

Steinborn, Bożena

Katalog, który jest wydarzeniem

Kronika Zamkowa 1-2 (55-56), 226-234

2008

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bożena Steinborn

KATALOG, KTÓRY JEST WYDARZENIEM

Na przełomie 2007 i 2008 r. ukazała się dwutomowa publikacja Doroty Juszcak i Hanny Małachowicz *Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie* o łącznej objętości 840 stron. Omówione zostały 494 obrazy, wszystkie opatrzone czarno-białymi ilustracjami, nadto 80 najlepszych z nich prezentuje się w reprodukcjach kolorowych. Katalog obrazów zamkowych spełnia wszystkie wymogi katalogu rozumowanego (*raisonné*), w którym każde dzieło przedstawione jest w osobnym opracowaniu monograficznym; każda pozycja zawiera więc omówienie stanu dotychczasowych badań, argumenty przemawiające za określeniem autorstwa lub czasu powstania obrazu, czyli aktualny stan wiedzy o muzealium, także odtworzoną historię jego pochodzenia oraz bibliografię. Częstokroć informacje naukowe zawarte w omawianym *Katalogu* są odmienne od tych, które były znane w momencie pozyskania obrazu do zbiorów, zatem *Katalog* wprowadza uaktualnione albo nowe rozpoznania obrazów do zasobu wiedzy o polskich zbiorach malarstwa, do krwiobiegu nauki.

Uważam publikację za ewenement w polskim muzealnictwie ostatnich lat przede wszystkim dlatego, że katalogi zbiorów malarstwa są piętą achillesową polskich muzeów. Naukowe katalogi dawnego malarstwa polskiego (pomijam malarstwa cudzoziemskiego) ma jedynie kilka muzeów: Kielce (1971), Katowice (1996), Wrocław (1967, 1997, w ostatnim tylko obrazy wykonane techniką olejną), Rzeszów (1998), Toruń (2 vol.: 2003 i 2006).

Poznań wydał wprawdzie w 2005 r. katalog zbioru obrazów polskich z lat 1766-1945, ale choć z wzorowo podaną proveniencją, to bez stanu badań i bibliografii. Kraków opublikował trzy tomy z serii pt. *Nowoczesne malarstwo polskie* (lata 1890-1945 w 1998 r., wiek XIX w 2001 r., a okres po 1945 r. w 2004 r.), ale informacje podane są skrótowo i katalogów tych nie można określić jako katalogi rozumowane. Warszawa posługuje się skrótowym katalogiem z 1975 r. (doskonałym na ówczesne wymagania). Narodowe Muzea w Kielcach i Szczecinie mają świetne katalogi zbiorów grafiki: Kielce (1986) i Szczecin (2005, tylko rycin holenderskich i flamandzkich, katalog zbiorów obrazów dopiero w planach).

Powody tej mizerii są różne. Prócz braku czasu muzealników, przygotowujących głównie liczne katalogi wystaw czasowych, oraz powodów ekonomicznych (katalogi rozumowane nie znajdują wielkiego zainteresowania szerokiego odbiorcy) - ważnym powodem, jak sądzę, jest to, że nie są one doceniane (np. przez ministerstwo nauki) jako przejaw twórczości naukowej, jako rezultat wysiłku badawczego; bardziej liczy się w dorobku historyka sztuki artykuł w specjalistycznym czasopiśmie, napisany w pół roku, niż katalog naukowy zbiorów - rezultat pracy wieloletniej.

Katalog jest wydarzeniem także ze względu na skalę przedsięwzięcia, na jego zakres tematyczny. Zwyczajowo bowiem katalogi naukowe obejmują muzealia tylko jednej dziedziny, a zbiory malarstwa publikowane są najczęściej w tomach

osobnych dla szkół północnych i osobnych dla południowych. Natomiast *Katalog* obejmuje wszelkie obrazy polskich i obcych szkół, będące własnością Zamku. Tak odważny zamysł sprawił, że książka wpisuje się jakby w tradycję szerokich horyzontów kolekcjonerstwa króla Stanisława Augusta.

Zanim przejdę do szczegółowych uwag o samym *Katalogu*, podkreślę wagę tomu drugiego. Ujęte w nim *Aneksy* unaczyniają bowiem rozmiar mrówczej pracy, ukrytej za kulisami efektów tomu pierwszego. Obrazuje ją między innymi zestawienie piśmiennictwa związanego z katalogowanym zbiorem (26 stron drobnego druku) oraz imponująca liczba rękopiśmiennych źródeł przewertowanych przez Autorki (8 stron). Widomym znakiem innowacji w rozpoznawaniu obrazów jest *Zestawienie zmian atrybucji*, zmian w ustalaniu autorstwa, datowania czy tytułów obrazów. Jakkolwiek takie zestawienie jest dziś standardem w katalogach muzealiów, to w polskich katalogach ujawnianie przemian w poglądach nie jest obyczajem powszechnym. W tomie *Aneksów* są też stronic (nie najrzęczniejsze nazwane indeksem), prezentujące nazwiska darczyńców, mimo że figurują one także przy odpowiednich obrazach darowanych Zamkowi. To dobry obyczaj umacniania wokół muzeum kręgu Życzliwych.

