

FOLIA HISTORIÆ ARTIUM

— 18 —

Seria Nowa

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

KOMISJA HISTORII SZTUKI

KRAKÓW 2020

Seria pierwsza (tomy I–XXX) wydawana była przez Polską Akademię Nauk
– Oddział w Krakowie

KOMITET REDAKCYJNY

Tim Ayers (University of York, Wielka Brytania)
Arnold Bartetzky (Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa, Leipzig, Niemcy)
David Crowley (Royal College of Art, London, Wielka Brytania)
Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University, USA)
Marcin Fabiański (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
Adam Małkiewicz (Polska Akademia Umiejętności, Kraków)
Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen, Niemcy)
Jan Ostrowski (Polska Akademia Umiejętności, Kraków)

REDAKCJA

Wojciech Bałus (redaktor naczelny)
Dobrosława Horzela (redaktor prowadzący)
Wojciech Walanus (sekretarz redakcji)

Recenzenci tomu:

Carolyn Guile, Michał Haake, Jarosław Jarzewicz, Romuald Kaczmarek, Piotr Korduba,
Adam S. Labuda, Adam Małkiewicz, Anna Markowska, Sergiusz Michalski, Dalibor Prix,
Maria Prussak, Tomasz Ratajczak, Marta Smolińska, Andrzej Szczerski, Tadeusz J. Żuchowski

Adres redakcji: Instytut Historii Sztuki UJ
ul. Grodzka 53, 31-001 Kraków
e-mail: fha.redakcja@pau.krakow.pl

Redakcja językowa
David Schaffler

Opracowanie redakcyjne i korekta
Martyna Tondera-Łepkowska

Tłumaczenie streszczeń polskojęzycznych artykułów
Joanna Wolańska

Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich
do materiału ilustracyjnego ponoszą autorzy tekstów



FUNDACJA
LANCKOROŃSKICH

Publikacja sfinansowana przez Fundację Lanckorońskich

ISSN 0071-6723



Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons (CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Projekt:

iMEDIUS agencja reklamowa sp. z o.o.
ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków

Skład:

Agencja Reklamowa NOVUM
ul. Krowoderska 66/8, 31-158 Kraków

Dystrybucja

Polska Akademia Umiejętności
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
e-mail: wydawnictwo@pau.krakow.pl
www.pau.krakow.pl

SPIS TREŚCI
CONTENTS

ARTYKUŁY/ARTICLES

JAKUB ADAMSKI

Between Form and Meaning. Research on Gothic Architecture as a Bearer of Ideological Content in Polish Historiography of the Last Five Decades. 5

MATEUSZ GRZĘDA

Obraz i społeczna gra ról: przedstawienia portretowe a badania nad tożsamością w późnym średniowieczu 17
The Image and the Social Role Play: Portraiture and the Research on Identity in the Late Middle Ages 32

MARCIN FABIAŃSKI

Spór w sprawie funkcjonowania kilku wnętrz wawelskich w czasach ostatnich Jagiellonów i metody badań źródłowych. Dyskusja ze Stanisławem Mossakowskim. 33
The Royal Castle at Wawel at the Time of the Last Jagiellonians. A Dispute on the Original Functions of Some of Its Rooms 49

BARBARA HRYSZKO

The Iconography and Dating of Three Mythological Drawings by Alexandre Ubeleski 51

TADEUSZ ŁOPATKIEWICZ

O najwcześniejszym portrecie własnym Stanisława Wyspiańskiego i mankamentach takiej identyfikacji 61
On Stanisław Wyspiański's Earliest Self-portrait and the Deficiencies of this Identification. 70

AGATA WÓJCIK

"Looking Back" – an Artistic Tendency in Polish Interior Design around 1910. 71

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA

Ten piekielny autobus, Polska (Przypisy do B.W. Linkego) 89
This Hellish Bus, Poland (Footnotes to B. W. Linke) 98

MATEUSZ GRZĘDA

„Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History”, 23–25 maja 2019, Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – sprawozdanie z konferencji. 99

NEKROLOGI

MAREK WALCZAK

Paul Crossley (1945–2019) 105

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ

AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2019/

REPORTS OF PROCEEDINGS AT THE MEETINGS OF

THE COMMISSION ON ART HISTORY OF THE POLISH

ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES IN 2019 111

JAKUB ADAMSKI
Uniwersytet Warszawski

BETWEEN FORM AND MEANING. RESEARCH ON GOTHIC ARCHITECTURE AS A BEARER OF IDEOLOGICAL CONTENT IN POLISH HISTORIOGRAPHY OF THE LAST FIVE DECADES

In most of the European countries, the beginnings of art history as a separate academic discipline complete with its own methodology are concurrent with the early stages of professional research on medieval architecture. Over two centuries of the development of research currents, methodological approaches and various tools used in discovering the history of medieval European architecture, and the ideological content hidden therein, have yielded abundant and varied results. This has been true also in Poland, where the pioneering works of academic art history include the excellent studies by Władysław Łuszczkiewicz and Marian Sokołowski concerning the oldest works of masonry architecture to be found in the country; studies which remain an important reference point to present-day researchers.¹

The current essay pertains to only one thematic trend in Polish research on medieval, especially Gothic, architecture, that is, its broadly understood iconography, interpreted as attempts to read the works of architecture as carriers of varied ideological contents. It must be emphasised

at the very outset that Polish achievements in this field, although not extensive in terms of quantity, stem directly from the main research currents in international scholarship of the last century. Admittedly, nearly all of those studies refer to issues of, at most, Central-European significance; however, considering the choice of subjects and specific research tools applied thereto, they may be perceived as an integral and representative component of the whole research yield in that particular area. For this reason, the absence of an at least rough presentation of the circumstances in which the so-called “iconographic breakthrough” in European research on medieval art occurred in the middle of the 20th century would make an outline of Polish research into the iconography of medieval architecture unclear to readers less acquainted with the subject.

During the initial phase of scholarly interest in the works of medieval architecture, which in the pioneering countries – France, the United Kingdom and Germany – occurred in the early decades of the 19th century, the overall aim was, understandably, to recognise, describe and catalogue this exceedingly rich and varied legacy. In France, research of this type was carried out by members of antiquarian and archaeological associations, who undertook the arduous task of systematically gathering information on, describing and comparing relevant buildings, and, in effect, classifying and separating them into types and regional groups in a truly Linnaean manner.² The founding

¹ The current article was written as part of the National Science Centre research grant conducted under my supervision (OPUS 11; DEC-2016/21/B/HS2/00598). The text was translated by Klaudyna Michałowicz, to whom I express my gratitude.

All the important studies by Sokołowski and Łuszczkiewicz are cited in the catalogues of Pre-Romanesque and Romanesque architecture in Poland; see: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, ed. by M. Walicki, vol. 2: M. PIETRUSIŃSKA, *Katalog i bibliografia zabytków*, Warsaw, 1971; Z. ŚWIECHOWSKI, *Architektura romańska w Polsce*, Warsaw, 2000; idem, *Katalog architektury romańskiej w Polsce*, Warsaw, 2009.

² T. RODZIŃSKA-CHORAŻY, *Zespoły rezydencjonalne i kościoły centralne na ziemiach polskich do połowy XII wieku*, Cracow, 2009, pp. 224–248; H. KARGE, ‘System und Entwicklung.



father and key figure of this movement, who was also the founder of the concept of regional schools of Romanesque architecture, was Arcisse de Caumont, a citizen of Bayeux, who in 1824 founded the *Société des Antiquaires de Normandie* in Caen, and ten years later a nationwide organization – the *Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments historiques*.³ Since their inception, both of these associations – which, incidentally, are still in existence – have represented the “dogmatic” current in the archeology of architecture, that is, research of an almost exclusively organising and classifying character which only to a limited extent corresponded to the investigations of the “classical” art history. The greatest merit of the *Société française d'archéologie* lies in the fact that it has been continuously publishing two scholarly series of fundamental importance to the research on medieval architecture in France, namely, *Bulletin monumental* since 1834 and *Congrès archéologique de France* since 1847. Both these periodicals are published annually and both have been presenting materials from sessions dedicated to particular regions and cities; these materials do not, however, constitute a *catalogue raisonné*, since these sessions have not been organised according to a consistent topographic key. Influenced by de Caumont's endeavours, an identical *modus operandi* was adopted by the British, who in the year 1843 founded the *British Archaeological Association*, which also publishes conference transactions from annual sessions dedicated to particular cities and counties.

In Germany, in turn, the history of architecture had been included in an academic curriculum for the first time as early as 1813 – at the university of Göttingen, where the first university professorship of art history was established.⁴ In the latter half of the 19th century, efforts were undertaken to prepare systematically planned topographical inventories of all the provinces of the Reich as divided into districts (*Kreise*). Until the outbreak of the Second World War these volumes – initially prepared by various authors working individually – had covered all

the area of the country.⁵ This manner of cataloguing architectural monuments was adopted as a model in most of the states of central and northern Europe, including the newly independent Poland. In every country, this absolutely fundamental research effort was accompanied by the publication of more detailed, monographic works that focused on various issues related to the chronology and artistic origins of particular buildings or their regional groupings, often viewed in terms of their typology.

In the inter-war period, the international milieu of experts on medieval art was fully entitled to their evident satisfaction in having completed this first, fundamental, well-nigh positivistic phase of research. Yet this satisfaction was increasingly often accompanied by a deep-rooted disappointment with the purely factual nature of the investigations conducted thus far, with the research questionnaire being restricted to issues of form and construction, and with the dogmatic character of the archaeological approach.⁶ The sense of cognitive dissatisfaction and weariness, and a desire to refresh the tired aspect of art history – and the history of architecture – were felt particularly strongly by those scholars who preferred to perceive a work of art as a signal and an effect of the complex universe of ideas current in a given era; that is, those scholars who embraced the concept of “art history as a history of ideas” as presented by Max Dvořák in his studies, collected posthumously under this title (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*) in a volume published in 1924.⁷ Significantly, the same year saw the publication of the second edition of Joseph Sauer's fundamental compendium of the symbolism of a medieval church – both the edifice and its furnishings – in the light of medieval sources.⁸ It was a work which certainly contributed to the scholars' taking note of the meanings, especially those of an allegorical nature, encoded in the works of medieval architecture.

The true breakthrough, however, came in the 1940s and 1950s, when the development of research on iconography in visual arts resulted in the publication of pioneering studies in which architecture, too, began to be perceived as a visual, or rather a communicating art.⁹ This

Die Taxonomien der Architekturgeschichte und ihre naturwissenschaftlichen Parallelen in der Mitte des 19. Jahrhunderts', in *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*, ed. by W. Cortjaens, K. Heck, Berlin and Munich, 2014, pp. 34–51.

³ See: C. FREIGANG, 'Arcisse de Caumont (1802–1873) und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879)', in *Klassiker der Kunstgeschichte*, vol. 1, *Von Winckelmann bis Warburg*, ed. by U. Pfisterer, Munich, 2007, pp. 76–91; Arcisse de Caumont, 1801–1873. *Erudit normand et fondateur de l'archéologie française. Actes du colloque international organisé à Caen du 14 au 16 juin 2001, par la Société des antiquaires de Normandie*, ed. by V. Juhel, Caen, 2004.

⁴ See: Johann Dominicus Fiorillo. *Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums "Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen" am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13. November 1994*, ed. by A. Middeldorf Kosegarten, Göttingen, 1997.

⁵ A complete list of all volumes is accessible online: <<https://de.wikisource.org/wiki/Kunstdenkm%C3%A4ler>> [accessed on 6 August 2019].

⁶ T. RODZIŃSKA-CHORAŻY, *Zespoły rezydencjonalne*, pp. 241–258 (as in note 2).

⁷ M. DVOŘÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, 1924. See also: L. KALINOWSKI, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką (w stulecie urodzin)*, Warsaw, 1974.

⁸ J. SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus*, Freiburg im Breisgau, 1924 (first edition: 1902).

⁹ P. CROSSLEY, 'In Search of an Iconography of Medieval Architecture,' in *Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, ed. by J. Gadomski et al.,

new direction was set by, above all, four scholars: Richard Krautheimer (1897–1994), Günter Bandmann (1917–1975), Hans Sedlmayr (1896–1984) and Erwin Panofsky (1892–1968), who most suggestively showed that the ideological content of medieval edifices is encoded in a complex system of architectural forms interpreted by scholars on the level of the type and ground plan of a given structure, its style, repertoire of motifs and decorations. Paul Crossley has presented so far the best critical discussion of the principles and methodology of the pioneering works, in which these four scholars very clearly broke away from the archaeological current in earlier art history. Crossley convincingly delineated two separate research attitudes evident among the four authors, whom he described as “iconologists” and “iconographers” of medieval architecture.¹⁰

In this context, “iconology”, derived from Dvořák’s concept of *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, signifies the investigation of architecture as an expression of the “spirit of the period”, which is in an indissoluble relationship with other fields of human thought and creativity, especially philosophy, theology, poetry and music. The iconologists looked at a work of architecture from a certain distance, with a bird’s eye view, so to speak, seeking its immanent roots in the history of ideas and demonstrating the parallels between the given work and other areas of culture. Here, Crossley included Hans Sedlmayr’s spiritualistic conception of a Gothic cathedral as a Heavenly Jerusalem, presented in 1950¹¹ – which was wholly detached from any analyses of concrete edifices in terms of the history of architecture and therefore soon, and rightly, discredited¹² – as well as the certainly more suggestive, erudite studies by Erwin Panofsky. In 1946 Panofsky presented a vast theory on the influence of the neo-Platonic philosophy of Pseudo-Dionysius on certain forms of the new choir in the church of Saint-Denis as built by Abbot Suger – a work that begins the history of Gothic architecture.¹³ In 1951 he attempted to find a direct correlation between the development of 12th- and 13th-century French architecture and the scholastic manner of conducting a philosophical argumentation.¹⁴

The theory regarding the influence of neo-Platonic philosophy on the birth of Gothic architecture, later developed by Otto von Simson in his classic study of 1956,¹⁵ for many years constituted a *sui generis* axiom in medieval

studies worldwide. Polish scholars were also familiar with it, since excerpts from Suger’s writings,¹⁶ as well as Panofsky’s texts¹⁷ and von Simson’s book,¹⁸ had been translated into Polish. Yet, although the method of iconological research found in Poland such outstanding followers as Jan Białostocki¹⁹ and Lech Kalinowski,²⁰ no Polish scholars conducted independent studies on medieval architecture in this manner. This, however, is not surprising; Polish art historians usually did not publish analyses of fundamental issues relating to the main currents and monuments of medieval architecture outside Poland, and structures found in the territories of the historical and modern-day Poland did not yield enough material (especially historical sources) to conduct iconological analyses in the manner of Panofsky’s conception.

In addition, it must be emphasised, following Paul Crossley, that this method carried an inherent risk of overinterpretation,²¹ caused by “elusiveness of meaning” (to use Ernst Gombrich’s term).²² Any method does; but in this case the danger was particularly grave. To offer vast conceptions, based on parallels with other branches of science and helping to set out “universal” explanations of phenomena found in the history of art of earlier periods, and at the same time to marginalise the importance of architectural and constructional analyses and to unreasonably narrow down the context of source inquiries – all in all, this is a classic example of how to construct a “giant on clay feet”. The studies by Sedlmayr, von Simson and, especially, Panofsky are undoubtedly outstanding works of 20th-century humanities, ones that still inspire and motivate lively discussions, but their theories had been refuted even before the 20th century drew to a close. None of this encouraged scholars to undertake wide-ranging iconological research on medieval architecture as such. The 1999 book by Roland Recht was perhaps the only new attempt of this kind;²³ yet Paul Crossley is right in criticising

Warsaw, 1986, pp. 55–65; idem, ‘Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography’, *The Burlington Magazine*, 130, 1988, no. 1019, pp. 116–121; T. RODZIŃSKA-CHORĄŻY, *Zespoły rezydencjonalne*, pp. 250–255 (as in note 2).

¹⁰ P. CROSSLEY, ‘In Search’, pp. 57–64 (as in note 9).

¹¹ H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich, 1950.

¹² Cf. P. CROSSLEY, ‘Medieval Architecture’, p. 119 (as in note 9).

¹³ E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946.

¹⁴ Idem, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York, 1951.

¹⁵ O. VON SIMSON, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York, 1964.

¹⁶ *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, ed. by J. Białostocki, Warsaw, 1988, pp. 279–295.

¹⁷ E. PANOFSKY, *Studia z historii sztuki*, transl. and ed. by J. Białostocki, Warsaw, 1971.

¹⁸ O. VON SIMSON, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, transl. by A. Palińska, Warsaw, 1989.

¹⁹ For bibliography of Jan Białostocki up to 1981 see: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, ed. by J. A. Chrościński et al., Warsaw, 1981, pp. 757–768.

²⁰ For bibliography of Lech Kalinowski see: *Symbolae historiae*, pp. 13–20 (as in note 9); *Magistro et amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, ed. by J. Gadowski et al., Cracow, 2002, pp. 13–20.

²¹ P. CROSSLEY, ‘In Search’, pp. 61–63 (as in note 9); idem, ‘Medieval architecture’, pp. 119–121 (as in note 9).

²² See E. GOMBRICH, ‘The Aims and Limits of Iconology’, in idem, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, vol. 2, London, 1978, pp. 1–22.

²³ R. RECHT, *Le croire et le voir: L’art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, 1999.

its unclear thematic scope and disjointed structure, both of which indicate the absence of a well-considered vision of the central subject as expressed in the book's title.²⁴ In this context, the small but significant books by Christoph Marksches²⁵ and Martin Büchsel,²⁶ published in, respectively, the years 1995 and 1997 and comprehensively discussed by Jarosław Jarzewicz,²⁷ also merit a mention. Owing to scrupulous analyses, especially of a historical and philological nature, these two studies sounded the death knell of the great theory that neo-Platonic philosophy influenced Abbot Suger's thought and the birth of Gothic architecture in the middle of the 12th century.

As a result of all the above factors, the "iconological" current, even though represented by well-known and often-analysed studies, had a limited influence on the development of research on medieval architecture as a carrier of ideological content. To put it plainly, this model of research course was too difficult, burdened with too much uncertainty, and carried too much risk of overinterpretation to tangibly and practically influence the study of medieval architecture. The other current, however, which Crossley calls the "iconographic" one, soon came to dominate this area of research on medieval art. In contrast to the "iconologists", the "iconographers" of architecture focused on the study of actual works in their historical and functional specificity, looking for connections between the world of forms and the world of ideas and meanings. This was expressed mainly in the process of establishing the relations between the form and the function of an edifice, since this was most often the locus where the content was encoded. Thus understood, the method of researching iconography of medieval architecture was, according to Crossley, "fundamentally inductive rather than deductive, historical than ideological, analytic than synthetic. They [i.e. iconographers] fix their attention on the personality and ideals of the individual patron and architect; and their conclusions rest on evidence of specific documents about specific buildings."²⁸ This was also what made this approach far more popular – in Poland as well – and, in a sense, more universal, by which we should understand the applicability of this method in researching concrete structures, including those of lesser artistic quality.

The pioneer of this research current was Richard Krautheimer, whose 1942 essay *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, which defined the tasks and

presented model iconographic analyses, became a point of reference for the following generations of historians of medieval architecture.²⁹ The most inspiring section of that essay was the one where Krautheimer focused his attention on the concept of a copy in medieval architecture. He assumed that in the eyes of the original users of a given building, this building may have constituted a *copy* of some other structure, infused with certain meanings, as long as some specific, constitutive features of that ideologically desirable model were repeated in its architecture. In Polish medieval studies of the last five decades, the most successful and convincing example of tracing a similar interdependence comes from the essays by Andrzej Grzybowski from the years 1971 and 1997.³⁰ These essays concern the octagonal church of St. Andrew in Gosławice near Konin, erected ca. 1418–1426 by Andrzej Łaskarz, the bishop of Poznań, as an "ideological copy" of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. Grzybowski rightly assumed that it should rather be described as an "indirect copy", since Bishop Łaskarz was familiar with the simplified shape of the central structure with the four rectangular annexes of the early medieval chapel of St. Maurice at the cathedral of Constance, which he had certainly seen when he was a participant in the famous Council held there in the years 1415–1418.

Yet Krautheimer's conception of a "copy" also carried a risk of overinterpretation and distortion, mostly because the 1942 essay does not contain suitably detailed theoretical considerations regarding the range of meanings he ascribed to the term "copy".³¹ Hence the latter half of the 20th century abounded in studies in which the relation of the alleged "copy" to the original structure was practically reduced to the formal similarity of the two buildings, a relation not confirmed by source materials and usually not found to have been motivated by ideological reasons.

Examples of such a careless application of the term "copy" unsupported by a suitably precise analysis of architectural forms or a definition of the historical context are provided by the works of Marian Kutzner. In an article published in 1986, Kutzner described the parish church of St. James in Toruń as a copy of the church of the Virgin Mary in Lübeck, in spite of all the differences in the scale

²⁴ P. CROSSLEY, 'Believing and Seeing: The Art of Gothic Cathedrals. By Roland Recht' (book review), *The Burlington Magazine*, 151, 2009, no. 1280, pp. 771–772.

²⁵ C. MARKSCHIES, *Gibt es eine "Theologie der gotischen Kathedrale?"* "Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag", Heidelberg, 1995.

²⁶ M. BÜCHSEL, *Geburt der Gotik. Abt Sugers Konzept für die Abteikirche Saint-Denis*, Freiburg im Breisgau, 1997.

²⁷ J. JARZEWICZ, 'O dwóch niewielkich książkach i jednej wielkiej teorii', *Artium Quaestiones*, 13, 2002, pp. 359–371.

²⁸ Quotation after P. CROSSLEY, 'In Search', p. 56 (as in note 9).

²⁹ R. KRAUTHEIMER, 'Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, pp. 1–33.

³⁰ A. GRZYBKOWSKI, 'Kościoł w Gosławicach. Zagadnienie genezy', *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 16, 1971, pp. 269–310; idem, 'Kościoły w Gosławicach i Miszewie jako pośrednie kopie Anastasis', in *Jerozolima w kulturze europejskiej*, ed. by P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warsaw, 1977, s. 155–168 [reprinted in idem, *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii, architektury i rzeźby gotyckiej*, Warsaw, 1997, pp. 120–138].

³¹ Cf. L. BOSMAN, 'Architektur und Zitat. Die Geschichtlichkeit von Bauten aus der Vergangenheit', in *Architektur als Zitat. Formen, Motive und Strategien der Vergegenwärtigung*, ed. by H. Brandl, A. Ranft, A. Waschbüsch, Regensburg, 2014, pp. 12–13.

and formation of these two edifices;³² he also interpreted the parish church of St. Elizabeth in Wrocław as an intentional imitation of the Cistercian church in Zlatá Koruna in southern Bohemia, thus – with no basis in written sources and without any other arguments – claiming to find manifestations of a “monastic” spirituality among the Wrocław patricians.³³ Fortunately, studies published in the course of the last two decades stand in a favourable light against that background, as they have brought many balanced, if critical, analyses that verified earlier assumptions in the area of the iconography of medieval architecture; these analyses are, as a rule, based on a careful study of the written sources and insightful examination of the structures themselves. It must be stressed that the concept of a “copy” increasingly often refers only to structures that literally and intentionally repeat the forms of the original work, thus introducing a semantic differentiation between these and other, less clear formal relations between the buildings in question. In this respect, particularly inspiring were the 1998 essay by Hans Josef Böker on the episcopal chapel in Hereford, which until then had been perceived as a “copy” of the palatial chapel at Aachen,³⁴ and Matthias Untermann’s book on the medieval round structures, published a decade earlier, in which Krautheimer’s theses were subjected to well-balanced criticism.³⁵ In Poland, this work had a bearing on, among other studies, Andrzej Grzybowski’s already-mentioned analysis of the Goślawice church.

To return to the breakthrough in the research on medieval art that occurred around the middle of the 20th century: a fundamental role in formulating and popularising the new current of research on the ideological content of medieval architecture was played by Günter Bandmann’s habilitation thesis written in 1951, tersely but eloquently titled *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, which went into several editions in Germany and was translated into many languages.³⁶ In this comprehensive study, whose timeframe reaches back to, in some cases, the twilight of the prehistoric era, Bandmann distinguished the fundamental types of meaning ascribed to works of architecture: (1) the aesthetic meaning; (2) the symbolic

meaning, i.e. the allegorical meaning, referring directly to a set of motifs derived from the Bible and to the entire legacy of Christian writers; (3) the historical meaning, which links the given structure with the place and time of its construction and the intentions of its creators (undoubtedly the most interesting aspect from the point of view of modern historiography). As critically highlighted by Paul Crossley, Bandmann based his reflections exclusively on pre-Gothic architecture, mostly focusing on the territory of the Holy Roman Empire and on a few selected types of buildings. Also, regrettably, he introduced some abstract terms, such as *Kaisermetaphysik* and *Reichsmetaphysik*, which had nothing to do with the historical facts and were rejected by later scholars.³⁷ His attempt to ascribe definite and immutable symbolic meanings to various types of edifices or their parts – meanings that were allegedly clear to the original sponsors and users of the buildings, in spite of the diversity within this group – also proved highly problematic.

For these reasons Bandmann’s study was unable to offer a homogeneous system of analytical concepts that could easily be transformed into a consistent method of researching medieval architecture. More importantly, however, the book aroused the medievalists’ interest in the “historicity” of buildings, that is, in the complex system of meanings pertaining to politics, religion and social life ascribed to them by their sponsors or patrons and clear to at least the best educated of their original users.³⁸ Importantly and characteristically, the “iconographers” of architecture sought to establish the connections between the architectural shape of a building and its various functions, including its propagandistic purpose. The fundamental difficulties in conducting such research lie in the usually incomplete or, in fact, vestigial relevant written sources and in the need to apply truly interdisciplinary research tools. This is because a well-argued proposal of how the original ideological message of a medieval edifice should be interpreted requires a very good orientation in political history (including ecclesiastic history), economic history, social history and the history of culture; familiarity with the history of law, heraldry, the history of liturgy and various ceremonies, and often also literature and music is indispensable as well. In addition, it would be a truism to state that this “superstructure” of historical and symbolic interpretations must be founded on an immutable “base” consisting of close familiarity with the material structure of the building, the stratification of the construction phases and their absolute dating, often determined by means of archeological methods. A researcher – especially one working on their own! – is thus faced with various threats and difficulties. Still, Bandmann’s book, which constitutes the quintessence of the “iconographic breakthrough” of the mid-20th century, very effectively encouraged subsequent generations of art historians to enter the universe

³² Cf. M. KUTZNER, ‘Lubecki styl architektury kościoła św. Jakuba w Toruniu’, in *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815*, ed. by J. Poklewski, Warsaw, Poznań and Toruń, 1986 (*Teka Komisji Historii Sztuki*, vol. 7), pp. 55–75.

³³ Cf. idem, ‘Kościół św. Elżbiety we Wrocławiu na tle śląskiej szkoły architektonicznej XIV w.’, in *Z dziejów wielkomięskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, ed. by M. Zlat, Wrocław, 1996, pp. 19–52.

³⁴ H. J. BÖKER, ‘The Bishop’s Chapel of Hereford Cathedral and the Question of Architectural Copies in the Middle Ages’, *Gesta*, 37, 1998, pp. 44–54.

³⁵ M. UNTERMANN, *Der Zentralbau im Mittelalter. Form – Funktion – Verbreitung*, Darmstadt, 1989.

³⁶ G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951.

³⁷ Cf. P. CROSSLEY, ‘Medieval architecture’, pp. 117–119 (as in note 9).

³⁸ Cf. L. BOSMAN, ‘Architektur und Zitat’, pp. 11–12 (as in note 31).

of hidden meanings and historical contexts of medieval architecture,³⁹ even though, as will be stated again in the conclusion to this essay, such research endeavours were not always fully successful.

The limited scope of this essay does not allow us to critically and exhaustively assess all the works by Polish authors that form a part of the intellectual current in medieval studies initiated by Richard Krautheimer and Günter Bandmann. It must be stated that this is not a very large body of texts; but, to be fair, this is mostly because the group of academics involved in researching medieval architecture has always been rather small in Poland and, when compared with other countries of Europe, there is a dearth of structures – mainly ecclesiastical ones – whose form and decoration would justify complex and sophisticated assumptions as to their original ideological contents. These rarely exceed the “standard” symbolism of a Christian temple as explicated by, for instance, the *Rationale divinorum officiorum* by Durand of Mende and are collected in the fundamental compendium by Joseph Sauer.⁴⁰

It must also be noted that this last, allegorical layer of a medieval building’s meaning was definitely the one which Polish scholars discussed the most infrequently, probably because Christian symbolism of this type was quite standard and universal in its character. Works by Rev. Stanisław Kobielus are more comprehensive in their nature;⁴¹ some scholars, however, were given to constructing far-reaching allegoric interpretations based on numerological interpretations of architectural forms. For instance, Bogusław Czechowicz looked for apostolic symbolism in the twenty-two (sic!) pillars separating

the naves of the parish church in Nysa,⁴² while Tomasz Węclawowicz pondered the religious meanings of the central pillar in the church of the Holy Cross in Cracow⁴³ and interpreted the dodecahedral rosette in the western façade of Cracow’s cathedral as “foreshadowing the eschatological meanings of the church’s interior.”⁴⁴ As a rule, such conceptions are unfounded overinterpretations that do not withstand criticism. In contrast to them, argumentation presented in the noteworthy studies by Andrzej Grzybowski is always outstandingly balanced and extremely solid. This is because Grzybowski did not yield to the temptation of ascribing symbolic meanings even to edifices having such a remarkable shape as the Gothic single-nave churches with a cross-shaped ground plan, which are fairly numerous in Poland,⁴⁵ or the funerary chapels on a round ground plan in Central Pomerania.⁴⁶ As Grzybowski put it, it was unlikely that their form pointed to anything beyond itself. This author’s reserved attitude towards the pan-symbolic interpretations of medieval church buildings, already apparent in his publications from the 1970s, is fully compliant with Crossley’s criticism of the research methods applied by the earlier “iconographers” of medieval architecture⁴⁷ and with the spirit of Robert Suckale’s studies on changes in the meaning of the Gothic rosette, in which he demonstrated that by the second half of the 13th century those windows had already lost any discernable symbolic meaning.⁴⁸

More numerous, and far more diverse, are the results of research on the historical meanings (in the sense proposed Bandmann) of medieval buildings in Poland, within the country’s former and contemporary borders. It is immediately noticeable that numerous works published

³⁹ Among best recent works concerning the “historicity” of medieval buildings the following should be noted: S. ALBRECHT, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, Munich and Berlin, 2003; *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, ed. by J. McNeill, R. Plant, Leeds, 2003; H. HORN, *Die Tradition des Ortes. Ein formbestimmendes Moment in der deutschen Sakralarchitektur des Mittelalters*, Munich and Berlin, 2015; idem, *Erinnerungen, geschrieben in Stein. Spuren der Vergangenheit in der mittelalterlichen Kirchenbaukultur*, Munich and Berlin, 2017. See also a recent survey: K. J. CZYŻEWSKI, M. WALCZAK, ‘Sztuka nowożytna wobec tradycji średniowiecza. Uwarunkowania – motywacje – realizacje’, in *Historyzm – tradycjonalizm – archaizacja. Studia z dziejów świadomości historycznej w średniowieczu i okresie nowożytnym*, ed. by M. Walczak, Cracow, 2015, pp. 11–59.

⁴⁰ See note 8.

⁴¹ See, among others: S. KOBIEŁUS, *Niebiańska Jerozolima. Od “sacrum” miejsca do “sacrum” modelu*, Warsaw, 1989; idem, *Bestiarium chrześcijańskie: zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warsaw, 2002; idem, *Florarium christianum: symbolika roślin. Chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Cracow, 2006.

⁴² B. CZECHOWICZ, ‘Nyski kościół św. Jakuba jako *collegium apostolorum* i *ecclesia primitiva*’, in *Nysa. Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego*, ed. by R. Hołownia, M. Kapustka, Wrocław, 2008, pp. 87–98.

⁴³ T. WĘCŁAWOWICZ, ‘Architektura kościoła św. Krzyża w Krakowie. Historia badań i nowe pytania badawcze’, in *Studia z dziejów kościoła św. Krzyża w Krakowie*, vol. 1, ed. by Z. Kliś, Cracow, 1996, pp. 35–46; idem, ‘Nawa kościoła Św. Krzyża w Krakowie’, in *Studia z dziejów kościoła św. Krzyża w Krakowie*, vol. 2, ed. by Z. Kliś, Cracow, 1997, pp. 197–205; idem, ‘Architektura kościoła św. Krzyża w wiekach średnich. Rezultaty prac badawczych z lat 1995–1997’, in *Studia z dziejów kościoła św. Krzyża w Krakowie*, vol. 3, ed. by Z. Kliś, Cracow, 1999, pp. 55–82.

⁴⁴ T. WĘCŁAWOWICZ, *Krakowski kościół katedralny w wiekach średnich. Funkcje i możliwości interpretacji*, Cracow, 2005, p. 129.

⁴⁵ See: A. GRZYBOWSKI, ‘Centralne gotyckie jednonawowe kościoły krzyżowe w Polsce’, in idem, *Między formą*, pp. 7–38 (as in note 30).

⁴⁶ Idem, ‘Kaplice cmentarne w Darłowie, Koszalinie i Słupsku’, in *Między formą*, pp. 91–119 (as in note 30).

⁴⁷ See note 9.

⁴⁸ R. SUCKALE, ‘Thesen zum Bedeutungswandel der gotischen Fensterrose’, in *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, ed. by K. Clausberg et al., Gießen, 1981, pp. 259–294.

by successive generations of historians of medieval art often pertained to the same key buildings or their regional clusters; this, however, is not very surprising, considering that these are, above all, the Gothic cathedrals and the few most important collegiate churches and parish churches, including those founded by King Casimir the Great, and the castles of the Teutonic Knights in former Prussia.

One of the first post-war studies to offer an extensive analysis of the alleged ideological meanings of a particular structure was the unpublished doctoral thesis by Marian Kutzner on the architecture of the collegiate church of the Holy Cross in Wrocław, defended in the year 1965 at the University of Poznań under the supervision of Gwidon Chmarzyński.⁴⁹ Kutzner returned to this topic in two articles, published in 2008 and 2009, in which he repeated his old convictions concerning the commemorative character of the choir of that church, purportedly intended by Henry IV Probus, and the strongly propagandistic meanings allegedly imparted to the hall nave by Bishop Nanker.⁵⁰ Because of its extraordinary history and shape, the Wrocław collegiate church was destined to become a subject of “iconographic” research; yet in his excellent article published in 1988 Andrzej Grzybowski showed how many overinterpretations and errors resulting from inattentive reading of the sources are to be found in Kutzner’s analyses.⁵¹ The research on its “twin” collegiate chapel, founded by the bishop of Wrocław, Tomasz II, at the castle in Racibórz constitutes a similar case. The architecture and the ideological content of the Racibórz chapel were discussed by Kutzner in a 1988 article,⁵² whose numerous errors were corrected by Grzybowski in his 1990 book on the castle chapels built by the Silesian Piasts⁵³ and

in a monographic article published four years later.⁵⁴ The unusually shaped oratories of medieval ducal castles in Silesia, especially in Wrocław and Legnica, were interpreted in terms of their contents also by other scholars, Jerzy Rozpędowski and Edmund Małachowicz,⁵⁵ who subsequently entered into a lively polemic with Andrzej Grzybowski. In this case, the research situation was especially difficult, because no contemporary written sources pertaining to most of these chapels have survived and their material remnants are known mostly from archaeological research on their architecture. This, in turn, encouraged the scholars to offer more or less reliable reconstructions of their forms; in the absence of written sources, these offer a very unconvincing basis for considerations regarding the ideological content of these structures and the intentions of their founders.

A situation where the interpretation of the symbolic or ideological content of a given building’s architecture is based on a purely hypothetical reconstruction of its original shape is particularly dangerous and methodologically dubious. Yet in the decades following the “iconographic breakthrough” in the mid-20th century this direction of research was treated with much enthusiasm; attempts of this kind were made in Poland as well. An example here is Szczęsny Skibiński’s doctoral dissertation on the original church of the Franciscan Friars in Cracow, written in 1971 under the supervision of Gwidon Chmarzyński and published six years later.⁵⁶ Skibiński’s considerations regarding the commemorative–funerary character of the cross-shaped church were based on a reconstruction of its original state as presented by Jan Zachwatowicz, who situated the tower – known from 15th-century sources – over the crossing. However, later research by Cracow historians of art and archeologists, especially Andrzej Włodarek, Tomasz Węclawowicz, Marcin Szyma, Waldemar Niewalda and Halina Rojkowska,⁵⁷ demonstrated that this tower, probably shaped as a small bell turret, must have been located in the corner between the arms of the building; in

⁴⁹ M. KUTZNER, *Gotycka architektura kościoła św. Krzyża we Wrocławiu*, Ph.D. diss., Wrocław, 1965 [unpublished manuscript in the Library of the Adam Mickiewicz University in Poznań].

⁵⁰ Idem, ‘Zur Geschichte und Legende der Kapitelkirche zu Hl. Kreuz (Kreuzkirche) in Breslau’, in *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Prague and Great Cultural Centres of Europe in the Luxembourgish Era (1310–1437)*, ed. by M. Jarošová, J. Kuthan, S. Scholz, Prague, 2008, pp. 543–559; idem, ‘Dzieje i legenda kościoła kolegiackiego św. Krzyża we Wrocławiu – władza i polityka’, in *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczęsnego Dettloffa (1878–1961) w 130. rocznicę urodzin, Toruń, 13–15 listopada 2008*, ed. by E. Pilecka, K. Kluczewajd, Warsaw, 2009, pp. 35–52.

⁵¹ See: A. GRZYBOWSKI, ‘Die Kreuzkirche in Breslau – Stiftung und Funktion’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51, 1988, no. 4, pp. 461–478 [reprinted in: idem, *Między formą* (as in note 30)].

⁵² M. KUTZNER, ‘Trzynastowieczna kaplica zamku w Raciborzu. Architektoniczny pomnik wydarzenia politycznego’, *Rocznik Historii Sztuki*, 17, 1988, pp. 43–54.

⁵³ A. GRZYBOWSKI, *Średniowieczne kaplice zamkowe Piastów śląskich (XII–XIV wiek)*, Warsaw, 1990.

⁵⁴ Idem, ‘Kaplica zamkowa w Raciborzu’, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 39, 1994, no. 4, pp. 243–265.

⁵⁵ See, among others: E. MAŁACHOWICZ, *Wrocławski zamek książęcy i kolegiata św. Krzyża na Ostrowie*, Wrocław, 1993; idem, *Książęce rezydencje, fundacje i mauzolea w lewobrzeżnym Wrocławiu*, Wrocław, 1994; J. ROZPĘDOWSKI, *Zamek w Legnicy*, in *Legnica*, ed. by A. Czacharowski (*Atlas historyczny miast polskich*, vol. 4/9) Wrocław, 2009, pp. 33–41.

⁵⁶ S. SKIBIŃSKI, *Pierwotny kościół Franciszkanów w Krakowie*, Poznań, 1977.

⁵⁷ All the relevant publications on the subject are summarized in a recent article: M. SZYMA, ‘In ecclesia sancti Francisci in chori medio. Wprowadzenie do badań nad miejscem chóru liturgicznego w kościołach średniowiecznego Krakowa’, in *Średniowieczna architektura sakralna w Polsce w świetle najnowszych badań. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie 13–15 listopada 2014 roku*, ed. by T. Janiak, D. Stryniak, Gniezno, 2014, pp. 265–282.

fact, the very idea that the church was originally laid out on a cross-shaped ground plan was seriously questioned. Thus, Szczęsny Skibiński's analysis lost its material basis. Still, this scholar demonstrated great erudition and deep familiarity with the buildings he analysed; hence his two subsequent books, on the chapel at the High Castle in Malbork, published in 1981,⁵⁸ and on the gothic cathedrals in Poland, published in 1996, contain many valuable insights concerning the historical and symbolic meanings of these structures – insights which today can still be considered convincing.

It must be stressed that attempts at discovering alleged ideological content of medieval edifices are almost by definition largely subjective with respect to the reliability of research results; this, as has already been mentioned, is because those results are impossible to verify on the basis of contemporary written sources. To put it plainly, the available arguments are usually not strong and incontrovertible enough to convince all readers to accept the proposed conception, even when the reconstruction of the original form does not arouse doubts. It is, therefore, obvious that deliberations concerning such a subtle topic as the meanings encoded by the founders in historical works of architecture largely depend on the initial research conditions, that is, on the entire state of knowledge considered to be valid at a given point in time. For example, research on the ideological contents of the architectural form and heraldic decoration of the quasi-double-nave churches in Lesser Poland founded by King Casimir the Great, conducted in the 1960s and 1970s by art historians, especially by Jerzy Gadomski and Paul Crossley, referred to the then-valid assumptions of historians who underscored the importance of the idea of the *Coronae Regni Poloniae* in Casimir's state ideology.⁵⁹ This assumption was disproved by the historians Sławomir Gawlas and Janusz Kurtyka in the last years of the 20th century. Heraldic research by Stefan Krzysztof Kuczyński and Zenon Piech was by then also very far advanced. These factors allowed Marek Walczak to put forward a new, much more balanced (and therefore seemingly less spectacular) interpretation of the intentions and ideological contents of the structures founded by King Casimir.⁶⁰

In the past five decades, art produced during the reign of the last kings of the Piast dynasty, Ladislaus the Short (reg.

1320–1333) and his son Casimir the Great (reg. 1333–1370), played a special role in Polish studies within the current of medievalist research under discussion herein. In this context, research conducted by Paul Crossley, then a young art historian from Cambridge University, who has already been mentioned here several times, played an inspiring role in the entire later historiography of this topic. His dissertation on the ecclesiastical architecture in Lesser Poland in the reign of Casimir the Great, defended in 1973, was published in Cracow only as late as 1985;⁶¹ however, his analysis of the ideological content of the architecture of the Gothic cathedral at Wawel Castle, and the meanings encoded in the choir of the town's main parish Church of St Mary's and its sculptural decoration, immediately met with a generally positive response from the Polish academic milieu.⁶² Crossley's publications have remained a fundamental reference point ever since – all the more considering that his profound erudition, and his way of looking at Lesser Poland in the light of all of late-medieval Europe, led him to results that were unattainable, at least in that period, to the majority of Polish authors.

The scholar most profoundly influenced by Crossley's conceptions was Tomasz Węclawowicz. From the very beginning of his research career, he was interested in the symbolic and ideological interpretations of the main works of Gothic architecture in Cracow. In several studies, he developed a theory regarding the quasi-private character of the choir of St Mary's Church, which – as, allegedly, a personal foundation of Mikołaj Wierzynek – was supposed to have sculptural decoration with a programme referring to the founder's unfulfilled vow to undertake a pilgrimage to the Holy Land.⁶³ This theory met with severe but fair criticism from Marek Walczak.⁶⁴ However, numerous audacious hypotheses presented by Tomasz Węclawowicz in 2005 in his book on the functions and possible interpretations of the Cracow cathedral in the Middle Ages initially did not meet with any

⁵⁸ S. SKIBIŃSKI, *Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, Poznań, 1981; idem, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań, 1996.

⁵⁹ J. GADOMSKI, 'Funkcja kościołów fundacji Kazimierza Wielkiego w świetle heraldycznej rzeźby architektonicznej', in *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, ed. by E. Studniarkowa, Warsaw, 1972, pp. 103–116; P. CROSSLEY, *Gothic Architecture in the Reign of Casimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Cracow, 1985, pp. 157–259.

⁶⁰ M. WALCZAK, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Cracow, 2006 (*Ars vetus et nova*, 20), pp. 348–405 [with all the relevant literature].

⁶¹ P. CROSSLEY, *Gothic Architecture*, *passim* (as in note 59).

⁶² See: A. GRZYBKOWSKI, 'Małopolskie kościoły XIV wieku', *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 31, 1986, no. 2, pp. 201–218; T. WĘCŁAWOWICZ, 'Paul Crossley, *Gothic Architecture in the Reign of Casimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Kraków 1985' (book review), *Folia Historiae Artium*, 23, 1987, pp. 165–174.

⁶³ T. WĘCŁAWOWICZ, 'Zagadnienie funkcji wsporników figuralnych pod gzymsem wieńczącym prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie', *Folia Historiae Artium*, 21, 1985, pp. 56–64; idem, 'Dekoracja figuralna prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie a zagadnienie mecenatu Mikołaja Wierzyńka Starszego', *Rocznik Krakowski*, 56, 1990, pp. 233–235; idem, 'Mikołaja Wierzyńka żal za grzechy na kościele Mariackim przedstawiony', in *Klejnoty i sekrety Krakowa. Teksty z antropologii miasta*, ed. by R. Godula, Cracow, 1994, pp. 153–169.

⁶⁴ M. WALCZAK, *Rzeźba architektoniczna*, pp. 175–236 (as in note 60).

serious scholarly debate.⁶⁵ Węclawowicz did try to place his analysis on a theoretical basis by including a very brief chapter on the possibilities of reading medieval architecture as a text of culture, but his iconographic interpretations of the Cracow cathedral are mostly groundless, lacking basis either in the architecture of the church itself or in the known source materials. It is only recently that Piotr Pajor has entered into a serious debate with both Crossley's and Węclawowicz's hypotheses, taking under consideration the constantly changing state of historical knowledge.⁶⁶ This allows us to hope that the Cracow cathedral, one of the most important churches of medieval Poland, will finally receive a new, balanced interpretation that will consider all the convincing findings made in the area discussed herein and presented in specialist literature since the first comprehensive monograph of the cathedral, by Tadeusz Wojciechowski, appeared in 1900.⁶⁷

Since the end of the last century, Polish research on the ideological content of medieval architecture has been standing at a crossroads, so to speak, reflecting in that respect the state of medieval studies worldwide. On the one hand, few scholars undertake to present broadly conceived conceptions which, by creating a *sui generis* system of cultural references, would attempt to unequivocally explain the hidden meanings of medieval edifices and, especially, their concrete types or stylistic groups. Yet considering the criticism levelled at the great theories of Panofsky and von Simson this is not surprising. On the other hand, it is evident that research on particular buildings is increasingly more precise and reliable. Here, critical opinions voiced by those scholars who noticed the weak points in Krautheimer's and Bandmann's methods of argumentation were beneficial. A breakthrough in this respect occurred around the year 1980 in West Germany. Studying the architecture of Reims cathedral, Hans-Joachim Kunst from Marburg University formulated the theory of an architectural quotation, which he later developed in cooperation with Wolfgang Schenkluhn.⁶⁸ The elastic and semantically capacious

concept of an architectural quotation – that is, a deliberate repetition, usually imbued with certain meaning, of forms of one edifice for some reason considered important in another – was precisely the research tool that was missing in the pioneering studies by Krautheimer and Bandmann. Robert Suckale, in turn, working in Munich, Bamberg and finally Berlin, in his famous book on French architecture in the years 1140–1270 admirably showed how a detailed study of the historical context, and especially of the socio-political and economic conditions of the time, makes it possible to better understand why particular architectural forms were selected for a given building;⁶⁹ in this manner, the building regains its original message in the eyes of contemporary users. Also, Suckale put forward, in 1993, the famous formulation that “the questions of style are not solely questions of form, but are questions of a historical nature”;⁷⁰ consequently, a properly contextualised research of the artistic form of the given work may result in a more thorough recognition of the tangible historical message that it once contained.

It is evident that any cognitive method can lead the researcher astray if it is used incorrectly and without due care. However, the approach to researching medieval architecture as laid out by Kunst and Suckale appears to be the most appropriate today, and its research results the most reliable. In Poland, this is best exemplified by the publications of a generation of experts in medieval art history who began their academic careers in the late 1980s and early 1990s, Jarosław Jarzewicz foremost among them. His studies are characterised by considerable prudence in formulating conclusions, and at the same time they often present well-documented reflections on the original ideological content of medieval structures in Poland.⁷¹ Importantly, Jarzewicz's doctoral

⁶⁵ Cf. T. WĘCLAWOWICZ, *Krakowski kościół, passim* (as in note 44).

⁶⁶ P. PAJOR, ‘Topografia sakralna katedry krakowskiej w XIV wieku a kult św. Stanisława’, in *Średniowieczna architektura*, pp. 283–299 (as in note 57); idem, ‘Dwa chóry katedry krakowskiej niezrealizowane w pierwszym dwudziestolecu XIV wieku’, *Biuletyn Historii Sztuki*, 77, 2015, no. 2, pp. 197–221; idem, ‘T. Węclawowicz, *Coc-tolater nobilitavit. O ceglanych murach kościołów średniowiecznego Krakowa*, Cracow, 2013 (book review), *Folia Historiae Artium, Seria Nowa*, 13, 2015, pp. 176–186.

⁶⁷ See: T. WOJCIECHOWSKI, *Kościół katedralny w Krakowie*, Cracow, 1900. A new monograph on the gothic architecture of the cathedral is currently under preparation: J. ADAMSKI, P. PAJOR, *Gotycka katedra w Krakowie i architektura europejska około roku 1300*, Cracow [due to appear in 2021].

⁶⁸ See: H.-J. KUNST, ‘Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – die Kathedrale von Reims’, in *Bauwerk und Bildwerk*,

pp. 87–102 (as in note 48); idem, *Die Marienkirche in Lübeck. Die Präsenz bischöflicher Architekturformen in der Bürgerkirche*, Worms, 1986; H.-J. KUNST, W. SCHENKLHUN, *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, Frankfurt am Main, 1987. See also studies collected in: *Architektur als Zitat* (as in note 31).

⁶⁹ D. KIMPEL, R. SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, Munich, 1985.

⁷⁰ R. SUCKALE, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München, 1993, p. 13.

⁷¹ Among others: J. JARZEWICZ, ‘Architekt chóru kościoła franciszkanów w Szczecinie’, in *Sztuka Średniowiecza na Pomorzu. II seminarium naukowe Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, październik 1989*, ed. by M. Glińska, J. Kochanowska, K. Kroman, Szczecin, 1989, pp. 49–63; idem, ‘De constructione ecclesiae. O artystycznych i społecznych uwarunkowaniach budowy kościoła św. Jakuba w Nysie’, *Artium Quaestiones*, 8, 1997, pp. 27–59; idem, ‘Stargard i Mediolan, czyli co architektura może powiedzieć o horyzontach kulturalnych mieszczaństwa nadbałtyckiego w późnym średniowieczu’, in *Świat średniowiecza. Studia ofiarowane Profesorowi Henrykowi Samsonowiczowi*, ed.

dissertation on the Gothic architecture of the Neumark (the New March or East Brandenburg), published after much delay in 2000,⁷² constitutes the first study in the Polish specialist literature to lucidly and successfully apply the methods introduced by Kunst and Suckale in researching works that had not attracted much interest from earlier scholars. Especially worth noting is the convincing interpretation of the ideological content of the Knights Templar chapel in Chwarszczany, in which Jarzewicz discovered allusions to the shape of the Church of the Holy Sepulchre. In 2004, Marek Walczak reached a similar conclusion in his excellent analysis of the spherical spire that crowns the tower of the church of the Knights of the Holy Sepulchre in Miechów, which also ideologically refers to the architecture of Jerusalem.⁷³ In addition, in his research on Gothic architecture and its sculptural decoration in Lesser Poland, Walczak was first to take note of an interest in history evident in the court circles and the Cracow cathedral milieu in the 14th century;⁷⁴ this discovery opened up new perspectives for further inquiry.⁷⁵ Similarly to Jarosław Jarzewicz, Marek Walczak shows great erudition and restraint in formulating opinions on the original ideological content of the works he analyses. Fortunately, this balanced approach is now customary among the medievalists of the younger generation, who are well aware of both the opportunities and the pitfalls related to the study of this aspect of medieval architecture. Works by Jacek

Kowalski,⁷⁶ Tomasz Torbus,⁷⁷ Marcin Szyma,⁷⁸ Adam Soćko⁷⁹ and Tomasz Ratajczak⁸⁰ are good examples of this trend.

Concluding this review, it is worth noting once again what dangers await a too-hasty scholar when trying to discern the intentions of the medieval patrons and to ascertain what meanings they wished to impart on the edifices they sponsored. The first of these is an insufficient examination of the material structure of the building and its original form. In the case of constructions of which only vestiges remain, every attempt at an iconographic interpretation of its architecture must be accompanied by a number of reservations pointing to the uncertain character of such findings. This is linked with the greatest danger, namely, the relatively frequent tendency to make overinterpretations. It is true that weighing conclusions based on hypotheses that are not always supported by written sources is a part of the daily research routine of every medievalist. However, constructing multi-level conceptions on the basis of sequences of conjectures with a doubtful foundation in "solid" substantiating material (i.e. the material structure of the edifice or archival testimonies) often compromises a scholar's most important attribute, reliability, and drains the air of probability from his assumptions. This point is, of course, valid for all the disciplines of contemporary medieval studies; but in the case of the study of ideological content of medieval architecture, it must be stated categorically and repeatedly. It must be stressed once again that work in this field requires a truly interdisciplinary apparatus, which today is rarely attainable for a scholar working alone. Every art historian wishing to investigate the original ideological content of medieval churches or castles must be aware of the complexity of factors that motivated the founders' initiatives. This pertains to the issues of conception, which had the entire universe of contemporary culture behind them, as much as to the manner of organising, conducting and financing construction work and then putting the finished building to use. Therefore the final

A. Bartoszewicz et al., Warsaw, 2010, pp. 185–199; idem, '...*Navigare innovare et conformare...*' czyli o odnowieniu i koordynacji korpusu nawowego kościoła NMP w Stargardzie z jego częściami wcześniejszymi', in *Terra Transoderana: sztuka Pomorza Nadodrzańskiego i dawnej Nowej Marchii w średniowieczu. Materiały z seminarium naukowego poświęconego jubileuszowi 50-lecia pracy w muzealnictwie szczecińskim Zofii Krzymuskiej-Fafius 7-8 czerwca 2002*, ed. by M. Glińska, K. Kroman, R. Mąkała, Szczecin, 2004, pp. 77–88; idem, 'Jaszczurka w katedrze w Naumburgu – po co i dlaczego? Między kaprysem a autoprezentacją artysty', in *Claritas et consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, ed. by M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, Toruń–Warsaw, 2017, pp. 175–193.

⁷² J. JARZEWICZ, *Gotycka architektura Nowej Marchii. Budownictwo sakralne w okresie Askańczyków i Wittelsbachów*, Poznań, 2000.

⁷³ M. WALCZAK, 'Epizod z dziejów barokizacji kościoła bożogrobców w Miechowie', in *Barok i barokizacja. Materiały sesji oddziału krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków 3–4 XII 2004*, ed. K. Brzezina, J. Wolańska, Cracow, 2007 (*Ars vetus et nova*, 28), pp. 75–91.

⁷⁴ Idem, 'Dlaczego król Kazimierz Wielki zachował od zniszczenia wawelską rotundę najświętszej Marii Panny?' in *Lapides viventes. Zaginiony Kraków wieków średnich. Księga dedykowana profesor Klementynie Żurowskiej*, ed. by J. Gadomski et al., Cracow, 2005, pp. 93–114.

⁷⁵ See studies collected in a recent volume edited by Marek Walczak: *Historyzm – tradycjonalizm* (as in note 39).

⁷⁶ J. KOWALSKI, *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII w.*, Warsaw, 2001; idem, *Gotyk wielkopolski. Architektura sakralna XIII–XVI wieku*, Poznań, 2010.

⁷⁷ T. TORBUS, *Die Konventsburgen im Deutschordensland Preussen*, Munich, 1998 (published in Polish as *Zamki konwentualne Państwa Krzyżackiego w Prusach*, Gdańsk, 2014); idem, *Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548)*, Ostfildern, 2014 (*Studia Jagiellonica Lipsiensia*, 18).

⁷⁸ M. SZYMA, *Kościół i klasztor Dominikanów w Krakowie. Architektura zespołu klasztorowego do lat dwudziestych XIV wieku*, Cracow, 2004 (*Ars vetus et nova*, 15).

⁷⁹ A. SOĆKO, *Układy emporowe w architekturze państwa krzyżackiego*, Warsaw, 2005.

⁸⁰ T. RATAJCZAK, *Mistrz Benedykt – królewski architekt Zygmunta I*, Cracow, 2011 (*Ars vetus et nova*, 34).

postulate of this essay is that research competencies must be continually broadened – especially by creating truly functional research teams with an interdisciplinary profile – or that, at least, wide-ranging consultations must be conducted. This programme, in connection with self-restraint and caution in formulating hypotheses and conclusions, is a necessary condition for stepping onto the fascinating path of discovering the hidden meanings of medieval buildings.

SUMMARY

Jakub Adamski
 BETWEEN FORM AND MEANING.
 RESEARCH ON GOTHIC ARCHITECTURE
 AS A BEARER OF IDEOLOGICAL CONTENT
 IN POLISH HISTORIOGRAPHY
 OF THE LAST FIVE DECADES

The current essay pertains to a particular thematic trend in Polish research on medieval, especially Gothic, architecture, that is, its broadly understood iconography, interpreted as attempts to read the works of architecture as carriers of varied ideological contents. It must be emphasised that Polish achievements in this field, although not extensive in terms of quantity, stem directly from the main research currents in international scholarship of the last century. Admittedly, nearly all of those studies refer to issues of, at most, Central-European significance; however, considering the choice of subjects and specific research tools applied thereto, they may be perceived as an integral and representative component of the whole research yield in that particular area. Quite numerous and diverse are the results of research on the historical meanings (in the sense proposed Günther Bandmann) of medieval buildings in Poland, within the country's former and contemporary borders. It is noticeable that numerous works published by successive generations of historians of medieval art often pertained to the same key buildings or their regional clusters; this, however, is not very surprising, considering that these are, above all, the Gothic cathedrals and the few most important collegiate churches and parish churches, including those founded by King Casimir the Great, and the castles of the Teutonic Knights in former Prussia. The final postulate of this essay is that research competencies of art and architectural historians of the Middle Ages must be continually broadened – especially by creating truly functional research teams with an interdisciplinary profile – or that, at least, wide-ranging consultations must be conducted. This programme, in connection with self-restraint and caution in formulating hypotheses and conclusions, is a necessary condition for stepping onto the fascinating path of discovering the hidden meanings of medieval buildings.

MATEUSZ GRZĘDA
Uniwersytet Jagielloński

OBRAZ I SPOŁECZNA GRA RÓL: PRZEDSTAWIENIA PORTRETOWE A BADANIA NAD TOŻSAMOŚCIĄ W PÓŻNYM ŚREDNIOWIECZU

W Galerii Uffizi znajduje się malowana pokrywa niezachowanego obrazu. Przypisywana Ridolfowi Ghirlandaiovi i wykonana zapewne około 1510 roku tablica przedstawia maskę umieszczoną między groteskowymi chimarami, podtrzymującymi łapami dwie mniejsze maski¹ (il. 1). Rozproszony równomiernie na powierzchni pokrywy monochromatyczny ornament ma barwę kamienia, podczas gdy masce nadano cielisty kolor żywej twarzy. Nie ulega dzisiaj wątpliwości, że obraz, z którym pokrywa była pierwotnie połączona, był portretem, do którego jej treść się odnosiła. Maską zasłaniała osobę upamiętnioną na portrecie i sygnalizowała, że pod powierzchnią pokrywy znajduje się twarz człowieka. Sensu przedstawienia dopełnia łacińska inskrypcja, zapisana antykwą tuż nad maską: SVA QVIQVE PERSONA. Kluczowe jest słowo *persona*, które już w rzymskim antyku było wieloznaczne – oznaczało maskę noszoną przez aktora w czasie dramatu, a także rolę – zarówno tę odgrywaną w dramacie, jak również tę, w którą przyoblekła człowieka natura, a którą człowiek musi odgrywać w swoim życiu². Gra tych znaczeń była zamierzona i z pewnością zrozumiała dla

renesansowego odbiorcy dzieła. Pokrywa głosiła, że „każdemu w życiu przypada w udziale rola”, formułując prawdę wielokrotnie wyrażaną w pismach współczesnych humanistów i literatów³. Maską na pokrywie nie odnosiła się jednak do żywej twarzy człowieka, lecz do twarzy malowanej, była w istocie komentarzem na temat samego portretu, sugerując, że jest on – jako gatunek artystyczny – niczym innym, jak maską uwiecznionej na niej postaci. Stanowiący odwzorowanie wyglądu człowieka portret był jak maska w takim sensie, że redukował twarz człowieka do jednego przedstawienia, zamieniał żywą twarz modela w martwy przedmiot, który z racji podobieństwa do swojego pierwowzoru był zdolny go reprezentować – zastępować w miejscach, w których ten był nieobecny. Stawał się sobowtórem człowieka, uwieczniającym go w zwierciadle ról, odgrywanych na scenie życia. Portret był paralełą maski, gdyż podobnie jak ona odsłaniał i zakrywał. Odsłaniał widok twarzy, utrwał jej cechy charakterystyczne i pokazywał człowieka jako jednostkę. Jednocześnie zakrywał, gdyż pokazywał modela nie takim, jakim był, lecz takim, jakim chciał być pokazany – operując konwencjonalnymi środkami, łącząc fragmenty rzeczywistości z wzorami funkcjonującymi w sferze obrazowej, na nowo konstytuował jego tożsamość w odniesieniu do przyjętych w społeczeństwie norm i kategorii⁴.

Symboliczna wymowa maski i łacińskiej inskrypcji na pokrywie w Galerii Uffizi, inaczej niż główny nurt wczesnonowożytnej teorii portretu, koncentruje uwagę odbiorcy nie na kwestii podobieństwa obrazu do prototypu

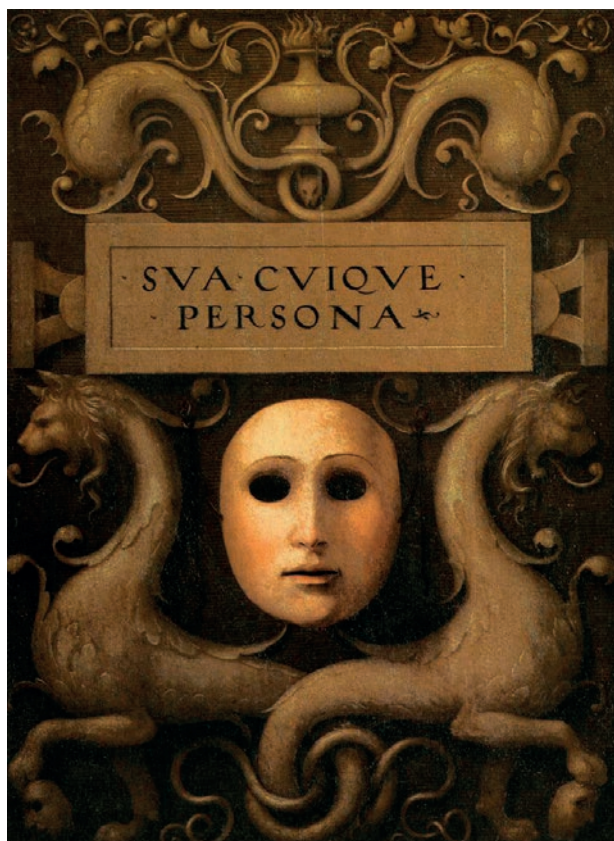
¹ A. DÜLBERG, *Privatporträts: Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, nr kat. 172, il. 126; H. BAADER, *Anonym: „Sua cuique Persona”. Maske, Rolle, Porträt (ca. 1520)*, [w:] *Porträt*, red. R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor, Berlin 1999, s. 239–249.

² H. BAADER, *Anonym*, s. 240 (jak w przyp. 1); H. BELTING, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 121–122. O motywie maski w antyku zob. H. Cancik, *Text and Context: The Four Personae (masks, roles) of Man (Panaitios – Cicero) (Cicero, De Officiis 1,107. 115)*, [w:] *Self, Soul, and Body in Religious Experience*, red. A. I. Baumgarten, J. Assmann, G. Stroumsa, Leiden-Boston-Köln 1998, s. 335–346.

³ Zob. H. BAADER, *Anonym*, s. 242–243 (jak w przyp. 1); H. BELTING, *Faces*, s. 122–124 (jak w przyp. 2).

⁴ Zob. O. BÄTSCHMANN, P. GRIENER, *Hans Holbein*, London 1997, s. 150; H. BELTING, *Faces*, s. 120–121 (jak w przyp. 2).





