

FOLIA HISTORIÆ ARTIUM

— 19 —

Seria Nowa

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

KOMISJA HISTORII SZTUKI

KRAKÓW 2021

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:

Marcin Fabiański, Józef Grabski, Ryszard Kasperowicz, Magdalena Kunińska,
Brigitte Kurmann-Schwarz, Pietro Marani, Sergiusz Michalski,
Aleksandra Sulikowska-Belczowska, Joanna Tomalska, Marek Walczak

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

Redakcja językowa
David Schaffler, Dominik Petruk

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

- MIROŚLAW PIOTR KRUK, NADIA WYWIÓRSKA
Ikony z dawnej cerkwi pw. św. Demetriusza Męczennika w Czarnej koło Uścia Gorlickiego 5
Icons from the former Greek Orthodox Church of St Demetrios the Martyr at Czarna by Uście Gorlickie 30
- ALBERT BOESTEN-STENGEL
Ein Bildnis der Claude de France? Antike und Heraldik in Leonardos Dame mit Hermelin 31
A Portrait of Claude de France? Antiquity and Heraldry in Leonardo's Lady with an Ermine 62
- ALTTI KUUSAMO
Aby Warburg's Missing Ladies: The Exclusion of Mid-16th Century Nymphs 63
- ELIZABETH CARSON PASTAN
A Window on Panofsky's Gothic Architecture and Scholasticism 75
- NURIA JETTER
Unknown Premises of Iconology? A Critical Review of Panofsky's Proposal for a Solution to the Problem of Historicity 85
- MICHAEL ANN HOLLY
Iconology's Shadow 93

RECENZJE

- MAGDALENA KUNIŃSKA
Trójęgłos o Imperium: Matthew Rampley, Nora Veszprémi, Markhian Prokopovych, The Museum Age in Austria-Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century. Penn. State Univ. Press: University Park 2020, 300 ss. 99
- KAMILA TWARDOWSKA
Nicht Nur Bauhaus – Netzwerke Der Moderne in Mitteleuropa / Not Just Bauhaus – Networks of Modernity in Central Europe, red. Beate Störtkuhl. Rafał Makala, De Gruyter Oldenbourg: Berlin–Boston 2020, 400 ss. 107

OMÓWIENIE

- DOBROŚLAWA HORZELA
Piotr Skubiszewski, Studies in Medieval Iconography. Collected Essays 1962–2011, red. Józef Grabski. IRSA: Cracow 2021, 768 ss. 113

NEKROLOGI

- SZYMON TRACZ
Kazimierz Kuczman (1947–2021) 117

- KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ
AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2020 135

MIROSŁAW PIOTR KRUK
Uniwersytet Gdański / Muzeum Narodowe w Krakowie

NADIA WYWIÓRSKA
Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

IKONY Z DAWNEJ CERKWI PW. ŚW. DEMETRIUSZA MĘCZENNIKA W CZARNEJ KOŁO UŚCIA GORLICKIEGO

Zespół ikon pochodzący z dawnej cerkwi pw. św. Demetriusza Męczennika w Czarnej w powiecie gorlickim pod wieloma względami stanowi wyjątkową grupę dzieł. Miejsce nieistniejącej już świątyni, dla której były przeznaczone, zajmuje inna drewniana budowla, wzniesiona w 1764 roku, w 1947 roku przemianowana na kościół rzymskokatolicki pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, pełniący funkcję filii parafii Matki Boskiej Wniebowziętej w Brunarach Wyżnych (dawnej cerkwi pw. św. Michała Archanioła) [il. 1]. W wizytacji z 1817 roku stwierdzono, że cerkiew filialna, podobnie jak patronacka, wzniesiona była z drewna (*tam parochialis quam filialis est lignea*) i przynależało do niej 409 „dusz”; ogółem parafia liczyła 1384 wiernych¹. W *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego* Czarna jest wzmiankowana jako wieś o górzystym ukształtowaniu, należąca do powiatu grybowskiemu, licząca niespełna 388 mieszkańców, głównie narodowości ruskiej². O wcześniejszym wschodnim rycie odbywających się tu liturgii przypomina wyposażenie, częściowo zachowane we wnętrzu kościoła, m.in. nowożytny ikonostas przechowywany w dawnym sanktuarium wraz ze stojącym za nim ołtarzem (cs. *prestoł*) oraz ikona Opłakiwania Chrystusa z początku XVIII wieku w architektonicznym obramieniu. Ściany i stropy poszczególnych pomieszczeń

pokrywa dziewiętnastowieczna polichromia o motywach figuralnych i ornamentalnych, częściowo przemalowana w latach trzydziestych XX wieku [il. 2].

Na północnej ścianie nawy świątyni znajdują się dwie ikony – Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków³, umieszczona w ołtarzu bocznym [il. 3–4] oraz Chrystus Pantokrator w Chwale, wisząca obok⁴ [il. 5–6]. Druga z wymienionych ikon publikowana jest po raz pierwszy – po tym, jak zasłonięta na niespełna dwa stulecia olejnym przemalowaniem [il. 7], została odkryta w ramach konserwatorskiej pracy dyplomowej, przeprowadzonej w latach 2017–2019 na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki (dalej: WKiRDS) krakowskiej Akademii

¹ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, mikr. PP-302, sygn. 304, „Wizytacja kanoniczna Dekanatu Muszyńskiego, okręgu sądeckiego z 1817 roku, parafia Brunary”.

² *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 1, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1880, s. 737.

³ Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i św. Joachima i Anny, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., ok. 108×92 cm, przechowywana w obecnym kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej (d. cerkiew pw. św. Demetriusza Męczennika); repr. w: V. KARMAZIN-KAKOVSKIJ, *Mistectvo lemkiw'skoj cerkvi*, Rim 1975, il. 276, 287; M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*” w *ikonie Hodegetrii w otoczeniu proroków w Czarnej k. Uścia Gorlickiego*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Groniek, Kraków 2009, s. 215–248, il. 8–12; J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, Rzeszów 2017, s. 242; reprodukcje online: Cyfrowe Archiwum Jerzego Tura i Barbary Tondos, fot. W. Górski, 1969 (<http://www.lem.fm/archiwa/obiekt.php?search=Czarna&type=0&id=262>) (dostęp: 24.04.2019). Fotografia ikony z Czarnej na stronie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Hodegetria> (dostęp: 24.04.2019).

⁴ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 108×89 cm, przechowywana w kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej.



1. Kościół rzymskokatolicki pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (d. cerkiew pw. Demetriusza Męczennika) w Czarnej. Fot. N. Wywiórska, 2019



2. Wnętrze świątyni w Czarnej. Fot. M.P. Kruk, 2007



3. Ołtarz boczny z ikoną Matki Boskiej Hodegetrii w świątyni w Czarnej. Fot. M.P. Kruk, 2007



4. Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i śś. Joachima i Anny, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., ok. 108×92 cm, przechowywana w obecnym kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej (d. cerkiew pw. św. Demetriusza Męczennika). Fot. P. Gąsior, 2021



5. Ściana północna świątyni w Czarnej z ikoną Chrystusa Pantokratora. Fot. N. Wywińska, 2019



6. Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 108×89 cm, przechowywana w obecnym kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej. Fot. P. Gąsior, 2019



7. Ostatnia Wieczerza, ikona, 1. poł. XIX w. 108×89 cm (kompozycja oddzielona od ikony Chrystusa Pantokratora i osadzona na nowym podobrazu w 2019 roku, obecnie eksponowana na południowej ścianie nawy świątyni). Fot. N. Wywiórska, 2019



8. Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 108×89 cm, MONS, nr inw. MNS/941/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu



9. Mandylion, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 56,5×70 cm, MONS, nr inw. MNS/942/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu



10. Ukrzyżowanie, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 101×74 cm, MONS, nr inw. MNS/940/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

Sztuk Pięknych (dalej: ASP)⁵. Zakres pracy wykraczał poza standardowe zabiegi konserwatorskie, jako że odsłonięcie i zabezpieczenie warstwy oryginalnej, datowanej na koniec XVI – początek XVII wieku wymagało oddzielenia zakrywającej ją warstwy dziewiętnastowiecznego przemalowania i osadzenie jej na nowym podobrazu. Z kolei odsłonięcie wizerunku Chrystusa stanowiło asumpt do podjęcia dalszych badań i prób wskazania warsztatu dla tego obrazu, które doprowadziły do powiązania go ze wspomnianą wyżej ikoną Hodegetrii oraz trzema ikonami ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu (dalej: MONS): Święty Demetriusz Męczennik ze

⁵ N. WYWIÓRSKA, „Rozwarstwianie dwóch ikon malowanych na jednym podobrazu drewnianym: Chrystus Pantokrator (XVI/XVII w.) i Ostatnia Wieczerza (1. poł. XIX w.), pochodzących z dawnej cerkwi pw. św. Dymitra Męczennika w Czarnej. Próba charakterystyki warsztatu artystycznego pierwotnego malowidła”, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Nowalińskiej, 2019, WKiRDS, ASP w Krakowie. Praca została nagrodzona w 2020 roku w ogólnopolskim konkursie „Najlepszy dyplom z kierunku konserwacja i restauracja dzieł sztuki (2018/2019 i 2019/2020)”.

scenami z życia⁶ [il. 8], Mandylion⁷ [il. 9] i Ukrzyżowanie⁸ [il. 10]. Rozpoznana grupa pięciu jednorodnych stylistycznie obrazów, datowanych na przełom XVI i XVII wieku, niewątpliwie pochodzi z jednego warsztatu artystycznego, a co szczególnie istotne – to rozpoznanie pozwala na częściową rekonstrukcję pierwotnej przegrody ołtarzowej w dawnej świątyni w Czarnej w dwóch wariantach: bez rzędu apostołskiego [il. 11] oraz z jego uwzględnieniem [il. 12]. Zaznaczyć przy tym należy, że drugi wariant jest czysto hipotetyczny z racji braku zidentyfikowanych ikon, które można by do niego przypisać.

Cały zespół wskazanych ikon składał się zatem na ikonostas, który w kategoriach ogólnoeuropejskich należałoby uznać za wczesnonowożytny, z punktu widzenia cech stylistycznych natomiast za przynależny jeszcze do średniowiecznej sztuki cerkiewnej, co w przypadku Sądeckiego stanowi nadzwyczajny przypadek. Rekonstrukcja uzupełniona została o ikonę Świętego Mikołaja, która jednakże jest dziełem odmiennym warsztatowo i późniejszym od pozostałych ikon, niemniej stanowi logiczne dopełnienie całości i być może z tą intencją wykonana została w innych okolicznościach⁹ [il. 13]. Niewykluczone, że tak też postąpiono z pozostałymi rzędami ikon, na których fundację w danej chwili być może nie stać było miejscowej społeczności i cały ikonostas ukończono później albo pozostawiono w minimalistycznej wersji. W przekonaniu o wspólnym pochodzeniu prezentowanego zespołu ikon utwierdza przeprowadzona analiza ikonograficzna i stylistyczna, wyszczególniająca ich cechy charakterystyczne i nakreślająca zarys artystycznej sylwetki ich

⁶ Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 108×89, MONS, nr inw. MNS/941/S; repr. w: H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku (ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu)*, „Rocznik Sądecki”, 12, 1971, s. 573–613, rys. 7; T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, il. 285b; H. DUĆ-FAJFER, *Kult i ikonografia św. Dymitra z Salonik na Łemkowszczyźnie*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, red. J. Czajkowski, Sanok 1994, s. 291–310, il. 12, 13; J. KŁOSIŃSKA, *Icons de Pologne*, Varsovie–Paris 1987, poz. kat. 52; M. JANOCHA, *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, il. 244; M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010, poz. kat. 40.

⁷ Mandylion, ikona, XVI/XVII w., 56,5×70, MONS, nr inw. MNS/942/S; repr. w: M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, il. 8 (jak w przyp. 6); eadem, *Geneza ikony*, „Almanach Sądecki”, 12, 2003, nr 2, s. 3–11, il. s. 8.

⁸ Ukrzyżowanie, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 101×74 cm, MONS, nr inw. MNS/940/S; repr. w: H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku*, il. 22 (jak w przyp. 6); R. BISKUPSKI, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, il. 75; M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, il. 42 (jak w przyp. 6); J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 158 (jak w przyp. 3).

⁹ Święty Mikołaj, ikona, dat. poł. XVII w., 92×73,5 cm, MONS, nr inw. MNS/943/S; repr. w: M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, il. 41 (jak w przyp. 6).

1. Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i św. Joachima i Anny
2. Chrystus Pantokrator w Chwale
3. Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia
4. Święty Mikołaj ze scenami z życia



6



5



1



8



2

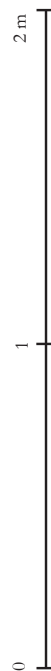


3

5. Mandylion
6. Ukrzyżowanie
7. Brama królewska
8. Przejście diakońskie



7



11. Rekonstrukcja pierwotnej przegrody ołtarzowej w dawnej świątyni w Czarnej – w wersji bez dodatkowych rzędów. Rys. N. Wywińska, 2021

1. Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i św. Joachima i Anny
2. Chrystus Pantokrator w Chwale
3. Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia
4. Święty Mikołaj ze scenami z życia



6

5. Mandylion
6. Ukrzyżowanie
7. Brama królewska
8. Przejście diakońskie
9. Rząd Deesis apostołskiego



9



4



5



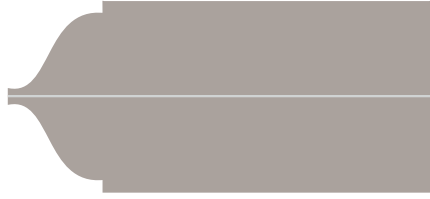
2



3



8



7





13. Święty Mikołaj ze scenami z życia, ikona, pocz. XVII w., 92×73,5 cm, MONS, nr inw. MNS/943/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

twórcy. Na podstawie zachowanych dzieł można ogólnie wyznaczyć zasięg aktywności anonimowego malarza jako pokrywający się z obszarem przemyskiej eparchii. Na podstawie przedstawionych poniżej ustaleń przypisać mu można również ikonę chramową z nieistniejącej już cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Woli Krzywieckiej w okolicach Przemyśla, a więc przeciwnego krańca diecezji¹⁰ [il. 14].

Analiza wskazanego zespołu ikon stwarza okazję do poruszenia szeregu zagadnień dotyczących malarstwa ikonowego rozwijającego się na terenach północno-wschodniego łuku Karpat, związanych z działaniem warsztatów oraz formowaniem się w tym regionie wczesnych przegród ołtarzowych. Problematykę powiązaną z istnieniem i kształtowaniem się tych konstrukcji w cerkwiach z terenu dzisiejszej Małopolski i Podkarpacia, wraz ze wskazaniem na ich bałkański rodowód,

¹⁰ Zaśnięcie Bogurodzicy, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 111×93,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Woli Krzywieckiej, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej (dalej: MNZP), nr inw. 367; repr. w: S. SZYMAŃSKI, *Ikona w Polsce i jej przeobrażenia* [Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, katalog wystawy], Warszawa 1967, il. VII, poz. kat. 11; *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, red. B. Kiwała, J. Burzyńska, Kraków 1981, il. IX; M. JANOCHA, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, il. 257; idem, *Ikony w Polsce*, il. 177 (jak w przyp. 6).



14. Zaśnięcie Bogurodzicy, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 111×93,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Woli Krzywieckiej, MNZP, nr inw. MPH 367. Fot. Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu

podejmowali między innymi Włodzimierz Jarema¹¹ oraz Zofia Szanter¹². Pierwszy ze wspomnianych bada-

¹¹ W. JAREMA, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1972, nr 16, s. 22–33; PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonoypys zachidnoi Ukrainy XVI–poc. XVII st.*, L'viv 2017, s. 247–278.

¹² Z. SZANTER, *Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej*, [w:] *Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia*, Rzeszów 1985, 93–135; eadem, *Powstanie nowożytniej formy ikonostasu w cerkwiach ruskich na południowo-wschodnich terenach Rzeczypospolitej w XVII wieku*, [w:] „Do piękna nadprzyrodzonego”. *Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, grekokatolickiego*, t. 1, red. K. Mart, Chełm 2003, s. 127–153; eadem, *Dorzecze górnej Ropy. Historia wsi i sztuka cerkiewna XVIII wieku*, Warszawa 2005, s. 28–40. Pionierem badań nad tym tematem był J.B. KONSTANTYNOWICZ (*Ikonoostas XVII wieku na zachodnio-ukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej*, [Sanok 1929], rkps w Muzeum Zamku w Łańcutu; idem, *Ikonoostas XVII w. w granicach dawnych diecezji: przemyskiej, bełskiej i chełmskiej: próba charakterystyki*, t. 2, Sanok 1930 [album fotografii]; Lwów, Biblioteka Naukowa im. W. Stefanyka, rkps nr. 4664 = L'viv's'ka nacional'na naukova bibioteka Ukrainy imeni V. Stefanyka; idem, *Ikonoostas: Studien und Forschungen*, t. 1, Lwów 1939); zob. W. DELUGA, *Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej: dokumentacja naukowa Jarosława Bohdana*

czy wskazał m.in. na serbskie i bułgarskie precedensy przegrody jedynie z dwoma przejściami, co traktowano niekiedy jako anomalię niegodną uwagi¹³. Tymczasem ikonostas mógł nie posiadać wrót południowych, niekoniecznych ze względów liturgicznych, tak jak np. w Posadzie Rybotyckiej: „Gdy cerkwie były mniejsze, bez pastoforiów lub z jednym, po stronie północnej, wtedy wrota diakońskie południowe nie były potrzebne”¹⁴. Michał Janocha podkreślił ostatnio, że pierwotne przegrody ołtarzowe południowo-zachodnich ziem ruskich to fenomen niedostrzeżony, zwłaszcza przez badaczy rosyjskich¹⁵. Obecny, niepełny stan wiedzy na temat pierwotnych ikonostasów, wynika z częściowego niezachowania tworzących je niegdyś ikon, jak i niemal zupełnego braku zachowanych elementów konstrukcyjnych¹⁶. Spośród polskich badaczy jedyny dotąd przykład przegrody ołtarzowej z końca XVI wieku z terenu zachodniej Łemkowszczyzny wskazał Jarosław Giemza, łącząc ze sobą rozproszone dziś ikony w muzeach polskich i lwowskich, pochodzące z cerkwi pw. Michała Archanioła w Pielgrzymce¹⁷ [il. 15]. Rekonstrukcje niskich ikonostasów o różnym stopniu zachowania przedstawiają badacze ukraińscy, analizując głównie dzieła ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie (dalej: NML). Do znamiennych i wielokrotnie przywoływanych przykładów trójrzędowych struktur o średniowiecznej genezie należą szesnastowieczne przegrody z cerkwi w Nakonecznem, Polanie i Turze na Ukrainie¹⁸.

Konstantynowicza, [w:] „Do piękna nadprzyrodzonego”, s. 212–225 (jak w przyp. 12).

- ¹³ PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukrainy XVI–poč. XVII*, s. 248 (jak w przyp. 11).
- ¹⁴ A. GRONEK, *O cechach szczególnych ikonostasu w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, [w:] *Mogiljans'ki Čytannja. Zbirnyk naukovykh prac*, 23: *Doslidžennja sakral'nyh pam'jatok Ukrainy*, Kyïv 2018, s. 119–125.
- ¹⁵ M. JANOCHA, *Ewolucja ikonostasu w sztuce cerkiewnej na terenie I Rzeczypospolitej*, „TECHNE. Seria Nowa”, 2018, nr 1, s. 79–106, literatura w przyp. 11–18.
- ¹⁶ Michał Janocha przypomniał przykłady (za Włodzimierzem Jarema) belek do montażu epistylonu Deesis z cerkwi pw. Świętego Ducha w Potyliczu i Uluczu oraz z cerkwi pw. Krzyża Świętego w Drohobyczu (ibidem, s. 84). Do zachowanych elementów należy też fragment listwy do ustawiania ikon z 4. ćw. XVI w., pochodzący z cerkwi pw. św. Paraskewy w Radrużu, zob. J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 198 (jak w przyp. 3).
- ¹⁷ J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 189–190 (jak w przyp. 3).
- ¹⁸ Do ostatnio opublikowanych artykułów zawierających analizę wspomnianych zespołów wraz z zaproponowaną rekonstrukcją układów przegród należą: M.I. FEDAK, *Ikonostas kinca XVI – počatku XVII st. iz cerkvy sv. Mykolaja s. Tur'je na Starosambirščyni*, „Visnyk Charkiv's'koï Derzavnoï Akademii Dizajnu ta Mystectv”, 2017, nr 6, s. 90–96; M. GELYTOVYČ, *Ikonostas cerkvy Pokrovy Presvjatoï Bogorodyci seredyni XVI stolittja iz s. Poljana l'viv's'koï oblasti: sproba rekonstrukcii*, „Studii mystectvoznavč. Architektura. Obrazotvorčie ta dekorativno-vžytkove mystectvo”,

W przypadku przegrody z Czarnej przedstawiony w artykule wariant rekonstrukcji nie pretenduje do rozstrzygnięć ostatecznych, zwłaszcza w odniesieniu do formy całego ikonostasu, a otwartą kwestią pozostaje przede wszystkim dokładna liczba tworzących go rzędów. Propozycja rekonstrukcji opiera się na założeniu, że pierwotny wygląd przegrody winien być zbliżony do dwurzędowego ikonostasu w Pielgrzymce, na którego praktycznie pełną rekonstrukcję pozwala niemal komplet zachowanych elementów składowych, a zarazem nieco odmienną od trzyczędowych ikonostasów kręgu potylickiego. Problem w tym, że w rekonstruowanym ikonostasie z Czarnej nie można wskazać ani jednej z zachowanych ikon, która mogłaby utworzyć analogiczny rząd apostołski, zwany też rzędem Deesis, w ikonostasie z Czarnej. Tworzył go pochodł apostołów prowadzonych przez archaniołów Michała i Gabriela przed tron Chrystusa, przy którym w bezpośredniej bliskości trwali w nieustającej modlitwie Bogurodzica i Jan Chrzyciel. Wniosek z tego taki, że albo takiego rzędu nie było w ogóle, co raczej mało prawdopodobne w świetle materiału porównawczego, albo że nie zachowała się żadna z tych ikon, tudzież że te dzieła wciąż jeszcze czekają na rozpoznanie.

Jak wspomniano, na wspólny typ tzw. niskiego ikonostasu, charakterystyczny dla Bałkan i Podkarpacia, wskazywał Włodzimierz Jarema¹⁹ i częściowo znajduje to potwierdzenie w osiemnastowiecznych wizytacjach dawnej diecezji przemyskiej, zachowanych w Zespole Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Archiwum Państwowym w Przemyślu²⁰. Ikonostas utożsamiano wówczas z terminem „Deisus / Deysus”, a jeśli rząd apostołski nie występował, zaznaczano to specjalnie, np. w wizytacji dekanatu dukielskiego napisano: „ikonostas bez obrazów apostołskich”²¹. Tożsame ze współczesnym, bez żadnych wątpliwości, rozumienie i opis struktury ikonostasu zawarte są dopiero w protokołach z połowy XIX wieku: „Ikonostas składa się z 2 kondygnacji na dolnej carskie wrata całkiem złożone [...] z jednego boku tychże jest obraz Matki Boskiej, z drugiej strony Zbawiciela. Obok są drzwi [...] lecz prostej roboty. W górnej kondygnacji jest 12 obrazów dwunastu Apostołów wokół Chrystusa Pana tj. Аpxиeпeя / a u nóг тeгоž czwartkowa Wieczera.

2017, nr 4, s. 31–43; eadem, *Ikonostas cerkvy Uspinnja Presvjatoï Bogorodyci s. Nakonečne – najpovnišyj ikonostasnyj ansambl' XVI stolittja*, „Visnyk L'viv's'koï Nacional'noï Akademii Mystectv”, 2019, nr 39, s. 73–88.

¹⁹ W. JAREMA, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach*, s. 26 (jak w przyp. 11).

²⁰ M.P. KRUK, „Deisus dawną zwyczajną robotą y malowaniem” – kilka uwag na marginesie inwentarzy cerkiewnych, [w:] *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, red. W. Bałus i in., Kraków 2001, s. 207–230.

²¹ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, sygn. 21, „Rewizja wizytacji dekanatu dukielskiego z lat 1775, 1780”, s. 5; M.P. KRUK, „Deisus dawną zwyczajną robotą”, s. 213 (jak w przyp. 20).

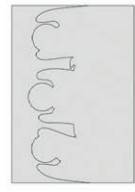
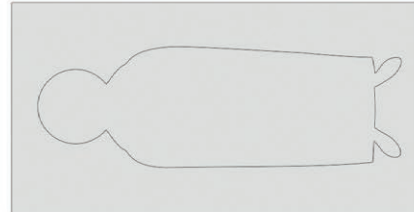
Przegroda ołtarzowa, kon. XVI w., z cerkwi pw. Archaniola Michała w Pieligrymce.

1. Carskie wrota – Zwiastowanie Bogurodzicy i św. Ewangeliści; 2. Chrystus Pantokrator – Spas w Silesi; 3. Bogurodzica Hodigitria w otoczeniu Proroków, ze św. Joachimem i Anną; 4. Archanioł Michał i św. Mikołaj (MZL); 5. niezachowana ikona namieszna – wizerunek Świętego lub Świętej; 6. Mandylion; 7. niezachowana ikona namieszna – wizerunek – być może Trójca Święta; 8. centralna ikona Deesis – Chrystus na Tronie, Bogurodzica, św. Jan Chryzostel, Archaniołowie Michał i Gabriel; 9. Św. Piotr; 10. Św. Paweł; 11. Św. Marek Ewangeliista; 12. Św. Mateusz Ewangeliista; 13. Św. Szymon; 14. Św. Filip; 15. Św. Jan Ewangeliista; 16. Św. Łukasz Ewangeliista; 17. Św. Bartłomiej; 18. Św. Jakub; 19. Św. Andrzej; 20. Św. Tomasz; 21. Ukrzyżowanie – pod krzyżem: Bogurodzica, Maria Magdalena, Maria Zona Kleofasa, Jan Ewangeliista, Józef z Arymaty i oraz wyszydzający Odkupiciela kapłani Żydowscy.

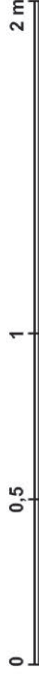
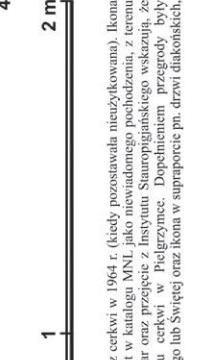
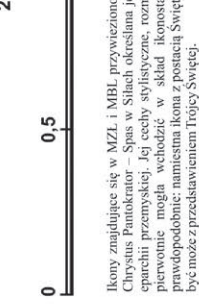
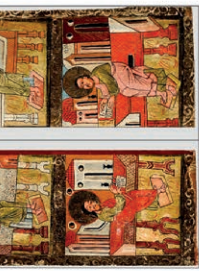


21

Z najstarszego, znanego ikonostasu cerkwi w Pieligrymce zachowała się do dzisiaj większość elementów: ikona chramowa Archaniola Michała i św. Mikołaja (MZL), namieszne ikony Bogurodzicy Hodigitria w otoczeniu Proroków, ze św. Joachimem i Anną i Chrystusa Pantokratora – Spasa w Silesi (obie MNL), epistylon Deesis (ikona centralna i wizerunki ośmiu Apostołów w MZL, czterech Apostołów w MNL), wietrzaki ikony Ukrzyżowania (MBL), Mandylion (MNL) oraz carskie wrota z ikonami Zwiastowania Bogurodzicy i św. Ewangeliistów (w cerkwi). W 1648 r. wrota zostały przywiezione w górnej partii oraz przy krawędziach i użyte jako podobrazie dla wykonania naprężonej ikony Hodigitria (rozdziałone w czasie niedawnej konserwacji). Ikonograficznie osobliwością Ukrzyżowania jest wprowadzenie postaci św. Józefa z Arymaty w miejsce św. Longinosa oraz kapłanów żydowskich wyszydzających Odkupiciela. Pierwotnie ikony osadzone były na listwach przywierzonych do ściany ikonostasowej. Przebudowę ołtarzową oraz choroągę procesyjną z obrazami Archaniola Michała św. Jerzego (MZL) z cerkwi w Pieligrymce wykonał artef złożony co najmniej z dwóch malarzy. Ikony znajdujące się obecnie w kolekcji MNL zostały przewiezione z cerkwi w Pieligrymce do Lwowa na pocz. I. 80. XIX w. celem prezentacji na wystawie w muzeum Instytutu Stauroopigiankiego, skąd wraz z innymi zabytkami z terenu przemyskiej eparchii przekazane zostały w 1940 r. do MNL.



Tobą raduje się, Laski Pelna, wszelkie stworzenie,
Archanielski chór i ród ludzki,
O święty przybytku i raju duchowy,
dziewierwa podziwiało,
w Ciebie wcielił się Bóg i Dzieckiem był
przedwieczny Bóg nasz.
Wnetrności bowiem Twoje tronem uczynił
i łono Twoje większym było od nieba.
Tobą raduje się, Laski Pelna, wszelkie stworzenie.
(hymn liturgiczny)



Ikony znajdujące się w MZL i MNL przewieziono z cerkwi w 1964 r. (ktędy pozostawała nietrzykolorowa). Ikona Chrystusa Pantokratora – Spas w Silesi określana jest w katalogu MNL jako niewiadomego pochodzenia, z terenu eparchii przemyskiej. Jej cechy stylistyczne, rozmiar oraz przebieg z Instytutu Stauroopigiankiego wskazują, że pierwotnie mogła wchodzić w skład ikonostasu cerkwi w Pieligrymce. Dopełnieniem przegródy były prawdopodobnie namieszna ikona z postaciami Świętego lub Świętej oraz ikona w supraporcie pn. drzwi diakońskich, być może z przedstawieniem Trójcy Świętej.

15. Rekonstrukcja przegródy ołtarzowej z cerkwi pw. Michała Archaniola w Pieligrymce z końca XVI wieku, repr. wg J. Giemza, *Cerkwie i ikony Lemkowszczyzny*, Rzeszów 2017, repr. na s. 189–190

Między tymi kondygnacjami jest otwór takowy jak szeroka cerkiew, a wysokości jednego sążnia, przez który baldachim i kapitele w ołtarzu widać²². Dwurzędowy ikonostas znajdował się również w cerkwi w Rybniku. W najniższym rzędzie umieszczono ikony Chrystusa i Matki Boskiej, a także carskie drzwi, a w drugim ikonę patronalną Wniebowstąpienia Pańskiego oraz – po obu jej stronach – ikony z apostołami²³.

Pomimo swego wyrazistego charakteru, ikony z Czarnej w literaturze przedmiotu nie były traktowane jako zespół spójny stylistycznie i warsztatowo. Skąpe są także wiadomości na temat poszczególnych dzieł. Wyjątkiem jest ikona Bogurodzicy Hodegetrii, przeanalizowana pod kątem ikonograficznym oraz przypisana jako dzieło końca XVI wieku do szerokiego kręgu ikon potylicko-drohobyckich, co stanowi podstawę dla obecnych rozważań²⁴. Stan badań dotyczący ikon Świętego Demetriusza, Mandylionu i Ukrzyżowania ogranicza się do krótkich wzmianek w starszych opracowaniach poświęconych malarstwu ikonowemu regionu Łemkowszczyzny i zbiorom ikon w Polsce. O obrazach wspomniano też przy okazji ich prezentacji na polskich i zagranicznych wystawach malarstwa cerkiewnego w Muzeum Narodowym w Krakowie, Wrocławiu oraz Museen der Stadt Recklinghausen²⁵.

Grupę trzech ikon z Czarnej przybliżyła Hanna Pieńkowska w artykule *Ikony z XVII i XVIII wieku (ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu)*, rozpoczynając przegląd obiektów z terenu Sądecczyzny pochodzących z drugiej połowy XVII wieku²⁶. Na tak późne datowanie wpłynęło – może zbyt pochopne – powiązanie ikon z cerkwi św. Demetriusza z ikoną Proroka Arona z Maciejowej, opatrzoną

datą „1657”²⁷. Ponadto, zdaniem badaczki, w opozycji do przedstawień z początku i pierwszej połowy XVII wieku pozostają próby wprowadzenia modelunku podkreślającego przestrzenność form i tła oraz swobodniejsze traktowanie schematu kompozycyjnego²⁸.

Bez przekonania o wspólnej proveniencji i czasie powstania trzech przedstawień z Czarnej pisali Marian Kornecki i Tadeusz Chrzanowski, datując ikonę Świętego Demetriusza na drugą połowę XVII wieku, natomiast Ukrzyżowanie nawet na przełom XVII i XVIII wieku, łącząc obraz z ikoną Świętego Mikołaja z Czarnej²⁹. Jak wspomniano wyżej, ostatnia z ikon, również należąca do tych samych zbiorów muzealnych, istotnie zdaje się być późniejsza od podstawowego zespołu, a z pewnością odmienna stylistycznie³⁰.

Dodatkowo przez późne datowanie omawiane ikony automatycznie traktowano jako wytwór lokalnego ośrodka muszyńskiego, np. w opracowaniu Heleny Duć-Fajfer odnośnie do ikony Świętego Demetriusza³¹. Na czas powstania obrazów we wczesnych latach XVII wieku wskazał Romuald Biskupski, zwracając uwagę na sposób opracowania karnacji o ciemnej barwie i plastycznym, światłocieniowym modelunku, pojawiającym się wśród siedemnastowiecznych przedstawień³². Jako dzieła z pierwszej połowy XVII wieku figurują w katalogu zbioru ikon z Muzeum w Nowym Sączu³³. Wobec skrótowych i nieraz rozbieżnych informacji zawartych w literaturze oraz niemal zupełnego braku źródeł pisanych, okoliczności powstania i losy poszczególnych ikon najlepiej naświetla historia samej miejscowości oraz fundowanych dla niej świątyń.

Lokacja małopolskiej wsi Czarna nastąpiła w 1575 roku na mocy aktu biskupa krakowskiego Franciszka Krasieńskiego³⁴. Jej powstanie, podobnie jak licznych sąsiednich osad, nastąpiło w związku z długotrwałym procesem

²² Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, sygn. 405, „Wizytacja dekanatu drohobyckiego z roku 1843, Niedźwiedza, cerkiew Świętego Mikołaja Mirskiego”, s. 191; M.P. KRUK, „*Deisus dawną zwyczajną robotą*”, s. 214 (jak w przyp. 20).

²³ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, sygn. 405, „Wizytacja dekanatu drohobyckiego z roku 1843, Rybnik, cerkiew Wniebowstąpienia Pańskiego”, s. 260; M.P. Kruk, „*Deisus dawną zwyczajną robotą*”, s. 214 (jak w przyp. 20).

²⁴ M.P. Kruk, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 224–225 (jak w przyp. 3).

²⁵ Ikonę Ukrzyżowanie eksponowano na wystawach w Muzeum Narodowym w Krakowie i Wrocławiu w 1964 r. (zob. M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, s. 203 [jak w przyp. 6]) oraz wraz z przedstawieniem św. Demetriusza podczas pierwszej zagranicznej wystawy polskich zbiorów ikon, zob. J. KŁOSIŃSKA, *Ikonen aus Polen*, Museen der Stadt Recklinghausen 1966, poz. kat. 78, 85.

²⁶ H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku*, s. 596, il. 22, 25 (jak w przyp. 6).

²⁷ Ibidem, s. 597. Współcześnie osiemnastowieczna ikona Proroka Arona z Maciejowej przypisana jest do grupy dzieł monogramisty C.Z., zob. A. GRONEK, *Jeszcze o ikonach monogramisty C.Z. Przyczynek do studiów nad malarstwem cerkiewnym polsko-słowackiego pogranicza*, [w:] *Sztuka pograniczy: studia z historii sztuki*, red. L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur, M. Pastwa, Lublin 2018, s. 241–259.

²⁸ H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku*, s. 597 (jak w przyp. 6).

²⁹ T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, s. 453–454 (jak w przyp. 6).

³⁰ Zob. przyp. 9.

³¹ Pochodzenie z ośrodka muszyńskiego ikony św. Demetriusza z Czarnej podkreślała HELENA DUĆ-FAJFER (*Kult i ikonografia św. Dymitra*, s. 304–307 [jak w przyp. 6]).

³² R. BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa”, 39, 1985, nr 3–4, s. 153–176.

³³ M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, s. 27, 47–48, poz. kat. 8, 40–42 (jak w przyp. 6).

³⁴ J. CZAJKOWSKI, *Studia nad Łemkowszczyzną*, Sanok 1999, s. 81.

osadniczym, rozpoczętym w końcu XIV wieku, znacznie nasilonym od połowy XVI i zakończonym w wieku XVII, który poskutkowało zasiedleniem niezamieszkałych terenów Beskidu Niskiego i Sądeckiego przez ludność wołosko-ruską, należącą do prawosławnego kręgu kulturowego³⁵. Pozwolenie na założenie Czarnej uzyskał Grzegorz Szredziński, poddany biskupi z Jaszkowej³⁶, nadając miejscowości nazwę od pobliskiego potoku³⁷. Czarna wraz z wsiami Czertyżne i Stawisza tworzyły wschodni kraniec tzw. państwa muszyńskiego, którego opis tak rozpoczął pierwszy monografista Muszyny Władysław Bębynek: „Ciekawy to niezwykle rodzaj starostwa duchownego i jedyny dotąd w swoim rodzaju w stosunku do starostw królewskich, jak i innych starostw duchownych i świeckich”³⁸. Ciekawy, ponieważ na ziemiach stanowiących latyfundiów rzymskokatolickiego biskupstwa krakowskiego, będących zarazem najdalej wysuniętym na zachód krańcem kultury wschodniej, we względnie przychylnych okolicznościach rozwijała się sztuka cerkiewna, w tym także malarstwo ikonowe³⁹.

Datę budowy obecnego kościoła w 1764 roku poświadczają *Wykaz drewnianych kościołów i cerkwi Galicyi Tadeusza Spissa z 1912 roku*⁴⁰. Rok ten podaje też Dmytro

Błażejowski, dodając, że niewielka świątynia w 1823 roku przeszła renowację, polegającą na wydłużeniu prezbiterium⁴¹. Wzmiankowany jest także remont kościoła z 1930 roku, podczas którego najprawdopodobniej wymieniono pokrywający połacie dachu gont na blachę oraz wykonano renowację polichromii wewnątrz świątyni autorstwa S. Tenerowicza ze Lwowa⁴², o którym mówi napis fundacyjny zachowany w sanktuarium⁴³. W 1934 roku parafia Brunary została przyłączona do Apostolskiej Administracji Łemkowszczyzny⁴⁴. Jak można się dowiedzieć z wykazu cerkwi unickich byłego województwa rzeszowskiego, w latach powojennych świątynia w Czarnej pozostawała pod opieką miejscowej ludności. W 1947 roku cerkiew została przemianowana na kościół rzymskokatolicki, stale pełniąc funkcję kościoła pomocniczego parafii w Brunarach⁴⁵.

O wiele mniej wiadomo niestety o poprzedniczkach obecnej świątyni, w tym także pierwotnej cerkwi, dla której zapewne powstał omawiany zespół ikon. Można przypuszczać, iż aktualną świątynię poprzedzały dwie budowle, z których najpewniej pochodzą zachowane fragmenty wyposażenia. Czas fundacji pierwszej cerkwi bliski był zapewne daty lokacji wsi. Toteż cerkiew, a także fundowane dla niej ikony, przeznaczone były dla społeczności prawosławnej, świątynia zaś podlegała eparchii przemysko-

³⁵ G. JAWOR, *Northern Extent of Settlement on the Wallachian Law in Medieval Poland*, „Res Historica”, 2016, nr 41, s. 35–49.

³⁶ J. CZAJKOWSKI, *Studia nad Łemkowszczyzną*, loc. cit. (jak w przyp. 34).

³⁷ J. RIEGER, *Toponomastyka Beskidu Niskiego i Bieszczadów Zachodnich*, [w:] *Łemkowie. Kultura – Sztuka – Język. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Komisję Turystyki Górskiej ZG PTTK Sanok, dn. 21–24 września 1983 r.*, red. J. Gajewski, Warszawa–Kraków 1987, s. 122.

³⁸ W. BĘBYNEK, *Starostwo Muszyńskie – własność biskupstwa krakowskiego*, Lwów 1914, s. 1.

³⁹ Np. R. BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe od XV*, s. 153–176 (jak w przyp. 32); R. GRZĄDZIELA, *Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w.*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, s. 207–267 (jak w przyp. 6); R. BISKUPSKI, *Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku*, [w:] *Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5: *Miejsce i rola Kościoła grekokatolickiego w Kościele powszechnym*, red. S. Stępień, Przemysł 2000, s. 157–164.

⁴⁰ T. SPIS, *Wykaz drewnianych kościołów i cerkwi Galicyi*, Lwów 1912, s. 22. Rok 1764 jako datę budowy cerkwi podają też: *Sematyzm svego klira greko-katolickiego eparchij soedinenych Peremyskoi, Samborskoj i Sjanockoi na rik 1898*, Przemysł 1898; *Sematyzm greko-katolickiego duchowenstva apostolskoj administracii Lemkivscyny*, Lwów 1936; *Zabytki architektury i budownictwa w Polsce*, z. 13: *Województwo rzeszowskie*, red. Brykowski, Warszawa 1973 (= Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 7); *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1972*, za: R. BRYKOWSKI, *Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej*, Wrocław 1986, s. 103. Taką datę podaje też V. KARMAZIN-KAKOVSKIJ (*Mistectvo lemkiw'koj cerkvi*, s. 58 [jak w przyp. 3]). Należy jednak zwrócić uwagę, że fotografie dot.

cerkwi w Czarnej zostały przemieszczone najprawdopodobniej ze zdjęciami cerkwi z miejscowości Czarne. Wnętrze cerkwi św. Demetriusza w Czarnej ukazują il. 275–277 i 287–289. Wypisy z literatury odnośnie do budowy obecnej cerkwi w Czarnej zawarte są także w notatkach archiwalnych Romualda Biskupskiego, dostępnych online: <http://serwer1363362.home.pl/edziedzictwo/archiwistyka/Biskupski/index.html> (dostęp: 13.05.2019).

⁴¹ D. BŁAŻEJOWSKI, *Historical Sematism of the Eparchy of Peremysl Including the Apostolic Administration of Lemkivscyna (1828–1939)*, Lviv 1995, s. 116.

⁴² Najpewniej Stanisław Tenerowicz – 1888–1959 (Kraków) artysta scenograf, w 1944–1945 pracownik Państwowego Polskiego Towarzystwa Dramatycznego we Lwowie, następnie Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego w Katowicach, Miejskich Teatrów Dramatycznych w Krakowie i in. Po II wojnie światowej kierownik działu scenotechniki w Teatrze im. Słowackiego, wykładowca ASP w Krakowie, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/23526/stanislaw-tenerowicz> (dostęp: 17.12.2020).

⁴³ Karta ewidencyjna obecnego ikonostasu z d. cerkwi pw. św. Demetriusza w Czarnej, oprac. J. Gieźma, 2017. Wszystkie karty wyposażenia kościoła w Czarnej zostały udostępnione dzięki uprzejmości ich autora.

⁴⁴ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 220 (jak w przyp. 3).

⁴⁵ R. BRYKOWSKI, *Wykaz dotyczący losów unickich cerkwi na obszarze byłego województwa rzeszowskiego w latach 1939–1997*, [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku. Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi” oraz artykuły zamówione przez Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie*, red. A. Marek [et al.], Rzeszów 1997, s. 298.

-samborskiej. W roku 1641 majątki cerkwi w Czarnej, a także pobliskiej Piorunki, zostały przyłączone do parafii pw. św. Michała Archanioła w Brunarach Wyżnych. Decyzja wydana z ramienia biskupa krakowskiego Jakuba Zadzika wynikała zapewne z wcześniejszego zakazu erygowania nowych parafii greckokatolickich na terenie państwa muszyńskiego, wydanego przez biskupa Marcina Szyszkowskiego w 1626 roku⁴⁶.

Być może już dla drugiej w kolejności świątyni powstał ikonostas zachowany w prezbiterium obecnego kościoła w Czarnej, którego wykonanie poświadcza napis z datą: „АХПΘ СЕРТЕ(М). S.” (1689 września 6), umieszczony nad południowymi drzwiami diakońskimi. Data ta dotyczy dolnej części ikonostasu – rzędów namiestnego i świątecznego. Strefa górna – Deesis apostołskie oraz kartusze z przedstawieniami proroków – o niższym kunszcie wykonania są późniejsze i pochodzą z początku XVIII wieku⁴⁷.

Pierwotna przegroda mogła więc pełnić swoją funkcję najdłużej do wspomnianego roku 1689. Po jej demontażu poszczególne ikony zapewne nadal były eksponowane na ścianach świątyni, o czym mogłyby świadczyć wtórnie wykonane otwory służące ich zawieszeniu, widniejące u góry podobraz. W okresie powojennym zespół uległ częściowemu rozproszeniu. Trzy obrazy – Święty Demetriusz Męczennik, Mandylion i Ukrzyżowanie zostały przewiezione z cerkwi do Składnicy Muzealnej w Muszynie w ramach akcji zabezpieczającej dzieła sztuki z opuszczonych cerkwi z terenów dzisiejszej Łemkowszczyzny, przeprowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Hannę Pieńkowską w latach 1947–1949 i rok później włączone do kolekcji Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu, gdzie są prezentowane na stałej ekspozycji sztuki cerkiewnej. W ten sam sposób do muzealnych zbiorów trafiła również wspomniana ikona Świętego Mikołaja⁴⁸.

O ile obiekty znajdujące się w nowosądeckim Muzeum szczęśliwie uniknęły poważniejszych uszkodzeń, to historia nie oszczędziła niestety pozostałych dwóch ikon, niezmiennie przechowywanych w kościele w Czarnej – Bogurodzicy Hodegetrii i Chrystusa Pantokratora. Obydwa dzieła, należące do najstarszego wyposażenia świątyni, uległy znaczącym przekształceniom. Hodegetria – niestety już tym nieodwracalnym, spowodowanym nieprawidłowymi działaniami konserwatorskimi⁴⁹. Otoczona przez parafian szczególnym kultem ikona Bogurodzicy po wymianie ikonostasu została umieszczona w późnobarokowym bocznym ołtarzu, usytuowanym po północnej stronie nawy obecnej świątyni. Wcześniej jednak, przypuszczalnie ok. połowy XVII wieku, obraz został przema-

lowany w duchu nowożytnym, o czym jedynych informacji dostarczają przypadkowe fotografie archiwalne⁵⁰. Choć mało czytelne, przekonują o wysokim poziomie artystycznym barokowych ujęć, stylistycznie nawiązujących do malarstwa lwowskiego tego czasu, z kręgu dzieł malarza Fedora Seńkowicza⁵¹. Cenne w tym przypadku przemalowanie, błędnie uznane za dziewiętnastowieczne, zostało usunięte podczas konserwacji ikony Hodegetrii, przeprowadzonej w 2001 roku. Niestety, w wyniku zbyt głębokiego przemycia doszło także do uszkodzenia pierwotnej malatury dzieła w miejscach newralgicznych – twarzy postaci głównych, a także srebrzonego, goldlakowanego tła, wtórnie pokrytego żółtawym lakierem⁵².

Natomiast ikona Chrystusa Pantokratora w Chwale została w całości przemalowana, najpewniej w pierwszej połowie XIX wieku, a wykonana bezpośrednio na niej kompozycja o prowincjonalnym charakterze i zupełnie innej ikonografii prezentowała scenę Ostatniej Wieczerzy. W takim stanie obraz był eksponowany we wnętrzu kościoła co najmniej do końca lat sześćdziesiątych XX wieku, co potwierdza fotografia archiwalna z 1969 roku⁵³.

Przed rozpoczęciem konserwacji ikona przechowywana była na plebanii kościoła. Dużego rozmiaru tablica – zapewne również z powodu samoczynnie powstałych odkrywek, ukazujących fragmenty pierwotnego malowidła – zwróciła uwagę pracowników nowosądeckiego oddziału WUOZ podczas przeprowadzania wpisów do Rejestru Zabytków wyposażenia cerkwi w Czarnej. Ze względu na specyficzny stan zachowania obiektu (dwie warstwy malarskie położone na jednym podobrazu), obraz w 2017 roku został przekazany do Pracowni Przenoszenia i Rozwarstwiania Malowideł Sztalugowych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie. Przewidziany dla tego obiektu zabieg rozwarstwiania stanowił jedyną szansę odsłonięcia pierwotnej kompozycji z jednoczesnym zachowaniem przemalowania. W rezultacie pomyślnie przeprowadzonych prac, odsłonięto pierwotne malowidło ukazujące Chrystusa tronującego w otoczeniu

⁴⁶ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 220 (jak w przyp. 3).

⁴⁷ Karta ewidencyjna (jak w przyp. 43).

⁴⁸ M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, s. 202 (jak w przyp. 6).

⁴⁹ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 221–223 (jak w przyp. 3).

⁵⁰ Wygląd ikony Hodegetrii z Czarnej sprzed konserwacji ukazują fotografie: Cyfrowe Archiwum Jerzego Tura i Barbary Tondos, W. Górski, 1969, <http://www.lem.fm/archiwa/obiekt.php?search=Czarna&type=0&id=262> (dostęp: 24.04.2019); reprodukcja powtórzona w publikacji: V. KARMAZIN-KAKOVSKIJ, *Mistectvo lemktiv'koj cerkvi*, il. 287 (jak w przyp. 3) oraz fotografia kolorowa wykonana przez autorkę ostatniej konserwacji; repr. w: M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, il. 12 (jak w przyp. 3).

⁵¹ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 228 (jak w przyp. 3); idem, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011, s. 274.

⁵² Ingerencja w pierwotną strukturę dzieła jest niewątpliwa, jednak dokładny zakres i rodzaj przekształceń należy ustalić na drodze badań konserwatorskich i technologicznych.

⁵³ Cyfrowe Archiwum Jerzego Tura i Barbary Tondos, W. Górski, 1969, <https://www.lem.fm/archiwa/obiekt.php?c1=3&c2=3&id=262> (dostęp: 24.04.2019).

przenikających się, barwnych mandorli, prezentujące niemal idealny stan zachowania. Oddzielona dziewiętnastowieczna kompozycja z Ostatnią Wieczerzą została przeniesiona na nowe drewniane podobrazie. Po zakończeniu prac w 2019 roku obydwie ikony – już jako odrębne dzieła – powróciły do wnętrza kościoła w Czarnej i obecnie są eksponowane w nawie świątyni.

Z powyższych względów ikona Pantokratora w Chwale z Czarnej jak dotąd pozostała nieznaną literaturze przedmiotu. Ten typ ikonograficzny w zachodnioruskim malarstwie występował w szerokim przedziale czasowym, od drugiej połowy XV do pierwszej połowy XVII stulecia, tworząc jedną z najliczniejszych grup tematycznych⁵⁴. Powszechność wizerunku wiązała się z formowaniem w tym czasie struktury i programu ikonograficznego przegród ołtarzowych, w których przedstawienie Chrystusa było tradycyjnie umieszczane – wzorem rozwiązań bałkańskich i mołdawskich – w dolnej strefie po prawej stronie wrót carskich, w odróżnieniu od układów na Rusi północnej i środkowej, w których ikona Spasa w siłach zajmowała centralne miejsce w rzędzie Deesis. Tak też pierwotnym przeznaczeniem ikony z Czarnej było umieszczenie jej w rzędzie namiestnym przegrody ołtarzowej, w którym tworzyła parę z przechowywaną w kościele ikoną Bogurodzicy Hodegetrii. Taką funkcję potwierdza również wielkość obydwu przedstawień oraz ikony Świętego Demetriusza, malowanych na podobrazach o takiej samej wysokości, mierzących 108 cm.

Pomimo powszechności występowania, ikon Chrystusa w Chwale w polskich zbiorach zachowało się jedynie kilka. Należą do nich dwie ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku (dalej: MHS), w tym najstarsza z drugiej połowy XV wieku z Nowosielec⁵⁵ oraz z XVI wieku z Surowicy⁵⁶, cztery szesnastowieczne przedstawienia przechowywane w Składnicy ikon w Łańcucie (dalej: MZŁ), w tym zachowana fragmentarycznie ikona ze Świątkowej Wielkiej oraz z w znacznym stopniu

niezachowaną warstwą malarską ikona z Kotania⁵⁷, ikona z połowy XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej: MNK), wykonana w kręgu Malarza ikony Chrystusa w Chwale z Jamnej k. Grybowa⁵⁸, jak również datowana na XVII wiek ikona z Nowosielec Kozickich w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (dalej: MBL)⁵⁹.

Przedstawienie Zbawiciela na Mocach, będące jednym z wariantów ikonograficznych Chrystusa Pantokratora, ukazujące Chrystusa w dzień Sądu Ostatecznego, ma swoje źródło w tekstach biblijnych, czerpiąc motywy z wizji proroków: Izajasza (Iz 6, 1–3), Ezechiela (Ez 1, 4–28) i Daniela (Dn 7, 9–10), a także Apokalipsy św. Jana (Ap 4, 2–9)⁶⁰. Wizerunek Chrystusa w Chwale jako obrazu o reprezentacyjnym charakterze, otoczanego mocnym kultem, przejawia względną niezmienność kompozycji i ikonografii. Także ikona z Czarnej, należąca do tradycyjnych ujęć tego typu ikonograficznego, zawiera niemal wszystkie przypisane mu elementy. Ukazany w centrum kompozycji Chrystus Sędzia zasiada na tronie, prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa, w lewej prezentuje otwarty *Ewangeliarz* z napisem stanowiącym kompilację wersów z Ewangelii św. Jana i św. Mateusza: „Nie sądzicie według widzenia, ale sądzicie sądem sprawiedliwym” (J 7,24); „Albowiem, którym byście sądem sądzili, sądzeni będziecie [i którą miarą mierzyć będziecie, odmierzą wam]” (Mt 7,2; cytata według Biblii Jakuba Wujka 1599). Zwraca

⁵⁴ M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ki ikony „Spas u Slavi”*, L'viv 2005, s. 3.

⁵⁵ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. 2. poł. XV w., 119×84 cm, z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Nowosielcach, MHS, nr inw. S/3405; repr. w: R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach z Nowosielec i Matka Boska Hodigitria z Doliny. Ikony z 2. połowy XV wieku. Katalog zbiorów*, Sanok 2009, s. 3.

⁵⁶ R. BISKUPSKI, *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*, t. 1, Sanok 2013, poz. kat. 4; Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, 109,5×85,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Matki Boskiej w Surowicy, MHS, nr inw. MHS/S/3881; repr. w: K. WINNICKA, *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*, t. 2, Sanok 2013, poz. kat. 24 (dat. XVI w.); *Zamek Królewski w Sanoku. Muzeum sztuki. Archeologia, historia, sztuka*, red. W. Banach, E. Kasprzak, Sanok 2015, il. na s. 157 (dat. 2. poł. XVI w.).

⁵⁷ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. pocz. XVI w., 94×74 cm, Jarosław (?), MZŁ, nr inw. S. 12296 MŁ; repr. w: J. GIEMZA, *O zbiorach sztuki cerkiewnej w Łańcuckim Muzeum*, „Rzeszowski Informator Kulturalny”, 1994, nr 10, poz. 2, il. 3–6; Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. 2. poł. XVI w., 117×89×2 cm, pochodzenia niewiadomego, MZŁ; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 13 (jak w przyp. 54); Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. pocz. XVI w., z cerkwi pw. św. Kosmy i Damiana w Kotani, MZŁ, repr. ibidem, il. 14; Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. po 1539 r., zachowana we fragmencie, z cerkwi pw. Michała Archanioła w Świątkowej Wielkiej, MZŁ, nr inw. MZŁ-SZR-821; repr. w: J. GIEMZA, *Ikony XVI–XVII wieku w zbiorach Muzeum – Zamku w Łańcucie*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2003, il. 21.

⁵⁸ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, krąg Malarza ikony Chrystusa z Jamnej k. Grybowa, dat. poł. XVI w., 118×100 cm, MNK, nr inw: MNK XVIII-64; repr. w: M.P. KRUK *Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2019, poz. kat. 4.

⁵⁹ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. XVII w., 113×81 cm, z cerkwi pw. Soboru Bogurodzicy w Nowosielcach Kozickich, MBL, nr inw. 1689; repr. w: *Ikona karpacka*, [album wystawy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku], red. J. Czajkowski, Sanok 1998, il. 29.

⁶⁰ R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach*, s. 6 (jak w przyp. 55).

uwagę fakt, że tak w Biblii Ostrogskiej (1581)⁶¹, jak i w Biblii Jakuba Wujka brak jest wtrącenia „synowie człowieka”, obecne w cytatach na tychże ikonach.

НЕ НА ЛИЦА	СУДОМЬ
ЗРАЩЕ СУД	СУДИТЕ
ИТЕ СЛОВЕ	СУДАТЬ
ЧЛВУЕСТІИ	ВАМЬИ
НО	

Zapis łączący dwie Ewangelie w otwartej księdze demonstrowanej przez Chrystusa zdarzał się w ikonach zachodnioruskich, a zestawienie przytoczonych powyżej dwóch wersów obecne jest we wspomnianych wyżej ikonach: ze Świątkowej Wielkiej w zbiorach łańcuckich⁶², ikonie z Nowosielec w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku⁶³, w ikonie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie⁶⁴, a także w ikonie Chrystusa Pantokratora ze zbiorów kościelnych, poddanej konserwacji przez Ewę Wojas na WKiRDS ASP w Krakowie⁶⁵.

Majestat postaci podkreślają trzy geometryczne mandorle: diamentowa o barwie czerwonej, owalna, wypełniona jaśniejącymi chórami serafinów malowanych w niebieskoszarej gamie, oraz znów czerwona, w kształcie zbliżonym do prostokąta o wklęsłych bokach. Podnózek u stóp Chrystusa podtrzymują najwyższe moce anielskie – trony wyobrażone jako ogniste okręgi. W narożach prostokątnej mandorli, odnoszącej się do strefy ziemskiej, widnieją symbole czterech ewangelistów opisane imionami, zgodnie z interpretacją świętego Hieronima – powszechnej w tradycji zachodniej, obecnej także w licznych przykładach malarstwa zachodnioruskiego⁶⁶. U góry, po prawicy Chrystusa widnieje anioł – symbol świętego Mateusza (M^ΘA) oraz po stronie przeciwnej lew – święty Marek (M^ΡA), u dołu po lewej wół – święty Łukasz (Λ^ΚΥ) i orzeł – święty Jan (I^ΗA).

Twarz Chrystusa o pociągłym kształcie i wyrazistych rysach okalają opadające na ramiona pukle ciemnobrązowych włosów oraz krótka broda. Jasnobrązowa karnacja o plastycznym modelunku została namalowana na ciemnym podkładzie. Wydatne czoło postaci, o zarysie ostrego łuku, przecina zmarszczka, wydobyta głębokim cieniem i powtarzająca kształt brwi. Detale twarzy: podłużne oczy, cienki, poszerzony u nasady nos i uszy o kształcie zbliżonym do litery „C” miejscami podkreśla czarny kontur. Usta namalowano dwoma krótkimi pociągnięciami

cynobru, którym zaznaczono też wewnętrzne kąciaki oczu. Głowę Chrystusa otacza srebrzony nimb obwiedziony podwójną, grawerowaną linią z puncowaniem i malowanymi czerwoną farbą literami: $\overline{\text{W O N}}$. Ponad głową widnieje monogram Chrystusa: $\overline{\text{I C X C}}$. Układ ciała postaci w sposób umowny określają fałdy szat, podkreślone grubym, ciemnym konturem. Ciemnobrązowy chiton, rozświetlony ugrowymi fałdami, zdobi *clavus* ze złotym ornamentem i malowanymi perełkami. Częściowo zachowane zdobienia widoczne są też wokół rękawa i przy dekolcie spodniej szaty. Himation o barwie pomarańczowej pokrywa dekoracja o mocno graficznym charakterze w formie złoto tego rysunku fałd, których zarys określa gruby kontur⁶⁷. Płaszcz przerzucony jest przez lewe ramię i zawija się wokół ręki. W partii nóg fałdy układają się w trzy rozległe, owalne płaszczyzny, pomiędzy którymi występują liczne załamania malowanej tkaniny. Niewielka fałda płaszcza widoczna jest też nad prawym ramieniem, a jej kształt równoważy ostro zarysowany fragment chitonu wystający spod okrycia po stronie lewej. Cienkie, transparentne linie na stopach sugerują rzemienie sandałów. Sylwetka Chrystusa otoczonego mandorlami wypełnia niemal całą przestrzeń kompozycji. Niewielkie wycinki srebrzonego i laserowanego na złoto tła dekoruje grawerowany ornament utworzony z przeplatających się wici roślinnych z motywami kwiatów i liści oraz obszarów zdobionych puncą. Kompozycję zamyka wąska rama, pokryta – analogicznie do tła – srebrną, laserowaną folią oraz pasem czerwieni.

Pod względem stylistycznym przedstawienie Pantokratora z Czarnej wykazuje pewną bliskość do dzieł z kręgu Mistrza ikonostasu z cerkwi pw. Zaśnięcia w Nakonecznem w obwodzie lwowskim. Według Marii Hełytowycz, działającemu od lat sześćdziesiątych XVI wieku warsztatowi przewodził właśnie twórca Deesis w ikonostacie cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem. Jej zdaniem w tworzeniu tego ikonostasu, jak również ikonostasu w cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, mógł uczestniczyć malarz Fedusko z Sambora, jedyny znany z imienia mistrz tego kręgu⁶⁸. Do jego rozległego zasięgu terytorialnego, mieszczącego się jednak w granicach dawnej diecezji przemyskiej, należą miejscowości leżące na szerokim obszarze między Przemysłem, Lwowem, Samborem, Drohobyczem i Stryjem. Z tego terenu zachowała się znaczna liczba ikon Chrystusa Pantokratora w Chwale z drugiej połowy i końca XVI wieku, o różnym stopniu podobieństwa do przedstawienia z Czarnej, m.in. z cerkwi św. Paraskewy w Powerchowie, Soboru Bogurodzicy

⁶¹ Не судите на лица, но правѣнныи суд судите / Имже бо судомъ судите, судать вамъ.

⁶² J. GIEMZA, *Ikony XVI–XVII wieku*, s. 18–19 (jak w przyp. 57).

⁶³ R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach*, s. 5 (jak w przyp. 55).

⁶⁴ M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, nr kat. 4, s. 98 (jak w przyp. 58).

⁶⁵ E. WOJAS, „Ikona jako dzieło sztuki, obiekt sakralny i dokument historyczny. Etyczny problem konserwacji”, praca magisterska pod kierunkiem prof. Grażyny Korpal, 2012, WKiRDS, ASP w Krakowie.

⁶⁶ R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach*, s. 10–12 (jak w przyp. 55).

⁶⁷ Złocenia na himationie Chrystusa, zachowane fragmentarycznie i mocno przetarte, wykonano dwójnikiem (*zwichgold, gemelli*) – folią uzyskiwaną przez mechaniczne sklepanie ze sobą płatków dwóch metali, w tym przypadku złota i srebra. Z utlenienia ostatniego z pierwiastków wynika obecny ciemny kolor dekoracji.

⁶⁸ M. GELYTOVYČ, *Ikony cerkvy Uspinnja*, s. 75 (jak w przyp. 18); eadem, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, s. 18 (jak w przyp. 54); M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 125–127 (jak w przyp. 58).

w Busowiskach, Bożego Narodzenia w Żółkwi, Świętego Ducha oraz Świętej Trójcy w Potyliczu, Narodzenia Bogurodzicy w Wołczy, Michała Archanioła w Mielnicznym, św. Mikołaja z Niedzwiedzy, Michała Archanioła w Libochorze oraz św. Paraskewy w Tysowicy⁶⁹.

Do reprezentującej tę grupę ikony Pantokratora z cerkwi w Nakonecznem⁷⁰ obraz z Czarnej zbliża zastosowanie podobnej gamy kolorystycznej, opartej na zestawieniach czerwieni i błękitów w tle oraz elementów o ciepłych tonach. Podobne są także smukłe proporcje ciała i układ sylwetki Chrystusa, ze stopami ułożonymi na podnóżku w bardzo małym odstepie. Można dopatrzeć się analogii w układzie szat. Zbliżone jest zwłaszcza udrapowanie poły himationu, zawiniętego wokół lewej ręki, oraz przebieg fałd, określających układ nóg i bioder. Ikona Chrystusa z Czarnej wykazuje szczególnie podobieństwo do wizerunku z cerkwi monasterskiej pw. proroka Eliasza w Liszni koło Drohobycza, a wspólne cechy przejawiają też ikony Matki Boskiej Hodegetrii z tych dwóch miejscowości⁷¹. Przedstawienia z cerkwi św. Eliasza przypisywane są przez Marię Hełytowycz działającemu na przełomie XVI i XVII wieku Mistrzowi ikon z Rychtycz⁷², który to warsztat również nawiązywał do Mistrza z Nakonecznego⁷³. Na podobieństwo obydwu ikon wpływa ogólna kolorystyka i układ kompozycyjny, jak i opracowanie detalu. Uwagę zwraca zwłaszcza dążenie u obydwu malarzy do uzyskania plastycznego modelunku karnacji oraz zbliżony typ twarzy Chrystusa o wydłużonym kształcie, wydatnym czole zamkniętym ostrym łukiem włosów i dużych uszach. Podobną stylistykę mają też pozostałe elementy twarzy: nos, oczy oraz usta, sprawiające wrażenie lekko rozchylonych, na ikonie z Czarnej opracowane jednak bardziej schematycznie. Pokrewne wydają się być też elementy dekoracyjne – *clavus* na chitonie Chrystusa z malowanym perłkowaniem oraz zdobienie tronu falistym, roślinnym ornamentem i tralki flankujące zaplecek, ukształtowane z liści akantu.

W porównaniu do ikon potyliczko-drohobyckich w ikonie Pantokratora, a także pozostałych przedstawieniach z Czarnej, w odmienny sposób została opracowana dekoracja tła. W ikonach z cerkwi św. Demetriusza brak charakterystycznego dla wspomnianej szkoły

wyciskanego w zaprawie, wypukłego ornamentu roślinnego o grubych formach, gęsto wypełniającego przestrzenie pomiędzy postaciami oraz ramę⁷⁴. Ornament w tłach ikon z Czarnej, najpełniej widoczny na ikonie Świętego Demetriusza, odznacza się o wiele delikatniejszym charakterem. Wzór wyrażony jest za pomocą cienkiej, rytowanej linii tworzącej układ falistych, przeplatających się wąskich i grubszych taśm lub łodyg, których ciąg przerywa motyw kwiatu granatu, na przemian pączkującego i rozkwitniętego⁷⁵.

Podobne dekoracje tła, składające się ze schodzących i rozchodzących się wici roślinnych z motywami kwiatowymi, można odnaleźć wśród ikon ukraińskich z końca XVI i początku XVII wieku, m.in. w tle przedstawienia św. Jerzego zwyciężającego smoka z cerkwi w Woli Wysockiej⁷⁶. W tym przypadku falujące łodygi tworzą ukośną kratkę wypełnioną rozwiniętymi kwiatami granatu i chwajakowaniem. Ornamenty oparte na podobnej zasadzie kompozycyjnej, jednak o wiele bogatszym detalu i wysokim kunszcie wykonania, prezentują siedemnastowieczne ikony Hodegetrii w otoczeniu proroków z Doliny koło Iwano-Frankowska oraz tronującej Bogurodzicy z lwowskiego Muzeum Narodowego⁷⁷. Bardzo bliskie wzory w stosunku do zespołu obrazów z Czarnej dekorują tła dzieł autorstwa malarza Fedora ze Lwowa – Hodegetrii z cerkwi w Rzepniowie z 1599 roku⁷⁸ oraz Busku, w której jednak dekoracyjne tło stanowi późniejszą rekonstrukcję⁷⁹. Analogiczny ornament, budowany z rozchodzących się i stykających pędów i kwiatów granatu, pokrywa również fragmentarycznie zachowane tło ikony Deesis z terenów Wołynia, datowanej już na połowę XVII wieku⁸⁰. W stosunku do podanych przykładów, grawerunek tła ikon z Czarnej odznacza się jednak dużym uproszczeniem.