Tom pierwszy otwiera we *Wstępie* klarowna historia kolekcji królewskiej, liczącej niegdyś ponad półtora tysiąca obrazów (za czasów Stanisława Augusta było ich 1538), z której ostały się zaledwie 84 dzieła. Oparta jest niekiedy na nowych odczytaniach niektórych archiwaliów (dawniejsze inwentarze i dokumenty, jak listy, rachunki). Szczególnie cenne jest zrekonstruowanie kolejnych losów królewskiego zbioru, tym trudniejsze, że od czasu śmierci Stanisława Augusta kolekcja uwikłana była w wielokrotnie zmieniające się sytuacje własnościowe i związane z tym komplikacje jurystyczne. Obrazy z galerii króla przekraczały nieraz zarówno granice państwowe,

jak i kolekcjonerskie - co widać niekiedy w różnorodnych numerach inwentarzowych na jednym obrazie. Szczegółowe jej odtworzenie było możliwe dzięki temu, że Zamek już od lat publikuje badania nad dawnymi inwentarzami swojego *mobilier*. Niezwykle zawikłana historia prócz czasów stanisławowskich obejmuje także wszystkie kolejne stulecia, łącznie z jurystycznie skomplikowanym okresem po 1971 r., kiedy to muzealiami zawiadywało kilka „organów założycielskich”[^] wprowadziło zamieszanie w inwentarzowych dokumentacjach.

Dzieje zamkowych zbiorów, przedstawiane dotychczas w piśmiennictwie w odniesieniu do niektórych epok lub artystów, teraz znalazły kompleksową - w jednej książce - relację. Należy do niej także dobra charakterystyka odmiennych w różnych epokach kryteriów, wedle których zakupywano obrazy.

Następnych 626 stron to prezentacje 494 obrazów zamkowych. Czasem są to zwięzłe identyfikacje (gdy nie można dziś o obrazie nic więcej powiedzieć), czasem wręcz małe monografie. Obrazy zamkowe są bowiem bardzo różne pod względem malarskiego kunsztu. Uogólniając, można powiedzieć, że artystycznie najlepsze są obrazy z pierwotnej, królewskiej kolekcji oraz te, które w 1994 r. ofiarowała Karolina Lanckorońska (wspomniały dar omówiony został na stronach 22-24). Ale i wśród innych nabytków (darów czy zakupów) znalazły się obrazy wielkiej urody. Natomiast wśród lawiny darów dla Zamku, napływających zaraz po decyzji władz o jego odbudowie w 1971 r., są też obrazy o wartości bardziej historycznej niż artystycznej i trochę takich, które przedstawiają malarstwo mierne. Muzealnym obowiązkiem jest wszakże włączenie również ich do opracowania katalogu zbiorów, między innymi dlatego, że mają walor dokumentacji gustów przeciętnego Polaka, który podarował to, co uważał za cenny zabytek. Myślę, że przedmioty darowane Zamkowi w latach 70. i 80. są nie tylko śladem ówczesnych emocji polityczno-

-patriotycznych, ale też interesującym materiałem dla badań socjologicznych.

Dzięki archiwistycznemu zacięciu Auterek w wykorzystywaniu źródeł historii wielu obrazów w *Katalogu* przedstawione są *ab ovo*, od chwili zamówienia/kupienia obrazu u malarza do jego aktualnego numeru inwentarza - co jest najczęściej nieosiągalnym ideałem dla muzealnika opracowującego zbiory. Wzorowymi przykładami są opracowania historii obrazu w pozycjach *Katalogu* 163, 230-231.

W związku z powyższą uwagą nasuwa się refleksja o rzekomo nieuchwytnym *genius loci*: czy nie towarzyszył on aby Autorkom przez siedem lat ich pracy nad *Katalogiem* w gmachu brzemienym w Historię. Wniosek taki wysnuwam z dwu powodów:

1. Uderza zupełnie zdumiewająca u historyków sztuki znajomość wojskowych mundurów, właściwych najróżniejszym armiom, regimentom, pułkom i oficerskim rangom, także kostiumów niektórych urzędów i różnych orderów. Pomocni w tych niezwykle szczegółowych rozpoznaniach byli zapewne doradcy, także tej miary co Jerzy Gutkowski, ale bez owego „ducha miejsca” Autorki nie osiągnęłyby takiego stopnia bronioznawczej biegłości. Dzięki niej udało się skorygować wcześniejsze identyfikacje modelu (np. 189, 362, 443) czy uznać jeden z portretowanych kostiumów (172) za scenograficzną fantazję (!). Gdyby Zamek opublikował *Mundury na portretach Zamku* w barwnych reprodukcjach opatrzonych wiedzą w tym *Katalogu* zgromadzoną, to zasłużyłby na solenną wdzięczność historyków malarstwa.