1. Ridolfo Ghirlandaio (?), Pokrywa portretu, ok. 1510, Galleria Uffizi, Florencja, fot. Wikimedia Commons

i symbolicznej obecności człowieka uwiecznionego w obrazie, lecz na tożsamości jednostki i pozornej sprzeczności rozgrywającej się między indywidualną twarzą a społeczną rolą, którą ta twarz mieniła się reprezentować. Tym samym dotyka ona problematyki, która w nowszych badaniach nad dawnym portretem i szerzej rozumianą wizualną reprezentacją człowieka zajmuje bardzo istotne, jeśli nie centralne miejsce. Ponieważ przekaz pokrywy odnosił się nie do żywej osoby, lecz do jej malowanego przedstawienia, wydaje się ona idealnym punktem wyjścia do poniższych rozważań, które dotyczyć będą artystycznych sposobów inscenizowania tożsamości jednostki w późnym średniowieczu i u progu nowożytności. Celem niniejszego artykułu jest próba pokazania korzyści, jakie mogą przynosić badania historycznoartystyczne w poznawaniu tego, jak w dawnych wiekach ludzie manifestowali, utwierdzali i definiowali swoją pozycję w społeczeństwie, i przypomnienie, że obok przekazów pisanych – które wielu badaczy wciąż traktuje jako nadrzędny dokument wiedzy o przeszłości, spychając przekaz wizualny do roli ilustracji tekstu – obrazy są w pełni wartościowym źródłem wiedzy, a jego odczytanie wymaga właściwej dla tego źródła procedury badawczej. Uwaga będzie skoncentrowana na przedstawieniach portretowych, a więc dziełach z samej swojej definicji zaprogramowanych na pokazanie tożsamości człowieka. Jako przedstawienia portretowe rozumiem tu nie tylko autonomiczne portrety, lecz także dzieła im pokrewne – gdyż tak

jak one w sposób ścisły i zamierzony określają tożsamość jednostki – jak obrazy napieczętnie, przedstawienia na monetach, wyobrażenia ludzi na nagrobkach i epitafiach. Każda z tych form reprezentacji podejmowała to samo zadanie: zachowywała pamięć o człowieku po jego śmierci, względnie miała o nim przypominać tam, gdzie nie był obecny. Każda z tych form, aby móc wywiązać się z powierzonego jej zadania, musiała prawidłowo zidentyfikować człowieka jako jednostkę, ujawniając tym samym rolę odgrywaną przez niego w społeczeństwie.

Portret – tak jak jest on traktowany w poważnych opracowaniach – jawi się jako gatunek znacznie bardziej skomplikowany niż utrwalenie w obrazie rzeczywistych rysów ludzkiej twarzy. Według Joanny Woodall, jest to podobizna, która w pierwszej kolejności odnosi się do tożsamości modelu. Historia portretu wiąże się zatem nie tylko z przemianami zachodzącymi autonomicznie w łonie sztuki i z pewnością nie może być spłaszczona do teleologicznego wywodu biegnącego wzdłuż trajektorii od średniowiecznej konwencjonalizacji do nowożytnego realizmu. Jest ona ściśle spleciona ze zmieniającymi się na przestrzeni wieków rozumieniem tożsamości i dezyderatami co do tego, które aspekty tożsamości powinny być w portrecie uwzględnione⁵. Ale jak rozumiano tożsamość w późnym średniowieczu? Z pewnością nieaktualny jest klasyczny pogląd Jacoba Burckhardta, przeciwstawiający subiektywną tożsamość człowieka renesansu skolektywizowanej, nieświadomej własnej indywidualności tożsamości człowieka średniowiecza⁶. W rzeczywistości ani ludzie średniowiecza nie byli pozbawieni samoświadomości, ani ludzie renesansu nie wyzbyli się swoich grupowych tożsamości, charakterystycznych rzekomo tylko dla średniowiecza. Współcześnie historycy i historycy sztuki, gdy rozpatrują samoświadomość jednostek w tych epokach, czynią to zasadniczo w ścisłym związku z tożsamością grupową. Zgodnie ze znaczeniem łacińskich terminów *identitas* oraz *identitas*, wywodzących się od *idem* („to samo”) oraz *identem* (wielokrotnie, częstokroć), które w średniowiecznej logice oznaczały tożsamość rozumianą jako przynależność elementu do grupy, o tożsamości człowieka z reguły świadczyła jego deklarowana przynależność do określonej społeczności – na przykład rodu, bractwa lub wspólnoty kościelnej⁷. W konsekwencji,

⁵ J. WOODALL, *Introduction: Facing the Subject*, [w:] *Portraiture. Facing the Subject*, red. J. Woodall, Manchester-New York 1997, s. 9.

⁶ J. BURCKHARDT, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Karczowska, Kraków 1930, s. 137–138.

⁷ Zob. B.M. BEDOS-REZAK, *Medieval Identity: A Sign and a Concept*, „The American History Review”, 105, 2000, nr 5, s. 1489–1533; eadem, *Du sujet à l'objet: La formulation identitaire et ses enjeux culturels (France, 1000-1250)*, [w:] *Unverwechselbarkeit: Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, red. P. von Moos, Köln 2004, s. 35–55; eadem, *When Ego Was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, Leyden-Boston 2011; V. GROEBNER, *Who Are You? Identification, Deception, and Surveillance in Early Modern Europe*, New York 2007, s. 25–27.



2. Nagrobek nieznanego rycerza, ok. 1260, Dorchester, kościół opacki św. św. Piotra i Pawła, fot. Wikimedia Commons

reprezentacja jednostek nie odbywała się w opozycji do innych, lecz przeciwnie – była w znacznym stopniu uzależniona od znaków i skonwencjonalizowanych wyobrażeń, które odwoływały się do ogólnie przyjętych w społeczeństwie norm. Tak jak idea tożsamości w średniowieczu opierała się na zasadzie współczestnictwa jednostki w grupie, tak idea wizualnej reprezentacji – na sygnalizowaniu tej zależności za pomocą insygniów, stroju, gestu, inskrypcji itp. Co więcej, jak pokazała w swoich licznych studiach Brigitte Miriam Bedos-Rezak, powyższa zależność ukształtowała się i utrwaliła w znacznym stopniu w odniesieniu do przedmiotów, które operowały obrazem, a mianowicie pieczęci. Jako znak rozpoznawczo-własnościowy, reprezentujący jednostkę w codziennej praktyce kancelaryjnej, pieczęć musiała być łatwo rozpoznawalna przez ogół odbiorców i z tego powodu znajdujący się w jej polu obraz musiał prawidłowo i jednoznacznie wyszczególniać jej właściciela spośród innych użytkowników pieczęci. Aby ten cel osiągnąć, obrazy na pieczętnie musiały odwoływać się do powszechnie przyjętych i łatwo rozpoznawalnych typów przedstawieniowych, schematów kompozycyjnych i motywów. W sfragistyce późnośredniowiecznej owa rozpoznawalność kładzonego w polu pieczęci obrazu stała się wręcz głównym

kryterium decydującym o jej autentyczności – ważniejsze bowiem niż zależność odcisku pieczętnego od jednego wzorca – tłoku – było wzajemne podobieństwo samych odcisków. Autorytet w tej sytuacji zyskiwały rozwiązania konwencjonalne – znaki, w których odzwierciedlało się miejsce jednostki w strukturze społecznej, a więc jej społeczna funkcja i rola⁸. Jak pisze Bedos-Rezak: „Ikonografia pieczęci wpłynęła na wyrażanie osobistej tożsamości w taki sposób, że poprzez ograniczone różnicowanie postaw, stroju, godeł ustanawiała ona i utrzymywała słowniki

⁸ M. PASTOUREAU, *Les sceaux et la fonction sociale des images*, [w:] *L'image – fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, red. J. Baschet, J.-C. Schmitt, Paris 1996, s. 275–308; B.M. BEDOS-REZAK, *Du sujet à l'objet*, s. 35–55 (jak w przyp. 7); eadem, *Ego, Ordo, Communitas. Seals and the Medieval Semiotics of Personality (1200–1350)*, [w:] *Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, red. M. Späth, Köln-Wien-Weimar 2009, s. 54; eadem, *When ego was imago*, s. 237 (jak w przyp. 7); zob. także M. GRZĘDA, *Pieczęcie i portrety: uwagi o ikonografii pieczęci Luksemburgów i jej związkach z wczesnym portretem*, [w:] *Claritas et Consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza*, red. J. Raczkowski, M. Raczkowska, Toruń 2017, s. 17–40.



3. Św. Jadwiga Śląska, miniatura w *Legendzie obrazowej św. Jadwigi Śląskiej*, MS. Ludwig XI 7 (83.MN.126), fol. 12v, 1353, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, fot. The J. Paul Getty Museum

obrazów, które kategoryzowały i ograniczały możliwości wyrażania indywidualnej tożsamości. Łącząc każdą jednostkę ze stereotypowym obrazem, pieczęcie służyły w mniejszym stopniu określaniu jej niepowtarzalności, a w większym ogólnej zgodności z grupą, w istocie funkcjonowały one jako wyznaczniki współczesnictwa w określonej grupie⁹.

Sposób wyrażania tożsamości jednostek w obrazach napieczętych miał swoje konsekwencje. Uważa się, że dla wielu wielkoformatowych przedstawień władców i dostojników kościelnych znaki napieczęte stanowiły podstawowy wzór, adaptowany do figur nagrobnych lub przedstawień o charakterze reprezentacyjnym¹⁰. Istotniejszy jest jednak sam mechanizm konstruowania kładzionych w polach pieczęci wizerunków, który można odnieść do innych mediów obrazowych. Mechanizm ten polegał na

takim przedstawianiu jednostki, w którym faworyzowane były elementy konwencjonalne i jednoznacznie definiujące daną postać pod względem pełnionej przez nią funkcji i odgrywanej w społeczeństwie roli, kosztem elementów, które odnosiłyby się wprost do przedstawionej postaci, jak na przykład mimetyczna podobizna. Znaczenie w tym systemie zyskiwały postawa, gesty, insygnia władzy, strój, kolor, a także inne wartości o potencjale symbolicznym, jak na przykład materiał, z którego wykonane było dzieło. Każdy z tych elementów określał tożsamość jednostki w takim sensie, że klasyfikował ją w ramach systemu społecznego, uporządkowanego według stabilnych norm, wyznaczających ramy, w których dokonywał się akt reprezentacji. Najprostszym wnioskiem płynącym z powyższego twierdzenia powinno być uświadomienie roli konwencjonalnych znaków i symboli jako podstawowych narzędzi manifestowania przynależności społecznej w średniowieczu, prowadzące do postulatu uwzględniania dzieł sztuki w badaniach nad samoświadomością społeczną i sposobami manifestowania i definiowania tożsamości jednostek w tym okresie. Postulat ten uwzględnić powinien jednak nie tylko najbardziej oczywiste oznaki społecznej funkcji – takie jak insygnia władzy, herby czy skodyfikowane formy stroju – lecz także inne komponenty obrazu, które mogą być obarczone warstwą znaczeniową. Pod uwagę muszą być brane również mniej oczywiste atrybuty, rozwiązania kompozycyjne i formuły obrazowe, których interpretacja wymaga nie tylko odniesienia się do źródeł pisanych, lecz także uwzględnienia kontekstu przestrzennego oraz konfrontacji z innymi dziełami sztuki oraz szerszej pojętą tradycją obrazową. Jako przykład mogą posłużyć angielskie nagrobki rycerzy z XIII wieku, o charakterystycznych poruszonych figurach ze skrzyżowanymi nogami (tzw. *cross-legged knights*) (il. 2)¹¹. Jak uważa Paul Binski, niepozobawiony swoistej nonszalanckiej motyw skrzyżowanych nóg, który wywodzi się z repertuaru dwunastowiecznej rzeźby portalowej we Francji, nie musiał mieć w ich przypadku konkretnego znaczenia, poza takim, że najprawdopodobniej oznaczał ich status przynależności do świeckiej elity – rycerzy. Fakt, że w znacznie późniejszym od tych nagrobków dziele *De civitate morum puerorum* Erazm z Rotterdamu przypisał tę postawę warstwie książęcej, może być tego potwierdzeniem¹². Innym znakiem wysokiego statusu społecznego z podobnego okresu – tym razem niewiast – jest księga, z którą począwszy od XIII wieku bywają przedstawiane pobożne kobiety wywodzące się z rodzin możnowładczych. Figura nagrobna Eleonory z Akwitanii w opactwie w Fontévrault, wykonana na samym początku XIII wieku, rzeźby hrabin Gerburgi i Berchty, ustawione w chórze

⁹ B.M. BEDOS-REZAK, *Medieval Identity*, s. 1529 (jak w przyp. 7).

¹⁰ Zob. na przykład T.A.E DALE, *The Individual, the Resurrected Body, and Romanesque Portraiture: the Tomb of Rudolf von Schwaben in Merseburg*, „Speculum”, 77, 2002, nr 3, s. 716; C. WALDEN, *The Bishop, the Image, and Salvation. English Episcopal Effigies in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, [w:] *Lévêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge*, red. N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2014, s. 193–216, zwł. 195–196.

¹¹ Zob. T. MÜLLER-JONAK, *Englische Grabdenkmäler des Mittelalters 1250–1500*, Petersberg 2010, s. 128–131.

¹² P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Ithaca-New York 1996, s. 100–101; zob. także R. DRESSLER, *Cross-legged Knights and Signification in English Medieval Tomb Sculpture*, „Studies in Iconography”, 21, 2000, s. 91–121.

zachodnim katedry w Naumburgu oraz iluminowany portret św. Jadwigi Śląskiej w słynnym rękopisie zawierającym jej obrazową legendę sporządzoną w 1353 roku dla Ludwika I brzesko-legnickiego, pokazują te kobiety albo pogrążone w lekturze, albo z zamkniętą (w przypadku śląskiej księżnej przymkniętą – ze stronami zaznaczonymi palcami przez Jadwigę) księgą trzymaną w ręku (il. 3). W ten sposób zainscenizowana jest ich tożsamość jako członkiń elit, wcielających nowy ideał kobiecej pobożności, w którym ważną rolę odgrywały kodeksy przeznaczone do prywatnego użytku, takie jak psalterz, modlitewnik lub brewiarz¹³. Przypadkiem wartym przywołania są również słynne figury fundatorów ustawione na ścianach chóru zachodniego katedry w Naumburgu (te same, do których zaliczają się wspomniane rzeźby Gerburgi i Berchty). Każda z uwiecznionych postaci została tu bowiem scharakteryzowana grymasem twarzy oznaczającym silny, choć niełatwy do zinterpretowania, stan emocjonalny. Wilibald Sauerländer dostrzegł, że w doborze gestów i stroju naumburskich figur odzwierciedliły się społeczne wzorce właściwe dla współczesnego świeckiego możnowładztwa, uchwytne między innymi w dworskiej poezji tego czasu. Pozycję społeczną upamiętnionych w ten sposób fundatorów sygnalizowały tu zatem nie tylko herby, strój i insygnia, lecz także odrębne stany emocjonalne, nawyki i sposób bycia właściwy dla wysoko urodzonych przedstawicieli rycerstwa¹⁴. Emocje, które odkuto na twarzach fundatorów, nie są więc emocjami, które wynikałyby z próby pokazania ich jako jednostek obdarzonych charakterami – są to raczej specyficzne stany emocjonalne uzasadnione ich szlachetnym urodzeniem i przynależnością do elitarniej grupy możnych, której głównym zadaniem w średniowiecznym społeczeństwie miała być obrona Kościoła. Dominujące na twarzach męskich fundatorów gniew i smutek (il. 4) oraz cechująca kobiety łaskawość (*clementia*) (il. 5) to oznaki współuczestnictwa w wydarzeniach Męki Chrystusa ukazanych na przegrodzie chórowej i reakcja na przeistoczenie eucharystyczne, dokonujące się na ołtarzu w czasie mszy¹⁵. Gniew jawi się tutaj jako wrodzony i naturalny dla tej grupy mężczyzn afekt, tak samo jak naturalna dla szlachetnie urodzonych kobiet jest łaskawość.

¹³ Zob. C. KUNDE, *Psalter (Breviarii Partes Singulae)*, [w:] *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, kat. wyst., oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 2, Petersberg 2011, s. 1010–1013; J. F. HAMBURGER, *Representations of Reading – Reading Representations: The Female Reader from the „Hedwig Codex” to Châtillon’s „Leopoldine au Livre d’Heures”*, [w:] *Die Lesende Frau*, red. G. Signori, Wiesbaden 2009, s. 195.

¹⁴ W. SAUERLÄNDER, *Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen*, [w:] *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*, t. 5, kat. wyst., red. R. Hausherr, Ch. Väterlein, Stuttgart 1979, s. 191–213.

¹⁵ M. BÜCHSEL, *Affekt und Individuum*, [w:] *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, kat. wyst., oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 1, Petersberg 2011, s. 177–186, zwł. 182–186; T. FRESE, *Die Passiones Animae zwischen Verdammung und Erlösung*, [w:] *ibidem*, t. 2, s. 1119–1125.



4. Hrabia Thimo, Naumburg, katedra św. św. Piotra i Pawła, fot. za: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 3, Petersberg 2012, s. 145, il. 2

Pomimo że fundatorzy są tu przedstawieni tak, jakby reagowali indywidualnie na Mękę Pańską, wszystkie ich reakcje mieszczą się w ramach norm właściwych dla grupy społecznej, którą reprezentują.

Powyższe przykłady pokazują, że indywidualna tożsamość człowieka była w średniowieczu z reguły wyrażana w odniesieniu do uniwersalnych norm etycznych zakorzenionych w moralnej nauce Kościoła, a także – począwszy od XIII i XIV wieku – w pismach starożytnych, zwłaszcza zaś traktatach Arystotelesa. W znakomitej większości portretów z okresu dojrzałego i późnego średniowiecza, nadrzędnym celem, któremu sprostać musiał artysta, było w istocie nie tyle utrwalenie wyglądu człowieka, ile pokazanie roli pełnionej przez niego w społeczeństwie poprzez odniesienie się do norm etycznych i moralnych zakodowanych w artystycznej konwencji. Występująca sporadycznie w praktyce artystycznej XIV wieku i coraz częściej w praktyce następnego stulecia zindywidualizowana twarz powinna być w związku z powyższym traktowana



5. Margravia Herman i Regelinda, Naumburg, katedra św. św. Piotra i Pawła, fot. za: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, oprac. G. Siebert, red. H. Krohm, H. Kunde, t. 3, Petersberg 2012, s. 138, il. 11

albo jako dodatek do innych – bardziej stabilnych – oznak tożsamości, albo jako element swoistej strategii, której celem było przekonanie odbiorcy, że to, co w danym człowieku indywidualne, jest w jakiś sposób zharmonizowane z rolą pełnioną przez niego w społeczeństwie. Co szczególnie istotne w kontekście niniejszych rozważań, w ciągu późnego średniowiecza repertuar form i rozwiązań obrazowych, którymi można było demonstrować tak rozumianą tożsamość, systematycznie się zwiększał, przyczyniając się do wzmacniania roli wizerunków jako równorzędnych – a niekiedy wręcz autonomicznych – wobec tekstu form przekazu.

Bez wątpliwości jedną z najbardziej różnorodnych grup przedstawień są wyobrażenia władców. Ich ikonografia, począwszy od XIII stulecia, stała się niezrównanym polem eksperymentów zmierzających w kierunku dobitniejszego manifestowania roli pełnionej przez z nich w społeczeństwie. Jako przykład mogą posłużyć miniatury w traktacie *Avis aus roys* – swoistym zwierciadłem władców spisanych około połowy XIV wieku dla pouczenia któregoś z synów Jana Dobrego, króla Francji, które przeanalizowała Cornelia Logemann. Miniatury te

nie są w żadnym wypadku przedstawieniami portretowymi – stanowią ilustracje abstrakcyjnych pojęć wywodzących się między innymi z *Polityki* Arystotelesa i są znane w historii sztuki jako jedna z wcześniejszych średniowiecznych prób obrazowego wyrażenia złożonej metaforyki polityczno-teologicznej oraz ukazania cnót kardynalnych (oraz przywar) odniesionych do praktyki sprawowania władzy¹⁶. Zaslugują mimo to, aby uwzględnić je w niniejszych rozważaniach, gdyż są one symptomem zjawiska, które odcisnęło swoje piętno na praktyce tworzenia portretów, zwłaszcza zaś portretów władców. Ikonografia miniatur *Avis aus roys*, choć odnosi się do tekstu traktatu, w przemyślny sposób wykorzystuje konwencjonalne schematy kompozycyjne i rozwiązania ikonografii religijnej, czerpiąc z repertuaru motywów obecnych we współczesnych modlitewnikach, bibliach, brewiarzach itp. Przykładowo, miniatura otwierająca rozdział mówiący „O dziesięciu darach, które potrzebuje król, aby mógł dobrze rządzić” pokazuje tronującego króla, nad którego głową znajduje się dziesięć złotych tarcz z wydobywającymi się z nich świetlistymi, czerwonymi promieniami (il. 6). Ówczesnemu odbiorcy motyw ten z dużą dozą prawdopodobieństwa przywoływał skojarzenia ze scenami Zesłania Ducha Świętego, przyrównując tym samym moralne dary króla do darów Ducha Świętego¹⁷. Inny rozdział, traktujący o sprawiedliwości władcy, ukazuje króla w trakcie sprawowania sądu – scena rozgrywająca się przed władcą, w której występują dwie niewiasty, dziecko i mężczyzna z wzniesionym mieczem, nie pozostawia wątpliwości, że zastosowano tu formułę obrazową odnoszącą się do sądu Salomona, przyrównując tym samym rozumnego i sprawiedliwego władcę do biblijnego króla Izraela¹⁸. Uwagi godne są także miniatury, których interpretacja prowadzi do innych niż biblijne wzorców. W *Avis aus roys* król jest kilkakrotnie pokazany w płaszczu, pod którego połami gromadzą się poddani, oznaczając w ten sposób rolę władcy jako obrońcy powierzzonego mu królestwa (il. 7). Ów motyw ikonograficzny, kojarzący się w pierwszej kolejności z przedstawieniem Marii *Mater Misericordiae*, mógł równie dobrze nawiązywać do przedstawień Ludwika IX Świętego, który w ten sposób został przedstawiony m.in.

¹⁶ C. LOGEMANN, *Herrschaft als Rollenspiel. Zur Genese allegorischer Darstellungsverfahren im Spätmittelalter*, [w:] *Visibilität des Unsichtbaren: Sehen und Verstehen in Mittelalter und früher Neuzeit*, red. A. Rathmann-Lutz, Zürich 2011, s. 103–136, o *Avis aus roys* i ikonografii jego miniatur zob. także M. Camille, *The King's New Bodies: An Illustrated Mirror for Princes in the Morgan Library*, [w:] *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange, Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15–20 Juli 1992*, red. T. W. Gaehtgens, Berlin 1993, s. 393–405; C. Richter Sherman, *Imaging Aristotle. Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995.

¹⁷ C. LOGEMANN, *Herrschaft als Rollenspiel*, s. 113 (jak w przyp. 16).

¹⁸ *Ibidem*, s. 114.



6. „O dziesięciu darach, które potrzebuje król, aby mógł dobrze rządzić”, miniatura w *Avis aus Roys*, MS M.456, fol. 84r, ok. 1350, The Morgan Library, Nowy Jork, fot. The Morgan Library

na pieczęci klasztoru Dominikanów w Saint-Louis de Poissy¹⁹. W każdym z powyższych przypadków ikonografia miniatur nie ograniczała się zatem do zilustrowania treści traktatu, lecz stanowiła raczej jej obrazową konceptualizację; wykorzystując funkcjonujące w ikonosferze typy i formuły obrazowe, wzmacniała ona i dopełniała przekaz tekstu. Odbiorca traktatu – reprezentant świeckiej elity, zaznajomiony z pewnością z ikonografią biblijną i francuskich świętych za pośrednictwem m.in. iluminowanych modlitewników, wyrobów złotnictwa i pieczęci – odczytywał przekaz miniatur nie tylko poprzez odniesienie ich do tekstu, któremu towarzyszyły, lecz także poprzez wydobywanie znaczeń zawartych w samych miniaturach. Powtarzające się w tych miniaturach formuły obrazowe i motywy ikonograficzne stanowiły bowiem elementy swoistego szyfru, były składnikami kultury obrazowej, świadomie wykorzystanymi dla wzbogacenia treści rękopisu²⁰.

Jak już wspomniano, miniatury *Avis aus roys* nie odnosiły się do konkretnej osoby – obrazowały abstrakcyjne pojęcia i prawdy moralne kluczowe dla dobrego rządzenia królestwem. Jednak wykorzystując do tego celu znane formuły obrazowe zarysowywały analogie między adresatem rękopisu – a więc królewiczem mającym objąć w przyszłości tron królewski – a figurami z przeszłości, które przedstawiały jako *exempla*, a więc wzory do naśladowania. Choć w tekście nie ma mowy o Salomonie, lecz tylko o sprawiedliwości, wykorzystanie w miniaturze motywu sądu salomonowego czyni z tego biblijnego władcy wzór władcy sprawiedliwego. Choć traktat w żaden sposób nie przywołuje Ludwika Świętego, w warstwie obrazowej jest on obecny jako *exemplum* obrońcy królestwa. Tożsamość idealnego władcy – tak jak została ona pokazana

¹⁹ Ibidem, s. 116–118.

²⁰ Por. C. LOGEMANN, *Herrschaft als Rollenspiel*, s. 124–125 (jak w przyp. 16).



7. Król w płaszczu opiekuńczym, miniatura w *Avis aus Roys*, MS M.456, fol. 6r, ok. 1350, The Morgan Library, Nowy Jork, fot. The Morgan Library

w miniaturach *Avis aus roys* – jest zatem określana w odniesieniu do norm moralnych, egzemplifikowanych figurami sławnych postaci z przeszłości. Podobny sposób działania charakteryzuje wiele portretów i wizerunków pochodzących zarówno z okresu zbliżonego do tego, w którym powstał omawiany traktat, jak i czasów późniejszych. Brodata głowa Kazimierza Wielkiego odkuta na jego nagrobku w katedrze na Wawelu, choć w tradycji historiograficznej jest traktowana jako dokument wyglądu ostatniego Piasta²¹, jest w istocie urzeczywistnieniem typu fizjonomicznego występującego także na innych zabytkach związanych z tym królem (il. 8). Nawiązuje ona bez wątpienia do archetypu mądrego i sprawiedliwego władcy, egzemplifikowanego figurami biblijnych władców Izraela: Mojżesza, Dawida i Salomona²². Szlachetna fizjonomia Zygmunta Luksemburskiego uwieczniona na jego słynnym portrecie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nawet jeżeli utrwałała podstawowe cechy wyglądu tego władcy, z pewnością nie ograniczała się tylko do naśladowania rzeczywistości (il. 9). Wykazuje ona wiele cech wspólnych z typem męskiej fizjonomii występującym w dziełach sztuki powstających około 1400 roku

²¹ Zob. J. WYROZUMSKI, *Kazimierz Wielki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2004, s. 8–14; J. SPERKA, *Obraz Kazimierza Wielkiego w Rocznikach Jana Długosza*, [w:] *Kazimierz Wielki. Historia i tradycja*, red. M. Jaglarz, Niepołomice 2010 (= *Rocznik Niepołomicki*, 2), s. 241–268.

²² Por. G. SCHMIDT, *Bemerkungen zur Königsgalerie der Kathedrale von Reims*, [w:] idem, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien-Köln-Weimar 1992, s. 118–119; M. WALCZAK, *Obraz władcy w sztuce XIV wieku na przykładzie Kazimierza Wielkiego*, [w:] *Kazimierz – sławny i z czynów Wielki*, red. M. Starzyński, Kraków 2011, s. 40; M. GRZEŃDA, M. WALCZAK, *Reconsidering the Origins of Portraiture: Instead of an Introduction*, „*Journal of Art Historiography*”, 2017, 17, s. 14–15 (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/gw-introduction1.pdf>, dostęp: 15.01.2019)



8. Nagrobek Kazimierza Wielkiego, ok. 1370, Kraków, katedra św. św. Wacława i Stanisława, fot. Gabinet Rycin Polskiej Akademii Umiejętności

na północ i na południe od Alp. Współczesnemu odbiorcy portretu twarz ta mogła kojarzyć się zatem z ówczesnym ideałem męskiej urody, co byłoby zgodne z literackimi opisami Zygmunta, konsekwentnie podkreślającymi jego piękno, ale również z pokrewnymi przedstawieniami brodatych władców, do których sam Luksemburczyk lubił się porównywać – Karola Wielkiego i św. Zygmunta króla Burgundów²³. W wizerunkach tego typu trudno zarysować klarowną granicę między mimetycznym portretem a typem fizjonomicznym. Nie ma jednak wątpliwości, że pragnienie udokumentowania rysów twarzy

²³ R. RECHT, *Autour du Portrait de Sigismond a Vienne*, [w:] *Bonum et Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*, red. L. Varga, L. Beke, A. Jávör, P. Lövei, I. Takács, Budapest 2010, s. 231–240; *Porträt Sigismunds von Luxemburg*, [w:] *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*, kat. wyst., red. I. Takács, Mainz 2006, s. 154 (oprac. Z. Jekely); U. JENNI, *Das Porträt Kaiser Sigismunds in Wien und seine Unterzeichnung. Bildnisse Kaiser Sigismunds als Aufträge der Reichsstädte*, [w:] *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8-10. Juni 2005*, red. M. Pauly, F. Reinert, Mainz am Rhein 2006, s. 285–300.

było w nich podporządkowane woli wyrażenia tożsamości władcy jako ucieleśnienia określonych uniwersalnych cnót, takich jak sprawiedliwość, rozumność, mądrość lub innymi słowy – pokazanie jego roli jako monarchy idealnego, drugiego Salomona, doskonałego rycerza chrystusowego itp. Późnośredniowieczne wizerunki władców, podobnie jak miniatury w *Avis aus roys*, powinny być zatem analizowane nie tylko w odniesieniu do źródeł pisanych mówiących o tożsamości lub wyglądzie portretowanego, lecz także w nawiązaniu do kultury wizualnej epoki, w której powstały. Wymagają one w istocie równoległych badań ukierunkowanych na wyróżnienie zastosowanych w nich formuł obrazowych, motywów ikonograficznych, schematów kompozycyjnych – słowem procedury, która pozwala wydobyć z artystycznej konwencji ważne informacje na temat tego, jakie aspekty tożsamości portretowanego zdecydowano się w danym obrazie pokazać.

Szczególnym produktem takiego alegorycznego pojmowania tożsamości jednostki jest kryptoportret, w nowszej literaturze określane pojęciem „portret identyfikacyjny”, wprowadzonym przez Friedricha Pollerossa – przedstawienie, w którym portretowana osoba jest *explicitie* utożsamiona z figurą z przeszłości: postacią biblijną, historyczną lub mitologiczną. Identyfikacja portretowanego z pełnioną przez niego rolą dokonuje się tu za pomocą typologii, w której *tertium comparationis* wydobywane jest na podstawie analogii wynikających przede wszystkim z porównywalnych dla obu postaci: statusu społecznego, imion, cnót bądź zdarzeń, w których biorą udział²⁴. Możliwe staje się dzięki temu pokazanie abstrakcyjnych cnót i przymiotów portretowanego, a więc nic innego, jak zamanifestowanie jego tożsamości w odniesieniu do norm moralno-etycznych personifikowanych przez figurę z przeszłości. Najwcześniejsze portrety identyfikacyjne to niemal wyłącznie portrety władców. Powinny być one zatem traktowane jako ważne źródła wiedzy na temat ich tożsamości – jako świadectwa oczekiwań wysuwanych pod ich adresem przez poddanych i wyobrażeń na temat tego, jak oni sami wyobrażali sobie swoją rolę w społeczeństwie. Przykładowo: istnieje bardzo wiele kryptoportretów Zygmunta Luksemburskiego. Tylko część z nich może być uznana za dzieła wykonane z jego własnej inicjatywy – wiele z nich powstało z inicjatywy poddanych, którzy w dobie schizmy Kościoła Zachodniego i podziałów politycznych trawiących Rzeszę upatrywali w nim gwaranta własnych praw i władcę zdolnego przywrócić pogrążonemu w kryzysie Kościołowi utraconą jedność. Zapewne w związku z tymi oczekiwaniami powstawały kryptoportrety Zygmunta prezentujące go jako jednego z Trzech Króli, cesarza Herakliusza, św. Zygmunta czy

²⁴ F. B. POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1988, s. 7–8; zob. także G. Schmidt, *Beiträge zum gotischen „Kryptoporträt“ in Frankreich*, [w:] idem, *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*, red. M. Roland, t. 2: *Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa. Studien zum Herrscherporträt*, Graz 2005, s. 329–330.

króla Dawida. W każdym z tych przypadków historyczna bądź biblijna postać występuje jako figura ujawniająca rolę Zygmunta jako sprawiedliwego rycerza Chrystusowego i/lub świeckiego władcy, któremu powierzono zadanie uzdrowienia Kościoła i jego obrony przed niewiernymi oraz heretykami²⁵. W Polsce portret identyfikacyjny był wykorzystywany m.in. przez członków dynastii jagiellońskiej w związku z ich zabiegami o zwiększenie aurytetu władzy królewskiej. Znane są m.in. przedstawienia Władysława Jagiełły jako jednego z Trzech Króli składających dary Dzieciątka na kwaterze skrzydła ołtarza Matki Boskiej Bolesnej w katedrze na Wawelu²⁶ oraz Zygmunta Starego ukazanego w tej samej roli w Modlitewniku Olbrachta Gasztołda²⁷, a także tondo w kaplicy Zygmuntowskiej, w którym królowi Salomonowi nadano rysy twarzy jej fundatora²⁸ (il. 10). Za portret identyfikacyjny – tym

²⁵ B. KÉRY, *Kaiser Sigismund. Ikonographie*, Wien-München 1972; E.R. KNAUER, *Kaiser Sigismund. Eine ikonographische Nachlese*, [w:] *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, red. L. Griesebach, K. Renger, Frankfurt am Main-Berlin 1977, s. 173–196; J. VÉGH, *Die Bildnisse Kaiser Sigismunds von Luxemburg: Typus und Individuum in den Herrscherdarstellungen am Ende des Mittelalters*, [w:] *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*, s. 127–138 (jak w przyp. 16); D. BURAN, *Die Wandmalereien in Riffian und Sigismund von Luxemburg: Überlegungen zu einer kirchenpolitisch motivierten Ikonographie um 1400*, [w:] *Sigismundus von Luxemburg*, s. 301–318 (jak w przyp. 23); zob. także B. PFERSCHY-MALECZEK, *Der Nimbus des Doppeladlers. Mystik und Allegorie im Siegelbild Kaiser Sigismunds*, „Zeitschrift für Historische Forschung”, 23, 1996, s. 433–472; E. MAROSI, *Reformatio Sigismundi. Künstlerische und politische Repräsentation am Hof Sigismunds von Luxemburg*, [w:] *Sigismundus Rex et Imperator*, s. 24–39 (jak w przyp. 23).

²⁶ J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 154; J. KALISZUK, *Mędrzy ze Wschodu. Legenda i kult Trzech Króli w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2005, s. 196; P. MROZOWSKI, *Wizerunek królewski w systemie reprezentacji władzy w Polsce jagiellońskiej*, [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. M. Walczak, P. Węcowski, Kraków 2015, s. 17–41; M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja historii: portret identyfikacyjny w reprezentacji władzy Jagiellonów*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 11, 2019, s. 122–141.

²⁷ B. MIODOŃSKA, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983, s. 73–77; U. BORKOWSKA, *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)*, Lublin 1988, s. 113; M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).

²⁸ L. KALINOWSKI, *Treści artystyczne Kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] idem, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 483–494; S. WILIŃSKI, *Zygmunt Stary jako Salomon. Z listów Erazma z Rotterdamu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, nr 1, s. 38–48; K. TARGOSZ, *Kaplica Zygmuntowska jako neoplatonicki model świata*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 48, 1986, s. 150; M. MORKA, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego: treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 250–260; S. MOSSAKOWSKI, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka*



9. Portret Zygmunta Luksemburskiego, ok. 1436–1437, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, fot. Wikimedia Commons

razem Jana Olbrachta – można też uznać wyobrażenie modlącego się Dawida na karcie otwierającej Mszał fundacji tego króla dla klasztoru Paulinów na Jasnej Górze²⁹. Powyższe kryptoportrety demonstrowały rolę władców jako Bożych pomazańców – poprzez analogie z postaciami biblijnymi pokazywały ich tożsamości w zwierciadle ideałów zakorzenionych w chrześcijańskiej topice władzy³⁰. U progu nowożytności upowszechniały się jednak także inne odniesienia – takie, które za sprawą literatury

artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I, Warszawa 2007, s. 266–267; M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).

²⁹ S. SAWICKA, *Nieznany krakowski rękopis iluminowany z początku XVI wieku*, „Studia Renesansowe”, 2, 1957, s. 5–90; B. MIODOŃSKA, *Iluminator Mszału jasnogórskiego i Pontyfikału Erazma Ciołka*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, 9, 1967, s. 51–74; eadem, *Missale ordinis sancti Pauli eremitae zwane Mszałem jasnogórskim lub Jagiellonów*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 315–316 gdzie omówiono stan badań; zob. także M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).

³⁰ Więcej na ten temat zob. M. GRZĘDA, *Portret i figuralna interpretacja*, s. 122–141 (jak w przyp. 26).



10. Bartolommeo Berrecci, *Zygmunt I Stary jako Salomon*, ok. 1529, Kraków, kaplica Zygmuntowska przy katedrze św. św. Wacława i Stanisława, fot. Michał Grychowski

antycznej, zwłaszcza adaptacji pism Owidiusza, czerpały z etyki pogańskiej. Jedną z postaci najczęściej wybieraną dla wyeksponowania cnoty władcy był Herkules. Przykładowo w 1490 roku z okazji wjazdu Karola VIII do Wienne, wystawiono dramat oparty na opowieści sofistki Prodikosa o wyborze Herkulesa między cnotą a rozkoszą. Tekst dramatu głosił, że postawiony przed trudnym wyborem Herkules był „prefiguracją króla”³¹. Rękopis *Gramatyki* Aeliusa Donatusa, wykonany dla Maksymiliana, syna Ludovica Sforzy i Beatrice d’Este, ozdobiony został całostronicową miniaturą przedstawiającą młodocianego księcia między personifikacjami Cnoty i Rozkoszy (1496–1499, Mediolan, Biblioteca Trivulziana), zarysowując w ten

³¹ D. WUTTKE, *Die „Histori Herculis” des Nürnberger Humanisten und Freundes des Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500*, Köln 1964, s. 205–206; F. POLLERROSS, *From the „exemplum virtutis” to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: an Example of an Adoption of a Classical Forms of Representation*, [w:] *Iconography, Propaganda and Legitimation*, red. A. Ellenius, Oxford-New York 1998, s. 40.

sposób analogię między pogańskim herosem a następcą tronu Mediolanu. Do Herkulesa wielokrotnie porównywano rzymskich cesarzy z dynastii Habsburgów, posługując się m.in. toposami takimi jak *Hercules germanicus* (Maksymilian I) czy *Hercules in bivio* (Karol V)³².

³² F. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, s. 40 (jak w przyp. 24); idem, *From „exemplum virtutis”* (jak w przyp. 31), s. 40; zob. także G. BRUCK, *Habsburger als ‚Herculier’*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 50, 1953, s. 191–198; W. McDONALD, *Maximilian I of Habsburg and the Veneration of Hercules: on the Revival of Myth and the German Renaissance*, „Journal of Medieval and Renaissance Studies”, 6, 1976, 139–154; L. SILVER, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton-Oxford 2008, s. 23–24; K. IRLE, *Herkules im Spiegel der Herrscher*, [w:] *Herkules: Tugendheld und Herrscherideal; das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*, kat. wyst., red. Ch. Lukatis, B. Hamborg, Eurasburg 1997, s. 61–77; M. EISENHAEUER, *Herkules*, [w:] *Handbuch der politischen Ikonographie*, t. 1, red. U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, München 2011, s. 465–472.

Nie mniej interesujące w badaniach nad tożsamością jednostek są portrety reprezentantów niższych klas społecznych – mieszczan, dworzan, intelektualistów i poetów. Analiza ich wizerunków pozwala badać kategorie, w jakich oni sami postrzegali swoją rolę w społeczeństwie i prowadzi niekiedy do zaskakujących rezultatów. Jako przykład niech posłużą portrety autorów pism (traktatów, poematów, wierszy itp.) – grupy dobrze wykształconej, a więc skupiającej ludzi potrafiących świadomie wykorzystać obraz w celu autoprezentacji. W tradycji średniowiecznej można spotkać kilka podstawowych typów portretów autorów, które w rozmaity sposób odnoszą się do ich profesji. Do najpopularniejszych zaliczają się portrety ukazujące ich w czasie pracy – piszących lub czytających przy pulpicie, występujących przed publicznością – w czasie nauczania lub wygłaszania kazania, tudzież inne, przedstawiające ich muzykujących, w czasie snu lub doznających wizji³³. Na takim tle wyróżnia się portret jednego z najśłynniejszych niemieckojęzycznych poetów późnego średniowiecza, Oswalda von Wolkenstein, który otwierał tom jego wierszy sporządzony w latach 1432–1436 (il. 11). Portret ten nie zawiera żadnych odniesień do literackiej działalności Oswalda – prezentuje go od ramion wwyż, kładąc nacisk na twarz, bogaty strój i orderzy świadczące o przynależności do rycerskich zakonów: Dzbanka i Gryfa (zakon założony przez króla Aragonii Ferdynanda w 1403 roku) oraz Smoka (zakon założony przez Zygmunta Luksemburskiego i Barbarę Cylejską w 1408 roku)³⁴. Formatem przedstawienia por-



11. Oswald von Wolkenstein, miniatura z tomu poezji Wolkensteina, ok. 1432, Universitätsbibliothek Innsbruck, Liederhandschrift B, fot. Universitätsbibliothek Innsbruck

³³ P. BLOCH, *Autorenbild*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, s. 232–234; J. PROCHNO, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Berlin 1929; H. WENZEL, *Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen*, [w:] *Autor und Autorschaft im Mittelalter*, red. E. Andersen, J. Haustein, A. Simon, P. Strohschneider, Meissen 1995, s. 1–28; Ch. BEIER-STAUBACH, *Ecce Auctor. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter*, „Frühmittelalterliche Studien”, 34, 2000, s. 338–392; S. SKOWRONEK, *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*, Würzburg 2000, s. 28–37; U. PETERS, *Das Ich im Bild: die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln-Weimar 2008, s. 37–54.

³⁴ E. BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, s. 27, 185–186; N. MAYR, *Die Reiselieder und Reisen Oswalds von Wolkenstein*, Innsbruck 1961, s. 103–104; T.M. LAUSSERMAYER, *Die Entwicklung der Buchmalerei in Tirol*, Innsbruck 1965, s. 249–257; H. MOSER, *Zur Vorzeichnung des Oswald-Porträts in der Handschrift B*, [w:] *Oswald von Wolkenstein*, Innsbruck 1974 (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Germanistische Reihe 1), s. 408–409; idem, *Unbekanntes über eine bekannte Handschrift (Zur Vorzeichnung und dem getilgten Lied in der Oswald-Hs B)*, „Der Schlern”, 51, 1977, s. 488–495; J. SPICKER, *Singen und Sammeln. Autorschaft bei Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort*, „Zeitschrift für deutschen

ret nawiązuje nie do ikonografii autorów lub poetów, lecz do niezależnych, tablicowych przedstawień władców, takich jak portret Rudolfa IV w Dom- und Diözesanmuseum w Wiedniu i wspomniany już portret Zygmunta Luksemburskiego w Kunsthistorisches Museum. Wyjaśnienie nieprzystającej – zdawałoby się – do statusu społecznego Oswalda konwencji portretowej tkwi w biografii poety. Jak zauważył Heiko Weiss, portret umieszczony był pierwotnie w sąsiedztwie wiersza zatytułowanego *Ain anefangk*, pod którym przepisany jest tekst certyfikatu wydanego w 1431 roku przez Zygmunta Luksemburskiego, w którym uznawał on Wolkensteina za swojego doradcę i zaufanego sługę (*unsern rat und lieben getruen*). Ważne są również inne wiersze znajdujące się na początku rękopisu, które odnoszą się do trudnej sytuacji, w jakiej poeta się znalazł w 1427 roku, kiedy uwięziony w zamku Vellenberg w Innsbrucku został

Altertum und deutsche Literatur”, 126, 1997, s. 174–192; H. WEISS, *Das Bildnis des Einäugigen. Beobachtungen zum Porträt Oswalds von Wolkenstein in seiner Liederhandschrift B*, [w:] *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüler zum 60. Geburtstag*, red. W. Augustyn, E. Leuschner, Passau 2007, s. 56–58; U. PETERS, *Das Ich im Bild*, s. 51–74 (jak w przyp. 33); *Sigismundus Rex et Imperator*, s. 343–344, nr kat. 4.44 (jak w przyp. 23).



12. Konrad Kyeser, miniatura w traktacie *Bellifortis*, 1405, Ms. Philos. 63, fol. 139r, Bibliotheka Uniwersytecka, Getynga, fot. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen

zmuszony do zakończenia przewlekłego konfliktu o spadek³⁵. Portret wraz z wierszami i transkrypcją listu Zygmunta wyrażał zatem nadzieję Oswalda na otwarcie nowego, szczęśliwego rozdziału w życiu, a także, z uwagi na fakt, że był później wielokrotnie kopiowany w ilustrowanych drzewach genealogicznych Wolkensteinów, a sam rękopis był w ich posiadaniu do XIX wieku, może być interpretowany jako wyraz świadomości rodowej. Tym, co Wolkenstein demonstruje w swoim portrecie, jest zatem nie profesja uduchowionego poety, lecz społeczny awans, osiągnięty w znacznym stopniu dzięki własnym osiągnięciom i lojalności wobec monarchii.

Istotna jest także inna rzecz: format portretu Wolkensteina – popiersie ograniczające się do ramion i głowy portretowanego – można spotkać na początku XV wieku nie tylko w wyobrażeniach władców, lecz także innych osób o zbliżonym do tyrolskiego poety-dworzanina statusie społecznym. W taki sposób ukazani zostali Konrad Kyeser, autor traktatu *Bellifortis* w miniaturze na końcu jednego z autorskich egzemplarzy tego dzieła sporządzonego około 1405 roku (il. 12)³⁶ oraz Hans von Burghausen, niemiecki architekt, w figurze umieszczonej około 1432 roku w elewacji wzniesionego przez niego kościoła św. Marcina w Landshucie³⁷ (il. 13). W obu tych przedstawieniach

zarzucono tradycyjne formy identyfikacji przedstawionych osób – brakuje w nich atrybutów lub innych znaków, które odnosiłyby się do ich profesji – na rzecz kompozycji łączącej popiersie, inskrypcję i herby (a w przypadku Hansa von Burghausen także Męża Bolesci umieszczonego nad jego głową). Jako źródło kompozycji dla obu portretów wskazuje się w literaturze zespół popiersi w dolnym tryforium katedry św. Wita w Pradze, w którym upamiętnione zostały osoby zaangażowane w budowę tej świątyni – jej fundatorzy, kierownicy budowy i obaj architekci – Maciej z Arras oraz Piotr Parler. Najistotniejsza z punktu widzenia niniejszych rozważań jest obecność tych ostatnich. Ich wkład w kreację budowli oraz relatywnie wysoki status społeczny wynikający z zaawansowanych umiejętności techniczno-inżynierskich był powodem, dla którego zostali oni uwzględnieni w zbiorowej *memorii* twórców katedry św. Wita. W ten sposób, jak zauważyli Christian Freigang i ostatnio Peter Kurmann i Brigitte Kurmann-Schwarz, architekci zostali dopuszczeni do grona fundatorów kościoła, którzy, wznosząc kościelny gmach, zaskarbiali sobie łaskę Boga konieczną do osiągnięcia Zbawienia³⁸. W praskim zespole popiersi ukształtowała się do pewnego stopnia unikatowa formuła obrazowa, która mogła być wykorzystana nie tylko przez członków elit politycznych, tj. władców, lecz także reprezentantów innych grup społecznych deklarujących swoistą dumę ze swoich życiowych osiągnięć. Przedstawienia w tryforiach praskich oraz portrety Konrada Kyesera i Hansa von Burghausen to *de facto* epitafia, które miały im zapewnić pamięć po śmierci i zachęcić do odmawiania w ich intencji modlitwy. Dzieła, przy których zostały umieszczone, były w takim kontekście naturalnymi miejscami ich *memorii*, jak również dowodami zasług poczynionych przez nich za życia. Na pierwszy rzut oka powyższe portrety architektów i autorów mogą jawić się jako świadectwa odrzucania tradycyjnych średniowiecznych form identyfikacji na rzecz nowoczesnych form portretowania, w których ważniejsza niż grupowa tożsamość jest indywidualność odzwierciedlona w realistycznie potraktowanych rysach

Das Epitaph des „hanns stainmezz“ (Hans von Burghausen) an St. Martin in Landshut, [w:] Self-fashioning = Personen(selbst)darstellung, red. R. Suntrup, J. R. Veenstra, Frankfurt am Main 2003, s. 137–154; P. KURMANN, B. KURMANN-SCHWARZ, *Memoria und Porträt: neue Überlegungen zum Epitaph des Hans von Burghausen, [w:] Ars videndi: professori Jaromír Homolka ad honorem*, red. A. Mudra, České Budejovice 2006, s. 117–129; P. KURMANN, B. KURMANN-SCHWARZ, *Memoria und Porträt. Zum Epitaph des Hans von Burghausen an der Martinskirche zu Landshut, [w:] Werkmeister der Spätgotik: Personen, Amt und Image*, red. K. Schröck, S. Bürger, B. Klein, Darmstadt 2010, s. 44–58.

³⁵ H. WEISS, *Das Bildnis des Einäugigen*, s. 56–58 (jak w przyp. 34).

³⁶ E. BUCHNER, *Das deutsche Bildnis*, s. 26–27 (jak w przyp. 34); J. Krása, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1971, s. 63; R. CERMANN, *Der „Bellifortis“ des Konrad Kyeser*, Purkersdorf 2013 (= Codices Manuscripti & Impressi, Supplementum, 8), s. 11–19.

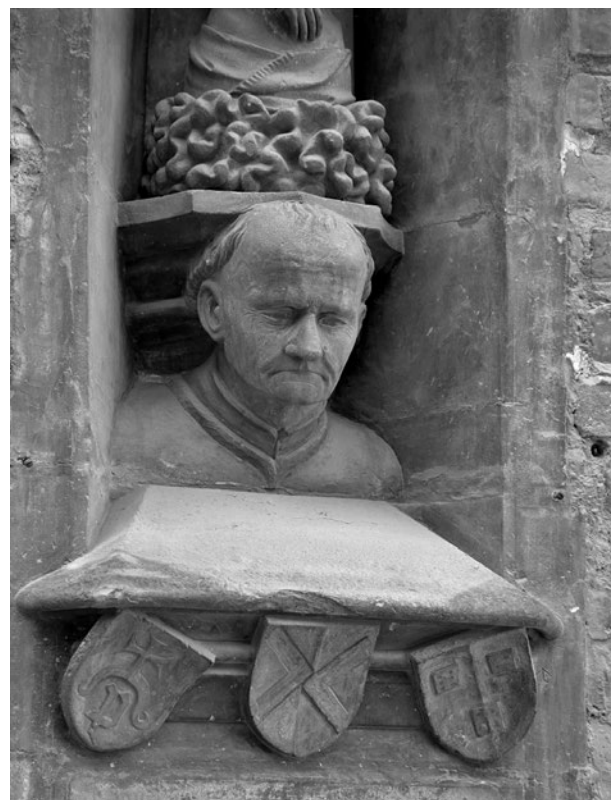
³⁷ F. KOBLER, *Epitaph des Hans von Burghausen an der Stadtpfarrkirche von Landshut, [w:] Vor Leinberger. Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge, 1393–1503*, t. 1, Landshut 2001, s. 282–287; B. REUDENBACH, *Künstlerlob und Künstlervita:*

³⁸ Ch. FREIGANG, *Werkmeister als Stifter: Bemerkungen zur Tradition der Prager Baumeisterbüsten, [w:] Nobilis arte manus: Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, red. B. Klein, H.W. von dem Knesebeck, Dresden 2002, s. 244–264; P. KURMANN, B. KURMANN-SCHWARZ, *Memoria und Porträt. Zum Epitaph*, s. 51–52 (jak w przyp. 37).

twarży. W rzeczywistości jednak, wizerunki te zrozumiałe są dopiero wówczas, kiedy pod uwagę brany jest bezpośredni kontekst, w którym się znajdują. Wraz z inskrypcjami i herbami, które im towarzyszą, upamiętniają one portretowane osoby jako twórców w bezpośredniej bliskości dzieł, które stworzyli.

Ze wszystkiego, co zostało do tej pory powiedziane, powinno wynikać, że o tożsamości człowieka w późnośredniowiecznym portrecie mogło świadczyć znacznie więcej elementów niż te najbardziej skodyfikowane, takie jak herb, insygnia lub atrybuty. Informacje o społecznym statusie portretowanego mogły zawierać się w formule obrazowej, formie wizerunku lub wybranym typie fizjonomicznym. W tym sensie w zasadzie każdy z komponentów portretu wolno traktować jako znak, który dziś czytelny jest dla wąskiego grona specjalistów, lecz dla współczesnych stanowił element kodu wizualnego, który mniej lub bardziej intuicyjnie odczytywali, gdyż odpowiadał na potrzeby aktualne w epoce, w której żyli, i utrwalany był w konwencji artystycznej, którą ta epoka wytworzyła. Tego, co pokazane w portrecie, nie należy zatem traktować jako jakiejś projekcji rzeczywistości na obraz – utrwalenia w wizerunku prawdy o człowieku – lecz jako zespół znaków, za pomocą których konstruowana była jego tożsamość. Prawdliwość ta odnosi się także do jednego z podstawowych nośników informacji na temat przynależności społecznej, jakim w średniowieczu i epoce nowożytnej był strój. To, jak człowiek się ubierał, było ściśle powiązane z jego pozycją społeczną i funkcją, którą pełnił. Znaczenie miał potencjalnie każdy element stroju: poszczególne elementy kostiumologiczne, akcesoria, kolor, krój i materiały. Począwszy od końca XV wieku dysponujemy różnego rodzaju zapisami prawnymi, które świadczą o tym, że sposób ubierania się podlegał silnej normalizacji, która była regulowana prawnie. Reprezentanci niższych klas społecznych, na przykład mieszczaństwa, nie mogli więc – przynajmniej w świetle prawa pisanego – nosić elementów stroju i biżuterii, które dozwolone były wyższym elitom, ludziom szlacheckim urodzonym³⁹. W tym sensie portrety, podobnie jak inne dzieła sztuki i źródła pisane w typie inwentarzy, zapisów miejskich, nakazów policyjnych, praw rozporządzeń dotyczących dóbr luksusowych (*leges sumptuariae*), pamiętników itd. stanowią skarbnicę wiedzy na temat tego, jak za pomocą stroju definiowany i manifestowany był społeczny status

³⁹ J. KEUPP, *Die Wahl des Gewandes. Mode, Macht, und Möglickeits-sinn in Gesellschaft und Politik des Mittelalters*, Ostfildern 2010; A. MORAHT-FROMM, *Knopf und Kragen. Zu Kostüm und Accessoire im deutschen Porträt um 1500*, [w:] *Dürer, Cranach, Holbein: die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500*, red. S. Haag, Ch. Lange, Ch. Metzger, K. Schütz, München 2011, s. 273–308; Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008, s. 127–141.



13. Epitafium Hansa von Burghausena, ok. 1432, Landshut, kościół św. Marcina, fot. Bildarchiv Foto Marburg

człowieka⁴⁰. Nie znaczy to jednak, że znaczenie stroju pokazanego na obrazie było identyczne z jego znaczeniem w rzeczywistości. Jak przekonuje Philipp Zitzlperger, rzeczywistość obrazowa również w odniesieniu do stroju powinna być traktowana jako sfera znaków operująca własnym, do pewnego stopnia autonomicznym wobec realnej rzeczywistości, kodem⁴¹. Jednym ze znanych przykładów jest podbity futrem płaszcz, który w późnym średniowieczu stał się uniwersalną oznaką wysokiego statusu społecznego. Istniała hierarchia,

⁴⁰ Na temat ustaw przeciwko zbytkom w późnym średniowieczu i w okresie nowożytnym zob. m.in.: L.C. EISENBART, *Kleidordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums*, Göttingen 1962; J. KEUPP, *Die Wahl*, s. 46–56 (jak w przyp. 39); S. ESTREICHER, *Ustawy przeciwko zbytkowi w dawnym Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 1, 1898, s. 102–134; E. LETKIEWICZ, *Leges sumptuariae. Ustawy przeciw zbytkom w dawnej Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin–Polonia”, Sectio L, vol. 3/4, 2005/2006; E. KIZIK, *Sumptuary Laws in Royal Prussia in the Second Half of the Sixteenth Century to the Eighteenth Century*, „Acta Poloniae Historica”, 102, 2010, s. 127–159.

⁴¹ Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 141–155 (jak w przyp. 39); idem, *Renaissance Artists' Portraits and the Moral Judgement of Taste*, „Journal of Art Historiography”, 17, 2017 (<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/zitzlperger1.pdf>, dostęp: 15.01.2019).

która rozróżniała między powszechniejszymi i tańszymi gatunkami futra baraniego, z lisów lub tchórzy, i drogiymi futrami z kun. Noszenie i publiczne eksponowanie tych ostatnich było zastrzeżone dla reprezentantów najwyższych elit – w Norymberdze i wielu innych miastach pełniło *de facto* rolę insygnium władzy, gdyż prawo do ich noszenia mieli członkowie rad miejskich⁴². Istnieje jednak znaczenie futrzanego płaszcza, które wydobyć można wyłącznie na podstawie analizy ikonografii tego elementu stroju we współczesnej sztuce niemieckiej. W scenach biblijnych i historycznych futrem z kuny charakteryzowani są nie tyle władcy i dostojnicy, ile reprezentanci konkretnych grup: sędziowie i radcy, co sugeruje, że w tych przedstawieniach było ono traktowane jako ścisła oznaka władzy sądowniczej⁴³.

Badanie ścisłych zależności między strojem a statusem społecznym jest rzecz jasna zależne od bazy źródłowej, a ta w znacznym stopniu istnieje dopiero od końca XV wieku. Tylko dla niektórych grup społecznych dysponujemy wcześniejszymi zapisami normującymi to, jaki strój ich reprezentanci powinni nosić⁴⁴. Powoduje to oczywisty problem metodologiczny, gdyż w sytuacji braku źródeł pisanych, świadectwa obrazowe pozostają jedyną bazą, na jakiej można się oprzeć badając formy różnicowania stroju ze względu na przynależność społeczną, a te, jak powiedziano wyżej, operowały systemem

znaczeń nie zawsze tożsamym z tym, który obowiązywał w rzeczywistości⁴⁵. Nie powinno to jednak powstrzymać przed uwzględnianiem elementów kostiumologicznych jako istotnego źródła informacji na temat tożsamości portretowanego, gdyż nawet w przypadku braku dokładnych danych źródłowych można dojść do interesujących wniosków. Na wzmiankowanym wyżej portrecie w Wiedniu Zygmunt Luksemburski został przedstawiony w charakterystycznym nakryciu głowy – obfitej futrzanej czapce z wywiniętą do góry przednią częścią i wielkimi nausznikami. W takiej samej czapce cesarza i króla Węgier oraz Czech uwiecznił na rysunku sporządzonym z natury Pisanello, co świadczy o tym, że była ona elementem garderoby, w którym Zygmunt pokazywał się publicznie i w którym chciał być portretowany. Jako taka stała się ona swoistym motywem rozpoznawczym Luksemburczyka i utrwaliła się jako element jego późnej, a zwłaszcza pośmiertnej ikonografii⁴⁶. Podobnie jak w przypadku płaszcza z futrzanym kołnierzem na autoportrecie Dürera, czapkę na portretach Zygmunta można interpretować na kilku poziomach. W futrzanych nakryciach głowy przedstawiano na początku XV wieku przedstawicieli świeckich elit – możnowładców i książąt, jak na przykład Jeana księcia de Berry w jego Wielkich Godzinkach lub margrabiego Brandenburskiego na fasadzie ratusza w Ulm. W ilustrowanych egzemplarzach *Kroniki czasów cesarza Zygmunta* Eberharda Windeckiego ukazywani są w nich możnowładcy i dworzanie towarzyszący Luksemburczykowi, zaś w ołomunieckiej księdze praw Waclawa z Igławy takie nakrycie głowy nosi burmistrz, który zasiada przy stole w otoczeniu rajców. Z kolei w pontyfikale Zbigniewa Oleśnickiego w futrzanej czapce przedstawiono króla-elektę w miniaturowej ukazującej go przed koronacją – w chwili otrzymywania błogosławieństwa od biskupa u wrót kościoła⁴⁷.

⁴² Ponieważ w takim właśnie futrzanym płaszczu przedstawił się Albrecht Dürer na słynnym autoportrecie w Starej Pinakotece w Monachium, Zitzlsperger założył, że chciał on w ten sposób pokazać się jako członek rady miejskiej Norymbergi, do której został wybrany w roku 1509, podając w wątpliwość powszechnie przyjętą datę 1500 jako rzeczywisty czas wykonania obrazu (zob. Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 55–62 oraz 109–112 [jak w przyp. 39]). Datowanie i argumentacja Zitzlspergera nie przyjęły się w literaturze, przede wszystkim z tego względu, że bazują na materiale, który jest zbyt słabo rozpoznany, aby móc na jego podstawie wyciągać wnioski natury statystycznej. W oparciu o przedstawienia ludzi w futrach ok. 1500 r., nie sposób z całą pewnością stwierdzić, że pełniło ono w nich wyłącznie rolę insygnium. Niemniej postulat badawczy sformułowany przez autora i postawione przez niego pytania o znaczenie stroju w badaniach historycznoartystycznych zachowują aktualność, zob. G. KOPP-SCHMIDT, *Philipp Zitzlsperger: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin: Akademie Verlag 2008, 176 S., ISBN 978-3-05-004522-1, 29.80 EUR [recenzja], „Kunstform”, 10, 2009, nr 7 (<https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2009/7/>), dostęp: 3.01.2020.

⁴³ Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 93–95 (jak w przyp. 39); idem, *Renaissance artists' portraits* (jak w przyp. 41).

⁴⁴ Takimi grupami są legiści i członkowie uniwersytetów, zob. A. von HÜLSEN-ESCH, *Kleider machen Leute: Zur Gruppenrepräsentation von Gelehrten im Spätmittelalter*, [w:] *Die Repräsentation der Gruppen*, red. A. von Hülsen-Esch, O.G. Oexle, Göttingen 1998, s. 225–257; eadem, *Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006.

⁴⁵ Por. Ph. ZITZLSPERGER, *Dürers Pelz*, s. 131–132 (jak w przyp. 39).

⁴⁶ O ikonografii Zygmunta Luksemburskiego zob. wyżej. O futrzanej czapce i jej roli w ikonografii Zygmunta zob. zwłaszcza: U. JENNI, *Das Porträt* (jak w przyp. 23); B. KÉRY, *Kaiser Sigismund* (jak w przyp. 25); E.R. KNAUER, *Kaiser Sigismund* (jak w przyp. 25); zob. także M. STUDNIČKOVÁ, *Příspěvek k ikonografii císaře Karla IV. a Zikmunda Lucemburského*, „Umění”, 37, 1989, nr 3, s. 221–226; M. STUDNIČKOVÁ-ČERNÁ, *Sigismund von Luxemburg und die Hofkunst Karls IV. Ein Beitrag zur Ikonographie Karls IV und Sigismunds von Luxemburg*, [w:] *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400. Vorträge der internationalen Tagung in Budapest vom 8.–11. Juli 1987 anlässlich der 600. Wiederkehr seiner Thronbesteigung in Ungarn und seines 550. Todestages*, red. J. Macek, E. Marosi, F. Seibt, Warendorf 1994, s. 272–278; J. VÉGH, *Die Bildnisse*, s. 76, il. 3 (jak w przyp. 25).

