24 × 11,5 cm, Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, fot. K. Kłudkiewicz



5. *Écorché* z tyłu, tablica IV z *Anatomii dla malarzy i snycerzy* dra Józefa Szczapińskiego, grafika, 24 × 11,5 cm, Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, fot. K. Kłudkiewicz



6. Prawa dłoń, tablica VI z *Anatomii dla malarzy i snycerzy* dra Józefa Szczapińskiego, grafika, 17,5 × 11,5 cm, Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, fot. K. Kłudkiewicz

tyłu (il. 5) ukazany został w pozie rzymskiej kopii hellenistycznego, marmurowego posągu – *Gladiatora Borghese*. Ta rycina jest lustrzanym odbiciem wizerunku *écorché* z tablicy XXXIII podręcznika *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* z 1691 r., znanego z ilustracji modeli anatomicznych w pozach rzeźb antycznych²².

Pochodzące z angielskiego podręcznika *écorchés* z rękopisu miłosławskiego wpisują się w długą tradycję ukazywania modeli anatomicznych w pozach nawiązujących do znanych dzieł sztuki. Oprócz wskazanej książki *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* Charlesa Erranda, do publikacji prezentujących układ mięśni w znanych pozach należała m.in. *Anatomie du gladiateur combattant applicable aux beaux-arts* Jean-Galberta Salvage'a z 1812 r. Autor kilka lat przed opublikowaniem tekstu wykonał gipsowy *écorché*, upozowany na *Gladiatora Borghese*, przeznaczony do dydaktyki w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych²³. Inne podobne publikacje to: *Anatomie des formes extérieures du corps humain, à l'usage des peintres et des sculptures* Jean-Baptiste'a Léveillégo z 1845 r., *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie* Pierre-Nicolasa Gerdy'ego z 1829 r. czy *Étude anatomique d'après „L'enlèvement des Sabines” de David Théophile'a Poilpota* z ok. 1870 r.

Ostatnie tablice ilustracyjne z rękopisu miłosławskiego (tab. V–VIII) ukazują głowę, stopy i dłonie. Widać na nich zarówno kości, jak i mięśnie (il. 6). Pochodzą z ostatniej, piątej tablicy z dzieła Sharpe'a, na której zamieszczono wszystkie te części ciała obok siebie. W rękopisie Szczapińskiego rozdzielono je i wklejono na kolejne strony, zachowując numerację poszczególnych mięśni i kości, zastosowaną przez Sharpe'a.

Anatomia w edukacji artystycznej na ziemiach polskich do 1870 r.

Można jedynie zakładać, że niektóre z wymienionych podręczników anatomii dla artystów wykorzystywano w nauczaniu artystycznym na ziemiach polskich. Pomiędzy kilku inicjatyw nie udało się bowiem do 1882 r.²⁴ wydać kompletnego polskiego podręcznika dla artystów, który zawierałby opis układu kostnego, muskulatury i niezbędny zestaw ilustracji.

Wiadomo, że podstaw anatomii uczono w „Malarni”, szkole prowadzonej przez Marcello Bacciarellego, pod mecenatem Stanisława Augusta²⁵. Do studiów nad muskulaturą sprowadzono tam modele anatomiczne. Do tego celu mogły również służyć znajdujące się w królewskim Gabinecie Rycin zbiory rysunków anatomicznych²⁶. W środowisku artystycznym, skupionym wokół dworu ostatniego króla, miał również powstać pierwszy podręcznik anatomii, przeznaczony dla polskich adeptów malarstwa.

Antoni Albertrandi w 1790 r. opublikował *Wiersz o malarstwie*²⁷, poemat będący swoistym zestawem porad, dotyczących się kompozycji obrazu, jego tematyki i kolorystyki, opartym na książce *L'art de peindre* Claude-Henriego Wateleta z 1760 r.

Wiersz wydano wraz z *Krótkim wykładem osteologii, myologii, tudzież i proporcji ciała ludzkiego wraz z przydatkiem powierzchownych odmian twarzy w każdej namiętności samym malarzom i snycerzom służący*. Ów dodatek stanowi dość osobliwą formę. Są to dwie tabele – jedna dotyczy kości, druga mięśni – zawierające kolumny zatytułowane: „znaki”, „imiona po łacinie i po francusku” oraz „opis poszczególnych kości i mięśni po polsku”. Tabele poprzedza „Przestroga” autora o następującej treści: „Wykład ten Osteologiczny, aby był dostatecznym dla wprawienia się w tej Nauce, potrzebowalby kilku tablic

wyobrażających całą osnowę ludzkich kości widzianych z boku, tyłu i przodu; zacytujmy przynajmniej jedno z prawdziwego Skeletonu, zdatno mu będzie postać onych przerysować z wybranych kopierszyków, gdzie łacińskie imiona na powszechnie użyte od nabywców Anatomistów, skazują i tak powinien je poznać, aby się zgodzili z niniejszą Nomenklaturą, tudzież się stosowali do moich znaków”²⁸. Wykład anatomii Albertrandiego był więc pomysłem jako przydatne tłumaczenie na polski objaśnień z atlasów anatomicznych (łacińskich lub francuskich), z których prawdopodobnie uczniowie Malarni mogli korzystać w pracowni. Albertrandi posługuje się w nim często występującym w podręcznikach anatomii systemem oznaczania kości dużymi literami, a mięśni małymi²⁹.

Kalina Bartnicka podaje, że Albertrandi pozostawił również w rękopisie podręcznik w języku francuskim *Cours d'anatomie à l'usage des Élèves de l'École des Beaux-Arts à Varsovie sous Stanislas Auguste*, nie wskazuje jednak źródła tej informacji i ewentualnego miejsca przechowywania tego rękopisu³⁰.

Krótki wykład osteologii, myologii... Albertrandiego był pierwszym, może nie podręcznikiem w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale opisem części anatomii ludzkiej w języku polskim, przeznaczonym dla artystów. Jego wartość dydaktyczną znacznie jednak osłabiał brak tablic ilustracyjnych.

Naukę anatomii w oparciu o rysunki i modele anatomiczne przewidywano również i częściowo prowadzono w katedrze malarstwa Uniwersytetu Wileńskiego w latach 1798–1830³¹. Brak jednak szczegółowych informacji o zaopatrzeniu w modele, podręczniki i ryciny anatomiczne tej uczelni.

Bliżej nieokreślone wzory anatomiczne wykorzystywano w nauce rysunków, prowadzonej przez Zygmunta Vogla w Liceum Warszawskim w latach 1804–1806³².

Z kolei na Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego (1816–1831) wykłady anatomii malarskiej prowadził od 1819 r. Antoni Blank³³. Malarz napisał podręcznik anatomii dla swoich studentów, na który złożyć się miały teksty jego wykładów. Obliczywszy, że druk nie opłaci mu się, gdyż praca zapewne nie znajdzie nabywców, Blank sam zrezygnował z publikacji. Rękopis nie zachował się do naszych czasów, ale informacje o tekście można zaczerpnąć z recenzji Józefa Malińskiego i Zygmunta Vogla³⁴. Praca składała się z czterech części: opisu proporcji ciała ludzkiego (męskiego i kobiecego w wieku od 2 do 24 lat), osteologii, miologii oraz opisu fizjonomii człowieka w różnych stanach emocjonalnych. Tekst uzupełniało 86 tablic.

Blank nie ukrywał, że swój tekst oparł na dwóch innych pracach: wiedeńskim podręczniku anatomii dla malarzy Martina Fischera³⁵ i dziele o charakterach twarzy Charlesa Le Bruna³⁶. Ilustracje częściowo sporządził sam Blank, częściowo wykorzystał grafiki z innych dzieł (Johanna Daniela Preisslera³⁷ i M. Fischera), a także rysunki sporządzone na podstawie woskowych *écorchés* najslawniejszego twórcy tych anatomicznych modeli, francuskiego rzeźbiarza Jean-Antoine’a Houdona³⁸.