2. Teksty *Katalogu* tworzone były w instytucji skazanej niejako na badanie dokonujących się tu wydarzeń państwowych i pewnie dlatego Autorki są szczególnie otwarte na historię „prześwitującą” w katalogowanych obrazach, na ich walory jako interpretacje minionych faktów politycznych. W tym względzie

imponująca jest wiedza obu Auterek, zarówno w zakresie biograficznych szczegółów portretowanych osób, jak i zdarzeń. Aliści taka postawa przesłaniała niekiedy inne niż polityczne treści obrazu. Wyczerpująco i szczegółowo objaśniono na przykład temat obrazu *Kampa-ment w 1732 r.* Mocka (220) czy opisano *Elekcję Stanisława Augusta* Bellotta (88), że nie wspomnę o historycznych obrazach Matejki (np. 208), natomiast pominięte bywają informacje wyjaśniające inne niż historyczne, a nie zawsze oczywiste treści obrazów:

- dlaczego otok ramy ujmującej portretowanego muzyka jest z wykruszonego i nadłamanego kamienia (3),
- czy cięte kwiaty i miękkie owoce są tylko efektywną kompozycją dekorującą ścianę mieszkania (105),
- co jest wanitatywne w przedstawieniu leżącej Wenus (191),
- dlaczego powabnej świętej Magdalenie towarzyszą czaszka i wąż (195),
- na co wskazuje dłonią król Fryderyk II i co to za namiot w jego portrecie (197),
- brak informacji, że biblijny król Dawid Psalmista zapewne gra na harfie pieśń żałobną na śmierć Saula i Jonatana (237),
- czy Sybilla to imię, czy funkcja (235, 311),
- dlaczego postać na kopii Rembrandta nazywa się „polskim szlachcicem” (265),
- co to jest *Rolka sztokholmska* (337).

Takie usterki jednakże są przysłowio- wym pyłkiem wobec ogromu walorów *Katalogu*. Jednym z nich jest przebadanie licznych w zbiorach Zamku portretów. Ich liczebność w muzeum wszak historycznym jest zrozumiała, jeśli się zważy na funkcję portretu jako przedmiotu „uobecniającego” ważne postaci dawnych zdarzeń. Opracowania portretów w *Katalogu* zostały wzbogacone o szczegółowe informacje dotyczące, wyszukanych przez Autorki, ich replik 1 kopii - często wraz z historią tychże, wymiarami i numerami inwentarza! Modele z tych obrazów to często postacie historyczne, których wizerunek (z emocjonalnych lub prestiżowych powodów)

chciało mieć wielu, co skutkowało nieprzeniknionym labiryntem portretowych powtórzeń, przetworzeń: malarskich i graficznych. Tropienie i publikowanie nitek wiodących po tych labiryntach jest wyjątkowe w praktyce polskich katalogów muzealnych (przykładami są glosy w pozycjach *Katalogu* 141, 164, 177, 178, 179).

Katalog stanowi dlatego obszerne i wartościowe źródło dla ikonografii biograficznej - polskiej i cudzoziemskiej (*Polski Słownik Biograficzny* mógłby zbudować pomocniczą bazę danych na podstawie zamkowego *Katalogu*). Stworzenie takiego źródła było możliwe dzięki autorskim penetracjom ikonograficznym w muzeach, gabinetach rycin, archiwach (również zagranicznych) oraz w dawniejszym i współczesnym piśmiennictwie, a pewnie też dzięki sąsiedztwu Auterek *Katalogu* z Centrum Portretu Polskiego, pracującym od kilku lat pod egidą Przemysława Mrozowskiego. Wiele nowych ustaleń Auterek w tym zakresie, niewahających się uwzględniać także kopii artystycznie nieciekawych (np. 156, 408) - ale przecież ważnych dla rekonstrukcji niegdysiejszej kultury wizualnej - wzbogaciło lub uzupełniło splecione łańcuchy poszczególnych portretowych wzorów i ich odwzorowań. Porządkowanie przez Autorki następstw i przepleceń w wędrówkach badanego wizerunku okazywało się niekiedy ważką informacją o zaginionym pierwowzorze (np. 352). Doskonałym przykładem takich mrówczych i odkrywczych ikonograficznie studiów jest m.in. opracowanie *Portretu księcia Józefa Poniatowskiego* wiążanego z pracownią Grassiego (145), ukazujące skomplikowane dzieje przekształceń wizerunku, oraz serii *Portretów władców polskich* Jana Bogumiła Plerscha (251-255), a także rozpoznanie symboliki w *Portrecie Wilhelma VIII* pędzla De Quittera II (260, nb. warta wzmiankowania jest tu postać giermka, istotny element układu); wkładem do ikonografii króla Stefana Batorego jest pozycja 378, do Johanna Winckelmana zaś - wyjątkowy w kompozycji jego

portret (391). Te ważne dla historii malarstwa portretowego informacje będą jednocześnie ciekawym materiałem dla badań mechanizmów rynków sztuki, w tym również handlowych poczynających manufaktur, jak Cranachów, Roosów czy Rubensa.