⁴⁷ Zob. B. MIODOŃSKA, *Rex Regum i Rex Poloniae w dekoracji malarzkiej Graduatu Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI*, Kraków 1979, il. 97.

Świadczy to o tym, że kosztowna futrzana czapka mogła stanowić w tym okresie element pożądaný wśród świeckich elit jako oznaka wysokiego statusu społecznego. Jednocześnie istnieje bardzo szeroka grupa dzieł, w których identyczna czapka figuruje jako wyróżnik postaci biblijnych i historycznych – Longin stojący pod krzyżem, Trzej Królowie, król Dawid, Herod, Szymon Cyrenejczyk, Józef z Arymatei oraz król Priam, Juliusz Cezar, cesarze August i Konstantyn. W tego typu przedstawieniach jest ona bez wątpliwe elementem kodu ikonograficznego, unaoczniającego w zależności od kontekstu rolę postaci z przeszłości jako władcy, sędziego lub zwierzchnika⁴⁸. Wolno zatem przypuszczać, że utrwalona na portretach Zygmunta futrzana czapka była nie tylko jego ulubionym elementem garderoby, lecz także swoistym nośnikiem treści – nieformalnym insygnium, którym sygnalizowano w portrecie jego rolę jako świeckiego zwierzchnika świata.

Twierdzenie, że portrety oraz gatunki im pokrewne stanowią cenne źródła wiedzy na temat tożsamości ludzi żyjących w dawnych czasach jest truizmem. Toteż celem niniejszego wywodu nie było dowiedzenie, że z dawnych portretów można pozyskać informacje dotyczące tego, kim byli uwiecznieni na nich ludzie. Celem było pokazanie, że dzięki ich analizie można wyciągnąć wiele informacji dotyczących tego, jak w średniowieczu ludzie definiowali i manifestowali swoją przynależność społeczną, a więc to, jak rozumieli rolę pełnioną przez siebie w społeczeństwie i jak rolę tę pokazywali w obrazie. Analiza ta wymaga nie tylko wiedzy na temat skodyfikowanych form stroju, insygniów bądź herbów, a więc umiejętności zinterpretowania elementów o relatywnie stabilnym znaczeniu symbolicznym – w duchu postawy metodologicznej szkoły Percy'ego Ernsta Schramma. Wymaga ona również uwzględnienia takich właściwości wizerunków, których zrozumienie jest niemożliwe bez odniesienia się do tradycji obrazowej. Portrety, nie tylko średniowieczne, lecz także te późniejsze – niezależnie od tego, jak daleko posunięte w swoim realizmie – były produktami konwencji, obrazami wykorzystującymi kod semantyczny, za pomocą którego konstruowana była w wizerunku tożsamość człowieka. Przedstawiały one ludzi nie takimi, jakimi byli lub jak wyglądali, lecz takimi, jakimi chcieli się pokazać – budowały tożsamość człowieka jako jednostki w odniesieniu do etyczno-moralnych norm, które powiązane były z jego statusem społecznym i funkcją pełnioną w społeczeństwie. Stawały się tym samym maskami, które – zgodnie z wymową pokrywę renesansowego portretu przywołanej na początku tego eseju – upamiętniały człowieka w zwierciadle ról odgrywanych przez niego za życia. Role te utrwalane były w konwencjach artystycznych

właściwych dla epoki, w której powstały, konwencje zaś wykształcały się i utrwały nie tyle w skodyfikowanych aktach nadawania znaczeń poszczególnym przedmiotom przedstawianym w obrazach, ile w praktyce artystycznej polegającej na ciągłym zapożyczaniu i powielaniu form funkcjonujących w sferze obrazowej.

⁴⁸ M. STUDNIČKOVÁ, *Přispěvek*, s. 224 (jak w przyp. 46); M. STUDNIČKOVÁ-ČERNÁ, *Sigismund von Luxemburg*, s. 277 (jak w przyp. 46); *The Mirror of Salvation Altarpiece in Basel*, [w:] Konrad Witz, kat. wyst. red. B. Brinkmann, K. Georgi, S. Kemperdick, Ostfildern 2011, s. 99 (oprac. G. Dette).

SUMMARY

Mateusz Grzęda

THE IMAGE AND THE SOCIAL ROLE PLAY:
PORTRAITURE AND THE RESEARCH
ON IDENTITY IN THE LATE MIDDLE AGES

The paper is an attempt at presenting rewards brought by art-historical research into how people manifested, corroborated and defined their social status in the old times. The argument concentrates on portraits and related images (e.g. tombs, memorial monuments, seal imagery etc.), that is, artworks that by their very essence were intended to present the identity of the portrayed. The author demonstrates, on various examples, in the form of sculptures and paintings dating from the High and Late Middle Ages, that a person's identity in the portrait may have been defined by far more features than the most strictly codified ones, such as armorial devices, insignia and attributes. Information about the social status of the person portrayed may have been conveyed also by the pictorial formula of the representation, the format of the image or the chosen physiognomical type. Thus, potentially every element of a portrait was a sign that currently can be deciphered only by a narrow group of specialists but for contemporaries was part of a visual code they were able to read more or less intuitively, because it responded to the needs of their time and was inherent to the artistic convention of that epoch. The discussion leads to a conclusion that an analysis of portraits and related images may bring many valuable facts about how people in the Middle Ages defined and manifested their social identity, that is, how they understood their role in the society and how they represented that role in images. Such an analysis requires not only knowledge about conventional forms of dress, insignia, or armorial devices, that is an ability to interpret elements whose symbolical value is relatively stable, but also involves taking into account such properties of images that are impossible to understand without reference to pictorial tradition. Portraits presented people not the way they were like or how they looked, but the way they wanted to be seen; they constructed the sitters' identity in relation to ethical and moral norms associated with their social status and function they fulfilled in the society. Thus, portraits became a sort of masks, which commemorated the person in the mirror of various roles played in his or her lifetime. These roles were perpetuated in artistic conventions characteristic of a given epoch in which they originated, and these conventions were developed not that much by means of codified acts of imbuing particular objects represented in paintings with meaning but rather by artistic practice consisting in constant borrowings and repetitions of formulae that function in the pictorial sphere.

MARCIN FABIAŃSKI
Uniwersytet Jagielloński

SPÓR W SPRAWIE FUNKCJONOWANIA KILKU WNĘTRZ WAWELSKICH W CZASACH OSTATNICH JAGIELLONÓW I METODY BADAŃ ŹRÓDŁOWYCH. DYSKUSJA ZE STANISŁAWEM MOSSAKOWSKIM

Olbrzymi, choć niekompletny korpus źródeł pisanych na temat zamku królewskiego na Wawelu, wydany drukiem ponad sto lat temu przez Adama Chmiela¹ i uzupełniony przez późniejsze publikacje różnych autorów, zawiera wiele informacji, które nadal nie zostały w pełni wykorzystane ze względu na rozliczne przeszkody. Do owych utrudnień należą wieloznaczne sformułowania, często niezrozumiałe nazewnictwo i pozorne sprzeczności zawarte w tych dokumentach. Dane te muszą być konfrontowane z przekazami ikonograficznymi – rysunkami, fotografiami archiwalnymi, a przede wszystkim z oryginalnymi relikwami materialnymi, zachowanymi dość obficie. Wszystkie te źródła wymagają weryfikacji, wzajemnej konfrontacji, a wreszcie wszechstronnej oceny, uwzględniającej ich wagę, materiał porównawczy i kontekst historyczny. Stąd też na pozór trafna interpretacja konkretnego przekazu, ale potraktowanego w oderwaniu od całości, może okazać się nieadekwatna w świetle innych okoliczności. Równie zwodnicze bywa rozumowanie oparte na samym tylko kontekście historycznym i materiale porównawczym, ale niepotwierdzone przez dane szczegółowe.

Zestawiając pozytywki płynące z kolejnego etapu wielowątkowej dyskusji, która nadzwyczajnej intensywności nabrała po publikacji w roku 2017 obszernej monografii zamku wawelskiego w czasach Zygmunto-
wskich²,

wyraziłem opinię, że liczne, ale i wieloznaczne dokumenty materialne i pisane, dotyczące rezydencji monarszej, wymagają od badaczy wyjątkowej ostrożności. Dotyczy to zwłaszcza rozważań na temat pierwotnych funkcji pomieszczeń i szczegółów ogrzewania. Mimo ogromnego w ostatnich latach przyrostu wiedzy, niektóre dotyczące tych kwestii hipotezy podlegają rewizji i wymagają dalszych uzupełnień³.

Wspomniany głos w dyskusji doczekał się nadzwyczaj szybkiej repliki Recenzenta monografii, Stanisława Mossakowskiego, skupionej właśnie na funkcjach pomieszczeń⁴. W tym miejscu wypada się zatem odnieść do kwestii poruszonych w wymienionej replice, ale poniższy przegląd wnętrza zamkowych i ich funkcji, prowadzony zgodnie ze strukturą monografii Wawelu z roku 2017 (od skrzydła zachodniego zamku, przez północne, ku wschodniemu), rozpocznie się od innego szczegółu. Różni on wprowadzie obie strony sporu, ale nie był dotąd przedmiotem polemiki.

dyskusji zapoczątkowała recenzja: S. MOSSAKOWSKI, *Pałac wawelski Zygmunta I w świetle książki Marcina Fabiańskiego (2017)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, nr 2, s. 439–483 [dalej: *Recenzja*].

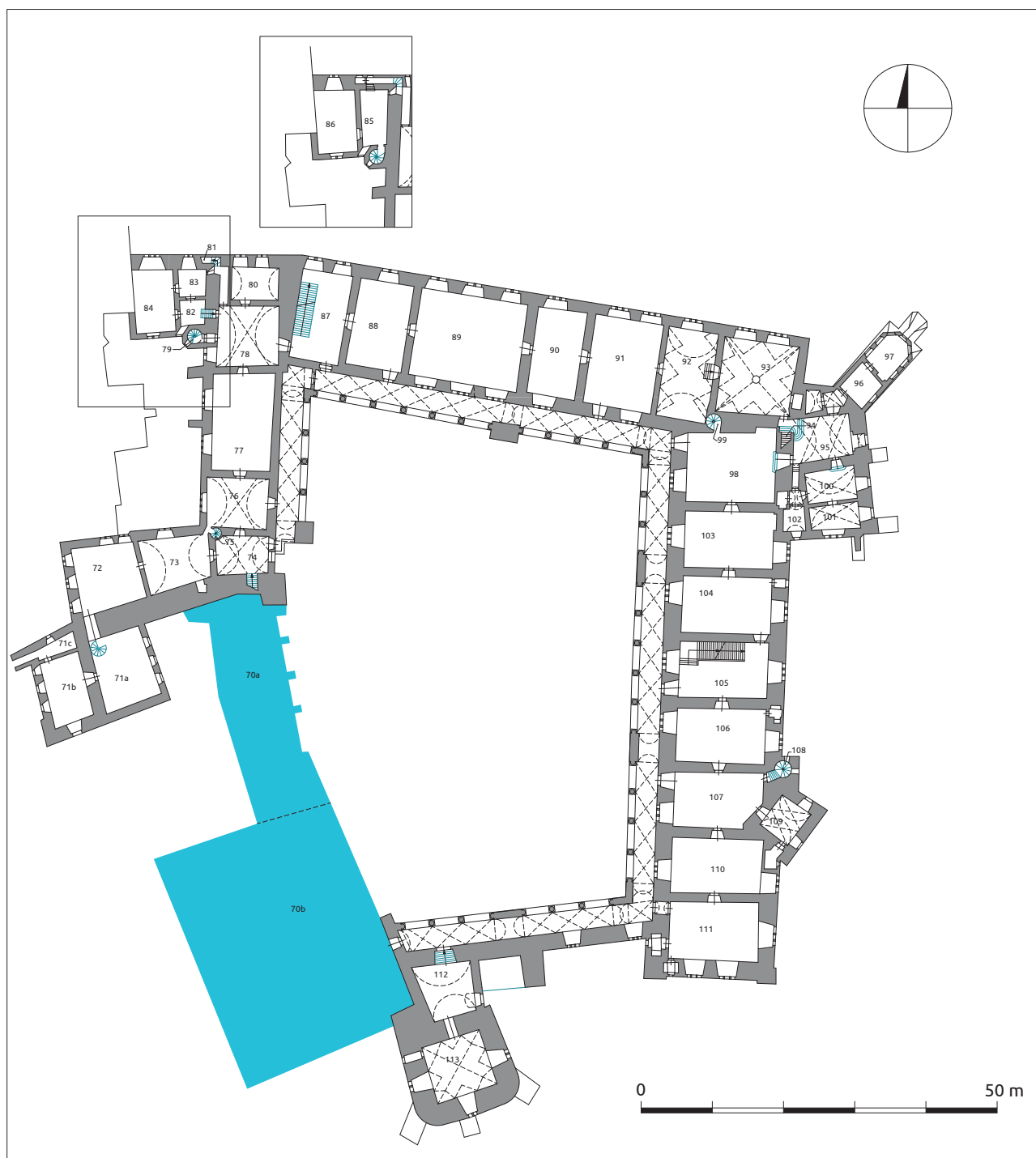
³ M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi o zamku Zygmunta I na Wawelu po remoncie konserwatorskim i recenzji krytycznej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, nr 4, s. 926.

⁴ S. MOSSAKOWSKI, *Zmudna droga do prawdy. Uwagi na marginesie studiów Marcina Fabiańskiego nad renesansowym zamkiem na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 81, 2019, nr 1, s. 117–132.

¹ Wawel, t. 2: *Materiały archiwalne do budowy zamku*, oprac. A. CHMIEL, Kraków 1913 (= *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, 5) [dalej: A. CHMIEL, *Wawel*, 2].

² M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I na Wawelu. Architektura, dekoracja architektoniczna, funkcje*, Kraków 2017. Ten etap

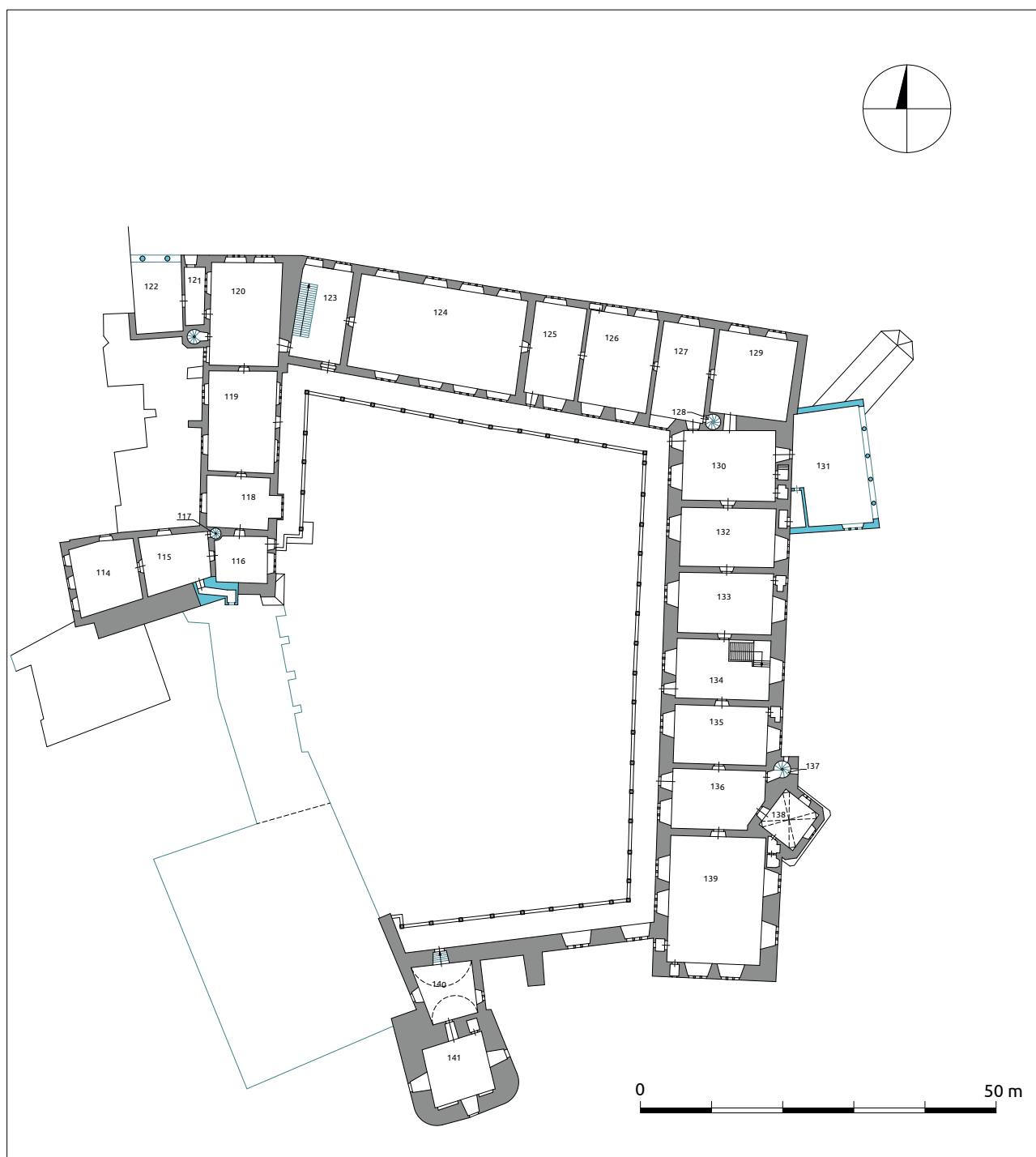




Rzut I piętra zamku ok. 1540 (nr. 70–113).

Rys. J. Betlej wg wskazówek autora. Kolorem niebieskim wyróżniono części rekonstruowane.

70a. Rejon kuchni; 70b. Rejon starostwa; 71a. Sień infirmerii; 71bc. Pokoje infirmerii; 72. Izba nad szyją bramną (w 1525 r. sala letnia królowej (?); potem dwórek); 73. Sień z kominkiem nad szyją bramną; 74. Sień nad bramą (od 1539 r. izba-komnata ochmistrzyń); 75. Schody kręcone na II piętro; 76. Sklep dwórek pod wykuszem; 77. Dolna izba wielka królowej; 78. Sień północna; 79. Schody kręcone; 80. Komnata dworzan królowej; 81. Przejście do apartamentu nad łaźnią królowej; 82. Sionka I piętra nad izbą przed łaźnią królowej; 83. Komnatka I piętra nad izbą przed łaźnią królowej; 84. Izba I piętra nad łaźnią królowej; 85. Sień II piętra nad łaźnią królowej; 86. Izba II piętra nad łaźnią królowej; 87. Sień wielkiej izby króla (wydzielona z sieni schodów); 89. Wielka izba jadalna i sądowa króla (Srebrna); 90. Izba sług srebrowych; 91. Sień wschodnia; 92. Sklepiiona izba przed Kurzą Nogą (antykamera); 93. Komnata sypialna króla, późniejsza izba (Alchemia) w Kurzej Nodze; 94. Schody na II piętro; 95. Sień w wieży Duńskiej; 96. Pokoik króla w ryzalicie wieży Duńskiej (garderoba?); 97. Izdebka-gabinet króla w ryzalicie wieży Duńskiej; 98. Sień północna (Szara); 99. Schody kręcone; 100. Izdebka podkomorzego w wieży Duńskiej; 101. Komnatka sypialna podkomorzego w wieży Duńskiej; 102. Łazienka podkomorzego; 103–104. Izby mieszkalne; 105. Sień schodów głównych (Poselskich); 106. Komnata Zygmunta Augusta; 107. Sień przed Jordanką; 108. Schody kręcone; 109. Pokój w Jordance; 110. Izba mieszkalna Zygmunta Augusta; 111. Komnata-izba Zygmunta Augusta; 112. Sklep w przewiązce przed Lubranką (izba Zygmunta Augusta); 113. Sklep w Lubrance (komnata Zygmunta Augusta)



Rzut II piętra zamku ok. 1540 (nr. 114–141).

Rys. J. Betlej wg wskazówek autora. Kolorem niebieskim wyróżniono części rekonstruowane.

114. Izba (izdebka) nad szyją bramną ochmistrzyń królowej (do 1539); 115. Sień z kominkiem nad szyją bramną; 116. Komnata-izba nad bramą (od 1512 r. sypialnia królowej; 1529–1535 Zygmunta Augusta), zwana sienią; 117. Schody kręcone; 118. Antykamera królowej z piecem i wykuszem (1529–1535 sypialnia Bony); 119. Wielka sień-komnata królowej; 120. Wielka izba północna (Pod Meluzyną, od 1518 r. wielka izba królowej); 121. Komnata dwórek przed loggią nad łaźnią królowej; 122. Loggia (altana) nad łaźnią królowej; 123. Sień schodów głównych (Senatorskich); 124. Sala wielka króla (Senatorska); 125. Sień króla; 126. Izba wielka króla (Pod Orłem); 127. Sień króla przed Kurzą Nogą; 128. Schody kręcone; 129. Izba w Kurzej Nodze (Pod Ptakami, sala tronowa króla); 130. Sień wielka przed loggią (Bitwy pod Orszą); 131. Loggia (altana) wieży Duńskiej; 132. Izba-komnata mieszkalna (Pod Planetami); 133. Komnata sypialna (Pod Zodiakiem); 134. Sień schodów głównych (Poselskich); 135. Izba-komnata (Turniejowa); 136. Sień (Pod Przeglądem Wojsk); 137. Schody kręcone; 138. Sklep w Jordance; 139. Izba-komnata Pod Głowami; 140. Sklep w przejściu przed Lubranką (spizarnia Zygmunta I); 141. Sklep w Lubrance

KOMUNIKACJA WOKÓŁ KOMNATY-IZBY NAD BRAMĄ (116) W ŚWIETLE RACHUNKÓW KRÓLEWSKICH

We wspomnianej monografii zamku zrekonstruowałem wejście do schodów kręconych (117) na podstawie wyraźnych śladów w ścianie północnej komnaty-izby nad bramą (116)⁵ (il. 1). Wydaje się, że ten pomysł nie przekonał Stanisława Mossakowskiego. Zarówno w recenzji, jak i w odpowiedzi na moją ripostę, nadal publikuje on bowiem rzut z wejściem na schody (117) z domniemywanego przezeń łącznika między izbą z wykuszem (118) i sienią-komnatą nad szyją bramną (115), ale nie ujawnia podstaw swojego rozumowania. Uważna lektura rachunków królewskich pozwala obecnie zakwestionować obie te interpretacje i udowodnić jeszcze inną rekonstrukcję tej części zamku.

Otóż w latach 1563–1564 stolarz Jerzy Szwarz wykonał dziewięć kosztownych intarsjowanych drzwi do wnętrza skrzydła zachodniego i budynku bramnego, dokładnie wyszczególnionych w dwóch odrębnych dokumentach. Obie te listy zgodnie informują, że pierwsze drzwi wiodły z wielkiej sieni skrzydła zachodniego (119) na ganek, drugie łączyły tę sień (119) z izbą stołową Zygmunta Augusta, zlokalizowaną ówczasie Pod Meluzyną (120). Trzecie, najbardziej ozdobne ze wszystkich, prowadziły z izby stołowej (120) do sieni schodów Senatorskich (123), czwarte zaś wychodziły z wymienionej sieni schodowej (123) na „ganek wedle alkierza”, czyli zachodni. Piąte wiodły z wielkiej sieni (119) do izby z alkierzem (118), szóste – z tej ostatniej (118) do „kownaty z izdebki nad broną ku pokoju Króla J. Mści”, albo – według drugiego sformułowania – „komnaty JKról. Mości”. Wreszcie siódme łączyły ową komnatę króla z sienią nad bramą, w której wstawiono ósme do wejścia z tej sieni na kręcone schody (117), a dziewiąte – „przeciwko tym drzwiom” – do „izdebki wyższej nad broną” (114)⁶.

⁵ Numery w nawiasach okrągłych odsyłają do numeracji pomieszczeń wawelskich na załączonych rzutach. Por. też M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, plan IV–V (jak w przyp. 2).

⁶ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 425 (1564) (jak w przyp. 1): „Pierwsze drzwi robił na ganek z wielkiej sali [...]. Wtóre drzwi robił do izby kędy JKMość jada u wschodu na wielką salę [...]. Trzecie drzwi robił z tej izby na sień [...]. Czwarte drzwi robił z tej sieni na ganek [...]. Piąte drzwi robił do izby, kędy alkierz jest z wielkiej sieni [...]. Szóste drzwi robił z tejże izby do komnaty JKról. Mości [...]. Siódme drzwi robił z tejże komnaty do sieni, kędy kręcony wschód [...]. Ósme drzwi robiłem do kręconego wschodu z tejże sieni [...]. Dziewiąte drzwi robił przeciwko tym drzwiom do pokoju JKMości”. Ibidem, s. 426 (23 XII 1564): „Imprimis fecit ostium stukferkowane do wielkiej sali na wyższy ganek wychodząc [...]. Secundum ostium stukferkowane fecit z sali wielkiej do izby, gdzie Król J.M. jada [...]. Tertium ostium stukferkowane fecit z tejże izby do szarej sieni ku pokojom Króla J. Mści, za nie mrc. 22 gr 24 [...]. Quartum ostium stukferkowane fecit z izby szarej do sieni na ganek wedle alkierza [...]. Quintum ostium

Ten interesujący wykaz nie został dotąd wykorzystany do analizy komunikacji w omawianym rejonie zamku. Wymienioną w rachunkach komnatę króla dostępną z izby z wykuszem (118) przez szóste drzwi należy identyfikować jako izbę-komnatę nad bramą (116) „z izdebki nad broną [114] ku pokoju Króla J. Mści [118]” (zwaną też „sienią królewską nad bramą”). Siódme drzwi łączyły ją (116) z komnatą nad szyją bramną, również określaną jako sień królewska (115)⁸. Dopiero z tej ostatniej (115), przez ósme drzwi w jej rogu północno-wschodnim, można było wejść na schody (117). Lokalizację ósmych drzwi właśnie w omawianej sieni dodatkowo potwierdza sformułowanie o dziewiątych drzwiach do izby (114), usytuowanych „przeciwko tym” na schody. Jeżeli dziewiąte drzwi znajdowały się naprzeciw wejścia na schody kręcone, to należy ich poszukiwać w rogu północno-zachodnim tego samego wnętrza (115). Jednak przeciwko ich usytuowaniu w tym miejscu zdaje się przemawiać okoliczność, że w pozostałych pokojach przejścia umieszczano konsekwentnie pośrodku ścian działowych, o ile nie było specjalnych przeszkód. Tak więc omawianego sformułowania nie można chyba rozumieć dosłownie, a drzwi do izby (114) mieściły się pewnie na osi ściany działowej, jak zaznaczono na przykład około roku 1734 na planie saskim. Z kolei według opisu inwentaryzacyjnego z września 1665 roku z dwuokiennej izby z wykuszem (118) wchodziło się do

stukferkowane fecit do izby, kędy alkierz jest [...]. Sextum ostium stukferkowane fecit do kownaty z izdebki nad broną ku pokoju Króla J. Mści [...]. Septimum hostium stukferkowane fecit z tejże kownaty do sieni wedle kręconego wschodu [...]. Octavum hostium stukferkowane fecit do kręconego wschodu na tejże sieni. [...] Nonum hostium stukferkowane fecit do izdebki wyższej nad broną nad sklepem nowym ku kościołowi”. Warto zauważyć, że trzecie drzwi, z izby stołowej króla Pod Meluzyną (120) do sieni schodowej Senatorskiej (123), zostały ozdobione niezwykle drogimi okuciami, toteż łącznie ze stolarzką zapłacono za nie 3030 gr, nie licząc kosztów montażu. Por. ibidem, s. 426 (26 XII 1564): „Od okowania trzeczich drzwi nowych z różami wysiekanymi z zamku wyższego do sionki szarej (sare) przed pokojem dawnym Króla JMci idąc nad broną, za herb, hantaby, zawiosy, kłamki i z potrzebami mrc. 40 gr 30”. Nasuwa się porównanie z intarsjowanymi drzwiami do izby Pod Głowami, za które zapłacono stolarzowi 2400 groszy, por. ibidem, s. 282 (16 X 1541).

⁷ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 427 (31 XII 1564) (jak w przyp. 1): „pictura ostiorum ferreum in superiori pinaculo, quibus ingreditur ad aula regia supra portam”; s. 433 (9 VI 1565): „fornace in palatio supremo Regiae M^{tis} supra portam”.

⁸ Kominek w tym wnętrzu przy schodach kręconych poświadczają adnotacje: A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 279 (12 VI 1541) (jak w przyp. 1): „ferramentis ad ostium caminatae ante eandem stubam [superiorem] penes gradum rotundum [...] ferramentis ad secretum in eadem caminata [...] ferramentis ad alium ostium eadem caminatae”. Nie dotyczą one bowiem ani sieni (127) określanej „przed Kurzą Nogą”, ani tej (136) przed Jordanką. A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 433 (24 XI 1565) (jak w przyp. 1): „ad stubellam [114] ante palatium Regiae M^{tis} [115] supra portam”.



1. Narożnik północno-zachodni sieni II piętra nad bramą (116), stan w 1936. W ścianie północnej (prawej) widoczny oryginalny łęk nad dawną wnęką w murze

pokoju z kominem murowanym i dużym dziewięciokwadratowym oknem (116), obok którego znajdowały się drzwi na ganek. „Z tegoż pokoju – ciągnie autor rewizji – drzwi do sionki [115] [...] Przy tych zarazem po prawej ręce drugie drzwi na wschód, który na dół prowadzi, kręcony” (117)⁹.

W świetle cytowanych tekstów nie ulega wątpliwości, że na II piętrze drzwi na schody kręczone (117) znajdowały się w północno-wschodnim rogu sieni z kominkiem nad szyją bramną (115). Zatem, inaczej niż w mojej dotychczasowej rekonstrukcji, widoczny na fotografiach (il. 1) łuk w ścianie północnej izby-komnaty (116) nie obejmował przejścia na schody, tylko jakąś wnękę. Nie istniało też domniemane przez Recenzenta bezpośrednie przejście między tą sienią (115) a izbą z alkierzem (118).

Przy okazji warto zwrócić uwagę na wzmiankę, że „izdebka wyższa nad broną” (114) znajdowała się „nad sklepem nowym (72) ku kościołowi”. Wynika stąd, że izba na

I piętrze (72) była wtedy od niedawna zasklepiona. Jak wskazałem w monografii, ze względu na ślady prymitywnych napraw fryzu podstropowego namalowanego w roku 1533, które przetrwały nietknięte w pachach tego sklepienia, trudno przyjąć, że wymurowano je za czasów Bony, zwłaszcza wkrótce po powstaniu tego krańca¹⁰. Okazuje się, że stało się tak niedługo przed rokiem 1564. Wszystko to każe usunąć sklepienie konsekwentnie rekonstruowane tam przez Stanisława Mossakowskiego bez zakwestionowania moich argumentów¹¹. Ponadto nasuwa się wniosek, że pochodzące z lat 1539–1540 wiadomości o sklepionej izbie-komnacie ochmistrzyń nad bramą¹² mogą dotyczyć wyłącznie pokoju (74).

¹⁰ M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 133 (gdzie proponowałem czas około roku 1600) (jak w przyp. 2).

¹¹ S. MOSSAKOWSKI, *Pałac wawelski Zygmunta I*, tabl. IV na s. 445, niebieski nr 7 (jak w przyp. 2).

¹² A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 231 (19 I 1540) (jak w przyp. 1): „ab erectione infumibili stubae, ubi dominae antiquae inhabitant”, s. 252

⁹ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 530 (jak w przyp. 1).

TYMCZASOWI UŻYTKOWNICY IZBY POD MELUZYNĄ (120) I PROBLEM SALI LETNIEJ

Kiedy 29 listopada 2013 roku Stanisław Mossakowski przesłał mi pełny tekst swojej rozprawy na temat pierwotnych funkcji wnętrz wawelskich, zanim ta ukazała się drukiem w grudniu tego roku¹³, sformułowałem listownie kilkanaście wstępnych uwag. Wskazałem między innymi, że izby Pod Meluzyną (120), oświetlanej przez wielkie okna dziewięciokwaterowe, nie może dotyczyć zapis o sali letniej, do której wykonano wprawdzie pięć ram, ale tylko czterokwaterowych¹⁴. Brakujące dziś w tej izbie piąte okno zlikwidowano w połowie lat trzydziestych XVI wieku, kiedy nadbudowano gmach łaźni królowej z komnatą (121). Traktując swoją hipotezę w sprawie lokalizacji sali letniej Pod Meluzyną jako pomyłkę, jej pomysłodawca wycofuje się z niej dopiero teraz. Jak sam zauważa sentencjonalnie na końcu swojej repliki: „nauka bowiem z trudem posuwa się do przodu!”¹⁵. Równocześnie jednak zdecydowanie kontestuje proponowaną przeze mnie lokalizację sali letniej w izbie I piętra nad szyją bramną (72), uzasadnioną trzema małymi oknami w fasadzie i śladami po dwóch kolejnych niewielkich otworach w ścianie północnej. Dochodzi bowiem do przekonania, jakoby pięć ram do okien sali letniej zostało w rachunkach królewskich wyraźnie opisanych jako dostawa do drewnianego domu Bony pod zamkiem¹⁶, co wykluczałoby umieszczenie jej w zamku. Odpowiedni zapis podrządcy Melchiora Czyżowskiego w księgach rozpoczyna się od przeznaczonych do domu królowej 18 ram dwu- i czterokwaterowych

(10 I 1540): „ostium testudinis supra portam, ubi dominae antiquae inhabitant”; s. 257 (za r. 1539): „stuba supra portam, ubi domina antiqua inhabitat”.

¹³ Dyskusję listowną prowadziliśmy jednak od maja 2013. Dokładną datę przesłania książki utrwaliła nasza korespondencja elektroniczna. Niezależnie od listów, za udostępnienie pracy zdążyłem Autorowi podziękować i merytorycznie zareagować w opracowanej przeze mnie antologii, która ukazała się w lutym 2014 (*Autorzy Złotego Wieku o kulturze i sztuce na Wawelu. Antologia tekstów 1518–1618*, wyd. M. Fabiański et al., Kraków 2014, s. 63, przyp. 30) oraz w materiałach pokonferencyjnych: M. FABIAŃSKI, *Dlaczego Jagiellonowie ufundowali nowy pałac na Wawelu*, [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. M. Walczak, P. Węcowski, Kraków 2015, s. 197, przyp. 1.

¹⁴ Na pięć czterokwaterowych okien powoływałem się już w roku 2013 (A. FISCHINGER, M. FABIAŃSKI, *The Renaissance Wavel. Building the Royal Residence*, Cracow 2013, s. 117); M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 126 (jak w przyp. 2).

¹⁵ S. MOSSAKOWSKI, *Zmudna droga do prawdy*, s. 132 (jak w przyp. 4).

¹⁶ *Ibidem*, s. 120–122. A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 67 (25 XI 1525) (jak w przyp. 1): „pro 18 ramy ad domum Reginalis M^{is} sex cum 4 ostiolis et aliae cum duabus, una penes aliam per gr. 12, item pro aliis 12 ramy per gr 18, item pro 9 ramy ad salam aestivalem 5 ramy cum 4 ostiolis et aliae cum duabus, qualibet per gr. 24” [wyróżnienia M.F.]; s. 73 (1526): „domus Reginalis M^{is} sub castro”.

w cenie 12 groszy sztuka i innych 12 sztuk po 18 groszy, a kończy na wiadomości o zamówionych do sali letniej dziewięciu ramach po 24 grosze, z czego pięć miało po cztery kwatery, a cztery – po dwie.

Kto jednak przeprowadzi staranną krytykę tekstu i porówna go z następnym wpisem, zauważy bez trudu, że w tym ostatnim Czyżowski zaksięgował najpierw wyroby stolarskie przeznaczone do nowego apartamentu wielkorządcy (w skrzydle wschodnim) oraz do izby w tym samym mieszkaniu, na co wskazuje słowo *ibidem*, a następnie te do izby królowej, nieokreślonej już takim przysłówkiem¹⁷. Ta ostatnia mieściła się w skrzydle zachodnim zamku, o czym podrządca nie musiał pisać, jako o sprawie dla wszystkich oczywistej. Oznacza to, że płatności za wyposażenie konkretnych wnętrz wyszczególnionych w danym wpisie niekoniecznie dotyczą budynku wymienionego na jego wstępie. Dlatego według analizowanego tekstu w sprawie ram, do domu królowej zakupiono bez wątpienia 18 ram tańszych i 12 droższych. Natomiast te najdroższe przeznaczone do sali letniej, wymienionej przez podrządcę osobno i niezwiązanej z domem królowej przy pomocy przysłówka *ibidem*. Znika więc rzekoma podstawa źródłowa, która według Stanisława Mossakowskiego miałaby wykluczać moją interpretację. Choć więc rachunki nie przesądzają wprost, izby omawiane wewnątrz mieściło się akurat na I piętrze nad bramą (72)¹⁸, a funkcja czterech dwukwaterowych ram obok pięciu czterokwaterowych pozostaje niewyjaśniona, to moja hipoteza w sprawie lokalizacji sali na I piętrze nad bramą (72) opiera się przynajmniej na materialnych pozostałościach wnętrza z pięcioma małymi oknami. Nic nie wiadomo natomiast o żadnej innej pięciookiennej sali tego rodzaju ani w urządzonym wówczas Łobzowie, ani Niepołomicach¹⁹, ani w innym miejscu na Wawelu i jego pobliżu, łącznie z domem pod zamkiem, co oczywiście nie wyklucza tych budowli.

Przedmiotem moich rozważań związanych z lokalizacją sali letniej były apartamenty sezonowe we włoskich renesansowych pałacach murowanych. Sytuowano je w rozmaitych częściach danej budowli. Jak wykazałem, ówczesni użytkownicy umieszczali je niekiedy inaczej, niż zalecali teoretycy architektury, czyli nie od północy i w przyziemiu, tylko w innych miejscach. Zgromadzony przeze mnie materiał porównawczy w postaci wypowiedzi traktatowych i rzeczywistych budowli o udokumentowanych funkcjach przywołuje zatem kontekst międzynarodowy,

¹⁷ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 67 (6 XII 1525) (jak w przyp. 1): „6 ostiis ad domum novam procurationis [...], pro 7 ramy *ibidem* ad stubam [...], pro tribus crathis ligneis ad stubam Reginalis M^{is}” [wyróżnienia M.F.].

¹⁸ Inaczej niż w sprawie czterech czterokwaterowych ram do izby II piętra (114), por. A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 66 (23 IX 1525) (jak w przyp. 1): „pro quatuor ramy super portam ad stubam per gr. 28”.

¹⁹ *Rachunki budowy zamku krakowskiego 1526*, oprac. M. Ferenc, Kraków 2012 (= *Źródła do Dziejów Wawelu*, 19), s. 71–89.

pożądany przy rozpatrywaniu każdego zagadnienia w historii sztuki. W tym przypadku potwierdza on, że konkretnego umiejscowienia sali letniej na Wawelu, podobnie jak dworu żeńskiego, okolicznościowej łożnicy małżeńskiej, mieszkania młodego króla i innych spornych wnętrz, nie da się wykluczyć lub potwierdzić na podstawie ogólnych dokumentów normatywnych lub zagranicznych analogii, a tylko przy pomocy źródeł szczegółowych. Zarzut Polemisty, jakoby te moje wywody były „beprzedmiotowe”, jest zatem równie nietrafny, jak jego niedawna opinia, że porównywanie renesansowej kamieniarki wawelskiej z dziełami włoskiego quattrocenta nie wnosi niczego istotnego do ich poznania²⁰. Nie jest nawet zrozumiałą, chyba że w ten sposób Recenzent usiłuje obronić swoją kontrowersyjną decyzję, aby w pracach własnych apartamenty sezonowe rozpatrywać bez systematycznego odniesienia do zjawisk im współczesnych.

Do jeszcze innej reakcji skłania metoda, którą ten sam Autor zastosował w celu zdecydowanego odrzucenia mojej rekonstrukcji domniemanego tymczasowego apartamentu reprezentacyjnego Zygmunta Starego, którego częścią w roku 1515 miałyby być izba Pod Meluzyną (120). Bowiern zdaniem Stanisława Mossakowskiego nie uruchomiłem „wyobraźni sytuacyjnej” (z czym trudno dyskutować), natomiast rozstrzygającym argumentem przeciw mojemu rozpoznaniu króla jako ówczesnego użytkownika tej sali ma być stwierdzenie, że „w niej [izbie (120)] znajdowało się wejście na kręcone schody prowadzące do łazienki królowej [Barbary] i jej żeńskiego dworu!”²¹.

Cum clamat, tacet: poza wykrzyknikiem Recenzent nie przytacza innych argumentów, choć przecież nie jest to aksjomat. Dlatego istnienie tego wejścia już w roku 1515 wymaga starannej weryfikacji. Z powodu milczenia Autora można zgadywać, że nawiązał on tu do rozumowania zamieszczonego w swojej wcześniejszej rozprawie, w myśl którego zarówno łaźnia, jak i cała klatka schodowa aż do II piętra zostały zbudowane przed rokiem 1510. Na poparcie takiej chronologii zacytował on tam jednak tylko adnotację o zakupie dwóch świeczników do wnętrza skrzydła zachodniego, sfinansowanym jesienią tego roku, powołując się na okoliczność, że w przeszłości ta część zamku była przeznaczona „dla królewskich małżonek i ich fraucymeru”²². Wszelako ta opinia, nawet wsparta wiadomością o kandelabrach, w żaden sposób nie przesądza daty doprowadzenia schodów na II piętro, czyli na nową

kondygnację, której aranżacja nie pozwala wykluczyć męskich użytkowników.

Natomiast według udokumentowanej w monografii historii budowy omawianych schodów²³, wejście do nich urządzono w miejscu jednego z okien sieni I piętra (78), po którym pozostał łuk odciążający. Dowodzi on, że nie przewidywano ich jeszcze w czasie wznoszenia murów skrzydła zachodniego około roku 1506, kiedy zmarł Aleksander Jagiellończyk. Zatem wówczas nie planowano w tym miejscu łaźni, która powinna być dostępna bezpośrednio z mieszkania²⁴. Z kolei za Zygmunta Starego, po ukończeniu stanu surowego tej części zamku w roku 1507 aż do roku 1512, nie było „królewskich małżonek i ich fraucymeru”, toteż przez kilka lat w tym miejscu nie występowała konieczność pilnej przebudowy dopiero co wzniesionych murów, związanej z instalacją urządzeń kąpielowych i konstrukcją schodów. Jednopiętrowy budynek z tymi udogodnieniami funkcjonował w roku 1524, ale nie wiadomo, czy już od czasów Barbary.

W interesującej nas tu najbardziej izbie górnej (120) wejście na schody można było wybić w murze o metrowej grubości dopiero po przesunięciu południowego okna w jej ścianie zachodniej o ponad jeden metr. Wymagało to wyrąbania w tej samej ścianie otworu o powierzchni kilku metrów kwadratowych²⁵ i zamurowania podobnej powierzchni z drugiej strony okna. Opisane zmiany dokumentuje wtórny łuk odciążający nad oknem południowym, przesunięty w stosunku do pierwotnego powyżej (il. 2). Zakres gruntownej przebudowy izby (120) obejmował też wstawienie portalu prowadzącego do komnaty (121). Portal ten umieszczono w zamurowanym właśnie oknie, którego istnienie przez lata zwodziło Recenzenta w sprawie rzekomej sali letniej królowej Bony. Roboty przy samych schodach zostały natomiast udokumentowane przez rachunki z roku 1535 za rozmaite prace

²⁰ *Recenzja*, s. 451–454 (jak w przyp. 2).

²¹ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 122 (jak w przyp. 4).

²² Idem, *Rezydencja królewska na Wawelu w czasach Zygmunta Starego. Program użytkowy i ceremonialny*, Warszawa 2013, s. 20–22. Por. też: *Recenzja*, s. 460–464 (jak w przyp. 2). O ile struktura I piętra rzeczywiście odpowiada potrzebom niewiast, o tyle nie udało się wskazać rozstrzygających przesłanek przemawiających za tym, że również górną kondygnację wznoszono od razu dla dworu żeńskiego.

²³ M. FABIĄŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 116–118, 123 (jak w przyp. 2).

²⁴ Ślad ten utrudnia przyjęcie hipotezy Recenzenta, jakoby łaźnia powstała bezpośrednio po wybudowaniu wodociągu w 1502 r., por. *Recenzja*, s. 461–462 (jak w przyp. 2). Wspiera natomiast moją, że wodociąg wykorzystywano zrazu do celów technicznych, co najmniej podczas budowy skrzydła zachodniego do 1507 r. Do chwili powstania schodów dojście do wodociągu prowadziło tylko z poziomu parteru i przez plac budowy. Ponadto, wbrew opinii Recenzenta, hałaśliwych i długotrwałych robót budowlanych nie mógł zablokować „biskup krakowski i kapituła katedralna”, skoro skrzydło jednak wzniesiono. Schody te odnotowano wyraźnie 14 III 1530. Por. *Rachunki budowy zamku krakowskiego 1530*, oprac. M. Ferenc, Kraków 2006 (= Źródła do Dziejów Wawelu, 18), s. 67–68: „ad gradum, ubi itur ad balneum Reginalis M^{is} [...] ibidem ad rotundum gradum”.

²⁵ Por. *Rachunki budowy zamku krakowskiego 1535*, oprac. O. Łaszczynska, Kraków 1952 (= Źródła do Dziejów Wawelu, 1), s. 3 (20 VIII): „Hannus Krosno muratori [...] a fractura 4 odrzwyie in atriis Reginalis M^{is}”.



2. Elewacja zachodnia wielkiej sieni-komnaty królowej w skrzydle zachodnim (119), stan obecny. Nad trzema oknami widoczne trzy regularnie rozmieszczone łęki; bezpośrednio przy oknie południowym (prawym) czwarty łuk odciążający oraz ślad po zamurowaniu lewego segmentu otworu, a także wtórne wejście na schody kręcone

blacharskie, stolarskie i kamieniarskie²⁶. Wszystko to razem sugeruje, że ową nader kłopotliwą przebudowę izby (120) przeprowadzono nie na raty, tylko jednorazowo. Wymusiła ją nadbudowa łaźni o dwie najwyższe kondygnacje w połowie lat trzydziestych XVI wieku. Nowym wnętrzom trzeba bowiem było zapewnić komunikację pionową bez konieczności wędrowania przez cały apartament aż do schodów (117) przy bramie. Zatem zejście z interesującej nas izby do łaźni zostało wykonane najpewniej dopiero wtedy, a nie już około 1511 roku a przed rokiem 1524.

Tak więc konstatacja Stanisława Mossakowskiego, jakoby w roku 1515 wnętrze (120) należało do apartamentu królowej, a nie króla, ani nie wykorzystuje powyższych wniosków, ani nie wynika z ich rzeczowej krytyki. Zamiast tego czytelnika repliki ma przekonać emocjonalny znak interpunkcyjny na końcu stwierdzenia o istnieniu schodów do łaźni królowej. Jedyną zaś przesłanką na poparcie domysłu na temat ich wczesnej budowy mogłoby być natomiast przeświadczenie Autora, że były potrzebne, bo już wtedy izbę użytkowała Barbara, która korzystała w pobliżu z udogodnień higienicznych. Takie

²⁶ M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 123, przyp. 464 (jak w przyp. 2). *Rachunki budowy*, s. 18 (12 VI 1535) (jak w przyp. 24): „ab affixione 28 laminum supra gradum rotundum penes balneum Reginalis M^{is}”; s. 62 (19 IX): „fecit podnyebyenyne ex suis asseribus in gradu rotundo penes eundem balneum”; s. 49 (18 IX): „ad ostium gradus, ubi itur a Reginale M^{te} ad balneum [...] ostia gradus supra balneum”; s. 63 (19 IX): „ad gradum rotundum, ubi itur ex stuba Reginalis M^{is} ad balneum”.

uzasadnienie tezy przy pomocy jej samej byłoby wszelako nie do zaakceptowania, bo urągałoby zasadom logiki.

Skoro zatem analizowany argument okazuje się co najwyżej mało prawdopodobną ewentualnością, pozostaje odwołać się do kontekstu. Ten zaś – podobnie jak w sprawie sali letniej – może wprawdzie wskazać, jak być powinno, ale nie jak w tym przypadku na pewno było. „W świetle tego co powszechnie wiadomo o tradycyjnie amfildowym rozkładzie apartamentów w ówczesnych rezydencjach monarszych – wykrzykuje Recenzent przeciw mojej hipotezie o tymczasowym mieszkaniu Zygmunta Starego – dziwny to byłby apartament, złożony z pary reprezentacyjnych wielookiennych sali (*sic!*) przedzielonych sienią klatki schodowej!”²⁷ (mowa o sieni schodów Senatorskich (123)).

Od takiej prowizorycznej aranżacji jeszcze trudniej uzasadnić postulowaną przez Stanisława Mossakowskiego kilkuletnią eksploatację sali Senatorskiej (124) jako samotnego fragmentu przyszłego apartamentu monarszego. Pozostawienie sobie przez króla na czas budowy jednej tylko sali paradnej kontrastowałoby bowiem z przydzieleniem królowej aż czteropokojowego mieszkania reprezentacyjnego. Co gorsza, znacznie utrudniałoby roztaczanie przez monarchę splendoru, pożądanego ze względu na interes państwa, poczynając od uroczystości weselnych w roku 1512, które zapewne wymagały okolicznościowego mieszkania, a nie jednej sali lub wyeksploatowanych pokoi w średniowiecznej części rezydencji.

²⁷ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 122 (jak w przyp. 4).

W opisanych okolicznościach za najbardziej pożądaną (choć niedowiedziona) trzeba uznać tymczasową aranżację trzypokojowego paradnego apartamentu króla w połączonych bezpośrednimi przejściami salach północnych (120), (123) i (124), a królowej – we wnętrzach skrzydła zachodniego (116), (118) i (119), zwłaszcza że wielka sień królowej (119) była dostępna bezpośrednio z ganka, a nie tylko przez sporną izbę (120). Kto zaś zechce się sam zapoznać z moimi pozostałymi argumentami w tej sprawie²⁸, których tu nie powtarzam ze względu na jej incydentalne znaczenie dla historii Wawelu, będzie w stanie ocenić, czy takie rozwiązanie opiera się na spójnej wykładni wszystkich dostępnych źródeł, czy też stoi w sprzeczności z „wyobraźnią sytuacyjną” i łacińskim sformułowaniem *stuba superiori, que respicit civitatem ante palatia Reginalis Maiestatis*, które może dotyczyć użytkowanej przez króla „izby górnej przed salami królowej, która wychodzi na miasto”. Należy w tym miejscu powtórnie sprostować za moją ripostą, że jest ono amfibolią, którą da się rozumieć nie tylko tak, jak zaproponował Stanisław Mossakowski, ale także w podany wyżej sposób. Dlatego cytowanego sformułowania bynajmniej nie uznałem „za dowód, że izba »Pod Meluzyną« była częścią apartamentu monarchy”, co uporczywie imputuje mi ten sam Autor²⁹.

*

Na marginesie opisanej niełatwej dyskusji naukowej warto zwrócić uwagę na zalecenia medyka królewskiego Macieja z Miechowa, dotąd niewykorzystane do osadzenia architektury zamku w kontekście ówczesnej wiedzy lekarskiej. Co najmniej od roku 1508 lekarz ten doradzał, aby ze względów zdrowotnych unikać mieszkań od strony zachodniej, tylko urządzić je od wschodu lub północy: „Okna od północy i wschodu chwalone są przez filozofów i medyków. Z tej racji, że stamtąd wieją zdrowe wiatry. Natomiast [okna] wykonane od zachodu słońca są krytykowane z przyczyny odwrotnej. Atoli dla mieszkańców północy pożytecznym jest poniechać okien wychodzących na północ i wykonywać okna ku wschodowi i południowi ze względu na ciepło z tych stron przychodzące”³⁰.

²⁸ M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 377–378 (jak w przyp. 2).

²⁹ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 122 (jak w przyp. 4).

³⁰ MACIEJ Z MIECHOWA, *Conseruatio sanitatis. Iosephi Czimmernanni Cracouiensis anno sue etatis decimoquinto immatura editio in immortalem candorem illius magni medici doctoris Matthie de Myechow*, Cracouie: Hieronymus Vietor 1522, k. A3 r–A4 r: „magis eligenda est habitatio regionis orientalis quam occidentalis, ex eoque omnia meliora & uigoriora sunt in oriente quam in occidente quemadmodum Aristoteles exemplificat [...]. Tercio dico, saniores sunt regiones & intellectu capaciores orientales quam occidentales: ratione uentorum ab oriente flantium. Quia uentus orientalis semper melior est quam occidentalis [...]. Fenestre ad Septentrionem & Orientem laudantur a philosophis & medicis. Ratio, quia inde flant uenti salubres. Et econtra ad occasum solis facte vituperantur ex opposita ratione. In Septentrione tamen habitantibus utile est obmittere fenestras ad septentrionem, & fecare

Dbały o higienę i zdrowie Zygmunt Stary nie miał wielkiego wyboru w sprawie lokalizacji swoich apartamentów na Wawelu. Zapewne jednak liczył się z radami swojego nadwornego fizyka, kiedy w dekadzie 1507–1517 decydował o programie przestrzenno-użytkowym kolejnych etapów przebudowy rezydencji wawelskiej. Wskazane względy zdrowotne powinny umocnić go w postanowieniu, aby oba najważniejsze skrzydła mieszkalne zamku urządzić od północy i wschodu i zająć na potrzeby własne. Nie można dziś stwierdzić, czy rzeczywiście kierował się radami medyka, nawet jeśli wybudowaną wcześniej całą zachodnią część zamku, od domniemanej sali letniej nad szczył bramną (72) aż do izby Pod Meluzyną (120), przekazał w całości do dyspozycji Bony i jej dworu, a pozostałe przeznaczył na inne funkcje. Jest to jednak nader prawdopodobne.

SPÓR O KURZĄ NOGĘ (129), PRZYLEGŁĄ SIEŃ (127) I IZBĘ WIELKĄ KRÓLA (126) W SKRZYDLE PÓŁNOCNYM

Wśród komentarzy do maszynopisu rozprawy Stanisława Mossakowskiego, które w grudniu 2013 przesłałem Autorowi, znalazła się różna od zaprezentowanej przezeń interpretacja wiarygodnych relacji z pożaru Wawelu w roku 1595, napisanych przez habsburskich dworzan Georga Schiechela i Sigismunda Ernhofera³¹. Uzasadniłem tam opinię na temat pierwotnego rozplanowania dwóch reprezentacyjnych sal II piętra skrzydła północnego, która różni się od propozycji nakreślonej w maszynopisie. Kwestia ta ma niemałe znaczenie dla zrozumienia funkcjonowania zamku w czasach Zygmunta Starego. Rozbieżność sprowadza się do tego, czy dzisiejsze izba Pod Orłem (126) i sień przed Kurzą Nogą (127) zachowały się od czasu budowy zasadniczo w niezmiennym kształcie, jak konsekwentnie przekonuje piszący te słowa, czy też tworzyły w XVI wieku jedną wielką salę, podzieloną wtórnie na obecne około roku 1600. Ta pierwsza ewentualność byłaby możliwa pod warunkiem, że wnętrze Kurzej Nogi (129) nie spłonęło – w przeciwnym wypadku trzeba przyjąć drugą. Zaprezentowałem swoją interpretację wieloznacznych źródeł, Recenzent zdecydowanie wykluczył pierwszą i opowiedział się za tą drugą możliwością, którą uznaje za dowiedzioną. Jako przypieczętowanie swoich racji w sprawie hipotetycznej wielkiej sali

[facere] fenestras ad orientem & meridiem, propter caliditatem exinde prouenientem”. W opublikowanej w 1508 r. rozprawce *Szczegółowe przepisy o zabezpieczeniu się przed groźną dżumą* ten sam autor powiada, że „zgubne i szkodliwe są wiatry południowe i zachodnie, toteż w tym czasie trzeba zamykać okna od południa i zachodu, natomiast otwierać od wschodu i północy”. Cyt. wg MACIEJ Z MIECHOWA, *Contra saevam pestem regimen accuratissimum. Editio trilingua*, przeł. D. Turkowska, Cracoviae 1995, s. 17.

³¹ Niebawem wydrukowana (*Autorzy Złotego Wieku*, s. 212–213 przyp. 20 [jak w przyp. 13]).

(126–127), zapytuje więc retorycznie, „czy mamy tutaj do czynienia z uzasadnioną hipotezą, czy też może po prostu z udowodnionym faktem”³².

Aby sprawdzić, z czym w istocie mamy tu do czynienia, należy bez emocji rozważyć wszystkie istotne przesłanki. Oto wierny przekład opisu pożaru dworzanina Georga Schichela z moją identyfikacją pomieszczeń: „Ogień wyszedł o niecały łokieć gracki od schodów (130/131), którymi idzie się do loggii (131), [...] dalej zajmuje się piękna sala (127) [a jest to ta sama sala, z której schodzi się małymi schodkami]; [ogień] przerzuca się z tejże (127) na salę pokoju dziecinnego (126), gdzie stało łoże na weselu (*dar auf das pet zur hochzeit gestanden*). Pali się tam (126) nie tylko piękna złota powała, ale też wszystko razem się wali. Z tejże sali (126) ogarnia pokój ukochanego aniołka (125) i wypala go doszczętnie. Obok tego pokoju (125) znajduje się sala, w której uczutowano na weselu (124) (*auf dem man zur hochzeit gessen*); a między nimi był mur ogniowy, od którego ogień się odbił”³³.

Stanisław Mossakowski identyfikuje wnętrza inaczej. Powołuje się na okoliczność, że pożar, który bezspornie rozpoczął się w sieni wielkiej przed loggią (130), został według Schichela wywołany wadliwą naprawą pieca w sypialni, skąd ogień przedostał się do pobliskiej sieni. Sypialnię tę rozpoznaje Recenzent jako okolicznościową łożnicę weselną z 1592 roku, urządzoną – jego zdaniem – na II piętrze Kurzej Nogi (129) przyległej do wielkiej sieni od strony północnej (130). Jako rzekome potwierdzenie przytacza następujący przekład słów Schichela o zarzewiu ognia: „ponieważ zrobiono piec w pokoju gdzie była weselna łożnica królewska – *dann man in die stuben, wo der königliche beischlaff gewesen ein ofen gemacht*”³⁴. W konsekwencji takiego rozpoznania „pokój dziecinnie, gdzie stało łoże na weselu”, czyli dawna łożnica w okolicznościowym apartamencie II piętra, musiał się mieścić w Kurzej Nodze (129), a wnętrza (126) i (127) tworzyłyby jedną wielką „piękną salę”, przyległą do pokoju aniołka przy murze ogniowym (125), który spłonął jako trzeci i ostatni w tym skrzydle zamku.

³² S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 130 (jak w przyp. 4). Na obszerną polemikę w tej sprawie zamieszczoną w replice (s. 125–130) zdążyłem dotąd zareagować tylko w formie wzmianki (M. FABIAŃSKI, *Wokół wawelskiego dworu Jagiellonów. Cztery studia o sztuce renesansowej*, Kraków 2020, s. 199, przyp. 65).

³³ Niemiecki oryginał i przekład polski: M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 469, aneks 29 (jak w przyp. 2). Spójna z tym jest relacja Sigismunda Ernhofera (ibidem, s. 470, aneks 30): „Po pierwsze spalił się cały dach między dwoma murami ogniowymi (124/125–134/135), dach nad wielką loggią (131), dach nad pokojem rozrywki króla (97), sień (130) przed pokojem królowej (132), długa sala (127) przed pokojem dziecinnym wraz z samym pokojem (126), a pod salą [właściwie: przy sali] (127) jeszcze jeden pokój (125). Poza tym nic się nie spaliło”.

³⁴ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 129, przyp. 54 (jak w przyp. 4).

Powyższe rozumowanie miałoby walor dowodu naukowego, gdyby tylko do zamieszczonego w replice przekładu tekstu Schichela nie wstawiono jednego słowa, którego ten nie napisał. *Königliche beischlaff* to bowiem tylko „sypialnia królewska”, a nie – jak w tłumaczeniu – „weselna łożnica królewska”. Korzystając z tak niefortunnego zabiegu translatorskiego Stanisław Mossakowski awansuje swój domysł o łożnicy weselnej w Kurzej Nodze (129) do rangi źródłowo stwierdzonej prawdy. Dalej konstruuje kolejne wnioski na korzyść własnej teorii, aby na końcu zwieńczyć je efektownym pytaniem retorycznym o rzekomo „udowodniony fakt”.

Przeciwno opisanemu zniekształceniu relacji z pożaru³⁵ przemawia dodatkowo okoliczność, że kiedy w dwóch pozostałych miejscach tej samej wypowiedzi Schichel odnosi się do weselnych wnętrz okolicznościowych, za każdym razem starannie określa ich tymczasowy status słowami *zur hochzeit*. W krytycznym miejscu dworzanin nie wspomina natomiast łożnicy weselnej, czyli „sali [normalnie o innej funkcji], gdzie [doraźnie] stało łoże na weselu”, tylko jakąś była sypialnię królewską (*königliche beischlaff gewesen*), zapewne stałą. Taką, jaką była dawniej zaopatrzona w ustęp komnata na I piętrze Kurzej Nogi (93), w której później wystawiono piec³⁶. To stamtąd płomienie mogły się przedostać w górę przewodem dymowym do kominka wielkiej sieni przed loggią (130) i wyżej tym samym kanałem na strych, skąd rozprzeździły się na stropy i przeniknęły szparami do kolejnych wnętrz. Tak więc sama wzmianka Schichela – nieuzupełniona dowolnym dodatkiem tłumacza – bynajmniej

³⁵ O podobnym „uzupełnieniu” przez Recenzenta tłumaczenia listu Zygmunta Starego i skutkach tego nieuprawnionego zabiegu lingwistycznego por. M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 925 (jak w przyp. 3).

³⁶ M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I* (jak w przyp. 2), wg indeksu. Por. np. *Rachunki budowy*, s. 66–67 (14 III 1530) (jak w przyp. 24): „par [cardinum dealbatorum] ad secretum ibidem in Curzanoga [...] una hantaba ad secretum”, „ad secretum Regiae M^{tas} in habitatione, ubi solet dormire, pro par clavium et ad membranam par cardinum”; s. 85 (29 IX 1530): „caminata, ubi sua M^{tas} dormire solet”. Por. też M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 926, przyp. 85 (jak w przyp. 3). Stanisław Mossakowski (*Recenzja*, s. 469–470 [jak w przyp. 2]) aktualnie uważa, że w XVI w. wnętrze (93) było ogrzewane wyłącznie kominkiem, co wynika ze wzmianek o komnacie koło izby (92). Por. np. A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 346 (20 V 1544) (jak w przyp. 1): „caminata, ubi M^{tas} Regia recumbit”; s. 444 (19 XI 1575): „w gmachach średnich, gdzie stary Król Zygmunt umarł, w izbie i w komnacie”. Mogło tak być aż do schyłku tego stulecia, zwłaszcza że Schichel pisze wyraźnie, iż niedługo przed pożarem piec w sypialni królewskiej został „zrobiony” (*gemacht*), czyli raczej wystawiony niż zreperowany. Podobnie rozumie tę frazę Walter LEITSCH (*Der Brand im Wawel am 29. Jänner 1595*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 4, 1978, s. 250, przyp. 5): „errichteter Ofen”. Na I piętrze Kurzej Nogi piec odnotowano w 1692 r. (A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 563 [jak w przyp. 1]).

nie rozstrzyga, izby łożnicę weselną urządzono w Kurzej Nodze (129), jak twierdzi Stanisław Mossakowski, zamiast w wielkiej izbie króla (126).

Na weselu (*zur hochzeit*) Zygmunta III z Anną Habsburżanką ucztowano w sali Senatorskiej (124), „która sala – zachwycał się w swojej kronice dobrze poinformowany mieszczanin krakowski – była cudnymi poponami z figurami haftowana od złota, a ty figury były od stworzenia świata, jako szedł wiek, aż do Noego”³⁷. Kronikarz nie podaje niestety, gdzie wstawiono łoże weselne, natomiast Schiechel utożsamia to miejsce (*darauf das pet zur hochzeit gestanden*) z późniejszą „salą pokoju dziecinnego”. Jeśli wykluczyć dawną izbę tronową w Kurzej Nodze (129), mogła to być tylko wielka izba króla (126), położona między „pokojem aniołka” czyli sienią przy murze ogniowym (125), a „piękną salą”, czyli sienią przed Kurzą Nogą (127) z kręconymi schodkami. Łoże weselne wstawiono do tej izby już w roku 1518 dla Zygmunta Starego i Bony, a potem być może jeszcze raz w roku 1553 dla Zygmunta Augusta i Katarzyny Habsburżanki³⁸.

