

---

# STUDIA MUZEALNE

---

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU • ZESZYT XXIV • 2019 ROK

---





Muzeum Narodowe w Poznaniu



---

# STUDIA MUZEALNE

---

ZESZYT XXIV

POZNAŃ 2019

Rada Naukowa: prof. dr hab. Grażyna Jurkowlaniec, Uniwersytet Warszawski; prof. dr hab. Piotr Juszkiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; prof. dr hab. Waldemar Kuligowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; prof. dr hab. Lechosław Lameński, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; dr hab. Przemysław Mrozowski, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; prof. UAM dr hab. Paweł Stróżyk, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; prof. dr hab. Marzena Szmyt, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; prof. UMK dr hab. Jacek Tylicki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu; prof. UMK dr hab. Michał Woźniak, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Kolegium redakcyjne: Adam Soćko, Agnieszka Skalska, Maria Gołąb

Sekretarz redakcji: Agnieszka Skalska

Autorzy: Kamila Kłudkiewicz, Justyna Kowalińska, Jacek Kowalski, Martyna Łukasiewicz, Danuta Rościszewska

Recenzja wydawnicza: Aleksandra Bernatowicz, Waldemar Deluga, Inga Głuszek, Eleonora Jedlińska, Waldemar Kuligowski, Michał Mencfel, Andrzej Pieńkos

Redakcja merytoryczna: Adam Soćko

Tłumaczenie streszczeń na język angielski: Marcin Turski

Projekt graficzny: Ewa Wąsowska

Redakcja wydawnicza: Magdalena Knapowska-Niziołek

Skład i przygotowanie do druku: Lucyna Majchrzak, Tomasz Niziołek

Opracowanie materiału ilustracyjnego: Tomasz Niziołek

Kierownictwo produkcji: Urszula Namiota

Fotografie: Walter Apelt, Adam Cieślowski, Nicolas Guérin, Sławomir Obst, Arkadiusz Podstawka, Andrzej Ring, Lech Sandzewicz, A. Skowrońska, Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie, ze zbiorów: Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum

Zgoda na zamieszczenie fotografii: Walter Apelt, Nicolas Guérin, A. Skowrońska, Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie, ze zbiorów: Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum

Okładka: Bernardo Bellotto zw. Canaletto, *Elekcja Stanisława Augusta na Woli, 1776*, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, nr inw. MNP FR 547, fragment

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

© Copyright by Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2019

ISBN 978-83-64080-53-1

ISSN 0137-5318

Danuta Rościszewska	
<i>Dwanaście miesięcy</i> – problemy z serią rysunków Lamberta van Noorta .....	7
Jacek Kowalski	
Chorągwie, tron i suffragia. <i>Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego</i> Bernarda Bellotta między polityczną fikcją a historyczną rzeczywistością .....	22
Kamila Kłudkiewicz	
Ilustracje ze <i>Wspomnień Wielkopolski</i> Edwarda Raczyńskiego – pomiędzy malowniczymi widokami a dokumentacją zabytków .....	58
Martyna Łukasiewicz	
Nostalgia za malarstwem. Miejsce <i>Detalu 35328–57052</i> Romana Opałki z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu w Programie <i>OPALKA 1965/1 – ∞</i> .....	78
Justyna Kowalińska	
Kosz ze skorupy pancernika. Osobliwy eksponat w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Poznaniu .....	89



Pochodzący z Amersfoort koło Utrechtu Lambert van Noort (ok. 1520–1570/71) od 1549 r. aż do śmierci pracował w Antwerpii. Pozostawił po sobie dwadzieścia obrazów oraz ponad sześćdziesiąt rysunków. Jego specjalnością były projekty witraży do okien kościelnych, choć wykonał też pewną liczbę wzorów do grafik. Przechowywana w Gabinetie Rycin MNP ciekawa seria rysunków tego autora *Dwanaście miesięcy* (fot. 1–12) nie jest szerzej znana, ponieważ nie doczekała się zbyt wielu publikowanych omówień. Po raz pierwszy pojawiła się w katalogu wystawy *Między renesansem i klasycyzmem* prezentowanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w lutym i marcu 1995 r. Opisując pokrótce cały cykl, skupiono tam uwagę na przedstawieniach *Lutego* i *Października*, które jako jedyne zostały zaprezentowane na tej wystawie<sup>1</sup>. W tym samym roku ukazała się książka Zsuzanny van Ruyven-Zeman, będąca zmienioną nieco wersją jej pracy doktorskiej z 1990 r. Badaczka analizuje rysunki van Noorta, rozważając zarówno problem miejsca wykonania prac, jak i cel ich powstania<sup>2</sup>. Po raz pierwszy serię pokazano w całości na wystawie *Życie sztuką*, poświęconej kolekcji Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej i prezentowanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu od maja do sierpnia 2018 r. W katalogu tej wystawy zamieszczono fotografie wszystkich prac wraz z krótką notą opisującą całą serię<sup>3</sup>.

Lambert van Noort sygnował i datował swoje dzieła, dzięki czemu uwolnił potomnych od niepewności dotyczącej autorstwa i czasu wykonania dzieł. Tak było również w przypadku omawianej serii, jednak już tylko poszlaki pozwalają określić miejsce jej powstania. Podobnie rzecz się ma z przeznaczeniem rysunków, wątpliwości budzi też kolejność

prac, a najwięcej niejasności pojawia się przy próbie odtworzenia historii obiektów.

Zsuzanna van Ruyven-Zeman we wspomnianej pracy doktorskiej stwierdziła, że rysunki były projektem fryzu przeznaczonego do dekoracji ścian<sup>4</sup>. Jednak w opublikowanej i przeredagowanej wersji tej rozprawy odnotowuje brak znanych przykładów tego typu realizacji w sztuce niderlandzkiej XVI w. i skłania się do koncepcji, że były to wzory do tapiserii<sup>5</sup>. Można jeszcze rozważyć ewentualność, że były to rysunki do obrazów na szkle, jednak w takim przypadku należałoby się raczej spodziewać kompozycji pionowych bądź ujętych w kwadrat lub okrąg. Tymczasem przedstawienia miesięcy mają formę poziomych, wydłużonych prostokątów, a taki kształt skłania jednak do przyjęcia tezy, że są to projekty do tapiserii. Przemawia za tym również fakt, że pory roku czy miesiące były bardzo popularnym tematem XV- i XVI-wiecznych tkanin dekoracyjnych<sup>6</sup>. Na początku XVI w. pojawiły się cykle gobelinów, w których poszczególnym miesiącom poświęcono oddzielne tapiserie. Najwcześniejszy zachowany zespół tego rodzaju to tzw. *Miesiące Trivulzia*, czyli seria gobelinów wykonana w latach 1501–1504 dla Gian Giacomo Trivulzia (1440/1441–1518), według wzoru Bramantina<sup>7</sup>. Z kolei w zbiorach kilku amerykańskich placówek muzealnych (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork; Art Institute of Chicago; Minneapolis Institute of Arts; Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Waszyngton) znajdują się gobeliny z serii *Medaliony z Miesiącami*. Do naszych czasów zachowało się ich sześć: *Luty*, *Kwiecień*, *Lipiec*, *Sierpień*, *Wrzesień* i *Październik*. Na każdym z nich w górnej części ukazano bóstwo opiekuńcze miesiąca, a niżej

## ***Dwanaście miesiące – problemy z serią rysunków Lamberta van Noorta***





1. Lambert van Noort, *Styczeń* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20,9 × 40,9 cm, MNP Gr 462

2. Lambert van Noort, *Luty* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20,4 × 40,8 cm, MNP Gr 463

zajęcia charakterystyczne dla określonej pory. Przedstawienie otacza pas zodiakalny w kształcie owalu, przy czym znak odpowiedni dla danego miesiąca znajduje się w najwyższym punkcie kompozycji. Poniżej znaku, a powyżej olimpijskiego boga, umieszczono nazwę miesiąca. Owalny pas zodiakalny nadaje kompozycji charakter medalionu, stąd nazwa serii. Została ona zaprojektowana ok. 1525 r., a powstała w Brukseli przed 1528 r.<sup>8</sup>

Lambert van Noort był autorem jednego projektu do tapiserii. W latach 1567–1568 Stany Brabancji powzięły zamiar ozdobienia Sali Posiedzeń w ratuszu brukselskim tkaninami przedstawiającymi cztery główne miasta tego regionu: Lowanium, Brukselę, Antwerpię i 's-Hertogenbosch (franc. Bois-le-Duc). Zrealizowanie projektu gobelinu z przedstawieniem tego ostatniego miasta zlecono Lambertowi. Artysta wywiązał





3. Lambert van Noort, *Marzec* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20,9 × 40,9 cm, MNP Gr 464

4. Lambert van Noort, *Kwiecień* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20,4 × 42,3 cm, MNP Gr 465

się z zamówienia, choć projekt dostarczył z pewnym opóźnieniem. Tkaniny zostały wykonane w Brukseli i, tak jak planowano, zawieszono je w Sali Posiedzeń tamtejszego ratusza – widok 's-Hertogenbosch obok widoku Lowanium<sup>9</sup>.

Rysunki z serii *Dwunastu miesięcy* opatrzone zostały przez autora datą 1558, a na karcie przedstawiającej *Marzec* pojawiła się nawet data dzienna – 23 grudnia 1558 r. (A.o.

1558. a. 23 Desem). Przymuszczałnie prace powstały podczas podróży van Noorta do Włoch. Badacze uważają, że miała ona miejsce w latach 1558–1559, ponieważ właśnie wtedy pojawia się luka w jego udokumentowanym pobycie w Antwerpii. Prawdopodobnie wrócił do tego miasta jesienią 1559 r. Według van Ruyven-Zeman za powstaniem tych rysunków podczas podróży do Włoch miałyby również świadczyć sygnatura na





5. Lambert van Noort, *Maj* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20 × 41,9 cm, MNP Gr 466

6. Lambert van Noort, *Czerwiec* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 19,9 × 41 cm, MNP Gr 467

karcie z przedstawieniem *Kwietnia*<sup>10</sup>, którą odczytała jako *L. A. NOORT. Danversa, / amersfoort / Inuentor. Ao.1558*. Odczytanie inskrypcji z użyciem włoskiej nazwy Antwerpii (*Anversa*) jest jednak błędne, ponieważ tak naprawdę na rysunku widnieje napis *L. A. NOORT. Damers, / amersfoort [t] / Inuentor. Ao.1558*. Słowo *Damers* to oczywiście fragment nazwy miejsca urodzenia van Noorta – fragment, bo więcej na karcie nie zmieścił i dlatego wyżej napisał jeszcze raz

nazwę miasta, tym razem prawie w całości: *amersfoort [t]*.

Przedstawiając dwanaście miesięcy, Lambert van Noort posłużył się alegoryczną formą pochodów tryumfalnych. Każdy miesiąc ukazał jako uroczysty korowód, którego centrum stanowi wóz z jadącym na nim antycznym bogiem lub boginią, opiekunem danego miesiąca. Przed zaprzęgiem kroczą dwie postacie niosące tablicę z nazwą miesiąca i chorągiew z odpowiednim znakiem





7. Lambert van Noort, *Lipiec* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 19,9 × 42,1 cm, MNP Gr 468

8. Lambert van Noort, *Sierpień* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20 × 40 cm, MNP Gr 469

zodiaku. Za wozem zawsze podąża orszak, którego uczestnicy niosą rekwizyty związane z czynnościami właściwymi dla danego czasu. Ubiory wielu postaci stylizowane są na antyk, podobnie jak wozy, na których jadą bóstwa opiekuńcze. Z kolei chorągwie ze znakami zodiaku mają formę *vexillum*, a tabliczki z nazwami miesięcy przypominają kształtem znaki legionów rzymskich.

Mimo że formy pochodzą tryumfalnego często używano w sztuce XVI w. do

ukazywania różnych tematów, takie ujęcie alegoryczne w odniesieniu do pór roku czy miesięcy jest czymś wyjątkowym. Przed omawianą serią rysunków odnotować można jedynie pochodzące z 1573 r. drzeworyty Monogramisty ATP ukazujące *Cztery pory roku*<sup>11</sup>. Ten anonimowy artysta niderlandzki na każdym ze swoich drzeworytów umieścił w centrum dekoracyjny wóz z bóstwem opiekuńczym danej pory roku i z jej personifikacją. Lambert van Noort z pewnością znał te ryciny





9. Lambert van Noort, *Wrzesień* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20 × 40,8 cm, MNP Gr 470

10. Lambert van Noort, *Październik* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 20,9 × 40,9 cm, MNP Gr 471

i wykorzystał je, tworząc swoje rysunki<sup>12</sup>. Chodzi tutaj zarówno o wóz z jadącym na nim antycznym bogiem bądź boginią, jak i o chorągwie ze znakami zodiaku oraz tabliczki z nazwami miesięcy. Ponadto pod wpływem tych drzeworytów mógł również dokonać wyboru niektórych bóstw opiekuńczych, np. Janusa patronującego miesiącom zimowym, Flory w *Kwietniu* i w *Maju* czy Bachusa w *Październiku*, choć ten ostatni pojawia się u Monogramisty ATP w przedstawieniu

*Jesieni* nie jako bóstwo główne, a jedynie jako jedno z wielu bóstw towarzyszących Pomoni. Kompozycje van Noorta są w porównaniu z drzeworytniczymi pierwowzorami bardziej syntetyczne i klarowne. Obaj artyści ukazali zajęcia charakterystyczne dla danego czasu, ale Monogramista ATP dodatkowo powiązał poszczególne pory roku z temperamentami i określonymi schorzeniami, ponadto załudnił swoje przedstawienia licznymi bogami i personifikacjami<sup>13</sup>.





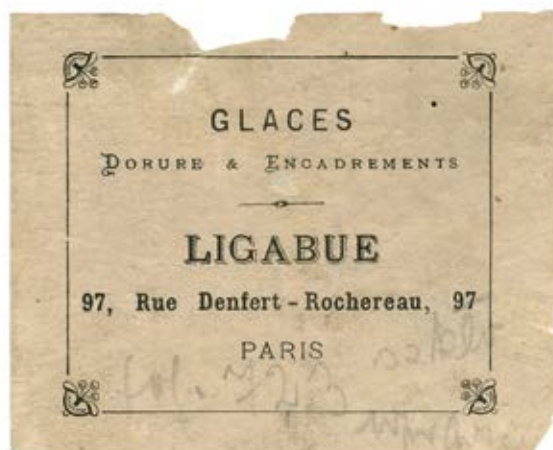
11. Lambert van Noort, *Listopad* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 19,6 × 43,1 cm, MNP Gr 472

12. Lambert van Noort, *Grudzień* z serii *Dwanaście miesięcy*, 1558, pióro brązowym atramentem z szaroniebieskim lawowaniem, 19,8 × 42,6 cm, MNP Gr 473

Według van Ruyven-Zeman Lambert nie był w pełni obeznany z poprawnym łączeniem klasycznych bogów i znaków zodiaku, ustalonym jeszcze w czasach rzymskich głównie przez Marka Maniliusza (Marcus Manilius)<sup>14</sup>. Rzeczywiście koncepcja van Noorta tylko w jakimś stopniu pokrywa się z tą przedstawioną w jego dziele *Astronomica*. Choć poemat był wydawany, czytany i komentowany przez wielu uczonych, nie stał się tak znany jak inne klasyczne dzieła

łacińskie. Jednak Lambert w jakimś stopniu musiał go znać, bo podobnie jak Maniliusz połączył Jowisza z Lwem, a Ceres z Panną, w ten sposób oddając im pod opiekę lipiec i sierpień. Według Maniliusza ze znakiem Raka związany jest Merkury, u van Noorta w jakimś stopniu również, tyle tylko że w przedstawieniu Czerwca Merkury stał się bóstwem towarzyszącym, zredukowanym do roli chorążego dzwigającego *vexillum* ze znakiem Raka. Podobnie w *Maju*: Apollo





13. Naklejka paryskiej firmy pozłotniczej i ramiarskiej Ligabue

(Febus), ukazany jako bóstwo solarne, trzyma chorągiew ze znakiem Bliźniąt. Poza tym z zaproponowanego przez Maniliusza zestawu bogów na rysunkach van Noorta pojawiają się jeszcze Diana i Westa, z tym że u tego pierwszego wymienione boginie związane są ze znakiem Strzelca i Koziorożca, a u drugiego – ze Skorpionem i Strzelcem. Wybór pozostałych bóstw i powiązanie ich ze znakami zodiaku oraz miesiącami może mieć źródło w tradycji bardziej popularnej. Trzy miesiące – styczeń, luty i marzec – van Noort oddał pod opiekę rzymskiego boga Janusa. Ten bóg początku, drzwi, wejść i wszelkich przejść przedstawiany był zazwyczaj, tak jak tutaj, z dwiema twarzami (jedną młodzieńczą, drugą starczą) oraz z kluczem w dłoni<sup>15</sup>. Tradycyjnie łączony był ze styczniem, od którego ten miesiąc wziął swoją łacińską nazwę (Ianuarius)<sup>16</sup>. Miesiąc styczeń i luty starożytni Rzymianie łączyli w parę, jako okres następujący między jesiennym siewem i sadzeniem a nowym cyklem upraw, zaczynającym się wraz z wiosną<sup>17</sup>. Van Noort dołączył jeszcze do tej pary marzec – miesiąc końca zimy i początku wiosny. Powiązanie Janusa z zimą podkreślił postacią putta trzymającego naczynie z płonącym ogniem, która pojawia się w przedstawieniach tych trzech miesięcy. W *Styczniu* Janus jedzie saniami, w następnych miesiącach przesiada

się na wóz. W *Lutym* grupa postaci niesie drwa oraz piły i siekiery do ścinania drzew na opał. W przedstawieniu *Marca*, chcąc zasygnalizować nadejście wiosny i związanych z nią prac polowych, Lambert wkłada w prawą rękę Janusa nóż ogrodniczy, w tle pokazuje przycinanie winorośli, a amorkowi każe gasić ogień. Nie dziwi wybór Flory jako opiekunki dwóch miesięcy wiosennych, kwietnia i maja. W czasach renesansu to sabski bóstwo kwiatów, wiosny i odradzania się natury cieszyło się dużą popularnością. W starożytności na cześć tej bogini między 28 kwietnia a 3 maja obchodzono Floralia<sup>18</sup>. W przedstawieniu *Kwietnia* towarzyszący jej orszak niesie kwitnące gałęzie i kwiaty. Jako bóstwo opiekuńcze *Maja* Flora jedną ręką przytrzymuje róg obfitości, a drugą ptaka, prawdopodobnie sokoła. Za zaprzęgiem pojawiają się jeźdźcy, jeden również z sokołem. Zsuzanna van Ruyven-Zeman zastanawia się, czy towarzyszący Florze Amorek z łukiem sugeruje, że możemy jej postać odczytywać również jako Wenus, czy też może łuk pojawia się w kontekście wiosennego polowania? Ta pierwsza wersja wydaje się bardziej prawdopodobna, bo przecież Wenus była również italską boginią wiosny. Bóstwem opiekuńczym *Czerwca* według van Noorta jest Kybele, którą artysta powiązał ze znakiem Raka. Możemy ją rozpoznać po kole, które trzyma przed sobą, i po lwie, na którym siedzi. Kybele, „Wielka Macierz”, była frygijską boginią płodności i urodzaju. Niosący tabliczkę z nazwą miesiąca młodzieniec z przytroczonymi do pasa fletem i rogiem to zapewne jej kochanek, piękny pasterz Attis. Prawdopodobnie ze względu na niego Kybele została tutaj powiązana z wiosennym strzyżeniem owiec. Maniliusz połączył ze znakiem Wagi Wulkana, natomiast van Noort – Bachusa, przedstawiając *Wrzesień* w formie jego tryumfu. Wybór tego boga jest o tyle zrozumiały, że wczesna jesień to

14. Wpis w księdze inwentarzowej MNP z 1950 r.

czas winobrania, a w czasach starożytnych w Atenach jesienią obchodzono Oschoforia, święto ku czci Dionizosa<sup>19</sup>. Dianę, łączoną przez Maniliusza ze Strzelcem, van Noort wiąże ze Skorpionem: bóstwem opiekuńczym w przedstawieniu *Października* jest bogini łowów, której towarzyszy orszak myśliwych z psami. Z kolei ze Strzelcem zestawia Westę, którą Maniliusz skojarzył z Koziorożcem. W przedstawieniu *Listopada* tej rzymskiej bogini ogniska domowego towarzyszy orszak kobiet w różnym wieku, które niosą kądziele. Listopad był miesiącem, w którym po zakończeniu prac polowych kobiety mogły poświęcić się zajęciom domowym, takim właśnie jak przędzenie. Sposób ukazania *Grudnia* przywodzi na myśl przedstawienia „tryumfu czasu” – jadącemu na wozie staremu brodatemu mężczyźnie (Ojciec Czas) towarzyszy orszak złożony głównie ze starców o kulach. Saturn został tutaj utożsamiony z Chronosem<sup>20</sup>, co

może potwierdzać, że van Noort uznawał grudzień za koniec roku, czyli w pewnym sensie koniec czasu. Z kolei widoczna za wozem kobieta z dzieckiem w powijakach może symbolizować jego bliskie odrodzenie. W tym przedstawieniu są również odniesienia do grudniowego świętowania<sup>21</sup> – niektóre osoby idące w orszaku niosą pęta kiełbasy, ktoś inny szynkę, a kobieta z tyłu – głowę dzika.

Wydaje się, że van Noort mógł mieć jakąś pośrednią znajomość systemu Maniliusza, jednak w większości wypadków pierwszym krokiem było dla niego powiązanie poszczególnych miesięcy z typowymi dla nich pracami polowymi czy gospodarskimi, a to dopiero stanowiło punkt wyjścia do wyboru odpowiednich bóstw opiekuńczych – winobranie we wrześniu, a więc Bachus; polowanie w październiku, czyli Diana itd.

W swojej dysertacji doktorskiej Zsuzanna van Ruyven-Zeman porządkuje serię



15. Numer K.EM. 351/  
1899 na dawnym passe-  
partout rysunku  
MNP Gr 465

*Dwunastu miesięcy, zaczynając od Stycznia.* W opublikowanej wersji tej rozprawy zmieniła kolejność rysunków, zapewne zakładając, że według starego porządku to wiosna jest początkiem nowego roku. W epoce rzymskiej pierwszym miesiącem roku sakralnego był marzec (choć rok urzędowy zaczynał się w styczniu), co utrzymano również w czasach chrześcijańskich. W katolickiej części Niderlandów 1 stycznia jako dzień, od którego zaczyna się nowy rok, ustalono już w 1556 r., ale było to zaledwie dwa lata przed powstaniem omawianych rysunków, więc nowy porządek mógł się jeszcze nie upowszechnić<sup>22</sup>. Według van Ruyven-Zeman rozbudowana sygnatura *Kwietnia*, która oprócz nazwiska i daty zawiera również miejsce pochodzenia artysty, wskazuje, że kartę z tym przedstawieniem należy uważać za pierwszą w tej serii. Jak już wspomniano, za początek roku zazwyczaj uważano marzec, a nie kwiecień, jednak tutaj początkiem na pewno nie może być *Marzec*, ponieważ został połączony ze *Styczniem* i *Lutym* osobą jednego opiekuńczego bóstwa (Janusa), dlatego muszą one występować razem. Ewentualnym wytłumaczeniem dla kwietnia jako początku roku mógłby być fakt, że Wielkanoc w 1558 r. przypadała właśnie w tym

miesiącu. Co do rozbudowanej sygnatury, to występuje taka również na karcie z przedstawieniem *Marca*, na której nie ma wprawdzie miejsca pochodzenia artysty, ale podana została dzienna data wykonania rysunku (*Lambert[us], a. Noort Inuen:/ Ao. 1558 . a. 23 Desem*). Jeżeli uznamy, że była to ostatnia karta z serii, tego typu sygnatura mogłaby taką tezę potwierdzać. Jednak zaproponowana przez van Ruyven-Zeman kolejność rysunków budzi pewne wątpliwości. Karta ze *Styczniem* również jest sygnowana pełnym imieniem i nazwiskiem autora (*Lambert[us]. a. Noort / Inuen: . Ao. 1558.*), podczas gdy na większości pozostałych ograniczył się do monogramu i daty. Za uporządkowaniem przedstawień od *Stycznia* do *Grudnia* mógłby przemawiać sposób ukazania tego drugiego. Jak wspomniano wyżej, grudzień został przedstawiony jako utożsamiany z Saturnem Czas-Chronos,<sup>23</sup> otoczony przez postacie symbolizujące koniec i początek życia. Tego typu przedstawienie ilustrujące dziewiąty miesiąc roku nie miałoby sensu, jest jednak jak najbardziej na miejscu, jeśli dotyczy ostatniego. Z kolei trudno o lepszego opiekuna miesięcy rozpoczynających rok niż Janus – bóg wszelkich początków. Wszystko to skłania raczej do ułożenia kolejności rysunków począwszy od *Stycznia* a na *Grudniu* skończywszy.

Po raz pierwszy seria *Dwanaście miesięcy* została odnotowana w katalogu licytacji, która odbyła się w Hadze 21 września 1818 r.<sup>24</sup> Przedmiotem tej licytacji była kolekcja rysunków Everhardusa Boersa. Niewiele o nim wiadomo poza tym, że pracował dla Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej<sup>25</sup>. Nie ma żadnych informacji o tym, kiedy się urodził, ale odnotowano, że zmarł w Hadze 3 stycznia 1818 r.<sup>26</sup> Nie wiadomo, kto na wspomnianej aukcji nabył rysunki van Noorta i gdzie się później znajdowały. Naklejka na tylnej ścianie passe-partout świadczy o tym,



Verzeichnis der Kiste Nr. 7			20 6.		
Alberti, Karl	23 Ansichten d. Stadt Posen u. versch. Städte d. Warthegaus		Meyer, Fr. L.	Altstadt Studienkopf eines Mädchens Nach Pissini: Kinderszene " " rda. Chorknabe ital. Fear an einer Mauer	Radierungen
Aichinger, Albert	Ansicht von Alt-München	Radierungen	Merian, Matthäus	2 Venus und Amor	Stiche
" "	Ansicht aus München	"	Michaleck, Ludwig	Heinweg	Radierungen
Allers, Christian Wilh.	Clown und Zirkuskind	"	Minutoli, Julius v.	7 Ansichten von Posen	Pinselfelzeichnungen
Anetsberger, Hans	Der Tod u. d. Orgelspieler	"	Minutoli, Julius v.	10 " " "	Lithographie
" "	St. Hubertus	"	Minutoli, Julius	Das Landschaftsgebäude in Posen	Farbdruck
" "	Idylle	"	Minutoli, Julius	Der Don von Gessen	Lithographie
Arnold, W. Leo	Winterarbeit	"	Möbel	2 Stiche nach Raffael u. Rubens	Stiche
" "	Alter Mann in Hut u. Mantel	"	Müller, Friedrich	Stich nach Raffaels Sündenfall in den Stenzen	"
Balser, Wilhelm	Alter Herr in Cylinder u. Mantel Lesende junge Frau	"	Müller, Lorenz	Tierstudie Alte Frau	Radierungen
Becker-Gandahl, Carl. Joh.	Das erste Mus	"	Müller, Richard	Bahn	"
" "	Beter	"	Müllers, B.	Belagerung einer von Frauen verteidigten Festung	Stiche
Berger, Johannes	Stein a. Donau	"	M	Die Soldaten	"
" "	Füßchen i. einer kl. Stadt bei Mondlicht	"	Mager, Franz	Phantasie	Radierungen
Berlesch-Valentin, Hans Ed. v.	Kirchhof	"	Magl.	Frauenleichenkirche in Posen	Feder
Braun u. Hogenberg,	Posen	Stiche	Neumann, Hans	Porträtstudie	Radierung
Bröker, Wilhelm	Landschaft	Radierungen	Noort, Lambert van	Folge von Allegorien d. 12 Monate in Form eines Festzugs	Feder
" "	Landschaft	"	Oberkogler, Georg Christ. Friedr.	Kopf einer alten Frau	Stich
" "	Landschaft	"	Osike, Karl	3 Landschaften	Radierungen
Buchner, Georg	Zwei lesende Kinder	"	Orlik, Emil	Bildnis Capriccio Exlibris Gustav Jakoby 3 Holzschnitte japanischer Künstler Familienunterhaltung Wäscherinnen Altes Paar	Holzschnitte Radierungen
Nach Callot, wahrsch. Duplessis-Bertaux	12 Bettlerdarstellungen	Stiche	Peschke, Paul	Kartoffelschälerin Kücheninterieur Kinderspielplatz	"
Chateau Guillaume (auch Chateau)	Raffaels Petri Fischzug	"			
Damberger, Josef	Knecht u. Magd mit Ochsen gespannt	Radierungen			
Danneier, Rudolph	Näherin an Fenster	"			
Dasio, Maximilian	St. Sebastiah, Pythia, Trauernde Psyche	"			

16. Verzeichnis der Kiste Nr. 7 w tece Grafika 1943-1944, s. 15 i 20, Archiwum MNP – A 86

że zostały oprawione w paryskiej pracowni Ligabue (fot. 13); być może miało to miejsce ok. połowy lat 80. XIX w.<sup>27</sup>

Problemem okazuje się ustalenie, kiedy te prace trafiły do poznańskiego muzeum. W rubryce *Sposób, źródło i data pozyskania* książki inwentarzowej figuruje notatka: *Ze zbiorów gołuchowskich, wywieziony do Niemiec w 1943 r., rewindykowany w lutym 1946* (fot. 14)<sup>28</sup>. Część kolekcji gołuchowskiej powierzono Muzeum Wielkopolskiemu jako depozyt w roku 1934<sup>29</sup>, jednak wśród przekazanych wówczas obiektów nie było rysunków van Noorta. Nie ma żadnych informacji, które by potwierdzały, że były one kiedykolwiek w Gołuchowie. Sprawę komplikuje fakt, że na tylnych ścianach dawnego *passe-partout* każdej pracy, od środka z lewej

strony zapisano ołówkiem numery *K.E.M. 348/1899-359/1899* (fot. 15). Skrót *K.E.M.* sugeruje, że obiekty pochodzą ze zbiorów Kaiser Friedrich Museum, jednak w księdze wpływów z 1899 r. nie odnotowano takiego nabytku<sup>30</sup>. Być może poza księgą wpływów (*Zugangsbuch Provinzial Museum*) istniała jakaś księga inwentarzowa, której obecnie nie ma. Z całą pewnością można jednak stwierdzić, że nie pozyskano tych rysunków do zbiorów w okresie międzywojennym. Poszukiwania prowadzone w Archiwum MNP pozwoliły tylko na ustalenie dokładnej daty i miejsca wywiezienia prac przez Niemców – 17 listopada 1943 r. wywieziono do Międzyrzecza (niem. Meseritz) 21 skrzyń z rycinami i rysunkami. Jak wynika z zachowanych spisów zawartości tych skrzyń,

15  
Rysunki i akwarele M. van Noorta  
T. artystów obcych.

37

**Ministerstwo Kultury i Sztuki**  
Naczelna Dysekcja Muzeów i Ochrony Zabytków  
Wydział Rewindykacji i Odszkodowań  
w Działaniu Kultury

**Kwestionariusz strat i zniszczeń w zakresie dzieł sztuki oraz zabytków kultury i przyrody**

A. Miejsowość: <i>Pruszy</i> Gmina: Powiat:		B. Kościół: Parafia: Diecezja:		C. Nazwisko właściciela zbioru lub nazwa instytucji: <i>Muzeum Wielkopolskie</i> Adres przedwojenny: <i>Pruszy, ul. Główna</i> Adres obecny:			D. Nazwisko informatora: <i>Dr Józef Orańska</i> Adres: <i>Wrocław, Pl. Główny</i>		E. Ogólna liczba wypełnionych akwary: <i>12</i>		F. Sygnatura konserwatora: Liczba bledach akwary: <i>15</i> Nr Dz.	
L. p.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	<i>Aut. Autor</i>	<i>Nr Inw. Zb.</i>	<i>Materiał</i>	<i>Wymiary w cm</i>	<i>Tematyka, scena lub miejsce powstania</i>	<i>Opis zniszczenia</i>	<i>Data zniszczenia</i>	<i>Przebieg zniszczenia lub skradzieży (wprowadzony)</i>	<i>Gdzie się obecnie przedmiot znajduje</i>	<i>Uwagi</i>	<i>Uwagi Konserwatora Wojewódzkiego</i>	<i>Uwagi Wydziału Rewindykacji</i>
1	<i>Agas Cornelis</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							<i>Rewindykacja z Moskwy</i>
2	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
3	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
4	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
5	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
6	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
7	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
8	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
9	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
10	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
11	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
12	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
13	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
14	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
15	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
16	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
17	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
18	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
19	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
20	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
21	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
22	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
23	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
24	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
25	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							
26	<i>Archimandrit</i>		<i>rysunek</i>	<i>10x15</i>	<i>Wnętrze</i>							

17. Kwestionariusz strat i zniszczeń w tece Rewindykacje 1946-1948, s. 39 poz. 23, Archiwum MNP - A 148

seria *Dwanaście miesięcy* była przewożona w skrzyni nr 7 (fot. 16)<sup>31</sup>. W Archiwum MNP znajdują się również dokumenty dotyczące rewindykacji obiektów ze Związku Radzieckiego. Datę 14 lutego 1946 r. nosi pismo w sprawie delegowania przez Ministerstwo Kultury i Sztuki dr Gwidona Chmarzyńskiego, dyrektora Muzeum Wielkopolskiego, do Brześcia w celu przejęcia 12 wagonów zbiorów od przedstawiciela Związku Radzieckiego. Przekazanie nastąpiło 20 lutego 1946 r.<sup>32</sup> Niestety spisy z tej rewindykacji są niekompletne i nie wymieniono w nich rysunków van Noorta. Zachowały się natomiast kwestionariusze strat sporządzone bezpośrednio po wojnie dla Ministerstwa Kultury i Sztuki. Kwestionariusze dotyczące strat Gabinetu Rycin wypełniała dr Józefa Orańska. W jednym z nich odnotowano

omawianą serię, a następnie dokonano wykreślenia tej pozycji z komentarzem o rewindykacji z Moskwy (fot. 17)<sup>33</sup>.

Można uznać, z pewnymi wątpliwościami, że udało się odpowiedzieć na większość pytań, które pojawiły się w związku z serią rysunków Lamberta van Noorta. Jednym z nich było pytanie o zamierzone przez artystę przeznaczenie tych prac. Zarówno ich kształt (wydłużony poziomy prostokąt), jak i tematyka – chętnie podejmowana w seriach gobelinów – wskazują, że mogły być projektami do tkanin. Zapewne, jak założyła Zsuzanna van Ruyven-Zeman, rysunki powstały w czasie podróży artysty do Włoch, choć inskrypcje na nich o tym nie mówią. Jeśli chodzi o problemy ikonograficzne, to wydaje się, że podstawą konstrukcji treściowej było tutaj powiązanie poszczególnych



miesiący z charakterystycznymi dla nich zajęciami gospodarskimi czy polowymi i dopiero w konsekwencji połączenie ich z odpowiednimi bóstwami opiekuńczymi. Niewykluczone, że Lambert mógł mieć jakąś pośrednią znajomość systemu związków między znakami zodiaku a bogami olimpijskimi, który Maniliusz, rzymski poeta i filozof, wyłożył w swoim dziele *Astronomica*. Nie jest do końca jasne, jaki był zamysł artysty, jeśli chodzi o kolejność prac w tej serii. Powiązanie *Stycznia*, *Lutego* i *Marca* z Janusem, panującym nad przeszłością i przyszłością bogiem wszelkich wejść i przejść, oraz ukazanie *Grudnia* w taki sposób, jakby chodziło o „tryumf czasu”, może wskazywać na uporządkowanie przedstawień zaczynając od *Stycznia*, a nie od *Kwietnia*, jak proponuje van Ruyven-Zeman. Niestety nie można mówić o sukcesie w odniesieniu do próby odtworzenia historii tych rysunków. O ile dzieje *Dwunastu miesięcy* w czasie wojny i zaraz po niej wydają się w miarę dobrze udokumentowane, o tyle data i sposób ich pozyskania do zbiorów muzeum nadal pozostają tajemnicą, mimo usilnych prób jej wyjaśnienia. Być może pojawiają się jakieś nowe dane dotyczące proveniencji tych prac, które pozwolą na rozwiązanie zagadki, na razie jednak pozostaje uczucie frustracji, towarzyszące zawsze daremnym usiłowaniom.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> T. Żuchowski (red.), *Między renesansem a klasycyzmem. Rysunki mistrzów europejskich w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu*, kat. wyst., Poznań 1995, s. 38–39 poz. 7 i 8.
- <sup>2</sup> Z. van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort: Inventor*, Brussel 1995, s. 44–46, 95, 107–108, 118, 164–165 i poz. 32.1–32.12.; por. Z. van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort: Inventor. Academisch proefschrift, Vrije Universiteit Amsterdam, Copymaster, Maastricht 1990*, poz. 32.1–32.12.
- <sup>3</sup> I. Głuszek (red.), *Życie sztuką. Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej*, kat. wyst., Poznań 2018, s. 455 poz. 243 a-1.