Z ważniejszych dla historii malarstwa odkryć w obszarze portretów przytoczmy przykładowo choćby kilka pozycji *Katalogu*. *Portret Picciniego?* - dzieło Albertrandiego (3): tekst glosy wprowadza tu novum do biografii muzyka. *Portret Jerzego III* (130) uzupełnia wręcz biografię artystyczną Thomasa Gainsborough o usytuowanie otrzymanego przezeń zamówienia Stanisława Augusta w splecionej sieci powtórzeń autorskich i warsztatowych. W glosie do *Portretu Stanisława Leszczyńskiego* (133) Autorki wprowadzają istotne uzupełnienia do francuskich badań ikonografii króla, a w tekście do *Portretu Franciszka Potockiego*, autorstwa Antona Graffa (138), korygują ustalenia monograficznego opracowania Andrzeja Ryszkiewicza. *Portret Jerzego I* (166; pracownia Knellera) wnosi nieznane wcześniej ujęcie portretowe królewskiego modela, a *Portret Ignacego Krasickiego* (165; regionalna wersja obrazu Friedricha Klossa) wzbogaca ikonografię o niepublikowany dotąd wizerunek i pobudza do dalszych badań dworu warmińskiego dostojnika. *Portret mężczyzny w zawoju Manyokiego* (204) to pierwsza publikacja z bardzo przekonującą propozycją atrybucji świetnego obrazu, zapewne autoportretu malarza (przemawia za tym także niedbały ubiór, często „obowiązujący” w wizerunkach własnych artystów). *Portret Marii Anny Krystyny*, księżnej bawarskiej (313), jest przykładem nowej identyfikacji modelki, podobnie jak wspomniany *Portret Wilhelma VIII* (260), *Portret Jana Tarnowskiego* (406) oraz portrety *Ferdynanda IV i Marii Karoliny* - jego małżonki (374, 375). Istotnym wzbogaceniem ikonografii króla Francji Henryka IV jest jego anonimowy (jeszcze!) portret (355), praktycznie dotychczas niepublikowany. Portret

królów Francji *Henryka IV*, *Ludwika XIII* wraz z królem Franków *Karolem Wielkim* jest wprawdzie dziełem miernej urody (358), ale jakże interesującym oryginalnością pomysłu.

Wiele pozycji *Katalogu* to minirozprawki, publikujące po raz pierwszy muzealium, wraz z jego odkrywczym rozpoznaniem. Tu trzeba raz jeszcze określić pracę Auterek jako „mrowczą”, bowiem przy mizerii zasobów polskich bibliotek w zakresie aktualnej literatury specjalistycznej znajdowanie potrzebnych książek i czasopism wymaga ogromnego wysiłku (w tym i sprytu, i cierpliwości). Teksty *Katalogu* zaś odwołują się do aktualnego stanu badań poszczególnych domen. Na przykładzie obrazu Van Beesta (74) widać z kolei skrupulatność, z jaką Autorki sprawdzają wcześniejsze wypowiedzi badaczy: tu korygują tekst jednego z guru historii malarstwa niderlandzkiego - Waltera Bernta. Autorki sięgnęły nawet do tak egzotycznej literatury, jak materiały lokalnej konferencji w Istambule (117). Z uznaniem należy też podkreślić umiejętność korzystania z opinii specjalistów, które są przytaczane rzetelnie, elegancko, nawet w kwestiach szczegółowych. Niektóre pozycje *Katalogu* można by śmiało rozszerzyć do rozmiaru oddzielnych artykułów i następnie... powołać się na nie w katalogu zbiorów. Przykładami takich możliwości, które tkwią w glosach, są omówienia obrazów: Van Ehrenberga *Wnętrze kościoła z imaginacyjnym grobowcem Karola V* (124; tu wysuwam hipotezę, że w głębi widnieje łuk tryumfalny); Grana *Projekt dekoracji plafonu* (140; tu skreśliłabym znak zapytania, bo nie wątpię w autorstwo Grana, a obraz zatytułowałabym *Przyjęcie Diany na Olimpie*); De Jodego *Krajobraz z wodospadem* (160); dwa obrazy naśladowcy Jolego (161 i 162); *Owoce w grocie* Simona Saint-Jeana (283).