⁶⁹ M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 11–21 (jak w przyp. 54).

⁷⁰ Ikona Chrystus Pantokrator, dat. 2. poł. XVI w., z cerkwi pw. Zaśnięcia w Nakonecznem, NML, 117×89 cm, nr inw. I-3717; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 13 (jak w przyp. 54).

⁷¹ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁷² Ikona Chrystus Pantokrator, dat. pocz. XVII w., z cerkwi pw. Proroka Eliasza w Liszni, NML, 123,5×97 cm, nr inw. I-2478; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 34 (jak w przyp. 54).

⁷³ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁷⁴ Idem, *Ikony XIV–XVI wieku*, nr kat. 8–10 (jak w przyp. 58).

⁷⁵ Idem, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁷⁶ Św. Jerzy zwyciężający smoka, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 102,5×81,5 cm, z cerkwi pw. św. Michała Archanioła w Woli Wysockiej, NML; repr. w: V.I. SVJENCIC'KA, O.F. SYDOR, *Spadščyna vikiv. Ukraïns'ke maljarstvo XIV – XVII stolit' u muzejnych kolekcjach L'vova*, L'viv 1990, il. 64, 65.

⁷⁷ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 227 (jak w przyp. 3); repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam. Ikony kolekckii Nacional'nogo muzeju u Lvovi*, L'viv 2005, il. 57, 59.

⁷⁸ P. SYGOWSKI, *O dekanacie buskim unickiej diecezji chełmsko-bełskiej, o cerkwi w Rzepniowie, o ikonie Matki Boskiej oraz o księdzu znachorze (na podstawie materiałów z archiwum państwowego w Lublinie)*, [w:] *Materiały IV Miżnarodnoï naukovoï konferencii m. L'viv, 24–25 listopada 2011 r.*, L'viv 2011, s. 30.

⁷⁹ N. MICHAJLJUK, *Istoryko-mystec'ki osoblyvosti ikony Bogorodyci Odytrii L'vys'kogo monastyrja sester ČSVV (gipotezy i fakty)*, „*Narodoznavči zošyty*”, 2012, nr 6 (108), s. 1209–1217.

⁸⁰ Deesis, ikona, dat. 1. poł. XVII w., Wołyń, 143×107 cm, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze (dalej: BKM); repr. w: *Volyns'ka ikona XVI–XVII stolit' z kolekckii Volyns'kogo Krajeznavčogo Muzeju*, katalog, č. I, Luck 2013, s. 17.

Ikona szczególnej wagi dla kościoła w Czarnej jest Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków. Typ przedstawieniowy, który zyskał na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej ogromną popularność, odznacza się zarazem wielością i różnorodnością wariantów, pojawiając się zarówno w malarstwie tablicowym, jak i ściennym. Wśród piętnasto- i szesnastowiecznych ikon odznacza się liczebnie najbardziej rozbudowany wariant – z ukazanymi postaciami hymnografów bizantyńskich i rodziców Marii, z początkiem XVII wieku zaś widoczna jest redukcja liczby postaci⁸¹.

Na ikonie z Czarnej postaciami głównymi, wypełniającym pole wydzielone cienkimi listwami, towarzyszą prorocy, ukazani po bokach i u dołu kompozycji, oraz rodzice Marii – w centrum dolnego rzędu. Matka Boska przedstawiona do połowy postaci zwraca się lekko w lewą stronę, lewą ręką podtrzymuje Emmanuela, na którego wskazuje prawą dłoń. Opisana została hierogramem (MP ΘΥ). Chrystus skierowany jest w stronę Matki, prawą rękę unosi błogosławiąc, w lewej trzyma zwój. Postać Marii okrywa maforion w kolorze ciemnobrązowym z zieloną podszewką i ażurowym, złocistym obszyciem. Spod wierzchniego okrycia wysuwa się fragment białej sukni z mankietem i dekoltem zdobionymi szeroką lamówką z plecionką i malowanymi perełkami. Dzieciątko ubrane jest w biały chiton o szerokich rękawach i pomarańczowy himation dekorowany metalicznym szrafunkiem. Twarz Marii odznacza się pełnym kształtem i wyrazistym rysunkiem detali. Wykorzystując ciemnobrązowe podmalowanie i zestawiając je z mocnym rozbieleniem wokół oczu Marii, malarz uzyskał efekt zacielenia zewnętrznej konturu policzka. Charakter twarzy Dzieciątka, obwiedzonej ciemnym konturem (częściowo będącym rekonstrukcją konserwatorską) jest zbliżony do oblicza Matki Boskiej. Głowy obu postaci okalają gładkie, złociste nimby, wyodrębnione od wzorzystego tła podwójnym, rytym konturem z rzędem punc. W nimbie Chrystusa widnieją malowane litery: W O N, ponad lewym ramieniem zaś napis: IC XC. Marię i Dzieciątka adorują archaniołowie z okrytymi dłońmi: po ich prawicy Michał (ΑΨ ΜΙΧΑΗΛ) w tunice niebieskiej oraz po stronie przeciwnej Gabriel (ΑΨ ΓΑΒΡΙΗΛ) w czerwonej szacie.

Sceny w klejnie rozgrywają się na gładkim, srebrzonym tle. Postaci ukazane w całej sylwecie, stojące na półkolistych pagórkach, zwracają się w stronę Marii i Chrystusa. Przedstawiono kolejno sześć par proroków, w porządku zstępującym: Mojżesza i Aarona, Dawida i Salomona, Melchizedeka i Ezechiela, Daniela i Amosa, u dołu: Jakuba i Izajasza, Gedeona i Jeremiasza, oraz rodziców Marii – Joachima i Annę⁸². Sens odniesień prorockich sprowadzał się do potwierdzenia, że przez akt Wcielenia *Stary Testament* wypełnia się w *Nowym Testamencie*. Iko-

na jest zatem w pewnym sensie demonstracją tej wykładni. Tendencja do podkreślania dogmatu Inkarnacji stała się jedną z czołowych w teologii ikony po przezwyciężeniu ikonoklazmu i niewątpliwie nieprzypadkowo w tym okresie wykrystalizował się omawiany typ ikony⁸³.

O niejednoznacznym datowaniu Hodegetrii z Czarnej świadczą już zapiski wykonane podczas inwentaryzacji kościoła kolejno przez Jerzego Tura i Zofię Szanter w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Pierwszy z badaczy oszacował powstanie ikony nawet na XV wiek, podczas gdy w karcie inwentarzowej sporządzonej przez Zofię Szanter w odniesieniu do przedstawienia Bogurodzicy widnieje zapis „XVII?”⁸⁴. Nie wiadomo jednak dokładnie, jaki stan zachowania prezentowała wówczas ikona. Pewne jest jednak, iż twarze postaci zakrywało jeszcze nowożytnie przemalowanie – o miękkich, światłocieniowych formach, nadające portretom pełniejszy kształt, a zaróżowionym policzkom jaśniejszy ton. Celem wykonanej zapewne około połowy XVII wieku ingerencji była chęć zatarcia ostrego, graficznego modelunku i nadanie obliczom cech zbliżających je do stylistyki dzieł sztuki zachodniej⁸⁵. Po usunięciu przemalowania, pomimo wspomnianych wcześniej uszkodzeń, ikona bliższa jest swemu pierwotnemu wyglądowi, a jej powstanie można określić na koniec XVI wieku⁸⁶.

Podobieństwo elementów formalnych i stylistycznych Hodegetrii i Pantokratora z Czarnej jest ewidentne. Składa się na nie sposób opracowania szat – ten sam w przypadku maforionu Marii i chitonu Pantokratora – z podkreśleniami fałd czarnymi pasmami, wykonanymi zamaskowanymi pociągnięciami pędzla oraz ugrowymi światłami, kładzionymi na białej podmalówce. Zbieżne pod względem kolorystyki, układu fałd i dekoracji są też szaty wierzchnie Chrystusa, na obydwu ikonach malowane w kolorze pomarańczowym i zdobione złoceniami. Pomimo zniekształceń twarzy będących skutkami nieudanej konserwacji ikony Hodegetrii, możliwe do uchwycenia są podobieństwa w charakterze obliczy postaci. Należy do nich konsekwentnie powtarzający się także na pozostałych ikonach sposób rozłożenia światła – padających na boki policzków, nasadę i czubek nosa oraz podbródek. W specyficzny sposób malarz budował też detale twarzy – przede wszystkim oczy, w których kolor tęczy i partie zacielenie, w tym zarys brwi, stanowi ciemnobrązowe podmalowanie, rozświetlane jaśniejszymi tonami tworzącymi łukowate powieki i białka oczu. Wewnętrzne kąci podkreślają punkty malowane cynobrem.

Podobnie jak przedstawienie Pantokratora z Czarnej, także obraz Bogurodzicy wykazuje stylistyczną zależność od licznej grupy ikon potylicko-drohobyckich, nawiązujących do Mistrza ikonostasu z cerkwi Zaśnięcia

⁸¹ M.P. KRUK, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000.

⁸² Idem, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 229 (jak w przyp. 3).

⁸³ Idem, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 213 (jak w przyp. 58).

⁸⁴ Idem, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 219 (jak w przyp. 3).

⁸⁵ Ibidem, s. 228.

⁸⁶ Ibidem, s. 224.

w Nakonecznem⁸⁷. Do ikon tego kręgu spośród polskich zbiorów należy przedstawienie Bogurodzicy z cerkwi w Mołodyczy⁸⁸, bliskiej ikonie z Niedzwiedzy⁸⁹. Ikona z Czarnej wykazuje stylistyczne podobieństwo z dziełami ze zbiorów lwowskich, powstałych dla cerkwi we wspomnianej już Liszni⁹⁰ oraz Skolem⁹¹. Obrazy łączą ogólne upozowanie postaci, zwłaszcza Dzieciątka, na ikonach z Czarnej i Skolego sprawiającego wrażenie lekko odchylonego do tyłu. Podobny wydaje się być również typ fizjonomiczny twarzy, zwłaszcza rysunek oczu i ust, a także charakterystyczny, ukośny cień, stanowiący przedłużenie cienia górnej powieki. Uwagę przykuwa analogiczna dekoracja szat ażurową lamówką z motywem trójliścia oraz obszyte dekoltu i mankietu sukni szeroką bordiurą z perełkami⁹². Bardzo podobną dekorację mają szaty Marii, a także himation Dzieciątka na wspomnianej już ikonie z Buska z końca XVI wieku.

Ikony z Czarnej, Liszni i Skolego wyróżnia także wspólny element ikonograficzny, jakim jest umieszczenie wśród postaci bocznych Melchizedeka – ukazywanego w gronie proroków sporadycznie i dopiero po połowie XVI wieku⁹³. Jednocześnie w ikonie z Czarnej zwraca uwagę wysoki kunszt wykonania postaci towarzyszących Bogurodzicy, które na wielu obrazach schyłku XVI wieku, w związku z ciągłym powielaniem, uległy deformacji i usztywnieniu. W omawianej ikonie malarz zachował szlachetny charakter upozowania sylwetek, odznaczających się swobodą i płynnością ruchu, wskazujących na czerpanie z tradycyjnych, szesnastowiecznych wzorów⁹⁴. Ponadto, zarówno w tej, jak i pozostałych ikonach z cerkwi św. Demetriusza, wyczuwalna jest pewna odmienność w ujmowaniu

przedstawień głównych i wątków pobocznych. W malowanych w dużej skali postaciach pierwszoplanowych, których reprezentacyjny charakter wymuszał na twórcy osiągnięcie większej precyzji, finalnie stał się powodem usztywnienia lub wręcz przerysowania form. Malowane o wiele swobodniej, choć niepozbawione pewnej schematyzacji, są wizerunki postaci drugiego planu oraz tych w scenach wielofigurowych. Trudno stwierdzić, czy różnice wynikają z faktu współpracy kilku malarzy, czy raczej powodowało je odmienne podejście artysty do wykreowania różnych obszarów obrazu.

Podobnie jak w ikonie Hodegetrii, sceny boczne towarzyszą też wizerunkowi głównego patrona świątyni w Czarnej – św. Demetriusza. Pole środkowe ikony wydzielone jest dwoma pionami listew, a całopostaciowa sylwetka świętego zarysowuje się na tle płaskiej murawy z zaroślami, sięgającej około 1/3 wysokości kompozycji oraz grawerowanego tła – tak jak w przypadku wszystkich omawianych ikon – posrebrzanego i laserowanego na złoto. Ukazane po bokach epizody z życia męczennika zakomponowane są po cztery na każdej ze stron, tworząc cykl narracyjny, biegnący od strony lewej w porządku zstępującym, z podpisami umieszczonymi u góry każdej ze scen na gładkim złocistym tle: *Św. Demetriusz osadzony w więzieniu* (СТЫИ ДЕМИТРИИ В ТЕМНЬНИЦИ СЪДИТ); *Św. Demetriusz pobłogosławił Nestora* (СТЫИ ДЕМИТРИИ НЕСТЪРА БЛЪВИВЪ); *Nestor u cara domaga się walki z Lajosem* (НЕСТЪРЪ В ЦАРА ДОМАГАЕТЪСА ЛУА БОРОТИСА); *Nestor przebił włócznią Lajosa* (НЕСТЪРЪ ЛУЫ КОПИЕМЪ ПРОБЫВЪ); *Św. Nestorowi ścięto głowę* (СТАТО НЕСТОРОВО ПРОБЫВЫЛЪ); *Car z wielkiego gniewu kazał Demetriusza włóczniami przebić w więzieniu* (ЦРЪ ВЕЛИКЪИМЪ ГНЪВОМЪ СКАЗАЛЪ СТГО ДЕМЪТРИА С КОПЪАМЪ ПРОБМНИЦИ); *Pogrzeb św. Demetriusza* (ПОГРЕБЕНИЕ СТГО ДЕОМИТРИА); *Uzdrowienie chorego przyniesionego na grób św. Demetriusza* (ПРИНЕСЛИ ХОРОГО НА ГРУБ СТГО ДЕМЪТРИА И ОЗДОРОВИВЪСА).

Dobór i układ scen hagiograficznych zgodny jest z tekstami źródłowymi opisującymi życie, cuda i męczeńską śmierć świętego Demetriusza, na co zwróciła uwagę Helena Duć-Fajfer w artykule poświęconym ikonografii i wzmoczonemu kultowi męczennika z Salonik, jaki można zaobserwować na terenie Łemkowszczyzny⁹⁵. Ścisła poprawność ukazanych scen względem źródeł pisanych – jak pisze dalej badaczka – jawi się jako wyjątkowa na tle innych zachowanych ikon Demetriusza, w których sceny boczne mają luźny związek z legendą, a ich dobór był raczej wynikiem mniej lub bardziej świadomego kopiowania przedstawień już istniejących⁹⁶. Przede wszystkim jednak, przetrwałe do dziś zachodnioruskie ikony rzędu namiestnego z przedstawieniem świętego Demetriusza

⁸⁷ Ibidem, s. 225.

⁸⁸ Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. k. XVI w., 91×66,5 cm, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Mołodyczy, MZŁ, nr inw. MZŁ-SZR-1252; repr. w: J. GIEMZA, *Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17–18 kwietnia 2004 roku*, cz. 2, red. idem, Łańcut 2004, il. 23.

⁸⁹ Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. ostatnia ćw. XVI w., 103×68,5, z cerkwi pw. św. Mikołaja w Niedzwiedzy, NML, nr inw. I-2241; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam*, il. 41 (jak w przyp. 77).

⁹⁰ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3); Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. XVI/XVII w., 124×96 cm, z cerkwi pw. Proroka Eliasza w Liszni, NML, nr inw. I-2477; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam*, il. 50 (jak w przyp. 77).

⁹¹ Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. k. XVI w., 136,5×93 cm, z cerkwi pw. Przemienienia Pańskiego w Skolem, NML, nr inw. I-1333; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam*, il. 45 (jak w przyp. 77).

⁹² M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁹³ Ibidem, s. 230.

⁹⁴ Ibidem, s. 226.

⁹⁵ H. DUĆ-FAJFER, *Kult i ikonografia św. Dymitra*, s. 303–304 (jak w przyp. 6).

⁹⁶ Ibidem.

ukazują go w orężu wojskowym – najczęściej stojącego frontalnie, ubranego w zbroję, trzymającego miecz i tarczę, co prezentują znane przykłady – wczesna ikona ze zbiorów Muzeum w Bardiowie⁹⁷ oraz przedstawienia z Florynki⁹⁸ i Cewkowa⁹⁹. Typ przedstawieniowy Demetriusza-żołnierza, występujący w rozmaitych wariantach na piętnasto- i szesnastowiecznych oraz późniejszych zachodnioruskich ikonach, swymi korzeniami sięga do ikonografii świętych wojowników, która istniała w sztuce bizantyńskiej od VI wieku. Ukonstytuowanie się grupy wojskowych świętych w wieku X, wśród których poczesne miejsce zajmował także Demetriusz, wpłynęło na rozpowszechnienie się typu wizerunku świętego żołnierza – wspomocznika bożego i opiekuna cesarskiej armii. Sam Demetriusz, diaakon i męczennik za wiarę za rządów cesarza Maksymiana (293–310), pochodzący najpewniej ze Sirmium¹⁰⁰, zasłynął początkowo jako święty czczony lokalnie – patron i niebiański obrońca Tesaloniki przed najazdami Słowian i Awarów, o których to niezwykłych wydarzeniach szczegółowo opowiadają teksty zawarte w pierwszej i drugiej części *Miracula Sancti Demetrii*¹⁰¹. Chwalebne opisy cudownych interwencji Demetriusza i pomoc Tesaloniczansom w walce z barbarzyńcami podczas najazdów w VI i VII wieku, spisane w pierwszej księdze *Miraculi* przez biskupa Tesaloniki Jana w latach 610–620 oraz w kolejnej, anonimowej już księdze z końca VII wieku, musiały posłużyć rozpropagowaniu kultu świętego w pozostałych regionach Cesarstwa oraz wpłynąć na umocnienie jego wizerunku jako świętego wojownika¹⁰². Wzrost znaczenia i popularności Demetriusza w kręgu cesarskim, który

nastąpił w X i XI wieku, spowodował podniesienie jego rangi i uplasowanie się, wraz ze św. Jerzym i Teodorem, jako patronów dynastii Komnenów¹⁰³.

Jednak wizerunek świętego Demetriusza na ikonie z Czarnej pozbawiony jest żołnierskich konotacji, a wykonujący ją malarz sięgnął do starszej formuły obrazowania, ukazując wielkiego męczennika w szatach rzymskiego konsula – tunice i chlamidzie, tak też opisanego: СТЫ ДИМИТРИЕ. Demetriusz, przedstawiony jako młodzieniec, ubrany jest w szaroniebieską tunikę, obszytą szeroką, czerwoną taśmą z malowanymi perełkami i delikatnym ornamentem roślinnym. Ramiona postaci okrywa czerwony płaszcz z zieloną podszewką, związany na piersi i układający się po bokach w charakterystyczne, meandrowe fałdy. W uniesionej prawicy święty demonstruje krzyż o trójlistnych zakończeniach, lewą rękę wysuwa przed siebie w geście aklamacji. Wystające spod szat czerwone buty dekoruje roślinny ornament.

Pierwotny typ wizerunku świętego, ukazanego w hieratycznej, frontalnej pozie, pokrytego bogato dekorowaną chlamidą z tablionem, znany z (częściowo zachowanych) mozaik w salonicckiej bazylice Hagios Demetrios, trwał dalej w sztuce z kręgu kultury bizantyńskiej. Przedstawienia świętego o reprezentacyjnym charakterze, pozbawionego wojskowego oręża, widnieją na ścianach klasztorów na Athos, tj. dwunastowieczna mozaika z monasteru Ksenofont oraz późniejszy fresk malarza Tzortzisa z klasztoru św. Dionizego z 1547 roku. W malarstwie rosyjskim znany jest typ przedstawienia Demetriusza pochylonego w modlitwie, ubranego zazwyczaj w czerwoną tunikę i zielonkawą płaszcz, powtarzany w monumentalnych rzędach Deesis wielostrefowych ikonostasów Moskwy i Rosji Środkowej, widoczny na czternastowiecznym przedstawieniu Demetriusza z soboru Zwiastowania na moskiewskim Kremlu¹⁰⁴ oraz ikonie Andrieja Rublewa z 1425–1427 z ikonostasu Soboru Trójcy Świętej w Siergijew Posadzie¹⁰⁵. Wedle podobnego kanonu ukazują męczennika także ikony rosyjskie nowogrodzkie i twerskie, tj. piętnastowieczna ikona ze zbiorów Recklinghausen Museum¹⁰⁶, przedstawiająca świętego w półpostaci z krzyżem w prawej dłoni, ubranego w tunikę i płaszcz związany na piersi, szesnastowieczna ikona Demetriusza i Proroka

⁹⁷ Święty Demetriusz ze scenami z życia, ikona, dat. 1510–1530, 129×86×2,8 cm, z cerkwi św. Michała Archaniola w m. Ladomirova, Muzeum Szaryskie w Bardejowie, nr inw. H 16912; repr. w: *Ikony Šarišského múzea v Bardejove. Icons of the Šariš Museum at Bardejov*, red. V. Grešlik, wstęp L. Panigaj, Bratislava 1994, poz. kat. 6.

⁹⁸ Święty Demetriusz ze scenami z życia, ikona, dat. XVI w., z cerkwi we Florynce, 148,5×107,5×3 cm, NML nr inw. HMA-36613; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ka ikona XI–XVI-II stolit'. The Ukrainian Icon of the 11th–18th Centuries*, Kyiv 2007, nr kat. i il. 168.

⁹⁹ Święty Demetriusz ze scenami z życia, ikona, dat. XVI w., z cerkwi pw. św. Demetriusza Męczennika w Cewkowie, 124×96 cm, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, nr inw. 3033; repr. w: *Ikona karpacka*, il. 19 (jak w przyp. 59).

¹⁰⁰ P.Ł. GROTOŃSKI, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843–1261). Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*, Kraków 2011, s. 114, przyp. 17.

¹⁰¹ Wydanie krytyczne: P. LEMERLE, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans*, t. 1–2, Paris 1979–1981.

¹⁰² D. OBOLENSKY, *The cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the history of Byzantine-Slav relations* (referat odczytany przez autora w Instytucie Studiów Bałkańskich w Salonikach dn. 18 XII 1973), s. 7–9, online: <https://ojs.lib.uom.gr/index.php/BalkanStudies/article/view/1080/1099> (dostęp: 20.12.2020).

¹⁰³ P.Ł. GROTOŃSKI, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej*, s. 164–169 (jak w przyp. 100).

¹⁰⁴ Święty Demetriusz, ikona, dat. 4. ćw. XIV w., 210×102 cm, Sobór Zwiastowania, Moskwa, Rosja; repr. w: L.A. ŠČENNIKOVA, *Ikony v Blagoveščenskom sobore Moskovskogo Kremlja. Deisusnyj i prazdničnyj rjady ikonostasa: Katalog*, Moskwa 2004, poz. kat. 11, s. 170–173.

¹⁰⁵ Święty Demetriusz, Andriej Rublew, ikona, dat. 1425–1427, 189×90 cm, Ławra Troicko-Siergijewska, Sobór Trójcy Świętej, Siergijew Posad, Rosja; repr. w: V.N. LAZAREV, *Andrej Rublev i ego škola*, Moskwa 1966, tabl. 178–179.

¹⁰⁶ Święty Demetriusz z Salonik, ikona, dat. XV w., 43,3×30,7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen, nr inw. 176; repr. w: W.P. THEUNISSEN, *Iconen*, Den Haag 1960, tabl. 27.

Eliasa, przechowywana w Muzeum Sztuk Pięknych w Archangielsku¹⁰⁷, oraz przedstawienie świętego z rzędu Deesis ze zbiorów Galerii Trietiakowskiej¹⁰⁸. Taka redakcja ikonograficzna świętego Demetriusza utrwaliła się także w rzędach Deesis ikonostasów zachodnioruskich, co prezentują zachowane epistylony m.in. z Mszany¹⁰⁹, Daliowej¹¹⁰ oraz ikona ze zbiorów Muzeum Szaryjskiego¹¹¹. Jednak na tle zachowanych ikon namiestnych lub samodzielnych wizerunków Demetriusza przedstawienie z Czarnej zdaje się być jednostkowe. Podobną funkcję być może pełniła szesnastowieczna ikona świętego Demetriusza z miejscowości Wełykie, na której ukazany frontalnie, ubrany w zielonkawą tunikę i czerwony płaszcz młodzieniec w prawej ręce unosi krzyż, w lewej dłoni zaś trzyma miecz¹¹².

Kolejna z omawianych ikon z Czarnej – Mandylion (gr. *mandilion*) należy do stosunkowo niewielu zachowanych szesnastowiecznych przedstawień tego tematu wśród ikon zachodnioruskich. W tradycji kultury bizantyńskiej i ruskiej Mandylion jako obraz „nie ręką uczyniony” (gr. *acheiropoietos*) naznaczony był szczególną rangą i kultem. Cudowne powstanie tego wizerunku wiąże się z legendą o królu Abgarze V, władcy starożytnego królestwa Osroene, który prosząc Chrystusa o wyleczenie, otrzymał w odpowiedzi odbicie jego boskiej twarzy utrwalone na białej chuście i posiadające uzdrawiającą siłę. Legenda ta, wielokrotnie powielana i zmieniana, zwłaszcza w wiekach VII i VIII, doczekała się także różnych wersji w przekazach słowiańskich¹¹³.

Mandylion z Czarnej ma kształt prostokąta o podstawie dłuższego boku, typowy dla obrazowania tego typu

ikonograficznego w przedstawieniach zachodnioruskich, w odróżnieniu od ikon z Rusi północnej i środkowej, przybierających układ względem krótszego boku w podstawie¹¹⁴. Centrum przedstawienia stanowi oblicze Chrystusa ukazane na białej chuście dekorowanej u dołu podwójną ugiętą linią. Tkaninę rozpościerają, podtrzymując jej naroża, stojący po bokach archaniołowie Michał (АХР МИХАИЛ) i Gabriel (АХР ГАБРИИЛ). Twarz Chrystusa ujęta jest niemal pełnym okręgiem złocistego, gładkiego nimbu, wyodrębnionego z tła podwójną linią z rzędem punc. Oblicze, bardzo podobne do twarzy z ikony Pantokratora, posiada ostrzej zarysowany i wydłużony kształt podbródka oraz nieco niższe czoło. Twarz okalają ciemnobrązowe włosy, formowane w dwa unoszące się pukle. W obrębie nimbu widnieją malowane czerwona farbą litery: Ѡ О N. Aniołowie o mocno wydłużonych sylwetkach ukazani są w antytetycznych pozach, jedną dłonią trzymając chustę, drugą czerwona laskę zwieńczoną krzyżem. Szaty – odpowiednio szara tunika i czerwony płaszcz archanioła Michała oraz strój Gabriela o przeciwstawnej kolorystyce (czerwona tunika i szary płaszcz), dekorowane są pionem czerwonych lorosów z imitacją malowanych perełek, nawiązując stylistyką do bizantyńskich strojów dworskich.

Według klasyfikacji przedstawień zachodnioruskich Mandylionów, zaproponowanej przez Romualda Biskupskiego, ikonę z Czarnej należałoby zaliczyć do czwartego wariantu tego przedstawienia, w którym przyjmujący lustrzane pozy archaniołowie prezentujący chustę ukazani są w całej postaci¹¹⁵. Taki typ przedstawienia – jak pisze Biskupski – spotykany jest już na piętnastowiecznych ikonach, podając przykłady z cerkwi w Kremnej, Konnicy i Jasienicy Zamkowej¹¹⁶. Jednak szczególną popularność – wraz z wariantem trzecim, w którym archaniołowie ukazani są dodatkowo ze sferą w dłoni – zyskał w następnym stuleciu, przewyższając liczebnie zachowane ikony, na których archaniołowie ukazani są w popiersiu. Wśród sporej grupy szesnastowiecznych Mandylionów wariantu czwartego bliskie stylistycznie ikonie z Czarnej zdają się być te z kręgu wspomnianego już Mistrza ikon z Rychtyczy, tj. z cerkwi w Terle¹¹⁷ i Raniowic¹¹⁸. Podobieństwo wykazują typ fizjonomiczny i sposób modelunku oblicza Chrystusa, na wspomnianych ikonach ujętego niemal pełnym nimbem. Analogiczne są też ubiory

¹⁰⁷ Prorok Eliasz i święty Demetriusz, ikona, dat. XVI w., 57,3×45 cm, Archangielskie Muzeum Sztuk Pięknych, nr inw. 940-drj AOMII; repr. w: *Ikony Russkogo Severa: Šedevry drevnerusskoj żyvopysy Archangel'skogo muzeja izobrazitel'nych iskusstv: v 2 t. = Icons of Northern Russia. The Masterpieces of Ancient Russian Painting in Archangelsk Museum of Fine Arts: in 2 vol.*, red. O.N. Vešnjakova, Moskva 2007, t. 1, poz. kat. 30, s. 150–151.

¹⁰⁸ Święty Demetriusz, ikona, dat. 1. poł. XV w., 117×48 cm, Galeria Trietiakowska, nr inw. 15063; repr. w: *Sofija Premudrost' Bożija. Vystavka russkoj ikonopysy XIII–XIX vekov iz sobranij muzeev Rossii [katalog]*, Moskva 2000, poz. kat. 107, s. 294–295.

¹⁰⁹ Epistylon Deesis, dat. XV–XVI w., 85,5×210,5×2,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Mszanie, NML; repr. w: *Ukraïns'ke sakralne mistectvo z kolekcii „Studion”*, t. 2, L'viv 2008, il. na s. 49–51.

¹¹⁰ Epistylon Deesis, dat. pocz. XVI w., z cerkwi w Daliowej, 76×377×1,5 cm, NML, nr inw. HMA-2737; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ka ikona*, poz. kat. i il. 106 (jak w przyp. 98).

¹¹¹ Epistylon Deesis, dat. 1540–1560, 104,4×35,4×3 cm, Muzeum Szaryjskie w Bardiowie, nr inw. H-1011-4; repr. w: *Ikony Šarišského múzea*, nr kat. 5 (jak w przyp. 97).

¹¹² Święty Demetriusz, ikona, dat. 1. poł. XVI w., 84×46×2,3 cm, NML, nr inw. HMA-40132; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ka ikona*, poz. kat. i il. 136 (jak w przyp. 98).

¹¹³ Na temat historii Mandylionu i literatury mu poświęconej zob. M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 60–72 (jak w przyp. 58).

¹¹⁴ R. BISKUPSKI, *O dwu zaginionych szesnastowiecznych ikonach Mandylionu i Narodzenia Matki Boskiej z cerkwi w Królowej Ruskiej*, [w:] *Zachodnioukraïnska sztuka cerkiewna*, s. 247–248 (jak w przyp. 88).

¹¹⁵ Ibidem, s. 245.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Mandylion, ikona, dat. k. XVI w., cerkiew w Turce, NML, reprodukcja online: <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvornij> (dostęp: 20.12.2020).

¹¹⁸ Mandylion, ikona, dat. k. XVI w., cerkiew w Raniowicach, NML, reprodukcja online: <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvornij> (dostęp: 20.12.2020).

i statyczne pozy archaniołów, których na szesnastowiecznych ikonach przedstawiano często w dynamicznym wyroku, gubiąc nieraz symetryczne upozowanie ich sylwetek, tak jak na Mandylionach z Libochory¹¹⁹ i Wysowej¹²⁰. Odmienne są jednak przysadziste proporcje aniołów, widoczne na obu obrazach Mistrza ikon z Rychtyczy oraz wielu szesnastowiecznych Mandylionach, wynikające z wyraźnej horyzontalnej proporcji podobrazia. Ikona z Czarnej – malowana na podłożu o znacznej wysokości jak na tego typu przedstawienie – kompozycją i proporcjami poszczególnych elementów, także smukłych sylwetek aniołów, przypomina jeszcze układy powtarzane na piętnastowiecznych Mandylionach z Terła¹²¹ i Brzegów Dolnych¹²². Spośród szesnastowiecznych przedstawień podobny kształt podobrazia posiada wspomniane przedstawienie z Wysowej.

Do zachowanych ikon z dawnej cerkwi św. Demetriusza należy także przedstawienie Ukrzyżowania, pierwotnie tworzące zapewne zwieńczenie przegrody ołtarzowej. Środkową oś kompozycji wyznacza pion krzyża z Chrystusem przybitym czterema gwoździami, ukazany z zamkniętymi oczyma i głową osuniętą na prawe ramię. Jego smukła, lekko wygięta sylwetka wspiera się na *suppedaneum*, z nieznacznie wysuniętą lewą stopą. Z rozpostartych dłoni Ukrzyżowanego tryska krew, a nagie ciało okrywa jedynie w partii bioder białe perizonium z węzłem pośrodku, zdobione u dołu podwójną czarną linią. Pod krzyżem, po prawej stronie, stoją Matka Boska, objęta przez Marię Kleofasową i Marię Magdalenę. Po stronie przeciwnej figurują święty Jan Ewangelista i setnik Longinus. Maria prawą rękę unosi w stronę krzyża, lewą składa na piersi. Antytetyczną pozę przyjmuje święty Jan, przykładający do piersi prawą rękę, w lewej trzymający zwój. Stojący za nim setnik ukazany jest tradycyjnie z widoczną jedną nogą, głowę unosi patrząc na Chrystusa, w lewej dłoni trzyma włócznię. Postacie niewiast i świętego Jana okryte są antykizującymi tunikami obszytymi szerokimi taśmami z perełkami, ramiona i głowy niewiast osłaniają poły płaszczy. Strój setnika złożony jest z krótkiej, przepasanej

tuniki, czerwonego płaszcza spiętego pod szyją oraz butów o wysokich, marszczonych cholewach. Scenę rozgrywającą się na pierwszym planie zamyka marmoryzowana płaszczyzna murów zwieńczona ozdobnym fryzem, zza którego wystają fragmenty zabudowy. U dołu pod krzyżem piętrzą się skały tworzące grootę z czaszką. Tło stanowi srebrzona przestrzeń nieba z ukazanymi w narożach personifikacjami Słońca i Księżycy¹²³.

Wielofiguralny układ kompozycyjny, jaki wybrał malarz dla sceny Ukrzyżowania, opiera się na wypracowanym w Bizancjum schemacie, częściej stosowanym zwłaszcza w późniejszych wiekach, w sztuce doby Komnenów i Paleologów¹²⁴. Wariant ten, przybierając różny stopień skomplikowania, spotykany jest na wielu zachodnioruskich ikonach Ukrzyżowania, w tym już piętnastowiecznych przykładach z Owczar i Zwierzynia oraz Borszczowic, malowanych według jednego wzoru¹²⁵. Na podstawie ilości zachowanych szesnastowiecznych ikon schemat wielofiguralny można uznać za popularniejszy względem uproszczonego wariantu trójosobowego¹²⁶. Kompozycja powielana w grafice stała się szczególnie powszechna w XVII wieku i stosowana zarówno w obrazach ikonostasowych, jak i eksponowanych osobno wielkoformatowych Pasjach¹²⁷.

Ukrzyżowanie z Czarnej odzwierciedla tradycje obrazowania tego tematu w malarstwie zachodnioruskim, z właściwą przewagą elementów zaczerpniętych ze wschodniego kanonu przedstawieniowego. Temat sceny określa napis umieszczony wzdłuż górnej krawędzi, przedzielony belką krzyża: ПАЦІАТІЕ ЇА ЙШГО ІС ХА. Poniżej widnieje inicjał ІС ХС, a w nim wpisana jest tradycyjnie formuła z Księgi Wyjścia 3,14: О ГД N. Kluczowy jest sposób ukazania Chrystusa – przybitego czterema gwoździami do trójramiennego krzyża, białego w symbolicznie ukazane wzniesienie Golgoty z czaszką Adama. Przedstawienie zmarłego Chrystusa zgodne jest z przyjętą po ikonoklazmie zasadą nakazującą podkreślenie aspektu jego męczeńskiej śmierci¹²⁸. Jednocześnie Zbawiciel wydaje się raczej stać niż bezwładnie zwiisać z krzyża, co z kolei uwypukla jego triumfalne zwycięstwo. Odnosi się do niego też napis umieszczony na podnóżku: НИКА (gr. *Nika* –

¹¹⁹ Mandylion, ikona, dat. k. XVI w., z cerkwi w Libochorze; repr. w: PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XVI–poč. XVII*, il. 488 (jak w przyp. 11).

¹²⁰ Mandylion, ikona, 54×66 cm, z cerkwi w Wysowej, MHS; repr. w: K. WINNICKA, *Ikony z XVI wieku*, poz. kat. 19 (dat. XVI w.) (jak w przyp. 56); *Zamek Królewski w Sanoku*, il. na s. 153 (dat. XVI w.) (jak w przyp. 56); PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XVI–poč. XVII*, il. 489, dat. k. XVI w. (jak w przyp. 11).

¹²¹ Mandylion, ikona, z cerkwi w Terle; repr. w: I. SVJENCIC'KYI, *Ikony Galycyckoi Ukraïny XV–XVI vikiv (Zbirky Nacional'nogo Muzeju u Lvovi)*, Lviv 1929, tabl. 115, il. 189 (dat. XVI w.); PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XII–XV st.*, Lviv 2005, il. 460 (dat. XV w.).

¹²² Mandylion, ikona, dat. XV w., z cerkwi w Brzegach Dolnych NML; repr. w: PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XII–XV st.*, il. 459 (jak w przyp. 121).

¹²³ Na temat ikonografii Ukrzyżowania i poświęconej mu literatury w wyborze zob. M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 378 (jak w przyp. 58).

¹²⁴ M.P. KRUK, *Związki południowe malarstwa ikonowego XV–XVI wieku z obszaru północnych Karpat na przykładzie tematu Ukrzyżowania*, [w:] *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku = Cerkovne mistectvo peremis'koï ěparhii (25–26 bereznâ 1995 roku, m. Łańcut)*, red. J. Gieźma, A. Stepan, Łańcut 1999, s. 51.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Idem, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 381–382 (jak w przyp. 58).

¹²⁷ A. GRONEK, *Ikona Męki Pańskiej z Lipia w Muzeum Historycznym w Sanoku*, [w:] eadem, *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009, s. 38.

¹²⁸ M.P. KRUK, *Związki południowe malarstwa*, s. 54 (jak w przyp. 124).

zwycięzaj), w ikonach zachodnioruskich popularnie stosowany w XVII wieku¹²⁹. Za wpływ zachodni należy uznać częściowo zachowane litery IN[ЦИ]I, umieszczone na najwyższej belce krzyża, w miejscu tradycyjnego napisu: ЦАРЬ СЛАВЫ lub greckich liter ἸϞ ΧϚ. Zapis INЦИ, będący cyryliczkim odpowiednikiem INRI w zachodnioruskich Ukrzyżowaniach, był stosowany już na szesnastowiecznych przedstawieniach¹³⁰. Za zachodni motyw można uznać uwieńczenie głowy Chrystusa koroną cierniową. Element, choć wykształcony w tradycji wschodniej, nie jest spotykany na przedstawieniach po ikonoklazmie¹³¹.

Na szczególną uwagę zasługują gesty wyrażane przez Marię i św. Jana, odbiegające od tradycyjnego układu, w którym postaci wyrażając smutek przykładają dłoń do twarzy. Opisany powyżej układ rąk świętego Jana i Marii, choć oparty na mniej powszechnym wzorze, znany jest tradycji bizantyńskiej i ruskiej, według Romualda Biskupskiego wywodzi się z przedstawień greckich¹³². Wśród przedstawień zachodnioruskich podobną gestykulację dłoni ewangelisty prezentuje ikona Ukrzyżowania w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie¹³³, ikona z Topolnicy¹³⁴ oraz Starej Skwarzawy¹³⁵. Jednak powtórzenie takiego gestu przez Marię wśród wczesnych ikon spotykane jest o wiele rzadziej i odstępuje raczej od wschodniej formuły obrazowej, widoczne jest przykładowo w Ukrzyżowaniu z początku XVII wieku z cerkwi św. Mikołaja w Boroczycach na Wołyniu¹³⁶ oraz w grupie Ukrzyżowania z cerkwi w Dolinie¹³⁷.

O wspólnej proveniencji przedstawienia Ukrzyżowania i pozostałych ikon z Czarnej świadczy szereg cech formalnych i stylistycznych, choć w starszych opracowaniach

było ono uznawane za późniejsze¹³⁸. Podobieństwo wykazuje typ fizjonomiczny twarzy Chrystusa na omawianej ikonie, ukazanej wprawdzie w mniejszej skali. Bardzo bliski charakter oblicza Chrystusa można zaobserwować w ikonie Zaśnięcia z Woli Krzywieckiej. Ujednolicony typ twarzy pozostałych postaci zebranych pod krzyżem jest analogiczny do rysów archaniołów z ikony Mandylionu, do których upodabnia też grupę znaczące wydłużenie sylwetek. Zbieżne są również elementy strojów oraz sposób fałdowania szat – tworzone w oparciu o schematyczne, mocno wydzielone moduły, wpływające na usztywnienie postaci, miejscami z kolei przybierający szkicową, lekką formę urozmaiconą „rozedrganym”, czarnym konturem. Tło Ukrzyżowania jako jedyne spośród omawianych ikon nie posiada ornamentalnej dekoracji i pozostaje gładkie. Jednak z elementów dekoracyjnych powtórzony został malowany ornament, składający się z falistej wici roślinnej z drobnymi listkami, zdobiący fryz murów Jerozolimy, analogiczny do wzoru na zaplecku tronu z ikony Pantokratora.

Kończąc omówienie grupy ikon z dawnej cerkwi św. Demetriusza wspomnieć należy o jeszcze jednym przedstawieniu, niewątpliwie należącym wraz z obrazami z Czarnej do jednego warsztatu artystycznego. Szereg podobieństw formalnych i stylistycznych z prezentowanym zespołem wykazuje pojedyncza zachowana ikona z cerkwi w Woli Krzywieckiej koło Przemyśla ze sceną Zaśnięcia Bogurodzicy. Ikona, będąca zapewne chramowym obrazem nieistniejącej już świątyni, wyróżnia się najbardziej skomplikowanym układem kompozycyjnym, z wyraźną dbałością o zachowanie symetrii. Dynamikę przedstawieniu nadają ekspresyjne pozy postaci stłoczonych wokół Marii spoczywającej na łożu. Pośrodku sceny, przy Matce, stoi Chrystus, trzymający w ręku symboliczne wyobrażenie jej duszy w postaci dzieciątka w powijakach. Po bokach katafalku pochylają się ku Marii apostołowie oraz postaci kobiet. W dalszej odległości stoją biskupi Kosma i Jan Złotousty, trzymający otwarte księgi, z częściowo widocznym tekstem na jednej z nich: И ТАКОЖ БО СБОЕМ ЧИНОМ. Sylwetkę Zbawiciela otacza owal błękitnej mandorli z aniołami trzymającymi świece, zwieńczonej wyobrażeniem Serafina o kontrastującej, czerwonej barwie z dodanym hierogramem: ἸϞ ΧϚ. W górnej części kompozycji, na złocistym tle, widnieją apostołowie unoszący się na obłokach w asyście aniołów. Zgromadzeni są wokół tronującej Bogurodzicy otoczonej mandorłą, ujmowaną przez parę aniołów. Wielopoziomową kompozycję uzupełnia wątek ukarania Jefoniasza przez Archanioła Michała, których pomniejszone postaci ukazane są u dołu sceny. Złociste tło kompozycji pokrywa grawerowany ornament o falistym przebiegu, analogicznym jak w przypadku ikon z Czarnej, z wypisanym pośrodku tematem przedstawienia: УСПЕЊІЕ ПРТИА БЛЧЦА НШЕА БЦА.

¹²⁹ A. GRONEK, *Ikona Męki Pańskiej*, s. 39 (jak w przyp. 127).

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, s. 38.

¹³² R. BISKUPSKI, *Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku. Katalog zbiorów*, Sanok 2000, s. 13–14, przyp. 5.

¹³³ Ukrzyżowanie, ikona, dat. ok. poł. XVI w., 70×56×2,5 cm, MNK, nr inw. MNK XVIII-4, repr w: M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, poz. kat. 31 (jak w przyp. 58).

¹³⁴ Ukrzyżowanie, ikona, dat. poł. XVI w., 87×58,5×2,3 cm, z cerkwi w Topolnicy, NML, HMA-17208, repr w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ka ikona*, poz. kat. i il. 203 (jak w przyp. 98).

¹³⁵ Ukrzyżowanie, ikona, dat. poł. XVI w., z cerkwi pw. św. Michała Archanioła w Starej Skwarzawie; repr. w: G. SKOP-DRUZJUK, P. SKOB, *Ikonostas XVI–XVIII stolittja iz sela Staroi Skvarjavi*, L'viv 2009, il. na s. 86.

¹³⁶ Ukrzyżowanie, ikona, dat. pocz. XVII w., 126×94×3,5 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja w Boroczycach, Równie, BKM, nr inw. BKM-i 89; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ka ikona*, poz. kat. i il. 326 (jak w przyp. 98).

¹³⁷ Grupa Ukrzyżowania, z cerkwi pw. św. Michała w Dolinie; repr. w: M.I. FEDAK, *Grupa ikon kinca XVI–początku XVII stolittja z m. Dolyna „kola majstra ikonostasa z Michajlivi's'koï cerkvy v Dolyni”*, „Visnyk Charkiv's'koï Deržavnoï Akademii i Mystectv”, 2020, nr 1, s. 68.

¹³⁸ T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, s. 454 (jak w przyp. 6).

Ikona z Woli Krzywieckiej należy do najbardziej rozbudowanego wariantu przedstawień tematu Koimesis. Wielowątkowy typ sceny Zaśnięcia ukazany w cyklu malowideł ściennych kolegiaty w Sandomierzu (ok. 1420 r.) zyskał popularność w malarstwie tablicowym, ujmowany był na ikonach świętecznych i namiestnych¹³⁹. Kilkadziesiąt takich przedstawień wymienia Michał Janocha, ikonę z Woli Krzywieckiej zestawiając ze stosunkowo późnymi, siedemnasto- i osiemnastowiecznymi obrazami, ze względu na występowanie wspólnego motywu – apostołów unoszących się na obłokach, w odróżnieniu do przedstawień szesnastowiecznych, na których postaci uczniów odbywających podróż po niebie ujmowane były zamkniętymi okręgami¹⁴⁰. Jednak – jak zauważa Janocha – motywem typowym dla szesnastowiecznych przedstawień, widocznym również w ikonie z podprzemyskiej cerkwi, jest mandorla o migdałowym kształcie otaczająca unoszoną przez aniołów Marię, która w następnym wieku została uproszczona do kształtu owalnego pola ujętego wieńcem obłoków¹⁴¹.

Przywiązanie twórcy do konwencji malarstwa szesnastowiecznego ujawniają także elementy stylistyczne. Na ikonie z Woli Krzywieckiej wyraźnie widoczny jest sposób malowania fałd szat o zgeometryzowanym rysunku, tracającym charakter miękkiej tkaniny, a przypominającym bardziej opracowanie w sztywnej blasze. Podobny sposób formowania szat, przez który postaci zdają się nie naturalnie zastygać w swych pozach, przejawia się na wielu dziełach z drugiej połowy XVI wieku, chociażby z szerokiego kręgu ikon Mistrza Deesis z Bartnego¹⁴². Z taką stylistyką kontrastuje z kolei ekspresyjnie malowana tkanina wokół łoża Marii, kształtowana szkicowo za pomocą swobodnie kładzionych czarnych pasm i ugrowych rozbłysków, analizowanych już w przypadku chitonu Chrystusa Pantokratora i maforionu Bogurodzicy Hodegetrii z Czarnej, zdobionych też podobnym typem delikatnego, ażurowego ornamentu ze sterczynkami zwieńczonymi trzema punktami. W ikonach z Czarnej oraz z Woli Krzywieckiej uwagę zwracają także powielające się typy fizjonomiczne twarzy postaci – przykładowo twarz młodzieńca ukazanego po prawej stronie Marii na ikonie Zaśnięcia stanowi powtórzenie twarzy świętego Demetriusza ze scen bocznych oraz oblicza proroka Amosa towarzyszącemu przedstawieniu Hodegetrii.

¹³⁹ M. JANOCHA, *Zachodnioukraińskie ikony Zaśnięcia Matki Boskiej*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, s. 114–115 (jak w przyp. 88).

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 117–118.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 119.

¹⁴² A. GRONEK, *Prace kręgu „Mistrza Deesis z Bartnego”*. *Charakterystyka stylu*, [w:] *Nic nad oryginał. Księga dedykowana pamięci Barbary Tondos i Jerzego Tura*, red. A. Gronek, J. Daranowska-Łukaszewska, Kraków-Rzeszów 2019, s. 457–474.

„Wśród malarzy pracujących na tym terenie [zachodnich obszarów historycznej diecezji przemyskiej] wyróżniał się autor ikon z Czarnej. W jego obrazach zwracają uwagę światłocieniowo malowane, ciemne karnacje oraz zestawienia czystych, intensywnych błękitów i czerwieni”¹⁴³. Istotnie, jak pisał Romuald Biskupski, ikony z cerkwi św. Demetriusza odznaczają się wyrazistym charakterem. Oprócz wspomnianych jaskrawych zestawień kolorystycznych wpływają na niego specyficzny, wręcz osobliwy typ fizjonomiczny twarzy, powtarzający się konsekwentnie, zwłaszcza na przedstawieniach głównych o reprezentacyjnym charakterze. Modelunek światłocieniowy karnacji malarz próbował uzyskać w sposób tradycyjny dla malarstwa ikonowego – poprzez dokładanie na ciemnobrązowe podmalowanie kryjących tonów jaśniejszych. Najmocniejsze światło zyskiwał obszar czoła, nosa, zewnętrznych i wewnętrznych stron policzków oraz kulistego podbródka. W partiach zacienionych artysta pozostawił głęboki kolor podkładu, tworzący m.in. charakterystyczną zmarszczkę na czole, kształtem powtarzającą zarys brwi, oraz ukośny cień biegnący od zewnętrznego kącika oka, w dół po policzku. Między innymi za sprawą chęci wprowadzenia plastycznego modelu ciała ikony z Czarnej w starszych opracowaniach datowano na pierwszą, a nawet drugą połowę XVII wieku. Jednak podobne dążenia do przestrzennego opracowania karnacji można zaobserwować w zespołach ikon powstałych w końcu XVI wieku bądź dziełach z przełomu wieków, tj. w ikonach z cerkwi św. Michała Archanioła w Libuchorze oraz dziełach Mistrza ikon z Rychtyczy.

Rozpoznawalny jest także sposób malowania szat, miejscami budowanych nad wyraz swobodnie za pomocą zamasyztych pociągnięć pędzla, w innych obszarach przybierających formy bardziej rygorystyczne. Fałdy wówczas tworzą segmentowe, odrębne moduły, odpowiadające stylistyce panującej w drugiej połowie XVI wieku. Ważną rolę w dziełach malarza odgrywa także kontur o ciemnej barwie i zróżnicowanej grubości, wydobywający zarys postaci i tworzący zarazem załamania fałd, natomiast w obrębie twarzy, dłoni i stóp tworzący delikatne, cienkie podkreślenia.

Elementami spajającymi zarówno technologicznie, jak i stylistycznie wszystkie wspomniane ikony z Czarnej oraz ikonę z Woli Krzywieckiej są motywy ornamentalne. Srebrzone i laserowane na złoto tła przedstawień – oprócz Ukrzyżowania – zdobi płytko rytowany, linearny wzór, wykonany bez przesadnej dbałości o precyzję, układający się w falujące wicie roślinne w układzie pionowym. Romboidalne pola utworzone przez łodygi wypełniają motywy stylizowanych kwiatów granatu i puncowanie. Wspomniane wcześniej przykłady ornamentów o różnym stopniu podobieństwa w stosunku do opisywanego prezentują ikony z ośrodków malarskich diecezji przemyskiej, ale też Wołynia, powstałe pod koniec XVI oraz już w XVII wieku. Powtarzające się w ikonach omawianego warsztatu są

¹⁴³ R. BISKUPSKI, *Ikony w zbiorach*, s. 18 (jak w przyp. 8).

także delikatne, malowane wzory dekorujące szaty postaci i elementy architektury w formie ulistnionej wici roślinnej lub ażurowej koronki.

Tożsamym elementem dla wszystkich analizowanych ikon są obramienia z profilowanych, cienkich listew, montowanych do lica podobrazia za pomocą kołków. Oszczędna dekoracja ram, którą stanowi srebrna folia kładzona na wewnętrzny ćwierćwałek, oraz malowany czerwienią pas zamykający całość przedstawienia, charakterystyczna jest dla dzieł powstających od pierwszej połowy XVI wieku¹⁴⁴.

Przegroda ołtarzowa współtworzona przez ikony z dawnej cerkwi św. Demetriusza reprezentowała zapewne starszy typ konstrukcyjny i ikonograficzny, funkcjonujący powszechnie w karpacczych cerkwiach od XV wieku, przed wykształceniem się nowożytnych, wielorzędowych ikonostasów, a spotykany jeszcze nawet na początku XVII wieku. Mając na uwadze okoliczności towarzyszące powstawaniu ikonostasów, zwłaszcza w pomniejszych, prowincjonalnych świątyniach, trwające nieraz, jako przedsięwzięcie kosztowne, przez kilka pokoleń i składające się często z ikon o różnej odślonie stylowej, jednorodność artystyczna przedstawień tworzących przegrodę z Czarnej nie jest faktem oczywistym i wpływa na unikatowość tej grupy. Wyjątek stanowi jednak włączenie do rekonstrukcji wspomnianej wcześniej ikony Świętego Mikołaja ze scenami z życia w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. Z pewnością przedstawienie to jest odmienne pod względem stylistycznym, jest także nieco mniejszych rozmiarów od pozostałych. Jego przynależność do przegrody, choć nie jest pewna, wydaje się prawdopodobna. Do struktury ikona mogła zostać dołączona w późniejszym czasie, zastępując zniszczone przedstawienie lub w ogóle uzupełniając jego brak.

Wobec różnorodności i zmienności stosowanych rozwiązań nie sposób jednoznacznie określić formy przegrody, toteż poniżej przedstawione zostały dwa warianty konstrukcji, o różnym stopniu rozbudowania, które i tak do pewnego stopnia muszą pozostać hipotetyczne. W obydwu rekonstrukcjach ikony zostały rozmieszczone zgodnie z przesłankami dotyczącymi układu przedstawień w pierwotnych przegrodach ołtarzowych, przy czym w wariantcie drugim dodano schematycznie ukazany rząd Deesis. Wyraźnie zaakcentowaną oś pionową współtworzą Mandylion, umieszczony nad carskimi wrotami, oraz ikona Ukrzyżowania, będąca zwieńczeniem całej struktury. Ekspozycja Mandylionu na osi środkowej, powyżej głównego przejścia, podkreśla zarazem rangę i wymowę teologiczną tego przedstawienia – odnosząc się do aktu wcielenia i ofiary eucharystycznej¹⁴⁵.

Cztery największe ikony namiestne tworzą dolną strefę przegrody o asymetrycznym układzie – w pełni zachowaną, wliczając w jej strukturę także ikonę Świętego

Mikołaja. Biorąc pod uwagę rozmiary każdego z obrazów oraz zakładając istnienie dwóch przejść – carskich wrót nieznacznie przesuniętych z osi na stronę południową oraz pojedynczych drzwi diakońskich po stronie północnej, można przypuszczać, iż całkowita szerokość strefy dolnej mogła przekraczać 5 m¹⁴⁶. Zarys przejść w obydwu rekonstrukcjach przedstawia schematyczny rysunek. O ile wygląd wrót carskich można przybliżyć w oparciu o zachowane przykłady, na temat formy przejścia bocznego wiadomo bardzo niewiele, nieznane są bowiem ich przykłady sprzed XVII wieku¹⁴⁷. Skrzydła carskich wrót miały zapewne pełną formę zamkniętą łukiem. Ich powierzchnię zazwyczaj wypełniały malowane sceny z wyobrażeniem Zwiastowania i czterech ewangelistów, jak na wielokrotnie przywoływanych piętnastowiecznych wrotach z Bałucianki¹⁴⁸ lub późniejszych z cerkwi w Suszycy Wielkiej (w regionie starosamborskim) z połowy XVI wieku¹⁴⁹. Przy czym sceny na tych ostatnich rozdzielone są już osobnymi listwami, w odróżnieniu do wcześniejszych, zawartych w obrębie jednego kowczegu na każdym skrzydle¹⁵⁰. Bramę królewską flankują ikony Chrystusa Pantokratora w Chwale z prawej i Bogurodzicy Hodegetrii z lewej strony wrót. Chramowe przedstawienie świętego Demetriusza umieszczono na południowym skraju dolnego rzędu, natomiast po stronie przeciwnej, w miejscu zwyczajowo zajmowanym przez ikonę lokalnego świętego, widnieje wizerunek św. Mikołaja¹⁵¹.

Mając na uwadze prowincjonalny charakter świątyni oraz przypuszczalnie niewielkie rozmiary cerkwi, przegroda o zredukowanej formie mogła być wystarczająca, by oddzielić przestrzeń sanktuarium od nawy, wówczas całość, jaką tworzyłyby zachowane ikony, sięgałaby ok. 3 m wysokości. Taki układ można tłumaczyć ograniczaniem liczby ikon i rzędów w ikonostasach, a także zdarzającą się dowolnością ich rozmieszczenia, co dotyczyło głównie pomniejszych, wiejskich cerkwi. Jednak zwłaszcza brak rzędu Deesis, stanowiącego ideologiczne

¹⁴⁴ Idem, *Malarstwo ikonowe od XV*, s. 156 (jak w przyp. 32).

¹⁴⁵ Idem, *O dwu zaginionych*, s. 54 (jak w przyp. 114).

¹⁴⁶ Podobną szerokość ma mierzący ok. 4,3×6 m obecny ikonostas zachowany w sanktuarium dawnej cerkwi w Czarnej. Najobszerniejsza strefa dolna w tym przypadku składa się z czterech ikon namiestnych, drzwi carskich oraz dwóch przejść diakońskich, zob. Karta ewidencyjna (jak w przyp. 43).

¹⁴⁷ Z. SZANTER, *Powstanie nowożytnej formy*, s. 142 (jak w przyp. 12).

¹⁴⁸ Carskie wrota, XV w., 144,5×79,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Bałuciance, MHS, nr. inw 611; repr. w: J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 631 (jak w przyp. 3).

¹⁴⁹ Carskie wrota, dat. poł. XVI w., 57×28,5×2 cm, z cerkwi w Suszycy Wielkiej, z kolekcji Muzeum Akademii Teologicznej we Lwowie, Muzeum Narodowe we Lwowie, nr inw. HMA KB-36464; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ikony Starosambirščyni*, Lviv 2010, nr kat. 24.

¹⁵⁰ W. JAREMA, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach*, s. 22 (jak w przyp. 11).

¹⁵¹ W ramach konsultacji odmienny układ ikon rekonstruowanej przegrody z Czarnej zasugerował Jarosław Giemza, przesuując jednak Mandylion z osi głównej na północną stronę – ponad drzwi diakońskie.

centrum całej przegrody, wydaje się być dużym odstępstwem.

Drugi wariant rekonstrukcji przegrody zawiera podział na dolną strefę ikon namiestnych i rząd Deesis. Jego strukturę zaproponowano w oparciu o zachowane ikony z ikonostasów pochodnych czasowo i stylistycznie – z drugiej połowy XVI oraz przełomu XVI i XVII wieku, pochodzących z położonych w głąb wschodniej części prawosławnej eparchii – z cerkwi pw. Zaśnięcia w Nakonecznem, Bogurodzicy Pokrowy w Polanie oraz św. Mikołaja w miejscowości Turze. Zaktualizowane rekonstrukcje ich układów, o różnym stopniu zachowania, przedstawiali w ostatnich latach badacze ukraińscy. Rząd Deesis tych przegród należy już do typu apostołskiego, którego forma wykształciła się ostatecznie w drugiej połowie XVI wieku¹⁵². W przeciwieństwie do wcześniejszych form podłużnych epistylonów, w którym Chrystusowi towarzyszyła niesprecyzowana ilość świętych, tu dobór i liczba orędowników wydają się być ściśle określone wynosząc – wraz z Chrystusem – 17 postaci. Jak zauważa Maria Hełytowycz, zmianom na przestrzeni XVI wieku podlegała przede wszystkim kompozycja ikony środkowej – we wczesnych dziełach ukazywanej jako trymonfon z Chrystusem, Bogurodzicą i św. Janem Chrzcicielem, którzy ok. połowy XVI wieku ustępują miejsca parze archaniołów, przechodząc dalej, już na osobne podobrazia. Taki układ przedstawia przegrodę z Nakonecznego, będącą najbardziej reprezentatywnym i kompletnym przykładem ikonostasu z drugiej połowy XVI wieku. Przetrawało z niej 26 ikon, w tym wszystkie przedstawienia rzędu Deesis i cyklu świętecznego oraz dwie ikony namiestne¹⁵³. W tym przypadku Deesis współtworzy dziewięć ikon z wyróżniającą się większym formatem ikoną centralną z przedstawieniem tronującego Chrystusa w asyście archaniołów. Pozostałe postaci zwracające się w modlitwie zostały rozmieszczone po dwie na jednym podobraziu oraz pojedynczo na węższych ikonach po obu skrajach, tworząc układ typowy dla tego rzędu, funkcjonujący w drugiej połowie XVI wieku¹⁵⁴. Do przegród z tego samego kręgu – Mistrza ikonostasu z cerkwi Zaśnięcia w Nakonecznem – należą ikonostasy ze świętoduskiej cerkwi w Potyliczu oraz pw. Narodzenia Bogurodzicy w miejscowości Wołcze¹⁵⁵. W inny sposób rozmieszczone są ikony w Deesis apostołskim z przegrody cerkwi pw. Bogurodzicy Pokrowy w Polanie, gdzie Chrystusowi na ikonie środkowej towarzyszą postaci archaniołów oraz Maria ze św. Janem Chrzcicielem, a pozostali ewangelici i apostołowie zostali rozlokowani po trzy postaci na czterech osobnych podobrazjach¹⁵⁶. Pentamorfon ukazywany na ikonie środkowej odpowiedni jest dla przedstawień z drugiej

połowy i końca XVI oraz początku XVII wieku, przy czym apostołów umieszczano częściej w parach na sześciu tablicach. Taki też układ Deesis, składającego się łącznie z siedmiu ikon, zaproponowano w rekonstrukcji przegrody z Czarnej, dostosowując jego szerokość do wymiaru rzędu namiestnego. Analogiczną kompozycję miał zapewne fragmentarycznie zachowany rząd Deesis z cerkwi w Turzem z przełomu XVI i XVII wieku¹⁵⁷. Bliższym geograficznie przykładem dla Czarnej, będącym jak dotąd jedynym opublikowanym odtworzeniem przegrody dawnego typu w polskiej literaturze, jest ikonostas z cerkwi Michała Archanioła w Pielgrzymce¹⁵⁸. W rekonstrukcji tej – podobnie jak w przypadku Czarnej – nie uwzględniono rzędu świętecznego. W przypadku przegrody z cerkwi św. Demetriusza nie można jednak całkowicie wykluczyć jego obecności. Ikony z przedstawieniem nowotestamentowych scen mogły występować w przegrodach ołtarzowych już od XV wieku, niestety zachowało się niewiele przykładów tego typu obiektów¹⁵⁹. Ich udział w programie ikonograficznym wczesnych przegród – jak pisze Michał Janocha – mogą poświadczać elementy konstrukcyjne, tj. pozioma belka do montażu epistylonu Deesis z cerkwi pw. Krzyża Świętego w Drohobyczu, której znaczna szerokość wskazuje najpewniej na występowanie poniżej rzędu ikon świętecznych¹⁶⁰. Przedstawienia, kojarzone głównie przez pryzmat zachowanych stosunkowo licznie niewielkich siedemnasto- i osiemnastowiecznych ikon, w pierwotnych przegrodach mogły mieć zdecydowanie większe rozmiary, czego przykładem są *prazdniki* z cerkwi w Polanie, niemal równe wysokości ikonom rzędu Deesis¹⁶¹. Rzadko spotykany układ tych dwóch rzędów zastosowano w ikonostasie z cerkwi ze Starej Skwarzawy z połowy XVI wieku, w którym ikony rzędu Deesis, składające się z osobnego przedstawienia Pantokratora oraz ośmiu ikon z parami orędowników, u dołu każdej z tablic mają wkomponowane po dwie sceny święteczne¹⁶². W ten sposób np. w ikonie z Janem Chrzcicielem i Archaniołem Michałem u dołu znalazła się scena Zstąpienie do Otchłani oraz Wniebowstąpienie Chrystusa¹⁶³. Malarz nie musiał zatem budować dwóch osobnych rzędów, lecz zestawiał ze sobą po cztery ikony po obu osiach przegrody, obrazujące jednocześnie pochod apostołów, jak i główne wydarzenia ewangeliczne. Godny uwagi jest w tym konkretnym przypadku fakt zbieżności kwatery

¹⁵² M. GELYTOVYČ, *Ikonostas cerkvi Pokrovu*, s. 32 (jak w przyp. 18).

¹⁵³ Eadem, *Ikonostas cerkvi Uspinnja*, s. 74 (jak w przyp. 18).

¹⁵⁴ Ibidem, s. 76.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 75–76.

¹⁵⁶ Eadem, *Ikonostas cerkvi Pokrovu*, s. 32 (jak w przyp. 18).

¹⁵⁷ M.I. FEDAK, *Ikonostas kinca XVI – počatku XVII*, s. 92 (jak w przyp. 17).

¹⁵⁸ J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 188–190 (jak w przyp. 3).

¹⁵⁹ Z. SZANTER, *Powstanie nowożytniej formy*, s. 137 (jak w przyp. 12); M. JANOCHA, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne*, s. 121 (jak w przyp. 10).

¹⁶⁰ M. JANOCHA, *Ewolucja ikonostasu w sztuce*, s. 84 (jak w przyp. 15).

¹⁶¹ M. GELYTOVYČ, *Ikonostas cerkvi Uspinnja*, s. 39 (jak w przyp. 18).

¹⁶² G. SKOP-DRUZJUK, P. SKOŃ, *Ikonostas XVI–XVIII stolittja*, il. na s. 29–86 (jak w przyp. 135).

¹⁶³ Ibidem, il. na s. 61.

z Zstąpieniem do Otchłani z ikoną o tym temacie w zbiorach MNK, która została niedawno nabyta w jednym z krakowskich antykwariatów¹⁶⁴. Ślady cięć, jak i analogie wskazywały na jej pochodzenie z wielkoformatowej ikony pasyjnej, niewykluczone jednakże, że wycięto ją z tego typu właśnie ikony, jako że w ten sposób można było pozyskać do sprzedaży osobno trzy dzieła.

Po raz pierwszy przedstawiona w artykule grupa ikon z Czarnej z omówieniem ich cech stylistycznych i ikonograficznych wskazuje na pochodzenie obrazów z jednego warsztatu artystycznego, stanowiąc przykład pracowni malarstwa ikonowego z końca XVI wieku, funkcjonującej na terenie ziemi sądeckiej, ale też i innych obszarach przemyskiej diecezji, o czym świadczy ikona Zaśnięcia Bogurodzicy z Woli Krzywieckiej koło Przemyśla.