- <sup>4</sup> Z. van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort...*, 1990, op. cit., s. 196.
- <sup>5</sup> Z. van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort...*, 1995, op. cit., s. 44
- <sup>6</sup> Campbell wymienia pięć powstałych w tym czasie serii przedstawiających miesiące, T.P. Campbell i in., *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Nowy Jork–New Haven 2002, s. 123 i s. 582.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, s. 123.
- <sup>8</sup> E. Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in The Metropolitan Museum of Art*, Nowy Jork 1985, t. 1 s. 45 poz. 3 i s. 46.
- <sup>9</sup> A. Monballieu, *Lambert van Noorts ontwerp van het stadstapijt van 's-Hertogenbosch bestemd voor de Staten van Brabant (1568)*, „*Artes textiles*” vol. 10 (1981), s. 163 i s. 167–168.
- <sup>10</sup> Z. van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort...*, 1995, op. cit., s. 165.
- <sup>11</sup> F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1400–1700*, Amsterdam 1949, t. 13, poz. 1–4, (jako *Monogrammist AP*).
- <sup>12</sup> Zob. Z. van Ruyven-Zeman, *Lambert van Noort...*, 1990, op. cit., s. 196.
- <sup>13</sup> Poza głównym bóstwem opiekuńczym w poszczególnych rycinach pojawiają się również inni bogowie (np. Merkury, Dionizos i Apollo w *Wiosnie*, Febus-Apollo i Saturn w *Lecie*, Bachus w *Jesieni*, a Wulkan w *Zimie*) oraz liczne personifikacje (np. Upał i Pragnienie w *Lecie*, Obfitość i Nasylenie w *Jesieni*, Chłód i Ciemność w *Zimie*).
- <sup>14</sup> W drugiej księdze dzieła *Astronomica* Maniliusz rozważa m.in. związki między znakami zodiaku a bogami olimpijskimi (M. Manilius, *Astronomica*, red. Theodorus Breiter, Lipsk 1907, ks. 2: 433–452).
- <sup>15</sup> O Janusie jako bogu początku pisze Marcialis w *Epigramatach* (zob. M. Waleryusa Marcyalisa *Epigramów Księg XII*, tłum. J. Czubek, Kraków 1908, ks. VIII, ep. 8, s. 238). Owidiusz w *Fasti* daje mu jeszcze większą władzę, wkładając w jego usta słowa: *Quicquid ubique vides, caelum, mare, nubila, terras, omnia sunt nostra clausa patentque manu / Cokolwiek widzisz wokół siebie – niebo, morze, chmury, ziemię – wszystkie one są zamykane i otwierane moją ręką (Ovid's Fasti. With an English translation by Sir James George Frazer. Loeb Classical Library, London, Cambridge Massachusetts 1959, ks. I, 117–118, s. 10)*. Wbrew zwyczajowemu przedstawianiu go z dwoma obliczami, jako Janus Vertumnus (bóg pór roku) ukazywany był z czterema twarzami (zob. M. Waleryusa Marcyalisa ..., op. cit., ks. VIII, ep. 2, s. 235; K.W. Ramler, *Marcus Valerius Martialis in einem Auszuge*, t. 5, Wien 1794, nr 220, s. 192). O kluczu w dłoni Janusa wspomina Owidiusz: *Ille tenens baculum dextra clavemque sinistra / On w prawej ręce trzyma laskę, w lewej klucz (Ovid's Fasti. op. cit., ks. I, 99, s. 8)*.
- <sup>16</sup> S. Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce: motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, tłum. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 108.
- <sup>17</sup> G. Forsythe, *Time in Roman Religion. One Thousand Years of Religious History (Routledge Studies in Ancient History)*, Londyn–Nowy Jork 2012, s. 14.
- <sup>18</sup> O. Seyffert, *A Dictionary of Classical Antiquities; Mythology, Religion, Literature and Art* (red. H. Nettleship), Londyn 1891, s. 238; zob. też *Ovid's Fasti*. op. cit., ks. V, 183–212, s. 274).
- <sup>19</sup> Zob. J. Rybowska, J. Sowa, *Kult Dionizosa jako boga wina, „Collectanea Philologica”*, t. 1 1995, s. 163–174.
- <sup>20</sup> Święty Augustyn w usta neoplatonczyków wkłada słowa: *My wszakże imię Saturnus tłumaczymy jako*

- „powszechny czas”, na co wskazuje również jego imię greckie. Nazywa się go przecież „Chronos”, i kiedy przy wymawianiu stosuje się przydech, oznacza to również czas. Stąd i po łacinie nazwany jest Saturnus, niejako nasycony latami. Św. Augustyn, *O zgodności Ewangelistów*, przeł. J. Sulowski, wstęp, oprac. E. Stanula, Warszawa 1989, ks. I, 23.34., s. 36
- <sup>21</sup> W starożytnym Rzymie od 17 do 23 grudnia obchodzono Saturnalia ku czci Saturna.
- <sup>22</sup> Na temat rozbieżności w rachubie czasu zob.: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Daty\\_nowego\\_i\\_starego\\_porzadku](https://pl.wikipedia.org/wiki/Daty_nowego_i_starego_porzadku) (dostęp 5.06.2018).
- <sup>23</sup> Utożsamienie Kronosa z Chronosem nastąpiło na gruncie teologii orfickiej, co zostało przyjęte przez stoików, a później również przez neoplatoników, zob. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s.178 oraz przyp. 44 na s. 162.
- <sup>24</sup> W.K. Mandemaker, *Catalogus der teekeningen, prentkunst en schilderijen van Wijlen (...) Everhardus Boers (...) waarvan de verkooping zal gehouden worden den 21sten September en volgende dagen 1818, ten huize des overledenen op de Bierkade, lett. N n.o 78, in 's Gravenhage, 's Gravenhage 1818*, (Omslag U) s. 83–84, poz. 47.
- <sup>25</sup> W *Algemene konst- en letterbode voor het jaar 1818 (Haarlem 1818, t. 2, s. 64)* podano: Heer EVERHARDUS BOERS, Oud Fiscaal van de *Nederlandsche Retourvloot en Carga der Oost-Indische Compagnie*.
- <sup>26</sup> Zob. [https://www.genealogieonline.nl/stamboom\\_boers/R1115658753.php](https://www.genealogieonline.nl/stamboom_boers/R1115658753.php); (dostęp 29.05.2018).
- <sup>27</sup> Nazwisko Ligabue pojawia się w związku z Salonem Paryskim w 1885 r. (zob. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans exposés au Palais des Champs-Élysées: Le 1er Mai 1885*, Paryż 1885, s. 19 i 165).
- <sup>28</sup> Nie wiadomo, kto i kiedy dokonał tego wpisu, księga została opieczętowana 7 grudnia 1950 r.
- <sup>29</sup> Depozyt ten znalazł się w Muzeum Wielkopolskim na mocy uchwały Sądu Apelacyjnego z 1932 r. i umowy między ordynatem księciem Adamem Czartoryskim a Poznańskim Wojewódzkim Związkiem Komunalnym z 1933 r. (Archiwum MNP – *Depozyt Ksiąg Czartoryskich na Gołuchowie 1932–1939*, A 1276).
- <sup>30</sup> Archiwum MNP – *Zugangsbuch Provinzial Museum 1894–1903*, A 2332. Muzeum poznańskie w 1899 r. nosiło jeszcze nazwę Provinzial Museum in Posen, dopiero w 1902 r. zostało przemianowane na Kaiser Friedrich Museum, ale ponieważ w dawnych numerach inwentarzowych zmieniano później początkowe P.M. na K.E.M., nabytek z czasów Provinzial Museum mógłby mieć numer inwentarzowy zaczynający się od liter KFM.
- <sup>31</sup> Archiwum MNP – *Grafika 1943–1944 (Verzeichnis der Kiste Nr. 7)*, s. 15 i 20, A 86.
- <sup>32</sup> Archiwum MNP – *Polskie zabytki muzealne wywiezione przez Niemców, zwrócone przez Armię Czerwoną 1946–1948*, s. 4 i 5, A 150.
- <sup>33</sup> Archiwum MNP – *Kwestionariusz strat i zniszczeń w zakresie dzieł sztuki oraz zabytków kultury i przyrody. 15. Rysunki i akwarele Muz. Włkp. II. artystów obcych, w: Rewindykacje 1946–1948*, s. 39, poz. 23, A 148.

*Twelve Months* –  
problems with  
a series of drawings  
by Lambert van Noort

A series of drawings by Lambert van Noort (ca. 1520-1570/71) from the Print Room of the National Museum in Poznań has not been examined extensively to date yet is definitely worth of scrutiny, if only to answer some pressing questions. The basic issues of authorship and dating present no doubt because Lambert van Noort signed and dated his works. However, only circumstantial evidence allows us to determine the place where the drawings were made. The same is true of their intended purpose; the sequence of works in the cycle is not obvious, either, yet it is the recreation of the provenance of the objects that seems to be the most unclear. With some hesitation, it was possible to answer most of the questions. For

example, the artist's intended goal of creating the drawings is implied by their shape and subject matter; these were most probably tapestry designs. On the other hand, archival data concerning Lambert indicate where the works could have been made, but it is not entirely clear what the artist's intention was in terms of the order of the particular works of this series. The biggest problem, however, is to determine the provenance of the objects. The extant archival records not only do not solve the problem, but often mislead the researcher. The date and method of acquiring *Twelve Months* for the collections of the Poznań museum, despite attempts at explanation, remain a mystery.

## SUMMARY

Jacek Kowalski

**Chorągwie,  
tron i suffragia.  
Elekcja  
Stanisława Augusta  
Poniatowskiego  
Bernarda Bellotta  
między  
polityczną  
fikcją  
a historyczną  
rzeczywistością**

Bernardo Bellotto zwany Canalettem namalował dwa wielkie obrazy ukazujące elekcję Stanisława Augusta Poniatowskiego. Jeden z nich, powstały w roku 1776, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, drugi zaś, dwa lata późniejszy, powielany potem przez samego autora w formie replik, w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie. Mimo że dzieła te były już wielokrotnie przedmiotem studiów, szereg związanych z nimi szczegółowych pytań nadal oczekuje odpowiedzi. Niniejszy artykuł dotyczy przede wszystkim wersji pierwszej, choć w sposób naturalny znaczną część wniosków odnieść trzeba do obu płócien.

Ukazują one pole elekcyjne pod Warszawą, na terenie ówczesnej wioski królewskiej (a dziś stołecznej dzielnicy) Wola. Patrzymy na nie z lotu ptaka, ku południowemu wschodowi. Tuż przed wysoko przeprowadzoną linią horyzontu widnieją po lewej stronie zabudowania Warszawy, z wyraźnie ukazowanym kościołem św. Krzyża. W oddali widne są wolskie wiatraki, po prawej tutejszy kościół św. Wawrzyńca. Dalej, jakby za linią horyzontu, mającą nieistniejące w rzeczywistości góry, na tyle jednak zamglone, że można je wziąć za nisko płynące obłoki. Większość ukazanej równiny wypełnia tłum konnej szlachty, skupiony wokół prostokątnego placu otoczonego wałem i fosą, który ciągnie się ukosem ku lewemu górnemu narożu kompozycji. Kryta gontem drewniana szopa (tak zwana szopa senatorska) stoi na jego bliższym nas krańcu. Jedyne postaci większych rozmiarów zajmują plan pierwszy, przy czym na prawym skraju, na tle kilku wysoko wyrosłych drzew, przysłaniających niczym kulisy widok na plany dalsze, wyobrażony został swego rodzaju namiot z rozwieszanej

pośród konarów draperii, w którego cieniu zasiada przy stole sam autor malowidła, Bernardo Bellotto, w otoczeniu rodziny i znajomych. Tyle wypada powiedzieć na początek o dziele, którego szczegółowy opis zajęłoby wiele stron; niżej powrócę tylko do elementów kompozycji istotnych z punktu widzenia podjętej problematyki, pomijając kwestie ściśle artystyczne, które nie będą przedmiotem mojego zainteresowania.

**Wolne elekcje na rycinach  
i obrazach**

Elekcje królów polskich, tak w samej Rzeczypospolitej, jak i w całej Europie, wzbudzały wielkie zainteresowanie. Poza Polską nie odbywały się równie liczne zgromadzenia o podobnym znaczeniu politycznym. „Nigdy w życiu nic podobnego nie widziałem i nie wiem, czy kiedy co podobnego zobaczę”<sup>1</sup> – pisał angielski agent Franciszek Gordon, relacjonując elekcję Władysława IV. Polskie elekcje już w XVI w. wyobrażano w grafice; na monumentalne kompozycje malarskie przyszło czekać dłużej. Naturalnym zleceniodawcą tego rodzaju dzieł był bowiem monarcha; początkowo zaś polscy królowie nie zwykli się chlubić swoimi elekcjami. W kręgu europejskich władców wypadało raczej podkreślać dynastyczne parantele tudzież własne dokonania militarne i polityczne; korona z łaski poddanych nie budziła równego szacunku, co należna prawem sukcesji<sup>2</sup>. Dopiero późniejsze, niezgodne lub podawane w wątpliwość elekcje sprzyjały ich przywołaniu zarówno w propagandzie wizualnej, jak i posługującej się słowem. Sensacyjna elekcja Michała Korybuta Wiśniowieckiego stała się na przykład tematem serii sześciu

alegorycznych miedziorytów, wykonanych w środowisku gdańskim „najprawdopodobniej na zlecenie królewskiego dworu”<sup>3</sup>. Największa znana „elekcyjna” kompozycja malarska, pędzla Martina Altomontego (199 x 316 cm, dziś w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie), powstała bezpośrednio po wątpliwie prawomocnej, choć politycznie skutecznej elekcji Augusta II Wettina w 1697 r. Obraz zamówił podczaszy warszawski Wawrzyniec Wodzicki, zapewne w zamiarze wykorzystania go „przez Wodzickich w zabiegach o przychyłność nowo obranego króla”<sup>4</sup>. Z kolei dużych rozmiarów obraz niewiadomego artysty ze zbiorów wawelskich, ukazujący niezgodną elekcję któregoś z Wettinów, budzi kontrowersje zarówno co do osoby zleceniodawcy, jak i dokładnej daty powstania oraz przeznaczenia<sup>5</sup>. Dopiero ostatni król Polski, Stanisław August Poniatowski, z wyobrażenia własnej elekcji uczynił jeden z najważniejszych elementów oficjalnego programu ikonograficznego swojego królewskiego apartamentu na warszawskim zamku.

### Elekcja 1764 r. w świetle jej politycznych uwarunkowań i następstw

Badacze zgodnie oceniają, że decyzja ta miała głębokie motywacje polityczne. Poniatowski, pochodzący z rodu, który nie należał do najstarszych i najbardziej poważanych w Rzeczypospolitej, pragnął podkreślić legalność procedury, która wyniosła go na tron rzekomo wolnymi głosami szlacheckich obywateli. W rzeczywistości sejm elekcyjny obradował pod presją wojsk rosyjskich, stojących pod Warszawą. Przypomnijmy jednak, że oprócz Stanisława Leszczyńskiego, który nie zdołał się koronować wskutek obcej interwencji, żadnego z polskich władców tego stulecia nie obrano w sposób „wolny”.

Przypadek Poniatowskiego nie odbiegał więc, niestety, od normy, potwierdzającej stan politycznego upadku Rzeczypospolitej. Tymczasem ukształtowane oświeceniowym światopoglądem plany nowego monarchy, który podczas mowy koronacyjnej zapowiadał „nowe świata polskiego tworzenie”, kazały mu od pierwszych chwil panowania odwoływać się do owej, ledwie co pogwałconej, woli narodu. I tak, już w kilka dni po koronacji zaczęto rozpowszechniać specjalny żeton, który prawdopodobnie wszedł do obiegu także jako moneta, z portretem króla i łacińskim napisem: „Stanisław August | z Bożej łaski król polski, wielki książę litewski, | wybrany zgodnym | głosem narodu 7 września | koronowany 25 listopada | w roku | 1764 | w Warszawie”<sup>6</sup>. Droga prowadząca ku polu elekcyjnemu na Woli otrzymała nazwę „Wolność”. Rzekomo swobodny i jednomyślny akt elekcji stał się też jednym z ulubionych tematów prokrólewskich panegiryków<sup>7</sup>. Niestety, owej sławionej wolności wyboru i jednomyślności niemal jednogłośnie przeczą pamiętnikarze (choć jednocześnie podkreślają skrupulatne przestrzeganie wszystkich niemal elekcyjnych procedur). Tylko sam król, spisując wiele lat później pamiętniki, konsekwentnie podtrzymywał ów stworzony na własny użytek mit:

*Każdy z posłów sejmowych mógł swobodnie korzystać z prawa «liberum veto». Żaden jednak z przedstawicieli narodu nie wykorzystał go przeciwko stolnikowi litewskiemu Poniatowskiemu, tak więc jego elekcji dokonano w doskonałej zgodzie i z poszanowaniem prawa. Liczba głosujących, którzy podpisali elekcję Stanisława Augusta i których nazwiska widnieją w akcie elekcyjnym, wynosiła 5584 osoby [...] nie pozostał nawet cień wątpliwości co do całkowitej i nienagannej legalności wyboru króla panującego w Polsce; w promieniu wielu wiorst od miejsca elekcji nie znajdował się wówczas ani jeden żołnierz rosyjski. [...] Elekcja przebiegała niezwykle zgodnie i spokojnie [...]*



Wiele osób zajęło się liczeniem liczby ludzi, którzy przyszedli na pola elekcyjne. Ustalono, z niewielkimi wahaniem, że było ich około 25000 i nikt nie głosował przeciwko mnie<sup>8</sup>.

Stanisław August, podając prawdziwe liczby, nie tylko mija się z prawdą w kwestii „wolnego” wyboru, ale i w tym ważnym szczególe, że sejm elekcyjny obradował pod konfederacją, podczas której *liberum veto* nie miało mocy. Niemniej również i sam prymas Władysław Aleksander Łubieński wspomina, że podczas poprzedniej elekcji Augusta III „pozwalam i nie pozwalam dały się słyszeć”, natomiast w roku 1764 nikt takich okrzyków nie wznosił, czym ośmielony prymas, widząc że „facies [...] była samej jednomyślności i trzeźwości, i cichości” ogłosił publicznie, „aby na jutro, kto zechce zażyć *liberum votum* podczas samej nominacji, może wolności zażyć, i że wstrzymam się z nominacją”<sup>9</sup>. Oczywiście nikt z tej możliwości nie skorzystał<sup>10</sup>. Jednakowoż z początku w ogóle „nie kwestionowano legalności elekcji”, co najwyżej „podawano w wątpliwość, czy elekt jest godny tronu i czy bezpieczną rzeczą było ten tron mu oddać”<sup>11</sup>. Dopiero w miarę pogłębiania się konfliktu króla z narodem, podsycanego przez opozycję, gwałty moskiewskie i bezradność monarchy, doszło wprawdzie do żądania abdykacji („Zdrada zdradą mu będzie wkrótce zapłacona | A włożona od Moskwy spadnie mu korona” – pisał anonimowy autor *Kabały na rok 1767*<sup>12</sup>), później zaś do zawiązania konfederacji barskiej, wreszcie do ogłoszenia bezkrólewia i do – kompromitującej konfederatów w oczach Europy – próby porwania pomazańca. Porażka konfederacji oznaczała wszakże zarazem porażkę króla: przypieczętował ją bowiem pierwszy rozbiór i utrata ważnych prowincji królestwa. Skądinąd Stanisław August, pozostawszy na dziejowej scenie bez barskich konkurentów, mógł teraz spokojnie odbudować swój autorytet, co, jak wiemy, zasadniczo mu się udało.

## Powstanie obrazu Bernarda Bellotta

W takiej to sytuacji, w dwanaście lat po wstąpieniu na tron, podczas przebudowy warszawskiego zamku, król zlecił Bernardo- wi Bellotto zwanemu Canalettem wykonanie wielkiego płótna (178 × 248 cm) z wyobrażeniem własnej elekcji. Było ono przeznaczone do Przedpokoju Senatorskiego, zwanego dziś Salą Canaletta. W ciągu następnych lat obrazy tego artysty zapełnić miały bez reszty jej ściany, przy czym wizerunek elekcji znalazł się na honorowym, centralnym miejscu<sup>13</sup>. Tutaj podczas królewskich audiencji „gromadził się «stan cywilny» – najwyżsi dygnitarze państwowi, dyplomaci zagraniczni oraz osoby zapowiedziane na audiencje spoza osób, którym na stałe przysługiwało prawo przebywania w Przedpokoju Senatorskim”<sup>14</sup>. W ten sposób „oczekujący na posłuchanie oglądając płótno mogli niejako naocznie przekonać się o legalności doniosłego aktu oraz gremialnym poparciu obywateli dla monarchy, przez którego za chwilę zostaną przyjęci”<sup>15</sup>. Obraz zawieszony na wysokości wzroku, doskonale zatem dostępny, wręcz zapraszał stojących przed nim do zapoznania się z opowiedzianą historią. Nim jednak minęły dwa lata, Bellotto wykonał drugie płótno, o niemal identycznych wymiarach (175 × 250 cm), ale różniące się w paru istotnych szczegółach, które zastąpiło poprzednie<sup>16</sup>. Pierwsze zaś otrzymał w darze od monarchy królewski faworyt, Franciszek Rzewuski. Po latach nabył je Atanazy Raczyński, którego kolekcja weszła potem w skład zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu<sup>17</sup>. Artysta wykonał przynajmniej jeszcze jedną, nieznaną dziś replikę, zapewne tę, która do II wojny światowej znajdowała się w kolekcji Raczyńskich w ich pałacu przy Krakowskim Przedmieściu i wraz z nim spłonęła podczas powstania warszawskiego. Wiemy

też o innych kopiach lub replikach drugiej wersji obrazu, niestety niezachowanych (zapewne jedną z nich Stanisław August zabrał ze sobą, kiedy po abdykacji udawał się do Petersburga)<sup>18</sup>.

Jaka była przyczyna wykonania nowej redakcji tak ważnego dzieła? Tego ani dokumenty, ani wspomnienia z epoki nie mówią wprost. W przekonaniu Juliusza A. Chrościckiego „pierwsza wersja Bellotta musiała zostać skrytykowana przez szlachtę, jak i przez króla”<sup>19</sup>. W każdym razie decyzyjna rola monarchy jest oczywista. Stanisław August był mecenasem świadomym swoich oczekiwań, a w sprawie tak istotnej dla własnego wizerunku nie mógł nie mieć zdania. Niemniej musiał przecież mieć bezpośredni wpływ także i na pierwotną wersję obrazu, która bynajmniej nie została zdyskwalifikowana: Bellotto chlubił się i jednym, i drugim dziełem. Znalazło to odbicie we francuskich inskrypcjach, położonych przezeń na obu płótnach. Na wersji z 1776 r., znajdującej się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, czytamy:

*Premier Tableau du Champs d'Élection de Sa Majeste Stanislas Auguste | Qui fut élu Roi de Pol[o]gne, et Grand Duc de Lithuanie pp : pp :<sup>20</sup> le 1 Sept[em]bre 1764. peint par | Bernardo Bellotto de Canaletto l'an 1776 selon la première relation que nous en avons pu avoir; donne par Sa Majeste a Son Excellence Mgr : le Comte Rzeuusky Grand Maréchal de la Co[ur] | après ayant eû des nouvelles lumieres et documents nous avons fait une seconde l'an 1778 qui existe actuellement a la Cour dans la Salle qui est toute couvert[e] de mes oeuvres<sup>21</sup>.*

{Pierwszy obraz pola elekcyjnego Jego Królewskiej Mości Stanisława Augusta, | który został wybrany Królem Polski i Wielkim Księciem Litewskim 1 [sic!] września 1764 roku, namalowany przez | Bernarda Bellotto de Canaletto w roku 1776 według pierwszej relacji, jaką mogliśmy uzyskać, ofiarowany przez Jego

Królewską Mość Jego Ekscelencji Panu Hrabiemu Rzewuskiemu, Wielkiemu Marszałkowi Dworu. | Następnie, po otrzymaniu nowych objaśnień i dokumentów, sporządziliśmy w roku 1778 drugą [wersję obrazu – przyp. J.K.], która obecnie znajduje się na dworze, w sali całkowicie okrytej moimi dziełami<sup>22</sup>).

Napis na obrazie z 1778 r., znajdującym się dziś w Przedpokoju Senatorskim odbudowanego Zamku Królewskiego, jest znacznie dłuższy:

*Second Tableau du Champ d'Élection de Sa Majesté Stanislas Auguste, qui fut élu | Roi de Pologne et Grand Duc de Lithuanie pp ; pp ; le 7 Sept[embre] 1764 : peint par Bernardo Bellotto | de Canaletto l'an. 1778. pour la seconde fois, selon les dernières relations et documents avec beaucoup de Portraits, de personnes très [s] connues dont on ne nomme ici bas, que ceux, qui ont le plus de rapport a l'histoire | Le premier de l'an 1776. fut donné par Sa Majeste a Son Excellence Mgr : le Comte Rzevusky Maréchal | de la Cour 1 Portrait du Primat Lubienski faisant de tour des Palatinats pour proclamer de Roi. | a mesure que le Maréchal de la Diète d'Élection | Sosnowski. dont le portrait se voit au. | N° 2 recevait les Suffrages signe, | comme il est represente rece : | vant actuellement le Cahier des | Suffrages de Plock, de la main du | Palatin de Plock Podoski, dont le portrait se voit N° 3 N 4 Portrait du Cast. [éllan] de | Leczyk Lipski [Maré]chal du Primat<sup>23</sup>.*

{Drugi obraz pola elekcyjnego Jego Królewskiej Mości Stanisława Augusta, który został wybrany | Królem Polski i Wielkim Księciem Litewskim etc. etc. 7 września 1764 roku, namalowany przez Bernarda Bellotta | de Canaletto powtórnie w roku 1778, według ostatnich relacji i dokumentów, z wielką liczbą osób bardzo znanych, spośród których wymienia się tu poniżej te jedynie, które mają największy związek z historią. | Pierwszy z 1776 roku został ofiarowany przez króla Jego Ekscelencji Panu Hrabiemu Rzewuskiemu, Marszałkowi |



1. Bernardo Bellotto zw. Canaletto, *Elekcja Stanisława Augusta na Woli, 1776*, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, nr inw. MNP FR 547

*Dworu. 1. Portret Prymasa Łubieńskiego, który objeżdża województwa, aby proklamować króla, | podczas gdy Marszałek Sejmu Elekcyjnego | Sosnowski, którego portret widnieje pod | nr 2, przyjmuje podpisane suffragia [wyniki głosowania – przyp. J.K.], | jakoż jest tu wyobrazony, gdy otrzy | muje kajet suffragiów z Płocka, z rąk | wojewody płockiego Podoskiego, którego portret widnieje pod Nr 3. 4. Portret kasztelana | łęczyckiego Lipskiego Marszałka Prymasa<sup>24</sup>).*

### Historyczna wierność Bellotta w dotychczasowych opiniach

Wszyscy dotychczasowi badacze, podkreślając polityczne uwikłania Bellottowego płótna, różnie oceniali je pod względem historycznej wierności. Mieczysław Wallis, wskazawszy szereg „pierwiastków umownych i licencji”, mimo to uznał, że „Elekcja»

jest [...] jako całość dziełem realistycznym i w głównych rysach wiernym historycznie<sup>25</sup>. Juliusz A. Chrościcki natomiast nie wahał się pisać o „fałszu historycznym” czy że Bellotto malował „po prostu propagandę, nie mającą nic wspólnego z prawdą historyczną<sup>26</sup>, gdzie indziej ogólniej określając podejście artysty do tematu jako „realistyczno-propagandowe<sup>27</sup>. Wedle Jerzego Lileyki obraz „w pewnej mierze ukazywał rzeczywisty przebieg elekcji, ale częściowo ukrywał historyczną prawdę”. Ostatnio Alberto Rizzi powrócił do przychylniej oceny Wallisa, przekonując, że dzieło Bellotta jest „w istocie absolutnie zgodne z duchem *siècle des Lumières* i jego dokumentalną koncepcją historiograficzną<sup>28</sup>. Podobnie ujmuje to Hanna Małachowicz w wydanym równolegle z książką Rizziego katalogu zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie<sup>29</sup>.



2. Bernardo Bellotto zw. Canaletto, *Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego*, 1778, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW 453, fot. A. Ring, L. Sandzewicz

Jednakże oprócz studium Wallisa, które przyniosło pierwsze ważne ustalenia i postulaty badawcze (część z nich wciąż nie została podjęta), pozostałe z powyższych opinii nie pociągnęły za sobą szerszych analiz obu wersji obrazu pod kątem ich historycznej wierności. Owszem, podnoszono niekiedy zarzut jednoczesnego ukazania wydarzeń z 6 i 7 września 1764 r. Chrościckiego „zadziwia w I wersji niekonsekwencja w przedstawieniu prymasa, który wyrusza na objazd województw i ogląda nieuzasadnioną niczym radość szlachty i wiwaty na cześć króla... przed nominacją”<sup>30</sup>. Niektórzy w tej właśnie niekonsekwencji widzieli przyczynę krytyki dzieła i decyzji o namalowaniu jego nowej redakcji (mimo że przecież powtórzyła ona ów rzekomy „błąd”)<sup>31</sup>. A przecież nie tylko w epoce Bellotta wszelkie podobne wydarzenia wyobrażano symultanicznie; na

prawomocność takiego rozwiązania wskazywał już Wallis<sup>32</sup>. Skądinąd zresztą wiemy, że wiwaty na cześć króla rozbrzmiewały już przed nominacją, podczas objazdu prymasa (o czym dalej). Dlatego raz jeszcze zadać trzeba pytania podstawowe: Jakimi wzorami wizualnymi i „relacjami” dysponował Bellotto? Jakie elementy procedury elekcyjnej przedstawiają pierwsza i druga redakcja obrazu? Na czym zasadzają się najistotniejsze różnice pomiędzy nimi? Które z nich są zgodne z prawdą historyczną, a które nie, i dlaczego?

### „Relations et documents” – źródła Bellotta

Bernardo Bellotto zwany Canalettem przybył do Polski już po elekcji Stanisława Augusta, w roku 1766. Malując swój obraz,



nie mógł zatem odnosić się do własnych wspomnień, choć zapewne osobiście oglądał opuszczone pole elekcyjne, tyle że już bez szopy senatorskiej. Poza tym wiedzę czerpać mógł z różnych źródeł wizualnych, pisanych i ustnych. Co do źródeł pisanych, można wskazać przynajmniej jedno oczywiste, które stanowiło zapewne wspólną podstawę dla wielu jego informatorów: diariusz sejmiku elekcyjnego, wydany drukiem jeszcze w 1764 r.<sup>33</sup> Henryk Rutkowski sądzi nawet, że artysta „przede wszystkim musiał otrzymać od monarchy-zleceniodawcy diariusz sejmiku elekcyjnego z planem, który stał się podstawą kompozycji”<sup>34</sup>. Do tego dodać by należało choćby łacińskie dzieło Gottfrieda Lengnicha *Ius publicum Regni Poloniae* z 1742 r.<sup>35</sup> i powszechnie dostępny podręcznik akademicki jezuita Jana Bielskiego *Widok Królestwa Polskiego*, który ukazał się w Poznaniu w roku 1763<sup>36</sup>. Zawierają one opisy idealnego modelu wolnej elekcji według polskiego prawa i obyczaju. Kilkanaście lat później aktualność przekazanej przez tych autorów tradycji prawnej potwierdził Wincenty Skrzetuski w monumentalnym dziele *Prawo polityczne narodu polskiego*<sup>37</sup>. Jeśli zaś chodzi o źródła wizualne, w pierwszym rzędzie należałyby do nich rycina dołączona do sejmowego diariusza i towarzysząca jej legenda. Doprecyzowano tam kształt i rozmiary pola elekcyjnego: szopy, okopów, rozmieszczenia ław poselskich i krzeseł senatorskich, wskazano miejsca marszałka i prymasa, jak też uszeregowanie województw występujących konno. Dodajmy, że niewątpliwie na te same rycinie i na tymże opisie oparty został również stosunkowo niewielki obraz autorstwa anonimowego, lokalnego twórcy, dziś w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu<sup>38</sup>, o którym Juliusz A. Chrościcki napisał, że jest to „jedyny [wiarygodny – przyp. J.K.] historyczny wizerunek przedstawiający elekcję Stanisława Augusta”<sup>39</sup>,

a Stefan Kozakiewicz uznał go za jedno z właściwych źródeł Bellotta<sup>40</sup>. Umieszczony u dołu pola obrazowego kartusz mieści długą inskrypcję, która wybiórczo, ale za to dosłownie przywołuje informacje podane w legendzie ryciny dołączonej do sejmowego diariusza. Nie ma wątpliwości, że autor tego dzieła pragnął wiernie przedstawić wydarzenie, acz i on w znacznym stopniu je przekształcił. Chrościcki niesłusznie przyznaje mu zatem walor ścisłego, historycznego źródła, zarazem odmawiając tego miana dziełu Bellotta. Dodajmy, że Bellotto oparł się zapewne i na rycinie z diariusza, i na owym obrazie, a raczej na jakiejś jego wcześniejszej wersji, której repliką lub wariantem jest dzieło z Wrocławia (powstało ono bowiem później niż płótno Bellotta, o czym świadczą wyobrażone na nim mundury wojewódzkie<sup>41</sup>). Artysta zaczerpnął zeń generalną kompozycję, sytuując widza za szopą senatorską, co wobec wcześniejszych wizerunków wolnych elekcji było pomysłem nowym<sup>42</sup>. Inspirował się też zapewne najstarszym znanym nam dziś, a wspomnianym już wyżej, malarskim wyobrażeniem elekcji pędzla Martina Altomontego, ukazującym sejm elekcyjny z roku 1697<sup>43</sup>.

Poza tym Bellotto niewątpliwie wspomagał się wspomnieniami świadków. Czyimi konkretnie, nie wiemy, ale przy analizie obrazu warto odwołać się przynajmniej do relacji ks. Jędrzeja Kitowicza oraz posła województwa brzesko-litewskiego Marcina Matuszewicza. Kitowicz, jak wszystko na to wskazuje, przebywał osobiście na polu elekcyjnym, towarzysząc być może pisarzowi wielkiemu koronnemu<sup>44</sup>, Matuszewicz zaś był zaufanym człowiekiem Józefa Sylwestra Sosnowskiego, „kreatury” Czartoryskich i marszałka sejmiku elekcyjnego<sup>45</sup>. Równie ważnym, jeśli nie ważniejszym źródłem jest rzadko wykorzystywany, a cytowany już powyżej diariusz samego interreksa, prymasa



Łubieńskiego<sup>46</sup>. Jeśli zaś chodzi o „nowe objaśnienia” („nouvelles lumieres”, „dernières relations”), o których czytamy w inskrypcjach położonych na obu płótnach, wypadałoby domyślać się w nich sugestii władcy i jego otoczenia, przynoszących decyzje co do wyeksponowania niektórych scen i osób, a pominięcia innych.

### „Okopy” i ich usytuowanie względem stron świata

Jan Bielski pisze:

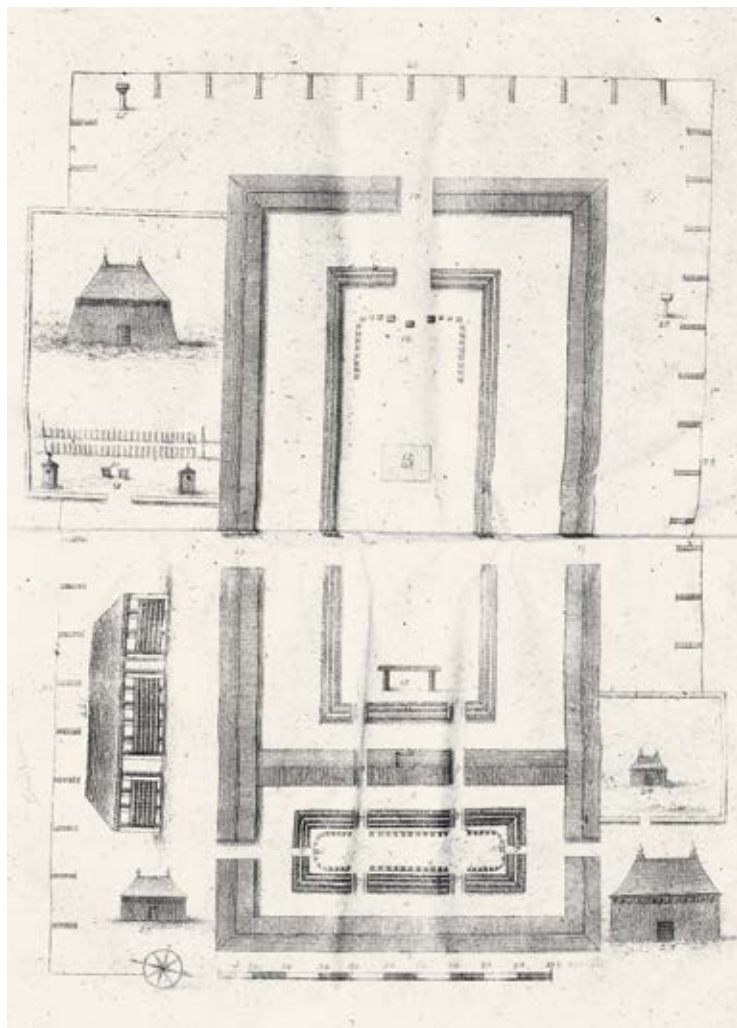
*W jaki się sposób sejm obierania króla odprawia? [...] Sposób sejmu tego nie tak prawem opisany jest, jak raczej zwyczajem się miarkuje. [...] Miejsce sejmu obierania króla jest pole między Warszawą a Wolą: [...] Miejsce to otoczone jest wałem i fosą<sup>47</sup>.*

Jak poucza diariusz sejmowy, „fosy, wały i plac rycerski, wzięte razem, nazywają się okopy<sup>48</sup>. Miały one kształt wydłużonego prostokąta o rozmiarach zewnętrznych mniej więcej 68 × 140 m, a wewnętrznych 56 × 98 m. Wał i fosa mierzyły razem około 6 m szerokości. Okopy, jak się zdaje, nie były niwelowane, tak iż przed każdą wolną elekcją trzeba je było tylko doprowadzić do należytego stanu, a nie wytyczać i konstruować zupełnie na nowo<sup>49</sup>. Wewnątrz nich, wzdłuż jednego z krótszych boków, dodatkowo wał i fosa wydzielają plac o rozmiarach 23 × 56 m. Tam właśnie wznosiła się szopa senatorska, prymitywny budynek z sześcioma wejściami, niezaopatrzonymi nawet w drzwi, obity tylko tarcicami, mierzący w rzucie 15 × 42 m, o wysokości ścian sięgającej 7,5 m, o czterospadowym, gontem krytym dachu, którego kalenica znajdowała się na wysokości około 13 m<sup>50</sup>.

Wedle dawnej tradycji szopa służyć miała obradom senatu – stąd też jej nazwa – lecz podczas elekcji 1764 r. gościła często połączone stany: rycerski i senatorski. Na rycinie

załączonej do diariusza sejmowego widzimy więc amfiteatralne „ławki w szopie gdzie posłowie wojewódzcy swoje miejsca mieli” oraz „krzesła senatorskie i ministrowskie w koło ustawione”, to znaczy stojące bezpośrednio na ziemi wzdłuż ławek. Na krótszych krańcach owej długiej szopy postawiono z jednej strony „krzesło prymasowskie”, z drugiej zaś „taboret marszałka sejmowego”. W wałach i fosie uczyniono nadto dwa boczne wyjścia prowadzące na zewnątrz oraz kolejne dwa, węższe, przez które można się było dostać na „plac rycerski”, czyli we właściwe „okopy”, tradycyjne miejsce obrad koła rycerskiego, to jest izby poselskiej. Posłowie zasiadali, podobnie jak w szopie, na trwale skonstruowanych, trójkondygnacyjnych ławach ustawionych wzdłuż wszystkich czterech ścian wałów i okrytych szkarłatnym sukniem. W owych rzędach ław znajdowały się przejścia na wysokości „bram”, czyli po prostu przerwy w wałach i związanych z nimi mostków przerzuconych nad fosą. Były to: „brama małopolskiej prowincji”, „brama prowincji wielkopolskiej” i „brama prowincji Księstwa Litewskiego”. We właściwych momentach do posłów dołączali senatorzy, siadając na krzesłach, które w takim wypadku wynoszono z szopy. Za ławkami, ale nadal wewnątrz okopów, mogła gromadzić się do woli szlachta przybyła na elekcję, jako że w sejmie elekcyjnym uczestniczyć mógł każdy szlachcic, teoretycznie na tych samych prawach, jak i poseł ziemski (żaden przepis nie rozgraniczał ściśle ustawodawczych kompetencji posłów i pozostałych obywateli obecnych na polu elekcyjnym).

Poza polem rycerskim, za osobnymi ogrodzeniami, znajdowały się – patrząc z szopy senatorskiej na lewo – u dalszego krańca okopów „namiot żołnierski węgierski” (czyli hajduków pełniących służbę porządkową podczas elekcji), a na wysokości szopy niewielki „namiot Księcia J[ego]



3. Rycina ukazująca pole elekcyjne, z: *Dyaryusz Seymu Electionis Między Wsią Wolą y Miastem Warszawą odprawionego [...]*, Warszawa 1764, wg <https://polona.pl/>

m[os]ci Prymasa”. Po stronie przeciwległej, w bliskości szopy, stały dwa kolejne namioty – bliżej pola rycerskiego mniejszy „namiot J[ego]m[os]ci Pana Ogińskiego, marszałka W[ielkiego] W[ielkiego] Księstwa Lit[ewskiego]”, a przy zewnętrznym narożniku okopów duży „namiot J[ego]m[os]ci Pana Sosnowskiego marszałka sejmowego rycerskiego”<sup>51</sup>.

Część badaczy mylnie podaje usytuowanie pola rycerskiego względem stron świata. Według Jana Bielskiego, który wydał swoją książkę w roku poprzedzającym elekcję Stanisława Augusta, „trzy do niego [pola rycerskiego – przyp. J.K.] bramy wstęp otwierają: jedna od wschodu dla wielkopolskiej; druga

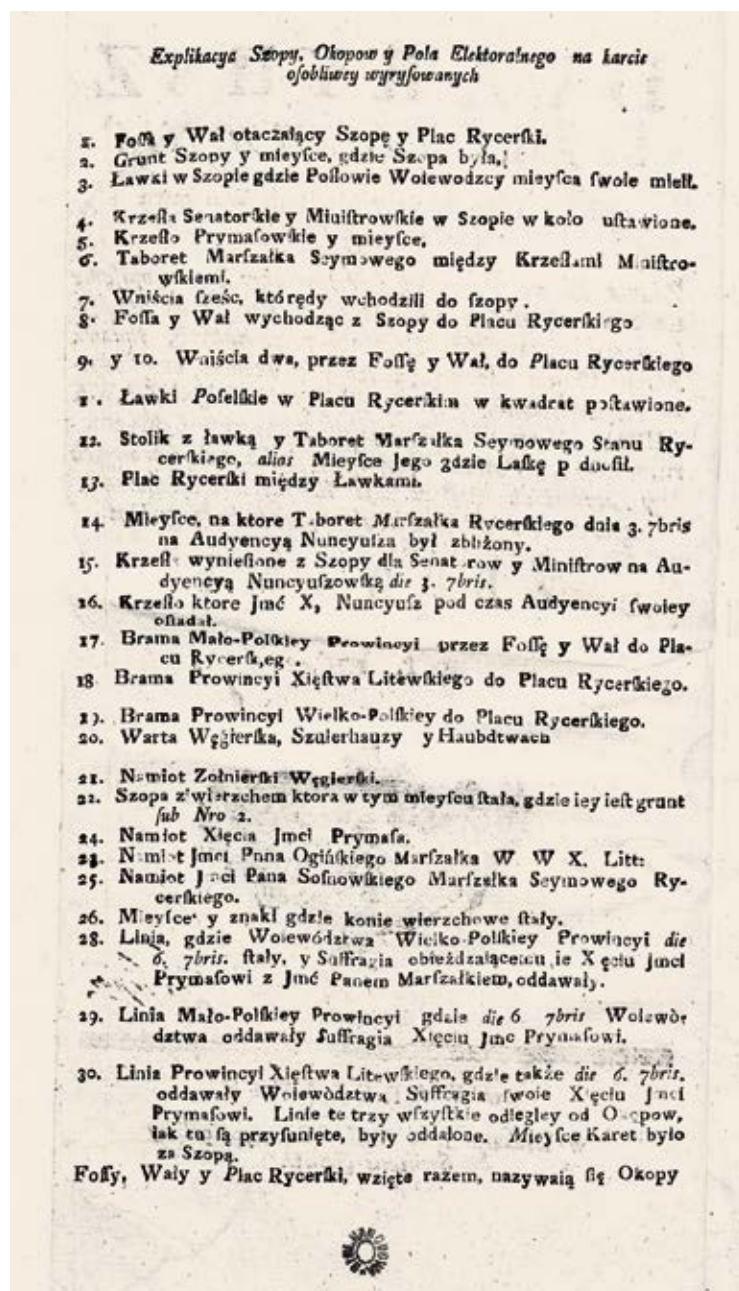
od południa dla małopolskiej; trzecia od zachodu dla prowincji litewskiej”<sup>52</sup>.