Teksty *Katalogu* wnoszą też niekiedy ważkie przyczynki do twórczości malarzy. Chociaż niektóre ustalenia co do autorstwa lub datowania obrazów

powtórzyły Autorki za ogłoszonymi przez nie wcześniej w „Kronice Zamkowej”, to jednak katalog zbiorów ma bez porównania większy zasięg i daje możliwość upowszechnienia tych odkryć, zwłaszcza wobec projektu jego angielskiej wersji. Zaskakująco wiele nowych obserwacji, hipotez czy stwierdzeń zawiera *Katalog* w odniesieniu do dzieł Marcella Bacciarellego, o których, zdawałoby się, wiemy wszystko! Jednymi z licznych przykładów tych nowości są: pozycja 78 - identyfikacja postaci Canaletta i jego syna w sztafażu *Widoku Warszawy od strony Pragi*; 131 - istotne, dodatkowe rozpoznanie zależności dzieł Melchiorre Gherardiniego od sztuki Il Cerano, a także korekta w monografii tego ostatniego; 159 - poszerzenie wiedzy o obrazie *Herkules na rozstajnych drogach* (choć z argumentacją o południowoniemieckiej lub niderlandzkiej proveniencji artystycznej zgodzić się nie mogę). Nieznany dotychczas piśmiennictwu obraz Agostina Tassiego (305) powiększył *oeuvre* tego malarza, podobnie jak uważana za zaginioną *Apoteoza księcia Ferdynanda* - dorobek Anny Dorothei Therbusch (308; ta glosa wydaje mi się jednak nazbyt „skurtyzowana”).

Przyznam tu, że moją wątpliwość budzi określenie „według”, którym oznacza się w *Katalogu* bardzo różnorodne powtórzenia tak zwanego pierwowzoru. Jest to moim zdaniem pojęcie nazbyt obszerne, choć dość powszechnie w katalogach muzealnych stosowane (o czym zresztą dyskutowaliśmy z Autorkami). W *Katalogu* tak oznaczane są zarówno repliki warsztatowe, jak i repliki autorskie, a także naśladowcze powtórzenia przez kopistę należącego do współczesnego autorowi kręgu malarzy oraz kopie malarza, który skopiował wzór w innej już epoce. Inne jest zatem w *Katalogu* rozumienie replik/kopii aniżeli w definicji *Słownika terminologicznego sztuk pięknych*. Oczywiście istnieje wiele obrazów, których ani autorstwa, ani czasu powstania nie sposób dziś określić bardziej precyzyjnie niż przybliżeniem „według”

(np. 10, 303). Ale wiele dzieł w *Katalogu* naznaczonych jest owym „według”, mimo że w glosach do nich Autorki wysuwają dobrze uzasadnione hipotezy. Przykłady: *Portret księcia Józefa Ponia-towskiego* (67) - można było w „główce” podać „Józef Grassi?” zamiast „według Bacciarellego”; pozycję 106 (i podobne sytuacje) oznaczałabym „Malarz włoski, kopia obrazu Guida Cagnacciego”; autora *Widoku Nijmegen* (136) można śmiało określić jako „Naśladowcę Jana van Goyen”; przy *Portrecie Marii Leszczyńskiej* (225) zamiast „według Nattiera” można by podać „Malarz francuski”, w glosie zaś objaśnić, co skopiował; to samo dotyczy *Portretu markiza de Louvois* (322). Nadmierna moim zdaniem pojemność określenia „według” jest ze względów handlowych bardzo przydatna w publikacjach katalogów aukcyjnych (*after, nach, d'après*), stanowi bowiem często pożyteczne przybliżenie ogólnikowe; w publikacji naukowej natomiast jest przy niepewnych atrybucjach bardziej uprawniony, jak sądzę, znak zapytania.

Wartość omawianej publikacji Zamku Królewskiego w Warszawie wiąże się także z tym, że wprowadza ona na scenę badań nowożytnego malarstwa europejskiego wiele dzieł dotychczas nieznanych. *Katalog* prezentuje po raz pierwszy wiele pięknych obrazów. Należą do nich między innymi obraz szkoły bolońskiej *Sybilla perska* (235); *Krajobraz Tommasa Porty* (258); nieznanym czeskim badaczom *Krajobraz Vaclava Reinera* (261); współczesne Rigaudowi powtórzenie *Portretu Marii Bielińskiej* (270); współczesne Rubensowi powtórzenie jego *Bitwy Greków z Amazonkami* (279); *Głowa Minerwy* (315); dobrze malowany *Portret młodzieńca z globusem* (333); *Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny* (346) - przedmiot interesujących dociekań historyków malarstwa; dzieło nieokreślonego malarza flamandzkiego (348), chyba lepsze artystycznie niż sądzą Autorki; rzadki w polskich zbiorach francuski *Krajobraz* z końca XVIII w.

(364). Pośród obrazów dotychczas niepublikowanych *Katalog* prezentuje także dzieła nie najwyższych lotów, ale interesujące ze względu na tematykę. Przykładami są nierozpoznana jeszcze alegoria zwycięskiego wojownika (326) czy *Chrzest Kloryndy* - interesujące echo twórczości Annibale Carracciego (458).