Stanisław Mossakowski podnosi przy tej okazji wątpliwość, „czy izba w Kurzej Nodze (129) mogła ocaleć, podczas gdy spaliły się” sąsiednie wnętrza³⁹. Choć więc – jakby się wydawało – sprawa ta została już wyjaśniona w monografii z roku 2017, a Recenzent tego wyjaśnienia nie zakwestionował, trzeba je w tym miejscu powtórzyć ku wygodzie czytelnika. Otóż według dobrze poinformowanego kontynuatora Rocznika Świętokrzyskiego izba ta ocalała z pożaru w październiku 1536, kiedy ogień pochłonął „górne pałace z ich dachami, oprócz Kurzej Nogi”, czyli skrzydło wschodnie i kurtynowe aż do Lubranki⁴⁰. Z ksiąg rachunkowych wiadomo dodatkowo, że dzięki skutecznej akcji sług wielkorządowych zniszczenia nie objęły wtedy tylko dachu nad jakąś „wielką salą i pałacem Jej Królewskiej Mości”⁴¹. Gdyby autor zapisu księgowego miał tu na myśli wielką izbę we wschodniej części skrzydła północnego (126), nie wymieniłby odległego apartamentu królowej w skrzydle zachodnim, tylko apartament króla, wypełniający całe skrzydło północne. Dlatego trzeba przyjąć, że owa „wielka sala” to sala Senatorska (124) w zachodniej sekcji skrzydła północnego, przyległa do „pałacu Jej Królewskiej Mości”. W takim razie żywioł uszkodził dachy

nad jego sekcją wschodnią (125–127)⁴². Nasuwa się wniosek, że jesienią 1536 roku wyizolowaną z otoczenia Kurzą Nogę (129) ochroniły mury i inne środki zaradcze, którymi uprzednio zabezpieczono ją przed ogniem, nawet szalejącym po obu stronach. Tylko dzięki temu w kwietniu 1537 roku do tej nieuszkodzonej izby tronowej mógł Zygmunt zwołać senatorów i urzędników, aby uroczystie poświadczyć dokument dotyczący jego małżeństwa⁴³.

Że owe zabezpieczenia przeciwogniowe okazały się skuteczne również w roku 1595, mogłaby dodatkowo potwierdzić relacja mieszczanina krakowskiego. Opowiadając zwięźle o przebiegu pożaru, ów skrupulatny dziejopisarz umiejscowił zdarzenie w północno-wschodnim rogu zamku, pisząc ogólnie, że „zamek także pogorzał, kędy Kurzą Nogą zową”. Po podaniu paru szczegółów uznał on za konieczne sprecyzować, że „Kurza Noga ta dopiero o godzinie 7 w noc pogorzała, albo wierzch jej”⁴⁴. Należałoby więc przyjąć, że według tego autora ogień nie strawił wnętrza Kurzej Nogi (129). W takim przypadku moja identyfikacja pokoi w tekstach Schiechela i Ernohofera pozwoliłaby je pogodzić z przywołanym świadectwem, spełniając postulat metodologiczny, aby uzgadniać sprzeczności pozornie rozbieżnych przekazów⁴⁵. Chyba że – jak sugeruje Recenzent – mieszczanin pomylił akurat ten istotny szczegół⁴⁶. Jednak nawet brak dodatkowego poświadczenia ze strony dziejopisarza nie obaliłby omówionych wyżej wcześniejszych świadectw w sprawie odporności Kurzej Nogi na ogień.

Swoje przekonanie o wtórnym wydzieleniu wewnątrz (126) i (127) Recenzent wspiera też okolicznością, że według źródeł z XVIII wieku piec mieścił się wewnątrz ściany działowej (126/127), czyli nietypowo, jak gdyby piec powstał wcześniej niż mur⁴⁷. Przemurowanie w tym miejscu zarówno ściany działowej, jak również otoczenia

³⁷ *Kronika mieszczanina krakowskiego z lat 1575–1595*, wyd. H. BARYCZ, Kraków 1930 (=Biblioteka Krakowska, 70), s. 117 (31 V 1592).

³⁸ Co jednak uważam za mniej prawdopodobne od alternatywnej lokalizacji w komnacie Turniejowej (135), por. M. FABIAŃSKI, *Wokół wawelskiego dworu*, s. 215–219, 238–239 (jak w przyp. 32).

³⁹ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 129 (jak w przyp. 4).

⁴⁰ *Rocznika świętokrzyskiego dopełnienie drugie z kodeksu IX, 1492–1556*, w: *Monumenta Poloniae Historica*, t. 3, red. R. MAURER, Lwów 1878, s. 110. Cytat i przekład w: M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 109, 463, aneks 19 (jak w przyp. 2).

⁴¹ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 227 (1536) (jak w przyp. 1): „defendit [...] ab igne tectum supra salam magnam et domum Sacre M^{tie} Reginalis”.

⁴² M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 111 (jak w przyp. 2).

⁴³ *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1545–1550*, oprac. B. Przybyszewski, Kraków 2008 (= Źródła do Dziejów Wawelu, 12, cz. 4), s. 199–200, nr 2286 (23 X 1548): „anno [...] millesimo quingentesimo tricesimo septimo [...] die vero Veneris sexta mensis aprilis [...] in summa arce regia serenissimi principis et domini Sigismundi [...] in stuba residentiae et quietis singularis eisdem serenissimi et gratissimi regis, quae Kurza Noga vulgariter appellantur, in meique notarii infrascripti et testium ad hoc specialiter rogatorum constitutus personaliter coram eosdem ser^{mo} rege et consiliariis lateri suae maiestatis assidentibus”.

⁴⁴ *Kronika mieszczanina krakowskiego*, s. 159–160 (jak w przyp. 37).

⁴⁵ Czyli zgodnie z recenzją (*Recenzja*, s. 440 (jak w przyp. 2)).

⁴⁶ Warto przypomnieć, że według Georga Schiechela (*W. LEITSCH, Der Brand im Wawel*, s. 249 (jak w przyp. 38)): „hat sich deß kö-nigs schens stübl, in welchem man die ganz stat übersicht, entzindet [...] Auf deme ist estro gewest, damit ist es erhalten worden. Ist also an dem schen stübl nichts als das tach abgebrunnen”. Przyjmuje się, że Schiechel pisze tu o dachu nad izdebką-gabinetem króla w ryzalicie wieży Duńskiej (97).

⁴⁷ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 127 (jak w przyp. 4).

dzisiejszej czeluści od krążanków, nie pozwala natomiast precyzyjnie wskazać położenia i sposobu zasilania pieca w XVI wieku. Odwrotnie więc niż sugeruje Stanisław Mossakowski, na podstawie dostępnych danych materialnych nie da się rozstrzygnąć, czy ściana działowa z piecem wewnątrz jest pierwotna, czy wtórna, albo czy wnętrza (126) i (127) wydzielono dopiero pod koniec XVI wieku. Da się to natomiast uprawdopodobnić na podstawie źródeł pisanych, takich jak wiadomość z roku 1529 o złoceniu pieca w izbie wielkiej przy sieni przed Kurzą Nogą, z której moim zdaniem wynika, że ów piec w izbie króla (126) zasilano z sieni przy Kurzej Nodze (127)⁴⁸. Recenzent stwierdził jednak, że autor cytowanego zapisu księgowego miał na myśli wielką sień w skrzydle wschodnim (130) i na tej podstawie moje wyjaśnienie zanegował. Jednak ani nie wskazał choćby jednego miejsca w księgach, w którym by zastosowano taką nomenklaturę wobec wnętrza w skrzydle wschodnim, ani nie uwzględnił okoliczności, że określano je wtedy „salą przed altaną” w nowych pokojach II piętra, które w roku 1529 roku dopiero oczekiwano na urządzenia grzewcze oraz dekorację malarską i pozłotniczą⁴⁹, wykonane po roku 1530. Dlatego ta argumentacja nie znajduje potwierdzenia źródłowego. Moje rozpoznanie „sieni przed Kurzą Nogą” w skrzydle północnym (127), a nie wschodnim (130) koresponduje ponadto z wiadomością o pomalowaniu żelaznych drzwiczek w sieni koło Kurzej Nogi, prowadzących do pieca w sąsiedniej izbie⁵⁰. Podobnie jak w adnotacji o złoceniu tego pieca kilka miesięcy wcześniej, podrządcą oznaczył tam sień frazą „idąc od Kurzej Nogi”. Chciał bowiem uniknąć pomyłki z sienią (125) przyległą od zachodu do omawianej izby z piecem (126)⁵¹, w której mogły się mieścić drzwiczki do paleniska w południowym rogu sali Senatorskiej (124). W innym przypadku nie musiałby jej tak

określać, podobnie jak w omówionych wyżej przypadkach izby królowej oraz sali letniej, których nie mylono z innymi pokojami.

Swoje niezachwiane przeświadczenie na temat słuszności własnej rekonstrukcji pierwotnego układu reprezentacyjnych sal II piętra Stanisław Mossakowski wywodzi jednak głównie z Decjuszowej relacji o weselu Bony, zawierającej krótki opis nowych skrzydeł zamku⁵². Mowa tam między innymi o „siedmiu osobnych pomieszczeniach (*mansiones*) o wyjątkowej dekoracji”, ozdobionych rozetami. Na II piętrze w pałacach zachodnim i północnym tworzyły one reprezentacyjne mieszkanie królowej (*reginale palatium*) i króla (*regia domus*). Nie ma wątpliwości, że tylko trzy z wymienionych wewnątrz z rozetami (124, 125 i sporne) mieściły się w północnym skrzydle królewskim, co – przypomnijmy – znajduje potwierdzenie w wierszowanym opisie Colantoniana Carmignana tych wewnątrz obu nowych skrzydeł, które mógł zobaczyć i uznać za interesujące⁵³.

Opisując skrótowo zamek, Decjusz wymieniał tylko niektóre jego wnętrza. O ile na I piętrze po wzmiance o sieni (*aula*, 88) i sali jadalnej (*aestuarium*, 89) wspomniał sumarycznie inne pomieszczenia mieszkalne (*habitationes*), o tyle poza siedmioma salami z rozetami na II piętrze powstrzymał się nawet od takiej wzmianki. W szczególności pominął wielką sień schodową (123), zapewne dlatego, że nie miała rozet. Ani Decjusz, ani Carmignano nie określili rozmiarów i liczby okien łożnicy weselnej (126 lub 126–127), skupiając się na jej umeblowaniu i dekoracji⁵⁴. Żaden nie rozstrzygnął też, czy przylegała ona bezpośrednio do Kurzej Nogi (129)⁵⁵, czy też była od niej oddzielona dwuokiennej sienią (127). W tym ostatnim wypadku wewnątrz tej przyszłej sieni, dostępne wtedy wyłącznie z łożnicy weselnej, dopiero oczekiwano na przebicie drzwi i dekorację w trakcie planowanej rozbudowy rezydencji⁵⁶. Podobnie

⁴⁸ Por. A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 125 (26 X 1529) (jak w przyp. 1): „pro deauratione fornacis in stuba magna eundo ad eam de palatio ante Cvrzanoga”.

⁴⁹ Por. np. *Rachunki budowy zamku krakowskiego 1531*, oprac. M. Ferenc, Kraków 2000 (= *Źródła do Dziejów Wawelu*, 16), s. 92 (29 IX): „ad cameram habitationum supremarum [132], ad quam itur per salam ante altanam [130]”; A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 109 (11 XII 1529) (jak w przyp. 1): „2 fornacibus in duobus stubis in domo nova in habitationis mediis”. W tym czasie nie notowano jeszcze płatności za piece i kominki na II piętrze nowego pałacu.

⁵⁰ Por. *Rachunki budowy* (jak w przyp. 24), s. 90 (30 V 1530): „a decoloratione 2 hostiorum ferreorum ad 2 fornaces [...], aliud in sala ad stubam eundo de Curzanoga”. Ze względu na wskazane wyżej różnice nomenklatury płatność ta nie może dotyczyć sieni (98) i izby (103) na I piętrze skrzydła wschodniego.

⁵¹ Wbrew opinii Recenzenta, obsługa pieca nie z krążanków, ale z wnętrza nie była na Wawelu wyjątkowa. Por. np. P.M. STĘPIEŃ, *Dawne systemy ogrzewania budowli wawelskich*, „*Studia Waweliana*”, 16, 2015, s. 19; M. FABIAŃSKI, *Wokół wawelskiego dworu*, s. 217, przyp. 109 (jak w przyp. 32). Przy okazji wypada tu sprostować mylną sugestię, jakoby kiedykolwiek zakładał, że w XVI w. omawiany piec mieścił się w ścianie działowej.

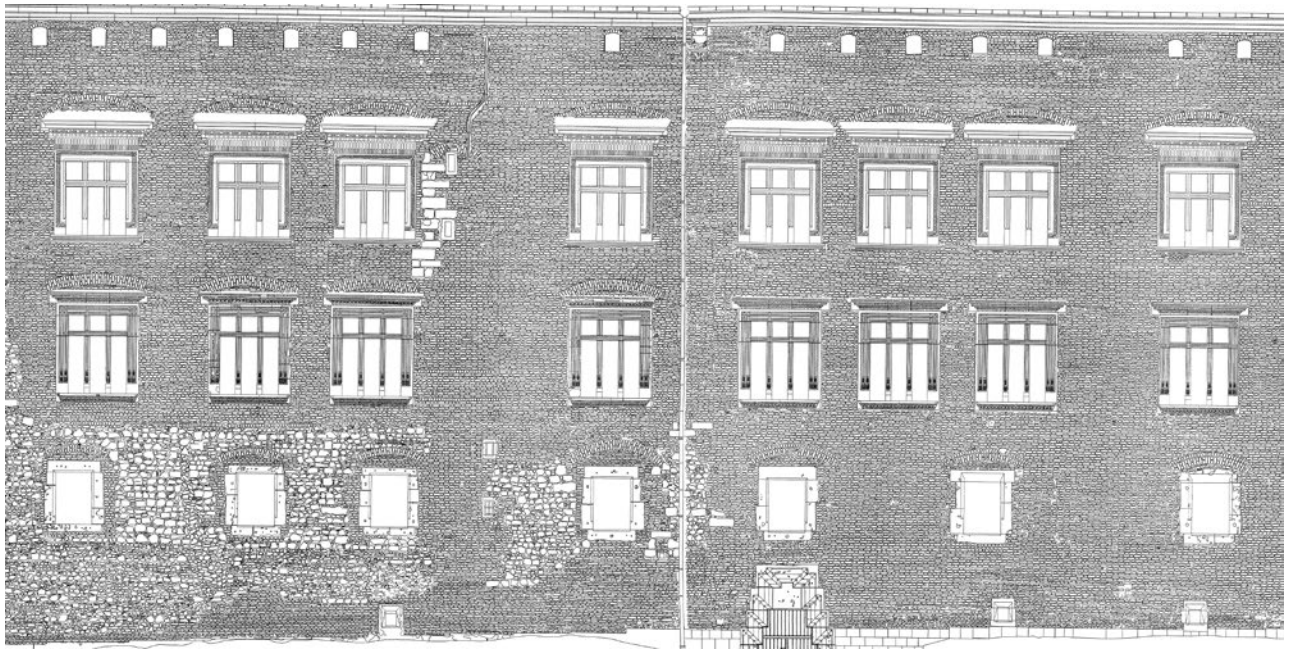
⁵² Oryginał i przekład polski: *Autorzy Złotego Wieku*, s. 27–28 (jak w przyp. 13).

⁵³ *Ibidem*, s. 60–63.

⁵⁴ Carmignano (*ibidem*, s. 60–63) wyróżnił pod tym względem tylko salę Senatorską, nazywając ją „salą wielką z pięknym stropem i bogatą złoconą dekoracją”. O sypialni napisał tylko: „pokój drugi, całutki brokatem udekorowany, czerwone na posadzce sukna, na łożu piękna złotogłowowa kapa aż do ziemi sięga, a baldachim złoty ze zwieńczeniem i globem”. Szerzej o dekoracji łożnicy wypowiedział się Decjusz (*ibidem*, s. 29): „była wzniesiona nad wyraz wytwornie i u góry nakryta złotymi rozetami tudzież ze wszystkich stron ozdobiona kunsztem malarzy, w dodatku zaś, dzięki bezprzykładnej przemyślności królewskiej, jej ściany były obite aksamitem, złotym brokatem aksamitnym”.

⁵⁵ Jak sądzi Stanisław Mossakowski (*Żmudna droga do prawdy*, s. 127 [jak w przyp. 4]).

⁵⁶ Stanisław Mossakowski (*ibidem*, s. 127–128) ocenia słusznie, że funkcja takiego wnętrza z jednymi drzwiami „wydaje się całkowicie nieracjonalna”. Zapomina wszelako, że przed dalszą rozbudową zamku nie pełniło jeszcze żadnej funkcji, bo nie było jeszcze gotowe do użytku, na co już zwracałem uwagę uprzednio, por. *Autorzy Złotego Wieku*, s. 63, przyp. 30 (jak w przyp. 13);



3. Odsłonięty fragment elewacji północnej skrzydła północnego. Na II piętrze widoczne od lewej: okno sieni przed Kurzą Nogą (127), dwa okna izby wielkiej króla (Pod Orłem, 126), okno sieni (125) oraz cztery okna wielkiej sali króla (Senatorskiej, 124). Rys. KPG, 1997, AZK PZS-VII-I_R/135/1

jak sień schodowa (123) nie zainteresowałyby więc Decjusza, skupionego na bogatej dekoracji, a nie na inwentaryzacji wszystkich istniejących pomieszczeń, łącznie z niewykończonymi. Wypowiedzi Decjusza i Carmignana nie mogą zatem podważyć lub potwierdzić wniosków w sprawie rozmiarów wielkiej izby króla (126), opartych na świadectwach szczegółowych.

Oprócz powyższych argumentów, w dyskusji nad rekonstrukcją pierwotnej aranżacji reprezentacyjnych sal skrzydła północnego przewijały się jeszcze następujące:

1. W północnej elewacji zamku okno sieni (127) oddalone jest od sąsiedniego bardziej niż para okien wielkiej izby (126) od siebie nawzajem (il. 3), co moim zdaniem koresponduje z pierwotną ścianą działową między wymienionymi pokojami⁵⁷. Natomiast według Recenzenta wynika to z dostosowania się do rytmu średniowiecznych okienek piwnicznych⁵⁸. Gdyby rzeczywiście tak było, to sale w zachodniej części skrzydła (sień 88 i izba stołowa

89 oraz wielka sień 123 i sala Senatorska 124⁵⁹) otrzymałyby w tej samej elewacji tylko trzy równo rozstawione okna, tak jak w piwnicach, a nie cztery w układzie nieregularnym, jak widać na reprodukowanym rysunku. Wbrew stanowisku Stanisława Mossakowskiego, rozplanowanie okien w elewacji północnej może więc stanowić argument pomocniczy za osobnymi salami (126) i (127).

2. Wskazaną przeze mnie wzmiankę z roku 1535 o „izbie wielkiej króla”, w której zainstalowano listwy do zawieszania arrasów o łącznej długości zbliżonej do rzeczywistego obwodu izby (126)⁶⁰, Recenzent jest skłonny odnieść do większej sali, ponieważ „nie ma dowodu, że wnętrza pałacowe były zawsze szczelnie zawieszane arrasami!”⁶¹. Rze-

M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 73 (jak w przyp. 2). Trudno więc, aby wpuszczano tam gości i aby chwalił je Decjusz lub Carmignano.

⁵⁷ M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 77 (jak w przyp. 2).

⁵⁸ *Recenzja*, s. 472 (jak w przyp. 2). Na poparcie mojej interpretacji układu okien warto podkreślić, że w elewacji południowej (od dziedzińca) skrajnie asymetryczna pozycja okna sieni (127) została wymuszona przez planowany zasięg skrzydła północnego, który nie pozostawiał żadnego wyboru w sprawie usytuowania okna (M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 70 [jak w przyp. 2]), a nie z chęci regularnego rozmieszczenia otworów w domniemanej wielkiej sali, jak sugeruje Recenzent.

⁵⁹ O zmianie koncepcji rozplanowania tej części skrzydła około 1510 r., z wielką sienią schodową (123) obejmującą zachodnią część dzisiejszej sali Senatorskiej (124), por. M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 54–55 (jak w przyp. 2).

⁶⁰ *Rachunki budowy*, s. 60 (19 IX 1535) (jak w przyp. 25): „pro 73 ulnis lystew ad appendendas tapetas in stuba magna Regiae M^{is}”, por. M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 892, przyp. 15 (jak w przyp. 3).

⁶¹ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 128 (jak w przyp. 4). Teoretycznie wzmianka mogłaby się odnosić do wielkiej izby jadalnej króla (89) lub izby Pod Głowami (139). Tę ostatnią, wówczas „jeszcze nieukończoną”, z reguły wyróżniano jednak w tym czasie sformułowaniami „od strony Bernardynów”, „w nowych salach”, a tę pierwszą identyfikowano dodatkowymi określeniami związanymi z jej funkcją stołową, np. *Rachunki budowy*, s. 85 (29 IX 1530) (jak w przyp. 24): „pro uno abace magno ad credentiam regiam, et crata lignea ante eam et lystwy, quas affigit in stuba magna ad murum”; A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 217 (5 XII 1534) (jak w przyp. 1): „reformatione credentiae in stuba magna, ubi Regia

czywiście, brak potwierdzenia dla tego konkretnego przypadku. Materiał porównawczy wskazuje jednak, że listwami zazwyczaj otaczano wnętrza dookoła, aby na przyszłość zapewnić swobodę rozwieszania tkanin w różnych doraźnych konfiguracjach⁶². Choć zatem ta przesłanka nie może samodzielnie być dowodem istnienia osobnej izby (126), to w kontekście pozostałych argumentów jako wyraźna poszlaka przemawia za sformułowaną przeze mnie konkluzją.

3. Podobnie należy ocenić zapis z roku 1549 o dwóch oknach „sali przed Kurzą Nogą”, który prawdopodobnie dotyczy dwuokiennej sieni (127)⁶³. Mowa tu o sali, czyli sieni, a nie izbie, co nieco utrudnia powiązanie tych narpaw z wielookienną izbą wielką króla, jak proponuje Recenzent⁶⁴. Nie jest to więc wprawdzie samodzielny dowód na istnienie dwuokiennej sieni przed Kurzą Nogą (127), tylko raczej pomocnicza wskazówka, wspierająca moje pozostałe wnioski.

Rozważone łącznie, wszystkie zestawione wyżej przesłanki nie tylko nie przeczą, ale wspierają mój wniosek o osobnych „izbie wielkiej króla” (126) i sieni przed Kurzą Nogą (127), oparty na analizie wiarygodnych relacji z pożaru w roku 1595, zarówno niemieckich, jak i polskiej, niewzbogaconych żadnymi dodatkami zmieniającymi ich sens i potwierdzony szeregiem argumentów pomocniczych. Dopóki nie zostanie przedstawiona jakaś inna spójna interpretacja wszystkich wymienionych materiałów albo znaleziony nowy dowód, dopóty to ona pozostaje jedyną prawidłowo „uzasadnioną hipotezą” na ten temat.

PRYWATNY APARTAMENT ZYGMUNTA AUGUSTA NA I PIĘTRZE SKRZYDŁA WSCHODNIEGO (106–111): „ŻMUDNA DROGA” OD HIPOTEZY W STRONĘ POTWIERDZONEJ PRAWDY I METODY DOTARCIA DO NIEJ

Monografia Wawelu z roku 2017 zawiera omówienie argumentów szczegółowych, przemawiających za i przeciw lokalizacji apartamentu Zygmunta Augusta w skrzydle

M^{as} cibum solet capere”; *Rachunki budowy*, s. 59 (19 IX 1535) (jak w przyp. 25): „ab erectione abacis alias sluschby in stuba Regiae M^{is} magna”. Jest zatem mało prawdopodobne, aby wzmianka o listwach na arrasach (jak w przyp. 60) dotyczyła innego wnętrza niż izba (126).

⁶² M. FABIAŃSKI, *Wokół wawelskiego dworu*, il. 4.12, 4.13, 4.28 (jak w przyp. 32).

⁶³ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 407 (5 I 1549) (jak w przyp. 1): „2 novis fenestris ad salam ante Kurzanoga”, por. M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 892, przyp. 16 (jak w przyp. 3). To zapewne w niej oraz w sąsiedniej wielkiej izbie sądowej (126) wymieniono wcześniej 200 okrągłych szybek: A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 370 (20 XI 1546) (jak w przyp. 1): „200 orbibus [...] ad stubam iudicalem, et salam ante Kurzanoga”. Por. ibidem, s. 417 (1559): „na górę, gdzie sądzą”.

⁶⁴ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 128 (jak w przyp. 4).

wschodnim po roku 1535⁶⁵. Tę zaś zaprezentował w swojej rozprawie Stanisław Mossakowski jako ustalenie. Ponieważ jednak opierało się ono tylko na danych o wieku sprawnym Jagiellończyka i regułach życia dworskiego⁶⁶, ujawniało warunki, które powinno spełniać mieszkanie usamodzielnionego króla, ale nie konkretną lokalizację, pozostającą wtedy w sferze domysłów. Na przykładzie powyższego uzasadnienia warto się zastanowić, czy oferowane przez Recenzenta „odsyłacze źródłowe” o tak ogólnym charakterze „winny wystarczyć do skontrolowania rozumowań i wniosków”, przynajmniej „wytrawnemu badaczowi”⁶⁷, nawet gdyby ta ostatnia uwaga miała dyskutantów onieśmielić i przez to zniechęcić do zadawania pytań. Prawa, zwyczaje i reguły, takie jak ceremoniał dworski, określają bowiem zasady działania, czyli prawdopodobieństwo lub imperatyw. Są więc cenną wskazówką, w którym kierunku koncentrować poszukiwania, ale nie wystarczą do udowodnienia indywidualnych rozstrzygnięć w danym miejscu i czasie, o ile te nie zostaną potwierdzone w inny sposób. W przeciwnym wypadku omawiany niżej trzyokienny pokój narożny w skrzydle wschodnim (111) nie pełniłby roli jadalni w apartamencie ważnego członka rodziny królewskiej, jakim około roku 1600 była królewna Anna Wazówna⁶⁸, zmuszając ją do nocowania w gorzej przystosowanym miejscu.

Jak zauważył Arystoteles (*Poetyka* 1451 b), historyk różni się od poety tym, „że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. [...] poezja wyraża przeciwieństwo to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe. Przez »ogólne« rozumiem to [...], co jest zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością, do czego właśnie dąży poezja”⁶⁹. Choć – inaczej niż upraszcza Stagiryta – to, co ogólne, powinno interesować również uczonych, a nie tylko literatów, to jednak w dążeniu do ustalenia konkretnych zdarzeń historycznych nie można się ograniczać do rozpoznania samych tylko prawidłowości i konieczności, jak zwyczajów, ceremoniału dworskiego i innych uwarunkowań, zaleceń teoretyków architektury, werdyktów astrologów w sprawie budowy czy też porad medyków w kwestii lokalizacji zdrowych mieszkań. Dlatego w monografii zdecydowałem się na przegląd wszystkich znanych mi wówczas dokumentów, które rzucają konkretne światło na usytuowanie mieszkania Zygmunta Augusta.

⁶⁵ M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 388–389 (jak w przyp. 2).

⁶⁶ S. MOSSAKOWSKI, *Rezydencja królewska na Wawelu*, s. 98 (jak w przyp. 22).

⁶⁷ Idem, *Żmudna droga do prawdy*, s. 132 (jak w przyp. 4).

⁶⁸ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 462 (29 V 1602) (jak w przyp. 1): „dla przybijania okowu pobielanego do 3 drugich nowych okien w drugim gmachu, gdzie izba stołowa Królowej JMci”. O wawelskim dworze Anny Wazówny, bez odniesień topograficznych: W. LEITSCH, *Das Leben am Hof König Sigismund III. von Polen*, t. 1, Wien–Kraków 2009, s. 380, 386–390.

⁶⁹ ARYSTOTELES, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2004, s. 330.

Lamenty Zygmunta Augusta o braku miejsca na Wawelu, gdzie mógłby zamieszkać z małżonką, a także okoliczność, że w roku 1545 wynajął w Krakowie kamienicę, zamiast stanąć na zamku, skłoniły mnie do komentarza, że „młody król o zamieszkaniu w skrzydle wschodnim mógł tylko pomarzyć”⁷⁰. Stanisław Mossakowski sugeruje jednak fałszywie, że taką właśnie przedwczesną konkluzją ogólną zakończyłem w monografii całe rozumowanie na temat usytuowania apartamentu, ponieważ – jak zgaduje – „nie uruchamiam wyobraźni sytuacyjnej”⁷¹, toteż w konsekwencji popadam w jednostronność. Uporczywie pomija przy tym milczeniem przytoczoną przeze mnie wiadomość o klamkach do trzech ustępów w mieszkaniu tego monarchy, która – jak napisałem wyraźnie już dwa razy – „mogła dotyczyć omawianego mieszkania na I piętrze”, gdzie znajdowała się właśnie taka liczba ustronnych miejsc⁷². Jak oceniłem, przemawiałaby ona przeciw podanej wyżej interpretacji żalów młodzieńca, choć inne przesłanki zdawały się ją potwierdzać. W całościowym podsumowaniu, wyważającym te i inne jeszcze argumenty, doszedłem więc do wniosku, że nader niejednoznaczne źródła szczegółowe nie pozwalały potwierdzić miejsca nowego mieszkania, z wyjątkiem lokalizacji komnaty młodego króla w Lubrance (113) i poprzedzającej ją izby (112). W pracy własnej starałem się bowiem nie formułować stanowczych konkluzji przed starannym zbadaniem wszystkich okoliczności sprawy⁷³. Opisana powściągliwość nie spodobała się Recenzentowi, który w innym miejscu odzębnił się od takiej ostrożnej postawy badawczej⁷⁴.

Opisany przypadek to kolejna już relacja Stanisława Mossakowskiego, która nie tyle odtwarza zawartość mojej książki w sposób obiektywny, ile twórczo kreuje wypaczony obraz recenzowanej publikacji. Zwabionych tytułem o „drodze do prawdy” czytelników „Biuletynu Historii Sztuki” takie zabiegi retoryczne, bynajmniej nie odosobnione, mogą wprowadzać w błąd co do wartości monografii, a w konsekwencji źle do niej usposobić. Utrwalone drukiem już na zawsze, wypowiedzi te można

jednak systematycznie konfrontować z oryginalnym tekstem. W sprostowaniach przygotowanych na tej podstawie jestem więc zmuszony ujawniać interesujące przykłady ignorowania moich istotnych stwierdzeń (a następnie wytykania mi tych rzekomych braków) albo kwestionowania takich poglądów, jakich w mojej książce nie wyraziłem, ironizowania na ich temat, a nawet wygłaszania opinii wprost o moich cechach osobistych⁷⁵. *Pudor prohibet plura profari*.

W następnym etapie dyskusji na temat skrzydła wschodniego zawarte w recenzji monografii nowe argumenty szczegółowe na korzyść proponowanej lokalizacji nie tylko zostały przeze mnie przyjęte, ale też wsparłem szczegółowo na pierwszym znaczeniu dowodowym. Była nim na nowo odczytana adnotacja z roku 1535 o zasłonach do dwóch okien w sypialni młodego króla⁷⁶. Wzmacniając wykorzystany uprzednio przeze mnie zapis o trzech klamkach, pozwoliła mi ona uznać usytuowanie mieszkania w skrzydle wschodnim za rozwiązanie najbardziej prawdopodobne. Tylko w tej części zamku można było bowiem znaleźć zdatną do tego celu komnatę o dwóch oknach, która nie była jeszcze zajęta.

Wiadomość o dwóch zasłanianych oknach w nowo urządzonej łożnicy dała równocześnie asumpt do wniosku, że w tym przypadku sypialnię urządzono w zaopatrzonej w ustęp dwuokiennej komnacie (106) przy sieni schodów Poselskich. W takim razie jadalnię młodego króla musiałaby być trójokienna komnata-izba narożna (111), również z ustępem⁷⁷. Wniosek ten mógłby być jednak przedwczesny w obliczu skojarzenia dwóch zapisów z 18 i 19 września 1535 na temat napraw ustępu przy jakiejś komnacie lub komnatach. Raz figuruje ona jako nieokreślony pokój od strony Bernardynów (111), a w drugim dokumencie – jako sypialnia młodego króla, ale bez wskazania jej miejsca⁷⁸. Gdyby zgodnie z przekonaniem Stanisława Mossakowskiego obie te wiadomości, z osobna

⁷⁰ M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 389 (jak w przyp. 2); idem, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 923, przyp. 73, 924 (jak w przyp. 3).

⁷¹ S. MOSSAKOWSKI, *Żmudna droga do prawdy*, s. 123, przyp. 27 (jak w przyp. 4).

⁷² Już w *Recenzji* (s. 481, przyp. 168) (jak w przyp. 2) jej Autor podał tę samą wiadomość źródłową jako argument własny, co sugeruje fałszywie, jakoby nie została wykorzystana wcześniej w mojej monografii. Odpowiednie sprostowanie zamieściłem więc w mojej ripostie (M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 924 [jak w przyp. 3]), ale – jak widać – na próżno...

⁷³ Dlatego dopiero w kontekście nowych przesłanek, wcześniej niewykorzystanych, przyjąłem wyjaśnienie Recenzenta, że żale dotyczyły bardziej apartamentu małżonki niż młodego króla. Bez znajomości tych dodatkowych okoliczności, o których niżej, bardziej przekonywałaby moja interpretacja wypowiedzi króla. Por. M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 923–924 (jak w przyp. 3).

⁷⁴ *Recenzja*, s. 440 (jak w przyp. 2).

⁷⁵ Nie licząc uwag zawartych w niniejszym artykule, na najbardziej jaskrawe zniekształcenia o podobnym charakterze musiałem reagować już wcześniej: M. FABIAŃSKI, *Dlaczego Jagiellonowie ufundowali*, s. 203, przyp. 24 (jak w przyp. 13), a zwłaszcza idem, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 883, 890, 896–902 (jak w przyp. 3).

⁷⁶ Idem, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 923–924 (jak w przyp. 3).

⁷⁷ Ibidem, s. 924: „mieszkania Zygmunta Augusta [...] z sypialnią w komnacie (106) i jadalnią w izbie-komnacie (111)”. Por. A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 285 (18 III 1542) (jak w przyp. 1): „stuba caminata in mediocribus atriiis”; s. 315 (16 VI 1543): „ad roborationem ancri apud caminum ubi Ser^{mus} Rex Iunior decumbere solet”.

⁷⁸ *Rachunki budowy zamku*, s. 47 (18 IX) (jak w przyp. 25): „a reformatione seraculi ad secretum locum in caminata atriorum mediocrium e regione Bernardinorum”, s. 61 (19 IX): „a reformatione sedilis cum lysthwy in secreto caminatae, ubi serenissimus iuvenis rex dormire solet”. Stanisław MOSSAKOWSKI (*Żmudna droga do prawdy*, s. 124 [jak w przyp. 4]) próbuje odnieść zapis o dwóch zasłanianych oknach do trójokiennej izby-komnaty narożnej, twierdząc, że trzeciego okna nie zasłaniano. Taka oszczędność wydaje się mało prawdopodobna.

neutralne dla omawianego zagadnienia, rzeczywiście odnosiły się do tego samego pomieszczenia, rozstrzygnęłyby umiejscowienie sypialni i jadalni młodego króla. Brakuje na to jednak dowodu. Jednoznacznie sprawę sypialni wyjaśnia dopiero polecenie z roku 1570, a więc późniejsze o 35 lat, aby „u kownaty, gdzie jest łożnica, dwoje drzwi uczynić na ganek zupełne a do kownaty składane”⁷⁹. O ile bowiem wiadomo, jedyna na zamku komnata z bezpośrednim wyjściem na ganek, zamykanym dwustronnie, to właśnie komnata-izba narożna (111).

Obecny stan rozpoznania źródeł pozwala zatem uznać, że w roku 1535 na I piętrze południowej sekcji skrzydła wschodniego urządzano apartament dla młodego króla, do którego przeprowadził się już wtedy lub „miał zamieszkać” (*Rex Iunior habitare debuit*) w roku następnym, kiedy nastąpił pożar⁸⁰. Wyjaśnienie Stanisława Mossakowskiego, jakoby w sypialni przygotowywanej dla młodzieńca zainstalowano zasłony tylko w dwóch z trzech okien, wydaje się przy tym mało przekonujące. Przecież słońce w zależności od pory zagląda tam do wnętrza przez każde z trzech okien, a ludzie – tylko przez to zachodnie. Na pewno w skrzydle wschodnim Zygmunt August mieszkał jakiś czas po ślubie z Elżbietą Habsburżanką wiosną 1543 roku. Nie ulega też wątpliwości, że już jako samodzielny władca okresowo zajmował ten swój apartament i korzystał z trójokiennej sypialni od strony Bernardynów (111), która około roku 1600 funkcjonowała jako jadalnia w apartamencie Anny Wazówny. Wymienione ustalenia w zasadzie zdezaktualizowały wszystkie pomniejsze zastrzeżenia⁸¹.

*

Historia sporu o apartament młodego króla ilustruje, jak zawiła bywa droga od hipotezy opartej na dedukcji do potwierdzonych ustaleń, prowadząca przez gąszcz niejednoznacznych źródeł z wieku XVI, które tylko w ograniczonym stopniu informują nas o pierwotnych funkcjach wnętrza zamkowych⁸². Jest to jednak droga jedyna

i konieczna, nawet jeśli wysuwane wątpliwości i zadawane pytania budzą zniecierpliwienie Oponenta, podobnie jak wcześniej w sprawie piekarni i infirmerii⁸³. Przeprowadzona dyskusja nie okazała się bynajmniej jałowa i z mojej strony ani nie wprowadziła zamieszania do stanu badań, ani nie zniekształcała stanowiska drugiej strony sporu. Wykorzystane przeze mnie wiadomości z lat trzydziestych XVI wieku o klamkach i zasłonach – obok zaoferowanego przez Recenzenta możliwego do przyjęcia wyjaśnienia moich zastrzeżeń w sprawie żalów Zygmunta Augusta – usunęły początkową niepewność w sprawie usytuowania apartamentu w skrzydle wschodnim. Dodatkowo potwierdzają to świadectwa szczegółowe z okresu już po śmierci Zygmunta Starego, na które wskazał Stanisław Mossakowski w reakcji na moją sceptyczną postawę. A właśnie poszerzanie obszaru wiedzy w miejsce hipotez powinno kontentować uczestników każdej uczciwej dyskusji naukowej, która w ten sposób spełnia swoje zadanie.

Kraków, luty 2020

⁷⁹ A. CHMIEL, *Wawel*, 2, s. 778 (jak w przyp. 1).

⁸⁰ Ibidem, s. 227 (1936) (jak w przyp. 1). Por. M. FABIAŃSKI, *Zamek króla Zygmunta I*, s. 130, przyp. 508 (jak w przyp. 2). Do czasu udroźnienia wejścia na schody główne, zawałonego w wyniku pożaru jesienią 1536 r. i usunięcia innych skutków kataklizmu, apartament na I piętrze nie nadawał się do użytku.

⁸¹ W szczególności to w sprawie wzmianki o sklepie przed jadalnią króla, który byłem skłonny łączyć z wejściem z krużganka do komnaty-izby (111). Według wcześniejszej opinii Recenzenta wiadomość ta „oczywiście dotyczy [...] pomieszczeń naroża północno-wschodniego” (S. MOSSAKOWSKI, *Pałac wawelski Zygmunta I*, s. 481–482, przyp. 174 [jak w przyp. 2]), a według najnowszej – również „w sposób oczywisty” – przeszła w filarze pośrodku krużganka północnego w pobliżu wielkiej izby jadalnej (89), por. S. MOSSAKOWSKI, *Zmudna droga do prawdy*, s. 122–123 (jak w przyp. 4). Tylko ta druga propozycja może być trafna.

⁸² Mimo postępu badań pełną aktualność zachowuje tu moja wcześniejsza opinia (A. FISCHINGER, M. FABIAŃSKI, *The Renaissance Wawel*, s. 189, jak w przyp. 14): „available written and material

sources provide only limited knowledge of the original purpose of the rooms, especially as no written royal ceremonial survives”

⁸³ M. FABIAŃSKI, *Nowe ustalenia i uwagi*, s. 926 (jak w przyp. 3).

SUMMARY

Marcin Fabiański

THE ROYAL CASTLE AT WAWEL AT THE TIME
OF THE LAST JAGIELLONIANS. A DISPUTE
ON THE ORIGINAL FUNCTIONS OF SOME
OF ITS ROOMS

The primary sources discussed in the paper have enabled to determine the initial location of passages in the gatehouse (room nos 115–118) on the castle's second floor, which differs from the hitherto reconstructions. A detailed analysis of the evidence has additionally supported the hypothesis about the Melusine Room (120) having been temporarily used by the King during the lifetime of his wife Barbara. It turns out, however, that a theory about the purported King's great hall in the castle's north wing (116–117), allegedly divided by a wall as late as around 1600, was based on an erroneous translation of a German text from 1595 and supported by a number of biased interpretations. A detailed analysis of all the important circumstances suggests that the current division of rooms (116 and 117) is original. The last part of the paper sums up the discussion about the apartment of King Sigismund II Augustus in the castle's east wing. The hypothetical location of the royal apartment, inferred on the basis of general premises has been ascertained by detailed written documentary evidence gathered by both parties of the dispute, that is, by means of induction.

BARBARA HRYSZKO
Jesuit University Ignatianum

THE ICONOGRAPHY AND DATING OF THREE MYTHOLOGICAL DRAWINGS BY ALEXANDRE UBELESKI

The artistic legacy left by Alexandre Ubeleski (1649/1651–1718) covers paintings and drawings made with various techniques, including interesting red chalk drawings (Fig. 1 and 2), which have not yet been discussed in detail.¹ The attribution of the drawings to Ubeleski has been verified by the analysis of a signature visible on the reverse of the first sheet (Fig. 3), the works' history, their style, and comparative studies of the painter's oeuvre.² This article presents new findings based on an in-depth analysis of the form and iconography of the drawings, which allow for their grouping, the identification of their subject matter and potential sources of inspiration, their dating, and the discovery of their ideological meaning. The analysis of the drawings treated as a series offers an insight into the nature of Ubeleski's work, and places it in a broader context of not only the arts but also the literature and music created within the culture of King Louis XIV's court.

¹ This article is a separate analysis, the starting point of which was indicated in the monograph: B. HRYSZKO, *Le Peintre du Roi. Aleksander Ubeleski (1649/1651–1718) – malarz polskiego pochodzenia we Francji i jego dzieła*, Kraków, 2016. I would like to express my gratitude for assistance in my research to Prof. Pierre Rosenberg and Lutz Riestler.

² Ubeleski's signature: *Alexandre pinx.* is one of the five variants I found during my research. An identical signature, from an unknown work, was published in: E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 13, Paris, 1999, p. 886. The artist's similar signatures can be found in the following works: *The Peasant Dance*, *The Marriage of the Virgin*, *Christ Healing the Sick*; see B. HRYSZKO, 'Alexandre Ubeleski (Ubelesqui): The Oeuvre of the Painter and Definition of his Style', *Artibus et Historiae*, 71/37, 2015, pp. 235, 279–280, figs. 21, 23, 24.

The drawings were part of the collection of Gilbert Paignon-Dijonval (1708–1792).³ Among the drawings belonging to the *École Française*, the catalogue of this collection lists three red chalk drawings on paper, each 5 inches high and 8 inches wide, assigned to 'Alexandre Ubeliski' (sic). The subject of the first work was described as *Apollo kissing the shepherdess' hand, in the background Cupid is shown holding a mask* (Fig. 1), and the titles of the other two were *Diana leaving the heavens to visit Endymion* (Fig. 2) and *Bacchus consoling Ariadne*.⁴ Two of these drawings have been preserved to this day. The first of them appeared at auction on 25 April 1979 in the Danish Bruun Rasmussen Auctioneers in Copenhagen (Fig. 1),⁵ while the other was put up for sale in Kunsthandel Dr. Moeller in Hamburg in 1991 (Fig. 2).⁶

³ It was one of the biggest private collections of drawings and prints created between 1724 and 1792, and included fourteen works by Alexandre Ubeleski. They are listed in a catalogue published in 1810 by the collector's heir and grandson, Charles-Gilbert-Terray, vicomte de Morel-Vindé (1759–1842). *Cabinet de M. Paignon Dijonval. Etat détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé*, ed. by [P. M.] Bénard, Paris, 1810, pp. VI and 126.

⁴ *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, p. 126 (as in note 3): '2911. Apollon baisant la main d'une bergère; on voit dans le fond l'Amour tenant un masque: d. à la sanguine; l.[arge] 8 po.[uce] sur 5 po.[uce]. ... 2915. Diane quittant le ciel pour visiter Endymion. Bacchus consolant Ariane: deux dessins à la sanguine sur papier blanc; l.[arge] 8 po.[uce] sur 5 po.[uce]'.

⁵ Drawing no. 556 in the sales catalogue of Bruun Rasmussen de Copenhague – see P. ROSENBERG, 'Un émule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui', *Artibus et Historiae*, 22/11, 1990, p. 186, note 62.

⁶ M. MOELLER, *Meisterzeichnungen*, Hamburg, 1991, p. 25.





1. Alexandre Ubeleski, *Apollo and Issa*, 1697 or after, red chalk on light paper, 14,6 × 23,8 cm, Paris, Private Collection

The technique, the description of the scenes, and the size given in the catalogue of the Paignon-Dijonval collection in inches, according to the French metric scale in use in the 17th and 18th centuries, all correspond to the extant drawings.⁷ Moreover, their composition is similar: the figures are depicted in the foreground, a girl (Fig. 1) and Endymion (Fig. 2) bow their heads in corresponding poses, and they rest on the edge of a cliff against some scrub in front of an open area on the right. The couples, cupids, dogs and some objects scattered on the ground are shown in comparable landscape scenery. Both scenes are framed from below by a corrugated bow-like shape. Despite these similarities and their provenance, the drawings have not been linked so far. Yet they are analogous and certainly used to belong to one series. What is more, on account of the information from the catalogue of the eighteenth-century collection, it is reasonable to think that a lost, or not yet identified, drawing of *Bacchus consoling Ariadne* belonged to this series as well. The meticulously drawn scenes and the characteristic frame in the lower part of the drawings suggest that they might have been the designs of paintings intended as a series. However, as of today, the purpose of these works is unknown.

⁷ One French inch equalled approximately 2,71 cm., see H. DOURTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes contenant des tables des monnaies de tous les pays*, Amsterdam, 1976, p. 441.

IDENTIFICATION OF THE SUBJECT MATTER

The catalogue mentions the first of the drawings under the title *Apollo kissing the shepherdess' hand* (Fig. 1). This title was also repeated by Pierre Rosenberg.⁸ The elements presented in the drawing, i.e. a lyre, a bow, and a radial glow around the man's head, allow us to recognize the figure as the god of the Sun. Dressed in scanty attire, Apollo kneels next to a girl, holding her hand with both of his. A cupid is flying above the couple. He points at Apollo with his right hand and simultaneously removes a mask from his face with his other hand. A dog sleeps by the bare feet of the woman, and a shepherd's staff is lying in front of Apollo, while some sheep graze on the plain.

Apollo's presence points at mythology as the source of the theme of the drawing. Thus, the question arises what mythological story featuring him the imaginary scene depicts. Who is the girl? Is she really a shepherdess? Why is Apollo kissing her hand? Furthermore, what is the symbolism of the particular motifs of the scene, e.g. a cupid with a mask?

The poem *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, written by Isaac de Benserade (1613-1691) on King Louis XIV's commission,⁹ might prove helpful in answering

⁸ P. ROSENBERG, 'Un émule polonais de Le Brun', p. 182, fig. 30 (as in note 5).

⁹ [I. DE BENSERADE], *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux imprimées et enrichies de figures par ordre de Sa Majesté, et dédiées*



2. Alexandre Ubeleski, *Diana as Luna visiting Endymion*, 1697 or after, red chalk on light paper, 14,7 × 23,5 cm, Freiburg, Private Collection

these questions. The volume contains a print by François Chauveau (1613–1676) presenting a similar scene, featuring Apollo kneeling in front of a sitting girl and holding her hand (Fig. 4).¹⁰ A cupid with a mask flies between the figures and a flock of sheep appears in a similarly composed landscape. An inscription below the image reads: ‘APOLLON épris des beautez de la jeune Nimphe Issé, l’abusa sous la forme d’ un jeune Berger’.¹¹ At the bottom of the page there is a fragment of verse 124 from Book 6 of Ovid’s *Metamorphoses*¹², which refers to a love affair shown on the tapestry Arachne wove for a contest with

Minerva for pre-eminence in the art of weaving.¹³ An Ovidian theme of minor importance – Apollo’s adventure, disguised as a shepherd, with Issa, a daughter of Macareus¹⁴ – became a source for the sonnet accompanying François Chauveau’s print, entitled *APOLLON en Berger*.¹⁵ The poem, almost a paean in honour of the nymph

à Monseigneur Le Dauphin, Paris, 1676, p. 176. At the court of Louis XIV Issac de Benserade created poems and librettos to Jean-Baptiste Lully’s works, among others see J. GORTON, *A General Biographical Dictionary*, vol. 1, London, 1851, unnumbered pages.

¹⁰ The composition is signed lower left: *F. Chauveau jn et fec.* Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, inv. No. Sa18; M53826. On François Chauveau’s oeuvre see *Mémoire sur la vie de François Chauveau, peintre et graveur, et de ses fils, Évrard Chauveau, peintre, et René Chauveau, sculpteur, par Jean Michel Papillon*, Paris, 1738, pp. 11–13 and R.-A. WEIGERT, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIe siècle*, vol. 2, Boulanger (Jean) – Chauveau (François), pp. 393–395 and 411.

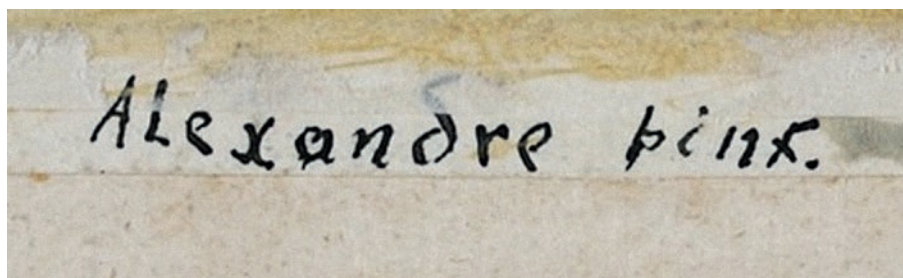
¹¹ [I. DE BENSERADE], *Metamorphoses d’Ovide en rondeaux*, p. 176 (as in note 9): ‘APOLLON épris des beautez de la jeune Nimphe Issé, l’abusa sous la forme d’un jeune Berger’.

¹² *Ibidem*: ‘ut pastor Macareida luserit Issen’.

¹³ Cf. P. Ovidii Nasonis *Metamorphoseon, id est transformationu[m] libri XV. Cum indice*, Lugduni, 1533, p. 141. The work, written in Latin, was also translated into French, see *Les Metamorphoses d’Ovide, traduites en prose françoise et de nouveau soigneusement reuenës, corrigees en infinis endroits, et enrichies de figures à chacune Fable. Avec XV. Discours contenans l’explication Morale et historique*, Paris, 1651, p. 157; *Les Metamorphoses d’Ovide, traduittes de nouveau en prose Françoise, soigneusement reveuës & corrigées avec XV. Discours contenans l’explication Morale des Fables*, Lyon, 1666, p. 225.

¹⁴ On Issa see P. CHOMPRÉ, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l’intelligence des poëtes, des tableaux & des statues, dont les sujets sont tirés de l’histoire poétique*, Paris, 1775, p. 227; *Stephani Byzantii Ethnicorum quae supersunt, ex recensione Augusti Meinekii*, vol. 1, Berolini, 1849, p. 339; J. D. REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, vol. 1, New York, 1993, p. 182.

¹⁵ [I. de BENSERADE], *Metamorphoses d’Ovide en rondeaux*, p. 177 (as in note 9): ‘APOLLON en Berger. / Quelle merveille est la Beauté naissante! / Issé parut à Phébus ravissante, / Depuis la chaste & farouche Daphné / Il n’avoit point esté mieux enchaîné, / Mais celle-cy devint plus caressante. / Du Ciel pour elle il fit une descente, / Sa Deïté fut trop embarrassante, / Il en quitta son Char illuminé./ Quelle merveille. / Elle estoit douce, elle estoit innocente, / Et ne crût



3. Signature *Alexandre pinx.* overlaid on the drawing *Apollo and Issa* by Alexandre Ubeleski

whose beauty enchanted Apollo, explains the content of Chauveau's engraving, which is presented on the following page (Fig. 4). Issa, in contrast to Daphne, proved to be susceptible to the god's charms and reciprocated his feelings. According to Benserade's work, it was not Issa who was a shepherdess, but Apollo who disguised himself as a shepherd, as stated already in the poem's title. Thus, the title *Apollo kissing the shepherdess' hand* is erroneous and should be formulated afresh as *Apollo and Issa* (Fig. 1). The sonnet accentuates the reciprocal, equal emotional involvement of both the god and the nymph, which is symbolized by the cupid flying over the couple. He is holding a mask in his hand which refers to the camouflage that Apollo assumed, as his intimidating godly image was an impediment in his amorous conquests.

The subject matter of the second drawing, containing the names *Diana and Endymion* in its title, also needs some clarification. As was the case with the first drawing, Benserade's poem with Chauveau's illustration of the myth of Endymion (Fig. 6)¹⁶ can shed some light on the issue discussed here. The inscription on the print can be translated as: 'Luna/Moon fell in love with shepherd Endymion when she found him sleeping on Mount Karia'.¹⁷ Thus, we learn that the female figure in the illustration is Luna, the personification of the Moon.¹⁸ Ubeleski's drawing also contains references to her: the chariot in the clouds, harnessed to a pair of horses, which accompanies the goddess of the moon¹⁹ is an obvious one. However, the artist also depicted Endymion's mistress holding a bow in

her hand, and the bow is an attribute of Diana, the goddess of hunting (Fig. 6). As a result, the drawing seems to mix various motifs and to refer simultaneously to Luna and Diana. The two figures were often equated with each other, as is evidenced by numerous representations of this love affair.²⁰ In order to emphasize the reference to the Moon and night (which will be discussed later), it might seem justified to modify the title of the drawing to *Diana as Luna visiting Endymion*, as more clearly expressing its subject matter.

INSPIRATIONS FOR THE DRAWINGS

The compositions of both of Ubeleski's drawings (Fig. 1 and 2) resemble Chauveau's prints (Fig. 4 and 6), although they are reversed as in a mirror reflection. Similarities can be found in the landscape arrangement: the background is covered by several trees on one side and an open area on the other, and in the arrangement of the lovers and their poses: Apollo is kneeling in front of the sitting nymph and holding her hand (Fig. 1 and 4), while Luna, shown in profile, is kneeling in front of Endymion and looking at him. His head, shown *en trois quarts*, is leaning towards her, with one arm drooping toward the ground (Fig. 2 and 6). Other elements shared by the engraving and the drawing include the drapery characteristically flying over Luna's head, the dog placed next to the sleeping Endymion, which is craning its neck to look at the goddess who has just arrived, and a spear that lies on the ground.

From the number of similarities between them, it can be inferred that Ubeleski was inspired by illustrations of Benserade's work. It is likely that the renown of the splendid visual setting for Benserade's poem made it famous in the circle of the Royal Academy of Painting and Sculpture; the artist surely knew it as well. The prestige of the poem's sumptuous, partially coloured and gilded engravings is evidenced by the fact that King Louis XIV had assigned the impressive sum of one thousand louis d'ors for this work.²¹

pas faire chose indécente / D'aimer quelqu'un à luy plaire adonné, / Il estoit beau, tendre, passionné, / Lardeur entr'eux fut égale & pressante. / Quelle merveille.'

¹⁶ The monogram on the engraving, *F. C. jn. fc.*, confirms its authorship as that of François Chauveau. See [I. de BENSERADE], *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, p. 366 (as in note 9).

¹⁷ Ibidem: 'La Lune devint éprise du Berger Endymion, l'ayant trouvé endormi sur une Montagne de la Carie'. The word „La Lune” signifies both the moon and the goddess Luna.

¹⁸ A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. 2, *Profane Darstellungen*, p. 153; P. GRIMAL, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, transl. M. Bronarska, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1990, p. 212.

¹⁹ A. PIGLER, *Barockthemen*, vol. 2, p. 153 (as in note 18); P. GRIMAL, *Słownik mitologii*, p. 318 (as in note 18); W. KOPALIŃSKI, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 1997, p. 1052.

²⁰ See A. PIGLER, *Barockthemen*, vol. 2, pp. 151–155 (as in note 18); J.D. REID, *The Oxford Guide*, vol. 1, pp. 373–382 (as in note 14).

²¹ [L.-M. CHAUDON], *Nouveau dictionnaire historique-portaif, ou, Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fai un nom par des Talens, des Vertus, des Forfaits, des Erreurs, &c. &c. depuis*



4. François Chauveau, *Apollon épris des beautés de la jeune Nimphe Issé, l'abusa sous la forme d'un jeune Berger*, copperplate engraving, Gent, Universiteitsbibliotheek

The layout of the scenes in the engravings suggests that Ubeleski used not the prints, but the sketches for them. Undoubtedly, Chauveau's drawings were carefully preserved in the royal collection (since the prints were so generously paid for by the king) and known to Parisian academicians including Ubeleski.

It should be stressed, however, that the poses of Ubeleski's figures are more interesting, more artistically accomplished, and more vivid, and their gestures are more meaningful, than their corresponding elements on the prints. Innovations in Ubeleski's works include the hand-kissing, a sleeping dog, a bow, and a lyre (Fig. 1) and the absence of a creek, present in the engraving. In the drawing Luna is depicted in the clouds, along with a chariot, horses, and cupids; a sleeping dog, a bow and a horn appear on the ground (Fig. 2).

The sources of Ubeleski's two extant drawings and their similarities to the engravings from the book by Benserade

allow for formulating the hypothesis that the third drawing, *Bacchus consoling Ariadne*, may resemble the illustrations to the sonnets entitled *Bacchus et Ariane* and *Couronne d'Ariane en astre* in Benserade's work.²² However, at present only the subject of the work is known, which then can be compared with the iconography of extant drawings showing couples of lovers in idyllic love scenes.

SUGGESTED DATING

It is noteworthy that the subject matter discussed here was especially popular in operas composed at the end of the 17th century. For example, *Ariane et Bacchus* – an opera by Marin Marais with lyrics by Saint-Jean based on Ovid's *Metamorphoses* – was published in 1696.²³ It was staged on 8 March in the same year at the *Académie Royale de Musique* in Paris.²⁴ The pastorale héroïque entitled *Issé*,

le commencement du monde jusqu'à nos jours, Paris, vol. 1, 1772, pp. 276–278; J. GORTON, *A General Biographical Dictionary*, vol. 1, unnumbered pages (as in note 9). Along with François Chauveau, Jean Le Pautre and Sébastien Le Clerc took part in the enterprise. The latter engraved the frontispiece based on a drawing by Charles Le Brun; this information is included in a letter of 1 November 1674 from the *Premier peintre du Roi* to the poet, published in the introduction to Benserade's poem.

²² [I. de BENSERADE], *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, pp. 270 and 272 (as in note 9).

²³ *Anecdotes dramatiques*, Paris, 1775, vol. 1, p. 90 and vol. 3, pp. 320 and 456; A. de LERIS, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des theatres contenant l'origine des differens theatres de Paris*, Paris, 1763, pp. 631 and 681.

²⁴ A. de LERIS, *Dictionnaire portatif historique*, pp. 48–49 (as in note 23); *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques, par ordre*



5. Franz Ertinger, *Apollon changé en Berger*, copperplate engraving, Salins les Bains, Bibliothèque

composed by André Cardinal Destouches (1672–1749) with lyrics by Antoine Houdar de La Motte (1672–1731),²⁵ premiered on 7 October 1697 in the apartments of Louis XIV in Fontainebleau,²⁶ and performances were repeated there on 19 and 20 October.²⁷ The king chose it in order to add splendour to his grandson Louis de Bourgogne's and

chronologique, depuis leur origine; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs, Paris, 1760, pp. 116–117.

²⁵ The opera script: *Issé, pastorale héroïque en musique, représentée devant sa Majesté à Trianon le 17 décembre 1697 par l'Académie royale de musique*, Paris, 1697; libretto: [A. H. DE LA MOTTE], *Issé, pastorale héroïque, représentée pour la première fois devant Sa Majesté à Trianon le 17 décembre 1697 par l'Académie royale de musique, remise au Théâtre, augmentée de deux Actes, le Dimanche quatorzième jour d'Octobre 1708*, Paris, 1708; A. de LERIS, *Dictionnaire portatif historique*, pp. 261 and 703 (as in note 23).

²⁶ According to Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau's report: *Journal du marquis de Dangeau publié en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaiglon*, vol. 6, (1696–1698), Paris, 1856, p. 204.

²⁷ Information provided by: R. FAJON, 'Introduction', in A.-C. DESTOUCHES, *Issé, pastorale héroïque*, New York 1984 (*French Opera in the 17th & 18th Centuries*, vol. 14), p. XXIII.

Marie-Adelaïde de Savoie's wedding ceremony. The *pastorale héroïque*, extended with a prologue and the final *feste* on the monarch's order,²⁸ was officially staged on 17 December 1697²⁹ in the presence of the king and his court in the Salle de la Comédie in the north wing of the Grand Trianon in Versailles. The play was performed again on 30 December 1697 at the Académie Royale de Musique in Paris.³⁰ A year later an opera in three acts entitled *Diane et Endymion* with music composed by Anne Danican Philidor (1681–1728) was published and performed at the Château de Marly.³¹

²⁸ *Ibidem*, p. XIX.

²⁹ *Issé, pastorale héroïque en musique* (as in note 25); [A. H. de LA MOTTE], *Issé, pastorale héroïque* (as in note 25); A. de LERIS, *Dictionnaire portatif historique*, pp. 261, 703 (as in note 23); J. D. REID, *The Oxford Guide*, vol. 1, p. 183 (as in note 14); R. FAJON, 'Introduction', p. XXV (as in note 27). The *Anecdotes dramatiques*, vol. 1, p. 468 (as in note 23), give a mistaken year of the staging, 1698.

³⁰ A. de LERIS, *Dictionnaire portatif historique*, pp. 261, 703 (as in note 23); J. D. REID, *The Oxford Guide*, vol. 1, p. 183 (as in note 14).

³¹ The King ordered 100 livres to be paid to the composer for a copy of the work. This information can be found on the second page of the opera script copy that used to belong to the royal library.

Operas based on mythological love stories were highly popular at the end of the seventeenth century. The exceptional position of *Issé* among other such operas is confirmed not only by the fact that it was staged five times in 1697, but also that the Sun King – to whom the divine Apollo obviously referred – appreciated this work. After the performances both at Fontainebleau and at the Trianon, His Majesty deigned to praise the work, saying that since the death of Jean-Baptiste Lully he had not heard any piece of music he could enjoy more. He granted 200 louis d'or to Destouches.³²

The opera suited the taste of both Louis XIV and the entire court. A historical record notes that Françoise Marie de Bourbon (1677–1749) – the Duchesse d'Orléans, an illegitimate daughter of the king and Marquise de Montespan, and the wife of Philippe d'Orléans, the monarch's nephew and future regent – expressed her delight and pleasure at watching the opera.³³ The composer was congratulated by the courtiers as well, and the work was commonly considered a masterpiece.³⁴ It was this piece of art that gained Destouches his reputation and fortune – he

Bibliothèque nationale de France, Département Musique, RES-922, *Diane et Endimion. Pastorale Heroïque, Mise en Musique par le Fils de Philidor l'aîné ordinaire de la Musique du Roy, 1698*, p. 2: 'Le roi ordonna de verser 100 liv.[res] à Philidor l'aîné pour faire la copie de cet opéra : le présent exemplaire est cette copie qui entre dans la bibliothèque royale ainsi que l'atteste l'exlibris posé à la page 44. Cet exlibris est celui de la Bibl.[iothèque] royale de musique'. See also *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques*, p. 121 (as in note 24); A. de LERIS, *Dictionnaire portatif historique*, pp. 145 and 655 (as in note 23); *Anecdotes dramatiques*, vol. 2, pp. 356–357 and vol. 3, p. 390 (as in note 23) (it is not known why the first name of the composer is given as François here); J. D. REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology*, vol. 1, p. 376 (as in note 14).