Analiza dzieł pozwala dostrzec u ich anonimowego twórcy postawę artystyczną mocno zakorzenioną w tradycjach szesnastowiecznego malarstwa. Pozostawił on na swych przedstawieniach charakterystyczny rys artystycznej osobowości, zarazem korzystając niewątpliwie z osiągnięć wiodących twórców drugiej połowy XVI wieku, stylistyką zbliżając się do szerokiego kręgu malarzy potylicko-drohobyckich. Wyraźna jest także wierność malarza wobec tradycji obrazowej zgodnej z kanonami wschodnimi, dowodząc raczej o konserwatywnej postawie artysty wobec zmian zachodzących w ikonografii sztuki cerkiewnej pod wpływem przedstawień zachodnich, a nasilających się w czasie powstania omawianego zespołu – przełomu XVI i XVII wieku.

Nowe światło na traktowane dotąd marginalnie ikony z cerkwi w Czarnej rzuca fakt, iż należały do jednej przegrody ołtarzowej, stanowiąc unikatowy przykład tego typu konstrukcji pochodzący z Sądecczyzny, a cały zespół tworzących ją ikon znajduje się wśród polskich muzealnych i kościelnych zbiorów malarstwa cerkiewnego. Na szczególną uwagę zasługuje jedna z nich – z przedstawieniem Chrystusa Pantokratora w Chwale, nieznaną wcześniej i dopiero wprowadzona do naukowego obiegu. Niedawne odsłonięcie przedstawienia odznaczającego się wysokim autentyzmem w pełni zachowanych warstw jest kolejnym dowodem na to, że dawne malarstwo tablicowe może być nadal uzupełniane o nowe odkrycia, a tym samym poszerzana wiedza na jego temat.

SUMMARY

Mirosław Piotr Kruk, Nadia Wywiórska
 ICONS FROM THE FORMER GREEK ORTHODOX
 CHURCH OF ST DEMETRIOS THE MARTYR AT
 CZARNA BY UŚCIE GORLICKIE

The paper discusses a unique set of icons executed at the end of the 16th century and the beginning of the 17th century, originally forming an altar screen in the no longer surviving Orthodox church of St Demetrios the Martyr at Czarna in the Beskid Niski region, and now dispersed among Polish museum and church collections of Orthodox painting. Three of the icons under discussion: *St Demetrios the Martyr and the Scenes from his Life*, *The Crucifixion* and *The Mandylion of Edessa*, belong to the Regional Museum in Nowy Sącz. The other two paintings: *The Virgin Hodegetria Surrounded by Prophets* and *Christ Pantocrator*, are among furnishings of the current (Roman Catholic) church at Czarna.

The icon of *Christ Pantocrator*, recently uncovered under a 19th-century overpainting, in the course of a conservation treatment completed in 2019, appears in the present paper for the first time. The above discovery triggered further research which has led to the identification of the group of icons under discussion. The analysis of the set of icons provided an opportunity to discuss a number of problems related to icon painting on the area of the north-eastern arc of the Carpathian Mountains, the functioning of the local painting workshops and the development of the early altar screens in the area.

The common origins of the group of icons under discussion are attested by the results of their iconographic and stylistic analyses, which allowed to determine their maker as an artist deeply rooted in the tradition of icon painting of the second half of the 16th century, stylistically related to the broadly-defined sphere of painters of the Potylicz [Ukr. Potylich] and Drohobycz [Ukr. Drogobych] area.

A relatively large number of surviving images prompted the present writers to suggest a reconstruction of the disposition of the altar screen, which was a structure of late-medieval origin, unique in the area of Nowy Sącz covering the western part of the historical Orthodox Diocese of Przemyśl. The two variants of the altar screen reconstruction presented in the article are by no means intended to be final, leaving open the question of the extent of the screen and the actual number of tiers of icons it was composed of.

¹⁶⁴ M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, nr kat. 34 (jak w przyp. 58).

ALBERT BOESTEN-STENGEL
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

EIN BILDNIS DER CLAUDE DE FRANCE? ANTIKE UND HERALDIK IN LEONARDOS DAME MIT HERMELIN

Hier soll versucht werden, das Krakauer Bildnis aus seiner modernen Identifizierung mit Cecilia Gallerani zulösen. Besonders das Tier, mit Kenneth Clarks Worten seine „serpentine pose“ und „heraldic dignity“, verlangt und ermöglicht eine genauere Bestimmung des Stils, der Darstellungsweise und des so Dargestellten. Dies schließt ein, erneut nach der relativen Datierung suchen. Der Aufsatz besteht aus fünf Teilen. Der erste bildet den Prolog: Bellincionis *Sonett auf Leonardos Porträt der Madona Cicilia* (vor oder bis 1692) will mit Philologie gelesen sein. Die Verse beschreiben eine andere als die Krakauer Komposition. Auch wurde deren Tier keinesfalls später hinzugefügt. Der maltechnische Befund deutet auf eine zügige Ausführung ohne erhebliche Umstellungen hin. Als ihr früher Zeuge in Oberitalien gilt die Lorenzo Costa zugeschriebene *Dame mit Schoßhund* in Windsor Castle. Demnach könnte das Krakauer Gemälde als Ganzes noch bis etwa 1508 entstanden sein.

Der zweite Teil bezieht sich auf die kunstvoll zusammengesetzte und zugleich quasi bewegte Pose des Hermelins. Leonardo studierte zeichnerisch, wie die physische Fortbewegung unterschiedlicher Tierarten in beständigen Bildern darzustellen wäre. Seine Notizen verweisen intertextuell auf die neue lateinische Übertragung von Aristoteles' *Fortbewegung der Lebewesen* um 1500 in Padua. Der Zeichner koordinierte ein- und ausschwingende Umrisse mit gebogenen Schraffen, welche die wechselnde Ein- und Auswölbung des Leibes in Bewegung darstellen.

Der dritte Teil handelt davon, dass Leonardo sich diese Zeichenweise erstmals in Skizzen um 1504 in Florenz zulegte. Sie beruht offenbar auf Filippino Lippis vorhergehenden Studien nach den neronisch-flavischen Wandmalereien der Domus Aura in Rom. Leonardos über das Zeichnen vermittelte Antikenrezeption ist an seinem Entwurf für die *Kniende Leda mit dem Schwan* und auch an dem Krakauer Hermelin zu erkennen.

Der vierte Teil fragt nach den Zeichen eines Auftrags oder Anlasses, die an dem Krakauer Gemälde selbst abzulesen wären. Die bewegte Pose und Handlung des Hermelins begünstigen eine heraldische Auslegung. Sie hat den Vorzug, die bisher kaum beachtete Farbkomposition des Gemäldes in den Blick zu nehmen. Wenn ich hier ein um 1507 entstandenes Bildnis der Claude de France (1499–1524) in ihrer zeitweiligen Rolle als designierter Erbin der Lombardei und Liguriens erkenne, dann unter dieser Voraussetzung.

Der fünfte Teil betrachtet drei genealogische Themen mit weißen Tieren in den Hauptrollen, nämlich Schwan, Hermelin und Lamm, die Leonardo in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entwarf. Wenn Claudes Vater König Louis XII. sie vielleicht nicht unmittelbar vorgegeben haben sollte, so haben sie doch nach inneren Merkmalen der Entwürfe in ihm ihren ideellen Adressaten.

BELLINCIONIS SONETT AUF LEONARDOS MADONA CICILIA

Der Florentiner Bernardo Bellincioni, geboren im selben Jahr wie Leonardo da Vinci (1452–1519), ist vor allem als Dichter am Hof der Sforza in Mailand bekannt, wohin er 1485 übersiedelte und wo er am 12. September 1492 starb. Kaum ein Jahr nach seinem Tod erschienen dort die *RIME DEL ARGVTO ET FACETO POETA BERNARDO BELINCIONE FIORNTINO*¹, darin enthalten das Sonett auf Leonardos Bildnis der *Madona Cicilia* in folgender Schreibung:

¹ B. BELLINCIONI, „Rime del arguto et faceto poeta Bernardo Belincione fiorntino [sic!]“, Milano 1493. Kolophon: Impresso nella inclita citate de Milano per maestro Philippo di Mantegazi dicto el Cassano alle spese d e gulielmo di rolandi di sancto nazaro grato aleuo del auctore del opera, 1493 a di quindecim de Iulio. Das Buch



.S. opra il retracto de Madona
 Cicilia qual fece Maestro Leonardo.
 Di che ti adiri a chi inuidia hai natura
 Al vinci che ha ritrato una tua stella
 Cecilia si Bellissima hoggi e quella
 Che a suoi begli ochi el sol par übra oscura
 Lhonore e tuo se ben con sua pictura
 La fa che par che ascolti & non fauella
 Pensa quanto sara piu uiua & bella
 Piu a te fia gloria in ogni eta futura
 Ringratiar dunque Ludouico or poi
 E lingegno & la man di Leonardo
 Che a posterì di lei uoglion far parte
 Chi lei uedra così ben che sia tardo
 Vederla uiua dira basti ad noi
 Comprendre or quel che e natura & arte.²

Der Titelholzschnitt zeigt den Dichter auf einem Sessel in seinem mit Bücherregal, Lektionar und Fenster ausgestatteten *studiolo*. Er blickt vorgebeugt in ein aufgeschlagenes Buch, stützt das Kinn auf den Rücken der linken Hand und den linken Ellbogen auf das übergeschlagene Bein, lehnt den rechten Arm angewinkelt von hinten an die Lende. Die komplizierte Pose erinnert Edoardo Villata so sehr an die Figur des erzürnten Apostels *Petrus* in dem allerdings erst später vollendeten Mailänder *Abendmahl*, dass er hinter dem Holzschnitt einen Entwurf Leonardos vermutet.³ Tatsächlich schöpft die Pose aus dem Repertoire der heftig disputierenden Apostel in Donatellos Bronzeturzen⁴ der *Alten Sakristei* in San Lorenzo, wodurch der unbekannte Künstler des Holzschnitts doch nur illustriert, was auch der Titel des Buchs mit einem schönen Hendiadyoin *ARGVTO ET FACETO*⁵ in Aussicht stellt. Der Dichter oder genauer der Stil seiner Verse seien geistreich, witzig, scharfsinnig und lebhaft, Qualitäten, welche die Florentiner als ihren Vorzug betrachteten.⁶

ist heute offenbar sehr selten. Ich halte mich hier an das Exemplar der Bibliotheca Riccardiana in Florenz.

² B. BELLINCIONI, *Rime del arguto*, fol. 6 v.–7r.; siehe auch, E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, S. 76–77, Nr. 72a.

³ E. VILLATA, „Ventiquattro storie romane“. *Leonardo intorno al Cenacolo, il ritratto di Bernardo Bellincioni e un progetto di decorazione all'antica*, in P.C. MARANI (Hrsg.), „Hostinato rigore“. *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, Milano 2000, S. 61–70.

⁴ Siehe die Abbildung bei H.W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963, Tafel 65b.

⁵ Aus lateinisch *argutus* und *facetus*. Beide Eigenschaftswörter enthalten Wurzeln mit der Bedeutung *hell* und *glänzend*. Zu *argutus* vergleiche das lateinisch Verb *arguere*, hell machen, erweisen, darlegen. Zu *facetus* vergleiche lateinisch *fax*, Licht, Glut, und *facies*, Aussehen, äußerer Schein, Gesichtsbildung.

⁶ Der lombardische Drucker dagegen, wie um anzuzeigen, dass er in solchen Dingen unbeholfen sei, beraubt ausgerechnet die stolze Herkunft um einen Vokal – *fior[e]ntino* – und schreibt den

Das interpunktionslos gedruckte, ganz in seiner Metrik aufgehende Sonett nennt vier Personen, die wie ein beseele Wesen angeredete *natura*, den Urheber des Bildes *Leonardo*, die dargestellte *Cecilia* und ihren Verehrer *Ludouico*. Letzterer ist im wirklichen Leben Ludovico Maria Sforza, 1494 bis 1500 Herzog von Mailand. Cecilia Gallerani war die von ihm ab etwa 1486 umworbene Dame des Hofes, die ihm 1491 mit siebzehn Jahren den natürlichen Sohn Cesare gebar.⁷ Die Verse evozieren in raschem Wechsel die Schönheit in Natur und Kunst, Vergänglichkeit und Dauer, Leben und Tod, Reden und Schweigen, so als improvisierten sie über eine alte Sentenz, die aus Leon Battista Albertis *De pictura* (1435) vertraut ist. „E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita“.⁸ Und so lebt gewiß das Gesicht dessen, der vielleicht schon tot ist, durch die Malerei ein langes Leben. Carlo Amoretti, Bibliothekar der Ambrosiana, zitiert 1804 in einer Fußnote seiner *Memorie storiche* Bellincionis Sonett und fügt hinzu, das Porträt der Gallerani sei noch „im vorigen Jahrhundert“ bei den Marchesi Bonesana zu sehen gewesen. Eine schöne und alte Kopie befinde sich in „unserer Galerie“.⁹ Mit letzterer kann Amoretti nur das *Porträt einer jungen Dame im Profil nach links*¹⁰ in der Ambrosiana meinen, das der Gründer des Museums, Kardinal Federico Borromeo, für ein Werk Leonardos hielt, welches aber heute Leonardos Werkstatt und meist Giovanni Ambrogio de Predis zugeschrieben wird.

Izabela Czartoryskis handschriftlicher Katalog von 1809 vermerkt lediglich, dass ihr Sohn Fürst Adam Jerzy

Familiennamen des Dichters so, als leite er sich von der damals lombardischen Stadt *Belinzone* (aus lateinisch *Bilitionem*, heute *Bellinzona*) her. Prompt druckt er BELINZONE in Monumentalschrift oberhalb des Titelholzschnitts, was erst ein Unbekannter in dem Druckexemplar der Bibliotheca Riccardiana in Florenz von Hand durch den Zusatz „BELLINCIONE non BELINZONE“ verbesserte.

⁷ C.A. BUCCI, *Gallerani, Cecilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 51, Hrsg. A.M. GHISALBERTI, Roma 1998; A. BALLARIN, *Nota sul Ritratto di Cecilia Gallerani*, in A. BALLARIN (Hrsg.), *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio, Bd. 1, Milano 2010, S. 233–257. Siehe auch die revidierte Neuauflage A. BALLARIN, *Leonardo a Milano: le due versioni della Vergine delle rocce: con una nota sul Ritratto di Cecilia Gallerani*, Verona 2019, S. 261–298.

⁸ L.B. ALBERTI, *De pictura*, Libro II, Abschnitt 25, in L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, Bd. 3, Hrsg. C. Grayson, Bari 1973, S. 44.

⁹ C. AMORETTI, *Memorie storiche su la vita gli studj e le opere di Leonardo da Vinci scritte da Carlo Amoretti Bibliotecario nell'Ambrosiana die Milano* [...], Milano 1804, S. 30, Fußnote (1): „Trovo fra le note mss. del De Pagave, che il ritratto della Gallerani, maritata poi al conte Lodovico Pergamino, vedevasi ancora in Milano nel secolo ora scorso presso i marchesi Bonesana, e una bella e antica copia n'abbiamo nella nostra galleria“.

¹⁰ Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. 100, Tempera und Öl auf Holz, 51×34 cm.

das nachmals Krakauer Bildnis¹¹ „aus Italien“ mitgebracht habe.¹² Auch die nachträglich oben links auf dem Gemälde angebrachte, orthographisch fehlerhafte französische Beschriftung „LA BELE FERONIERE. LEONARD D'AWINCI“ erlaubt keinen Rückschluss auf seine Provenienz.¹³ Desungeachtet hielt Jan Bożo Antoniewicz im Jahr 1900 das Krakauer Bildnis für die bei Amoretti genannte originale *Cecilia*.¹⁴ Seitdem beruft sich fast jede Veröffentlichung auf Bellincionis Sonett als den vermeintlichen Augenzeugen der historischen Identität des Krakauer Bildnisses und seiner Entstehung vor dem Lebensende des Dichters.¹⁵ Wie kann es aber sein, dass die Verse das Bild der Dame rühmen und von dem Tier [Abb. 1] in ihren Armen schweigen? In zwei Briefen vom April 1498 handeln Isabella d'Este und Cecilia von einem Porträt, das Leonardo von letzterer einst malte. Isabella wünscht eine Gelegenheit, Cecílias Bild zu sehen, um es mit Bildnissen von der Hand Giovanni Bellinis in ihrem Besitz zu vergleichen. Cecilia gibt sich bereit, dem Wunsch nachzukommen, wendet aber ein, dass sie nicht mehr so aussehe, wie

¹¹ Kraków, Muzeum Książąt Czartoryskich, Inv. 134 (MNK XII-209), Öl auf Walnuß, 54,8×40,3 cm; vgl. L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, London 2011, S. 111–113, Nr. 10; siehe besonders die Abbildungen in K. PŁONKA-BAŁUS, N. KOZIARA (Hrsg.), *The National Museum in Krakow. The Princes Czartoryski Museum*, Kraków 2019, S. 178–180.

¹² Zitiert bei M. RZEPIŃSKA, *La Dama dell'Ermellino*, in M. RZEPIŃSKA [et al.], *Leonardo. La Pittura*, Firenze 1977, S. 133–140, hier S. 137: „Ce tableau charmant qui a tout l'air d'un portrait est peint par le fameux Léonard d'Avinci. Il m'a été donné par mon fils aîné, qui l'a apporté d'Italie“.

¹³ *La Belle Ferronnière* war in den Inventaren des frühen 17. Jahrhunderts in Fontainebleau zunächst der Titel eines weiblichen Porträts im Profil (heute im Louvre, Inv. 786, modern Bernardino dei Conti zugeschrieben), mit welchem Bildtitel die Anekdote verknüpft wurde, dass es sich um eine Maitresse König François' I. gehandelt hätte. Erst seit dem 18. Jahrhundert wurde der Titel wohl in Verwechslung auf Leonardos *Dame mit Blick aus dem Bild* (Paris, Musée du Louvre, Inv. 778, Öl auf Walnuß, 63×45 cm) übertragen. Vgl. L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 123–127, Nr. 17 (wie Anm. 11); V. DELIEUVIN, M. EVENO, E. RAVAUD, *Sur la récente restauration de la Belle Ferronnière*, in P.C. MARANI, R. MAFEIS (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Busto Arsizio 2016, S. 143–154; V. DELIEUVIN (Hrsg.), *Léonard de Vinci*, Ausst. Kat. Paris 2019, S. 154–160, Nr. 64.

¹⁴ J. BOŁOZ-ANTONIEWICZ, *Portret Cecylii Gallerani przez Lionarda da Vinci w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, in *Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie. Referaty, Sekcja IV*, Kraków 1900, S. 1–9; hierzu auch M. RZEPIŃSKA, *La Dama dell'Ermellino*, S. 136–137 (wie Anm. 12).

¹⁵ Weitere Literaturhinweise bei J. SHELL, G. SIRONI, *Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine*, „Artibus et Historiae“, 13, 1992, N. 25, S. 47–66; L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 111–113, Nr. 10 (wie Anm. 11).

das Gemälde sie in jugendlichem Alter zeige.¹⁶ Offenbar ist sie mit den Pointen aus Bellincionis Sonett vertraut. Aber auch hier fehlt das Tier.

Gewiß stand Leonardo schon bei seinen Florentiner Zeitgenossen in dem Ruf, Auftragswerke nicht fertigzustellen, bei sich zu behalten und noch bis in seine letzten Tage umzuarbeiten. Doch im vorliegenden Fall widerspricht der maltechnische Befund der Auslegung, das Tier könne eben erst nachträglich eingefügt worden sein.¹⁷ Nichts am Farbaufrag deutet darauf hin, dass hier eine schon fortgeschrittene Komposition übermalt worden wäre.¹⁸ Zu bezweifeln ist vielmehr, dass sich die zitierten verbalen Zeugnisse, das Sonett und der Brief, überhaupt auf das Gemälde in Krakau beziehen.

Schon Henryk Ochenkowski, seinerzeit Konservator des Czartoryski-Museums, der in einem Sammelband zu Leonardos vierhundertstem Todestag Bożo Antoniewicz' Zuschreibung der Krakauer Dame allgemein bekannt machte, störte sich nicht nur daran, dass Bellincioni das Tier nicht erwähnte, sondern seine Verse auch nichts zur Art der Komposition des gemeinten Bildes mitteilten.¹⁹ Letzteres trifft nicht zu, sofern wir dort lesen:

[...] con sua pictura

La fa che par che ascolti & non fauella

Durch seine Malerei mache Leonardo die Dame so, dass sie zuzuhören und nicht zu reden scheine. Vorausgesetzt ist hier eine Stelle aus Platons *Phaidros* (275

¹⁶ E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 112–113, Nr. 129 (wie Anm. 2): Isabella d'Este an Cecilia, 26. April 1498; S. 113–114, Nr. 130, Cecilia an Isabella, 29. April 1498.

¹⁷ Siehe P. COTTE, *Lumière sur La dame à l'hermine de Léonard de Vinci. Découvertes inédites*, Saint-Fargeau-Ponthierry 2014, S. 206–207. Nach seinen multispektralen Aufnahmen unterscheidet Pascal Cotte an dem Krakauer Bildnis drei Stufen der Entwicklung auf dem Bildträger selbst: ein erstes Brustbild der Dame in den auch späteren Umrissen und mit einer Haltung der Hände, vergleichbar der halbfigurigen Skulptur der *Dame mit den Primeln* von Andreas del Verrocchio im Florentiner Bargello. Eine zweite Stufe, in der das Tier etwa an der Stelle des späteren auftauche, aber schlanker, kleiner und ohne die prägnante Pose, die uns in der dritten Stufe, dem schließlich vollendeten Gemälde, begegne. Cotte folgert, dass es zum Zeitpunkt des Sonetts und sogar der Briefe noch nicht existierte. Um das Tier hinzuzufügen, solle Leonardo erst danach wieder mit Cecilia in Kontakt getreten sein.

¹⁸ Siehe M. CHMIELEWSKA, A. GROCHOWSKA-ANGELUS, K. NOVLJAKOVIĆ, *O jedynym w Polsce obrazie Leonarda da Vinci. Uwagi konserwatorskie*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie“, 4, 2011, S. 199–227.

¹⁹ H. OCHENKOWSKI, „*La donna coll'Ermellino*“ è una composizione di Leonardo da Vinci, in *Raccolta Vinciana, Fascicolo Decimo*, Milano 1919 (Nel Quarto centenario della morte di Leonardo da Vinci), S. 65–112, hier S. 66: „Disgraziamente il poeta non dice nulla del genere di composizione, nè della bestiolina che sarebbe di valore speciale per l'indagine sulla identità della donna“.



1. Leonardo da Vinci, *Dame mit Hermelin*, Kraków, Muzeum Książąt Czartoryskich. Abb. nach K. PŁONKA-BALUS, N. KOZIARA (Hrsg.), *The National Museum in Krakow*, S. 180 (wie Anm. 11)

d), die durch Marsilio Ficinos 1484 in Florenz gedruckte lateinische Übertragung bekannt gewesen sein dürfte.²⁰ Der Sokrates des Dialogs vergleicht scherzhaft und zu beider Nachteil die Malerei und die Schrift: Die Malerei stelle ihre Geschöpfe als lebendig vor. Wenn man sie aber nach etwas frage, schwiegen sie unbewegt. So sei es auch mit geschriebenen Texten. Es sei, als sprächen sie. Verlangt man von ihnen Auskunft über das Gesagte, bezeichneten sie doch immer nur dasselbe. Umso mehr rühmt Bellincioni den Maler, der die Not des stummen Bildes in eine Tugend zu verwandeln verstehe. Das italienische Verb *ascoltare*, im literarischen Latein *auscultare*, bedeutet *zuhören, lauschen*. Es erfordert eine gewisse

Aufmerksamkeit, Innehalten, Wendung in Richtung der Quelle des Tons oder der Stimme. Bei dem Taufnamen der Dame ist an die frühchristliche Heilige Cäcilia, Patronin der Musik, zu denken, welche die irdischen Musikinstrumente unbeachtet läßt, um wortlos den himmlischen Klängen der Engel zu lauschen.²¹ Der Name der Heiligen wiederum ist der einer plebeischen *Gens Caecilia*, die sich von einem mythischen Stammvater *Caecilius*, wörtlich *der Blinde*, herleitete, und der auch der Komödiendichter Caecilius Statius angehörte. So passen die Verse genau zu Leonardos Frauenbildnis²² im Louvre mit der traditionellen Bezeichnung *La belle Ferronnière*, das heute nach der jeweiligen Vermutung, wer hier dargestellt

²⁰ M. FICINO, *Prohemium Marsilii ficini florentini in libros Platonis ad Laurentium Medicem virum magnanimum* [...] Kolophon: *Impressum Florentie per Laurentium Venetum*, Firenze 1484, dort im Dialog *Phedrus* mit eigener Seitenzählung, fol. hii verso.

²¹ Die wohl bekannteste bildliche Darstellung des Themas ist Raffaels Bologneser Altarbild von 1514, jetzt in der Dresdner Gemäldegalerie.

²² Siehe oben Anm. 13.

sei, in die Jahre 1493-94 oder 1496-97 datiert wird²³, aber immerhin schon einmal für das von Bellincioni besungene Werk Leonardos gehalten wurde.²⁴ Durch kaum mehr als die leichte Wendung des Kopfs und Ausrichtung des Blicks in das Aussehen schweisgsamen Zuhörens versetzt, überspielt (dissimuliert) die im Louvre gezeigte Dame die unvermeidliche Kondition des Bildes, nicht antworten zu können.

Der hilfswise Gedanke, dass das griechische Wort für Wiesel *γαλέη* an die Lautung des Namens Gallerani denken lasse²⁵, und daran anknüpfend die Fabel von der in ein Wiesel verwandelten *Galanthis* aus Ovids *Metamorphosen*, der listigen Geburtshelferin der Alkmene, wie passend auch immer wir sie für das wirkliche Leben der *Madona Cicilia* um 1490 halten²⁶, ändern nichts daran, dass in dem

²³ Erst Carlo Amoretti glaubte 1804 in seinen *Memorie storiche*, S. 39 (wie Anm. 9), anhand von drei lateinischen Epigrammen im *Codex Atlanticus*, die Leonardos Portrait einer gewissen *Lucretia* rühmen, in dem Bildnis des Louvre *Lucrezia Crivelli*, seit etwa 1495 Geliebte Herzog Ludovico Sforzas, zu erkennen. H. OCHENKOWSKI, „*La donna coll'Ermellino*“, S. 78–79, S. 39 (wie Anm. 9), dagegen hält auch die Louvre-Dame für ein Bildnis der *Cecilia Gallerani*, aber unter der Bedingung, sie dem Mailänder Leonardo-Schüler Giovanni Boltraffio zuzuschreiben.

²⁴ F. MALAGUZZI VALERI, *Il ritratto femminile del Boltraffio lasciato dal Senatore d'Adda al comune di Milano*, „*Rassegna d'Arte antica e moderna*“, 12, 1912, S. 9–11, hier S. 10.

²⁵ Erstmals durch J. C. Holmes in einer Anmerkung zu A.E. HEWETT, *A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Predis*, „*The Burlington Magazine*“, 10, 1907, S. 309–312, hier S. 310. So schon bemerkt bei Shell und Sironi, S. 53 (wie Anm. 15).

²⁶ K. MOCZULSKA, *Najpiękniejsza Gallerani i najdoskonalsza γαλέη w portrecie namalowanym przez Leonarda da Vinci*, „*Folia Historiae Artium*“, SN 1, 1995, S. 55–86. Krystyna Moczulska glaubt hier die laut Ovids *Metamorphosen* (IX, 306–323) in ein Tier verwandelte Dienerin der Alkmene, *Galanthis*, zu erkennen, sei doch die in dem gemalten Porträt vermutete *Cecilia Gallerani* im wirklichen Leben eine *andere* Alkmene gewesen. Wie diese dem Göttervater Zeus einen außerehelich gezeugten Herakles geboren habe, so *Cecilia* dem nachmaligen Herzog Ludovico Maria Sforza einen natürlichen Sohn Cesare. Wie reimt sich aber Ovids Dichtung auf das von Leonardo so und nicht anders gestaltete Tier? Wenn der gelehrte Ovid für die emsige blonde (IX, 307: *flava comas*) Dienerin den Namen *Galanthis* erfindet, spielt er mit der griechischen Homophonie: Das Wort *γαλέη* klingt wie Wörter mit der Wurzel *γαλ-* / *γλα-* in der Bedeutung von Glanz, glänzen: *γαλήνη*, Stille, Ruhe, Heiterkeit; *γέλαω*, lachen, verlachen, verspotten; *γλήνη*, Augapfel, Pupille. Die Fabel entfaltet, was der Name der durch den Dichter dem griechischen Mythos hinzugefügten Dienerin besagt, dass sie nämlich die Entbindung Alkmenes glücklich herbeiführt, indem sie die feindselige *Lucina*, die eigentlich römische Geburtsgöttin vom Esquilin, überlistet und verlacht (IX, 317: *ridentem*), welche Göttin sie zur Strafe für diese Respektlosigkeit in jenes flinke Tier verwandelt, das ihre einstige Munterkeit und das blonde Haar für alle Zukunft bewahrt. Nichts von diesem burlesken Charakter der Dienerin niederer Herkunft,

Krakauer Bild offenbar ein Hermelin dargestellt ist, und sind nicht geeignet, den Abstand zu dem Gemälde zu überbrücken. Immer wird dabei Bellincionis Sonett, worin das Tier nicht vorkommt, als Zeuge für die historische Identität des Krakauer Gemäldes in Anspruch genommen.²⁷

Auf das im Zusammenhang oft genannte Faktum von Ludovico Maria Sforzas Investitur 1486 zum Ritter des neapolitanischen Ordens des hl. Michael, genannt *dell'armellino*, wird am Ende dieses Aufsatzes zurückzukommen sein. Das Aussehen und Verhalten des Tiers in dem Leonardo zugeschriebenen Entwurf einer *Imprese mit Hermelin* in Cambridge²⁸, ganz gleich ob dieser allgemein um 1488-1490 oder doch eher um 1494²⁹ eingeordnet wird, haben mit dem Krakauer Hermelin so wenig gemeinsam, dass sie dem Versuch einer Neubestimmung des Gemäldes nicht entgegenstehen. Lorenzo Costas (1460-1535) *Dame mit Schoßhund*³⁰ [Abb. 2] in Windsor Castle wird aktuell je nach Vermutung, wer die Dargestellte sei, zwischen 1506 und 1508 eingeordnet, als der Ferrareser Maler für Isabella d'Este in Mantua tätig war. Wenn deren

medica de plebe (IX, 306), ist in der hohen Grazie und edlen Haltung des Krakauer Tiers zu erkennen.

²⁷ Im Kreis bewegt sich auch der Schluß, Bellincionis Sonett verschwiege aus Diskretion die Konflikte und Freuden der Dame, die Leonardos Bildnis doch ausdrückte. F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci's Portraits: Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferroniere, and Mona Lisa*, in S. DUDZIK, T. ŻUCHOWSKI (Hrsg.), *Rafaël i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy. Materiały sesji naukowej 24-25 X 2002*, Toruń 2003, S. 157–183, hier S. 167: „Of the nuptial and prenuptial conflicts and pleasures which possibly find expression in Leonardo's Portrait of Cecilia Gallerani there is naturally no mention in the panegyric poetry written for the court“. Ebenso F. ZÖLLNER, *From the Face to the Aura. Leonardo da Vinci's Sfumato and the History of Female Portraiture*, in M. KÖRTE (Hrsg.), *Inventing Faces. Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, Berlin 2013, S. 67–83, hier S. 72: „Naturally, not a word can be found in the courtly panegyrics about the pre-marital conflicts and joys that are possibly expressed in the portrait of Cecilia Gallerani“.

²⁸ Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD 120-1961, Feder in Braun über schwarzem Stift, auf einem kreisrund ausgeschnittenen Blatt Papier, Ø 9,1 cm; vgl. den Katalogbeitrag von C.C. Bambach, in F. VIATTE, V. FORCIONE (Hrsg.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Ausst. Kat. Louvre 2003, Paris 2003, S. 163, Nr. 48. Zuletzt diskutiert die vorhergehende Literatur M. VERSIERO, *Leonardo da Vinci, Cecilia Gallerani e Ludovico il Moro: arte, amore e politica nella Milano del Rinascimento*, in L. SECCHI TARUGI (Hrsg.), *La Donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere*, Atti del XXIX Convegno internazionale (Chianciano Terme-Montepulciano, 20–22 luglio 2017), Firenze 2019, S. 95–105.

²⁹ A. BALLARIN, *Nota sul Ritratto*, S. 238 (wie Anm. 7).

³⁰ Windsor Castle, Royal Collections, Inv. RCIN 405762, *Portrait of a Lady with a Lapdog*, Öl auf Holz, 45,4×35 cm. Vgl. L. WHITAKER, M. CLAYTON, *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, London 2007, S. 120–121, Nr. 30: Laut technischer Untersuchung sind die Kanten der Tafel auf allen Seiten original.



2. Lorenzo Costa, *Dame mit Schoßhund*, Windsor Castle, Royal Collections. Abb. nach L. WHITAKER, M. CLAYTON, *The Art of Italy in the Royal Collection*, S. 121 (wie Anm. 30)

Komposition voranzusetzen scheint, dass Leonardos ungewöhnliches Krakauer Bildnis bereits existierte, genügt doch, dass es kurz zuvor entstanden wäre.³¹ Costas Tier besteht nur in dem gewiß lebhaften Köpfchen. Ihm fehlt die durch den Leib ausgedrückte Handlung. Es ist so, als reagiere der Nachahmer auf ein ihm nur flüchtig oder mittelbar bekanntes Werk. Doch wollen wir Costas *Dame* vorerst als Indiz für das Zeitfenster, in dem die Entstehung des Krakauer Gemäldes zu suchen wäre, akzeptieren. Zu berücksichtigen ist, dass der nachträglich von fremder Hand eingeschwärzte Hintergrund den Umrissen der Dame eine Schärfe und Steifheit verleiht, die zu ihrer Bewegung und auch zu der des Tiers nicht passen.

³¹ P.C. MARANI, *La Dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento*, in B. FABIAN, P.C. MARANI (Hrsg.), *Leonardo: La dama con l'ermellino*, Milano 1998, S. 30–49, nimmt Costas Gemälde und andere als Beleg, dass Leonardos Krakauer Bildnis, identifiziert mit dem des Bellincioni-Sonetts, „um 1500“ in Oberitalien bekannt gewesen sei.

Wir beginnen also damit, wovon sich doch bei Costa keine Spur findet, mit dessen gewundener Pose.

FORTBEWEGUNG DER LEBEWESSEN

Kenneth Clark (1939) erkannte das Tier als den eigentlichen Protagonisten und das Prinzip des Werks:

But most convincing of all is the beast. The modelling of its head is a miracle; we can feel the structure of the skull, the quality of skin, the lie of the fur. No one but Leonardo could have conveyed its stoatish character, sleek, predatory, alert, yet with a kind of heraldic dignity. The serpentine pose of the ermine gives, in epigrammatic form, the motive of the whole composition, and it is this movement, quite apart from details, which distinguishes it from the other portraits of this date attributed to Leonardo, such as the Belle Ferronière in the Louvre.³²

³² K. CLARK, *Leonardo Da Vinci: An Account of His Development as an Artist*, Cambridge 1939, S. 50.

Halten wir uns zunächst an diese beiden Aspekte, die Kenneth Clark hervorhebt: seine heraldische Würde und seine gewundene Pose. Die in einem solchen Kontrapost der Vorderbeine unbelastet angehobene Pfote übernimmt in der Heraldik oft die Aufgabe, einen Wappenschild aufrecht zu halten. So ist es auch bei dem in Florenz wohl berühmtesten aller heraldischen Wesen, dem *Marzocco* (von lateinisch *martius*, zu Mars, d.h. zum Krieg gehörend, kriegerisch), einer Sandsteinskulptur³³ [Abb. 3], die Donatello in den Jahren 1418–1420 aus Anlass des Besuchs Papst Martins V. für den Treppenaufgang der neuen Wohnräume im Komplex von *Santa Maria Novella* schuf und die heute im Florentiner Museo Nazionale zu sehen ist. Sie war noch an ihrem ersten Aufstellungsort, als Leonardo um 1504 in einem der Säle der Papstwohnung seinen Karton für das Wandbild der *Schlacht bei Anghiari* anfertigte.³⁴ Der Kunsthistoriker Horst Waldemar Janson, bekannt in America als H.W. Janson, beschreibt sie in *The Sculpture of Donatello* (1963) so:

The *Marzocco* is indeed somewhat more naturalistic than its predecessors, especially in the formation of the back and the hind legs, yet the distinguishing quality that stamps it as a Renaissance work is not its realism but its „humanism“ – the uncanny extent to which the animal physiognomy has been suffused here with the expressiveness and nobility of Donatello’s human heroes. In studying the head of the *Marzocco* one immediately thinks on the St. John from the Cathedral façade, the St. Mark of Or San Michele, and especially of the Abraham on the east face of the Campanile.³⁵

Die Skulptur vereint Expressivität und Adel gleichermaßen in Gesicht und Haltung. Mensch und Tier physiognomisch zu verschmelzen, eignet überhaupt den heraldischen Wesen. Wie weit aber geht der Maler dabei in unserem Fall? Alles an diesem Bild scheint uns von der Lebendigkeit des Tiers zu überzeugen. Unwillkürlich beginnen wir, seine Haltung und die seiner jungen Herrin zu vergleichen. Ihre schlanke Hand läßt die Anspannung der Sehnen ahnen, mit welchem Druck sie den Drang des Tiers so bändigt, dass es für einen langen Augenblick die Pose eines heraldischen Schildhalters einnimmt.

Es ist unverkennbar ein Hermelin im weißen Winterpelz. Lediglich die akzentuierten Gelenke und deutlichen Muskeln der Vorderbeine sind gewiß nicht vom ihm oder anderen Wieseln hergenommen, wo das Fell sie verbirgt, sondern vom Löwen nach Art des *Marzocco*.

Einige meinten, die Naturtreue des Krakauer Tiers sei nur insofern eingeschränkt, als es für ein Hermelin etwas zu groß ausgefallen sei.³⁶ Izabela Czartoryska dagegen sah



3. Donatello, *Marzocco*, Firenze, Bargello. Abb. nach H.W. JANSON, *The sculpture of Donatello*, Plate 18a (wie Anm. 4)

sich in dem ersten handschriftlichen Katalog ihrer Sammlung von 1809 außerstande, die Tierart zu benennen:

La petite bête que la jeune personne tient, est difficile à peindre. Si c’est un chien, il était laid, si c’est un autre genre d’animal, il m’est inconnu. Il est blanc, a des pattes fort courtes et une tête assez grande.³⁷

Wer vollends meint, der Künstler habe es ohnehin aus Studien nach unterschiedlichen Tierarten zusammengesetzt, zum Beispiel aus dem Kopf eines Bären und der Pfote eines Hundes³⁸, beruft sich auf eine Passage in Leonardos Notizheft *Manuskript A* des Institut de France:

exaggerated size of the ermine leads the image away from exact naturalism“.

³⁷ Zitiert bei M. RZEPIŃSKA, *La Dama dell’Ermellino*, S. 137 (wie Anm. 12).

³⁸ L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 113v (wie Anm. 11), zu dem Krakauer Bildnis: „Leonardo’s ermine – the stoat in winterfur – is larger than in nature, but its size and its emphatic musculature should surely be taken as indications that this

³³ Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Sandstein, Höhe: 135,5 cm, an der Basis: 33×60 cm.

³⁴ H.W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, S. 41–43 (wie Anm. 4).

³⁵ *Ibidem*, S. 43.

³⁶ M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, revidierte Ausgabe, Oxford 2006, S. 188: „Only the

Come debi fare parere naturale uno animale fito.

Tu sai nō potersi fare alcuno animale il quale nō abbia le sue mèbra, – che ciascuno per se à similitudine cō qualcuno delli altri animali: adūque se voli fare parere naturale uno animale, finto da te, diciamo che sia uno serpēte, piglia per la testa una di mastino, o bracco, e per li ochi di gatta, e per l'orecchie d'istrice, e per lo naso di ueltro, e ciglia da liono e tēpie di gallo vechio, collo di testudine d'aqua.³⁹

Wie du ein erdachtes Lebewesen natürlich aussehen lassen sollst.

Du kannst kein Lebewesen machen, das nicht seine Teile hätte, so dass jeder für sich irgendeinem der anderen Lebewesen ähnlich wäre: Wenn du also ein von dir erdachtes Lebewesen natürlich aussehen lassen willst, sagen wir: einen Drachen (*serpente*), nimm für den Kopf den eines Bluthunds oder Bracken, für die Augen die einer Katze, für die Ohren die eines Stachelschweins, für die Nase die eines Windhunds, Augenbrauen des

animal is primarily symbolic. Naturalism is not the pint here. Leonardo has created a mythical beast, the composite of several animals he drew at this time.,, Der Londoner Katalog verzeichnet hierzu zwei Leonardo zugeschriebene Einzelblätter, als Nr. 14, S. 120, den *Kopf eines Bären*, Metallstift auf präpariertem Papier, 7×7 cm, in einer New Yorker Privatsammlung, sowie als Nr. 15, *Studien einer Hundepfote*, Metallstift auf präpariertem Papier, 14,1×10,7 cm, Edinburgh, The National Galleries of Scotland, Inv. D 5189r. Hierzu schreibt Arturo Galansino, sich auf Leonardos Notiz vom *animale finto* berufend: „The combination of fantasy and reality revealed in the invention of the ermine does not contradict Leonardo's conception of the natural, which, as stated in the *Treatise on Painting*, can include constructing imaginary or unknown creatures by assembling their parts from different animals“. Siehe zu diesen Tierstudien auch C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New Haven – London 2003, S. 357–362, Nr. 42 und 43.

³⁹ Paris, Institut de France, *Ms A*, fol. 109 recto; hier zitiert nach der Transkription bei J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci Compiled and Edited from the Original Manuscripts*, 2 Bde., London 1883, Bd. 1, S. 292–293, Nr. 585. Siehe auch Faksimile und Transkription in: LEONARDO DA VINCI, *Il manoscritto A. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1990. Eine rasch mit rotbraunem Stift niedergeschriebene Kostenaufstellung mit dem Datum „10. Juli 1492“ auf dem offenbar nur zufällig hierfür genutzten Blatt fol. 114 hat sich in der Leonardo-Literatur zur Datierung des ganzen Konvoluts verfestigt. Alle weiteren Notizen dieser Blätter können auch später als 1492 entstanden sein. Hierzu auch A. BOESTEN-STENGEL, *Helldunkelrelief. Leonardos da Vinci „anima della pittura“ und Aristoteles' „Poetik“*, in N. GRAMACCINI, C. LEHMANN, J. RÖSSLER, T. DITTELBACH (Hrsg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip, Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1600*, Berlin–Boston 2018, S. 143–165, hier S. 151–152.



4. Leonardo da Vinci, *Tierstudien*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12331. Abb. Nach K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 2 (wie Anm. 41)

Löwen, Schlafen des alten Hahns, den Hals der Wasserschilddrüse.⁴⁰

Das ausgedachte Lebewesen heißt hier *serpente*, Schlange oder Drache, mal ohne Füße, mal zwei- und mal vierfüßig. Bemerkenswerterweise finden wir es mitten in Leonardos vergleichender Zoologie der Wirbeltiere. Zwei Skizzenblätter in Windsor Castle sind mit Tierstudien besetzt. Das eine [Abb. 4], mit Pferden und Variationen des Kampfes eines Berittenen gegen einen Drachen, aber auch einer einzelnen Katze, trägt nahe am oberen Blattrand die Notiz in Leonardos Spiegelschrift:

Il serpegiamēto delle attitudjne / e principale actione (delli) ed e duplo nellj / movimēti delli anjmali (lj cioe) dj quali / il primo he nella lor lūgheza il secondo / e nella (lunghe) grossezza loro —⁴¹

⁴⁰ Im Anschluß an dieses und die nachfolgenden eingerückten Zitate aus Leonardos Notizen folgen jeweils meine deutschen Übersetzungen.

⁴¹ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12331, *Tierstudien*, Feder in Braun, einzelne Lavierungen, über schwachen Spuren schwarzer Kreide, 29,8×21,2 cm; nahe dem oberen Blattrand, halb links, beschriftet in Feder (Spiegelschrift), wie hier zitiert nach der

Das sich Winden der Haltungen ist die hauptsächliche Handlung und ist zweifach in den Bewegungen der Lebewesen, deren erste ihre Längenausdehnung, deren zweite ihre Dicke (Durchmesser) betrifft [...].

Das andere Blatt, auf dem übersichtlich einzelne Katzen und Gruppen sich balgender Katzen, aber auch ein vierfüßiger Drache verteilt sind, weist eine Notiz in Spiegelschrift nahe dem unteren Blattrand auf:

del pieghamêto / esstendimêto / La spetie dj que(q)sssti anjmali della quale il liono e principe per avere le giütture delli sua spödjlj⁴² atte al piegharsi⁴³

vom sich Beugen Strecken Die Weise dieser Lebewesen, von welchen der Löwe an erster Stelle steht, weil die Gelenke seiner Wirbel geeignet sind für das sich Beugen

Jede Studie wurde zunächst zügig in schwarzem Stift angelegt, dann in Feder ausgeführt und zum Teil noch mit dem Pinsel laviert. Wie eine Mustersammlung, vielleicht kompiliert aus früheren Zeichnungen, zeigen diese Lebewesen die Anspannung und die Ausführung von Eigenbewegungen. Sie bestehen nach Leonardos Diktion in *piegamento*, *estendimento* und *serpeggiamento*⁴⁴, sich Beugen, Strecken und Winden. Kein wirkliches Lebewesen scheint sie so deutlich zu veranschaulichen, wie der ausgedachte Drache.

Das aus disparaten Arten zusammengesetzte künstliche Tier, *animale finto*, verdeutlicht, dass zu seiner Glaubwürdigkeit nicht genügt, einem jeden Körperglied den Platz anzuweisen, wo das entsprechende Organ sich auch bei wirklichen Tieren befände. Es kommt auf das allen Lebewesen gemeinsame Muster der Bewegung an – nicht nur, wie sie im Zusammenspiel der Gliedmaßen zustandekommt, sondern wie sie aussieht. Durch beständige Bilder sucht der Maler die Bewegung zu veranschaulichen. Er versucht, ihren Verlauf in Linien festzuhalten. Im schon zitierten *Manuskript A* lesen wir an anderer Stelle:

Transkription bei K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2. durchgesehene Aufl., 3 Bde. London–New York 1968, Bd. 1, S. 29–30. In dem Anatomie-Manuskript B (Windsor Castle, Royal Library), f. 13 recto, notiert Leonardo Stichwörter zur Bewegung des Menschen und verschiedener Tiere, vielleicht das Vorhaben einer illustrierten Abhandlung zu diesem Thema.

⁴² Das italienische Wort *spondigli* (Plural) bedeutet die Wirbelknochen, Wirbelsäule, von griechisch *σπόδυλος*.

⁴³ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12363, *Tierstudien*, Feder in Braun, einzelne Lavierungen über schwarzer Kreide, 27×21 cm; nahe dem unteren Blattrand in Feder beschriftet (Spiegelschrift), wie hier zitiert nach der Transkription bei K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 49 (wie Anm. 41).

⁴⁴ Italienisch *serpeggiare*, von lateinisch *serpere*, sich wie eine Schlange fortbewegen.

De pictura liniale.

Siano con somma diligēza cōsiderati i termini di qualunque corpo: il modo del lor serpeggiare, le quali serpeggiature siano giudicate separate, se le sue volte partecipano di curvità arculare o di cōcavitā angulare.⁴⁵

Lineare Darstellung

Mit größter Sorgfalt sollen die Grenzen eines jeden Leibes, die Weise ihres sich Windens, beobachtet werden, welche Windungen gesondert zu beurteilen sind, ob ihre Biegungen an bauchender Rundung oder verengender Höhlung teilhaben.

Die geläufige Transkription *De pictura liniale* und auch die Überschrift *De pictura lineale* der etwa gleichlautenden Stelle im *Codex urbinas*⁴⁶ schreiben die Wörter getrennt. Hier steht aber wohlgermerkt nicht die lateinische Präposition *de* mit nachfolgendem Ablativ, sondern das italienische Wort *depictura*, Abbildung, Darstellung. *Liniale* meint hier sowohl die kontinuierende, lineare Veränderung an dem bewegten Leib, als auch die Weise des Zeichners, sie darzustellen. Wir erkennen in Leonardos Wortpaaren *curvità arculare* und *cōcavitā angulare* die Opposition: die bauchende Rundung und die verengende Höhlung. Man achte auf die Alliterationen. Statt italienisch *arcolare* und *angolare* schreibt Leonardo beide Wörter mit „u“ – *arcolare* und *angulare*. Er bleibt damit näher am Lateinischen, das ihm bei seiner Diktion offenbar als Vorlage diente. Die Wörter bezeichnen Entgegengesetztes, unterscheiden sich in dieser Schreibung aber nur durch den Austausch von „rc“ durch „ng“. Lateinisch *angularis* meint den Raum zwischen zwei aufeinanderzulaufenden Geraden, die sich in einem Punkt treffen. Das lateinische Verb *angere* bedeutet *zusammenziehen*, *-drücken*, *verengen*. Leonardo verbindet diesen Vorgang mit *concauitā*, Höhlung.

Niemand scheint bisher zu bemerken, dass Leonardo in seinem Florentinisch die Diktion lateinischer Übersetzungen nach Aristoteles' Abhandlung *Περὶ πορείας ζῴων*⁴⁷ (Über die Fortbewegung der Lebewesen)

⁴⁵ Paris, Institut de France, Ms A, fol. 94 verso, hier zitiert nach der Transkription bei J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Bd. 1, S. 29, Nr. 48 (wie Anm. 39).

⁴⁶ C. PEDRETTI (Hrsg.), *Leonardo da Vinci: Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, kritische Transkription von C. VECCE, 2 Bde., Firenze 1995, Bd. 1, S. 202–203, Nr. 134: „De pictura liniale. Sia con somma deligenza considerato i termini di qualunque corpo, et il modo de lor serpeggiare, le quali serpeggiature sia giudicato se lle sue volte partecipano di curvità arculare o di concavitā angulare.“

⁴⁷ Zu den beiden Tierstudien-Blättern Royal Library Inv. 12331 und 12363 und der beabsichtigten Abhandlung über die Fortbewegung der Tiere vgl. die Bemerkungen von D. LAURENZA, *Figino and the Lost Drawings of Leonardo's Comparative Anatomy*, „The Burlington Magazine“ 148, 2006, S. 173–179, hier S. 178–179. Er scheint als einziger immerhin auf Aristoteles' *De incessu*

nachbildet. Es geht darin um den beständigen Wechsel von Ein- und Auswölbung, verbunden mit dem Zusammenziehen und Ausdehnen der Gliedmaßen paarfüßiger und sogar fußloser Wirbeltiere. Nicht Füße, sondern die Abfolge der Kontakt- oder Belastungspunkte sind für das Voranschreiten entscheidend. Sogar bei Zweibeinern erfolge es durch Drehungen und Gegendrehungen, die den ganzen Leib erfassen, schlängelnd. Aristoteles bemerkt:

ὄτω δεῖ νοεῖν καὶ τοὺς ὄφεις κινουμένους ἐπὶ τῇ γῆ ἢ ἰσοπέδους. σημείον δ' ὅτι ὁμοίως κινουῦνται τοῖς τετραπόσιν· ἐν μέρει γὰρ μεταβάλλουσι τὸ κοῖλον καὶ τὸ κυρτόν.⁴⁸

Das ist besonders an den Schlangen zu erkennen, wie sie sich in Windungen über den Boden fortbewegen. Wie bei den vierfüßigen Lebewesen wird der Kontaktpunkt (*σημεῖον*) so verändert, dass Konkav und Konvex beständig abwechseln.

Niccolò Leonico Tomeo⁴⁹ (1456–1531), ein Venezianer aus albanisch-griechischer Familie, der seit 1497 in Padua den neu gegründeten Lehrstuhl zur Übersetzung und Auslegung der Schriften des Aristoteles innehatte, paraphrasiert die zitierte Stelle so:

eo maxime modo super terras incuruis moueri notis serpētium genus omne existimandum est: Namφ totidem moueantur quot quadrupeda moueri diximus signis, & eo etiāmodo, in superioribus sufficienter est dictum: Serpendo nāq. curuū cum cōcauo uiciffim cōmutare uidentur: [...].⁵⁰

Schlängelnd nämlich scheinen Ein- und Auswölbung beständig abzuwechseln. Aus Aristoteles einprägsamer Alliteration τὸ κοῖλον καὶ τὸ κυρτόν (Ein- und Auswölbung) wird in der lateinischen Paraphrase *curuū cum cōcauo*. Leonardo wiederum greift diese Formel in seiner *depictura liniale* auf und behält sogar die Reihenfolge bei: [...] *di curvità arculare o di cōcavitā angulare*. Auch die Pose des Krakauer Tiers besteht aus diesen drei Aspekten,

animalium / *Περὶ πορείας ζώων* hinzuweisen, jedoch ohne Leonardos Berührung mit diesem Text zu spezifizieren.

⁴⁸ ARISTOTELES, *Περὶ πορείας ζώων*, Kap. 7 (707b).

⁴⁹ E. RUSSO, LEONICO TOMEIO, Niccolò, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 64, Hrsg. A.M. GHISALBERTI, Roma 2005, S. 617–620.

⁵⁰ N. LEONICO TOMEIO, *De animalium progressu paraphrasis .L.*, in *Nicolai Leonici Thomaei opuscula nuper in lucem aedita*, Venezia 1525, fol. VII recto: „Flexuū aut illorum causa quibus animantia mouentur huiusmodi, corporis uidetur esse longitudo quēadmodum.n.hominū ii qui ob nimiam corporis uastitatem longationes appellātur, incurui ambulāt,& dextro procurrente humero, leua illum retro insequitur coxa, intermediūq. corpus concauū sit & repandū, eo maxime modo super terras incuruis moueri notis serpētium genus omne existimandum est: Namφ totidem moueantur quot quadrupeda moueri diximus signis, & eo etiāmodo, in superioribus sufficienter est dictum: Serpendo nāq. curuū cum cōcauo uiciffim cōmutare uidentur [...]“.

welche bei allen Lebewesen die Bewegung oder doch wenigstens die Anspannung und Bereitschaft zu Bewegung ausmachen: Das linke Bein ist angehoben und gebeugt, das rechte aufgestellt und gestreckt, der Rumpf und der Hals sind gewunden.

Für die Datierung der beiden Tierstudienblätter gibt es aktuell nur weit auseinanderliegende Vorschläge, zwischen etwa 1508 und 1517.⁵¹ Ein weiteres Blatt⁵² in Windsor Castle zeigt mehrere Studien ein Pferdes aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Besonders in der Schrägsicht ist der nach Aristoteles natürliche Rechts-Linkswechsel in der Be- und Entlastung der Vorder- und Hinterhände zu beobachten. Man achte auf die zwanglos aus dem Schreiten heraus eingenommene Haltung, die kraftvoll gestreckt aufgestellte rechte, die sehr hoch erhobene und gebeugte linke Vorderhand und sogar die Wendung des Kopfes nach rechts, die wiederum an die bewegte Pose des Krakauer Hermelins erinnern.⁵³ Alle diese Tierstudien bekräftigen das Ein- und Ausschwingen der Umriss durch gebogenen Schraffen, welche die wechselnden Ein- und Auswölbungen der Tierleiber nachzeichnen. Wann und wo legte Leonardo dieses Darstellungsweise zu? Vielleicht ist so ein Datum *post quem* zu gewinnen, von dem an Leonardo das Krakauer Tier entworfen haben könnte.

ZEICHNERISCH VERMITTELTE ANTIKENREZEPTION

In seiner zweiten Florentiner Periode (1500–1506) veränderte Leonardo grundlegend die Weise, in Stift- und Federzeichnungen zu schraffieren. Bis dahin legte Leonardo sowohl Umraum- wie Körperschattierungen in geraden, meist linkshändig von links oben nach rechts unten gezogenen Parallelschraffen an. Nun unterschied er die oft

⁵¹ K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 29–30 (wie Anm. 41), ordnen beide Blätter um 1508 ein. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 631–633 (wie Anm. 38), Nr. 117, datiert sie in Leonardos römischen Aufenthalt in den Jahren 1513–17.

⁵² Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12344 recto, *Studien für ein Reitermonument, oben schreitendes Pferd, im Profil nach rechts, unten zwei schreitende Pferde, in schräger Ansicht von hinten*, schwarzer Stift, Feder in Braun, 20,3×14, 3 cm; vgl. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 634–636, Nr. 118 (wie Anm. 38).

⁵³ Martin Clayton, da an dem Papier ein in Frankreich belegtes Wasserzeichen erkennbar ist, datiert die Skizzen zusammen mit anderen Blättern französischer Wasserzeichen in Leonardos letzte Lebensjahre in Frankreich (1517–1518). Französische Zeichenpapiere könnten Leonardo aber ohne weiteres schon in Mailand zur Verfügung gestanden haben, als er wenigstens in den Jahren 1507 bis 1510 ganz offiziell König Louis XII. diene. Vgl. M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci: A Curious Vision*, London 1996, S. 142–149, Nr. 84; M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci: A Life in Drawing*, London 2018.

horizontalen Umraum- und Bodenschattierungen oder Schlagschatten deutlich von den Körperschattierungen. Gebogene Schraffen scheinen dicht den Ein- und Auswölbungen der Oberflächen zu folgen und sind nur dort unterbrochen, wo der ausgesparte helle Zeichengrund als Höhung wirken soll.

Die frühesten, durch ihr Thema bestimmbaren Projekte in dem neuen Modus sind die für die *Schlacht bei Anghiari*⁵⁴. Demnach erfolgte der Wechsel um 1504. Durch wenigstens ein Blatt⁵⁵ sind sie mit einem der vielleicht ersten Entwürfe zu *Leda mit dem Schwan* verbunden. In der Chatsworth-Skizze⁵⁶ [Abb. 5] kniet Leda in der Mitte, Jupiter in der Gestalt eines Schwans umarmt sie mit der rechten Schwinge, am Boden schlüpfen vier Kinder aus zwei Eiern. Ledas Physis, ihr Beugen, Strecken und Winden, ist den ein- und ausschwingenden Umrissen und Oberflächen des Schwans angeglichen. In den schwellenden Formen des Schwans angeglichener Duktus, so als handele es sich nicht nur um ein Relief bei schrägem Lichteinfall, sondern durch Bewegung modellierte Gestaltänderungen.⁵⁷ Die Leda-Skizze ist sicher



5. Leonardo da Vinci, *Leda und der Schwan*, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Inv. 717. Abb. nach C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, Nr. 99 (wie Anm. 38)

⁵⁴ Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 215 und Inv. 216; vgl. C. PEDRETTI (Hrsg.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ordinati e presentati da Carlo Pedretti. Catalogo a cura di Giovanna Nepi Sciré e Annalisa Perissa Torrini*, 2 Bde., Firenze 2003, Bd. 1, S. 113–114, Nr. 15, und S. 117–118, Nr. 17. Hierzu besonders A. BOESTENSTENGEL, *Leonardos da Vinci Wende in der Schlacht bei Anghiari: Poetik und genetische Kritik der zeichnerischen Entwürfe*, „Artium Quaestiones“, 31, 2020, S. 313–367.

⁵⁵ Windsor Castle, Royal Library, 12337 recto, Feder in Braun und schwarzer Stift, 28,7×40,5 cm; vgl. K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 1, S. 32–33 (wie Anm. 41) – mit Doppelnutzung des Blatts für eine erste Skizze der *Knienden Leda* und eine Pferdestudie, wohl für die *Schlacht bei Anghiari*. Hierzu auch M. KEMR, *Leonardo da Vinci*, S. 264 (wie Anm. 36).

⁵⁶ Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Inv. 717, *Leda und der Schwan*, Feder in Braun, laviert über schwarzem Stift, 16×13,9 cm; vgl. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 530–536, Nr. 98 und Nr. 99 (wie Anm. 38). Dort auch besprochen ist die wohl etwa gleichzeitige Alternative der *Knienden Leda mit Schwan* in der gleichen Rundschraffenmanier im Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Inv. I 466, Feder in Braun, über schwarzem Stift, 12,6×10,9 cm.

⁵⁷ In der Leonardo-Literatur wird gelegentlich auf die modellierende Wirkung gebogener Schraffen in Albrecht Dürers Holzschnitten und vor allem Kupferstichen vor und um 1500 hingewiesen, wo sich die Krümmung schon ganz zwanglos aus der Handhabung des Grabstichels ergibt. In diesem Zusammenhang nennt S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print. Visual Culture in Early Modernity*, Farnham 2012, S. 165, die frühe Rezeption der Dürer-Graphik bei dem Florentiner Gherardo di Giovanni del Fora (1445–1497). Doch adaptiert dieser nur Dürers Figuren- und Kompositionsmotive und gerade nicht dessen gebogene

ein Höhepunkt dieses Stils. Aber seitdem nutzte Leonardo die lebhaften Effekte gebogener Schraffen bei allen Gelegenheiten – so auch in den genannten Tierstudien. Bei der Frage, wann und wie Leonardo die neuen räumhaften Schraffen einführt, ist darauf zu achten, welche künstlerischen Probleme er in diesen Zeichnungen verhandelte – es geht um die Darstellung von Lebewesen in Bewegung.⁵⁸

Schraffen. Ich finde kein Indiz, dass Leonardo Dürer-Graphiken irgendeine Aufmerksamkeit gewidmet hätte. Ohnehin fehlt Dürers optischem Relief die genaue Koordinierung mit einer bestimmten Beleuchtungsrichtung, die für die Florentiner Maler so unverzichtbar ist.

⁵⁸ Meine Überlegungen gehen hier in eine deutlich andere Richtung als bei: P.C. MARANI, *Leonardo dalla scienza all'arte. Un cambiamento di stile, gli antefatti, una cronologia*, in P.C. MARANI (Hrsg.), *Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze 1984, S. 41–52, sieht den Anfang der gekrümmten Parallelschraffen in Leonardos Darstellungen von Maschinen und rotierenden Scheiben zu Beginn der 1490er Jahre, dagegen F. FEHRENBACH, *Tratteggi: sullo sviluppo della tecnica grafica nei disegni di Leonardo*, in P.C. MARANI, F. VIATTE, V. FORCIONE (Hrsg.), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci. Atti del convegno internazionale, Parigi, Musée du Louvre 16–17 maggio 2003*, Firenze 2006, S. 135–155, in den zeichnerischen Hydraulik-Studien, Strömungsbildern derselben Periode.

Einige Kenner glauben, in der Zeichenweise des Malers Filippino Lippi (Prato 1457–1504 Florenz) eine Abhängigkeit von Arbeiten Leonardos zu erkennen, die ihnen allerdings kaum erklärlich vorkommt, da Filippinos datierbare Entwicklung dann erfolgte, als Leonardo bereits viele Jahre zuvor Florenz verlassen hatte und in Mailand lebte.⁵⁹ Genaue Betrachtung ergibt den umgekehrten Fall. Die Anfänge der gebogenen Schraffen, die Leonardo in der Leda-Skizze perfektionierte, sind zuvor schon bei Filippino Lippi zu beobachten. Dieser starb am 20. April 1504 in Florenz und wurde unter großer Anteilnahme der Künstlerschaft beigesetzt. Vielleicht hatte Leonardo erst jetzt die Gelegenheit, nicht nur dessen Gemälde, sondern auch Skizzen aus dem Nachlaß zu studieren.⁶⁰ Es ist daran zu erinnern, dass Leonardos erste Bezahlung für seine Arbeit an dem Karton der *Schlacht bei Anghiari* erst Ende Juni desselben Jahres erfolgte.⁶¹

Ein Blatt⁶² [Abb. 6] in den Uffizien, das dort zum ältesten Filippino Lippi-Bestand gehört, zeigt eine Harpye, halb Vogel und halb Kind, die mit einer gebauchten Vase

⁵⁹ Vgl. den Kommentar von Andrea de Marchi in: A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Milano 1992, S. 151, Nr. 7.6 (zu Filippinos Zeichnung in Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12821, *Madonna mit Kind und Engel*, sowie ein musizierender Engel: „[...] non è pensabile senza il precedente, pure indiretto, del Leonardo fiorentino. Anche il carattere estremamente sperimentale del disegno a penna è in qualche modo leonardesco [...].“ G.R. GOLDNER, *Filippino as a Draftsman*, in G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York 1997, S. 15–19, hier S. 18: „The emergence of this remarkably varied, lively, and original penstyle may have been influenced to some extent by the work of Leonardo. However, it should be noted that this phase of Filippino’s development did not occur until several years after Leonardo departed Florence for Milan in 1482.“

⁶⁰ Siehe D. CARL, *Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 31, 1987, S. 373–391. Das unmittelbar nach Filippinos Tod erstellte Inventar des Nachlasses detailliert die umfangreichen Zeichnungsbestände nicht, da sie laut Protokoll zu diesem Zeitpunkt noch verschlossen oder versiegelt gewesen seien.

⁶¹ E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 172, Nr. 194 (30 giugno 1504) (wie Anm. 2): „[...] A Lionardo di Ser Piero Da Vinci dipintore fiorini 45 larghi in oro el mese, cominciati adè primo d’aprile 1504 et finiti per tuoto di 30 di giugno 1504, pagati sopra el cartone et dipintura í a ffare [...]“

⁶² Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1255 E verso, *Skizzen* (nach Einzelheiten in der *Domus Aurea*), Metallstift auf mit Knochenmehl präpariertem Papier, 25,2×20,4 cm, beschriftet unten links in Feder: „filippino“. Inv. 1255 E besteht aus zwei aufeinandergeklebten Blättern. Das als *verso* bezeichnete Blatt ist obendrein in der Mitte mit einem schmalen Papierstreifen zur Verstärkung quer überklebt. Von Filippinos Zeichnung Inv. 1255 recto wird noch im folgenden die Rede sein. Vgl. den Kommtar von A. Natali in: A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 30–31, Nr. 1.5 (wie Anm. 59); siehe auch den Kommentar von

und einer flachen Schale in den Händen tanzt. Aus dem Schwung mehrgleisig wiederholter Umrißlinien heraus werden die Wölbungen des Rumpfes gleich den Rundschraffen gebildet. Damit ist schon ein gewisses Helldunkelrelief verbunden: Unterbrochene Umrisse gleichen den Höhungen, mehrfach leicht versetzt wiederholte Striche den Schattierungen. Nicht nur das Motiv, die Zeichenweise selbst folgt der Vorlage, die hier nachgeahmt wird.

Die Harpye und das Ornamentband lokalisierte erstmals Innis H. Shoemaker in dem als Kryptoportikus bekannten gewölbten Gang der *Domus Aurea* am *Mons Oppius*, jener nachmals mit den Titus-Thermen überbauten Säle des luxuriösen, durch Kaiser Nero nach dem Stadtbrand 64 n. Chr. bis zu dessen Tod 68 n. Chr. errichteten Palastes.⁶³ Auch die Vorlage der friesartig mehrere Figuren reihenden Episode, die Filippino auf dem um 90 Grad gedrehten Blatt separat skizzierte, konnte Shoemaker in diesen Sälen auf finden.⁶⁴ Die betreffende antike Malerei ist heute sehr verwittert, aber sichtbar genug, um sie anhand der 1776 durch den römischen Antiquar und Verleger Ludovico Mirri veröffentlichten ersten detaillierten Vermessung, Beschreibung und Illustration der *Domus Aurea* und ihrer Dekorationen aufzufinden.⁶⁵ Marco Carlones Kupferstich⁶⁶ nach einer Zeichnung von Franciszek Smuglewicz zeigt wie eine unbeschädigt vollständige und eingerahmte Komposition den Ausschnitt der modern als *Volta Dorata* bekannten Decke.⁶⁷ Unentscheidbar bleibt, wieviel deutlicher sie zur Zeit Filippinos oder noch im 18. Jahrhundert zu sehen war. Giuseppe Carlettis gelehrter Kommentar bestimmt das Thema als *Venus und Adonis* nach Ovid: links Venus, in der

C.C. Bambach in: G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 234–237, Nr. 65 (wie Anm. 59).