Tymczasem większość autorów, opisując usytuowanie bram podczas wszystkich wolnych elekcji, czyni to, zapewne w ślad za pierwszymi, dziewiętnastowiecznymi publikacjami, według geograficznego położenia ziem Rzeczypospolitej wobec stron świata: brama prowincji litewskiej od wschodu, wielkopolskiej od zachodu, małopolskiej od południa; tak więc szopa senatorska miałyby stać od północy. Jest to ewidentny błąd<sup>53</sup>. Jednakże taki właśnie układ bram pojawił się wyjątkowo podczas ostatniej wolnej elekcji, co poświadcza rycina diariusza sejmowego (jej strzałka orientująca jest skierowana na zachód)<sup>54</sup>; w rezultacie szopa senatorska zajmowała północny kraniec okopów. Od wschodu zaznaczono „cote [właściwie: côte /bok/ (nie: côte /wybrzeże/) – przyp. J.K.] de Varsovie”.

### Procedowanie wyborcze w 1764 r.

W tym miejscu wypada pokrótce przypomnieć rzeczywisty przebieg elekcji 1764 r., powołując się na źródła. Sejm elekcyjny zaczął się na polach wsi Wola pod Warszawą 27 sierpnia, zaś właściwy akt obrania Stanisława Poniatowskiego królem Polski miał miejsce podczas dziesiątej i jedenastej sesji tegoż sejmu, 6 oraz 7 września. Pisze Kitowicz:

*Wiedzieli od sejmu konwokacyjnego [poprzedzającego sejm elekcyjny – przyp. J.K.] wszyscy dobrze, iż nie kto inny, tylko Poniatowski będzie królem, bo nikt prócz niego konkurentem jawnym i mocnym do korony nie pokazał się. Lecz dla uformalizowania wolnej elekcji wszystko tak robili [Czartoryscy – przyp. J.K.], jak być powinno, gdyby w samej rzeczy naród wolnie, nie z przymusu, nie pod harmatą moskiewską króla sobie obierał. A że*



4. Explicacya ryciny ukazującej pole elekcyjne, z: *Dyaryusz Seymu Electionis Między Wsią Wolą y Miastem Warszawą odprawionego* [...], Warszawa 1764, wg <https://polona.pl/>

Moskwa temu sejmowi asystowała, stojąc na pogotowiu pod Warszawą, przeto nie było niko-go, który by się propozycji podanej od prymasa, aby Stanisława Poniatowskiego, stolnika litewskiego, obrać i narodowi ogłosić za kandydata do tronu, sprzeciwili. Cały skład sejmu jednymi usty odpowiedział: „Zgoda”<sup>55</sup>.

Ten passus relacji Kitowicza odnosi się do potwierdzenia samej kandydatury,

dokonanego głównie przez uczestników sejmu elekcyjnego zebranych w „okopie”, czyli polu rycerskim. Natomiast pozostała część szlachty, która zjechała do Warszawy na elekcję, miała brać udział w zgromadzeniu elekcyjnym przede wszystkim w dniu właściwego obierania króla. Po kilku dniach obrad, 5 września, książdz prymas Łubieński, jak odnotowuje diariusz sejmowy, „prosił Ichmość Panów wojewodów i starszych urzędników, którzy województwa, ziemie i powiaty *ad praestanda suffragia* mieli prowadzić, żeby się na dniu jutrzejszym na godzinę dwunastą zbliżyli ku szopie”<sup>56</sup>, czyli aby wojewodowie stanęli na czele szlachty, podzielonej na oddziały wedle poszczególnych województw, która miała zgromadzić się konno wokół okopów. Nazajutrz zatem, 6 września, „zjechałszy się panowie senatorowie i posłowie do szopy [...], w jednostajnej jednomyślności i zgodzie udali się do okopów, i tam zaczęte od księcia prymasa *Veni Creator Spiritus, śpiewali wszyscy*”<sup>57</sup>. Był to uroczysty wstęp do właściwej ceremonii obierania monarchy. Senatorowie i posłowie udali się teraz do swoich województw, aby wraz ze współziomkami podjąć decyzję o wyborze króla. Dalsze czynności diariusz sejmowy relacjonuje następująco:

Po tym skończonym książdz J[egomo]ść Prymas nie będąc sposobny jeździć na koniu, wsiadł do faetonika umyślnie na to sprowadzonego (do którego były cztery konie zaprzężone i dwóch kuryjonów na nich siedziało) objeżdżał nim wszystkie województwa, ziemie i powiaty, które w miejscach od J[ego]m[os]ci Pana Marszałka W[ielkiego] K[sięstwa] Lit[ewskiego] dysponowanych lokowane były, widowiska równego tak pięknego dobrze przybranego w liczbie niezliczonej in Campo Electorali ledwo sobie imaginować może, kto go nie widział. Gdy zaś do każdego miejsca z osobna zbliżywszy się po trzykroć pytał się, którego by za króla i pana życzyli nominować?

*jednostajnie jedni po drugich, z wyznawaniem w tym przez usta J[asnie] W[ielmożnych] swoich wojewodów i marszałków w przejrzenia i wolę Boską, wota swoje na J[asnie] W[ielmożnego] J[ego]m[os]ci Pana Stanisława Poniatowskiego Stolnika W[ielkiego] K[sięstwa] L[itewskiego] ofiarowali, i oneż in scripto do rąk K[siężę]cia J[egomo]ści Prymasa składali [...] na każde pytanie „zgoda” powtarzając. A ten objazd i odbieranie suffragiorum skończywszy K[siężę] Prymas, J[ego]m[os]ć Pan Marszałek W[ielki] L[itewski] pod szopą końca czekający solwował [odroczył] sesją do nominacji króla na dzień jutrzejszy na godzinę pierwszą po południu<sup>58</sup>.*

Według tradycji prymas powinien był objeżdżać województwa konno, ale, jak powszechnie wiadomo, i jak on sam zapisał to w swoim diariuszu, nie był wstanie wsiąść na rumaka „dla mocnej scyjatyki w biodrach”<sup>59</sup>, czyli z powodu rwy kulszowej. Tu pojawia się drobna kontrowersja: jak długo trwało objeżdżanie województw przez prymasa? Kitowicz pisze, za nim zaś przyjmują niektórzy badacze, że to „dzieło najpryncypalniejsze całego narodu niemal w godzinie odbyte zostało”<sup>60</sup>. Jednakże sam prymas zanotował inaczej:

*Przez 4 godziny objechałem wszystkie województwa i zaraz od wszystkich odebrałem wota na piśmie i podpisy od wojewodów z rąk każdego. [...] Powróciłem do pałacu o 6. godzinie wieczór<sup>61</sup>.*

Dnia następnego, czyli 7 września, Sosnowski, marszałek izby poselskiej, „za zgromadzeniem się stanów do szopy [...] sesją zagał”<sup>62</sup> i po odpowiedniej przemowie oddał głos prymasowi. Zauważmy, że zgromadzenie obu stanów, senatorskiego i rycerskiego, tak jak poprzedniego dnia, miało miejsce wewnątrz szopy:

*Ruszyli się potym K[siężę] Jegomość Prymas, senat i J[ego]m[os]ć Pan Marszałek Sosnowski i wszyscy posłowie z miejsc swoich i poszli do okopów, gdzie K[siężę] J[ego]m[os]ć*

*Prymas stanąwszy w środku na krześle, między otaczającym senatem i stanem rycerskim, tudzież zblizonemi za okopami chorągwiemi ziem i powiatów obojga narodów. Pytał się po trzy razy jeżeli jest zgoda, żeby przystąpił do nominacji za króla STANISŁAWA AUGUSTA PONIATOWSKIEGO; na co gdy od wszystkich wszędzie słyszane były odpowiedzi po tyleż razy „zgoda”, przystąpił do tejsze nominacji, i mówiąc te słowa „W imię Boskie nominuję Króla Polskiego i Wielkiego Księżęcia Litewskiego STANISŁAWA AUGUSTA PONIATOWSKIEGO, prosząc BOGA ażeby raczył udzielić łask swoich Temu, którego przeznaczył być naszym rządcą, i aby to obranie było pomyślne dla Rzeczypospolitej, a pożyteczne dla Wiary Katolickiej, nominował<sup>63</sup>.*

Po tej uroczystej nominacji króla prymas „obróciwszy się zaraz do J[ego]m[os]ci pana Ogińskiego marszałka wielkiego litewskiego o obranym i nominowanym królu po wszystkich bramach okopowych obwieścić mu zalecił”<sup>64</sup>. Marszałek Ogiński udał się więc wspólnie z marszałkiem nadwornym Sanguszką do trzech bram okopu. Kiedy obaj po obwołaniu nominacji trzem prowincjom powrócili do koła, prymas „na podziękowanie Panu BOGU *Te DEUM laudamus* zaczął, które wszyscy przytomni przy odgłosie trąb i kotłów oraz dawaniu ognia z armat na polu przed przedmieściem Nowolipie nazwanym przez artylerię koronną z oczywiście pokazującym się ukontentowaniem śpiewali”<sup>65</sup>, zaś „po odśpiewaniu hymnu ruszyli wszyscy w paradzie do pałacu Poniatowskich, na Krakowskim Przedmieściu obok koszar Kazimierzowskimi zwanych stojącego, w którym się znajdował król świeżo obrany”<sup>66</sup>.

### Obraz: pole rycerskie

Na obu obrazach Bellotta pole elekcyjne ukazane zostało w kierunku południowo-wschodnim<sup>67</sup>, zgodnie z ryciną załączoną



do diariusza. Szopa senatorska wznosi się tu zatem w północnej części koła rycerskiego. Dzięki temu widz spogląda zza szopy ku widocznej na horyzoncie panoramie Warszawy i Woli, z ich charakterystycznymi elementami, jak kościół św. Krzyża przy Krakowskim Przedmieściu czy wolski kościół św. Wawrzyńca i okoliczne wiatraki<sup>68</sup>. Zarówno na obrazie Bellotta, jak i na anonimowym płótnie z Wrocławia mnogość karet pojawiających się głównie w lewym dolnym rogu płótna potwierdza, że jest to właściwy „côté de Varsovie” (zresztą *Explikacja* ryciny z diariusza sejmowego jasno wskazuje: „miejsce karet było za szopą”). Nadto, jak zauważył (jako bodajże jedyny spośród badaczy) Henryk Rutkowski, budynek szopy „powinien być wyraźnie dłuższy i wyższy” w porównaniu z proporcjami wyobrazonych w jego sąsiedztwie ludzkich postaci, przede wszystkim zaś „nie odpowiada rzeczywistości ukazanie okopu – namalowane ogrodzenie nie jest wałem ziemnym, a fosa zupełnie zginęła”<sup>69</sup>. I wreszcie Bellotto, w porównaniu z anonimową ryciną w diariuszu sejmowym, wydatnie powiększył namiot prymasa.

Ukazane na obu płótnach obrady toczą się jednocześnie w polu rycerskim, jak i w szopie senatorskiej, z tym że w wersji późniejszej, z roku 1778, uczestnicy zgromadzenia stojący przed szopą wyrzucają w górę czapki, wiwając na cześć nowo obranego władcy. Zarówno w kole, jak i w szopie posłowie zasiadają na trójkondygnacyjnych ławach, nie widać jednak ani senatorów, ani senatorskich krzesel. Natomiast tak u wejść prowadzących do szopy, jak i przy bramach trzech prowincji widnieją postacie szlachciców dyskutujących ze sobą lub ściskających sobie prawice. Dumni senatorowie obecni są głównie po zewnętrznej stronie wałów; jest to zresztą logiczne – przynajmniej senatorowie świeccy podczas właściwej elekcji dołączyli konno do swoich województw. Zdaje się jednak, że

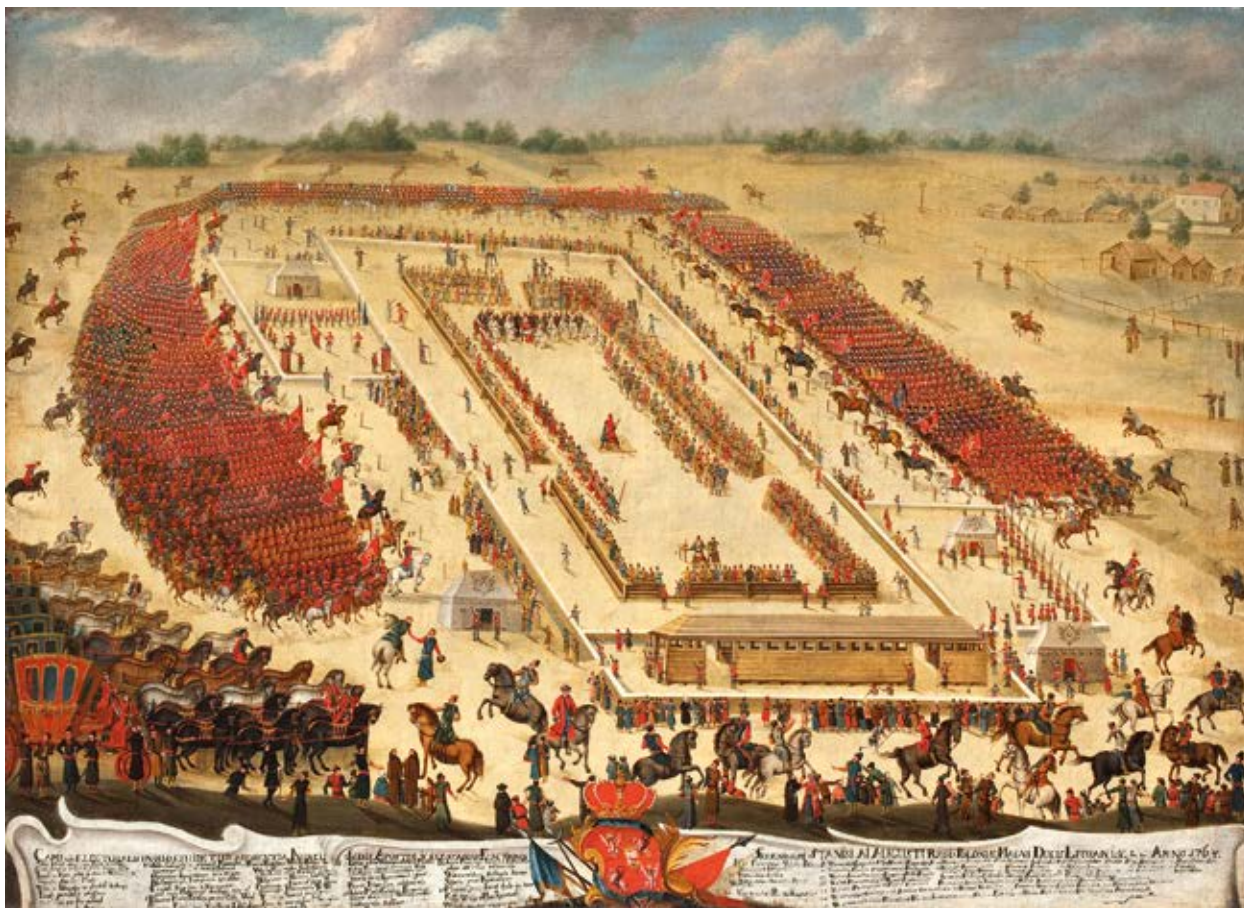
niektórzy występują pieszo. I tych, i tamtych rozpoznać można po głębokich, unizonych ukłonach, jakie składają im ubożsi szlachcice. Oba te motywy – unizonego ukłonu i ściskania sobie rąk – znane są z wcześniejszych o lat kilkadziesiąt wyobrażeń elekcji i szlacheckiego sejmiku<sup>70</sup>.

Na placu wewnątrz koła rycerskiego widnieją jeszcze należący do grona senatorów pojedynczy biskupi odziani w fioletowe sutanny, którzy przemierzają miejsce obrad; rozmawiając między sobą oraz z niektórymi spośród świeckich. Wygląda na to, że opuścili obrady, oczekując dalszych etapów elekcyjnej ceremonii.

Bellotto popełnił tu, zapewne świadomie, kolejną już niekonsekwencję. Posłowie nie mogli bowiem jednocześnie zasiadać i w szopie, i w kole rycerskim, a na dodatek w momencie wotowania i przekazywania suffragiów na ręce prymasa powinni byli przecież prezentować się konno na zewnątrz okopu, pośród swoich ziomeków z poszczególnych województw. Zdaje się wszakże, że owo symultaniczne ukazanie pełnego kompletu posłów w trzech miejscach naraz (w szopie, w kole, w zgromadzeniu jeźdźców) nie miało podłoża politycznego. Artysta najwiśdoczniej nie chciał pozostawić szopy, a tym bardziej koła rycerskiego, zupełnie pustych, co raziłoby widza (tak jak może nieco razić pusta szopa na obrazie ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, gdzie zgodnie z rzeczywistością wszyscy senatorzy i posłowie zasiedli w okopach).

### Obraz: konne zgromadzenie wyborców

Za każdą z trzech bram w dniu właściwej elekcji stać miała konno, pod chorągwiami poszczególnych województw i ziem, szlachta trzech prowincji. Niemal wszyscy malarze i rytownicy, którzy próbowali wyobrazić całe



5. Malarz czynny w 2 poł. XVIII w., *Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego* (właściwie: *Audycja legata papieskiego w polu rycerskim na sejmie elekcyjnym 1764 roku*), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-197

pole elekcyjne, pomijali oznaczone na rycinie dołączonej do diariusza „miejsce i znaki gdzie konie wierzchowe stały”<sup>71</sup>, czyli ciągnące się wzdłuż wałów bariery i słupy, u których wiązano rumaki obradujących posłów. Pominął je także Canaletto, w przeciwieństwie do anonimowego autora obrazu z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, na którym widzimy mniej więcej tyle słupów, ile województw. Jednak żaden z artystów (także tych, którzy wcześniej malowali wolną elekcję) nie zdecydował się na „popsucie” kompozycji widokiem kilkuset koni uwiązanych do barier w czasie, gdy posłowie obradowali w okopach. Można przecież podejrzewać, że ta masa rumaków stanowiła pierwszy monumentalny widok, jaki otwierał się przed patrzącymi na okop. Oczywiście wierzchowce znikają z tego miejsca wówczas, gdy posłowie dołączali do

konno obradującej szlachty. Ponadto wszyscy malarze maksymalnie zbliżali wewnętrzne linie szlacheckich jeźdźców do tegoż rycerskiego okopu, podczas gdy – jak wyjaśnia *Explikacja* ryciny – „linie te trzy wszystkie odległej od okopów, jak tu są przysunięte, były oddalone”. Potwierdza taką praktykę płótno Altomontego, na którym tłumy szlachty nie otaczają pola rycerskiego, lecz gromadzą się w pewnym odeń oddaleniu, nie tworząc żadnej regularnej figury geometrycznej. Wiadomo też, że podczas wcześniejszych elekcji pojedynczy szlachcice poruszali się konno pomiędzy zgromadzeniami poszczególnych województw, zasięgając informacji o wyniku partykularnych obrad. Prowadzenie ich w takim ścisku, jak na obrazie Bellotta czy na płótnie z Wrocławia, byłoby niemożliwe. Inna rzecz, że już po obraniu



króla województwa faktycznie miały się maksymalnie zbliżyć do placu rycerskiego, aby dosłyszeć nominację okrzykiwaną kolejno przy bramach trzech prowincji.

Następny przejaw malarskiej *licentia poetica* dotyczy liczebności wyborców. Na akcie elekcji podpisało się ich 5584, jednak nie była to liczba szczególnie imponująca. Toteż wypada z całą powagą potraktować relacje Matuszewicza i Kitowicza, którzy oddają powszechne zapewne przekonanie, że frekwencja nie należała do najwyższych i tak też się przedstawiała spectatorom:

*Jeszcze do tego opisu dla wiecznej rzeczy pamiątki [...] dodać należy: Pierwsza, iż z tych województw, które viritim stanąć się na elekcję obowiązały, nie zjechała się wszystka szlachta, ale tylko po garstce, w mundury od magnatów przystrojona. Druga, że i z tych województw, które sobie obrały stanąć przez posłów, wielu było szlachty nie-posłów, którzy na dobrych koniach rzędno i paradnie wraz z posłami stawili się na polu elektoralnym. Ciągnęli z miasta Warszawy na pole elektoralne rotami pod przywództwem swoich wojewodów, kasztelanów i urzędników bogato wystrojonych, spomiędzy których niektórzy konie dzielne pod sobą buńczukami tureckimi, a siebie tarczami perłami nasadzonymi, na lewą rękę zawieszonymi, przyozdobili; co było widokiem arcywspaniałym<sup>72</sup>.*

Żaden artysta nie zdecydował się oddać tej dysproporcji w liczbie szlachty różnych województw (występującej zresztą z reguły podczas wszystkich elekcji). Nie dostrzegamy też koni ani samych posłów przystrojonych zgodnie z relacją Kitowicza.

### Obraz: układ chorągwi wojewódzkich

Stefan Krzysztof Kuczyński, autor monografii herbów ziemskich Rzeczypospolitej Obojga Narodów, pisze:

*Po raz ostatni za czasów Rzeczypospolitej chorągwie ziemscy podnieśli swe znaki w całym ich zespole na elekcji Stanisława Augusta. Z dokumentacyjną precyzją przedstawił je Canaletto w swej wizji pola elekcyjnego pod Warszawą. Rozwinięte chorągwie oznaczają i wyróżniają tu uformowane w ordynku oddziały szlachty wojewódzkiej<sup>73</sup>.*

Bellotto ukazał szlachtę poszczególnych ziem i województw stojącą konno za chorągwiami. Na czele każdego oddziału widnieją dosiadający rumaków wojewodowie, a niekiedy towarzyszący im urzędnicy ziemscy, niektórzy z buławami bądź buzdycanami w dłoniach. Co ciekawe, na płótnie z Muzeum Narodowego we Wrocławiu osoby dostojników zostały, jak się zdaje, pominięte. Za to i tam, i na obu obrazach Canaletta chorągwie dzierżone są przez wtopionych w tłum szlachty chorążych, podczas gdy w rzeczywistości każda wojewódzka „chorągiew wymagała również odpowiedniego pocztu i asysty<sup>74</sup>. Owey asysty żaden malarz nie uwidoczniał, może przez wzgląd na szczupłość miejsca; można podejrzewać, że Bellotto po prostu powtórzył pod tym względem kompozycję anonima, na której się częściowo oparł.

Tradycja dokładnie określała układ zgromadzeń wojewódzkich podczas wolnej elekcji. Już Mieczysław Wallis zauważył, że obraz Bellotta nie jest z nią zgodny<sup>75</sup>, ale dokładne rozpoznanie różnic pozostawił późniejszym badaczom. Hanna Małachowicz była zdania, że artysta „odtworzył ustawienie szlachty poszczególnych ziem według obowiązującego porządku”, jednak zidentyfikowała tylko kilka herbów, częściowo błędnie<sup>76</sup>. Wcześniej również Stefan Kuczyński nie przeprowadził dokładnej analizy, ograniczając się do ogólnikowego stwierdzenia, że „widocznych jest 28 chorągwi” na ogólną liczbę trzydziestu jeden województw, starostwa żmudzkiego i kilku innych ziem<sup>77</sup>. Wymieniając na

przykład niektóre z rozpoznanych chorągwi badacz ów zdaje się nie zauważać zadziwiającej, podwójnej niekonsekwencji artysty, która wręcz bije w oczy. Otóż po stronie prowincji wielkopolskiej widnieją głównie chorągwie województw małopolskich, po stronie prowincji litewskiej – chorągwie województw wielkopolskich, po stronie prowincji małopolskiej zaś – pozostaje domyślać się chorągwi województw Wielkiego Księstwa Litewskiego (Bellotto namalował je tak sumarycznie, że są w zasadzie nierozpoznawalne). Kolejna niekonsekwencja polega na tym, że pomiędzy chorągwiami prowincji małopolskiej Bellotto umieścił, i to na najbardziej eksponowanym miejscu, chorągiew województwa kaliskiego, czyli drugiego co do „starszeństwa” pośród województw wielkopolskich, natomiast po stronie przeciwległej, w głębi województw wielkopolskich – chorągiew województwa sandomierskiego, które należało przecież do prowincji małopolskiej. Tuż obok widnieje chorągiew, którą ewentualnie można przypisać starostwu żmudzkiemu.

W rezultacie po prawej, czyli zachodniej stronie widzimy chorągwie województw małopolskich: podolskiego, następnie (po chorągwi województwa kaliskiego prowincji wielkopolskiej) ruskiego i bełzkiego, wreszcie ziem: przemyskiej, chełmskiej i halickiej (należących do województwa ruskiego). Po stronie przeciwległej, pośród zgromadzenia chorągwi prowincji wielkopolskiej rozpoznać można na pierwszym planie, na samym skraju, chorągiew województwa wileńskiego, po niej łęczyckiego, mazowieckiego (lub poznańskiego – obie miały podobne godła, czerwonego orła w czerwonym polu), sieradzkiego oraz brzesko-kujawskiego (lub inowrocławskiego). Przed tą ostatnią widnieje wspomniana już chorągiew województwa sandomierskiego prowincji małopolskiej i być może starostwa żmudzkiego. Pozostałe chorągwie, w tym, jak już wspomniałem,

wszystkie należące teoretycznie do prowincji litewskiej, są w zasadzie nieczytelne.

Tak więc tylko pojedyncze chorągwie, i to ledwo dwie ważne: województwa kaliskiego oraz wileńskiego, znalazły się na właściwych „historycznie” miejscach (wileńska od wschodu, kaliska od zachodu), jakby *pars pro toto* wszystkich chorągwi swoich prowincji, których układ na płótnie Bellotta jest sprzeczny z opisem umieszczonym w dzienniku sejmowym oraz z wyobrażeniem zgromadzeń wojewódzkich na obrazie z Muzeum Narodowego we Wrocławiu. To ostatnie dzieło daje doskonały przykład właściwego ustawienia poszczególnych województw i ziem pod chorągwiami ziemskimi. Tymczasem Bellotto całkowicie zignorował ten przekaz. Czy zatem można uznać porządek województw na jego obrazie za całkowicie przypadkowy, wynikający albo z nieznajomości rzeczy, albo z artystycznej dezynwoltury? Gdyby tak było, należałoby się spodziewać, że znający realia Polacy wytkną mu tego rodzaju błędy, zwłaszcza że kwestia precedencji, czyli właściwej kolejności występowania przedstawicieli poszczególnych ziem, zawsze budziła emocje. Najwidoczniej jednak obraz Bellotta negatywnych reakcji nie wywołał, rzekome nieprawidłowości nie zostały bowiem skorygowane w drugiej redakcji płótna, która przyniosła szereg innych zmian. A przecież nawet wtórne przemalowanie jednego czy drugiego herbu nie wymagałoby większego wysiłku. Wynikałoby stąd, że zastosowany przez Bellotta układ ma jakiś sens, i to w miarę oczywisty dla współczesnych mu Polaków.

Rozważając możliwe rozwiązania, wskazać tu trzeba, że precedencja wewnątrz trzech prowincji wyglądała inaczej na polu elekcyjnym, kiedy występowały one osobno, inaczej zaś podczas posiedzeń sejmu. W senacie pierwsze miejsce przypadało tak zwanej alternatą, czyli zamiennie, raz kasztelanowi krakowskiemu, a raz wojewodzie

poznańskiemu, dalsze zaś zajmowali kolejno wojewodowie: odpowiednio poznański lub krakowski, wileński, sandomierski, kasztelan wileński, wojewoda kaliski, sieradzki etc. Jak widać, nie liczył się tutaj podział na prowincje, lecz kolejność według „starszeństwa” poszczególnych ziem w ramach ich prowincji<sup>78</sup>. Podziału na prowincje nie respektowały też wieńce herbów ziemskich ukazywane na grafikach wokół Orła Białego czy otaczające wizerunki monarchów. Począwszy od pierwszej takiej kompozycji, znanej ze Statutów Jana Łaskiego z roku 1506, aż po rozmaite grafiki z XVIII stulecia, układ herbów ziemskich w tego rodzaju wieńcach był naprzemianległy i należało go czytać od heraldycznie prawej do lewej strony osi symetrii oraz od góry ku dołowi<sup>79</sup>. Z tej przyczyny herby ziem poszczególnych prowincji wyglądały na wymieszane ze sobą, w istocie zaś były ułożone według logicznej zasady. Po heraldycznie lewej stronie (czyli po prawej pola obrazowego) występował tu zwykle herb województwa kaliskiego, umieszczony samotnie pomiędzy herbami województw i ziem prowincji małopolskiej, podczas gdy herby województw wileńskiego, poznańskiego oraz kujawskich (sieradzkiego, brzesko-kujawskiego i łęczyckiego) znajdowały się po „lepszej” heraldycznie stronie prawej (czyli lewej pola obrazowego). Z kolei herb województwa podolskiego widniał zazwyczaj u samego dołu kompozycji, acz po stronie heraldycznie lewej. Zarysowany tu schemat odpowiada dokładnie – przynajmniej w przypadku wymienionych wyżej herbów – rozmieszczeniu chorągwi wojewódzkich na obrazie Bellotta. Co prawda pozostałe, nieprzywołane tu herby umieszczano zwykle w innych miejscach otoku, ale też ich układ nie był absolutnie niezmienny. Na przykład na winiecie druku M.M. Ładowskiego *Inwentarz Konstytucji Koronnych i Wielkiego Księstwa Litewskiego* (Drezno 1733) przy

zachowaniu powyżej przywołanego schematu herbom województw kujawskich towarzyszy, zresztą jak na omawianym tu obrazie, herb województwa sandomierskiego<sup>80</sup>.

Tak więc ahistoryczne, niezgodne z rzeczywistością rozmieszczenie województw na płótnie Bellotta nawiązuje zapewne do sposobu komponowania grafik zawierających wyobrażenie wieńca herbów ziemskich wokół godła państwowego lub królewskiego wizerunku. Być może artysta wzorował się na jakiejś konkretnej rycinie albo też mamy tu do czynienia jedynie z ogólną inspiracją. To ważna konkluzja, która każe uznać, że projektodawca takiego a nie innego układu herbów uczynił z przedstawienia stanów obradujących w kole rycerskim – odpowiednik osoby monarszej. Jeśli przyjmiemy taką interpretację, znacznie silniej zarysuje się znaczenie pustego tronu, stojącego w kompozycyjnym centrum obrazu (o czym dalej). Co za tym idzie, trudno byłoby przypisać ten pomysł samemu artyście. Decyzja musiała zapaść wyżej i nietrudno domyślić się tu głosu monarchy.

Niemniej obraz Bellotta nie ignoruje przecież całkowicie rzeczywistego układu województw podczas elekcji 1764 r. Świadczy o tym m.in. ewidentne nawiązanie do incydentu, jaki przydarzył się 6 września. Zarówno Kitowicz, jak i prymas Łubieński piszą, że ten ostatni objeżdżał pole elekcyjne „poczynając od województw wielkopolskich”, przez co, jak relacjonuje Kitowicz, „uczynił krzywdę województwom małopolskim, na które przypadał tego roku turnus pierwszeństwa, przeto się przed wotowaniem żalili na prymasa serio Krakowianie i Sendomierzanie; których on przepraszając za tę omyłkę złożył ją na kalwokatę [sic] przed kariolką przodkującą, iż go ta do pomienionych województw zaprowadziła”<sup>81</sup>.

Sam prymas inaczej tłumaczy to niefortunne zdarzenie:



*Zaczęłam od województwa poznańskiego objeżdżać, o co było urażone województwo krakowskie, ale musiało być wyperswadowane, bo nie stanęło od brzegu, skąd porządek objeżdżania zaczynać się zwykł<sup>82</sup>.*

Można przypuszczać, że z tej właśnie przyczyny orszak prymasa ukazany został w drodze ku województwom wielkopolskim (tak na wersji wcześniejszej z 1776 r.) lub jakby w trakcie ich objeżdżania (na wersji drugiej z 1778 r.; województwo płockie, którego suffragia oddaje wojewoda Podoski, należało bowiem do prowincji wielkopolskiej<sup>83</sup>). Na pierwszej wersji obrazu chorąży województwa wileńskiego pochylał czerwony znak z białym godłem w stronę nadjeżdżającego dostojnika w taki sposób, że na pierwszy rzut oka nie da się powiedzieć, czy na pewno widnieje na nim Pogoń, zaś barwy kontuszów wskazują tyleż na województwo wileńskie, co poznańskie, które miało niemal identyczne mundury wojewódzkie (o których niżej). Ponadto z relacji Kitowicza wiemy, że prymas odbierał jednocześnie suffragia województw kaliskiego i poznańskiego, które stały razem; na obrazie Bellotto ukazał je po przeciwnych stronach pola elekcyjnego, zamiast obok siebie. Tu jednak zadziałała, wspomniana już powyżej, logika heraldycznej kompozycji. Oprócz tej przyczyny można wskazać drugą, bardziej prozaiczną i kto wie, czy nie ważniejszą: zapewne trudno było pominąć na obrazie elekcji województwa centralnej Polski, które, jeśli Bellotto respektowałby historyczną rzeczywistość, powinny zostać wyobrażone na najdalszym planie, praktycznie więc byłyby nierozpoznawalne. Najbliżej widza znalazłyby się zaś w zamian „kresowe” ziemie Wielkiego Księstwa. Ostatecznie te ostatnie są reprezentowane *pars pro toto* przez jedno jedyne województwo wileńskie, za to umieszczone na zaszczytnym miejscu pierwszym, w towarzystwie większości województw prowincji wielkopolskiej.

Ważne jest przy tym, że zastosowany przez Bellotto układ wyjątkowo dobrze eksponuje niektóre województwa prowincji małopolskiej. Najlepiej widoczne są bowiem chorągwie województwa ruskiego i bełzkiego oraz ziemi przemyskiej, chełmskiej i halickiej. Ma to, jak się zdaje, szczególną wymowę, bowiem tereny te (z wyjątkiem ziemi chełmskiej) w osiem lat po elekcji, czyli zaledwie cztery lata przed namalowaniem obrazu, odpadły od Rzeczypospolitej wskutek pierwszego rozbioru. Zapewne w ten, zresztą bardzo delikatny, sposób Stanisław August, posługując się pędzlem Bellotto, zaakcentował związek królestwa z ziemiami niedawno utraconymi. Zarazem „ukryte” zostało zakłócenie właściwej precedencji objeżdżania województw podczas elekcji.

### Obraz: mundury wojewódzkie?

Na pierwszy rzut oka widać, że tak Bellotto, jak i autor obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu przedstawili zgromadzoną konno szlachtę w kontuszach i żupanach barw jednolitych wewnątrz danego województwa. Mogło to wynikać po prostu z chęci jakiegokolwiek logicznego zróżnicowania obywatelskiego tłumu. Jednak w chwili, gdy Bellotto kończył swoje pierwsze dzieło, istniała już, uchwalona w tym samym roku przez sejm, ustawa wprowadzająca tak zwane mundury wojewódzkie<sup>84</sup>. Noszenie munduru wojewódzkiego nie było obowiązkiem, lecz przywilejem, który natychmiast wszedł w powszechny zwyczaj. Na mundur składały się: kontusz ze stojącym kołnierzem i wyłogami barwy podszewki, żupan kontrastowy w barwie względem kontusza, najczęściej biały, oraz czapka rogata, zwykle z wierzchem barwy żupana. Ubiór ten szyc miano z tkanin wyrabianych w kraju, w barwach określonego województwa lub ziemi. Ustawa, która dopuszczała też użycie fraka

i kamizeli skrojonych wedle mody zachodnioeuropejskiej<sup>85</sup>, miała zyskać prawną moc dopiero w maju roku 1778, po uchwaleniu przez poszczególne sejmiki barw dla konkretnych województw. Jednak pamiętać trzeba, że szlachta polska już wcześniej, przynajmniej od lat kilkudziesięciu, masowo przywdziewała kontusze i żupany o kroju i barwach jazdy polskiej, które obowiązywały w wojsku Rzeczypospolitej od roku 1746; ustawa z roku 1776 nawiązywała właśnie do tego obyczaju. Otóż towarzysze husarscy nosić mieli kontusze karmazynowe z wyłogami granatowymi oraz żupany granatowe z wyłogami karmazynowymi, zaś towarzysze pancerni na odwrót – kontusze granatowe z wyłogami karmazynowymi i karmazynowe żupany z wyłogami granatowymi. Jazda lekka wkładała kontusze i żupany jednolitej, granatowej barwy. W rezultacie granat i karmazyn stały się ulubionymi barwami uznanymi przez ogół za tradycyjne i narodowe. Według jednego z pamiętnikarzy podczas elekcji Stanisława Augusta „Litwa tym się różniła od Korony i Rusi, iż wszyscy byli w żupanach i kontuszach koloru makowego z wyłogami karmazynowymi”, tak że „sama tylko Litwa stała razem i zdawało się, jakby na tym miejscu piasek w mak się obrócił, dla mundurów makowych”<sup>86</sup>, podczas gdy województwa koronne miały wystąpić w kontuszach niebieskich. Stąd też po roku 1776 znakomita większość sejmików przyjęła te właśnie barwy lub ich pochodne jako właściwe dla mundurów swoich województw i ziem. Gdziekolwiek wprowadzano jednak inne, m.in. zieloną, papuzią, paliową itp., zwykle kierując się barwami herbu ziemskiego. W obrębie samej czerwieni i niebieskiego pojawiały też doprecyzowania: pąs, karmazyn, amarant, jasnoniebieski, granat. Otóż nie ma wątpliwości, że obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu ukazuje obywateli w kontuszach o barwach odpowiadających

przeważnie uchwałom sejmików z końca lat siedemdziesiątych XVIII w. (co skądinąd, jak już wspominałem, każe wątpić we wcześniejsze datowanie tego dzieła i skłania do przypuszczenia, że Bellotto inspirował się jakąś jego wcześniejszą wersją). Jak wygląda to na obu obrazach Bellotta? Zdaje się, że artysta świadomie, choć niekonsekwentnie i jedynie po części nawiązał do barw mundurów wojewódzkich. Raczej nie mógł znać ich ostatecznej, przepisowej barwy, choć niewykluczone, że pewne informacje co do regionalnych „priorytetów” w tym względzie mogły się już pojawiać. Pierwsza grupa szlachty po lewej stronie (ta, ku której zmierza orszak prymasa) nosi niebieskie kontusze z czerwonymi wyłogami, pozwala rozpoznać w niej reprezentantów województwa wileńskiego. Odpowiednio na prawym skraju kompozycji rzadka, jasnozielona barwa kontuszów pod chorągwią województwa podolskiego każe uznać ją za zielenią majową, czyli wyjątkowy pośród mundurów wojewódzkich kolor „papuzi”, zadekretowany dla tego właśnie województwa. Jednakowoż pod chorągwią województwa kaliskiego szlachta występuje w kontuszach czerwonych, zamiast w granatowych. Z kolei obywatele ziem utraconych w pierwszym rozbiórce występują w kontuszach nieprzepisowych – dla nich bowiem barw już nie uchwalano<sup>87</sup>. W rezultacie jednak dwie najlepiej wyeksponowane grupy szlachty noszą kontusze granatowe i czerwone, co właśnie odpowiada dwom najpopularniejszym barwom zarówno przed, jak i po uchwaleniu ustawy o mundurach wojewódzkich. Warto też odnotować, że na obu płótnach Bellotta widnieją przykłady mundurów wojewódzkich kroju zachodnioeuropejskiego. Mundur taki na obu wersjach obrazu przywdział domniemany wojewoda kaliski z buławą w dłoni, zaś na obrazie z 1778 r. jeździec bez buławy, ukazany na czele szlachty województwa wileńskiego.



6. Bernardo Bellotto, *Elekcja Stanisława Augusta*, fragmenty.

Z lewej: szlachta wyobrażona po wschodniej stronie pola rycerskiego na obrazie z 1776 r. U dołu województwo wileńskie (b), powyżej województwa: łęczyckie, mazowieckie lub poznańskie, sieradzkie, sandomierskie, brzesko-kujawskie lub inowrocławskie (a), fot. J. Kowalski.

