

Bożena Steinborn

KATALOGI, KTÓRYCH NAM BRAK

Zdarzyło się, że pisząc recenzję katalogu zbiorów *Malarstwo Polskie do 1900* Zamku Królewskiego w Warszawie¹, przeglądałam publikacje muzeów polskich w poszukiwaniu katalogów zbiorów tego gatunku dzieł sztuki. Rzeczony katalog autorstwa Doroty Juszcak i Hanny Małachowicz okazał się tym kontekście rzadkim zdarzeniem w naszym muzealnictwie, toteż nazwałam go ewenementem (choć nie bez usterek wskazanych w recenzji). Konstatacja ta była motywem poniższych rozważań. Ich tematem są naukowe katalogi zbiorów malarstwa. Winnam przy tym poczynić z naciskiem zastrzeżenie, że tekst nie jest ogólnym przeglądem krajowych katalogów naukowych (zbiorów i wystaw), a tylko dość subiektywnym ich wyborem dla zilustrowaniu paru tez.

Powinłam także na wstępie wyjaśnić, że muzealnym katalogiem naukowym vel krytycznym nazywam, zgodnie z definicją *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* (wyd. 4, 2003 r., s. 181), publikację prezentującą aktualny stan wiedzy o poszczególnych muzealiach, w której każde dzieło przedstawione jest jakby w osobnym tekście monograficznym. Ten rodzaj katalogu nazywany jest też katalogiem rozumowanym; *catalogue raisonné*, termin stosowany przez europejskich i amerykańskich historyków sztuki, dziś objaśniany jest w internetowych domenach często jako monograficzne opracowanie twórczości pojedynczego artysty, a na straży poprawności (to znaczy uwzględniania w nim wszystkich rodzajów informacji, które podają poniżej) stoi *Catalogue Raisonné Scholars Association*.

W przypadku katalogu malarstwa zamieszczane są – prócz objaśnienia rozpoznanych treści i danych identyfikujących materialne cechy obrazu – jego historia sięgająca możliwie głęboko wstecz oraz specjalistyczne piśmiennictwo, w którym muzealium było publikowane. Nadto obowiązującym już dziś standardem jest informacja technologiczna (przydatna w badaniach autorstwa obrazu dawnego, a również w konserwacji dzieła współczesnego). W głosie do każdej pozycji przedstawia się miejsce omawianego dzieła w *oeuvre* malarza, oraz – przy obrazach anonimowych – argumentację uzasadniającą hipotezy dotyczące autorstwa,

jak też czasu powstania. Argumentacja taka powinna być tym bardziej skrupulatna, im bardziej odmienne od obecnego poglądu autora katalogu były wcześniejsze opinie naukowe.

Równie ważnym wymogiem stawianym muzealnemu katalogowi zbiorów jest ujęcie w nim wszystkich muzealiów z zakresu, który jest przedmiotem danego katalogu. Stanowi on bowiem dokumentację nie tylko obrazów pokazywanych na wystawie stałej czy czasowej, ale jest dokumentacją zespołu gromadzonego w muzeum przez wiele dziesięcioleci, niekiedy od głębokiego XIX wieku. Katalog zbiorów stanowi w ten sposób dokumentację różnorodnych kryteriów stosowanych przez wiele pokoleń kustoszy, raz negujących dziwactwa artystów modernizmu, raz znów je bezkrytycznie chwalaących, czy usuwających z galerii do magazynów obrazy zwane socrealistycznymi, by po ćwierćwieczu poświęcać im osobne wystawy – żeby przypomnieć najbliższe nam spory estetyczne i ideowe. Wszystkie obrazy w zbiorach muzeum to także swoisty przegląd gustów dawnych i nowych darczyńców, a również mijających mód w antykwariatach. Katalog całości zasobów malarstwa – tak w małym, jak w wielkim muzeum – można więc postrzegać jako źródło wiedzy o kulturze wizualnej minionych czasów.

Podobnie jak wybiórcze traktowanie całości zespołu również kryterium tak zwanej klasy artystycznej, stosowane niekiedy przez autorów katalogu, deformuje historię prywatnego i instytucjonalnego zbieractwa. Namalowana w XIX w. kopia marnego portretu z XVI w. może razić smak kustosza, ale jednocześnie może być ważkim sygnałem znajomości przez prowincjonalnego malarza zasady kompozycyjnej stosowanej w bardzo odległym centrum „wysokiej kultury”. Kiedyś u artysty zamówiony, kiedyś kupiony, kiedyś odziedziczony – wszystkie takie obrazy tworzą historię, której nie można dowolnie „przystrzygać” (jak nie można z historii politycznej wycinać zdarzeń wstydlivych lub zgoła haniebnych, a kontentować się tylko chwalebnyymi).

Pozwalam sobie przywołać te oczywistości, aby wytłumaczyć się, dlaczego nie wszystkie muzealne

wydawnictwa dotyczące malarstwa, które ukazały się po II wojnie światowej w kraju mogą pomieścić w przedziale katalogów rozumowanych.

* * *

Rozumowanych opracowań zbiorów malarstwa w polskich muzeach narodowych jest zaskakująco niewiele²; przeglądałam katalogi tylko tych muzeów, bo są to muzea o najbogatszych zasobach, zatrudniające licznych historyków sztuki. Nie jest moim zamiarem czynienie recenzenckich zestawień, bo nie to jest tematem artykułu, ale dla wiarygodności oceny sytuacji muszę posługiwać się przykładami.

Muzeum w Krakowie opublikowało w ostatnich latach (1997, 2001, 2004) trzy tomy (dzielone chronologicznie) katalogów malarstwa polskiego³. Pewnie w poczuciu konieczności nadrobienia zapóźnień (katalog obrazów, ograniczony do wystawionych w Galerii Malarstwa Polskiego, ogłosiła Helena Blum w 1963 r.) przyśpieszono prace nad ich publikacją i dlatego obrazy omówione są w nich dość skrótowo: glosy ograniczają się do informacji o portretowanym modelu lub o namalowanej miejscowości, brakuje uzasadnień podanego datowania (które na pewno jest wynikiem badawczego namysłu autorek), pochodzenie zakupów zawężone jest do daty nabycia, skrótowe są dane technologiczne, przede wszystkim zaś brakuje bibliografii. Nie można więc uznać publikacji za katalog naukowy, mimo że godny prawdziwego uznania jest fakt, iż wreszcie krakowski zbiór został upubliczniony w specjalistycznym piśmiennictwie oraz że katalogi mają swoje wersje angielskie. Ale odnośnie do zasobów pozapolskiego malarstwa w tym muzeum nie mamy od czasu wystawy w 1949 r. nadal katalogowej informacji. Najbardziej zaskakuje brak katalogu rozumowanego zbioru obrazów cudzoziemskich w Muzeum Książąt Czartoryskich, wśród których są wszak powszechnie znane arcydzieła. W roku 1914 Henryk Ochenkowski opracował katalog tego zasobu, a świadom niedostatków publikacji nazwał go *Katalogiem Tymczasowym*⁴. Pamiętamy, że włoskie obrazy tego starożytnego zbioru opracowała Anna Różycka-Bryzek i przedstawiła z całym aparatem naukowym w katalogu wystawy *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku* w 1961 r., ale to i dawno było, i obejmowało tylko skromną część zasobów. Dziewięćdziesiąt cztery lata niesporządzenia katalogu malarstwa zaskakuje tym bardziej, że na internetowej stronie tego muzeum czytamy apel (z listopada 2007 r.) *by w dobie szybkiej wymiany informacji – a więc otwierającego się świata – angażować coraz więcej ambicji i środków w upowszechnianie wiedzy o polskim dziedzictwie kulturowym*⁵.