Tradycje zamkniętego po upadku powstania listopadowego Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego kontynuowała Szkoła Sztuk Pięknych, działająca w Warszawie w latach 1844–1866. Formalnie była to szkoła średnia, ale metody nauczania, program i kadra pedagogiczna łączyły ją z uniwersytecką poprzedniczką³⁹. Podstaw anatomii nauczał w Szkole Sztuk Pięknych rzeźbiarz Konstanty Hegel – autor pierwszego opublikowanego w języku polskim skryptu anatomii dla artystów. Jego *Katalog muszkułów zewnętrznych ciała ludzkiego dla użytku sposobujących się na artystów, którym znajomość anatomii jest potrzebna*⁴⁰ z 1845 r.

to trzynastostronicowa książeczka, w której autor ograniczył się do zwięzłego opisu muskulatury. Załączył doń co prawda jedną rycinę postaci ludzkiej, ale nie załączył obowiązkowego już w podręcznikach anatomii dla artystów wykładu z osteologii.

Konstanty Hegel nauczał również w otwartej w 1865 r. Klasie Rysunkowej, namiastce szkoły artystycznej w zaborze rosyjskim⁴¹ i można zakładać, że jego skryptem posługiwali się również uczniowie tej szkoły.

Na utworzonej w 1818 r. krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (początkowo funkcjonującej jako dwie katedry Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, później jako Szkoła Rysunku i Malarstwa w Instytucie Technicznym, od 1873 r. jako Szkoła Sztuk Pięknych) również uczono podstaw anatomii. Lektury tego przedmiotu przewidywał program nauczania, opracowany przez dyrektora Kornela Statlera w 1832 r., a także jego następcę od 1852 r. Władysława Łuszczkiewicza⁴².

W latach 1830–1848 tego przedmiotu w Krakowie nauczał Jan Nepomucen Bizański⁴³, malarz wykształcony w Warszawie i Wiedniu, który opracował trzy zachowane w rękopisach podręczniki⁴⁴, w tym jeden poświęcony anatomii. Jego *Anatomia do sztuki stosowana* bazuje, podobnie jak podręcznik Blanka, na książce profesora anatomii z wiedeńskiej Akademii – Martina Fischera.

Wzbogacona jego schematycznymi rysunkami książeczka zawiera krótki tekst z zakresu osteologii i miologii, dotyczący jednak wyłącznie podstawowych kości i mięśni. Nic nie wskazuje na to, żeby Bizański zamierzał opublikować swój wykład. Prawdopodobnie tekst pełnił funkcję skryptu dla studentów, przepisywanego i stosowanego przez nich w trakcie nauki.

Do chwili powstania rękopisu dra Szczapińskiego nie było więc w języku polskim podręcznika anatomii dla artystów, wzorowanego

na publikacjach w innych językach, zawierającego wykład z osteologii i miologii oraz zespół podstawowych ilustracji. Podejmując pracę nad takowym podręcznikiem Szczapiński nie ograniczał się, jak autorzy wyżej wskazanych polskich skryptów, do przepisywania informacji z zagranicznych podręczników anatomicznych. Odwołał się raczej do długoletniej tradycji opisywania sekretów ciała człowieka przez lekarzy-anatomów.

Podręcznik anatomii w kontekście działań mecenasowskich Seweryna hr. Mielżyńskiego

Seweryn hr. Mielżyński należał do grona najbardziej aktywnych na polu kultury Wielkopolan w XIX w. Wspomagał działalność Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Powstającemu przy towarzystwie muzeum ofiarował w latach 60. dzieła sztuki⁴⁵, a na początku lat 70. finansował nabytki PTPN⁴⁶. Ukoronowaniem donacji dla PTPN był zakup kolekcji malarstwa polskiego barona Edwarda Rastawieckiego⁴⁷, którą Mielżyński przekazał do zbiorów towarzystwa. Wreszcie zakup kamienicy na siedzibę towarzystwa oraz przekazanie mu własnej kolekcji malarstwa i księgozbioru uwieńczyły długoletnią troskę właściciela Miłosławia o działalność tego naukowego stowarzyszenia. Osobiste zainteresowania Mielżyńskiego, kolekcjonowanie malarstwa⁴⁸, a także jego na poły profesjonalne zajmowanie się architekturą⁴⁹, malarstwem⁵⁰ i fotografią⁵¹ sprawiły, że hrabia z Miłosławia żywo interesował się również edukacją artystyczną na terenie Wielkopolski.

Brak uczelni artystycznej, a co za tym idzie brak ożywienia kulturalnego na polu sztuki był odczuwany w Poznaniu przez całe XIX stulecie⁵². Kilukrotnie pojawiały się inicjatywy powołania do życia takiej szkoły. W 1860 r. w „Dzienniku Poznańskim” opublikowano projekt założenia szkoły

technicznej⁵³. Inspiratorem pomysłu był malarz Marian Jaroczyński, który w tym czasie był nauczycielem rysunków w szkole realnej w Poznaniu. Szkoła Sztuk Pięknych i Przemysłu miała być pierwszym krokiem na drodze do uniwersyteckiej edukacji przyszłych malarzy, architektów i rzeźbiarzy.

Seweryn Mielżyński jako jeden z pierwszych pośpieszył z pomocą w realizacji projektu. Miał ofiarować część zbiorów na ten cel, choć szczegóły tej donacji nie są znane⁵⁴. Szkoła zaś, ostatecznie ukonstytuowana jako wieczorowa szkoła modelowania i rysunku przy Poznańskim Towarzystwie Politechnicznym, była od 1865 r. namiastką nauczania artystycznego w Wielkopolsce i wykształciła takich poznańskich artystów, jak Stanisław Łukomski, Władysław Marcinkowski, Zygmunt Sokołowski, Konstanty Ceptowski, Zygmunt Michalski, Franciszek Bujakiewicz, Bartłomiej Mazurek i Władysław Motty.

Czy pomysł na napisanie podręcznika anatomii dla artystów należy wiązać ze wspomaganiami przez Seweryna Mielżyńskiego tej szkoły? Z braku archiwaliów na temat działalności tej jednostki, jak i szczerkowo zachowanej spuścizny po kolekcjonerze z Miłosławia, trudno spekulować na ten temat. Pewna wrażliwość na kształcenie artystów, ich karierę i wspomaganie ich bytu w czasie trudności finansowych, w które popadali⁵⁵, cechowała Seweryna Mielżyńskiego przez całe życie i wiązała się poniekąd z jego osobistymi doświadczeniami.

Młody Mielżyński przynajmniej przez kilka lat pobierał nauki u genewskiego malarza, głównego reprezentanta akademizmu w tym mieście, znanego również z wystaw paryskich – Jeana Leonarda Lugardona (1801–1884). Mielżyński prawdopodobnie zaczął pobierać lekcje malarstwa w atelier popularnego w Genewie malarza około 1836 r., kiedy przebywał w Szwajcarii z powodu przymusowej popowstaniowej emigracji. Wielce praw-

dopodobne jest również, że w tym samym czasie odwiedzał w Genewie atelier malarza irlandzkiego pochodzenia, mieszkającego w latach 30. XIX w. w tym mieście – Francisca Danby’ego (1793–1861)⁵⁶.