³² *Anecdotes dramatiques*, vol. 1, pp. 467–468 (as in note 23): 'S.[a] M.[ajesté] fit donner au Musicien une bourse de deux cents louis, l'assurant que depuis la mort de Lully elle n'avoit point entendu de musique qui lui plût davantage'. Ibidem, vol. 3, p. 154: 'Opéra d'Issé, qui parut, pour la première fois à Trianon, & dont Louis XIV fut si content, qu'il dit à Destouches, qu'il étoit le seul qui ne lui eût point fait regretter Lully'. Also the marquis de Dangeau wrote on 7 October 1697 in *Journal du marquis de Dangeau*, pp. 204 and 248 (as in note 26): '...le roi et les courtisans conviennent qu'elle est aussi bonne que celle de Lully et qu'elle n'est point volée'; and on 17 December he made the following note: '...l'opéra d'Issé, dont le roi fut fort content' and 'Le spectacle fut fort beau ; il n'y avoit que des gens de condition ; cependant la foule ne laissa pas d'y être fort grande'.

³³ *Anecdotes dramatiques*, vol. 1, p. 468 (as in note 23): 'Quelques jours après que la Pastorale d'Issé fut chantée à la Cour, Destouche alla faire sa cour à Mde. la Duchesse d'Orléans. Elle lui témoigna le plaisir que son Opéra lui avoit causé'.

³⁴ Ibidem: 'Quelques Seigneurs qui étoient présents, ne manquèrent pas de lui en faire compliment'. About the great success of the opera see *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques*, p. 119 (as in note 24); *Anecdotes dramatiques*, vol. 3, pp. 154 and 263–268 (as in note 23).

was appointed the Royal Superintendent and Inspector General of Académie Royale de Musique with a salary of 4000 louis d'or.³⁵ La Motte's lyrics received equal recognition with the music by Destouches, being praised for their exceptional qualities as poetry, and the elegance and sweetness of expression.³⁶ The libretto was even described as an unequalled paragon of the pastorale héroïque.³⁷

Undoubtedly, it was this opera that made the so far little-known mythological love story between the god and the nymph recognisable and disseminated it among the public. It should be stressed that it is the only case when the story of Apollo and Issa became a theme for an opera whose success made this rare topic fashionable. Moreover, in the same year of 1697, a poem by Thomas Corneille (1625–1709) was published in Paris³⁸ and a year later in Liège.³⁹ It contained a verse chapter about the affair between Apollo and the nymph along with a print by Franz Ertinger (Fig. 5) based on Chauveau's composition.⁴⁰ It may be inferred from these facts that Ubeleski's series of drawings could have been created at the time of the opera's popularity, that is, in or shortly after 1697. The possibility is strengthened by the stylistic features of the works (Figs. 1 and 2).⁴¹

AN ATTEMPT TO DISCOVER THE IDEOLOGICAL MEANING OF THE DRAWINGS

The artist prepared three drawings as sketches for paintings presenting mythological lovers: Apollo and Issa, Diana as Luna and Endymion, and Bacchus and Ariadne. The artist's signature on the reverse of the first of them may signify its superior role in the series (Fig. 3). This conclusion is supported by the iconography of this work which stresses both the importance of Apollo in comparison to the other gods depicted in the drawings, and also by the exceptional renown of the opera *Issé*.

Thanks to the opera libretto, the content of Ubeleski's drawing can be understood more fully (Fig. 1). The

³⁵ Ibidem, vol. 3, p. 154.

³⁶ Ibidem, vol. 3, p. 266: '...cette molle élégance, cette douceur d'expression si essentielle à ce genre'.

³⁷ Ibidem, vol. 3, pp. 263–268.

³⁸ [T. CORNEILLE], *Les metamorphoses d'Ovide, mises en vers françois*, Paris 1697.

³⁹ Idem, *Les metamorphoses d'Ovide, mises en vers françois*, Liège 1698.

⁴⁰ The inscription under the engraving reads: 'APOLLON CHANGÉ EN BERGER. FABLE VIII', see idem, *Les metamorphoses d'Ovide*, vol. 2, p. 20 (as in note 39). Corneille's work was richly illustrated with engravings modelled on the illustrations from de Bense-rade's book.

⁴¹ They were discussed in: B. HRYSZKO, 'Alexandre Ubeleski', pp. 240–246 (as in note 2); eadem, *Le Peintre du Roi*, p. 97 (as in note 1).



6. François Chauveau, *La Lune devint éprise du Berger Endymion, l'ayant trouvé endormi sur une Montagne de la Carie*, copperplate engraving, Gent, Universiteitsbibliotheek

composition presents the climax of the heroic idyll, when Apollo reveals his true divine nature to the nymph. This is indicated not only by the beams around his head, and the attributes of the god of the Sun, the bow and lyre, but above all by a cupid pointing to the young man and removing a mask from his face. The mask symbolises the disguise of Apollo as a shepherd and the fact that he has hidden his divinity.⁴² It is the cupid – the god of love – who is holding the mask in his hand, as Apollo deceived the nymph in the name of love. The connection between the plot of the opera and the drawing enables us to explain Apollo's pose and gestures. He is kneeling in front of the nymph and bringing her hand closer to his lips. He is apparently going to kiss her in order to ask for her forgiveness. It is also a way to illustrate the heat of the god's love for the nymph who, regardless of who he was, proved to be faithful. This feature of Issa's character is twice referred to in the opera libretto⁴³ and her faithfulness is symbolised

in the drawing by a dog sleeping at her feet. The cupid flying over the couple symbolises the love that united Apollo and his chosen one. The opera's heroes, who belong to different categories of beings, were united by the power of love. Thus the god of love, breaking down all divisions, takes control over the whole world. The opera ends with the triumph of love and a joyful ballet by personifications of the four continents as representatives of the universe.⁴⁴

Apollo – the god of light and sun, and thus also of bright day – is depicted in a daytime scene (Fig. 1), while the portrayal of Diana/Luna, the goddess of the night, is a nocturne (Fig. 2). In this way, the two compositions can be treated as allegories of love in the two parts of the twenty-four hour day.⁴⁵ Unfortunately, we do not know how Ubeleski presented the scene of *Bacchus consol-ing Ariadne*. In keeping with the iconographic tradition,

⁴⁴ Ibidem, pp. 46–47.

⁴⁵ Another example of the allegories of the times of day is a set of garden sculptures at Versailles, where four parts of the twenty-four hours have been associated with the following goddesses: the Morning is Aurora, the Noonday is Venus, the Evening is Diana and the Night is Proserpine. Compare: A. MARAL, *La Grande Commande de 1674. Chefs-d'oeuvre sculptés des jardins de Versailles sous Louis XIV*, Versailles, 2013, passim.

⁴² On the symbolism of a mask, see G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600, Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958, pp. 261–264.

⁴³ [A. H. de La Motte], *Issé, pastorale héroïque*, p. 45 (as in note 25): 'Nymphes trop fidelle' and 'Vous Mortels, accourez, célébrez la Beauté / La plus tendre & la plus fidele.'

it would possibly have been lit by the warm glow of the setting sun;⁴⁶ it can be assumed that he also depicted it as an evening scene. This topic is described in mythology in the story of Bacchus presenting to his chosen one a golden crown made by Hephaestus as a wedding gift. This was afterwards transferred into the sky as a constellation known as the Northern Crown (*Corona Borealis*).

Comparing this topic with the scenes that included Apollo, the god of the Sun, and Diana/Luna, the goddess of the moon, we may wonder whether the series of paintings planned by Ubeleski can be linked with the celestial bodies: the sun, the moon, and *Corona Borealis*.⁴⁷ Can they be linked with the times of day? Was there a fourth drawing that could have completed the meaning of the series, i.e. the representation of the patroness of the Morning Star, that is, Aurora, the goddess of dawn who, at this particular time of day, seduced the hunter Cephalus?⁴⁸ At present these questions remain unanswered.

All three love stories depicted in the drawings present the unification of opposites: a god of poetry and a nymph,⁴⁹ a goddess of hunting and a shepherd⁵⁰ (or hunter),⁵¹ and a god of wine and a girl abandoned by Theseus. They can be interpreted as an indication that love depends on neither the time of day nor the rank or position of the beings touched by it. Love as a superior value

is more precious than splendours and privileges. The rules of love are obeyed by mortals and powerful gods alike. In Ubeleski's drawings it is gods who are kneeling in front of sitting mortals. In the name of love, the inhabitants of Olympus, forsaking their own sublimity and majesty, do not choose lovers equal to their rank but instead commit mythological "mésalliances" with beautiful yet mortal creatures.⁵² Maybe this series of drawings, particularly the one based on the myth of Apollo and Issa, could be read as an allusion to morganatic marriage of the Sun King and Madame de Maintenon.

⁴⁶ For example, a painting ascribed to Nicolas Poussin, *Bacchus et Ariane*, Madrid, the Prado Museum, dated by Pierre Rosenberg to the years 1625–26: A. MÉROT, *Poussin, Paris, 1990*, p. 275.

⁴⁷ The astronomical aspect of Apollo and Issa's story is confirmed by a certain event connected with the reception of the opera *Issé*. In *Anecdotes dramatiques* one can read that a few days after the staging of the pastoral at Trianon one of the courtiers noticed that it had been cloudy for the two previous days and there had been no sunshine. This remark was met with an immediate retort uttered by the Duchesse d'Orléans who said that the sun was with Issa. *Anecdotes dramatiques*, vol. 1, pp. 467–468 (as in note 23): '... il y en eut un qui fit remarquer que depuis deux jours, le tem[p]s étoit très-obscur, & que le Soleil n'avoit point paru; sur quoi Madame répartit dans le moment: c'est qu'il est avec Issé.' This message demonstrates that the sun as a planet illuminating the earth was strongly associated with the theme of this opera, whose main protagonist is Apollo.

⁴⁸ Cephalus was not the only mortal lover of the goddess of the dawn. However, due to the early time of day when Cephalus was seduced, such a scene may be thought most appropriate. It should be noted that there are two other drawings referring to the love of Aurora and Cephalus in Ubeleski's *oeuvre*. See B. HRYSZKO, 'Alexandre Ubeleski', p. 233, figs. 29, 30 (as in note 2); eadem, *Le Peintre du Roi*, pp. 171–172 (as in note 1).

⁴⁹ Both in the opera and Corneille's poem, she is mortal because she flees from a bear: [T. CORNEILLE], *Les metamorphoses d'Ovide*, vol. 2, pp. 20–21 (as in note 39).

⁵⁰ In the inscription under the engraving, Endymion is referred to as a shepherd: cf. note 17.

⁵¹ This is indicated by the attributes in Ubeleski's drawing (Fig. 2) and iconographic tradition, see note 20.

⁵² Information about the wedding, see P. CHOMPRÉ, *Dictionnaire abrégé de la fable*, p. 227 (as in note 14): 'ISSÉ, une des femmes d'Apollon, qui se déguisa en berger pour l'épouser' and see [I. de BENSERADE], *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, p. 270 (as in note 9): 'Bachus ayant trouvé Ariane dans un desert, en devient amoureux, et l'épouse'.

SUMMARY

Barbara Hryszko

THE ICONOGRAPHY AND DATING
OF THREE MYTHOLOGICAL DRAWINGS
BY ALEXANDRE UBELESKI

The in-depth analysis of the form and iconography of three drawings by Alexandre Ubeleski (1649/1651–1718) allow for their grouping, the identification of their subject matter and potential sources of inspiration, their dating, and the discovery of their ideological meaning. The drawings are the designs of paintings presenting mythological lovers: Apollo and Issa (Fig. 1), Diana as Luna and Endymion (Fig. 2), and Bacchus and Ariadne (lost). Most probably, the artist prepared these scenes using François Chauveau's drawings as a model. These drawings were designs of prints (Fig. 4 and 6) used to illustrating the poem of Isaac de Benserade entitled *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676). Ubeleski's drawings are related to the themes of operas composed in the second half of the 1690s, including *Ariane et Bacchus* (1696), *Issé* (1697), and *Diane et Endymion* (1698). *Issé* was particularly popular at that time and greatly contributed to popularising this rare Ovid's theme. This allows us to put forward the hypothesis that a series of Ubeleski's drawings could have been created at the same time. All three love stories depicted in the drawings present the unification of opposites: a god of sun and a nymph, a goddess of moon/hunting and a shepherd/hunter, and a god of wine and a girl abandoned by Theseus, and they also depict peculiar mythological "mésalliances" that link the immortal gods with beautiful yet mortal creatures. The question remains open whether the series of paintings planned by Ubeleski can be linked with the celestial bodies: the sun, the moon, and Corona Borealis, into which Ariadne's diadem - a wedding gift from Bacchus - was transformed. The analysis of the drawings treated as a series offers an insight into the nature of Ubeleski's work, and places it in a broader context of not only the arts but also the literature and music created within the culture of King Louis XIV's court.

TADEUSZ ŁOPATKIEWICZ
Karpacka Państwowa Uczelnia w Krośnie

O NAJWCZEŚNIEJSZYM PORTRECIE WŁASNYM STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO I MANKAMENTACH TAKIEJ IDENTYFIKACJI

Ekspozycję wystawy WYSPIAŃSKI w krakowskim Muzeum Narodowym¹, otwierał niepozorny rysunek wykonany ołówkiem na niewielkiej, żółtej dziś kartce papieru (il. 1). Stosowny podpis informował, iż jest to najwcześniejszy z serii kilkunastu autoportretów Stanisława Wyspiańskiego, narysowany przez artystę 17 lutego 1890 roku². Portrety własne w *oeuvre* każdego malarza to dzieła szczególne, łączące w sobie maestrię warsztatu i uchwyczonego podobieństwa fizjonomii z określonym – indywidualnym i bardzo osobistym – przedstawieniem się twórcy w sposób, w jaki widział samego siebie i chciał odbiorcy zaprezentować. Wyspiański rysował w sposób mistrzowski, niemal fotograficznie oddając szczegóły modelu. Przełamując skromność, wspominał o tym w liście do Karola Maszkowskiego: „[...] pan Alfred Roemer [...] wyraził się znowu że ja rysuję jakby przez «camerę obscurę»”³.

I tak w istocie było, zatem patrząc na ów pierwszy portret własny Wyspiańskiego możemy być pewni wiernego oddania szczegółów sportretowanej twarzy, mając w tym autoportrecie wczesne i cenne źródło do biografii artysty. Z rysunku spoglądają na nas spokojne oczy, osadzone w lekko podłużnym owalu twarzy zwróconej w prawo, z włosami opadającymi na czoło i lewą skroń. Krótka szyja ginie w wysokim kołnierzu, którego krawędź zdobi

najpewniej jakiś haft, zaznaczony na rysunku ściegiem schematycznych ósemek. Zgrabny nos i małe usta dopełniają tej chłopięcej fizjonomii. W partii włosów dostrzec można ponadto jakieś słabo widoczne zmiany kompozycyjne – być może pierwotnie głowę nakrywać miała czapka, której dolna krawędź, zaznaczona łukowatą linią, najbardziej czytelna jest ponad czołem? Ostatecznie ślady te pokryły na rysunku Wyspiańskiego gęste włosy z przedziałkiem i niewielkimi lokami nad lewym okiem modelu.

Karta z rysunkiem⁴, kiedyś należąca do zszytego intro-ligatorsko brulionu szkicownika⁵, zaopatrzona jest u dołu w datę dzienną sporządzenia portretu („dnia 17ego Lutego 1890 rp”). Ponad nią, wyraźnie później – bo ołówkiem o odmiennej twardości – artysta dodał jeszcze swoją sygnaturę („St. Wyspiański”). Stronę verso karty pokrywają rękopiśmienne notatki, wyliczenia, wtórnie zamalowany czarnym tuszem szkic rysunkowy a między tym data – „18ego Lutego 1890 rp” (il. 2).

Sportretowana twarz, o rysach jeśli nie dziecięcych, to właściwych co najwyżej młodzieńcowi, pozostaje w wyrażonej – choć do tej pory niedostrzeganej i niekomentowanej przez kogokolwiek – sprzeczności z wiekiem metrykalnym Wyspiańskiego, który w chwili rysowania tego portretu miał już ukończone 21 lat⁶. Trudno więc dać jednoznacznie odpowiedź, co zdecydowało w przeszłości

¹ Wystawa WYSPIAŃSKI, otwarta w 110. rocznicę śmierci artysty, czynna była w krakowskim Muzeum Narodowym od 28 listopada 2017 do 20 stycznia 2019 r.

² Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-4801 (MNK N.I.-301073).

³ *List Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego pisany w Krakowie 13 grudnia 1890 roku*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997 (= *Stanisław Wyspiański – listy zebrane*, 3), s. 15.

⁴ Wymiary karty wynoszą 20,5 × 16,2 cm.

⁵ Karta ta najpewniej wchodziła w skład tzw. szkicownika Mariackiego z lat 1889–1891, pozostającego dziś w stanie daleko posuniętego zdekompletowania (własność Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MNW Rys. Pol. 1842/1-76). Zob. T. ŁOPATKIEWICZ, *O książkach rysunkowych Stanisława Wyspiańskiego*, [w druk].

⁶ Stanisław Wyspiański urodził się 15 stycznia 1869 r.





1. Rysunek Stanisława Wyspiańskiego z 17 lutego 1890 roku, uchodzący za jego pierwszy autoportret. Strona recto karty ze szkicownika, wymiary 20,5 × 16,2 cm. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-4801 (MNK N.I.-301073)

o uznaniu tego skromnego rysunku ołówkowego za autoportret? Nie publikuje go ani nie wymienia wśród autoportretów pionierskie dzieło Stanisława Świerza z roku 1925⁷, chociaż autorowi znany był tzw. szkicownik Mariacki⁸, z którego karta z tym portretem najpewniej pochodzi⁹. Widocznie więc została ona albo wcześniej wycięta z bloku szkicownika, albo też nieuznana przez Świerza za autoportret. Nie dowiemy się tego, bowiem nie są znane

⁷ S. ŚWIERZ, *Dzieła malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego chronologicznie zestawil i objaśnieniami opatrzył...*, [w:] Stanisław Wyspiański. *Dzieła malarskie*, Warszawa–Bydgoszcz 1925, s. 99–131.

⁸ Ibidem, s. 105, poz. 36.

⁹ Ostatnio autorzy katalogu wystawy WYSPIAŃSKI ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie stwierdzili, iż karta z autoportretem artysty pochodzić miała z jego szkicownika zawierającego rysunki z podróży po Europie w 1890 r., zapelnionego rysunkami w następujących miastach niemieckich: *München, Regensburg, Praga, Dresden, Liegnitz* (u Świerza poz. 47). Supozycja ta pozostaje jednak w sprzeczności z datowaniem portretu na 17 lutego 1890 r., podczas gdy pobyt w miastach niemieckich wypadł Wyspiańskiemu dopiero w sierpniu tego roku. Zob. WYSPIAŃSKI. *Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2017, s. 50, poz. I.1. *Autoportret. Karta ze szkicownika, 1890.*



2. Strona verso karty ze szkicownika Stanisława Wyspiańskiego, notatki i rysunki z 18 lutego 1890 roku, wymiary 20,5 × 16,2 cm. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-4801 (MNK N.I.-301073)

losy interesującego nas rysunku portretowego od chwili powstania w lutym 1890 roku, do czasu, kiedy z zapisu Marii Feldmanowej¹⁰ w 1954 roku, znalazł się on w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego.

Po raz pierwszy – jak udało mi się ustalić – opublikowano ten rysunek drukiem jako podobiznę Wyspiańskiego w 1934 roku we wspomnieniowej książce Antoniego Waśkowskiego¹¹. Portret trafił tam na frontyspis książki i uzupełniony został niepozostawiającym wątpliwości podpisem: „Stanisław Wyspiański w 18 roku życia”. Być może wydawca wspomnień, manipulując rzeczywistym wiekiem artysty w roku 1890, chciał chociaż w części uprawdopodobnić chłopięcość twarzy z portretu? W końcu Waśkowski – urodzony 13 czerwca 1885 roku i w chwili rysowania portretu przez Wyspiańskiego mający niespełna pięć lat – nie mógł żadną miarą pamiętać rysów twarzy artysty z tego czasu. Nie mógł więc też autorytatywnie rozstrzygnąć, kogo rysunek rzeczywiście przedstawia. Hipotetycznie zatem uznał go za wizerunek własny malarza,

¹⁰ Maria Feldman z d. Kleinman (1874–1953) tłumaczka literatury pięknej. Z Wilhelmem Feldmanem, poślubionym w 1898 r., miała syna Józefa, którego znany, dziecięcy portret wykonał Stanisław Wyspiański (*Główka dziecka – Portret Józia Feldmana*).

¹¹ A. WAŚKOWSKI, *Z moich wspomnień o Stanisławie Wyspiańskim*, Miejsce Piastowe 1934.



3. Fotografia portretowa Stanisława Wyspiańskiego z roku 1887, fot. Stanisław Bizański (1846–1890) w Krakowie. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. DI 104305

najpewniej poprzez niejakie podobieństwo z naturalną fotografią portretową Wyspiańskiego, wykonaną jednak trzy lata wcześniej, w 1887 roku (il. 3). Wydaje się, iż dla takich to właśnie intencji i w takich okolicznościach, anonimowy już dla ogółu portret rysunkowy ze szkicownika Wyspiańskiego stał się w latach trzydziestych XX wieku autoportretem Artysty.

Autorytet kuzyna Wyspiańskiego¹² miał bowiem w Krakowie swój ciężar gatunkowy. Skoro w 1934 roku Waśkowski uznał rysunek Wyspiańskiego za autoportret – to musi to być autoportret! Jedynie takim rozumowaniem wytłumaczyć dziś można bezwarunkowe przyjęcie przez wyspianologów powyższej identyfikacji, wzmacnianej i uwiarygodnianej każdorazowo kolejnymi wystawami muzealnymi i publikacjami. Po II wojnie było ich zresztą sporo, zatem nie sposób dziś chyba zebrać pełnej bibliografii prac,

¹² Antoni Waśkowski był synem Teodory z Rogowskich, siostry matki Stanisława Wyspiańskiego – Marii z Rogowskich Franciszkowej Wyspiańskiej. Zob. *ibidem*, s. 5–6.



4. Fotografia uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wykonana w Libuszy 3 lub 5 sierpnia 1889 roku w trakcie prac inwentaryzacyjnych kościoła parafialnego. Od lewej: Józef Mehoffer, Celestyn Czynciel, Karol Maszkowski, Stanisław Wyspiański. Fot. o wymiarach 3,7 × 3,7 cm, autorstwa C. Czynciela, naklejona na karton. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, nr inw. BZS. RKPS.4540.k.11, digitalizacja: PAU, projekt PAUart, domena publiczna

których autorzy domysły Waśkowskiego przyjęli za pewnik¹³. Nie tylko bowiem wielokrotnie publikowano ową reprodukcję rysunku jako portret własny Wyspiańskiego, ale też w tworzonych kalendarzach z jego życia i twórczości

¹³ Z licznych prac w kolejności chronologicznej zob.: *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Muzeum Narodowe w Krakowie, wystawa jubileuszowa 1907–57, grudzień 1957 – listopad 1958*, t. 1, *Biografia – plastyka*, oprac. L. Płoszewski, H. Blumówna, Kraków 1958, s. 92, poz. 77; W. NELKEN, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1959, s. 15, il. 5; H. BLUM, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1969, s. 9, il. 1; J. PUCIATA-PAWŁOWSKA, *Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański. Z dziejów przyjaźni artystów*, [w:] *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 143, il. 1; eadem, *Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański. Dzieje przyjaźni artystów*, Toruń 1970, s. 14, il. 1; *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego, vol. 1: 1869–1890*, oprac. M. Stokowa, Kraków 1971 (= Stanisław Wyspiański. Dzieła zebrane, 16), frontyspis; J. WAŁEK, *Świat Wyspiańskiego*, Warszawa 1994, s. 40; T. ŚLAWSKI, *Stanisław Wyspiański na Podkarpaciu*, b.m.w., 1996, s. 10, il. 6; *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, red. B. Piotrowska, Kraków 2000, s. 267, kat. X.1; Ł. GAWĘŁ, *Stanisław Wyspiański. Życie i twórczość*, Kraków 2007, s. 23; A. RAJCH, *Katalog*, [w:] *„Sami złożycie stos...”. Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, grudzień 2007 – marzec 2008*, red. A. Kowalczyk, K. Stefaniak, Kraków 2007, s. 89; M. ROMANOWSKA, *Stanisław Wyspiański*, Olszanica 2009, s. 28; WYSPIAŃSKI, *Katalog wystawy*, s. 50, poz. I.1: *Autoportret. Karta ze szkicownika, 1890* (jak w przyp. 9); Ł. GAWĘŁ, *Stanisław Wyspiański. „Na chęciach mi nie braknie...”*, Kraków 2017, s. 52.



5. Stanisław Wyspiański, fotografia wykonana w trakcie wycieczki uczniowskiej, na przełomie lipca i sierpnia 1889 roku. Fot. o wymiarach 3,9 × 3,7 cm, autorstwa C. Czynciela, naklejona na karton. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, nr inw. BZS. RKPS.4540.k.6, digitalizacja: PAU, projekt PAUart, domena publiczna

przy dacie 17 lutego 1890 rok zamieszczano notatkę: „Powstaje pierwszy znany autoportret Wyspiańskiego”¹⁴.

A przecież wątpliwości co do tego portretu rysunkowego przynieść winna już dawno konfrontacja ze współczesnymi mu fotografiami artysty. Znane są bowiem dwie takie fotografie, datowane w sposób pewny na sierpień 1889 roku. Wykonano je na pół roku przed sporządzeniem rysunkowego portretu, a mimo to twarz Wyspiańskiego wygląda na tych fotografiach o wiele dojrzałej niż na (rzekomy?) autoportrecie. Pierwsza z fotografii powstała we wnętrzu drewnianego kościoła w Libuszy 3 lub 5 sierpnia 1889 roku, w trakcie wycieczki sześciu uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z Władysławem Łuszczkiewiczem, inwentaryzujących zabytki Sądeckizny, Gorlickiego i Grybowskiego¹⁵ (il. 4). Dwudziestoletni Wyspiański, stojący w grupie jako pierwszy z prawej, ma na tym zdjęciu twarz pociągłą, w ogólnym wyrazie męską, wyraźnie szcuple i różniącą się rysami od utrwalonej rysunkiem

¹⁴ *Kalendarz życia i twórczości*, s. 190 (jak w przyp. 13). Ta sama notatka została ostatnio powtórzona, zob. K. MRUGAŁA, F. SKWRON, *Kalendarium życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Wystawa WYSPIAŃSKI w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2017, s. 6.

¹⁵ P. ŁOPATKIEWICZ, T. ŁOPATKIEWICZ, *Szpicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowskie z roku 1889*, Kraków 2018 (= Szpicowniki uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891), 2, z. 1), s. 33–34.



6. Autoportret Stanisława Wyspiańskiego rysowany w Monachium, 11 sierpnia 1890 roku. Strona recto szpicownika (tzw. Albumu dra Zygmunta Ehrenpreisa), rysunek ołówkiem, wymiary 21,5 × 16,5 cm. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-2729 (MNK N.I.-73360; MNK N.I.-56556)

portretowym. Jeszcze lepiej widać to na kolejnej fotografii wykonanej w trakcie wycieczki¹⁶ (il. 5). Wyspiański ukazany tu jest w swojej ulubionej, okrągłej czapeczce, zaś dojrzała twarz oraz jej ostre, męskie rysy są na tym zdjęciu biegunowo odległe od chłopcęcej fizjonomii utrwalonej pół roku później rysunkiem z lutego 1890.

Większość 1890 roku Wyspiański spędził poza Krakowem, na swej pierwszej zagranicznej podróży artystycznej. W jej toku rysował wiele, przede wszystkim wysokiej klasy zabytki miast włoskich, francuskich i niemieckich. Wśród zapełnionych stron szpicowników znalazły się też dwa rysunki portretowe, szczególnie nas tu interesujące. Oto karta ze szpicownika z podróży¹⁷, na której stronie recto Wyspiański narysował ołówkiem wizerunek męskiej twarzy, uznawany powszechnie za swój kolejny autoportret (il. 6). Rysunek opatrzony jest notatką „München 11ego Augusta 1890 rp”. W trakcie podróży

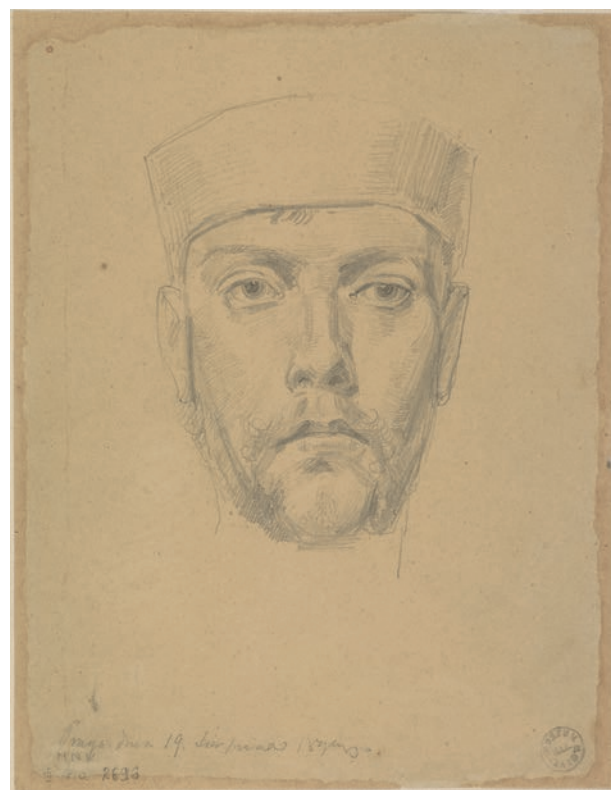
¹⁶ Fotografowaniem na wycieczce zajmował się Celestyn Czynciel, uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, zob. *ibidem*, s. 37.

¹⁷ Karta pochodzi z tzw. Albumu dra Zygmunta Ehrenpreisa – szpicownika Stanisława Wyspiańskiego z podróży w roku 1890. Wymiary karty to 21,5 × 16,5 cm, własność – Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-2729 (MNK N.I.-73360; MNK N.I.-56556).

sporadycznie zdarzało się artyście portretować napotkanych ludzi o szczególnie interesującej fizjonomii, jednak najczęściej były to dzieci. Przywołany rysunek ukazuje natomiast twarz młodego mężczyzny, z wyraźnym zarostem wąsów i brody, kosmykami włosów opadających na czoło oraz szyją osłoniętą stojącym kołnierzem, wpatrującego się w widza z zainteresowaniem i miłym wyrazem oczu. Za dotychczasową literaturą przedmiotu¹⁸ skłonny jestem przyjąć, że jest to portret własny artysty, choć brak jest jednoznacznie przekonujących dowodów zarówno na potwierdzenie, jak i zaprzeczenie tej identyfikacji. Przemawia za nią jednak przede wszystkim wiek sportretowanego, dający się określić na 20–22 lata, ponadto względne podobieństwo do twarzy z następnego autoportretu (il. 7).

Powstał on zaledwie osiem dni później, na stronie verso karty tego samego szkicownika terenowego, zaś ołówkowy szkic portretowy opatrzony jest tym razem notatką „Praga dnia 19ego Sierpnia 1890 rp.”¹⁹. Rysunek ten przedstawia głowę młodego mężczyzny w ujęciu *en face*, o skupionym i raczej posępnym wyrazie twarzy, z niemal identycznym jak poprzednio zarostem. Na głowie portretowanego widzimy czapeczkę, tę samą, co na fotografii sprzed roku (il. 5). To charakterystyczne nakrycie głowy było ulubionym elementem stroju młodego Wyspiańskiego, a do swej czapki był przywiązany tak bardzo, że kiedy w maju 1891 roku wyjechał do Paryża, to już z drogi pisał do wujostwa Stankiewiczów m.in.: „Pozwólcie że wynotuję, co potrzeba mi będzie przysłać w kufrze: lornetkę dużą, metr do mierzenia, czapeczkę moją okrągłą [...]”²⁰.

Reasumując, przywołajmy raz jeszcze dwie fotografie sporządzone na pół roku przed 17 lutego 1890 roku, portret rysowany tego dnia przez Wyspiańskiego, a także dwa jego autoportrety o sześć miesięcy późniejsze. W takim ciągu chronologicznym pozwalają one odnieść się krytycznie do dotychczasowej identyfikacji interesującego nas wizerunku, uważanego za pierwszy portret własny artysty. Nawet bez pogłębionej analizy przedstawionego materiału ikonograficznego łatwo dostrzec, że ów „pierwszy autoportret” z lutego 1890 roku przedstawiać musi kogoś innego, bo Wyspiański – zarówno na fotografiach z sierpnia 1889 roku, jak i na portretach własnych z sierpnia 1890 – jest zawsze człowiekiem znacznie dojrzalszym, starszym wiekowo, mającym odmienne rysy twarzy, zarost itd. Nie jest przecież możliwe, aby młodzieniec z „pierwszego autoportretu” postarzał się



7. Autoportret Stanisława Wyspiańskiego rysowany w Pradze, 19 sierpnia 1890 roku. Strona verso szkicownika (tzw. Albumu dra Zygmunta Ehrenpreisa), rysunek ołówkiem, wymiary 21,4 × 16,8 cm. Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-2696 (MNK N.I.-73360; MNK N.I.-56568)

tak w okamgnieniu i stał – w zaledwie pół roku – brodatym Wyspiańskim z dwóch autoportretów następnych. O ile bowiem model sportretowany na pierwszym rysunku wygląda co najwyżej na piętnastoletniego, o tyle Wyspiański liczył w tym czasie ponad 21 lat i ten właśnie wiek artysty dokumentują zarówno obie fotografie, jak i autoportrety narysowane w Monachium oraz Pradze. Nie trzeba wielkiej spostrzegawczości, aby to dostrzec i konkluzję taką zaakceptować.

Równocześnie łatwiej jest mi zakwestionować dotychczasową identyfikację portretu z lutego 1890, niż odpowiedzieć wiarygodnie na pytanie: jeśli to nie Wyspiański, to kto? Z racji wieku sportretowanego – nie jest to z pewnością nikt z jego rówieśników z Uniwersytetu Jagiellońskiego czy Szkoły Sztuk Pięknych. Nie może to być również przygodnie spotkany w Krakowie model, bo twarz na tym rysunku nie nosi jakichś cech szczególnych, które zwróciłyby niechybnie uwagę Wyspiańskiego i uzasadniały sięgnięcie po ołówek. W połowie lutego rysunek ten nie mógł powstać przygodnie na ulicy, Plantach czy Rynku, bo zimowa aura zniechęcała do szkicowania na zewnątrz. Bardziej prawdopodobne zatem, że ów portret chłopięcy powstał pod dachem, najpewniej w mieszkaniu Stankiewiczów. A jeśli tak, to sportretowanym mógłby być wyłącznie jeden młodzieniec: wieloletni i bardzo bliski przyjaciel Stanisława Wyspiańskiego

¹⁸ Zob. WYSPIAŃSKI. *Katalog wystawy*, poz. I.2. *Autoportret (recto)*. [...] Karta ze szkicownika, 1890, s. 50 (jak w przyp. 9).

¹⁹ Karta ta pochodzi z tzw. Albumu dra Zygmunta Ehrenpreisa – szkicownika Stanisława Wyspiańskiego z podróży w roku 1890. Wymiary karty 21,4 × 16,8 cm, własność – Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-2696 (MNK N.I.-73360; MNK N.I.-56568).

²⁰ *List Stanisława Wyspiańskiego do Joanny i Kazimierza Stankiewiczów, pisany w Innsbrucku 15 maja 1891*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998 (=Stanisław Wyspiański – listy zebrane, 4), s. 23.

Kazimierz Brudzewski, ówczesnie uczeń klasy V szkoły realnej.

Ojciec jego – ziemianin Edward Nałęcz Brudzewski (1838–1908) – był zasłużonym w powstaniu styczniowym rotmistrzem²¹ w oddziale płk. Apolinarego Kurowskiego, agronomem po studiach we Wrocławiu, właścicielem Lednogóry nad Gopłem w Wielkopolsce. Ciężko ranny w powstańczej bitwie pod Miechowem, został internowany przez Austriaków w Krakowie, skąd zbiegł do Francji i żył na emigracji w Paryżu²². W końcu lat sześćdziesiątych XIX wieku ożenił się z Zofią z Moraczewskich²³, a w kolejnym dziesięcioleciu objął zarząd majątku jej dalszej krewnej – w Korabnikach pod Skawiną. Brudzewscy doczekali się czwórki dzieci: Karola (22.09.1868–22.10.1935)²⁴, Anny, Adeli (ur. 1872) i Kazimierza (1874–1912). Stara znajomość – jeszcze z lat panieńskich – Zofii Brudzewskiej z Kazimierzem Stankiewiczem sprawiła, że Brudzewscy, poszukujący w Krakowie stancji szkolnej dla najmłodszego Kazimierza, nie tylko od jesieni 1885 roku umieścili jedenastoletniego syna na czas nauki w mieszkaniu Stankiewiczów przy ulicy Zacisze 2, ale też bardzo zaprzyjaźnili się z opiekunami Wyspiańskiego. Przez kilka lat Kazimierz Brudzewski mieszkał w jednym pokoju ze Stanisławem, co pomimo pięcioletniej różnicy wieku spowodowało ogromne zżycie się ich obu – „wprost w przyjaźni serdecznej”²⁵. W kolejnych latach nie tylko Joanna i Kazimierz Stankiewiczowie bywali częstymi gośćmi w Korabnikach²⁶, ale jeszcze częstszym stał się – sam albo z Kazimierzem – Stanisław Wyspiański, który niezwykłą czią darzył rotmistrza-powstańca²⁷, a także podkochiwał się w Adeli, rysował jej portrety, pisał dla niej wiersze, m.in. *Elegię* (1888), *Dwie ich spotkałem* (1889), *Ligę żółtych kwiatów* (1888), *Kamienną ławę* (1888) oraz pamiętnik²⁸.

²¹ J. MORACZEWSKI, *Wspomnienia. Ludzie, czasy i zdarzenia*, cz. 1: *Młodość i praca inżynierska*, t. 1: *Lata nauki 1870–1896*, oprac. I. Florczak, Łódź 2018, s. 16.

²² S. WASYLEWSKI, *Brudzewski Edward*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 5.

²³ O rękę Zofii bezskutecznie konkurował niegdyś Kazimierz Stankiewicz, opiekun młodego Stanisława Wyspiańskiego. Zob. A. z BRUDZEWSKICH BIENIEWSKA, *Dwór w Korabnikach. Wspomnienia z młodych lat Stanisława Wyspiańskiego, jego prac i wypowiedzi w latach 1888–1890*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 1, s. 284.

²⁴ J. LAUBER, *Ś.p. Docent Dr. Karol Brudzewski. Wspomnienie pośmiertne*, „Polska Gazeta Lekarska”, 14, 1935, nr 50, s. 922–923; E. ARTWIŃSKI, *Ś.p. Karol Nałęcz-Brudzewski (1868–1935)*, „Polska Gazeta Lekarska”, 16, 1937, nr 10, s. 1–6.

²⁵ A. z BRUDZEWSKICH BIENIEWSKA, *Dwór w Korabnikach*, s. 285 (jak w przyp. 23).

²⁶ S. WASYLEWSKI, *Dwór w Korabnikach*, „Wiadomości Literackie”, 10, 1933, nr 6 (477), s. 2.

²⁷ S. WASYLEWSKI, *Przyjaźń Wyspiańskiego ze starym szlachcicem*, „Gazeta Polska”, 6, 1934, nr 115, s. 5.

²⁸ *Stanisław Wyspiański. Pisma pośmiertne*, t. 2: *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, oprac. W. Feldman, Kraków 1910, s. 7–21;

Korabniki stały się jakby filją Zacisza, od czasu gdy p. Brudzewska, szukając w r. 1885 stancji dla swego Kazia, odnalazła w p. Stankiewiczzu towarzysza lat młodych, w jego żonie właściwą opiekę dla syna, a w Stasiu Wyspiańskim starszego odeń o lat kilka kolegę i mentora²⁹.

Do misji mentora Wyspiański był wręcz stworzony i przez wiele lat z roli tej nie wychodził wcale. Jak korzystnie wpływał na swojego współtowarzysza, zaświadcza w swoim wspomnieniu ciotka Joanna Stankiewiczowa:

Swoją pracą i charakterem wywierał ogromny wpływ na młodszych od siebie kolegów. Oto i przykład. Kazimierz Brudzewski, syn naszych wielkich i drogich sercu przyjaciół, był w domu naszym lat kilka; chłopiec roztrągniony, nie lubiący bardzo książki, ale za to wycieczki za miasto, ślizgawkę, towarzystwo kolegów, pod wpływem Stasia w oczach się przemieniał, poważniał, jął się do nauki, do czytania, do pracy. Chodzili razem po Wawelu, po świątyniach, uczył się rysować i szedł za wskazówkami swojego młodego mentora. Ukończył chlubnie szkoły, a już od lat kilku pracuje jako inżynier w Ministerium w Wiedniu. Obaj serdeczni przyjaciele, przed którym Staś tajemnic nie miał, bo go bardzo kochał³⁰.

Cenne szczegóły biograficzne zapamiętała o tej dwójce również Adela Brudzewska, starsza siostra Kazimierza:

Od nowego roku szkolnego Kazio został ulokowany w jednym pokoju z siostrzeńcem pani Stankiewiczowej, Stanisławem Wyspiańskim, o 5–6 lat od niego starszym. Obydwaj chodzili do gimnazjum Św. Anny w Krakowie, Staś do 7 klasy, a Kazio może do 2, nie jestem pewną³¹. Kiedy nam brat opowiadał, jakiego ma współtowarzysza,

S. LAM, *Nieznany utwór Stanisława Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 8 (3249) z 18 lutego 1922, s. 116; J. DÜRR, *Zapomniane autografy Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1926, s. 33–34; idem, *Erotyki Wyspiańskiego. Nieznany pamiętnik poety – nieogłoszone drukiem wiersze*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 38 (3745) z 19 września 1931, s. 723–724; „Tygodnik Ilustrowany”, nr 39 (3746) z 26 września 1931, s. 747–749; *Wyspiański w oczach współczesnych*, s. 559 (jak w przyp. 23); S. WASYLEWSKI, *Żywi aktorzy komedijki Wyspiańskiego. Dokoła „Ligi Żółtych Kwiatów”*, „Gazeta Polska”, 6, 1934, nr 340, s. 3–4.

²⁹ S. WASYLEWSKI, *Przyjaźń Wyspiańskiego* (jak w przyp. 27).

³⁰ J. z ROGOWSKICH STANKIEWICZOWA, *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r. po 1907*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, s. 14 (jak w przyp. 23).

³¹ Brudzewski rozpoczął edukację w Śremie, gdzie ukończył I klasę miejscowego gimnazjum. Od 1885 r. uczył się następnie w krakowskim gimnazjum Nowodworskiego (klasy II–IV), później w szkole realnej przy ul. św. Jana, zob. *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne*, s. 477 (jak w przyp. 20). W marcu 1890 roku Brudzewski był uczniem V klasy szkoły realnej, jak świadczy o tym postscriptum listu *Stanisława Wyspiańskiego do Tadeusza Stryjeńskiego, pisanego w Wenecji 15 marca 1890*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego*

dodawał: „Wiesz, ale on lepiej rysuje jak Karol” (mój brat starszy). Kazio z Wyspiańskim przemieszkali osiem lat ze sobą w najlepszej harmonii, wprost w przyjaźni serdecznej, pomimo że znaczna różnica wieku dzieliła ich od siebie. Brat mój Kazio był wesołego usposobienia, dowcipny, żartobliwy, wnosił humor w dom, w którym przebywał. Ulubieniec pani Stankiewiczowej, rozśmieszał nieraz do łez staruszka, pana domu³².

Potwierdzenie beztroskiego charakteru Kazia znajdujemy też u Felicji Waśkowskiej Mrozickiej, wspominającej swego kuzyna Wyspiańskiego:

Jego współtowarzyszem był drugi wychowanek pp. Stankiewiczów: Kazimierz Brudzewski, obecnie inżynier, chłopak nadzwyczaj wesoły, prawdomówny, ale natura już mniej wrażliwa i subtelna. On zawsze dawał podniecie do wesołych figlów, a gdy Staś, zaczytany, obruszył się na niego, ten cicho na czworakach zakradał się pod jego stołek i nagle podnosił go w górę i wynosił z pokoju [...].

Kazio zawsze żartował, dogadywał swemu starszemu przyjacielowi, ale Staś od niego wszystko przyjmował, choć w ogóle w obcowaniu z ludźmi był drażliwy. Dopelniali się wzajemnie³³.

Nie inaczej odbierał Kazia sam Wyspiański. W liście do Karola Maszkowskiego polecał mu usługi przyjaciela, przedstawiając go następująco:

[...] w Kaziu znajdziesz bardzo rozsądnego i szczerego chłopca, jeśli z nim będziesz szczerzy. – Kazio B. to mój najlepszy przyjaciel – (tylko mu tego nie powtórz)³⁴.

Współcześni Wyspiańskiemu zapamiętali też inne, bardziej nas tu interesujące fakty:

Staś jako uczeń gimnazjalny rysował zapalczywie. Pamiętam okres rysowania rąk, nóg, postaci w rzymskich togach. Najczęściej pozował mieszkający u p. Stankiewiczów mój serdeczny kolega Kazimierz Brudzewski z Korabnik, który zaprzyjaźnił się z Wyspiańskim i później w czasie malowania kościoła Franciszkanów, już jako słuchacz techniki³⁵, pomagał mu wykonując pomiary ścian i okien³⁶.

Nie tylko do takich pomocniczych funkcji ograniczała się obecność Brudzewskiego na rusztowaniach u franciszkanów:

[...] gdy Wyspiański objął polichromię Franciszkanów, Brudzewski stanął mu dzielnie do pomocy w kalkowaniu żmudnych wzorów, ale zarazem nie szczędził surowej krytyki. On słuchał żartów ze swoich pomysłów z uśmiechem, spokojnie, choć od nikogo innego by tak nie przyjął, a potem jednym pociągnięciem pędzla niszczył swoje plany i tworzył nowe. Gdy nas Wyspiański oprowadzał po rusztowaniach, jeszcze były koło ołtarza anioły, o których się Brudzewski wyrażał, że „mają twarze jak pantofle” – za parę dni już ich nie było³⁷.

Tak wysoką pozycję wobec Wyspiańskiego Kazimierz Brudzewski zdobywał stopniowo. Sporo mamy na ten temat wzmianek w bardzo wielu zachowanych listach artysty, który często wspominał o swym przyjacielu w korespondencji do różnych adresatów³⁸. Z tych mimochodem rzuconych zdań można jednak zbudować całkiem wyczerpujący obraz ścisłej współpracy ucznia i jego mentora, a także zaufania, jakim Brudzewski darzony był przez Wyspiańskiego. W liście do Józefa Mehoffera donosi mu o szybkich postępach prac przy nowej polichromii prezbiterium kościoła Mariackiego, wtrącając m.in.:

Kazio Brudzewski przyczynia się też do postępu szybkiego roboty – bo przygotował dla Matejki cały stos liter, odbitych, odwizorowanych³⁹ z różnych pomników krakowskich – i z kropielnic kościoła N. P. Marii – naturalnie liter gotyckich – do napisów na banderollach⁴⁰.

W liście do Tadeusza Stryjeńskiego Wyspiański pisze z Monachium:

[...] posełam listy Kazia B., z których może się pan wiele interesujących szczegółów dowiedzieć. Są one pisane bardzo dawno, ale ciekawe uwagami – obecnie biedny Kazio złamał rękę prawą i leczy się, niebezpieczeństwa nie ma, ale żałuję że jest chory, bo nie może wyjechać ze mną do poznańskiego jak mu to projektowałem. – toż by dopiero była przyjemność a nie uwierzy pan jak on się sztuką i zabytkami interesuje⁴¹.

i Tadeusza Stryjeńskiego, cz. 1: Listy, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994 (= Stanisław Wyspiański – listy zebrane, 1), s. 235.

³² A. z BRUDZEWSKICH BIENIEWSKA, *Dwór w Korabnikach*, s. 285–286 (jak w przyp. 23).

³³ F. z WAŚKOWSKICH MROZICKA, *Z życia Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, s. 41–42 (jak w przyp. 23).

³⁴ *List Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego pisany w Paryżu, 20 lutego 1892 roku*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, s. 193 (jak w przyp. 3).

³⁵ „Techniką” nazywano potocznie studia politechniczne.

³⁶ J. BARTOSIŃSKI, *Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, s. 257 (jak w przyp. 23).

³⁷ F. z WAŚKOWSKICH MROZICKA, *Z życia Wyspiańskiego*, s. 42 (jak w przyp. 33).

³⁸ Przede wszystkim Stankiewiczów, Józefa Mehoffera, Tadeusza Stryjeńskiego.

³⁹ *Odwizorować* (z niem. *wischen* – ścierać, wycierać) określa technikę otrzymywania odbitki w skali 1:1 na papierze spoczywającym na fakturalnie ukształtowanym oryginale, poprzez pocieranie tego papieru węglem lub grafitem ołówka. Dzisiaj technikę tę nazywa się najczęściej mianem *frottage* (z franc. – pocieranie).

⁴⁰ *List Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera pisany w Krakowie, 15 października 1889 roku*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera*, s. 38 (jak w przyp. 31).

⁴¹ *List Stanisława Wyspiańskiego do Tadeusza Stryjeńskiego pisany w Monachium, 4 sierpnia 1890 roku*, [w:] *ibidem*, s. 271–272.

Wraz z pierwszym wyjazdem Wyspiańskiego do Paryża na Kaziu spoczęło wypełnienie bardzo ważnej misji, zleconej mu korespondencyjnie przez mentora. Nie wiemy dlaczego Wyspiański nie zajął się tym sam, zanim jeszcze wyjechał z Krakowa, ale już to tylko, że wyręczał się w tym niełatwym zadaniu siedemnastolatkiem dobrze świadczącym o umiejętnościach i solidności Brudzewskiego. Chodziło bowiem o przygotowanie Wyspiańskiemu kartonowych podobraz do prac projektowych nad 36 kwatarami witraża *Z życia Najświętszej Panny Marii i Chrystusa Pana*⁴², przeznaczonego do okna nad chórem muzycznym, w zachodniej elewacji kościoła Mariackiego:

Mianowicie rozchodzi się o przygotowanie kartonów pod rysunki szyb okna frontowego. – na razie najpilniejsze są mi 5–4 razy powtórzony rysunek według dyktury, która została w mojej małej tece. (szablon) i raz przerysowane dokładnie koło środkowe. – – Mianowicie trzeba kupić papieru niezbyt grubego ani zbyt cienkiego rulonowego u Fiszera⁴³ (2 metry) = 80 cnt. i na nim odrysować 4 razy szablon duży, a raz szablon mały, i skoro już wszystko będzie gotowe zanieść do P. Stryjeńskiego, który będzie już wiedział co z tym zrobić bo mu o tém napiszę – – Toż samo kupić będzie trzeba z 10 metrów papieru tegoż samego i według miar, które ci prześlę w następnej korespondentce, wyrysować 36 pól na szyby do okna na froncie kościoła. Pieniądze 5 złr da ci P. Stryjeński, ale wprawdzie to pierwsze i zanieść⁴⁴.

W kilka dni później, jeszcze w drodze do Paryża, donosił w liście do Stankiewiczów:

Kaziowi do wiadomości podaję że wysokość = 70 cnt. a szerokość = 50 centymetrów. Każdej z owych 36 szyb, niechże zatem według tego przysposobi tj. pokraje papier (żeby jednak były jakie brzegi białe dookoła tych miar). – zostawiam całą tę kombinację jego młodemu rozumikowi, a sądzę że się popisie okazale⁴⁵.

Kilkukrotnie ponaglany listownie Kazio rzeczywiście przygotował oczekiwane kartony, a Stryjeński odesłał je Wyspiańskiemu do Paryża. Ten – jeszcze przed ich otrzymaniem – dziękował przyjacielowi kartką pocztową, adresowaną wprost do niego:

Paryż dnia 22ego Czerwca 1891 rp.

Kochany Kaziu! Melimirysie — Dziękuję Ci bardzo za wykonanie tak olbrzymiej pracy, którą zapewne jutro ujrzę, (jeszcze bowiem z poczty jój nie oddano). Ponieważ sam ją robiłeś sam więc jeden jesteś w stanie ocenić jój ogrom, a ja tylko jeden potrafię ocenić jej potrzebę, jak np. P. Stryjeński znów mógł widzieć jój konieczność. (Jest to wszystko zwrot retoryczny) [...]⁴⁶.

Niemal we wszystkich listach do Stankiewiczów Wyspiański wtrąca akapity odnoszące się do Brudzewskiego. Głodny wiadomości z domu, spragniony wieści, których wujostwo nie mogli mu dostarczyć, nagabuje wciąż Kazia, dopominając się od niego – zwykle bez skutku – jak najczęstszych listów. Niekiedy robi to w formie wyszukanej i dowcipnej:

Może by Pan Kazimierz Brudzewski zechciał swoje dumne „ja” nakłonić do spróbowania szczęścia w piórze i zadebiutowania na polach papieru listowego⁴⁷.

albo

o Kaziu nie mam już innej sposobności dowiedzenia się czegokolwiek jak przez listy Cioci, on sam w „literaturę” przestał się bawić⁴⁸.

Bo też u Brudzewskiego zaszły znaczne zmiany, gdyż po ukończeniu szkoły w Krakowie wyjechał jesienią 1892 roku na studia w Politechnice Lwowskiej. Wyspiański odwiedził go we Lwowie kilkakrotnie przy okazji pracy nad witrażem do okna katedry łańciskiej, a w 1894 roku skorzystał nawet z gościny u Brudzewskiego, mającego studentką stancję w obszernym domu krewnych matki – Moraczewskich⁴⁹. Ale ich drogi zaczynały się już powoli rozchodzić, bo każdy wiódł odmienne życie. Po ukończeniu studiów Kazimierz Brudzewski ożenił się z baronówną Wandą Leonią Gostkowską (1877–1912)⁵⁰, córką Romana Gostkowskiego – profesora kolejnictwa i rektora Politechniki Lwowskiej⁵¹, i wyjechał do Wiednia, gdzie przez

⁴² Projekt tego witraża wykonali po połowie – Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer. Reprodukcje wykonanych akwarelą i tuszem kwatery zob. WYSPIAŃSKI. *Katalog wystawy*, s. 190–197, IV.16–31 (jak w przyp. 9).

⁴³ Mowa o Głównym składzie papieru, przyborów pisemnych, rysunkowych i szkolnych, oraz wyrobów galanteryjnych J. F. Fischera w Krakowie, Linia A-B, L. 39–40, założonym w roku 1779.

⁴⁴ *Kartka pocztowa Stanisława Wyspiańskiego do Kazimierza Brudzewskiego, pisana w Salzburgu 14 maja 1891 roku*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne*, s. 96–97 (jak w przyp. 20).

⁴⁵ *List Stanisława Wyspiańskiego do Janiny i Kazimierza Stankiewiczów, pisany z Dijon 20 maja 1891 roku*, [w:] *ibidem*, s. 25.

⁴⁶ *Kartka pocztowa Stanisława Wyspiańskiego do Kazimierza Brudzewskiego, pisana w Paryżu 22 czerwca 1891 roku*, [w:] *ibidem*, s. 97.

⁴⁷ *List Stanisława Wyspiańskiego do Janiny i Kazimierza Stankiewiczów, pisany z Paryża 14 grudnia 1891 roku*, [w:] *ibidem*, s. 57.

⁴⁸ *List Stanisława Wyspiańskiego do Janiny i Kazimierza Stankiewiczów, pisany z Paryża 21 września 1893 roku*, [w:] *ibidem*, s. 67.

⁴⁹ S. WASYLEWSKI, *Rozmowa ze współlokatorem Wyspiańskiego w r. 1892*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, s. 344–346 (jak w przyp. 23).

⁵⁰ Ślub został zawarty 11 stycznia 1902 roku. O Wandzie wspomina niekiedy w swych wspomnieniach jej najstarsza siostra Helena z Gostkowskich Kozicka (1867–1950). Zob. H. KOZICKA z GOSTKOWSKICH, *Wspomnienia z lat 1867–1914*, oprac. K. Cybulska, Kielce 2015.

⁵¹ Ś.p. Roman Gostkowski (*Wspomnienie pośmiertne*), „Czasopismo Techniczne. Organ Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie”, 30, 1912, nr 13, s. 173–175; J. SAMUJŁO, *Gostkowski Roman*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 8, Kraków 1959–1960, s. 360–361;

kilka lat pracował w ck Ministerium. Materialnie wiodło mu się bardzo dobrze, zaniedbywał jednak nadal korespondencję z Wyspiańskim, co ten skomentował po swoim:

Kazio widać nie życzy sobie utrzymywać „znajomości” z jakimś tam malarzem, który nie ma swojej własnej wili i kilka wsi czego mu zresztą za złe nie biorę, ale też nie zależy mi na każdym politechniku⁵².

Mimo to, jak dowodzi Raptularz Wyspiańskiego, Brudzewski odwiedzał jeszcze sporadycznie Kraków i spotykał się z artystą w 1904 roku i kilkakrotnie w 1905, co odświeżyło tę starą przyjaźń. Popołudniem 9 lipca 1905 roku Wyspiański zanotował nawet: „Jadę do Brudzewskich. Biorę Kazia B. do siebie, jedziemy razem do Tyńca i wracamy nocą łodzią Wisłą do Krakowa”⁵³.

W początku 1912 roku Brudzewscy przenieśli się do Lwowa i zamieszkali przy ul. Kochanowskiego 42, a Kazimierz, w randze radcy budownictwa, rozpoczął karierę w ck Namiestnictwie Galicji. Nic nie zapowiadało dramatycznego finału, który miał wkrótce nadejść: w czwartek 29 lutego 1912 roku⁵⁴ Kazimierz Brudzewski popełnił samobójstwo⁵⁵. Pisała o tym prasa galicyjska⁵⁶, a także wielkopolska⁵⁷, a z wielu notatek informujących o kulisach tego desperackiego kroku przywołajmy tę najpełniej zredagowaną, zamieszczoną w krakowskim „Czasie”:

Samobójstwo. Jak doniosła depeza, onegdaj zastrzelił się we Lwowie Kazimierz Brudzewski, radca budownictwa w namiestnictwie. Państwo Brudzewscy – jak podają pisma lwowskie – dopiero przed miesiącem przyjechali do Lwowa z Wiednia, najęli mieszkanie, składające się z 4 pokoi na II piętrze i żyli dostatnio i szczęśliwie. Onegdaj zjechała się cała rodzina ich do Lwowa z powodu, że teść ś. p. Brudzewskiego, bar. [Roman] Gostkowski, obchodził imieniny. P. Brudzewski oświadczył po południu żonie, że idzie do namiestnictwa, gdyż ma pilną robotę, ona niech zaś idzie do ojca, a on tam

przyjdzie, gdy pracę w namiestnictwie skończy. Wieczorem, gdy cała rodzina zebrała się u bar. Gostkowskiego, a między innymi przybyły z Tarnopola wiceprezydent sądu p. [Włodzimierz] Kozicki, także zięć bar. Gostkowskiego i gdy już wszyscy mieli siadać do kolacji, nagle zjawiła się służąca państwa Brudzewskich i wręczyła p. Kozickiemu list z prośbą, by go odczytał na boku, „bo pan tak prosił”. W liście tym p. Brudzewski zawiadamiał, że właśnie w tej chwili popełnia samobójstwo i prosił, by zaraz przyszedł, bo może się zdarzyć, że tylko się skaleczy. Do listu był dołączony klucz od mieszkania. Dr Kozicki pojechał natychmiast do mieszkania radcy Brudzewskiego. Tam na łóżku leżał trup z przestrzeloną na wylot głową. Obok denata leżał browning. Na stole leżała kartka, na której zmarły w serdecznych słowach żegna się z żoną, prosi o wybaczenie i oświadcza, że nie może żyć dłużej, gdyż „nie darzyło mu się i nie ma ochoty do dalszej szarpaniny”. Jak dalej podają dzienniki, rodzina nigdy nie zauważyła u zmarłego zamiarów samobójczych. Ś.p. Brudzewski był tylko zawsze silnie nerwowy. Że jednak myśli rozpaczliwej nie powziął nagle, świadczy o tem choćby fakt, że przyniósł z biura do domu wszystkie należące do niego drobiazgi, uporządkowane i związane sznurkiem w pakiet. Wszyscy krewni przypuszczają, że powodem samobójstwa był silny rozstrój nerwów, w ostatnich czasach tak spotęgowany, że mógł wywołać nawet chwilową niepoczytalność⁵⁸.

Nie poznamy dzisiaj wszystkich aspektów tej przykrej sprawy ani kulisów wydarzeń, który popchnęły Kazimierza Brudzewskiego do takiej desperacji. Z pewnością w ostatnich latach życie nie oszczędziło mu smutków i poczucia nieuchronnego końca pewnej epoki. Brudzewski ciężko przeżył zarówno śmierć Wyspiańskiego 28 listopada 1907 roku, jak i odejście ojca – kilka miesięcy później. Swemu mentorowi z młodości pozostał wierny do końca i pedantycznie zniszczył całą z nim korespondencję, spełniając – jako jedyny! – kategoryczne żądanie Wyspiańskiego w tym względzie⁵⁹. Zatarł tym samym liczne ślady swej wieloletniej przyjaźni z artystą, usuwając się dobrowolnie z jego biografii. Dla tych to powodów już w latach trzydziestych XX wieku publikacja jego portretu przez Waśkowskiego, podpisana nazwiskiem Wyspiańskiego, nie zwróciła niczyjej uwagi. Także i dziś Kazimierz Brudzewski pozostaje postacią zapomnianą, nie jest znana żadna jego fotografia portretowa, nie ma też zrozumienia istotnej roli, jaką w życiu Wyspiańskiego wypełniał⁶⁰. Jeśli więc poświęciłem tu Brudzewskiemu tak wiele miejsca, to przede wszystkim w tym celu, aby wyjaśnić

H. KOZICKA Z GOSTKOWSKICH, *Wspomnienia z lat 1867–1914*, s. 17, przyp. 1 (jak w przyp. 50).

⁵² List Stanisława Wyspiańskiego do Janiny i Kazimierza Stankiewiczów, pisany z Paryża w połowie czerwca 1894 roku, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne*, s. 478 (jak w przyp. 20).

⁵³ Raptularz S. Wyspiańskiego z roku 1905, [w:] *ibidem*, s. 406.

⁵⁴ Tę datę śmierci podaje wprost „Dziennik Poznański” (54, 1932, nr 53, s. 3). Inne gazety używają określeń w rodzaju: „wczoraj”, „onegdaj”, odnoszących się jednak do daty redagowania treści numeru, nie zaś ukazania się tytułu w dniu następnym.

⁵⁵ Tego smutnego zdarzenia nie uwzględnia jednak w swoich wspomnieniach szwagierka Helena, zob. H. KOZICKA Z GOSTKOWSKICH, *Wspomnienia z lat 1867–1914* (jak w przyp. 50).

⁵⁶ Zob. „Czas”, 65, 1912, nr 101, s. 2; *Kronika*, „Gazeta Lwowska”, 102, 1912, nr 50, s. 3–4; *Korespondencje. Ze Lwowa*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny”, 3, 1912, nr 50, s. 7; *Kronika*, „Nowa Reforma”, 31, 1912, nr 98, s. 2; *Kronika lwowska 1 marca*, „Nowa Reforma”, 31, 1912, nr 99, s. 3.