Zbiory Wawelu wprawdzie również nie mają katalogu całości swych zasobów malarstwa, ale ogłoszono dwa cenne katalogi cząstkowe: malarstwa włoskiego i malarstwa holenderskiego⁶. Ten drugi jest cenny w dwójnasób, ponieważ jest dwujęzyczny.

Muzeum Narodowe w Warszawie dysponuje katalogami *sensu stricto* rozumowanymi tylko czterech zespołów spośród wielkich (15 tysięcy) zbiorów malarstwa, a mianowicie: malarstwa austriackiego, czeskiego, niemieckiego i węgierskiego (skrócone informacje technologiczne), malarstwa średniowiecznego, malarstwa francuskiego, niderlandzkiego i włoskiego do 1600 roku oraz niemieckiego do 1600 roku⁷. W 1967 r. (wersja angielska 1969-1970) opublikowano dwutomowy katalog „całokształtu zbiorów” *Malarstwa europejskiego* w konwencji zwanej hamburską⁸, w odniesieniu do zasobów magazynowych jednakże *ograniczając się do obrazów najlepszych*. Ponadto katalog ten zawiera jedynie *podstawowe elementy informacji* (jak np. bibliografia w wyborze), dlatego *nie może zastąpić szczegółowych katalogów*⁹. O zbiorze malarstwa polskiego obszerne informacje zawiera katalog *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku*¹⁰; było to pierwsze tak obszerne opracowanie katalogowe malarstwa polskiego warszawskiego muzeum, dlatego zawiera informacje skrótowe o obrazach (bez bibliografii, glosy objaśniają jedynie osoby portretowane). Poprzedzające część katalogową eseje są ważkim przyczynkiem do historii gromadzenia tego zbioru oraz pomocą w nauczaniu historii polskiego malarstwa.

Kieleckie Muzeum Narodowe wydało sumiennie opracowany katalog zbioru obrazów polskich w 1971 roku¹¹. Muzeum w Szczecinie posiada od dwóch lat katalog obejmujący dużą część obrazów od XVI do XIX wieku. Jest to wszakże katalog wystawy czasowej, a więc ze skrótową informacją o stanie technicznym dzieł. Pozostałe informacje (pochodzenie, glosa) są jednak należycie opracowane, a dodatkowym walorem publikacji jest jej dwujęzyczność oraz barwne reprodukcje wszystkich 41 obrazów¹².

Pierwszy katalog rozumowany zbiorów polskiego malarstwa Muzeum Narodowe we Wrocławiu ogłosiło w 1967 r.; jego drugie, znacznie rozszerzone wydanie (1992) obejmuje tylko obrazy w technice olejnej. Następnymi były katalogi innych zespołów malarstwa: niderlandzkiego (1973, drugie wydanie 2004), krajów romańskich (1982), śląskiego malarstwa gotyckiego (1986). Rozszerzone do małych monografii opracowania obrazów tego ostatniego katalogu znalazły się w monumentalnym katalogu sztuki średniowiecznej Muzeum wydanym w 2003 roku. Malarstwu współczesnemu poświęcono katalogi sztuki XX wieku – pol-

skiej (1983, 2000), oraz obcej (2002 i 2004)¹³. Niemal więc „co rok prorok” – w czym przejawia się także dyrekcyjna przychylność (poczawszy od Marii Starzewskiej) dla tych przedsięwzięć.

Muzeum Narodowe w Gdańsku posiada bardzo dawne, bo z 1957 r. opracowanie Anny Gosienieckiej najważniejszej części swych zbiorów malarstwa: obrazów malarzy gdańskich¹⁴; obrazy te były też później opracowywane i publikowane w katalogach wystaw czasowych, przede wszystkim w fundamentalnym dla sztuki Gdańska, dwutomowym *Aurea Porta*¹⁵. Na całościowe opracowanie zbiorów malarstwa, w tym ważnej kolekcji malarzy cudzoziemskich, przyjdzie nam poczekać; obecnie przygotowywane jest opracowanie obrazów holenderskich. Jak wolno sądzić z wzorowego zastosowania reguł katalogu rozumowego w katalogach wystaw czasowych tego Muzeum – będzie to opracowanie najlepszej próby. Poznańskie Muzeum wydało w 1958 i 1967 r. bardzo skromne katalogi zbiorów malarstwa niderlandzkiego, autorstwa Anny Dobrzyckiej.

* * *

Brak w katalogach rozumowanych całości zasobów malarstwa nie oznacza, że obrazy w naszych muzeach nie są badane. Z naciskiem wręcz trzeba powiedzieć, że część z nich jest opracowana naukowo, a wyniki ogłaszane drukiem. Posłużę się spektakularnym przykładem z nieskatalogowanego zbioru Czartoryskich – obrazami *Milosierny Samarytanin* i *Dama z lasiczką*. Zarówno obraz Rembrandta, jak i Leonarda da Vinci wielokrotnie uczestniczyły po wojnie w różnych wystawach i choćby przy takich okazjach stały się przedmiotem badań i krytycznych penetracji uczonych krajowych i zagranicznych.

Podobnie rzecz się ma z wszystkimi obrazami, które zostają włączone do programu wystawy czasowej, bo wówczas wiedza o nich musi być weryfikowana na potrzeby katalogu wystawy, a jego hasła bardzo często spełniają najwyższe wymogi poznawczej prezentacji muzealium. Sądzę nawet, że takie uaktualnianie stanu badań i publikowanie wyników było motywacją wielu wystaw czasowych w czasach, gdy różnorakie trudności (finansowe oraz studiów porównawczych w muzeach zagranicznych) odsuwały możliwość przygotowania krytycznych katalogów całości zbiorów malarstwa. Przypomnę choćby dawniejsze (wówczas pionierskie) wystawy malarstwa nowożytnego urządzone wspólnie z Budapesztem, Dreznem, Pragą i Leningradem przez Jana Białostockiego: *Rembrandt*

i jego krąg (1956), *Malarstwo weneckie* (1968), *Narodziny pejzażu* (1972), czy wspólne z polskimi muzeami wystawy, pobudzające je do weryfikowania zapisów inwentarzowych swoich obrazów: *Malarstwo włoskie* (1956), *Malarstwo niderlandzkie* (1960), *Sztuka czasów Michała Anioła* (1964). Ta sama idea była założeniem poznańskich wystaw *Malarstwa hiszpańskiego* (1967) i *Sztuki francuskiej* (1973), a także inicjatywy kieleckiego Muzeum Narodowego: *Sztuka niemiecka 1450-1800 w zbiorach polskich* (1996).