Zachowane wspomnienia właściciela Miłosławia z okresu genewskiej edukacji są mniej niż skromne. W jednym z listów do Karola Libelta wspomniął jedynie: „Oddać całą piękność natury okiem (...) zbliżyli się tylko wielcy mistrzowie (...) ile mi brakuje żeby być choć nawet małym. Kazali mi ino patrzeć z nabożeństwem na naturę i starać się jak najmniej oddać tej podobieństwo z wyzbyciem się wszelkich przesądów szkoły”⁵⁷.

Nie wiadomo, na jakich materiałach i w jaki sposób Mielżyński-malarz poznał tajniki anatomii człowieka i czy zauważył już wówczas brak podręcznika do anatomii dla artystów w języku polskim. Mielżyński mógł zainspirować zaprzyjaźnionego lekarza do sporządzenia podręcznika, choć jak się wydaje nie do końca był zadowolony z efektu końcowego. Po śmierci doktora Szczapińskiego Mielżyńskiemu przesłano dokumenty i papiery po zmarłym. O podręczniku, z którym najprawdopodobniej wówczas zapoznał się właściciel Miłosławia, Mielżyński napisał do Karola Libelta: „Drugie [z papierów po Szczapińskim] jest dzieło pod tytułem *Anatomia dla malarzy i snycerzy*. O ile ja wiem nie ma nic takiego po Polsku a jednak nie radził bym iego publikacji chyba gdyby ie zkompletować. Tak iak iest widać tylko bardzo inne opisanie wszystkich elementów ciała; ale ponieważ tylko nomenklatura ale brak iest opisu znim form zewnętrznych przy zmianie ruchów itp”⁵⁸.

PRZYPISY

¹ Rękopis przechowywany jest w Bibliotece Poznańskiej Towarzystwa Przyjaciół Nauk, J. Szczapiński, *Anatomia dla malarzy i snycerzy dra Józefa Szczapińskiego, napisana w Miłosławiu w 1870 r., z 8 tablicami obrazów objaśniających*, rkp. 430.

- ² Pięciotomowe pamiętniki Szczapińskiego pt. *Wypadki mojego życia* zostały przekazane do Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, gdzie zaginęły w czasie II wojny światowej. Fragmenty tomu pierwszego zostały opublikowane. Por. K. Banaszewski, *Szczapiński Piotr Józef (1805–1870)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLVII, Warszawa–Kraków 2010–2011, s. 179.
- ³ *Ibidem*, s. 178.
- ⁴ Seweryn Mielżyński był również zaangażowany w działalność emigracyjną w Szwajcarii, gdy w Genewie przebywał Szczapiński. Hrabia z Miłośławia był jednym z głównych członków Komitetu Polskiego w Genewie.
- ⁵ J. B. Sharpe, *Elements of Anatomy, designed for the use of Students in the Fine Arts*, London 1818.
- ⁶ Na temat wykorzystania w edukacji artystycznej podręczników anatomii, modeli szkieletu ludzkiego albo *écorchés* w literaturze polskiej por. Z. Ameisenowa, *Problem modeli anatomicznych „écorchés” i trzystatuetki w Bibliotece Jagiellońskiej*, Wrocław–Warszawa 1962; K. Bartnicka, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX wieku. 1764–1831*, Wrocław–Warszawa 1971; J. Polanowska, *Nauczanie sztuk pięknych na Uniwersytecie Warszawskim*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 153–168. W literaturze zagranicznej por. przede wszystkim klasyczne opracowania o charakterze katalogów publikacji o anatomii: L. Choulant, *Graphische Incunabeln für Naturgeschichte und Medizin*, Leipzig 1858; L. Choulant, *Geschichte und Bibliographie der Anatomischen Abbildung nach Ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildene Kunst*, Leipzig 1852; M. Duval, E. Cuyet, *Histoire de l’anatomie plastique. Les maitres, les livres et les écorchés*, Paris 1898 oraz nowsze opracowanie: B. Röhl, *History and Bibliography of Artistic Anatomy: Didactics for Depicting the Human Figure*, Olms 2000. Por. również katalogi wystaw prezentujących związki medycyny i sztuki: D. Petherbridge, L. Jordanova, *The Quick and the Dead. Artists and Anatomy*. Katalog wystawy, Royal College of Art, London: 28 October – 24 November 1997, Mead Gallery, Warwick Arts Centre, Coventry: 10 January – 14 March 1998, Leeds City Art Gallery, Leeds: 28 March – 24 May 1998, Berkeley–Los Angeles 1997; J. Clair (red.), *L’âme au corps. Arts et sciences 1793–1993*. Katalog wystawy, Galeries nationales du Grand Palais, 19 octobre 1993 – 24 janvier 1994, Paris 1993; M. Cazort, M. Kornell, K.B. Roberts, *The ingenious machine of nature. Four centuries of art and anatomy*. Katalog wystawy, National Gallery of Canada, Ottawa, 31.10.1996–5.01.1997, Vancouver Art Gallery: 25.01–23.03.1997, Philadelphia Museum of Art: 18.04–14.06.1997, Ottawa 1996; Ph. Comar (red.), *Une leçon d’anatomie. Figures du corps à l’École des Beaux-Arts*. Katalog wystawy, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 21 octobre 2008 – 4 janvier 2009, Paris 2009.
- ⁷ Termin *écorché* narodził się w atelier artystów dość późno, bo w 1766 r. Oznacza przede wszystkim wizerunek masy mięśniowej człowieka bez skóry. Stosuje się go czasem również do wizerunku kolejnych warstw ciała, ukazujących się po częściowym odsłonięciu mięśni. Por. A. Jaubert, *Noblesse de l’écorché*, w: Ph. Comar, *op. cit.*, s. 103–109.
- ⁸ A. Carlino, *Le modele italien. L’enseignement de l’anatomie à l’Accademia del Disegno de Florence*, w: Ph. Comar, *op. cit.*, s. 67–73.
- ⁹ Por. uwagi na temat rzeźbionego *écorché*, który przypisuje się Michałowi Aniołowi: Ph. Comar, *op. cit.*, s. 146–147.
- ¹⁰ Z. Ameisenowa, *op. cit.*, s. 29, 39–40.
- ¹¹ Galen (ok. 129–199 n.e.) – lekarz, autor dzieła *O anatomii*, w którym sformułował podstawy wiedzy anatomicznej, obowiązujące przez całe średniowiecze. Oparł swoje poglądy nie na wiedzy empirycznej, lecz na szukaniu analogii pomiędzy budową anatomiczną ludzi i zwierząt (głównie świń i małp).
- ¹² J.-J. Sue (père), *Traité d’ostéologie traduit de l’anglais de M. Monro, professeur d’anatomie, et de la Société Royale d’Edimbourg, où l’on a ajouté des planches en taille douce, qui représentent au naturel tous les os de l’adulte et du fœtus, avec leurs explications, par M. Sue, professeur et démonstrateur d’anatomie*, Paris 1759.
- ¹³ Por. Ph. Comar, *Une leçon d’anatomie à l’École des Beaux-Arts*, w: *Idem* (red.), *op. cit.*, s. 22–28.
- ¹⁴ J.-J. Sue (fils), *Éléments d’anatomie, à l’usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs, ornés de quatorze Planches en taille douce, représentant au naturel tous les Os de l’Adulte et ceux de l’Enfant du premier âge, avec leur explication, par M. Sue*, Paris [1815].
- ¹⁵ Szczegółowo o kolejnych nauczycielach anatomii w paryskiej École des Beaux-Arts: M. Lemire, *Fortunes et infortunes de l’anatomie et des préparations anatomiques, naturelles et artificielles*, w: Clair, *op. cit.*, s. 102–112.
- ¹⁶ Por. M. Kornell, *The study of the human machine. Books of anatomy for artists*, w: Cazort, Kornell, Roberts, *op. cit.*, s. 43–70.
- ¹⁷ *Ibidem*, s. 59.
- ¹⁸ Takim wyjątkiem jest publikacja Del Medico, *Anatomia per uso dei pittori e scultori*, Roma 1811, zawierająca ryciny organów wewnętrznych i systemu nerwowego.
- ¹⁹ M. Kornell, *op. cit.*, s. 60.
- ²⁰ M. Kornell, *op. cit.*, s. 68.
- ²¹ J. Szczapiński, *op. cit.*, k. 1.
- ²² Podręcznik powstał w współpracy dyrektora Akademii Francuskiej w Rzymie Charles’a Erranda z anatomami włoskimi Bernardinem Gengą i Giovannim-Marią Lancisim. Ch. Errand, B. Genga, G.-M. Lancisi, *Anatomia per uso et intelligenza del disegno, ricercata non solo su gl’ossi, e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma...*, Roma 1691.
- ²³ Por. R. Lifchez, *Jean-Galbert Salvage and His Anatomie du gladiateur combattant: Art and Patronage in Post-Revolutionary France*, „Metropolitan Museum Journal”, New York 2009, Vol. 44, s. 163–184; Ph. Comar, *op. cit.*, s. 226–231.
- ²⁴ Pierwszym opublikowanym podręcznikiem do anatomii z kompletem niezbędnych ilustracji była *Nauka o budowie kształtów zewnętrznych* Władysława Łuszczkiewicza, przygotowywana przez autora od 1874, ale wydana dopiero w 1882 r.
- ²⁵ Por. A. Chyczewska, *Malarnia na zamku królewskim 1766–1818*, „Rocznik Warszawski”, Warszawa 1967, t. VI, s. 88–122.
- ²⁶ K. Bartnicka, *op. cit.*, s. 25.
- ²⁷ [A. Albertrandi], *Wiersz o malarstwie*, Warszawa 1790.
- ²⁸ *Ibidem*, s. 100.
- ²⁹ W przypadku bardziej szczegółowych opisów kości i mięśni ludzkich, autorzy atlasów wprowadzają również cyfry arabskie i rzymskie. Każdy z podręczników i atlasów anatomicznych zawiera legendę oznaczeń stosowanych przez autora. Albertrandi opisał podstawowe kości i mięśnie ciała ludzkiego.
- ³⁰ K. Bartnicka, *op. cit.*, s. 27.
- ³¹ *Ibidem*, s. 121–130.
- ³² *Ibidem*, s. 158–159.
- ³³ *Ibidem*, s. 175.