⁵⁷ *Nekrologia*, „Dziennik Poznański”, 54, 1932, nr 53, s. 3.

⁵⁸ „Czas”, 65, 1912, nr 101, s. 2.

⁵⁹ Dwie cytowane wyżej kartki pocztowe od Wyspiańskiego przetrwały jedynie dlatego, że włożone były pomiędzy stronicę książki z biblioteki domowej Janiny Stankiewiczowej.

⁶⁰ Kwestiom tym poświęcony jest interesujący artykuł, w sugestywny sposób ilustrujący przyjaźń Wyspiańskiego z Brudzewskim. Zob. W. ŻUŁAWSKI, *Słowo o przyjacielu Poety i o Nim*, „Czas”, 84, 1932, nr 273, s. 4.

i gruntownie uzasadnić swą wyżej zgłoszoną supozycję, odnośnie do identyfikacji chłopięcej twarzy narysowanej na tzw. pierwszym autoportrecie Wyspiańskiego.

* * *

Reasumując powyższe, powróćmy jeszcze raz do 17 lutego 1890 roku – krótkiego, zimowego dnia, w którym Wyspiański narysował w swym szkicowniku interesujący nas portret. Od jesieni 1889 roku, przez zimę całą, niemal wszystkie dni spędzał na rusztowaniach w Bazylice Mariackiej, gdzie powstawała monumentalna dekoracja malarska prezbiterium, projektu Jana Matejki. W połowie lutego 1890 roku z pewnością pochłonięty był także swym bliskim wyjazdem w pierwszą podróż europejską⁶¹, utrzymaną w tajemnicy, do której dopuścił zaledwie trzy bliskie sobie osoby: Tadeusza Stryjeńskiego – inicjatora wyprawy, Lucjana Rydla⁶² i Kazimierza Brudzewskiego. Z nich wszystkich Kazimierz był mu z pewnością najbliższy, wszak od pięciu lat dzielili wspólny pokój u Stankiewiczów i byli z sobą bardzo zżyci. Kaziowi przed kilkoma tygodniami zmarła matka⁶³, teraz znów miał go opuścić – być może na kilka lat – mentor i najbliższy przyjaciel, pozostawiając mu kłopotliwą misję listownego informowania jak się sprawy w domu mają i jak Stankiewiczowie komentują samowolny wyjazd siostrzeńca i jego wielomiesięczne milczenie wobec nich. Czy można się dziwić, że w takich okolicznościach, przed zbliżającym się wyjazdem, Wyspiański narysował w swym małym szkicowniku ołówkowy portrecik przyjaciela? Bardziej zastanawiająca od tego może być jedynie konstatacja, że mimo wielkiej przyjaźni i tyluletniej bliskości ich obu nie znamy dziś ani jednego portretu Kazimierza Brudzewskiego więcej.

⁶¹ Wyspiański wyjechał z Krakowa 1 marca 1890 r., a ostatniego dnia tego miesiąca oddano do użytku kościelnego wymalowane wnętrza. Zob. E. SKROCHOWSKI, *Restauracja prezbiterium kościoła Panny Maryi w Krakowie*, „Przegląd Powszechny”, 7, t. 26, 1890, s. 247.

⁶² Do Rydla Wyspiański skreślił w pożegnalnym liście następujące zdania: „Wyjadę w podróż w przyszłą sobotę, tj. pierwszego marca. Chciałbym się z tobą widzieć i pożegnać (mam oprócz tego prośbę do ciebie). Kiedy i gdzie można się z tobą widzieć? [...] Udaję się do ciebie, bo jesteś dla mnie jedynym pozostałym punktem zaczepienia w stosunku do moich rozpiezanych po świecie przyjaciół, których może parę lat nie zobaczę”. *List Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla pisany w Krakowie, 21 lutego 1890 roku*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979 (= Stanisław Wyspiański – listy zebrane, 2.), s. 7.

⁶³ Zofia Brudzewska zmarła na gruźlicę płuc. Zob. *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne*, s. 476 (jak w przyp. 20).

SUMMARY

Tadeusz Łopatkiewicz ON STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S EARLIEST SELF-PORTRAIT AND THE DEFICIENCIES OF THIS IDENTIFICATION

A modest pencil drawing believed to be the first self-portrait of Stanisław Wyspiański was executed by the artist on 17 February 1890. This image presents a likeness of a boy, fifteen-year-old at most, which stands in jarring contrast to the actual age of Wyspiański who turned 21 in January 1890. The doubts as to the traditional identification of the sitter are further supported by a comparison of the drawing with two photographs of Wyspiański executed barely half a year earlier than the drawing and his two self-portraits drawn six months later. All of these portrayals represent a mature man with facial hair, whose features strikingly differ from the portrait of the youth in the drawing under discussion. This identification is owed to Antoni Waśkowski (1885–1966) who, however, could not have remembered the looks of the artist in 1890. When he published the little portrait executed in February 1890, he captioned it “Stanisław Wyspiański aged 18”, although he must have known that Wyspiański had been much older at that time.

Waśkowski's status as Wyspiański's cousin resulted in the fact that for the last 90 years nobody has questioned the inconsistency of his guess, nor has anybody suggested a different identification of the person portrayed in the drawing, either. And there is every reason to suppose that “Wyspiański's earliest self-portrait” is in fact the only currently known likeness of Kazimierz Brudzewski (1874–1912), Wyspiański's school-fellow. Evidence of their friendship and of Wyspiański's high regard for Brudzewski can be found in the painter's correspondence from the years 1890–1905. Brudzewski's suicide in 1912 and the disappearance of important witnesses to Wyspiański's early youth contributed to the fact that there was no one in 1934 to rectify Waśkowski's erroneous identification of the sitter in the modest pencil drawing. However, this seemingly innocent error has persisted firmly for a very long time.

AGATA WÓJCIK
Pedagogical University of Cracow

“LOOKING BACK” – AN ARTISTIC TENDENCY IN POLISH INTERIOR DESIGN AROUND 1910*

Throughout the first decade of the 20th century, the decorative art of different European circles seemed to be somewhat overburdened with innovative secessionist forms and started to trend towards tradition and historical styles. This was also connected with various nations' pursuit of roots and identities, and with attempts to base their national styles on historical forms. Many German and Austro-Hungarian designers turned to Biedermeier, which is a complex phenomenon already discussed in the literature¹. Polish design at the turn of the 20th century also demonstrated paraphrases of Biedermeier, as was discussed in a separate text². At the same time, around 1910, there could be noticed references to the styles of Louis XVI, Empire, and Louis Philippe or to other styles

of the 18th and 19th century decorative arts. Most artists did not copy old decorations or forms but sought to create their own interpretations or to combine them in an eclectic way. These inspirations were combined with fairy tale-like, colourful orientalism. This tendency can be observed in the work of Viennese and Parisian designers. This article discusses this trend in Polish design of the early 20th century. To illustrate it, I compare the interiors and furniture designed by Henryk Uziembło, Ludwik Wojtyczko and Karol Frycz with those of French and Austrian designers.

Referring back to the past, “looking back” in decorative art can be seen in the works of the Vienna Workshops artists. It emerged especially after 1907, when the master of the minimalist form who repeatedly would reject decoration, Koloman Moser, had left the Workshops. “The revenge of the ornament”, after years of purist Quadrattstil, could already be seen in the interior of the Brussels Stoclet palace, designed by Josef Hoffmann (1905-1911). The interiors are dominated by massive furniture covered with intarsia, leather or quilted textiles; what was unusually decorative was the floors, wallpapers, wooden and marble wall facings as well as some almost abstract mosaics by Gustav Klimt. After 1909, Hoffmann clearly turned to classical forms, examples of which are the Ast and Skyravilla in Vienna and the country villa of the Primavesi in Winkelsdorf. Their furnishings were a development of the style visible in the Stoclet palace. The interiors were filled with massive, carved and upholstered furniture, wooden or marble wall facings, patchworked carpets, multicoloured curtains and wallpapers, etc. These designs were the heralds of art déco. The ornament triumphed around 1910 in ceramics, metalwork, jewellery and textiles designed by Hoffmann, Carl Otto Czeschka,

* The article was written as part of the research project *The Fathers of the Polish design. The Society of Polish Applied Art. Interior and furniture design* financed by the National Science Centre (2015/17/D/HS2/01215).

¹ See: *Biedermeier. The Invention of Simplicity*, ed. by H. Ottomeyer, K. A. Schröder, L. Winters, Ostfildern, 2006; *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814–1848*, ed. by H. Brožková, R. Vondráček, Prague, 2010; W. O. HARROD, ‘Clarity, Proportion, Purity, and Restraint: The Biedermeier and the Origins of Twentieth-Century Modernism’, *Centropa a Journal of Central European Architecture and Related Arts*, 2010, no. 2, pp. 106–127; Ch. LONG, ‘Adolf Loos and the Biedermeier Revival in Vienna’, *Centropa a Journal of Central European Architecture and Related Arts*, 2010, no. 2, pp. 128–140.

² A. WÓJCIK, ‘Parafrazy biedermeieru w meblarstwie polskim początku XX wieku i w dwudziestolecu międzywojennym’, *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, 2019, no. 234, <https://www.riha-journal.org/articles/2019/0234-wojcik-PL> (dostęp: 12.10.2020).





1. Henryk Uziębło, the design of the living room in the Adolf Oppenheim villa in Sosnowiec, 1906, phot. courtesy of the Suffczyński family

Michael Powolny, and Eduard Josef Wimmer-Wisgrill. Around that time, multiplied, geometrized, tightly space-filling floral ornaments appeared. Artists did not abandon abstract geometric decoration, but rather gave them illusionistic forms. Around 1915, the Vienna Workshops further developed its decorative forms. This trend was started by a new, younger generation of designers who joined the Vienna Workshops in the 1910s. They distanced themselves both from the tendencies prevalent at the beginnings of the Workshops and from functionalism. Designers such as Dagobert Peche were not afraid to reinterpret old styles, to exaggerate furniture proportions, to move to the limits of logic, to combine contrasting shapes (for example, rigid, geometrical forms with curves, the stiffness of wood with the softness of quilted fabrics); they did not emphasize furniture components, but blurred its borders, “wallpapered” it with multiplied motifs like a wall, not spatial objects; they used lush ornamentation inspired by ancient styles, and the decorations were stylized and rescaled³.

³ See W.J. SCHWEIGER, M. BRAUSCH, Ch. BRANDSTÄTTER, *Wiener Werkstätte. Art et artisanat 1903–1932*, Bruxelles, 1983; W.J. SCHWEIGER, *Art nouveau à Vienne. Le wiener Werkstätte*, Paris,

Approximately at the same time, and happening likewise in Paris, designers searched for new inspirations. These arrived with Sergei Diaghilev and his Ballets Russes, which performed in Paris from 1908. The scenography and costumes, designed by Leon Bakst and Aleksander Benois, combined fascination with Middle Eastern, ancient, old Russian and Asian arts. Owing to this, such shows as “Oriental Fantasies”, “Fire Bird”, and “Scheherazade” could reflect the fairy tale-like atmosphere of the imaginary Orient. The Ballets Russes exerted a great impact on ladies’ fashion and Paul Poiret’s designs; it also made a certain mark on interior design – intense colours were more often used, and there also appeared a fashion for private interiors filled with comfortable, low sofas and chaises longues, and for soft carpets, carelessly tossed cushions, multi-coloured wallpapers and textiles,

1990; *Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte*, ed. by P. Noever, H. Egger, New York–New Haven, 2002; C. KLEIN-PRIMAVESI, *Die Familie Primavesi. Kunst und Mode der Wiener Werkstätte*, Wien, 2006; G. FAHR-BECKER, *Wiener Werkstätte 1903–1932*, Köln, 2015; *Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte and the Stoclet House*, ed. by P. Noever, V. Doufour, E.F. Sekler, Ostifern–Ruit, 2016.



2. André Mare, the living room of the “townsman”, the Autumn Salon, Paris, 1919, after: “L’Art Décoratif”, 29, 1913, p. 94

and dim lights. Such designs (see “Art et Décoration”, 36, 1914–1919, p. 183) were created in “École Martine”, founded by Poiret in 1911, after his journey to Vienna, Brussels and Berlin, during which he made himself familiar with the Vienna Workshops and viewed the Stoclet Palace.

A breakthrough in French design was made during the Paris 1910 “Autumn Salon” by a set of nine interiors created by German artists: Bruno Paul, Theodor Veil, Otto Bauer, Paul Ludwig Troost, Paul Wenz, Adalbert Niemeyer, and Richard Riemerschmidt, among others. The German artists had been invited to Paris after their exhibition in 1908 in Munich, which had made a great impression on French delegates. The German designers’ interiors were characterized by simplicity, elegance, and harmony of elements; furniture and decoration forms subtly referred to the styles of the Louis Philippe, Biedermeier, and the Empire style. French critics attacked these German artists for copying old styles and using too intense colours. There could be sensed a fear of Germany triumphing over France in the decorative arts. It was this superiority of German designs over already anachronistic French art nouveau that pushed young designers to search for inspiration in French artistic handcraft as well as in the latest artistic trends. These young artists soon became known as

the “colourists” (coloristes). The circle included such artists as André Mare, Louis Süe, André Groult, Paul Huillard, Paul Iribe, Paul Follot and others. Cooperating with each other, the “colourists” designed complete furnishings where intense, bright, often contrasting colours were the dominating element. In short, the artists created atmospheric places. Colour was used to rejuvenate earlier forms of historic furniture. In interior design, they advocated noble, classic geometrization and simplicity, so they intentionally referred to classicism and the Empire style; yet they also had an interest in comfort and freedom, hence references to the Louis Philippe style. References to French folk motifs were not uncommon. Textiles, cushions, ceramics, and trinkets filled out interiors. Thus, designers created a slightly eclectic whole whose aim was to present in a modern way the heritage of French artistic crafts. In 1912, Süe founded “Atelier Français”. In the pages of “L’Art Décoratif” (27, 1912) André Véra announced that “Atelier” would be seeking to create the French national style in decorative art and to answer the demand for luxurious but not ostentatious designs. The style was to be based on the French decorative art of the mid- to late 18th century and on that of the early and middle 19th century. Artists associated with “Atelier” presented their interior designs at the 1912 “Autumn Salon” in the famous Maison



3. Henryk Uziembło, the music salon in the Dłuski sanatorium in Kościelisko-Zakopane, 1909, phot. courtesy of the Jagiellonian University Museum

Cubiste. In 1919, Mare and Süe transformed “Atelier” into “Compagnie des Arts Français”⁴

In early 20th century Polish design, there could be noticed a protest against the commercialized version of art nouveau. Wavy lines, fluid shapes, and pastel colours were associated with something foreign, which went against the needs of Polish applied art. The press, for example, wrote that in the West “furniture of strange shapes is being created, with wavy lines, of a certain characteristic rhythm, in dim, faint, uncertain colours. This is already commonly known as the English style, the modern style and, most strangely of all, the Secession style (...) all [this work] rather timid in effect, as if misty in tone, crawling, faded, anemic, with lines morbidly elongated and pretentiously mannerist, unappealing to Polish artists who have felt the need for stoutness,

health, energy and honesty.”⁵ An especially strong opposition to such forms could be noted among the artists of the Polish Applied Art Society, founded in Cracow in 1901. These artists turned towards folk art; they were also inspired by Biedermeier style. The two influences were to emphasise Polish distinctiveness and to lead to the emergence of a vernacular style.

At the same time, some interior and furniture designers’ works revealed a fascination with colour and experiments with the forms of earlier furniture. This phenomenon is an interesting niche among trends noticeable on the Polish artistic scene. However, Polish designers did not strive to refer to the Polish handicraft in its heyday; their aim was not to create a distinctive vernacular style; they rather brought to their work the element of experimentation with forms and colours and a freedom of inspiration from different forms and styles. This movement in interior design generated an atmosphere of freedom and lightness, and therefore in Polish interiors this was used to decorate living rooms, restaurants, cinemas and

⁴ See N.J. TROY, ‘Toward a Redefinition of Tradition in French Design, 1895 to 1914’, *Design Issue. History. Theory. Criticism*, 1, 1984, no 2, pp. 53–69; idem, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven, 1991; F. CAMARD, *Süe et Mare et Le Compagnie Des Arts Français*, Paris, 1993.

⁵ T. JAROSZYŃSKI, ‘Wystawa krakowskiego Towarzystwa sztuki stosowanej’, *Tygodnik Ilustrowany*, 1902, no. 41, p. 803.



4. Ludwik Wojtyczko, the living room in Antoni Suski's apartment in Kraków, 1909, phot. courtesy of Graphic Art Room, the Academy of Fine Arts in Kraków

theatres. The Polish designs were often stylistically similar to the French and Austrian ones, which is to be discussed further. This clearly demonstrated that Polish designers sought to follow the latest trends in European capitals.

Polish designers were constantly in contact with foreign artistic centres. Henryk Uziembło was a graduate of the Viennese Kunstgewerbeschule; in the years 1903–1904 he resided in Paris, where he studied at Académie Julian and at the Académie de la Grande Chaumière under Eugène Grasset, among others; his studies in design continued in London at the Kensington Museum.⁶ Karol Frycz did his degrees at the Polytechnic in Munich, Kunstgewerbeschule in Vienna under Alfred Roller, Koloman Moser and Felician Myrbach, the Herkomer Art School in London and at Académie Julian in Paris in 1911.⁷ Contemporary French design trends could also be studied in “Art et Décoration”, “Art Décoratif”, „Deutsche Kunst und Dekoration”, „Die Kunst”, „Innendekoration”, „Das Interieur”, „Kunst und Kunsthandwerk”, „Kunstgewerbeblatt”, and „The Studio”,

all of these being periodicals subscribed to, for example, by The Science and Industry Museum of Kraków. The latest trends in interior design were also noticed by the Polish press. In 1914, in the Warsaw periodical “Świat” (“The World”), there appeared a text entitled “An apartment à la mode. Postimpressionist and futurist interiors.” In it, the author gave a slightly ironic account of the latest Paris trends in interior and furniture design. He claimed that since Paris fashion had been influenced by Sergei Diaghilev’s *Ballets Russes*, and since Paul Poiret had begun to promote a new dress cut, interior designers, too, had started to search for appropriate backgrounds for these creations. “Świat” wrote: “this new style is a mix of epochs and artistic currents”. It combined elements of the Vienna and Munich Secession movements, Aubrey Beardsley’s work and that of Chinese and Japanese arts; additionally, interior designs were influenced by avant-garde currents in painting, by cubism and futurism. The correspondent admitted that certain contrasting colour schemes and simplified furniture forms produced interesting effects. Then the author described some interiors illustrating the trend. They were filled with furniture painted in intense colours; the walls matched the furniture; lamps and chandeliers were in the shapes of balls and bowls; items from

⁶ B. POLICHA, *Henryk Uziembło: nowe informacje życiorysowe, zagadnienie malowideł ściennych i dekoracji wnętrz*, MA diss. Jagiellonian University, Kraków, 2010, pp. 20–21.

⁷ See L. KUCHTÓWNA, *Karol Frycz*, Warszawa, 2004.



5. Karol Frycz, the restaurant hall in The English Hotel in Warsaw, 1912, after: *Historia hotelu Angielskiego w Warszawie i opis pobytu w nim cesarza Napoleona I w 1812 r.* (*The history of The English Hotel in Warsaw and l'Napoleon I's visit to it in 1812*), Warszawa 1914

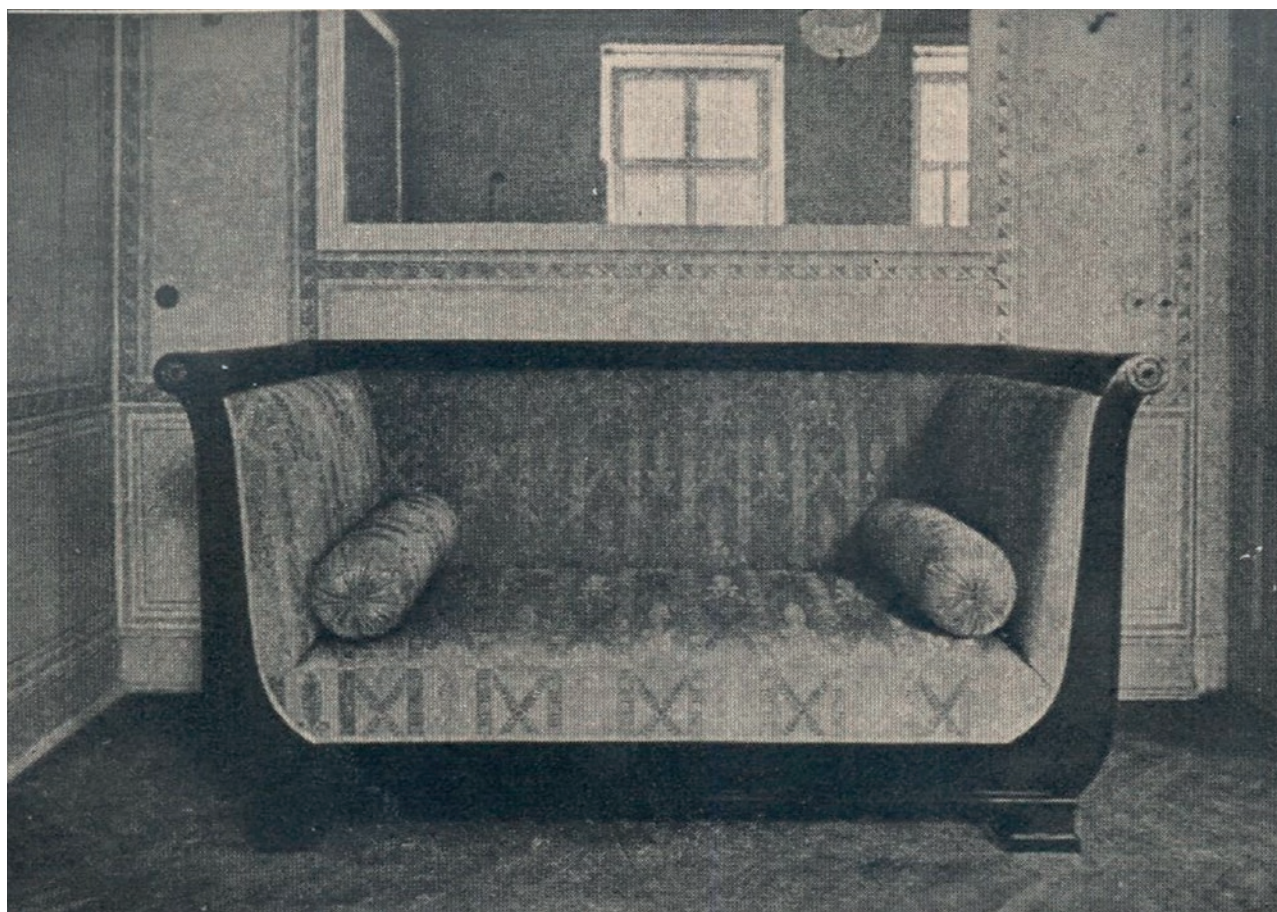
the Far East were also present. The text was accompanied by three illustrations probably from Paris fashion journals. They showed interiors with checked floors, low sofas decorated with colourful cushions, lamps in the shapes of bowls, the furniture being variations on the styles of Louis XVI and the Empire, and small, irregular wall paintings. The interiors were shown occupied by ladies in fashionable dresses.⁸

Around 1906, in Polish art, there appeared interiors whose features were convergent with those of French “colourists” designs. Designers used intense, contrasting colours and repeated and geometrized patterns in textiles; they filled interiors with numerous items and trinkets, and furnished them with comfortable upholstered furniture which sometimes loosely referred to earlier styles. This tendency was evident in Henryk Uziembło’s design of a music room, dated 1906, produced for the banker Adolf Oppenheim’s villa in Sosnowiec (fig. 1). Unfortunately, it is known only from a black and white reproduction. The whole of the interior was filled with furniture, textiles, trinkets and paintings. The heart of the room was the

grand piano; additionally, Uziembło furnished the room with a set of upholstered furniture – striped and dotted couches and armchairs. The interior also included a table, a bookcase, a jardinière and a cabinet. The floor was covered with a carpet with a pattern different from that of the upholstery. The walls had wainscoting on their lower surfaces and polychrome on the upper ones. Paintings hung on the walls; the doors and windows were covered by heavy curtains. From the ceiling, there hung a large chandelier with crystals. The whole was completed by such details as vases with flowers, trinkets, and a bust. The interior presented an eclectic mix of patterns, objects, and details, giving the impression of a comfortable living room that had been created by the inhabitants, adding furniture over many years, rather than having been designed by an artist. Uziembło’s design could be compared with interiors created a few years later and presented in the Autumn Salon in Paris, for example with a living room design by André Groult (1910) or with André Mare’s living room of “the townsman” (1912, fig 2).⁹

⁸ ‘Mieszkanie à la mode. Postimpresjonistyczne i futurystyczne wnętrza’, *Świat*, 1914, no. 16, p. 13.

⁹ A. DUNCAN, *The Paris Salon, 1895–1914*, vol. III: *Furniture*, Woodbridge, 1996, pp. 267, 429.



6. Karol Frycz, a couch in The English Hotel in Warsaw, after: *Historia hotelu Angielskiego w Warszawie i opis pobytu w nim cesarza Napoleona I w 1812 r.* (*The history of The English Hotel in Warsaw and Napoleon I's visit to it in 1812*), Warszawa 1914

Uziębło continued to develop this style in his subsequent interior designs. In 1909, he completed a design for a music room in the Dłuskis' sanatorium in Kościelisko-Zakopane (fig. 3).¹⁰ The room comprised two sections, a concert area with a grand piano and a reception area. The interior became a variation on the theme of classicism with a note of folk art, all of suffused in intense, warm colours. The furniture was of very simple form, delicately referring to classicism by means of the Ionic column motif, volutes, and palmettes. The furniture was varnished white, and its upholstery was yellow. Yellow walls were decorated with polychrome in orange and gold. Wavy lines, originating in decorative folk art, divided the walls into rectangular spaces filled with motifs of classical wreaths and compositions inspired by bunches of peacock feathers. Their brightness was intensified by a panel of stained glass showing motifs of stylized peacock feathers in orange, copper yellow and pink. The sheen of the colours was emphasized by the items completing the interior décor, by chandeliers, wall lamps with strings of glass beads, and

mirrors between the rooms, as well as by a gilded bronze fireplace grate and a mosaic above the fireplace.

In 1909, in Kraków, Ludwik Wojtyczko, an architect associated with the TPPS, designed a living room furniture set for Antoni Suski (fig. 4). The designer created an interior full of comfort, loosely referring to earlier art. Some of his furniture is housed in the Historical Museum of Kraków. The set comprised two parts, one lighter and one heavier; in the living room there was also a grand piano. The space near the door was occupied by the furniture set with heavier forms; it comprised two couches, two armchairs, a small round table, a jardinière and a large mirror. The wood was painted black, which contrasted with the light upholstery. With its quilted upholstery, the furniture seemed soft and cosy. In these furniture pieces, Wojtyczko consistently repeated a few elements which casually referred to classicism. In the armrest supports, he used the motif of stylized capitals, he finished the table legs with volutes in the upper parts, which were also repeated in the jardinière; the bookcase was decorated with a medallion and ribbons. Wojtyczko subtly used imitations of intarsia, decorating the armchairs, for example, with the motif of double geometrized leaves. The other part of the furniture set was installed near the window. It comprised a gondola stool, four chairs, a table, and a jardinière. The seats were

¹⁰ M. REINHARD-CHLANDA, 'Witraże w sanatorium dra Dłuskiego w Zakopanem', in: *Witraże secesyjne: tendencje i motywy*, ed. by T. Szybisty, Kraków, 2011, pp. 62–76.



7. Paul Follot, the boudoir furniture, La Société des Artistes Décorateurs exhibition, 1910, after: "L'Art Décoratif" 1910, no 136, p. 133

quilted and upholstered just like the bolsters in the armrests. Volutes appeared in the bends of the chair backrests and in those of the gondola stool armrests. The furniture was lent softness not only by quilting but also by the volutes and arched shapes used in backrests and armrests. The table, which had no decorations, had a soft edge line. Wojtyczko broke this softness by the minimalistic character of the other furniture pieces which lacked decorations, as illustrated by the jardinière and the mirror frame. Unfortunately, it is not known what the colours of the upholstery and the walls were. The interior was completed by a chandelier and wall lamps, delicate, frilly window curtains, plant pots and paintings. Wojtyczko's furniture could be compared with that of Paul Iribe – with the Nautil armchair (1913), a bergère from Jacques Doucet's apartment (1913), or the two chairs from the Berlin Bröham Museum (1913, 1914). Like Wojtyczko, Iribe used quilted upholstery to cover almost the whole of a furniture piece and the volute motif; and through intarsia and ornaments he subtly referred to earlier styles.

More designs in the character of this trend appeared in the Polish lands before the First World War. Two now-lost

sets of interiors, created in 1912 in Warsaw and in Kraków, are of note. In that year, The English Hotel in Warsaw was acquired by Józef Jordan, who decided to restore it to its original splendor. The origins of the hotel date back to the late 18th century; it was particularly popular in the early 19th century. In 1812, Napoleon Bonaparte was a guest here. The new owner hoped to recreate the atmosphere of this period. The idea of creating new décor in The English Hotel that would recall the turn of the 19th century had analogies in the French design. In 1909, the fashion designer Paul Poiret commissioned Louis Süe to design an interior for his company headquarters, located in the 18th century Hôtel d'Aguesseau in Paris. By using decorations based on classicism, Süe created an interior in harmony not only with the architecture but also with the dress cuts advertised by Poiret's firm.¹¹

The building remodelling was supervised by the architect Gustaw Goldberg. The interiors were designed by Kraków artist, scriptwriter and designer Karol Frycz, who

¹¹ F. CAMARD, *Süe et Mare et Le Compagnie Des Arts Français*, pp. 29–30 (as in note 4).



8. Karol Frycz, lady's sitting room in suburban mansion, "Architecture and Interiors in Garden Settings", 1912, phot. courtesy of the Jagiellonian University Museum

was associated with the TPSS. In the restaurant interiors, the architect introduced elements referring to the Empire style – moldings were shaped like laurel leaves and wreaths, and walls were divided into rectangular fields finished with a frieze showing Napoleonic imperial eagles supporting festoons of flowers and fruit (fig. 5). The polychrome was in light colours, additionally brightened by numerous mirrors. For the restaurant interiors, Frycz designed furniture which loosely recalled the period of the Empire. The main restaurant hall was furnished with chairs made of mahogany incrustated with ebony; the seats and backrests were covered with damask with golden yellow palmettes. A literal reference to the Empire style could be observed in the mahogany jardinières which used the motif of dark columns with bronze capitals and lion's paw shaped bases. A variation on the theme of the Empire was a double couch, a back-to-back one, crowned with a jardinière. Frycz gave it a very simple form, practically free of decoration; the only element referring to the Empire period was the pattern on the upholstery. The dark and light mahogany dresser, richly incrustated with ebony, recalled Biedermeier style furniture with its dark columns and gilded capitals. The main restaurant hall matched the

side halls, where the walls were painted pearl and finished with *en grisaille* and gilded friezes. To match the interiors, Frycz designed couches with spare decorations and bent armrests, upholstered with a textile in the colour of old rose (fig. 6). If in the restaurant halls Frycz made attempts to open a dialogue with the past, his imagination ran wild when he was designing the interior of the veranda. The upper parts of the walls were decorated with wall paintings showing stylized leaves; the lower parts were covered with Japanese mats. The veranda was furnished with bent wood and wicker furniture. The upholstery was made of a fabric designed in the Vienna Workshops. An intimate atmosphere was created by stained glass windows, table lamps in the fashion of Tiffany lamps, wall lamps and jardinières with flowers. Frycz's furniture designs for The English Hotel restaurant could be compared with similarly dated French works that echoed the styles of the early 19th century. In 1910, at the exhibition of La Société des Artistes Décorateurs, Paul Follot presented a living room furniture set richly inlaid and upholstered, which is a variation on the theme of the Empire (fig. 7). Léon-Albert Jallot's living room furniture set, shown two years later at the same exhibition, was even closer to Frycz's



9. Otto Prutscher, the boudoir, c. 1911, after: "Die Kunst", 14, 1911, p. 219

designs. The designs of couches by the two artists were almost identical.¹²

Frycz designed the lady's sitting room for the mansion presented at the 1912 Kraków "Architecture and Interiors in Garden Settings" exhibition (fig. 8). The furniture set was of an exuberant shape; in all the pieces, there can be found flexible, fluid, yet strong and determined lines shaping, among other things, the backs of chairs, bergère, sofas. In Frycz's furniture, contrasting combinations and intentionally altered proportions are common. The stout seats and the backrests of the bergère and armchair were contrasted with small legs. The legs of the table and jardinière were slender and narrowed downwards; additionally, they were contrasted with a strong apron. The motif connecting all the furniture pieces was a volute often combined with a decoration in the form of a curled twig or two overlapping twigs. The decorative element also included the upholstery fabric in floral patterns. The decorativeness of the furniture was emphasized by the arrangement of the room. The boudoir was full of fabrics, ceramics, lamps, candlesticks, cut flowers and pot plants.

Frycz's sources of inspiration can be found in the history of furniture making. However, he was not dogmatic

and was able to juggle influences with great skill. The form of the chairs resembles Chippendale chairs. Other seats – a bergère, a sofa, a wing armchair – are variations on the Biedermeier style. Frycz contrasted stable, stubby Biedermeier shapes with soft lines of ornament and cabriole legs. It can be assumed that the delicate legs of the table and the jardinière are inspired by Louis Philippe furniture.

Frycz's furniture can be compared with Otto Prutscher's boudoir (fig. 9). Prutscher experimented with Louis XV furniture forms. He highlighted the curves and flexible lines of his furniture pieces and juxtaposed this with upholstery made of flowery fabric. The whole interior is designed as a lounge filled with small furniture (tables, chairs, sofa, cupboard, mirrors, paintings, and candlesticks) creating the atmosphere of a feminine neo-rococo living room.¹³ Also similar to Frycz's lady's sitting room is Dagobert Peche's boudoir (1913), which is a variation on historical styles) – Rococo and Biedermeier. Peche used elements drawn from ancient art and stylized them. He contrasted elements of soft and rigid shapes, as exemplified by chairs with rectangular backs, but with cabriole and grooved legs, just as Frycz did. Peche contrasted the black lacquered furniture with gilded decorations inspired

¹² A. DUNCAN, *The Paris Salon*, pp. 194, 313 (as in note 9).

¹³ See "Die Kunst", 14, 1911, p. 219.



10. Henryk Uziembło, the entrance hall to the Uciecha cinema in Kraków, 1912, phot. courtesy of the Suffczyński family

by baroque ornamentation. Peche loved to use the decorativeness of fabrics – the sofa, armchairs and seats of the chairs are upholstered with quilted fabric.¹⁴

In 1912 one of the first cinemas in Kraków, called “Uciecha”, opened; its décor, which has not survived, was designed by Henryk Uziembło.¹⁵ In this interior, the designer continued to engage in the dialogue with earlier styles and to combine them with folk art inspirations. In this project too he employed intense colours. The small hallway, where the ticket office was, was painted in the colours of the autumn. Both the wainscoting and the ticket booth were made of dark wood. The interior was given warmth by a stained glass panel above the entrance door, showing a basket full of flowers and two peacocks against autumn leaves. The hallway led to the waiting lounge which was designed in light colours (fig. 10). The walls were painted light pink and the ceiling white; the

gold-silver frieze showed stylized volutes and motifs taken from folk decorations. The interior shone with bright colours, which was emphasized by numerous mirrors in oval and rectangular frames, chandeliers and wall lamps with crystal strings and. Uziembło furnished the interior with white couches, armchairs and stools. The furniture pieces had simple yet sophisticated forms harking back to earlier styles. The stable, wide seats and backrests were upholstered; lightness in the furniture was achieved by cabriole legs with palmette decorations, volutes placed at armrest ends and checked armrest supports. Uziembło’s designs were clearly inspired by style of Louis XVI. Owing to the light colours, clear wall divisions, mirrors and furniture forms, the whole interior was reminiscent of classicism. The design for this project, now housed in the Historical Museum of Kraków, includes more decorations of a classical nature; for example, the designer planned to use grooved column-shaped plinths for flower vases. The waiting lounge led to the cinema auditorium; one moved from light to a darker space. Uziembło had the room painted green and brown with touches of gold. The walls, segmented by pilasters, were covered by green polychrome resembling wall tapestries. The wall lamps between the polychromies were green, and so

¹⁴ Ch. WITT-DÖRRING, ‘Beyond Utility. Furniture and Interior Design’, in *Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte*, p. 100 (as in note 3).

¹⁵ K. NOWACKI, ‘Wnętrze Henryka Uziembły’, *Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, 4, 1977, pp. 39–53.



11. Maurice Dufrene, the living room, the Autumn Salon, Paris, 1914, after: "Art et Décoration", 35, 1914, p. 24/25

were the boxes. The screen curtain was brown. The interior was lightened by white-gold frieze and polychromies surrounding the chandeliers in the same colours. The waiting lounge in the "Uciecha" cinema could be compared with the designs of the Vienna Workshops artists after 1910, for example with Dagobert Peche's furniture, as well as with those of the French artists who were associated with colourism. An example is the living room designed by Maurice Dufrene that was presented at the Autumn Salon in 1914, which was a variation on the theme of the Louis XVI style (fig. 11). This design also used intense colours – pistachio wallpapers and carpet, sapphire cushions and heavy curtains. Like Uziembło, Maurice Dufrene used decorative chandeliers, wall lamps and painting frames.¹⁶

The furniture for the "Uciecha" cinema can be compared with Dagobert Peche's designs – the reception at the Austrian Pavilion at the Werkbund exhibition in Cologne (1914, fig. 12) and a ladies' sitting room at the Austrian Wallpaper, Lincrusta and Linoleum Industry exhibition at the Vienna Museum of Applied Arts (1913). Peche, like Uziembło, used white and combined it with the rich colors of the upholstery. Peche processed and enlarged

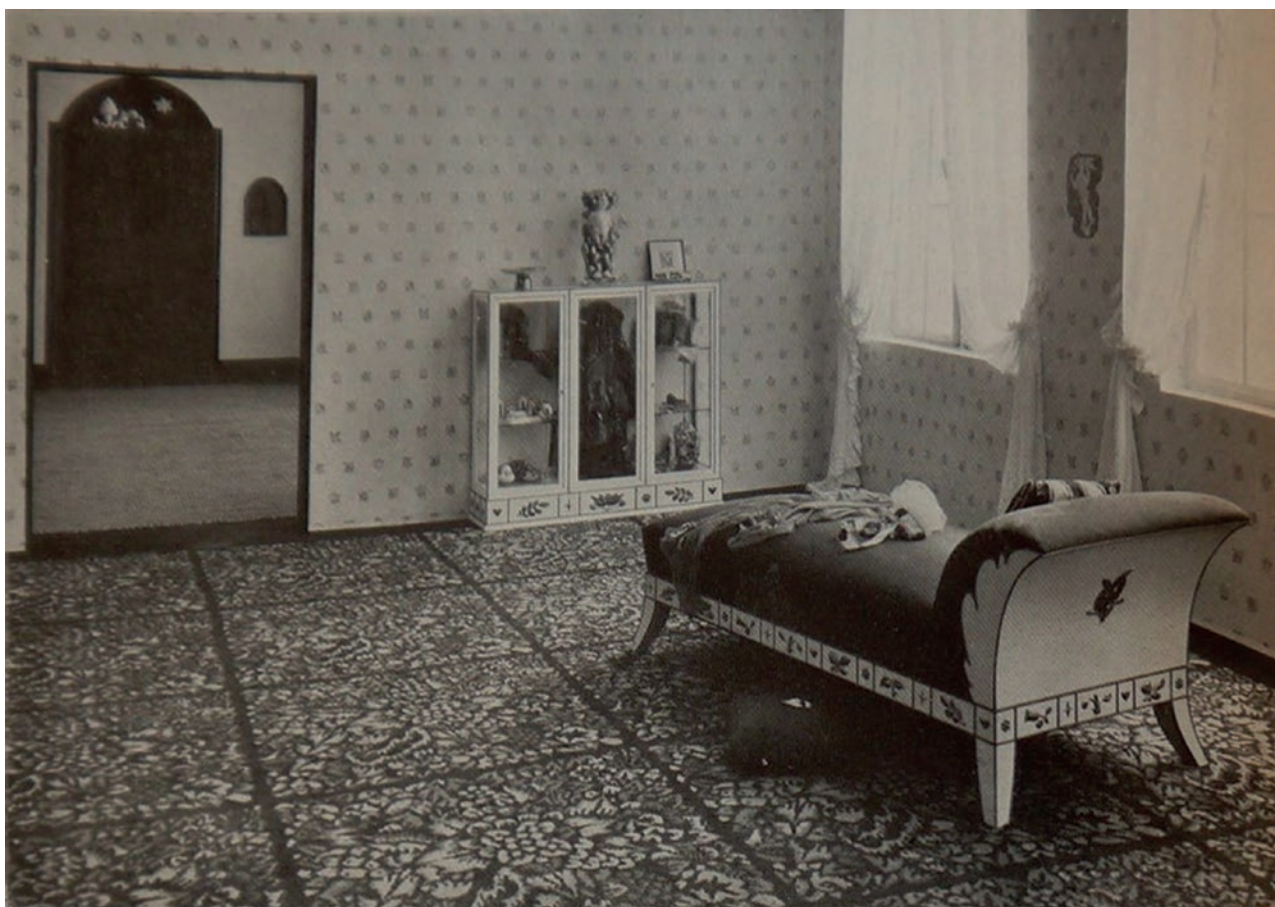
motifs taken from earlier art, often turning them into structural elements of furniture.¹⁷

Uziembło's designs from the period just before the First World War also follow "looking back" tendency. This is illustrated by a 1913 design of a representative hall, preserved in the Historical Museum of Kraków. It shows an interior with a glazed ceiling, light pink walls divided by white Ionic pilasters; the crystal mirrors above the fireplaces and radiators, combined with numerous dark pink wall lamps, make the interior seem more relaxed. Similar designs loosely referring to classicism were presented by Uziembło at the exhibition entitled "Architecture and Interiors in the Garden Setting" in Kraków, in 1912.

In 1914, the furnishings for the interior of The Kraków Hotel in Lviv were created; the building is now a courthouse (fig. 13). The preserved hallway and staircase decorations give evidence of Uziembło's being inspired by earlier styles. The hallway was wainscoted and decorated with oval mirrors in frames with bows. The lower parts of the

¹⁶ See „Art et Décoration”, 35 1914, pp. 24–25.

¹⁷ Ch. WITT-DÖRRING, 'Beyond Utility. Furniture and Interior Design', p. 101 (as in note 14); *Design*, in *Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte*, p. 101 (as in note 3); A. VÖLKER, 'Patterns and Colors. Peche's Design for Textiles and Wallpapers', in *Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte*, p. 126 (as in note 3).



12. Dagobert Peche, Reception in the Austrian pavilion at Werkbund Exhibition in Cologne, 1914, after: "Die Kunst", 17, 1914, p. 467

staircase walls were covered with marble; the upper ones were divided into rectangular spaces filled only with classical medallions and garlands with cockades. Uziembło employed the popular French motif of a flower or fruit basket in stained glass in the staircase; it showed overstylized flower baskets with twigs hanging on garlands.

In 1919, in Kraków, the Bagatela Theatre was opened. Its creators planned to present a repertoire of light entertainment, comedy and farces. Uziembło, who had already showed his skills designing the Uciecha cinema, was commissioned to prepare the interior design. Undoubtedly the proprietors were hoping for another colorfully effective interior which would create an atmosphere of freedom and fantasy. For this reason, Uziembło once again used intense colours and loose references to classicism and folk art. The interior was destroyed in a fire in the 1920s, but it is known from photographs. In the hall, the polychromies on the walls loosely referred to classicism. The walls were divided by vertical stripes of volutes; in the upper part, there was a frieze showing in alternating palmettes and medallions. Above each entrance, there were polychromies presenting symmetrical vines forming volutes. Vines also decorated the door vaults. The ceiling was decorated by a medallion in its center filled with vines and surrounded by the motif of a fan. Classical too were

the ornaments on the mirror frames – the volutes and shells. Above the doors, Uziembło installed stained glass showing vases full of flower and garlands. The motif of the fruit basket, often employed by French designers, was used on the dining room chair backrests, among other places, by Paul Follot (1912); a similar motif of lower baskets was also used by Groult (1912–1914).¹⁸

The waiting lounge in the Bagatela Theatre also discreetly referred to classicism (fig. 14). Two colour zones, into which the walls were divided, were separated by a frieze of palmettes and volutes. Wall paintings showing stylized plant motifs were also found above the door; the upper part of the walls was decorated by a frieze. The ceiling was divided into panels on which bulbs were installed. The furnishings included couches, stools, mirrors and wall lamps. All of these loosely referred to classicism. The couches and the round stools were made of dark wood and upholstered with a navy-blue fabric. The furniture was of a very simple form; however, the rounded, narrowing legs with bulgy bases referred to the style of Louis XVI. The mirrors were divided by mountings shaped as lilies, palmettes, volutes and fans. The wall lamps, shaped like glass bowls decorated with little palmettes, hanging on strings,

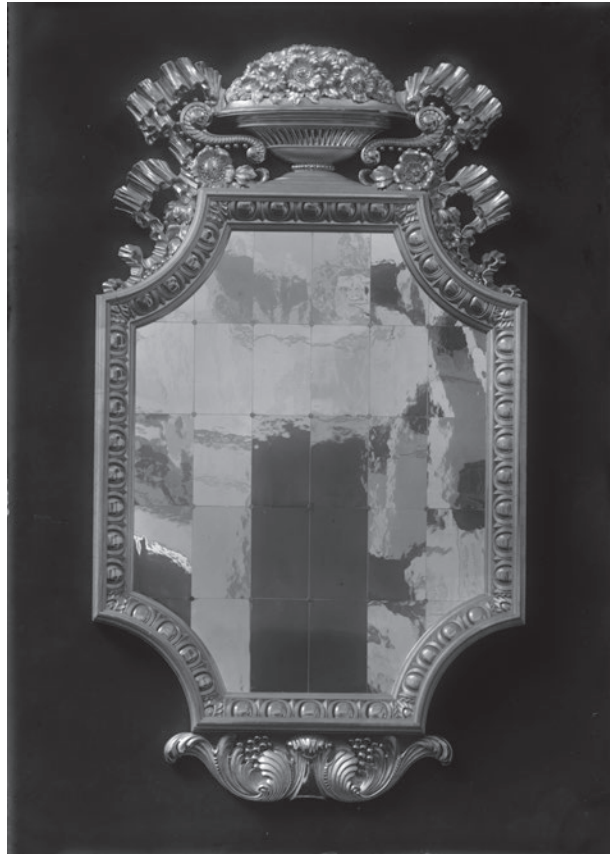
¹⁸ A. DUNCAN, *The Paris Salon*, pp. 201–202, 271 (as in note 9).



13. Henryk Uziembło, the staircase in The Krakowski Hotel in Lviv, 1914, phot. A. Wójcik



14. Henryk Uziembło, the waiting lounge in the Bagatela Theatre in Kraków, 1919, phot. courtesy of the Jagiellonian University Museum



15. Henryk Uziembło, the mirror in the Bagatela Theatre in Kraków, 1919, phot. courtesy of the Jagiellonian University Museum



16. Henryk Uziembło, the chandelier in the Bagatela Theatre in Kraków, 1919, phot. courtesy of the Jagiellonian University Museum



17. Louis Süe, Jacques Palyart, boudoir, the Autumn Salon, Paris, 1913, after: "Art et Décoration", 35, 1914, p. 27

were the most impressive element. The cafeteria was similar. The walls were painted dark yellow; the upper part of the walls was decorated by a palmette frieze. The furnishings included a simple counter, small tables and stools exactly the same as the ones in the waiting lounge. However, in the cafeteria, the furniture was varnished white and was not upholstered. Uziembło's design can be compared with a set of furniture for the Primavesi villa in Olomouc, created by Eduardo J. Wimmer-Wisgril (1917). The white bed, cupboard, table, chairs have simple forms and balanced proportions broken with delicate curves, for example of a backrest or legs, and with discreet ornamentation

filling the edges and legs of the furniture, reflecting loosely the furniture of Louis XVI's day.¹⁹

The main hall of the Bagatela Theatre was the artist's variation on the topic of classicism mixed with folk art or even with oriental influences (figs. 15, 16). All decorations were white and amaranth with touches of gold. Folk art references were observable in the polychromies in the upper parts of the walls and the ceiling; Uziembło used motifs of peacock feathers, beads, and hearts. This rich

¹⁹ C. KLEIN-PRIMAVESI, *Die Familie Primavesi*, pp. 132–135 (as in note 3).

ornamentation was contrasted with decorations recalling those of the late 18th and early 19th centuries. The scene was a classical portico with double Ionic pilasters. The mirrors, hanging on the side walls, in golden frames lavishly decorated with ribbons and flower baskets, referred to the style of Louis XVI. Uziembło designed impressive lighting for the hall – on the side walls hung numerous wall lamps, on the ceiling, there were circles formed with bulbs. The five lantern-like chandeliers, with smaller lamps hanging from them, were especially impressive, and gave the interior an oriental character.

In designing the interiors of the Uciecha cinema and the Bagatela Theatre, Uziembło did not attempt to create spaces that were stylistically consistent but ones with a certain atmosphere of freedom. He eclectically blended various sources of inspiration in order to achieve a surprising, dazzling, slightly fairy-like effect. I feel that his designs could be compared with, for example, the boudoir design of Louis Süe and Jacques Palyart that was exhibited at the Autumn Salon in Paris in 1913 (fig. 17). This interior is also an eclectic fantasy, but this time on the Orient and the art of the 18th century, inspired by Léon Bakst's theatre designs. The couches and armchairs referring to the style of Louis XV were covered with a fabric with plant motifs; they contrasted with the striped wallpaper; and an effect of baroque splendor is created with mirrors, a large crystal chandelier and painted panneaux.²⁰

“Looking back” designers were permitted themselves to loosely blend inspirations, e.g. the style of Louis XVI, classicism, the Empire style, folk art, and oriental motifs. It was an artistic current that allowed artistic freedom and experimentation with colours, forms, and styles. It offered the opportunity to give a place an atmosphere that would emphasize its function or refer to its past. This was an ideal style to create private interiors such as living rooms and boudoirs or those having to do with entertainment and relaxation, for instance, cinemas and theaters. The Polish designs might be compared to the French and Austrian ones created at that time, which suggests that the Polish designers of the early 20th century were familiar with the latest trends and were able to follow them creatively. However, Polish designers did not aim to create a separate style. On the Polish artistic scene of the early 20th century, this tendency was a niche trend which did not continue in the interwar period. While at l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, in Paris, in 1925, France presented interiors designed by “colourists”, who developed this style into art deco, Poland successfully exhibited interiors illustrating Polish art deco, which was inspired by folk art.

SUMMARY

Agata Wójcik

“LOOKING BACK” – AN ARTISTIC TENDENCY IN POLISH INTERIOR DESIGN AROUND 1910

The article presents a so far little discussed artistic trend in early 20th century Polish interior and furniture design, which was analogous to French and Austrian artistic phenomena. Its most distinguishing feature was that it combined various inspirations e.g. the style of Louis XVI, classicism, the Empire style, folk art, and East Asian motifs. The trend was characterized by intense and contrasting colours used both in wall and furniture decorations and in upholstery. It was an artistic current that allowed artistic freedom and experimentation with colours, forms, and styles. It offered the opportunity to give a place an atmosphere emphasizing its function or referring to its past. The furniture and interiors illustrating this artistic current can be found among the works of Henryk Uziembło (the Uciecha cinema, the Bagatela Theatre in Kraków), Karol Frycz (The English Hotel in Warsaw) and Ludwik Wojtyczko (the Suskis' salon in Kraków).

²⁰ F. CAMARD, *Süe et Mare et Le Compagnie Des Arts Français*, pp. 63–64 (as in note 4).

PATRYCJA CEMBRZYŃSKA
Kraków

TEN PIEKIELNY AUTOBUS, POLSKA (PRZYPISY DO B.W. LINKEGO)

W *Kazaniach sejmowych* Piotr Skarga przyrównał Polskę do tonącego okrętu. Nowoczesność posadowiła ją na kołach, zapakowała do autobusu. Poczynając od piosenki *Autobus czerwony* z 1952 roku, która stała się nieuchronnym kontekstem dla późniejszych alegorii autobusowych, autobus służy ukazaniu przekroju polskiego społeczeństwa. Dopełnia alegorię okrętową, komplementarnie się na nią nakłada – bywa nawet jej wariantem (jak *Autobus* Bronisława Wojciecha Linkego). Równocześnie kursuje w nowych kontekstach, tworzy nowe połączenia obrazowe, jest współczesniana, wpasowywany w dany moment historyczny¹; staje się wehikułem czasu, przenoszącym nas przez historię Polski.

* * *

Odśpiewany przez Andrzeja Boguckiego szlagier² – uciły go miliony – był *de facto* utworem propagandowym. Nie został wprawdzie napisany na zamówienie partyjne, ale zawarta w nim wizja rzeczywistości wpisuje się w uniwersum wyobrazeniowe komunistycznego agitpropu, czyniąc zadość ideologicznym wymaganiom nakładanym na twórców okresu socrealizmu.

Słowa piosenki napisał Kazimierz Winkler, muzykę Władysław Szpilman. „Autobus czerwony, a w nim ludzie,

choćby każdy z was. / Wszyscy patrzą, jakby pierwszy raz zobaczyli miasto swe”; „pojedziemy szybko, choć wokoło las... / Las rusztowań wokół nas” – to Warszawa podnosi się z gruzów. Motor „jak koń młody naprzód rwie”, kto wsiadł, ten „pędzi wichrem”, a wicher ten jest wichrem odnowy, postępu: „Nowy jest nie tylko Nowy Świat, u nas nowy każdy dzień”. Postęp reprezentują również pasażerowie pojazdu. To robotnicy, proletariats, siła napędowa komunistycznej rewolucji. Piosenka zresztą ma ich motywować: „Proszę wsiadać, nikt nie spóźni się do pracy”. A zatem jadą do pracy – autobus wywozi ich z wojennego koszmaru (kontrastowe tło dla piosenki ocalonych z wojny Winklera, Szpilmana i Boguckiego stanowi obraz zniszczeń ich miasta)³, ale przecież wywozi ich również z niesłusznej przeszłości ku przyszłości lepszej, słusznej – ożywionej wszak duchem przodującej ideologii.

* * *

Czerwony autobus stał się znakiem politycznej orientacji. Piosenka jednak zaczęła żyć własnym życiem, a nawet – biorąc pod uwagę, ile reinterpretacji i kontrinterpretacji sprowokowała – życiem po życiu. Po drodze autobus zmienił kurs.

Autobus Bronisława Wojciecha Linkego (il. 1) nie bez powodu powszechnie odczytywany jest jako przytyk do przeboju Winklera i Szpilmana. Malarz zakwestionował rozkołysany pieśnią idylliczny świat, jego symboliczne uniwersum i estetyczne dyrektywy; skarykaturował figurę komunistycznej propagandy, odbijając ją w krzywym zwierciadle upornej groteski.

Napisano o *Autobusie* (ukończonym w grudniu 1961 roku) wiele; najbardziej rozbudowane analizy wyszły

¹ Działający tu mechanizm Jan Białostocki nazywa „grawitacją ikonograficzną”. Zob. J. BIAŁOSTOCKI, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 137–159; idem, *Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia*, [w:] ibidem, s. 160–168.

² Motyw „autobusu” i „czerwonego autobusu” w utworach muzyczno-tekstowych szerzej analizują Dorota Rancew-Sikora i Adam Konopka (*Polska w autobusie. Przykład analizy dyskursu skoncentrowanej na metaforze*, „Studia Socjologiczne” 2019, nr 2, s. 125–153).

³ Por. ibidem, s. 137–138.



spod pióra Krzysztofa Lipowskiego⁴ oraz Marka Hendrykowskiego⁵. Pierwszy, szukając kluczy do odczytania obrazu w szkicownikach artysty, zwraca uwagę na rysunki okrętów, wyraźnie inspirowane metaforą *Kazań sejmowych* Skargi (uznaje te szkice za zapowiedzi autobusowej alegorii), zarazem jednak wskazuje na związki *Autobusu* – w którego wnętrzu zasiada „przekrój społeczeństwa” – z alegoriami dziewiętnastowiecznymi⁶. Drugi z tych tropów interpretacyjnych podejmuje Hendrykowski – odnajduje analogie dla obrazu Linkego w malarstwie XIX wieku; autobus przywodzi mu na myśl roztańczoną chatę z *Wesela* Wyspiańskiego oraz korowody widm z *Melancholii* (1890–1894) i *Błędnego koła* (1895–1897) Jacka Malczewskiego⁷.

Zdezelowany pojazd jedzie przez świat, który jest wielką mielizną, mknie po fali błota, podwozie (czerwone) ma zachlapane, dach (biały) – przyżółkły. Autobus – szarpany wiatrem żagiel w kolorach narodowej flagi – nie tylko przywołuje obrazy z *Kazań sejmowych*, lecz także nasuwa skojarzenia z motywem „statku szaleńców” (*Narrenschiiff*) – z podróżą głupców do „ziemi obiecanej” (tutaj: komunistycznej utopii): błotny szlak, wyrwana burta, wtopiona w karoserię dachu, wsparta na rękach głowa nawiązująca do galionu statku, w środku, na pokładzie – lumnatycy; niemal wszyscy mają zamknięte oczy, poza dzieckiem⁸, które w jakimś desperackim odruchu napiera dłońmi na szybę z napisem „wyjście awaryjne”.

Kierownicę trzyma bezgłowa kukła z drewna – wiedzie pasażerów na zatracenie. Za kulką siedzi szaleniec – Adolf Hitler. Drugiego szaleńca – Józefa Stalina – malarz umieścił z tyłu autobusu, na ostatnim siedzeniu. Między Hitlerem a Stalinem jest Polska – Polska, która spod okupacji niemieckiej trafia pod dyktando komunistyczną i kończy wojnę jako kraj zniewolony. W materiale munduru sowieckiego generalissimusa pojawia się dziura w kształcie serca – rozdarcie odsłania ceglany mur więzienia. Że w autobusie panuje klaustrofobiczna ciasnota, jest samo w sobie znaczące; uśpieni podróżni, ścięśnieni jak śledzie, to więźniowie: „zamknij[ci] w statku, skąd nie ma ucieczki, szale[ńcy] oddani [są] rzece o stu ramionach, morzu o tysiącu dróg, ogromowi niepewności poza

granicami wszystkiego”¹⁰. Dryfujący po bezdrożach autobus jest więc mamrem. Zwróćmy uwagę na zestawienie dwóch przestrzeni negatywnych. Żadnego prześwietu wolności. We wnętrzu pojazdu – paraliżujący ludzkie ruchy i odruchy ścisk. Na zewnątrz – bezludzie; „każde odbicie od brzegu może być ostatnie”¹¹.

Obraz Linkego ma również swój ikonograficzny prawnik w przedstawieniach „triumfu śmierci” – z kostuchą jadącą na wozie, której towarzyszy orszak postaci alegorycznych. Gniją dłonie manekina siedzącego za kierownicą. Jest nie tylko ślepym losem – personifikuje śmierć właśnie. Materia rzeczywistości przedstawionej przez malarza także nosi znamiona śmiertelnego rozkładu. Nie darmo autorzy piszący o *Autobusie* doszukiwali się związków z turpizmem: straszą kikuty drzew; przestwór nieba zarasta pajęczynami; na karoserii autobusu pojawiają się ogniska korozji, łuszczy się lakier; jakieś dziecko trzyma zwłoki kota; konduktorka to uszmiokowany zewłok trupi – twarz ma w kolorze kredy, a ręce – spuchłe, sfioletowiałe; okutana chustą starucha, która siedzi tuż przed Stalinem, próchnieje żywcem, cała zmienia w siatkę wyschniętych żył – tylko czerwony nos jeszcze żyje; żołnierz trzyma w dłoniach przestrzelony hełm; na szybie przysiadła mucha, lubieżna poszukiwaczka lepkich uciech¹² – zwiastuje śmierć, czeka na żer – wszyscy śpią na bombie, która uderzyła w pokład, żłobiąc w nim szczelinę.

I jeszcze błoto. Jak zauważa Adam Leszczyński w książce *No dno po prostu jest Polska*, obraz Polski unurzanej w błocie utrzymuje się w naszej kulturze jako negatywny stereotyp, czy raczej autostereotyp przez nas przyswojony i wciąż powielany¹³. Błoto Linkego najbardziej kojarzy z błotem z „antysocjalistycznych” opowiadań Marka Hłaski, z Warszawą „zarzycanych pijaków w rynsztokach, prostytutek”, Warszawą „bez uśmiechu”, Warszawą, jako się rzekło, „błota, błota lepkiego, wsysającego błota”; „Polska [Hłaski] to strach, podłość, oszustwo, terror, nienawiść i obłuda, rozpacz i pijaństwo [...] pustynie uczuć, cmentarze zaufania”¹⁴.

Linke uderza w cmentarne tony. Wraz z błotem uruchamia topikę trupa, przywołuje alegoryczne wykładnie śmierci Rzeczypospolitej, wyobrażenia Polski toczonej przez robactwo i niesionej na katafalku¹⁵. Martwota jest tu

⁴ Zob. K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku. Słowo i obraz w twórczości Bronisława Linkego*, Gdańsk 2014, s. 74–78.

⁵ M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia PRL. Studium intertekstualne*, „Images”, t. 14, nr 23, s. 65–79.

⁶ K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 74 (jak w przyp. 4).

⁷ M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia*, s. 66 (jak w przyp. 5).

⁸ Postać interpretowana jako *alter ego* malarza – zob. K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 76 (jak w przyp. 4).

⁹ Na temat związku toposu statku szaleńców z więzieniem: M. GŁOWIŃSKI, *Labirynt. Przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*, Kraków 1994, s. 178.

¹⁰ M. FOUCAULT, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 24.

¹¹ Ibidem.

¹² Zob. S. CONNOR, *Mucha. Historia, antropologia, kultura*, tłum. B. Stanek, Kraków 2008, s. 55–78 (rozdział *Lepkie uciechy*).

¹³ A. LESZCZYŃSKI, „Zwyczajne u nas zaniedbanie”. *Brud, bałagan, brzydota*, [w:] idem, *No dno po prostu jest Polska. Dlaczego Polacy tak bardzo nie lubią swojego kraju i innych Polaków*, Warszawa 2017.

¹⁴ A. CZYŻEWSKI, *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*, Kraków 2000, s. 160 – por. A. LESZCZYŃSKI, „Zwyczajne u nas zaniedbanie”, s. 184 (jak w przyp. 13).

¹⁵ Zob. M. JANION, *Polonia powielona*, [w:] eadem, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2017.



1. Bronisław Wojciech Linke, *Autobus*, 1961, olej na płótnie, 134 × 178,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. Wg: *W Polsce, czyli gdzie? In Poland, that is where?*, red. B. Czubak, Warszawa 2006, s. 97

ostateczna, nic, tylko ślepy pęd w otchłań zatracenia, spądanie w śmierć – groteskowo przerysowane. A w dodatku – mocno pod prąd polskiej tradycji, która każe motywy złożenia ojczyzny do grobu ujmować w schemat mesjanistyczny. Są, rzecz jasna, od tej reguły wyjątki, że wspomnę prowokacyjną wizję stworzoną przez Juliusza Słowackiego: wędrówkę Piasta *Dantyszka herbu Leliwa* przez zaświaty, przez zamieszkałą przez Polaków i Rosjan piekielną górę, z piekłem polskim u szczytu (1839)¹⁶.