Zbliżoną rolę stymulatora szczegółowych badań własnych obrazów pełniły i pełnią wystawy z polskich zbiorów malarstwa przygotowywane dla muzeów zagranicznych. Dawniejsze przykłady to: *Kunst des Barock in Polen* (Braunschweig 1974), *Kunst in Polen* (Zürich 1974), *Exhibition of the Polish National Treasury of Art* (Kumamoto) 1979, *Polnische Malerei von 1830 bis 1914* (Kiel 1978), *Nineteenth century Polish Painting* (New York 1988). Po roku 1989 takich prezentacji jest bez porównania więcej (przystały istnieć polityczne uwarunkowania, wystarczała inicjatywa wystawiających i pieniądze); świetnymi przykładami są katalogi wystaw *Europäische Malerei des Barock* (Braunschweig, Utrecht, Köln, München 1988-1990), *Sammlung Raczyński* (München 1992), *Fin de siècle in Polen* (Zwolle 1996), *Cien años de pintura polaca* (Salamanca 2000), *L'avant-Printemps, Pologne 1880-1920* (Bruxelles 2001), *Die Blume Europas* (Köln 2006), nie mówiąc o okazałych ekspozycjach Zamku Królewskiego w Warszawie, m.in. *Unter einer Krone* (Dresden 1997), *Land of the winged horseman* (Baltimore 1999).

Niezwiązane z wystawami naukowe katalogi zbiorów były i będą przedsięwzięciem trudnym, angażującym nie tylko czas muzealnika na kilka lat, ale i czas konserwatora oraz fotografa, a przede wszystkim wymagającym nakładów finansowych, przekraczających codzienną mizериę finansową. Katalogi wystaw czasowych zaś składniej mieszczą się w akceptującej decyzji dyrektora, czyli w muzealnym budżecie. Może dlatego zdarza się, że niektóre muzea wypełniały i wypełniają obowiązek sporządzania rozumowanego katalogu obrazów publikując katalogi cząstkowe, mniejszych zespołów, które są *związane genetycznie lub tematowo*¹⁶. Są to najczęściej katalogi wystaw czasowych tak programowanych, że prezentują jakąś znaczną część zbiorów malarstwa muzeum i tak opracowanych, że spełniają wymogi katalogu krytycznego. Dobrymi przykładami są: *Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu*, wspomniane *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, *Krajobraz holenderski XII wieku*, *Malarstwo śląskie 1520-1620*, *Malarstwo obce XVI-*

-XVIII wieku, *Z zasobów magazynowych, Malarstwo angielskie w zbiorach wawelskich, Portret holenderski, Sztuka europejska*¹⁷.

* * *

Jak z powyższych uwag wynika, nasze zaniedbania w przedmiocie katalogów zbiorów malarstwa są ewidentne. Ich skutkiem jest także nikła obecność polskiego malarstwa w światowej historii sztuki. Upominam się o nią nie tyle ze względów patriotycznych, co dlatego, że owa nieobecność fałszuje całościowy obraz historii tej gałęzi sztuk plastycznych w Europie. Oglądane z perspektywy globalnej malarstwo całej Europy jawi się bez takich publikacji inaczej niż mu się przydarzało i przydarza. Niekompletne są odmiany romantycznych pasji bez zestawienia *Rzezi na Chios* z *Bitwą w wąwozie Samosierry*, nie widać też spożytkowywania Dürerowskich rycin w malarstwie cerkiewnym czy ogromnego terytorialnie zasięgu przetworzeń sztuki Rafaela. A przecież na globalnie postrzeganą kulturę wizualną składają się także obrazy z pogranicza sztuki „wysokiej” i ludowej (zwanej ostatnio etnosztuką). Z tego imaginowanego pokładu statku kosmicznego, a nawet z holenderskiego Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, trudno dostrzec koneserski zakup obrazu Jana Asselijnna przez Łukasza Dąmbskiego z Lubrańca na początku XIX w. (Muzeum Okręgowe w Rzeszowie) czy inne poczynania polskich mecenasów sztuk pięknych.

Opublikowanie aktualnej wiedzy o obrazie w glosie katalogu zbiorów jest obowiązkiem muzealników również dlatego, że często prostuje mylne informacje przypisane obrazowi od momentu pozyskania go do zbiorów, a które krążąc w muzeum (przewodniki, nagrania etc.) nie tylko wprowadzają w błąd widza, ale i upowszechniają nieprawdy w krajowym piśmiennictwie przedmiotu.

Nasze najstarsze katalogi wystaw czasowych nie zastąpią krytycznych katalogów zbiorów. Pomijając fakt, że pisane w języku polskim są dla zagranicznych badaczy prawie nieprzydatne, to nie w nich poszukuje się naukowej informacji, gdy na przykład pracuje się nad monografią pojedynczego artysty. Że *Dama* Leonarda jest w Krakowie – wie każdy historyk sztuki, ale skąd badacz martwej natury holenderskiej ma wiedzieć, że świetny, ale do niedawna anonimowy przykład tego gatunku w Muzeum Narodowym w Gdańsku przypisano ostatnio (w paru katalogach wystaw czasowych) Simonowi Luttichuys i określono precyzyjnie czas powstania na lata między 1635 i 1640 rokiem.

Integralną częścią katalogów zbiorów jest / powinien być, wstęp omawiający historię danego zbioru, a te właśnie treści składają się na dzieje muzealnego gromadzenia w Polsce, które są częścią historii kultury ogólniejszej skali. Jest to zatem kolejny argument rozstrzygający o potrzebie publikowania katalogów zbiorów, również malarstwa.

Ważkość katalogów zbiorów, ich wyższa niż katalogów wystaw ranga, łączy się także z problemem ochrony własności intelektualnej; autorstwo hasła w katalogu wystawy czasowej nie jest bowiem tak ewidentnie i jednoznacznie związane z piszącym je muzealnikiem, jak autorstwo muzealnika-twórcy rozumowanego katalogu zbiorów.

Jednym z ważniejszych powodów, dla którego publikacje katalogów zbiorów winny być zadaniem priorytetowym muzeów, jest konieczność dorównania w niedalekiej przyszłości do standardów światowych również w zakresie prezentowania zbiorów w domach internetowych. Większość wielkich muzeów światowych ma już bowiem na swoich stronach internetowych dział *online collection*, przy pomocy którego można momentalnie zobaczyć na ekranie własnego komputera reprodukcje i przeczytać najnowsze informacje o obrazach, nawet tych niewystawionych w galeriach. Przykłady udatnych stron internetowych to: The Art Institut in Chicago, Metropolitan Museum of Art, amsterdamskie Rijksmuseum czy berlińska Gemäldegalerie. Powstają one wszak w oparciu o istniejący katalog rozumowany, zatem jego brak utrudni wielce zapisanie obrazów w elektronicznej bazie danych (choćby ze względu na konieczność opatrzenia takiego wpisu „linkami” do indeksów, biogramów lub tp.).

Skoro przywołaliśmy muzea zagraniczne: niektóre wypracowały jakby system, w którym możliwie szybko ogłoszona jest całość zbiorów w formie rozszerzonych spisów, a wyczerpujące i krytyczne katalogi obrazów poszczególnych krajów lub epok za takim tomem podążają. Jednym z przykładów jest praktyka National Gallery w Londynie, która od 1973 r. publikuje swoje zbiory malarstwa w kolejnych tomach *Illustrated general catalogue*. Zawierają one wszystkie obrazy Galerii, wszystkie z małymi reprodukcjami, opatrzone skrótowymi informacjami, niekiedy nawet dodatkową informacją merytoryczną. Natomiast katalogi *raisonnés*, z obszernymi glosami, drukowane są (od lat 70.) jako zasoby Galerii w zakresie poszczególnych narodowych szkół malarstwa, bez ilustracji; dopiero od 1991 r. (*Dutch School*) z ilustracjami i osobnymi akapitami zatytułowanymi *Note technical*. Berlińska Galeria także wydała w 1996 r. liczący 2902 pozycji

Gesamtverzeichnis, a z katalogów naukowych zbiorów malarstwa – połączonych w jednej instytucji po 1989 r. – tylko obejmujący obrazy XVIII wieku¹⁸. Podobny formatem (ale o podwojonej wadze!) jest szczegółowy wykaz *Alle schilderijen...* (1976), reprodukujący wszystkie obrazy Rijksmuseum w Amsterdamie, po którym dopiero w 2007 r. ukazał się dwutomowy *opus* malarstwa holenderskiego XVII w.¹⁹; nie jestem pewna, czy to opóźnienie holenderskich muzealników usprawiedliwiają liczne i wielkiej wagi katalogi czasowych wystaw problemowych i monograficznych, niejednokrotnie wskazujące nowe drogi badawcze (np. *Tot lering en vermaak*, 1976, która zainspirowała ważną polską wystawę *Ars emblematica*, 1982).