- ³⁴ *Ibidem*, s. 201. Przedruk korespondencji A. Blanka i Komisji Rządowej w sprawie dofinansowania publikacji podręcznika: J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816–1830)*, t. III, Warszawa 1912, s. 581–584.
- ³⁵ M. Fisher, *Erklärung der Anatomischen Statue für Künstler*, Wien 1806.
- ³⁶ L.-J.-M. Morel d'Arleux (d'après Charles Lebrun), *Le Système de Lebrun sur la Physionomie*, Paris 1806.
- ³⁷ J.D. Preissler, *Die durch Theorie erfundene Praktik oder Gründlichverfasste Reguln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstler Zeichen-Werken bestens bedienen kann*, Nürnberg 1722–1728 (wydanie II 1765–1771).
- ³⁸ O pracach Houdona: Z. Ameisenowa, *op. cit.*, s. 67–69; Ph. Comar, *op. cit.*, s. 206–214.
- ³⁹ Por. J. Polanowska, *op. cit.*, s. 163–164.
- ⁴⁰ K. Hegel, *Katalog muszkułów zewnętrznych ciała ludzkiego dla użytku sposobujących się na artystów, którym znajomość anatomii jest potrzebną, przez rzeźbiarza, Prof. wydany, wraz z statuą anatomiczną, na której też muszkuły numerami są wskazane*, Warszawa 1845.
- ⁴¹ Zob. J. Puciata-Pawłowska, *Dzieje Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie*, Warszawa 1939–1940.
- ⁴² Por. J.E. Dutkiewicz, *Wstęp*, w: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, red. *Idem*, Wrocław 1959, s. 5–30.
- ⁴³ A. Załuski, *Programy i ich realizacja*, w: *Materiały...*, *op. cit.*, s. 86.
- ⁴⁴ W. Ślewiński, *Pedagogia*, w: *Materiały...*, *op. cit.*, s. 128. Podręczniki: *Anatomia do sztuki stosowana z 1830 r., Figury geometryczne i wzory rysunkowe z 1849 r., Zasady perspektywy liniowej* [b.d.] znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej, rkps. 3554, 3558 i 3559.
- ⁴⁵ Ofiarował mu „piękną kopię Ghirlandaia portretu Kopernika, oraz kilkadziesiąt przedmiotów prehistorycznych, w tem słynne wykopalisko z Pałczyna”. Por. A. Wojtkowski, *Historia Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu w latach 1857–1927*, „Roczniki PTPN”, Tom L, 1928, s. 281–286.
- ⁴⁶ *Ibidem*. Jak napisał Wojtkowski, finansował zakupy „różnych wykopalisk pompejańskich z brązu, miedzi, terrakoty, gliny, żelaza i szkła, złomki ścian z freskami, przeszło 100 rycin przedstawiających wykopaliska herkulańskie i pompejańskie, oraz kilka oryginalnych obrazów akwarelowych i olejnych przez sławnego archeologa prof. W. Zahn malowanych a przedstawiających freski w Pompeii i Herkulanum odkryte. Kupiono także nakładem jego zbiorów niegdyś hr. Edwarda Grabowskiego sześć portretów olejnych, między niemi kopię Władysława IV Rubensa i oryginalne portrety Krzysztofa Arciszewskiego, tudzież Kopernika, obrazy szkoły holenderskiej”.
- ⁴⁷ O kolekcji E. Rastawieckiego por. A. Ryszkiewicz, *Zasługi Edwarda Rastawieckiego jako kolekcjonera i mecenasa*, w: *Mecenas–Kolekcjoner–Odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 147–164; K. Gieszczyńska-Nowacka, *Kolekcjoner i artyści: Edward Rastawiecki wobec współczesnego środowiska artystycznego*, w: *Nowoczesność kolekcji*, red. T.F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, K. Lewandowska, Toruń 2010, s. 23–35.
- ⁴⁸ Por. K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2016, s. 112–142.
- ⁴⁹ Seweryn Mielżyński studiował w Genewie inżynierię wojskową i konstrukcję mostów. Posiadał podstawy wiedzy o sporządzaniu projektów architektonicznych, Mielżyński projektował różne budowle w majątku w Miłosławiu. W latach 1843–44 przebudował kościół św. Jakuba, w 1854 r. wznosił neogotycką dzwonnice przy tej świątyni. Prawdopodobnie zaprojektował również budynki bramy pałacowej, boźnicy, tzw. Bagateli, bażantarni i domku ogrodnika na terenie swojego miłosławskiego majątku.
- ⁵⁰ Na wystawie w 1934 r. w Poznaniu pokazano 80 prac Seweryna Mielżyńskiego: portretów, krajobrazów, scen rodzajowych, szkiców architektonicznych i kopii klasyków. Por. również: J. Orańska, *Seweryn Mielżyński jako artysta malarz (1804–1872) z okazji wystawy jego prac w galerji im. Mielżyńskich*, „Dziennik Poznański”, nr 16, z dnia 20 stycznia 1934 r., s. 2; G. Kubiak, *Na tropach sławy: Rysunki zapomnianych romantyków*, Poznań 1993, s. 19–21; *Katalog dzieł malarstwa, rysunku lawowanego i rzeźby ze zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, red. D. Suchocka, Poznań 2008, s. 83–87 (nr 640–687).
- ⁵¹ Seweryn Mielżyński w kilka miesięcy po zaprezentowaniu w Paryżu nowego wynalazku – dagerotypii, przetłumaczył z języka francuskiego na polski sposób działania aparatu Louisa Jacques'a Daguerre'a. W grudniu 1830 r. nakładem braci Scherków ukazała się w Poznaniu przetłumaczona przez Mielżyńskiego broszura *Dagerotyp i Dijorama...* Por. I. Płazewski, *Dzieje polskiej fotografii 1839–1939*, Warszawa 2003, s. 50.
- ⁵² Por. J. Mulczyński, *Rozwój szkolnictwa artystycznego w Poznaniu w 1 połowie XX wieku (do 1939 roku)*, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 14–16 października 2004, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2005, s. 163–180.
- ⁵³ Szczegółowo por. I. Moderska, *Krytyka artystyczna w drugiej połowie XIX wieku w Poznaniu*, „Zeszyty Uniwersytetu im. A. Mickiewicza. Historia Sztuki”, z. 3, 1961, s. 132–133.
- ⁵⁴ *Ibidem*, s. 132.
- ⁵⁵ Mielżyński pomagał m.in. Fabianowi Sarneckiemu i Leonowi Kaplińskiemu. Ten ostatni spędził ostatnie lata życia w Miłosławiu, tam zmarł i został pochowany na miejscowym cmentarzu. Por. Ł. Krzywka, *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826–1873)*, Wrocław 1994, s. 28.
- ⁵⁶ Por. K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność*, *op. cit.*, s. 84–85.
- ⁵⁷ List S. Mielżyńskiego do Karola Libelta z dnia 25 lipca 1866 z Miłosławia, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 6004 III, t. 2, k. 15.
- ⁵⁸ List Seweryna Mielżyńskiego do Karola Libelta, niedatowany, po 1870 r., Biblioteka Jagiellońska, BJ 6004 III, t. 2, k. 20–21. Za przekazanie mi odpisu tego listu, składam serdeczne podziękowania pani Agnieszce Murawskiej z Gabinetu Numizmatycznego Muzeum Narodowego w Poznaniu.