Z prawej: szlachta ukazana po zachodniej stronie pola rycerskiego na wersji z 1778 r. Obywatele pod chorągwiami ziem halińskiej, chełmskiej, i przemyskiej (c), województw bełzkiego, ruskiego, kaliskiego, podolskiego (d), fot. A. Ring, L. Sandzewicz











7. Bernardo Bellotto, *Elekcja Stanisława Augusta Poniatowskiego*, fragment – wojewoda (wileński?) wręczający suffragia prymasowi Łubińskiemu, fot. J. Kowalski

Do mundurów wojewódzkich nie należą natomiast ubiory dwu dostojników, którzy na drugiej wersji płótna znaleźli się pośrodku pierwszego planu. Józef Sylwester Sosnowski, marszałek sejmowy, nosi tu kontusz czerwony, zaś Józef Antoni Podoski, wojewoda płocki, kontusz jasnozielony. W redakcji pierwszej również wskazuje się ich osoby, ukazane rzekomo na drugim planie, ale już wyłącznie na podstawie tradycji, nie zaś inskrypcji pozostawionej przez artystę (o czym poniżej), przy czym jedynie identyfikacja Podoskiego budzi zaufanie – jest on rzeczywiście podobny do swojego odpowiednika na późniejszym płótnie i tak samo odziany. Identyfikacja Sosnowskiego wydaje się wątpliwa – wskazany jeździec na planie drugim jest na wprost odwrócony od widza i odziany w kozuch, nie wygląda nazbyt reprezentacyjnie.

### Obraz: tron

Kompozycyjnym centrum obrazu jest stojący pośrodku pola rycerskiego pusty

tron, o którym Andrzej Rottermund pisze, że podobnie jak „przygotowany dla króla rumak w paradnym czapraku” ma „znaczenie czysto symboliczne, wiadomo bowiem, że król osobiście na polu elekcyjnym nie pojawił się”<sup>88</sup>. I dalej:

*Wprowadzając pusty tron królewski, który oznaczał oczekiwanie na nowo wybranego władcę, przywołano jeden «z najdawniejszych i najpowszechniej wykorzystywanych symboli niewidomej obecności nieśmiertelnego» [cytat ze studium Erwina Panofsky’ego – przyp. J.K.], co z kolei wiązało się z odwieczną ideą «Rex non moritur» [«Król nie umiera» – przyp. J.K.], szczególnie aktualną w chwili obierania nowego władcy*<sup>89</sup>.

W części literatury dotyczącej obrazu Bellotta utarło się jednak przekonanie, wprawdzie nie poparte przekonującym dowodzeniem, że namalowany przez artystę tron jest identyczny z siedziskiem, z którego „prymas jako interreks miał ogłosić nowego władcę”<sup>90</sup>. Mieczysław Wallis pisze, że jest to „pusty purpurowy tron dla prymasa”<sup>91</sup>, czyli

interreksa. Tylko Alberto Rizzi zajmuje stanowisko pośrednie, opisując wprawdzie tron jako „fotel”, z którego „prymas jako interreks miał ogłosić nowego władcę”, zarazem jednak jako „symbol wakującego tronu”<sup>92</sup>.

Wiemy, że podczas obrad prymas nie zasiadał na „tronie”, tylko na swoim „krześle” (które oczywiście mogło wyglądać podobnie jak ów „tron” na obrazie Bellotta), naprzeciwko taboretu marszałka izby poselskiej: w szopie na jednym z jej krótszych boków, a podczas obrad w kole podobnie, na jego krótszym boku, po stronie senatorów duchownych, u bramy prowincji litewskiej. Niewątpliwie krzesło wynoszono na plac lub wnoszono z powrotem do szopy w ślad za prymasem, podobnie jak czyniono z krzesłami senatorskimi. Z kolei według ryciny załączonej do sejmowego diariusza miejsce pośrodku koła rycerskiego, w którym Bellotto namalował tron, zajmować miał podczas audiencji nuncjusza papieskiego wspomniany już wyżej taboret marszałka<sup>93</sup>. Takie umieszczenie marszałkowskiego taboretu uwiecznił też anonimowy autor obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu<sup>94</sup>. Natomiast diariusz sejmowy nie wskazuje miejsca, z którego prymas nominował nowo obranego króla.

Wypada więc odwołać się do opisów wydarzenia. Według diariusza sejmowego w dniu 7 września prymas przybył wpierw do szopy, gdzie bez wątplenia zasiadł na przeznaczonym dlań krześle, a skoro wygłosił mowę do zgromadzonych stanów, wszyscy razem „ruszyli się [...] z miejsc swoich i poszli do okopów, gdzie K[sią]żę J[ego]m[ósc] Prymas” wypowiedział formułę nominacji monarchy „stanąwszy w środku na krześle, między otaczającym senatem i stanem rycerskim”<sup>95</sup>. Za tekstem diariusza podąża niemal słowo w słowo Jędrzej Kitowicz, pisząc, że prymas nominował króla „stanąwszy w środku na krześle”<sup>96</sup>. Czy słowo „stanąć”

tłumaczyć trzeba dosłownie czy raczej w znaczeniu „stawiwszy się, posadowiwszy się”? Badacze są w tym punkcie ostrożni i, o ile mi wiadomo, nikt nawet tego tematu nie podjął<sup>97</sup>. Tymczasem diariusz prymasa zdaje się rozwiewać wątpliwości. Ze względu na wagę tego opisu i centralną rolę odgrywaną przez jego autora podczas elekcji warto przytoczyć ten passus w całości:

*Wyszedłem do okopów i we środku wzniosłem się na krzesło, zabrałem głos mocny, wyraziłem, że, stosując się do praw dawnych, exorbitancje jedne są uspokojone, a drugie do koronacyi odłożone, a zatem, kiedy jednomyślna zgoda wszystkich województw koronnych i litewskich zaszła już wczoraj, ja dziś z woli Najwyższej nominuję na króla i pana Stanisława Augusta Poniatowskiego. Po trzy razy tę nominację zatwierdziłem przy uniwersalnej zgodzie; potem ichmościom pp. Marszałkom wielkiemu i nadwornemu I. [itewskiemu] – bo koronnych nie było – zleciłem, aby oni promulgowali [ogłosili – przyp. J.K.] tę nominację u bram okopowych. Po tej promulgacji zaśpiewałem «Te Deum laudamus», które przez wszystkich śpiewane było, i artyleryje dały się zewsząd słyszeć»<sup>98</sup>.*

Słowa „wzniosłem się” zdają się rozstrzygać wątpliwości: prymas nie usiadł ani nie stanął przed krzesłem, lecz stanął na nim stopami, podejmując ów trud mimo rwy kulszowej, która przeszkodziła mu dotrzeć rumaka. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z jakimś archaicznym rytmem, który był oczywisty dla uczestników elekcji: nominujący monarchę arcybiskup zajmował pozycję stojącą na siedzisku traktowanym jako podwyższenie. Gdyby krzesło nie było tu symbolicznie konieczne, można było zapewnić prymasowi jakiś inny, wygodniejszy podest, mając wzgląd choćby na jego fizyczną ułomność. Wypadałoby też zapytać, czy na pewno ów „środek”, w którym prymas stawał na krześle, rozumieć należy geometrycznie.



8. Fragmenty obrazu *Audycja legata papieskiego w polu rycerskim na sejmie elekcyjnym 1764 roku* (il. 5, s. 34): a) legat papieski, prymas, arcybiskup i biskupi; b) marszałek izby poselskiej; c) stół sekretarza sejmowego, fot. J. Kowalski



Zdaje się, że tak, choć prócz przekonania piszącego te słowa poświadczaloby to już tylko dzieło Bellotta.

Pozostaje do ustalenia, czy krzesło, na które „wnosił się” prymas nominujący króla, wynoszono za nim z szopy dopiero we właściwym momencie nominacji. Jeśli tak, to mebel namalowany na obrazie pozbawiony został właściwego kontekstu i oderwany zarówno od ewentualnego właściciela, czyli interreksa, jak i od reszty senatorów, którzy w scenie nominacji powinni go byli przecież otaczać (i to bez wątpienia na stojąco!). Czy też może krzesło to, nieidentyczne z tym, na którym zwykle siedział prymas, ustawiano ceremonialnie pośrodku pola rycerskiego znacznie wcześniej, tak iż widomie kojarzyło się z wakującym wciąż tronem, współtworząc aurę oczekiwania na tego, który ma na nim zasiadać? Jeśli tak, Bellotto oddał rzeczywistość dosłownie. Jakkolwiek by jednak było, wniosek Andrzeja

Rottermunda wydaje się słuszny: namalowany tron to przede wszystkim jasno przemawiający do widza symbol, przywołujący nieobecnego monarchę – który dzięki temu w jakiś sposób pojawia się na płótnie, a nawet jakby staje się jego głównym bohaterem.

Dodajmy, że podobnego tronu nie znajdziemy, o ile mi wiadomo, na żadnym innym, wcześniejszym wyobrażeniu elekcyjnego zgromadzenia. Toteż zastosowanie tego „jednego z najdawniejszych i najpowszechniej wykorzystywanych symboli” okazuje się *sui generis* wynalazkiem Bellotta czy raczej – jak można przypuszczać – jego monarszego zleceniodawcy. Oczywiście podobieństwo formalne świadczy za tym, że Bellotto inspirował się ryciną z diariusza sejmowego, zarazem powtarzając kompozycję anonimowego płótna z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, które ukazuje audiencję nuncjusza papieskiego w kole rycerskim. Przypomnijmy,



że na wyścielonym, purpurowym taborecie (a nie tronie) w centrum koła nie zasiada tam ani prymas, ani – co rozumiało – nieobranego jeszcze król, lecz marszałek poselski. Podczas elekcji prymas był wprawdzie interreksem, ale to stan szlachecki objawiał się jako właściwy suweren. Dlatego też nie interreks, ale marszałek reprezentował majestat Rzeczypospolitej, prezydując zgromadzeniu

podczas przyjmowania poselstw udzielnych monarchów.

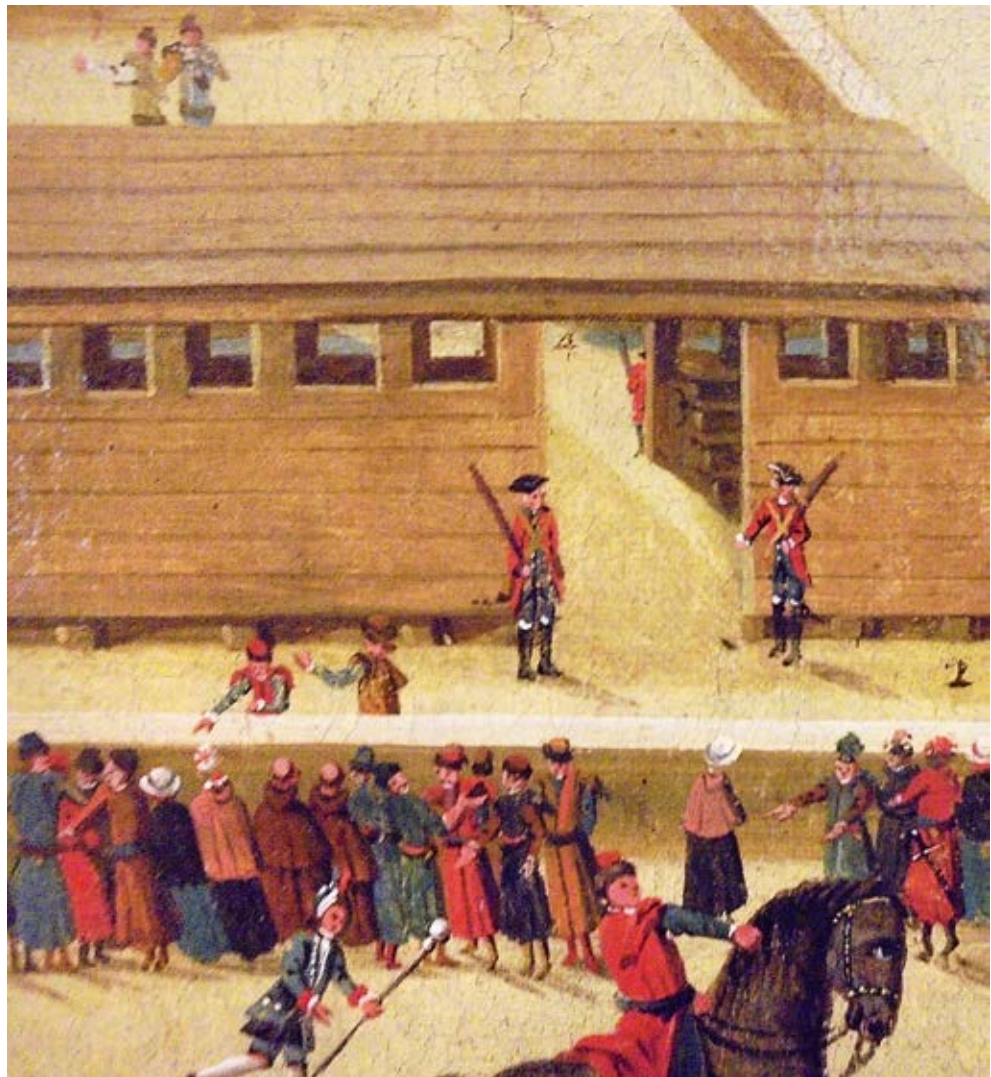
W każdym jednak razie pusty tron ustawiony pośrodku kompozycji jest niezwykle wymowny, zwłaszcza w połączeniu z omówionym już układem chorągwi wojewódzkich, które otaczają go w porządku nawiązującym do „wieńca herbowego”, jaki zazwyczaj otacza wyobrażenia monarchy



9. Fragmenty obrazu *Audiencja legata papieskiego w polu rycerskim na sejmie elekcyjnym 1764 roku* (il. 5, s. 34):  
a) od lewej: szlachta województwa sieradzkiego – ziemi wieluńskiej, województw kaliskiego, poznańskiego, łęczyckiego; b) od lewej: szlachta województwa inowrocławskiego, ziemi dobrzyńskiej, województw malborskiego i krakowskiego; c) okop i szopa senatorska, fot. J. Kowalski







lub godła państwowego. Powstaje pytanie, jak czytać tę kompozycję. Czy ustawienie tronu w miejscu marszałkowskiego taboretu miało być wyrazem boskiej mocy szlacheckiego suwerena, który uosabiał majestat Rzeczypospolitej? Tę moc i godność, jaką wiek wcześniej genialnie opisał Wespazjan Kochowski w *Psalmidii polskiej*:

*Żyje Bóg, Stwórca nasz, króle podający: niech i król długowiecznie żyje, od Boga podany.*

*Którego nie żywot niewieści albo marna kolebka na tronie posadzi: ale wola Boga zastępów przez głosy mnogiego rycerstwa panem uczyni. [...]*

*Niechajże teraz nie mówią królestwa pod monarchami zostające: nadzieja nasza w niemowlęciu, piersi matki swojej ssącym.*

*Ale niech mówi z przyległemi prowincjami Polska: nadzieja moja w Bogu, który mi króle podaje, znając mię dziedzictwem swoim<sup>99</sup>.*

„Wola Boga”, która wedle Kochowskiego wyraża się „przez głosy mnogiego rycerstwa”, pobrzmiwa echem w diariuszu prymasa Łubieńskiego, który nominował króla, jak sam pisze, „z woli Najwyższej”. Jego mowa opublikowana w diariuszu sejmowym zawiera rozbudowaną wersję tej skrótowej notatki. Interreks miał mówić w szopie:

*BÓG jest dzieł naszych i wszelkich czynności w tym bezkrólewiu Autorem i Opiekunem [...] . A zatym czyni te wszystkie nasze, są to czyny niedoścignionej Opatrzności Boskiej<sup>100</sup>.*

A podczas samego aktu nominacji:

*W imię Boskie nominuję króla polskiego i Wielkiego Księcia Litewskiego STANISŁAWA AUGUSTA PONIATOWSKIEGO, prosząc BOGA, ażeby raczył udzielić łask swoich Temu, którego przeznaczył być naszym Rządcą, i aby to obranie było pomyślne dla Rzeczypospolitej, a pożyteczne dla Wiary Katolickiej<sup>101</sup>.*

Wydaje się więc logiczne orzec, iż ustalenie wyborców stojących pod chorągwiemi ziemskimi w specjalnym, heraldycznym porządku, skupionych wokół pustego tronu, jest symbolicznym przywołaniem jednej z głównych ustrojowych zasad systemu politycznego Rzeczypospolitej, wedle której to naród wolnymi głosami daje władzę Pomazańcowi Bożemu, zgodnie z wolą Opatrzności. Interpretacja wydaje się oczywista. Ale można też dopuścić myśl, że jest wręcz przeciwnie. Może pusty tron należałoby interpretować jako symbol królewskiego „charyzmatu” i wyraz królewskich rojeń o wzmocnieniu władzy królewskiej, o likwidacji wolnej elekcji na rzecz dziedzicznego tronu, co dokonać się miało dopiero poprzez uchwalenie Konstytucji 3 maja? Wcześniej król wystrzegał się wypowiedziania głośno takich myśli, aczkolwiek pamiętajmy, że rok 1776, w którym powstał obraz Bellotta, zaznaczył się właśnie monarszym „zamachem stanu” (jak go nazywają historycy), czyli wzmocnieniem władzy królewskiej na przekór szlachcie i stronnictwu Czartoryskich, dzięki sparaliżowaniu opozycyjnych sejmików przez wojska moskiewskie. Przy czym Stanisław August uspił czujność carskiego ambasadora i z jego pomocą przeprowadził zmiany, które wywołały nie tylko gniew opozycji, ale i wściekłość imperatorowej<sup>102</sup>.

Kreśląc powyższe pytania, zdaję sobie sprawę, że muszą one pozostać bez jednoznacznej odpowiedzi. Poza tym obie zarysowane wyżej interpretacje nie są wzajemnie sprzeczne. Obraz może odnosić się zarówno do panującego systemu politycznego, w ramach którego Stanisław Poniatowski został legalnie wyniesiony na tron, jak i do politycznego projektu, który monarcha zamierzał zrealizować w przyszłości.

### Obraz: suffragia

Na drugiej wersji obrazu czytamy objaśnienie zapisane po francusku ręką Bellotta, wedle którego – przypomnijmy –

*Marszałek Sejmu Elekcyjnego Sosnowski, którego portret widnieje pod nr 2, przyjmuje podpisane suffragia, jakoż jest tu wyobrażony, gdy otrzymuje kajet suffragiów z Płocka, z rąk wojewody płockiego Podoskiego, którego portret widnieje pod Nr 3<sup>103</sup>.*

Obaj dostojnicy zostali tu ukazani pośrodku kompozycji na pierwszym planie, tworząc najsilniej wyeksponowaną grupę postaci. Wszakże na pierwotnej wersji z 1776 r. brak tej sceny. Pojawia się ona dopiero w redakcji drugiej, co ma swój ważny kontekst. Według podręcznika Jana Bielskiego pomiędzy przyjęciem kandydatur wyborczych w kole poselskim a objeżdżaniem województw przez prymasa miało następować tradycyjne głosowanie, czyli „kreskowanie” (inaczej „wotowanie”) województwami, do których na ten czas udawali się wszyscy posłowie i senatorzy, jako że w tym momencie według odwiecznego zwyczaju prymas „senat i poselską izbę do swoich województw rozsyła”<sup>104</sup>. Po spisaniu głosów wojewodowie mieli powrócić do koła rycerskiego, gdzie przekazywali marszałkowi poselskiemu „suffragia”, czyli spisane wyniki wspomnianego głosowania:

*Kreskowanie [...] w ten się odprawia sposób: najpierw w każdym województwie senator*

*głos zabiera: i tego, któremu królowania życzy, zaleca, i wszystkich do jedności i zgody zachęca, która gdy zachodzi (a prawą nakazują) senatorowie i posłowie kreski zbierają od szlachty swojego województwa i ziem: zebrane potem zanoszą do koła, i za namienieniem województwa przez sejmowego marszałka, porządkiem czytają. Po przeczytaniu kreski, interrej [prymas jako interreks – przyp. J.K.] na koniu objeżdża koło, i trzykrotnie pyta, czyli jednostajna wszystkich na osobę, którą do tronu mianuje, zachodzi zgoda, i gdy żadne nie przeczy, obwieszcza króla<sup>105</sup>.*

Tak mówiła tradycja, którą tuż przed elekcją przekazał Jan Bielski, a wcześniej opisał też Gottfried Lengnich:

*Senatorowie i posłowie pojedynczych województw i ziem osobno głosujących, przynoszą głosy do sejmowego koła [...]. Głosy każdego imiennie wywoływanego przez marszałka posłów województwa, i każdej ziemi, jeden z posłów odczytuje<sup>106</sup>.*

W kilkanaście lat po elekcji świadomość obowiązywania tej skrupulatnej procedury potwierdził Wincenty Skrzetuski<sup>107</sup>. Mimo to zarówno diariusz sejmu elekcyjnego z roku 1764, jak też relacje Kitowicza, Matuszewicza i zgodna z nimi pierwsza redakcja obrazu Bellotta pomijają czynność zanoszenia wyników głosowania do koła rycerskiego i głośnej ich lektury w obecności marszałka. Wszystko wskazuje na to, że podczas elekcji 1764 r. wojewodowie, postępując wbrew tradycji, nie oddawali suffragiów marszałkowi sejmu, ale bezpośrednio prymasowi objeżdżającemu całe pole elekcyjne, mimo że prymas dokonywał objazdu właśnie w towarzystwie marszałka, co zapisał w swoim dzienniku: „marszałek sejmowy zawsze przy mnie na koniu jechał i wielu panów; kalwakada [sic] była bardzo ludna i wszystkie województwa prezentowały się pod dyktando wojewodów i kasztelanów<sup>108</sup>. O wspólnym objeżdżaniu koła przez prymasa i towarzyszącego mu

marszałka powiadamia też legenda planu załączonego do sejmowego diariusza<sup>109</sup>, powtórzona w opisie obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Jednakże ze zdziwieniem możemy zauważyć, że na pierwszym płótnie Canaletta z 1776 r. marszałek izby poselskiej prymasowi nie towarzyszy.

Przyjrzyjmy się, jak wygląda ta scena według owej pierwszej redakcji. Prymas posuwa się ku województwom wielkopolskim w faetonie zaprzężonym, wbrew historycznej prawdzie, aż w osiem koni (w redakcji drugiej Bellotto zredukował je do odpowiadającej relacjom czwórki). Konny dostojnik podaje siedzącemu prymasowi dokument (w istocie prymas w tym momencie podnosił się z siedziska faetonu, tak w każdym razie opisuje to Kitowicz), podczas gdy szlachta województwa poznańskiego, reprezentowanego przez wspomnianego dostojnika (poznajemy tę zależność po tym, że i szlachta, i dostojnik odziani są w niebieskie kontusze z czerwonymi wyłogami), unosi w górę ręce. Możemy upatrywać w tym fragmencie płótna dosłowną ilustrację sceny opisaną przez Kitowicza:

*Najprzód [prymas – przyp. J.K.] przyjechał do województw poznańskiego i kaliskiego z arynką [formułą – przyp. J.K.] następującą: „Witam waszeczów mościwych panów i braci na tym elektoralnym polu. Oraz pytam, jaka jest wola i zgoda prześwieatnych województw wielkopolskich, kogo mam nominować za króla i pana?” Odpowiedzieli na to Twardowski, wojewoda kaliski (bo książę Jabłonowski, wojewoda poznański, sekretny a od nikogo nie wsparty pretendent tronu, nie miał się pokazać na tym sejmie), i Mielżyński, kasztelan poznański, że sobie nie kogo innego życzą mieć królem, tylko j[ego] m[os]ci pana Stanisława Poniatowskiego, stolnika litewskiego, i natychmiast podali do rąk prymasowi kandydację, podpisem szlachty obydwóch województw stwierdzoną. Tę odebrawszy prymas stojący*

w kariatydzie pytał się po trzy razy szlachty tychże województw: „Jestże zgoda w[asz]m[os]ćpanów, abym nominował za króla i pana j[ego]m[os]ci pana Poniatowskiego, stolnika litewskiego?”, a za każdym razem odebrawszy odpowiedź w krzyku donośnym „Zgoda!” i „Wiwat!”, pokłoniwszy się usiadł i jechał ku następującemu województwu<sup>110</sup>.

Oznacza to, że w pierwszej wersji swojego dzieła Bellotto odwzorował skróconą procedurę elekcji, to jest taką, jaką rzeczywiście zastosowano w 1764 r. Zapewne, skoro stany już wcześniej przyjęły do wiadomości jedną tylko kandydaturę, nie było potrzeby osobnego dostarczania suffragiów marszałkowi w celu ich odczytania w kole rycerskim. Wystarczyło „odpytać” województwa, czy zgadzają się na nominację – ponieważ wyniki głosowania i tak uznano za oczywiste. Nie dziwi też pominięcie marszałka na obrazie Bellotta, niewiele bowiem miał on do roboty tego dnia, prócz występowania w towarzystwie prymasa.

Jednakże odbiorcom pierwszego dzieła Bellotta (królowi? jego otoczeniu?) ta historyczna wierność najwyraźniej się nie spodobała. W drugiej wersji obrazu prymas nie odbiera już głosów od jednego z wojewodów, czyni to natomiast, wbrew rzeczywistości historycznej, marszałek koła poselskiego. Tę niezgodność skomentowali tylko niektórzy badacze<sup>111</sup>, przy czym Andrzej Rottermund osądził, że skoro przekazywanie zebranych głosów marszałkowi odbywało się zawsze „w obrębie koła elekcyjnego”, to wersja Bellotta ma po prostu „symboliczny charakter”<sup>112</sup>. Tymczasem wydaje się, że chodzi tu raczej, czy również, o połączenie pominiętej tradycji z rzeczywistością; obie wszak mogły mieć spore znaczenie dla przesłania obrazu. Fikcyjna scena, którą teoretycznie należałoby umieścić pomiędzy ustaleniem kandydatury w szopie senatorskiej a „odpytywaniem” województw przez

prymasa, podkreślała wszak rolę decyzji wyborców i ich reprezentantów. Być może tą ikonograficzną manipulacją król zamierzył „przykryć” sposób, w jaki sejm elekcyjny przyjął jego kandydaturę.

Nie jest też chyba bez znaczenia fakt, że scena przekazywania suffragiów ma postać spotkania dwóch jeźdźców. Według utrwalonego pośród szlachty mitu u początku swoich dziejów „Polacy na koniach sejmy odprawowali, tam sądy na złych, rekompensa zasłużonym były na tych koniach; jako bili się za ojczyznę, tak o onej radzili, w otwartym polu wolne rady odprawując. Za czasem dla wygody do gmachów przeniosły się”<sup>113</sup>.

### Obraz: alegoryczny plan pierwszy w redakcji pierwszej i drugiej

Najważniejsza różnica pomiędzy obu wersjami obrazu, wcześniejszą i późniejszą, polega na zakomponowaniu pierwszego planu. W drugiej redakcji z 1778 r. Bellotto „wyeliminował plan drugi, skupiając wszystkie znaczące postacie jak gdyby na prosce-nium”<sup>114</sup>. Dodajmy, że tylko dwie z tychże postaci są naprawdę ważne wedle elekcyjnej procedury, reszta to nowi urzędnicy i dworacy królewscy, kreowani już po elekcji. Natomiast w wersji wcześniejszej, z roku 1776, plan pierwszy zajmują osoby mniej istotne pod względem politycznym, choć niekiedy dostojne, których Bellotto nie wskazał bezpośrednio w swoim komentarzu (choć nie wiemy, jaki napis zastąpiła aktualna inskrypcja). Ich identyfikacja jest możliwa dzięki temu, że w roku 1835 nieznanymi bliżej warszawski informator („dobry Kownacki”<sup>115</sup>) oraz przebywający podówczas w Paryżu Julian Ursyn Niemcewicz, posługując się szkicem otrzymanym od Atanazego Racyńskiego, niezależnie od siebie podali kolekcjonerowi



nazwiska sportretowanych osób. Wedle ich opinii (niekiedy ze sobą sprzecznych) na pierwszym planie, licząc od lewej, podają sobie dłonie Jan Stanisław Wilczewski, późniejszy dworzanin króla (w roku elekcji zaledwie dwunastoletni) i niejaki Brzeziński, również dworzanin Stanisława Augusta lub (wedle Kownackiego) Marcin Badeni. Następnie ku ujętemu z profilu, jadącemu w prawo na wspiętym rumaku pułkownikowi Anastazemu Byszewskiemu sunie na siwku generał adiutant Karol Ludwik Fiszer, który podczas elekcji był jeszcze pułkownikiem armii moskiewskiej. Obok hajduka, który dzierży za wodze stojącego na tylnych nogach rumaka, wkłada stopę w strzemię Kasper Karliński, zapewne jako posłaniec, który miał oznajmić wybór obranemu właśnie monarsze. Na prawym skraju kompozycji, przy stole, pod elegancko rozpiętą draperią prowizorycznego namiotu, zasiada sam Bellotto, a przed nim stoi Antoni Łukasz Crutta, dworski tłumacz języków orientalnych. W pozostałych osobach towarzyszących Bellottowi obaj informatorzy widzieli „familię” architekta Merliniego (dziś przekonująco zidentyfikowaną jako dwie córki oraz wnuk samego Bellotta w towarzystwie służącego, zwanego poufale: Checo<sup>116</sup>). W redakcji pierwszej Bellotto ma przypasaną szpadę, która przysługiwała osobom stanu szlacheckiego; w redakcji drugiej, jak się sądzi, artysta pominął ten atrybut wskutek uwag otoczenia lub samego monarchy.

Jak widzimy, nie widnieją tu najwyżej postawione osobistości. Dopiero na planie drugim informatorzy wskazali młodego księcia Adama Czartoryskiego, marszałka sejmu elekcyjnego Sosnowskiego, wojewodę płockiego Podoskiego, królewskiego brata, biskupa płockiego Michała Poniatowskiego i brodatego biskupa kujawskiego Antoniego Kazimierza Ostrowskiego (niektórzy uważają, że jest to nieokreślony duchowny

obrzędku wschodniego), wreszcie na planie trzecim – prymasa Łubieńskiego. Niebłaha miejsce zajęły też kobiety namalowane na planie drugim: wyglądająca z karety księżna kasztelanowa trocka Jadwiga Ogińska (wedle Kownackiego miała być jednak księżna Krystyna Sapieżyna, kochanka króla)<sup>117</sup> oraz księżna kanclerzyna wielka litewska Eleonora Monika Czartoryska.

Trzeba jednak pamiętać, że Bellotto, malując pierwszą wersję płótna, podążał za europejską tradycją wyobrażania wielkich scen zbiorowych, wedle której główni bohaterowie często znajdują się w głębi, zaś plan pierwszy zajmują postacie mniej istotne bądź nawet anonimowe, które miewają walor alegorycznego komentarza. Wskazywano tu na obraz Martina Altomontego *Elekcja Augusta II* jako bezpośrednią inspirację tego rodzaju zabiegu<sup>118</sup>. O ile kompozycja tego dzieła jest odmienna, to jednak szereg motywów pierwszego planu Bellotto rzeczywiście powtórzył. W obu wersjach pojawiają się więc trzymany przez hajduka rumak oraz szczekający pies (początkowo jak u Altomontego jeden, a w wersji drugiej dwa psy, z których drugi przegania pierwszego – co zapewne miało wróżyć nowemu monarsze pomyślność w odpieraniu wrogów królestwa). Tu i tam widzimy też postaci z ludu. W chłopce z dziećmi Rottermund rozpoznaje alegoryczne *Fides* i *Caritas* (Wiarę i Miłość), czyli obraz cnót „kierujących czynami władcy katolickiego”; gest chłopki, którym wskazuje dzieciom sceny dziejące się w głębi, czyni z niej również „matkę przekazującą następnemu pokoleniu pamięć o chwalebnych momentach narodowych dziejów”<sup>119</sup>. Podobnie długą tradycję ma motyw ściskania sobie dłoni, oznaczający zgodę (*Concordia*). Rumak – domyślnie przeznaczony dla króla – „traktowany musi być jako jeden z ważnych atrybutów władzy, kojarzony z cnotami Męstwa i Odwagi”<sup>120</sup>. Wyglądający zza krawędzi

namiotu rodziny Bellotta brodaty dziad proszalny, Żyd w mycce stojący naprzeciwko biskupa Ostrowskiego (przypomnijmy raz jeszcze, że postać biskupa to dla niektórych anonimowy duchowny wschodniego obrządku), wreszcie siedząca tyłem na pierwszym planie chłopka w bogatym, ukraińskim bodaj czepcu dopełniałby wizji wszystkich stanów i nacji wielkiego królestwa, radujących się ze szczęśliwej elekcji Stanisława Augusta.

W drugiej wersji płótna pojawiło się znacznie więcej postaci ukazanych portretowo, których tożsamość częściowo została wskazana przez Bellotta, częściowo zaś rozszyfrowana na podstawie zachowanych portretów z epoki. Znikły jednak rozpoznawalne wizerunki wielkich dam, znikli też niektórzy dworzanie królewscy, nie widać już Ukrainki w czepcu i Żyda, brak rzekomego biskupa Ostrowskiego. W ich miejscu pojawili się inni reprezentanci stanu rycerskiego, przede wszystkim występujący konno marszałek sejmowy i wojewoda płocki. Badacze podkreślają też większą liczbę duchownych – z prymasem na czele – występujących na pierwszym planie obrazu.

### Konkluzja

Na obrazie Bellotta widzimy wyidealizowane wyobrażenie pola elekcyjnego na Woli pod Warszawą, ukazane wiernie co do zasadniczego schematu, jednak z pominięciem niektórych szczegółów (fosa wokół okopów) i zmianą proporcji niektórych elementów (m.in. szopy senatorskiej), ale zasadniczo zgodnie z kompozycją wyzyskanych przez autora źródeł obrazowych (rycina z diariusza sejmowego, płótno ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu). Pominięte zostały, częściowo uwzględnione przez wspomniane źródła, „techniczne”, mało reprezentacyjne bariery i słupy otaczające okopy i służące do wiązania poselskich

rumaków. Najważniejsza zmiana polega na przydaniu całej kompozycji symbolicznego wymiaru poprzez wprowadzenie pośrodku pustego tronu i uszeregowanie województw wbrew realiom historycznym, zgodnie za to z regułą komponowania heraldycznego wieńca wokół godła Rzeczypospolitej lub wyobrażenia polskiego monarchy. Przy tym Bellotto szczególnie wyeksponował chorągwie ziem utraconych podczas pierwszego rozbioru, co mogło być celowym, politycznym zabiegiem podyktowanym zapewne przez Stanisława Augusta.

Malarz przedstawił symultanicznie różne momenty obrad dwu kluczowych dni sejmu elekcyjnego, 6 i 7 września 1764 r. Członkowie izby poselskiej ukazani zostali jako zasiadający na ławach w obrębie okopów, i to dwukrotnie – bo zarazem i w szopie, i w polu rycerskim, podczas gdy nie pojawiają się tam krzesła senatorskie, brak też zasiadających na nich senatorów. Tych ostatnich widzimy niemal wyłącznie pośród konnego zgromadzenia wyborców, gdzie winni byli przenieść się (zresztą wespół z posłami) podczas wotowania i prymasowskiego objazdu. Wówczas też okopy musiały chyba pozostawać nieomal puste, a takiego widoku artysta chciał zapewne uniknąć. Wbrew zdaniu części badaczy wiwaty na cześć nowo obranego władcy następowały zarówno w chwili objazdu – wiwatowały wtedy częściowo poszczególne województwa, oznajmiając prymasowi swój wybór – jak i po nominacji monarchy, kiedy do okrzyków całego zgromadzenia dołączyły armatnie salwy; oba momenty przedstawione zostały na obrazie symultanicznie.

Konnnych obywateli zgromadzonych na polu elekcyjnym Bellotto wyobraził w kontuszach o kontrastowych barwach, odrębnych dla każdego województwa. Przypominają one przepisowe mundury wojewódzkie, acz niekonsekwentnie. Jest to zresztą anachronizm, bowiem wprowadzenie mundurów

wojewódzkich uchwalono w dwanaście lat po elekcji, w roku powstania pierwszego z płócien, zaś same ich barwy zostały ustalone dopiero w rok potem.

Najważniejszy element przejęty przez Bellotta zarazem z obrazu wrocławskiego i z ryciny sejmowego diariusza to ustawiony pośrodku pola elekcyjnego tron, który niejako „zastąpił” ukazany na owych wcześniejszych dziełach taboret marszałka poselskiego. Można dojść do wniosku, że malarz mógł myśleć o krześle prymasowskim, z którego dostojnik ten „nominował” króla w ostatnim akcie elekcyjnej procedury. Nie wiemy jednak, czy owo „krzesło” już wcześniej czekało na niego pośrodku pola, symbolizując – tak jak ma to miejsce na płótnie – nieobecny monarchę, czy też mebel ten wynoszono dopiero w ślad za prymasem wychodzącym z szopy, tak jak działo się to podczas pozostałych obrad w polu rycerskim. W obu przypadkach przedstawienie przez Bellotta „krzesła” – czy w zgodzie z rzeczywistością, czy wbrew niej – ma ważny wymiar symboliczny.

Różnica pomiędzy pierwszą a drugą wersją płótna sprowadza się głównie do postaci wyobrażonych na pierwszym i trzecim planie. W nowej redakcji na plan pierwszy wysunęły się wyobrażenia portretowe. W wersji drugiej nastąpiła aktualizacja poprzez sportretowanie współpracowników monarchy oraz usunięcie w cień postaci z politycznego punktu widzenia mniej ważnych. Znikły też niektóre osoby anonimowe, które można było interpretować alegorycznie. Znaczenie szczególne ma scena centralna, wprowadzona dopiero w drugiej redakcji. Wersja pierwotna, z roku 1776, ukazywała na planie trzecim prymasa, który zgodnie z historyczną rzeczywistością odbiera z rąk wojewodów podpisane przez obywateli suffragia. W redakcji drugiej prymas ukazany został na planie pierwszym, ale zamiast niego suffragia odbiera od wojewody

– wbrew faktom, za to częściowo zgodnie z tradycyjnym procedowaniem – marszałek poselski. Owa modyfikacja miała zapewne „przykryć” pominięcie tej procedury w roku 1764. Ponadto obu dostojników artysta sportretował konno, co nie powinno mieć miejsca, bo suffragia przekazywano osobiście w okręgu okopów, dokąd wstępowało się pieszo. Niemniej wiadomo, że podczas elekcji 1764 r. marszałek towarzyszył prymasowi na rumaku. Ukazanie go w siodle przynosiło mu większy splendor, odzwierciedlało też jego rzeczywistą obecność w konnym orszaku prymasa, ale też uobecniało drogą szlachcie ideę „pradawnego” sejm konnego, realizowaną w praktyce już tylko podczas elekcji.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Cyt. za *Cudzoziemcy o Polsce*, oprac. J. Gintel, Kraków 1971, t. 1, s. 221.
- <sup>2</sup> Zob. J. Lileyko, *Sejm polski. Tradycja – ikonografia – sztuka*, Warszawa 2003, s. 72–80.
- <sup>3</sup> H. Widacka, *Piast na elekcyjnym tronie. Michał Korybut Wiśniowiecki w grafice XVII i XVIII wieku ze zbiorów polskich i francuskich*, Warszawa 2009, s. 11, zob. także s. 116–119, 122–123, katalog nr 46, 47, 49.
- <sup>4</sup> H. Małachowicz, *Martino Altomonte, „Sejm elekcyjny 1697 roku”*, hasło katalogowe, w: D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów [Zamku Królewskiego w Warszawie]*, Warszawa 2007, s. 40, nr kat. 8. Tam dalsza literatura.
- <sup>5</sup> Za autora pierwszego dzieła uchodził niegdyś Marco Alessandri, jednak kilkanaście lat temu odkryto na płótnie sygnaturę Altomonte’go, zob. K. Kuczman, „Elekcja Wettina na króla Polski” – dzieło Jana Piotra Norblina, „*Studia Waweliana*” 11/12, 2002/2003, s. 289–207, przyp. 17 na s. 194. Jednocześnie w tym samym artykule Kazimierz Kuczman atrybuował obraz ze zbiorów wawelskich Janowi Piotrowi Norblinowi, co jednak budzi poważne wątpliwości. W obu przypadkach nie znamy też zleceniodawcy dzieła.
- <sup>6</sup> Cyt. za M. Górska, *Symbolika panowania Stanisława Augusta – herb Ciołek, insygnia, dewizy*, w: *Zamek Królewski w Warszawie. Studia i Materiały*, t. 2: *Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Materiały z wykładów*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2013, s. 40.
- <sup>7</sup> Zob. B. Pfeiffer, „*Rex et Patria*”. *Temat władcy, narodu i ojczyzny w literaturze i sztuce XVIII stulecia*, Warszawa 2012, s. 128–134.
- <sup>8</sup> Stanisław August Poniatowski, *Pamiętniki*, t. 3, oprac. Z. Góralski, tłum. A. Januszewska, Warszawa 1995, s. 172–173, 200.
- <sup>9</sup> Diariusz Władysława Aleksandra Łubieńskiego opublikował w wyborze Szymon Askenazy, zob. *Pamiętnik prymasa*, w: S. Askenazy, *Dwa stulecia XVIII i XIX*, t. 2, Warszawa 1910, s. 54, powyższy cytat ze s. 116.