W porównaniu z Berlinem (który miał swoje kłopoty polityczne i organizacyjne) i Amsterdamem, wielce imponująca jest aktywność na polu katalogów rozumowanych Pinacoteca di Brera w Mediolanie: od końca lat 80. [może tylko na moim wydruku, ale jakby inna czcionka] ukazywały obszerne, z całym aparatem informacji naukowej, katalogi regionalnych szkół włoskiego malarstwa; w 1995 r. ukazał się tom poświęcony szkołom zagranicznym, a tom *Addenda* zakończył w 1996 r. ten pomnikowy cykl. Pierwszeństwo szkołom narodowym dawali także Francuzi. Ze szkół zagranicznych Luwr wydał po wojnie tylko katalog malarstwa flandryjskiego XV i XVI w. (1953), w następnych latach ogłaszał jedynie kolejne katalogi malarstwa francuskiego. Jednakże informacja o nowych nabytkach malarstwa była upubliczniana równolegle w kolejnych tomach – opracowanych jako katalogi naukowe – dla lat 1983-1986, 1987-1990, 1991-1995, 1996-2001. W 1996 r. ukazał się 1. tom *catalogues raisonnés* szkół włoskich (bolońskiej). Jest to wzorcowe opracowanie (tak zresztą pisze o nim Pierre Rosenberg we wstępie); glosy każdego obrazu rozpisane są tu w rozdziałkach *Attribution, Analogies, Bibliographie, Histoire, Technologie*. Następny katalog tej nowej serii obejmuje malarstwo hiszpańskie i portugalskie (2002).

Najstarsze z powojennych i najliczniejsze są katalogi zbiorów malarstwa muzeów amerykańskich – zapewne z racji ich możliwości finansowych i znanej dyscypliny organizacyjnej. Przykładem niechaj będzie waszyngtońska National Gallery, której świetne katalogi naukowe zbiorów malarstwa otwierały w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia malarstwo włoskie²⁰, a ostatni, z 2005 r. tom obejmował obrazy flamandzkie XVII wieku.

Pośród niemieckich katalogów rozumowanych wyróżnia się 9. tom katalogów Wallraf-Richartz-Museum: *Alt kölnner Malerei* (1990) niezwykle rozbudo-

wanymi informacjami technologicznymi (w poszczególnych pozycjach oraz w aneksie dotyczącym analiz dendrochronologicznych i pigmentów), co jest bardzo pomocne w badaniach anonimowych dzieł średnio-wiecznych²¹. Obszerą informację o tworzywie obrazu, sposobie operowania barwnikami i przebytych ingerencjach konserwatorskich zawierają – w kontynuacji dokonań muzealników kolońskich? – dwa niedawno wydane tomy zbiorów malarstwa norymberskiego Germanisches Nationalmuseum²². Godne uznania są ostatnie poczynania kolegów czeskich, którzy wydają katalogi malarstwa Galerii Narodowej w Pradze w języku angielskim, efektywniejszym niż języki słowiańskie nośnikami informacji naukowej²³.

Przywołałam tych kilka nowszych katalogów zbiorów malarstwa, ponieważ mogą one posłużyć także jako przykłady udanych rozwiązań graficznych dla tych specyficznych wydawnictw, zdarza się bowiem, że zaangażowany przez nas projektant lay-out'u tej specyfiki nie rozumie²⁴.

* * *

Tak rzadkie – jeśli pominiemy katalogi wystaw czasowych – ogłaszanie drukiem przez polskich muzealników własnych badań nad własnymi muzealiami w rozumowanych katalogach zbiorów malarstwa rodzi pytania o powód tych zaniechań.

Jednym z powodów (nie wiem, czy najważniejszym) jest brak współdziałania kolejnych ministerstw nauki z muzeami w zakresie prowadzonych przez te placówki prac badawczych. Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Sekcja Muzeów, podjęła w 1990 r. próbę wprowadzenia zmiany do ustaw o stopniach naukowych, która by dopuszczała możliwość uzyskania stopnia doktora na podstawie szczególnie wybitnych osiągnięć muzealnych, takich jak odkrywcza wystawa i rozumowany katalog zbiorów. Memoriał do Komisji Kultury Sejmu i Senatu (16 III 1990) pozostał bez odpowiedzi, a Ministerstwo Edukacji odpowiedziało negatywnie (30 III 1990). W wyniku interwencji Uniwersytetu Warszawskiego (prof. Juliusz A. Chrościcki) otrzymaliśmy jedynie (22 V 1990) wymijające zapewnienie wiceministra doc. Janusza Grzelaka, że *art. 10, ustęp 1. Ustawy o stopniach i tytułach naukowych [...] nie wyklucza możliwości przedstawienia jako rozprawy doktorskiej katalogu naukowego*. W ministerialnych ocenach bardziej liczy się w dorobku historyka sztuki artykuł w specjalistycznym czasopiśmie, napisany w pół roku, niż katalog naukowy zbiorów – rezultat wieloletniej, mozolnej pracy, muzealnika i konserwatora.

Zastanawiający jest ten brak zrozumienia dla wysiłku i efektów badawczych autorów naukowych opracowań muzealiów. Jakby współczesna wiedza o tym, że tylko naukowa penetracja gwarantuje należyte i sensowne ich udostępnianie nie była w świadomości kierowniczych gremiów powszechna. Zdumiewającym przykładem niewielkiej rangi, jaką mają w opiniach administratorów nauki katalogi zbiorów muzealnych, są trudności z uzyskaniem państwowych dotacji na takie cele. Nieodległym przykładem jest naukowy katalog zbioru (choć bez wyczerpujących glos) malarstwa niderlandzkiego, holenderskiego i flamandzkiego warszawskiego Muzeum Narodowego: od około 2002 r. do dziś pozostaje ten gotowy tekst w maszynopisie. Ponoć (nie udało mi się sprawdzić) podobny los dotknął katalog zbiorów malarstwa polskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ale może przyczyna niedostatku w ogłaszaniu drukiem zasobów malarstwa tkwi także w nastawieniu samych wydawców – dyrekcji muzeów. Katalogi naukowe zbiorów są bowiem dla tak zwanej szerokiej publiczności, czyli nie-fachowców, mało atrakcyjne, a więc nie znajdują tylu nabywców, co spektakularne albumy czy druki popularyzujące wystawy czasowe. Pewien brak przychylności albo może pogląd, iż nawet gęste od pionierskich mikro-odkryć katalogi naukowe są zwyczajnym obowiązkiem muzealnika, dostrzegam i w tym, że nazwisk muzealnych badaczy trzeba często szukać na odwrocie karty tytułowej katalogu lub zgola w *impresum* na jego końcu.