The Library of the Poznań Society of Friends of Sciences owns a small-sized booklet with the manuscript titled *Anatomy for painters and wood-carvers*. The text, by Dr. Piotr Józef Szczapiński, was written in June 1870 in Miłosław and was inspired by Seweryn Count Mielżyński. The manuscript is composed of the descriptive part and eight charts with relevant illustrations. The former is made up of a short description of the skeleton, muscles, tendons, veins, and movements of the individual parts of the human body. The charts with illustrations are printouts from the popular 19th-century anatomy text-

book by James Birch Sharpe titled *Elements of Anatomy, designed for the use of Students in the Fine Arts* (London 1818). The article briefly describes the history of anatomy textbooks for artists and indicates sources of inspirations for Dr. Szczapiński and Count Mielżyński at the time of working on the manuscript. The Miłosław manuscript is presented in the context of 19th-century anatomy textbooks, the absence of such a textbook in Polish nearly until the end of that century and the multiple art patronage projects carried out by Seweryn Mielżyński in the region of Wielkopolska.

***Anatomy
for painters
and wood-carvers by
Dr Józef Szczapiński.
On Seweryn Count
Mielżyński's idea
for writing
an anatomy
textbook
for artists***

SUMMARY

Komunikaty

W *Aneksie* umieszczono 6 grafik, które z różnych względów nie znalazły się w tomie katalogu zbiorów MNP poświęconym grafice niemieckiej czasów renesansu – dwie duże akwaforty Josta Ammana z *Catalogus gloriae mundi* (nr 4 i 5) oraz sporych rozmiarów drzeworyt Heinricha Vogtherra młodszego (nr 6) zostały pominięte ze względu na prowadzone prace konserwatorskie, z kolei ilustracje Ammana z *Habitus praecipuorum populorum* (nr 1–3) były błędnie rozpoznane, a weryfikacja nastąpiła już po oddaniu katalogu do druku. Tworząc *Aneks* kierowano się takimi samymi zasadami, jak przy pisaniu wspomnianego katalogu.

Jost Amman

1539 Zurych – 1591 Norymberga

Drzeworytnik, akwafortysta i malarz działający głównie w Norymberdze, do której przybył w wieku 21 lat. Początkowo pracował razem z Virgilem Solisem, później stał się wiodącym w tym mieście wykonawcą ilustracji książkowych. Tworzył ogromne ilości rysunków, które zazwyczaj dawał do wycięcia zawodowym *formschneiderom*. Niekiedy do swojej sygnatury umieszczanej na grafikach dołączał przedstawienie pióra i noża drzeworytniczego, co sugeruje, że czasami sam wycinał kompozycję na klocku. Jego *oeuvre* graficzne to ok. 250 akwafort i ponad tysiąc drzeworytów.

1–3 Ilustracje z: *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti. Trachtenbuch: Darin fast allerley und der fürnembsten Nationen/ die heutigtags bekandt sein/ Kleidungen*

beyde wie es bey Manns und Weibspersonen gebreuchlich/ mit allem vleiss abgerissen sein/ sehr lustig und kurtzweilig zu sehen. Nürnberg 1577

Ta wydana w Norymberdze w 1577 r. publikacja jest jednym z największych klasycznych dzieł na temat historii ubioru. W jej skład wchodzi 219 drzeworytów (+ karta tytułowa oraz umieszczone na końcu przedstawienie św. Jana) wykonanych przez Hansa Weigla starszego (ok. 1520–1577) według rysunków Josta Ammana. Na karcie tytułowej wspomniano o udzielonym Weigłowi na okres dziesięciu lat przywileju cesarskim, który uzyskał na powielanie tego dzieła. Z kolei na początku przedmowy umieszczono dedykację dla palatyna reńskiego Ludwika VI. W późniejszej edycji Johanna Görlina starszego z Ulm z 1639 r. pojawiły się pewne zmiany w tekście tytułu.

Ilustracje dają przegląd ubiorów z różnych części Europy oraz kilku egzotycznych krain pozaeuropejskich. Prezentacja kostiumów zaczyna się od cesarza Maksymiliana II i jego następcy arcyksięcia Rudolfa II, następnie ukazane zostały stroje przynależne różnym stanom mieszkańców Norymbergi, Augsburga, Miśni, Lipska, Czech, Śląska, Szwecji, Anglii, Holandii, Włoch, Hiszpanii, Francji, Polski, Rosji, a nawet Islandii. Książka ta pozwalała, nie ruszając się z domu, poznać sposób ubierania ludzi żyjących w rozmaitych, niekiedy odległych krajach.

A jeśli chodzi o miejsca bardziej egzotyczne, to dawała też informacje o charakterze etnograficznym. Poza walorami edukacyjnymi miała jeszcze tę wartość, że przyczyniała się do rozpowszechniania różnorodnych mód.

**Aneks
do publikacji
Grafika
niemiecka
XV i XVI w.
Katalog zbiorów
Muzeum
Narodowego
w Poznaniu,
vol. 12,
Poznań 2014**

Tworząc przedstawienia do *Habitus*, Amman korzystał w pewnym stopniu z wcześniejszych dzieł tego rodzaju, takich jak rękopiśmienny *Trachtenbuch* Christoph Weiditza z 1529 r. czy *Recueil de la diversité des habits* (wyd. w Paryżu w 1562 r.). Z kolei jego praca stała się wzorem dla późniejszych publikacji tego typu, takich jak *Diversarum nationum habitus* Pietro Bertellego (Padwa 1589) czy *Degli Habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* Cesare Vecellia (Wenecja 1590). W Gabinetie Rycin MNP znajdują się trzy przedstawienia wycięte z omawianej publikacji oraz kompletny egzemplarz książki w innym wydaniu (nr inw. MNP G 22481).