Autorki przyjęły konwencję ograniczenia informacji o malowanym przedstawieniu do podawania najważniejszych składników kolorytu, a przy portretach także nazw elementów kostiumu modela - wychodząc zapewne z założenia, że reprodukcja pomieszczona obok, która uwidacznia treść przedstawienia, układ kształtów i plam koloru, takie ograniczenie tłumaczy. W ten sposób pozostał w opisie i stał się jakby tematem obrazu „ciemnobłękitny frak” czy „czerwony, podbity płaszcz”. Powyższa uwaga skłania do przywołania wiecznego pytania: dla kogo katalog jest przeznaczony? - przed którym stają autorzy wszelkich katalogów muzealnych, a na które trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Takie teksty, zwłaszcza katalogu zbiorów, są przecież prezentacją badań naukowych, twórczych dociekań muzealników, którymi dzielą się oni z członkami swojej korporacji; formułowane są przeto językiem profesjonalnym. Jednocześnie wszakże teksty te mają na celu objaśnienie dzieł sztuki czytelnikom nienależącym do kręgu znawców, czytelnikom, dla których muzeum najczęściej nie może wydać osobnej, popularnej wersji. Wiem, że kompromis pomiędzy tymi dwoma zadaniami katalogowego tekstu jest niemal nieosiągalny, jednakże brakuje mi w zamkowym *Katalogu* wskazań (choćby skrótowo zredagowanych), co w prezentowanym dziele malarstwa zasługuje na uwagę ze względów styloznawczych, co jest jego walorem malarskim, jakie są ważniejsze cechy artystyczne katalogowanego dzieła. Taka wiadomość poszerzyłaby spektrum odbioru czytelnika-widza. Aby uzasadnić moje poczucie

niedosytu, podaję kilka przykładów. *Poczet królów polskich* Bacciarellego (13-34) ukazuje niektórych władców jakby „w akcji”: w skrętach tułowia, z energicznym odwróceniem głowy, co było pewnym nowatorstwem, odbiegającym od konwencji portretu królewskiego. Na płótnach dwóch supraport Bacciarellego (38 i 39) układ postaci został zręcznie podporządkowany owalowi płaszczyzny obrazowej. W glosie do obrazu Canaletta *Widok Warszawy od strony Pragi* (78) można by na przykład dodać, że kompozycja budowana jest wokół kontrastu drobiazgowo rejestrowanej zabudowy miasta z otwierającym się nad nią „ruchomym teatrem chmur”, a glosę do *Portretu Anny Teresy Potockiej* (186) uzupełnić uwagą o biegiłości Lampiego Starszego w malarskim oddawaniu przenikających się odcieni plam barwnych. Historyczno-ikonograficzne nastawienie Auterek przeważało w tekście glosy do *Portretu Ludwika XIV* według Mignarda (218), w której brakło mi spostrzeżenia o zastosowaniu tu odmiennego typu kompozycji portretowej aniżeli typ paradny/państwowy, przysługujący Królowi Słońce od 1701 r. Może warto też wskazać na cechy malarstwa manierystycznego (linearyzm modelunku twarzy o szarawej karnacji, srebrzyste biele zestawione z dużą płaszczyzną żółcieni) w *Portrecie Zygmunta III*(338), co wsparłoby argumenty o czasie powstania dzieła na początku XVII w.

Chętniej zgodziłabym się z przyjętą przez Autorki konwencją, gdyby one same były jej wierne. Jednakże bardzo często (szczęśliwie!) posługują się ocenami estetycznymi, a ten brak konsekwencji jest zrozumiały, bowiem historyk sztuki - chce czy nie - widzi walory malarskie badanego dzieła.

Jak już wspomniałam, w niektórych sformułowaniach Auterek obserwuję brak stanowczości, pewną nieśmiałość, z jaką werbalizują one własne, uzasadnione opinie. Tak rzecz się ma z datowa-

niem obrazów ukrytym w tekście pozycji, a które dla większej przejrzystości można by podawać przy tytułach obrazów. W glosie pozycji 114 Autorki są (słusznie) innego zdania niż Ewa Maniowska, ale nie krytykują jej poglądu, jedynie poprzez tytuł pozycji wyrażają własną opinię. Podobnie nadmierną powściągliwość widać w przypisaniu Józefowi Wallowi kopii obrazu *Świętej Marii Magdaleny* Batoniego (73), bowiem różnica w zapisie wymiarów nie jest argumentem rozstrzygającym, choćby z powodu różnego przeliczania cali na centymetry, zapis „owal” mógł dotyczyć ramy, a i zakup w 1976 r. nie wyklucza pochodzenia z dawnych zbiorów zamkowych. Wątpliwości wobec własnych ocen są wprawdzie motorem doskonalenia badań, jednakże Autorki grzeszą nieuzasadnioną skromnością. Poniżej kilka przykładów.