⁶³ I.H. SHOEMAKER, *Drawings after the Antique by Filippino Lippi*, „Master Drawings“, 16, 1978, S. 35–43, hier S. 36, Tafel 28.

⁶⁴ *Ibidem*, S. 39 und 41, Anm. 3.

⁶⁵ L. MIRRI (Hrsg.), *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri romano delineate, incise, dipinte col prospetto, pianta inferiore, e superiore e loro spaccati descritte dall’abate Giuseppe Carletti romano [...] aggiuntovi in fine il metodo dell’associazione a questa raccolta*, Roma 1776. Zu der Publikation gehört ein separates Tafelwerk, bekannt als *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*, gestochen von Marco Carlone nach Vorlagen von Vincenzo Brenna und Franciszek Smuglewicz.

⁶⁶ L. MIRRI (Hrsg.), *Le antiche camere*, Tafelwerk, Taf. 43 (wie Anm. 65), gezeichnet durch „Francesco Smuglewicz Pittore Polacco“ zu dem Detail der Decke des bei Mirri als „camera 21“ bezeichneten Saales.

⁶⁷ Im Saal der *Volta Dorata* wurde sogar der Namenszug *Filippino* wie von einem Besucher eingeritzt gefunden. Vgl. N. DACOS, *Graffiti de la Domus Aurea*, „Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome“, 38, 1967, S. 145–175; eadem, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 139–160.



6. Filippino Lippi, *Studien nach Einzelheiten in der Domus Aurea*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1255 E verso. Abb. nach L. CATTERSON, *Michelangelo's Laocoön?*, S. 41 (wie Anm. 103)

Mitte Adonis, rechts der Aufbruch zur Eberjagd.⁶⁸ Shoemaker erkennt hier, ohne auf Carletti einzugehen, den *Aufbruch des Hippolytos zur Jagd* nach Euripides' Tragödie *Hippolytos*. Tatsächlich unterscheidet sich Filippinos rahmen- und umraumlose Skizze von Carlones Illustration in einem wichtigen Detail. Bei Filippino erblicken wir eine Frau, die von links her den jungen Mann durch einen energischen Griff an den Ellbogen daran zu hindern sucht, sich seinen schon nach rechts abreisenden Begleitern anzuschließen. Dessen abwehrender Gestus, die vor der Brust erhobene rechte Hand mit zu ihr hin gekehrter Handfläche, ist aus den Reliefs römisch kaiserzeitlicher Sarkophage, die den Mythos kontinuierend und den Protagonisten mehrfach wiederholt darstellen, bekannt.⁶⁹ Dem Aufbruch geht Hippolytos' Begegnung mit Phaidras Amme voraus, die ihm

das Liebesgeständnis seiner Stiefmutter Phaidra überbringt und zu bleiben auffordert.⁷⁰ Zu sehen ist das auch in der Front des Sarkophages, einst an und in der Pisaner Kathedrale als Grablege verwendet, danach im Campo Santo, den Nicola Pisano für seine Kanzel im Baptisterium studierte.⁷¹ Dort und im Gemälde der *Domus Aurea*, soweit es noch

⁶⁸ Carletti, in: L. MIRRI (Hrsg.), *Le antiche camere*, zu Camera 21, S. LXXV–LXXXIV (wie Anm. 65), hier S. LXXXII: „D'innanzi la Madre [Venus] stassi Amore privo di ali, e di Freccie, a lei additando Adone, che coll' asta in mano, e di sola rossa clamide ricoperta la schiena, è già pronto alla caccia, non ascoltando il duro Giovane una Vecchia, che cerca ogni argomento a rimuoverlo dal suo pensiero. Partono intanto i Cacciatori: e questi regge un Cavallo; quello grida ad un Cane a lui rivolta, ed accoppiato al compagno; guidati ambedue da un tenero Giovinetto“.

⁶⁹ Zum Beispiel Sankt Petersburg, Staatliche Ermitage, Inv. A. 432, *Sarkophag mit Szenen aus dem Mythos von Phaidra und Hippolytos*, Marmor, ca. spätes 2. Jhd. n. Chr. Vgl. C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, 2. Einzelmythen: *Hippolytos–Meleagros*, Berlin 1904, S. 182–185, Nr. 154, Taf. 48, Abb. 154.

⁷⁰ Daran knüpft heute die Frage monumentaler Philologie, ob die Darstellung in der *Domus Aurea* auf der dramatischen Handlung nach Euripides oder vielmehr deren lateinischer Bearbeitung durch Seneca beruht. Siehe C. TORRE, *Senecan Drama and the Age of Nero*, in S. BARTSCH, K. FREUNDENBURG, C. LITTLEWOOD (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, Cambridge 2017, S. 137–150, hier S. 148: „A fresco from the Domus Aurea shows the same sequence of scenes that is followed in Seneca's *Phaedra*: Hippolytus off hunting, Hippolytus and the nurse discussing the nature of love, Phaedra love-sick. The parallel has led art historians to reinterpret the central scene, which had previously been read as the revelation of Phaedra's love through the nurse (as Euripides has it). In Seneca, Phaedra reveals her love to Hippolytus directly, while the nurse is given a more „philosophical“ role (*Phae.* 435–579). By way of the Senecan parallel, the central scene of the fresco becomes the pivotal part of a narrative that is framed as a sort of rhetorical debate for and against (*disputatio in utrumque partem*), in which Phaedra (the choice of love) and Hippolytus (the choice of chastity) are contrasted as irreconcilable“.

⁷¹ M. SEIDEL, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 19, 1975, S. 307–392, hier S. 325–337; G. TEDESCHI GRISANTI, *Il*

in Spuren erkennbar ist, werden die Worte der Amme und Hippolytos Erwiderung lediglich durch Deklamationsgesten angedeutet. Welches Thema⁷² auch immer Filippino hier zu erkennen glaubte, er scheint die dramatische Handlung doch sehr genau zu treffen, indem er sie als ganz leibliche Bewegung und Gegenbewegung veranschaulicht.⁷³

Vasari rühmt Filippino: „Fu primo ancora a dar luce alle grottesche, che somigliano l'antiche“⁷⁴ – mit dem schönen dreifachen Sinn von „dar luce“, sofern der Maler die in dunklen, halb verschütteten Gewölben schlummernenden Dekorationen „ans Licht“ brachte, sofern er dieser Art der Dekoration zu neuem Leben verhalf und sofern das Helldunkel hier überhaupt das Wunder dieser Malereien ausmacht. Zwei Stichwörter, zum einen den Gattungsnamen *grottesche*, zum anderen das Eigenschaftswort *bizzarro*⁷⁵, gleichermaßen geeignet die Wirkung dieser Malereien und das Interesse an ihnen zu charakterisieren, entlehnt Vasari einer ohne Datum und Druckort, aber wahrscheinlich in Rom „um 1500“ gedruckten burlesken Versdichtung, worin ein anonymes *Melanese depictore*⁷⁶

sarcofago della marchesa Beatrice di Toscana, [in:] A. PERONI (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, Bd. 1, S. 592–594.

⁷² Noch Vasari hielt zum Beispiel das Pisaner Relief für einen anderen Mythos, den des Meleager.

⁷³ Stets zu erinnern ist an die ganz florentinische Neigung, Dialoge und deren dramatische Bedeutung ganz handgreiflich zu veranschaulichen. In Brunelleschis Bronzerelief (Florenz, Bargello) für den Wettbewerb um die Baptisteriumstüren packt der Engel ganz physisch Abraham am Arm, um ihn gleichsam im letzten Moment davan abzuhalten, seinen Sohn Isaak zu töten.

⁷⁴ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste e ampliate, con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*, 3 Bde., Firenze: Giunti 1568, Bd. 1, S. 493: „Fu dunque di tanto ingegno Filippo, e di sì copiosa inuentione nella pittura, e tanto bizzarro, e nuouo ne' suoi ornamenti; che fu il primo, il quale a i moderni mostrasse il nuouo modo di variare gl'habiti, & che abbellisse ornatamente con veste antiche soccinte le sue figure. Fu primo ancora a dar luce alle grottesche, che somigliano l'antiche, e le mise in opera di terretta, & colorite in fregi, con più disegno, e grazia, che gli innanzi a lui fatto non haueuano. Onde fu marauigliosa cosa a vedere gli strani capricci, che egli esprese nella pittura: E che è più, non laurò mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si seruissse, in vasi, calzari, trofei, bandiere, cimieri, ornamenti di tempij, abbigliamenti di portature da capo, strane fogge da dosso, armature, scimitarre, spade, toghe, manti, & altre tante cose diuerse, e belle, che gradissimo, e sempiterno obbligo se gli debbe, p[er] hauere egli in questa parte accresciuta bellezza, e ornamenti all'arte“.

⁷⁵ Italienisch *bizzarro*: lebhaft, reizbar, schwungvoll, bei Dante ein Merkmal der Florentiner im Guten wie im Bösen. Vgl. DANTE, *Inferno* VIII, 62: „Lo fiorentino spirito bizzarro / In se medesimo si volgea co' denti“.

⁷⁶ Die Schreibung *depictore*, Maler, entspricht Leonardos *depictura*, Malerei, gemalte Darstellung, in Ms A 94 verso.

unseren Leonardo mit dem Wortspiel *vinci tu victore* anredet und nach Rom einlädt, mit ihm gemeinsam die antiken Ruinen, Statuenfunde und Reste der Wandmalereien zu entdecken.⁷⁷

Filippino Lippi war einer der Ersten, der diese sehr alten und zugleich überaus lebhaften Ornamente in seine Malerei übertrug.⁷⁸ Er nahm 1487 in Florenz den Auftrag an, Decke und Wände der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella zu schmücken, 1488 den Auftrag für die Ausmalung der Capella Carafa in Santa Maria sopra Minerva in Rom. Wir finden ihn danach bei wechselnden Aufenthalten in Rom und Florenz. Die Carafa-Dekoration wurde 1493 abgeschlossen, die der Strozzi-Kapelle zeigt die Jahreszahl „1502“ im Fresko der *Erweckung der Drusiana*.⁷⁹ Grottesken überziehen flächig die rahmenden oder in die Bilderzählungen hineingestellten Architekturkulissen. Filippino malt sie auch als Bauplastik, freistehende Skulpturen und sogar in Gestalt eines lebenden Drachens – in der Szene, wo der Apostel Philippus im Land der Skythen das Ungeheuer aus dem Marstempel vertreibt.

Die dekorative Wandmalerei der neronisch-flavischen Periode mit ihren Fundorten in Rom, den beiden neronischen Residenzen *Domus Transitoria* und *Domus Aurea*⁸⁰, und Pompeji⁸¹ wird heute bevorzugt mit einem Ausdruck aus der modernen Kunstkritik belegt: „Impressionismus“⁸² oder „pittura di macchia“⁸³, wegen der in unverschmolzenen, „flüchtigen Pinselstrichen“⁸⁴ evozierten schwerelosen Figuren, die durch kontrastierende Buntfarben, deren eine als Höhlung, deren andere als Schattie-

⁷⁷ *Antiquarie prospettiche Romane Composte per prospectiuo Melanese depictore*, Roma 1500, S. 8: „Andiam per terra con nostre ventresche / con pane con presutto poma e vino / per esser piu bizzari alle grottesche“. Zur Frage des anonymen Autors vgl. M. GIONTELLA, R. FUBINI, *Ancora sulle „Antiquarie prospettiche romane“: Nuovi elementi per l'attribuzione a Bramante*, „Archivio Storico Italiano“, 164, 2006, S. 513–518.

⁷⁸ Vgl. E. PARLATO, LIPPI, *Filippino (Filippo di Fra Filippo di Tommaso Lippi)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 65, Hrsg. A.M. GHISALBERTI, Roma 2005, S. 189–198.

⁷⁹ J.K. NELSON, P. ZAMBRANO, *Filippino Lippi*, Milano 2004, S. 579–588, Nr. 39 u. 40. E. Parlato, *L'archéologie créatrice dans les décors de Filippo Lippi*, „Les Cahiers de l'ornement“, 1, 2016, S. 106–120, hier S. 108.

⁸⁰ Die *Domus Aurea* am Mons Oppius wird allgemein nach dem Stadtbrand des Jahres 64 n. Chr. bis zum Tod Neros 68 n. Chr. datiert.

⁸¹ Der durch A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882, so genannte *vierte Stil* (50 bis 79 n. Chr.) ist vor allem durch die Reparaturen und Neubauten nach dem schweren Erdbeben (62 oder 63 n. Chr.) bis zur Verschüttung durch den Ausbruch des Vesuv 79 n. Chr. datiert.

⁸² G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike. Hellas und Rom*, Berlin 1927, S. 74–76, hier S. 75.

⁸³ R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1985, S. 132–141, besonders S. 139.

⁸⁴ G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, S. 75 (wie Anm. 82).

rung wirken, bemerkenswert belebt aussehen. Was aus einiger Entfernung wie ein fortlaufender Ornamentrapport aussieht, entpuppt sich nähertretend als eine Ansiedlung selbständiger Lebewesen, deren launenhafte Zusammensetzung schon in der Antike dazu diente, das Ungezügelte der Phantasie zu illustrieren.⁸⁵ Bei noch geringerem Betrachtungsabstand lösen sich diese Fabelwesen wiederum in unverbundene Striche auf. Der Reiz besteht eben in diesen evokativen Verwandlungen. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) findet hier die paradoxe Qualität des unverzüglich wie aufs Geratewohl und doch perfekt Ausgeführten⁸⁶, die er sonst unter den Modernen Raffaels Zeichnung vorbehält.⁸⁷

Das Florentiner Blatt [Abb. 6] mit Harpye und Hippolytos-Episode weist genau jenes trockene Zeichenmittel auf, das Leonardo für ambulante Einfälle oder Beobachtungen

empfiehlt, Metallstift auf mit Knochenmehl präpariertem Papier: „[...] sicché per questo sia vago di portar con teo un piccolo libretto di carte inossate e con lo stile d'argento nota con brevità tali movimenti [...]“.⁸⁸ *Movimenti* meinen hier zufällige, aber prägnante Haltungen und die unverzügliche Weise der Notation. Entsprechend vermutet Shoemaker, dass Filippinos Skizzen in dieser Technik *in situ* vor den Resten der antiken Malereien entstanden seien.⁸⁹ Im Atelier wendet Filippino Feder und Pinsel zur weiteren Ausarbeitung dieses Rohmaterials an.⁹⁰ Immer bleibt er dabei nahe auf der Spur des ersten Duktus und Helldunkels.⁹¹ Hier finden wir die Rundschraffen in Feder und die gewundenen Umrisse, die Leonardo in seine Leda-Skizze aufnimmt.⁹²

⁸⁵ Horaz, um ein drastisches Gegenbild zu der von ihm geforderten Stimmigkeit der Dichtung zu entwerfen, bezieht sich auf die Malerei solcher Chimären, die aussähen wie die Träume eines Kranken; siehe Horaz, *Ars poetica* 1–13. Eben auf Horaz und Aristoteles scheint sich Daniele Barbaro in seinem Kommentar zu Vitruv, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venezia 1556, S. 188, zu stützen, wenn er die Ornament-Grotesken definiert: „Certo si come la Fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le imagini delle cose, e spesso pone insieme nature diverse, così potremo dire, che facciamo le Grottesche, le quali senza dubbio potremo nominare sogni della pittura“. – Meine Übersetzung: „Wohl wie die Phantasie im Traum uns vermischt die Bilder der Dinge darstellt und oft unterschiedliche Naturen zusammenstellt, so könnten wir sagen, dass es die Grotesken täten, die wir ohne Zweifel Träume der Malerei nennen dürften“. Vgl. auch N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea*, S. 121–135 (wie Anm. 67).

⁸⁶ J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), in J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*, Hrsg. A.H. BORBEIN [et al.], Mainz 2002, S. 556: „Was die Ausführung betrifft, so sind die mehresten alten Gemälde geschwinde, und wie die ersten Gedanken einer Zeichnung, entworfen; und so leicht und flüchtig sind die Tänzerinnen, und andere Herculanische Figuren, welche alle Kenner bewundern, auf einem schwarzen Grunde ausgeführt: diese Geschwindigkeit aber war so sicher, als das Schicksal, durch die Wissenschaft und Fertigkeit geworden“.

⁸⁷ *Ibidem*, S. 448: „Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idee, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisse, dass sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint. So wie die fertige Hand des großen Raphaels, die seinem Verstande als ein schnelles Werkzeug gehorchte, mit einem einzigen Zuge der Feder den schönsten Umriß des Kopfes einer heiligen Jungfrau entwerfen und unverbessert richtig zur Ausführung bestimmt setzen würde“.

⁸⁸ C. PEDRETTI (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, Bd. 1, S. 219, Nr. 179 (wie Anm. 46).

⁸⁹ I.H. SHOEMAKER, *Filippino and his Antique Sources*, in G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 29–36, hier S. 29 (wie Anm. 59).

⁹⁰ Bei allen Überlegungen zu dem Hippolytos-Blatt der Uffizien blieb die umseitig aufgeklebte Zeichnung bisher fast unbeachtet: Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1255 E recto, *Halbfigur einer jungen Frau, die mit beiden Händen einen Schild mit Theatermaske hält*, Feder in Braun, Deckweiß, auf graublau eingefärbtem Papier, 25,2×20,4 cm. Was C.C. Bambach an dieser Zeichnung als „dramatic Leonardesque chiaroscuro“ erkennen will (siehe ihren Kommentar in: G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 234–237, Nr. 65, hier S. 234 [wie Anm. 59]), ist doch Filippinos ganz eigene und direkte Nachahmung der antiken, nur aus leuchtend farbigen Höhlungs- und Schattierungsstrichen locker gewobenen Figuren auf monochromem Grund.

⁹¹ Hier Beispiele der dreistufigen Zeichenprozedur Filippinos in Stift, Feder und Pinsel: – Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1630 E, *Zwei konfrontierte, kentarengleiche Tritonen, die eine Vase halten*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, Rundblatt, Ø 9,2 cm; vgl. A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 255, Nr. 12.12 (wie Anm. 59); G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 228, Nr. 61 (wie Anm. 59). – Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1633 E, *Ornamentstudie*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, 19,1×12 cm; vgl. A. Cecchi, in A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 256, Nr. 12.13. (wie Anm. 59). – Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1631 E, *Zwei konfrontierte Tritonen, die einen Leuchter halten*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, Rundblatt, Ø 9,2 cm; vgl. A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 255, Nr. 12.11 (wie Anm. 59); G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 229, Nr. 62 (wie Anm. 59).

⁹² Ein deutliches Beispiel für diese Rundschraffen ist auch Filippinos Blatt in Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 9876, *Nereide mit zwei Putten und einem Faun*, Feder in Braun über schwarzem Stift, 14,2×13 cm, dreieckiges Stück Papier unten links repariert, aber mit originaler Zeichnung Filippinos; vgl. G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 230–231, Nr. 63 (wie Anm. 59).



7. Leonardo da Vinci, *Neptun lenkt seine Quadriga*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12570. Abb. nach K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 2 (wie Anm. 41)

Wenn Leonardo nicht doch bis 1504 bereits Rom besucht haben sollte, ersetzen ihm Filippino Lippis Skizzen mehr als dessen Florentiner Wandmalereien den fehlenden Kontakt zur Dekorationskunst der frühen römischen Kaiserzeit.⁹³ Er konnte hier alle erdenklichen gewundenen Posen und Richtungskontraste, nicht nur von flatternden Draperien umhüllt, sondern in klassischer Nacktheit studieren. Leonardo wäre dabei nicht, wie jeder Klassizist erwarten würde, von antiker Skulptur, sondern von mittelbar malerischen Vorlagen und unmittelbar zeichnerischen Manifestationen ausgegangen, die ihm erlaubten, das originär Statische der Skulptur zu überwinden.⁹⁴

⁹³ Ein erster Aufenthalt Leonardos in Rom um 1500 oder 1501 wird in der aktuellen Leonardo-Literatur aus einer sehr knappen Notiz im Mailänder *Codex Atlanticus*, fol. 618 verso (227 verso) erschlossen: „ARoma. ATivoli vecchio, casa d'Adriano“, auf demselben Blatt das Datum „Laus deo a dj 10 marzo pagati per questa prima di cambio“. Vgl. P.C. MARANI, *The 'Hammer Lecture' (1994): Tivoli, Hadrian and Antinoüs – New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, „Academia Leonardi Vinci“, 8, 1995, S. 207–225, hier S. 208. Es wird aber nicht besser, wenn man den 10. März 1500 als Datum im Florentinischen Stil und also nach heutiger Zählung das Jahr 1501 zählt. Leonardo vermerkt doch nur, dass sich in Tivoli ein Haus Kaiser Hadrians befindet, keineswegs aber dass er dorthin reisen werde. Ein Romaufenthalt Leonardos ist an dessen Werken um 1500 oder 1501 nicht zu erkennen.

⁹⁴ M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 266 (wie Anm. 36), entdeckt in den anmutigen Drehungen und Gegendrehungen der ersten

Zugleich regten diese Ornamente an, sich zeichnerisch in der mythologischen Welt der Verwandlungen, der Götter- und Heroengenealogien zu bewegen.⁹⁵

Skizzen (Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12642) Leonardos zu einer stehenden *Leda* die klassische Pose nach Lysipps *Eros mit dem Bogen* (Rom, Museo Capitolino, Kopie nach einem Original um 330 / 320 v. Chr.), die ihm durch Filippinos Tafelgemälde *Muse Erato* oder *Allegorie der Musik* vermittelt worden sein könnte: „And where Filippino had overlaid the musical contours of his figure with an elaborate series of linear arabesques formed by fluttering drapery and spiralling ribbons, Leonardo has felt confident enough to allow the harmonic proportionality of his nude figure to stand unadorned [...]“. Dem widerspricht Jonathan K. NELSON, *Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria. Lettura vinciana* 46, Firenze 2007, S. 21–22. Filippino Lippi sei auch hier von Leonardo abhängig und nicht Leonardo von Filippino. Beide Kunsthistoriker aber verkennen, wieviel in der Berliner *Erato* aus Filippinos eigenen römischen Beobachtungen stammt und dass Leonardo bei Filippino selbst ganz unverhüllte Menschen und Mischwesen vorfand. Einseitig in Richtung Skulptur gehen bisher die Überlegungen zu Leonardos antiken Quellen seiner *Leda mit dem Schwan* – so bei A.H. ALLISON, *Antique Sources of Leonardo's Leda*, „The Art Bulletin“, 56, 1974, Nr. 1, S. 375–384. Zu Filippinos *Muse Erato* (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. 78a, Tempera auf Holz, 61×51 cm,) vgl. P. ZAMBRANO, J.K. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004, S. 439–440 und S. 602, Kat. Nr. 60.

⁹⁵ Das Fragment eines teilweise vergoldeten Wandgemäldes im British Museum, Inv. 1908,04175, Teil eines Frieses, der



8. Rom, Domus Aurea, Sala delle Maschere, Nordwand (Detail). Abb. Roma, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro

Vasari rühmt die überaus lebhaftige Zeichnung eines Neptun im aufgewühlten Meer auf seinem von Seepferden gezogenen Wagen und von weiteren phantastischen Meerwesen begleitet, welche der Künstler seinem Freund Antonio Segni gegeben habe, und zitiert das Epigramm mit dem zusammen sie wiederum an den, aus Florenz stammenden Sammler Giovanni Gaddi gelangt sei. Leonardos Veranschaulichung des Meergottes übertreffe Vergil und Homer.⁹⁶ Der Verbleib eines Blattes, auf das diese Beschreibung zuträfe, ist nicht bekannt.

konfrontierte Sphingen auf einer Akanthuspflanze und in zwei geöffneten Blüten die Figur der Leda in der einen und den ihr zugewandten Schwan in der anderen zeigt, verdeutlicht, dass eine Anregung auch von dort an Leonardo gelangt sein kann. Vgl. R.P. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum*, London 1933, Kat. 55.b; E. PAYNE, D. BOOMS, *Analysis of Pigment Palettes as Evidence for Room Status in Nero's Golden House*, „British Museum Technical Research Bulletin“, 8, 2014, S. 117–126, m. Abb.

⁹⁶ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, Bd. 2, S. 5 (wie Anm. 74): „Ad Antonio Segni suo amicissimo fece in su un foglio un Nettuno condotto così di disegno con tanta diligenza, che e' pareua del tutto vivo. Vedeuasi il mare turbato, & il carro suo tirato da' caualli marini con le fantasime, l'Orche, & i noti, & alcune teste di Dei marini bellissime. Il quale disegno fu donato da Fabio suo figliuolo a M. Giovanni Gaddi, con questo epigramma: *Pinxit Virgilius Neptunum: pinxit Homerus / Dum maris undisoni per uada flectit eqūos. / Mente quidem uates illum conspexit uterque / Vincius ast oculis; iurēque vincit eos*“.

In der einzig erhaltenen Skizze⁹⁷ [Abb. 7] taucht lediglich Neptun aufrecht in Zweidrittelhöhe aus den Wellen auf, mit der erhobenen Rechten schwingt er gleich einer Waffe den Dreizack, mit der Linken zügelt er die paarweise zu beiden Seiten auseinanderstrebenden Seepferde. Wer vermutet, Leonardo habe um 1500 Rom besucht, nimmt als Vorlage einen kaiserzeitlichen Sarkophag an, der Ende des 15. Jahrhunderts auf den Stufen bei S. Maria in Aracoeli zu sehen war und dort von Künstlern studiert wurde.⁹⁸ Dessen Relief entfaltet einen Hochzeitszug von Meerwesen, in der Mitte frontal stehend Neptun, zu beiden Seiten paarweise die von ihm gezügelten Seepferde seiner Quadriga. Zu erkennen ist aber auch

⁹⁷ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12570, *Neptun lenkt seine Quadriga*, schwarzer Stift, 25,2×38,9 cm; vgl. K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 109–110 (wie Anm. 41); C. GOULD, *Leonardo's „Neptune Drawing“*, „The Burlington Magazine“, 94, 1952, S. 289–295; C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 512–515, Nr. 93 (wie Anm. 38). M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 209–210 (wie Anm. 36), ordnet die Skizze zurecht bei den Entwürfen für *Leda mit dem Schwan* ein.

⁹⁸ Rom, Vatikanische Museen. *Meerwesensarkophag*. Zu dessen Rezeption durch Künstler der Renaissance vgl. P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford–New York 1986, S. 131; auch L. FREEDMAN, *Neptune in Classical and Renaissance Visual Art*, „International Journal of the Classical Tradition“, 2, 1995, Nr. 2, S. 219–237, hier S. 225.



9. Filippino Lippi, *Ornamentstudie*, Florenz, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1633 E. Abb. nach A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino* (wie Anm. 59), Nr. 12.13

der niedrige, schiffbugartige Wagen, dessen Bordwand der Gott von den Unterschenkeln aufwärts überragt. Es fehlt der Dreizack. Nicht bei ihm im Wagen, sondern ganz links in der Komposition ist Neptuns Braut Salacia an ihrem Schleier zu erkennen.⁹⁹ Doch gibt es diese merkwürdige Erscheinung, die Leonardos Skizze bietet, an anderer Stelle in der römischen Kunst. Ein Fußbodenmosaik der Neptunsthermen in Ostia zeigt den Meerestriton in der fast fliegenden Pose eines Schnellläufers, der die nach links voransprengenden Hippokampen an ihren Zügeln lenkt, als befahre er ohne jedes Fahrzeug das offene Meer.¹⁰⁰ Das Fußbodenmosaik der kaiserzeitlichen Kronionsthermen in Olympia bietet eine frontale und symmetrische Variante des Motivs, die Leonardos

⁹⁹ Die lateinischen Dichter identifizieren Neptun und seine Gattin Salacia mit Poseidon und Amphitrite.

¹⁰⁰ Siehe das schwarzweiße Fußbodenmosaik (um 139 n. Chr.) in Ostia, Neptunsthermen, abgebildet bei B. Andraea, *Die römische Kunst. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe*, Freiburg 1999, S. 423, Abb. 493 u. 494.

Komposition sehr nahe kommt, ersetzt aber Neptun ikonographisch ungewöhnlich durch den doppelschwänzigen Triton, der wie zuvor die Zügel führt und zugleich den Dreizack des Meergottes hält.¹⁰¹ Innerhalb der *Domus Aurea* wird man zum Vergleich vielleicht ein Detail der vor kurzem restaurierten Wandmalereien in der sogenannten *Sala delle Maschere* nennen. Der *Triton mit Seestier* [Abb. 8], ein Motiv aus dem Hochzeitszug von Neptun und Salacia, schwebt wie eine Vignette ohne Horizont und Rahmen vor hellem Grund, plastisch geformt durch das Helldunkel aus nur zwei Farben, Graugrün und Rotbraun, und heftig bewegt durch die Rundungen und Winkel der Gliedmaßen. Ebenso sind auch Leonardos Seepferde aus energisch wiederholten Schwüngen der zeichnenden Hand entwickelt, als sollten sie selbst schon die Wogen und Strudel des bewegten Meeres verkörpern. Er folgt hier unmittelbar Filippinos Weise, die antiken Vorlagen in eigene Entwürfe zu übersetzen. Im Fall einer Kandelabergroteske [Abb. 9] bilden der doppelschwänzige Triton mit dem Haupt eines Greifen und zwei gespiegelte Nereiden nebst Putten eine verschlungene Gruppe.¹⁰² Die Ausarbeitung erfolgte in drei Stufen, mit schwarzem Stift, Feder und Lavierung. Schon der Stift hinterläßt feine Rundschrägen, die alles in einem bewirken: Beleuchtung, Volumen und Bewegung. Der Leib des Triton ist durch Drehung und Gegendrehung so mit Richtungskontrasten aufgeladen, wie es auch an Leonardos Neptun zu beobachten ist.¹⁰³

Der erste und entscheidende Grund, das Krakauer Gemälde zeitlich und thematisch neu zu bestimmen, bleibt der Stil des Hermelins, die vor aller Farbigkeit

¹⁰¹ Vgl. A. KANKELEIT, *Die kaiserzeitlichen Mosaiken von Olympia. Eine Bestandsaufnahme*, in *VI coloquio internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida Octubre 1990*, Guadalajara 1994, S. 135–147, hier S. 135–137 m. Abb.

¹⁰² Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1633 E, *Ornamentstudie*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, 19,1x12 cm; vgl. A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 256–257, Nr. 12.13 und Nr. 12.14 (wie Anm. 59) (zu Filippinos *Entwurf für Kandelabergrotesken* GDSU Inv. 1634 E).

¹⁰³ Der Meerestriton selbst begegnet bei Filippino in den Resten seines um 1493 unvollendet gebliebenen Freskos des Vestibüls der Medici-Villa von Poggio a Caiano. Das in Grisaille fingierte Relief im Giebel des wohl als Neptunheiligtum gedachten Tempels schmiegt in die ovale Nische einer aufgerichteten Muschelschale den quergelagerten Meergott und munter spielende Tritonkinder. Ein agiler Delphin, der sich schlangengleich um den kurzen Dreizack windet, bildet die Mitte und das formale Prinzip der Komposition. Das abgenommene Fresko ist *in situ* an der östlichen Schmalwand des Vestibüls der Villa angebracht. Das hauptsächliche Interesse weckt dieses Werk durch das aus Filippino Lippis Zeichnungen zu erschließende Thema, das *Opfer des Laokoon*. Vgl. M. WINNER, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, „Jahrbuch der Berliner Museen“, 16, 1974, S. 83–121, hier S. 84, Abb. 1 und S. 90; L. CATTERSON, *Michelangelo's Laocöon?*, „Artibus et Historiae“, 26, 2005, Nr. 52, S. 29–56.

zeichnerisch und helldunkel entworfene gewundene Pose, Frucht der aus sprachlichen und bildlichen Zeugnissen, Aristoteles und der *Domus Aurea*, gewonnenen Antikenrezeption. Mehr als nur die Gegenstände beobachtet Leonardo bei Filippino Lippi die Bewegungen der zeichnenden Hand. Mehr als vermeintliche Inhalte oder Aussagen übernimmt Leonardo aus antiken Texten in sein Toskanisch Wiederholungen, Kontraste und Umstellungen der Laute, um so mimetisch zu verdeutlichen, wovon die Rede sei. Wie klang für ihn der Name des Tiers? Was hörte er heraus?

Weder den Griechen mit dem Wort *γαλέη* noch Plinius' mit seinen lateinischen *mures* und *mustelae* fiel es ein, Wiesel und Marder deutlich von Ratten und Katzen zu unterscheiden.¹⁰⁴ Sofern Plinius in seiner Zoologie weiße *mures Pontici*¹⁰⁵, Ratten vom Pontus, erwähnte, die sich im Winter versteckten, meinen viele neuzeitliche Etymologen, dass der zuerst mittellateinisch belegte Name des Tiers, *mus armillinus* oder *armeninus*, ähnlich sein Vorkommen jenseits des schwarzen Meeres meine, von lateinisch *Armenia*, griechisch *Ἀρμενία*, dem asiatischen Hochland, wo Euphrat und Tigris entspringen. Doch kommt das mittellateinische Wort *armeninus* lautlich und schriftlich dem griechischen *ἄρμενος* (gefügt nahe, Partizip zu dem Verb *ἀραρίσκω* (fügen, fest verbinden, anpassen, zusammenpassen). Welche poetische Fülle und Prägnanz das Wurzelwort *ar-* bei Lesern und Hörern griechisch-lateinischer Bildung zu entfalten vermochte, verdeutlicht das Lemma ARMIÑO¹⁰⁶ in dem spanischen Wörterbuch des gelehrten Sebastián de Covarrubias (Toledo, 1539–1613). Von spanisch *armiño* (vgl. italienisch *ar-*

mellino / *ermellino*) gelangt es über ein griechisches *ἄρμη* (Gefüge) zu dem Verb *ἀρμόζω* (zusammepassen, zusammenfügen, verloben, verheiraten.). Diesem Verb und seiner Bedeutung ist das in dem Wörterbuch unmittelbar anschließende Lemma gewidmet: ARMONIA¹⁰⁷. Aus demselben Wurzelwort *ar-* ist auch das lateinische *arma* (Zusammengefügtes) herzuleiten und seine doppelte Bedeutung von Waffen und Wappen. Einen früheren Beleg für diese ingenöse Ableitung von *armellino* habe ich nicht gefunden. Doch könnte es sich im Fall von Leonardo lohnen, eine Probe auf den derart sprechenden Namen des Tiers zu versuchen.

HERALDISCHE AUSLEGUNG

Der Stil des Krakauer Hermelins zielt auf das Jahr 1504 als Datum *post quem*. Wenn Lorenzo Costas *Dame mit Schoßhund* eine erste Wahrnehmung des Krakauer Gemäldes bezeugen sollte, erlaubt dieses Argument doch seine Entstehung noch bis etwa 1508. Sind an ihm selbst ein Auftrag oder Anlaß seiner Entstehung abzulesen? Nicht nur das Tier, auch seine junge Herrin gehört in Leonardos Studien zur Bewegung der Lebewesen. Ihr Oberkörper weist deutlich nach links. Ihr Gesicht und ihre Augen wendet sie von uns nach rechts ab. Mit sanftem Griff zügelt sie den Bewegungsdrang des Tiers in ihren Armen. Ihm ist vorbehalten, durch eine gleichsam zufällige Gegendrehung des Kopfes mit uns in Blickkontakt zu treten. Für unbestimmte Dauer nimmt es die Pose eines heraldischen Schildhalters an. Sein Gestus geht nicht ins Leere. Anstelle des zu erwartenden Wappens erscheinen von oben nach unten das Blau der seidenen *Bernia* und dort, wo sie geschlitzt ist, zwei Streifen ihrer goldfarbenen glänzenden Innenseite. Es folgt das Rot des gekrempelten Ärmels. Die übrigen Teile des Kostüms weisen der fingierten Beleuchtung von rechts gemäß ein geringeres optisches Relief auf und sind schattenhaft in graubraune Töne zurückgestuft.

Ein blauer Mantel mit goldfarbener Innenseite und ein rotes Kleid kennzeichnen die Jungfrau Maria in Leonardos *Verkündigung* (um 1473–1474, Florenz, Uffizien) oder zum Beispiel in der anonymen *Pala Sforzesca* (um 1494–1495) in Mailand.¹⁰⁸ Ferner ist es kein ganz neuer Einfall,

¹⁰⁴ Letzteres beobachtet auch Moczulska, S. 62 und S. 68–69 (wie Anm. 26). Vgl. PLINIUS, *Historia naturalis* XXIX, 60 und 105; XXVIII, 162. Die Lateiner kennen das Wort *galea* für den mit Marderfell bedeckten Helm der Minerva, danach *galeatus* allgemein für *behelmt* und der Beinamen *Galeatius*, der sich durch einen frühchristlichen Heiligen in dem italienischen Taufnamen *Galeazzo*, in Mailand bei den Visconti und Sforza beliebt, erhalten hat.

¹⁰⁵ PLINIUS, *Historia naturalis* VIII, 132.

¹⁰⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española. Compuesto por el licenciado Don Sebastian de Cobarruias Orozco* [...], 2 Bde., Madrid 1611, Bd. 1, S. 88 recto/verso: „ARMIÑO, mus armillinus. [...] En el Reyno de Valencia, las dignidades, y Canonigos de las Iglesias Catedrales, y en la nuestra de Cuenca las usamos ni mas ni menos: son tan pequeños, que en vna Capilla, o pecho entran muchas dozenas, y assi pudieron traer su nombre de la diction Griega αρμη cō pago, a verbo αρμοζω coapto: pues para aprouecharse dellos es menester hazer vna gran junta. Dizen deste animalito, que si al rededor de donde tiene su estã cia lo cercan de barro, estiercol, o cosa que se aya de ensuciar, se dexa primero tomar del caçador, que mâchar su piel: y assi ay vna empresa en esta forma, cō mote. *Malo mori, quam fœdari*. Para encarecer la blancura de alguna cosa, dezimos ser blanca como vn Armiño“. Christine Stengel verdanke ich den Hinweis dieses Lemma bei Covarrubias.

¹⁰⁷ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, Bd. 1, S. 88 verso (wie Anm. 106): „ARMONIA, Lat. Harmonia, cōcentus, convenientia, concordia, compositio: es la consonancia en la musica, que resulta de la variedad de las vozes en cōnuenientes interualos, es nombre Griego αρμονια, á verbo αρμοζω, congruo, adapto, quadro, conglutino, &c. [...]“.

¹⁰⁸ Unbekannter Meister (Maestro della Pala Sforzesca), Milano, Pinacoteca di Brera, Tempera und Öl auf Holz, 230×165 cm, aus Sant'Ambrogio ad Nemos. Blau mit goldfarbener Innenseite ist auch der Mantel der Gottesmutter in Leonardos erster (Paris, Louvre) und der mit Hilfe der Werkstatt bis 1508 fertiggestellten zweiter Fassung (London, National Gallery) der *Felsgrottenmadonna*.

in dem Krakauer Hermelin das Wappentier der Bretagne zu erkennen.¹⁰⁹ Hier aber kommt es auf den Gestus an, worin das Tier seine eigene Farbe mit den drei anderen verknüpft: Blau, Gold, Weiß und Rot verweisen auf Claude (Claudia) de France¹¹⁰ (1499–1524). Sie, die ältere von zwei Schwestern und zugleich den einzigen überlebenden Kindern aus der Ehe von König Louis XII. (1462–1515) und Anne de Bretagne (1477–1514), erbte von ihrem Vater die Farben des Hauses Valois-Orléans, die goldenen *Fleurs-de-lys* auf blauem Grund, und von ihrer Mutter die Hermelfelle, die bis dahin schon alle anderen Ornamente aus dem Wappen der Bretagne verdrängt hatten und zu ihrem Hauptmerkmal geworden waren. Hier im Gemälde ist das Tier so sehr auf die Makellosigkeit seines schneeweißen Winterpelzes bedacht, dass es uns nicht einmal die doch stets dunkle Färbung des kurzen Schwanzes sehen lässt, durch dessen stilisierte Zeichnung die ansonsten weißen Hermelfelle, wenn sie in der Heraldik auf weißem Grund (heraldisch: Silber) zu erscheinen haben, einzig erkennbar sind. Um so deutlicher erinnert es an den schon 1381 durch Herzog Jean IV. von Bretagne gegründeten ritterlichen *Hermelinorden*¹¹¹, dessen Emblem der spätere neapolitanische *Orden des heiligen Michael* doch nur usurpierte. Die Farbe des Ärmels aber kommt von der Schlange mit dem roten Kind im Maul, die Louis XII. von seiner Großmutter Valentina Visconti her zu seinem Wappen rechnete und mit der er seinen Anspruch auf das Herzogtum Mailand verfocht.¹¹²

¹⁰⁹ J. MYCIELSKI, *Galerya obrazów przy Muzeum Ks Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1893, S. 16, schließt von dem Hermelin als Wappentier auf Anne de Bretagne. G. REINA, *Due duchesse bretoni di Milano. Anna (1477–1514) e Claudia di Bretagna (1499–1524) e la Dama con l'ermellino di Leonardo*, „Atti della Società Italiana di Studi Araldici“, 22, 2014, S. 93–146, bringt aus demselben Grund zusätzlich Claude de France ins Spiel unter der Voraussetzung, dass das Gemälde eine etwa Sechzehn- bis Zwanzigjährige darstelle und für Leonardo eine Gelegenheit bestanden haben müsste, eine der beiden zu porträtieren. Für Reina folgt daraus, dass es entweder in Mailand um 1494 im ersten Fall oder im zweiten in Frankreich um 1517 entstanden sein müsste, und er entscheidet diese Frage nicht.

¹¹⁰ H. PIGAILLEM, *Claude de France: première épouse de François Ier, mère de Henri II*, Paris 2006.

¹¹¹ M. JONES, *Les signes du pouvoir. L'ordre de l'Hermine, les devises et les héralds des ducs de Bretagne au XVe siècle*, „Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne“, 68, 1991, S. 141–173.

¹¹² Siehe Francesco PETRARCA, *Les Triomphes*, traduction rouennaise anonyme, avec le commentaire de Bernardo Lapini, (um 1503); Paris, BNF MS fr. 594, fol. 2v. Diese Illumination in einer der Schule von Rouen zugeschriebenen Prachthandschrift der *Trionfi* Petrarcas in französischer Übertragung zeigt zwei Stachelschweine, die das Wappen des Königs halten: Drei goldene *Fleurs-de-lys* auf blauem Grund. Das Stachelschwein ist das persönliche Emblem Louis' XII. Der Collier erweist ihn als den Haupt des 1469 durch König Louis XI. eingerichteten ritterlichen Michaelsordens. Zu

1499 nahmen französische Truppen die Stadt ein. Doch erst im Zuge der Abkommen von Blois 1504 stimmte Kaiser Maximilian der Investitur Louis' XII. zum Herzog von Mailand zu.¹¹³ Für den Fall, dass er ohne männlichen Erben stürbe, sollte seine Tochter Claude namentlich die oberitalienischen Herrschaften zur Mitgift erhalten. 1506, im Alter von kaum sieben Jahren, wurde sie mit François (1494–1547), dem Neffen Louis' XII. aus der Nebenlinie der Angoulême, verlobt, den sie erst 1514 nach dem Tod ihrer Mutter heiratete und der 1515 als François I. gekrönt wurde. Damit aber ging der Anspruch auf Mailand an ihren Gatten über. Für ein Bildnis, das Claude als Erbin der Bretagne und Mailands darstellte, könnte demnach nur eine kurze Konjunktur bestanden haben. Mailand entglitt der französischen Herrschaft schon wieder 1512. Erst 1515 und, wie sich ergeben sollte, nur für eine kurze Periode wurde es durch François I. zurückgewonnen.

Leonardo waren die Farben der Könige des Hauses Valois natürlich aus der in den Jahren 1479 bis 1486 neu gestalteten *Sala dei Gigli* des Palazzo della Signoria vertraut. Dort erinnern die in den Wandmalereien der Ghirlandajo-Werkstatt dargestellten sechs römischen *uomini famosi* an die Tugenden der Republik und die goldenen Lilien auf blauem Grund, welche alle verbleibenden Flächen bedecken, an die Könige von Frankreich, namentlich Louis XI. (reg. 1461–1483), den die Signoria als besonderen Verteidiger der Florentiner Freiheit ansah.¹¹⁴ Diese Freundschaft wurde unter der republikanischen Regierung des *Gran Consiglio* in den Jahren 1494 bis 1512 und mit Charles VIII. und Louis XII. erneuert.¹¹⁵ Die im Jahr 1507 zwischen König Louis XII. und der Signoria ausgehandelte Beauftragung Leonardos mit einem allenfalls angedeuteten oder diskret

beiden Seiten stehen fruchtragende Bäume, jeweils umwunden von blauen Schlangen mit rotem Kind im Maul, der *biscia* der Visconti. Siehe R.W. SCHELLER, *Ensigns of Authority: French Royal Symbolism in the Age of Louis XII*, „Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art“, 13, 1983, Nr. 2, S. 75–141, hier S. 104; F. AVRIL, N. REYNAUD, *Les Manuscrits à Peintures en France 1440–1520*, Paris 1993, 415–16, Nr. 237; N. HOCHNER, *Louis XII and the Porcupine: Transformations of a Royal Emblem*, „Renaissance Studies“, 15, 2001, Nr. 1, S. 17–36, hier S. 24.

¹¹³ Y. BOTTINEAU-FUCHS, *Georges I d'Amboise (1460–1510): un prélat normand de la Renaissance*, Rouen 2005, S. 67–68.

¹¹⁴ M. HEGARTY, *Laurentian Patronage in the Palazzo Vecchio. The Frescoes of the Sala dei Gigli*, „The Art Bulletin“, 78, 1996, Nr. 2, S. 264–285, hier S. 279. D. Carl, *Das Programm der Neugestaltung der Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio von Florenz. Antikenrezeption als Selbstdarstellung der Florentiner Republik*, in L. GRENZMANN, K. GRUBMÜLLER (Hrsg.), *Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, Göttingen 2004, S. 305–349.

¹¹⁵ A. LOIACONO, *Qualité des temps et diplomatie au XVIe siècle. La république florentine et Louis XII*, „La Clé des Langues“, Lyon, janvier 2021, [online: 16.11. 2021] <http://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/moyen-age-renaissance/qualite-des-temps-et-diplomatie-au-xvie-siecle-la-republique-florentine-et-louis-xii>.

verschwiegenen Thema ist doch nur unter diesem diplomatischen Vorzeichen zu denken.¹¹⁶

Leonardos zweiter Mailänder Aufenthalt verzeichnet nach den erhaltenen Dokumenten, dass er wenigstens in den Jahren 1507 bis 1510 in dessen Diensten stand.¹¹⁷ Der Florentiner Botschafter Francesco Pandolfini berichtet der Signoria am 12. Januar 1507 von einer Unterredung mit dem König. Auf die Frage, welche Werke er sich in Mailand von Leonardos Hand ausgeführt wünschte, habe der König geantwortet: „Certe tavolette di n.^{ra} donna et altro, secondo che mi verrà alla fantasia: et forse anche li farò ritrarre me medesimo.“¹¹⁸ Im Januar 1507 folgt ein durch den König selbst in seiner Residenz Blois unterzeichneter Brief an die Signoria. Er werde demnächst in Mailand sein und wünsche, dass „Maistre Léonard a Vince, peintre de votre cité de Fleurence“ während des königlichen Aufenthalts in Mailand ein Werk für ihn ausführe.¹¹⁹ Sein Anlaß, nach Italien zu kommen, ist zunächst ein Feldzug gegen das rebellische Genua. Als sein Sieg schon sicher ist, schreibt der König am 18. April 1507 aus Asti an Guillaume de Montmorency, einen engen Vertrauten, der bei der königlichen Familie in Blois geblieben ist: „Et quant la chançon sera faicte par Fenyn et voz visaiges pourtrai[tz] par Jehan de Paris, ferez bien de les m'envoyer pour monstrer aux dames de par deca, car il n'en y a point de pareilz.“¹²⁰ Der Angeschriebene möge ihm, sobald es fertig sei, das Gedicht eines gewissen Fenyn sowie „eure Gesichter porträtiert durch Jehan de Paris“ nach Italien senden, damit er sie den Damen „diesseits“ (der Alpen) zeige, denn es gebe hier nichts Vergleichbares. Am 24. Mai des Jahres hielt der König mit großem Gefolge und im Prunk eines römischen Triumphators seinen zweiten Einzug in Mailand.¹²¹ Hier nun finden wir Leonardo in dessen Diensten.¹²² Sollten die vom König gewünschten Porträts der königlichen Familie rechtzeitig eingetroffen sein, könnte Leonardo hier gefunden haben, was ihm

als Vorlage noch fehlte. In einem Brief vom 15. August 1507 bittet der Statthalter Louis' XII. in Mailand, Charles d'Amboise, die Signoria, Leonardo in der Stadt am Arno bei dem Rechtsstreit um das Erbe seines Onkels zu unterstützen, damit der Maler bald nach Mailand zurückkehre, um das begonnene Unterfangen zu vollenden, „ad finire l'impresa comenzata“, welcher Ausdruck sich im selben Brief auf ein Tafelbild bezieht, das dem allerchristlichsten König sehr teuer sei, „una tavola ad esso molto carissima“.¹²³

Handelte es sich bei den „visaiges pourtrai[tz]“ um wirkliche Aufnahmen nach dem lebenden Modell, gezeichnet auf Papier und mit Kreiden in mehreren Farben, wie sie für Jean Fouquet in wenigstens einem Exemplar¹²⁴ belegt sind, und mit denen Jean Clouet (um 1480 – 1540–1541) und seine Schule die Bildnisse der Mitglieder des französischen Hofes vorbereiteten?¹²⁵ Auf diese Machart

¹²³ L. BELTRAMI, *Documenti e memorie*, S. 120, Nr. 191 (wie Anm. 118): „1507, agosto 15. Excelsi Domini. Vene li maestro Leonardo Vinci pittore del Christianissimo Re, al quale cum grandissima difficultà havemo dato licentia, per essere obligato fare una tavola ad esso molto carissima, volendo determinare certe sue differentie vertiscano tra luy et certi soi fratelli per una heredità gli ha lassato uno suo zio. Per il che, ad ciò possa presto ritornare ad finire l'impresa comenzata esso M.ro Leonardo, pregamo le V.^e Ex.^e voliano expedirlo presto et che essa sua causa sia expedita, prestandoli omne adjuto et favore justo: et le Ex.^e V.^{re} farano piacere alla M.^{ia} Ch.^{ma} et ad noi, alle quale se ricomandiamo. Datum Mediolani, 15 augusti 1507.“

Le tout vostre
d'Amboize
Regius etc. etc“

¹²⁴ Das einzige bekannte Beispiel aus der Kunst vor 1500 und zugleich eine eminent unidealisierte Aufnahme nach dem Leben ist Jean Fouquets Studie für das Porträt des *Guillaume Jouvénel des Ursins* (um 1460), Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv. KdZ 4367, Schwarze, rote, weiße, ockerfarbene Kreiden, mit Pinsel rosafarben gehöht auf grau grundiertem Papier, 26,7×19,6 cm. Vgl. G.J. DIETZ, D. KORBACHER, *Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Berlin, Hrsg. S. KEMPERDICK, Petersberg 2017, S. 162, Nr. 3 (mit weiterer Literatur). Sie ist verfertigt mit trocken auftragenden Stiften (Kreiden) in den Farben Schwarz, Weiß, Rot und Gelb, die im Verhältnis zu dem grauen Mittelton des präparierten Papiers zugleich als Höhungen und Schattierungen und als Lokalfarben wirken. Bemerkenswert ähnelt die Auswahl den klassischen vier Farben, auf welche der antike Maler *Polygnot* nach literarischer Überlieferung seine Palette beschränkt habe: Schwarz, Weiß, Rot und Gelb (Ocker). Vgl. I. SCHEIBLER, *Die „Vier Farben“ der griechischen Malerei*, „Antike Kunst“, 17, 1974, S. 92–102; J. GAGE, *A Locus Classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, 44, 1981, S. 1–26.

¹²⁵ Der erste Herausgeber des Briefs, R.A.M. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal*, S. 7 (wie Anm. 120), meinte hier von einer bislang unbekanntem illuminierten Handschrift mit

¹¹⁶ Vgl. zu den Schreiben des Jahres 1507 auch L. FAGNART, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes 2019, S. 19–61.

¹¹⁷ Vgl. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 235–237 (wie Anm. 38); M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 271–272 (wie Anm. 36).

¹¹⁸ L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci: in ordine cronologico*, Milano 1919, S. 114–115, Nr. 183, hier S. 115.

¹¹⁹ *Ibidem*, S. 115–116, Nr. 184, Brief vom 14. Januar 1507.

¹²⁰ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2915, fol. 17, hier zitiert nach R.A.M. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal et Pierre de Fénilin, a propos d'une lettre de Louis XII. (1507)*, „Revue de l'art français ancien et moderne“, 3, 1886, S. 1–9, hier S. 9.

¹²¹ N. HOCHNER, *Le Trône vacant du roi Louis XII. Significations politiques de la mise en scène royale en Milanais*, in P. CONTAMINE, J. GUILLAUME (Hrsg.), *Louis XII en Milanais. XLle colloque international d'études humanistes, 30 juin-3 juillet 1998*, Paris 2003, S. 227–244, besonders S. 236–237; R.W. SCHELLER, *Gallia Cisalpina: Louis XII and Italy 1499–1508*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art“, 15, 1985, S. 5–60.

¹²² Vgl. M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 270–271 (wie Anm. 36).



10. François Clouet, Gruppenbild mit Claude de France, in: *Horae ad usum Romanum*, genannt *Heures de Catherine de Médicis*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, NAL, 82, fol. 100 recto. Abb. Paris, Bibliothèque Nationale de France

könnte sich vielleicht eine undatierte Notiz Leonardos im *Codex Atlanticus* beziehen, die bezeugt, dass ihm etwas vor Augen gekommen sei, worüber er nun mehr in Erfahrung zu bringen sich vornimmt. In dem Namen des

Fenyns Dichtung und den Porträts der königlichen Familie und ihrer Vertrauten zu erfahren, die vielleicht eines Tages in einer Bibliothek Frankreichs, Spaniens oder Italiens gefunden würde. Doch schon Étienne Moreau-Nélaton fiel bei einer Porträtskizze in der Sammlung des Musée Condé in Chantilly, die offenbar Guillaume de Montmorency darstellt, ein, dass es sich bei den zitierten *visaiges pourtraï[tz]* um Zeichnungen in mehreren Kreiden auf Papier gehandelt haben könnte. Vgl. É. MOREAU-NÉLATON, *Chantilly. Crayons français du XVI^e siècle. Catalogue*, Paris 1910, S. 41–42 und S. 151. Auf diese nur durch den Brief bekannte Serie von Porträts der Mitglieder des Hofes weist hin M. WOLFF, *Jean Perréal*, in E. TABURET-DELAHAYE, G. BRESCE-BAUTIER, T. CRÉPIN-LEBLOND (Hrsg.), *France 1500: Entre Moyen Age et Renaissance. Catalogue de l'exposition du Grand Palais à Paris, 6 octobre 2010–10 janvier 2011*, Paris 2010, S. 108–112, hier S. 112.

Künstlers, nur in Leonardos Schreibung italianisiert, ist der soeben vom König bewunderte zu erkennen: „piglia da Gian di Paris il modo de colorire a secco“¹²⁶ – nimm dir bei *Jehan von Paris*¹²⁷ die Weise, trocken zu kolorieren.

¹²⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, fol. 699r, alte Zählung: 247r-a, oben zitiert nach der Transkription bei J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo*, Bd. 2, S. 421–422, Nr. 1379 (wie Anm. 39). Hierzu am ausführlichsten: C. VECCE, „Piglia da Gian di Paris“, *Achademia Leonardi Vinci*, 10, 1997, S. 208–213; siehe auch P.C. MARANI, *Leonardo's Drawings in Milan and their Influence on the Graphic Work of Milanese Artists*, in C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 155–190, hier S. 180–182 (wie Anm. 38). Sofern Leonardo von demselben auch noch in Erfahrung bringen will, wie man bestimmte Arten des Papiers verfertige, „el modo [...] del fare le carte inpaste; folie in molti doppi; e la sua cassetta de' colori“ – die Weise die geklebten Papiere herzustellen, Blätter in vielen Lagen, und seinen kleinen Kasten mit den Farben, sieht die moderne Leonardo-Literatur darin einen Hinweis auf das Zeichnen mit Kreiden in mehreren Farben. Ausgehend von dem italienischen Substantiv *pasta* (Teig, Knetmasse, Kleber) hat das Verb *impastare* zwei miteinander eng verbundene alte Bedeutungen: *kneten*, *kleben*. Verbunden mit dem Wort *carta* kann es sich nur auf die Herstellung von Papier beziehen, im Fall des Plurals *carte* auf einzelne Blätter. Das Deutsche kennt die Wörter *Papp* (Kleber, Kleister) und *pappen* (kleben) und das entsprechende, aus mehreren aufeinandergelegt verklebten oder gepreßten Blättern bestehende Produkt heißt *Pappe*, hier also eine feste, langfaserige, genügend rauhe Zeichenfläche, um die Striche der trockenen, mehr oder weniger weichen und geschärften Stifte anhaften zu lassen. K. KRZYŻAGÓRSKA-PISAREK, *La Bella Principessa. Arguments against the Attribution to Leonardo*, „*Artibus et Historiae*“, 71, 2015, S. 61–89, hier S. 79, erkennt richtig, dass sich Leonardos Ausdruck *carte impastate* nur auf eine bestimmte Machart von Papier beziehen kann und nicht, wie Martin Kemp meint, auf Pergament oder *vellum*. Siehe M. KEMP, P. COTTE, *The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci: La Bella Principessa*, London 2010, S. 14 et passim.

¹²⁷ Die Schreibung *Gian de Paris* wird seit der ersten Kommentierung dieser Notiz im 19. Jahrhundert mit Jean Perréal (ca. 1455–1530) identifiziert, der unter anderem König Louis XII. als Miniaturist und Porträtmaler sowie Entwerfer von Grabmälern diente, ihn auf Reisen und Feldzügen begleitete. Perréal selbst scheint den Alias-Namen *Jehan de Paris* nicht vor 1506 geführt zu haben. Vgl. P. BÉGHAIN, *Une histoire de la peinture à Lyon: de 1482 à nos jours*, Lyon 2011, S. 19. C. VECCE, „Piglia da Gian di Paris“, S. 209, zitiert einen Eintrag zum August 1501 in Mailand aus den *Chroniques de Louis XII* des Jean d'Auton (1466–1528): „Ung nommé Jehan de Paris, peintre du Roy, dist aussi avoir veu a Milan, peu de jours devant. la semblance d'ung enfant monstrueux [...] avoit celuy Jehan de Paris portraicté la figure dudit monstre, aupres le vif.“ J. D'AUTON, *Chroniques de Louis XII*, éd. R. A. M. de Maulde la Clavière, 4 Bde., Paris, 1889–1895, Bd. 2, S. 102–104. Der Chronist schreibt jedoch aus der Retrospektive und verbürgt also nicht, dass der Maler sich schon damals so nannte.

Folgen wir der heraldischen Botschaft des Tiers und der Farben, dann wird in dem Krakauer Gemälde Claude als designierte Erbin der Bretagne und Mailands gezeigt. Nehmen wir das Jahr 1507 zum Indiz, dann sollte hier ein Kind zu sehen sein. Das würde genügen, um das vermeintlich etwas zu groß geratene Hermelin, „the exaggerated size of the ermine“¹²⁸, zu erklären. Wieviel Individualität aber verlieh der Maler dem Gesicht? Wieviel davon sollte eine Ähnlichkeit mit der wirklichen Claude herstellen? Unter den bekannten Bildnissen gibt es nur eines, das beanspruchen darf, auf einer Studie nach dem Leben zu beruhen. François Clouets (um 1515–1572) Miniatur¹²⁹ [Abb. 10] in dem *Stundenbuch der Caterina de' Medici* zeigt Claude als Königin in Begleitung ihrer drei Töchter sowie rechts hinten ihre jüngere Schwester Renée (1510–1574). Links im Hintergrund ist Eleonore von Habsburg (1498–1558), die nachfolgend zweite Gattin König François' I., zu erkennen. Sofern letztere in Witwentracht erscheint, muß das Gruppenbild nach 1547 in anachronistischer Zusammenstellung der Lebensalter und nach älteren Einzelvorlagen unterschiedlicher Datierung entstanden sein.¹³⁰ Gewiß ist Claude hier als Erwachsene und Mutter gemeint. Und doch ist nicht zu sagen, in welchem Alter genau die originäre Studie ihr Aussehen festhielt. Als eine der für das Gruppenbild verwendeten originalen Vorlagen gilt die François' Vater Jean Clouet zugeschriebene Porträtzeichnung¹³¹ [Abb. 11] in Chantilly, welche ihre Schwester Renée, die nachmalige Herzogin von Ferrara, im Alter von vielleicht acht oder neun Jahren zeigt. Die tastenden und mehrfach korrigierten Umrisse sind die einer ersten Aufnahme nach dem lebenden Modell. Feine Umraum- und Körperschattierungen vermitteln eine Idee von Beleuchtung und Volumen. Nur die Haube und das Kostüm wurden später in einer recht steifen Manier der Werkstatt vervollständigt. Eine derartige Studie von der Hand Jean Clouets dürfte auch für das Gesicht



11. Jean Clouet, *Bildnis der Renée de France*, Chantilly, Musée Condé, Inv. MN 28. Abb. nach M. DELDICQUE, *Clouet*, S. 23 (wie Anm. 130)

von Claudes Tochter Charlotte (verstorben 1524), links im Vordergrund des Gruppenbildes, vorhanden gewesen sein. Die gleiche Dreiviertelansicht ist in dem kleinen Bildnis¹³² [Abb. 12] in Minneapolis wiederholt, das der Büste im Atelier die Haltung der Arme hinzufügte. Charlotte, hier vielleicht im Alter von sechs oder sieben Jahren, betastet die schwarzen Perlen und goldenen Knoten eines Rosenkranzes. Schon kurz vor 1500 war es in Frankreich die Art der Porträts königlicher Kinder, auch deren Hände und den Rosenkranz als einen zu ihren ernststen Mienen passenden Schmuck zu zeigen.¹³³ Die fremde Vorlage,

¹²⁸ M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 188 (wie Anm. 36); wie schon oben zitiert.

¹²⁹ François Clouet (vor 1520–1572), Buchmalerei, in: *Horae ad usum Romanum*, genannt *Heures de Catherine de Médicis* (Stundenbuch der Caterina de Medici), Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAL, 82, fol. 100 recto. Vgl. E. JOLLET, *Jean et François Clouet*, Paris 1997, p. 83. M.D. ORTH, *Renaissance Manuscripts. The Sixteenth Century*, London 2015, Bd. 2, Nr. 100.

¹³⁰ Eine alte Replik (Französischer Zeichner des 16. Jahrhunderts nach Jean Clouet?) der gezeichneten Vorlage für das Gesicht Claudes befindet sich im Louvre: Paris, Louvre, Inv. 3343, *Claude de France*, schwarze Kreide, Rötel, braune Kreide, Pinsel, 26×17,8 cm.

¹³¹ Chantilly, Musée Condé, Inv. MN 28, schwarze Kreide und zwei Töne Rötel, beschriftet oben rechts in Feder: *Madame de ferrare*, 28,7×20,5 cm. Vgl. A. ZVEREVA, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Medici*, Paris 2011, S. 210, Nr. 21; M. DELDICQUE, *Clouet. Le miroir des dames*, Ausst. Kat. Musée Condé, Chantilly 2019, S. 22–23, Nr. 1, mit Hinweisen auf die bisherige Literatur.

¹³² Jean Clouet, *Bildnis der Charlotte de France*, Öl auf Holz, 17,7×13,3 cm, Minneapolis Institute of Arts, Inv. 35.7.98; vgl. den Katalogtext von Anthony M. Clark in M. CLARK [et al.], *European Paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, New York 1971, S. 152–154.

¹³³ Siehe die Jean Hey (auch genannt Meister von Moulins) zugeschriebenen Kinder-Bildnisse: Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 1942 28, *Portrait des Dauphin Charles-Orlant* (1492–1495, Sohn König Charles' VIII. und Annes de Bretagne), datiert auf dem Rahmen 1494, Öl auf Eichenholz, Maße mit originale Rahmen: 39×33 cm; vgl. C. SCAILLIÉREZ (Hrsg.), *François Ier et l'art des Pays-Bas*, Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris 2017, S. 196 und 214, Abb.; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.1.130, *Portrait der Margarete von Österreich* (1490–1530, Tochter Kaiser



12. Jean Clouet, *Bildnis der Charlotte de France*, Minneapolis, Institute of Arts. Abb. nach M. CLARK, *European paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, S. 152 (wie Anm. 132)

die Leonardo für das Krakauer Bildnis benutzte, mußte kaum mehr als diese Wendung des Kopfes und der Augen aufweisen. Die Beleuchtung von rechts, die Drehung und Gegendrehung der Figur, die ihm so schön erlaubte, das Gesicht der jungen Dame, die Pose des Tiers und die heraldischen Farben ins Licht zu setzen, und natürlich das Kostüm selbst sind dann ganz Leonardos eigene Zutat.¹³⁴

Maximilians I.) im Alter von etwa zehn Jahren (um 1490–1491), Öl auf Eichenholz, 32,7×23 cm; vgl. den Katalogtext von C. Sterling und M. W. Ainsworth in: C. STERLING (Hrsg.), *The Robert Lehman Collection, II: Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings*, Princeton 1998, S. 11–18, Nr. 3.

¹³⁴ Allein A. BALLARIN, *Nota sul Ritratto* (wie Anm. 7), indem er das Krakauer Bildnis unter der Voraussetzung, dass es sich um Cecilia Gallerani handele, sehr früh in die Zeit ihrer ersten Begegnung mit Ludovico il Moro und unmittelbar nach dessen Investitur zum Ritter des Hermelinordens datiert, kommt der Idee, hier werde ein Kind dargestellt, sehr nahe.

DREI WEISSE TIERE

Das Krakauer Bildnis ist nach seiner Form ein Geschwister der *Leda* in Chatsworth. Auch sie ist eine junge Dame mit Tier und in wunderbarem Einklang mit dessen Bewegung. Vielleicht schon für eine stehende Leda erfand Leonardo eine zu der gewundenen Pose passende Frisur aus spiralig geflochtenen Zöpfen [Abb. 13].¹³⁵ Die Neigung des Gesichts nach links unten und die Richtung der Augen entsprechen der Gottesmutter in der Londoner *Felsgrottenmadonna*. Wenn man die Skizze spiegelverkehrt betrachtet, fallen die Umrisse des Nackens, der zugewandten und der abgewandten Schulter genau wie im Krakauer Bildnis. Die vielleicht früheste erhaltene Skizze für die *Kniende Leda* findet sich auf einem Blatt zusammen mit einem schwungvoll bewegten Pferd nach Art der *Schlacht bei Anghiari*. Wenn Raffael einen gezeichneten Entwurf

¹³⁵ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12516; schwarzer Stift, Feder in Braun, 20×16,2 cm. Vgl. K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 91–92 (wie Anm. 41).

Leonardos für die *Stehende Leda* kopierte¹³⁶ und sich dabei auch Leonardos Methode der gebogenen Schraffen aneignete, dann geschah das sicher in Florenz.¹³⁷ Dort aber ist Leonardos eigener Anlaß zu diesem Thema nicht zu finden. Worin könnte der Auftrag bestanden haben?