1. *Ubiór kupca na Rusi, w Moskwie i Polsce 1577*

drzeworyt kolorowany ręcznie

317 × 205 mm (całość)

znak wodny: zamknięta korona (Briquet 1923, poz. 5067 – wariant; Heawood 1950/2011, poz. 1072 – wariant; Piccard 2006, poz. 55860 – wariant)

niesygnowany

napis łaciński nad kompozycją: MERCATORIS HABITUS IN/ Russia, Moscovia & Polonia.

numer pod kompozycją: CLXVIII

tekst niemiecki u dołu: Also gehet ein gemeiner Handelsman im Land zu Poln/ auch in Reussen/ in der Moscow und in den vornehmen Staden-/ In Reussen/ Moscw und in Poln/ Da man die rauche Wahr thut holn./ Gehen daher in solchem Kleid/ Uber die Gass die Handelleuth.

pochodzenie: zakup od prywatnego kolekcjonera w 1970 r.

nr inw.: MNP G 26487

Bibliografia: Nagler (Leipzig), t. 24 poz. 11 (Weigel); Andresen 1870–1873, t. 2 poz. 6; Doege 1903, s. 431 i 434–443; Thieme, Becker 1907–1950, t. 35 s. 279; Hollstein 1954–, t. 2 s. 49; Saur t. 3 s. 248; New Hollstein German (Jost Amman), t. V s. 230 poz. 128; Mielnik 2008, s. 32

Ukazany tutaj brodaty mężczyzna określony mianem kupca polskiego, ruskiego bądź moskiewskiego ubrany jest w krótką szubę, pludry i wams zapinany na szereg guziczków, na głowie ma obsyty futrem kołpak. Spod rękawów szuby wychodzą marszczone mankiety koszuli, a pod szyją

widać małą krezę, w lewej dłoni trzyma rękawiczki. Pokazany tutaj ubiór ma właściwie charakter zachodnioeuropejski (może poza kołpakiem), nic więc dziwnego, że Cesare Vecellio wykorzystał to przedstawienie, tworząc wizerunek kupca holenderskiego do wydanego w Wenecji w 1590 r. *Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (karta 328). Opisywany drzeworyt wycięto z innego wydania *Habitus*, prawdopodobnie nieco późniejszego niż kompletny egzemplarz przechowywany w Gabinetie Rycin MNP (nr inw. MNP G 22481). Widać już tutaj pewne zużycie klocka, ponadto grafikę wykonano na innym papierze – bardziej chropawym i z innym znakiem wodnym (w kompletnym egzemplarzu książki jest to orzeł dwugłowy: Briquet 1923, poz. 290 – wariant). Poza tym napisy łacińskie i numery cyframi rzymskimi odbito inną, mniejszą czcionką, a w tekście niemieckim u dołu planszy zastosowano inną pisownię niektórych wyrazów.

2. *Szlachcianka polska 1577*

drzeworyt kolorowany ręcznie

317 × 204 mm (całość)

znak wodny: zamknięta korona (Briquet 1923, poz. 5067 – wariant; Heawood 1950/2011, poz. 1072 – wariant; Piccard 2006, poz. 55860 – wariant)

niesygnowany

napis łaciński nad kompozycją: FOEMINA NOBILIS POLONICA.

numer pod kompozycją: CLXIX

tekst niemiecki u dołu: Also gehen die Pole Frauen in Polen./ Also thun die Pole Frauen/ In Polen wie man hie thutschauen/ Nach Landsitten pflegen zu gehn/ Daskanstu hier leichtlich verstehn/ Ff

pochodzenie: zakup od prywatnego kolekcjonera w 1970 r.

nr inw.: MNP G 26486

Bibliografia: Nagler (Leipzig), t. 24 poz. 11 (Weigel); Andresen 1870–1873, t. 2 poz. 6; Doege 1903, s. 431 i 434–443; Thieme, Becker 1907–1950, t. 35 s. 279; Hollstein 1954–, t. 2 s. 49; Saur t. 3 s. 248; New Hollstein German (Jost Amman), t. V s. 230 poz. 128; Mielnik 2008, s. 32

Przedstawiona na tym drzeworycie polska szlachcianka ubrana jest w podbitą futrem delię i suknię układaną w gęste fałdy, na



1. Jost Amman, *Ubiór kupca na Rusi, w Moskwie i Polsce*, 1577, MNP G 26487, poz. 1, fot. Katarzyna Gieszczyńska-Nowacka

2. Jost Amman, *Szlachcianka polska*, 1577, MNP G 26486, poz. 2, fot. Katarzyna Gieszczyńska-Nowacka

której widać wąską zapaskę. Na głowie ma obsyty futrem kołpak. Spod rękawów sukni wychodzą marszczone mankiety koszuli. Na piersi kobiety wisi łańcuch z dużą zawieszką. Dolną część jej twarzy przesłania podwika. Prawdopodobnie jest to odbitka późniejsza od tej z kompletnego egzemplarza *Habitus* znajdującego się w zbiorach Gabinetu Rycin MNP (nr inw. MNP G 22481), na co wskazuje widoczne większe zużycie klocka. Ponadto drzeworyt wykonano na papierze innego rodzaju – bardziej chropawym i z innym znakiem wodnym (w kompletnym egzemplarzu książki jest to orzeł dwugłowy: Briquet 1923, poz. 290 – wariant). Napisy łacińskie i numery cyframi rzymskimi odbito inną, mniejszą czcionką, a w tekście niemieckim u dołu planszy zastosowano inną

pisownię niektórych wyrazów. Również literowe oznaczenie strony jest inne – tutaj Ff, a w książce Vv. Przedstawienie polskiej szlachcianki Ammana posłużyło za wzór do wizerunku *Nobile di Polonia* w *Degli Habiti antichi et moderni* Cesare Vecellia (karta 350).

3. *Kobieta z Poznania* 1577

drzeworyt kolorowany ręcznie
318 × 205 mm (całość)
bez znaku wodnego
niesygnowany
napis łaciński nad kompozycją: MULIER POSNANIENSIS/ in polonia.
numer pod kompozycją: CLXX
tekst niemiecki u dołu: Tracht der Burgers Weiber zu Posen Polen./ Zu Posen in dem Polner Land/ Die den Kauffleuthen ist wol bekand./ Die Burgers Weiber also gehn/ Wie die Bilonuss gibt zuverstehn./ Ff ij
pochodzenie: zakup od prywatnego kolekcjonera w 1970 r.
nr inw.: MNP G 26485



3. Jost Amman, *Kobieta z Poznania*, 1577, MNP G 26485, poz. 3, fot. Katarzyna Gieszczyńska-Nowacka

Bibliografia: Nagler (Leipzig), t. 24 poz. 11 (Weigel); Andresen 1870–1873, t. 2 poz. 6; Doege 1903, s. 431 i 434–443; Thieme, Becker 1907–1950, t. 35 s. 279; Hollstein 1954–, t. 2 s. 49; Saur t. 3 s. 248; New Hollstein German (Jost Amman), t. V s. 230 poz. 128; Mielnik 2008, s. 32

Przedstawienie o łacińskim tytule *Mulier posnaniensis* ukazuje XVI-wieczną mieszkankę poznańską ubraną w zamożny strój – suknię z suto marszczonym dołem, na której widoczna jest wąska zapaska, narzucony na ramiona płaszcz spięty dużą broszą oraz czapkę futrzaną bądź obszytą futrem, pod którą widoczna jest podwika. Jeśli zestawimy opisywane wyobrażenie z zebranymi przez

Łukaszewicza przekazami dotyczącymi ubiorów mieszkańców Poznania z czasów współczesnych autorowi drzeworytu, to okaże się, że są one zbieżne (Łukaszewicz 1838, s. 142 i 143). W stosunku do tego samego przedstawienia w kompletnym egzemplarzu *Habitus*, przechowywanym w Gabinetcie Rycin MNP (nr inw. MNP G 22481), widać tutaj pewne zużycie klocka, ponadto papier jest bardziej chropawy. Napisy łacińskie i numery cyframi rzymskimi odbito inną, mniejszą czcionką, a w tekście niemieckim u dołu planszy zastosowano inną pisownię niektórych wyrazów. Również literowe oznaczenie strony jest inne (tutaj *Ffij*, a w książce *Vv*). Na opisywanym wizerunku z *Habitus Ammana* wzorował się Cesare Vecellia w przedstawieniu *Donna di Posnania* zamieszczonym w *Degli Habiti antichi et moderni*, dziele wydanym w Wenecji w 1590 r. (karta 349).