Niewielka atrakcyjność handlowa naukowych katalogów zbiorów malarstwa jest pozorna, a raczej jest skutkiem pewnych niedostatków koncepcji; ich szata graficzna jest najczęściej na tyle staromodna, że nie przyciąga oka potencjalnego klienta. Połączenie for-

my albumu z naukowym katalogiem rzadko się udaje – jednym z nielicznych wyjątków jest wawelski katalog malarstwa holenderskiego (choć i tu zdałaby się „głośniejsza” okładka). Takie edytorskie zespolenie jest jednak bardzo kosztowne (m.in. całostronicowe, barwne reprodukcje, kwalifikacje grafika najwyższej próby), wymaga też talentu pisarskiego autora, by hermetyczna wiedza werbalizowana była klarownym słowem.

Pewną trudność w przygotowywaniu katalogów zbiorów stanowi nadto moment psychologiczny. Ponieważ publikacja (zwana wstępnie projektem) obejmuje zazwyczaj kilka gatunków malarstwa, jak portret czy pejzaż, to specjalizujący się w nich muzealnik jest niechętny udostępnianiu swojej wiedzy autorowi całości, ponieważ sam nie opublikował, niestety!, nigdzie wcześniej swoich spostrzeżeń czy odkryć. Niezbędny jest również udział konserwatora. Zatem katalog zbiorów bywa najczęściej pracą zespołową. A zespół osobniczych indywidualności może skłonić do sprawnego współdziałania jedynie charyzma lub „twarda ręka” szefa. Podejrzewam, że na przykład odejście Giseli Goldberg z Bawarskich Państwowych Zbiorów Malarstwa w Monachium było powodem zaprzestania publikacji skromnych, ale jakże rzetelnych katalogów wielu zespołów malarstwa tej instytucji, rozpoczętych w 1961 r. pod dyrekcją Kurta Martina. Dla nas niedościgłym przykładem takiego inspiratora i przywódcy pozostanie profesor Jan Białostocki, który nauczał, że jedynie poprzez rozumowane katalogi zbiorów malarstwa, i to publikowane dwujęzycznie, możemy wprowadzać informację naukową o obrazach znajdujących się w naszych muzeach do współcześnie zorganizowanego krwioobiegu historii sztuki. Bez nich możemy tylko nadal ubolewać nad ułomną znajomością naszej kultury wśród zagranicznych badaczy.

Przypisy

¹ D. Juszcak, H. Małachowicz, *Malarstwo polskie do 1900. Katalog zbiorów*, Zamek Królewski w Warszawie 2007. Recenzja: „Kronika Zamkowa”: 1-2/55-56/2008.

² Liczniejsze niż obrazów są naukowe katalogi zbiorów z zakresu rzemiosła artystycznego, wiele jest katalogów tkanin, broni, a także przedmiotów złotniczych. Może przyczyną jest to, że analizowanie obrazów jest bardziej czasochłonne, bo wymaga prócz znanstwa i wiedzy w obszarach historii sztuki także dużej wiedzy teoretycznej w zakresie innych nauk humanistycznych (m.in. literatury, religioznawstwa, historii politycznej, filozofii).

³ *Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów*, red. Z. Gołubiew. Część 1: *Malarstwo polskie XIX wieku*, oprac. H. Blak, B. Małkiewicz, E. Wojtałowa, 2001;

Część 2: *Malarstwo polskie od około 1890 do 1945*, oprac. S. Kozakowska, B. Małkiewicz, 1997; Część 3: *Malarstwo polskie po 1945*, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozłowska, B. Małkiewicz, 2004. Wersje angielskie odpowiednio: cz. 1. - 2001, cz. 2 - 1998, cz. 3 - 2005.

⁴ Jest to bardzo skrupulatny spis 429 obrazów, niekiedy z informacją o gatunku drewna podobrazia, uwagami o pochodzeniu, czasem o replikach; autor jako jedyny z dawnych muzealników wyczuwał niezręczność skrótu myślowego „olej/deska” i pisał *olejno na desce*.

⁵ www.muzeum-czatoryskich.krakow.pl – tu też informacja, że Dział Malarstwa Zachodnioeuropejskiego posiada „ponad 1500 obiektów”.

⁶ M. Skubiszewska, *Malarstwo włoskie w zbiorach Zamku*

Królewskiego na Wawelu, Kraków 1973; J. Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu / Dutch Painting...*, Kraków 2001.

⁷ A. Chudzikowski, *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500-1800. Katalog zbiorów*, 1964; T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, 1972 (wersja angielska 1977); J. Białostocki, M. Skubiszewska i in., *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600. Katalog zbiorów*, 1979; B. Steinborn, A. Ziemia, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów / Deutsche Malerei bis 1600, Bestandskatalog*, 2000.

⁸ Układ takiego katalogu polega na umieszczaniu małych reprodukcji obrazów na marginesie strony, bezpośrednio obok odnośnego tekstu. Pierwszym takim katalogiem było czwarte wydanie katalogu zbiorów malarstwa hamburskiej Kunsthalle w 1956 r.

⁹ J. Białostocki, A. Chudzikowski, I. Kołoszyńska, I. Kulejowska, J. Michałkowska, K. Secomska, M. Skubiszewska, *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów*, t. I-II, 1967. Cytowane słowa są wypowiedziami Jana Białostockiego (t. I, s. 8). Wersja angielska: t. I 1969, t. II 1970.

¹⁰ S. Kozakiewicz, K. Sroczyńska, *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku*, 1962, wyd. II 1975, wersja francuska 1979.

¹¹ B. Modrzejewska, A. Oborny, *Zbiory malarstwa polskiego. Katalog*, Kielce 1971. Ze wstępów nie wynika, że obejmuje całość zbiorów, ale skoro obejmuje także obrazy anonimowe i niewielkiej klasy artystycznej (w sumie 279) – to jest to zapewne katalog całości zbiorów.

¹² A. Kolbiarz, A. Organisty, A. Wagner, D. Kacprzak, E. Gwiazdowska, S. Majoch, *Od Cranacha do Corintha. Malarstwo dawne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie / Von Cranach bis Corintha. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin* [katalog wystawy], 2006. We wstępach bardzo dobra historia zbioru.

¹³ A. Bajdor, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie*, 1967; B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego*, 1973 (z francuskimi streszczeniami głoś; II wyd. dwujęzyczne 2006); B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa krajów romańskich* (z francuskimi streszczeniami głoś), 1982; A. Ziomecka, *Śląskie malarstwo gotyckie* (dwujęzyczny), 1986; P. Łukaszewicz, E. Houszka, *Malarstwo polskie XVII-XIX w. Obrazy olejne*, 1992; B. Baworowska, M. Hermansdorfer, M. Jeżewska, *Polska sztuka współczesna. Katalog zbiorów*, 1983; K. Bartnik, B. Baworowska, M. Hermansdorfer, E. Houszka, B. Ilkosz, M. Jeżewska, P. Łukaszewicz, *Sztuka polska XX wieku*, 2000; K. Bartnik, M. Hermansdorfer, B. Ilkosz, M. Jeżewska, R. Nowak, *Sztuka XX wieku. Prace artystów zagranicznych*, 2002; K. Bartnik, M. Hermansdorfer, *Sztuka czeska i słowacka XX wieku. Katalog zbiorów*, 2004; B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII-XVI w. Katalog zbiorów*, 2003.