Sein Entwurf setzt offenbar eine Variante des Mythos voraus, bei der aus zwei Eiern vier Kinder geboren werden. In der reichen antiken und mittelalterlichen Überlieferung ist sie nur einmal durch eine anonyme Kompilation bezeugt.¹³⁸ Erst durch Giovanni Boccaccios *Genealogie deorum gentilium*, verfaßt um 1360 in lateinischer Prosa, danach in Abschriften und seit 1472 in italienischen Frühdrucken verbreitet, bekommt sie die Bekanntheit, die Leonardos Bild zu verlangen scheint. Die betreffende Passage im elften Buch, das von Jupiters Nachkommen handelt, lautet:

Non nulli dicunt, inter quos Paulus, ex compressu ilio duo esse nata ova, ex uno quorum Castor et Pollux nati sunt, ex altero vero Helena et Clytemestra. [...] Iovem autem in cignum versum ideo forsitan finxit antiquitas, quia dulce canat cignus, quod possibile est et Iovem fecisse, et sui cantus dulcedine, ut sepe contigisse vidimus, in sui dilectionem atque concupiscentiam Ledam traxisse. Est enim cantus ex uncis Veneris unus. Seu forsitan erat iam senex Iuppiter, et ob senium canus, quando Ledam amavit; et quia ob fervens desiderium querulus factus sit, fictum fore eum in cignum versum, qui canus est, et morti propinquans canorus. Quod autem ex eius concubitu ova peperit, non ob aliud dictum credo, nisi ne in fictione fetus videretur a genitore dissimilis. Aves autem ova gignere consueverunt. Seu quia pellicula quadam carnea circumvoluti ambo eodem partu nati sint, ut videmus non nunquam ova nasci panniculo nondum in nucleum solidato.¹³⁹

¹³⁶ Windsor Castle, Royal Library Inv. 12759, *Leda* (nach Leonardo da Vinci), Feder in Braun über schwarzer Kreide, 31×19,2 cm; vgl. A. BOESTEN-STENGEL, *Winckelmanns Primato del Disegno. Zeichen als Modell der Stilentwicklung*, in S. BRUNI, M. MELI (Hrsg.), *La Firenze di Winckelmann*, Pisa 2018, S. 175–190, hier S. 185.

¹³⁷ Zur Frage, ob Leonardo selbst nach seinen Entwürfen eine kniende oder stehende *Leda mit Schwan* als Tafelbild gemalt hätte und wo sie vielleicht geblieben wäre, vgl. B. HOCHSTETLER MEYER, *Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, 34, 1990, S. 279–294.

¹³⁸ Es handelt sich um ein Manuskript wohl des 10. oder 11. Jahrhunderts, das aus dem Besitz der Königin Christina von Schweden in Rom in die vatikanische Bibliothek gelangte, seit Bodes Edition *erster vatikanischer Mythograph* genannt. Siehe G.H. BODE (Hrsg.), *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti* [...], Bd. 1, Celle 1834, S. 64, Abschnitt 204, *Genealogia deorum et heroum*, Zeilen 28–30, zu den Liebschaften des Zeus / Jupiter: „[...] Item concubuit cum Leda, uxore Tyndari, in specie cygni. Inde duo ova nata sunt, ex quorum altero Castor et Pollux, ex alio Clytemnestra et Helena natae sunt.“

¹³⁹ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, Hrsg. V. ROMANO, 2 Bde., Bari 1951, Bd. 2, S. 546–547: Liber undecimus,



13. Leonardo da Vinci, *Skizzen für Leda* (Ausschnitt), Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12516. Abb. nach K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 2 (wie Anm. 41)

Einige andere Versionen des Mythos, laut denen aus der Verbindung von Leda und Zeus nur zwei oder drei Nachkommen hervorgingen und die weiteren dem irdischen Gatten Tyndareus zuzuschreiben seien, schickt Boccaccio voraus.¹⁴⁰ Wie um diese Ungereimtheiten auszuräumen, beruft er sich zuletzt auf einen gewissen Paulus, in dem nach weiteren Angaben Paolo da Perugia alias Paulus Perusinus (gestorben 1348), Bibliothekar am Hof König Roberts von Anjou in Neapel, zu erkennen ist.¹⁴¹ Es ist diese Version, die das Autoren-Ich der *Genealogie deorum gentilium* durch seine eigene Auslegung bekräftigt – „non ob aliud dictum credo“: In der Fiktion sei nämlich daran gelegen gewesen, dass die Früchte aus der Verbindung nicht dem Erzeuger unähnlich aussähen. Eben daran scheint sich Leonardo zu halten, wenn er die gewundenen Umrisse und Wölbungen des Schwans zum Formprinzip der ganzen Gruppe nimmt. Durch Armges-

CAP. VII, De Castore XIII^o et Polluce XV^o filiis Iovis. Vgl. auch den nur orthographisch leicht abweichenden Druck in *Genealogie Joannis boccatii* [...], Venezia: Manfredus de Strevio de Monteferrato, 1497, fol. LXXXII recto.

¹⁴⁰ Apollodoros der Mythograph verteilt in seiner *Bibliotheca* (III, 10, 7) die Nachkommen sogar wie folgt: Zeus habe mit Leda die Kinder Helena und Pollux gezeugt. In derselben Nacht aber wohnte König Tyndareus seiner Gattin Leda bei, und daraus gingen Castor und Clytemnaestra hervor.

¹⁴¹ Vgl. P.R. SCHWERTSIK, *Paolo da Perugia*, in P.R. SCHWERTSIK, *Die Erschaffung des heidnischen Götterhimmels durch Boccaccio. Die Quellen der Genealogia Deorum in Neapel*, München 2014, S. 207–453.

te und Blickrichtung fordert die kniende Leda der Chatsworth-Skizze den Betrachter auf, die Kinder mit dem Vater zu vergleichen. Und wie der Schwan seinen Schnabel zu ihrem Ohr hin lenkt, denken wir uns seinen ebenso gewundenen Gesang hinzu.

In seinen als *Bestiario* bekannten Notizen schreibt Leonardo: „Cigno è candido senza alcuna macchia, e dolcemente canta nel morire, il qual canto termina la vita.“¹⁴² Der Philologe Augusto Marinoni nennt eben diesen Satz als Beispiel für Leonardos Stil rhythmisierter Prosa.¹⁴³ Der Schwan ist weiß ohne irgendeinen Fleck und singt süß im Sterben, welcher Gesang das Leben beendet. Boccaccio erwähnt auch den Gesang, wählt aber statt *candidus*, *rein weiß* und *aufrechtig*, Leonardos italienisches *candido*, die Vokabel *canus*. Nur im Lateinischen ermöglicht sie mit den lautlich und buchstäblich zum Verwechseln ähnlichen Verben *canere* (*ertönen lassen, tönen*, im übertragenen Sinn *betören, verzaubern*) und *canere* (*weiß, silbergrau oder altersgrau sein*) zu spielen. Jupiter wählte demnach mit dem Schwanengefieder eine ihm doch nicht ganz ungemäße und um so täuschendere Verkleidung, sofern Leda vielleicht sein Altersgrau (*canus*) mit dem fehlerlosen Weiß (*candidus*) der Aufrichtigkeit verwechselte.

Durch die Erläuterung *erat iam senex* verrät Boccaccio die Herkunft seines Wortspiels aus einer anderen, vor allem durch die Sprachmagie ihres Dichters berühmten Verwandlung.

Unter Aeneas' Verbündeten in seinem italischen Krieg nennt Vergil *Cupavo*, den *ductor Ligurum*, dessen Helm Schwanenfedern zur Erinnerung an seinen Vater *Cycnus*¹⁴⁴ zieren (griechisch *κύκνος*, ital. *cigno* in der Bedeutung von *Schwan*). In Trauer über den Sturz seines Freundes Phaëthon begann er nämlich zu singen und wie vom Silbergrau vorzeitigen Alterns befiedert flog er auf zu den Sternen:

Namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati,
populeas inter frondes umbramque sororum
dum canit et maestum musa solatur amorem,
canentem molli pluma duxisse senectam,
linquentem terras et sidera voce sequentem.¹⁴⁵

Mit den drei Vokabeln *canit* – *canentem* – *senectam* ereignet sich in lautlichen Wiederholungen der Gesang

¹⁴² Siehe Paris, Institut de France, Ms H, fol. 13v; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari. Nuova edizione accresciuta con in manoscritti di Madrid*, Milano 1987, S. 104. Marinoni datiert die Notizen des Heftes um 1493–1494).

¹⁴³ A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 51 (wie Anm. 142): „Qui la frase hat un ritmo calmo e sicuro, una musica lineare, in cui la parola si colloca con concisa evidenza“.

¹⁴⁴ Vergil, *Aeneis* X, vv. 185–187: „Ligurum ductor [...] Cupavo, cuius olorinae surgunt de verice pennae, [...] formaeque insigne paternae“.

¹⁴⁵ *Ibidem*, vv. 189–193.

selbst und zugleich in der Vorstellung die Änderung von Gestalt und Farbe. Mit *amor* und *musa*, auch sie alliterierend, klingen die unheilvollen und tröstenden Mächte elegischer Liebesdichtung an.¹⁴⁶ Ovids *Metamorphosen*, nur wenige Jahre später verfaßt, lokalisieren das Geschehen an den Ufern des *Eridanos*. Tränen fließen aus den zu Bäumen erstarrenden Schwestern des Phaëthon und trocknen im Sonnenlicht zu Bernsteinen (II, vv. 364–366). Längst aber erkennen die lateinischen Autoren im *Eridanos* der griechischen Mythologie ihren größten Fluß *Padus* im Norden der Halbinsel *Italia*.¹⁴⁷ Der weiße Schwan, die düstere Rinde der Schwarz-Pappeln (*populus nigra*) an seinen Ufern und die vermeintlich dort geborgenen Bernsteine¹⁴⁸ genügen, um die oberitalienische Landschaft zu entwerfen. Claudianus dichtet:

fractaque nobilium ramis electra sororum
Cycnus oloriferi vexit ab amne Padi¹⁴⁹

Noch unter den Bildern, welche die Florentiner Künstler 1564 zur Totenfeier für Michelangelo anfertigten, beschreibt Vasari neben den Personifikationen von *Nil* und *Ganges* die des größten heimischen Flusses: „Haueua per contrasegno [...] il Po un Cigno, & una corona d'ambrene.“¹⁵⁰ Der Po hatte hier einen Schwan und einen Kranz aus schwarzen Bernsteinen. Italienisch *corona* bedeutet Krone und Kranz, wie man etwa einen Rosenkranz *corona del rosario* nennt. Sollten wir demnach in den aus Licht und Dunkelheit komponierten Perlen der Kette, die den Hals der jungen Krakauer Dame zweimal umwindet, die Tränen aus den Pappeln am Ufer des Po erblicken?

Bevor in Frankreich das lateinische Original der *Genealogie deorum* erstmals nachgedruckt¹⁵¹ wurde, erschien dort bereits 1498 eine anonyme französische Übersetzung und damit zugleich die erste vollständige Aus-

¹⁴⁶ Die schönste Zusammenstellung aus den griechischen und lateinischen Autoren zum Schwanengesang bietet immer noch JOHANN HEINRICH VOSS, *Mythologischen Briefe. Zweiter Band*, Königsberg 1794, S. 94–114 (Briefe XII. und XIII). Voss, S. 98 f., dichtet die hier zitierten Zeilen aus der *Aeneis* nach: „Denn man erzählt, dass Cyknus, um Phaethon traurend den Liebling, / Unter grünendem Pappelgespross, und dem Schatten der Schwestern, / Während er sang, durch Lieder den Gram der Liebe zu trösten, / Silbergrau sein Alter mit weichem Falume beschleunigt, / Und, von der Erd' auffliegend, mit Klang die Gestirne verfolgt“.

¹⁴⁷ Zum Schwan als dem Erkennungszeichen des Eridanos / Padus in dem linken Relief der Ostseite der *Ara Pacis* (9 v. Chr.) siehe E. SIMON, *Die Götter der Römer*, München 1990, S. 207–208 und Abb. 265a.

¹⁴⁸ F.M. AHL, *Amber, Avallon and Apollo's Singing Swan*, „American Journal of Philology“, 103, 1982, S. 373–411.

¹⁴⁹ CLAUDIANUS, *Opera*, 40 (C. *Claudianus epistula ad serenam*), vv. 11–12.

¹⁵⁰ G. VASARI, *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori* [...]. *Secondo, et vltimo Volume della Terza Parte*, Firenze 1568, S. 793.

¹⁵¹ I. KIERHEUS (Hrsg.), *Genealogie Johannis Boccacij* [...], Paris 1511.

gabe dieses Werks in einer Volkssprache.¹⁵² Anstelle des literatursprachlichen Wortes *canus* verfügt sie über ein aus dem spätantiken *canutus* hervorgegangenes *chenu* und zusätzlich über das Wort *blanc* fränkischer Provenienz, bedeutungsgleich für weiß, hell und glänzend:

ou par aduventure Jupiter estoit ia Vieil & chenu par Viellesse quant il ayma ladicte lede. Et pource que par feruent Desir Delle. Il fut fait querimonieux et plaintif. Peust estre feingt quil a este transforme en Vng cygne qui est blanc comme chenu et chantant quant il est prochein ala mort. Ce que a este dit q[ue] de celluy arbochement charnel leda enfanta deux oeufz/ a este pource feigt affin que le fruit ne semblast estre dissèblable a lengendreur [...].¹⁵³

Im Frühjahr 1500 widmete Octavien de Saint-Gelais, Bischof von Angoulême, seine Übertragung der *Aeneis* in französische Verse dem König, und dieser ließ sie sich auch vorlesen.¹⁵⁴ Hier wird aus Vergils lateinischem *cuius olorinae surgunt de vertice pennae*, dem sich von Cupavos Scheitel (*vertex*: der Wirbel des Hauptes) erhebenden Schwanengefieder, ausdrücklich ein dem Leser und Hörer von Ritterromanen vertrauter Helm (das fränkische Wort *helme* des *Rolandslieds*) mit Federbusch:

Dess⁹ ton heaulme euz lors plumal isigne
tout fait d' plumes doyseau quō nōme signe
Amour fut cause de Vostre crime¹⁵⁵ tel
Et de presser le signe paternel
Celluy cignus pour le pleur se dit on
Que fit iadis de son amy pheton
Entre les boys et branches populees
Et dessoubz lombre de ses seurs adolees
Lors qui chantoit ses piteuses chansons
Pleines damours en diuerses facons
Tost fut son corps et chanue Viellesse
De plumes blanches conuert a largesse

¹⁵² G. BOCCACCIO, *Boccace de la genealogie des dieux*, Paris 1498.

¹⁵³ *Ibidem*, fol. CLXXXII recto – CLXXXIII recto: *De castor quatorziesme et de pollux quinziesme fils de iupiter. Chap. VII*, hier fol. CLXXXII verso.

¹⁵⁴ Das dedizierte Exemplar befindet sich in Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 861, mit Datum 27. April 1501 (neuer Stil) auf fol. 138v. Gedruckt erschien diese erste vollständige Nachdichtung der *Aeneis* in französischen Versen erst einige Jahre später: *Les eneydes de Virgille translatez de latin en françois par messire Octovian de Sainct Gelaiz [...] Reveues et cotez par maistre Jehan diury [= d'Yvry]*, Paris 1509. Vgl. H.-J. MOLINIER, *Essai biographique et littéraire sur Octovien de Saint-Gelais, évêque d'Angoulême (1468–1502)*, Rodez 1910, S. 232 und 239; M. SCOLLEN, *Octovien de Saint-Gelais' Translation of the Aeneid: Poetry or Propaganda?*, „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance“, 39, 1977, Nr. 2, S. 253–261; T. BRÜCKNER, *Die erste französische Aeneis. Untersuchungen zu Octovien de Saint-Gelais' Übersetzung; mit einer kritischen Edition des VI. Buches*, Düsseldorf 1987.

¹⁵⁵ Das lateinische Wort bei Vergil, *crimen*, bedeutet Klage, Anklage.

Laissant les terres et suyant o sa Voix
Les estoilles a son chant mainteffois¹⁵⁶

Vergils und danach Boccaccios lateinisches Wortspiel mit *canere* und *canère* war durch *chantoit* [...] *chansons* und *chanue Viellesse* leicht nachzubilden. Darüber hinaus bot sich dem Übersetzer eine eigene Gelegenheit aus der Gleichlautung im Französischen von *le signe* (das Zeichen) und *le cygne* (der Schwan). Der Schwan, der von der Erde auffliegt, ist am Firmament verewigt. Er bildet dort den wesentlichen Körper im *Kreuz des Nordens*. Und in seiner Nähe befinden sich die Himmelslichter der *Lyra*, die seinen Gesang begleitet.¹⁵⁷

So unvermeidlich Leonardo bereits beim Helldunkel seines ersten zeichnerischen Entwurf an die *plumes blanches* denken mußte, die jedes danach auszuführende Gemälde doch auch farblich darzustellen haben würde, werden wir nach ihnen als dem Indiz eines Auftrags oder Anlasses Ausschau halten. Im Jahr 1505 verfügte König Louis XII. in Blois, dass seine Tochter Claude, wenn er ohne weitere Kinder sterben sollte, namentlich die Herzogtümer Mailand und Genua sowie die Grafschaften Pavia und Asti erben würde: „*qu'en cas qu'il mourût sans autres enfans, sa fille Claude auroit par droit d'hoirie & d'institution, les Duchez de Milan & de Genes, Comtez de Pavie & d'Ast, [...]*“.¹⁵⁸ Diese Städte und Herrschaften liegen in der antiken Landschaft der Ligurer und des Flusses *Padus*. Eben um dieses Erbe zu sichern, brach er zu seinem jüngsten Feldzug auf.

Jean Marot besang den Genua-Feldzug des Königs in Versen, Jean Bourdichon, einem Schüler Fouquets in Tours, werden die elf ganzseitigen Illuminationen der Handschrift zugeschrieben. Die erste zeigt, wie der Dichter sein Werk Anne de Bretagne im Beisein ihrer Tochter Claude überreicht.¹⁵⁹ In den folgenden Bildern ist der

¹⁵⁶ VERGIL, *Les eneydes de Virgille*, s. pag. (wie Anm. 154).

¹⁵⁷ In allen Ausgaben des *Poeticon astronomicum* Hygins geht die *Lyra* dem Sternbild des Schwans (*Olor / Cygnus*) in der Reihenfolge des Textes vorher. Aber nur in den Holzschnitten der venezianischen Drucke von 1488 und 1502 konnte Leonardo den Sternenvogel stehend, nach links gewandt mit zum Singen geöffnetem Schnabel und also fast schon in der richtigen Pose vorgefunden haben, um durch Leda und ihre Kinder vervollständigt zu werden. Siehe G.J. HYGINUS, *Clarissimi Hyginij Astronomi De mundi et sphere ac utriusque partium declaratione cum planetis et uarijs signis historiatis*, Venezia 1502, s. pag. [fol. 18 verso]. Der Holzschnitt wiederholt seitengleich die Illustration aus *Clarissimi uiri Hyginii Poeticon staronomicum*, Venezia 1488.

¹⁵⁸ J. BERNIER, *Histoire de Blois, contenant les antiquitez et singularitez du comté de Blois*, Paris 1682, S. 450.

¹⁵⁹ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. français 5091, J. Marot, *Le Voyage de Gènes*. Vgl. den Katalogtext von M. Evans in: E. TABURET-DELAHAYE, G. BRESCH-BAUTIER, T. CRÉPIN-LEBLOND (Hrsg.), *France 1500*, Nr. 51 (wie Anm. 125). Im Widmungsbild (fol. 1 recto) nimmt die unter einem Baldachin thronende Königin Anne de Bretagne das Werk aus den Händen des knienden



14. Jean Bourdichon, *Louis XII. greift eine Festung der Genuesen an und siegt*, 1507–1508, in: Jean Marot, *Le Voyage de Gênes*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. français 5091, fol. 17v. Abb. Paris, Bibliothèque Nationale de France

König wiederholt zu Pferd und in voller Rüstung zu sehen, seine jeweiligen Helme geschmückt mit strahlend weißen Federbüschen, wie er sie vielleicht wirklich oder nur eigens vom Maler erdacht trug, aber für Louis XII. vor oder nach diesem Feldzug nicht bezeugt sind. In der Szene [Abb. 14], wo er mit geschlossenem Visier gleichsam maskiert, in den Kampf gegen eine von den Genuesen gehaltene Festung reitet, ist er doch an diesem Zeichen zu erkennen. Materialiter mögen sie von den weißen Flügeln oder Schwänzen der ansonsten schwarz gefiederten Hähne des afrikanischen Straußes herrühren. Wie die Federn hier aber angeordnet sind, verbinden sie das Aussehen einer Krone mit dem eines strahlend weißen Vogels.

Sollte demnach schon bei dem ersten Entwurf um 1505 für die *Kniende Leda mit dem Schwan* König Louis XII. als Auftraggeber oder doch wenigstens Adressat eines

Dichters entgegen. Unmittelbar zu ihrer Rechten steht eine junge Dame in goldgelbem Kleid mit weiten, hermelinbesetzten Ärmeln. Diesem Rang nach kann sie nur die zum Zeitpunkt einzige Tochter, zum imaginierten Zeitpunkt noch ein Kind, darstellen. Passend dazu bemerken wir links im Mittelgrund auf dem Fliesenmuster des Fußbodens ein schneeweißes Hündchen.

geplanten Gemäldes gemeint gewesen sein? Nur das Krakauer Bildnis wurde dann wenig später zügig ausgeführt. Aber wir wissen nicht einmal, ob es ihn erreichte. Unsicher bleibt, wie Leonardo den heute monochrom dunklen Hintergrund zu gestalten gedachte und ob es in diesem Sinn vielleicht unvollendet blieb. Konnte die Botschaft, Prinzessin Claude als Erbin Mailands und Genuas, die kurze Konjunktur der Jahre 1504 bis 1512 überdauern und fremden Augen im nachhinein noch verständlich sein?¹⁶⁰ Wo befand es sich die ganze Zeit, bevor Fürst Adam Jerzy Czartoryski es von einer seiner Reisen mitbrachte? Wer aus Lorenzo Costas *Dame* [Abb. 2] folgert, dass es um 1508 wenigstens diesem Maler nicht unbekannt gewesen sei, wird die sichtbare Bezeugung durch einen anderen Künstler nicht verwerfen. Zu erkennen ist sie in dem noch von Jean Clouet gezeichneten *Bildnis der Marguerite d'Orléans-Angoulême* (1492–1549), Schwester François' I., Königin von Navarra und Dichterin der ersten Novellen in französischer Sprache nach dem Vorbild von Boccaccios *Decamerone* [Abb. 15].¹⁶¹ Die Dame streichelt mit der Rechten das geliebte Malteser-Hündchen. Am unteren Blattrand, wo die Skizze nachträglich abgeschnitten wurde, ist genug erhalten, um den linken Unterarm und die linke Hand genau anzugeben.¹⁶² So hält auch die junge Krakauer Dame ihr Tier. Und wie dort dem Hermelin ist es hier dem kleinen Hund vorbehalten, freimütig mit uns in Blickkontakt zu treten. Wenn wir mit ihr schließlich noch Marguerites Lächeln vergleichen, werden wir dabei den Altersunterschied berücksichtigen. Er ist etwa so wie in Leonardos *Anna selbdritt mit Lamm*¹⁶³ (Paris, Louvre) der von Anna und Maria. Marguerites Lächeln erinnert eher an die Züge Annas, die der Krakauer Dame mehr ähneln als denen Mariens. Ich beziehe mich hier auf das Gemälde, das Leonardo unfertig in seinen letzten Aufenthalt nach Frankreich mitbrachte¹⁶⁴, aber vielleicht schon

¹⁶⁰ Nach dem Tod Annes de Bretagne heiratete Louis XII. noch im Jahr 1514 Mary Tudor, die junge Schwester Heinrichs VIII. von England, doch schon im Januar 1515 starb er ohne den ersehnten Thronerben. Claudes Gatte François wurde König.

¹⁶¹ Jean Clouet oder François Clouet (vor 1544), Chantilly, Musée Condé, MN 44, schwarze Kreide und Rötel, 33,4×23 cm, Oben rechts in Feder: *La feü roine de nauarre / marguerite*. Vgl. C. SCAILLIÉREZ (Hrsg.), *François I^{er} par Clouet*. Ausst. Kat. Paris, Louvre–Chantilly 1996, S. 86, als *Jean Clouet*; A. ZVEREVA, *Portraits dessinés*, S. 214, Nr. 27 (wie Anm. 131), als *François Clouet*; M. DELDICQUE, *Clouet*, S. 63, Nr. 25 (wie Anm. 131).

¹⁶² Dieses Detail ist in der Zeichnung deutlicher zu erkennen als in dem danach durch François Clouet und die Werkstatt ausgeführten Gemälde in Chantilly, Musée Condé, Inv. PE 262, Öl auf Holz, 31×24 cm.

¹⁶³ Paris, Louvre, Inv. 776, Öl auf Pappelholz, 168×129 cm; vgl. V. DELIEUVIN (Hrsg.), *La Sainte Anne, Pultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*, Ausst. Kat. Paris 2012, S. 205–208, Nr. 66.

¹⁶⁴ Zu den wechselnden Bezeugungen des Gemäldes in französischen Sammlungen siehe auch J. BARONE, *Leonardo nella Francia del*

um 1503¹⁶⁵ in Florenz zu malen begonnen hatte. Das erste sicher datierte Zeugnis für Leonardos Beschäftigung mit diesem Thema ist der Brief vom 3. April 1501, den Fra Pietro da Novellara aus Florenz an Isabella d'Este nach Mantua sandte:

À facto solo, dopoi che è ad Firenci, uno schizo in uno cartone: finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello, et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino (animale inmolabile) che significa la passione. Santa Anna, alquanto levandose da sedere, pare che voglia retenerne la figliola che non spica el bambino da lo agnellino, che forse vole figurare la chiesa che non vorebbe fussi impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale ma stano in piccolo cartone, perchè tutte o sedeno o stano curve, et una stae alquanto dinanti ad l'altra verso la man sinistra. Et questo schizo ancora non è finito.¹⁶⁶

Nicht ein werkgroßer Karton, aber eine kleine Skizze Leonardos, auf die Fra Pietros Ekphrase zutrifft, ist

XVII secolo: eredità paradossali, Firenze 2013 (Lettura vinciana 52), S. 9–10.

¹⁶⁵ Nur ein Indiz und keine Gewißheit, dass Leonardo bereits um 1503 das nachmalige Tafelbild des Louvre zu malen begonnen hatte, folgt aus dem Kopf der hl. Anna – *caput [...] Anne matris virginis* – in der am 8. Oktober 1503 datierten Randnotiz wohl Agostino Vespuccis, die vor einigen Jahren in einem Frühdruck der *Epistulae ad familiares* Ciceros, aus Florentiner Besitz und seit langem in der Heidelberger Universitätsbibliothek, entdeckt wurde; zuerst publiziert in A. SCHLECHTER (Hrsg.), *Die edel kunst der truckerey. Ausgewählte Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 2005, Nr. 20; V. DELIEUVIN (Hrsg.), *La „Sainte Anne“, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2012, S. 120–121, Nr. 30.

¹⁶⁶ Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, serie E, XXVIII, 3, busta 1103, f. 272, 3 aprile 1501; hier zitiert nach E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 134–136, Nr. 150 (wie Anm. 2): Meine Übersetzung: Seit er (Leonardo) in Florenz ist, hat er nur einen zeichnerischen Entwurf auf einem Karton angefertigt: er zeigt einen etwa einjährigen Christus als kleines Kind, das beinahe den Armen der Mutter entgleitet, nach einem Lamm greift und es an sich zu drücken scheint. Die Mutter, fast im Begriff sich vom Schoß der hl. Anna zu erheben, greift nach dem Kind, es von dem kleinen Lamm fortzuziehen, einem Opfertier, das die Passion bedeutet. Sankt Anna erhebt sich etwas aus der sitzenden Lage, als wolle sie die Tochter davon abhalten, das Kind von dem Lamm fortzuziehen. Was vielleicht die Kirche darstellen soll, die nicht will, dass die Passion verhindert würde. Und diese Figuren sind lebensgroß, aber befinden sich auf einem kleinen Karton, denn alle sitzen oder sind gebeugt und eine befindet sich nach links vor der anderen. Und dieser Entwurf ist noch nicht fertig.



15. Jean Clouet, *Bildnis der Marguerite d'Orléans-Angoulême, Königin von Navarra*, Chantilly, Musée Condé, Inv. MN 44. Abb. nach M. DELDICQUE, *Clouet*, S. 63 (wie Anm. 130)

erhalten.¹⁶⁷ Schon der unfarbige zeichnerische Entwurf und seine Beschreibung setzen voraus, daß auch hier ein weißes Tier der unstreitige Protagonist sein sollte.

Alle drei weißen Tiere finden ihre grammatisch männlichen Bezeichnungen in den als *Bestiario* bekannten Notizen Leonardos. Da sind der auf seine Makellosigkeit bedachte *ermellino* als Verkörperung der *moderanzia*¹⁶⁸ und der Schwan, *candido senza alcuna macchia*¹⁶⁹. In der Reihenfolge ihrer Niederschrift erscheint zuerst das Lamm:

¹⁶⁷ Paris, Louvre, Inv. RF 460, *Skizze für Anna selbdritt*, Feder in Braun, über schwarzem Stift, Griffelritzungen, 16,4×12,8 cm; vgl. F. VIATTE, V. FORCIONE (Hrsg.), *Léonard de Vinci*, S. 253–254, Nr. 83 (wie Anm. 28); V. DELIEUVIN (Hrsg.), *La Sainte Anne* (wie Anm. 163), S. 66–67, Nr. 12. Zu dem Vergleich der Ekphrase mit der kleinen Skizze im Louvre siehe A. BOESTEN-STENGEL, *Leonardos da Vinci*, S. 338–340 (wie Anm. 54).

¹⁶⁸ Paris, Institut de France, Ms H, fol. 12r; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 102 (wie Anm. 142).

¹⁶⁹ Paris, Institut de France, Ms H, fol. 13v; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 104 (wie Anm. 142).

Dell'umilità si vede somma sperienza nello agnello il quale si sottomette a ogni animale, e quando per cibo son dati all'incarcerati leoni, a quelli si sottomettano come alla propria madre, in modo che spesse volte s'è visto i lioni non li volere occidere.¹⁷⁰

Das Lamm, das sich allen unterwirft, bezog Leonardo aus den *Fior di virtù*, dem anonym um 1300 in Bolognesischer Volkssprache verfaßten Florilegium zu den Tugenden und Lastern in antiker und christlicher Auslegung, das in Abschriften weit verbreitet und in viele Sprachen übersetzt wurde und von dem Leonardo selbst vor 1503 eine der in Italien bereits gedruckten Ausgaben¹⁷¹ erworben hatte:

E Puose apropiare e aseminare¹⁷² la uirtu de la humilita alagnello: che lo piu humile animale che sia al mōdo: e comporta tutto quello che ie uiē fatto: sottometādosī a ciascuno: e pero e aseminato e apelato ne la sacra scrittura: al fiol de dio: digango¹⁷³ Agnus dei & cetera:¹⁷⁴

Das Lamm Gottes, unverzichtbar im christlichen Kontext, ersetzte Leonardo dann doch durch ein Exempel, das durch zweimalige Sichtbarkeit bekräftigt wird: „si vede somma sperienza“ und „spesse volte s'è visto“. Aus den Gliedern eben dieses Exempels, „per cibo son dati [...] come alla propria madre [...] non li volere occidere“, dem Lamm als Speise und der Mutter, die nicht will, dass ihr Kind getötet wird, komponierte er dann den Anfang der anekdotischen Bildhandlung, die Fra Pietro nach dem noch unfertig skizzierten Entwurf beschreibt: „La mamma [...] piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino (animale inmolatīle) che significa la passione.“ In dem späteren Gemälde hat der einige Monate ältere Knabe seine erste Position auf dem Schoß der Mutter verlassen, um das zu Füßen der Gruppe lagernde Lamm nicht nur an sich zu drücken, sondern wie ein Reittier zu besteigen. Annas Lächeln aber vertraut auf die genealogische Verheißung vom gesegneten Sproß aus dem Stamm Jesse. In dessen Reich würden Lamm und Löwe friedlich zusammenleben und ein kleiner Junge würde sie führen. Hier zu

¹⁷⁰ Paris, Institut de France, Ms H, fol. 111r; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 101 (wie Anm. 142). Meine Übersetzung: Von der Demut sieht man die höchste Probe in dem Lamm, das sich jedem Tier unterwirft, und wenn sie den gefangenen Löwen zur Nahrung gegeben werden, denen sie sich wie der eigenen Mutter unterwerfen, wird auf diese Weise oft gesehen, dass die Löwen sie nicht töten wollen.

¹⁷¹ Siehe A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 242, Nr. 53, und 248 (wie Anm. 142).

¹⁷² Das Wort *aseminare* entspricht italienisch *assomigliare*, *ähnlich sein*.

¹⁷³ Das Wort *digango* entspricht italienisch *dicendo*, Gerundium von *dire*, *sagen*.

¹⁷⁴ Hier zitiert aus dem Kapitel XXXIII *De la Humilita* nach der Ausgabe *Comencia vna opera chiamata Fiore de virtude che tracta de tutti iuitii humani* [...]. Kolophon: Venesia: nel beretin conuento, 1477, fol. h3 recto.

zitierten sind die Verse des Isaias in der Version des Venezianers Nicolò Malermi, wie sie durch eine der in Venedig gedruckten Ausgaben Leonardo zur Verfügung standen:

Et uscira de la radice di iesse la bacheta:
& ascendera el fior de la radice:
[...]
habitarā el lupo col agnello:
& dimorara el pardo col capreto:
el vitello: & el leone: & la pecora staranno in sieme:
& el picolino fanciullo guidara quelli.
[...]
Non nocerano & non occiderano in tuttol monte sancto mio: perche rempiuta e la terra dela scientia del signore [...].¹⁷⁵

Bei aller Unsicherheit in der Abfolge der Alternativen, die Leonardo erwog, scheint er in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts im wesentlichen zwei Kompositionen der *Anna selbdritt* ausgearbeitet zu haben, die unterschiedlichen Aufträgen oder Anlässen entsprochen haben dürften, eine mit dem Johannesknaben¹⁷⁶ und eine andere mit dem Lamm¹⁷⁷. Die ersten Zeilen eines undatierten, im Original verschollenen Briefs des Kenners und Sammlers Padre Sebastiano Resta (1635–1714) an Giampietro Bellori nähren bis heute Vermutungen, wenigstens eine der Versionen sei originär für König Louis XII. bestimmt gewesen.¹⁷⁸ Wie im Fall des Schwans und des Hermelins käme aus französischer Perspektive sicher dem Lamm der Vorzug zu. Jedenfalls entspricht die junge Dame mit Hermlin einem dieser drei verflochtenen Themen mit weißen

¹⁷⁵ *Biblia Vvlgare Istoriata*, Venezia 1490, fol. EEi verso. – Nach Isaias 11, vv. 1, 6 und 9 im Text der Biblia Vulgata.

¹⁷⁶ Hierfür steht vor allem Leonardos Karton in der Londoner National Gallery.

¹⁷⁷ Hierfür steht vor allem das Gemälde im Louvre.

¹⁷⁸ G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura*, Bd. 3, Roma 1759, S. 326–327, Nr. CC. Der Brief beginnt so „Eccole sig. Giampietro le notizie, ch'ella desidera circa il mio cartone. Lodovico XII. re di Francia prima del 1500 ordinò un cartone di s. Anna a Lionardo da Vinci dimorante in Milano al servizio di Ludovico il Moro“. – Womit sogleich Anne de Bretagne und der Anlaß, die Geburt ihrer Tochter Claude, assoziiert wurden – J. WASSERMAN, *The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon*, „The Art Bulletin“, 53, 1971, Nr. 3, S. 312–325, hier S. 324; V. DELIEUVIN, *Mélancolie et joie*, in V. DELIEUVIN (Hrsg.), *Léonard de Vinci*, S. 258–289 (wie Anm. 13). Beide, die heilige Anna und der Täufer, wurden als Schutzheilige der Florentiner Republik verehrt. Daher ist es vollkommen naheliegend, den Karton Leonardos in der Londoner National Gallery mit dem Auftrag für das Altarbild in dem neuen großen Ratssaal in Verbindung zu bringen, für den Leonardo auch seine *Schlacht bei Anghiari* entwarf: E. VILLATA, *La Sant'Anna di Leonardo tra iconografia, documenti e stile*, „Iconographica. Studies in the History of Images“, 14, 2015, S. 153–167, hier S. 160–163; hierzu auch A. BOESTEN-STENGEL, *Leonardos da Vinci*, S. 336–343 (wie Anm. 54).

Tieren – dem Lamm aus *Isaias*, dem Schwan aus *Vergil* und *Boccaccio*, dem Hermelin aus der *Heraldik*. Mehr als nur von der *depictura liniale*, Leonardos Nachahmung der ein- und ausschwingenden Bewegung der Lebewesen, handeln sie von *lignage*, den Linien hoher Herkunft und illustrierter Nachkommenschaft. Aus dem klassisch lateinischen *linea* (Linie) wird auf dem Weg über die mündliche Sprache im Altfranzösischen *lignee* und vielleicht über ein schriftlich nicht belegtes *lineaticum* das Wort *linage* oder *lignage* der altfranzösischen *Vie de saint Alexis* um 1050.¹⁷⁹ Um 1500 verwendet der französische Übersetzer der lateinischen *Genealogie deorum gentilium* neben *lignage* in gleicher Bedeutung auch das altfranzösisch bezeugte *lignée*. Boccaccios lateinischer Werktitel enthält Nachkommenschaft in zwei Wörtern aus derselben Wurzel, als ein griechisches, latinisiertes *genealogia* und als lateinisches Adjektiv *gentilis*. Die *gens* vereint alle leiblichen und rechtlichen Nachfahren eines vorgestellten Stammvaters, und dieselbe Idee drückt sie in ihren Erzählungen von Göttern, Heroen und ersten Herrschern aus. Wo Boccaccio zum Beispiel ankündigt, Abkunft in ununterbrochener Folge ermitteln zu wollen – „ordine in posteritatem procedere“¹⁸⁰, fügt der französische Übersetzer das seinen Lesern besser vertraute *lignee* hinzu: „par ordre convenable en sa posterite & lignee“.¹⁸¹ Im Italienischen bleibt das Wort *linea* für *Linie* in seiner Lautung und Schreibung erhalten. Wenn der Florentiner Giovanni Villani durch seine *Nuova Cronica* bald nach 1300 das Wort *lignagio*¹⁸² ins Italienische einführt, entlehnt er deutlich das Wort französische Prägung und seine spezifische Bedeutung in der Verbundenheit des guelfischen Florenz mit dem Haus Anjou, als dessen legitimer Erbe nachmals Louis XII. wenigstens in der kurzen Spanne von 1501 bis 1504 den Thron von Neapel einnahm.¹⁸³

¹⁷⁹ G. ROHLFS (Hrsg.), *Sankt Alexius. Altfranzösische Legendendichtung des 11. Jahrhunderts*, Tübingen 1968, S. 13, Vers 250.

¹⁸⁰ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, Bd. 1, S. 10 (wie Anm. 139) – Liber primus, *Quis primus apud gentiles deus habitus sit*.

¹⁸¹ Idem, *Boccaccio de la genealogie*, fol. i verso (wie Anm. 152).

¹⁸² Die *editio princeps* erschien unter dem Titel *Croniche di messer Giovanni Villani cittadino fiorentino, nelle quali si tratta dell'origine di Firenze, & di tutti e fatti & guerre state fatte da Fiorentini nella Italia*, Venezia 1537, fol. 4 verso – 5 recto: „[...] il buono Pipino, & fu fatto decreto per lo Papa, che mai nō potesse essere Re di Francia altri che di suo lignagio“.

¹⁸³ Vgl. R.W. SCHELLER, *Ensigns of Authority*, S. 18, *et passim* (wie Anm. 112).

ZUSAMMENFASSUNG

Das Krakauer Hermelin, seine gewundene Pose und heraldische Würde, bilden den Anfang und das Ende der vorliegenden Untersuchung. Die hier vorzuschlagende relative Datierung des Gemäldes erfolgt in zwei Schritten: nach seinem Stil und nach inneren Anzeichen eines Anlasses oder Auftrags. In Leonardos Studien zur Fortbewegung der Lebewesen traten in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts erstmals die gebogenen Schraffen auf, Merkmal einer wohl durch Filippino Lippi vermittelten, spezifisch zeichnerischen Antikenrezeption nach Wandmalereien der römischen Kaiserzeit. Kurz zuvor hatte Leonardo schon begonnen, eines der drei genealogischen Themen mit weißen Tieren zu entwerfen, die *Anna selbdritt mit Lamm*. In der Skizze für die *Kniende Leda mit Schwan* sind dann die gebogenen Schraffen und das Beugen, Strecken und Winden der Gliedmaßen genau aufeinander abgestimmt. Für das Krakauer Gemälde besitzen wir keinen solchen Entwurf, aber die Bewegung und das Helldunkel in der malerischen Ausführung genügen, um es hier einzuordnen. Die heraldische Auslegung des Hermelins und der Farben Weiß, Blau, Gold und Rot läßt ein Bildnis der Claude de France in ihrer zeitweiligen Rolle als designierter Erbin Mailands und Genuas erkennen.

Namentlich im Fall Leonardos ist auf die Nähe von Schreiben und Zeichnen zu achten. Sie ereigneten sich oft ganz wörtlich im selben Blattraum. Seine Notizen, kreative Paraphrasen nach Gehörtem und Gelesenem im Licht eigener Beobachtung, lenken die Aufmerksamkeit darauf, wie die Wörter aussehen und klingen, in geringen Veränderungen oder starken Kontrasten aufeinander folgen und dadurch sonst auseinanderliegende Vorstellungen so vereinen, dass der Maler sie in Sichtbarkeit übersetzen konnte. Im Fall der drei Themen und der Genese ihrer Gestalt kommen weitere philologische Aspekte hinzu, vor allem durch Vergils *Aeneis* und Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* in französischen Übersetzungen um 1500. Wiederum geht es um die in Schreibungen und Lautungen gebahnten Vergleiche und Gedankenverbindungen. Sie erstrecken sich von der Gestalt bis zum Thema, von *depictura liniale* zu *lignagio*, von den ein- und ausschwingenden Linien, die der Maler nachzeichnet, bis zur Linie der Erbfolge in einem dynastischen Bildnis.

SUMMARY

Albert Boesten-Stengel
 A PORTRAIT OF *CLAUDE DE FRANCE*?
 ANTIQUITY AND HERALDRY IN LEONARDO'S
LADY WITH AN ERMINE

The ermine's "serpentine pose" und "heraldic dignity" (Kenneth Clark) demand and permit a closer examination of its style and meaning. It frees Leonardo's *Lady with an ermine* from her modern identification as Cecilia Gallerani and the connected dating of the painting before the year 1492. Philological arguments and technical observations explain that Bellincioni's *sonnet on Cecilia's portrait* does not refer to the Cracovian composition.

The new relative dating occurs as follows. The serpentine pose of the ermine corresponds to Leonardo's drawings and notes on the locomotion of the animals. While his vocabulary follows recent latin translations of Aristotle's treatise *Περὶ πορείας ζῴων* (*On locomotion of the animals*), the draftsman demonstrates the forces and movements by means of concave and convex outlines, coordinated with curved parallel hatching. Precisely this method emerges in Leonardo's sketches for the first time around the year 1504. He follows here Filippino Lippi's earlier reception of Antiquity, sketches after wall paintings of the early imperial period in Rome. Filippino imitates the antique brushwork and *chiaroscuro*. By mere graphic means he shows the effects of changing light on the surfaces of bodies in movement. Leonard's curved hatching is especially linked with two projects of the same period, the *St Anne with the Virgin, the Child and a Lamb* and *Leda with the Swan*. The ermine's serpentine pose belongs here.

In the Cracovian composition we find signs of its occasion or commission around the year 1507. The colours white, blue, gold and red of the animal and the lady's costume allow to recognize here a portrait of Claude de France (1499–1524) in her temporary role as designated heiress of Milan-Lombardy and Genoa-Liguria. The painting does not only manifest the Florentin-French political alliance. Further philological aspects around the year 1500, French translations and editions of Virgil's *Aeneis* and Boccaccio's *Genealogie deorum gentilium*, let discover the genealogical meaning of the three white animals, the lamb, the swan and the ermine.

ALTTI KUUSAMO
University of Turku

ABY WARBURG'S MISSING LADIES: THE EXCLUSION OF MID-16th CENTURY NYMPHS

As many art historians know, Aby Warburg returned over and over again to the subject of a striding nymph, the motif of an antique-looking maenad with her fluttering drapery which so often played the role of a pagan accessory figure in some significant Renaissance paintings from the late 15th century.

Finally Warburg introduced this famous figure in his last big enterprise, *Mnemosyne-Atlas*, in screen number 46 which is devoted to the *Nymph*. In this panel there is a matrix of the visual motifs of a striding woman. The screen shows the ways to domesticate an Antique nymph in the Renaissance birth chamber – with some pictures as *Urformen* of the figure. It is important to note that the *Ninfa* here, as Georges Didi-Huberman says, is a kind of *héroïne impersonelle*¹ which took the role of a semi-protagonist in Warburg's studies and imagery.

When wondering how to apply or test the ideas Warburg put in use in his famous research around *ninfa fiorentina* of Quattrocento, we have to admit that there has been a stagnation in the recent research. Lately there have been published interesting studies on this “laufende Frau”, on the maenad-looking *canefora* of Ghirlandaio, Botticelli, Filippo Lippi, Pollaiuolo and others – studies of great precision, like those of Georges Didi-Huberman (2002, 2015), Charles Burroughs (2016) and Barbara Baert (2014)², just to name a few, but they do not touch the

problem of the *Nachleben* of this bold nymph after Quattrocento, although the 16th century art would have given plenty of good examples of its appearances with a slightly different “costume”. Especially in the mid-16th century, many interesting cases appear in Central Italian, and especially in Roman, imagery, which could give some food for the hypothesis of a new kind of striding maenad. By saying this I don't only mean the examples Parmigianino has given us – and that are so often referred to. There is even more to come – examples which also raise some methodological questions.

We know that Warburg didn't have much interest in the imagery of Michelangelo and his “miserable imitators” (*cattiva pratica*), as Ludovico Dolce (1557) called them. This was not only due to the fact that Warburg had no taste for – or interest in – Michelangelo's art,³ but also because he didn't like the “Muskelrhetorik” of Mannerism and Baroque art and its “theatralisches Pathos”.⁴ In his late “Einleitung” for *Mnemosyne-Atlas* panels, Warburg was sceptical about art after Raphael and Michelangelo. For him there existed a kind of idling (*Leerlauf*) in art after Raphael. Warburg also referred to the “kanonische Formensprache” of the European Renaissance from the late 15th century up to the 17th century.⁵

Probably Michelangelo's “bad imitators” weren't bad enough! So, Warburg must have been sceptical also of an artist as a virtuoso, although in his time for example

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002, p. 256. Cf. G. AGAM-BEN, *Ninfe*, Torino, 2007, p. 168: Ninfa is something between the original and the copy.

² See G. DIDI-HUBERMAN, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, 2015; B. BAERT, *Nymph: Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866–1929)*, Leuven–Paris–Bristol 2014; CH. BURROUGHS, ‘The Nymph in the Doorway: Revisiting a Central Motif of Aby Warburg's Study of Culture’, *California Italian Studies*, 6, 2016.

³ Cf. J. IMORDE, ‘Warburg und die Hochkunst. Das Problem Michelangelo’, in *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, ed. P. Kofler, Bozen, 2009, pp. 242, 245.

⁴ A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, ed. G. Bing, Nendeln/Lichtenstein, 1969, pp. 445, 447, 448–449.

⁵ A. WARBURG, ‘Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929)’, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, ed. I. Barta, Ch. Geissmar, Wien, 1992, pp. 172–173.



Francesco Salviati (1510–1563) didn't appear to be a *virtuoso*, as he may be for us today, when we have a better conservation arsenal and good colour photos in our use. Now we can easily think that Salviati as a draughtsman was almost comparable to Michelangelo. In that way times are changing and we know that every age chooses its own artists from the history of art – and yet this does not mean that we must be anachronists in Didi-Huberman's sense.⁶

The problem of the atmosphere of the age was not an important factor for Warburg. During his stay in Rome in 1928–1929 he seemingly found much delight in reading Giordano Bruno.⁷ Rightly or wrongly, he was not interested in the art of Bruno's time, not only because his theory of pathos formulas implies more continuity (meaning: synchrony) than radical diachrony (a spirit of the ages), but also because he evidently disliked the imagery of the late Renaissance. Taste is a tricky thing; it even affects how important we consider the pathos formulas of certain periods.

One might hope that the idea behind Warburg's *Gebärdensprache*, the gesture language of an image, and an interest in shaping the history of pathos formulas would be independent of the changes and differences in changing aesthetic tastes. However, at the beginning of the 20th century this kind of open attitude towards mid-16th century art was difficult even for those who were independent of the so-called “eternal aesthetic values”, or formalists like Bernard Berenson and Lionello Venturi, whose standards were heavily dependent on the art of the so-called “primitive painters” before Raphael.⁸ Despite the fact that Warburg detested Berenson's formalism,⁹ he shared the same distaste for art after the High Renaissance, more or less. This meant: the age of Mannerism. In his old age Berenson made an exception. On October 29, 1950 he visited for the first time Francesco Salviati's exuberant frescoes in the Palazzo Sacchetti in Rome. It seemed that he got a small clue of the relativity of taste,¹⁰ whereas Warburg

had no time for the kind of late Renaissance imagery in Rome; life was short and he had to construct the *Mnemosyne-Atlas* project.

THE FLEXIBILITY OF THE CONCEPT OF THE PATHOS FORMULA

In order to understand why Aby Warburg never used his famous concept of the *Pathosformel* to describe the pathetic or emotional pictorial forms of Mannerism, we have to ponder the supposed elasticity of the concept.

Warburg's concept of the pathos formula (*Pathosformel*) was from the beginning linked to the pictorial form of a striding nymph in Ghirlandai's *Birth of John the Baptist* (1485–1490) [Fig. 1]. The first time this connection was to be seen was in his *Ninfa Fiorentina* -file, in “Nymphenfragment” from the year 1900.¹¹ According to Claudia Wedepohl, Warburg most obviously used the concept *Pathosformel* for the first time in this famous file.¹² Right from the beginning the associative area of the concept was applicable to a large number of nymphs, from Salome to Judith, and even to the archangel Gabriel.¹³ Later the formula could contain a rather large arsenal of different emotional charges, which can be “illogical” and “primitive” or which can unite Apollonian and Dionysian aspects of existence – and show the maximum of inner incitements (“maximales inneres Ergriffensein”),¹⁴ and in that way could signify the intensification of existence.¹⁵ As Moshe Barasch states, Warburg never defined the concept clearly or unambiguously.¹⁶

In his 2007 book *Ninfe* Giorgio Agamben defines *Pathosformeln* as relatively autonomous hybrids of archetypes or “hybrids of matter and form” (*materia e forma*) which own both “*la primavoltità e repetizione*”.¹⁷ In almost the same way Claudia Wedepohl speaks of the two parts of the “Pathosformel” (“emotional *Pathos* and rational

⁶ See G. DIDI-HUBERMAN, ‘Before the Image, before Time: The Sovereignty of Anachronism’, in *Compelling Visuality*, ed. C. Farago, R. Zwijnenberg, Minneapolis–London, 2003, pp. 35–38.

⁷ See A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Berlin, 2001, pp. 394–396.

⁸ See B. BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, New York, 1957 [1896], pp. 62, 64, 70–71; L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926; G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, 1989, passim.

⁹ See C. WEDEPOHL, ‘Berenson and Aby Warburg, absolute opposites’, in *Bernard Berenson*, ed. J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge, 2014, pp.157–167; see also: A. KUUSAMO, ‘The Idea of Art as a Form Behind Tactile Values: The Recuperation of Art in Art History c. 100 Years Ago’, in *Towards a Science of Art History. J. J. Tikkanen and Art Historical Scholarship in Europe*, ed. J. Vakkari, Helsinki, 2009, pp. 122–124.

¹⁰ B. BERENSON, *The Passionate Sightseer: From the Diaries 1947–1956*, London, 1960, p. 25.

¹¹ A. WARBURG, A. JOLLES. Warburg Institute Archive, WIA III,55.1. *Ninfa Fiorentina*, 1900.

¹² C. WEDEPOHL, ‘Wort und Bild: Aby Warburg als Sprachbildner der Besonnenheit’, in *Ekstatische Kunst*, p. 25 (as in note 3); cf. eadem, ‘Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivari-sche Spurensuche’, in *Denkraum. Formen, Motive, Materialien. Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung*, ed. S. Weigel, K. Barck, München, 2014, p. 36 (see: ref. 19).

¹³ Cf. A. WARBURG, WIA III,55.2 [1].

¹⁴ A. WARBURG, ‘Einleitung’, p. 171 (as in note 5). Cf. C. WEDEPOHL, ‘Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum’, p. 34 (as in note 12).

¹⁵ See G. CARERI, ‘Pathosformeln. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini’, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, ed. M. Bertozzi, Ferrara, 2002, p. 51.

¹⁶ M. BARASCH, ‘“Pathosformulae”. Some Reflections on the Structure of a Concept’, in idem, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna, 1991, p. 124.

¹⁷ G. AGAMBEN, *Ninfe*, p. 17 (as in note 1).



1. Domenico Ghirlandaio, *The Birth of St. John the Baptist*. Ca. 1490. Fresco. Cappella maggiore, the Basilica of Santa Maria Novella, Florence. Photo: Emma Micheletti; Domenico Ghirlandaio. Milano: Scala, 1990, 55

*Formel*¹⁸). Agamben reminds us that Warburg's concept of *Pathosformel* is a formula, which means that it contains both pathos and formula, meaning a "stereotypical aspect".¹⁹ Or, as Agamben stated in 1975: "An emotional charge and iconographic formula" are intertwined in this concept.²⁰ In terms of method, Wedepohl speaks of terminological "Hybridbildung".²¹ *Pathosformeln* could be seen as dynamic "Zusatzformen",²² or as *dynamisierenden Pathosformel(n) all'Antica*²³ or yet again as "dynamograms – metaphors infused with Bacchic, emotive energy that also... obey the grammatical form", as Christopher Johnson defines it.²⁴ The sense of superlatives in pathos formulas is essential. This is why pathos must have emo-

tionally impulsive power in order to possess a capacity for reappearances.

According to Moshe Barasch, pathos formulas can be relatively separate from the thematic content of a picture.²⁵ Before I continue, I have to refer to the problem of polarization: how the same gesture motif can have a totally different meaning (referent) when it appears in the Renaissance time after Antiquity, and possess the so-called "energetic inversion".²⁶ Warburg has asserted that the contact with a new age produces these polarizations.²⁷

The problem now will be this: Is this "energetic inversion" in Warburg's sense (*energetisch invertierte Sinngebung*)²⁸ possible at all times? Can we apply this formula of the *Pathosformeln* to the mid-16th-century Mannerism (in Rome) and many of its striding nymphs?

We can suppose that for Warburg the female nymphs of Mannerism couldn't fulfil the dimensions of tragic pathos, which was so near to him. Maybe all those twisted

¹⁸ C. WEDEPOHL, 'Wort und Bild: Aby Warburg als Sprachbildner der Besonnenheit', p. 25 (a in note 12).

¹⁹ G. AGAMBEN, *Ninfe*, p. 16 (as in note 1).

²⁰ Idem, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, ed. and transl. D. Heller-Roazen, Stanford 1999, p. 90.

²¹ C. WEDEPOHL, 'Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum', p. 47 (as in note 12).

²² A. WARBURG, 'Vier Thesen', in *Gesammelte Schriften*, p. 58 (as in note 4).

²³ Idem, 'Einleitung', p. 172 (as in note 5).

²⁴ CH. JOHNSON, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, 2012, p. 64.

²⁵ M. BARASCH, 'Pathosformulae', pp. 124–125 (as in note 16).

²⁶ A. WARBURG, 'Einleitung zum Mnemosyne-Atlas', p. 172 (as in note 5).

²⁷ P.-A. MICHAUD, "'Zwischenreich'. Mnemosyne, o l'expressività senza soggetto', in *Aby Warburg e le metamorfosi*, p. 175 (as in note 15).

²⁸ A. WARBURG, 'Einleitung', p. 172 (as in note 5).



2. Girolamo Siciolante Sermoneta, *Nativity of the Virgin*. 1560-61. Fresco. Cappella Fugger, Santa Maria dell'Anima, Rome. Photo: A. Kuusamo

forms of Mannerist figures seemed to possess aesthetically curious forms and also seemed to be superficial and didn't seem to contain much tragic emotion or "phobic engrams" – to refer to his famous words from the "Einleitung" of *Mnemosyne-Atlas* (1929). For him, Mannerism must have been the opposite of the "unrhetorische [sic]" modes of Piero della Francesca's frescoes – especially the *Victory of Constantine* (Arezzo).²⁹

Nowadays, thanks to our interests in finding new aspects from those historical times which have been aesthetically neglected and thanks to our cultural anthropological interest to art, we can see the movement of Mannerism in a totally different light from the times of Aby Warburg. There was a change in the late 1970s when there arose a structuralist interest in fresco decorations of all

ages, putting aside old modernistic taste prejudices. Be that as it may, today we are firmly convinced that all style periods are interesting for their "own" sake.

WARBURG IN ROME 1928–1929

Now, it will be interesting to find out what Aby Warburg wanted to see and what he didn't want to see in Rome during his stay there in the last year of his life. He was in the city with Gertrud Bing from mid-November 1928 until the end of April of the following year. Besides his main work with the *Mnemosyne-Atlas*, Warburg and Bing visited many palaces and churches. However, his attitude towards the Late Renaissance most certainly hindered him in seeing possible new continuities in terms of pictorial motif- *Wanderung*.

²⁹ Ibidem.

In his “Fragmente zur Ausdruckskunde” Warburg’s stand on the Late Renaissance in Rome is quite uncompromising: “I cannot acknowledge (*anerkennen*) the so-called Late Renaissance in Rome; I know only delayed Renaissance-epigones (*Renaissancisten*), to love which does not require one to give them a style period of their own.”³⁰ During his stay in Rome he does not pay any attention in his *Tagebuch* (1928–29) for example to Hermann Voss’ important new book on the period in question: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* from the year 1920.

It would seem that for him the figure of the Renaissance nymph just suddenly died after Raphael’s time and in the shadow of Michelangelo. And even if there were also some cases which seemed to copy the figure of nymph, he never saw these examples as interesting pictorial figures as such, or he remained silent about them. Although Warburg is famous for his anthropological approach, the distaste for Mannerism probably won his anthropological attitude.

For Warburg, artists like Francesco Salviati and Girolamo Sermoneta stayed below his aesthetic bar – although Gertrud Bing, his assistant in Rome, was interested in seeing Salviati’s *Raising of Lazarus* in Galleria Colonna in Rome, 27. 12. 1928.³¹ Warburg, who was also present, mentions only Guercino’s *Tobias and the Angel*, probably because of the angel’s connection to the theme of *ninfa* (in his *Mnemosyne-Atlas* panel 47) – despite the fact that the style of Guercino’s painting must have seemed a bit “sweet”. Although Bing was interested in Michelangelo’s works and paid a lot of attention to the frescoes of the Sistine Chapel, Warburg had an aversion to the praise of the genius, like Michelangelo: All those researchers, who were very fond of him, belonged to the “Polizeischutzgruppe der genialen Persönlichkeit”,³² like famous Michelangelo writer Ernst Steinmann, the director of Bibliotheca Hertziana, whom he met several times in Rome. Some drawings of Michelangelo were, of course, an exception.³³

Be all that as it may, Warburg was affected by the aesthetic ideals of his own time, which closed his eyes to interesting possibilities for following pathos formulas of nymphs from the mid-16th century, pictures of those figures which filled his neighbourhood in Rome – for example Sermoneta’s “nymph” in *The Birth of the Virgin* in Santa Maria dell’Anima (1560–1563) [Fig. 2], the “national church” of Germany in Rome, the pose which is so close to Alfonso Lombardi’s (1525) “clumsy” relief in panel 46 (no. 15). Sermoneta also painted a variant of his nativity scene.³⁴ Even closer to Warburg’s hotel was Gaspar



3. Francesco Salviati, *The Birth of the Virgin*. 1563. Fresco. Cappella della Madonna delle Grazie, San Marcello al Corso, Rome. Photo: Marcia Hall: *After Raphael*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 196

Becerra’s interesting fresco *Birth of the Virgin* (1548–1550, Cappella della Rovere, in Ss. Trinità dei Monti, Rome).

There were many other similar examples, only to mention Francesco Salviati’s small fresco *The Birth of the Virgin* in San Marcello al Corso (1563) [Fig. 3] with its outstanding nymph looking straight at the viewer. An aesthetic bar is sometimes invisible, but effective. Anyway, these examples would have shed light on the question how the *ninfa* of Ghirlandai’s famous fresco behaved after Quattrocento, how it turned out to be a bit anonymous and tried to reach the centre of the picture plane, as in Sermoneta’s and in Salviati’s *Births*. However, at the end of June 1929, in Mantua, the Mannerist frescoes of the Palazzo del Te by Giulio Romano made an impression on Warburg, against his expectations: “preziös, aber nicht barbarisch.”³⁵

PROBLEMS IN PANEL 46 (“NYMPH”)

In his little book *Ninfe* Giorgio Agamben calls the image of the Nymph “an image of the image” (2007, 16). This could also be a good definition even for some pictures in

³⁰ A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *Fragmente zur Ausdruckskunde*, ed. U. Pfisterer et al., Berlin, 2015, p. 274.

³¹ A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, p. 388 (as in note 7).

³² See: J. IMORDE, “Warburg und die Hochkunst”, p. 244 (as in note 3).

³³ A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, p. 414 (as in note 7).

³⁴ Later Sermoneta has painted the other *Birth of the Virgin* in San Tommaso in Cenci, Rome (1565), in Cappella di Valerio Cenci.

This painting is more in tune with the Counterreformation.

³⁵ I am referring to the date 28.II.1929. See A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, p. 467.



4. Aby Warburg, *Mnemosyne Picture Atlas*, panel 46. Photo: The Warburg Institute, London

panel number 46 in Aby Warburg's *Mnemosyne-Atlas*. Devoted to the *Nympha*, it was called: "Nymph. Hurry-Bring-It in the Tornabuoni circle; Domestication". In the centre of the matrix of examples of a striding woman from different ages there is an image of Ghirlandajo's *Birth of John the Baptist* (S. Maria Novella, Florence, 1485–1490 [Fig. 4]). The Nymph here, as Georges Didi-Huberman says, is "l'héroïne auratique"³⁶ Warburg also calls Ghirlandajo's fresco a *Domestizierung der antiken Nymphe oder Mänade in christlichen Grenzen der italienischen Frührenaissance*.³⁷ The nymph has many appearances and it is,

³⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, p. 256 (as in note 1).

³⁷ See E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, 1970, p. 299.

as Wedepohl states, "also a symbol of its age loaded with tensions"³⁸ If this is the case we might easily think that the symbolic charge of the striding female figure should have a more demanding significance when thinking of the mid-16th century art!

The concept Warburg created for this accessory lady-figure is called *bewegtes Beiwerk* – accessories in movement. Indeed, this has ever since troubled the minds of art historians. By this notion he meant the expressive movements of the figures that are emerging from a marginal zone of the image in the late Quattrocento art. He held the view that these expressive elements in Renaissance art

³⁸ C. WEDEPOHL, 'Wort und Bild: Aby Warburg als Sprachbildner der Besonnenheit', p. 25 (as in note 12).

were adapted from antiquity in a situation in which the Florentine festive culture was strongly affected by the relief-sculpture of Roman antiquity.³⁹

Now we can ask: why were so many later *ninfa*-figures disqualified from panel 46? Or is it that Warburg didn't really know those later Roman examples? Although he saw that the origin of Renaissance was *heterogenic* (*heterogenischen Herkunft*), he didn't believe or care that the waning of the Renaissance could be even more heterogenous.

As an example of the *Nachleben* of the nymph, this particular panel 46, in spite of being crowded with images, is quite humble in terms of chosen variants and has too often been taken as given. Hence, the scene of the panel needs to be rethought, especially in a way which could be a *starting point for a wider considerations of the striding nymph* in the *mega*-period of the Renaissance.

The scope of the period represented in the panel culminates in Quattrocento: There are only three examples of nymphs that are from the 16th century, and the last Renaissance *ninfa* represented is from the year 1528. After that nothing, except a picture of a gipsy woman, who is not "striding" at all and is situated in the middle of the photo. In that way the panel uncovers all its exclusions. For example, we can ask: Where are Jules Chéret's famous dancing "maenads" in his posters from *la belle époque*, from Warburg's own time?

We can also ask: where are the Roman examples of Quattrocento in the panel? In his last year in Rome Warburg could have visited Santa Maria del Popolo to see a nice example of a striding nymph in the fresco *The Birth of the Virgin* of "Aiuto di Pinturicchio" (1489–1491) in the cappella Basso della Rovere. We can also seriously ask: Did the striding lady remain the same after the High Renaissance – and if not, how can we recognize her in her changing attire? As I mentioned before, the wave of images of nymphs from the mid-16th century is totally absent from the Warburgian mind-map. Moreover, those images are also absent from Didi-Huberman's many books on Renaissance nymphs.

The paintings of Sermoneta and Francesco Salviati could have given more evidence for Warburg's idea of the *ninfa* as a curious *ambivalent* and *vague* figure running into the birth chamber with fluttering garments and carrying a basket. As for iconography, Warburg thought that the figure of a nymph, not only a bystander in a picture but also a moving accessory, has a flexible capacity to change her costume. She can be Venus, Pomona, nymph, Victory, Judith or Salome.⁴⁰ Therefore for him the strict iconography was not a decisive factor here.

At closer look, panel 46 is characterized by the *lack of a precise iconography*, despite a kind of parasemantic reference to nymphs. Warburg didn't ask for the specific context of meaning in spite of the fact that at least six or seven



5. *Dancing Maenad*. 27 BC–14 AD. Roman Copy from an original by Kallimachos (406–405 BC). Marble. Musei Capitolini, Rome Photo: Museo dei Conservatori

of the pictorial fragments shown there were connected to the theme of *childbirth*.

In panel 46 at least three important aspects – mostly iconographic – are either missing or have not been taken sufficiently into account. Firstly, the overriding theme in the screen could be the theme of birth, the birth of the Virgin or of John the Baptist, not of Christ (there is but one picture on the subject). In a pictorial tradition a cane-phor is often connected to a *sacrifice* scene, to the rite after the child's birth (as in *Leviticus*). Secondly, many figures created after the High Renaissance are missing from the screen, as I said earlier, especially those made in Rome, images which could have given a lot of support to Warburg's basic assumptions about the *Ninfa*. Thirdly, that which definitely anticipates the Renaissance birth scenes is the motif of the birth of Dionysus in the Roman Antique sarcophagi. Although Warburg adopted the picture of the Bacchic maenad from the classical sarcophagi which represented a frantic maenad as a part of the Dionysian fertility procession, he didn't pay attention to the particular theme and motif of the *birth* of Dionysus as a part of the Bacchic imagery [Fig. 5]. There were some reliefs to be seen on this theme already at the time of the Renaissance. However, the problem was that many of those antique

³⁹ A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, pp. 66, 73–74 (as in note 4).