4–5 Ilustracje z: *Catalogus gloriae mundi D. Bartholomaei Cassanaei, Burgundi, apud aquas sextias in senatu decuriae praesidis, ac viri clarissimi. In quo multa praeclara de praerogativis, praeeminentijs, maioritate, praestantijis et excellentijs, continentur, quae circa honores, laudes, gloriam, dignitates, commendationes, etiam statum et ordinem: non solum caelestium, verum etiam terrestrium et infernorum, versantur, maxime autem, quae omni fere statui mortalium cuiuscunque conditionis, ornamentum et decorem afferre possunt. Opus ad omnes publicas et quotidianas actiones dirigendas, controversiasque gravissimas dissolvendas, perquam utilissimum. In XII. libris divisum. Nunc denuo accuratissime emendatum ac novis figuris elegantissime illustratum, ita ut facile omnes caeteras editiones antecellere possit.* Francofurti ad Moenum, impensis Sigismundi Feyerabendij, Anno Domini M.D.LXXIX.

Autorem kompendium heraldycznego *Catalogus gloriae mundi* (Lyon 1529) był



4. Jost Amman, *Różne rangi i formacje wojskowe*, 1579, MNP Gł 3812, poz. 4, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

pochodzący z Burgundii prawnik Barthélemy de Chasseneuz (1480–1541). Niemiecką wersję dzieła wydał we Frankfurcie nad Menem Sigismund Feyerabend (1528–1590) w 1579 r. Książka zawiera, poza 44 heraldycznymi drzeworytami umieszczonymi w tekście, 12 dwustronicowych akwafort Josta Ammana. Każda z nich została zakomponowana w owalu umieszczonym w prostokątnej ramie, której narożniki zostały wypełnione dekoracją złożoną z ornamentu zwijanego oraz kwiatów i owoców. Feyerabend dedykował to dzieło baronom Johannowi Danielowi i Johannowi von Winnenburg und Beilstein, informację o tym znajdziemy na początku tekstu. W zbiorach Gabinetu Rycin MNP znajdują się dwie grafiki z tej publikacji.

4. *Różne rangi i formacje wojskowe 1579*

akwaforta
272 × 365 mm (odcisk płyty), 316 × 394 mm (całość)
znak wodny: dwie wieże z bramą, poniżej inicjał G (Briquet 1923, poz. 15930 – wariant)
sygnowana u dołu z prawej: monogram IA z krzyżem szwajcarskim poniżej (Nagler 1858–1879, poz. 1780)
numer w prawym narożniku: 9
pochodzenie: ze zbiorów gołuchowskich Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej (na rewersie znak własnościowy: w zwieńczonym koroną inicjał G dwie splecione litery C – Stogdon 1996, mark 3, il. 106 i 107; Lugt 2010, poz. 3512)
nr inw.: MNP Gł 3812

Bibliografia: Andresen 1864–1878, t. 1 s. 132 poz. 35; Hollstein 1954–, t. 2 s. 14; New Hollstein German (Jost Amman), t. VI s. 84 poz. 144.18.II

Naprzeciwko siebie stoją różne formacje wojskowe dwóch armii. W centrum przed-



5. Jost Amman, *Przedstawiono chorążych wielkich na koniach: ciele szlachty europejskiej*, 1579, MNP Gł 3813, poz. 5, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

stawiono chorążych wielkich na koniach: ten z prawej trzyma chorągiew z liliami francuskimi, ten z lewej – chorągiew z krzyżem burgundzkim. Na pierwszym planie prezentują się dwaj marszałkowie, konno w pełnych zbrojach z regimentami w dłoniach. Między nimi, pośrodku widoczny jest konetabl Francji. Po bokach, z lewej i prawej ukazano po dwóch kapitanów. Dalej pojawiają się oddziały zbrojnych na koniach – z lewej arkebuzerzy, z prawej kopijnicy. Wyżej, pośrodku można zobaczyć kilku kapitanów piechoty. W tle, z lewej i prawej przedstawiono oddziały piechoty uzbrojonej w broń drzewcową, a pośrodku dwóch chorążych. Poszczególnym posta-

ciom bądź grupom towarzyszą identyfikujące napisy. Zbroje rycerzy i ich koni oraz stroje kapitanów piechoty wskazują na 1 ćwierć XVI w., czyli czasy, w których Barthélemy de Chasseneuz napisał *Catalogus gloriae mundi*. Natomiast ukazany w głębi z lewej oddział arkebuzerów to już czasy późniejsze, bliższe dacie wydania wersji niemieckiej tego dzieła. Wydaje się, że przedstawienie to stara się odzwierciedlić strukturę militarną państwa, w tym wypadku Francji. *The New Hollstein* odnotowuje dwa stany tej grafiki. W zbiorach Gabinetu Rycin MNP znajduje się odbitka stanu drugiego z bardzo zniszczonej płyty, mimo to znak wodny wskazuje jeszcze na XVI w.

5. *Przedstawiciele szlachty europejskiej* 1579

akwaforta
270 × 362 mm (odcisk płyty), 325 × 399 mm (całość)
znak wodny: dwie wieże z bramą, poniżej inicjał G (Briquet 1923, poz. 15930 – wariant)
sygnowana w lewym i prawym narożniku: IA VZ (por. Nagler 1858–1879, poz. 1913)
numer w prawym narożniku (prawie niewidoczny): 8
pochodzenie: ze zbiorów gołuchowskich Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej (na rewersie znak własnościowy: w zwieńczonym koroną inicjał G dwie splecione litery C – Stogdon 1996, mark 3, il. 106 i 107; Lugt 2010, poz. 3512)
nr inw.: MNP G 3813

Bibliografia: Andresen 1864–1878, t. 1 s. 132 poz. 36; Hollstein 1954–, t. 2 s. 14; New Hollstein German (Jost Amman), t. VI s. 84 poz. 144.22.II

Grafika pokazuje zgromadzonych przedstawicieli szlachty europejskiej, w strojach charakterystycznych dla swoich krajów. Najwięcej uwagi artysta poświęcił trzem postaciom na pierwszym planie. Sądząc po ubiorach, postać z lewej to zapewne Francuz, z prawej Hiszpan, a pośrodku Niemiec. W tle, z lewej ukazano dwie osoby, ku którym zmierza giermek z bronią. Mężczyzna z lewej może być Polakiem, a ten z prawej to być może Węgier. Z kolei dwie postaci w głębi z prawej strony, w strojach długich do ziemi Andresen rozpoznał jako senatorów – genueńskiego i weneckiego. *The New Hollstein* odnotowuje dwa stany tej grafiki. W Gabinecie Rycin MNP przechowywana jest szara odbitka drugiego stanu ze zniszczonej płyty, znak wodny wskazuje na XVI w.