Katalog 108: penetracja źródeł pozwoliła na udowodnienie, że autorem obrazu jest Ceccarini, znak zapytania jest zatem zbędny. 232-233: porównując zamkowe obrazy Norblina z innymi przywoływanymi, Autorki piszą, że „jak się здаje” „dość wyraźnie różnią się” - jakby nie wierzyły własnym oczom. 119: zbyt nieśmiało wypowiedziana jest trafna obserwacja, że autorem *Krajobrazu* był włoski naśladowca Dugheta w wieku XVIII (może analiza barwników pozwoliłaby uściślić czas powstania). 123: przekonyjący rezultat rozważań Auterek (malarz flamandzki powtórzył dzieło Egmonta) ukryty jest w glosie, zamiast widnieć w „główce” pozycji. 137: o *Autoportrecie* Graffa Autorki piszą „zapewne tożsamy” z obrazem będącym niegdyś własnością W. Hryniewicza, podczas gdy znalezienie tego rodowodu jest ich bezspornym osiągnięciem. 179: trafna sugestia o autorstwie Aglae Barbot tego portretu jest również nadto ostrożnie ukryta w glosie. 224: ulegając sugestii francuskiego monografisty Nattiera, Autorki wycofują się z własnej (słusznej!) identyfikacji modelu jako Adama Tarły. 222: przy niewielkim rozwinięciu podanych

argumentów można by śmiało znieść znak zapytania, powątpiewający w autentyczność obrazu Morandiego. 246: odkrywcza identyfikacja modelu jako Michała Ogińskiego jest przekonująca, zatem ostrożny znak zapytania - zbędny. 268: supozycja, że na pierwszym planie obrazu Richtera konwersuje Germania z Italią jest tak celna, że nie wymaga znaku zapytania. 372: Meijer wysuwa propozycję przypisania obrazu Francescowi Lavagni, a Autorki znajdują wspierający ją argument, czemu więc nie podają nazwiska tego malarza w „głównie”, choćby ze znakiem zapytania.

Byłoby naiwnością z mojej strony kwestionowanie hipotez w odniesieniu do atrybucji, które są wynikiem kilkuletnich badań Autorek. Ponieważ jednak dochodzenie do prawdy o rzeczywistym autorstwie dzieła sztuki polega na rozważaniu różnych supozycji, i to niekiedy przez kolejne pokolenia badaczy - pozwolę sobie wyrazić kilka wątpliwości. *Katalog 66* - nie wydaje mi się, aby obraz tak sztywno ustawionej postaci hetmana Czarnieckiego mógł powstać w pracowni Bacciarellego, który wszak sprawdzał wytwory swej Malarni. 128: pracownia Franckena - motywów franckenowskich można by podać więcej niż tu wymienione, ale pewne zachwiania we wzajemnych proporcjach postaci pozwalają sądzić, że tę składankę wykonał malarz spoza renomowanej manufaktury Franckenów; może nawet to on sportretował się w dużej, spoglądającej na widza postaci, stojącej za pierwszoplanowym pasterzem. 134: *Portret Dąbrowskiego* według Gładysza - nie przekonuje mnie argument przesuwający datowanie obrazu „po 1818” ze względu na inną w nim prezentację zbiorów generała. Jak bowiem miał malarz namalować militaria umieszczone na suficie?, w skrótach czyniących je nieczytelnymi?; wiązałyby zatem powstanie obrazu z nadaniem Dąbrowskiemu Orderu Orła Białego (1815) i rangi generała. 163: obraz

według Jacoba Jordaensa - sprawdziłabym raz jeszcze, czy jest to kopia z XIX wieku, czy aby nie replika warsztatowa. 171: *Portret Karola XII* jest przez Autorki określony „według Davida von Kraffta”, bez propozycji datowania obrazu; wydaje mi się, że może to być replika z czasów artysty, warsztatowa? 192: *Portret Pelagii Sapieżyny* - głosem uzupełniłabym o wskazanie na niejakie dysproporcje w budowie postaci (zły skrót lewego ramienia, prawe za duże, uda długie jak cały korpus). 199: *Portret Williamsa* - autorki znalazły dlań wzorzec, nie określiły jednak bliżej kopii, która wydaje się 1 późna, i niedobra. 226: *Portret Marii Leszczyńskiej* - przypuszczam, że nie jest to „kopia dobrej klasy”, a replika powstała w warsztacie Nattiera. 259: *Portret Franciszka I de Medici* - linearyzm i pewna twardość formowania plam barwnych każą mi domniemywać, że to kopia późniejsza niż z 1. ćwierci XVII wieku. 295: *Portret syna Augusta III* - dobry poziom malarskiego wykonania pozwala sądzić, że autorem mógł być Silvestre Młodszy, napisałabym więc „Silvestre Młodszy?” zamiast „pracownia”. 354: autorstwo obrazu *Sokrates, Ksantypa i Myrto* określane jest jako szkoła Fontainebleau, myślę jednak, że rodowodu artystycznego tego dzieła szukać należy w akademii Lamberta Lombarda w Liege. 376: obraz *Święty Jan Chrzyciel* Autorki związały z malarstwem niderlandzkim, ale przytoczyły też opinię o weneckim rodowodzie; myślę, że należałoby sprawdzić ten trop. 473: *Pokłon pasterzy* - nie dostrzegam w tym obrazie pokłosa sposobu malowania Hansa von Aachen.