Pokrewieństwo wyobraźni między autorem *Autobusu* i Słowackim jest skądinąd uderzające. I nie idzie tylko o upodobanie do makabry, ale także o skłonność do przemieniania rzeczywistości w nadrzeczywistość poprzez upodabnianie do siebie przedmiotów i ludzi. Zwróćmy

uwagę na uposażenie upiorów Słowackiego – drobiazgowo odwzorowywanie postrzeżeń służy onirycznemu spektaklowi, przejawiona mimesis osuwa się w groteskę: trup Katarzyny Wielkiej wygina się w kształt menory („Widzę głów siedem trupich i błyskawic / Świecznikiem była [...]”, s. 90); Aleksander I „ogniem jest jasnym po głowę od brzucha”, u dołu zaś przyodzianą mchem chrzcielnicą, w której wąż uwił sobie gniazdo (s. 93); żądny walki pojedyńkowiec, który honor polski po zaświatach obnosi, to z kolei „trup w drobne pocięty kawałki. / I pozlepiany sztucznie krwią człowieczą” (s. 103).

Znajdujemy w *Autobusie* jakąś reminiscencję kadawerycznego panoptikum z pamfletu poety i równie czarny polityczny humor. Na pokładzie legendarnego Chaussona – był wizytówką aspirującej do światowości, odbudowującej się stolicy¹⁷ – malarz stłoczył kilkudziesięciu pasażerów. Reprezentują oni, wedle zasad poetyki alegorycznej – i zarazem satyrycznej (o czym za chwilę) – charaktery i ułomności ludzkie, wady narodowe oraz patologie ustroju. Jest tutaj ksiądz z monetami zamiast oczu. Jest krakowiak (vel krakus) – człowiek-butelka,

¹⁶ J. SŁOWACKI, *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, [w:] idem, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952 (stamtąd cytaty, przy kolejnych podano numer strony w nawiasie); M. JOCHEMCZYK, *Rzeczy piekielne. Wokół utworu Juliusza Słowackiego Poema Piasta Dantyszka*, Katowice 2003; A. CZYŻEWSKA, „*Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*”. *Tysiąc głów zapłatą za wolność – krwawe piekło Polaków*, [w:] *Dają przecież cyrograf na duszę. Mroczne sprawy w literaturze XIX i XX wieku*, red. T. Linkner, K. Eremus, E. Kamoli, Gdańsk–Sopot 2016, s. 10–18.

¹⁷ Więcej zob. M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia*, s. 72–76 (jak w przyp. 5).

który wymienił ciało na flaszkę spirytusu – w sukmanie i w czapce z pawim piórem, z kosą, którą we krwi unurzał – ucieleśnienie Polski powstańczej i Polski pijącej. Jest bikiniarz ze swoim kociakiem – on w golfie i w dżinsach, ona w modnych czerwonych rękawiczkach. Jest inteligent, który czyta „Les Nouvelles littéraires”. Na stercie papierów siedzi bezgłowy biurokrata w garniturze, pod krawatem – to jakieś echo *Pustaka* z satyrycznego rysunku Linkego. Wśród pasażerów znajdziemy również człowieka wtyczkę – z kablem w rękę – oraz komunistę, ukrytego pod postacią czerwonego karalucha z orderem państwowym na odwołku. I *last but not least* na przednim kole usadowił się rumiany przedstawiciel klasy robotniczej – w fartuchu, w schlapanych wapnem gumiakach – pokazuje „wał”.

Szkaradne figurynki, kukielkowata szopka charakterów. Mam nawet poczucie, że koncepcja *Autobusu* daje się również wyprowadzić z tradycji szopki ludowej, z „jasełek politycznych”; byłaby jakimś upiornym ich echem. W autobusie siedzi zresztą postać przebrana za diabła, będącego nieodzowną figurą jasełkowych widowisk. Linke, pamiętajmy, tworzył rysunki satyryczne (m.in. do „Szpilek”) – i różne odmiany satyry rezonują w tym obrazie. Celne wydają mi się również intuicje Hendrykowskiego, który widzi w *Autobusie* reminiscencję i zarazem parodię pierwszomajowego pochodu, przesuwający się przed trybuną honorową „żywy obraz” w wersji *à rebours*¹⁸.

W malarstwie Linkego panuje silna tendencja do „za-gęszczania” symbolicznych znaczących. *Autobus* jest dobrym tego przykładem. Zdejmując jedne warstwy symboliczne, znajdujemy następne. Można na przykład spojrzeć na ten obraz jako na wariację na temat flagi. Wielokrotnie przecież artysta poddawał ten motyw różnym przekształceniom; sztafety ciągle powracają na kartach jego szkicownika i w rysunkach, na przykład sztandar przekształcony w ruinę budynku albo przerobiony na pochód pierwszomajowy¹⁹. Tutaj stopił w jedno białoczerwony autobus oraz narodową flagę i... wcisnął to w błoto.

Cały argument brzmi więc tak: *Autobus* jest montażem obrazów z imaginariu narodowego – wplatają się one jedne w drugie, wywołują nawzajem.

Ale ile jest w tym przedstawieniu prawdy czasu?

Odbiorcom współczesnym artyście obraz ten, jako wotum nieufności złożone komunistycznemu światu, musiał nieodparcie kojarzyć się z ogłoszonym w 1955 roku *Poematem dla dorosłych* Adama Ważyka²⁰. Nie uwzględnił go w swojej analizie Lipowski, Hendrykowski zaś jedynie rzucił tytułem, więc warto się zatrzymać i kilka słów *Poematowi* poświęcić. Obraz ma z pewnością swoje antecedence w tym utworze. Linke zresztą zapewne go

znał – znaczące było przecież miejsce *Poematu* w intelektualnej świadomości epoki, już choćby tylko ze względu na „kontrast w stosunku do wszystkiego, co wówczas publikowano”²¹.

Od pierwszych słów – wprowadzających skądinąd autobusowy motyw – *Poemat* brzmi dysonansem: „Kiedy wskoczyłem przez pomyłkę do innego autobusu, / ludzie siedzieli jak zwykle, wracali z pracy”. „Przez pomyłkę”, „do innego”, „jak zwykle”, „wracali” – niemiłe zgrzyty zakłócające pogodę słusznego świata, w którym złe zmienia się na dobre, dobre na lepsze, a droga jest jedna – tylko do przodu. *Poemat*, pisze Michał Głowiński, „uplasował się na antypodach tej wizji świata, która w socrealizmie była obliwatoryjna”²².

Autobus jedzie w przeciwnym niż ten z piosenki Boguckiego kierunku, a komunistyczna utopia i towarzysząca jej afirmacja „nowego” stają się przedmiotem refutacji: „Wtedy autobus stanął / na rozkopanym placyku. Stary grzbiet czteropiętrowej kamienicy / czekał na wyrok losu” (s. 143). Dochodzi do skarykaturowania toposu budowy; zamiast „słusznego” odcięcia się od czasu apokalipsy – powrót do gruzów. Do tego jeszcze, uderzając w plakatywy mit, poeta spotwarza robotnika (dla oficjalnej krytyki literackiej tamtego czasu – rzecz nie do pomyślenia, spoza granic dozwolonego krytycyzmu społecznego)²³:

Ze wsi, z miasteczek wagonami jadą / zbudować hutę, wy-
czarować miasto, / wykopać z ziemi nowe Eldorado, / ar-
mią pionierską, zbieraną hałastrą / tłoczą się w szopach,
barakach, hotelach, / człapią i gwizdzą w błotnistych uli-
cach: / wielka migracja, skudłona ambicja, / na szyi sznu-
rek – krzyżyk z Częstochowy, / trzy piętra wyzwick, ja-
sieczonek puchowy, / maciora wódki i ambit na dziewczki, /
dusza nieufna, spod miedzy wyrwana, / w pół rozbudzona
i w pół obłąkana, / milcząca w słowach, śpiewająca śpiew-
ki, / wypchnięta nagle z mroków średniowiecza / masa
wędrowna, Polska nieczłowiecza / wyjąca z nudy w gru-
dniowe wieczory... / W koszach od śmieci na zwieszonym
sznurze / chłopcy latają kotami po murze, / żeńskie hote-
le, te świeckie klasztory, / trzeszczą od tarła, a potem gra-
fnie / miotu pozbędą się – Wisła tu płynie.

Wielka migracja przemysł budująca, / nie znana Polsce,
ale znana dziejom, / karmiona pustką wielkich słów, ży-
jąca / dziko, z dnia na dzień i wbrew kaznodziejom – /
w węglowym czadzie, w powolnej męczarni, / z niej się
wytapia robotnicza klasa. / Dużo odpadków. A na razie
kasza (s. 145–146).

Na schodach huczy od imion żeńskich, zdrobniałych,
śpiewnych, / piętnastoletnie kurewki schodzą po de-
skach do piwnic, / uśmiech mają jak z wapna, mają

¹⁸ M. HENDRYKOWSKI, *Autobus Linkego jako parodia*, s. 72 (jak w przyp. 5).

¹⁹ Więcej zob. K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 146–150 (jak w przyp. 4).

²⁰ A. WAŻYK, *Poemat dla dorosłych*, [w:] idem, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1957, s. 143–152 (stamtąd cytaty, przy kolejnych podano numer strony w nawiasie).

²¹ M. GŁOWIŃSKI, *Wokół „Poematu dla dorosłych”*, [w:] idem, *Rytuał i demagogia. Trzynastcie szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 133.

²² Ibidem, s. 141.

²³ Zob. ibidem, s. 147–153.

wapienny zapach, / w sąsiedztwie radio po ciemku zagrywa do tańca w zaświatach, / nadchodzi noc, chuligan bawią się w chuliganów. (s. 148).

Alegoria Linkego doskonale koresponduje z obrazem „Polski nieczłowiecze” z *Poematu dla dorosłych*. Stłoczeni w pojeździe pasażerowie to ludzka kasza, trawiona i wydalana przez autobusowe jelito. Lubieżny starzec obłapia różową kobietkę lalkę – przypomina się Ważykowa kurewka lolitka. Z brzucha robociarza wydobywa się szkaradny, cały ulepiony z resztek materii organicznej, twór – coś *à la* ornament groteskowy: oko, ucho, otwarte usta, krwi srom (a więc otwory prowadzące do wnętrza ciała), kobiece pośladki, ekskrementy, a do tego jeszcze figura kopulującego pieska. Wstrętna narośl jest, według Lipowskiego, wizualizacją wulgaryzmów: „pies cię j...”, „ch... ci w oko, w ucho, w mordę”²⁴. Niczym „trzy piętra wyzwick” z *Poematu dla dorosłych*. Wyobrażenie rui i poróbstwa z malowidła Linkego wydaje się, w każdym razie, w swoim dramaturgicznym rdzeniu bardzo pokrewne do tego, które odnajdujemy u Ważyka.

Nie tylko o zbieżność motywów wszakże chodzi. Jak poemat Ważyka, tak obraz Linkego jest odpowiedzią na socrealizm. Późną wprawdzie, ktoś powie – spóźnioną, lecz wcale nie mniej przez to celną. Ponadto jednak pokusiłabym się o stwierdzenie, że jest również wymówieniem złożonym sztuce odwilży, która dążąc do autonomizacji dzieła i stawiając na eksperyment formalny, uciekła od rzeczywistości w abstrakcję. Ponieważ polityczne zaangażowanie kojarzyło się po Październiku dość powszechnie z socrealizmem, twórcy rezygnowali z krytyki społecznej²⁵. Jeśli spojrzeć pod tym kątem, to obraz Linkego wyróżnia się na tle innych – aksjologicznie pustych – dzieł tamtego czasu²⁶.

Autobus był jednak czymś więcej niż ważką wypowiedzią publicystyczną. Miejsce szczególne w polskiej kulturze zapewnił mu jego złożony rodowód symboliczny, ale rzecz idzie jeszcze o co innego – *Autobus* jest wyjątkowy, bo jest krytyczny także z punktu widzenia „patriotycznej” i „narodowej” normy estetycznej. W sposób oczywisty pozostaje w rozdźwięku z „*Salon de beauté* Sienkiewicza”, mówiąc Gombrowiczem, a nawet tworzy tego salonu bluźnierczy rewers. Zakłóca „sen o urodzie narodowej”, owo sennie samozadowolenie, w które wprawił nas „ten magik, ten uwodziciel [który] wsadził nam w głowy

²⁴ K. LIPOWSKI, *Skorpion na policzku*, s. 77–78 (jak w przyp. 4).

²⁵ Zob. P. PIOTROWSKI, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 79–85.

²⁶ Dopiero w latach siedemdziesiątych artyści porzucają nowoczesny „jarmark estety” (sformułowanie Michała Głowińskiego – odnosi się do odwilżowej literatury, ale wydaje się tu pasować), odrzucają zakademizowany modernizm i zaczynają mówić o aktualnościach śmieiej (przede wszystkim Grupa Wprost). Por. M. GŁOWIŃSKI, *Wokół „Poematu dla dorosłych”*, s. 156 (jak w przyp. 21) – także na temat funkcjonowania słowa „nowoczesność”; ujmując rzecz w skrócie, powiedzmy, że za nowoczesne uchodziło to, co wykraçało poza rejony estetyki mimetycznej.

Kmicica wraz z Wołodyjowskim oraz panem Hetmanem Wielkim i zakorkował je”²⁷.

Miejsce słodkiego snu o piękności i cnotcie zajmuje straszny sen o potępieniach. To wyjaśnia powody, dla których poczucie beznadziejności mające polityczne korzenie i narzekania na Polskę będą karmić się strawą, jaką przyrządził Linke. Z czasem jego *Autobusem* zaczęto myśleć o Polsce – o PRL-u w szczególności, ale nie wyłącznie; dołączył do imaginarium narodowego jako jeden z tych obrazów, które kształtują nasze wyobrażenia o tym, kim jesteśmy i kim nie chcemy być, jako pewna apostrofa historyzoficzna tłumacząca nam nasze położenie, naszą nemezis²⁸.

Autobus – obraz wykrzyknik – polityczny wykrzyknik – sprowokował wiele parafraz.

²⁷ W. GOMBROWICZ, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 353; por. M. JANION, *Polonia powielona*, s. 271 (jak w przyp. 15).

²⁸ Mówiąc o związkach autobusu z motywem fatum, trzeba przypomnieć autobusy w funkcji łodzi Charona, które znajdujemy u Andrzeja Wróblewskiego (*Szoferzy*, 1948, 1956–1957) i u Tadeusza Różewicza (*Czarny autobus* – pierwodruk: T. RÓŻEWICZ, *Czarny autobus*, [w:] idem, *Uśmiechy*, il. J. Tchórzewski, Warszawa 1955). Z metafory autobusowej obaj wydobywają sensy egzystencjalne. Szofer niebieski z obrazu Wróblewskiego (1948) jedzie przez Polskę. Aluzją do flagi narodowej jest biało-czerwony krajobraz widoczny za ramą przedniej szyby: białe drogi pod czerwonym niebem rewolucji. Wyobrażenie nie daje się jednak zamknąć w politycznej alegorii. Wróblewski był mistrzem niuansu, siła jego malarstwa to finezja ambiwalencji. „Polskie”, jakby płynące krwią niebo, jest równocześnie czerwonym niebem melancholii – owej „choroby na śmierć”, która zabiera stąd, z tutaj. Szofer niebieski patrzy w śmierć (jej to właśnie symbolem jest kolor niebieski), patrzy, rzecz by się chciało, w dwójnasób, z twarzą zwróconą ku przeszłości – na wojenną apokalipsę (to ten, który śmierć już poznał, widział, śmierć okaleczyła jego kruche „ja”), a zarazem ku przyszłości – w myśl słów Martina Heideggera: „Jestestwo poprzez śmierć dopełnia swej drogi” (mogłyby tu służyć za motto). Metapolityczne przesłanie ma również *Czarny autobus* Różewicza z 1955 roku. W wierszu tym dochodzą nas echa znanej piosenki, ale rządzi nim publicystyczna doraźność. Można też zaryzykować tezę, że to odpowiedź na *Szofera niebieskiego* (malarz i poeta się przyjaźnili): „Ten czarny autobus / jest inny niż stado czerwonych [...] Pomalujmy wszystkie autobusy / na czarno z białym paskiem / ich melancholijny wygląd / skłoni ludzi / do wzajemnej życzliwości / przy wsiadaniu / i przy wysiadaniu”. Zjawia się więc „czerwona” Polska, niezadowolona i nieżyczliwa. Jedzie autobus – ku śmierci. Pierwszeństwo jednak – pierwszeństwo przed ideologią (która mówi „jednostka bzdurą”) i pierwszeństwo przed śmiercią – ma życie. Wiersz mówi o Polsce, przede wszystkim jednak to apel o właściwą hierarchię wartości. Zob. M. HEIDEGGER, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007, s. 309; T. RÓŻEWICZ, *Czarny autobus*, [w:] idem, *Uśmiechy*, il. J. Tchórzewski, Warszawa 1955, s. 64; na temat wierszy Różewicza okresu stalinizmu zob. A. ŚCIEPURO, *Wobec stalinizmu. Wiersze Tadeusza Różewicza z lat 1949–1956*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2, s. 33–49. (Dziękuję Janowi Michalskiemu za zwrócenie mi uwagi na utwór Różewicza).



2. Akademia Ruchu, *Autobus II*, 1975, kadr filmu 16 mm 2'07". © Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Do najciekawszych należą spektakle Akademii Ruchu: *Autobus I* i *Autobus II* (1975) (il. 2). Aktorzy odgrywają rzeczywistość w jej rewolucyjnym rozwoju, choć w tym wypadku należałoby powiedzieć raczej: oddają sobą tej rzeczywistości tragikomiczność. Wpatrujemy się w bezruch. Pasażerowie siedzą w porzuconym, wypatroszonym wraku, który bierze w posiadanie przyroda (*Autobus II*). Zmienili się w katatoniczne monady: zeszytniałe, odrętwiałe.

Nie wypalił wielki plan stworzony na podstawie niewzruszonych praw materializmu dialektycznego. Nie powiodła się podróż, której końcem miał być nowy ład, dobra przyszłość. *Autobus I* i *II* to obrazy nędzy peerelowskiej codzienności, ale traktują one także o „nędzy historycyzmu”, ślepotcie tych (postać „niewidomego” kierowcy – zatrzymał wzrok na kierownicy), którzy rzekomo zobaczyli sens dziejów.

Skąd wielki rezonans dzieła Linkego? Stąd chyba, że malarz nie tyle przedstawił polską rzeczywistość, ile

kreśląc mapę jej anomalii, nadał sugestywny kształt podzielanemu przez niemałą część społeczeństwa, obywatelnemu poczuciu pogrążania się w szaleństwo i w klęsce.

Autobus stał się metaforą czasów fundamentalizmu ideologicznego. „Linke to za mnie nazwał, więc ja uznałem, że powinienem za Linkem powiedzieć coś od siebie” – mówił Jacek Kaczmarski, opisując historię powstania swojej piosenki *Czerwony autobus*²⁹.

Oto w obrazie Linkego przegląda się stan wojenny. Autobus dalej jedzie po wertepach i błocie, bezgłowa kukła dalej u steru, ale – i tu dochodzi do metamorfozy jednego z pasażerów, i zarazem do najważniejszego przesunięcia

²⁹ *Za dużo czerwonego*, z Jackiem Kaczmarskim rozmawia Jolanta Piątek (cz. III), Radio Wrocław 2001, przedruk w miesięczniku literackim „Odra”, 2002, nr 483. Czytaj online: <https://www.kaczmarski.art.pl/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/za-duzo-czerwonego/> [dostęp: maj 2020]

znaczeniowego względem pierwowzoru – „robotniczy herszt / Kapować coś zaczyna / Więc prosty robi gest / I rękę w łokciu zgina”³⁰. Nie robociarz, nie „przedstawiciel klasy robotniczej” z partyjnej nowomowy, lecz „robotniczy herszt”, reprezentujący gniew oszukanych mas. Upostaciowany jest w nim odruch wywrotowy, „niesłuszny” – w autobusie Linkego nie było nań miejsca – kierunek ruchu. Autobusowa metafora, w której więzienne zamknięcie łączy się z ruchem właśnie, daje Kaczmarskiemu pretekst do zmanifestowania wolnościowej postawy.

* * *

Rzecz charakterystyczna, że po 1989 roku czerwony autobus zaczął straszyć jako widmo „czerwonego diabła”. W powieści *Marsz Polonia* Jerzego Pilcha (2008)³¹ staje się alegorią Polski zwiedzionej na pokuszenie przez siły „starego układu”, paktującej z „komuchami”, którzy uwłaszczyli się na państwowym i dalej w najlepsze tuczają się na rodakach (od razu powiedzmy, że pisarz drwi też sobie z tej wyjętej ze skarbca prawnicowych dogmatów kliszy).

Polska kurczy się do jądra ciemności: „[...] za komunistycznej Polski był wybitnym dziennikarzem [...] Stojący na czele ostatniej ekipy Generał powołał Bezetznego na stanowisko ministra propagandy” (s. 28). Benjamin Bezzetny (zakamuflowany Jerzy Urban) – „Kto raz ujrzał Diabła Wcielonego – nie zapomniał go nigdy” (s. 119) – urządza wielki bal. Po gości wysła „klimatyzowany niczym arktyczna pieczara” autokar (s. 34). Właściwie to autokar jeździ na okrągło i zbiera kogo trzeba, kiedy w końcu wybija jego godzina; szofer, ani chybi – jak domyśla się bohater – ma licencję prywatnego detektywa albo stopień pułkownika kontrwywiadu. I pewnie jeszcze licencję snajpera wyborowego – zawsze trafia w kogo trzeba.

Pilch pisze ekfrazę obrazu Linkego (reprodukcja *Autobusu* znalazła się na okładce powieści). Pojazd określa właściciela, a podróż podróży. Decydując się na jazdę na czarcim ogumieniu, stają się apostołami zepsucia – słudzy pańscy, rozsiewający prątki czerwonej choroby; czerwone – czytaj: lewackie – jest wszystko, czego nie uznaje odnowiona moralnie Polska, z którą sąsiaduje Bezzetny (końcem końców i ona okaże się kręgiem piekła).

Przyjrzymy się pasażerom: Z tyłu pojazdu siedzi „zagubiony mił” – Legendarny Działacz Solidarności, który nie może odnaleźć się w Polsce, o którą walczył. Sytuację jego zdradza mowa ciała: „Siedział tak, jakby wstawał, wstawał tak, jakby siadał, wychodził – zostając, zostawał – wychodząc; to kapitulanko kulił się w sobie, to prężył możnowładczo. To zdawał się oplakiwać własny upadek, to zuchwałym spojrzeniem dawał do zrozumienia, jak niesamowicie wprost suwerennym jest człowiekiem”

³⁰ J. KACZMARSKI, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 144 – w niektórych wykonaniach pojawia się „robotniczy herszt”, w przywołanej antologii oraz większości dyskografii jest to „proletariacki herszt”.

³¹ J. PILCH, *Marsz Polonia*, Warszawa 2008 (stamtąd cytaty, przy kolejnych podano numer strony w nawiasie).

(s. 36). Można w nim widzieć ucieleśnienie narodu ciągle wybijającego się na niepodległość, a przy tym bombastycznie zadętego i równocześnie skarłałego, jakby za Norwidem: „Polak jest jak olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł”³²; „zagubiony mił” to Polak zrobiony z dumy i wstydu: „dużo dumy od święta, dużo frustracji [...] na co dzień”³³.

W każdym z pasażerów znajdujemy jakieś wynaturzenie, coś groteskowego, przyciągającego i odpychającego jednocześnie. Przed Legendarnym Działaczem Solidarności siedzi celebrycki tandem: ona – „drugorzędna piosenkarka z pierwszorzędnym biustem” (s. 36), a obok niej, na straży biustu, on – wygolony na лыso ochroniarz o wyglądzie czternastolatka: „makabryczny pozór chorego na białaczkę dziecka” (s. 37). Następnie wzrok bohatera przenosi się na znanego telewizyjnego eksperta piłkarskiego – znanego też z tego, że „jadł kolację z ministrem policji, który podczas tej kolacji został zastrzelony” (s. 37; wraz z ministrem przybywa widmo Polski gangsterskiej); sfatygowany gorzałką ekspert dygocze (wcielenie Polski pijącej, odwołujące się do naszego negatywnego autostereotypu). Autobus zabiera jeszcze po drodze Towarzysza Garstkę, przez konfratów przezywanego Towarzyszem Odchylenie Maoistowskie – żwawego staruszka filigranowej postury, ortodoksyjnego komunistę, byłego członka Komitetu Centralnego (uosobienie politycznej fiksjacji). Wieść niesie, że stary maoista zaliczył dom wariatów. Nasz bohater natomiast pamięta pogrzeb Garstki – na bankietach u Bezzetnego zawsze „żywych trupów zatręsenie” (s. 45).

Spostrzegłszy seksowną piosenkarkę, Garstka zaczyna umizgi: „Za jej śmiechem zaczynała się domena widziadeł [...] ciarki przeszły mi po plecach [...] Wyglądało, jakby leżące na siedzeniach widma nagle się przebudziły, wyprostowały, a może zmartwychwstały” (s. 55).

Przechyły autobusu wprawiają upiorną gromadę w taniec, rzecz by się chciało – chocholi: podróżni kolebią się „zupełnie nie w rytmie uwerturowo ruszającego się autokaru”, każdy „po swojemu” (s. 55).

W gruncie rzeczy autobus zasysa całą rzeczywistość powieści. Każdy z gości Benjaminą jest najpierw pasażerem. I każdy wyruszył w drogę, żeby w końcu zatańczyć. Po chocholich bujaniach rusza taniec sobowtórów – „on, może nie on – od sobowtórów wszelkiej maści aż się wołło roilo”: „Piłsudski tańczył z Marilyn Monroe; Saddam Husejn z Marylą Rodowicz; Lew Tołstoj, a może Rasputin, z Sharon Stone; kaskaderzy odtwórców głównych

³² C.K. NORWID, *Wszystkie pisma Cypryana Norwida po dziś w całości lub fragmentach odszukane*, t. 8, Warszawa 1937, s. 419–420. Myśl Norwida będzie się reprodukować przez pokolenia i wracać w setkach tekstów, jako jeden z „polskich negatywnych autostereotypów” – zob. A. LESZCZYŃSKI, „Polak jest jak olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł”, [w:] idem, *No dno po prostu jest Polska*, s. 59–100 (jak w przyp. 13).

³³ A. LESZCZYŃSKI, *Duma i wstyd równocześnie...*, [w:] idem, *No dno po prostu jest Polska*, s. 42 (jak w przyp. 13).



3. Alicja Biała, *Miasta Świetlickiego*, 2018, kolaż z serii *Wycinanki polskie*, 120 × 42 cm. © Alicja Biała. Dzięki uprzejmości artystki

ról z dublerkami gwiazd [...] Ludzie leżeli na sobie, jak w zbiorowej mogile [...]” (s. 109). Kogo tu nie ma! Są komunistyczni notable, w tym zamordowany w własnej willi w Aninie premier z premierową. Są współpracujący z SB księża. Są muzycanci, kuglarze, polykacze ognia, iluzjoniści. Balując u Bezetznego, można się też sparować z oczyszczonymi widmami. Zjawiają się: górnik w górniczym mundurze, hutnik w hutniczych okularach, szlachciura w szlacheckim kontuszu, powstaniec śląski, Matka Polka, patriota uwodziciel. Jako gość honorowy przybywa Generał, generał Jaruzelski – dziwadło nad dziwadłami, bo niepijące: „Nie pił. Z tradycją oręza polskiego trafił przez to łączność” (s. 105); gospodarz wita go z faszczką w rękę.

Fabula powieści Pilcha została osnuta na motywach tanatycznych. Jeżdżący na okrągło klimatyzowany autokar – od progu wieje kostnicą – i błędne koło tańca śmierci zlewają się tutaj w jedno. Bohater, jak poeta z *Boskiej Komedii* albo Piast Dantyzek Słowackiego, schodzi w kolejne kręgi piekielne³⁴. Postać błędnego kołowrotu przybiera również mecz rozgrywany na stadionie Boga Słońca między Arką Przymierza (czyli sąsiadami Bezetznego, prawdziwymi Polakami: „oni są naród, jedność, ocalenie”, s. 157) a wieżą Babel („mieszkańce, kosmopolity, zbierani”, s. 157); „wszyscy grają przeciw wszystkim”, „ci sami kontra identyczni” (s. 157) – każdy ekstraklasa, pierwsza liga, żywotnie potrzebuje drugiemu dokopać. Piłkarska metafora Pilcha sięga krwawej gry w pok-ta-pok – Bóg Słońca przeciw łaknie krwi; nie ma wyjścia z kwadratury koła, można tylko „odwlec rzeź”.

Wolną Polskę w *Marszu Polonia* rozsadzają siły entropii. Grzebie się ta Polska żywcem, za chwilę dźwiga na marach, ale z zatłoczonej trupiarni – „Która śmierć wiecznie żywa?” (s. 128) – wygrzebać się nie potrafi. Tutaj gra się w trupa (za pomocą trupa zarządza konfliktem);

demokracja nie demokracja – goni się za Królem Trupem (w tej grze to król atu). Autobus – z niewolnikami trupiego dziedzictwa – jeździ w kółko.

Nie jest jednak tak, że w wolnej Polsce „czerwony autobus” jest jednoznacznie negatywnie waloryzowany. Kalejdoskopowe rozmięgotanie niesionych przezeń znaczeń daje o sobie znać w wycinance *Miasta Świetlickiego* Alicji Białej (2018) (il. 3)³⁵. Dochodzą nas wprawdzie echa „polskiego piekielka”, ale autobus Białej roznieca również wesołość. To autobus „w proces[ie] przejścia od rytuału politycznego do rytuału komercyjnego”, jak powiedziałby Tim Edensor³⁶, to także, może przede wszystkim, autobus, który staje się spopularyzowaną do banalności figurą doświadczenia i ekspresji tożsamości narodowej³⁷.

Widzimy biało-czerwony „ogórek” międzymiastowy z „czasów słusznie minionych”. Siedzą w nim postacie z wiersza Świetlickiego *Polska trzy*: aktor Daniel Olbrychski (który w obronie narodowego honoru rzucił się z szablą na instalację Piotra Uklańskiego), malarz Marcin Maciejowski (przyjaciel poety, malarz polski, co Polskę i Polaków maluje), prezydent Aleksander Kwaśniewski z żoną Jolantą – bohaterowie jednego z polskich obrazów Maciejowskiego, dzieła podarowanego, a następnie zabranego poecie, siedzi również w „ogórku” sam poeta, polski poeta, autor „wiązańki pieśni patriotycznych”.

Jadą w Polskę, a przed oczami przebiega im historia. Mijają znane zabytki: krakowskie Sukiennice, ratusze: poznański i wrocławski, stołeczny Zamek Królewski, gdańskiego Żurawia. Mijają również nieco wstydlivi, bo ceniący wprawdzie przez historyków architektury, ale już

³⁴ Sercem posiadłości Bezetznego jest mauzoleum aka Legendarna Kunstkamera, w której w szklanych skrzyniach spią pół trupy – figury woskowe: Wałęsa, Papież Polak, Kennedy, Chruszczow, Bierut, Gomułka, Ostatni król Polski, Sienkiewicz, Traugott.

³⁵ Pierwsze wycinanki powstały jako ilustracje do zbioru wierszy poety: M. ŚWIETLIKI, *Polska (wiązańka pieśni patriotycznych)*, z wycinankami polskimi Alicji Białej, Lusowo 2018.

³⁶ T. EDENSOR, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 147.

³⁷ Por. ibidem, s. 137 i nn.

niekoniecznie przez ogół społeczeństwa, szary socjodemokratyzm okresu PRL-u, a konkretniej – betonowo-szklane domy towarowe i jednostki mieszkalne, które wskazują na nasze „kłopotliwe dziedzictwo”³⁸.

Ożywienie metafory czerwonego autobusu prowokuje polityczne aktualia – tak też jest w tym wypadku. Kiedy artystka tworzy wycinanki, przez Polskę przetacza się (kolejna) gorąca dyskusja na temat dekomunizacji i nie zabrakło w tym kolażu elementu publicystycznego. Pojawia się Róża Thun – europosłanka trzymająca flagę z dwunastoma złotymi gwiazdami na lazurowym tle (znaczące dla nas jest to, że kolejne lata transformacji przedstawiane były jako „egzamin z europejskości”³⁹). Pojawia się także minister sprawiedliwości i prokurator generalny Zbigniew Ziobro⁴⁰, którego reforma sądownictwa doprowadziła do kryzysu stosunków z Unią Europejską. Uosobiona przez Ziobrę „dobra zmiana” wciąż mówi o komunizmie, rozlicza nas z komunizmu, sprząta po komunizmie i do tego straszy Polaków „czerwonym snem brukselskich elit”⁴¹, *pars pro toto* reprezentowanych tutaj przez europosłankę Thun. W dobrozmiannowej wizji rzeczywistości polskie przeciwstawia się europejskiemu, a czerwony sen snią wszyscy, którzy mają poglądy inne niż prawicowo-konserwatywne⁴².

Autobusowy motyw staje się więc łącznikiem między starym a nowym; zachowuje odniesienia historyczne i równocześnie nabiera współczesnych. Biała zdaje się mówić, że komunizm to wciąż perspektywa, z której oglądamy Polskę. Wycinankowy „ogórek” symbolizuje wieczny powrót tego samego (tematu) w dyskursie politycznym. Przywołuje polskie lęki przed czerwonym widmem, ale zarazem to znak-urywek melodii ze zdartej już płyty, straszak agitacji; ci, co wciąż nim straszą – śmieją. Konotuje również „kraj formy osłabionej” (według określenia Witolda Gombrowicza) – w Europie, a jednak gdzieś skraj: „Czymże jest Polska?” – Gombrowicz pytał. Odpowiedź miał taką: „Jest to kraj między Wschodem a Zachodem, gdzie Europa już poczyna się wykańczać, kraj przejściowy, gdzie Wschód i Zachód wzajemnie się osłabiają. Kraj przeto formy osłabionej”⁴³, czytaj: dotknięty kompleksem peryferii Europy⁴⁴.

³⁸ Zob. numer tematyczny kwartalnika „Herito” 2017, nr 29 poświęcony „kłopotliwemu dziedzictwu” Europy Środkowej.

³⁹ Zob. J. GRZYMSKI, *Powrót do Europy – polski dyskurs. Wyznaczanie perspektywy krytycznej*, Warszawa 2016.

⁴⁰ Thun i Ziobro to także bohaterowie wiersza Świetlickiego *Przed wyborami 2*: „Taki jest wybór: / Zbigniew Ziobro / lub Róża Thun, / oboje zwyciężą, / oczywiście. / I znów naród / zasmuci ojczyznę”.

⁴¹ Zob. *Bruksela*, [w:] K. KŁOSIŃSKA, M. RUSINEK, *Dobra zmiana, czyli jak się rządzi światem za pomocą słów*, Kraków 2019, s. 47–51.

⁴² Zob. *Lewak*, [w:] *ibidem*, s. 110–114.

⁴³ W. GOMBROWICZ, *Testament*, Warszawa 1990, s. 29.

⁴⁴ Sztuka podejmująca kwestię usytuowania Polski między Wschodem a Zachodem była przedmiotem uwagi twórców wystawy *W Polsce, czyli gdzie?* (Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, 2006). Zob. katalog wystawy *W Polsce, czyli gdzie?!*

Ale nie tylko o zawirowaniach politycznej rzeczywistości i nie tylko o naszym geopolitycznym usytuowaniu mówi praca Białej. W postaciach pasażerów-twórców upostaciowano zmagania sztuki i literatury z polskością, czy raczej podróż na parnas sztuki *via* Polska, *via* „pieśń patriotyczna” (która wchodzi w epokę farsy – Olbrychski machający szabelką w obronie narodowego honoru).

I wreszcie „ogórek” zdaje się być znakiem wywoławczym „popkomunizmu”⁴⁵, a co za tym idzie kampowo-sentymentalnego stosunku do kultury PRL-u. Lubimy te piosenki, które znamy. *Autobus czerwony* zmienił się w wesoły autobus. Pozostał wprawdzie symbolem epoki komunistycznej, ale coraz częściej widzimy w nim przede wszystkim „motyw swojski” (i w tej właśnie roli występuje w wycinance). Oswojony – partie lewicowe używają czerwonego autobusu w kampaniach wyborczych, a biura podróży zabierają nim chętnych na wycieczki objazdowe śladami PRL-u – stał się składnikiem współczesnego folkloru.

* * *

Tak doszliśmy do końca rozważań. Czerwony autobus krąży „pomiędzy codziennością a ustalonymi trwałymi elementami narodowych sensów”⁴⁶. Wystarczy dwa słowa i od razu wiemy, że to o nas mowa; wystarczy że przemknie nam przed oczami. Nasz wstyd i nasza duma – czerwony autobus wpisał się trwale w narodowy pejzaż ikoniczny⁴⁷. Niezależnie od tego, jak się komu kojarzy, czy może raczej dlatego, że stanowi „symbol skondensowany”⁴⁸, wywołuje poczucie narodowej przynależności. Potwierdzają się tezy Michaela Billiga, że tożsamość narodowa jest szczególnie skutecznie reprodukowana przez figury w swym charakterze banalne (Billig powiada: „nacjonalizm jest banalnie habituowany”)⁴⁹ – takie najłatwiej wciskają się w zakamarki świadomości. Zaczęło się od piosenki. Już dawno nie wierzymy w jej słowa, ale dalej gra nam w głowie.

In Poland, That is Where, red. B. Czubak, Warszawa 2006. Pytanie „W Polsce, czyli gdzie?” postawione zostało właśnie w kontekście kresu zimnowojennego podziału świata i przemian ustrojowych zachodzących w Polsce po 1989 roku.

⁴⁵ Magdalena Bogusławska i Zuzanna Grębecka definiują go jako „zjawisko powstające na przecięciu współczesnej kultury popularnej i potocznej z «cywilizacją komunizmu»” – zob. *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna*, red. M. Bogusławska, Z. Grębecka, Kraków 2010, s. 361.

⁴⁶ T. EDENSOR, *Tożsamość narodowa*, s. 149 (jak w przyp. 36).

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 155.

⁴⁸ *ibidem*, s. 150.

⁴⁹ M. BILLIG, *Banalny nacjonalizm*, tłum. M. Sekerdej, Kraków 2008, s. 203.

SUMMARY

Patrycja Cembrzyńska
THIS HELLISH BUS, POLAND
(FOOTNOTES TO B. W. LINKE)

The paper discusses allegorical representations of Poland referring to the motif of a red bus. The discussion concentrates on the painting *Bus* (1961) by Bronisław Wojciech Linke and references to this work (performances of the Academy of Movement from the 1970s, the song *Bus* by Jacek Kaczmarski from 1981, and the novel *March, Polonia* by Jerzy Pilch from 2008). Linke's painting has been interpreted as a vote of no confidence to communist world and at the same time a supplement to the allegorical image of Poland as a sinking ship, known from the Diet Sermons by Fr Piotr Skarga. The motif of the bus is watched as revitalized by political actualities. After 1989 the red bus appears as a phantom of communism (in Pilch's novel and in the collage *Świetlicki's Cities* by Alicja Biała) and simultaneously transforming into the token of "pop-communism". The reconstruction of the migration route of the motif corroborates the theory of Michael Billinge that national identity is reproduced, in fact, by banal figures.

MATEUSZ GRZĘDA
Uniwersytet Jagielloński

„ICONOLOGIES. GLOBAL UNITY
OR/AND LOCAL DIVERSITIES IN ART HISTORY”,
23–25 MAJA 2019, KRAKÓW,
MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE
ORAZ INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO –
SPRAWOZDANIE Z KONFERENCJI

Co to jest ikonologia? Jakie miejsce zajmuje w badaniach historycznoartystycznych? Jaką rolę odgrywa w innych naukach zajmujących się obrazami? Czy należy ikonologię traktować jako uniwersalną metodę interpretacji dzieła sztuki, wchodzącą do dziś w skład podstawowego metodologicznego *portfolio* historyka sztuki, czy jako zamknięty rozdział w historii dyscypliny, metodę przestarzałą, nieodpowiadającą założeniom zreformowanej, stroniącej od wielkich systemów, „ponowoczesnej” historii sztuki? Uwadze osób poszukujących odpowiedzi na te pytania nie mogła umknąć konferencja zorganizowana przez Wojciecha Bałusa i Magdalenę Kunińską 23–25 maja 2019 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie i Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Celem sympozjum, zatytułowanego „Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History”, było przemyślenie miejsca i wagi ikonologii w dziejach historii sztuki, rozważenie pytań dotyczących jej początków, wariacji, dróg recepcji i przemian, zarówno w wymiarze globalnym, jak w mikroskalach, a więc z uwzględnieniem różnic występujących w rozmaitych ośrodkach i środowiskach naukowych. W czasie sesji wygłoszono dwadzieścia trzy referaty, w znacznej części przygotowane przez uczonych zajmujących się ikonologią na co dzień – a więc badaczy historii i metodologii historii sztuki, analizujących to zagadnienie z perspektywy historii i teorii sztuki. Ich analizy wzbogaczone zostały wystąpieniami historyków sztuki-praktyków, w większości mediewistów, wywodzących się z różnych szkół i środowisk naukowych, którzy z racji własnych badań konfrontowani są z ikonologią i jej skomplikowaną

spuścizną. Podjęta została w ten sposób ambitna próba całościowej refleksji nad jedną z najważniejszych metod badawczych historii sztuki, metodą, która znacząco odmieniła charakter tej dyscypliny i trwale zapisała się w jej dziejach.

Ramy tematyczne i cele konferencji zostały nakreślone przez Wojciecha Bałusa (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego) w referacie wprowadzającym. Autor zwrócił uwagę na to, że historia ikonologii nie została jeszcze systematycznie przebadana, a dla badaczy wywodzących się spoza historii sztuki, problematyka z nią związana okazuje się często dosyć niejasna. O ile wiele uwagi poświęcono Erwinowi Panofskiemu i Aby'emu Warburgowi – badaczom powszechnie uznawanym za ojców tej metody – o tyle brakuje satysfakcjonujących studiów poświęconych Godefridusowi Johannesowi Hoogewerffowi oraz Hansowi Sedlmayrowi, uczonym, którzy pierwsi użyli terminu „ikonologia” w odniesieniu do postawy badawczej ukierunkowanej na interpretację treści dzieła sztuki. Mało rozpoznane są prace podejmowane przez Instytut Warburga w Londynie, nie mówiąc o skomplikowanych drogach recepcji metody w Europie Zachodniej i Wschodniej oraz ikonologii architektury. W dalszej części wystąpienia Bałus nakreślił historię ikonologii jako metody akademickiej, wyróżniając jej początki (poszukiwania Warburga i koncepcja *Pathosformel*, próby uporządkowania i nazwania metody przez Hoogewerffa), rozwój (prace Panofsky'ego, kodyfikacja ikonologii jako uniwersalnej metody, upowszechnienie się ikonologii po II wojnie światowej) i upadek (krytyka metody w latach osiemdziesiątych XX wieku, zarzucenie prób tworzenia



uniwersalnych metod w postmodernizmie), po którym wykształciły się nowe, lecz wiele ikonologii zawdzięczające, koncepcje metodologiczne (*Ikonik* Maxa Imdahla, różne rodzaje hermeneutyki, *Bildwissenschaft* Gottfrieda Boehma, poststrukturalizm i *pictorial turn* W.J.T. Mitchella). Program konferencji i wygłoszone w jej trakcie referaty – na ile jest to możliwe w granicach tego typu przedsięwzięcia – czyniły zadość sformułowanym przez Bałusa postulatom, podejmując refleksję o ikonologii zarówno w ujęciu historycznym (miejsce metody w dziejach historii sztuki), jak teoretycznym (ikonologia a metody wykształcone na gruncie fenomenologii i różnych odmian hermeneutyki).

Pierwsze wystąpienia skoncentrowały się na początkach ikonologii, na tym, jak była ona uprawiana, rozumiana i definiowana przez jej założycieli: Aby'ego Warburga i Godefridusa Johanna Hoogewerffa. Warburg, jak wiadomo, nie zostawił po sobie żadnego tekstu teoretycznego wyłuszczonego podstawy rozwijanej przez siebie metody, jak również nie stworzył własnej definicji terminu „ikonologia”. Toteż próby uściślenia, czym dla niego była ikonologia, wymagają analizy pozostawionego przez niego materiału naukowego w postaci opublikowanych artykułów naukowych, archiwaliów i *Atlasu obrazów Mnemosyne*. Claudia Wedepohl (The Warburg Institute, University of London), szukając odpowiedzi na powyższe pytanie, zwróciła uwagę na zainteresowanie Warburga renesansową heraldyką posługującą się dewizami i emblematami. Te kompozycje słowno-obrazowe, o nierzadko trudnej do rozszyfrowania treści, hamburski uczone postrzegał nie tylko jako znaki tożsamości rodowej, lecz także jako źródła wiedzy o mentalności konkretnych osób, które postrzegał jako typy. Typ definiował on, w oparciu o ówczesną wiedzę antropologiczną, czerpiącą z odkryć ewolucjonizmu, jako jednostkę cechującą się zachowaniami prototypowymi, takimi jak gesty, które, jak uważał, ze względu na zawarty w nich ładunek emocjonalny powracały w historii cywilizacji jako „formuły patosu”. Według autorki, ikonologia w rozumieniu Warburga pozwala się zatem rekonstruować jako czynność polegająca na badaniu mentalności człowieka poprzez interpretację treści zakodowanych w dewizach i pokrewnych formach reprezentacji. Jakkolwiek powszechnie uznaje się wiodącą rolę Warburga jako uczonego, który, interpretując tematy i treści dzieł sztuki za pomocą wiedzy antropologicznej i kontekstu kulturowego, otworzył przed historią sztuki nowe obszary badawcze, niejasne pozostają kryteria, którymi on sam posługiwał się w swoich badaniach i które decydowały o jego przywiązaniu do określonych motywów, dzieł i epok. Temu zagadnieniu poświęcił wystąpienie Altti Kuusamo (Uniwersytet w Turku). Na przykładzie motywu kroczącej Nimfy, do którego Warburg w swojej pracy powracał wielokrotnie na przestrzeni lat i któremu poświęcił czterdziestą szóstą planszę swojego *Atlasu Mnemosyne*, zwrócił on uwagę, że badania Warburga nie były wolne od subiektywnych wyborów i podejmowanych arbitralnie wykluczeń. Decydować mogła o nich między innymi niechęć do

sztuki manieryzmu i baroku, którą Warburg współdzielił z formalistami pokroju Bernarda Berenсона, a od których się stanowczo dystansował. Sam *Atlas Mnemosyne* stał się elementem rozważań Stepana Veneyana (Instytut Historii, Moskiewski Uniwersytet Państwowy im. Łomonosowa), który poddał analizie fenomen diagramu obrazowego rozumianego jako nieodłączny element towarzyszący wszelkiego rodzaju systemom ikonologicznym. Według autora tablice, diagramy i wykresy z obrazami, takie jak *Atlas*, pojawiają się przy różnych systemach słowno-obrazowych, które nazywa on ikonologiami (od kompozycji w pałacu Schifanoia i w podręczniku Cesarego Ripy, po najnowsze eksperymenty artystów współczesnych – Hanny Höch i Gerharda Richtera), gdyż z ich pomocą możliwe jest unocznienie poznawczego paradygmatu leżącego u ich podstaw. Z jednej strony objaśniają one związki znaczeniowe i pokazują odmienne poziomy reprezentacji, z drugiej, z racji tego, że mogą odsłonić nieprzewidziane możliwości interpretacji, uświadamiają potencjał poznawczy tkwiący w przypadku, pokazują pierwiastek transcendencji zawierający się w lukach tego, co racjonalne (dadaizm). W założeniu jednak, zadaniem większości towarzyszących ikonologiom „ideogramów”, jest ujawnienie konkretnej metody interpretacji, zastępując niejako na tym polu dzieła sztuki. Jest to wyraźnie widoczne w programowym minimalizmie niektórych systemów ikonologicznych (Gombrich, Imdahl, Mitchell), w których redukcja przekazu obrazowego łączy w kierunku przezwyłączenia elementu transcendentnego właściwego wizerunkom – zdradzają one zamiłowanie do klarowności, porządku i racjonalności, co skłoniło autora do ukucia alternatywnego dla *Atlasu* Warburga terminu: „Atlas Sophrosyne”. Elisabeth Sears (University of Michigan) poświęciła referat Godefridusowi Johannesowi Hoogewerffowi. Ten holenderski historyk sztuki jest znany w Polsce (zwłaszcza w Krakowie) za sprawą Lecha Kalinowskiego, który początkowo z prac tego badacza – a nie rozpraw Erwina Panofsky'ego – pozyskiwał wiedzę o ikonologii. Tym niemniej jest to postać słabo funkcjonująca w powszechnej świadomości. Hoogewerff zdefiniował ikonologię jako nową metodę interpretacji dzieła sztuki w 1928 roku, sam termin zapożyczając z artykułu o freskach w pałacu Schifanoia, ogłoszonego przez Warburga w 1912 roku. Autorka, bazując na materiale archiwalnym, nie tylko zrelacjonowała reakcje na wystąpienie Hoogewerffa – w tym samego Warburga, który miał być wyraźnie połączony faktem, że słowo, które intuicyjnie zastosował w swojej rozprawie, stało się emblematem nowej metody – lecz także zarysowała naukową sylwetkę Holendra. Hoogewerff okazał się istotnym dla historii ikonologii badaczem, gdyż sam wywodząc się spoza kręgu przyjaciół i uczniów Warburga, zupełnie od nich niezależnie jako pierwszy podjął próbę sformułowania założeń nowej metody i nadał jej nazwę. Ogłaszając w 1928 roku swoją rozprawę o ikonologii, nie wiedział, że w podobnym kierunku podążał już Panofsky, któremu przypadła w udziale ostateczna kodyfikacja ikonologii, dokonana w ciągu lat trzydziestych XX wieku.

Kolejna grupa referatów poświęcona została miejscu ikonologii w globalnej historii sztuki, poddając analizie wątki związane z jej recepcją i krytyką w anglosaskiej i niemieckiej humanistyce drugiej połowy XX wieku oraz podejmując aktualny do dziś problem granic obiektywnego poznania dzieła sztuki, które było jednym z głównych postulatów tej metody. Hans C. Hönes (Leo Beck Institute, Londyn) zwrócił uwagę na dystans do ikonologii Panofsky'ego i niechęć wobec przekrojowych prac o charakterze interpretacyjnym, które w okresie powojennym deklarowali nie tylko uczeni pokroju Ottona Pächta lecz także sami uczniowie Warburga, zatrudnieni w The Warburg Institute w Londynie. Zamiast rozwijać szerokie studia nad kulturą, skupiali się oni na skrupulatnych studiach pojedynczych przypadków oraz na projektach mających cechy pracy podstawowej, takich jak katalogowanie i rejestrowanie materiału naukowego. Według autora przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w akulturacji pracowników Instytutu do praktyk właściwych dla angielskiego modelu nauki oraz w ich zainteresowaniu sztuką tego kraju. W rezultacie, wielu z nich poświęciło się zorganizowanym akcjom naukowym, mającym na celu inwentaryzowanie i katalogowanie dzieł sztuki, pozostawiając ich interpretowanie przyszłym pokoleniom badaczy. Robert Pawlik (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) poddał analizie warsztat naukowy Ernsta Kantorowicza, stawiając pytanie o jego związku z ikonologią. Autor *Dwóch ciał króla* bywa niekiedy kojarzony ze środowiskiem Warburga, ze względu na swoje wyczulenie na obraz, który traktował jako równoprawne wobec słowa źródło poznania naukowego, oraz na udokumentowane kontakty z londyńskim Instytutem Warburga. Według Pawlika nie ma jednak dowodów na to, aby metodologia Kantorowicza była w jakikolwiek sposób inspirowana ikonologią, można natomiast mówić o paralelach łączących sławnego mediewistę i hamburskiego historyka sztuki. Obaj uczeni zafascynowani byli zjawiskami odżywiania form kultury antycznej (motywy klasycyzmu w sztuce Quattrocenta u Warburga – recepcja rzymskiego prawa w średniowieczu u Kantorowicza) i roli, jaką odgrywały one w historii cywilizacji (Quattrocento jako zapowiedź nowoczesności u Warburga – panowanie Fryderyka II jako zapowiedź państwa absolutystycznego u Kantorowicza). Zainteresowanie obrazem Kantorowicza należy wobec tego uzasadniać nie tyle inspiracjami płynącymi ze strony ikonologii, ile jego formacją intelektualną (wpływ tzw. Kręgu Georgego) oraz postawą badawczą polegającą na wykorzystywaniu w analizie naukowej zróżnicowanych źródeł – w tym dzieł sztuki. Matthew Rampley (Uniwersytet Masaryka, Brno), nawiązując do słynnego trójpodziału Panofsky'ego, zakładającego, że interpretacja dzieła sztuki zaczyna się od pierwotnej czynności „naturalnego” rozpoznania (tzw. opis preikonograficzny), poświęcił uwagę naturalistycznym koncepcjom odbioru obrazu. Bazując na argumentacji zawartej w swojej najnowszej książce (*The Seductions of Darwin. Art, Evolution, Neuroscience*, University Park, PA 2017), odniósł

się do popularnego w ostatnich latach nurtu badań zakorzenionych w neuronauce, sytuujących reakcję człowieka na obraz w procesach biologicznych i psychologicznych, wyprzedzających procesy akulturacji. Koncepcje wysuwane przez eksponentów tego nurtu przeniknęły także do badań nad sztuką prehistoryczną, której powstanie niektórzy próbują uzasadniać mechanizmami zachodzącymi w mózgu człowieka. Zastanawiając się nad tym, na ile wiarygodne są argumenty podnoszone w tego typu badaniach i jaka może być ich użyteczność w historii sztuki, Rampley nie tylko ujawnił sceptycyzm wobec tego kierunku, lecz zwrócił także uwagę na istnienie zasadniczego problemu historii sztuki, który obecny był już w dyskursie ikonologii – jest to nierozwiązany problem relacji opisu preikonograficznego i ikonograficznego. Zagadnieniu pokrewnemu poświęciła swoje wystąpienie Nuria Jetter, która podjęła krytyczną rewizję refleksji metodologicznej Erwina Panofsky'ego i jej założenia, że do przeprowadzenia prawidłowej interpretacji dzieła sztuki konieczne jest wyzbycie się nawarstwień wynikających z osadzenia człowieka we współczesności. Autorka zauważyła, że zasada, którą Panofsky sformułował w swoim programowym artykule z 1932 roku (*Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*), oparta była na mniej lub bardziej uświadomionym przekonaniu o ahistoryczności człowieka, wykazując tym samym niespójność jego koncepcji. Dalsza część jej rozważań koncentrowała się wokół tego, jak próby rozwiązania tej sprzeczności sytuują Panofsky'ego wobec epistemologicznego historyzmu i jakie miejsce zajmuje on w odniesieniu do różnych odmian hermeneutyki. Michael Ann Holly (Clark Art Institute) z kolei podjęła próbę pokazania roli, jaką wciąż mogą odegrać w historii sztuki inne niż ikonologia propozycje interpretacji dzieła. Metody czerpiące z hermeneutyki Hansa Georga Gadamera i fenomenologii Maurice'a Merleu-Pontiego, które w połowie XX wieku znalazły się w cieniu metody Panofsky'ego, w XXI wieku są coraz intensywniej eksploatowane przez historyków sztuki, dowodząc, że poza rygorystycznym obiektywizmem ikonologii możliwy jest bardziej poetycki sposób konfrontowania się z dziełem sztuki w ramach dociekań naukowych.

O ile naturalnym przedmiotem interpretacji ikonologicznej jest obraz, czy to w postaci dzieła malarskiego, czy rzeźby, o tyle mniej oczywistym dla niej obszarem badań jest architektura, której potencjał treściowy zaczął być z większą konsekwencją brany pod uwagę w historii sztuki dopiero w ostatnich dekadach XX wieku i w wieku XXI. Za fundamenty nowoczesnych badań nad treścią architektury uchodzą prace Richarda Krautheimera, Erwina Panofsky'ego i Hansa Sedlmayra. Teksty tych autorów jako jedne z pierwszych podejmowały próbę szerszej analizy architektury opartej na idiomie innym niż formalny i to im zostały poświęcone wystąpienia następnych prelegentów. Ute Engel (Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) skoncentrowała się na dwóch artykułach,

które bardzo wczesnie wprowadziły do dyskursu naukowego temat znaczenia w architekturze: Sedlmayra *Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der Reichsstil* (1938) i Krautheimera *Introduction to an „Iconography of Medieval Architecture”* (1941). Sedlmayr w swoim tekście przekonywał o ideologicznych konotacjach niemieckiego późnego baroku, antycypując badania nad polityczną ikonografią architektury, Krautheimer natomiast proponował szerszy model analizy, w którym zwracał uwagę na symboliczny przekaz zawierający się m.in. w typie architektonicznym dostosowanym do funkcji, otwierając wiele nowych możliwości interpretowania architektury. W opinii autorki omawiane publikacje, choć wyrastają z różnych tradycji metodologicznych i pokazują odmienny stosunek autorów do badanego materiału, wypadają za fundamenty współczesnych badań nad ikonografią architektury, rozwijanych m.in. przez Martina Warnkego. Peter Kurmann (Université de Fribourg) poddał krytycznej analizie sławną książkę Sedlmayra *Die Entstehung der Kathedrale* (1950), stawiając pytanie, na ile przeprowadzony w niej wywód, który sam autor i jego uczniowie nazywali „analizą strukturalną” (*Strukturanalyse*), odpowiada historycznej rzeczywistości architektury gotyku i czy służy na to, by uwzględnić ją w historii ikonologii? Odpowiedź okazuje się negatywna – książka Sedlmayra jest nie tylko pracą o miernej wartości naukowej, która nie nadaje się do stosowania w praktycznych badaniach nad architekturą, lecz okazuje się fikcją zbudowaną na wątkach symboliki chrześcijańskiej arbitralnie połączonych z architekturą gotyckich katedr. Jej treść wyrażała konserwatywny światopogląd autora i w żaden sposób nie mieściła się w rygorach metody ikonologicznej. Zdecydowanie bardziej pozytywny obraz wyłania się z krytycznej lektury prac o architekturze Erwina Panofsky’ego, którymi zajęła się Elizabeth Pastan (Emory University). Autorka skupiła swoją uwagę na motywie gotyckiej rozety, próbując zbadać, jak Panofsky interpretował fenomen jej powstania i jak jego interpretacja wyglądałaby dziś. W swojej książce o związkach architektury i scholastyki (1951) Panofsky pisał o rozecie w kontekście ewolucji gotyckiej fasady, którą pojmował jako odzwierciedlenie muzyki. Nie wykorzystał w niej jednak informacji, które znał z tekstów opata Suger’a, a które sam kilka lat wcześniej przetłumaczył i wydał. Suger wspominał o rozecie jako o elemencie architektury odpowiednim do kontemplacji, co dobrze koresponduje z rozumieniem tego motywu architektonicznego ugruntowanym w nowszej literaturze przedmiotu (rozeta, łac. *rota* – koło, symbol struktury świata i boskiego uniwersum, kojarzona jest z diagramami wyrażającymi mądrość, sumę wiedzy z zakresu teologii i historii zbawienia). Przypadek gotyckiej rozety pokazuje, że teksty Panofsky’ego, pomimo że w znacznym stopniu zdezaktualizowane, są wartościowym punktem odniesienia w badaniach praktycznych, a zawarte w nich spostrzeżenia mogą inspirować i prowokować do stawiania nowych pytań.

Osobny blok referatów uformował się wokół zagadnienia recepcji ikonologii w Europie Środkowej i Wschodniej

w drugiej połowie XX wieku, a więc w państwach wchodzących w skład dawnego bloku socjalistycznego i krajów wchłoniętych do Związku Radzieckiego. Ich autorzy podjęli próbę wychwycenia tego, co wiadano na temat ikonologii w ośrodkach naukowych za żelazną kurtyną, oraz jak była ona w nich rozumiana i uprawiana. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) omówił działalność tzw. Grupy Roboczej Ikonografii i Ikonologii Uniwersytetu w Jenie (*Jenaer Arbeitskreis für Ikonographie und Ikonologie*), której przewodniczyli Friedrich Möbius i Helga Scieurie (*de domo Wammetsberger*). Śladami aktywności naukowej tej grupy są trzy zbiory studiów wydane w okresie 1978–1990, co jednak nie odzwierciedla skali jej działalności, gdyż pod jej egidą zorganizowano więcej oficjalnych sympozjów naukowych i znacznie więcej spotkań o charakterze nieformalnym, zrzeszających historyków sztuki z NRD. Na podstawie badań archiwalnych autor przybliżył program działalności *Arbeitskreisu* i jego najważniejszych członków. W świetle jego ustaleń okazuje się, że wprowadzony do nazwy gremium termin „ikonologia” funkcjonował bardziej jako etykieta służąca ideologicznemu uzasadnieniu działalności naukowej jego członków, niż jako termin oznaczający usystematyzowaną działalność badawczą prowadzoną zgodnie z założeniami metody Warburga lub Panofsky’ego. Milena Bartlová (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze) poddała analizie metodę określaną terminem „ikonologia marksistowska”, powołaną do życia w latach sześćdziesiątych XX wieku przez praskich historyków sztuki Rudolfa Chadrabę i Jaromíra Neumanna. Założeniem tej metody było odkrywanie znaczeń w dziełach sztuki odnoszonych nie tylko do bliskiego kontekstu kulturowego, lecz także do bardziej odległych wyobrażeń ze świata pozachrześcijańskiego. Eksponeci tej metody deklarowali dystans wobec zachodniej ikonologii i prac Panofsky’ego i powoływali się na autorytet naukowy Maxa Dvořáka, choć w rzeczywistości bliżej im było do postawy badaczy związanych z tzw. młodszą szkołą wiedeńską, takich jak Vojtěch Birnbaum lub Hans Sedlmayr. W opinii autorki, prawdziwych podstaw dla tej czeskiej wersji ikonologii rozwijanej w okresie postalinowskim i w czasie Praskiej Odwilży – podobnie jak dla tzw. humanizmu marksistowskiego, który zdominował w tym okresie życie intelektualne Czechosłowacji – należy szukać w fenomenologii. Marina Dmitrieva (Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa, Lipsk) przybliżyła miejsce ikonologii w dyskursie radzieckiej historii sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, koncentrując swoją uwagę na dwóch badaczach: Michailie Liebmannie i Michailie L. Sokołowie. Liebmann, który był autorem pierwszego studium poświęconego ikonologii, opublikowanego w czasie odwilży (1964), odnosząc się do pism Panofsky’ego zarzucał jego metodzie subiektywizm i pomijanie formalnych właściwości dzieła sztuki. Jego krytyka była zbieżna z generalnym zwrotem radzieckiej historii sztuki tego okresu w stronę formalizmu i bardziej – jak uważano – obiektywnych badań opartych na strukturalizmie i ikonografii.