- <sup>10</sup> Zdarzyło się jednak, że pewien szlachcic zamiast na Stanisława Poniatowskiego zagłosował na wojewodę kijowskiego. Zob. J. Kitowicz, *Pamiętniki, czyli Historia polska*, oprac. P. Matuszewska, Z. Lewinówna, wyd. 2, Warszawa 2005, s. 146.
- <sup>11</sup> Cyt. za A. Grześkowiak-Krwawicz, *Legenda Stanisława Augusta*, w: *Zamek Królewski w Warszawie. Studia i Materiały*, t. 2: *Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Materiały z wykładów*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2013, s. 65.
- <sup>12</sup> *Kabała na rok 1767*, cyt. za: *Literatura barska*, opr. Janusz Maciejewski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 40.
- <sup>13</sup> Zob. A. Rottermund, *Zamek warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*, Warszawa 1989, s. 33.
- <sup>14</sup> Zob. A. Rottermund, *op. cit.*, s. 120.
- <sup>15</sup> B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 125.
- <sup>16</sup> Druga redakcja obrazu pozostała po trzecim rozbiore na zamku warszawskim, skąd na rozkaz Napoleona dzieło to wywieziono do Paryża. Po upadku cesarstwa płótno powróciło do Warszawy. W 1832 r. znalazło się w Moskwie. W 1924 r., w ramach rewindykacji po traktacie ryskim, płótno znów znalazło się w Warszawie. Szczęśliwie uchronione przed zniszczeniem w czasie II wojny światowej, trafiło do zbiorów stołecznego Muzeum Narodowego; obecnie znajduje się w Przedpokoju Senatorskim (Sali Canaletta) w odbudowanym Zamku Królewskim (nr inw. ZKW 453). Zob. M. Wallis, *Obrazy Canaletta z dziejów Polski*, „Biuletyn Historii Sztuki” 16, 1954, z. 1, s. 103–104.
- <sup>17</sup> Od Rzewuskich obraz trafił do zbiorów Aleksandra Chodkiewicza, a potem do Aleksandra Bnińskiego, którego spadkobiercy sprzedali go w 1832 r. Atanazemu Raczyńskiemu. W 1945 r. został przejęty do Muzeum Narodowego w Poznaniu wraz ze zbiorami Raczyńskich z Obrzycka w powiecie szamotulskim (nr inw. FR 547; dawny: MP 17). Zob. M. Wallis, *op. cit.*, s. 102–103; D. Suchocka, *Malarstwo polskie 1766–1945. Katalog zbiorów [Muzeum Narodowego w Poznaniu]*, Poznań 2005, nr kat. 69, s. 31; *Libriveritatis Atanazego Raczyńskiego | von Atanazy Racyński*, oprac. W. Suchocki, t. 1–2, Poznań 2018, zob. t. 1, s. 94–97.
- <sup>18</sup> Zob. H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto zw. Canaletto, „Elekcja Stanisława Augusta”*, nota katalogowa w: D. Juszcak, H. Małachowicz, *op. cit.*, nr kat. 88, s. 161–164; o replikach i kopiach obrazu Bellotta zob. *ibidem*, s. 163–164.
- <sup>19</sup> J.A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym z roku 1764*, „Roczniki Humanistyczne” 35, 1987, z. 4, s. 136.
- <sup>20</sup> Skrót ten zapewne można rozwiązać jako „plena [in re] potestas”, co w przekładzie zastąpiłem dwukrotnie powtórzonym skrótem „etc. etc.”, znanym z tytułatury królów polskich.
- <sup>21</sup> Transkrypcja J.K. Odpisy tego tekstu, z drobnymi odstępstwami, głównie dotyczącymi znaków interpunkcyjnych i diakrytycznych (przez autora inskrypcji stosowanych nieregularnie), zamieszczają m.in. katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, jak i Zamku Królewskiego w Warszawie, zob. H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto...*, s. 161.
- <sup>22</sup> Przekład J.K.
- <sup>23</sup> Transkrypcja za H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto...*, s. 161.
- <sup>24</sup> Przekład J.K.
- <sup>25</sup> M. Wallis, *op. cit.*, s. 120.
- <sup>26</sup> J.A. Chrościcki, *Pola elekcyjne i ich znaczenie dla rozwoju Warszawy*, w: *Spotkania w willi Struwego 1998–2001. Wykłady o dziedzictwie kultury 1998–2001*, Warszawa 2001, s. 191.
- <sup>27</sup> J.A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym...*, s. 136.
- <sup>28</sup> A. Rizzi, *Canaletto w Warszawie*, tłum. K. Jursz-Salvadori, Warszawa 2007, s. 148.
- <sup>29</sup> „Obraz [...] do pewnego tylko stopnia jest przedstawieniem wydarzenia historycznego, istotną rolę pełni tu treści symboliczne i propagandowe – legitymizacja wyboru Stanisława Augusta i uhonorowanie osób z otoczenia króla” (H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto...*, s. 161).
- <sup>30</sup> J.A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym...*, s. 136.
- <sup>31</sup> *Ibidem*; B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 121.
- <sup>32</sup> M. Wallis, *op. cit.*, s. 119–120.
- <sup>33</sup> Dyaryusz Seymu Electionis Między Wsią Wolą y Miastem Warszawą odprawionego [...], Warszawa 1764.
- <sup>34</sup> H. Rutkowski, *Pole elekcyjne na Woli*, w: *idem, Fundamenta historiae. Pisma wybrane*, oprac. M. Zbieranowski, M. Słoń, Warszawa 2014, s. 203.
- <sup>35</sup> Wydane w przekładzie polskim w 1836 r. w Krakowie jako *Prawo pospolite Królestwa Polskiego*.
- <sup>36</sup> J. Bielski, *Widok Królestwa Polskiego*, t. 1–2, Poznań 1763.
- <sup>37</sup> W. Skrzetuski, *Prawo polityczne narodu polskiego*, Warszawa 1782.
- <sup>38</sup> Obraz ten znajdował się pierwotnie w zbiorach Muzeum Lubomirskich we Lwowie, dokąd został prawdopodobnie ofiarowany przez Józefa Maksymiliana Ossolińskiego. W 1946 r. przekazany do Muzeum Narodowego we Wrocławiu, przez długie lata znajdował się jako depozyt na ekspozycji w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy. Zob. E. Houszka, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2013, s. 371, nr 703.
- <sup>39</sup> J.A. Chrościcki, *Pola elekcyjne...*, s. 191.
- <sup>40</sup> S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, Recklinghausen 1972, t. 1, s. 175.
- <sup>41</sup> Za element datujący ten obraz uważano dotąd wyobrażony ponad kartuszem herbowym rzekomy order św. Stanisława, ustanowiony przez króla 7 maja 1765 r. (zob. J.A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym...*, s. 132, przyp. 15; datowanie na „po 1764” powtarzają też E. Houszka, P. Łukaszewicz, *op. cit.*, s. 371, nr 703). W istocie z kartusza zwiesza się, przysłonięty częściowo przez obecną ramę i stąd trudno czytelny, order Orła Białego, co pozwalałoby datować to dzieło nawet i na 1764 r. Użycie mundurów wojewódzkich każe przesunąć datowanie na lata po 1776 r. Tym samym słabszą moc ma hipoteza o zamówieniu tego obrazu przez prymasa łubińskiego, który zmarł w 1767 r. Pamiętać jednak trzeba, że dzieło to było zapewne rozpowszechniane w replikach, które mogły być modyfikowane – także pod względem barw mundurowych.
- <sup>42</sup> Mimo późniejszego datowania płótna z Wrocławia odrzucam ewentualność wzorowania się anonimowego autora na dziele Bellotta. Takiej zależności nie da się przyjąć.
- <sup>43</sup> Nie wiemy wprawdzie, gdzie znajdował się wówczas obraz Altomontego, ale stał się on podstawą dla XVIII-wiecznego medziorytu. Zob. H. Małachowicz, *Martino Altomonte...*, s. 40.
- <sup>44</sup> Ks. Jędrzej Kitowicz (1728–1804) służył wówczas jako sekretarz Michałowi Lipskiemu (1710–1780), który był w tamtych latach kanonikiem gnieźnieńskim i opatem komendatoryjnym opactwa benedyktynów w Lubiniu oraz pisarzem wielkim koronnym, zob. M. Adamczewski, *Lipsy herbu Grabie w świetle źródeł epigraficznych w kolegiacie w Choczcu*, „Acta Universi-



- tatis Lodzensis. *Folia Historica* 50, 1994, s. 116–117. Z relacji samego Kitowicza wiadomo, że od lat czterdziestych XVIII w. sporządzał notatki, które zamierzał wykorzystać do napisania historii swoich czasów. Swoje niedokończone dzieło pozostawił w manuskrypcie, wydany dopiero w kilka dekad po jego śmierci. Autorzy najnowszego zarysu biografii tego autora (zob. *Wstęp*, w: J. Kitowicz, *Korespondencja i gazetki rękopiśmienne Jędrzeja Kitowicza z lat 1771–1776*, oprac. T. Ciesielski, S. Górzynski, F. Wolański, Warszawa 2017, s. 9–59) nie wspominają wprawdzie o jego bezpośrednim uczestnictwie w elekcji, ale zdaje się to oczywiste w świetle odwołań do osobistych obserwacji poczynionych podczas elekcji („uważałem, iż...”, zob. *idem*, *Pamiętniki...*, s. 144). Opisane tu okoliczności wyraźnie wskazują na to, że w dniu obrania króla Kitowicz objeżdżał pole elekcyjne w bliskim otoczeniu prymasa.
- <sup>45</sup> M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego*, oprac. Z. Zielińska, B. Królikowski, t. 2, Warszawa 1986.
- <sup>46</sup> S. Askenazy, *op. cit.*, t. 2, s. 54–123.
- <sup>47</sup> J. Bielski, *op. cit.*, t. 2, s. 239–241.
- <sup>48</sup> *Explicacya Szopy, Okopow y Pola Elektorálnego osobliw [i]ej wyrysowanych*, opis dołączony do rycin umieszczonej przed kartą tytułową w: *Dyaryusz...*
- <sup>49</sup> Niektórzy badacze przyjmowali, że okopy po każdej wolnej elekcji niwelowano, czemu przeczy Henryk Rutkowski: „o trwałym istnieniu okopów co najmniej od 1669 r., a prawdopodobnie od 1632 r. zob. *idem*, *Pole elekcyjne...*, s. 190–193.
- <sup>50</sup> Rozmiary te ustalił Henryk Rutkowski na podstawie analizy planu załączonego do diariusza sejmowego z 1764 r. Podaną tam podziałkę w łokciach polskich badacz przeliczył na obecnie stosowane miary długości. Zob. *idem*, *Pole elekcyjne...*, s. 189–191; por. *idem*: *Wolna elekcja – zasady i praktyka wybierania królów polskich*, w: *Elekcje królów Polski w Warszawie na Woli. Upamiętnienie pola elekcyjnego w 400-lecie stołeczności Warszawy*, red. M. Tarczyński, Warszawa 1997, s. 48–49. Rutkowski dystansuje się od tez artykułu Juliusza A. Chrościckiego dotyczących usytuowania i orientacji pola elekcyjnego w 1764 roku (J.A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym...*). Tu i dalej przyjmuję ustalenia Rutkowskiego. Zob. też M. Brykowska, J.A. Chrościcki, *Pole elekcyjne z roku 1587 na planie Warszawy: najstarszy przekaz ikonograficzny elekcji „viritim”*, „Rocznik Warszawski”, 23, 1993, s. 231–243.
- <sup>51</sup> *Explicacya...*
- <sup>52</sup> J. Bielski, *op. cit.*, t. 2, s. 239–241.
- <sup>53</sup> Błędny opis pola elekcyjnego, jeśli chodzi o jego usytuowanie względem stron świata, powtarzają m.in.: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 2, Warszawa 1901, s. 124–125; A. Brückner, *Encyklopedia staropolska*, t. 1, Warszawa 1937, szp. 439; M. Wallis, *op. cit.*, s. 119; J.A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym...*, s. 130; S.M. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993, s. 171; B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 122; M. Wagner, *Pole elekcyjne królów polskich na Woli (XVI–XVIII w.)*, w: *Elekcje królów Polski w Warszawie na Woli. Upamiętnienie pola elekcyjnego w 400-lecie stołeczności Warszawy*, red. M. Tarczyński, Warszawa 1997, s. 70.
- <sup>54</sup> Henryk Rutkowski sądzi, że marszałek wielki koronny Stanisław Lubomirski, który z urzędu zajmował się organizacją elekcji, podczas elekcji Stanisława Augusta ustąpił miejsca marszałkowi wielkiemu litewskiemu; ten zaś, kierując się wygodą ziomków, którzy wedle utrwalonej z dawna tradycji kwatrowali na Pradze, zdecydował o odmiennym przydzieleniu bram. I tak bramę prowincji litewskiej umieszczono wówczas od wschodu, a wielkopolskiej od zachodu. Zob. H. Rutkowski, *Pole elekcyjne na Woli...*, s. 189; *idem*, *Wolna elekcja – zasady i praktyka...*, s. 48–49; T. Kucharski, *Przepisy porządkowe na zjazdach elekcyjnych w latach 1587–1674*, „*Studia Iuridica Toruniensia*”, t. 10 (2012), s. 106, przyp. 56. Zob. też J.A. Chrościcki, *O polu elekcyjnym...*, s. 132–134 oraz il. 5 na 138.
- <sup>55</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki...*, s. 143–144.
- <sup>56</sup> *Dyaryusz...*, k. 44 recto.
- <sup>57</sup> *Dyaryusz...*, k. 44 recto–44 verso.
- <sup>58</sup> *Dyaryusz...*, k. 44 verso.
- <sup>59</sup> Cyt. za S. Askenazy, *op. cit.*, s. 115.
- <sup>60</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki...*, s. 146. Henryk Rutkowski przywołał ów cytat, przyjmując jego wiarygodność, zob. H. Rutkowski, *Wolna elekcja – zasady i praktyka...*, s. 54.
- <sup>61</sup> Cyt. za S. Askenazy, *op. cit.*, s. 115.
- <sup>62</sup> *Dyaryusz...*, k. 44 recto.
- <sup>63</sup> *Dyaryusz...*, k. 46 verso–47 recto.
- <sup>64</sup> *Dyaryusz...*, k. 47 recto.
- <sup>65</sup> *Dyaryusz...*, k. 47 recto.
- <sup>66</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki...*, s. 147.
- <sup>67</sup> A nie „w kierunku południowo-zachodnim”, jak czytamy w nocie katalogowej, por. H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto...*, s. 161.
- <sup>68</sup> Mieczysław Wallis (za nim zaś m.in. H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto...*, s. 163) mylnie identyfikuje go z kościołem na Służewie, co prostuje H. Rutkowski, *Pole elekcyjne...*, s. 203.
- <sup>69</sup> H. Rutkowski, *Pole elekcyjne...*, s. 203. Tak samo zresztą ma się rzecz, co również zauważa Rutkowski, na obrazie z Muzeum Narodowego we Wrocławiu; szczegóły ten poświadcza wzajemną zależność obu dzieł, którą podnosił S. Kozakiewicz, *op. cit.*, s. 175.
- <sup>70</sup> Zob. J. Kowalski, *Sejmiki polskie według Jana Piotra Norblina*, „*Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej*” 34, 2017, s. 83–148, il. 1 na s. 87.
- <sup>71</sup> *Explicacya...*
- <sup>72</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki...*, s. 142–143.
- <sup>73</sup> S.K. Kuczyński, *op. cit.*, s. 191.
- <sup>74</sup> *Ibidem*, s. 188.
- <sup>75</sup> Uwagi Mieczysława Wallisa są, niestety, nie we wszystkim ścisłe, a przede wszystkim niekompletne: „[...] rozmieszczenie chorągwi wojewódzkich zdaje się być dość swobodne. Tak więc od strony zachodniej, gdzie stały województwa wielkopolskie, mamy nie tylko chorągiew z głową zębora pod koroną w polu szachowanym białym i czerwonym, a więc chorągiew województwa kaliskiego, ale również chorągiew z orłem w polu czerwonym, a więc chorągiew województwa krakowskiego, i chorągiew z orłem czarnym w polu czerwonym, a więc chorągiew województwa płockiego lub rawskiego” (M. Wallis, *op. cit.*, s. 119). Zdaje się, że Wallis błędnie odczytał gryfa w polu czerwonym jako orła, a jako czarnego orła zinterpretował czarną kawkę występującą na chorągwi ziemi halickiej.
- <sup>76</sup> H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto...*, s. 161. Niewłaściwie rozpoznano tutaj ustawienie obywateli poszczególnych prowincji. Badaczka uznała, że zgodnie z informacją podaną w legendzie planu zawartego w diariuszu sejmowym szlachta prowincji wielkopolskiej ukazana została po stronie zachodniej, szlachta prowincji litewskiej od wschodu, a w głębi, od południa, szlachta prowincji małopolskiej. Poprawnie wskazała chorągiew województwa kaliskiego, natomiast chorągiew ziemi przemyskiej określiła błędnie jako chorągiew województwa „brzeskiego kujawskiego lub inowrocławskiego”. Chorągiew z Pogonią Litewską, rzeczywiście widoczna wśród chorągwi prowincji wielkopolskiej, skłoniła zapewne autorów do mylnego

- rozpoznania tej części zgromadzenia jako obywateli województw Wielkiego Księstwa Litewskiego.
- <sup>77</sup> Stefan Kuczyński pisze, że „rozpoznać można m.in. [chorągiew – przyp. J.K.] sieradzką, mazowiecką lub poznańską, brzesko-kujawską, podlaską, ruską, sandomierską i podolską” (S.K. Kuczyński, *op. cit.*, s. 172). Badacz pominął tu niektóre słabiej widoczne chorągwie, a przede wszystkim najwyraźniejszą ze wszystkich i najwyraźniej jakby celowo wyeksponowaną chorągiew województwa kaliskiego.
- <sup>78</sup> Por. kolejność województw w: J. Bielski, *op. cit.*, t. 1, s. 281–282.
- <sup>79</sup> Por. S.K. Kuczyński, *op. cit.*, s. 135–158.
- <sup>80</sup> Por. *ibidem*, s. 154, il. 150.
- <sup>81</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki...*, s. 145.
- <sup>82</sup> Cyt. za S. Askenazy, *op. cit.*, t. 2, s. 115.
- <sup>83</sup> Stąd też niewłaściwe jest zdanie, pojawiające się w niektórych publikacjach, że na drugiej redakcji płótna prymas, skończywszy objazd, zjeżdża z pola. Po województwach wielkopolskich przychodziła kolej na małopolskie, potem zaś dopiero na litewskie; zresztą pozycja faetonu na obrazie nie należy do porządku historycznego, lecz ideowego.
- <sup>84</sup> O mundurach wojewódzkich wyobrażonych przez Bellotta na tym obrazie pisała już Hanna Małachowicz (*eadem, Bernardo Bellotto...*, s. 161–162), jednakże nie wyjaśniając genezy pojawienia się ich na obrazie z 1776 r., który powstawał jeszcze przed ustaleniem barw mundurów przez poszczególne sejmiki ziemskie.
- <sup>85</sup> O mundurach wojewódzkich zob. J. Możdżeń, *Mundury wojewódzkie a renesans polskiego stroju narodowego w epoce stanisławowskiej*, „Sensus Historiae”, 4, 2011, z. 3, s. 11–31; T. Jeziorowski, A. Jeziorkowski, *Mundury wojewódzkie Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Warszawa 1992; J.K. Ostrowski, *Mundury cywilne w Polsce w XVIII–XIX w. Ze studiów nad dawnym strojem, obyczajem i sztuką portretową*, „Kronika Zamkowa – Roczniki”, seria nowa, 3 (69), 2016–2017, s. 246–251.
- <sup>86</sup> Cyt. za M. Wallis, *op. cit.*, s. 119.
- <sup>87</sup> Mimo to na obrazach z przełomu XVIII i XIX w., ukazujących szlachtę w mundurach wojewódzkich, uwzględniono także i te ziemie, zob. T. Jeziorowski, A. Jeziorkowski, *op. cit.*, s. 31–32. Zob. też jedno z tego rodzaju przedstawień ze zbiorów Muzeum Narodowego w Rzeszowie w: *Szlachetne dziedzictwo czy przekłety spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze*, katalog wystawy, red. J. Dziubkowska, Poznań 2004, nr 524, s. 292.
- <sup>88</sup> A. Rottermund, *op. cit.*, s. 117.
- <sup>89</sup> *Ibidem*, s. 118.
- <sup>90</sup> A. Rizzi, *op. cit.*, s. 148.
- <sup>91</sup> M. Wallis, *op. cit.*, s. 106.
- <sup>92</sup> A. Rizzi, *op. cit.*, s. 148.
- <sup>93</sup> Taką pozycję taboretu marszałka poselskiego zaznaczono na rycinie i w opisie diariusza, tak też jest na obrazie ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, który *de facto* ukazuje właśnie przyjęcie legata papieskiego przez stany.
- <sup>94</sup> Henryk Rutkowski uznał błędnie (zapewne wskutek oparcia się jedynie na reprodukcji obrazu), że płótno to ukazuje moment nominacji króla przez prymasa, zob. H. Rutkowski, *Pole elekcyjne...*, s. 201.
- <sup>95</sup> *Dyaryusz...*, k. 46 verso.
- <sup>96</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki...*, s. 147. Jan Bielski pomija ten szczegół, pisząc tylko, że prymas „obwieszcza króla”, zob. J. Bielski, *op. cit.*, t. 1, s. 259.
- <sup>97</sup> Jerzy Lileyko pisze na przykład, że prymas nominował króla „jako interrex, stojąc przed swoim krzesłem” (J. Lileyko, *op. cit.*, s. 71). Bogusław Pfeiffer uważa, że namalowane przez Bellotta „krzesło” należało do prymasa i – jeśli dobrze rozumiem – uznaje, choć w sposób zawoalowany, ścisłość relacji diariusza sejmowego i Kitowicza co do „stawania” na tymże krzesle, zob. B. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 128, przyp. 42.
- <sup>98</sup> Cyt. za S. Askenazy, *op. cit.*, t. 2, s. 116.
- <sup>99</sup> W. Kochowski, *Psalmodia polska, Psalm IX. Szczęśliwą elekcyją in anno 16[74] przeznaczaniu boskiemu przypisujący*, wersety 3–4, 15–16, w: W. Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, wyd. M. Eustachiewicz, wyd. 2, Wrocław–Kraków 1991, s. 390–392.
- <sup>100</sup> *Dyaryusz...*, k. 45 verso.
- <sup>101</sup> *Dyaryusz...*, k. 46 verso – 47 recto.
- <sup>102</sup> W. Stanek, *Konfederacja sejmowa z 1776 roku – narzędzie dworskiego zamachu stanu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici – Historia. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 28, 1993, z. 259, s. 128.
- <sup>103</sup> Przekład J.K. na podstawie transkrypcji opublikowanej w: M. Wallis, *op. cit.*, s. 107–108.
- <sup>104</sup> W. Skrzetuski, *op. cit.*, s. 94.
- <sup>105</sup> J. Bielski, *op. cit.*, t. 1, s. 258.
- <sup>106</sup> G. Lengnich, *op. cit.*, s. 71.
- <sup>107</sup> „Tam pierwszy w każdym senator, kandydatów znowu wspomniawszy, głosy zbiera; zebrane zanoszą na miejsce sejmowych obrad”, gdzie głosy owe miały być czytane „w przytomności wszystkiego rycerstwa”. Zob. W. Skrzetuski, *op. cit.*, t. 1, s. 94.
- <sup>108</sup> Cyt. za S. Askenazy, *op. cit.*, t. 2, s. 115.
- <sup>109</sup> „Województwa wielkopolskiej prowincji [...] suffragia objężdżającemu je Księciu J[ego] m[os]ci prymasowi z J[ego] m[os]ci panem marszałkiem, oddawały”, *Explicacya ryciny zamieszczonej w: Dyaryusz...*
- <sup>110</sup> J. Kitowicz, *Pamiętniki...*, s. 145.
- <sup>111</sup> Mieczysław Wallis napisał jedynie, że „czynność zbierania wotów została w ten sposób w nowej redakcji zróżnicowana: odbiera je od wojewodów nie prymas bezpośrednio, lecz marszałek sejmu elekcyjnego” (M. Wallis, *op. cit.*, s. 107).
- <sup>112</sup> A. Rottermund, *op. cit.*, s. 117–118.
- <sup>113</sup> W. Kochowski, *Historja panowania Jana Kazimierza z Klimakterów Wespazjana Kochowskiego przez współczesnego tłomacza w skróceniu na polski język przełożona wydana z rękopismu w roku 1840 przez Edwarda Raczyńskiego teraz podług oryginału poprawiona i powtórnie wydrukowana*, t. 1, Poznań 1859, s. 131. Szczególne miejsce w tradycji sejmowej zajmowała silnie kulturowana (aczkolwiek dyskusyjna) legenda sejmów konnych, w tym mitycznych obrad pierwszego rokосу w Glinianach, zob. J. Orzeł, *Historia – tradycja – mit w pamięci kulturowej szlachty Rzeczypospolitej XV–XVIII wieku*, Warszawa 2016, s. 331–405.
- <sup>114</sup> A. Rizzi, *op. cit.*, s. 152.
- <sup>115</sup> Zob. list księżnej Marianny Radziwiłłowej do Atanazego Raczyńskiego z 21 lutego 1835 r. i załączone przez nią „opisanie tych osób figurujących na obrazie” pióra tegoż Kownackiego, *Libri veritatis...*, t. 1, s. 99–101.
- <sup>116</sup> Zob. H. Małachowicz, *Bernardo Bellotto...*, s. 162–164, tam dalsza literatura; zob. też A. Rizzi, *op. cit.*, s. 149.
- <sup>117</sup> S. Kozakiewicz, *op. cit.*, t. 2, s. 375.
- <sup>118</sup> Zob. np. K. Sroczyńska, J. Jaworska, *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały ikonograficzne w malarstwie, rysunku i grafice (1581–1939)*, Warszawa 1985, nr kat. 143.
- <sup>119</sup> A. Rottermund, *op. cit.*, s. 118.
- <sup>120</sup> *Ibidem*.

**Banners, throne  
and suffragia.  
*Election of Stanislaus  
Augustus Poniatowski*  
by Bernardo Bellotto  
between political  
fiction and historical  
reality**

**SUMMARY**

So-called “free elections” took place in Poland from 1573. They were the elections of the king held after the death of a monarch. In 1764, Stanislaus Augustus Poniatowski was elected thanks to the Czartoryski family, who carried out the election in agreement with Tsarina Catherine the Great, with the support of the Russian army. After his coronation, Stanislaus Augustus persistently developed the myth of ascending the throne because this was the free will of the nation. In 1776 he commissioned the court painter, Bernardo Bellotto called Canaletto from Venice, to paint a picture showing his election. The painting was hung in the so-called Senatorial Antechamber in front of the Throne Room of the Royal Castle in Warsaw. Today the painting can be found in the National Museum in Poznań as the monarch was probably not entirely satisfied with it and in 1778 ordered another version, which can be found in the Warsaw Castle today. Both canvases have been the subject of numerous studies. This article analyses the problems that have so far escaped the attention of researchers or proposes reinterpretations of their arguments.

The election of Stanislaus Augustus took place in the fields of the village of Wola near Warsaw from 27 August to 7 September 1764. Inside the so-called “trench” of the size of 68 by 140 m, the deputies of the Sejm sat next to the senators in the so-called “senator’s shed”. The rest of the nobility who had arrived for the election would convene on horseback around the trenches. In 1764, about 25,000 people from all over the Republic of Poland arrived, of whom 5,584 signed the election document personally.

Bellotto presented simultaneously different moments of the election, which took place during the two decisive days, September 6 and 7, 1764. Both versions of the canvas show the Polish nobility on horseback around the trenches, under the provincial flags, as the Primate travels around the entire field, asking permission to nominate the king. The author of the article draws attention to the selection of provincial flags and the clothing of the nobility. Although he was using historical records, Bellotto did not reconstruct the actual layout of the assemblies of individual provinces. The arrangement used by Bellotto probably refers to prints representing a wreath of coats of arms of different estates around the emblem of the Republic of Poland or the image of the monarch. At the same time, Bellotto specifically exposed the flags of the lands seized by Austria in 1772. He also

painted the nobility in national costume, partly in the colours of the so-called voivodeship uniforms. This is an anachronism because the law on colours was passed in 1776 and the implementing regulations were adopted the following year only.

In the centre of the painting’s composition there is an empty throne, which gives the impression of a purely symbolic element (neither the presence of the monarch nor his throne were expected during the election). The author of the article compares the previous interpretations of this image. He points out that the nomination of the monarch was made by the Primate standing on a “chair” in the middle of the field. This interesting element of the ceremony has not been satisfactorily explained so far and never appeared in any painting or print depicting the election. It seems that Bellotto used it to create a vocal symbol, which is however at odds with the actual arrangement of the election field.

There are significant differences between the versions of the canvas from 1776 and 1778. The later version shows more portraits of people close to the king, with the Primate in the coach and the Speaker of the Sejm appearing in the foreground, receiving a document containing the votes. In the first, older, version, it is only the Primate himself who receives this document, as was the custom of the day. The author notes that this was the only real moment of the election that formally contradicted tradition. The votes of the provinces should have been first transferred to the Speaker and counted inside the trench, and only then was the Primate to travel around the field asking the voters to confirm the election by acclamation. In 1764, however, only one candidate stood for election and probably that is why the separate counting of votes inside the trenches was abandoned. As a result, it was the Primate who travelled among the representatives of voivodships, collecting the results of the vote and listening to the acclamation at the same time. In the later version of the canvas, this fact was not depicted: the Speaker, shown on horseback in the foreground, receives the votes. The Speaker was then honoured on an equal footing with the Primate. The former’s equestrian portrait also gave him greater splendour, but at the same time emphasized that the election was held in reference to the legendary horse sessions of Parliament, which the nobility saw as a perfect embodiment of the myth of the fabulous history of Poland



**Ilustracje  
ze Wspomnień  
Wielkopolski  
Edwarda  
Raczyńskiego –  
pomiędzy  
malowniczymi  
widokami  
a dokumentacją  
zabytków\***

W latach 1842–1843 ukazała się w Poznaniu dwutomowa publikacja *Wspomnienia Wielkopolski, to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego*<sup>1</sup>. Dzieło to, autorstwa Edwarda hr. Raczyńskiego, uznawane jest za pierwsze opisanie zabytków w Wielkopolsce. Z zamieszczonej na pierwszej stronie dedykacji dla Konstancji hr. Potockiej (od 1826 r. żony Raczyńskiego) wynika, że zamiysł napisania książki poświęconej rodzimemu regionowi narodził się już w 1817 r. Zbieranie materiałów do dzieła, wyjazdy w teren, kompletowanie ilustracji, a także zaangażowanie autora w wiele przedsięwzięć lokalnych (budowa i otwarcie Biblioteki Raczyńskich, powstanie Złotej Kaplicy w katedrze poznańskiej) sprawiły, że książka trafiła do czytelników dopiero kilkadziesiąt lat później. W latach 40. XIX w. była jedną z niewielu łączących słowo i obraz publikacji w języku polskim i jedną z pierwszych tego typu tak bogato ilustrowanych<sup>2</sup>.

### Charakterystyka publikacji

*Wspomnienia Wielkopolski* łączą cechy naukowej rozprawy o historii regionu, osobistego dziennika z podróży oraz praktycznego przewodnika, pełnego informacji faktograficznych, jak również podań, legend i różnych ciekawostek. Połączenie takie jest charakterystyczne dla piśmiennictwa podróżniczego niemal od średniowiecza po wiek XIX<sup>3</sup>, a różnorodność ujęć i bogactwo poruszanych wątków decydują do dziś o atrakcyjności lektury.

Spojrzenie Raczyńskiego, miłośnika starych ksiąg i rękopisów, zapalonego badacza archiwaliów, bibliofila i historia-amatora,

rzutuje na konstrukcję książki. Blisko połowę pierwszego tomu zajmuje opowieść o dziejach Wielkopolski, zawsze widzianej w szerszej perspektywie – dziejów państwa polskiego. Na kolejne rozdziały (opisy interesujących miejsc w województwie poznańskim, na ziemi wschowskiej, powiecie wałeckim, mieście Poznaniu, województwach kaliskim i gnieźnieńskim) składają się krótkie zarysy historyczne (wzbogacone wypisami ze źródeł), miejscowe anegdoty i legendy, opisy współczesne, niekiedy dość osobiste wrażenia<sup>4</sup>.

W przedmowie Raczyński wskazał prace, do których jego książka miała nawiązywać. Już sam tytuł przypominał *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* Józefa Ignacego Kraszewskiego, wydane w Wilnie w 1840 r. W tej publikacji jednak przeważał opis współczesnego stanu miast i miasteczek, a zwłaszcza sytuacji ich mieszkańców<sup>5</sup>. Walory literackie w opisach osób i zdarzeń dominowały nad informacjami historycznymi, zresztą nie zawsze udokumentowanymi źródłowo. Druga przywołana przez Raczyńskiego praca, a mianowicie wydana w Wilnie w 1841 r. książka Aleksandra Przędzickiego *Podole, Wołyń, Ukraina. Obrazy miejsc i czasów*, równie dużo miejsca poświęca opisom scenek rodzajowych, choć tu znacznie więcej jest informacji archiwalnych, cytatów ze źródeł, a nawet danych statystycznych z dziedziny gospodarki.

Do dzieł podobnych pracy Raczyńskiego należy również zaliczyć *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic* Ambrożeo Grabowskiego z 1822 r., *Opisy różnych okolic Królestwa Polskiego* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej z 1833 r. czy bardziej oszczędny w subiektywne komentarze *Przewodnik*

1. Theodore Géricault, Charles-Louis Lessaint, *Kościół Św. Mikołaja*, nr 150, w: Isidore Taylor (red.), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, t. II, Paris 1825



2. Emile Sagot, *Katedra w Lisieux. Widok ogólny*, nr 10, w: Isidore Taylor (red.), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, t. III, Paris 1828



dla podróżujących w Polsce i Rzeczypospolitej Krakowskiej Józefa Krasieńskiego z 1821 r.

W odróżnieniu od przywołanych wyżej publikacji *Wspomnienia Wielkopolski* są bogato ilustrowane. Przygotowując publikację z rycinami, Raczyński czerpał z własnych doświadczeń. W 1821 r. ukazał się we Wrocławiu jego *Dziennik podróży do Turcji*

z 89 miedziorytami, wykonanymi na podstawie rysunków samego autora oraz malarza Ludwiga Fuhrmanna<sup>6</sup>. Pod względem połączenia słowa i obrazu *Wspomnienia Wielkopolski* nawiązują również do francuskojęzycznego opracowania Leonarda Chodźki *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque* z lat 30. XIX w. Chodźko w pierwszej części książki podał zarys historii Polski, następnie w formie ciekawostek przedstawił informacje dotyczące pomników, pamiątek historycznych, zabytków, religii, geografii czy statystyki. Ilustracje do dzieła, wykonane wg rysunków Aleksandra Oleszczyńskiego i Adama Pilińskiego, miały różnorodny charakter: od współczesnych widoków wybranych polskich zabytków po szereg scen historycznych, pejzaży czy przedstawień zwierząt.

Potrzeba uzupełnienia opisu zabytków historycznych o bogaty zbiór ilustracji zblizała Raczyńskiego-historyka do Joachima Lelewela<sup>7</sup>, którego wszystkie dzieła z zakresu historii, geografii i biografii zawierały ryciny. Lelewel – podobnie jak Raczyński – sam rysował i ilustrował swoje książki, a swoistym podsumowaniem jego aktywności na tym polu był zawierający wybór jego rysunków *Album rytownika polskiego*, wydany w Poznaniu w 1854 r.

## Ilustracje do *Wspomnień Wielkopolski*

*Wspomnienia Wielkopolski* zawierają 16 rysunków umieszczonych w tekście oraz 66 stalorytów opublikowanych w dodatkowym tomie<sup>8</sup>. Wszystkie ryciny ilustrują tekst przewodnika, to jest przedstawiają konkretne zabytki, opisywane przez Raczyńskiego. Autorką większości z nich jest Konstancja z Potockich, żona Edwarda Raczyńskiego. Kilka wykonał jego brat Atanazy, pojedyncze zaś Józefa hr. Radolińska, generał Władysław



3. Atanazy Raczyński, *Zamek w Tucznie*, nr 21, w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, Poznań 1842

Kosiński, biskup Anzelm Brodziszewski, Henryk Zabięło – jednym słowem amatorzy, często arystokraci z najbliższego otoczenia Edwarda Raczyńskiego. Temu zaprzyjaźnionemu gronu zdarzały się rysunkowe wpadki – błędy w wyrysowaniu perspektywy, dowolność w traktowaniu szczegółów czy zaburzenia proporcji postaci i przedmiotów.

Na podstawie ich rysunków stalorty wykonali najlepsi europejscy sztycharze: działający w Pradze Georg Döbler, Austriak Johann Passini, Francuz Augustin François Lemaitre, Johann Gottfried Abraham Frenzel z Drezna.

Zdecydowana większość rycin to widoki współczesne. W dwóch wypadkach (*Księżna Matylda wręczająca księgę Mieszkowi II* oraz *Katedra w Gnieźnie w XIV w.*), jak podaje sam Raczyński, kompozycje zostały przerysowane z innych dzieł<sup>9</sup>.

Spośród opublikowanych ilustracji 41 ukazuje zabytki sztuki sakralnej (architektura kościołów, ich wyposażenie, nagrobki), 33 – zabytki sztuki świeckiej (ratusze, pałace, zamki), 2 – starożytności z czasów przedchrześcijańskich, 5 – pejzaże, jedna zaś scenę historyczną.

Dodatkowy tom *Wspomnień Wielkopolski*, złożony wyłącznie z bardzo dobrej jakości grafik i wydany w formie ekskluzywnego albumu, stanowi pierwszą dokumentację architektury i rzeźby na tym terenie. Pomimo pewnych niedoskonałości rysunków, wynikających z amatorskiego przygotowania współpracowników Raczyńskiego, album był przedsięwzięciem pionierskim w Wielkopolsce, a jego zawartość z jednej strony wskazywała na inspiracje malowniczymi widokami, z drugiej – rozwijającą się w tym czasie dokumentacją rysunkową zabytków.





4. [Edward Raczyński], *Zamek w Kurniku*, nr 10, w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, Poznań 1842

### Malownicze widoki

Na przełomie XVIII i XIX w., w okresie rosnącego zainteresowania zabytkami sztuki dawnej oraz kształtowania się kanonów monumentów narodowych dla poszczególnych europejskich nacji przedsięwzięto pierwsze próby inwentaryzacji i dokumentacji zabytków. Ich efektem były wydawnictwa prezentujące wizerunki dzieł sztuki – architektury, rzeźby, rzemiosła artystycznego, rzadziej malarstwa. Pod względem wizualnym publikacje prezentowały różnorodny materiał – mniej lub bardziej szczegółowo odzwierciedlający wizerunek zabytku; wzbogacony o poetycki, autorski komentarz twórcy lub pozbawiony osobistego spojrzenia; nastrojowy lub obiektywnie przedstawiający dzieło sztuki dawnej.

Istotną rolę w prezentacji architektury w owym czasie odgrywała kategoria

„malowniczości” (*pittoresque*). Widoki malownicze operują silnymi efektami światłocieniowymi, budując wrażenie teatralności przedstawienia, niekiedy wzbogaconego o zainscenizowaną scenkę rodzajową lub historyczną, przy jednoczesnym precyzyjnym oddaniu szczegółów budowli<sup>10</sup>. Przykładów takich przedstawień dostarczają *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, wydawane pod kierunkiem Isidore'a Taylora. Przedsięwzięcie to zajmuje ważne miejsce wśród pierwszych, zakrojonych na szeroką skalę, akcji uwieczniania zabytków sztuki dawnej. Taylor, przy współudziale licznych współpracowników (pisarzy Charlesa Nodiera i Alphonse'a de Cailleux oraz 162 artystów), wydał w latach 1820–1878 jedenaście tomów swojej książki. Zawierała ona ponad 3 tysiące litografii przedstawiających zabytki dziewięciu regionów Francji,



5. [Edward Raczyński], *Kościół w Środzice*.  
*Wyobrażenie sejmiku w tem mieście*, nr 12,  
w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielko-*  
*polski*, Poznań 1842

którym towarzyszył komentarz odnoszący się do historii ukazanych miejsc i bieżącej sytuacji monumentów<sup>11</sup>. Kolejne tomy *Voyages...* obrazują zmiany zachodzące w podejściu do ilustracji, sposobu przedstawiania zabytków architektury oraz roli sztafażu.