Trzeba mi też podać kilka krytycznych uwag redakcyjnych, które mogą być przydatne Autorkom w kolejnych publikacjach. *Katalog 230*: zmieniałabym tytuł obrazu na *Kuglarze z małpką nagradzani przez panią zamku* (zgodnie zresztą z uwagą Autorki w głosie). 154 i 257: tu także zmieniałabym tytuły na *W atelier malarza* i *Krajobraz z mostem*.

159: przywołaną literaturę należy uzupełnić o propozycję Piotra Oszczanowskiego - odczytania monogramu jako należącego do malarza Jonasa Hunerbeina z Nysy (w: *Willmann i inni*, Wrocław 2002, s. 124, oraz: *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, Wrocław 2003, s. 78). Podobnie w literaturze do pozycji 262 i 261 brakuje artykułu Rudigera Klessmanna (cytowanego w Bibliografii), zwłaszcza że wysuwa on inne propozycje co do atrybucji tych obrazów. Odradzam powoływanie się na opinie o autorstwie obrazów w katalogach aukcyjnych (103, 223), z wyjątkiem obrazów sygnowanych, bowiem domy aukcyjne mają skłonność do zawyżania kwalifikacji oferowanych dzieł.

Lapidarność wypowiedzi Auterek wyraziła się też w pomijaniu w nazwaniach wielu portretów istotnej tytułatury modeli, co dla cudzoziemców lub czytelnika nieobezanego z historią jest pewnym utrudnieniem, nie pozwala nadto momentalnie dostrzec związku pomiędzy pozycją społeczną modela a zastosowanym przez malarza typem reprezentacyjnego wizerunku, na przykład w portretach królewskich: Fryderyka II Wielkiego pruskiego i Fryderyka I szwedzkiego, Karola I, Katarzyny Braganę (197, 288, 121, 194), czy elektorów (108, 321). Te dodatkowe „znaki rozpoznawcze” byłyby pożyteczne również dlatego, że zwyczajowo imiona władców nagminnie się powtarzają (w *Katalogu* sportretowanych jest np. ośmiu Ferdynandów, w tym trzech różnych cesarzy).

Do *Noty redakcyjnej* (s. 27) należałoby dodać uwagę, że jeśli nie podano inaczej, to obraz jest wykonany techniką olejną, oraz że brak informacji o miejscu ekspozycji oznacza, że obraz znajduje się w magazynach lub pomieszczeniach pozaekspozycyjnych (tylko w pozycji 223 podano miejsce czasowego zdeponowania obrazu). Do bibliografii trzeba dodać precyzyjną rekonstrukcję mechanizmów nazistowskiego rabunku w Polsce,

opracowaną przez Tadeusza Zadrożnego jako *Wprowadzenie*, w: *Straty wojenne. Malarstwo obce*, Poznań 2000, s. 7-31. Sprzeciw mój budzi odmiana obcych imion, np. „według Jacques'a-Louisa Davida” (114). Ortograficzny puryzm redaktorski sprawia ponadto, że nazwiska w rodzaju Van Dyck, kiedy występują bez imienia, pisane są małą literą (van Dyck) wbrew zdroworozsądkowemu obyczajowi w piśmiennictwie holenderskim i niektórych publikacjach polskich. Redakcja przyjęła zasadę podawania przy nazwiskach przywoływanych uczonych ich imion w skrócie, jako inicjały, co jest zrozumiałe, gdy przytacza się je w nawiasach lub w bibliografii, ale wydaje się niezręczne, gdy w tekście mówi się o dokonaniach lub sądach wcześniejszych badaczy.

W zakończeniu przywołam określenie tytułowe: *Katalog* jest wydarzeniem naukowym, co starałam się w powyższych uwagach wykazać. Ale jest także wydarzeniem edytorskim. Mam na myśli wyśmakowany kształt poligraficzny autorstwa Adriana Napiórkowskiego i Zofii Tomaszewskiej: przejrzysty układ graficzny - zarówno całości materiału, jak i pojedynczych pozycji, dobór czcionki, jakość papieru i - co w muzealnych publikacjach istotne - jakość reprodukcji. Ta świetna szata zewnętrzna, charakteryzująca zresztą wszystkie wydawnictwa warszawskiego Zamku, harmonizuje z treściami książki, za które odpowiadają Dorota Juszcak i Hanna Małachowicz. Pracują one w Zamku od lat 80. XX w., od początku zajmując się wszelkimi pracami porządkowymi i wystawienniczymi zbiorów zamkowego malarstwa. Od dawna więc obie panie mogły zapoznawać się z materiałem swoich zainteresowań. I dlatego *Katalog* jest niezbitym dowodem na płodność mariażu wiedzy z praktyką.

Warszawa, 1 lipca 2008 r.