⁴⁰ Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante*, p. 161 (as in note 1).

reliefs which depict nymphs in the birth context, nymphs as bystanders, were found later. Anyway, he left the frantic Dionysian maenad he referred to so many times, off from the Nymph-panel. It can be found in panel number 6.

Later, in the early 1960s, prof. Nicole Dacos called attention to the subject-matter of a dancing maenad in 15th century painting. She focused on Filippo Lippi's famous tondo (as the first example of the canephor in antique disguise) and some other figures, all from the 15th century.⁴¹ Neither did she pay any attention to iconography of child-birth (especially of *Mary the Virgin* and *John the Baptist*) lurking behind the maenad figures, nor to the theme of the birth of Dionysus. What is more striking: like Warburg, she was only interested in the nymphs of the 15th century, nymphs in their virginal state, not "spoiled" by a later style, Mannerism.

Dacos was not alone here. Indeed, a lot of attention has been drawn mainly to the nymph of *Ghirlandaio*, to the same nymph who was in the centre of Warburg's attention. Mid-16th century nymphs were still waiting for their turn. Inga Fransson has said, "A comparative study of all these Nymphs could throw more light on the problem of how the different artists have handled and interpreted the pathos-formula".⁴² However, Fransson didn't refer to later figures of the 16th century. Since the 1980s I have tried to make a comparative study of those nymphs who strode into the picture after *Ghirlandaio* and Raphael.⁴³ The only nymphs after Raphael brought up many times as a paradigmatic model, are Parmigianino's nymphs in the fresco of Santa Maria della Steccata in Parma, 1533–1539 (in Fermor 1993, in Vaccaro, 1998 etc.).⁴⁴ Meanwhile interesting examples from Rome have been dozing.

⁴¹ N. DACOS, 'Ghirlandaio et l'antique', *Bulletin de l'Institute Historique de Rome*, 34, 1962, pp. 444–445.

⁴² I. FRANSSON, 'Some Aspects on the Use of Antique Elements, especially Human Figures in Quattrocento Art', in *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentinischen Renaissance*, ed. L. Larsson and G. Pochat, Stockholm, 1980, pp. 303–304.

⁴³ See A. KUUSAMO, 'The Concept of *vaghezza* and the Carnivalization of the Dionysian Nymph in the Mid-Sixteenth Century Imagery of the Birth of the Virgin Mary', in *The Iconography of Gender*, vol. 1, ed. A. Kiss, G. Enfre Szönyi, Szeged, 2008 (Papers in English and American Studies, 15), pp. 80–95. Cf. idem, 'Meitä katsova canefora (Canefora looking at us). Nymfi ja manierismi, osa II', *Synteesi*, 4, 2005, pp. 3–23.

⁴⁴ It has become a habit to refer to the concept of "bewegtes Bewerk" of the late Quattrocento as if it could give the only key to all later nymph-figures (Omar Calabrese, Sharon Fermor, Paola Tinagli, Inga Fransson, Gombrich, Dacos, Roland Kany, Patrizia Castelli, Claudia Cieri Via, etc.). Yet it is striking that hardly anybody has been interested in canephors of the mid-16th century – besides the famous images of Parmigianino –, probably because many followers of Warburg really thought that *Pathosformeln* were emptied and became somewhat too kitschy during the 16th century. However, we could easily imagine that in the mid-16th

VAGHEZZA, FURIA AND THE MID-16TH CENTURY PATHOS FORMULAS?

My task has been to apply – and test – the notion of the accessory figure *in movimento* to the mid-16th century imagery – as far as the nymph is of concern. Indeed, it has been challenging to look at pictures from Raphael on and locate Warburg's maxim of the „accessories in motion" as a *Pathosformel* a few decades later and observe the pictures of the same iconographic genre, the event in the birth chamber, in Roman 16th-century Mannerism. The first thing to ask is: If we can use the Warburgian hypothesis of the striding nymph for the early 20th century visual material (*la belle époque*), why not for the situation where these nymphs and *caneforoi* were closely related to the High Renaissance, to the point of "corruption"? And what could this "corruption" mean, then? Would this "corruption" mean simply a new concept of beauty, or a crisis of beauty?

As for subject-matter, we can find some noticeable similarities in the nymph figures of mid-16th century: The images of Francesco Salviati (1548, 1563), Girolamo da Sernoneta (1560–63, 1565), Becerra (1548), and also of Torbido (1538, Verona) and Prospero Fontana (1563, Bologna) are all paintings depicting the birth chamber. Yet we can easily see many changes: The number of striding nymphs in these pictures is increasing and at the same time they are getting more and more impersonal and ambiguous. In the drawing of Salviati *The Birth of the Virgin*. (ca. 1548, Albertina, Vienna) [Fig. 6], we can see at least three accessory ladies (*ancelle*) moving quickly.

In fact, it is not accidental that in his article "I costume teatrali per gli Intermezzi del 1589" Warburg uses the expression "vago" when describing Bernardo Buontalenti's drawings of *canefora*, and referring to Filippo Lippi and Raphael: "vago motive ornamentale".⁴⁵ Indeed, we can suppose that the imagery between the time of Raphael and that of Buontalenti (1535–1603) was filled with examples of those nymphs of whom Pietro Bembo had already called "vaghe – vaghe Ninfe, le vaghe donne" in his *Gli Asolani* (1505).⁴⁶

Really, the term *vaghezza* (lovely, vague charm) might be a key concept when thinking of the sign-function of Warburg's concept "*Ikonologie des Zwischenraums*",⁴⁷ as the par-

century the "camp" of *Pathosformeln* prevailed. It does not need much field work to find paintings of Mannerist nymphs in Rome.

⁴⁵ A. WARBURG, 'I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il 'libro di conti' di Emilio de' Cavalieri', in *La rinascita del paganesimo antico*, ed. G. Bing, Firenze, 1980, p. 95.

⁴⁶ P. BEMBO, 'Gli asolani', in *Opere volgare*, ed. M. Monti, Firenze, 1961, p. 76.

⁴⁷ Cf. S. WEIGEL, 'Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy. The system figuré in Warburg's *Mnemosyne* Project within the History of Cartographic and Encyclopedic Knowledge', *Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 4, 2013, p. 6;

adigmatic meaning of the nymph in the middle of the 16th century, also. And it is noteworthy that Giorgio Vasari uses this expression for the first time when describing Filippino Lippi's complex frescoes: "*vaghissima invenzione*".⁴⁸ In his book *Dialogo dove si ragiona delle bellezze* (1542) Niccolo Franco describes the quick movement of a lady with the term *vaga* or *vaghezza*.⁴⁹ For Franco, all his examples of the expression *vaghezza* refer to eccentric movements. La *vaghezza* is also connected to the concept *artifizio*, artificial, in G. P. Lomazzo's treatise⁵⁰, and to the concept of difficulty (*difficoltà*) in Benedetto Varchi's treatise.⁵¹ These characterizations also fit perfectly well to the Manneristic nymphs.

In Vasari's *Lives* the term *vaghezza* usually appears in the context of the description of the colours in a painting. However, in Perino del Vaga's life, the term shows up four times, and the last one is telling: When he describes the frescoes of Sala Paolina (Castel San Angelo, 1546), he asserts: "La sala è molto bella e vaga".⁵² This is more than symptomatic for the twisted female figures of the fresco.

Most obviously, Michelangelo's concept of the *figura serpentina* paved the way for the more ornamented visual language of gestures. Richly ornamented gestures are a kind of Dionysian *basso ostinato* after the High Renaissance. David Summers states: "The identification of movement and ornament was not unique to the Renaissance".⁵³ According to G. P. Lomazzo, Marco Pino adapted the idea of *figura serpentinata* from Michelangelo: "[h]e ought always to make the figure pyramidal, serpentine and multiplied".⁵⁴ *Figura serpentinata* connotes extreme artifice – and as a gesture it is close to *furia* of the figures. David Summers writes: "It is far from being spontaneous, it is calculated and artificial, responding first of all to the demand for *varietà*".⁵⁵ According to Lomazzo, "the greatest grace and loveliness that a figure may have is that it seems to move itself; painters call this the *furia* of the figure. And to represent this movement no form is more suited than a flame of fire." So, for Lomazzo, "movements (*moti*) [...] should always be represented in such a way that the body



6. Francesco Salviati, *The Birth of the Virgin*. Ca. 1548. Drawing. Photo: Albertina, Vienna

is serpentine, to which Nature is easily disposed".⁵⁶ For this reason Lomazzo was fond of twisted poses (*ravvolgimenti*), like many Mannerists before him. This is a way in which the *figura serpentina* is a part of *furia*, and *furia* connotes with conscious artifice *vaghezza*.⁵⁷

The frame to all these concepts was *furor poeticus*, the premodern Ciceronian variation of Plato's *mania*. For Vasari it was *furor dell'arte*: "It seems often that in sketches (*bozze*), arising from the *furor* of art (*furor dell'arte*), the *concetto* (concept) is expressed in a few strokes".⁵⁸ *Furia*, *fierezza di moto* and vivid movements belong together as paving the way for nervous figures, nymphs of the followers of Michelangelo. Even if they broke the rule of *copia* of Alberti, they carried with them some new theoretical insights which E. H. Gombrich has always called a "crisis of the art theory" in the mid-16th century.

A good example of this new artistic view is a small fresco painting of Salviati, *The Birth of the Virgin*, in San Marcello al Corso, Rome (1563) [Fig. 3]. It yields a view in which a *canefora* has grown big enough to fill the left part of the picture, showing off her beauty, and, what is new,

cf. CH. JOHNSON, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, p. 139 (as in note 24); cf. A. WARBURG, 'Einleitung', p. 171 (as in note 5).

⁴⁸ G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, 2001, p. 513.

⁴⁹ N. FRANCO, *Dialogo dove si ragiona delle bellezze*, Apud Antonium Gardane, 1542, 50r.

⁵⁰ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1968, pp. 126, 129, 146.

⁵¹ B. VARCHI, 'Della maggioranza delle arti', in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e Controriforma*, vol. 2, ed. P. Barocchi, Bari, 1962, p. 38.

⁵² G. VASARI, *Le vite*, p. 908 (as in note 48).

⁵³ D. SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981, p. 91.

⁵⁴ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, p. 22 (as in note 50).

⁵⁵ D. SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, pp. 61, 411 (as in note 53).

⁵⁶ G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, pp. 22–23 (as in note 50).

⁵⁷ See A. KUUSAMO, 'The Concept of *vaghezza*', pp. 80–95 (as in note 43).

⁵⁸ D. SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, pp. 62–63 (as in note 53).

she is looking straight at the beholder; she is no longer just a bystander. She seems to be a representation of the nymph and at the same time an allegory of all nymphs – and finally a kind of *exordium* (*proemio*) of the theme of childbirth.⁵⁹

In the following chart we can see quite a few differences between the nymphs depicted by Ghirlandaio, Botticelli and Pollaiuolo and those painted by Salviati, Sermoneta, Becerra and other Mannerists. The chart tries to clarify cultural differences between the atmosphere of the late Quattrocento and the “soulless” Mannerist paintings, and how this “soullessness” could be regarded as a new *Pathosformel* in its own right – with its self-conscious view of art containing a new “artificial” approach: how to create distance to the self-evident themes and motifs of the High Renaissance.⁶⁰

The right column pertains to works starting from the year 1538 when Salviati finished his *Visitation* (San Giovanni Decollato, Rome). In sum, the function of nymphs and servants (*ninfe, ancelle*) was changing during

this time period, however not so much as it changed at the end of 19th century and during *la belle époque*. Taking this into account it is even more surprising that Warburg and his followers, mainly Didi-Huberman, have not paid any attention to this gradual change from High Renaissance to Mannerism – despite Warburg’s idea of the striding nymph as a *flexible pathos formula*.⁶¹ Moreover, a Dionysian impact in the mid-16th century seems to dwell under the guise of *vaghezza*, which means a changeable, lovely charm – even though Warburg most obviously saw Mannerism as an opposition to Dionysian elements in art.⁶²

It is apparent that every generation will interpret, apply and see Aby Warburg’s ideas of *bewegtes Leben* in a different light, and in this way will try to fill the blank spots in the research with new insights. I think it is time to reevaluate and fill in the lacuna of the 16th century-nymphs and see how the pictorial form of the striding nymph makes its way through this controversial time.

⁶¹ A. WARBURG, A. JOLLES, WIA, 55.1.

⁶² A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, pp. 445, 447 (as in note 4). Cf. C. WEDEPOHL, ‘Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum’, p. 41 (as in note 12).

⁵⁹ See A. KUUSAMO, ‘Meitä katsova nymfi’, pp. 3–23 (as in note 43).

⁶⁰ Idem, ‘The Concept of *vaghezza*’, pp. 93–95 (as in note 43).

Chart 1

Differences in representing female figures as nymphs in birth scenes in Renaissance and Mannerist art

The end of the 15th century

Low proxemic intensity
Slow action
Domestic characters
Small, intimate space
Acts are discernible
Horizontal space

Limited space
Unity of action
Chorus figures in margins
Few assistant figures
(*dignità*)
Leggiadria, grazia
Controlled movements
Metonymic clarity
Homotopy
Hypotaxis
Bewegtes Beiwerk

Mid-16th century (1538-1565)

High proxemic intensity
Quick movements
Anonymous characters with anonymous characteristics
Large anonymous space
Acts and episodes fuse.
Heterogenic space (from Sebastiano to Salviati)

Unshaped space
Heterogenous action
Chorus figures take command
Assistant figures fill the space
(*copia*)
Vaghezza – unbound movement
Furia of movements
Metonymic sliding
Heterotopy
Parataxis⁵⁸
The carnivalization of *Bewegtes Beiwerk*

SUMMARY

Altti Kuusamo

ABY WARBURG'S MISSING LADIES: THE EXCLUSION OF MID-16TH CENTURY NYMPHS

When thinking of the research which has been made on the *Nachleben* of the famous *Ninfa* in the Renaissance of which Aby Warburg was so fond of, there is a strange lack of interest regarding the pictures of striding women appearing in the mid-16th century Rome. Although Aby Warburg stayed the last year of his life in Rome he didn't include Roman examples of striding women in his *Mnemosyne-Atlas* project, in the panel number 46. Probably he didn't even know those ladies or was suspicious of all Manneristic images after Michelangelo. Warburg is not alone here: Also Georges Didi-Huberman does not pay any attention to these Mannerist lady-figures in his numerous *Ninfa*-publications. Because it is a common opinion that Warburg's concept of the Pathos formula is a flexible one, we can apply the formula to those anonymous striding women of Mannerist fresco decorations – those vague figures which can be characterized with the epithet of the time: *vaghezza*. It is also quite possible to call them nymphs of the day, different from those of the late Quattrocento, but interesting as such, especially when taking into account the changed cultural situation of the mid-16th century Italy.

ELIZABETH CARSON PASTAN
Emory University, Atlanta

A WINDOW ON PANOFSKY'S GOTHIC ARCHITECTURE AND SCHOLASTICISM

If there is one work that has served to frame interdisciplinarity for generations of scholars, it is Erwin Panofsky's *Gothic Architecture and Scholasticism*.¹ Through Panofsky's analyses, we learn that a medieval structure can share in the same kind of organizational logic as a contemporaneous scholarly argument's division into chapters, sections, and subsections. Panofsky examines church buildings of the 12th and 13th centuries within a 100-mile radius of Paris in terms intended to demonstrate that they share the same "distinctness and deductive cogency" as arguments advanced by scholars at the university of Paris.² His is an important contribution to the understudied field of architectural iconography.³

But it is not only the argument Panofsky advances in *Gothic Architecture and Scholasticism*, but his method, that has garnered attention. In passages that display his full rhetorical skill, Panofsky sought to describe the "mental habit" that fostered a common approach to form by theologians and builders. He characterizes the impact of

scholasticism as being "more concrete than a mere 'parallelism' and yet more general than those individual [...] 'influences,'" which he calls "a genuine cause and effect relation [that] [...] comes about by diffusion."⁴ Because of his methodological transparency, his reader may root for his point of view, even if the evidence underwhelms.

In this short paper, I will engage with Panofsky's foundational text using the lens of a study I am preparing on early Gothic rose windows. I seek to establish what was important about Panofsky's work, what he might have developed further, and in some cases did develop in other writings, and what kinds of current thinking did not figure in his argument.

THE TEXT & ITS IMPACT

Initial reviews of *Gothic Architecture and Scholasticism* by Panofsky's peers Harry Bober, Jean Bony, and Robert Branner were admiring, and praised the volume's "humanistic breadth," and "intellectual elegance." Yet they also expressed reservations about Panofsky's method, chronological parameters, and the slim evidence he adduced for actual contacts between scholars and makers of Gothic buildings. Bober spoke of the danger "of forcing the interpretation of form, and forcing the pattern of historical development."⁵ Bony observed that Panofsky focused on developments of the 13th century, rather than the entire Gothic period he designated (c.1130-1270).⁶ And Branner not only asked where the building that embodies the architectural solutions Panofsky identified might be

¹ E. PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism: An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages* was originally published in 1951 by the Archabbey Press in Latrobe, Pennsylvania. However, all citations within will be to my well-worn paperback copy, which is a Meridian Book (New York, 1971).

² E. PANOFSKY, *Gothic*, pp. 49–50 (as in note 1).

³ For architectural iconography, besides H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale* (Zurich, 1950), which Peter Kurmann incisively discussed at the Iconologies conference in Krakow, where this paper originated, see R. KRAUTHEIMER, 'Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture,' first published in 1942 and reprinted with Postscript in idem, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York, 1969), pp. 115–150; P. CROSSLEY, 'Medieval Architecture and Meaning: the Limits of Iconography,' *The Burlington Magazine*, 130, 1988, pp. 116–121.

⁴ E. PANOFSKY, *Gothic*, pp. 20–21 (as in note 1).

⁵ H. BOBER, 'Review of Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*', *The Art Bulletin*, 35, 1953, no. 4, pp. 310–312 at p. 312.

⁶ J. BONY, 'Review of Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*', *The Burlington Magazine*, 95, 1953, pp. 111–112 at p. 112.



found, but also answered his own question, stating that it was “a monument that never actually existed [...] [one that was] never, in fact, achieved.”⁷ In the book’s early reviews, then, there was ample airing of sticking points in Panofsky’s bold undertaking.

It is certainly also the case, as later critics established, that Panofsky’s analyses are better understood as an extended analogy between scholastic argumentation and its reflection in architecture, than as a study that grapples with questions of agency.⁸ *Gothic Architecture and Scholasticism* is not as broadly based as it purports to be. In passages at approximately mid-point in his slim volume, Panofsky’s discussion shifts to an imagining of what “a man imbued with the Scholastic habit” would make of the new architecture and how he might “re-experience” familiar processes of cogitation.⁹ This passage lays bare Panofsky’s focus on the elite viewer; it is this *litteratus* who could infer “the organization of the whole system from the cross section of one pier.”¹⁰

Why then, have scholars continuously returned to Panofsky, either to argue against the claims advanced in *Gothic Architecture and Scholasticism* or to associate themselves with his endeavor? Bony, for one, was convinced by Panofsky’s visual analyses, and drew attention to his approximately fifteen pages that establish the guiding principles of divisibility and homology in elegant readings of select Gothic monuments.¹¹ Stephen Murray has suggested that scholars return to synthetic narratives like Panofsky’s because the field of medieval architecture is now dominated by monographic studies.¹² In addition, because Panofsky had also translated Abbot Suger’s writings about Saint-Denis only five years before,¹³ scholars could engage with *Gothic Architecture and Scholasticism* as well as *Abbot Suger* in a single discussion of Panofsky’s Gothic.¹⁴

Indeed, *Gothic Architecture and Scholasticism*, an essay-length work of little over 100 pages, has been made to do some heavy lifting as a “master narrative” of Gothic architecture.¹⁵ This considerably overstates the nature of Panofsky’s intervention, which is conducted with the give and take of a collegial thought experiment.¹⁶ He himself concedes that his comparisons might seem like nothing more than a presentation of a “natural evolution after the Hegelian scheme of ‘thesis, antithesis, synthesis.’”¹⁷ Moreover, he acknowledges that Bourges Cathedral constitutes an exception – and a major one at that – to the Gothic monuments he examines.¹⁸ And finally, in his conclusion, he freely admits that he can adduce only “one scrap of evidence” that 13th-century architects thought in scholastic terms, namely Villard de Honnecourt’s ground plan with a later inscription stating that its form was arrived at “*inter se disputando*,” or in a disputation.¹⁹ Panofsky’s argument, which makes note of problems, and his conclusion, which is couched in speculative language, therefore scarcely resemble the overdetermined Gothic structure he has been accused of constructing. Whatever its deficiencies may be, the influence and authority of Panofsky’s study are undeniable, and it has offered scholars a purchase of Gothic

⁷ R. BRANNER, ‘Books’, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 13, 1954, no. 1, pp. 28–31 at p. 31.

⁸ See CH.M. RADDING, W.W. CLARK, *Medieval Architecture, Medieval Learning: Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*, New Haven, 1992, esp. pp. 1–8, 57–76, and 150.

⁹ E. PANOFSKY, *Gothic*, pp. 58–59 (as in note 1).

¹⁰ *Ibidem*, p. 51. Also see C. RUDOLPH, ‘Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art’, *Art Bulletin*, 93, 2011, pp. 399–422.

¹¹ J. BONY, ‘Review’, p. 112 (as in note 6). Although Bony does not specify which pages he is talking about, these must correspond to the case studies Panofsky undertakes on pp. 70–86.

¹² S. MURRAY, *Plotting Gothic*, Chicago, 2014, pp. 1–2. The problem of the dearth of broader treatments of medieval architecture was already raised by R. BRANNER, ‘Books’, p. 28 (as in note 7), who was writing in 1954.

¹³ E. PANOFSKY, ed. and trans., *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Treasures*, originally published in 1946, with a second ed. by G. Panofsky-Soergel (Princeton, 1979).

¹⁴ H. BOBER, ‘Review of Panofsky’, p. 310 (as in note 5), referred to it as a companion volume for *Gothic Architecture and Scholasticism*. Among works engaging with both works of Panofsky, see:

S. GARDNER, ‘Two Campaigns in Suger’s Western Block at St.-Denis’, *The Art Bulletin*, 66, 1984, pp. 574–587; P. KIDSON, ‘Panofsky, Suger and Saint-Denis’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, pp. 1–17; L.R. HOEY, ‘A Critical Account of the State of Some Questions Concerning Suger’s Architecture at Saint-Denis’, *AVISTA Forum Journal*, 12, 1999, pp. 12–19; S. MURRAY, *Plotting Gothic*, Chapter 3, pp. 73–95 (as in note 12). For an elegant historiography that borrows the scholastic structure of *Gothic Architecture and Scholasticism*, see M.T. DAVIS, ‘Sic et Non: Recent Trends in the Study of Gothic Ecclesiastical Architecture’, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 58, 1999, no. 3, pp. 414–423.

¹⁵ S. MURRAY, *Plotting Gothic*, p. 2 (as in note 12).

¹⁶ See the insightful comments of K. MICHELS, ‘Pineapple and Mayonnaise – Why Not? European Art Historians Meet the New World’, in *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, ed. M.F. Zimmermann, Williamstown, MA, 2003, pp. 57–66 at 59 on European scholars’ inclination for a problem-based approach over the comprehensive surveys favored in American universities of the day.

¹⁷ E. PANOFSKY, *Gothic*, p. 86 (as in note 1).

¹⁸ *Ibidem*, p. 30 and n. 17. For key studies of Bourges, see J. BONY, *French Gothic Architecture of the 12th & 13th Centuries*, Berkeley, 1983, pp. 195–244, and M. TRACHTENBERG, ‘Suger’s Miracles, Branner’s Bourges: Reflections on ‘Gothic Architecture’ as Medieval Modernism’, *Gesta*, 39, 2000, no. 2, pp. 183–205.

¹⁹ E. PANOFSKY, *Gothic*, p. 87 (as in note 1). Also see R. BRANNER, ‘A Note on Gothic Architects and Scholars’, *The Burlington Magazine*, 99, 1957, pp. 372–375. For Villard de Honnecourt’s folio, see C.F. BARNES, JR., *The Portfolio of Villard de Honnecourt: a New Critical Edition and Color Facsimile*, Farnum, 2009, esp. Folio 151, pp. 95–96.



1. West façade of Saint-Denis, consecrated 1140, view taken following its 2012–2015 restoration. Reproduced courtesy of Wikimedia Commons: Thomas Clouet.

architecture on which they could build. This study is no exception.

VIDETUR QUOD: THE ROSE WINDOW

At the core of *Gothic Architecture and Scholasticism* is a series of architectural case studies.²⁰ These test cases involve decisions such as the location of the rose window on the west frontispiece, the organization of the wall beneath the clerestory, and the design of compound piers, all staples of modern architectural analysis. Solutions are arrived at as in a scholastic argument, through the comparison and eventual alignment of different sets of authorities, or in this case, one design choice with another.

We can see how these choices play out in Panofsky's example of the placement of the rose window in the west façade.²¹ He turns first to the earliest identified rose window in the west façade of the royal abbey of Saint-Denis

²⁰ E. PANOFSKY, *Gothic*, pp. 70–86 (as in note 1).

²¹ *Ibidem*, pp. 70–74.



2. Exterior detail of the western rose window of Saint-Denis, completed 1140, restored 1840 and 2012–2015. Photograph by the author.

of 1140,²² an aperture just under 4 meters in diameter, the dimensions of which have been established by the recent cleaning of the façade which confirmed the presence of a 12th-century sculptural border [Fig. 1].²³ Panofsky observes that when the diameter of a rose window remains comparatively small, as here, it creates an “un-Gothic” space of wall around the aperture [Fig. 2].²⁴ The awkwardness of the rose window's placement at Saint-Denis is underscored by the narrow and dissimilar arches with polychrome stonework to either side of the aperture, which date to the 12th century, and by the medallions of the Four Evangelists, which were added in the 19th century.²⁵

In contrast, the nearly 10-meter in diameter western rose of Notre-Dame of Paris of c. 1220 is more cohesively anchored into the tripartite geometries of its façade [Fig. 3]. However, enunciating a key concept of his study, that the decorative program of a Gothic portal must reflect the logic of its structure, Panofsky points out that the triple division of the façade of Notre-Dame does not correspond to the interior organization of the building, which has five aisles. According to him, it was not until the construction of Saint-Nicaise of Reims in the mid-13th

²² Following the understanding of his day, *ibidem*, p. 70, suggests that the rose of Saint-Etienne of Beauvais might have been earlier than Saint-Denis. But now see A. HENWOOD-REVERDOT, *Saint-Etienne de Beauvais: Histoire et Architecture*, Beauvais, 1982, pp. 90–96, and 113–114, who established that its rose cannot be earlier than c.1150. For more on the Beauvais rose, see *ibidem*, pp. 123–132.

²³ On the recent cleaning of the façade of Saint-Denis, see A. ERLANDE-BRANDENBURG, CH. CORVISIER, D. CERLET, 2012–2015: *La basilique Saint-Denis, Restauration de la façade occidentale*, Paris, 2015, esp. pp. 56–57.

²⁴ E. PANOFSKY, *Gothic*, p. 71 (as in note 1).

²⁵ See E. CARSON PASTAN, “Familiar as the Rose in Spring”: The Circular Window in the West Façade of Saint-Denis, *Viator*, 49, 2018, no. 1, pp. 99–152 at pp. 113–118.



3. View of Notre-Dame of Paris from the west before the fire of 2019, with its rose window of c. 1220. Wikimedia Commons: Peter Haas, CC BY-SA 3.0.

century that a “final solution” was reached [Fig. 4], although this is a structure that no longer exists. Here, the rose window (probably about 12 meters in diameter) was inscribed within the pointed arch of a huge window wall composition, thereby mirroring the cross section of the nave, and allowing the placement of the rose to become both more elastic and more harmonious. As articulated by Panofsky, the problem of the rose was essentially the design issue of how to incorporate a round form into a rectilinear setting, though he cast the undertaking in scholastic language as “a genuine reconciliation of a *videatur quod* with a *sed contra*.”²⁶

Subsequent studies, including Panofsky’s own, have contributed greatly to our understanding of rose windows. But for a moment I want to appreciate what Panofsky accomplished in *Gothic Architecture and Scholasticism*. His case studies allow the reader to think holistically about a building, and to understand connections between design choices and structure as a contingent process that reflects the “visual logic” of the edifice.²⁷ Prior scholarship on rose windows had approached them on a mac-

ro level, as the image of the cosmos,²⁸ or as elements of architectural engineering,²⁹ or had focused on the individual panes of glass as if through a microscope in order to investigate their style and iconography.³⁰ In contrast, Panofsky’s inquiry encourages his reader to imagine how a rose window mirrored spatial relationships throughout the building and thus participated in the actual space of the site.

QUI LOCUS QUAM SECRETUS: SUGER AND THE WINDOW

In other publications, Panofsky himself undertook studies that could have informed his discussion of the rose window in *Gothic Architecture and Scholasticism*. For example, his translation of Abbot Suger’s texts about the rebuilding of Saint-Denis made available primary evidence for the importance of stained glass as a transmitter of iconographic themes, through Suger’s detailed description of the subjects of several windows of the abbey choir.³¹ It is thus curious that Panofsky omits any discussion of the importance of the glazing that filled rose windows, although he does gesture elsewhere in *Gothic Architecture and Scholasticism* to the role played by the representational arts of sculpture and painting.³²

This is all the more curious because Panofsky was highly attuned to the iconographic contributions of the new medium of his own day, film, and compared the collaborative effort that called a motion picture into being to that of creating a medieval cathedral.³³ This extended and

²⁸ H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, esp. pp. 144–148 and 296–299 (as in note 3).

²⁹ E.-E. VIOLLET-LE-DUC, ‘Rose’, in idem, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 8, Paris, 1869, pp. 38–69.

³⁰ See Y. DELAPORTE, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres: Histoire et description*, Chartres, 1926, pp. 519–521, and the study based on the west rose’s recent conservation: C. LAUTIER, ‘The West Rose of the Cathedral of Chartres’, in *Arts of the Medieval Cathedrals: Studies on Architecture, Stained Glass and Sculpture in Honor of Anne Prache*, eds. K. Nolan, D. Sandron Farnum, 2015, pp. 121–33.

³¹ E. PANOFSKY, *Abbot Suger*, pp. 72–76 (as in note 13). Because Panofsky only undertook a partial translation, scholars working intensively on Suger’s writings now generally consult F. GASPARRI, ed. and trans., *Suger, Oeuvres*, 2 vols., Paris, 1996, 2001, and A. SPEER, G. BINDING, ed. and trans., *Abt Suger von Saint-Denis, Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, and De administratione*, Darmstadt, 2000.

³² E. PANOFSKY, *Gothic*, pp. 38–42 (as in note 1).

³³ Idem, ‘Style and Medium in the Motion Pictures’, in idem, *Three Essays on Style*, ed. I. Lavin, Cambridge, Mass., 1995, pp. 91–128. Originally written in 1936, this important essay has been expanded and anthologized several times.

²⁶ E. PANOFSKY, *Gothic*, p. 74 (as in note 1); R. BRANNER, ‘Books’, p. 30 (as in note 7), observed that Panofsky articulates his own arguments in a very casual way in order to better offset the scholastic mode of reasoning he sought to highlight.

²⁷ E. PANOFSKY, *Gothic*, pp. 52–60 (as in note 1).

lesser-known analogy of Panofsky's, which specifically mentions glass painters, is worth quoting in full:

It might be said that a film, called into being by a co-operative effort in which all contributions have the same degree of permanence, is the nearest modern equivalent of a medieval cathedral; the role of the producer corresponding, more or less, to that of the bishop or archbishop; that of the director to that of the architect in chief; that of the scenario writers to that of the scholastic advisers establishing the iconographical program; and that of the actors, camera men, cutters, sound men, make-up men and the divers technicians to that of those whose work provided the physical entity of the finished product, from the sculptors, glass painters, bronze casters, carpenters and skilled masons down to the quarry men and woodsmen. And if you speak to any one of these collaborators he will tell you, with perfect *bona fides*, that his is really the most important job which is quite true to the extent that it is indispensable.³⁴

His conclusion, emphasizing the importance of the community of workmen and the contributions of the many parts of the endeavor to the effect of the whole, works well with the themes he enunciates in *Gothic Architecture and Scholasticism*.

I have argued elsewhere that Suger's writings about the rebuilding of Saint-Denis provide compelling evidence for the devotional importance of the upper chapel located immediately behind the western rose window of the abbey as it was conceived in 1140.³⁵ Although the rose window of Saint-Denis no longer retains any stained glass, and likely no longer did by the early 17th century when the medieval aperture was turned into a clock face [Fig. 2], we understand the significance and centrality of this upper chapel because Suger describes the relics, ceremonial processions, and liturgies located there in detail.³⁶ Looking at the west rose from within the upper chapel, even in its current state of abandonment with the old winding mechanism for a clock partially blocking the lower rim of the aperture [Fig. 5], it is not possible that anyone within the chapel, as Suger's description implies he was, could fail to notice this window. Though it is unmentioned by Suger, the rose window must have contributed to Suger's sense of already dwelling in heaven, as he articulates in this oft-quoted yet rarely contextualized passage:

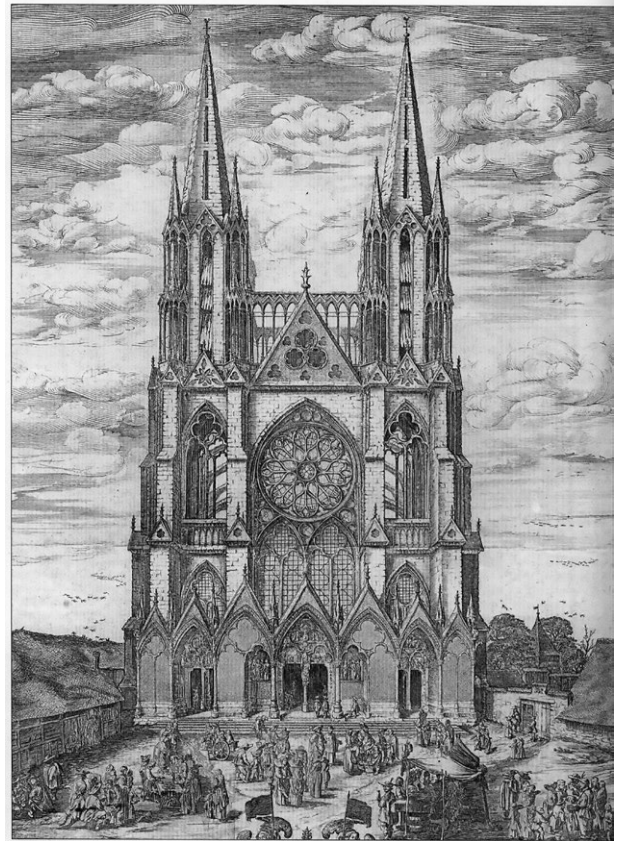
Qui locus quam secretalis, quam devotus, quam habilis divina celebrantibus, qui ibidem Deo deserviant, ac si jam in parte dum sacrificant eorum in coelis sit habitatio, cognorunt.

How secluded this place is, how hallowed, how suitable for the celebration of the divine offices. Those who serve

³⁴ Idem, 'Style and Medium', pp. 29–30 (as in note 33).

³⁵ See E. PASTAN, 'Familiar as the Rose in Spring', (as in note 25).

³⁶ Ibidem, pp. 104–113.



4. View of the west façade of Saint-Nicaise of Reims from the mid-13th century, engraving made by Nicolas Son in 1625. Bibliothèque municipale de Reims. Wikimedia Commons: Nicolas_de_Son — Bibliothèque municipale de Reims.

God here know that while they are sacrificing, it is almost as if they were already dwelling in Heaven.³⁷

Suger urges an anagogical role for the setting, but tellingly places the liturgy at the center of that process of transference from this realm to the heavenly one and extends this ability to the clergy who celebrate the divine office.³⁸ Yet for all the times that this passage has been invoked, the connection between Suger's words and the actual physical setting of the chapel of St. Romanus and the rose window within it that gave rise to Suger's celebration of the space has rarely been made.³⁹

³⁷ My translation, adapting E. PANOFSKY, *Abbot Suger*, pp. 44–45 (as in note 13); F. GASPARRI, *Oeuvres* I: 115 (as in note 31); A. SPEER, G. BINDING, *Abt Suger*, pp. 320–321 (as in note 31).

³⁸ For the importance of the liturgy to Suger, see Andreas Speer's many publications on the theme, including idem, 'Is There a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis', in *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, eds. J.F. Hamburger, A.-M. Bouché, Princeton, 2006, pp. 65–83.

³⁹ For example, see S. MURRAY, *Plotting Gothic*, pp. 88 and 191 (as in note 12); S. GARDNER, 'Two Campaigns', p. 587 (as in note 14).



5. Interior view of the central upper western chapel dedicated to St. Romanus at Saint-Denis, looking west towards its rose window. Reproduced courtesy of Stephen Murray © Mapping Gothic France, The Trustees of Columbia University, Media Center for Art History, Department of Art History and Archaeology.

INTER SE LABORANDO: ART AND SCIENCE

Examining Saint-Denis through Abbot Suger's testimony is one way that Panofsky's own scholarship could have enriched his analyses of the rose window, and there are others. In his essay of 1938 on "The History of Art as a Humanistic Discipline,"⁴⁰ Panofsky waxed eloquent about the symbiotic relationship between science and the humanities, but in *Gothic Architecture and Scholasticism* he forsakes an obvious application of the relationship, the engineering that lies behind rose windows.⁴¹ Viollet-le-Duc had argued that only with careful calculations about stresses and counter stresses could a large hole be opened into the wall and withstand wind shear, or the increase

in wind speeds in the upper stories of a structure where the rose window is located.⁴² Bringing the connection between science and the humanities into the present, which is an important theme of Panofsky's, Viollet-le-Duc pointed out that when a modern engineer takes the effects of wind loading into account in designing a bridge, he returns to those principles established six centuries earlier in designing a rose window.⁴³ Sadly, Panofsky does not actually cite the work of Viollet-le-Duc's that would have underscored this technical aspect of the rose, but only those of the Parisian architect and restorer's critics such as Pol Abraham.⁴⁴

Full-scale designs incised into some two dozen Gothic sites – including the cathedrals of Bourges, Clermont-Ferrand, Soissons, and Byland Abbey – attest to another way that art and science work together to achieve both the viability and visibility of large rose windows.⁴⁵ These incised designs that have been discovered are located close to the site of their intended installation, such as crypts, tower floors, and terraces. These full-scale designs must have helped to model the creation of rose windows and other large architectonic compositions involving multiple parts before the builders hazarded installation. In addition, such full-scale designs facilitated the manufacture of standardized templates during production, furnished a check on the accuracy of stones cut, allowed for the assembly of glass panels prior to hoisting them into the aperture, and provided an archive of key building elements.⁴⁶ In short, such tracings serve as a kind of "inter

⁴⁰ E. PANOFSKY, 'The History of Art as a Humanistic Discipline', reprint in idem, *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, Garden City, NY, 1950, pp. 1–25.

⁴¹ See R.O. BORK, 'Art, science, and evolution', in *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*, ed. E.C. Mansfield, New York, 2007, pp. 185–209, esp. 195.

⁴² E.E. VIOLLET-LE-DUC, 'Rose', p. 51 (as in note 29). For more on the engineering of rose windows, see J. HEYMAN, 'Rose Windows', in *Essays on the History of Mechanics: in Memory of Clifford Ambrose Truesdell*, eds. A. Becchi, M. Corradi, F. Face, O. Pedemonte, Berlin, 2003, pp. 165–179; E.M. BERETZ, 'Adjustments for the innovation: installing a rose window into the north façade of Saint-Etienne, Beauvais', *AVISTA Forum Journal*, 14, 2004, pp. 17–24; and R. SMITH, 'Flowers of Fragility: A Discussion of the Structure and Design of Gothic Rose Windows', *AVISTA Forum Journal*, 23, 2013, pp. 52–60.

⁴³ E.-E. VIOLLET-LE-DUC, 'Rose', p. 52 (as in note 29).

⁴⁴ E. PANOFSKY, *Gothic*, p. 101, notes 33–34 (as in note 1).

⁴⁵ See P. COWEN, *The Rose Window: Splendor and Symbol*, London, 2005, pp. 258–259 with images from Byland and Bourges. For more on these full-scale designs, see W. SCHÖLLER, 'Ritzzeichnungen: Ein Beitrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter', *Architectura*, 19, 1989, pp. 31–61; and idem, 'Le dessin d'architecture à l'époque gothique', in *Bâtisseurs des cathédrales gothiques*, ed. R. Recht, Strasbourg, 1989, pp. 227–235; R.W. SCHELLER, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–1470)*, trans. M. Hoyle, Amsterdam, 1995.

⁴⁶ M.T. DAVIS, 'On the Drawing Board: Plans of the Clermont Terrace', in *Ad Quadratum: The Practical Application of Geometry in Medieval Architecture*, ed. N. Wu, Aldershot, 2002, pp. 183–204, esp. pp. 185–186.

se *laborando*” to coordinate the human labor of these tall, multimedia structures.

MATERIALITY

Current scholarship has pursued the importance of materials, including the translucency and charisma of the colored glass panes that fill the window and serve as a conduit between interior and exterior. Indeed, it is remarkable how often scholars had discussed the importance of light in abstract terms, while failing to discuss the actual medieval stained-glass windows through which light entered the building.⁴⁷ This approach, sometimes known as an iconology of materials, establishes that physical matter has a symbolic signification that enhances our understanding of the work of art.⁴⁸

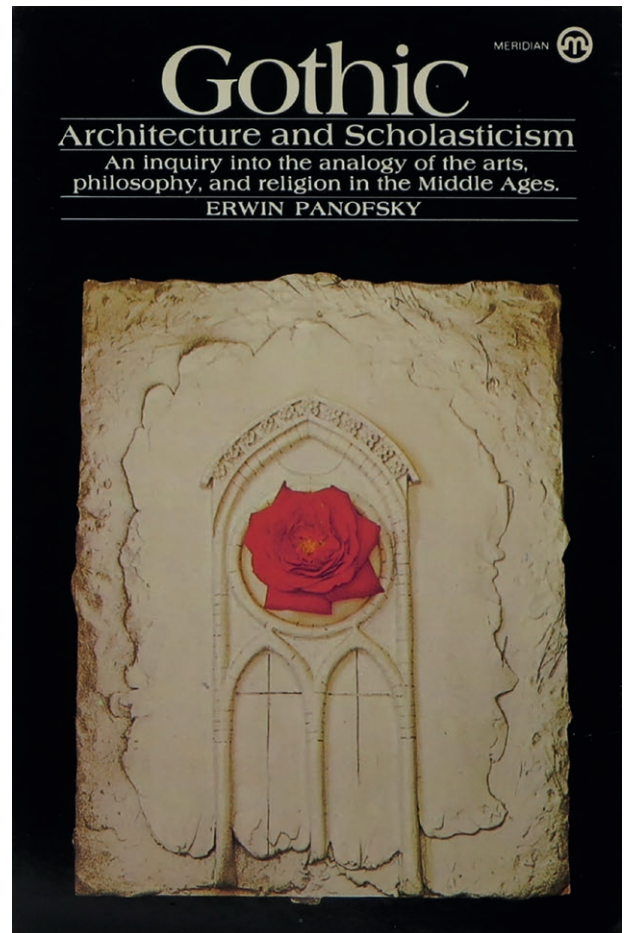
For scholars of stained glass it is a familiar mode of thinking, attested in the well-known patristic metaphor (often attributed to Bernard of Clairvaux), that even as light passes through a glass without breaking it, so can we understand the miracle of the birth of Christ, whereby Mary was penetrated by the Word of God and yet remained a virgin.⁴⁹ Building on such studies, Herbert Kessler has argued that the transformation of the base material of sand into the translucent imagery of stained glass effects a metamorphosis that parallels Christian eschatological thinking.⁵⁰ Understanding the windows’ materiality

⁴⁷ M.W. COTHREN, ‘Some Personal Reflections on American Modern and Postmodern Historiographies of Gothic Stained Glass’, in *From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*, ed. C. Hourihane, Princeton, 2012 (= The Index of Christian Art Occasional Papers 14), pp. 255–270 at pp. 255–256.

⁴⁸ See C. WALKER BYNUM, *Christian Materiality, An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, 2011, esp. pp. 15–36. Important literature on the materiality of stained glass includes: L. GRODECKI, ‘Fonctions Spirituelles’, in M. AUBERT et al., *Le Vitrail français*, Paris, 1958, pp. 39–54; J.T. SCHNAPP, ‘Crystalline Bodies: Fragments of a Cultural History of Glass’, *West 86th*, 20, 2013, no. 2, pp. 173–194; W. BAŁUS, ‘A Matter of Matter: Transparent – Translucent – Diaphanum in the Medium of Stained Glass’, in *Investigations in Medieval Stained Glass: Medium, Methods, Expressions*, eds. E. Carson Pastan, B. Kurmann-Schwarz, Leiden, 2019 (= Reading Medieval Sources series), pp. 109–118.

⁴⁹ L. GRODECKI, ‘Fonctions’, p. 40 and n. 18 (as in note 48). For the textual development of the metaphor, which has been traced to the church father Athanasius, see Y. HIRN, ‘La verrière symbol de la maternité virginale’, *Neuphilologische Mitteilungen*, 29, 1928, pp. 33–39; J. DAGENS, ‘La métaphore de la verrière’, *Revue d’Ascétique et de Mystique*, 25, 1949, pp. 524–532; M. MEISS, ‘Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings’, *The Art Bulletin*, 27, 1945, no. 3, pp. 175–181; F. DELL’ACQUA, ‘Between Nature and Artifice: “Transparent Streams of New Liquid,”’ *RES: Anthropology and Aesthetics*, 53/54, 2008, pp. 93–103 at pp. 100–103.

⁵⁰ H.L. KESSLER, ‘They preach not by speaking out loud but by signifying’: Vitreous Arts as Typology’, *Gesta*, 51, 2012, no. 1, pp. 55–70 at p. 61.



6. Cover of Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (Meridian 1971 edition).

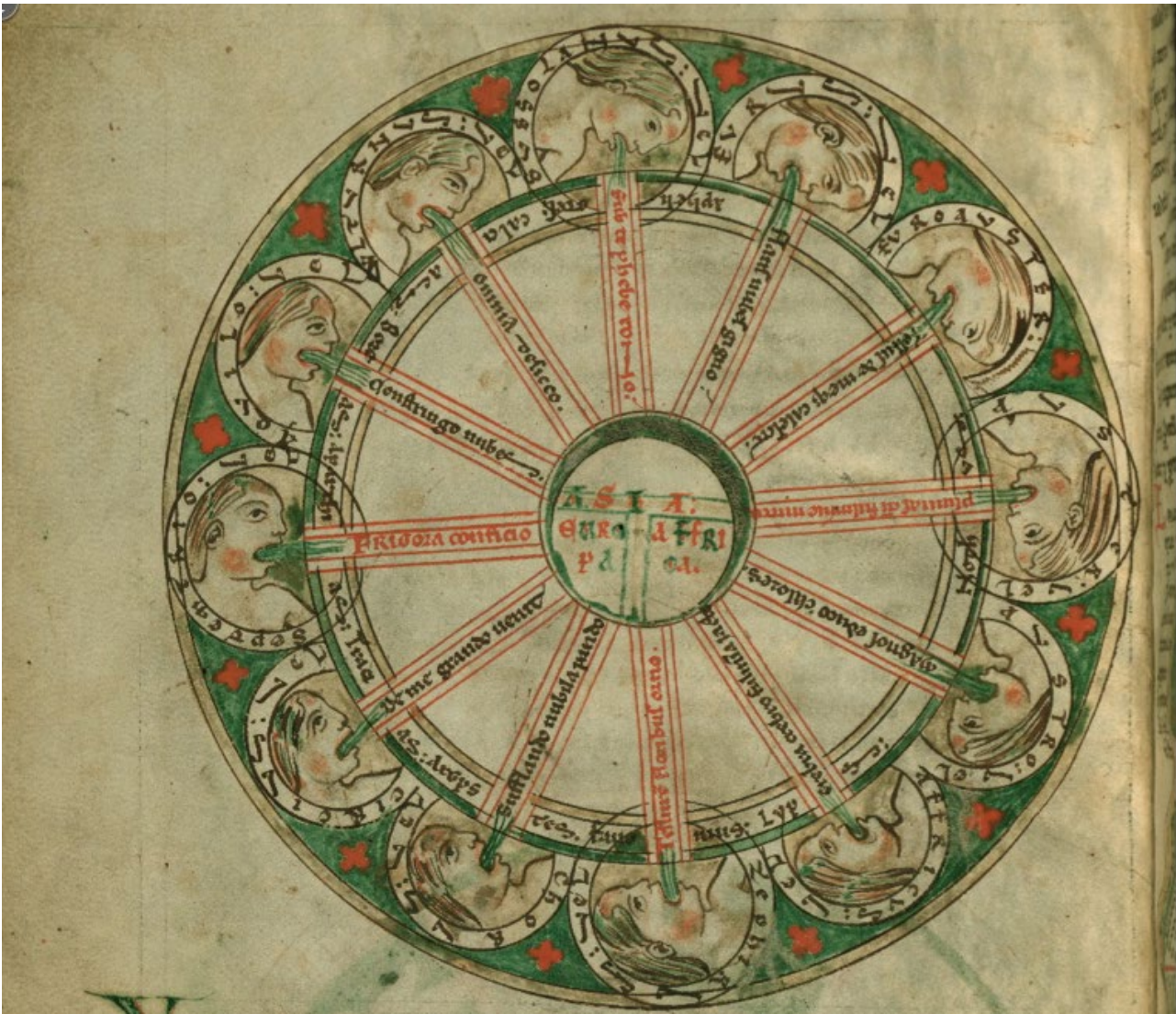
contributes to our appreciation of why medieval builders undertook such costly and potentially dangerous airborne compositions as rose windows.

THE ROTA WINDOW

In closing, I turn to the terminology by which we refer to rose windows.⁵¹ Circular windows of the 12th century and later have three distinguishing characteristics: first, they are large, at 4 to 13 meters in diameter; second, the traceries of these windows are grooved in order to hold stained glass;⁵² and finally, they appear in prominent locations on

⁵¹ Earlier studies established that circular apertures existed in structures going back to the Babylonians. See H.J. Dow, ‘The Rose Window’, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, pp. 248–297, esp. pp. 249–253, and narrowing the timeframe considerably, see P. COWEN, *The Rose Window*, pp. 41–51 (as in note 45).

⁵² On window tracery and methods of fixing of glass into the window aperture, see M.H. CAVINESS, *Stained Glass Windows*, Turnhout, 1996, pp. 56–57; and S. BROWN, ‘The Medieval Glazier at Work’, in *Investigations in Medieval Stained Glass*, pp. 9–22 at



7. Detail of the Wind rose from *The Walters Cosmography*, c. 1190–1200, Baltimore, Walters Art Museum, MS W.73, fol. Iv. Reproduced courtesy of The Digital Walters Creative Commons Attribution-ShareAlike.

the terminal arms of the building. The term “rose window” does not derive from floral imagery, as its current appellation or one of the popular covers of *Gothic Architecture and Scholasticism* suggests [Fig. 6], but rather is a deformation of the Latin word “rota,” or wheel.⁵³ “Rose

pp. 19–20 (as in note 48). Also see J. HILLSON, ‘Villard de Honnecourt and Bar Tracery: Reims Cathedral and Processes of Stylistic Transmission, ca. 1210–40’, *Gesta*, 59, 2020, pp. 169–202; and for the well-preserved tracery of a rose window, complete with its wrought-iron armature set into a wooden frame rebated into the stone, see C. LAUTIER, ‘The West Rose of the Cathedral of Chartres’ (as in n. 30).

⁵³ C. ENLART, *Manuel d’archéologie française: depuis les temps mérovingiens jusqu’à la Renaissance*, 3rd ed., Paris, 1927, p. 329; discussed in H.J. DOW, ‘Rose-Window’, pp. 268–269 (as in note 51); R. SUCKALE, ‘Thesen zum Bedeutungswandel der gotischen Fensterrose’, in *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*:

“window” was not used before the 15th century, and likely originated as a vernacular version of the Latin word *rota*, such as the Old French *roe*, or *roes* in the plural. The term “rota window” encompasses both the shape of what we now call a rose window and the traceries to secure the glass into the aperture.⁵⁴

In the Middle Ages the most common association with the *rota* was the wheel-shaped diagram of the kind shown here depicting the winds from the *Cosmography* at the Walters Art Museum [Fig. 7]. As Michael Evans summarized, “in the Middle Ages [the *rota*] would have been as

Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, eds. K. Clausberg, D. Kimpel, H.-J. Kunst, R. Suckale, Giessen, 1981, pp. 259–294 at p. 264, n. 7.

⁵⁴ E. CARSON PASTAN, ‘Regarding the Early Rose Window’, in *Investigations in Medieval Stained Glass*, pp. 269–281 at pp. 273–275 (as in note 48).

familiar a part of the educated man's visual experience as the graph is of the modern reader's."⁵⁵ The *Walters Cosmography* is a typical monastic schoolbook of c. 1190–1200 which is probably English in origin, and at only 9 folios, excerpted from a larger volume.⁵⁶ Fully 18 of its 20 diagrams take the form of rotae, and besides the winds, these include: the signs of the Zodiac, planetary orbits, solstices and equinoxes, phases of the moon, climate zones, harmony of the elements, seasons and humors, movement of the tides, and a consanguinity chart indicating degrees of kinship that determine whether individuals related by blood may marry. The rota diagrams in much of this text might be imagined as a kind of stand-in for the cosmos, demonstrating the underlying order of the created universe, enunciated in the accompanying texts from Bede, Isidore of Seville, and Abbo of Fleury. However, the consanguinity chart on f. 9r also adopts this wheel-shaped format, underscoring that medieval authors used circular compositions for organizing all kinds of knowledge systems.⁵⁷ In addition to cosmology, medieval rotae also contain content drawn from the liturgy,⁵⁸ philosophy and the liberal arts, typology, and the virtues and vices.⁵⁹

⁵⁵ M. EVANS, 'The Geometry of the Mind', *Architectural Association Quarterly*, 12, 1980, no. 4, pp. 32–55 at 43. Evans also makes the point that although wheel diagrams were the most popular, they were one of several different types of medieval diagrams, which included trees, towers and ladders. On this point, also see J.E. MURDOCH, *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages*, New York, 1984, esp. 15–84.

⁵⁶ See H. BOBER, 'An Illustrated Medieval School-Book of Bede's "De Natura Rerum"', *The Journal of the Walters Art Gallery*, 19/20, 1956–1957, pp. 64–97; M. HOLCOMB, *Pen and Parchment: Drawing in the Middle Ages*, [ex. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, June 2–August 23, 2009], New York–New Haven, 2009, cat. no. 28, pp. 105–107; K.A. SMITH in *The Digital Walters*: <http://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W73/description> (accessed 28 April 2021); L. CLEAVER, 'On the Nature of Things: The Content and Purpose of Walters W.73 and Decorated Treatises on Natural Philosophy in the Twelfth Century', *Journal of the Walters Art Museum*, 68–69, 2010–2011, pp. 21–30.

⁵⁷ R. SUCKALE, 'Thesen', pp. 264–65 (as in note 53); and now beautifully developed in contributions to the anthology, *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, eds. M. Kupfer, A.S. Cohen, J.H. Chajes, Turnhout, 2020.

⁵⁸ J. HAMBURGER, 'Haec Figura Demonstrat: Diagrams in an early-thirteenth century Parisian copy of Lothar de Segni's *De Misarum Mysteriis*', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 58, 2009, pp. 7–76 at p. 9.

⁵⁹ This is by no means an exhaustive list. The examples named here are from the learned text that Herrad of Hohenbourg compiled near the end of the twelfth century for the nuns of her convent. See *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg*, ed. R. Green et al., 2 vols., London, 1979 (= *Studies of the Warburg Institute* 36), I: 104–106, no. 33; *Philosophy and the Liberal Arts*; pp. 131–132,

A rose window might well be regarded as "a rota diagram writ large," a connection which the etymology supports.⁶⁰ Scholars had long suspected there was a connection between rotae and rose windows, based on the south transept rose of Lausanne Cathedral of c. 1190, the vitreous contents of which evoke a cosmological diagram,⁶¹ and the later south transept rose windows of Strasbourg Cathedral of c. 1228–1235,⁶² which adapt a contrasting pair of rotae portraying Old and New Testament Sacrifice from the *Hortus Deliciarum*.⁶³ Attesting to their origin in a scholarly context, the roses in Strasbourg have an unusually large number of inscriptions identifying the personifications within, which match those in the *Hortus Deliciarum* word for word.⁶⁴

Beyond their shared circular forms and etymology, however, there may also be a connection between the function of rotae and early rose windows. I refer here to the cumulative role played by rota diagrams in medieval

no. 98: *Old and New Testament Sacrifices*; and pp. 195–196, nos. 282–283 the *Chariots of Avaritia and Misericordia*.

⁶⁰ J. HAMBURGER, 'Haec Figura Demonstrat', p. 9 (as in note 58). Among others, W. RANKE, 'Frühe Rundfenster in Italien', Inaugural-Dissertation, The Free University, Berlin, 1968, pp. 72–76 and R. SUCKALE, 'Thesen', pp. 280–284 (as in note 53) have noted the similarity of rose windows to rota diagrams.

⁶¹ For the south transept rose at Lausanne Cathedral, now see Ch. AMSLER et al., *La Rose de la cathédrale de Lausanne: Histoire et conservation récente*, Lausanne, 1999); and the foundational studies by E.J. BEER, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Berne, 1952), and eadem, 'Nouvelles réflexions sur l'image du monde dans la cathédrale de Lausanne', *Revue de l'Art*, 10, 1970, pp. 58–62. In addition, see E. CARSON PASTAN, B. KURMANN-SCHWARZ, 'Seeing and Not Seeing the Rose Window of Lausanne Cathedral', in *Unfolding Narratives: Art, Architecture, and the Moving Viewer, circa 300–1500 CE*, eds. A. Heath, G. Elliott, Brill, 2021, pp. 1–23.

⁶² The south transept roses of Strasbourg Cathedral are 4.65 meters in diameter each. See J. WALTER, 'Les deux roses du transept sud de la cathédrale de Strasbourg', *Archives Alsaciennes d'histoire de l'art*, 7, 1928, pp. 13–33; V. BEYER, CH. WILD-BLOCK, F. ZSCHOKKE, *Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, Paris, 1986 (= *Corpus Vitrearum France* 9–1), pp. 123–140; J.-PH. MEYER, B. KURMANN-SCHWARZ, *La cathédrale de Strasbourg chœur et transept: de l'art roman au gothique (vers 1180–1240)*, Strasbourg, 2010, pp. 251–270.

⁶³ See *The Hortus Deliciarum*, I: 131–32, no. 98; II: 11–12, plates 46 and 47 (as in note 59). For lucid discussions of how rotae in the *Hortus Deliciarum* functioned, see A. KRÜGER, G. RUNGE, 'Lifting the Veil: Two Typological Diagrams in the *Hortus Deliciarum*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 60, 1997, pp. 1–22; D.B. JOYNER, 'Counting Time and Comprehending History in the *Hortus Deliciarum*', in *Was Zählt: Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten des "numerus" im Mittelalter*, ed. M. Wedell, Cologne, 2012, pp. 105–118.

⁶⁴ J.-PH. MEYER, B. KURMANN-SCHWARZ, *Cathédrale de Strasbourg*, p. 266 (as in note 62).

scholarly texts. The *De Natura Rerum* of Isidore of Seville (c. 560–636), which was one of the most important medieval school texts, was referred to throughout the Middle Ages as the *Liber Rotarum* because of Isidore’s frequent recourse to the rota, to summarize visually what he had explained in pages of text.⁶⁵ As such, the rota was both a tool and an emblem of medieval learning, involving the reader-viewer’s reasoning to actively connect disparate arguments and synthesize them into a single memorable form (or contrasting pair). Given the important heuristic role that the rota played in medieval scholarly texts, the appearance of early rose windows may also refer to the *activity* the rota signals — its role as a visual instrument that stimulated its beholders to think connectively. Here then is a scholarly connection of the kind Panofsky provokes us to think about, compatible with, yet expanding beyond, what he outlined in *Gothic Architecture and Scholasticism*.

As my remarks have sought to make clear, Panofsky’s text can only be recommended with reservation as a sustained examination of the development of 12th- and 13th-century architecture, as a consideration of questions of artistic agency, or as an investigation of rose windows. But as a short, thesis-driven study introducing key principles of Gothic architecture and its context in a stimulating way, it remains a study that is good to think with and a springboard for further work.

SUMMARY

Elizabeth Carson Pastan

A WINDOW ON PANOFSKY’S

GOTHIC ARCHITECTURE AND SCHOLASTICISM

Erwin Panofsky’s *Gothic Architecture and Scholasticism*, an essay-length work of little over 100 pages, has been garnering scholarly attention ever since it was written in 1951. His interdisciplinary approach to church buildings and analogies he sought to establish with the structure of arguments advanced by scholars at the university of Paris have made it a foundational work in the study of iconology. Yet it has also been the subject of numerous critiques as a “master narrative” of the study of Gothic architecture. In this essay, I focus on his discussion of the placement of rose windows in the facades of Gothic buildings in order to highlight what was important about Panofsky’s work, what he might have developed further, and in some cases did develop in other writings, and what kinds of current thinking did not figure in his argument.

⁶⁵ Noted in H. BOBER, ‘An Illustrated Medieval School-Book’, p. 85, n. 43 (as in note 56); M. EVANS, ‘The Geometry of the Mind’, pp. 42–43 (as in note 55); and also F. WALLIS, ‘What a Medieval Diagram Shows: A Case Study of *Computus*’, *Studies in Iconography*, 35, 2014, pp. 1–40, with extensive further bibliography, esp. pp. 1–4, and p. 37, n. 35.

NURIA JETTER
Universität Witten, Herdecke

UNKNOWN PREMISES OF ICONOLOGY? A CRITICAL REVIEW OF PANOFSKY'S PROPOSAL FOR A SOLUTION TO THE PROBLEM OF HISTORICITY¹

When Panofsky introduced a three-step scheme of interpretation in his 1932 German essay *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts*, he posed it against the danger of arbitrariness.² This is why corrective principles of interpretation are named in this scheme. As he put it in a later summary, “our identifications and interpretations will depend on our subjective equipment, and for this very reason will have to be supplemented and corrected by an insight into historical processes the sum total of which may be called tradition.”³ This text, and the ones he later derived from it in exile in America, are seen as the introduction of a method.⁴ However, they can also be read as an answer to a philosophical question. In explaining that the method he suggests is necessary because

the inner vantage point of a contemporary interpreter needs to be adjusted to that of former centuries, he implicitly proposes a solution to the problem of historicity. That is, he answers the question of whether it is possible to approximately overcome the historical difference of mentalities and recover the original meaning of a work of art.⁵ In the following, I will examine this proposal and ask which underlying conditions it is logically dependent on. I will argue that, in order to share Panofsky's conviction that this goal can be reached, two presuppositions must also be shared: Panofsky's attempt is, more or less implicitly, based on the assumption of a non-historical nature both of man and of vision. Therefore I do not aim to criticize his instruction to take historical documents into account: it is not a method (in the sense of a pathway) which is at stake here. Rather, I point to the fact that we need either to share these presuppositions or to conclude that Panofsky's method does not actually lead to the goal his texts had suggested they would. The latter means that we would have to give another account of what an interpretation using Panofsky's methodical tools can aim towards.

THE GOAL OF INTERPRETATION

According to Panofsky, a proper interpretation realizes the meaning the work of art had – be it conscious or unconscious – in the moment of its creation. The task is “to re-create the creations”⁶ as closely as possible. In order to

¹ This essay is a slightly altered version of what I presented at the *Iconologies. Global unity or/and local diversities in art history* conference in Kraków, 23–25 May 2019. Its claims are a condensed version of thoughts I developed in connection with my PhD project, in which I examined the concepts of perception and interpretation in Hans Sedlmayr's methodological writings and checked their relation to Panofsky and historicism. The model of the hermeneutic circle in Panofsky I have presented has benefitted greatly from my discussions with Friedrich Haufe.

² E. PANOFSKY, ‘On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts’, trans. J. Elsner, K. Lorenz, *Critical Inquiry*, 38, 2012, no. 3, pp. 467–482, here p. 480. In German: “Willkür” (idem, ‘Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst’, *Logos*, 21, 1932, pp. 103–119, here p. 117).

³ Idem, ‘Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art’, in idem *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, 1955, pp. 26–54, here p. 39.

⁴ A recent book-length account is A. EFAL, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*, London, 2016 (= Bloomsbury Studies in Continental Philosophy).

⁵ This particular goal of Panofsky's method is described by A. EFAL, *Figural Philology* (as in note 4). However, she does not question the possibility of reaching it.

⁶ E. PANOFSKY, ‘The History of Art as a Humanistic Discipline’, in *The Meaning of the Humanities*, ed. T. M. Greene, Princeton, 1938, pp. 91–118, here p. 106.



be a recreation, interpretation has to be performed not from the vantage point of a later century, but from that of the century the work was created in, Panofsky explained in 1932.⁷ In later texts, he called the beholder's vantage point his or her "cultural equipment". The art historian, knowing "that his cultural equipment, such as it is, would not be in harmony with that of people in another land and of a different period [...] tries to make adjustments".⁸ This is what Panofsky's methodical instructions serve to do. It is, in the words Adi Efal uses in her book on Panofsky, "a regressive voyage into [...] mentalities".⁹ If the beholder engages in this process, Panofsky claims using the example of aesthetic perception, their interpretation "will more and more adopt itself to the original 'intention' of the works".¹⁰ If, on the other hand, the beholder does not apply the corrective tools specified by Panofsky, their contemporary cultural equipment will influence their understanding. As Panofsky puts it in his 1938 English essay *The History of Art as a Humanistic Discipline*:

"the 'naïve' beholder [...], unconsciously, appraises and interprets the work of art [...] without caring whether his appraisal and interpretation are right or wrong, and without realizing that his own cultural equipment, such as it is, actually contributes to the object of his experience."¹¹

This also means that the less progress is made in the process of approximation, the more does inadequate cultural equipment distort our interpretation, which is then a creative rather than a re-creative act. It is interpretation's goal of getting rid of creative ways of beholding which he emphasizes by quoting Erasmus' Latin: "nos vetera instauramus, nova non prodimus", which means "We are only restoring what is ancient; we are not bringing forward anything new".¹² In order to restore the historical re-

ality of the artwork, he asserts later in the same text that "we have to detach ourselves from the present".¹³

THE MEANS OF REACHING THIS GOAL AND A PROBLEM

Now the question can be specified: does Panofsky provide a means for the interpreter to "grow into"¹⁴ the historical situation? As he explains, the "corrective principle of interpretation"¹⁵ is the "history of tradition"¹⁶, as he put it in 1955 – or, as it is called in a recent translation of the German text from 1932, "the history of transmission" (in German: "Überlieferungsgeschichte"¹⁷). The task is to test the intuitive interpretation that is effectuated by the current cultural equipment, taking into account increasing numbers of artworks and written documents from the historical context of the object of study and thereby getting rid of concepts which belong to the contemporary context of the beholder. It is obvious that theses on the past need to be tested on historical documents. The question here is whether this process reduces the share our contemporary ways of understanding have in the interpretation of the artwork, enabling us instead to understand it from within the historical whole it stems from. A solely re-creative interpretation would require us to take into account only the documents which are part of the same historical processes the artwork is a product of.¹⁸

annotated by P.G. Bietenholz, Toronto–Buffalo–London, 1988, p. 73.) Erasmus uses the first-person plural to talk about himself in defense of his translation of the New Testament. However, in talking about Panofsky's text it seems appropriate to use the "we", for Panofsky himself uses the "we" to address the community of scholars in the humanities. See e.g. E. PANOFSKY, 'The History of Art', pp. 114–116 (as in note 6).