¹⁴ A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, Muzeum Pomorskie 1957.

¹⁵ *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska*

2. połowy XV do końca XVIII w. (katalog wystawy pod. red. T. Grzybkowskiej), t. 1-2, MN Gdańsk 1997.

¹⁶ Jest to określenie Jana Białostockiego we wstępie do katalogu *Krajobrazy flamandzkie* (patrz przypis 17), s. 5. W obecnie dominującej kulturze masowej motywacją wystaw czasowych nie bywa opracowanie zbiorów; muzeom zależy mianowicie bardziej na pomnożeniu atrakcyjności własnej „firmy” i urządza medialnie nagłośnione „event’y” – ale to inne zagadnienie (omawiane przez Dariusza Kacprzaka w artykułach: *Profuzja wystaw czasowych*, „Muzealnictwo” 2005, nr 46, s. 117-127 oraz *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach. Materiały konferencji ICOM*, Warszawa 2007, s. 165-178).

¹⁷ *Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu*, MN Warszawa 1951, oprac. J. Białostocki; *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, Muzeum Pomorskie 1957, oprac. A. Gosieniecka; *Krajobraz holenderski XII wieku*, MN Warszawa 1958, oprac. J. Michałkowska; *Malarstwo śląskie 1520-1620*, MN Wrocław 1966, oprac. B. Steinborn; *Malarstwo obce XVI-XVIII wieku* (ze zbiorów MN w Poznaniu dla Muzeum w Koszalinie), 1962, oprac. A. Dobrzycka, M. Skubiszewska; *Z zasobów magazynowych*, MN Poznań 1981, oprac. A. Dobrzycka; *Malarstwo angielskie w zbiorach wawelskich*, Kraków 1993, oprac. K. Kuczman, J. Winiewicz; *Portret holenderski*, Olsztyn 1993, oprac. M. Bartoś, K. Wróblewska; *Sztuka europejska*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2002, 2003, oprac. D. Kacprzak.

¹⁸ R. Michaelis, *Die deutschen Gemälde des 18. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog*, Berlin 2002; w trudnych latach wcześniejszych Irene Geismeyer wydała skromny edytorsko katalog *Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode-Museum*, 1976.

¹⁹ *Dutch paintings of the 17th century...* Tom 1., z planowanych czterech, obejmuje 445 obrazów na 584 stronach, Amsterdam 2007.

²⁰ W latach 1966-1973 wydano trzy tomy obrazów Kress-Collection, całość opracował F.R. Shapley w 1979 r. Również nowojorskie Metropolitan Museum of Art wcześniej ogłosiło szczegółowe katalogi malarstwa włoskiego – szkoła florencka 1971, wenecka 1973 (F. Zeri, E. Gardner), w latach 80. i 90. wydawano sukcesywnie katalogi rozumowane malarstwa europejskiego: flamandzkiego 1984, europejskiego XV-XVIII wieku 1980 i 1998, holenderskiego 2007 – żeby wymienić najważniejsze.

²¹ Opis materii, z której utworzony jest obraz, a właściwie dołączenie do każdej pozycji katalogu zbiorów wyników badań laboratoryjnych, wprowadził do muzealnego piśmiennictwa europejskiego ma początku lat 50. XX w. belgijski Centre National de Recherches ‘Primitifs Flamands’ – twórcą monumentalnej serii wydawniczej katalogów rozumowanych *Les primitifs Flamands. 1. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas meridionaux au quinzième siècle*. W tomie 9. (Bruxelles 1966) skatalogowane zostały obrazy z tego zakresu w muzeach Gdańska, Krakowa i Warszawy, w ostatnim (?) tomie 17, 1995, opracowane są zbiory Luwru. Nowym polskim przykładem takiej metodologii rozpoznawania dawnych obrazów jest imponujący i modelowy katalog wystawy

Serenissima, światło Wenecji, wieńczący szeroko zakrojony program badawczy, obejmujący obrazy malarstwa weneckiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, 1999.

²² A. Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts*, 1995. Tu we wstępie interesująca uwaga dyrektora G.U. Grossmanna, który doceniając wagę katalogów zbiorów stwierdza, że to one rozstrzygają o jakości instytucji muzealnej. Grossmann uważa nadto, że mimo dzisiejszych coraz bardziej różnorodnych możliwości technicznych prezentacji muzealiów, jak np. płyty CD, DVD – forma katalogu w książce pozostaje przydatna, bo zapewnia kompletną i trwałą informację, a optyczny przegląd otwiera pole także przypadkowym znalazcom naukowym. Kolejny tom to K. Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, 1997.

²³ Najważniejsze publikacje to: L. Slavicek, *Flemish paintings of the 17th and 18th centuries*, 2000; O. Pujmanová i P. Přibyl, *Italian painting, c. 1330 - 1550*, 2008 (czeskie wydanie 2007); O. Kotkova, *German and Austrian painting of the 14th - 16th centuries*, 2007 (czeskie wydanie też 2007).

²⁴ Przegląd naszych wydawnictw pozwala mi, sądzę, na kilka uwag redakcyjnego charakteru. Bywa, że zamiast bibliografii do każdego z obrazów podawana jest sumaryczna literatura do całej twórczości artysty (np. Katalog MN Kraków z 1963 r.). Zubaża to wiedzę o prezentowanym obrazie, ponieważ informacja czy ten właśnie obraz był uwzględniony na ważnych wystawach monograficznych danego malarza lub na odkrywczych wystawach charakteryzujących jakiś krąg stylowy (np. *Sztuka dworu Wazów*) jest istotna dla umiejscowienia i oceny dzieła w *oeuvre* malarza. Natomiast zbędne są, moim zdaniem, zdarzające się niekie-

dy rozbudowane biogramy malarzy, ponieważ te informacje są dziś łatwo dostępne w niejednej wyszukiwarce internetu. Inna uwaga: dla językoznawców interesującym mogłoby być zbadanie jak bardzo do naukowego tekstu historyka sztuki przenika dialekt malarzy współczesnych; przykładem jest określanie sposobu malowania. Chociaż wiemy dziś jak skomplikowana jest technika i technologia obrazów z minionych epok, to piszemy „olej/plótno” (zamiast „technika olejna”), a więc podobnie jak malarz, który mówi, że „ma jeszcze kilka olei za szafą”. Pokrewny rodowód ma subiektywne nazywanie odcieni koloru temperaturą powietrza: na przykład zimna i ciepła czerwień (zamiast obiektywnie: kraplak i cynober). Jakby autor widział wirtualnego czytelnika jedynie w kręgu mu współczesnych, a zapominał, że jego tekst może za kilkadziesiąt lat być właśnie z powodu tych swoistości mniej czytelny. Do takich niezręczności stylistycznych należy zdwojona konstrukcja zaprzeczeń: jeśli obraz jest nie sygnowany czy nie datowany albo nie wystawiany i nie wymieniany w literaturze, to nie ma powodu podawać takich informacji w osobnych wierszach („nsygn.”, „ndat.”, „Wyst.: nie wystawiany”, „Lit.: nie publikowany”, „Bibliografia: brak”), wystarczy milczenie. Rzadko autorzy katalogów zbiorów przyznają, że ich atrybucje, datowanie obrazów czy interpretacje treści są hipotezami – jakby nie dotyczyły ich naturalne wątpliwości badawcze. A przecież powszechne w katalogach malarstwa aneksy zestawiające dawne i obecne atrybucje uświadamiają względność wielu z naszych poszukiwań, które są wszak najczęściej kolejną fazą dochodzenia do prawdy odległych faktów.