Pierwsze woluminy wydawnictwa (wydany w 1820 r. tom poświęcony Normandii i wydany w 1825 r. tom poświęcony Franche-Comté) zostały zilustrowane przede wszystkim przez Alexandre'a-Évariste'a Fragonarda. Jego poetyckie rysunki są pełne postaci w kostiumach historycznych, ukazanych zazwyczaj w scenie rozgrywającej się na pierwszym planie kompozycji<sup>12</sup>, w której tłem jest architektura kościelna bądź świecka. Ważną część przedstawienia zajmuje pejzaż, niekiedy wręcz dominując nad architekturą. Zmiany przynoszą kolejne tomy poświęcone Langwedocji (wydawane w latach: 1833, 1834, 1835, 1837). Autorem zamieszczonych w nich ilustracji był Adrien Dauzats<sup>13</sup>, a na pierwszy plan wysuwa się zabytek, ukazywany z rosnącą szczegółowością i pieczołowitością. Sztafaż coraz częściej zostaje wyeliminowany z ilustracji. Z każdym kolejnym tomem zmieniał się również temat ilustracji. Początkowo dominowały widoki ogólne miast, architektura, pejzaż, z czasem pojawia się więcej wizerunków rzeźb, malowideł, detali i planów architektonicznych.

We francuskiej publikacji pierwsze ilustracje komponują się z tekstem autorstwa Charlesa Nodiera, romantycznego poety i pisarza, który w przedmowie do tomu poświęconego Normandii deklarował, że jego tekst to przede wszystkim podróż wrażeń („voyage d'impressions”)<sup>14</sup>. Opisy jego pióra przepełnione są zachwytem nad urokiem krajobrazu, efektami świetlnymi, wpływem pór dnia na postrzeganie otoczenia. Część ilustracji w tym tomie bliska jest również malarstwu historycznemu, rozwijającemu się intensywnie na początku XIX w.<sup>15</sup> Przedstawiona architektura

na niektórych ilustracjach staje się bardziej dekoracją dla sceny (il. 1). Część rycin ukazuje budowlę w stanie współczesnym, a na tle – jako dodatek – przedstawiono figury mające ożywić przedstawienie i wspomóc wyobraźnię widza (il. 2).

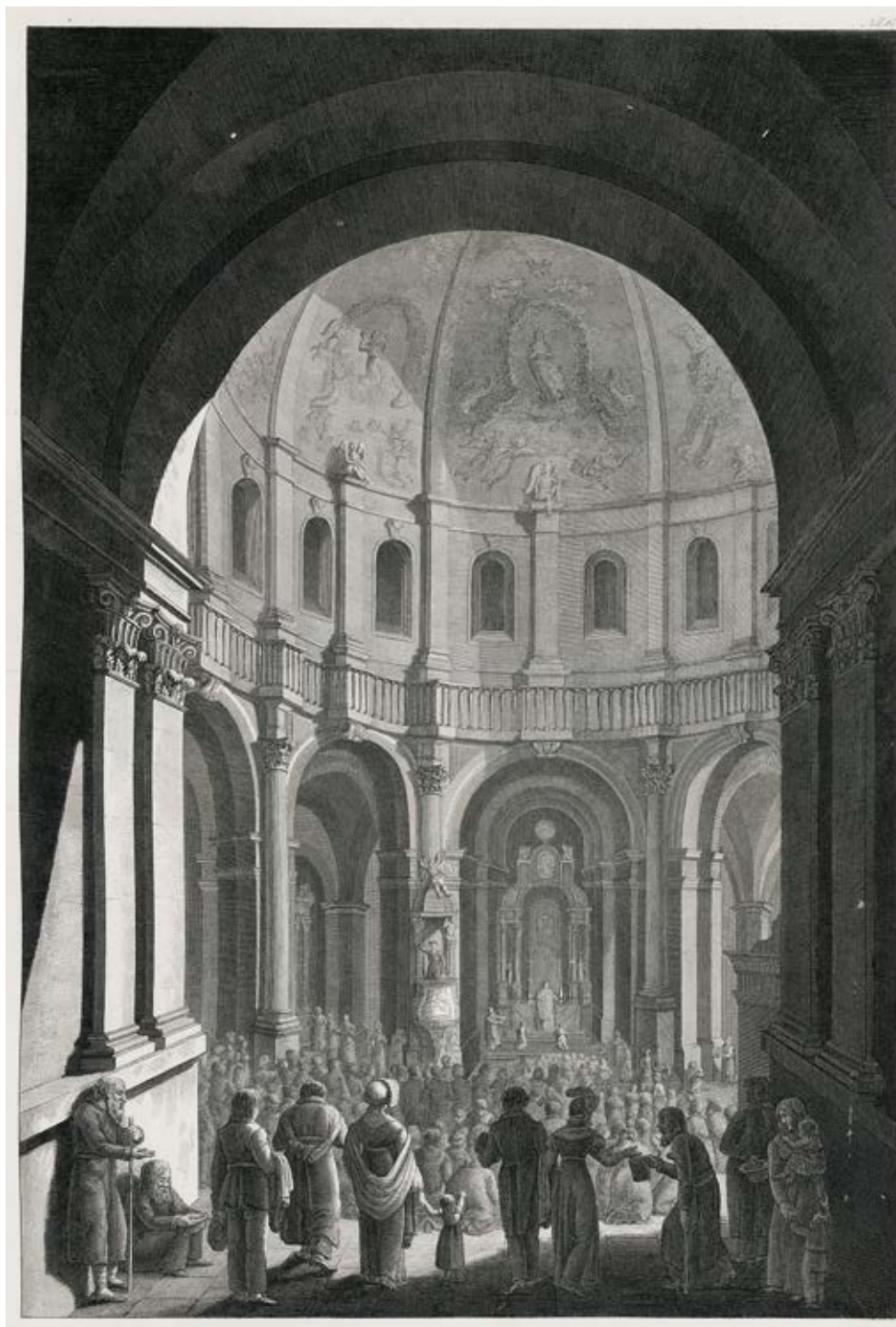
Na gruncie wydawnictw polskich podobnym sztafażem posługiwał się Zygmunt Vogel w wydanym w 1806 r. w Warszawie *Zbiorze widoków sławniejszych pamiątek narodowych jako to zwalisk, zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli i miejsc pamiętnych w Polsce*<sup>16</sup>. Zespół dwudziestu rycin, wykonanych techniką miedziorytniczą i akwatintą przez Jana Freya na podstawie rysunków Vogla, uchodzi za pierwsze albumowe wydawnictwo polskie. Sięga swoją genezę czasów stanisławowskich i nawiązuje do idei wydania zbioru rycin z najważniejszymi zabytkami polskimi, forsowanej przez Stanisława Augusta. Wzbogacone sztafażem historycznym lub współczesnym ryciny ukazują budynki w oddaleniu, na tle krajobrazu, który niekiedy dominuje w kompozycji scen. Urozmaicenie przedstawień architektury scenkami rodzajowymi lub sztafażem współczesnym było w pierwszej połowie XIX w. często spotykanym zabiegiem w wydawnictwach albumowych, także polskich<sup>17</sup>.

Również część ilustracji ze *Wspomnień Wielkopolski* można wpisać w nurt malowniczych widoków wzbogaconych sztafażem, przy czym występujący w kilku ilustracjach książki Raczyńskiego sztafaż historyczny spełniał dwojakie funkcje. Niekiedy urozmaicał kompozycję i ożywiał przedstawienie (il. 3). Czasem jednak był ściśle połączony z tekstem *Wspomnień*, stanowił do niego ilustrację lub uzupełniający komentarz.

Rycina *Zamek w Kurniku* (il. 4) obrazuje tekst Edwarda Raczyńskiego. Opisując podpoznańską miejscowość, hrabia poświęca dłuższy passus jednemu z ważniejszych zdarzeń w historii miasteczka – wycie króla



6. [Edward Raczyński],  
*Widok wewnętrzny*  
*kościół filipinów*  
*w Gostyniu*, nr 16,  
w: Edward Raczyński,  
*Wspomnienia Wielko-*  
*polski*, Poznań 1842



Henryka Walezego u Stanisława Górki<sup>18</sup>. Raczyński sięga tu po cytaty z nowożytnego historyka Świętosława Orzelskiego<sup>19</sup>. Bogate przyjęcie monarchy w progach kórnickiego zamku miała zilustrować rycina

przedstawiająca mieszkańców miasteczka i gości, zgromadzonych przed mostem prowadzącym do zamku.

Z kolei ilustracja *Kościół w Środzie* (il. 5) stoi w sprzeczności z odpowiadającym jej



7. Józefa Radolińska,  
Kaplica w kościele  
w Radlinie, nr 39,  
w: Edward Raczyński,  
*Wspomnienia Wielko-  
polski*, Poznań 1842



ustępem w tekście Raczyńskiego. Pisząc o świątyni w tym mieście, hrabia wspomina obradujące tutaj sejmiki szlacheckie. „Nieraz świątynia w Środzie świadkiem była scen gorzających. Tu w czasie sejmików, lały się potoki mocnych trunków w kole braci szlachty; tu często lała się i krew radzących o tem, co ciemnota i przesąd dobrem publicznem nazywały”<sup>20</sup>. Na ilustracji ukazującej średzki

rynek i fasadę gotyckiego kościoła widzimy szlachciców w staropolskich strojach. Zgromadzenie tchnie spokojem, a efekt ważnych obrad symbolicznie pieczętuje dwóch szlachciców na pierwszym planie, podających sobie ręce na znak zgody.

Niemal wszystkie przedstawienia wewnątrz kościołów wielkopolskich na ilustracjach do książki Raczyńskiego zostały skomponowane

8. Séchan (?),  
*Kościół św. Piotra  
 w Caen*, nr 39,  
 w: Isidore Taylor (red.),  
*Voyages pittoresques  
 et romantiques dans  
 l'ancienne France*,  
 t. III, Paris 1828



9. Emile Sagot, *Widok wnętrza absydy katedry w Lisieux*, nr 12, w: Isidore Taylor (red.), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, t. III, Paris 1828, domena publiczna

w zbliżony sposób. Widok wnętrza – nawy głównej bądź części nawy bocznej – ujmuje arkada. Silne efekty światłocieniowe charakteryzują wszystkie ujęcia. Te efektowne, nieco teatralne przestrzenie stanowią tło dla dwojakiego rodzaju scen: publicznych nabożeństw, jak na rycinach kościołów Filipinów w Gostyniu (il. 6) i pojezuickiego w Poznaniu, lub intymnej modlitwy – jak na rycinach kościoła w Koninie, kaplic w Rogalinie i Radlinie (il. 7).

Taki sposób przedstawienia wnętrza świątyni dominuje w całym cyklu wspomnianych już *Voyages pittoresques...* Taylora (il. 8–9) i odwołuje się do obrazowej konwencji. Nastrój scen, w których postacie zagłębione są w modlitwie w kościelnych wnętrzach, nawiązuje do malarstwa romantycznego<sup>21</sup>, zwłaszcza niemieckiego<sup>22</sup>. W publikacji Raczyńskiego ryciny ukazujące wnętrza kościołów oraz widoki ruin zamków w Międzyrzeczu, Opalenicy, Gąsawie, Borysławicach, Drahimiu (il. 10) i Wyszyńce, a także kilka pejzaży (*Mysia Wieża w Kruszwicy*, *Młyn na Warcie pod Rogalinem*, *Widok pod Śremem*) silnie wpisują się w romantyczny nurt malarstwa, a jednocześnie pozostają najdalej od dokumentacyjnego waloru innych ilustracji w tym wydawnictwie. Nastrój sceny jest w nich ważniejszy niż ukazana architektura.

### Ilustracje dokumentacyjne

Rysunkowa dokumentacja dzieł sztuki genezę sięga renesansu i wiąże się ze starożytnictwem, a więc zainteresowaniem przeszłością i jej pamiątkami (nazywanymi starożytnościami, w jęz. polskim również „pamiątnikami”). Starożytnicy, czyli amatorzy (arystokraci, ziemianie, bibliotekarze, literaci, artyści), badając szeroko pojętą przeszłość, dokumentowali jej ślady za pomocą rysunków.



10. Konstancja Raczyńska, *Zamek w Drahimiu*, nr 21, w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, Poznań 1842

Zainteresowanie przeszłością w pierwszej kolejności objęło tradycję antyczną. Uznawane za przełomowe w historii opisywania i ilustrowania materialnych świadectw przeszłości 15-tomowe dzieło Bernarda de Montfaucona (*L'antiquité expliquée et représentée en figures* z 1709 r.) dotyczyło przede wszystkim starożytności greckich i rzymskich. W latach 30. XVIII w. autor opublikował pięciotomowy suplement poświęcony zabytkom średniowiecznej Francji (*Les Monumens de la Monarchie Française* z lat 1729–1733)<sup>23</sup>. Kolejnymi ilustrowanymi kompendiami historycznymi były m.in. opracowania Anne Claude'a de Caylusa<sup>24</sup>, Jeana Baptiste'a Seroux d'Agincourta<sup>25</sup> czy Nicolasa Xavier'a Willemina<sup>26</sup>, które obrazują ewolucję zainteresowań starożytników na przełomie XVIII i XIX w.: od zabytków antycznych po relikty średniowiecza; od sztuki starożytnych po nowożytną sztukę

poszczególnych państw, narodów, niekiedy konkretnych regionów.

Niezależnie od różnic w zawartości tych publikacji i w założeniach ich autorów<sup>27</sup>, pod względem sposobu rysunkowego przedstawienia obiektu w dużym uproszczeniu wyróżnić można dwie główne metody: linearne, pozbawione efektów światłocieniowych ukazanie zabytku architektury, rzeźby, jak i malarstwa (il. 11) oraz modelowane za pomocą mniej lub bardziej silnego światłocienia przedstawienie dzieła (il. 12).

Pierwszym polskim odpowiednikiem przywołanych wydawnictw wizualnie dokumentujących zabytki sztuki są *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*. W 1814 r. przy okazji prac porządkowych w katedrze wawelskiej krakowski malarz i rysownik Michał Stachowicz sporządził pierwszą rysunkową inwentaryzację znajdujących się w kościele sarkofagów i trumien. W 1817 r. księgarz





11. Nicolas Xavier Willemin, *Plata nagrobna Pierre'a Bourgeois de Troyes*, nr 12, w: Nicolas Xavier Willemin, *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts: depuis le VI<sup>e</sup> siècle jusqu'au commencement du XVII<sup>e</sup>: choix de costumes civils et militaires, d'armes, armures, instruments de musique, meubles de toute espèce et de décorations intérieures et extérieures des maisons*, t. 1, Paris 1839



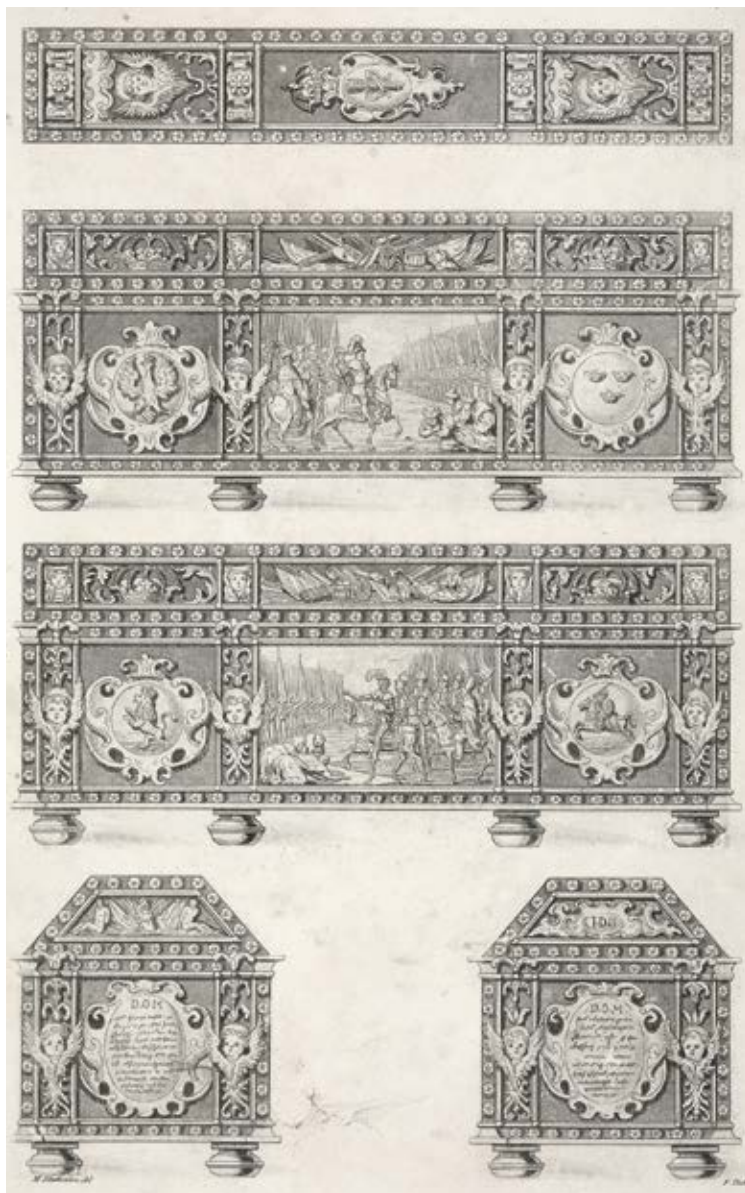
12. Louis Georges Seroux d'Agincourt, *Mauzoleum rodziny Bonsi w kościele Św. Grzegorza w Rzymie*, nr XLV, w: Louis Georges Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XIV<sup>e</sup>*, t. IV, Paris 1823

Józef Matecki powziął zamiar opublikowania tych rysunków, zlecając jednocześnie artyście uzupełnienie zespołu szkiców o wizerunki nagrobków (oprócz królewskich z katedry wawelskiej wydawnictwo miało zawierać również wizerunki dwóch nagrobków książęcych z kościołów krakowskich i jednego znajdującego się w kościele św. Jakuba w Sandomierzu)<sup>28</sup>. Ostatecznie album wydano w Warszawie w latach 1822–1827 pod auspicjami Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Publikacja zawierała ryciny 11 nagrobków oraz 10 sarkofagów i trumien królów i królowych oraz kilka widoków wnętrza katedry wawelskiej, sztychowanych przez Fryderyka Krzysztofa

Dietricha na podstawie rysunków Michała Stachowicza (il. 13–14).

Wydawnictwo to, będące efektem rosnącego od lat 80. XVIII w. zainteresowania nekropolią wawelską, przyczyniło się znacznie do ugruntowania pozycji katedry wawelskiej jako jednego z głównych pomników narodowych. Symbolika tego miejsca wzrosła po złożeniu na Wawelu zwłok księcia Józefa Poniatowskiego i Tadeusza Kościuszki<sup>29</sup>. Należy jednak podkreślić, że akcja dokumentacyjna samego Stachowicza nie ograniczała się jedynie do wizerunków królewskich nagrobków. Wśród zachowanych różnych wersji szkiców artysty<sup>30</sup>, które ostatecznie nie weszły do albumu, były





14. Michał Stachowicz, *Grobowiec Władysława IV*, w: *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*, wyd. 2, Petropoli 1851



13. Michał Stachowicz, *Pomnik Bolesława Wstydlawego*, w: *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*, wyd. 2, Petropoli 1851

również przedstawienia nagrobków innych członków rodzin panujących.

Pionierskie opracowanie niepozbawione było błędów, częściowo wynikających z niedostatków warsztatu Stachowicza, częściowo zaś z faktu, że – jak się zdaje – nie przywiązywał on dużej roli do szczegółowego ukazania wszystkich architektonicznych detali<sup>31</sup>. Same ilustracje z wizerunkami nagrobków są niejednorodne. Podczas gdy rysunki trumien są dość szczegółowe (il. 14), niektóre nagrobki ukazane zostały jako fragment wyposażenia katedry (il. 13).

Album z rysunkami Stachowicza to punkt wyjścia dla zrozumienia dokumentacyjnej strony projektu Raczyńskiego, której efektem jest umieszczenie we *Wspomnieniach Wielkopolski* dwunastu rycin przedstawiających nagrobki w katedrach w Gnieźnie i Poznaniu. Ryciny towarzyszą opisom dzieł, przy czym pomiędzy tekstami poświęconymi katedrze



15. [Edward Raczyński] *Grobowiec prymasa Baranowskiego*, nr 54, w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, Poznań 1842

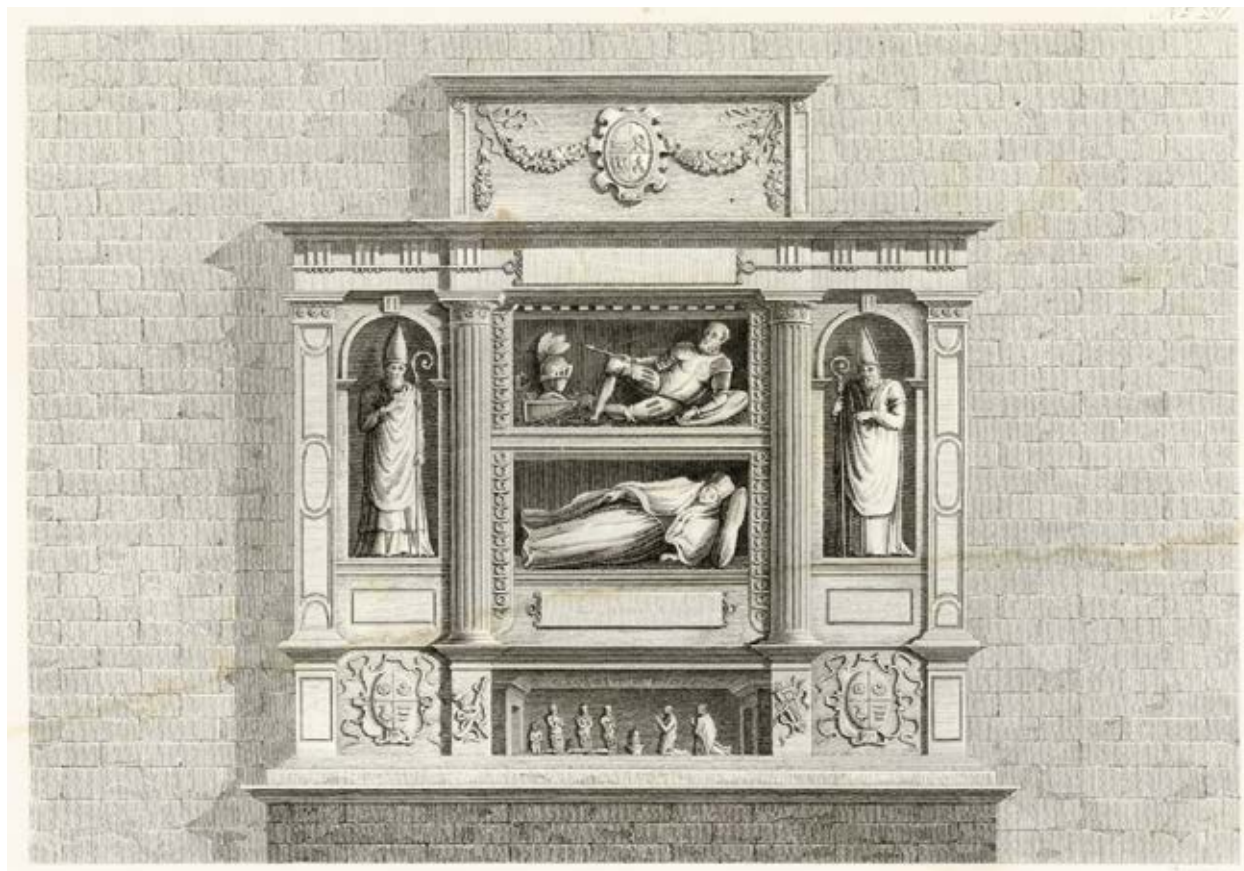
gnieźnińskiej i katedrze poznańskiej zachodzi wyraźna dysproporcja.

Każdy nagrobek zachowany w katedrze gnieźnińskiej ma nie tylko opis historyczny i życiorys zmarłego, ale także wierną kopię łacińskiej inskrypcji i jej polskie tłumaczenie<sup>32</sup>. To istotny aspekt dokumentacyjnego przedsięwzięcia Raczyńskiego. Należy również zaznaczyć, że w katedrze wawelskiej inwentaryzacją jako pierwsze zostały objęte właśnie inskrypcje. W 1785 r. Michał Sołtyk wydał książeczkę *Series monumentorum ecclesiae cathedralis cracoviensis* – zestawienie napisów umieszczonych na nagrobkach i epitafiach znajdujących się w katedrze i kaplicach.

Towarzyszące tekstowi Raczyńskiego ilustracje przedstawiają każdy szczegół płyt nagrobnych, na przykład Jakuba z Senna, Zbigniewa Oleśnickiego. Natomiast mniej drobiazgowo rysownicy potraktowali nagrobki przyścienne: Andrzeja Krzyckiego i Wojciecha Baranowskiego (il. 15). Te przedstawienia bliższe są innym, wyżej wspomnianym, nastrojowym scenom we wnętrzach świątyń.

Z kolei w opisie wnętrza katedry poznańskiej da się odczuć pewne napięcie i niekonsekwencję. Już w pierwszych słowach Raczyński wskazuje: „Kościół katedralny poznański ztąd mianowicie na uwagę naszą zasługuje, że mieścił niegdyś w sobie nagrobki królów Polskich”<sup>33</sup>. Ich utrata doprowadziła do znacznego zubożenia wnętrza i w tym miejscu autor mógł zamieścić jedynie rysunek wykonany na podstawie tzw. ryciny Przyłuskiego, pochodzącej prawdopodobnie z pierwszej ćwierci XVIII w., a przedstawiającej nagrobek Bolesława Chrobrego (il. 18). Nagrobek wystawiony pierwszemu królowi w XIV w. uległ zniszczeniu w 1790 r., wraz z zawaleniem się południowej wieży kościoła<sup>34</sup>. Raczyński jako pierwszy opublikował





16. Atanazy Raczyński, *Grobowiec Górków w Poznaniu*, nr 29, w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, Poznań 1842

wizerunek nieistniejącego już nagrobka pierwszego króla Polski.

Choć Raczyński w innych miejscach *Wspomnień* chętnie cytował dokumenty źródłowe i odtwarzał dzieje zabytków, w wypadku katedry poznańskiej nie pokusił się o rekonstrukcję dawnego wyposażenia, tylko odsyłał chętnych do lektury *Monumenta Sarmatarum* Szymona Starowolskiego z połowy XVII w.<sup>35</sup>

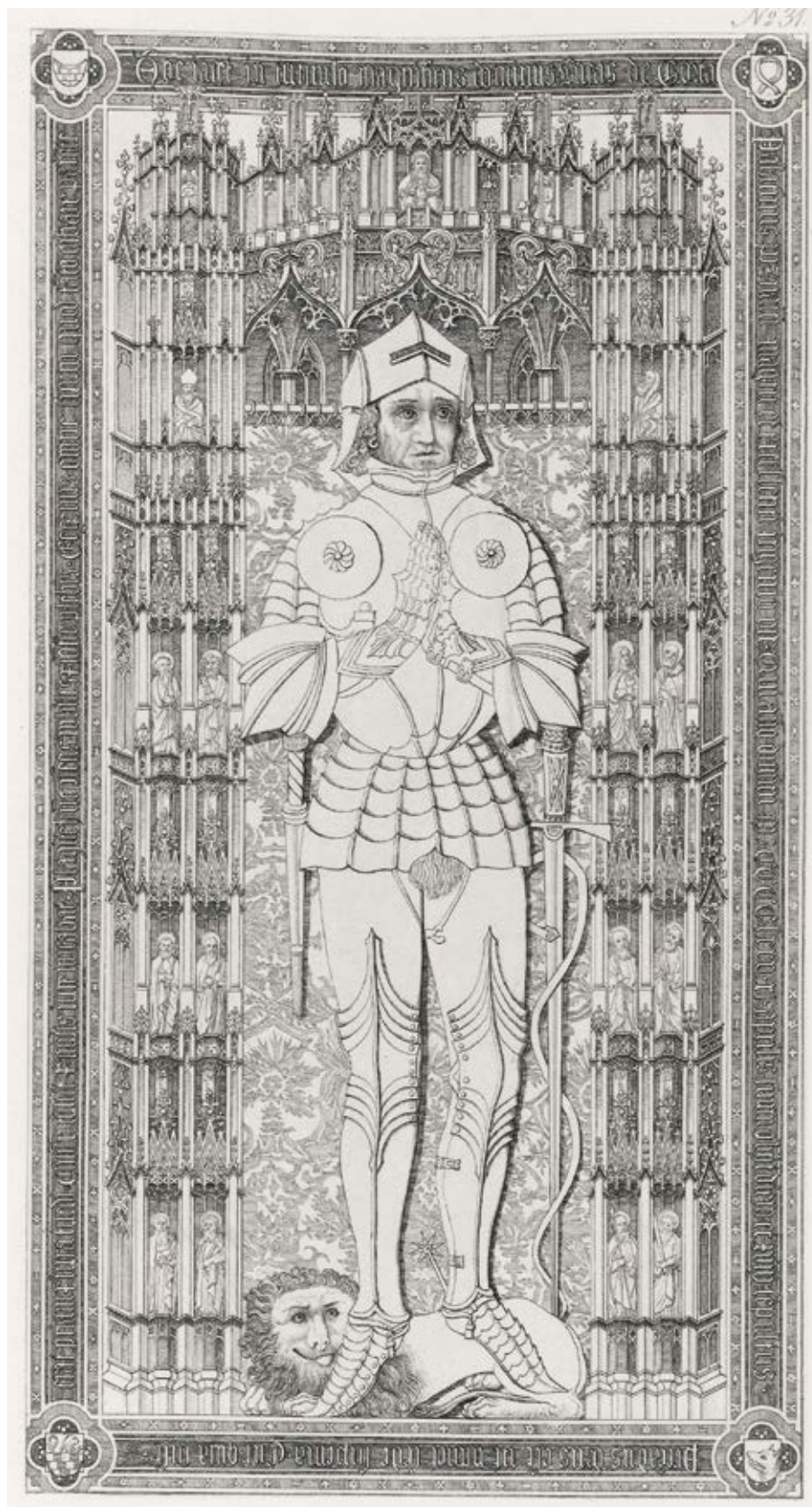
Brak opisu tych dzieł, nierzadko wysokiej klasy, które z dbałością i drobiazgowością ukazano na rycinach, jak na przykład nagrobek rodziny Górków (il. 16), nagrobek Wawrzyńca Powodowskiego i płyty z warsztatu Vischerów (il. 17), jest wymowny i wiążąc go zapewne należy z osobistym zaangażowaniem Raczyńskiego w powstanie innego pomnika w katedrze poznańskiej.

We *Wspomnieniach Wielkopolski* pod numerem 33 została umieszczona jedyna barwna rycina – *Widok wewnętrzny kaplicy Piastów* (il. 19). Towarzyszy jej lakoniczny komentarz Raczyńskiego oraz wizerunek posągów Mieczysława I i Bolesława Chrobrego, wykonanych przez berlińskiego rzeźbiarza Christiana Daniela Raucha. Tymczasem stworzenie kaplicy upamiętniającej pierwszych Piastów oraz ufundowanie ich pomnika były jednym z najważniejszych przedsięwzięć w życiu Edwarda Raczyńskiego.

Inicjatywa postawienia pomnika wypłynęła od ks. Teofila Wolickiego, przeobraziła się w akcję ogólnonarodową i publiczną składkę, ale została uwieńczona sukcesem tylko za sprawą pieniędzy i patronatu Edwarda Raczyńskiego<sup>36</sup>. Wykonanie dekoracji kaplicy w latach 1835–1839 i umieszczenie w niej posągów pierwszych władców było



17. [Edward Raczyński], *Nadgrobek Łukasza Górki, nr 31*, w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, Poznań 1842





18. [Edward Raczyński], *Starożytny grobowiec Bolesława Chrobrego*, nr 34, w: Edward Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski*, Poznań 1842

możliwe wyłącznie dzięki zaangażowaniu autora *Wspomnień Wielkopolski*. Edward Raczyński przy współudziale swojego brata, znanego kolekcjonera Atanazego, był autorem koncepcji włosko-bizantyjskiego wystroju kaplicy (który miał odpowiadać czasom pierwszych władców) oraz osobą odpowiedzialną za wybór pracujących we wnętrzu artystów.

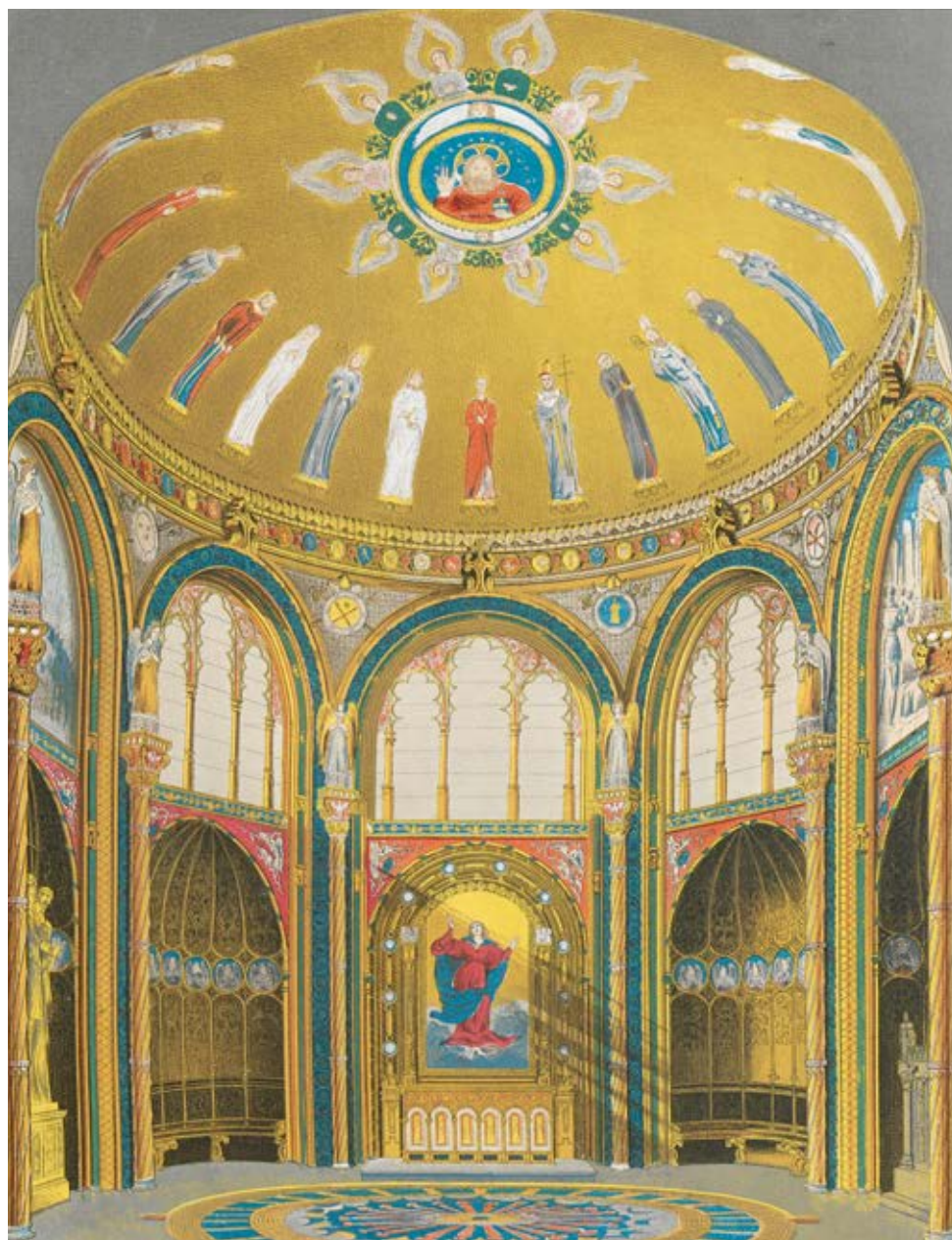
Brak komentarza Raczyńskiego do tej ryciny jest też wymowny w obliczu osobistej sytuacji autora w chwili wydania *Wspomnień*. W tym czasie zmagał się on z krytyką i niechęcią opinii publicznej w Poznaniu. Przyczyną było finansowe zaangażowanie Raczyńskiego w finalizację prac w kaplicy. Z braku funduszy składkowych Raczyński zdecydował się opłacić z własnej kieszeni wykonanie pomnika Mieszka i Bolesława. Informację o tym nakazał zamieścić na brązowym odlewie dzieła. Tym samym pierwotna koncepcja pomnika finansowanego społecznie zamieniła się więc w prywatną inicjatywę, noszącą cechy arystokratycznej fundacji, w owym czasie już anachronicznej, która spotkała się z niechęcią części miejscowej społeczności.

Jednak sam fakt opublikowania ilustracji przedstawiających pomnik Mieczysława I i Bolesława Chrobrego oraz kaplicę wybudowaną dla ich upamiętnienia, jest bardzo istotny. Choć pozbawione szczegółowego komentarza tekstowego, ryciny te odwołują się bezpośrednio do publikacji *Monumenta* i stanowią jej wizualne dopełnienie. Barwna ilustracja z książki Edwarda Raczyńskiego (il. 19) kompozycyjnie nawiązuje do *Kaplicy Zygmuntońskiej* z albumu *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensis* (il. 20). Zestawienie Kaplicy Królewskiej z katedry poznańskiej z Kaplicą Jagiellonów na Wawelu ukazuje zamiary Raczyńskiego – dopełnienia dokumentacyjnego projektu Stachowicza i uzupełnienia go o wizerunki pierwszych władców. Teraz do nagrobków królów polskich pochowanych na Wawelu można było, dzięki Raczyńskiemu, dołączyć pomnik pierwszych władców Polski.

## Podsumowanie

Wykonanie ilustracji do książki *Wspomnienia Wielkopolski* Edwarda Raczyńskiego stanowiło szczególne przedsięwzięcie w tym





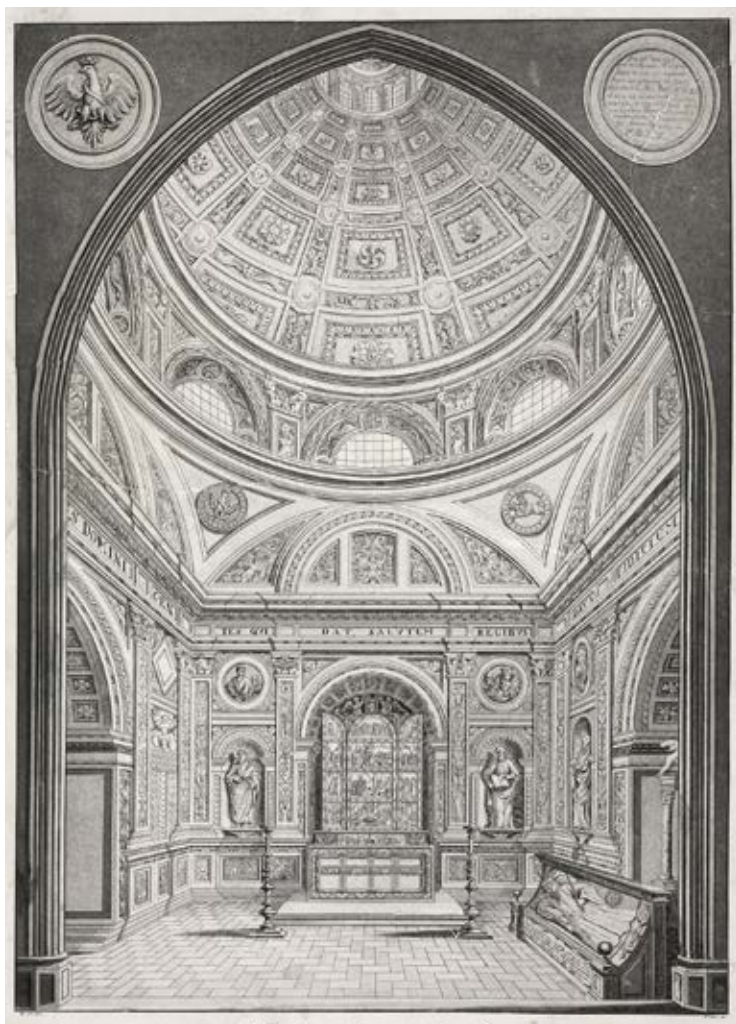
19. [Edward Raczyński],  
Widok wewnętrzny  
kaplicy Piastów, nr 33,  
w: Edward Raczyński,  
Wspomnienia Wielko-  
polski, Poznań 1842

regionie w pierwszej połowie XIX w. Grupa amatorów zafascynowanych pięknem okolic i miejscowych zabytków, pod wodzą jednego człowieka, sporządziła – dla większości prezentowanych obiektów – ich pierwsze rysunkowe wizerunki. Choć amatorskie podejście i braki w artystycznym wykształceniu rysowników są widoczne na niektórych ilustracjach, to pionierskość tej akcji jest niepodważalna.