¹³ E. PANOFSKY, 'The History of Art', p. 116 (as in note 6).

¹⁴ The English translation published omits the metaphor "growing into", losing Panofsky's description of the mental process as a movement in which the interpreter virtually adjusts his mind so that it may fit into some kind of 'form' the historical situation prescribes. In the sentence I refer to, Panofsky talks about the necessity of a "Stilerkenntnis, die [...] nur durch ein Hineinwachsen in die historische Situation erworben werden kann" (E. PANOFSKY, 'Zum Problem der Beschreibung', p. 107 [as in note 2]). In English: "an awareness of stylistic form which can only be acquired by a sense of historical situation" (idem, 'On the Problem of Describing', p. 471 [as in note 2]). The published translation's "a sense of historical situation" obviously focusses on the general meaning instead of literally translating the words as "growing into the historical situation".

¹⁵ Idem, 'Iconography and Iconology', p. 41 (as in note 3).

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, 'Zum Problem der Beschreibung', p. 114 (as in note 2).

¹⁸ Compare idem, 'The History of Art', p. 116 (as in note 6). Here he says: "the humanities endeavor to capture the processes in the course of which those records were produced and became what they are."

⁷ His example here is Lukian's description of Zeuxis' painting *A Family of Centaurs* – "he would have to have understood the work of art not from the vantage point of the second century AD but from that of the fifth century BC." (idem, 'On the Problem of Describing', p. 468 [as in note 2]).

⁸ Idem, 'The History of Art', p. 108 (as in note 6).

⁹ A. EFAL, *Figural Philology*, p. 9 (as in note 4).

¹⁰ E. PANOFSKY, 'The History of Art', p. 109 (as in note 6).

¹¹ Ibidem, p. 108.

¹² Idem, 'Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin [1938]', in idem, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln, 1996, pp. 7–35, here p. 9. Engl.: E. PANOFSKY, 'The History of Art', p. 94 (as in note 6). The sentence Panofsky quotes is from number 1153 of Erasmus' letters. For the English translation I have used here, see: J. CALVIN, F.L. BATTLES, A.M. HUGO, *Commentary on Seneca's De Clementia*, Leiden, 1969, p. 56. While the translation cited above literally translates the first-person plural of the verb, the translation published in *The Correspondence of Erasmus* reads: "All I do is to restore the old; I put forward nothing new." (*The correspondence of Erasmus. Letters 1122 to 1251. 1520 to 1521*, trans. R.A.B. Mynors,

The problem that arises here is that understanding the artwork only from within its historical context is not possible, because the context is represented by documents which we need to understand as well. As Panofsky himself explains, the source of our interpretation is our cultural equipment. Without it, the objects of our studies would be totally meaningless to us. It follows that documents themselves can't explain the artwork; the interpreter rather needs to invest their contemporary cultural equipment, their ways of understanding gained from the context of their own life. Every word in a text is understood by involving a familiarity with the thing that is denoted by the word. If a description of an artwork mentions an aesthetic property, the reader is dependent on the experience they have made with the aesthetic objects they have found that same aesthetic property in. In order to understand a word's historical meaning, the interpreter might read historical documents showing how the word was used at that time. This might prove helpful, and allow the interpreter to learn more about the past. What will not occur in this process, however, is a mental detachment from the present: the interpreter will not free themselves from contemporary ways of understanding. Rather, in order to understand a second text which helps them to read the first text properly, the interpreter has to involve their knowledge of familiar things, for otherwise they would not understand the explanations wanted from the second text. Instead of switching from a contemporary to a historical vantage point, the interpreter moves to a new vantage point in which knowledge of more and more historical documents is integrated. What should only be a recreation, according to Panofsky, remains necessarily and unavoidably a creative process, over the course of which the meaning of the artwork, rather than being unearthed, changes as well.

CONDITIONS OF POSSIBILITY

In order to work as a purification process in the sense described above, the act of taking into account increasing numbers of historical documents would have to be free from the constantly renewed involvement of contemporary ways of understanding. Under what conditions could that constant involvement of the present be stopped? Are there certain presuppositions which everyone who believes in the possibility of a regressive voyage into past mentalities would have to share? These would have to be conditions which enable the beholder to clearly separate their historically inadequate ways of understanding from the object of study, so that they do not repeatedly contribute to it. My thesis is first that Panofsky's concept of interpretation is dependent on the presupposition of a pure perception that is devoid of all interpretation. He needs, whether consciously or not, a concept of perception according to which everything that is cultural and therefore subject to historical change can be drawn away from what is perceived. Only in this way would it be possible

to think of an artwork whose identity is not altered by the cultural equipment of the beholder. Before I explain the function which the presupposition of a pure perception would have in the process of a regressive voyage into past mentalities (and thereby a re-creative interpretation of the artwork), I would like to explain what I mean by the concept of pure perception. In doing this, I will also try to show that such a concept plays an important – although currently almost unidentified – role in Panofsky's texts on the theory of interpretation.

TRACING PANOFSKY'S CONCEPT OF PURE PERCEPTION

As Panofsky emphasizes in his text from 1932, even the mere recognition of pictorial space or depicted objects, like rocks and people, is an interpretation. Such an identification is dependent on the beholder's concept of how space, rocks and people are usually depicted, and thus might change over time. This is why, according to him, even the simple description of a work of art should not be modeled "on the immediate perception of a given object within a picture" but on knowledge which "only a historical consciousness" could provide.¹⁹ The first level of his three-stratum-scheme of interpretation takes this into account. Georges Didi-Hubermann therefore concludes, in his book *Confronting Images*, that Panofsky would hold the opinion that there is no such thing as a primordial, solely natural perception which would only present pure forms.²⁰ Rather, Panofsky would hold that reality is modified, even invented, by symbolizing acts before a viewer perceives it. This means that upper levels of meaning are not built on solid bases of beholding. Instead, they set conditions for the lower levels themselves. However, in my reading of texts published between 1915 and 1955, I came to the conclusion that this is not the case. In fact Panofsky distinguishes between a sensory perception, which is only receptive, and an activity of the mind, which is interpretative. At the same time, this distinction opposes nature and culture, non-historicity and historicity.

In 1932, Panofsky explained that what was usually called a formal description (in the sense of Heinrich Wölfflin's *Principles of Art History*) was dependent on the recognition of depicted objects and space, and thus was de facto not a truly formal description. This does not mean, however, that he believes in the impossibility of a perception of pure color. On the contrary, his wording shows that he conceives perception as directed to "purely formal elements", which are "renegotiated [in German,

¹⁹ Idem, 'On the Problem of Describing', pp. 468–469 (as in note 2).

²⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *Confronting Images*, University Park, Pa., 2005, p. 100. The book was published in 1990 as *Devant l'image*. In the German translation: idem, *Vor einem Bild*, übers. R. Werner, München, 2000, p. 108.

‘umgedeutet’²¹, NJ] into symbols of something depicted’ only in a second step.²² “[D]escription [...] develops from the purely formal sphere into the realm of meaning.”²³ The original German uses the metaphor of “growing upward”, and even better conveys how Panofsky talks about a step from a lower to an upper level.²⁴ The English texts on the three levels of interpretation, which he published in 1939 and 1955, after he had immigrated to the United States, are even more articulate in this regard. By speaking of the “limits” of purely formal perception, which are “overstepped” by entering a “first sphere” of meaning, Panofsky clearly identifies a stratum which is located under the first level of his model of interpretation, functioning as a foundation which is strictly separated from the rest.²⁵ For Panofsky’s well-known description of a man taking his hat off for greeting, Stephen Bann has already identified the notion of an innocent eye here.²⁶

In naming the “general pattern of color, lines and volumes” which we primarily perceive, our “world of vision”²⁷, Panofsky reuses or rather translates a formulation he had coined as early as 1915, in a text on the origin of style in the visual arts. This essay, entitled *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, is interesting as it argues explicitly in favor of a specific notion of perception. Panofsky here identifies a “Welt des Auges”²⁸ – that is, a “world of the eye”, in the sense of visual data being recognized by a perceiving subject: a “world of vision” which is a realm free from historical change. He thus rejects Wölfflin’s claim of vision itself having a history – a history which evolves according to its own immanent laws, influencing style in a way that cannot be read as an expression of an age. Panofsky instead argues that in historical changes of style, spiritual transformations are indeed expressed. In order to do this, he distinguishes between a seeing which only gives, and does not form,²⁹ and the mind or the soul, whose

“intervention”³⁰ is responsible for a historical change in style. What Wölfflin believes to be a relation of vision towards the world is in fact, according to Panofsky, “a relation of the soul towards the world of vision”.³¹

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MIND AND PERCEPTION

How Panofsky considers this intervention of the mind to operate is important for the function his notion of perception has within his theory of interpretation. In trying to understand the relation between mind and perception, it is helpful to read his 1925 essay on the possibility of determining basic concepts or terms being applicable in descriptions of style.³² In this essay, he describes the relationship between visual data and basic concepts as resembling a chemical reaction. The basic concepts operate similarly to a chemical reagent, which, added to another substance, causes a chemical reaction that allows to determine the identity of the substance to be tested: “their task is [...], to make the phenomenal data of visual perception speak, by functioning as an a priori legitimized reagent.”³³ Confronting the phenomenal data of sense perception with the basic concepts – which Panofsky believes he has found in certain basic formal problems every artist has to solve in creating an artwork – brings about the concepts with which style can be characterized. The basic concepts must be deduced a priori, according to Panofsky, for only then can they function as measures that are valid, independently of changes in history.³⁴ They thus serve as a “fixed Archimedean point”³⁵ from which to attain descriptions of

²¹ E. PANOFSKY, ‘Zum Problem der Beschreibung’, p. 105 (as in note 2).

²² Idem, ‘On the Problem of Describing’, p. 469 (as in note 2).

²³ Ibidem, p. 469.

²⁴ “Deskription [...] wächst [...] aus einer rein formalen Sphäre [...] in eine Sinnregion hinauf” (idem, ‘Zum Problem der Beschreibung’, p. 105 [as in note 2]).

²⁵ Idem, ‘Introductory’, in idem, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Boulder, 1972 (= Icon editions), pp. 3–31, here p. 3. (The volume was first published in 1939.) E. PANOFSKY, ‘Iconography and Iconology’, p. 26 (as in note 3).

²⁶ S. BANN, ‘Meaning/Interpretation’, in *Critical Terms for Art History*, eds. R.S. Nelson, R. Shiff, 2nd ed., Chicago, 2003, here p. 129.

²⁷ E. PANOFSKY, ‘Introductory’, p. 3 (as in note 25); idem, ‘Iconography and Iconology’, p. 26 (as in note 3).

²⁸ Idem, ‘Das Problem des Stils in der bildenden Kunst’, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 10, 1915, no. 4, pp. 460–467, here p. 463.

²⁹ In German: “nur gibt, nicht formt” (ibidem, p. 464). This text, to the best of my knowledge, has not yet been translated into English.

³⁰ In German: “Eingreifen” (ibidem, p. 463). The whole sentence is: “So gewiß die Wahrnehmungen des Gesichts nur durch ein tätiges Eingreifen des Geistes ihre lineare oder malerische Form gewinnen können, so gewiß ist die ‘optische Einstellung’ streng genommen eine geistige Einstellung zum Optischen, so gewiß ist das ‘Verhältnis des Auges zur Welt’ in Wahrheit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges.”

³¹ In German: “das ‘Verhältnis des Auges zur Welt’ [ist] in Wahrheit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges” (ibidem, p. 463).

³² He argues that these basic concepts are to be found in the basic problems which every artist is confronted with in creating an artwork, and which can be deduced a priori. Every artwork deals – according to him – with an antagonism between plenitude and form (idem, ‘Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit “kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe”’, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, 1925, no. 2, pp. 129–161, here p. 131).

³³ In German: “ihre Aufgabe besteht [...] darin, als ein a priori legitimes ‘Reagens’ die Erscheinungen zum Sprechen zu bringen” (ibidem, p. 139).

³⁴ Ibidem, p. 150.

³⁵ Idem, ‘The Concept of Artistic Volition’, *Critical Inquiry*, 8, 1981, no. 1, pp. 17–33, here p. 18.

style that are safe from the “blatant arbitrariness”³⁶ that the consciousness of a contemporary interpreter brings about. This 1925 quotation shows that Panofsky’s urge to defend art history against arbitrariness had existed before 1932. It is therefore not enough to explain it as a reaction to Martin Heidegger and to National Socialism,³⁷ as Panofsky’s comment on Heidegger’s book *Kant und das Problem der Metaphysik* (*Kant and the Problem of Metaphysics*, published 1929) might suggest.³⁸ It also needs to be discussed with respect to the then-current debate about historicism in the humanities.

However, and this is why I return to the 1925 text, the unhistoric origin of the basic concepts is not the only fixed element in the process described here. There are two more, and naming them helps to clarify the function they have in the theory of historical interpretation. The first of these is relatively explicit, although Panofsky does not state that it necessarily needs to be free from historical change as well, and this is the sensual perception of the visual data of the artwork. Only if the fixed basic concepts are confronted with a visual perception that is not variable but shared by every beholder can this confrontation bring about a characterization of style that is valid, independently of the historical situation of the beholder. The other fixed element can only be deduced implicitly, and the metaphor of a chemical experiment is helpful here: experiments are repeatable because the laws of nature do not change. Similarly, if the confrontation of the basic concepts and the visual data (that is, the reaction of the reagent and the substance being tested) brings about a result that is independent of the interpreter and their historical situation, a medium is required through which they can interact in a way that does not change. Therefore, as the medium in which concepts and perception come together is man, Panofsky implicitly presupposes that the nature of man always remains the same.³⁹ Historical transformations of world-view, mental habits,⁴⁰

cultural equipment, and whatever concepts Panofsky employs to describe a variable relation of the soul towards the world are then only the extrinsic properties of an interpreter. They do not concern their essence as a human being. Indeed, the term ‘cultural equipment’ points to this metaphorically, for it describes our cultural properties as something comparable to physical equipment like a jacket you can put on and take off, or a tool you can use and put away.

THE IMPLICIT FUNCTION OF PURE PERCEPTION WITHIN A REGRESSIVE VOYAGE INTO MENTALITIES

Analogously to the foregoing, I want to argue that Panofsky’s notion of a regressive voyage into past mentalities is dependent on the presupposition of non-historical natures of man and perception alike. As explained beforehand, during this regressive voyage, the interpreter – according to Panofsky’s theory – slowly gets rid of their contemporary cultural equipment which is inadequate for understanding the historical meaning of the artwork, and exchanges it for cultural equipment that is historically adequate. However, in order to work as a purification process of that kind, the act of taking more and more historical documents into account would have to be free of the constantly renewed involvement of contemporary ways of understanding. Below, I will try to show at which points such a process would be dependent on a non-historical perception and human nature. As explicated above, for Panofsky the artwork is interpreted by the use of the cultural equipment, but equipment and interpretation need to be corrected by taking into account the “history of tradition”. As he himself explains, in the end it is the hermeneutic circle between the whole and its parts that is at stake here, where every understanding of a part is dependent on the understanding of the whole, and vice versa.⁴¹ The goal is, according to Panofsky, to understand the work of art from within the historical situation in which it was created. However, as this situation must be recovered first, the whole actually consists of a prevalent conception of what the historical context was like. The corrective process of that circle is kept running by adding more documents from within the historical context, or by interpreting known ones anew. Any discovery made that way “will either ‘fit in’ with the prevalent general conception, [...] or else it will entail a subtle, or even a fundamental change [...], and thereby throw new light on all that has been known before.”⁴² In other words, a new part will

³⁶ In German: “bare Willkür” (idem, ‘Über das Verhältnis’, p. 150 [as in note 32]).

³⁷ This is the framing of R. DONANDT, ‘Erwin Panofsky – Ikonologie und Anwalt der Vernunft’, in *Das Hauptgebäude der Universität Hamburg als Gedächtnisort. Mit sieben Porträts in der NS-Zeit vertriebener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler*, ed. R. Nicolaysen, Hamburg, 2011, pp. 113–140, here p. 133.

³⁸ E. PANOFSKY, ‘Zum Problem der Beschreibung’, pp. 113–114 (as in note 2).

³⁹ With respect to Panofsky’s essay *Perspective as “Symbolic Form”*, Christopher Wood has already stated that Panofsky shares “the neo-Kantian faith in the unity and immutability of human nature and reason”. Wood does not, however, ask whether this faith has a systematic role in Panofsky’s interpretation theory. C.S. WOOD, ‘Introduction’, in idem, *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Methods in the 1930s*, New York, 2000, here p. 17.

⁴⁰ For his use of the term “mental habit”, see E. PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 3rd ed., Latrobe, 1956, p. 21. For an examination of the historical origin of the concept of habitus and its potential use in art history, grounded in Panofsky’s use of the

term, see A. EFAL-LAUTENSCHLÄGER, *Habitus as Method. Revisiting a Scholastic Theory of Art*, Leuven, 2017 (= Studies in Iconology, 9).

⁴¹ E.g.: “the individual monuments [...] can only be [...] interpreted [...] in the light of a general historical concept”.

⁴² E. PANOFSKY, ‘The History of Art’, pp. 100–101 (as in note 6). In German: idem, ‘Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche’, p. 15 (as in note 12).

cause a change to the whole, that is, a new “historical synopsis”⁴³ of the parts. Or, as Panofsky puts it, a new “system that makes sense”⁴⁴

As explained above, however, every interpretation of a new document will involve understandings derived from the life of the interpreter, and thus foil the detachment from the present that Panofsky’s interpretation theory demands. In order truly to function as a corrective process in the sense discussed here, the hermeneutic circle would have to be conceived as operating like an objective circle in front of the interpreter.⁴⁵ In this “objective” circle, the cultural equipment of the beholder would not be brought in again at every point in the process. Rather, we must consider it to be involved only once, then left to be corrected. This means that it would have to be possible to have the documents interpreted simply by integrating them into the historical synopsis. All this cannot work, however, without the following preconditions: it must be possible to behold the work of art and the documents as objects that are unaltered by the beholder. This means that it must be possible to withdraw the cultural equipment from the act of beholding. Panofsky’s concept of a visual perception that is primary and purely receptive, and only interpreted by the soul in a second step, at this point turns out to have an essential function in his theory of interpretation. Only this concept allows us to think that it is possible to separate the data of perception from the understanding that he called cultural equipment, and to get back primary data through this separation. In addition, only the presupposition of a pure perception allows us to consider an uninterpreted work of art or document as having properties that can withstand a simple integration into the prevalent historical conception and are thus able to cause a change in the historical synopsis.

FURTHER CONCLUSIONS: PRESUPPOSITIONS ON THE NATURE OF MAN AND THE POSSIBILITY OF RE-CREATION

One problem remains: how could the confrontation of the prevalent conception of the historical whole and a new part result in a new synopsis that is not dependent on the specific ways of combining that a contemporary interpreter might have? The historical synopsis would have

⁴³ Idem, ‘The History of Art’, p. 110 (as in note 6). In German: idem, ‘Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche’, p. 22 (as in note 12).

⁴⁴ Idem, ‘The History of Art’, p. 110 (as in note 6). In German: idem, ‘Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche’, p. 22 (as in note 12); compare: *ibidem*, p. 15.

⁴⁵ Georg Bertram shows how different models describe the hermeneutic circle as either objective or subjective. G.W. BERTRAM, *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*, München, 2002, pp. 25–56, especially p. 41f.

to be built in a way that does not change throughout the course of history. Obviously, only the presupposition of a non-historical nature of man can guarantee this. This implicit presupposition conforms to what Wilhelm Dilthey declared to be a precondition of understanding: only if the historical differences between the personalities of the interpreter and the creator of the text or artwork have evolved from the foundation of a universal human nature can these differences be reduced or approximately eliminated during the process of interpretation.⁴⁶ Because Dilthey holds the opinion that man is historical through and through,⁴⁷ Hans-Georg Gadamer concluded that Dilthey contradicts himself at this crucial point in his theory of historical understanding.⁴⁸ We must, I think, draw the same conclusion with regard to Panofsky. When he elaborates upon his idea of how the Renaissance, after the Middle Ages had split up themes of antiquity and the motifs with which these were depicted, reintegrated that kind of form and content, Panofsky writes:

it is self-evident that this reintegration could not be a simple reversion to the classical past. The intervening period had changed the minds of men, so that they could not turn into pagans again; and it had changed their tastes and productive tendencies, so that their art could not simply renew the art of the Greeks and Romans.⁴⁹

However, the art historian in the Panofskyan sense is bound to the task of a virtual reversion to past mentalities, and of re-creating the artwork without “bringing forward anything new”.⁵⁰ If he were consistent in his opinion that historical changes in people’s minds make it impossible to repeat the way artworks were created in former

⁴⁶ “Die Möglichkeit der allgemeingültigen Interpretation kann aus der Natur des Verstehens abgeleitet werden. In diesem stehen sich die Individualität des Auslegers und die seines Autors nicht als zwei unvergleichbare Tatsachen gegenüber: auf der Grundlage der allgemeinen Menschennatur haben sich beide gebildet, und hierdurch wird die Gemeinschaftlichkeit der Menschen untereinander für Rede und Verständnis ermöglicht.” (W. DILTHEY, ‘Die Entstehung der Hermeneutik (1900)’, in *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, ed. G. Misch, 2nd ed., Stuttgart, 1957 [= *Gesammelte Schriften* V], 317–338, here p. 329). According to Dilthey, the differences between the souls are gradual. The interpreter reduces them by putting themselves into the historical situation. *Ibidem*, pp. 329–330. It is useful to compare Panofsky’s concept of growing into the historical situation with Dilthey here.

⁴⁷ Idem, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, ed. M. Riedel, 5th ed., Frankfurt a. M., 1997, pp. 346–347.

⁴⁸ H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 7th ed., Tübingen, 2010 (= *Gesammelte Werke*, 1: Hermeneutik I), pp. 222–246, esp. pp. 222 and 234–246.

⁴⁹ E. PANOFSKY, ‘Iconography and Iconology’, p. 54 (as in note 3).

⁵⁰ See the references to Panofsky’s Latin Erasmus quotation and the translation above.

times, Panofsky could not demand that the art historian re-create the objects of their studies in the sense described above. Instead, he might have concluded that every historical interpretation necessarily contributes to the object of its study and develops its meaning, not as an addition to the re-creative process, but as integral to it.

If Panofsky's method does not achieve its goal of a voyage into past mentalities and to approximately recreate the artwork with its historical meaning, without bringing forward anything new, this does not mean that we are condemned to sticking to whatever prejudices we have at the moment. It does not mean that interpretation is left to arbitrariness, as Panofsky feared.⁵¹ It also does not mean that we should not engage in the process of studying artworks and historical documents. Rather, it leads to the question of what else actually happens in this process. This question has already been asked by the philosophical hermeneutics of the 20th century, which I believe is worth reconsideration within the self-reflection of the discipline of art history.⁵²

SUMMARY

Nuria Jetter

UNKNOWN PREMISES OF ICONOLOGY? A CRITICAL REVIEW OF PANOFSKY'S PROPOSAL FOR A SOLUTION TO THE PROBLEM OF HISTORICITY

Erwin Panofsky's iconographic-iconological method aims to enable the interpreter to get rid of an involuntary contemporary bias in interpretation by applying certain corrective principles. Panofsky implicitly answers the philosophical question of whether and why it might be possible to overcome historical distance and approximate an original historical meaning. The paper argues that his answer is dependent on two presuppositions that have not been identified as such so far. These presuppositions are the concepts of a non-historical nature of man and of perception. This essay explores the function they necessarily, if implicitly, fulfill in Panofsky's model of interpretation. Moreover, it shows how Panofsky uses a concept of pure perception in his texts from 1915 to 1955. Having found a self-contradiction in Panofsky's model, the essay concludes that the definition of the possible goal of interpretation should be rethought.

⁵¹ On the role of prejudices in the process, see e.g. G.W. BERTRAM, *Hermeneutik*, p. 56 (as in note 45).

⁵² For a commentary on the reception history of philosophical hermeneutics in art history, see C. VOLKENANDT, 'Hermeneutik', in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, ed. U. Pfisterer, 2nd ed., Stuttgart, 2011, pp. 167–170. The classical account is O. BÄTSCHMANN, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, 5th ed., Darmstadt, 2001, which was originally published in 1984. For a review see H.R. JAUSS, 'Rezension zu, Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik', in *Ästhetische Erfahrung heute*, ed. J. Stöhr, Köln, 1996, pp. 52–58. See also O. BÄTSCHMANN, 'Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik', in *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, ed. E. Kaemmerling, 6th ed., Köln, 1994, pp. 460–484.

MICHAEL ANN HOLLY
The Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

ICONOLOGY'S SHADOW*

For decades now – ever since I began writing Erwin Panofsky's intellectual biography – I have been both enchanted with and bewildered by Panofsky's third level of interpretation, iconology, or, as he first dubbed it, "iconography turned interpretive".¹ The effort to discover "meaning" or intrinsic content has long been the worthy goal of art historians. If a work of art, by Panofsky's characterization, is a "symptom of something else";² what is this something else? Something half-unseen, nearly unspoken has always been lurking round the edges of a work of art as it passes through his three-tiered system of the pre-iconographic, the iconographic, the iconological. Yet hasn't another "something else" (perhaps even hinted at by Panofsky³) been long eclipsed, an interpretive phantom that is now urging the discipline of art history towards frontiers beyond those charted by iconology?

Consider phenomenology, a philosophical discourse running alongside the mid-century practice of iconology but rarely crossing its art historical path. If it crosses it at all, it is as a shade, a shadow cast by another way of knowing or, more precisely, as Georges Didi-Huberman would say, a way of *not-knowing*.⁴ The fascination of late with a number of new critical perspectives such as thing theory, objecthood, new materiality, and animism have

step-by-step led me back to some suggestive writings by mid-twentieth-century phenomenologists who once indirectly mapped the path not taken in the not-quite-century-old history of art, a discipline committed to finding, as Panofsky put it, "meaning in the visual arts". This essay strives to lend a certain shape and substance to this earlier discourse as it shadows the evolution of Panofsky's iconology.

No doubt *iconology* is the faith and foundation upon which the Eurocentric field of art history rests. And in a general sense both iconology and phenomenology offer routes to understanding what is hidden and concealed in works of art, but their perspectives are hardly congruent. What one "method" deliberately omits, the other poetically explores. The hydraulics of this relationship is most intriguing.

When Panofsky was thinking about perspective as a neo-Kantian symbolic form in Hamburg,⁵ Edmund Husserl in Freiberg was calling for a radical rethinking of consciousness. When encountering an object in the world – say a compelling work of art – he suggests a *bracketing* out of all other demands on reflection. *Reach towards, direct attention* to an object in the process of suspending all expectations of what might be there discovered. Perceiving something means extracting it from its surround and dwelling with it in its pure sensuous specificity.⁶ In an account of phenomenology in the stormy year of 1939 (when Panofsky was writing *Studies in Iconology*),⁷ Sartre

* An earlier and smaller version of this argument was published as 'Iconology and the Phenomenological Imagination', in *Iconology at the Crossroads*, ed. M. Vicelja-Matijašić, Rijeka, 2014 (= IKON 7/2014), pp. 7–16.

¹ E. PANOFSKY, 'Iconography and Iconology: An Introduction to Renaissance Art', in idem, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p. 32; M.A. HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, 1984.

² E. PANOFSKY, 'Iconography and Iconology', p. 31 (as in note 1).

³ See last endnote here (44).

⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. J. Goodman, University Park, Pa., 2005, p. xxvi.

⁵ E. PANOFSKY, 'Die Perspektive als 'symbolische Form', in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–25*, ed. F. Saxl, Leipzig–Berlin, 1927.

⁶ E. HUSSERL, *Ideas I*, trans. D.O. Dahlstrom, Indianapolis, 2014, p. 12, 4; J.-P. SARTRE, 'Intentionality: A Fundamental Idea of Husserl's Phenomenology', in idem, *Situations I (1947)*, trans. J.P. Fell (*Journal of the British Society of Phenomenology*, 1970, vol. 1, pp. 4–5).

⁷ E. PANOFSKY, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1962 (= Mary Flexner Lectures on the Humanities 7).



colorfully characterizes all philosophy before Husserl as “digestive”: “The spidery mind trap[s] things in its web, cover[s] them with a white spit and slowly swallow[s] them reducing them to its own substance”: an ontology (certainly not an epistemology) in which Sartre would regard things animate or inanimate around us – say, rocks, chestnut trees, iridescent dragonflies, or statues in the park – as all remaining inalienable presences. “If you could enter ‘into’ [an unknown] consciousness”, claims the existentialist phenomenologist, “you would be seized by a whirlwind and thrown back outside”⁸

The basic distinction between iconology and phenomenology, as I see it, comes down to a confrontation between **representation** and **presentation**. How does Martin Heidegger characterize it? In his “The Origin of a Work of Art” of 1950 (Panofsky, during the 1950s, was publishing *Meaning in the Visual Arts, Gothic Architecture and Scholasticism*, and *Early Netherlandish Painting*),⁹ Heidegger justifiably declares: in “all this busy activity” of recovering art historical origins and contexts, he combatively asks, “do we encounter the work itself?”¹⁰ Stop and direct your attention to the work of art, he pleads, and let it be what it is: a “presencing”, a being-in-the-world for a moment, before you try to do something with it. Art can reveal things to us that we otherwise cannot see. As one phenomenologist today argues, “meaning resides in the things themselves [and not outside them], and my dealings with them are guided by the way the things solicit and give themselves to me”.¹¹ Works of art – poems, paintings, monuments – are forever guiding their attentive spectators to go beyond, between, and behind what they first appear to represent, and in that quiet suggestiveness lies their power over the ordinary and the everyday. “World-withdrawal and world-decay can never be undone”, according to Heidegger. “The works are no longer the same as they once were. It is they themselves that we encounter there, but they themselves have gone by”.¹² Could any mid-century empiricist art historian ever really acknowledge this melancholic sentiment?

In 1977 Hans-Georg Gadamer issued a phenomenological caveat based upon conclusions in his 1960 *Truth and Method* (when Panofsky was publishing *Renaissance and Renascences*).¹³ To quote him: “Art achieves more than the

mere manifestation of meaning. [...] [The] fact that [a work of art] exists, its facticity, represents an insurmountable resistance against any superior presumption that we can make sense of it at all”.¹⁴ If what a work **represents** or **means** is dismissed by Gadamer as a goal of art historical interpretation, what remains, especially when it comes to the contemplation of historical works of art? Gadamer: “Only in the process of understanding them is the dead trace of meaning transformed back into living meaning”.¹⁵

On first glance, such a claim might well seem to resonate with Panofsky’s in “Art History as a Humanistic Discipline” of 1955 where he states that the humanities, in contradistinction to the sciences, “are not faced by the task of arresting what otherwise would slip away, but of enlivening what otherwise would remain dead. Instead of dealing with temporal phenomena, and causing time to stop, they penetrate into a region where time has stopped of its own accord and try to reactivate it”.¹⁶ Yet for Gadamer a “hermeneutics that regards understanding as reconstructing the original [that is, another goal of the iconography/iconological paradigm] would be no more than handing on of a dead meaning”.¹⁷ It’s a matter of direction. Panofsky, in a consciously retroactive move, begins with the work of art and then transports it back into a world before it existed and masterfully (he would say objectively) reconstructs an iconographic and cultural surround that eventuates in its creation. While Gadamer would never deny the significance of this historical world for the genesis of a work of art, what he wants to draw out is its complex temporality. “While it is doubtless a product of a particular historical era and a particular artist’s life history, we nevertheless encounter even an artwork from long ago as immediately present”.¹⁸ Past works of art, though originating in a long-lost world, continue actively to exist in the present, even to make meanings, perhaps, where none have existed before.

The **experience** of a work of art – and not its **analysis** – is what is of primary importance for phenomenologists, not to mention for its putative spectators. Gadamer insists on the power of a work of art to alter the consciousness of the observer who looks at it. Crucial to this process is his idea of art as play: “The structure of play”, he says, “absorbs the player into itself, and thus frees him from the burden of taking the initiative. [...] The player knows very well what play is, and that what he is doing is ‘only a game’; but he does not know what exactly he ‘knows’ in knowing that”.¹⁹ Could the differences in professional rhetoric between Gadamer and Panofsky be more clearly

⁸ J.-P. Sartre, ‘Intentionality: A Fundamental Idea’, p. 5 (as in note 6).

⁹ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, vol. 1–2, New York, 1971 (= Charles Eliot Norton Lectures, 1947–1948); idem, *Gothic Architecture and Scholasticism: An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion*, New York, 1957.

¹⁰ M. HEIDEGGER, ‘The Origin of a Work of Art’, in idem, *Poetry, Language, Thought*, trans. A. Hofstadter, New York, 1971, p. 39.

¹¹ J.D. PARRY, M. WRATHALL [introduction to] *Art and Phenomenology*, ed. J.D. Parry, New York, 2011, p. 3.

¹² M. HEIDEGGER, ‘Origin of a Work’, p. 40 (as in note 10).

¹³ H.-G. GADAMER, *Truth and Method*, 2nd ed. rev., trans. J. Weinsheimer, D.G. Marshall, New York, 1990; E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York, 1969.

¹⁴ H.-G. GADAMER, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, ed. R. Bernasconi, trans. N. Walker, Cambridge, 1986, p. 34.

¹⁵ H.-G. GADAMER, *Truth and Method*, p. 164 (as in note 13).

¹⁶ E. PANOFSKY, ‘The History of Art as a Humanistic Discipline’, in idem, *Meaning in the Visual Arts*, 24 (as in note 1).

¹⁷ H.-G. GADAMER, *Truth and Method*, p. 167 (as in note 13).

¹⁸ Ibidem, p. xiii.

¹⁹ Ibidem, p. 102, 105.

delineated? In Gadamer's terms, "the work of art issues a challenge which expects to be met. It requires an answer [and certainly not an iconographic one!] – an answer that can only be given by someone who accepts the challenge. And that answer must be his own, and given actively, [...] [for] the act of playing always requires a 'playing along with.'"²⁰ Such a sentiment would be anathema to Panofsky with his hard-won faith in historical distance, such as when he attests that "to grasp reality we have to detach ourselves from the present. [...] Not only will [the art historian] collect and verify all the available factual information as to medium, condition, age, authorship, destination, etc., but he will also compare the work with others of its class, and will examine such writings as reflect the aesthetic standards of its country and age, in order to achieve a more 'objective' appraisal of its quality."²¹ To be fair, I do want to point out that Panofsky (unlike so many of his disciples) does put the word 'objective', at least, in quotation marks.

It is not so simple as a choice between historical explanation and aesthetic understanding, two different conceptions of both time and history. As Gadamer puts it, "the riddle that the problem of art sets us is precisely that of contemporaneity of past and present. [...] we have to ask ourselves what it is that maintains the continuity of art and in what sense art represents an overcoming of time."²² Does the work originate back there in the past or here now before me? If every work is an encounter, an "increase in being", that profoundly affects those who are ensnared by it, does its origin, as Heidegger might ask, not lie in the **now**? If so, what happens to the contemporary viewer's sense of tradition, of what has come before? Phenomenologists would no doubt answer that "historical consciousness and the new self-conscious reflection arising from it combine with a claim that we cannot renounce: Namely, the fact that everything we see stands before us and addresses us directly as if it showed us ourselves."²³

Maurice Merleau-Ponty wrote more about visual art and its effect on an *embodied spectator* than the other four phenomenologists I have so far noted. His own hero was Paul Cézanne, whose art he regarded as creating the world anew. How did the painter accomplish this act of legerdemain? "It is by lending his body to the world that the artist changes the world into paintings."²⁴ To witness this act of transubstantiation, he claims, "we must go back to the working, actual body – not the body as a chunk of space or a bundle of functions but that body which is an

intertwining of vision and movement."²⁵ Phenomenology, as the art of "radical reflection", he says, offers both a "promise" and a "problem."²⁶ In Merleau-Ponty's "Eye and Mind" of 1960 (four years before Panofsky wrote his last book, *Tomb Sculpture*), the very first sentence sets the terms of the argument: "Science manipulates things and gives up living in them."²⁷ Descartes, with his split between mind and body, had gotten it backwards. Having a "thought" about everything denies the experience of the body, immersed as it is in the world.

"After all, the world is around me, not in front of me", a premise that challenged both Cartesians and iconologists.²⁸ *Embodied experience*, or entanglement, offers the key to unlocking connectedness to other selves and things in our perceived world. "In short, my body is not merely one object among all others, not a complex of sensible qualities among others. It is an object sensitive to all others, which resonates for all sounds and vibrates for all colors."²⁹ As an embodied subject, I am "geared into" and "plunged"³⁰ deeply into the texture of a natural and phenomenal world that does not need me but nevertheless gives me something in return.

Crossovers abound, between seeing and seen, between object and subject, between mind and body, between objectivity and emotion, between visibility and the invisible. Our bodies pirouette in dazzling circles, if only we have the wit to pay attention to the dance. The world of things in which we are immersed is made of the same "*flesh*" (a kind of "voluminosity")³¹ as we ourselves. According to Merleau-Ponty, we are as enveloped in it as we are in the air we breathe:

The eye lives in this texture as a man in his house. [...] Visible and mobile, my body is a thing among things; it is one of them. It is caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing. But because it moves itself and sees, it holds things in a circle around itself.³²

The human world and its objects never reveal all there is to know, else the world would be one decidedly devoid of wonder: "When I see an object", Merleau-Ponty declares, "I always feel that there is still some being beyond what I currently see, and not merely more visible being. [...] there is always a horizon of unseen or even invisible things around my present vision."³³ To adopt a phenomenological attitude, I need question just what it is at which

²⁰ H.-G. GADAMER, *The Relevance of the Beautiful*, pp. 26, 23 (as in note 14).

²¹ E. PANOFSKY, 'The History of Art as a Humanistic Discipline', pp. 17, 24 (as in note 16).

²² H.-G. GADAMER, *The Relevance of the Beautiful*, p. 46 (as in note 14).

²³ *Ibidem*, p. 11.

²⁴ M. MERLEAU-PONTY, 'Eye and Mind', in *idem*, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, ed. G.A. Johnson, Evanston, Illinois, 1993, p. 123.

²⁵ *Ibidem*, p. 124.

²⁶ *Idem*, *Phenomenology of Perception*, trans. D.A. Landes, London, 2012, p. xxi.

²⁷ *Idem*, 'Eye and Mind', p. 121 (as in note 24).

²⁸ *Ibidem*, p. 138.

²⁹ *Idem*, *Phenomenology of Perception*, p. 245 (as in note 26).

³⁰ *Ibidem*, p. xliv, 211.

³¹ *Idem*, 'Eye and Mind', p. 127, 145 (as in note 24).

³² *Ibidem*, p. 127, 125.

³³ *Idem*, *Phenomenology of Perception*, pp. 224–225 (as in note 26).

I am looking. “We must ‘look’ in order to ‘see.’”³⁴ “The hallmark of the visible is to have a lining of invisibility in the strict sense, which it makes present as a certain absence”. The act of unveiling, of course, is reminiscent of Heidegger’s desire for “unconcealedness”. The artist gently encourages objects to un-hide themselves. How? By letting them be; by “becoming conscious of them *poetically*”,³⁵ a deliberate act that abjures any objective or iconological point of view. “My dealings with them are guided by the way the things solicit and give themselves to me”.³⁶ And the objects of which the world is populated seem to vibrate in the artistic imagination, causing many painters to say “that things look at them”.³⁷

A provocative paradox ensues. “Unconcealing” or unveiling an object in the world metamorphoses into the mysteries of invisibility. When one fixes one’s gaze upon it, this beckoning thing (especially a work of art) issues a double, even duplicitous, invitation: to see it first in its “brute” material existence, its “carnal” essence, and then be seduced into looking beyond it, past its defining edges, and imagining what yet lies farther beyond or behind. Merleau-Ponty recognizes this as “two inseparable aspects of transcendence”: the work of art’s “irrecusable presence and the perpetual absence into which it withdraws”.³⁸ Alas, this is only a momentary process, a hiccup in the lived experience of the perceptual world, for the object, like a wild animal, will suddenly “pull back toward a certain place in the world, and [be] absorbed into the world just as ghosts return through the fissures of the earth from which they came when day breaks”.³⁹ A poetics of the phenomenological imagination with slight resonances to Panofsky’s pre-iconographic level? Perhaps, for as Merleau-Ponty describes the advantages of reflective judgment, the viewer takes in the strangeness of the object before him and regards it as though he had no idea what it is, or what it represents.

Let artists such as Cézanne guide us into the wonders of the unknown. Ordinary mortals can only follow. The painter performs like a tuning fork, registering vibrations from the world *around* (not in front of) us. Not everyone, of course, is nearly as attuned to the thickness, texture, and presence of his or her surround as the artist. Why not? Perhaps because we, unlike Cézanne “ruminating” on Mont Sainte-Victoire, do not tarry long enough to heed the questions posed to us by the visible world:

It is the mountain itself which from out there makes itself seen by the painter; it is the mountain that he interrogates with his gaze. What exactly does he ask of it? To

unveil the means, visible and not otherwise, by which it makes itself mountain before our eyes. Light, lighting, shadows, reflections, color [are all] objects of his quest.⁴⁰

And where are we, the spectators, in this process? As Paul Crowther, a contemporary philosopher, puts it: “we somehow feel that an aesthetic object is important, and, as it were, trying to tell us something, even if we cannot put it into words”.⁴¹ To be more precise, it is not the artist, but the art that engages us in this magical quest. Certain works, be they visual or verbal, Renaissance or modern, representational or abstract, mesmerize. In the process they “liberate the phantoms captive” within that arise to hold us in their grip.⁴² Showing rather than saying. Unconcealing rather than arguing.

A thought experiment by way of a conclusion: here’s Gadamer in a court of interpretation summarily challenging Panofsky. The phenomenologist would combatively assert [and I quote him here] that it is “an objectivist prejudice of astonishing naïveté for our first question to be, ‘what does this picture represent?’”⁴³ Panofsky, humorously proud because he was born with one far-sighted and one near-sighted eye, counters with his oft-quoted rejoinder: “archaeological research is blind and empty without aesthetic recreation, and aesthetic re-creation is irrational and often misguided without archaeological [i.e., iconological] research”.⁴⁴ The result? A hung jury that ends with a riddle: has phenomenology been shadowing iconology all along OR has phenomenology’s shadow actually been iconology throughout the twentieth century? Certain telling initiatives in twenty-first critical art history – such as those that address issues concerning the agency, animism, and affect of images – it seems to me, have issued something of a verdict, at least for the time being.

³⁴ Ibidem, p. 241.

³⁵ S. BAKEWELL, *At the Existentialist Café: Freedom, Being, and Apricot Cocktails*, New York, 2016, p. 185.

³⁶ J.D. PARRY, M. WRATHALL [introduction to] *Art and Phenomenology*, p. 3 (as in note 11).

³⁷ M. MERLEAU-PONTY, ‘Eye and Mind’, p. 129 (as in note 24).

³⁸ Idem, *Phenomenology of Perception*, p. 242 (as in note 26).

³⁹ Ibidem, p. 242.

⁴⁰ Idem, ‘Eye and Mind’, p. 128 (as in note 24).

⁴¹ P. CROWTHER, *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, Stanford, 2009, p. 31.

⁴² M. MERLEAU-PONTY, ‘Eye and Mind’, p. 128 (as in note 24).

⁴³ H.-G. GADAMER, *The Relevance of the Beautiful*, p. 38 (as in note 14).

⁴⁴ E. PANOFSKY, ‘The History of Art as a Humanistic Discipline’, p. 19 (as in note 16). To be fair, Panofsky was sensitive to the tug of phenomenology (“Only he who simply and wholly abandons himself to the object of his perception will experience it aesthetically”, p. 11), but his interest and critical methods lay elsewhere. See idem, ‘On the Problem of Describing and Interpreting Works of Visual Art’, trans. J. Elsner, K. Lorenz, *Critical Inquiry* 38 (Spring 2012).

SUMMARY

Michael Ann Holly
ICONOLOGY'S SHADOW

This essay discusses two concurrent intellectual initiatives in the mid-twentieth century. Well-known in European and American art history is **iconology** – the study of ‘meaning’ in works of art – and in particular the work of Panofsky and his legacy. At around the same time, especially in literature and philosophy in Germany and France, **phenomenology** appeared on the scene. Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Gadamer, among others, encouraged a focus on ‘poetic entanglement’ or ‘embodied experience’. The experience of a work of art and not its analysis is what of primary importance for these thinkers. Contrasting these two systems of thought can be revealing not only in terms of twentieth-century intellectual history but as combative precursors to trends in early twenty-first ‘object theory’ or ‘affect studies’ in the evolution of the history of art. What one ‘method’ deliberately omits, the other provocatively explores. It often comes down to a distinction between *representation* and *presentation*.

MAGDALENA KUNIŃSKA
Uniwersytet Jagielloński

RECENZJA

TRÓJGŁOS O IMPERIUM: MATTHEW RAMPLEY,
NORA VESZPRÉMI, MARKHIAN PROKOPOVYCH,
THE MUSEUM AGE IN AUSTRIA-HUNGARY.
ART AND EMPIRE IN THE LONG NINETEENTH CENTURY

PENN. STATE UNIV. PRESS: UNIVERSITY PARK 2020, 300 SS.

„DWIE HISTORIE SZTUKI”
I KONTEKST BADAWCZY

W 2023 roku przypadnie 150. rocznica utworzenia w Krakowie Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce Polskiej Akademii Umiejętności¹. W dyskursie historycznym dotyczącym tego oraz innych wydarzeń związanych z konstytuowaniem się historii sztuki, jej dydaktyki oraz powiązanych z nią instytucji przyjęto sięgać do lokalnego poziomu, kreujuącego Kraków na centrum myśli narodowej, utożsamiając badania nad sztuką z odmienianym przez wszystkie przypadki „patriotycznym obowiązkiem”. Historia sztuki zaś, jako dyscyplina akademicka w Krakowie, swoich korzeni i tożsamości poszukiwać miała w związkach ze stolicą Imperium Habsburskiego, które

to jednak okazują się powierzchowne². Co więcej, sama uprawiana w Wiedniu historia sztuki w swoich podstawowych założeniach nie wahała się czerpać z dorobku niemieckiego, co w 2013 roku w dokładny sposób wyjaśnił współautor poddanej lekturze książki – Matthew Rampley³. W najnowszych badaniach nad historią historii sztuki miejsce narracji zamkniętych w kategoriach narodowych lub wręcz nacjonalistycznych, związanych z pod-

¹ O dziejach Komisji: L. KALINOWSKI, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX w.*, red. A.S. Labuda, Poznań 1996, s. 22–57. Autorka recenzji postuluje zmianę podejścia metodologicznego z tego skoncentrowanego na obecnych granicach państw narodowych, w tym odrodzonej w 1918 roku Polski, i podejście podobne do tego stosowanego w recenzowanej pozycji: a więc traktujące zarówno narodziny dyscypliny akademickiej, jak rozwój instytucjonalny jako część skomplikowanego procesu obecnego na terenie Monarchii Austro-Węgierskiej i obejmującego również konteksty polityczny oraz społeczny, związany z rozwojem instytucji sfery publicznej.

² Por. M. KUNIŃSKA, *Identity Built on Myth. Fact and Fiction in the Foundational Narrative of the „Cracow School of Art History” and its Relations to Vienna*, „Journal of Art Historiography”, 25, 2021. Odwołania do szkoły wiedeńskiej ugruntowały się w serii publikacji ADAMA MAŁKIEWICZA (publikowane przy okazji okolicznościowych wydarzeń, jak kolejne rocznice powstania katedry historii sztuki, zebrane zostały w tomie *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005). Również u tego Autora odnajdziemy odwołania do kategorii „patriotycznego obowiązku”. Powiązanie krakowskiego środowiska z Wiedniem podkreślał również Lech Kalinowski, pisząc o Komisji (por. przyp. 1) oraz pracując nad sylwetką Mariana Sokołowskiego (L. KALINOWSKI, *Marian Sokołowski*, [w:] *Stulecie katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, red. L. Kalinowski, Warszawa–Kraków 1990 [= Zeszyty Naukowe UJ: Prace z Historii Sztuki, 19], s. 11–35), podając jednak w wątpliwość wiedeńskie wykształcenie historyczno-artystyczne Sokołowskiego na podstawie zachowanych Rationale tamtejszego uniwersytetu. Charakter tekstów osadzonych w rocznicowych okolicznościach nie pozwalał na całościowe potraktowanie tematu.

³ M. RAMPLEY, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park 2013.



kreśleniem konstytuowania tożsamości, zajęły inne – zakładające relacje horyzontalne, oparte na ząbieniach lub transferze kulturowym, niekoniecznie przebiegającym po linii centrum—peryferie⁴. Te drogi badawcze trafniej opisuje kategoria cyrkulacji. Wobec tego również dorobek krakowskiej Komisji powinien być analizowany jako pozostający w spektrum Instytucji pojawiających się w całym Imperium Habsburskim, wraz z jego bagażem społeczno-politycznym, jednak z wykroczeniem poza zamknięte narodowościowe narracje.

Dlaczego temat ten znalazł się na początku rozważań o książce mającej w tytule zarówno „wiek muzeów”, jak i Imperium Habsburgów? Choć bowiem autorzy tomu podkreślają niehierarchizowanie „dwóch historii sztuki”⁵ – tej akademickiej, teoretycznej, i tej uprawianej „w” oraz „poprzez” muzea (książka ukazała się jako druga w kolejności po monografii Rampleya poświęconej kształtowi i zasięgowi dyscypliny akademickiej) – nie da się, co oczywiste, w sposób kliniczny oddzielić tych, często połączonych swoistymi „uniąmi personalnymi”, sfer. Nie jest również możliwe, a wręcz nie powinno mieć miejsca, oddzielanie historii sztuki od społeczno-politycznego kontekstu jej uprawiania, jak również czynienie z niej dziewiczno niezaangażowanej w politykę lokalną i imperialną.

Co więcej, publikacja książki przypadła na czas, czytelnego również w polityce rządzącej przyznawaniem finansowania badań naukowych, zainteresowaniem Europą Środkowo-Wschodnią oraz prób przekroczenia dwubiegunowych analiz w typie centrum—peryferie, czy – co aktualne w przypadku recenzowanej pozycji: stolica imperium—mniejsze ośrodki. W przypadku *The Museum Age in Austria-Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century* założeniom temu nie groziło zamieszanie pojęciowe dotyczące szerokiego pojęcia Europy

Środkowo-Wschodniej, w brawurowy sposób analizowanego przez m.in. Larry’ego Wolffa⁶. Zakres książki jest jasno zdefiniowany zasięgiem terytorialnym wielonarodowej Monarchii Habsburgów, a chronologicznie zamknięty datą 1918, wyznaczającą koniec owego „długiego XIX wieku”, którego ostre przecięcie (*rupture*) jest obecnie poddawane analizie w finansowanym przez European Research Council projekcie „Continuity/Rupture: Art and Architecture in Central Europe 1918–1939”, realizowanym na Uniwersytecie Masaryka w Brnie. W tym kontekście odrzucenia doczekały się również pisane z pozycji krytyki modernistycznej oceny dorobku XIX wieku, nieprzystające, przez zastosowaną anachronicznie terminologię modernizacji, do sytuacji XIX wieku, co doskonale pokazują właśnie analizy instytucji muzealnych.

„PATCHWORKOWE” IMPERIUM I KONCEPTUALIZACJE RELACJI NIEHIERARCHICZNYCH

Recenzowany tom zawiera sześć rozdziałów poprzedzonych rozbudowanym wprowadzeniem autorstwa Matthew Rampleya: *Museums and Cultural Politics in the Habsburg World* (s. 1–16); wprowadzenie nie jest prostym zestawieniem tematyki rozdziałów, lecz w konsekwentny sposób zaznacza pozycje metodologiczne oraz zakres analiz. Rampley jest również autorem zamykającego tom epilogu: *Modernity and Regime’s End*. Kolejne rozdziały podzielone zostały między współautorów: I. *The Museological Landscape of Austria-Hungary* (Matthew Rampley, s. 17–50); II. *The Museum and the City: Art, Municipal Programs, and Urban Agendas* (Markian Prokopovych, s. 51–81); III. *Visions in Stone: Museums and Their Architecture* (Matthew Rampley, s. 82–113); IV. *Curators, Conservators, Scholars: The Rise of the Museum Professions* (Nóra Veszprémi, s. 114–141); V. „Uniques” and Stories: Principles and Practices of Display (Nóra Veszprémi, s. 142–179); VI. *Museums and Their Publics: Visitors, Societies, and the Press* (Markian Prokopovych, s. 180–212). Książka jest pierwszym stadium próbującym wypełnić lukę i dysproporcję pomiędzy studiami nad wybranymi zagadnieniami w Imperium Habsburgów w porównaniu do osiągnięć francuskich, angielskich i niemieckich. Jest też wprowadzeniem tych zagadnień dla świata anglofońskiego⁸.

W tym miejscu wypada wskazać, czego w *Museum Age* nie znajdziemy. Brak w nim monograficznie ujętych, szczegółowych historii instytucji muzealnych w poszczególnych ośrodkach, jakimi są wymienione w notce na

⁴ O podejściach „ząbieniowych” i transnarodowych por. przede wszystkim: M. WERNER, B. ZIMMERMANN, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, „Geschichte und Gesellschaft”, 28, 2002, nr 4, s. 607–636; idem, *Beyond Comparison. Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity*, „History and Theory”, 45, 2006, s. 30–50. Por. również M. ESPAGNE, *Sur le limites du comparatisme en histoire culturelle*, „Genèses”, 17, 1994, nr 11, s. 112–121; G. BIEDERMANN, *International, regional, lokal*, „Kunsthistorisches Jahrbuch Graz”, 24, 1990, s. 20–33; G. DOLFF-BONEKÄMPER, *National–Regional–Global? Alte und neue Modelle gesellschaftlicher Erbe-konstruktionen*, „Acta Historiae Artium”, 49, 2008, s. 235–241.

⁵ O dwóch historiach sztuki związanych z instytucjami uniwersytetu i muzeum, często hierarchizowanymi, por. *The Two Art Histories: The Museum and the University*, red. C.W. Haxthausen, Williamstown 2002 (= Clark Studies in the Visual Arts); idem, *Beyond ‘the Two Art Histories’*, „Journal of Art Historiography”, 11, 2014. Problem poruszony był również podczas dyskusji tematycznej w ramach serii seminariów „Periodisation in the History of Art and its Conundrums”, realizowanych przez New Europe College w Bukareszcie w ramach „Connecting Art Histories initiative” Getty Foundation.

⁶ Zob. L. WOLFF, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, tłum. T. Biedroń, Kraków 2020.

⁷ Współautor książki, Matthew Rampley, jest jego Principal Investigator, Nóra Veszprémi – Research Fellow.

⁸ Wszystkie przypisy odnoszące się do poszczególnych rozdziałów recenzowanego tomu pozostawiam w wersji skróconej (Autor/początek tytułu).

ostatniej stronie okładki Wiedeń, Kraków, Zagrzeb i Budapeszt (choć sporo uwagi Markian Prokopovych poświęca ośrodkowi lwowskiemu). Tak, w pewnym momencie możemy poczuć niedosyt aparatu źródłowego (którego dostarczenie również obiecywano na okładce książki), część źródeł cytowana jest z drugiej ręki lub z wersji drukowanej, jak np. zachowane w całości w Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie sprawozdania z posiedzeń Komitetu⁹. Można też zmagać się z wrażeniem pewnej powierzchowności informacji o poszczególnych ośrodkach. Na myśl przychodzi tu złośliwa analiza Jonathana Cullera, zacytowana przez Normana Brysona i Mieke Bal w kontekście rozważań dotyczących pozytywizmu w badaniach historycznych. Culler analizuje sytuację w sali sądowej, Bal i Bryson mówią zaś o „sytuacji archiwalnej”: „Zawsze możliwe jest do pomyślenia, że wiele może zostać dodane, by kontekst był pełniejszy. Z pewnością jednak czynność ta będzie miała swój koniec, w punkcie wyznaczonym przez takie czynniki jak np. cierpliwość czytelnika, przyjmowane przez interpretatorów historycznoartystyczne konwencje, ale też np. ograniczenia budżetu, koszty papieru itp. Wszystkie te ograniczenia wpływają z zewnątrz na budowanie kontekstualnego aspektu”¹⁰.

Założenia książki nie obiecywały nam jednak dostarczenia szczegółowych dziejów kolejnych instytucji rozsianych na terenie Imperium. Znakomite w swojej zwięzłości konkluzje poszczególnych rozdziałów podkreślają każdorazowo skomplikowany charakter całościowego oglądu. Wreszcie: nasze wątpliwości dotyczące stopnia szczegółowości obrazu rozwiewa zdanie podsumowujące tom: „Nasza książka podjęła próbę transnarodowej¹¹ (sic!) analizy, której do tej pory wyjątkowo brakowało. Miejmy nadzieję, że posłuży jako podstawa do dalszych badań”¹². Książka oferuje przede wszystkim całościowe spojrzenie na teorię leżącą u podstaw powstawania muzeów w Austro-Węgrzech i na ich historię. Spojrzenia takiego – jak

słusznie pisze Rampley – do tej pory brakowało studiach skoncentrowanych na wątkach lokalnych¹³. Historia ta pisana jest z uwzględnieniem „patchworkowego” charakteru państwa, jego terytoriów i rządzących w nim relacji.

Przywiązana do metafor Autorka recenzji, przyjmuje za trafną i tę, która nazywa rozległe terytorium Imperium „patchworkiem”. Określenie to bowiem charakteryzuje to *status quo* Monarchii: o zróżnicowanych stopniach zależności i autonomii poszczególnych krajów (w tym Galicji z Lwowem i Krakowem, czy od 1867 roku posiadających własną stolicę Węgier)¹⁴, a także o rozwarstwionej tkance społecznej i etnicznej. Mimo to, oraz mimo różnych celów i warunków przyświecających powstawaniu muzeów w Budapeszcie (Państwowa Galeria Obrazów/ Országos Képtár, 1871), Krakowie (Muzeum Narodowe), Rudolphinum w Pradze itd., Autorzy chcieli zaoferować kompleksowe studium zagadnień oscylujących wokół tematu muzeów jako aktorów w sferze publicznej, służących często różnym, a nawet sprzecznym celom¹⁵. Problemem pozostaje sposób konceptualizowania relacji zachodzących w owym „patchworku” po odrzuceniu modelu centrum–peryferie, opartego na pojęciach postępu i wsteczności, a zatem oświeceniowego w swym charakterze. Pozostający obecnie w centrum konstruowania narracji w nowym paradygmacie przyrostek „trans-” (np. transnational) jest jedynie listkiem figowym, markującym relacje niehierarchiczne, a tym samym pozwalającym na ominięcie dyskursu nacjonalistycznego. Jednak, choćby nawet zgodzić się z Janem Bakošem, który twierdzi, że bezpowrotnie minął czas na analizy historii sztuki prowadzone z punktu widzenia jej roli w tworzeniu narodowych tożsamości¹⁶, niepoprawne wydaje się również podejście w sposób wirtualny znoszące realnie istniejące relacje władzy i nierówności. Jak więc pisać o tak wielkiej części Europy?

Zdaniem Mileny Bartlovej ignorowanie w badaniach problematyki tożsamości narodowych poszczególnych krajów jest pomijaniem istotnego kontekstu, przysłowio- wym „wylewaniem dziecka z kąpielą”. Szukając podejścia

⁹ Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, *Zespół Akt MNK z XIX wieku. Protokoły Obrad Komitetu MNK 1–71; 1880–1901, 1909–1913*, sygn. robocza 01.

¹⁰ N. BRYSON, M. BAL, *Semiotics and Art History*, „The Art Bulletin”, 73, 1991, nr 2, s. 177. Sytuacja za: J. CULLER, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London 2015, s. 139–152 („Yet it is always conceivable that this number could be added to, that the context can be augmented. Certainly there will be a cut-off point, determined by such factors as the reader’s patience, the conventions followed by the community of art-historical interpreters, the constraints of publishing budgets, the cost of paper, etc. But these constraints will operate from an essentially external position with regard to the enumeration of contextual aspect”).

¹¹ Jest to, oczywiście dosłowne tłumaczenia pojęcia *transnational*, które jest stosowane m.in. w terminologii korporacyjnej; pozostawiam je jako lepiej oddające cele tomu (w tym konkretnym przypadku) niż „transnacjonalistyczne”.

¹² M. RAMPLEY, *Epilogue*, s. 225; („In this light, our book has attempted the transnational analysis that has been singularly lacking hitherto. It will hopefully serve as a basis for further inquiry”).

¹³ Idem, *Introduction*, s. 7

¹⁴ Idem, *Epilogue*, s. 5

¹⁵ Ibidem, s. 6–7.

¹⁶ J. BAKOŠ, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013, s. 7. Rzeczywiście, zagadnienie jest dość dobrze opracowane, szczególnie w przypadku Czech (w pracach Marty Filipovej), choć np. w przypadku historii sztuki w Rumunii paradygmat nacjonalistyczny wciąż pozostaje trudny do przekroczenia, czego dowiodły wyniki projektu „Art Historiographies in Central and Eastern Europe. An Inquiry from the Perspective of Entangled Histories. Starting Grant, 2018–2023”: <https://arthist.ro/>, którego miałam szansę być współwykonawczynią. Niestety, przewidziany na pięć lat projekt został skrócony przez ERC po niespodziewanej śmierci Ady Hajdu, co uniemożliwiło realizację przewidzianych konferencji oraz tomów dotyczących pojęć wpływu oraz stylu.

metodologicznego, pozwalającego na analizę zjawiska modernizmu w tej części Europy, która nie odchodziłaby całkowicie od tego zagadnienia, a także pozwoliłaby na wykorzystanie własności lokalności, Bartlová jako przydatne narzędzie zaproponowała teorię aktora-sieci Bruno Latoura oraz koncepcję „semi-peryferii” Immanuela Wallersteina¹⁷. Te dwa pomysły teoretyczne mogą posłużyć w konstruowaniu narracji o Imperium Habsburgów, bez spłaszczenia właściwej mu relacji hierarchizującej, o które łatwo w tak szeroko zakrojonym studium, a jednocześnie pozwalające na doprecyzowanie charakteru relacji między aktorami w sieci. Jak chce Bartlová: „[Uważam, że – z czym w pełni się zgadzam; MK] pisanie o sztuce środkowoeuropejskiej ‘od wewnątrz’ lokalnych ośrodków nie powinno być od razu i po prostu odrzucane jako nacjonalizm, który można przezwyciężyć oświeconym podejściem transnarodowym, biorącym pod uwagę podejście przecinające większe całości geograficzne oraz poszukiwaniem rzekomych wzajemnych relacji [tychże lokalnych scen, przyp. MK] przy zachowaniu kanonicznych wartości centrum”¹⁸. W tomie o „wieku muzeów” równowaga pozostaje przytomnie zachowana, choć trudno nie zgodzić się z inną uwagą Mileny Bartlovej – o wpływie mechanizmów wydawniczych i o ograniczeniach językowych i dostępności źródeł: „Czy brak dostępności do wyników badań w językach międzynarodowych oznacza, że czeska, polska i węgierska produkcja historiograficzno-artystyczna ogranicza się jedynie do wąskiego lokalnego punktu widzenia? Publikowanie tekstów w języku miejscowym, zwłaszcza w języku czeskim lub jeszcze mniej przystępnym węgierskim, niekoniecznie wynika wyłącznie z metodologicznego punktu widzenia lub zakładanej perspektywy wsobnej, ale jest również uzależnione od skrajnie ograniczonego dostępu do funduszy, które są niezbędne do wykonania dobrej jakości tłumaczenia i publikacji międzynarodowej. A jeśli badacze zdołają zostać zaakceptowani w środowisku operującym głównymi językami międzynarodowymi, redaktor, co zrozumiałe, zwykle

wymaga odniesień ograniczonych do literatury, która jest już dostępna w tych językach. Koło się zamyka”¹⁹. Dość warto, że samo zestawienie bibliografii w tego typu tomach utrwała relacje skośne, przez hierarchizowanie języków: tych „cywilizowanych” (angielski, niemiecki, francuski) i tych mniej – jak większość języków Europy Środkowo-Wschodniej, z węgierskim na czele, nie wspominając o językach operujących innym alfabetem niż łaciński. Widoczne to jest w niekonsekwentnym wymogu transkrypcji oraz autorskiego tłumaczenia tytułów, jak wspomniałam, utrwalających model hierarchiczny²⁰.

W tym kontekście *Museum Age* na pewno generuje pytania i prowokuje do refleksji nad sposobami opisywania koncepcji Imperium oraz pozostających w różnym typie zależności państw narodowych oraz powstałych z niego „wyobrażonych wspólnot” (B. Anderson²¹), kreowanych w instytucjach muzealnych, w których przecinały się interesy nacjonalistyczne z klasowymi (Rudolphinum w Pradze) oraz – jak choćby w przypadku Muzeum Narodowego w Krakowie – municypalnymi. Wychodząc od poszczególnych przypadków, autorzy każdorazowo starają się niuansować mechanizmy obecne w różnych ośrodkach, ale czytelnik nie został pozbawiony zarysu ogólnego. Jest nim rozbudowane wprowadzenie (*Museums and Cultural Politics in the Habsburg World*) oraz nakreślony przez Rampleya w pierwszym rozdziale (*The Museological Landscape of Austria-Hungary*) krajobraz Imperium znaczących muzeami. Tytuł wprowadzenia nie pozostawia wątpliwości: *Museums and Cultural Politics in the Habsburg World* szkicuje podbudowę teoretyczną dla dalszych rozdziałów, podkreślając sieć aktorów (dynastia, władze lokalne, władze miejskie, klasy społeczne, publiczność i jej mniej lub bardziej wymuszone zachowania), lecz przede wszystkim wybrzmiewają tu założenia polityki kulturalnej wielonarodowej monarchii i kontekst „arystokratycznego

¹⁷ Por. M. BARTLOVÁ, *From which Vantage Points does an Art Historian Look? The History of Central European Art and the Post-colonial Impulse*. W liście do autorki niniejszej recenzji Milena Bartlová napisała, że tekst ten był „a discussion piece from a series of requested contributions debating the text by Matthew Rampley ‘On Modernism in East-Central Europe: Some Methodological Considerations’ ordered for Nr 2, vol. 69/2021 *Umeni* by guest-editor Steve Mansbach”. Rampley w cytowanym tekście przeprowadza krytykę horyzontalnej koncepcji historiografii w wersji z lat 90. – czyli proponowanej przez Piotra Piotrowskiego – oraz krytykuje pisanie o lokalnych modernizmach z ich „wnętrza” jako obciążone nacjonalizmem.

¹⁸ Ibidem, s. 7: „I believe that writing on Central European art from inside local scenes should not simply be rejected as nationalism, which can be overcome by an enlightened transnational approach across a larger geographical whole and by searching for supposed mutual relationships while maintaining the canonical values of the centre”.

¹⁹ Ibidem: „Does the lack of availability of research results in international languages mean that Czech, Polish, and Hungarian art-historical production is restricted merely to a narrow local point of view? The publication of texts in the local language, specifically in Czech or the even less accessible Hungarian, is not necessarily due only to a methodological standpoint or being deliberately inward-looking, but is also dependent on the extremely limited access to the amounts of money that are necessary to produce a good-quality translation and international publication. And if researchers manage to be accepted in the environment of the main international languages, the editor, understandably, usually requires references limited to literature which is already available in these languages. The circle closes on itself”.

²⁰ Za uwagę tę dziękuję Jeremy’emu Howardowi, Univ. St Andrews, który podzielił się refleksją w związku z przygotowywanym do druku tomem *Questions of Periodisation in the Art Historiographies of Central And Eastern Europe* (red. S. Kallestrup [et al.]) dla wydawnictwa Routledge. Wybór języka publikacji niniejszej recenzji jest zatem moją przemyślaną decyzją.