Zupełnie inaczej Sokołow, który podążając tropem swojego mistrza, Wiktora Graszczenkowa, nie tylko interesował się treścią dzieł sztuki, lecz był zafascynowany ikonologią, czemu dał wyraz w eseju poświęconym granicom tej metody (1977). Swoją inklinację do ikonologii kontynuował on w ciągu kolejnych lat, koncentrując się na poszukiwaniu „ukrytych znaczeń” i zgłębianiu duchowych treści dzieła sztuki. Krista Kodres (Uniwersytet w Tallinie) przeanalizowała drogi recepcji ikonologii w estońskiej historii sztuki. Na podstawie tekstów publikowanych od lat sześćdziesiątych XX wieku przez historyków sztuki związanych z ośrodkiem naukowym w Tallinie, wykazała, że przez bardzo długi czas ikonologia zajmowała w Estonii marginalne miejsce. Główną przyczyną tego stanu rzeczy była sytuacja polityczna kraju, w którym wszelkie metody kojarzące się z „burżuazyjnym” Zachodem traktowano z rezerwą. W rezultacie ikonologia do Estonii „wkradała się” drogą półoficjalną, częstokroć za pośrednictwem tłumaczeń tekstów Panofsky’ego autorstwa Jana Białostockiego. Pełniejsze i pogłębione zainteresowanie tą metodą (z uwzględnieniem spuścizny Warburga) nastąpiło w Estonii dopiero w ostatnim dziesięcioleciu. Marina Vixelja (Uniwersytet w Zagrzebiu) omówiła recepcję ikonologii w Europie Południowo-Wschodniej, ze szczególnym uwzględnieniem obszaru historycznej Chorwacji. Autorka nie ograniczyła się jednak do opisu zjawisk związanych z przyjmowaniem metody Panofsky’ego, lecz podjęła próbę szerszej charakterystyki nurtu badawczego, w którym dzieła sztuki z tego regionu sytuowane były w kontekście kulturowym i/lub ideologicznym, a który jest uchwytany już w opracowaniach autorów ze szkoły wiedeńskiej (Alois Riegl, Josef Strzygowski). Zwróciła uwagę, że w XX wieku interpretowanie dzieł sztuki, a zwłaszcza sztuki średniowiecznej, było na tym obszarze uwikłane w koncepcje ideologiczne o zabarwieniu patriotycznym lub nacjonalistycznym. Obecność ikonologii rozumianej jako metoda historii sztuki, wykładana na uniwersytetach i stosowana w rzetelnych badaniach, jest uchwytana w Jugosławii i w Chorwacji od lat osiemdziesiątych XX wieku, jest ona jednak do dziś słabo reprezentowana w dyskursie teoretycznym, co znajduje odzwierciedlenie m.in. w swobodnym podejściu chorwackich badaczy do związanej z nią terminologii. Ada Hajdu i Mihnea Mihail (New Europe College – Institute for Advanced Studies, Bukareszt) zajęły się recepcją ikonologii – a właściwie jej brakiem – w Rumunii. Stwierdzili oni skrajne przywiązanie rumuńskich historyków sztuki do badań formalnych i do katalogowania dzieł sztuki, aktualne przez całą drugą połowę XX wieku. W rumuńskiej literaturze z tego czasu próżno szukać odniesień do Warburga lub Panofsky’ego, chociaż prace tego ostatniego z pewnością były znane, czy to w oryginale, czy pod postacią tłumaczeń Białostockiego. Analiza ikonograficzna ogranicza się w niej zazwyczaj do określenia treści dzieła, bez prób jego interpretacji odnoszącej się do kontekstu kulturowego lub funkcjonalnego. Według autorów przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w programowym dążeniu rumuńskiego środowiska

naukowego do inwentaryzowania i zabezpieczania lokalnych dzieł sztuki, a być może również w predylekcji do badań nad sztuką gotycką (w wielu regionach zideologizowaną) i znikomym zainteresowaniu sztuką renesansu.

Na podstawie powyższych referatów można wyciągnąć wniosek, że w żadnym z omówionych krajów Europy Środkowo-Wschodniej do upadku Żelaznej Kurtyny nie dokonała się pogłębiona recepcja ikonologii. Świadomość istnienia tej metody – zazwyczaj w redakcji Erwina Panofsky’ego – owszem istniała, ale z przyczyn polityczno-ideologicznych była ona traktowana z rezerwą, mniej lub bardziej otwarcie dyskredytowana albo po prostu ignorowana. Na tym tle sytuacja w Polsce, w której założenia ikonologii stosunkowo wcześniej przeniknęły do głównego nurtu badań nad sztuką, jawi się jako wyjątkowa. Polski wątek historii ikonologii stał się tematem wystąpienia Magdaleny Kunińskiej (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego) i Ryszarda Kasperowicza (Uniwersytet Warszawski), które poświęcone były odpowiednio Zofii Ameseinowej i Janowi Białostockiemu. Kunińska zwróciła uwagę na badaczkę o bardzo oryginalnym dorobku naukowym, w którym wcześniej pojawiła się refleksja na temat znaczeń symbolicznych w sztuce. Już w trakcie badań nad drzewem życia w kulturze żydowskiej, których wyniki zostały opublikowane w *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1949), Ameseinowa rozwinęła metodę inną niż wyniesiony z macierzystego Zakładu Historii Sztuki w Krakowie formalizm zakorzony w hegelianizmie. Choć nie znała jeszcze wówczas prac Warburga ani Panofsky’ego, przeprowadziła złożoną interpretację wyobrażeń w rękopisach, które odniosła do historii i religii Żydów, zwracając uwagę na inne w tej kulturze niż w chrześcijaństwie pojmowanie czasu. Postawa metodologiczna Ameseinowej została doceniona m.in. przez Williama Heckschera, ucznia i wieloletniego asystenta Panofsky’ego, który z entuzjazmem wypowiadał się o jej studium o modelach anatomicznych w Bibliotece Jagiellońskiej (1962). Wykorzystując zachowaną korespondencję Heckschera i Ameseinowej oraz inne archiwalia, Kunińska przybliżyła niezwykle ważną dla historii polskiej historii sztuki postać, która dziś jest w zasadzie zapomniana. Tego samego z pewnością nie można powiedzieć o Janie Białostockim, który jest powszechnie znany i ceniony nie tylko w polskiej, lecz także w światowej nauce. W zadedykowanym mu wystąpieniu Kasperowicz pokusił się o zaprezentowanie całościowego spojrzenia na refleksję metodologiczną warszawskiego badacza, pojętą jako swoista ewolucja. Na przestrzeni lat Białostocki, wychodząc od założeń ikonologii, podejmował próby zbudowania holistycznej metody, obejmującej nie tylko czynności koncentrujące się na odczytywaniu treści symbolicznych, lecz również problematykę związaną z genezą dzieła sztuki oraz recepcją i oddziaływaniem obrazów. Ów w rzeczywistości utopijny projekt, któremu Białostocki nadał ostatecznie nazwę „Estetyka obrazu” (1983) wynikał z przekonania, że jako samodzielna dyscyplina historia sztuki powinna operować zróżnicowanymi narzędziami,

które umożliwią zrozumienie dzieła sztuki w każdym jego aspekcie.

Autorzy dwóch ostatnich referatów podjęli próbę szerzej refleksji zbudowanej wokół problematyki, z którą usiłowała mierzyć się ikonologia, rozważając z jednej strony dalsze perspektywy metodologiczne zarysowujące się w obrębie współczesnej historii sztuki i nauki o obrazie, z drugiej zaś sytuując tę metodę w szerszym kontekście historii nauki. Monika Leisch-Kiesl (Katholische Privat-Universität Linz) zaprezentowała nowe sposoby interpretacji obrazu wyrosłe na gruncie krytyki ikonologii przeprowadzonej przez Maxa Imdahla. Omówiła założenia metody ikonicznej (*Iconik*) Imdahla i koncepcję nauki o obrazie Gottfrieda Boehma (*Iconic difference*). W dalszej części wystąpienia przedstawiła propozycję wzbogacenia tej wychodzącej od fenomenologii i hermeneutyki perspektywy o elementy z obszaru teorii języka, postulując próbę semiotycznego odczytania obrazu, które jednak nie kategoryzowałoby dzieła sztuki jako znaku. Natomiast Sascha Freyberg (Università Ca' Foscari di Venezia), wychodząc od trzech poziomów interpretacji dzieła sztuki Panofsky'ego unaoczniał obecną w ikonologii „morfologiczną” lub „dialektyczną” zasadę interpretacji. Jej genezę wywiódł on z zajmującej poczesne miejsce w niemieckiej nauce teorii metamorfozy Goethego, zbudowanej na gruncie badań nad morfologią roślin. W świetle rozważań autora, ów „morfologiczny” sposób interpretowania sztuki jawi się jako rezultat fermentu intelektualnego lat dwudziestych XX wieku, w których, z udziałem badaczy takich jak Ernst Cassirer, Panofsky, Warburg i Edgar Wind, ukształtowała się koncepcja historii sztuki jako „nauki o sztuce” (*Kunstwissenschaft*) – dziedziny badającej ducha poprzez dzieło sztuki i szukającej sposobu na połączenie doświadczenia estetycznego z czynnością naukową.

Dopełnieniem programu konferencji był wykład specjalny, do którego ogłoszenia zaproszony został Keith Moxey (Bernard College/Columbia University). Tematem jego wystąpienia stał się czas rozumiany jako jedna z kategorii, którą akademicka historia sztuki posługuje się w klasyfikowaniu i interpretowaniu sztuki. Moxey zarysował perspektywę ucieczki od modelu, w którym dzieła sztuki różnych kultur kategoryzowane są w oparciu o jednolitą i europocentryczną wizję „uniwersalnego czasu”. Na przykładzie dzieł dawnego iluminatorstwa chińskiego i mogolskiego pokazał potencjał, jaki odsłaniają w tym zakresie kategorie stworzone przez Aby'ego Warburga – *Nachleben* i *Pathosformel*. Pomimo że zostały one wyodrębnione w badaniach nad sztuką europejskiego Zachodu, nie są oparte na linearnej koncepcji czasu i dzięki temu mogą być użyteczne w badaniach nad dziełami sztuki powstałymi w odległych kulturach, które wykształciły odmienne od zachodniego systemu postrzegania czasu.

Żaden z uczestników krakowskiej konferencji nie sformułował odpowiedzi na pytanie czym jest ikonologia. Zamiast tego pokazano różne oblicza ikonologii i różne sposoby jej rozumienia i recepcji. W programie sympozjum znalazło się miejsce na refleksję nad dorobkiem zarówno kanonicznych eksponentów tej metody – Warburga, Panofsky'ego lub Białostockiego, jak i badaczy takich jak Hoogewerff i Ameisenowa, których związki z ikonologią są słabiej przebadane. Wielką zasługą sesji jest uwzględnienie kontekstu Europy Środkowo-Wschodniej, czym z pewnością przyczyni się do uzupełnienia luk w badaniach nad historią historii sztuki tego regionu. Poruszone jednocześnie zostały kwestie związane z miejscem tej metody w globalnej historii sztuki i nauki oraz podjęte próby skonfrontowania się z jej spuścizną na gruncie współczesnego dyskursu metodologicznego.

PAUL CROSSLEY (1945–2019)

11 grudnia 2019 roku w Londynie zmarł prof. Paul Crossley (ur. 19 lipca 1945), jeden z najwybitniejszych badaczy architektury gotyckiej i niestrudzony propagator polskiej historii, nauki i najszerzej rozumianej kultury. Subtelny znawca sztuk plastycznych, próbujący sił w akwareli, ale też w muzyce, którą praktykował jako uzdolniony pianista-amator, pasjonat sportu, a w szczególności krykieta, swoją wszechstronną formację intelektualną zawdzięczał pobytowi w katolickiej szkole dla chłopców w Downside. Ta zasłużona placówka edukacyjna została założona w 1617 roku przez angielskich i walijskich benedyktynów przebywających na uchodźstwie w Douai we Francji, skąd w 1795 roku została przeniesiona do Anglii, gdzie jej siedzibą stał się prywatny dom jednego z dawnych uczniów – sir Edwarda Smythe’a w Shropshire. W 1814 roku przeniesiono ją do Downside Abbey w południowo-zachodniej Anglii w Stratton-on-the-Fosse, pomiędzy Bath, Frome, Wells i Bruton. Katolickie wyznanie i wykształcenie wyróżniały Paula w rodzinnej Anglii i pozwalały na subtelniejsze rozumienie architektury średniowiecznej w kontekście jej funkcji liturgicznych, symboliki i zależności od współczesnej teologii. Jak podkreślił jeden z jego uczniów, Matthew Reeve (Queen’s University): „badania Paula Crossleya od samego początku prezentowały absolutnie całościowy obraz sztuki późnośredniowiecznej”¹. Choć w Downside rozwinęła się wrażliwość estetyczna przyszłego badacza sztuki średniowiecznej, to równie wyraźnie zarysowany talent retoryczny skłonił go do rozpoczęcia studiów prawniczych w Trinity College w Cambridge (1963)². Mimo objęcia funkcji przewodniczącego związku miejscowych studentów, po dwóch latach zmienił kierunek i rozpoczął studia z historii sztuki, które ukończył

w 1967 roku. W czasie przygotowań do doktoratu, los zetknął go z Georgem Zarneckim (Jerzym Żarneckim), wicedyrektorem Courtauld Institute of Art w Londynie, który został jego opiekunem naukowym i mentorem. Młody Crossley zaprzyjaźnił się wówczas z Peterem Kidsonem, najwybitniejszym i najbardziej wpływowym w swoim pokoleniu brytyjskim badaczem architektury gotyckiej, który – chociaż o pokolenie starszy (ur. 1925) – zmarł zaledwie dziesięć miesięcy przed nim (10 lutego 2019). Paul powoływał się na Kidsona bardzo często i zawsze z atencją, używając jedynie inicjałów – „P.K.”³.

Trudno powiedzieć, co zdecydowało, że Zarnecki zaproponował doktorantowi niemającemu żadnych związków z Europą Środkowo-Wschodnią egzotyczny, a z punktu widzenia organizacyjnego wręcz karkołomny temat z za żelaznej kurtyny. Kluczowe było zapewne to, że ów najbardziej uznany badacz sztuki romańskiej w Wielkiej Brytanii ukończył studia na Uniwersytecie Jagiellońskim (1938) i pozostał gorącym, polskim patriotą. Punktem wyjścia stała się nieco zapomniana koncepcja Nicolausa Pevsnera o obecności w architekturze ceglanej Niżu Bałtyckiego rozwiązań zaczerpniętych z gotyku angielskiego. Zarnecki omówił ze znajomymi przez telefon warunki pobytu Crossley’a w Polsce, a kluczowe miało okazać się spotkanie na dworcu głównym w Krakowie z „kobietą w zielonym berecie”, która miała zaprowadzić młodego Anglika do prof. Lecha Kalinowskiego. Pobyt okazał się nad wyraz owocny i odcisnął na Crossley’u silne piętno – do końca życia wspominał „Lecha” z największą atencją, Kraków i zapoznanych w nim przyjaciół z ogromnym wzruszeniem, a Polskę ze szczególną sympatią. Szybko opanował podstawy języka i zebrał materiały do dysertacji, którą poświęcił architekturze sakralnej na dworze Kazimierza Wielkiego. Jak napisał Paul Kindson: „jego wybór tematu badań był prawie jak skok w ciemną otchłań”⁴. Sugestywna wizja fundacji architektonicznych wielkiego władcy została oparta nie tylko na badaniach źródłowych i szczegółowych

¹ M. REEVE, [recenzja] *Zoë Opačič and Achim Timmermann, eds., Architecture, Liturgy and Identity: Liber Amicorum Paul Crossley. (Studies in Gothic Art 1.)*, Turnhout: Brepols, 2011. Paper. Pp. xvi, 334; 188 black-and-white figures. €80. ISBN: 978-2-503-53167-0. *Zoë Opačič and Achim Timmermann, eds., Image, Memory and Devotion: Liber Amicorum Paul Crossley. (Studies in Gothic Art 2.)* Turnhout: Brepols, 2011. Paper. Pp. vii, 287; 137 black-and-white figures. €80. ISBN: 978-2-503-53168-7. doi:10.1017/S0038713414001341, „Speculum”, 89, 2014, 3, s. 813.

² <https://courtauld.ac.uk/professor-paul-crossley-1945-2019> (do-step: 15.11.2020).

³ P. CROSSLEY, P. DRAPER, *Professor Peter Kidson: 23 August 1925 – 10 February 2019*, „The Journal of the British Archaeological Association”, 172, 2019, s. 176–178.

⁴ P. KIDSON, *Paul Crossley as a Student*, [w:] *Architecture, Liturgy and Identity. Liber Amicorum Paul Crossley*, red. Z. Opačič, A. Timmerman, Turnhout 2011, s. XII.





Prof. Paul Crossley z grupą studentów Instytutu Historii Sztuki UJ w krużgankach opactwa Westminster (2015); fot. M. Walczak

studiach morfologicznych, ale też na doskonałej znajomości materiału porównawczego, w stopniu, na jaki chyba nikt w ówczesnej Polsce nie mógłby sobie pozwolić. Crossley świetnie znał architekturę gotycką, miał możliwość bezpośredniego zapoznania się z najważniejszymi budowłami w Europie Środkowo-Wschodniej, a dostęp do najnowszych publikacji nie stanowił dla niego problemu.

Temat dysertacji był potencjalnie niebezpieczny, bowiem mógł narazić Paula na trudności ze znalezieniem pracy odpowiadającej jego wiedzy i aspiracjom. Szczęśliwie jednak, dzięki wstawiennictwu Kidsona u Reginalda Dodwella, we wrześniu 1971 roku Crossley otrzymał posadę wykładowcy na Uniwersytecie w Manchesterze⁵. W 1990 roku przeniósł się do Instytutu Courtaulda w Londynie, w którym otrzymał stanowisko profesora (2002) i pozostał na nim do przejścia na emeryturę (2011). Wyrazem uznania stało się przyznanie mu w 2012 roku prestiżowej profesury gościnniej Felixa Slade'a na Uniwersytecie w Cambridge. Przez osiem tygodni głosił wówczas w macierzystym Trinity College wykład na jeden z wielkich tematów historii sztuki: *The Gothic Cathedral: A New Heaven and a New Earth*. Wyrazem uznania, nie tylko w rodzinnym kraju, stała się profesura gościnniej na Uniwersytecie w Lipsku

⁵ Ibidem.

(2000), w powołanym do życia w 1995 roku Geisteswissenschaftliche Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas. Ten zasłużony ośrodek realizował wówczas szeroko zakrojony projekt *Die Jagiellonen und ihre Bedeutung für Kunst und Kultur Mitteleuropas (1450–1550)*, któremu patronował Robert Suckale, najwybitniejszy niemiecki historyk sztuki mediewista i jeden z najlepszych znawców architektury gotyckiej. Natomiast *spiritus movens* przedsięwzięcia był Jiří Fajt, czeski historyk sztuki osiadły w Berlinie. Dzięki nim w prace GWZO włączyło się wówczas wielu badaczy z Czech i Węgier, dla których Crossley był naturalnym sprzymierzeńcem, uczonym, który jak nikt inny w Europie Zachodniej rozumiał specyfikę sztuki we wschodniej części kontynentu, wciąż nieprzebadanej w wystarczający sposób. W 2006 roku został on poproszony o wygłoszenie wykładu na otwarciu wystawy *Sigismundus. Rex et Imperator* w Muzeum Sztuki Pięknych w Budapeszcie. Tekst wystąpienia został opublikowany jedynie w wersji skróconej, jest więc tym bardziej znamienne, że rozpoczyna go anegdota z czasów pobytu w Krakowie: „Z mojego doświadczenia, Węgry zawsze były «szarą eminencją» późniejszego okresu europejskiej sztuki średniowiecznej – krajem o wyrafinowanej, ale tajemniczej kulturze. Kiedy wiele lat temu jako student przebywałem w Krakowie, mój polski profesor, zapytany o jakies szczególnie wybitne dzieło sztuki późnośredniowiecznej lub wczesnorenesansowej w Polsce, zwykł był odpowiadać ze z trudem ukrywaniem zachwytem: «Ah, to jest węgierskie». Ale to, jak, dlaczego albo kiedy to było węgierskie, zawsze pozostawało tajemnicą. Teraz, dzięki wystawie *Sigismundus. Rex et Imperator*, kluczowy wkład Węgier w międzynarodową „sztukę dworską” cywilizacji chrześcijańskiej okresu późnego średniowiecza i wczesnego renesansu został wspaniale doceniony”⁶.

W latach 2000–2011 Paul Crossley był redaktorem naczelnym „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, wchodził też w skład komitetów redakcyjnych „The Burlington Magazine” (Londyn) i „Umění” (Praga) oraz serii wydawniczej *Architectura Medii Aevi* wydawnictwa Brepols (Turnhout). Był zaangażowany w pracę wielu organizacji i stowarzyszeń naukowych, takich jak British Archaeological Association (pełnił funkcję wiceprezesa), Society of Antiquaries, British Academy i Polskiej Akademii Umiejętności (był jej członkiem zagranicznym). Choć w tej ostatniej z oczywistych względów nie gościł zbyt często, to jednak dwukrotnie jego wykłady na posiedzeniach Komisji Historii Sztuki zgromadziły tłumy. 19 października 2000 roku powrócił do zagadnienia związków fundacji architektonicznych Kazimierza Wielkiego ze sztuką dworską Karola IV Luksemburskiego w ważnym odczytce *Bohemia sacra and Polonia sacra. Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals*, opublikowanym rok później w „Folia Historiae Artium”⁷. Natomiast 11 grudnia

⁶ P. CROSSLEY, *Emperor on the World Stage*, „The Hungarian Quarterly”, 182, 2006, s. 3.

⁷ Idem, „Bohemia Sacra” and „Polonia Sacra”. *Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals*, „Folia Historiae Artium”, 7, 2001, s. 49–69.

2008 roku zaprezentował zgoda odmienną problematykę retoryczności architektury XII wieku w wystąpieniu *Ductus. Chartres cathedral and high medieval rhetoric*, które niestety nie zostało opublikowane w Polsce⁸. Z punktu widzenia popularyzacji badań nad sztuką w średniowiecznej Małopolsce fundamentalne znaczenie miało zorganizowanie – z jego inicjatywy i z jego zasadniczym udziałem – zagranicznej konferencji British Archeological Association w Krakowie (2011). W spotkaniu tym zostały skonfrontowane pomysły i postawy badawcze historyków sztuki i archeologów polskich i zagranicznych, nie tylko brytyjskich, w tym tak wybitnych jak Eric Fernie. Jego plonem stał się osobny zeszyt „Transactions”, wydawanych przez to zasłużone stowarzyszenie, które – co warto przypomnieć – zostało założone w 1843 roku w celu ochrony i popularyzacji „starożytności” brytyjskich⁹.

Dorobek naukowy Paula Crossley’a jest skromny, jednak tylko jeśli mierzyć go liczbą publikacji. Tym, którzy kształtują systemy ocen działalności naukowej, warto uświadomić, że ten szczególnie wpływowy i otaczany uwielbieniem uczniów badacz opublikował zaledwie osiem artykułów w czasopiśmie naukowych, wliczając krótkie sprawozdanie z czasów doktoranckich oraz tłumaczenie jednego z tekstów konferencyjnych na język polski¹⁰. Należał on do tych „starych mistrzów”, którzy siadali do pisania jedynie wówczas, kiedy zyskiwali pewność, że mają do powiedzenia coś nowego i ważnego.

Trudno wyliczyć, ile nowych dróg badawczych otworzyła jego rozprawa doktorska. Dla polskich historyków i historyków sztuki nowością była przede wszystkim szeroka perspektywa sztuki dworskiej i pokazanie fundacji architektonicznych jako ważnego elementu składowego działań propagandowych Kazimierza Wielkiego oraz kluczowe źródło inspiracji dla przedstawicieli elit Królestwa Polskiego¹¹. Crossley trafnie zdiagnozował szereg zjawisk, które przez rodzimych badaczy były uważane za „provincialne” i w udany sposób zaaplikował do nich metodologię rozwiniętą w latach sześćdziesiątych XX wieku przez Roberta Branner’a. Ten amerykański mediewista w przekonujący sposób pokazał, jak nowy styl *rayonnant*

został wykreowany i rozpowszechniony w kręgu dworu Ludwika IX jako *Court Style*¹². Doktorat Crossley’a został opublikowany w wydawnictwie Zamku Królewskiego na Wawelu dopiero w 1985 roku, ale na szczęście w wersji dwujęzycznej. Poza tym badacze już wcześniej mieli możliwość zetknięcia się z wynikami jego badań, nie tyle dzięki nielicznym publikacjom, ile przede wszystkim dzięki kontaktom osobistym. Crossley wrócił do Wielkiej Brytanii odmieniony, uznając za ważną część swojej misji życiowej otwarcie humanistyki na niemal nieznaną „młodsza Europę”. Co bardzo znamienne, w tym samym czasie inny wybitny Brytyjczyk, Norman Davis, zaczął pisać *Europe: A History*, w której upomniał się o przywrócenie do świadomości mieszkańców zachodniej części Starego Kontynentu dziejów jej środkowej i wschodniej części¹³. Brytyjska historia sztuki, a w szczególności powojenne badania nad architekturą średniowieczną, były bardzo silnie nacechowane nacjonalizmem, a jej najwybitniejsi przedstawiciele, tacy jak John Harvey, Nickolaus Pevsner czy Jean Bony koncentrowali się niemal wyłącznie na Wyspach Brytyjskich, okazjonalnie uwzględniając najważniejszy materiał z Francji¹⁴. Jak napisali w serdecznym pożeganiu pracownicy i studenci Instytutu Courtaulda: „poprzez swoje nauczanie i publikacje na temat architektury Kazimierza Wielkiego w Polsce, angielskich wpływów w regionie bałtyckim i Karola IV w Pradze, [Crossley] sam jeden przekształcił pojmowanie architektury średniowiecznej w świecie anglojęzycznym – z perspektywy angielsko-francuskiej na paneuropejską”¹⁵.

Jednym z najważniejszych dokonań Crossley’a było przygotowanie uzupełnionego i zaktualizowanego wydania podręcznika architektury gotyckiej autorstwa Paula Frankla w serii *Pelican History of Art*. Ta monografia powstała bezpośrednio po II wojnie światowej, ale ukazała się dopiero w 1962 roku, kilka miesięcy po śmierci autora w wieku 83 lat, przynależy więc do intelektualnego świata humanistyki niemieckiej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku¹⁶. Frankl był wyznawcą heglowskiego modelu badań historycznych i koncentrował się na „wewnętrznym”, jakby samoistnym rozwoju stylów, w związku z czym nie interesowały go tak oczywiste dla współczesnych badaczy architektury kwestie, jak na przykład wpływ liturgii albo ekonomii na formę budowli. Ponadto nie prowadził nigdy studiów morfologicznych,

⁸ Idem, *Ductus and memoria: Chartres Cathedral and the Workings of Rhetoric*, [w:] *Rhetoric beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, red. M. Carruthers, Cambridge 2010 (= Cambridge Studies in Medieval Literature, 78), s. 214–249.

⁹ *Medieval Art, Architecture and Archaeology in Cracow and Lesser Poland*, red. A. Rożnowska-Sadraei, T. Węclawowicz (= The British Archeological Association Conference Transactions, 37), London 2014.

¹⁰ P. CROSSLEY, *Katedra krakowska na tle czternastowiecznego gotyku w Europie Środkowej*, „Sprawozdania o/ PAN w Krakowie”, 18, 1975, 1, s. 139–141; idem *Powrót do lasu: architektura naturalna i niemiecka przeszłość w czasach Dürera*, tłum. J. Lubos-Kozieł, A. Kozieł, „Dzieła i Interpretacje”, 2, 1994, s. 119–126.

¹¹ Idem, *Gothic Architecture in the Reign of Casimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Kraków 1985 (= Biblioteka Wawelska, 7).

¹² R. BRANNER, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965; M. COHEN, *Branner’s “Court Style” and the Anxiety of Influence*, [w:] *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages. Debates in the Historiography of medieval Architecture*, red. J.T. Marquardt, A.A. Jordan, Newcastle 2009, s. 218–245.

¹³ N. DAVIES, *Europe: A History*, Oxford 1996.

¹⁴ M. REEVE, [recenzja] *Zoe Opačić and Achim Timmermann*, s. 812 (jak w przyp. 1).

¹⁵ <https://courtauld.ac.uk/professor-paul-crossley-1945-2019> (dostęp: 15.11.2020).

¹⁶ P. CROSSLEY, *Introduction*, [w:] P. FRANKL, *Gothic Architecture*, red. P. Crossley, New Haven–London 2000, s. 7.

a jednostkowe dzieła były dla niego bardziej bytami idealnymi czy konstruktami teoretycznymi niż materialnymi strukturami. Zadanie Crossley'a było trudne, musiał bowiem uszanować strukturę tekstu i dobór materiału, a mógł ingerować tylko w przypisy. W konsekwencji, część z nich zyskała kształt not katalogowych, czy wręcz miniaturowych monografii poszczególnych budowli i zagadnień i można je czytać niezależnie od tekstu głównego. Można nawet powiedzieć, że składają się one na jego autorską wizję rozwoju architektury od połowy XII do początku XVI wieku. Klamrą spinającą te dwie narracje, różniące się skrajnie odmiennym podejściem do przedmiotu badań, jest Wstęp, w którym Crossley zawarł obiektywną ocenę dorobku Frankla, a z drugiej strony szereg postulatów do przyszłej „idealnej” syntezy. Jak napisała Svetlana Alpers z lekką goryczą: „Błyskotliwość [...] edytorska sprawia, że zdajemy sobie sprawę, iż problem stworzenia podstaw dla wizualnej percepcji architektury nadal nie został rozwiązany”¹⁷. Trzeba też podkreślić, że przygotowanie tej publikacji otworzyło Crossley'a na badania nad historią historii sztuki. Opublikował na ten temat kilka przeniekliwych studiów poświęconych m.in. Franklowi, Nicolausowi Pevsnerowi, roli badań nad średniowieczem w *oeuvre* Ernsta Gombricha, a także badania nad ikonografią architektury¹⁸.

Myślenie Crossley'a zdominował paradygmat nieustannego poszerzania pola badań, nawet ze szkodą dla geografii historycznej czy klarowności wywodu. Widać to dobrze w przygotowanej przez niego z wielką starannością recenzji podręcznika *Architektura gotycka w Polsce*, wydanego przez Instytutu Sztuki PAN w 1992 roku. Komentując przyjęty w nim maksymalistyczny zakres terytorialny, podkreślał, że: „korzyści z ograniczenia geograficznego zasięgu syntezy do obecnych granic Polski daleko przeważają nad przypadkowością współczesnych podziałów. Wiele wybitnych zabytków architektury gotyckiej na północnych i zachodnich ziemiach obecnej Polski nie było polskimi w żadnym kulturowym czy instytucjonalnym

sensie, lecz ignorowanie ich z tego powodu byłoby szaleństwem”. Natomiast włączenie ziem wschodnich: „może nie jest logiczne geopolitycznie, ale z punktu widzenia historii sztuki przynosi czysty zysk”¹⁹.

W dorobku Crossley'a można wskazać kilka wątków przewodnich, takich jak obecność wpływów angielskich na kontynencie, a w szczególności w Europie Środkowej. Jak już pisałem, to zagadnienie było punktem wyjścia jego rozprawy doktorskiej i najwyraźniej nurtowało go przez całe życie. Był jednak mistrzem analizy, subtelnym znawcą szczegółów, a jego doświadczenie życiowe i szerokość spojrzenia umożliwiały mu oglądanie świata we właściwej perspektywie²⁰. Większość rzekomych świadectw „angielskiej kolonizacji” artystycznej zweryfikował negatywnie i uznał za efekt przenoszenia wzorów i schematów kompozycyjnych w szkicownikach. Nieliczne, które uważał za faktycznie zależne od „stylu dekoracyjnego”, jak sklepienia w kościele Maria am Gestade w Wiedniu, uznał za ślad wędrówek artystycznych²¹. Nawet najbardziej angielski z angielskich – łuk w kształcie oślego grzbietu – chciał widzieć jako motyw wprowadzony niemal jednocześnie w kilku ośrodkach artystycznych po obu stronach kanału La Manche²². Ze względu na swoje *curriculum vitae* był jak nikt inny predysponowany do próby udzielenia odpowiedzi na jedno z kluczowych pytań mediewistyki historycznoartystycznej: czy Piotr Parler był w Anglii?²³

W dorobku Crossley'a sporo jest jednostkowych studiów niepowiązanych tematycznie, które trafiają „w punkt” i zadziwiają trafnością spojrzenia i umiejętnością doboru argumentów. Przykładem może być jedno z najlepiej znanych i najczęściej cytowanych – wystąpienie na Kongresie International Committee of the History

¹⁷ S. ALPERS [recenzja], *Gothic Architecture, Paul Frankl, revised by Paul Crossley, Yale University Press: The Pelican History of Art, 2000*, „The Key Reporter”, 67, 2001, nr 1, s. 13.

¹⁸ P. CROSSLEY, „The Soldier of Science? Paul Frankl and the Gothic Cathedral, [w:] *Magistro et Amico amici discipulique: Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątym urodzin*, red. J. Gadomski et al., Kraków 2002, s. 23–34; idem, „Der Soldat der Wissenschaft? Paul Frankl und die gotische Kathedrale, [w:] *100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Personen und Werke*, red. W. Schenkluhn, Halle 2004, s. 71–82; idem, *Introduction*, [w:] *Reassessing Nikolaus Pevsner*, red. P. Draper, Aldershot 2004, s. 1–25; idem, *Bristol Cathedral and Nikolaus Pevsner: Sondergotik in the West Country*, [w:] *The Medieval Art, Architecture and History of Bristol Cathedral. An Enigma explored*, red. J. Cannon, B. Williamson, Woodbridge 2011, s. 148–185; idem, *Gombrich and the Middle Ages*, [w:] *Setkávání; studie o středověkém umění věnované Kláře Benešové*, red. J. Chlíbec, Z. Opačić, Praha 2015, s. 53–67.

¹⁹ P. CROSSLEY [recenzja], T. MROCZKO, M. ARSZYŃSKI (red.), *Architektura Gotycka w Polsce*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1995, „Biuletyn Historii Sztuki”, 60, 1998, s. 487.

²⁰ P. CROSSLEY, S. BECKER-HOUNSLOW, *England and the Baltic: New Thoughts on Old Problems*, [w:] *England and the Continent in the Middle Ages: Studies in Memory of Andrew Martindale*, red. J. Mitchell, M. Moran, Stamford 2000 (= *Harlaxton Medieval Studies*, 8), s. 113–128; P. CROSSLEY, *Lincoln and the Baltic: The Fortunes of a Theory*, [w:] *Medieval Architecture and Its Intellectual Context: Studies in Honour of Peter Kidson*, red. P. Crossley, E. Fernie, London 1990, s. 169–180.

²¹ Idem, *Wells, the West Country, and Central European late Gothic*, [w:] *Medieval Art and Architecture at Wells and Glastonbury*, red. N. Coldstream, P. Draper, Leeds 1981 (= *The British Archaeological Association Transactions*, 4), s. 81–109.

²² Idem, *Salem and the Ogee Arch*, [w:] *Architektur und Monumentalskulptur des 12. – 14. Jahrhunderts: Produktion und Rezeption; Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag = Architecture et sculpture monumentale du 12e au 14e siècle: production et réception; mélanges offerts à Peter Kurmann à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, red. S. Gasser, Ch. Freigang, B. Boerner, Bern 2006, s. 321–342.

²³ Idem, *Peter Parler and England: A Problem Revisited*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 64, 2003, s. 53–82.

of Arts w Berlinie (1992), poświęcone motywom leśnym w kulturze wizualnej krajów niemieckich u schyłku średniowiecza. Crossley powiazał w nim różne przedstawienia składające się na ikonosferę późnośredniowiecznej Europy, przekraczając przy tym symboliczną granicę linii Alp. Wykazał, że u ich źródła leżało przekonanie o leśnych, drewnianych początkach wszystkich ludzkich aktywności, a w szczególności umiejętności budowania, wywodzące się przede wszystkim z *Metamorfoz* Owidiusza i traktatu o architekturze Witruwiusza. W architekturze późnogotyckiej sięgano powszechnie do tej tradycji literackiej, szczególnie po odnalezieniu w 1455 roku i upowszechnieniu rękopisu *Germanii* Tacyty²⁴. Tekst ten został wydany drukiem już w 1473 roku w Norymberdze i w 1500 roku w Wiedniu, a potem jeszcze kilkakrotnie w początku XVI wieku w różnych krajach i oficynach drukarskich. Znajdują się w nim opisy leśnego trybu życia Germanów, którzy nie budowali świątyń, ale czcili swoich bogów w lasach i gajach, a ołtarze umieszczali na wyciętych w ostępach leśnych polanach, bez żadnych ścian ani barier²⁵.

Michael Kauffmann, charakteryzując skutki zatrudnienia Paula Crossley'a w Instytucie Courtaulda, napisał dosadnie: „Instytutowi dostał się bez wątpienia gwiazdor”²⁶. Faktycznie, uczony prędko stał się gwiazdą przyciągającą studentów, a rzesza jego doktorantów rozjechała się po świecie, wcielając w życie naukową otwartość i postawę badawczą promotora. O skali tego oddziaływania świadczy dwutomowa *Liber Amicorum* pod redakcją Zoë Opačić i Achima Timmermanna, przygotowana siłami uczniów i przyjaciół Mistrza z okazji jego przejścia na emeryturę. Znalazło się w niej ponad pięćdziesiąt tekstów różnych badaczy, w tym najwybitniejszych przedstawicieli badań nad sztuką, a w szczególności architekturą średniowieczną. Sądzę, że siła tego oddziaływania zasadzała się przede wszystkim na niezwyklej otwartości Crossley'a, jego legendarnej życzliwości i uprzejmości. Każdy, kto zetknął się z nim osobiście, odnosił wrażenie, że to spotkanie jest dla interlokutora wprost niebywałym szczęściem, co więcej, że marzył o nim od zawsze. Nawet w czasie niezobowiązujących *small talks* Paul zasypywał przypadkowo spotkanych kolegów po fachu okrzykami w rodzaju:

„it's splendid” albo „wonderfull”, a wyczuwalna szczerłość sprawiała, że natychmiast zjednywał sobie sympatyków. Wspomnienie o nim na stronie internetowej The Courtauld Institute of Art kończy się słowami: „Będzie go nam ogromnie brakować, ale nie zapomniemy go”²⁷.

Marek Walczak
Uniwersytet Jagielloński

²⁴ Idem, *The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer*, [w:] *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, t. 2, Berlin 1993, s. 71–80; por. też D.R. KELLEY, *Tacitus noster: The Germania in the Renaissance and Reformation*, [w:] *Tacitus and the Tacitean Tradition*, red. T.J. Luce, A. Woodman, Princeton 1993, s. 152–167; J. RIDE, *L'image du Germain dans la pensée et la littérature allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVI^{ème} siècle*, t. 1–2, Lille–Paris 1977; R. BORK, *Late Gothic Architecture. It's evolution, Extinction, and Reception*, Turnhout 2018, s. 226, 254, 266.

²⁵ P. CROSSLEY, *The Return to the Forest*, s. 74 (jak w przyp. 24).

²⁶ M. KAUFFMANN, *Paul Crossley at the Courtauld Institute*, [w:] *Architecture, Liturgy and Identity*, s. XIV (jak w przyp. 4).

²⁷ <https://courtauld.ac.uk/professor-paul-crossley-1945-2019> (dostęp: 15.11.2020).

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2019

WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:
prof. dr hab. Adam Małkiewicz

zastępca przewodniczącego:
dr hab. Marek Walczak

sekretarze:
dr Wojciech Walanus
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

ODCZYTY W ROKU 2019

10 I dr hab. Albert Boesten-Stengel, prof. UMK, „*Uno animale finto*”. *Drawing, motion and Hellenistic painting in Leonardo’s Lady with an Ermine*

Nearly all modern literature on the Czartoryski-Lady quotes Bernardo Bellincioni’s (†1492) poem „S. opra il retracto de Madona Cicilia qual fece Maestro Leonardo” (On the Portrait of Lady Cecilia made by Maestro Leonardo) as witness of its correct title, attribution and date. But it remains puzzling that the poem does not mention the animal. Furthermore the two known letters changed between Isabella d’Este und Cecilia in April 1498, referring to a Cecilia’s portrait painted by Leonardo, contain intertextual traces of Bellincioni’s poem. Yet even there we do not find any remark on the animal. Pascal Cotte in his book *Lumière sur La dame à l’hermine de Léonard de Vinci* (2014) argues sophisticatedly that the painter could have introduced the animal only later – after 1498. Kenneth Clark (1939) on the other hand considered the animal as the painting’s main protagonist and principle of its integrity: „The serpentine pose of the ermine gives, in epigrammatic form, the motive of the whole composition.” The present lecture starts a critical approach on the question when Leonardo could have created this animal. It was in Florence and around the year 1504 that Leonardo appropriated the new kind of undulating outlining and curved hatching from Filippino Lippi’s drawings after recently discovered antique wall paintings of the Domus Aurea in Rome. The same

method we find in Leonardo’s studies on comparative zoology inspired by contemporary translations from Aristoteles’ *Peri poreias zôôn* (On locomotion of the animals). On drawing sheets the artist confronts and compares cats, horses and fictitious dragons shown in changing poses and movements. In the fixed (painted, sketched) shapes and positions of the limbs the beholder could recognize the sequence of bendings, extensions and twistings – in Leonardo’s own words: *piegamento – estendimento – serpeggiamento*. “*Uno animale finto*”, a fictitious animal, is a quotation from his Notebook Ms A (Paris, Institut de France). The artist combines in words heterogenous parts from empirical animals under the condition of a certain generalized scheme of form and organic function. Another sentence in Ms A shows Leonardo defining the undulations (*serpeggiare – to move like a snake*) as the common principle of both the animal movement, the artist’s drawing act and finally the course of the strokes on paper. Leonardo’s Cracovian animal manifests his specific reception of Antiquity and his knowledge, handling and style since the year 1504. Perhaps the whole portrait dates from the same period.

14 II dr Katarzyna Brzezina, *Kościół św. Agnieszki w Krakowie w okresie międzywojennym*

W referacie zarysowano dzieje kościoła garnizonowego pw. św. Agnieszki w Krakowie, skupiając się przede wszystkim na okresie międzywojennym. Kościół ten, należący niegdyś do zakonu bernardynek, był jedyną dawną zabytkową budowlą sakralną Krakowa, którą w pierwszej połowie XX wieku poddano tak daleko idącym pracom konserwatorsko-rekonstrukcyjnym (co było spowodowane jej bardzo złym stanem zachowania). Wówczas odnowiono mury i sklepienia budynku oraz nakryto go dachem. Kościół zyskał także na reprezentacyjności dzięki uporządkowaniu jego otoczenia oraz wykonaniu nowej fasady. Najbardziej spektakularna była jednak restauracja wnętrza, podczas której na podstawie niewielkich zachowanych fragmentów dekoracji zrekonstruowano resztę elementów stiukowych oraz wykonano chór muzyczny w miejscu zakonnego, do czego wydatnie przyczynił się rzymski architekt i rzeźbiarz Carlo Celano. Do dekoracji



kościół został on zaangażowany za pośrednictwem swego przyjaciela – krakowskiego malarza Bohdana Meleniewskiego, który pomagał mu także przy prowadzonych w świątyni pracach. Wykonywanie stiuków było na tyle pracochłonne, że trzeba było również skorzystać z pomocy znanego krakowskiego sztukatora Władysława Piątkowskiego.

Ukończona restauracja wnętrza wraz z wprowadzonymi przez Celana figurami w niszach i edikulową strukturą w prezbiterium, spotkała się z krytyką ówczesnego konserwatora Bogdana Tretera, którego postulaty – omówione bardziej szczegółowo w referacie – właściwie nie zostały zrealizowane (prawdopodobnie ze względu na koszty).

Wyjątkowym elementem wyposażenia wnętrza kościoła św. Agnieszki jest alabastrowy ołtarz stały w formie kopułowego baldachimu, wykonany w słynnej Fabryce Wyrobów Alabastrowych ks. Czartoryskich w Żurawnie, osadzony na mensie. Dzieło to jest – jak się wydaje – jedynym elementem projektowanej, lecz niezrealizowanej koncepcji wnętrza, zaproponowanej przez architekta Józefa Szostakiewicza, współpracującego z „alabastrownią” w Żurawnie i odpowiadającego za poziom artystyczny wykonywanych tam dzieł oraz za projekty elementów architektury i wyposażenia wnętrz (ołtarzy, ambon, chrzcielnic itd.). Ostatecznie zrezygnowano także z odtworzenia nowożytnych dekoracji malarskich w lunetach okiennych, choć planowano je jeszcze w 1931 roku. Interesująco brzmią ponadto również niezrealizowane pomysły „malowania obrazów Stacji Męki Pańskiej na ścianach” oraz wprowadzenie „lustra między pilastrami”, które to rozwiązanie odwoływałoby się zapewne do aranżacji wnętrza kościoła Misjonarzy na krakowskim Stradomiu.

14 III dr Kinga Blaschke, dr Michał Kurzej, *Rysunki ze zbiorów Archiwum Klasztoru Jezuitów w Kłodzku*

Zbiory archiwum, oprócz ogromnego znaczenia dla historii regionu, mają także dużą wartość artystyczną. Wśród około 280 dokumentów pochodzących z czasów, kiedy parafia należała do joannitów, znajduje się kilka bogato iluminowanych dyplomów z okazałymi pieczęciami kardynalskimi. Unikatowym zabytkiem jest piętnastowieczny rysunek, ukazujący Zmartwychwstanie, będący zapewne nieukończoną miniaturą księgi liturgicznej, który wykorzystano jako oprawę dokumentu z 1442 roku. Osobny dział stanowi kolekcja rysunków, z których część została w latach osiemdziesiątych XX wieku przeniesiona do Archiwum Prowincji w Krakowie, gdzie zostały już wcześniej zinwentaryzowane, a niektóre także opublikowane przez Dariusza Galewskiego. W Kłodzku pozostało 56 szkiców malarskich, 7 przerysów rycin ukazujących dekoracje pogrzebowe z początku XVIII wieku oraz 52 projekty dzieł małej i monumentalnej architektury. Wśród tych ostatnich największą grupę stanowią 24 projekty, za których autora uznaliśmy jezuickiego architekta Simona Pitza (ur. 1592 w Mesocco, zm. 1669 w Kłodzku). Jeden z nich jest sygnowany, a na tożsame autorstwo pozostałych wskazują liczne podobieństwa w sposobie wykreślenia lub kształcie planowanych budowli. W ten sam sposób ustaliliśmy autorstwo Pitza w stosunku do 47 projektów przeniesionych do Krakowa. Jest to więc jeden z większych zbiorów projektów, pozostawionych przez siedemnastowiecznego architekta. Do początku XX wieku Pitz

był postacią praktycznie nieznaną. Podstawowe informacje o nim zebrała Lenka Čěšková (2005 – praca magisterska), a ostatnio Dana Toufarová (2019 – praca doktorska, opublikowana już po naszym referacie) opisała, w oparciu o archiwalia, jego działalność w Czechach i zidentyfikowała część projektów zachowanych w Krakowie. Jej ustalenia wymagają jednak uzupełnienia o wnioski wynikające z zestawienia projektów krakowskich i kłodzkich, które częściowo dotyczą tych samych budowli. Najciekawszym przykładem jest kościół Jezuitów w Łucku, dla którego w Krakowie zachował się rzut bliski zrealizowanemu, a w Kłodzku wersje wstępne i przekrój. W związku z tym należy odrzucić dotychczasowy pogląd, oparty na wątplych przesłankach, wiążący autorstwo tego kościoła z Brianem, i uznać Pitza za jego autora. W związku z tym trzeba również zrewidować zaproponowaną przez Toufarovą chronologię dzieł Pitza i przyjąć, że jego prace w Rzeczypospolitej (wcześniejszy był zapewne projekt kolegium w Lublinie) wyprzedzają jego znane prace dla prowincji czeskiej.

11 IV dr hab. Andrzej Szczerski, *Geografie modernizmu – Gdynia i Tel-Awiv*

Tekst opublikowany jako:

Gdynia – Tel Awiv: modernizm i państwo, [w:] *Gdynia – Tel Awiv*, red. A. Tanikowski, katalog wystawy w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2019, s. 42–49.

9 V dr Sławomir Skrzyński, *Uwagi o funkcji i genezie przedstawień posągów pogańskich w miniaturach Menologionu Bazylego II*

Powstały około 1000 roku, od XVII wieku przechowywany w Bibliotece Watykańskiej, *Menologion Bazylego II* (Vat. Graec. 1613) należy do najwybitniejszych dzieł bizantyńskiego malarstwa książkowego. Swą wyjątkową rangę zawdzięcza między innymi ogromnej liczbie 430 sygnowanych (!) miniatur, które towarzyszą krótkim, szesnastowersowym wzmiankom na temat świąt oraz wspomnień świętych przypadających na kolejne dni roku liturgicznego, a ściślej – pierwszej jego połowy (od września do lutego), do której ogranicza się zawartość kodeksu. Ilustracje odnoszące się do świętych, w zdecydowanej większości ukazujące sceny męczeństwa, wymownie świadczą o zróżnicowaniu tego szczególnego działu ikonografii bizantyńskiej. W niektórych miniaturach ze scenami męczeństw albo ukazujących świętego (który nie poniósł śmierci męczeńskiej) w reprezentacyjnym ujęciu frontalnym, wśród składających się na tło budowli i/lub elementów krajobrazu, pojawiają się przedstawienia posągów. Pozy, zdominowana przez ugry, brązy i złocenia kolorystyka, jak też precyzyjny modelunek światłocieniowy nagich postaci ustawionych na postumentach lub kolumnach, nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o wykonane z brązu posągi pogańskich bóstw.

Bodaj jedyną jak dotąd próbę wyjaśnienia tej ikonograficznej specyfiki watykańskiego rękopisu – podkreślanej już przez pierwszych jego badaczy – podjął Cyril Mango w swoim pionierskim studium na temat stosunku Bizantyńczyków do dzieł starożytnej rzeźby greckiej i rzymskiej (*Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, „Dumbarton Oaks Papers”,

17, 1963, s. 53–75). Jego zdaniem omawiany motyw był dodatkiem pozbawionym znaczenia ideowego (w tekstach, którym towarzyszą miniatury, nie ma żadnych wzmianek o posągach), wzbogacającym jedynie formalno-dekoracyjną warstwę miniatur, po który sięgali tylko niektórzy miniaturzyści (identyfikowani z imienia w oparciu o umieszczone na marginesach sygnatury), w tym zwłaszcza Pantoleon, powodowany, jak to ujmuje Mango, swoimi „antykwarycznymi upodobaniami” (*antiquarian interests*). Brytyjski badacz uznał przy tym, że Pantoleon mógł ukazywać rzeczywiste posągi sprowadzone do Konstantynopola pod koniec antyku, z których spora część przetrwała wszak do epoki środkowobizantyńskiej (ostateczny kres tej wyjątkowej kolekcji przyniosła dopiero IV krucjata). Innymi słowy, w przypadku przedstawień pogańskich posągów w Menologionie Bazylego II mielibyśmy do czynienia, po pierwsze, z efektem osobistych upodobań artysty, przejawem jego wyjątkowej samodzielności twórczej, a po drugie – z motywem malowanym „z natury”, z bezpośrednim przeniesieniem formy przestrzennej na płaszczyznę pola obrazowego, czyli zjawiskiem, które zdaje się wykraczać poza reguły rządzące sztuką średniowieczną. Streszczonym powyżej poglądom Cyrila Mango można przeciwstawić znacznie prostszą hipotezę dotyczącą genezy omawianego fenomenu.

Zacznijmy od tego, że systematyczny przegląd miniatur zdobiących Menologion Bazylego II pozwala zdecydowanie odrzucić opinię, jakoby wzbogacanie kompozycji o przedstawienia pogańskich posągów było specjalnością Pantoleona. Owszem, spośród ośmiu miniaturzystów dekorujących rękopis, Pantoleon robi to najczęściej, bo dziewięciokrotnie, ale różnica w stosunku do pozostałych (mających na swoim koncie od pięciu do trzech analogicznych kompozycji) jest wprost proporcjonalna do różnic w liczbie przydzielonych (poświadczonych sygnaturą) im wszystkim ilustracji (Pantoleon – 79; pozostali – od 70 do 27). Wziąwszy więc pod uwagę liczbę wykonywanych miniatur i liczbę pojawiających się w ich obrębie wizerunków posągów, Pantoleon nie wyróżnia się na tle reszty miniaturzystów. Co więcej, o wprowadzeniu do kompozycji interesującego nas motywu decydować mogły względy inne niż postulowane przez Cyrila Mango „antykwaryczne upodobania”. Badacz ten nie zauważył mianowicie, że święci, których przedstawieniom konsekwentnie towarzyszą wizerunki pogańskich posągów, zgodnie z tekstem watykańskiej redakcji menologionu (a w zasadzie synaksarionu) albo ponieśli śmierć w wyniku prześladowań ze strony pogan, albo działali w środowisku pogańskim. Z tego powodu należy przyjąć, że obecność pogańskiego posągu jest informacją o pogańskim charakterze czasu i/lub miejsca akcji.

Trudno też zgodzić się z tezą Cyrila Mango o bezpośrednim odwzorowywaniu zachowanych rzeźb antycznych przez miniaturzystów Menologionu Bazylego II. Nawet pobieżny przegląd pojawiających się w tym rękopisie przedstawień posągów pozwala zauważyć, że mamy tam do czynienia z kilkoma powtarzającymi się ujęciami. Najczęściej jest to stojąca postać nagiego mężczyzny wspartego na włóczni – formuła wprowadzona przez Lizypa, popularna w rzeźbie hellenistycznej, nade wszystko zaś licznie występująca w dziełach malarstwa rzymskiego oraz w rzymskiej ikonografii numizmatycznej. Można założyć, że przynajmniej ta właśnie

formuła była przez malarzy czasów Bazylego II kopiowana z wcześniejszych przedstawień.

Odrzucenie poglądów Cyryla Mango i zastąpienie ich naszkicowaną powyżej hipotezą, która wymaga rzecz jasna dogłębnych studiów weryfikacyjnych, w żadnym razie nie odbiera Menologionowi Bazylego II wyjątkowego znaczenia dla badań nad recepcją starożytnej sztuki greckiej i rzymskiej w Bizancjum, jak też nie deprecjonuje roli dekorujących watykański kodeks miniaturzystów, w tym najważniejszego i niewątpliwie najwybitniejszego z nich, czyli Pantoleona. Pokazuje jedynie, że motywacje stojące za wprowadzeniem przedstawień pogańskich posągów mogły być znacznie prostsze, niż to widział Mango, a same przedstawienia mogły być wzorowane na wcześniejszych malowidłach lub zabytkach gliktyki i numizmatyki.

13 VI dr hab. Agnieszka Groniek, prof. UJ, *Zabytki cerkiewne w kręgu zainteresowań c.k. konserwatora Galicji Wschodniej Mieczysława Potockiego*

W 1853 roku w Wiedniu została powołana „c. k. Komisja centralna dla badania i konserwacji zabytków architektury”. Podlegała ona ministerstwu handlu i budowli publicznych, dla którego przygotowywała opinie i wnioski w sprawie ochrony zabytków, sprawowała również nadzór nad konserwatorami i korespondentami pracującymi w prowincjach cesarstwa. W 1856 roku wskazano pierwszych konserwatorów dla Galicji: w Krakowie – Pawła Popiela, prawnika, publicystę i polityka, we Lwowie – Franciszka Strońskiego, bibliotekarza uniwersytetu lwowskiego, a od 1857 – Adolfa Wolfskrona, dyrektora loterii państwowej. Stroński w ciągu roku swego urzędowania nie zdołał zrobić niczego, a Wolfskrona zajmowały bardziej zabytki Moraw niż Lwowa. Rzeczywistą opiekę nad pomnikami przeszłości roztoczył dopiero Mieczysław Potocki, mianowany konserwatorem wschodniej Galicji w 1863 roku. Do pomocy miał początkowo dwóch korespondentów: ze Lwowa Wincentego Pola i księdza kanclerza Jana Stupnickiego, a od 1872 roku także Leonarda Horodyskiego, adwokata dr Józefa Sermaka i hr. Kazimierza Stadnickiego. Nie można jednak pominąć zasług członków Galicyjskiego Towarzystwa Gospodarskiego, na których w dużej mierze Potocki oparł swą akcję inwentaryzacyjną. Również do kapłanów obu obrządków wysłał prośbę o informację na temat zabytków w świątyniach i ich okolicy. Miały one pomóc w przygotowaniu Albumu Starożytności Galicji Wschodniej.

Dosyć spora liczba zachowanych dokumentów archiwalnych, także publikowane sprawozdania i informacje w prasie, pozwalają prześledzić i ocenić konserwatorską działalność Potockiego. Jednym z jego priorytetów była inwentaryzacja pamiątek przeszłości, do których zaliczał wszystkie zabytki materialne oraz dokumenty archiwalne, bez rozróżnienia na narodowość i wyznanie ich autorów i użytkowników. Kierowały nim pobudki patriotyczne, a najważniejszym kryterium oceny dzieł były wartości historyczne. Jednak, jak się wydaje, z czasem jego wrażliwość na walory estetyczne stawała się większa, a restaurowane przez niego dzieła nierzadko wyróżniała wysoka klasa artystyczna. Podobną przemianę można zauważyć w jego wiedzy na temat zabytków cerkiewnych. Początkowa ignorancja, którą odsłaniał w sprawozdaniu

z podróży inwentaryzatorskiej po Galicji w 1865 roku, z czasem zamieniła się w prawdziwe znawstwo, które pozwalało mu dostrzec walory artystyczne dzieł znajdujących się w galicyjskich cerkwiach. Dzięki jego opiece, mimo bardzo skromnych funduszy, udało mu się uratować np. rzeźbione antepedia i elementy ikonostasu w cerkwi pw. Pokrow Matki Boskiej w Buczaczu oraz ikonostas w cerkwi św. Piatnic we Lwowie. Ponadto odrestaurował ikonostasy w cerkwi św. Michała w Sokalu, pw. Zesłania Ducha Świętego w Nawarii oraz niezachowane w Krasnopuszczu i w Niżankowicach. Zaangażował się w ustalenie praw własnościowych i zabezpieczenie ruin monasterów bazylikańskich w Podgórzanach oraz w Wycyniu, w odnawianie cerkwi w Haliczu, w przywracanie i restaurację starych napisów, pomników, figur, ołtarzy, np. w cerkwi katedralnej w Przemyślu, także w Rajtarowicach, Żyrawce, Uniowie, Stojańcu, Rozwadowie, Hodowie. Do prac restauracyjnych zatrudniał uznanych mistrzów, snycerza Ferdynanda Majerskiego oraz malarzy Antoniego Karczmarzkiego i Jana Kruszyńskiego; ich też niejednokrotnie prosił o ocenę wartości artystycznych i stanu zachowania przedstawianych do renowacji zabytków. Na zaczepną uwagę redaktora „Dziennika Ruskiego” o opiekę nad zabytkami ruskimi odpowiedział: „Nie znam ja różnicy pamiętek polskich i ruskich, nie pojmuję nawet tego rozdziału, którego w naturze nie potrafiłbym nigdy ściśle odznaczyć. W obliczu cywilizowanego świata równe zupełnie ma znaczenie i równą jest chlubą być Polakiem i Rusinem. [...] Z jednakową więc gorliwością i chęcią dopełnię swoich obowiązków tak względem pamiętek ruskich, jak polskich”.

10 X dr Karolina Mroziewicz, *Nowożytny pocztów władców Polski, Czech i Węgier w rękach czytelników. Od gloss po Chronologie Collée*

Celem referatu było przedstawienie szerokiego wachlarza praktyk związanych z użytkowaniem nowożytnych pocztów władców Polski, Czech i Węgier przez różne grupy odbiorców od końca XV wieku aż po XIX stulecie. Podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób przebiegała recepcja popularnych pocztów i jak zmieniała się ona w czasie. W jaki sposób charakter serii, ich tekstowa i graficzna zawartość oraz osoby przedstawionych władców determinowały reakcje czytelników? W jaki sposób różne grupy czytelników, rozumiane jako różne wspólnoty interpretacyjne, reagowały na te same cykle wizerunków?

Większość omówionych sposobów konsumpcji wiązała się z osobistymi interakcjami odbiorców z drukami, w wyniku których utrwalano i porządkowano wiedzę o przeszłości i łączono ją z konkretnymi obrazami władców. Zapamiętywano w ten sposób informacje o kolejności panujących, ich czynach, cnotach i przywarach charakteru, zgodne z ocenami ówczesnej historiografii, oraz czerpano wskazówki ważne dla własnej formacji polityczno-moralnej. Graficzne przedstawienia władców prowokowały często emocjonalne reakcje odbiorców w stosunku do przedstawionych władców, które niejednokrotnie stały w sprzeczności z zamierzonym przekazem druku.

W wyniku interakcji użytkowników z pocztami pierwotny druk niekiedy zmieniał swój materialny charakter lub całkowicie przestawał istnieć, zyskiwał nowe znaczenia i funkcje.

Materialne ślady użytkowania pocztów władców pozwalają badaczom odtworzyć osobiste i twórcze podejście czytelników, którzy nie respektowali granic między drukiem a rękopisem, drzeworytem a iluminacją książkową, wreszcie także książką a gromadzoną systematycznie kolekcją portretów. Na przykładzie omówionych obiektów pokazano, że „czytanie” „posiadanie” czy „oglądanie” pocztów władców było czynnością zindywidualizowaną, a przez to wymykającą się prostym systematykom i uogólnieniom.

Referat przedstawiał wyniki ostatniego etapu badań prowadzonych w ramach projektu pt. „Icones regum: Ilustrowane pocztów władców w narracjach narodowych Polski, Czech i Węgier”, nr 2015/16/S/HS2/00267, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach programu FUGA 4. Badania były realizowane w 2015–2019, pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa, jako staż doktorski w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

14 XI dr Ignacy Jakubczyk, mgr Monika Sasor, *Spostrzeżenia dotyczące nawy głównej katedry krakowskiej po badaniach konserwatorskich przeprowadzonych w jej wnętrzu*

W latach 2014–2018 prowadzono konserwację głównych wnętrz katedry krakowskiej, finansowaną z Narodowego Funduszu Rewaloryzacji Zabytków Krakowa i środków Zarządu Katedry. Towarzyszyły jej badania nawarstwień ściennych oraz analizy chemiczne próbek wybranych warstw. Poznano zakres wykonanej na przełomie XIX i XX wieku wymiany kamienia w ścianach i sklepieniach. Dokonano ogólnej identyfikacji materiałów użytych w budowie obiektu, inwentaryzacji znaków kamieniarskich oraz napisów i rysunków, których lokalizację znaczone na rzutach ścian.

W wyniku analizy danych wyciągnięto szereg wniosków odnoszących się do nawy głównej kościoła. Stwierdzono, że wymiana kamienia prowadzona na przełomie wieków w największym stopniu dotyczyła ściany *N*, w nieco mniejszym ściany *W* i *S*. Tylko pojedyncze nowe ciosy odnotowano natomiast w arkadzie *E* i sklepieniu.

Stwierdzono, że ściany zbudowano z wapienia jurajskiego. Żebra sklepienne zaś, łuki arkad w przęśle *E* oraz większość elementów rzeźbiarskich wykonano z wapienia pińczowskiego. Tylko w nielicznych przypadkach odnotowano obecność piaskowca, użytego wtórnie w szczytach ścian bocznych przęsła *E* i ścianie *W*.

Dostrzeżono różnice materiałowe elementów w przęśle *E* i dwu pozostałych. Dotyczyły one arkad międzynawowych, zworników sklepiennych i konsol wnek baldachimowych (w przęśle *E* wszystkie z wapienia pińczowskiego, w pozostałych z wapienia jurajskiego). Całe sklepienie wykonano cegłą w porządku wozówkowym, ale w przęśle *E* użyto materiału o wymiarach 20,0(19,5) × 10,0(10,5) cm, w pozostałych natomiast 27,0(26,0) × 9,0 cm; 28,0 × 9,0 cm. Zwrócono uwagę na odmienny profil żebra jarzmowego pomiędzy przęsłem *E* a środkowym oraz różnice profili zworników w obydwu rejonach. Zwornik *E* ponadto jako jedyny miał wycięty kształt gotyckiej tarczy i był usytuowany na osi *NS*. Wykluczono błąd w jego montażu. Powierzchnie wszystkich zworników pokrywały olejne warstwy malarskie z XIX/XX wieku. Pod nimi odnotowano występowanie starszych polichromii. Na zworniku *E*, pod eksponowanym herbem Piastów

kujawskich, odkryto znak *Orla Białego* (tech. wapienna). Na pozostałych, w warstwach spodnich, nie było zmiany tematów przedstawień, a tylko różnice w ich rysunku.

Odmienność materiałowa i formalna pomiędzy wymienionymi elementami przęseł nawy głównej wzmocniła hipotezę sformułowaną wcześniej przez Krzysztofa Czyżewskiego i Marka Walczaka, wskazujących na możliwość powstania jej w dwóch etapach.

Weryfikację tej hipotezy podjęto dodatkowo na podstawie analizy znaków kamieniarskich obecnych na ścianach, których wyniki wykazały wyraźną tendencję różnicującą obydwie partie nawy i udział w ich powstaniu dwu prawie całkiem

odmiennych grup pracowników. Potwierdza to tym samym tezę o budowie nawy w dwu etapach, prawdopodobnie przez różne warsztaty.

12 XII prof. dr hab. Jan K. Ostrowski, *Wniebowzięcie Matki Boskiej na wozie tryumfalnym. Przyczynek do ikonografii maryjnej i dziejów historii sztuki*

Tekst opublikowany jako:

The Assumption of the Virgin Mary in a Triumphal Chariot: A Contribution to Marian Iconography and to the History of Art History, „Artibus et Historiae”, 81, 2020, s. 291–306