Podobnie jak różnorodna jest treść tekstu *Wspomnień*, tak różnorodne są towarzyszące mu ilustracje. Częściowo wpisują się w konwencję malowniczego przedstawiania widoków natury, architektury i wnętrz, częściowo są próbą sporządzenia wiernej dokumentacji wizerunków dzieł sztuki.

Ryciny i opisy nagrobków w katedrach w pierwszych stolicach Polski, a zwłaszcza pomnika Piastów, są próbą uzupełnienia





20. Michał Stachowicz, *Kaplica Zygmuntowska*, w: *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*, Wyd. 2, Petropoli 1851

i poszerzenia kształtującej się owym czasie symboliki Wawelu jako najważniejszej polskiej nekropolii. Na kartach swojej książki Raczyński wielokrotnie podkreślał znaczenie Wielkopolski jako kolebki państwa polskiego. Wizualnym wzmocnieniem tego przekazu były dołączone do jego publikacji ryciny – pierwsze dokumentacje wyposażenia dwóch wielkopolskich katedr.

#### PRZYPISY

- \* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2017–2022 nr projektu 11 H 16008784.
- <sup>1</sup> E. Raczyński, *Wspomnienia Wielkopolski, to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego*, t. 1–2, Poznań 1842–1843.
  - <sup>2</sup> O *Wspomnieniach Wielkopolski* Raczyńskiego pisałi dotychczas: B. Kosmanowa, *Edward Raczyński. Człowiek i dzieło*, Bydgoszcz 1997, s. 133–139; M. Warkoczevska, *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce. Dzieje i funkcje*, Warszawa–Poznań 1984, s. 49–50; J. Jarzewicz, *Edward Raczyński jako historyk sztuki*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła – osobowości – wybory – epoka*, red. A.S. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki, Poznań 2008, s. 205–215; K. Khudkiewicz, *Kościół i historia państwa w przewodniku. Ilustracje ze „Wspomnień Wielkopolski” Edwarda hr. Raczyńskiego*, w: *O miejsce książki w historii sztuki*, red. A. Gronek, Kraków 2018, s. 35–47.
  - <sup>3</sup> Por. K. Galant, *Droga z Wołynia do realizmu. O „Wspomnieniach Wołynia, Polesia i Litwy” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Podróże i podróżopisarstwo w polskiej literaturze i kulturze XIX wieku. Studia i szkice*, red. A. Kowalczyk, A. Kwiatek, Kraków 2015, s. 89–99.
  - <sup>4</sup> Szczegółowo na ten temat: K. Khudkiewicz, *op. cit.*
  - <sup>5</sup> Por. K. Galant, *op. cit.*
  - <sup>6</sup> O tej publikacji: T. Wujewski, „Dziennik podróży po Turcji” Edwarda Raczyńskiego, „Kronika Miasta Poznania”, 2000, nr 3, s. 345–359; S. Jagodzinski, *Ein polnischer Blick? Eduard Raczyńskis Tagebuch der Reise ins Osmanische Reich im Jahr 1814*, w: *Edward i Atanazy Raczyńscy...*, *op. cit.*, s. 181–195.
  - <sup>7</sup> O rysunkach J. Lelewela por. A. Manikowska, *Anatomia zbiorów ikonograficznych Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości: ilustrowane syntezы kultury narodowej*, w: *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturalnego*, red. E. Manikowska, P. Jamski, Warszawa 2014, s. 31–38.
  - <sup>8</sup> Rysunki kościołów wielkopolskich z tego tomu zostały opublikowane po raz kolejny w formie albumu jako *Kościół Wielkopolski* nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego w 1857 r. Być może album wydano pod wpływem rosnącej ok. połowy stulecia popularności albumów malowniczych. Album Żupańskiego bezpośrednio nawiązywał do albumu *Kościół krakowski wydane w stalorytach z treściwym onych opisem* Walego Wielogłowskiego z 1855 r.
  - <sup>9</sup> Pierwszą rycinę Raczyński miał znaleźć w księdze będącej na wyposażeniu kościoła św. Jadwigi w Berlinie (E. Raczyński, *Wspomnienia...*, t. 1, s. 7–8), drugą stanowił widok przerysowany z bliżej nieokreślonego kancjonału przez biskupa A. Brodziszewskiego (*ibidem*, t. 2, s. 353).
  - <sup>10</sup> K. Niehr, *Dem Blick Aussetzen «Das exponierte Kunstwerk»*, w: *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, t. 1, red. B. Carqué, D. Mondini, M. Noell, Göttingen 2006, s. 51–102. Wymóg malowniczego przedstawienia architektury obowiązywał również w drugiej połowie XIX wieku, kiedy od fotografa oczekiwano szczegółowego ukazania detali architektonicznych przy jednoczesnym zachowaniu malowniczego ujęcia obiektu.
  - <sup>11</sup> Por. *La fabrique du romantisme. Charles Nodier et les voyages pittoresques*, katalog wystawy w Musée de la Vie romantique w Paryżu w dniach 11.10.2014–15.02.2015, Paris 2014.

- <sup>12</sup> D. Bakhuys, *L'iconographie des voyages pittoresques et romantiques*, w: *La fabrique du romantisme...*, op. cit., s. 83.
- <sup>13</sup> Por. Adrien Dauzats et *Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor*, red. B. Foucart, Paris 1990.
- <sup>14</sup> J. Farigoule, *Un regard renouvelé*, w: *La fabrique du romantisme...*, op. cit., s. 97–105.
- <sup>15</sup> Por. teksty w części „Problématiques nationales” katalogu *L'invention du passé. T. II. Histoires du cœur et d'épée en Europe, 1802–1850*, Musée des Beaux-Arts du Lyon, 19.04–21.07.2014, red. S. Bann, S. Paccaud, Paris 2014, s. 250–263.
- <sup>16</sup> J. Banach, *Zygmunt Vogla „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych” z roku 1806. Początki historyzmu i preromantyzm w polskiej ilustracji, w: Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, Listopad 1963, Warszawa 1967, s. 129–148.
- <sup>17</sup> Na temat polskich wydawnictw albumowych por. E. Skotniczna, *Popularyzacja zabytków ojczyźnych w grafice polskiej XIX wieku*, „Ochrona Zabytków”, 2013, t. 66, nr 1–4, s. 327–347.
- <sup>18</sup> E. Raczyński, *Wspomnienia...*, t. I, s. 285–286.
- <sup>19</sup> Dzieło historyczno-pamiętnikarskie w języku łacińskim *Interregni Poloniae libri VIII* Świętosława Orzelskiego, na które powołuje się Raczyński, hrabia musiał poznać w rękopisie. Jako *Bezkrólewia w Polsce ksiąg ośmioro* zostało ono wydane po polsku w Petersburgu dopiero w latach 1856–1858.
- <sup>20</sup> E. Raczyński, *Wspomnienia...*, t. 1, s. 292–293.
- <sup>21</sup> M. Briat-Philippe, „Vous qui voyez la lumière, vous souvenez-vous de nous?” *La représentation des tombeaux dans la peinture du premier tiers du XIXe siècle*, w: *L'invention du passé. T. II. Gothique, mon amour... 1802–1830*, op. cit., s. 63–76.
- <sup>22</sup> Por. A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 21–24, 31–36; P. Krakowski, *Ruiny i groby w sztuce preromantyzmu i romantyzmu*, „Folia Historiae Artium” 14, 1978, s. 103–129.
- <sup>23</sup> C. Weissert, *Reproductions-stichwerke. Vermittlungalter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999, s. 23–31.
- <sup>24</sup> Wydane w latach 1752–1767 siedmiotomowe dzieło w dwóch pierwszych tomach ukazało się jako: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, w pozostałych pod tytułem: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*.
- <sup>25</sup> *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris 1810–1823. Na temat tego opracowania por. D. Mondini, *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005;
- I. Miarelli Mariani, *Les „monuments parlants”. Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustré*, Torino 2005.
- <sup>26</sup> *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts : depuis le VI<sup>e</sup> siècle jusqu'au commencement du XVII<sup>e</sup> : choix de costumes civils et militaires, d'armes, armures, en instruments de musique, meubles de toute espèce et de décorations intérieures et extérieures des maisons*, Paris 1806–1839. Por. F. Arquie-Bruley, *Les „Monuments français inédits” (1806–1839) de N.-X. Willemin et la découverte des „Antiquités nationales”*, „RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review”, 1983, t. 10, nr 2, s. 139–156.
- <sup>27</sup> W swoim wydawnictwie d'Agincourt zamierzał ukazać w obrazach ukazanych w różnych ujęciach i wczesnorenansansowej. Stąd jego opracowanie zawiera wielkoformatowe plansze, na których autor przedstawiał szereg detali architektonicznych bądź planów architektonicznych z różnych budowli, skomponowanych tak, by ilustrowały upadek i rozwój architektury. Ilustracje Monfaucona, Caylusa czy Willemina to wizerunki wybranych przez autorów konkretnych dzieł sztuki (często ukazanych w różnych ujęciach).
- <sup>28</sup> Szczegółowo na ten temat: J. Banach, *Michał Stachowicza „Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia”*, „Folia Historiae Artium” 12, 1976, s. 131–158; M. Ptaszyk, *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia Michała Stachowicza w świetle korespondencji*, „Roczniki Biblioteczne” 29, 1985, z. 1–2, s. 365–382; Z. Michalczyk, *Szkicownik Michała Stachowicza oraz nieznanne materiały dotyczące gabinetu historycznego Jana Pawła Woronicza i Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*, „Studia Waweliana” 14, 2009, s. 105–129.
- <sup>29</sup> Por. Banach, op. cit.; Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz międzybarokiem a romantyzmem*, t. I, Warszawa 2011, s. 140–142.
- <sup>30</sup> Szczegółowo rysunki Stachowicza w katedrze wawelskiej omawiają: Banach, op. cit., Michalczyk, *Szkicownik...*
- <sup>31</sup> Por. Badach, op. cit. Ilustracje Stachowicza zostały powtórzone bez zmian w dwóch wznowieniach publikacji w latach 1851 i 1857 w Paryżu. Poprawione wersje wizerunków nagrobków królewskich opublikował dopiero Lelewel w 1857 r. (*Grobowe królów polskich pomniki*, Poznań)
- <sup>32</sup> E. Raczyński, *Wspomnienia...*, t. 2, s. 329–361.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, s. 196.
- <sup>34</sup> Por. Z. Ostrowska-Kęłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997, s. 13–25.
- <sup>35</sup> S. Starowolski, *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingressorum*, Cracoviae 1655.
- <sup>36</sup> Szczegółowo na ten temat: Z. Ostrowska-Kęłowska, *Dzieje Kaplicy...*, op. cit.

The two-volume publication by Edward Raczyński *Wspomnienia Wielkopolski, to jest województw poznańskiego, kaliskiego i gnieźnieńskiego* came out in Poznań in the years 1842–1843. The book, which combines the features of a scientific dissertation on the history of the region, a personal travelogue and a practical guide, was enriched by 16 drawings in the text and 66 steel engravings in an additional volume. The drawings were made by Raczyński himself, his wife Konstancja Potocki, his brother Atanazy, and his friends Józefa Countess Radolińska, General Władysław Kosiński, Bishop Anzelm Brodziszewski, and Henryk Zabiełło. An additional volume of *Wspomnienia Wielkopolski*, composed exclusively of very good quality prints, published in the form of a high-end album, is the first documentation of architecture and sculpture in this area. Despite some imperfections in the drawings, resulting from the unprofes-

sional preparation of Raczyński's collaborators, the album was a pioneering undertaking in Wielkopolska, and its contents pointed on the one hand to the inspiration by picturesque views (especially those in the famous series *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* published under the auspices of Isidore Taylor) and on the other hand by the then flourishing drawing documentation of historical artefacts and buildings. Documentary illustration, originating in the culture of national archaeology which developed since the late 18th c. (publications by Bernard de Montfaucon, Anne Claude de Caylus, Jan Joachim Winckelmann, Jean Baptiste Seroux d'Agincourt), was on Polish soil ushered in by the publication of *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia* with drawings by Michał Stachowicz, which Raczyński's publication also references.

## Illustrations from *Wspomnienia Wielkopolski* by Edward Raczyński – Between Picturesque Views and Documentation of Historical Legacy

### SUMMARY



**Nostalgia  
za malarstwem.  
Miejsce Detalu  
35328–57052  
Romana Opałki  
z kolekcji  
Muzeum  
Narodowego  
w Poznaniu  
w Programie  
OPALKA  
1965/1 – ∞**

*Sztuki plastyczne zawsze w większym stopniu niż inne rodzaje twórczości, na przykład literatura, wyrażały problematykę czasu. Wynika to z tego, że materializują się one w obiektach, na których widoczne są ślady właściwego im czasu historycznego, jaki niesie ze sobą – niezależnie od intencji twórcy – każdy obraz, każda rzeźba, każda forma artystyczna. Mnie jednak pasjonuje inna kategoria czasu, problematyka czasu nieodwracalnego<sup>1</sup>.*

Roman Opałka

Ciąg zapisanych odręcznie kolejnych liczb, które na coraz jaśniejszym tle każdego następnego obrazu stają się mniej widoczne, dążąc do jedności barwnej białych cyfr i białego tła; zdjęcie twarzy artysty, z widocznym zarysem białej koszuli, oddające fizyczne zmiany ciała, oraz jego głos, nagrany na taśmie magnetofonową, odliczający w języku polskim zapisywane na płótnie liczby – oto główne komponenty Programu Romana Opałki, wyrastającego z koncepcji przedstawiania nieodwracalności czasu.

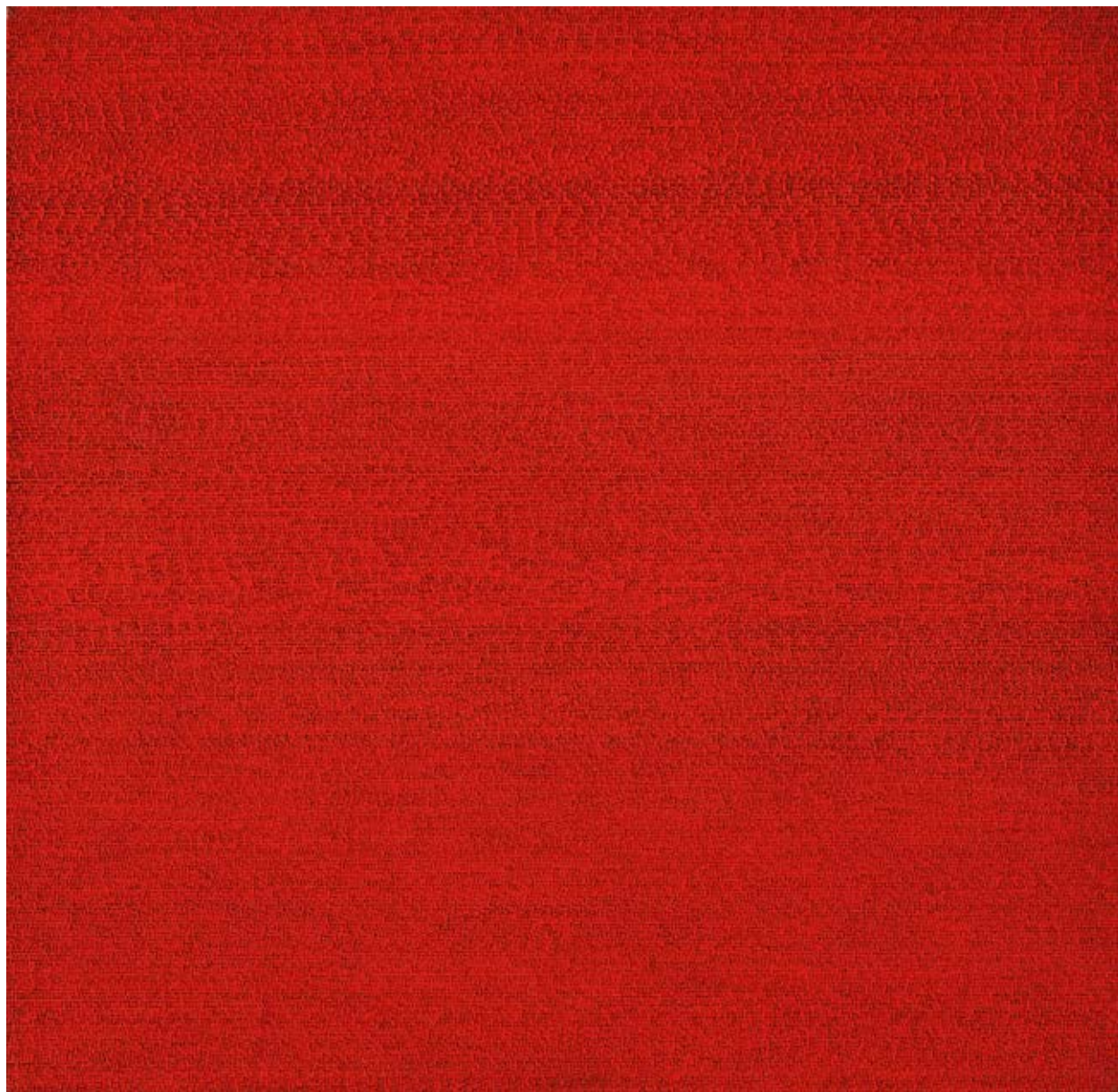
Kolejne płótno są integralną częścią dzieła o ujednoliconym tytule *OPALKA 1965/1 – ∞*, który oprócz nazwiska artysty zawiera datę zapoczątkowania Programu. Każde płótno, mimo iż samo w sobie jest dziełem skończonym (od rozpoczynającej go liczby w lewym górnym narożniku po ostatnią liczbę w prawym dolnym narożu), artysta nazywa *Detalem*, bowiem każde jest jednocześnie częścią całościowej koncepcji wizualizowania upływającego czasu. Liczby widoczne na obrazach są odbiciem zarówno rzeczywistego czasu potrzebnego na ich namalowanie, jak i nieodwracalności czasu, w którym dokonuje się ludzkie istnienie. Dzieło Opałki jest więc transformacją

praw ludzkiej egzystencji na język obrazu, w którym poprzez dynamikę liczb ujawnia się upływ czasu, nieuchronnie zmierzający do kresu egzystencji. Niniejszy artykuł jest próbą wskazania miejsca, jakie w Programie Opałki zajmuje *Detal 35328–57052* z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Roman Opałka urodził się 27 sierpnia 1931 r. w Abbeville-Saint-Lucien we Francji. Podczas wojny przebywał z rodziną w Niemczech. W 1946 r. został repatriowany do Polski, gdzie podjął naukę w zakresie artystycznym. W 1977 r. powrócił na stałe do Francji. Zmarł 6 sierpnia 2011 r. we Włoszech, ale pochowany został w Le Mans we Francji.

Opałka początkowo kształcił się w szkole poligraficznej w Nowej Rudzie (1946–1948), następnie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi (1949–1950), gdzie wykładał wówczas Władysław Strzemiński, zaś w latach 1950–1956 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarówno podczas studiów, jak i przez kolejnych dziesięć lat po ukończeniu warszawskiej ASP spektrum jego artystycznych zainteresowań pozostawało szerokie: od rysunku, ilustracji, plakatu i wielokrotnie nagradzanych prac graficznych, po malarstwo materii. Obrazy z lat studiów na akademii, w tym portrety i martwe natury, świadczą o dużej sprawności kolorystycznej i zdolnościach rysunkowych. Zdaniem Bożeny Kowalskiej „wykazywały swobodę opanowania realistycznego warsztatu malarzkiego”, a „malowane były szerokimi pociągnięciami pędzla, pewnie i efektownie”<sup>2</sup>.

Szczególnie ważne, zwłaszcza w odniesieniu do powstałego później dzieła życia (czyli cyklu „obrazów liczonych”), są prace z lat



1961–1963 o wspólnym tytule „Chronomy”. Jak podaje Kowalska, każdy obraz wchodzący w skład tego cyklu „zbudowany był na kanwie jednego modułu: punktu, wijącej się linii czy kreski zagiętej pod kątem prostym. Te formy modułarne pokrywały powierzchnię obrazu w niezliczonych powtórzeniach lub gęstym splątaniu, tworząc struktury podporządkowane surowej dyscyplinie rytmu”<sup>3</sup>.

W „Chronomach”, które już poprzez tytuł ujawniają związki z rejestrowaniem czasu,

zawiera się ponadto odniesienie do wpływu cząstki na całość i całości na cząstkę. Mówiąc o tym, Opałka często używał porównania z ziarnkiem piasku, zyskującym znaczenie dopiero przez milionowe powielenia, podobnie jak ułamki sekund składają się na czas całej egzystencji. „Chronomy” stanowią zatem pierwsze próby notowania czasu jako zmiany zawierającej się w trwaniu, o czym sam artysta pisał w ten sposób: „Moje pierwsze próby opisanie zjawiska czasu, podobne

do siebie i zarazem inne, wciąż różniące się poprzez samą naturę stosowanego gestu, rozwijały się w przestrzeni dwuwymiarowej, wypełnionej drobnymi dotknięciami pędzla, czernią na bieli lub na odwrót [...], w sposób absolutnie dowolny. Świadomie usiłowałem tworzyć chaos, spontanicznie wypełniając przestrzeń płótna drobnymi dotknięciami pędzla. Po pewnym czasie zacząłem jednak dostrzegać pewną organizację tych drobni [...]. Tu już dostrzegłem pewne znamiona czasu niezacierałego. Jednak w moim odczuciu brakowało jeszcze tym próbom zasadniczych aspektów tak logicznych, jak i estetycznych, a wreszcie warunkujących ich własny rozwój<sup>4</sup>. Rytmiczne układy punktów czy kresek, budujące monochromatyczne kompozycje, są więc niejako pasażem prowadzącym do rozwoju koncepcji notowania czasu. Największy problem, który ujawnił się w „Chronomach”, czyli brak kierunku czasu, ustalenia skąd i dokąd zmierza, stał się bowiem punktem wyjścia do poszukiwań najbardziej adekwatnej formy realizującej koncepcję Opałka.

Artysta dochodzi ostatecznie do konkluzji, iż „konieczność podkreślenia, że to, co wydaje się być podobne, różnicuje się nieustannie poprzez swoją przynależność do wszystkiego i poprzez wpływ całości na każdą cząstkę i cząstki na całość, doprowadziła [...] do zastąpienia podlegających modyfikacjom punktów przez cyfry zdolne tworzyć następstwo [...]. Zmieniając punkt na cyfrę 1, dwa punkty na cyfrę 2 [...], mogłem sprecyzować wszystkie elementy każdego z obrazów – *Detali*”<sup>5</sup>. Jak zauważa Desa Philippi, w ten sposób Opałka zapoczątkował proces przekształcania matematycznej nieskończoności w horyzont, do którego można się zbliżać, ale którego nigdy się nie osiągnie ani nie przekroczy<sup>6</sup>.

Bezpośrednio przed namalowaniem pierwszego *Detalu*, w którym ujawnia się już

zastosowanie liczbowych zapisów, powstały szkice „W stronę liczenia” z 1965 r. Były to próby zapisu liczb, służące rozstrzygnięciu dylematów dotyczących koncepcji graficznej, co wyjaśnia Jaromir Jedliński: „We wczesnych tych szkicach widać wahania, poszukiwania, eksperymenty, próby co do dynamiki liczenia, intuicje co do formy graficznej cyfr (czy jedynka ma mieć «daszek» czy ma być pionową kreską, czy siódemka ma być przekreślona czy też nie etc.), ich wysokości, wahania dotyczące formy ósemki w jej podobieństwie do znaku nieskończoności”<sup>7</sup>. Szkice te stanowiły zatem etap manualnych eksperymentów na drodze poszukiwań graficznej formy koncepcji obrazów liczonych.

Jeszcze w tym samym roku (1965) powstaje pierwszy *Detal*, zapoczątkowujący dzieło, które Opałka wielokrotnie nazywał „fugą jednego życia”<sup>8</sup>. *Detal 1-35327* namalowany został temperą na płótnie o wymiarach 135 x 195 cm. Czarne tło pokryte jest rzędami białych cyfr rozpoczynających się od „1” – symbolu jedności. Pytany o to, dlaczego nie rozpoczął swego liczenia od „0”, Opałka odpowiadał: „Rozpocząłem od jeden, a nie od zero, powodowany tymi samymi racjami, jakie doprowadziły mnie do idei obrazów liczbowych, poczynając nie od niebytu (nie od 0), lecz od zawsze istniejącej jedności, z której powstaje wielość”<sup>9</sup>. Pogłębiając filozoficzne fundamenty Programu, w kontekście symbolu jedności Opałka przywoływał także epikurejską maksymę „Jeśli jesteś, to nie ma śmierci, jeśli jest śmierć, to nie ma ciebie”, którą rozumiał jako „skazanie na wieczność”. Rozpoczęcie liczenia od jedynki oznaczało więc dla artysty, że „nie wywodzimy się z zera i nie zmierzamy do nicości”<sup>10</sup>.

Sprzężony z egzystencjalną prawdą materialny ślad upływu czasu pogłębiany jest znaczeniowo wraz z rozwojem Programu. Tłumacząc progresję liczb w swoich obrazach, artysta odwołuje się do dynamiki



życia człowieka – od przyspieszonego rozwoju dziecka, które zwielokrotnia swój wiek, przez czas poznawania, po czas mądrości. Odnosząc swoją koncepcję do materialnej formy obrazu, Opałka tłumaczy: „W «mojej» makroprogresji etapy 1. 22. 333. 4444. należą do pierwszego *Detalu*, liczba 55555 znajduje się w drugim *Detalu*, kolejny etap 666666 osiągnąłem dopiero po siedmiu latach [...]. W przeciwieństwie do makroprogresji Fibonacciego, która nas przytłacza swoim dynamizmem, «moja» makroprogresja daje do zrozumienia, że 7777777 jest liczbą odpowiadającą czasoprzestrzennemu obszarowi jednostkowego życia ludzkiego. Ta liczba symbolizuje każde dojrzałe życie człowieka, jest jego *horyzontem*<sup>11</sup>. Przekroczenie horyzontu siedmiu siódemek oznaczało dla artysty rozpoczęcie drogi ku, jak zwykło to określać, „spotkaniu z rozstaniem”. Miał jednocześnie świadomość, że kolejny etap, czyli osiem ósemek, jest nieosiągalny w czasie trwania jednej egzystencji. Ostatnim etapem, który udało mu się osiągnąć, był kres sześciu szóstek, a ostatnia zapisana przez niego liczba – jak podaje Michel Baudson – to 5607249<sup>12</sup>.

Z progresją liczbową i przekraczaniem kolejnych etapów łączy się również problem koloru. Po przestąpieniu etapu pierwszego miliona artysta podejmuje w 1972 r. decyzję o ograniczeniu palety obrazów liczonych do szarości i bieli, konsekwentnie rozjaśniając tonację barwną każdego kolejnego płótna (poprzez dodanie bieli do szarości tła), tak aby było o 1% jaśniejsze od poprzedniego<sup>13</sup>. Wówczas zbliżanie się do horyzontu siedmiu siódemek, wyznaczającego dojrzałą fazę życia ludzkiego, łączy się z dochodzeniem do malowania białych liczb. Ich stopniowe zanikanie na białym tle Opałka nazywał dążeniem do „bieli zasłużonej”. Powiązanie progresji liczb z zapisem egzystencji artysty oznaczało, że koniec liczenia sprzężony będzie z końcem jego życia.

Jednocześnie koncepcja Programu pozwalała Opałce dotknąć jeszcze jednego problemu, mianowicie pytania o skończoność dzieła. Jego stanowisko w tej kwestii opisała następująco Bożena Kowalska: „Wyznaczając swoim liczeniem drogę do nieskończoności, postrzega potrójną skończoność swoją i swego dzieła. Pierwszą stanowi diagonalne zamknięcie każdego «Detalu» od zaczynającej go liczby w lewym, górnym narożu płótna po kończącą je ostatnią liczbę w prawym, dolnym narożu. Nie dopuszcza to możliwości jakiegokolwiek zmiany w płaszczyźnie obrazu [...]. Druga skończoność jest stanem bytu, pozostaje otwarta, póki istniejemy [...]. Trzecia – stanowi zamknięcie procesu twórczego artysty w wymiarze czasowym. Jest skończonością zdefiniowaną przez nie-skończoność<sup>14</sup>. Problem *le fini défini par le non fini*, skończoności oznaczającej zamknięcie w momencie śmierci artysty dzieła, w którym dynamika liczb zmierza ku nieskończoności, Marie-Madeleine Gazeau Opałka uznaje za fundamentalny dla całego Programu, bo łączący w bezprecedensowy sposób skończoność egzystencji ze skończonością dzieła<sup>15</sup>.

Jak wskazuje Marie-Madeleine Gazeau Opałka, ze skończonością dzieła wiąże się także problem konserwacji, a raczej niemożności jej przeprowadzenia. Wynika ona z faktu, iż nikt nie jest w stanie powtórzyć dotknięć pędzla artysty, których rytm był w strukturze *Detali* odbiciem biorytmu malarza<sup>16</sup>, zależał więc od czynników psychofizycznych, zmiennych w czasie trwania pracy nad Programem i właściwych tylko artyście.

O kwestii zmiany traktuje Piotr Juszkiewicz, według którego „cyfry Romana Opałki dokumentują nie tylko następstwo, ale także zmianę, choć prawie niedostrzegalną, ale nieuchronną, dokumentują też wysiłek unacznienia tej niewidocznej zmiany, nieporadny może, ludzki wysiłek rozbicia płynącej ciągłości na dotykane świadomością drobin<sup>17</sup>.

Stąd też, według autora, dzieło Opałki „nie- sie w sobie odbłask kondycji naszego bycia w czasie”<sup>18</sup>. Obok rytmiczności ręcznego nanoszenia kolejnych liczb, uwarunkowanej biorytmem artysty, dokumentacją zmian są także wykonywane przez Opałkę zdjęcia oraz zarejestrowany na taśmach magnetofonowych głos artysty<sup>19</sup>. Fotografie twarzy oddają fizyczne zmiany spowodowane upływem czasu, zaś wybrzmiewający w nagraniach głos staje się tym cenniejszym dowodem rzeczywistego występowania liczb na płótnach, im bardziej artysta zbliża się w swojej progresji do jedności barwnej tła i notowanych cyfr. Nie bez znaczenia w podążaniu u artysty ku „bieli mentalnej” jest także fakt, że na każdej fotografii Opałka ma na sobie białą koszulę i fotografuje się na białym tle, co w zestawieniu kolejnych fotografii, zwłaszcza późniejszych, daje również efekt jedności barwnej.

W obliczu zredukowania formalnych środków wyrazu, ograniczenia spektrum kolorystycznego do tonacji szarości i bieli oraz konsekwencji w dążeniu do osiągnięcia bieli zasłużonej, wydawać się mogło, że pierwszy *Detal* (obecnie w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi) będzie zapowiedzią cyklu ujednoczonego tak pod względem formy graficznej cyfr oraz gamy barwnej, jak i formatu. Jednak płynne przejście między pierwszym obrazem liczonym a kolejnymi, które zachowane są w neutralnej gamie, zostało przełamane przez drugi obraz z Programu *OPALKA 1965/1 – ∞*, czyli czerwony *Detal 35328–57052* znajdujący się w kolekcji poznańskiego Muzeum Narodowego.

*Detal 35328–57052* to dzieło niesygnowane, wykonane techniką olejną na płótnie o wymiarach 95 × 98 cm. Według dokumentacji archiwalnej obraz zakupiony został do poznańskiej kolekcji 29 czerwca 1972 r. bezpośrednio od artysty, w jego warszawskiej pracowni przy ul. Marchlewskiego (obecnie Aleja Jana Pawła II)<sup>20</sup>. Od tego czasu *Detal*

*35328–57052* eksponowany był na wystawach: „25 lat malarstwa w Polsce Ludowej” (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1971), „Krytycy sztuki wybierają” (CBWA w Warszawie, 1975), „35 lat malarstwa w Polsce Ludowej” (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1979), „Współczesne Malarstwo Polskie” (BWA w Jeleniej Górze, 1981) oraz „Aspetti dell’Arte in Polonia dal 1945 al 1986” (Palazzo Venezia w Rzymie, 1987), a obecnie znajduje się na stałej ekspozycji w Galerii Sztuki Współczesnej.

Opałka, komentując zakup obrazu, wspominał: „Kupiony po prostu, ale tak, jak się kupuje, ja nie wiem, obraz dziwny, zresztą dziwny, bo czerwony, bo inny trochę, bo jeszcze taki Opałka jękający się [...]. Ja sam chętnie bym miał dzisiaj ten czerwony – właśnie jako dziwoląga, ale ponieważ to jest w mojej progresji, jest w Programie, to w Poznaniu mają bardzo sympatyczną rzecz”<sup>21</sup>. Zainteresowana kupnem dzieła miała być także Ewa Pape, kolekcjonerka promująca polską sztukę w Stanach Zjednoczonych, która odwiedziła Opałkę w jego warszawskiej pracowni w czasie, gdy artysta starał się o uzyskanie stypendium na wyjazd do Nowego Jorku. Opałka opisuje moment spotkania w rozmowie z Joanną i Pawłem Sosnowskimi: „Ona przyszła i zobaczyła, pamiętam, ten czerwony obraz, który teraz jest w Poznaniu w Muzeum Narodowym. Chciała kupić, ale widocznie za piętnaście groszy i jakoś to nie wyszło – ja nie traktuję moich prac jak kapci. Więc wtedy, jak się zorientowała, że ktoś może mieć taki stosunek do ważnej postaci, za jaką się uważała, wówczas zaproponowała mnie do stypendium”<sup>22</sup>.

Choć niewiele wiadomo o okolicznościach nabycia obrazu, samo dzieło zajmuje niewątpliwie wyjątkowe miejsce w Programie Opałki, wyróżniając się przede wszystkim gamą barwną. Jak jednak udało się ustalić w trakcie rozmów z Marie-Madeleine

Gazeau Opałką i Michelelem Baudsonem, artysta stworzył dwa czerwone *Detale*<sup>23</sup>. Są one jedynymi spośród 508 udokumentowanych prac z Programu *OPALKA 1965/1 – ∞*, w których zastosowana została kolorystyka odmienna od szarości i bieli<sup>24</sup>. Obraz z poznańskiej kolekcji to drugi *Detal* z cyklu, powstały poprzez zapisanie czarnych cyfr na czerwonym tle, natomiast obraz znajdujący się w prywatnej kolekcji Thomasa Lenka, będący czwartym z kolei *Detalem*, namalowany został na płótnie o wymiarach 196 × 135 cm, na którym czerwone cyfry widnieją na czerwonym tle<sup>25</sup>. *Detal 58885–89204* z kolekcji Lenka powstał również w 1965 r., a jak podaje Marie-Madeleine Gazeau Opałką, między stworzeniem czerwonych obrazów artysta namalował jeszcze trzeci *Detal* na znacznie mniejszym formacie płótna, gdzie na szarym tle widnieją białe cyfry<sup>26</sup>.

Jak wspomina Gazeau Opałką, ze względu na ich oryginalność, a przede wszystkim wartość w obliczu całego Programu, Opałką chciał po czasie odzyskać obydwie czerwone dzieła do własnej kolekcji, w zamian za późniejsze obrazy liczone<sup>27</sup>. Choć, jak sam stwierdził, jawi się w nich Opałką jeszcze „bez precyzji słowa, świadomości”, to właśnie te płótna stanowią materialny wyraz eksperymentów formalnych w procesie klarowania Programu, pozostając malarskimi śladami dochodzenia do ujednocionej formy cyklu.

Podstawy filozoficzne, plastyczne antycypacje w postaci „Chronomów” i niejako próba generalna zapisana na kartkach „W stronę liczenia” musiały zostać zweryfikowane w malarskiej formie. Stworzenie pierwszego *Detalu* nie przyniosło jednak ostatecznej weryfikacji, stąd nastanie krótkiego etapu eksperymentów z kolorem i formatem, dzięki którym artysta mógł rozstrzygnąć, jaką formę przybierze ostatecznie malowanie jednej egzystencji. Zdaniem Joanny Sosnowskiej to właśnie „dochodzenie do tego, jak to

ma wyglądać, fakt, że artysta nie wymyślił wszystkiego od razu, że była to bardzo długa droga doprecyzowywania, jak te obrazy mają wyglądać, jaką mają mieć wielkość, jest dowodem na autentyczność koncepcji”<sup>28</sup>. Joanna Sosnowska odnosi się także do kwestii czerwonego koloru *Detali*, uznając, że jego zastosowanie jest właśnie wyrazem poszukiwań formuły, poprzez którą artysta mógłby najlepiej zrealizować swoją koncepcję: „Opałką nie miał od razu pomysłu na to, że obrazy te mają być malowane wyłącznie na czarno z dodatkiem bieli, dochodził do tego powoli, a ustalanie formatów i kolorów było częścią procesu, użycie czerwieni nie miało więc chyba innego podtekstu, nie dopisywałabym tu treści symbolicznej”<sup>29</sup>.

Uwagi Joanny Sosnowskiej znajdują swoje potwierdzenie w momencie analizy procesu pracy Opałki także nad innymi cyklami. Przykładem mogą być „Fonematy” (1963–1964), które obejmują dzieła wykonane temperą, utrzymane w szaro-czarnej tonacji. Artysta osiąga tu efekt silnego nasycenia światłem, poprzez – jak pisze Kowalska – „wydobycie jasnych form z przestrzennej czerni, co tworzy wielowarstwowe konstrukcje”<sup>30</sup>. Jak się jednak okazuje, mimo dominującej w cyklu skali czerni i szarości, Opałką wykonał także – na podobnej zasadzie eksperymentowania – jeden żółty i jeden zielony *Fonemat*<sup>31</sup>. Ponadto, jak wskazał sam artysta, „nawet te próbki przed liczonymi obrazami, chodzi o te przymiarki «W stronę liczenia» [...], zdradzają pewną tendencję do koloru: żółty, jakby zielony, czerwony”<sup>32</sup>. Zatem w procesie pracy zarówno nad „Fonematami”, próbami nazwanymi „W stronę liczenia”, jak i samym Programem ujawniają się podobne etapy poszukiwań formalnych, które być może są jednocześnie wyrazem tęsknoty za kolorem. O pewnej fascynacji barwą mówi także Marie-Madeleine Gazeau Opałką, wspominając wcześniejsze dzieła („krwistoczerwony”



obraz *Pochód Bacchusa* z 1959 r. czy błękitna kompozycja *Sans titre* z 1959 r.), jako przykłady niezwyklej sprawności kolorystycznej Opałka<sup>33</sup>. Mimo iż sam artysta mawiał: „Kolor dla mnie, kiedy się z niego już wyleczyłem, jest naiwnością”, to jednak wspomniane przez jego żonę dzieła, a także wskazane przykłady eksperymentów z kolorem w ramach cykli zachowanych głównie w tonacji czerni, szarości i bieli dowodzą, że „leczenie z koloru” następowało u Opałka stopniowo<sup>34</sup>.

W refleksji nad kolorem przywołać można jeszcze uwagi o czerwieni Kandinsky’ego: „wewnętrznie działa jak kolor bardzo żywy, niespokojny, [...] obok swej energii i intensywności posiada wyraźnie widoczny ton ogromnej i świadomej siły”, przez co niełatwo ją przygłuszyć<sup>35</sup>. Być może to właśnie intensywność i oddziaływanie czerwieni, zarówno w mniejszym, jak i większym formacie dwóch *Detali* powstałych na etapie poszukiwań formalnych, spowodowało odrzucenie koloru budzącego niepokój, który zaprzeczałby „zaproszeniu do medytacji nad życiem” – jak często określał swój Program Opałka. Po etapach kolorystycznych poszukiwań artysta dochodzi ostatecznie do konkluzji, iż „kolor w wypadku takiej idei malowania jednego istnienia jest banalnością, jest ilustratywnością, jest anegdotycznością. Ale na początku każdy ma prawo być naiwny i anegdotyczny”<sup>36</sup>. Zapytany zaś o użycie czerwieni w *Detalu* z poznańskiej kolekcji, Opałka przyznał, że to „rodzaj nostalgii za malarstwem, za malarstwem takim kolorowym. To była [...] naiwność, z której się wyleczyłem”<sup>37</sup>.

Z konkluzji o anegdotyczności zastosowania koloru przy realizacji idei Programu wynikło ostateczne porzucenie eksperymentów barwnych na rzecz gamy szarości i bieli. Decyzja o rozjaśnianiu palety i dążeniu do bieli absolutnej jako symbolu świata, w którym – jak chciał Kandinsky – „barwy przestają

istnieć jako substancje i właściwości materialne”<sup>38</sup>, związała malarski gest z głębszą ideą. O decyzji tej Opałka mówił następująco: „To, co ja zrobiłem, w sensie programowym, to ograniczenie się, wzięcie wszystkich elementów, wszystkich archetypów malarstwa i stworzenie konceptualnej racji dla malarza, który stoi przed sztalugą, przed obrazem i maluje malarstwo. I to jest malowanie światła [...] Kolor niesie światło. I w końcu zredukowałem kolor właśnie do malowania światła i dochodzenia do zasłużonej bieli”<sup>39</sup>.