Bożena Steinborn

The Catalogues Which We Lack

The author considers the absence of critical catalogues of painting collections in Polish museums. Only a few Polish museums have published all their paintings in accordance with principles of scientific presentations (*catalogue raisonné*). Upon the example of national museums she indicates the virtues and faults of catalogues published after the second world war. Moreover, the author cites selected catalogues of temporary exhibitions performing the role of substitutes of scientific catalogues of overall collections. In particular, she recalls such exhibitions, which inspired the scrutinization of particular works.

There are several possible reasons for the discussed gaps in Polish writings about the history of painting collections in Poland. Presumably, one of them is the insufficient understanding on the part of civil service for the time-consuming research conducted by museums. The author maintains that an equally essential reason for the existing neglect is the fact that the museums' management prefer attractive catalogues of temporary exhibitions to the commercially less spectacular scientific cata-

logues. The simultaneous combination of the assets of a spectacular album of old painting with a compendium of the current state of knowledge about all the pictures in a given museum is – although feasible – very expensive and demands meticulous editorial work. A scientific catalogue of a whole painting collection comprises a team work involving historians of several painting genres as well as a conservator, a photographer and a technologist and, in due fact, it calls for patient supervision of a museum board. Such an undertaking has not only to be included into the museum budget but also in the the long-term agenda of many members of a museum staff.

The author concludes, that bilingual scientific catalogues are *conditio sine qua non* for the introduction of reliable information about the paintings in our museums into the modern organisation of the history of art. Without them we may merely regret the imperfect familiarity with our culture among foreign researchers.

□

Dorota Szymczak, *Srebrny ołtarz darłowski. Der Rügenwalder Silberaltar. Dwie wersje językowe: polska i niemiecka* – tłum. Robert Kupisiński. Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2007, ss. 380, il. 117

W roku 1636 księżna Elżbieta z Holsztynu i książę Bogusław XIV zlecili wykonanie tego ołtarza na chwałę Boga – czytamy na zapisanym przez stolarza Esaiasa Hepa pergaminie, który przez przeszło dwa i pół wieku leżał ukryty w schowku ołtarza darłowskiego. Jednak za fundatora tego dzieła uważa się księcia szczecińskiego Filipa II (1573-1618). Należał on do pomorskiej dynastii Gryfitów, która w drugiej tercji XVI w. poparła luteranizm i prowadziła aktywną politykę oświatową i kulturalną na terenie Pomorza Zachodniego. Książę Filip posiadał rozległe zainteresowania intelektualne, artystyczne i kolekcjonerskie. Zaowocowały one wieloma fundacjami, wśród których wyróżniały się: *Wielka Mapa Księstwa Pomorskiego* (125x221 cm), stanowiąca arcydzieło ówczesnej sztuki kartograficznej, i kabinety pomorski – kunsztowny augsburski mebel z hebanu i srebra.

Książę zamówił w 1606 r. srebrne repusowane plakiety (ok. 20 x 14 cm), dla których wzór stanowiło dwanaście miedziorytów Hendricka Goltziusa ze scenami Męki Pańskiej. Dzieło miał wykonać złotnik Johannes Körver z Brunszwiku, który rok później zmarł nie dokończywszy pracy. Kontynuowali ją następnie Zacharias i Christoph Lenckerowie z Augsburga, poleceni przez Filipa Hainhofera, agenta dworu szczecińskiego, znawcę sztuki i przyjaciela księcia. Gdy obaj złotnicy zmarli kolejno

w latach 1612 i 1613, ukończenie prac powierzono być może Niderlandczykowi Janowi de Vos. W kolekcji księcia Filipa znajdowały się także srebrne plakiety większych rozmiarów, przedstawiające *Pokłon pasterzy*, *Chrzest Chrystusa* i *Dawida grającego na harfie*. Godną oprawę w postaci hebanowej obudowy i pary malowanych obustronnie skrzydeł zyskał ten zespół reliefów w roku 1636, już po śmierci księcia, za sprawą jego brata i następcy, wspomnianego wcześniej Bogusława XIV. W ołtarzu znalazło się także dwanaście mniejszych srebrnych plakiet przedstawiających Apostołów i trzy z postaciami alegorycznymi oraz niewielkie medaliony o tematyce pasyjnej i około 120 ornamentalnych aplikacji. W zwieńczeniu umieszczono alabastrowe figurki świętych.

Ołtarz do roku 1806 zdobił kaplicę zamku w Darłowie, następnie przeniesiono go do tamtejszego kościoła Mariackiego. Wymontowane przez Niemców w 1944 r. plakiety zaginęły, aby w latach 50. odnaleźć się w Zamościu w liczbie zaledwie ośmiu. Obecnie wszystkie odnalezione elementy ołtarza znajdują się w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, gdzie poddawane są konserwacji.

Ołtarz darłowski był przedmiotem żywego zainteresowania kolejnych pokoleń badaczy sztuki Pomorza Zachodniego. Szczególnie cenne publikacje pozostawili Juliusz Lessing¹ i Hugon Lemcke².

Praca tego ostatniego zawiera zdjęcia zarówno całej środkowej części ołtarza, jak i wszystkich srebrnych plakiet – bezcenny materiał ilustracyjny wobec braku większości srebrnych reliefów. Zebrania i krytycznej analizy dotychczasowych publikacji poświęconych ołtarzowi podjęła się Dorota Szymczak, konserwator z Muzeum Pomorza Środkowego. To niełatwe zadanie wykonała nad wyraz rzetelnie. Na podstawie dostępnych źródeł³ i opracowań autorka na szerokim tle artystycznego mecenatu Filipa II przedstawiła okoliczności powstania srebrnych plakiet. Opisała dzieje ołtarza, w tym także o ile było to możliwe jego zawile losy wojenne i powojenne, oraz stan badań nad obiektem. Sporządziła dokładny opis poszczególnych jego elementów. Choć nie ustrzegła się pewnych drobnych błędów, przedstawiając omyłkowo jako narzędzia do repusowania sztychle grawerskie zamiast puncyn (il. 65), to jednak w sposób niezwykle wyczerpujący, a zarazem przystępny, zapoznała czytelnika z tajnikami warsztatu XVII-wiecznego złotnika i stolarza. Autorka omówiła także nietypowe treści ideowe ołtarza na tle ówczesnej sztuki luteranckiej na Pomorzu, ponadto przeanalizowała ikonografię poszczególnych scen⁴. Nie tylko wskazała pierwowzory graficzne srebrnych reliefów pasyjnych, przedstawiła również inne obiekty złotnictwa inspirowane tym zbiorem miedziorytów (zwłaszcza

ołtarz z Husum). Krótko zaprezentowała także pokrewne ołtarzowi darłowskiemu dzieła złotników augsburskich ze zbiorów polskich (Kraków, Gniezno, Częstochowa) i obcych. Wiele miejsca poświęciła metodom konserwacji i koncepcjom dalszego eksponowania tego niekompletnego przecież obiektu.

Książka Doroty Szymczak posiada poza merytorycznymi wybitne walory edytorskie. Bogaty materiał zdjęciowy, liczne rysunki i schematy ilustrujące niektóre zagadnienia technologiczne, pozwalają czytelnikowi zapoznać się szczegółowo z omawianym dziełem i procesem jego tworzenia. Ponadto opublikowanie tej pracy w podwójnej wersji językowej – polskiej i niemieckiej, czyni ją w pełni dostępną także dla badaczy obcych. Znacznym dla nich ułatwieniem jest dołączenie do niemieckiego spisu ilustracji miniatur zdjęć i rysunków umieszczonych w treści książki.