Heinrich Vogtherr młodszy

1513 Dillingen nad Dunajem – 1568 Wiedeń

Malarz, rysownik, drzeworytnik i akwafortcista, syn malarza, grafika i wydawcy Heinricha Vogtherra starszego. Nauki pobierał zapewne u swojego ojca, z którym w 1525 r. wyjechał do Strasburga. Pod koniec pobytu

w tym mieście był już współpracownikiem ojca. W 1540 osiadł jako malarz i grafik w Augsburgu, mieście rodzinnym żony, Sybilli Steinmaier. Tam pracował przy monumentalnych freskach, na zamówienie Fuggerów. Wykonywał również drzeworyty o tematyce religijnej i świeckiej. Wiele z nich powstało wg rysunków innych mistrzów, m.in. Albrechta Dürera, Hansa Schäufoleina i Hansa Burgkmaira. W 1554 r. porzucił Augsburg i wyjechał do Wiednia, gdzie pracował dla dworu Ferdynanda I. W dworskiej księgowości został odnotowany jako malarz.

6. *Zmartwychwstanie ok. 1540*

drzeworyt z ośmiu klocków
955 × 665 mm (kompozycja), 979 × 685 mm (całość)
bez znaku wodnego
niesygnowany
pod kompozycją z prawej litery: EH / ? /
nr inw.: MNP G 22519
pochodzenie: zakup od prywatnego kolekcjonera w 1959 r.
bibliografia: Dodgson 1903–1911, t. II s. 437 poz. 14; Thieme, Becker 1907–1950, t. 34 s. 506; Hollstein 1954–, t. 4 poz. 14; Turner 1996, t. 32 s. 681, Geisberg 1974, s. 1414–1415 poz. 1462 i 1463

Niektóre drzeworyty Heinricha Vogtherra młodszego są złożone z kilku części, żeby w ten sposób uzyskać większy format. Wpisują się one w nurt XVI-wiecznej grafiki zwanej grafiką wielkiej skali. Był to nurt obecny szczególnie na terenie Włoch, ale pojawiający się również na północ od Alp. Należy do nich sporych rozmiarów *Zmartwychwstanie*, odbite z ośmiu klocków na karcie papieru sklejonej z pięciu kawałków. Ta efektowna praca ukazuje Chrystusa unoszącego się w obłoku nad widocznym w centrum grobowcem, na którego krawędzi przysiadł anioł. Zaskoczeni żołnierze z przestraczem patrzą na niezwykle zjawisko. Również podążające do grobu niewiasty, przedstawione



6. Heinrich Vogtherr młodszy, *Zmartwychwstanie*, ok. 1540, MNP G 22519, poz. 6, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

w głębi, z niedowierzaniem obserwują scenę. W tle zobaczyć można mury Jerozolimy i wschodzące nad miastem słońce. Pełna rozmachu kompozycja z ekspresyjnie ukazanymi potężnymi postaciami ujęta została w ramę kamiennej arkady. Poszczególne części tworzące tę pracę zostały w niektórych miejscach niezbyt dobrze spasowane, szczególnie jest to widoczne w dolnym fragmencie ramki i w partii środkowej, gdzie promienista aureola anioła nie znajduje kontynuacji w górnej części grafiki.

Ponieważ drzeworyt jest niesygnowany, sprawa autorstwa nie jest do końca oczywista. Dodgson zalicza go do *oeuvre* innego

augsburskiego artysty Jörga Breu młodszego (ok. 1510–1547), podobnie leksykon Hollsteina. Jednak sposób opracowania klocków wydaje się bardziej wskazywać na Vogtherra. Odnotowano kopię tej pracy, odbitą z sześciu desek, sygnowaną inicjałem R (Nagler 1858–1879, t. 4 poz. 3510/3).

BIBLIOGRAFIA:

Andresen 1864–1878

Andreas Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur, oder die deutschen Maler als Kupferstecher (nach ihrem Leben und ihren Werken.) von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts*, t. 1–5, Leipzig 1864–1878

Briquet 1923

Charles-Moise Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leurs apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 t., Leipzig 1923

Doege 1903

Heinrich Doege, *Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts*, w: *Beiträge zur Bücherkunde und Philologie: August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet*, Leipzig, 1903, s. 429–444

Dodgson 1903–1911

Campbell Dodgson, *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1903 (t. 1), 1911 (t. 2)

Geisberg 1974

Max Geisberg, *The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550*, t. 1–4, New York 1974

Heawood 1950/2011

Edward Heawood, *Watermarks. Mainly of the 17th & 18th Centuries*, Hilversum 1950 (reprint 2011)

Hollstein 1954–

FWH. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca 1400–1700*, Amsterdam 1954– (kontynuowane)

Le Blanc 1854–1888

Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 t., Paris 1854–1888

Lugt 2010

Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes. The new edition online*, Fondation Custodia 2010, <http://www.marquesdecollections.fr>; data dostępu: 17.05.2012

Łukaszewicz 1838

Józef Łukaszewicz, *Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawniejszych czasach*, t. 1, Poznań 1838

Mielnik 2008

Magdalena Mielnik, *Stateczne matrony i cnotliwe panny, czyli „Księga ubiorów gdańskich” Antona Möllera w kontekście europejskiej tradycji „Trachtenbüchern”*, Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, nr 3 (9) 2008, s. 20–41; http://www.historiasztuki.uni.wroc.pl/quart/quart_new/archiwum/2008/09/quart09_Mielnik.pdf; data dostępu: 18.11.2015

Nagler (Leipzig)

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*, 25 t., Leipzig, bd. (wyd. 3 wg wyd. 1)

Nagler 1858–1879

Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*, 5 t., München 1858–1879

New Hollstein German (Jost Amman)

Jost Amman, *Book Illustrations* (t. V i VI), Gero Seelig, red. Giulia Bartrum i Marjolein Leesberg *The New Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*, Rotterdam 2003

Piccard 2006

Wasserzeichensammlung Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart 2006; <http://www.piccard-online.de/start.php>; data dostępu: 11.02.2016

Saur 1992–

Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, t. 1, K. G. Saur, München–Leipzig 1992 (kontynuowane)

Stogdon 1996

Nicholas Stogdon, *Prints from Gołuchów Rediscovered*, *Print Quarterly*, 1996, t. 13, nr 2, s. 149–180

Thieme, Becker 1907–1950

Ulrich Thieme und Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig t. I–XXXVII Leipzig 1907–1950 (od tomu XVI kontynuowane przez Hansa Vollmera)

Turner 1996

Jane Turner, *The Dictionary of Art*, t.1–34, New York 1996

Annex to *German
Prints of the 15th
and 16th centuries.*
*Catalogue
of the collection
of the National
Museum in Poznań,*
vol. 12,
Poznań 2014

SUMMARY

In 2014 the National Museum in Poznań published a catalogue of a collection of German prints of the 15th and 16th centuries. For various reasons, it failed to include six prints, currently published in the *Annex*. These are: two large etchings by Jost Amman (1539-1591) from a heraldic compendium *Catalogus gloriae mundi* (Frankfurt am Mein 1579), three woodcut illustrations after Amman's drawings for *Habitus praecipuorum populorum* (Nuremberg 1577), one of the largest classical works on the

history of apparel, and a sizeable woodcut (pressed from eight blocks) by Heinrich Vogtherr the Younger (1513-1568) showing *Resurrection* (ca. 1540). The arrangement of the entries in the *Annex* is identical to that of the collection catalogue, as the same principles were followed. Therefore, in the case of prints from books, entries on particular works are preceded with information on those books (characteristic features of the publication, date, circumstances of origin, etc.).

ISBN 978-83-64080-11-1
ISSN 0137-5318



9 788364 080111