Ponadto rezygnację z koloru artysta tłumaczył często tym, że neutralne tony swoich płócien wypełnia emocją życia. Emocja była bowiem nieodłączną częścią jego procesu twórczego – od momentu zapisania pierwszej cyfry i uświadomienia sobie, że realizacja Programu będzie trwała do końca życia. Z pozoru zatem monotonna czynność zapisywania kolejnych liczb, przełożona na malowanie egzystencji i splecenie życia artysty z procesem twórczym, wywoływała nierzadko drżenie dłoni, przekładające się na pulsację cyfr. Emocje determinowały zmiany widoczne w obrazie, gdyż każdy gest był nimi wypełniony. Podczas pracy nad poszczególnymi obrazami, jak często tłumaczył artysta, emocje budziły z pozoru drobne kwestie: farba spływająca w nadmiarze bądź jej niedobór w momencie nanoszenia kolejnej cyfry; dbanie o to, by dotknięcia pędzla nie były ani zbyt mocne, ani zbyt delikatne. Szczególne emocje budziły jednak przejścia milionowe i przekraczanie kolejnych etapów makroprogresji. W obrazie z poznańskiej kolekcji Opałka także przekracza jeden z nich (55555), następny (666666) osiągnął dopiero po siedmiu latach.

Stan emocjonalny przekładał się również na popełnianie błędów w zapisach liczbowych – widocznych także w *Detalu* 35328–57052 – najczęściej przez powtórzenie tej samej liczby. Opałka nie korygował

tych pomyłek, z jednej strony nie chcąc ingerować w strukturę dzieła, zakończonego gestu namalowania danej liczby, z drugiej strony pozostawiając ślad towarzyszących mu emocji.

Innym ważnym aspektem wyróżniającym *Detal 35328–57052*, obok kwestii koloru czy przekroczenia jednego z progów makroprogresji, jest nietypowy dla całego cyklu format. Pierwszy, czwarty (tj. drugi z czerwonych) i każdy kolejny obraz cyklu ma wymiary 196 × 135 cm. Był to format dostosowany do wymiarów drzwi w pracowni artysty (tak by ułatwić przenoszenie obrazów), a jednocześnie dopasowany do antropometrycznych proporcji. Zasygnalizowany tu problem korporalności ma także przełożenie na aranżację przestrzeni ekspozycyjnej, bowiem w trakcie eksponowania „Detali” odstęp między płótnami – zgodnie z wolą artysty – powinny być zawsze równe szerokości jego dłoni.

Nietypowy format drugiego *Detalu* (95 × 98 cm) jest, podobnie jak kolor, wynikiem poszukiwania formy najwłaściwszej dla całego Programu. Użycie mniejszego płótna pozwalało na eksperymentowanie prowadzące do podjęcia różnych decyzji, między innymi o tym, ile liczb – przy przyjętej koncepcji graficznej cyfr – powinno zmieścić się w kompozycji jednego *Detalu*<sup>40</sup>. Ponadto w związku z przyjętą koncepcją makroprogresji ujednolicenie zarówno kroju cyfr, ilości rzędów i formatu płótna dało artyście możliwość obliczenia, ile czasu – przy podobnej ilości cyfr zapisanych na każdym płótnie – zajmie mu dotarcie do kresu siedmiu siódemek. Opałka odniósł się do tych prób w rozmowie z Joanną i Pawłem Sosnowskimi: „Państwo znacie ten mały obrazek o nietypowym formacie, on wisi w poznańskim muzeum. Tam cyfry w sensie graficznym są mniejsze, dlatego że format jest mniejszy, tak jak cyfry w *Kartkach* z podróży są dużo mniejsze. Zawsze chodziło mi o to, żeby te cyfry w sensie graficznym nie

narzucały się, żeby w nich było coś, co by się kojarzyło z atomizmem. Atomy istnieją, ale ich nie widać [...]. Tak że te przymiarki, te próby przed liczeniem czy to pójdzie w stronę liczenia, jak to nazwałem, są właśnie również okazją do retrospektywnej analizy, co to się w głowie Opałki działo<sup>41</sup>. Opałka ujednolica zatem rozmiar płótna, przyjmując większy format, w którego obrębie łatwiej o efekt drobin niknących z czasem na zbliżającym się do bieli tle.

Przyglądając się wieloletniemu rozwojowi Programu, Jaromir Jedliński w katalogu do wystawy Romana Opałki w Art Stations Foundation w Poznaniu (2010) wyróżnił trzy fazy pracy nad nim. Po pierwsze są to szkice „W stronę liczenia”, które Jedliński nazywa etiudami i tłumaczy, że są to „poszukiwania odnoszące się już do zagadnienia czasu, liczby, wielości w jedność oraz jedność w wielość<sup>42</sup>. Drugą fazę zapoczątkowuje według Jedlińskiego postawienie „pierwszej *jedynki*, namalowanie cyfry/liczby 1 w lewym górnym narożniku pierwszego *Detalu* Programu *OPALKA* [...]”. Następuje wtedy obstawienie przez malarza zakładu o nieskończoność<sup>43</sup>; wreszcie trzecią fazę autor łączy z momentem pracy nad Programem, gdy „artysta dociera do horyzontu siedmiu siódemek<sup>43</sup>. Do wskazanych przez Jedlińskiego etapów rozwoju Programu należałoby jeszcze dodać etap malarskich eksperymentów z 1965 r., kiedy już na płótnach, kontynuując liczenie zapoczątkowane na pierwszym *Detalu*, Opałka nadal poszukuje ostatecznej formuły zapisu cyfr, formatu płócien i gamy barwnej. Dzieło z kolekcji poznańskiego Muzeum Narodowego, a także *Detal* trzeci (szary) i czwarty (czerwony) jawiłyby się wówczas jako materialne ślady twórczych rozważań na drodze do wyklarowania ujednoliconej formy Programu.

Jednocześnie dzieła te są też wyrazem – jak wspominał sam artysta w kontekście

poznańskiego *Detalu* – „nostalgii za malarstwem”. Opałka wielokrotnie mówił o fascynacji dawnymi mistrzami: Leonardem da Vinci, Rembrandtem czy Vermeerem, i o swoim zakorzenieniu w malarstwie, z którego jednak w pewien sposób zrezygnował, odchodząc od spektrum barw na rzecz sfumato między czernią a bielą. Problem sfumato jest ważny w związku z częstym odwoływaniem się przez Opałkę do Leonarda da Vinci, a także ze wspomnianą tęsknotą za malarstwem. W kontekście Programu tak pisze o nim Jarosław Lubiak: „Dla Leonarda da Vinci, wynalazcy sfumato, było ono techniką znoszenia czy też rozpraszania kontrastów barwnych w kolorystycznym kontinuum [...]. Opałka odwołuje się do tej koncepcji, ale jednocześnie przemieszcza ją, przestaje ona zatem być jedynie techniką malarskiego modelunku. Dla Opałki sfumato jest środkiem zniesienia egzystencjalnego kontrastu między życiem i śmiercią”<sup>44</sup>. To dla malowania „sfumato jednej egzystencji” i dochodzenia do bieli zasłużonej artysta redukuje kolor, możliwości materii i malarskiego gestu, a tęsknota za kolorem, ujawniająca się jeszcze w czerwonych *Detalach*, ostatecznie ustępuje dążeniu do bieli, w której – jak powiedział Kandinsky – „wszystkie barwy jako właściwości substancji materialnych zniknęły [...]”. Panuje tam milczenie biegnące w nieskończoność”<sup>45</sup>.

## PRZYPISY

- 1 R. Opałka, *Spotkanie z rozstaniem*, w: *OPALKA 1965/1 – ∞. Publikacja wydana z okazji nadania Artyście tytułu doktora honoris causa, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2000*, s. 5.
- 2 B. Kowalska, *Roman Opałka*, Kraków 1996, s. 11.
- 3 *Ibidem*, s. 18.
- 4 R. Opałka, *Spotkanie z rozstaniem*, *op. cit.*, s. 5.
- 5 *Ibidem*, s. 6.
- 6 D. Philippi, *Matter of Words: Translations in East European Conceptualism*, w: M. Newman, J. Bird (red.), *Rewriting Conceptual Art*, Londyn 1991, s. 154–155.

- 7 J. Jedliński, 8 – ∞. *Oktagon Opałki – ku nieskończoności*, w: P. Kolczyńska (red.), *Roman Opałka. Oktagon/1 – ∞*, Katalog wystawy, Art Stations Foundation, 24.06–12.09.2010, Poznań 2010, s. 52.
- 8 Oprócz obrazów od 1965 do 1992 r. Opałka tworzył także „Kartki z podróży” w formacie 33 × 24 cm, aby zachować ciągłość notowania czasu, gdy ze względu na podróże przebywał poza pracownią. Artysta ostatecznie zaprzestał ich tworzenia z obawy, że zakończyłby swój Program na znacznie mniej trwałej kartce papieru, zamiast na płótnie.
- 9 R. Opałka, *Spotkanie z rozstaniem*, *op. cit.*, s. 6.
- 10 R. Opałka, *Horyzont siedmiu siódemek*, w: P. Kolczyńska (red.), *Roman Opałka. Oktagon/1 – ∞*, *op. cit.*, s. 19.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez autorkę z Michélem Baudsonem, przygotowującym *catalogue raisonné* Opałki (Mediolan, 3 V 2019).
- 13 W 1972 r. Opałka podejmuje decyzję o poświęceniu się wyłącznie swojemu Programowi. Mimo rozpoczęcia pracy nad obrazami licznymi artysta nie zrezygnował z innych form twórczości, realizując głównie cykle graficzne. Swego rodzaju manifestem decyzji o porzuceniu innej aktywności twórczej i skupieniu się tylko na Programie miała być wystawa indywidualna w William Weston Gallery w Londynie w 1972 r. Artysta zawiesił wówczas na ścianie jeden z obrazów liczonych, zaś na podłodze rozłożył grafiki z cyklu „Opisanie świata” (nagrodzonego na Biennale Grafiki w Bradford w 1968 r.), po których goście mogli deptać odwiedzając galerię.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez autorkę z Marie-Madeleine Gazeau Opałką (Wenecja, 21 IX 2018).
- 16 *Ibidem*.
- 17 P. Juszkiewicz, *Horyzontalna metafizyka*, „Nowy Nurt”, nr 18, 1994, s. 13.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Fotografie i rejestracja głosu zostały włączone do Programu w 1968 r. – na kolejnym etapie rozwoju koncepcji Opałki.
- 20 Karta naukowa MNP, Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- 21 J. i P. Sosnowscy, P. Kaniecki (red.), *Opałka Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac*, Warszawa 2013, s. 101.
- 22 *Ibidem*, s. 82.
- 23 Wywiad z M.-M. Gazeau Opałką.
- 24 Wywiad z M. Baudsonem. M. Baudson potwierdza, że Opałka w ramach Programu stworzył w sumie 508 dzieł liczonych („Detale”, „Kartki z podróży” oraz dwa medaliki) i 450 fotograficznych autoportretów.
- 25 Wywiad z M.-M. Gazeau Opałką.
- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*.
- 28 Na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez autorkę z prof. dr hab. Joanną Sosnowską (współautorką książki *Opałka Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac*), (Warszawa, 3 X 2018).
- 29 *Ibidem*.
- 30 B. Kowalska, *op. cit.*, s. 23.
- 31 J. i P. Sosnowscy, P. Kaniecki (red.), *op. cit.*, s. 61–63.
- 32 *Ibidem*.
- 33 Wywiad z M.-M. Gazeau Opałką.
- 34 J. i P. Sosnowscy, P. Kaniecki (red.), *op. cit.*, s. 29.
- 35 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 94–95.
- 36 J. i P. Sosnowscy, P. Kaniecki (red.), *op. cit.*, s. 29.



<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, s. 92.

<sup>39</sup> J. i P. Sosnowscy, P. Kaniecki (red.), *op. cit.*, s. 35.

<sup>40</sup> W pracy nad każdym *Detalem* artysta używa nowego pędzla (zawsze „0”), aby uniknąć zmiany kształtu cyfr spowodowanej posługiwaniem się zużytym pędzlem. Artysta stara się zachować tę samą średnią graficzną dla wszystkich cyfr (punktem odniesienia pod względem ich czytelności jest ósemka, malowana tak, by obydwie jej części były otwarte), a także tę samą odległość między cyframi.

<sup>41</sup> J. i P. Sosnowscy, P. Kaniecki (red.), *op. cit.*, s. 65.

<sup>42</sup> J. Jedliński, *op. cit.*, s. 47–48.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> J. Lubiak, *Kres malarstwa*, w: *OPALKA 1965/1 – ∞*, katalog wystawy, Atlas Sztuki, 10.10–07.12.2003, Łódź 2003, s. 19.

<sup>45</sup> W. Kandinsky, *op. cit.*, s. 92.

**Nostalgic  
for Painting.  
The Position  
of *Detail 35328–57052*  
by Roman Opałka  
from the collection  
of the National  
Museum in Poznań  
in the Program  
*OPALKA 1965/1 – ∞***

**SUMMARY**

The article tries to indicate the position occupied in the Program *OPALKA 1965/1 – ∞* by Roman Opałka's *Detail 35328–57052* from the collection of the National Museum in Poznań. Indication of key stages of the Program's development in the first part of the text serves to define the framework for the discussion of the *Detail*. The text attempts to organize information about the work, based on publications and interviews conducted by the author for the needs of the work. Reflection on the *Detail*, whose format and colour is atypical for the Program,

aims to include the work from the Poznań collection in the stage of painting experiments of 1965, when Opałka continued the counting initiated in the first *Detail* on canvas, but was still searching for the final formula for recording digits, the format of canvases and the colour palette. The work from the collection of the National Museum in Poznań would then be a material trace of creative experiments on the way to adopting a unified form of Roman Opałka's Program.

Justyna Kowalińska

W muzealnych kolekcjach pozaeuropejskich znajdują się niekiedy przedmioty o nieustalonym pochodzeniu, niełatwo też określić ich funkcję. Podobnie rzecz ma się ze zbiorami pozaeuropejskimi Muzeum Etnograficznego w Poznaniu. Jednym z zagadkowych eksponatów była, jak zapisano w inwentarzu, „skorupa pancernika”<sup>1</sup>. Ten dziwny przedmiot, od czasu do czasu brany do rąk i oglądany ze wszystkich stron jako swoista ciekawostka, odkładany był z powrotem na półkę. Jednak skorupa w jakiś magnetyczny sposób przyciągała uwagę i zdawała się prowokować do poszukiwania odpowiedzi: do czego służyła, skąd pochodzi, wreszcie – jak trafiła do muzealnych zbiorów. Część pytań dotyczących zagadkowego muzealnego obiektu po latach znalazła wyjaśnienie, choć niektóre na zawsze pozostaną zapewne bez odpowiedzi. Zagadkowy eksponat, jak się dalej okaże, związany jest

z niezwykle ciekawą historią życia Charlesa Apelta, twórcy pierwszego kosza z pancernika (fot. 1).

Pochodzący z Niemiec Charles Apelt (1862–1944) przybył do Stanów Zjednoczonych w 1887 r. na zaproszenie krewnych mieszkających w Comfort (hrabstwo Kerr) w stanie Teksas. Zarówno w Comfort, jak i w oddalonym o ok. 70 km San Antonio mieszkało wiele rodzin niemieckich emigrantów przybyłych tu „za chlebem”. W Comfort Apelt zamieszkał u swego wuja Carla Kutzera, któremu miał pomagać w pracy na farmie. To właśnie tu młody Charles wpadł na pomysł wykonania kosza ze skorupy pancernika, nie przeczuwając nawet, że produkcja takich koszy stanie się na kilkadziesiąt lat głównym źródłem utrzymania jego rodziny<sup>2</sup>. Historia wykonania pierwszego kosza związana jest z pancernikiem *Dasyatis novemcinctus*, który jako jedyny spośród

## Kosz ze skorupy pancernika. Osobliwy eksponat w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Poznaniu



1. Kosz z pancernika dziewięciopaskowego (pamiątka rodzinna), fot. Walter Apelt

20 gatunków pancerników (*Dasypodidae*) żyje na południu USA, szczególnie licznie w stanie Teksas<sup>3</sup>.

Pozostałe gatunki pancernika żyją głównie w Ameryce Środkowej i Południowej – od Meksyku po Patagonię<sup>4</sup>. Teksasński pancernik dziewięciopaskowy to ssak wielkości dużego kota (ok. 75 cm długości i ok. 5–7 kg wagi). Żywi się owadami, pająkami, dżdżownicami, małymi płazami, ptasimi jajami, a nawet padliną. Prowadzi nocny tryb życia, niszczy uprawy, kopiąc nory głębokości do 1,5 m, i z tego powodu traktowany jest przez rolników jak szkodnik. Pancernik ma bardzo dobrze rozwinięty słuch i węch – w przeciwieństwie do wzroku. Zwierzę jest szybkie, ale stosunkowo niezgrabne, a zaskoczone potrafi wyskoczyć pionowo w górę, nawet na wysokość 1,2 m.

Według rodzinnych przekazów Charles, przechadzając się pewnego razu po farmie wuja, spostrzegł dziwne i nieznane mu zwierzę, które przestraszone zerwało się do ucieczki. Młody chłopak niewiele myśląc cisnął w nie kamieniem i zwierzę padło martwe. Okazało się, że był to pancernik, zwany tu armadillo<sup>5</sup> lub w skrócie – dillo. Charles zabrał zdobycz ze sobą i z ciekawością je oglądał, gdyż nigdy wcześniej nie widział takiego stworzenia. Zazwyczaj zabite zwierzęta chłopak oprawiał, a skórę pozostawiał rozpiętą do wysuszenia. Tym razem jednak skóry/pancerza nie można było rozprostować. Pozostawił więc skorupę, by zająć się czym innym. Wróciwszy po jakimś czasie zauważył, że wysuszona przez słońce skorupa wygięła się jeszcze bardziej<sup>6</sup>.

Jej kształt nasunął mu skojarzenie z koszem<sup>7</sup>, a gdy połączył ogon z pyskiem zwierzęcia, podobieństwo do kosza było niemal całkowite. Kilka pierwszych koszy, które Apelt wykonał, spodobało się okolicznym gospodyniom; zyskawszy uznanie w sąsiedztwie, Charles postanowił zająć się

wytwarzaniem koszy. Z czasem opracował „tajną formułę”<sup>8</sup>, tj. udoskonalił sposób preparowania pancerza, wyposażył wnętrze kosza w jedwab lub jedwabną satynę, później też w dodatkowe drobne ozdoby. Zainteresowanie koszami, w których można było przechowywać przybory do cerowania, owoce lub rozmaite drobiazgi, systematycznie wzrastało. W 1898 r. Charles Apelt założył firmę pod nazwą *Apelt Armadillo Basket Company, Comfort, Texas*, która w ciągu sześciu lat sprzedała 40 000 koszy (produkowano ok. 100 koszy tygodniowo). Charles Apelt po raz pierwszy zaprezentował autorskie wyroby z pancernika na Międzynarodowych Targach w St. Louis w 1904 r. i niemal natychmiast okazały się one wielkim hitem<sup>9</sup>. Lata 20. XX w. były czasem największej prosperity osobliwej farmy, a wyroby z pancerza „dillo” stały się modną i pożądaną osobliwością. Początkowo Apelt swoje produkty wysyłał do klientów na terenie Stanów i do swego brata w Muhlberg w Niemczech, który zajmował się ich sprzedażą i reklamą na terenie Europy. Rozsyłał także katalogi z opisem wyrobów ze skorupy pancernika. Asortyment firmy był stopniowo wzbogacany: wykonywano nie tylko kosze, ale i lampy (biurkowe, podłogowe, nocne), portmonetki, torebki, popielniczki, pojemniki na atrament i pióra, bibularze (fot. 2, 3). Początkowo firma Apelta skupowała pancerniki od okolicznych farmerów<sup>10</sup>, z czasem jednak ze względu na duży popyt Apelt musiał zatrudnić 50 myśliwych oraz wielu pracowników zajmujących się obróbką pancerzy i co najmniej dwóch kucharzy do grillowania mięsa. W latach 20. XX w. na farmie wprowadzono również hodowlę pancerników. W jednym z katalogów ofertowych zachęcano do ich kupna: „Jeśli jesteś naprawdę odważny, możesz mieć żywego pancernika, którego ci prześlę”<sup>11</sup>. Przesłanie jednego żywego zwierzątka kosztowało 5 dolarów, jednej pary – 9 dolarów. Ze względu

2. Asortyment wyrobów z pancernika w salonie wystawowym na farmie Charlesa Apelta (<http://westwardoh.blogspot.com/2014/10/armadillos-unusual-mammal-links.html>; dostęp: 2.03.2017)

3. Katalog firmowy Apelt Armadillo Farm (<http://westwardoh.blogspot.com/2014/10/armadillos-unusual-mammal-links.html>; dostęp: 2.03.2017)





### Enhancing!

This striking bridge lamp adds to the beauty of any room, and it will always be a pleasure to its owner. The shade is placed at an interesting angle, and it is adjustable so that it can be moved up or down to any desired height (on the handwrought iron standard only.)

The lamp may be had either with the now so fashionable handwrought iron standard, or with the artistically decorated machine wrought iron standard. The latter is enameled in colors matching bead fringe or in black, brown, or gunmetal and artistically edged in contrasting colors. Specify choice when ordering.

The handmade bead fringe comes in the following colors: Maroon, green, blue, black, amethyst, or amber, each



HANDWROUGHT IRON

with harmonizing colors to create a beautiful and artistic design.

#### BRIDGE LAMP A-6

PRICE

Lamp with handwrought iron standard	A-6H	Without Fringe
With Fringe		\$21.00
Lamp with machine wrought iron standard	A-6M	Without Fringe
With Fringe		\$18.00



HANDWROUGHT IRON

#### TABLE LAMP A-1

PRICE

Lamp with handwrought iron standard

A-1H

With fringe	Without Fringe
\$18.00	\$16.00

Lamp with machine wrought iron standard

A-1M

With fringe	Without fringe
\$14.50	\$12.50

We Pay Postage



### Striking in Its Effect

This popular style has the tall cut and rests on a graceful base. It demands admiration and attention for its beauty and originality. Entire lamp at about 21 inches high.

The standards may be had either on now fashionable handwrought iron or artistically decorated machine wrought iron. The latter is enameled in a matching bead fringe or in black, blue or gun-metal, and artistically edge contrasting colors. Specify choice when ordering.

The bead fringe may be had in the following colors: Maroon, black, amethyst, blue, green and amber, each with harmonizing colors to create a beautiful artistic design.



MACHINE WROUGHT IRON

### Novel!

Practical and distinctive giving picturesqueness any office which makes it wholly desirable. The shade can be tilted to any desired angle. There is ample light without glare. Twenty-one inches high. Handwrought iron standard only. Without fringe.

PRICE \$15.00

We Pay Postage

na specyficzne cechy teksańskich dziewięciopaskowych pancerników kupowali je nie tylko indywidualni klienci, ale także ogrody zoologiczne. Również medyczne instytuty badawcze – zarówno w USA, jak i w Europie (Belgia, Niemcy) – zainteresowane były badaniem pancerników, a to z dwóch powodów. Jednym z nich było podejrzenie, że pancernik jest nosicielem trądu, drugim intrygująca genetyków szczególna osobliwość *Dasyus novemcinctus* – najczęściej rodziły się czworaczki tej samej płci: albo cztery samice, albo cztery samce. W latach 50. farma stała się sławna i przyciągała turystów z całego świata, o czym pisały miejscowe gazety<sup>12</sup>. Charles Apelt firmę prowadził aż do śmierci,

następnie do 1947 r. prowadziła ją jego żona Martha. Po jej śmierci nastąpiła krótka przerwa w działalności „Apelt Armadillo Farm”. Wznowiono ją w 1951 r. i aż do zakończenia produkcji w 1971 r. firmą kierowała Kathryn Apelt, synowa Charlesa<sup>13</sup> (fot. 4).

Pod koniec lat 60. do świadomości społecznej w świecie zaczęły się przebijać argumenty przemawiające nie tylko za potrzebą ochrony zwierząt zagrożonych wyginięciem, ale również za dążeniem do zakazu zabijania zwierząt dla celów komercyjnych. Efektem presji wywieranej przez społeczności wielu krajów świata na rządy własnych państw było podpisanie w 1973 r. w Waszyngtonie międzynarodowego traktatu o zakazie handlu dzikimi zwierzętami i roślinami zagrożonymi wyginięciem (Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora, CITES), zwanego w skrócie Konwencją Waszyngtońską<sup>14</sup>. Potrzeba ochrony dzikich zwierząt, usankcjonowana międzynarodową umową, niewątpliwie miała wpływ na zakończenie działalności „Apelt Armadillo Farm”.

Populacja dziewięciopaskowych pancerników, które w połowie XIX w. dotarły do Teksasu z Meksyku, systematycznie wzrastała. W latach 70. XX w. ich liczebność stanowiła już poważne zagrożenie na stanowych drogach<sup>15</sup>. Na schyłkowy okres działalności farmy Apelta przypada wzrastające w Teksasie zainteresowanie popularyzowanymi przez miejscowe organizacje społeczne wyścigami pancerników. W 1995 r. miejscowe władze oficjalnie uznały pancernika za charakterystyczną maskotkę i symbol stanu Teksas<sup>16</sup>.



Kathryn Apelt at the entrance to her unusual armadillo farm in Southwest Texas.

Dillo's powerful claws, stubby legs, enable him to burrow quickly into the ground.

**She turns these odd little armor-plated beasts into ornamental lamp shades and shotey baskets.**

grated from Germany. Kathryn took it over when he died. Today she not only runs the place but makes artistic baskets and lamp shades from the shells of the strange little armor-plated beasts. She also ships them live to all parts of the world.

Armadillo hunters use trained dogs to catch their quarry for the ranch. But snaring them isn't as easy as it sounds.

Armor plate of the armadillo is just the right shape for turning into shiny basket.

The powerful claws and stubby legs of the animal enables him to burrow with great rapidity, going deeper and deeper as the pursuer digs in his wake. Often they must be struck a stunning blow before they can be brought back to the farm.

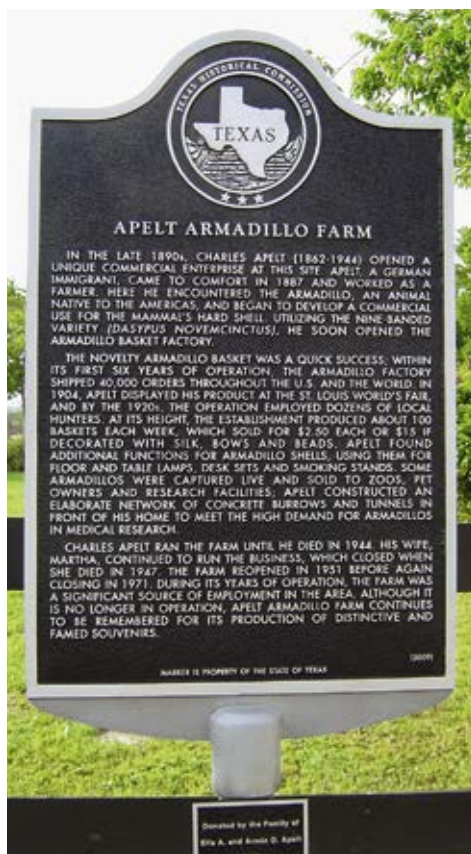
The armadillo—which is the diminutive for "armed" in Spanish—is found all the way from Terra Del Fuego, the

All the shells are carefully lacquered before they are displayed in the showroom.

4. Kathryn Apelt przy pracy (<http://blog.modernmechanix.com/meet-kathryn-apelt-the-armadillo-gal/>; dostęp: 16.08.2018)



5. Tablica upamiętniająca Apelt Armadillo Farm (<http://westwardoh.blogspot.com/2014/10/armadillos-unusual-mammal-links.html>; dostęp: 2.03.2017)



6. Pancernik włochaty (*Dasybus villosus*) ([https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82osopuklerznik\\_kosmaty#/media/Plik:Chaetophractus\\_villosus\\_\(Wroclaw\\_zoo\).JPG](https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82osopuklerznik_kosmaty#/media/Plik:Chaetophractus_villosus_(Wroclaw_zoo).JPG); dostęp: 10.10.2019)



Od tego czasu podobizny pancernika produkowane są jako najlepsza dla turystów pamiątka z Teksasu; zwierzę to przedstawiane jest na rycinach, jako nadruki na T-shirtach, rzeźby, skarbonki, breloczki, kolczyki, broszki, ilustracje na czapkach bejsbolówek, a nawet produkowane są okazałych rozmiarów grille w formie pancernika.

*Apelt Armadillo Basket Company* od dawna już nie funkcjonuje, ale pod nazwą „Armadillo farm” można w Teksasie znaleźć wiele restauracji, zajazdów czy hoteli, w których serwowane są potrawy z mięsa pancernika<sup>17</sup>. Pamięć o założycielu „Armadillo farm”, o człowieku, który rozszławił teksańskie Comfort, jest nadal żywa. Dom Charlesa Apelta ma już dzisiaj innego właściciela – panią Harriette Gorman. To dzięki jej zabiegom, przy wsparciu Comfort Heritage Foundation, dom został pieczołowicie odrestaurowany. Zadbano także o umieszczenie przed nim tablicy pamiątkowej, informującej o historii tego miejsca i o życiu Charlesa Apelta w Comfort (fot. 5). Tablicę, którą ufundował jego syn Armin Otto Apelt wraz z żoną Ellą, uroczyście odsłonięto w 2010 r.<sup>18</sup>

\* \* \*

Charles Apelt – pomysłodawca i twórca pierwszego kosza z pancernika – do produkcji wykorzystywał skorupy pancernika dziewięciopaskowego<sup>19</sup>. Kosz znajdujący się w pozaeuropejskiej kolekcji Muzeum Etnograficznego w Poznaniu wykonany jest jednak z przedstawiciela innego gatunku, tj. pancernika włochatego (*Dasybus villosus*), zwanego też pancernikiem szczeciniastym (*Chaetophractus villosus*) lub włosopuklerznikiem kosmatym<sup>20</sup> (fot. 6). Ten gatunek ssaka zasiedla tereny Boliwii, Argentyny, częściowo Paragwaju i Chile i nie występuje na terytorium USA (wyraża to nawet jego angielska nazwa *South American armadillo*). Dokładne miejsce pochodzenia eksponatu pozostanie jednak zagadką<sup>21</sup>. Podobnie też nie

7. Kosz ze skorupy pancernika włochatego: skorupa (a), obiekt muzealny przed konserwacją (b) i po konserwacji (c), fot. A. Skowrońska



wiadomo, w jaki sposób zabytek trafił do zbiorów Muzeum Etnograficznego w Poznaniu.

Osobliwy przedmiot w muzealnej kolekcji to twarde pancerz zwierzęcia, do którego doklejono pas tkaniny. Pancerz złożony jest z 18 kościstych pasm, z których 8 środkowych pierwotnie było ruchomych – obecnie skorupa jest zaszuszone i nieelastyczna<sup>22</sup>. Niemal na całej powierzchni pancerza

zachowały się włosy o długości ok. 4–5 cm, których obecność nadała nazwę temu gatunkowi. Wypreparowana głowa ssaka pokryta jest kościstą, trapezową w kształcie płytką (naturalnie oddzieloną od korpusu), a po obu jej stronach, niemal na styku z pancerzem widoczne są małe uszy. Ogon o długości ok. 15 cm, szerszy u nasady i zwężający się ku końcowi chroniony jest kościstymi łuskami





układającymi się w pierścieniu. Przy nasadzie ogona oraz po obu stronach głowy, tuż przy pysku, widoczne są dwie pary krótkich nóg, zakończonych pięcioma długimi i mocnymi pazurami, którymi zwierzę za życia kopał nory. Między nasadą głowy a końcem ogona przeciągnięty jest krótki sznurek, umożliwiający uformowanie pałąka uchwytu<sup>23</sup>. Wewnętrzna płaszczyna nieckowatego pancerza wyklejona jest prostokątnym kawałkiem pomarańczowej tkaniny – satyny jedwabnej; wokół krawędzi pancerza doklejoną pas takiej samej pomarańczowej tkaniny z przesytytym tunelem do przewleczenia sznurka umożliwiającego zaciąganie i zamykanie „kosza/torebki” (fot. 7c). W takich pojemnikach, modnych nie tylko w latach 20. XX w., ale i później, przechowywano rozmaite drobiazgi, najczęściej przybory do szycia i cerowania.

Wyroby ze skorupy pancernika wykonane według projektów Charlesa Apelta (prawdopodobnie pochodzące z *Apelt Armadillo Basket Company*) dzisiaj znaleźć można w muzealnych kolekcjach (Metropolitan

Museum of Art<sup>24</sup>, British Museum<sup>25</sup>, The Museum of Bags and Purses<sup>26</sup>; Sam Noble Oklahoma Museum of Natural History<sup>27</sup>), antykwiariatach<sup>28</sup> i galeriach handlujących interesującymi ciekawostkami.

#### PRZYPISY

- 1 Obiekt wpisany do księgi inwentarzowej w 1983 r. na podstawie decyzji komisji inwentaryzacyjnej z dn. 16 listopada 1981 r. jako „Nadwyżka nr 28 – pochodzenie nieznane”.
- 2 <http://westwardoh.blogspot.com/2014/10/armadillos-unusual-mammal-links.html> (dostęp 2 marca 2017) oraz korespondencja z wnukiem Charlesa Walterem Apeltem i prawniczką Charlesa Carol Apelt, zawarta w dokumentacji naukowej obiektu.
- 3 <https://armadillo-online.org/species.html> (dostęp 14 września 2017).
- 4 Jeden z gatunków pancernika żyjący wyłącznie w Brazylii – pancernik kulowaty (*Tolypeutes tricinctus*) został wybrany jako maskotka piłkarskich mistrzostw świata w Brazylii w 2014 r. <http://ofsajd.onet.pl/newsy/pancernik-maskotka-brazylijskiego-turnieju/bxvct> (dostęp 22 listopada 2017).
- 5 Armadillo, czyli „mała zbroja”, to zdrobnienie hiszpańskiego słowa *armadura* (zbroja).
- 6 <http://www.kunstkomora.cz/en/category/amerika/#5108-a-basket-from-a-nine-banded-armadillo> (dostęp 12 maja 2017).
- 7 W Niemczech pracował przy produkcji koszy i mebli z wikliny.
- 8 Ze względu na nieprzyjemny zapach pancernika Apelt opracował technikę, dzięki której można go było wyrugować ze skorupy, która jednocześnie stawała się

- odporna na działanie owadów. Technika ta była pilnie strzeżona w rodzinie Apeltów.
- <sup>9</sup> Niektóre źródła podają, iż miało to miejsce na targach w Nowym Jorku w 1902 r. Jednak wg Waltera Apelta były to targi w St. Louis w 1904 r. (impreza w Nowym Jorku została odwołana) – korespondencja w dokumentacji naukowej obiektu.
- <sup>10</sup> W dobie Wielkiego Kryzysu teksańscy farmerzy polowali na pancerniki dla pozyskania mięsa, a sprzedaż skorup stanowiła dla nich dodatkowe źródło dochodu.
- <sup>11</sup> Burgess H. Scott, *Dillo ranching*, „Ford Times”, March 1947, s. 10 (tłum. J. Kowalińska).
- <sup>12</sup> [http://blog.modernmechanix.com/meet-kathryn-apelt-the-armadillo-gal/?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=Feed%3A+ModernMechanix+\(Modern+Mechanix\)](http://blog.modernmechanix.com/meet-kathryn-apelt-the-armadillo-gal/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+ModernMechanix+(Modern+Mechanix)) (dostęp 29 czerwca 2017).
- <sup>13</sup> Charles Apelt z drugą żoną Marthą miał troje dzieci: synów Armina i Kurta oraz córkę Ruth. Wspomniany wcześniej wnuk Charlesa Walter jest synem Armina. Kathryn Apelt to żona Kurta Apelta.
- <sup>14</sup> Tekst konwencji został ostatecznie uzgodniony na spotkaniu przedstawicieli 80 krajów w Waszyngtonie w dniu 3 marca 1973 r., a 1 lipca 1975 r. weszła w życie konwencja CITES. Odtąd handel egzotycznymi zwierzętami (nie tylko większością żywych, ale i wyrobami ze skór tych zwierząt) stał się nielegalny. Polska ratyfikowała konwencję w 1990 r.; <https://www.cites.org/eng/disc/what.php> (dostęp 15 listopada 2017).
- <sup>15</sup> Wzdłuż teksańskich dróg, wiodących przez wiejskie pustkowia, nierzadko zobaczyć można martwe pancerniki, które w zderzeniu z samochodem nie mają żadnych szans przeżycia. W Ameryce wszystkie martwe zwierzęta ginące pod kołami samochodów nazywane są *roadkill*, dla pancerników w Teksasie ukuto więc żartobliwą „lacińską” nazwę *Roadkillibus texanis*.
- <sup>16</sup> Rezolucja nr 178 niższej izby legislatury stanowej Teksasu, <http://www.capitol.state.tx.us/tlodocs/74r/billtext/html/H00178EHTM> (dostęp 28 września 2017).
- <sup>17</sup> W czasach Wielkiego Kryzysu w Ameryce pancerniki nazywano „świniami biedaków” lub „świniami Hoovera”; za prezydentury H. Hoovera, którego uważano za odpowiedzialnego za kryzys, mięso obiecanych przez niego kurczaków („kurczak w każdym garnku”) zastępowano mięsem z upolowanych pancerników. Obecnie w Teksasie, Arkansas i południowo-wschodnich stanach USA potrawy z mięsa pancerników pieczonego z czosnkiem serwowane są podczas różnych okazjonalnych festynów.
- <sup>18</sup> Film przedstawiający odsłonięcie tablicy oraz krótką wypowiedź Waltera Apelta można obejrzeć w internecie, <https://www.youtube.com/watch?v=4Q0xIeb-CWLM> (dostęp 21 czerwca 2017).
- <sup>19</sup> <https://armadillo-online.org/species.html> (dostęp 14 września 2017).
- <sup>20</sup> Na podstawie fotografii obiektu gatunek pancernika określiła pani Magdalena Dyda, zoolog z Wydziału Biologii UW, której dziękuję za udzielenie informacji.
- <sup>21</sup> Źródła podają jedynie informacje o „innych producentach” (np. <https://www.amazon.com/Lone-Star-Menagerie-Adventures-Wildlife/dp/1556226926>; dostęp 27 września 2017).
- <sup>22</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82osopuklerznik\\_kosmaty](https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82osopuklerznik_kosmaty) (dostęp 6 września 2017).
- <sup>23</sup> Podczas konserwacji obiektu stwierdzono, że wewnątrz głowy i ogona pancernika znajdowały się fragmenty hiszpańskojęzycznej gazety, prawdopodobnie dla utrzymania formy.
- <sup>24</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/104783?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Accession+Number+1990.163&offset=0&rp=20&pos=1>, (Accession Number 1990.163) (dostęp: 21.10.2019).
- <sup>25</sup> [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3520147&partId=1&searchText=armadillo+basket&page=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3520147&partId=1&searchText=armadillo+basket&page=1), (numer inwentaryzacyjny Am 1983,41.1) (dostęp 22 grudnia 2017).
- <sup>26</sup> <https://tassenmuseum.nl/en/> (dostęp 10 września 2017); przy fotografii torebki odnotowano: „W latach 1920–1975 stosowanie egzotycznej skóry było bardzo popularne. Handel egzotycznymi zwierzętami stał się jednak nielegalny w 1975 r. na mocy międzynarodowego prawodawstwa CITES”.
- <sup>27</sup> <https://ethnology.wordpress.com/?s=E-%2F1954%2F19%2F10> (dostęp 23 grudnia 2017).
- <sup>28</sup> [http://www.antiques-atlas.com/antique/natural\\_history\\_specimen\\_of\\_armadillo\\_shell\\_basket/as155a621](http://www.antiques-atlas.com/antique/natural_history_specimen_of_armadillo_shell_basket/as155a621) (dostęp 7 września 2017).

An armadillo basket.  
A unique exhibit in  
the collection of the  
Ethnographic Museum  
in Poznań

The article describes one of the unusual exhibits from the ethnographic collections of the National Museum in Poznań, i.e. a basket made of armadillo shell. The text provides a short history of the creation of the original basket at the turn of the 20th c. The figure of the author and the first producer of the basket and at the same time populariser of armadillo shell products (including desktop or floor lamps, women's handbags fashionable in the 1950s) presented in the article puts the exhibit in its historical and cultural context.

SUMMARY

ISBN 978-83-64080-53-1  
ISSN 0137-5318



9 788364 080531