Dorota Szymczak podjęła wszystkie istotne zagadnienia związane z omawianym obiektem – kwestie fundacji, atrybucji, programu ikonograficznego i jego inspiracji, technik wykonania, konserwacji i ekspozycji. Choć szeroko omówione, nie zostały wszakże wyczerpane do końca. Przed badaczami pozostaje nadal rozpoznanie pozostałych pierwowzorów graficznych zarówno wspomnianych plakieta srebrnych, jak i malowanych scen na drewnianych skrzydłach ołtarza (*Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Elżbieta, Zwiastowanie, Boże Narodzenie*⁵, *Ewangeliści*). Ustalenie autorstwa plakieta z Apostołami i postaciami alegorycznymi unie możliwia na razie ich brak.

W początkach XVII w. augsburskie sprzęty z czarnego hebanu dekorowane srebrem cieszyły się w Europie ogromną popularnością nie tylko z powodu panującej wówczas mody, lecz także za sprawa

wą konkurencyjnych cen, uzyskiwanych dzięki lepszej organizacji pracy oraz stosowaniu półfabrykatów i elementów produkowanych seryjnie⁶. Ołtarz darłowski jest doskonałym świadectwem swojej epoki – zarówno jej upodobań estetycznych, jak i sposobów produkcji warsztatowej. Niektóre ze zdobiących go scen rozpoznać można także w innych wyrobach augsburskich⁷, jeszcze częściej powtarzano drobne aplikacje⁸. Nie zmienia to faktu, że był on dziełem efektownym, które urzekło kolejne pokolenia miłośników sztuki. Miejmy nadzieję, że w przyszłości odnajdą się brakujące srebrne plakiety, a dzieło to na nowo załśni pełnym blaskiem. Zanim to jednak nastąpi, doskonałą możliwością zapoznania się z tym cennym obiektem daje omawiana tu publikacja.

Magdalena Pielas

Przypisy

¹ J. Lessing, *Der Silberaltar In Rügenwalde*, „Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen”, t. VI, 1885, s. 58-66.

² H. Lemcke, *Der Rügenwalder Silberaltar*, „Baltische Studien”, t. XXIII, 1920.

³ M.in. korespondencji księcia Filipa II z Hainhoferem.

⁴ Dowiodła, że scena określana przez wszystkich dotychczasowych badaczy jako *Chrystus przed Piłatem* przedstawia w istocie Chrystusa przed Herodem.

⁵ Niemal identyczna scena Bożego Narodzenia zdobi predellę jednego z ołtarzy bocznych kościoła parafialnego pw. św. Zygmunta w Szydłowcu (Karta inwentaryzacyjna KOBiDZ nr RAX 000 002 759, opr. W. Puget, 1967). Wobec znacznego oddalenia obu obiektów i powszechnego w tej epoce stosowania wzorców graficznych, istnienie takiego

pierwowzoru w tym przypadku nie budzi wątpliwości. (Serdecznie dziękuję za wskazanie obrazu z Szydłowca p. Beacie Szafraniec-Rdułtowskiej)

⁶ M. Gradowski, *Fragmenty wyposażenia zamkowego zachowane u siostr wizek*, „Rocznik Warszawski” 2005, s. 181.

⁷ Osiem scen pasyjnych wg miedziorytów Hendricka Goltziusa zdobi srebrny ołtarz z Husum (il. 107), dwie – tabernakulum z kościoła wizek w Warszawie (il. 105-106). Niemal identyczna z darłowską plakieta z *Pokłonem Trzech Króli*, wyszła z warsztatu Mathäusa Walbauma (il. 115).

⁸ Dla przykładu w dokumentacji złotniczej KOBiDZ znajduje się około tuzina wyrobów (kielichy, krzyże relikwiarzowe, monstrancje) dekorowanych okrągłymi medalionami z Chrystusem Umęczonym, użytymi również do dekoracji obramienia sceny *Pokłonu Trzech Króli* ołtarza darłowskiego.

Dorota Szymczak, *Srebrny ołtarz darłowski. Der Rügenwalder Silberaltar (The Silver Altar from Darłowo. Der Rügenwalder Silberalta)*, two versions: Polish and German – translated by Robert Kupisiński, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2007, 380 pp., ill. 117

The completion of the altar from Darłowo took thirty years. In 1606 Filip II, the duke of Pomerania (1573-1618), commissioned 12 silver Passion plaques according to copperplates by Hendrick Goltzius. The work was conducted up to 1617 by goldsmiths Johannes Körver of Brunswick, Zacharias and Christoph Lencker of Augsburg, and others. The duke's collection included also larger plaques depicting *The Adoration of the Shepherds*, *The Baptism of Christ* and *David Playing on a Harp*. The ebony setting of the reliefs, executed by the carpenter Esaias Heppa, and including a pair of wings painted on both sides, with figural scenes: *Madonna and Child*, *St. Elizabeth*, *Annunciation*, *Nativity* and *Evangelists*, was founded in 1636 by Duke Filip's brother and successor – Bogusław XIV. The altar was also composed of 12 plaques portraying the Apostles and three with allegories as well as ornamental applications. The crowning featured alabaster figurines of the saints.

Until 1806 the altar embellished the castle chapel in Darłowo, and subsequently was transferred to the local church of the Holy Virgin Mary. In 1944 the plaques were dismantled by the Germans. In the 1950s seven were dis-

covered in Zamosc. At present, all the extant elements of the altar are displayed at the Museum of Central Pomerania in Słupsk, where they are conserved.

The Darłowo altar has been the object of the interest of successive generations of experts on the art of Western Pomerania. Particularly valuable publications include those by Julius Lessing (1885), who described the altar in great detail, and Hugo Lemcke (1920), who took photographs of its central part and all the silver plaques. Dorota Szymczak embarked upon a systematisation and analysis of heretofore knowledge about the altar. Upon the basis of accessible sources and studies she has meticulously presented the artistic patronage of Filip II, considered against an extensive backdrop, and discussed the circumstances of the origin of the silver plaques, the history of the altar, the workshop secrets of a seventeenth-century goldsmith and carpenter, and the state of research relating to the altar. Moreover, she has made a precise description of the altar's particular elements, verified the iconography of particular scenes, indicated the original graphic sources of the Passion reliefs, and considered other examples of goldsmithery inspired by the titular altar (such as the altar from Husum). A

brief presentation of works of Augsburg artisans in Polish and foreign collections is accompanied by considerable attention paid to the methods of conservation and conceptions of the further display of this incomplete monument. The book by D. Szymczak possesses exceptional editorial merits: numerous photographs and drawings illustrate selected technological questions. The publication was issued in Polish and German, rendering it accessible to foreign researchers. The German-language list of illustrations is supplemented by miniatures of the photographs and drawings found in the book. Despite a conscientious approach to the topic, the author has not discussed it to the end. Hence researchers are left with the task of identifying the graphic originals of the missing plaques and the scenes painted on the altar wings.

The Darłowo altar is excellent testimony of its epoch, an imposing work, which has captivated generations of historians of art. Let us hope that the missing silver plaques will be traced and the altar will regain its former splendour. Before that happens, the reviewed publication offers a good opportunity for learning about this valuable monument.

Magdalena Pielas