²¹ Por. B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York 1991.

posmaku”. Szkoda, że za przykład służy jedynie Karol Lanckoroński, który na tle sytuacji w całej Galicji pozostawał postacią wyjątkową. Arystokratyczne i szlacheckie pochodzenie aktorów na scenie powstawania historii sztuki oraz instytucji muzealnych należałoby prześledzić dogłębniej, gdyż w wielu wypadkach – jak choćby Stanisława Tarnowskiego – na pochodzenie społeczne nakładało się zaangażowanie w działalność uniwersytecką²². Prowadziło to do charakterystycznego rozwarstwienia w kręgach akademii, w której arystokracja wkraczała do odmiennej sieci społecznej.

Rozdział pierwszy, *The Museological Landscape of Austria-Hungary*, stanowi zgrabną kontynuację wprowadzenia i dostarcza kolejnych rozstrzygnięć na temat charakteru Monarchii i wpisanego w jej politykę powstawania instytucji muzealnych. Rampley, odrzucając proste antynomie Wiedeń—inne ośrodki (choć, co oczywiste, rozdział rozpoczyna studium o otwarciu Kunsthistorisches Museum w 1891), wskazuje na wzrastające od lat osiemdziesiątych XIX wieku znaczenie modelu policentrycznego. Jednak, co bardzo istotne, nie wchodzi w retorykę „konkurencyjnych projektów” i wojen kulturowych, wskazując – na przykładzie Domu Kultury Narodowej w Ljublanie (otwarcie 1896) oraz Muzeum Narodowego w Krakowie²³ – na współistnienie polskiego nacjonalizmu

w Galicji²⁴ z lojalnością imperialną. „Wiodąca galeria sztuki”²⁵, jak nazywa mieszczące się symbolicznie w obrębie Kaiserforum Kunsthistorisches Museum, jest jednak doskonałym przykładem na rozmaitość czynników spajających wspólnotę Imperium Habsburgów. Kunsthistorisches Museum jest przykładem i obrazem dynastycznej strategii kolekcjonerskiej, jednego z owych czynników, w sposób dość luźny scalającego poszczególne kraje, czego symbolem staje się umieszczanie portretów Franciszka Józefa w instytucjach wzdłuż i wszerz Monarchii. Rampley, przywołując przykład Węgier, odchodzi od narracji uniwersalistycznej „wymyślonych wspólnot”, wskazując na odmienną węgierskiej sytuacji względem pozostałych narodów monarchii po kompromisie 1867 roku, przywołując kosmopolityczną wizję przeglądu historii sztuki w muzeum wykreowaną przez Ferenc Pulszky’ego oraz przypominając o powszechnej dla wszystkich ziem wspólnoty niepewności kategorii tożsamościowych.

MUZEUM W MONARCHII – MUZEUM W MIEŚCIE. PRZYWRACANIE SIATKI KLASY SPOŁECZNEJ I PŁCI KULTUROWEJ

Bez wątplenia zaletą tomu jest posadowienie historii powstawania i programów muzeów w analizach klasowych i – w mniejszym stopniu – w odniesieniu do płci kulturowej. Kontekst ten wprowadza dodatkowe zniuansowanie, gdyż budowanie wizji monolitycznych wspólnot jest w kontekście Imperium Habsburgów niemożliwe. Rampley przypomina, wbrew tradycyjnym, a wywodzącym się od Jürgena Habermasa koncepcjom tworzenia się sfery publicznej w XIX wieku pod wpływem impulsów związanych z „przebudzeniem pod wpływem burżuazji” (której to sfery muzea są aktorami), że często bohaterami debat była raczej „oświecona arystokracja”, bardziej przywiązana do ziemi niż do narodu²⁶ lub polityki imperialnej jako całości. Pejzaż muzeów zarysowany przez Rampleya jest polem bitwy rozmaitych interesów i ambicji, począwszy

²² Dziwi w przypadku kolejnych książek o wiedeńskiej historii sztuki i instytucjach w Imperium zupełne pominięcie postaci Pawła Popiela, będącego wszak autorem choćby kluczowej dla konserwatystów publikacji *Austria, monarchia federalna* (Kraków 1866).

²³ Autorce brakuje tu szerszego kontekstu związanego z przytoczoną wystawą sztuki z czasów Jana III Sobieskiego w Sukiennicach (s. 32). Ciekawe byłoby przyjrzenie się sieci powiązań i społecznej strukturze komitetu organizacyjnego, w którym, jak podają za S.A. Mrozem: „Komitet wystawy zabytków z epoki Jana III (dalej: Komitet) składał się z 29 osób. Należeli do niego: prezydent Krakowa Ferdynand Weigel jako przewodniczący; wiceprezydent Stefan Muczkowski, prawnik, prof. UJ Ferdynand Zoll i właściciel ziemski (ojciec Marcelego, teść Zuzanny) ks. Aleksander Czartoryski jako zastępcy; sekretarz TPSP Piotr Umiński jako sekretarz Komitetu oraz członkowie: prezes AU, prof. Józef Majer; polityk, prof. historii literatury UJ Stanisław Tarnowski; prof. pierwszej katedry archeologii UJ Józef Łepkowski; prof. pierwszej katedry historii sztuki UJ Marian Sokołowski; przewodniczący Komisji Historii Sztuki AU (od lipca 1883 r. pierwszy dyrektor MNK), prof. Władysław Łuszczkiewicz; historyk, prawnik i polityk, prof. UJ Michał Bobrzyński; prawnik, prof. UJ Maksymilian Zatorski; sekretarz Komisji Historii Sztuki AU Stanisław Tomkowicz; polityk, członek Komisji Historii Sztuki AU Paweł Popiel; członek Komisji Archeologicznej AU (od września 1883 r. pierwszy kustosz MNK) Teodor Nieczuja-Ziemiecki; polityk, założyciel Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (MCz.), ks. Władysław Czartoryski; polityk (brat Aleksandra), ks. Konstanty Czartoryski; politycy, bracia Artur i Andrzej Potoccy; właściciel ziemski, współtwórca Towarzystwa Naukowego w Toruniu Adam Sierakowski; historyk, archiwista i współwłaściciel drukarni «Czasu» Franciszek Kluczycki; historyk (siostrzeniec Tarnowskiego) Jerzy Mycielski; artysta malarz Juliusz Kossak;

ksiądz Ignacy Polkowski; działacz kulturalny Zygmunt Cieszkowski oraz radni miasta Krakowa – Walery Rzewuski, Teodor Baranowski, Karol Zaremba i ksiądz Teofil Midowicz” (A.S. Mróz, „Wystawa zabytków z czasów króla Jana III jego wieku” – wielkie przedsięwzięcie w ramach Krakowskich uroczystości dwusetnej rocznicy wiktoria wiedeńskiej, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historyczne”, 146, 2019, z. 1. s. 85–86).

²⁴ Rampley powołuje się na kolejną pracę Larry’ego Wolffa, wydaną w zeszłym roku po polsku książkę: L. WOLFF, *Idea Galicji. Historia i fantazja w kulturze politycznej Habsburgów*, tłum. T. Biedroń, Kraków 2020. Wolff rysuje trud włożony w wytworzenia spójności nowo wykreowanego bytu, jakim była porozbiorowa Galicja, analizując nie tylko aspekty polityczne i kulturowe, ale również graniczące z rasizmem usiłowania wykreowania „typowego” Galicyjczyka.

²⁵ M. RAMPLEY, *Introduction*, s. 3.

²⁶ Idem, *The Museological Landscape*, s. 39.

od kolekcji prywatnych, rozmaitych koncepcji tożsamości (tu za przykład służy Muzeum Czartoryskich z koncepcją polskości opartej na związkach z katolicyzmem). Jednak wniosek, jaki się nasuwa, to ten o arystokratycznym i *ancien-régimowym* „posmaku” muzeów w Austro-Węgrzech, nie zawsze idący ręką w rękę z liberalnymi poglądami Rudolfa Eitelbergera, który prowadził politykę zmierzającą ku unaukowieniu muzeów²⁷.

Zarówno osoby zaangażowane w politykę kulturalną, jak i publiczność muzealna nie mogą być traktowani w sposób monolityczny, fakt ten uzasadnia użycie w badaniach modelu klasowego i materialistycznego. Co więcej, czerpiąca z badań nad cyrkulacją obiektów i ich materialnym zasobem analiza okazała się nieodzowna w proponowanej przez Nórę Veszprémi w rozdziale piątym konfrontacji wykreowanego idealnego modelu teoretycznego z szansami na jego materialną realizację (o czym niżej).

Powracając jednak do struktury książki – po omówieniu zagadnień ogólnych, Markian Prokopowych zajmuje się w problematyką związaną z rolą lokalnych władz miejskich (rozdział *The Museum and the City: Art, Municipal Programs, and Urban Agendas*). Także ten wątek wymaga zrekonstruowania skomplikowanej sieci zależności: od lokalnych celów władz miasta, które to władze posiadały własną moc sprawczą, pozwalającą na realizację interesów lokalnych. Tak się stało w przypadku Galerii Starych Mistrzów (obecnie pod nazwą Strossmayerova galeria starih majstora) w Zagrzebiu – promującej wizję tego miasta jako „małej Florencji”²⁸, czy performowania „przywracania wielkości miasta” w przypadku adaptacji budynku Sukiennic w Krakowie na cele muzealne. Autor śledzi funkcje muzeów w kontekście lokalnym. Ogólne wnioski (jak np. wykorzystanie muzeów do upiększania miasta, ich cele edukacyjne czy funkcje miejskich muzeów historycznych) ilustruje przykładami pojedynczych instytucji, co może pozostawiać niedosyt czy wrażenie skrótowości, jednak zgodne jest z zakładanym, syntetycznym charakterem publikacji.

Kolejny rozdział – *Visions in Stone: Museums and Their Architecture* (Rampley) – analizuje idiomatyczne typy muzeów (stoa, świątynia, palazzo²⁹) i czytelność ich programów.

Autor odchodzi od przykurzonej już koncepcji typu budynku muzeum (wywodzącej się od N. Pevsnera) na

²⁷ Ponownie, zachowanie spójności książki nie pozwala, choć może słusznie, na powtarzanie szczegółowych wniosków dotyczących roli tegoż w środowisku wiedeńskim i nie tylko. Eitelberger, gorący zwolennik multikulturowości, ale z zachowaniem jedności państwa, wychodził w swoich argumentach z pozycji liberalnych (por. M. RAMPLEY, „*Across the Leitha*”: *Rudolf Eitelberger, the Austrian Museum of Art and Industry and the Liberal View of Culture in the Habsburg Empire*, [w:] *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, red. E. Kernbauer [et al.], Wien-Köln-Weimar 2019).

²⁸ M. PROKOPOVICH, *Museum and the City*, s. 52.

²⁹ M. RAMPLEY, *Visions in Stones*, s. 88.

rzecz pytań: jak muzea komunikują się z publicznością i czy odnoszą w tym sukces (a jeśli tak – to z jakim typem widza udaje im się nawiązać dialog, jaką wiedzę i wrażliwość widz ten musi posiadać), wreszcie czy odnoszą sukces jako punkty w tkance miejskiej dostępne dla przeciętnego obywatela³⁰. Potraktowanie architektury muzeum w kategoriach wypowiedzi językowych, analizowanych jako obdarzone sensem narracje, jest owocne, prowadzi do pozbawionego modernistycznych uprzedzeń spojrzenia na historyzm i rozmaite *revivals*, które Rampley opisuje jako estetyczną odpowiedź na kryzysy w politykach tożsamości³¹, wskazując na rozbudowaną semantykę stylów historycznych, jak kojarzenie neoklasycyzmu z przesyconym ideologią międzynarodowym oświeceniem (wybór stylu dla muzeum w Budapeszcie) czy „odrodzenie renesansu” (sic!) [*renaissance revivalism*] i bohemianizm w przypadku praskiego Rudolphinum. Muzea wg Rampleya obdarzone są sprawczością, wynikającą między innymi ze sposobu kształtowania przestrzeni, kreowania i spełniania coraz to innych potrzeb implikowanego widza, wreszcie – przy dokładnej lekturze programu ikonograficznego elewacji – budującą określoną wizję historii sztuki. Mniej lub bardziej obciążoną tożsamością lokalną³².

MUZEUM W DZIAŁANIU: PROFESJONALIZACJA, STRATEGIE WYSTAWIENNICZE I OBRZĘDY CYWILIZUJĄCE?

Powyższy podtytuł podsumowuje treść trzech ostatnich rozdziałów książki. Nóra Veszprémi pisze o profesjonalizacji pracowników muzealnych (zawód konserwatora, kustosa, kuratora) oraz o wymogach stawianych muzeom jako jednostkom naukowym. W odniesieniu do problemu dostępu do zawodu, wykorzystana została analiza genderowa³³. Autorka podejmuje także – wskazany na początku recenzji – problem „dwóch historii sztuki”, tej uprawianej w katedrach historii sztuki i muzeach.

³⁰ Ibidem, s. 83–84.

³¹ Ibidem, s. 89.

³² Rampley analizuje w pierwszej kolejności wiedeńską elewację G. Sempera, w której zawarty został aksjologicznie nacechowany model rozwoju sztuki, oparty na logice następujących po sobie formacji stylistycznych, prezentowanych na poszczególnych stronach elewacji. Program Sempera staje się punktem odniesienia w analizie elewacji Muzeum Narodowego w Budapeszcie czy Rudolphinum – opartych, jak pisze Rampley, na „dobrze znanych stereotypowych tropach dziejów sztuki czy wizerunkach rozpoznawalnych artystów”. W przypadku Polski pamiętać należy o ograniczonym oddziaływaniu teorii Sempera; por. W. BAŁUS, *Limits of Influence: Gotfried Semper and Poland*, „*Centropa. A Journal of Central European Architecture and Related Arts*”, 2, 2002, s. 115–127.

³³ N. VESZPRÉMI, *Curators, Conservators, Scholars*.

Veszprémi analizuje konsekwencje I Kongresu Historii Sztuki w Wiedniu (1873) (zauważając brak przedstawicieli z Galicji...) oraz powstałe na jego gruncie nowe tożsamości zawodowe jako „projekt typowo liberalny”. Z kolei z badań podstawowych wynikają wnioski zawarte w rozdziale o strategiach wystawienniczych. Veszprémi pokazuje, jak wyimaginowane i wymarzone idealne narracje przeglądowe w realizacji uwikłane zostają w prozaiczne procesy nabywania dzieł, zasobów budżetowych czy instytucji i grup zarządzających jednostkami. Pewien problem można mieć jedynie z uzasadnieniem zastosowanej przez Autorkę metody na poszerzenie analizy poza ośrodek węgierski, którą wypadłoby nazwać „per analogiam”. Veszprémi koncentruje się w obu rozdziałach kolejno na: reformie (a właściwie organizacji) Muzeum Narodowego w Budapeszcie wprowadzonej przez Ferenc Pulszky'ego w 1876 roku, a następnie na sposobie organizowania ekspozycji tamże, zaznaczając, że można pokusić się o poszerzenie wniosków na całość Imperium („across the Empire”)³⁴. Klóci się to nieco z rysowaną przez Rampleya patchworkową mapą, choć zapewne w kwestiach profesjonalizacji dałoby się taką generalizację wniosków teoretycznie uzasadnić.

Tom zamyka analiza problemu publiczności i wytwarzanych przez nią w muzeach rytuałów, stojąca w poprzek tez o drastycznie dyscyplinującej i kształtującej publiczność jak plastelinę funkcji muzeów w koncepcji Tony'ego Bennetta³⁵ czy „cywilizujących rytuałów” Carol Duncan³⁶. Publiczność opisana w tomie Rampleya, Prokopovycha i Veszprémi zyskuje sprawczość, możliwość kreowania i zmieniania świata sztuki³⁷ oraz własnych sposobów na reakcję w spektrum między estetycznym zachwytem, ludyczną przyjemnością, towarzyską rozrywką i naukowym oglądem, performowanych w przestrzeniach wystawowych, ale również reprezentacyjnych klatek schodowych czy kawiarni muzealnych.

NIEOBECNI – MUZEA SZTUKI STOSOWANEJ

Recenzję rozpoczęły uwagi o hierarchizacji w obrębie dyscypliny czy „dwóch prędkościach historii sztuki”. Po lekturze tomu, w sposób oczywisty, narzuca się inny podział: pomiędzy muzeum sztuki a muzeum sztuki stosowanej. Jakkolwiek Autorzy odżegnują się od koncepcji hierarchizowania tych typów, ostateczny obraz „pejzażu” muzealnego w Cesarstwie Austro-Węgierskim można uzyskać dopiero po lekturze wcześniejszego od recenzowanej książki tomu tych samych autorów: *Liberalism,*

Nationalism and Design Reform in the Habsburg Empire Museums of Design, Industry and the Applied Arts (London–New York: Routledge, 2020), stanowiącego studium problemów terminologicznych, kolekcjonerstwa i wystawiennictwa sztuki stosowanej, przy okazji dezawuuującego egzotyzację grup społecznych (np. w kolekcjonowaniu sztuki ludowej). Najnowsza książka nie poświęca miejsca muzeom sztuki stosowanej, dlatego konieczna jest lektura wydanego w 2020 roku studium.

Museum Age in Austria-Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century, niezależnie od wielu pominięć spowodowanych potraktowaniem Imperium jako całości, bez wątplenia jest w swoim zakresie i krytycznym ujęciu niezbędna do zrozumienia również tego, co lokalne³⁸.

³⁴ Eadem, „Uniques” and Stories.

³⁵ Por. T. BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London–New York 1995.

³⁶ C. DUNCAN, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London–New York 1995.

³⁷ M. RAMPLEY, *Introduction*, s. 15.

³⁸ Tekst powstał w ramach projektu finansowanego przez ERC: w ramach programu *European Union's Horizon 2020 research and innovation programme* (grant agreement No. 802700 – ArtHist-CEE).

KAMILA TWARDOWSKA
Uniwersytet Jagielloński

RECENZJA

*NICHT NUR BAUHAUS – NETZWERKE
DER MODERNE IN MITTELEUROPA /
NOT JUST BAUHAUS – NETWORKS OF MODERNITY
IN CENTRAL EUROPE, RED. BEATE STÖRTKUHL*

RAFAŁ MAKAŁA, DE GRUYTER OLDENBOURG: BERLIN–BOSTON 2020, 400 SS.

W 2019 roku w Europie hucznie celebrowano stulecie powstania Bauhausu. Obchody, w znacznej mierze finansowane przez instytucje Unii Europejskiej, wyznaczyły jeden z najważniejszych tematów toczącej się w ostatnich latach dyskusji o sztuce, architekturze i projektowaniu. Do dobrego tonu należało organizowanie konferencji, wystaw i spotkań poświęconych szkole założonej przez Waltera Gropiusa, czy choćby luźne nawiązywanie do jej dziedzictwa w ramach bieżącej działalności europejskich instytucji kultury. Temat poruszany był również w Polsce, np. w 2019 roku w białostockiej galerii Arsenał można było odwiedzić wystawę „Do zobaczenia po rewolucji! Wystawa na 100-lecie Bauhausu”, powstałą przy wsparciu finansowym Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej¹, w 2020 roku w warszawskim pawilonie SARP zaprezentowano wystawę „Cały świat to Bauhaus”², współorganizowaną przez Goethe-Institut w Warszawie, przygotowaną przez Institut für Auslandsbeziehungen (Instytut Stosunków Zagranicznych) w Stuttgarcie, a w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie zwiedzający mieli okazję obejrzyć ekspozycję „Nie tylko Bauhaus. Międzwojenna fotografia niemiecka i polskie tropy”³ (zbieżność

tytułu z recenzowaną tu publikacją wydaje się przypadkowa). W ciągu blisko trzech lat słowo Bauhaus odmienione zostało w mediach przez wszystkie przypadki, zagościło w telewizji śniadaniowej i na łamach czasopism wnętrzarskich. Rocznica, potraktowana jako „dźwignia handlu”, wykorzystana została w szeregu komercyjnych przedsięwzięć: Bauhaus upamiętniono w projektach zegarków, notesów, kubków. Choć w całej szeroko zakrojonej akcji jubileuszowej szkoły nie zabrakło wydarzeń o dużej merytorycznej wartości i cennej dozie krytycyzmu (jak np. działania w ramach międzynarodowego projektu badawczego „Bauhaus Imaginista”⁴), to całościowy charakter obchodów nie wpłynął na szeroką rewizję dorobku Bauhausu. Mimo licznych obietnic otwarcia nowych perspektyw badawczych i interpretacyjnych, obchody stulecia Bauhausu okazały się inicjatywą, która doprowadziła do jeszcze większego niż dotąd zmitologizowania Bauhausu jako placówki przełomowej dla rozwoju nowoczesnego świata i punktu zwrotnego w historii architektury i designu. W kwietniu 2021 roku proces owej mitologizacji sięgnął kuriozalnego zenitu – wówczas to Komisja Europejska ogłosiła inicjatywę „New European Bauhaus”, mającą na celu realizowanie idei zrównoważonego rozwoju oraz propagowanie Europejskiego Zielonego Ładu. Wprowadzenie nazwy szkoły do tytułu programu pokazuje, że Bauhaus ostatecznie oderwał się od tego, czym w istocie był, służąc jako marka, slogan, bezrefleksyjnie stosowany synonim dobrego, uspołecznionego projektowania.

¹ Wystawa, kuratorowana przez Adama Przywarę, Ewę Tatar i Karolinę Matysiak, prezentowana była w dniach 18.10.2019–18.12.2019.

² Kuratorem wystawy, po raz pierwszy pokazywanej w Zentrum für Kunst und Medien w Karlsruhe w dniach 26.10.2019–16.02.2020 był Boris Friedewald. W Warszawie wystawę można było odwiedzić w dniach 6.03.2020–9.04.2020.

³ Wystawa prezentowała wyselekcjonowaną i uzupełnioną o polskie paralele wersję ekspozycji *Fotografia w Republice*

Weimarskiej (2019–2020), pokazaną w LVR-LandesMuseum w Bonn. W Krakowie zagościła w dniach 8.05.2021–30.08.2021.

⁴ Zob. www.bauhaus-imaginista.org (dostęp: 1.09.2021).



Jak to się stało, że ta niszowa szkoła, działająca przez zaledwie 14 lat, jest dzisiaj postrzegana jako uniwersalny symbol modernizmu? Dlaczego zmonopolizowała ona debatę o rodzinach nowoczesności, przysłaniając złożoność i różnorodność procesów modernizacyjnych, zachodzących po 1918 roku w różnych częściach świata? Skąd wzięło się pojmowanie Bauhausu jako stylu? Dlaczego turyści z całego globu przyjeżdżają oglądać architekturę Bauhausu do Tel Avivu, mimo że wśród kilkuset architektów działających tam w czasie Brytyjskiego Mandatu Palestyny zaledwie sześciu było związanych z tą niemiecką szkołą? Odpowiedź na te pytania mogłaby stanowić kanwę niejednej poważnej monografii naukowej z zakresu historii historii sztuki; w tym miejscu warto pokusić się choćby o zwężenie wypunktowanie najważniejszych aspektów. Do uznania Bauhausu za kamień węgielny nowoczesności przyczyniła się, paradoksalnie, jego trudna i krótka historia. Walter Gropius, wieloletni dyrektor szkoły, przenosząc ją w 1933 roku z Niemiec do Stanów Zjednoczonych musiał zadbać o powodzenie tego przedsięwzięcia na amerykańskim gruncie. Wykorzystując swoje umiejętności interpersonalne, wykonał ogromną pracę na polu promowania szkoły, opartą głównie na współpracy z nowojorskim Museum of Modern Art. Autonarracja Bauhausu ma zresztą charakter migracyjny (rozproszony i o globalnym zasięgu) nie tylko ze względu na przeniesienie placówki za ocean, ale także dlatego, że historia szkoły opowiadana była przez jej uczniów i nauczycieli, którzy zostali zmuszeni do opuszczenia Europy i uprawiania swoich zawodów w obu Amerykach, Australii, Afryce, na Bliskim i Dalekim Wschodzie. Wreszcie, sama narracja historiograficzna, która stworzyła podwaliny pod historię architektury nowoczesnej, jest konstruktem migracyjnym, opartym na przeniesieniu tradycji niemieckiej historii sztuki przez niemieckich badaczy takich jak Nikolaus Pevsner czy Siegfried Giedion (pozostający w bliskich kontaktach z Walterem Gropiusem) na grunt anglosaski. Język angielski niedługo później stał się – jak wskazuje powszechnie stosowana dzisiaj terminologia – wiodącym językiem historii designu.

Rozważając, dlaczego doszło do pewnego przecenienia roli Bauhausu, należy także podkreślić znaczenie jego dziedzictwa dla współczesnych Niemiec. Bauhaus, jako zbudowana w dużej mierze przez Żydów lewicowa przestrzeń emancypacji i eksperymentu z nowymi sposobami życia społecznego, szkoła zamknięta przez nazistów, po wojnie w RFN stanowił przedmiot pewnego rodzaju pozytywnej narracji tożsamościowej. Tak np. do tradycji Bauhausu odwoływała się Inge Scholl, zakładając w 1953 roku Hochschule für Gestaltung w Ulm, uczelnię mającą służyć odnowie niemieckiego społeczeństwa, stanowiącą pewnego rodzaju wotum za śmierć jej rodzeństwa Sophie i Hansa Schollów, członków antynazistowskiego ruchu oporu Weiße Rose⁵. W 1961 założone zosta-

ło Archiwum Bauhausu (Bauhaus-Archiv), przeniesione z Mathildenhöhe do Berlina Zachodniego w 1968 roku, od 1979 działające tam w siedzibie zaprojektowanej przez Waltera Gropiusa. Symboliczne znaczenie Bauhausu wzrosło po upadku Muru Berlińskiego. W 1996 roku budynek szkoły w Weimarze i Dessau wpisane zostały na listę światowego dziedzictwa UNESCO, wraz z czym ruszyła ich pieczołowita konserwacja. Bauhaus dzisiaj to po prostu symbol nowoczesnych i otwartych Niemiec. Dlatego też nie dziwi, że w Niemczech na samą tylko budowę nowych, upamiętniających stulecie gmachów muzealnych w Weimarze i Dessau wydano ostatnio ponad 50 milionów euro⁶.

Biorąc pod uwagę polityczną wagę obchodów rocznicowych oraz trwałość kanonu historiograficznego oparte go na korowodzie mistrzów i ich dzieł, ikoniczność Bauhausu stanowi jeden z najtrwalszych konstruktów historii sztuki nowoczesnej. Właśnie dlatego wszelkie próby mające na celu zmianę toku obowiązującej narracji zasługują na szczególną uwagę. Jedną z nich jest publikacja pokonferencyjna stanowiąca przedmiot niniejszej recenzji.

Nicht nur Bauhaus – Netzwerke Der Moderne in Mitteleuropa / Not Just Bauhaus – Networks of Modernity in Central Europe pod redakcją Beate Störckuhl i Rafała Makąły to dwujęzyczne opracowanie, które ukazało się w 2020 roku nakładem De Gruyter Verlag jako 77. tom serii „Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa”⁷. Publikacja, składająca się z siedemnastu artykułów naukowych, licząca 400 stron właściwego tekstu, to pokłosie konferencji pod tym samym tytułem, zorganizowanej w styczniu 2019 roku przez Schlesisches Museum zu Görlitz i Muzeum Architektury we Wrocławiu. Punktem wyjścia do konferencji były zgromadzone w obu instytucjach obszerne zbiory związane z działalnością wrocławskiej Königlich-Akademie für Kunst und Kunstgewerbe: jednego z ważniejszych, choć w dużym stopniu zapomnianego ośrodka kształcenia architektonicznego pierwszej połowy XX wieku⁸. Konferencja towarzyszyła wystawie poświęconej postaci jednego z profesorów tej akademii, Adolfowi Radingowi, prezentowanej we wrocławskim Muzeum Architektury⁹.

Szczególnego podkreślenia wymaga fakt, że choć w związku z obchodami miało miejsce wiele wydarzeń

⁵ Zob. m.in. R. SPITZ, *Hfg Ulm. The View Behind the Foreground: the Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968*, Stuttgart/London 2002.

⁶ S. BAKERS, *Bauhaus' 100th Anniversary Opens Museum Doors*, „Forbes”, 2019, May 19, (www.forbes.com/sites/samanthabaker1/2019/05/19/bauhaus-100th-anniversary-opens-museum-doors/?sh=4cfbf99524e7, dostęp: 1.09.2021).

⁷ *Nicht nur Bauhaus – Netzwerke Der Moderne in Mitteleuropa / Not Just Bauhaus – Networks of Modernity in Central Europe*, red. B. Störckuhl, R. Makąła, Oldenburg 2020.

⁸ Na temat szkoły zob. m.in. P. HÖLSCHKE, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791-1932*, Kiel 2003.

⁹ Wystawa *WuWAg płynie do Ameryki: Adolf Rading we Wrocławiu* prezentowana była w dniach 11.11.2018–3.02.2019. Jej kuratorem był Jerzy Ilkosz.

eksponujących transnarodowy charakter Bauhausu, to zarówno konferencja, jak i publikacja stanowią jedne z nielicznych, jeśli nie jedyne, poważne naukowe przedsięwzięcia poświęcone specyfice awangardy i jej związkom z Bauhausem w Europie Środkowej. W nowych państwach kontynentu po 1918 roku architektura osiągnęła wyjątkową rangę polityczną i społeczną, odpowiadała na wyzwania i problemy, które w krajach „starej” Europy zostały rozwiązane już przed kilkoma dekadami. Jej historia opowiadana jest jednak w dalszym ciągu na ogół przez lokalnych badaczy, z przyjęciem zachodniej perspektywy, a w zachodniej literaturze marginalizowana. Wystarczy, za redaktorami tomu, przytoczyć przykład Brna: tamtejsza willa rodziny Tugendhatów zaprojektowana przez Ludwika Miesa van der Rohe obecna jest w niemal każdej książce o architekturze XX wieku, w przeciwieństwie do nazwisk i twórczości architektów odpowiedzialnych za budowę samego miasta, będącego jedną z ważniejszych nowoczesnych, przemysłowych metropolii Europy Środkowej¹⁰.

Nicht nur Bauhaus to pozycja, której ambicją jest poszerzenie perspektywy badawczej i naniesienie szczegółów na białą plamę historii architektury i sztuki zajmującą terytorium państw zbudowanych po upadku cesarstwa między Tallinem, Poznaniem i Budapesztem oraz poszukiwanie nowych problemów węzłowych, ośrodków, centrów i bohaterów (aktorów) w transnarodowej sieci zapomnianych powiązań. W założeniu skupia się na mapowaniu kontekstów i powiązań artystycznych funkcjonujących niezależnie od narodowych antagonizmów, a nie na studiach przypadków (choć, biorąc pod uwagę różnorodną konstrukcję zawartych w tomie artykułów, należy stwierdzić, że obietnica nie została do końca spełniona, co jednak nie obniża poznawczych walorów publikacji). Zebrane w książce artykuły podzielone zostały na cztery zasadnicze części. Pierwsza z nich traktuje o szkolnictwie artystycznym, druga o międzynarodowych sieciach powiązań, trzecia o architekturze i wzornictwie nowych państw regionu, ostatnia zaś poświęcona została „długiemu trwaniu” międzywojennej awangardy.

Po wstępie prezentującym założenia metodologiczne, część poświęconą edukacji inicjuje tekst pióra Stefanie Fink, opowiadający o kształceniu architektonicznym na Politechnice w Charlottenburgu¹¹. To bardzo ważny głos otwierający tom. Politechnika w Charlottenburgu była matczynikiem szeregu cenionych architektów swojej epoki, w zaskakujący sposób zaniedbany w badaniach historycznoartystycznych. Monografiści Maxa Berga, Paula Mebesa, Hansa Poelziga, Fritza Schumachera, Otto na Bartninga, Ericha Mendelssohna, Hansa Scharouna,

Brunona Tauta czy wreszcie i Waltera Gropiusa w swoich pracach wciąż opierają się na autobiografii studenta tej szkoły, Juliusa Posenera¹², dlatego tak ważne jest przyjrzenie się tej placówce ze współczesnej perspektywy. Artykuł Fink ma charakter przyczynkowski, niemniej jednak podejmuje próbę rewizji kształcenia architektonicznego w epoce cesarskiej w Berlinie. Autorka upatruje źródeł sukcesu Politechniki w dobrym finansowaniu i sprawnej strukturze organizacyjnej (w 1904 roku wykładała tam jedna czwarta wszystkich profesorów architektury w kraju, łącznie siedemdziesięciu siedmiu. Dzięki temu studenci mieli więcej zajęć niż na innych uczelniach) oraz w progresywnym programie nauczania, obejmującym różnorodne zadania tematyczne, pozwalającym zdobyć kompetencje z zakresu technologii czy konserwacji, odpowiadającym na zmiany w zawodzie architekta. Słowem, kształcenia dającego wiedzę i umiejętności, które pozwalały na nowoczesne projektowanie.

Carsten Liesenberg w tekście poświęconym Heinrichowi Tessenowowi i jego nauczaniu zadaje jedno z kluczowych pytań dla badań nad architekturą pierwszej połowy XX wieku: jak spektakularny musi być modernizm? Autorka, przesuując swoje rozważania z poszukiwań „spektakularnej” (awangardowej) formy architektonicznej na innowacje w zakresie sposobów użytkowania architektury mieszkaniowej, oddala definiowanie nowoczesności poprzez pryzmat stylu¹³. Zdejmuje z Tessenowa także odium architekta w swojej twórczości stojącego po stronie nazizmu, tłumacząc podstawy teoretyczne jego przywiązania do tradycji i unikania formalnych prowokacji.

Na następnych stronach Aleksandra Panzert opowiada o postępowych szkołach artystycznych Republiki Weimarskiej, poszukując nowych perspektyw na polu zdominowanym przez figurę Bauhausu¹⁴. Zwraca uwagę na wzajemne oddziaływanie i powiązania szkół projektowania we Frankfurcie, Kolonii, Berlinie, Stuttgartu, Halle, Wrocławiu czy Karlsruhe. Placówki te były wobec siebie konkurencyjne, co wymuszało ciągłe bycie na bieżąco i powodowało efekt domina: zmiany wprowadzone w jednej, wpływały na kolejne szkoły. Były to nie tylko platformy wymiany i współpracy artystycznej, ale także przestrzenie współpracy z przemysłem, w których ważnym aspektem edukacji była praca warsztatowa. Autorka pokazuje, że Bauhaus w swoich praktykach edukacyjnych nie był bynajmniej odosobniony, stanowił jedną z wielu podobnych szkół, w czasie swojego działania wcale nie zajmował czołowej pozycji na krajowej arenie, a jego fenomen jest fenomenem powojennej recepcji.

¹⁰ B. STÖRTKUHL, R. MAKALA, *Netzwerke der Moderne in (Ost-) Mitteleuropa – eine Einführung*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 9–10 (jak w przyp. 6).

¹¹ S. FINK, „Brausejahre” in Berlin – Die Architekturausbildung an der Technischen Hochschule Charlottenburg während der Kaiserzeit, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 38–61 (jak w przyp. 6).

¹² J. POSENER, *Heimliche Erinnerungen: In Deutschland 1904 bis 1933*, München 2004.

¹³ C. LIESENBERG, *Heinrich Tessenow und die „andere Moderne”*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 62–81 (jak w przyp. 6).

¹⁴ A. PANZERT, *Mitstreiter, Vorbild, Konkurrenz – Reformierte Kunstschulen der Weimarer Republik im Austausch*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 82–95 (jak w przyp. 6).

Vladimír Šlapeta pochyła się nad Królewską Szkołą Sztuk i Rzemiosł we Wrocławiu¹⁵. Wraz z objęciem kierownictwa szkoły w 1903 roku przez Hansa Poelziga znaczenie uczelni wzrosło, a wraz z nim poziom nauczania architektonicznego, po blisko trzydziestu latach została ona jednak zamknięta (w 1932 roku, ze względów oszczędnościowych, a nie ideowych jak Bauhaus), a w wyniku podziału Europy w 1945 znalazła się „po złej stronie żelaznej kurtyny” i została zapomniana. Autor przywołuje kilkanaście wybranych postaci związanych z uczelnią – wyłącznie mężczyzn, czego nie komentuje.

Beata Hock w jednym z omawianej książce tekście poświęconym samemu Bauhausowi przyjmuje ciekawą perspektywę metodologiczną, próbując uzupełnić dominującą narrację o pogłębioną analizę dwóch wątków z pola marginesu: środkowoeuropejskiej historii oraz kobiecej historii Bauhausu¹⁶. Hock przyjmuje transnarodową perspektywę, zwracając uwagę na problem „drobnych modernizmów” Europy Środkowej i osadza Bauhaus w szerszym kontekście powszechnych dążeń modernizacyjnych. Badaczka podkreśla fakt, że właściwie jedynym opracowaniem poświęconym projektantom wykształconym w Bauhausie i pochodzącym z Europy Środkowej i Wschodniej jest pochodzący z 2003 roku numer czasopisma „Centropa”¹⁷. Zagadnienie to, choć zostało wstępnie zarysowane, właściwie nie jest poddawane głębszym badaniom. Hock zwraca uwagę, że Weimar i szkoła Gropiusa działały jak magnes na młodych artystów z Europy Środkowej, pod koniec lat dwudziestych blisko 1/4 studentów pochodziła z tego właśnie regionu. Następnie tropi dalsze losy niektórych z nich i późniejszą działalność migracyjną, przedstawiając Bauhaus jako „trampolinę do świata”.

Podobnie w przypadku kobiet Bauhausu: choć temat ten funkcjonuje w literaturze od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, to w opowiadaniu herstorii Bauhausu często brak krytycznej perspektywy. W opinii Hock, szkoła funkcjonująca jako przestrzeń równości płci w istocie nie była wolna od uprzedzeń¹⁸. Choć kobieta nowoczesna: wysportowana, wykształcona, pracująca i niezależna stała się ikoną epoki, to prawdziwa zmiana społeczna wymagała przekształcenia struktury społecznej, którą przyniósł dopiero powojenny feminizm. W Bauhausie z roku na rok studiowało mniej studentek. W 1919 roku do nowo

otwartej szkoły przyjęto 84 kobiety i 79 mężczyzn, w 1932 było ich już zaledwie 25. Kobiety kierowane były do mniej prestiżowych pracowni takich jak tkacka, introligatorska czy fotograficzna, co częściowo wiązało się z faktem, że inwestowanie w ich rozwój na innych polach nie było opłacalne. Zbyt często po ukończeniu studiów rezygnowały z pracy zawodowej na rzecz macierzyństwa i prowadzenia domu. Praca kobiet średniej wciąż była społecznie nieakceptowana, a Bauhaus uznać można za laboratorium odgórnej emancypacji i porażkę pewnej utopii.

Pierwszą część *Nicht nur Bauhaus*, najmocniejszą i najbardziej rewizjonistyczną, zamyka tekst Małgorzaty Jędrzejczyk poświęcony nowej koncepcji sztuki i nowym podstawom edukacji artystycznej w ujęciu Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego¹⁹. Dorobek tego artystycznego duetu pokazuje wyraźnie, jak ważny dla regionu był transfer intelektualny i związki pomiędzy poszczególnymi archipelagami myśli awangardowej, wprowadzając do części poświęconej sieci wzajemnych kontaktów między ośrodkami awangardowymi.

Otwiera go Carolin Binder tekstem poświęconym jednej z najważniejszych postaci czeskiej awangardy Karelowi Teigemu i prowadzonej przez niego grupie Devětsil²⁰, w którym badaczka analizuje sieć niemiecko-czeskich powiązań. Christopher Long przygląda się działalności asystentów Adolfa Loosa – Karela Lhota i Heinricha Kulki oraz transferowi i ewolucji rozwiązań wyniesionych z jego pracowni²¹. W tekście pióra Ágnes Anny Sebestyén poświęconemu węgierskiemu pismu „Tér és Forma” autorka analizuje media jako niehierarchiczną, globalną, rozproszoną strukturę kwestionującą układy centro-peryferijne i podkreśla znaczenie osobistych koneksji w przepływie informacji²². Biorąc pod uwagę fakt, że obecność awangardy w mediach była nieproporcjonalnie większa niż jej udział w budownictwie, a każde właściwie ugrupowanie awangardowe posiadało swój organ wydawniczy, analiza przeprowadzona przez Sebestyén jest niezwykle interesującym przejawem przyglądania się często dziś niedocenianej platformie artystycznej współpracy. W kolejnym artykule Martin Kohlrausch prześwietla CIAM Ost – podgrupę Congrès international de l'architecture moderne, konsolidującą członków organizacji pochodzących z Europy Wschodniej²³. Autor zwraca uwagę na fakt, że choć CIAM

¹⁵ V. ŠLAPETA, *Architektur an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau – Lehrer und Schüler*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 96–119 (jak w przyp. 6).

¹⁶ B. HOCK, *Bauhaus – A Laboratory of Modernity and a Springboard to the World*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 120–143 (jak w przyp. 6.)

¹⁷ Zob. „Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts”, 3, 2003, nr 1: *Central European Students at the Bauhaus*.

¹⁸ Inną interesującą publikację na ten temat, która także ukazała się w 2020 roku, stanowi: R. WAHL-HERRERA, *Women, an Unnecessary Experiment. Bauhaus was Never Modern*, [w:] *Beyond Bauhaus. New Approaches to Architecture and Design Theory*, red. J. Warda, Heidelberg 2020, s. 11–22.

¹⁹ M. JĘDRZEJCZYK, „Typ Bauhaus mit Abweichungen”. *Neue Grundlagen für die Kunstausbildung und eine neue Kunstauffassung bei Katarzyna Kobro und Władysław Strzemiński*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 144–157 (jak w przyp. 6).

²⁰ C. BINDER, *Karel Teige, die Gruppe Devětsil und das Bauhaus*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 159–172 (jak w przyp. 6).

²¹ CH. LONG, *Adolf Loos and his Czech Assistants*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 174–189 (jak w przyp. 6).

²² Á.A. SEBASTYÉN, *Media as Network, The Editor's Network as Reflected in the Journal Tér és Forma in Interwar Hungary*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 190–210 (jak w przyp. 6).

²³ M. KOHLRAUSCH, *Von La Sarras nach Budapest: Die CIAM Ost als Möglichkeitsraum moderner Architektur*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*,

Ost odzwierciedlał wszystkie napięcia i dynamikę wewnętrzną międzynarodowej organizacji CIAM, to wpływ na jego działalność miało to, że jego członkowie pochodzili z zacofanych obszarów stanowiących przestrzeń spuścizny upadłych imperiów. Ocena dorobku „wschodniej flanki” CIAM jest trudna, ponieważ po 1945 roku został on wchłonięty przez socjalistyczne planowanie.

Kolejna część publikacji przynosi czytelnika poza pole działania archipelagów awangardowych, w przestrzeń państwowego mecenatu i modernizmów służących wyrażaniu prężności i sukcesu nowych państw, które musiały potwierdzić zasadność odzyskania swojego miejsca na mapie Europy. Choć artykuły w większości nie wykraczają znacząco poza istniejący już stan badań, to za walor należy uznać fakt, że perspektywa, funkcjonująca na ogół w badaniach prezentowanych w językach narodowych, została zgromadzona w jednym tomie.

Giedrė Jankevičiūtė, w tekście uzupełniającym katalog towarzyszący prezentowanej także w Polsce wystawie „Architecture of Optimism. The Kaunas Phenomenon 1918–1940” (której była współkuratorką)²⁴, sprzeciwia się postrzeganiu idiomu „stylu Bauhausu”, czy szerzej „stylu awangardowego”, jako wyznacznika wysokiej jakości artystycznej. Przygląda się relacji między tradycją a nowoczesnością w międzywojennej architekturze litewskiej i podkreśla, że zwykle nie odpowiadała ona na paradygmat nowoczesności oferowany przez Bauhaus, poszukując własnych ścieżek. Język awangardy był zbyt elitarny i radykalny dla masowego budowania. Co więcej, Kowno demonstrowało ambicje wzrostu i rozwoju, ale przeszkodą w realizowaniu spektakularnych inwestycji, takich jak np. budynki wysokościowe, był pośpiech wymuszony sytuacją polityczną tymczasowej stolicy. Opowiadając o architekturze mieszkaniowej, Jankevičiūtė w interesujący sposób przygląda się kwestiom materiałów i wykończenia, odpowiadających potrzebom komfortu i wysokiej jakości życia codziennego w nowych, luksusowych dzielnicach. Zdaniem badaczki, to właśnie ten rodzaj architektury pomógł miastu zachować swoją tożsamość w czasach sowieckich.

W kolejnym tekście Mart Kalm prezentuje zwięźle estońskie środowisko architektoniczne, które, choć skupione na problemach państwowych, doskonale było zaznajomione

z trendami z zachodniej części Europy, często podróżowało, miało szeroki dostęp do zagranicznej prasy i, mimo funkcjonowania w przestrzeni peryferyjnej, dostrzegało swoją organiczną przynależność do architektury europejskiej²⁵. Andrzej Szczerski analizuje zaś odgórny, państwowy wysiłek reformatorski młodego państwa polskiego, podjęty w trzech ośrodkach modernizacyjnych: w Katowicach, Gdyni i Lwowie²⁶. Część trzecią zamyka Alena Janatková jedynym w całej książce tekstem poświęconym wzornictwu²⁷. Autorka przygląda się w nim międzynarodowym powiązaniom czeskich (i czechosłowackich) stowarzyszeń, konkurencyjnych wobec Werkbundu²⁸.

Ostatnia, czwarta część *Nicht nur Bauhaus*, poświęcona „dłугоmu trwaniu awangardy”, składa się z trzech tekstów, które, choć naświetlają interesujące wątki, nie budują spójnej narracji. W pierwszym z nich Kai Wenzel prezentuje mało znany temat domów prefabrykowanych, produkowanych przez firmę Christoph & Unmack oraz jej współpracy z architektami reprezentującymi tzw. Neues Bauen²⁹. Autor przypomina dramatyczną historię jednej z modernistycznych utopii, marzenia o budynku będącym produktem seryjnym: technologia, dzięki której w fabrykach szybko i tanio miały powstawać domy stanowiące remedium na kryzys mieszkaniowy, posłużyła niedługo później do budowania infrastruktury nazistowskich obozów koncentracyjnych.

Tzafir Fainholtz przygląda się Hajfie, modernistycznemu miastu ukształtowanemu przez architektów-imiigrantów z Europy Środkowej, znajdującemu się w cieniu ikony „białego” Tel Avivu, które w wyniku utworzenia państwa Izraela i długich lat wojny straciło swój metropolitalny charakter³⁰. Fainholtz opowiada m.in. o osied-

s. 221–233 (jak w przyp. 6).

²⁴ G. JANKEVIČIŪTĖ, *Modern and National at the Same Time: The Dilemma of Lithuanian Architecture of the Interwar Period*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 235–259 (jak w przyp. 6). W Polsce wystawa objazdowa „Architecture of Optimism”, kuratorowana przez Mariję Drėmaitė, Giedrė Jankevičiūtė i Vaidasa Petrulisa, prezentowana była w Muzeum Architektury we Wrocławiu oraz w Muzeum Miasta Gdyni (katalog wystawy: *Architecture of Optimism: The Kaunas Phenomenon 1918–1940*, red. M. Drėmaitė, Vilnius 2018). W związku z uzyskaniem przez Kowno tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2022 ukazał się szereg publikacji poświęconych architekturze tego miasta. Spośród polskojęzycznych warto wskazać: *Kowno XX–XXI wiek. Przewodnik architektoniczny*, red. J. Reklaitė, Warszawa 2018.

²⁵ M. KALM, *How Far Can You Jump? International Networks of Estonian Interwar Architecture*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 261–278 (jak w przyp. 6).

²⁶ A. SZCZERSKI, *Unabhängigkeit und Modernität in der Zweiten Polnischen Republik*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 281–301 (jak w przyp. 6). Badacz podobną perspektywę prezentował w swoich wcześniejszych publikacjach, zob. m.in. A. Szczerski, *Modernizacja. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010.

²⁷ A. JANATKOVÁ, *Das Netzwerk Werkbund in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 303–325 (jak w przyp. 6).

²⁸ Tekst Janatkovej przywołuje główne tezy przedstawione w 2018 roku w antologii, która ukazała się pod redakcją tej badaczki: *Der Tschechoslowakische Werkbund und der Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakei. Eine kritische Anthologie*, red. A. Janatková, Berlin 2018.

²⁹ K. WENZEL, *Die Fabrik als Möglichkeitshorizont. Christoph & Unmack und die Architekten des Neuen Bauens*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 326–346 (jak w przyp. 6).

³⁰ T. FAINHOLTZ, *Central European Modernism under the Middle Eastern Sun. Modernity, Complexity and Diversity in the Architecture of British Mandate Haifa*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 348–372 (jak w przyp. 6).

lach „czerwonej Hajfy”, nazywanej tak z uwagi na silny ruch robotniczy, oraz o architekturze burżuazyjnych willi, w których wyraźnie widać wpływ Adolfa Loosa.

Całość kończy artykuł Ewy Chojeckiej poświęcony perspektywom badawczym związanym z powojennym modernizmem na Górnym Śląsku, kontynuującym osiągnięcia nowoczesnej architektury powstającej tam przed 1939 roku, co jednak zbyt daleko odbiega od tematu książki, aby móc stanowić jej dobrą klamrę³¹.

Nicht nur Bauhaus, jak wiele publikacji pokonferencyjnych, nie we wszystkich tekstach zachowuje ten sam poziom: niektóre z nich są mniej wnikliwe i mniej rewizyjne, inne trafiają w punkt najważniejszych problemów aktualnej debaty o narodzinach nowoczesności w Europie Środkowej. Artykuły różnią się między sobą strukturą, kompozycją i wartością języka, niemniej jednak publikacja jako całość, zbiór komplementarnych, dobrze dobranych tekstów, rzuca nowe światło na szereg zjawisk artystycznych, które zaszły w Polsce, Czechosłowacji, Węgrzech, Litwie czy Estonii w pierwszej połowie ubiegłego stulecia, czyli w regionie, który stanowił pełnoprawną, integralną część europejskiej kultury, a później został odcięty przez żelazną kurtynę. Jest to szczególnie ważny głos w przypadku architektury, ponieważ zdominowanie badań przez metodologie zakotwiczone w skoncentrowanej na awangardzie zachodniej narracji, doprowadziło do tego, że nadal często brak nam autonomicznego języka aby o niej opowiadać. Kanoniczne pochody mistrzów modernizmu przyzwyczaiły do definiowania tego co nowoczesne i zarazem wysokiej jakości artystycznej przez pryzmat twórczości Waltera Gropiusa, Miesa van der Rohe, Alvara Aalto i Le Corbusiera, a gdy trudno odnaleźć właściwe im cechy formalne, wciąż w bezradności wycofujemy się w przestrzeń „półmodernizmu” (semi-modernism), funkcjonującego w literaturze historycznoartystycznej wszystkich języków narodowych Europy Środkowej. Dekonstrukcja mitu i pokazanie, parafrazując tytuł prezentowanej w warszawskim SARP-ie wystawy, że Bauhaus to tylko Bauhaus, to jeden z warunków, aby opowiadanie o wielu różnych modernizmach Europy Środkowej przestało być tylko deklaratywne.

³¹ E. CHOJECKA, *Nuancen der Moderne. Nachleben der Avantgar-den in der Volksrepublik Polen nach 1945*, [w:] *Nicht nur Bauhaus*, s. 374–381 (jak w przyp. 6).

DOBROŚŁAWA HORZELA
Uniwersytet Jagielloński

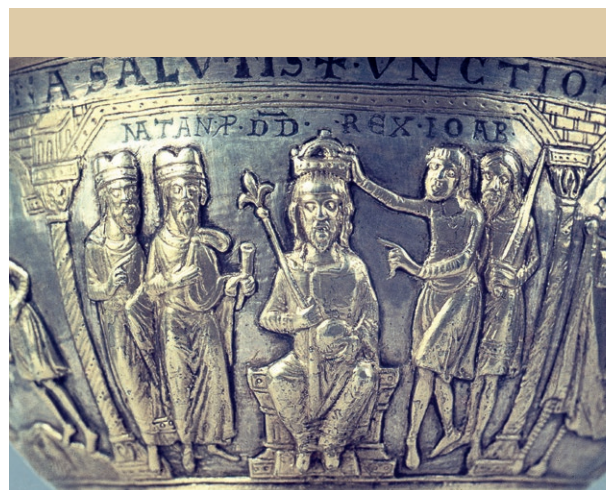
OMÓWIENIE

PIOTR SKUBISZEWSKI,
STUDIES IN MEDIEVAL ICONOGRAPHY.
COLLECTED ESSAYS 1962–2011, RED. JÓZEF GRABSKI

IRSA: CRACOW 2021, 768 SS.

Ukazały się studia zebrane Piotra Skubiszewskiego, nestora polskiej historii sztuki, bez wątpienia jednego z jej najwyższych cenionych w świecie reprezentantów. Pomysł wydawnictwa poddał i zrealizował Józef Grabski, szef Międzynarodowego Instytutu Badań nad Sztuką i wydawnictwa IRSA. Studia Skubiszewskiego dołączyły tym samym do liczącej już wiele tomów serii studiów historyków sztuki światowej klasy, od Jana Białostockiego, przez Moshe Barascha, Philippa P. Fehla, Patrika Reuterswårda, Seymoura Howarda po Stanisława Mossakowskiego.

Bywa, że książki tego rodzaju umykają uwadze czytelników, którzy wszak z publikowanymi w nich tekstami mogli i powinni byli zapoznać się przed laty. Nieśluszenie, bo trudno o lepszą okazję do przyjrzenia się naukowemu temperamentowi badacza, wiodącym myślom, stawianym pytaniom i stosowanym metodom. Ze swego ogromnego dorobku naukowego Piotr Skubiszewski wybrał czternaście artykułów dotyczących ikonografii dzieł sztuki powstałych we wczesnym i szczytowym okresie europejskiego średniowiecza. Większość z nich ukazała się po raz pierwszy w trudnodostępnych czasopismach lub pracach zbiorowych, toteż Autorowi i Wydawcy należy się wdzięczność za udostępnienie ich w jednym woluminie. Ponowna publikacja była okazją do usunięcia drobnych niedoskonałości językowych i terminologicznych pierwodruków, zasadniczo jednak tekstów nie poddano uaktualnieniu i opublikowano w języku pierwodruków. Ogromną korzyścią dla czytelnika jest uzupełnienie każdego z artykułów o autorski komentarz, dotyczący aktualnego stanu badań, rozbudowujący bibliografię o pozycje uznane przez Skubiszewskiego za wartościowe, a czasem podejmujący z nowszymi tezami krótką dyskusję. Nie



Piotr Skubiszewski

Studies
in Medieval
Iconography



do przeczenia jest też znaczące w stosunku do pierwodruków poszerzenie materiału ilustracyjnego (w sumie w książce zamieszczono 516, w większości barwnych reprodukcji znakomitej jakości).



Najstarszym z opublikowanych tekstów jest zamykające tom studium poświęcone ikonografii Pateny Kaliskiej, które po raz pierwszy ukazało się w 1962 roku (*La patène de Kalisz. Contribution à l'étude du symbolisme typologique dans l'iconographie*, s. 561–699), najmłodszym zaś pochodzący z 2011 roku artykuł *La Croix et les griffons. À propos d'un tympan roman de Wislica* (s. 347–467). Układem książki nie rządzi jednak chronologia pierwotnych druków, jest ona pomyślana raczej jako wyważony zestaw lektur do akademickiego kursu warsztatu historyka sztuki, wobec którego na myśl przychodzi uwaga Władysława Podlacha, zacytowana przez Piotra Skubiszewskiego podczas wykładu inauguracyjnego na Ogólnopolskim Kongresie Studentów i Doktorantów Historii Sztuki w 2013 roku, że metody badawcze najlepiej rozpatrywać w odniesieniu do własnych prac¹.

Piotr Skubiszewski uzyskał samodzielność naukową na podstawie rozprawy habilitacyjnej poświęconej Czarze Włocławskiej, tekstu dziś już klasycznego i będącego lekturą każdego studenta historii sztuki średniowiecznej w Polsce². Zapewne nie bez związku z tym faktem tom otwiera artykuł poświęcony właśnie Czarze. Napisany do książki pamiątkowej ofiarowanej Adamowi Labudzie artykuł pod znanym tytułem *Über die „Grenzen“ in der Frühmittelalterforschung. Der „Becher“ von Włocławek* (s. 15–43) czytany w odmiennym kontekście zyskuje rolę wprowadzenia, określającego niewzruszone przekonanie Autora o wartości historii sztuki jako tej dyscypliny, która dysponuje narzędziami umożliwiającymi prawidłową analizę unikalnej struktury dzieła sztuki. Zarazem tekst jest stale aktualnym wzywaniem do przekraczania utrwalonych granic, rozumianych tu jako nawyki myślowe, które zawsze ograniczają możliwości poznawcze (s. 36). We współczesnym, modnie „psychologizującym” języku potocznym, można by ten konieczny, choć ryzykowny akt określić mianem „przekraczania granic komfortu”, komfortu historyka sztuki. Skubiszewski w całej swojej działalności naukowej jest takim właśnie ryzykantem. Przekonany o wartości metod, jakimi dysponuje historia sztuki, świadomie wchodzi jednak w kompetencje historyka egzegezy biblijnej i historyka liturgii.

Opublikowany po raz pierwszy w roku 2006 artykuł o Czarze Włocławskiej dobitnie określa Skubiszewskiego jako badacza ukształtowanego w latach pięćdziesiątych XX wieku w Centre d'études supérieures de civilisation médiévale w Poitiers, w którym – jak z uznaniem wspominał po latach – historycy, historycy sztuki, literatury i muzyki oraz filozofowie spotykali się i prowadzili swoje badania nad europejskim średniowieczem w poszanowaniu zasady odrębności i metodologicznej tożsamości

poszczególnych dziedzin³. W Polsce wczesnym świadectwem nowoczesnego wówczas sposobu uprawiania mediewistyki stały się trzy wielkie sympozja w ramach działań Komitetu Nauk o Sztuce PAN, z których pierwsze w 1971 roku poświęcono sztuce i ideologii XIII wieku. Już we wstępie do materiałów z tego sympozjum Skubiszewski określał kierunek rozwoju współczesnej humanistyki jako dziedziny, która „staje się w coraz większym stopniu jedną wielką antropologią, w której pojedyncze zjawisko nie może już być dobrze rozumiane bez wyjaśnienia bardzo rozmaitych współczynników ludzkich myśli i poczynań”, co jednak nie zmienia „faktu, że nadal musimy i będziemy porządkować pytania w zależności od tego, jaki jest bezpośredni przedmiot badań”⁴. Mimo upływu dekad interdyscyplinarność, nie zawsze właściwie rozumiana, a jeszcze rzadziej dobrze realizowana, pozostaje w centrum postulatów mediewistyki.

Wspólnym mianownikiem tekstów zebranych w omawianym tomie jest problem kształtowania rozwiązań ikonograficznych w odpowiedzi na potrzebę komunikowania specyficznych treści teologicznych, egzegetycznych i liturgicznych. Wprowadzeniem do kwestii określenia ról przypisanych w tym procesie intelektualistice i artyście jest drugi z wybranych tekstów: *L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane* (s. 45–113), oparty głównie na analizie źródeł pisanych, konfrontowanych jednakże z praktyką artystyczną – jak wówczas, gdy mowa o relacji między strukturą dyskursu teologicznego, a strukturą programu ikonograficznego dzieła sztuki. Problem relacji między światem spisanych idei a światem obrazów znajduje pogłębienie w kolejnych tekstach wybranych do zbioru, począwszy od *Maiestas Domini et liturgie* (s. 115–237), jednego z najnowszych studiów w tomie (2005). Liczące ponad 120 stron, mogłoby zostać wydane jako odrębna monografia (niejedyny to tak obszerny tekst w zbiorze), ale w rozumieniu Autora stanowi ledwie zarys najistotniejszych kwestii, którego punktem wyjścia jest podkreślana w nowszej historii sztuki rola wystroju artystycznego kościoła jako czynnik (*agent*) liturgii Kościoła równie istotny, jak słowo i gest (s. 117). Uważne przestudiowanie kontekstów, w jakich pojawia się temat Majestatu Pańskiego, pozwoliło Skubiszewskiemu na postawienie trafnych pytań i wyciągnięcie świeżych wniosków w odniesieniu do pozornie znanego i dobrze przepracowanego tematu. Ten rodzaj wnikliwości cechuje całą drogę naukową Autora, co dobrze ilustruje choćby kolejny tekst w tomie: *La place de la Descente aux Enfers dans les cycles christologiques préromans et romans* (s. 239–255), opublikowany w 1982 roku, ale będący wynikiem wcześniej podjętych badań

¹ P. SKUBISZEWSKI, *Moja historia sztuki*, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 14, 2014, s. 5.

² Idem, *Czara Włocławska. Studia nad spuścizną Wschodu w sztuce wczesnego średniowiecza*, Poznań 1965 (= Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Wydział Historii i Nauk Społecznych. Prace Komisji Historii Sztuki, 7, z. 1).

³ Idem, *Przed dziełem sztuki. Wspomnienia ze studiów*, „Artium Quaestiones”, 30, 2019, s. 314.

⁴ Idem, *Przedmowa*, [w:] *Sztuka i ideologia XIII w. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*. Warszawa, 5 i 6 IV 1976 r., red. idem, Wrocław i in. 1974, s. 8.

nad cyklem wielkanocnym Ołtarza Mariackiego⁵. Pytanie o pierwotny układ kwater w powstałym u kresu średniowiecza dziele Wita Stwosza było punktem wyjścia do przeprowadzenia głębokiego studium sięgającego początków i rozwoju egzegezy tego epizodu, interpretowanego bądź jako część historii paschalnej, bądź jako akt finalny chrystusowej walki z grzechem i śmiercią – i w zależności od przyjętego rozumienia zajmujący w ramach cyklów narracyjnych różne pozycje. W przypadku badań nad dziełami, takimi jak retabula lub przeszklenia witrażowe, których pierwotna struktura uległa lub mogła ulec zmianom, zadawanie pytań podstawowych jest kluczowe, ale szukanie odpowiedzi żmudne i wymagające znakomitego warsztatu.

W polskiej historii sztuki Piotr Skubiszewski jest postacią szczególnie ważną m.in. jako ten, który otwierał ją na język strukturalizmu. Wspominając swoje poznawcze studia, Badacz przywoływał m.in. dar prof. Szczęsnego Dettloffa, który – prezentując studentom rozłożony wówczas na części Ołtarz Mariacki – potrafił w wyobraźni uczniów wytworzyć obraz dzieła „w całej jego złożonej relacji między szczegółami a całością”⁶. Swoją wrażliwość i talent do ujmowania strukturalnych relacji w dziele sztuki dojrzały już Skubiszewski przeniósł na poziom nowoczesnej podówczas refleksji metodologicznej. *Elementy metodologii*, tekst opublikowany w podręcznikowym *Wstępie do historii sztuki* z 1973 roku oraz bardziej rozbudowany: *O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki* z 1974 roku do dziś stanowią w Polsce podstawową lekturę wprowadzającą w krąg metodologii historii sztuki⁷. Skubiszewski postrzega obraz jako komunikat, którego zrozumienie wymaga przede wszystkim analizy jego struktury. Nie negując konieczności studiów nad typami i motywami, postuluje on wyjście poza ten rodzaj badań, a w zamian objęcie analizy struktury obrazu, która decyduje o znaczeniu. To myśl wprowadzająca do studium *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art des X^e et XI^e siècles. Idées et les structures des images* (s. 257–349), znajduje też rozwinięcie w pozostałych tekstach tomu, jak choćby w poświęconym rzadkiemu typowi ikonograficznemu Zwiastowania z dwoma aniołami (*Une Annonciation à deux anges à Issoire*, s. 423–435) czy rozbudowanym cyklem narracyjnym, jak ilustracje żywota św. Marcina z Tours (*Une 'Vita sancti Martini' illustrée de Tours (Bibliothèque Municipale, ms. 1018)*, s. 521–559) albo cykl żywota św. Radegundy (*Un manuscrit peint de la 'Vita Radegundis' conservé à Poitiers. Les idées hagiographiques de Venance Fortunat et la spiritualité monastique*

du XI^e siècle, s. 483–519). Myśląc o korzyściach płynących z wydania omawianego tomu, nie odmówię sobie uwagi, że młodych adeptów naszej dyscypliny najtrudniej skłonić do przełamywania przemożnej chęci bezrefleksyjnego katalogowania typów i motywów, dlatego lektura tekstów zebranych w tomie jawi się jako wciąż aktualna zachęta do zrozumienia pożytków płynących z analizy struktury dzieła sztuki.

Triada zamykających tom studiów: *Die Bildprogramme der romanischen Kelche und Patenen* (1982) (s. 561–669), *The Iconography of a Romanesque Chalice from Trzemeszno* (1971) (s. 671–713), *La patène de Kalisz. Contribution à l'étude du symbolisme typologique dans l'iconographie* (1962) (s. 715–741) to chyba najczęściej cytowane w polskiej historii sztuki romańskiej artykuły Skubiszewskiego. Przypominają one o jeszcze jednej istotnej korzyści, jaką czerpiemy ze światowej renomy Autora – udało mu się mianowicie wprowadzić dzieła sztuki romańskiej w Polsce w obieg międzynarodowej humanistyki. W tym kontekście, w wydanym właśnie tomie ciekawy dialog prowadzi dwa teksty: *Le trumeau et le linteau de Moissac: un cas de symbolisme médiéval* (s. 351–421), poświęcony ikonografii jednego z najbardziej rozpoznawalnych dzieł wielkiej sztuki romańskiej we Francji, oraz *La Croix et les griffons. À propos d'un tympan roman de Wislica* (s. 437–467), traktujący o niepozornym małopolskim tympanonie, który choć artystycznie odległy od oksytańskiego arcydzieła, okazuje się m. in. pokrewny ikonograficznie, choć powstały w zupełnie innych okolicznościach religijno-politycznych.

Odtwarzając specyficzny kontekst społeczny, w jakim powstawały dzieła sztuki, chce Autor przede wszystkim – jak deklaruje we wstępie do książki – zobaczyć osobę, człowieka, który stoi zawsze za dziełem sztuki („Of course, whilst looking at the object, we wish primarily to see the person stood who behind it”, s. 13). Deklaracja doświadczonego badacza, materializująca się w jego tekstach na różny sposób, ale najsilniej chyba uderzająca w krótkim studium rzeźbionych konsoli portalu Sądu Ostatecznego południowego transeptu katedry w Chartres (*Deux consoles chartraines: Le maître d'oeuvre et son « patron » devant le Jugement Dernier*, s. 469–481), przywodzi na myśl jeden z bardziej przejmujących passusów z jego wcześniejszej twórczości. W roku 1978 Skubiszewski stwierdzał: „Człowiek bardzo głęboko odczuwa swoją odrębność wobec otaczającej go rzeczywistości. To podstawowe doświadczenie nieprzekraczalnej granicy leży u podłoża wszelkiej refleksji o stosunku między jednostką a światem. Doświadczenie to wyciska również głębokie piętno na badaniu historyka, który stale musi ujmować przeszłość w przeciwstawnych kategoriach: jednostka — otoczenie. Nie inaczej jest w historii sztuki, która mając za swój właściwy przedmiot dzieło sztuki, czyni go fragmentem historii tylko poprzez osobę twórcy. I nie ma tutaj zasadniczego znaczenia, czy osoba ta jest nam znana czy nie. Następuje bowiem – uświadomiony lub nie-uświadomiony – proces rekonstrukcji osobowości artysty i tylko tą drogą odnosimy jego dzieła do tego wszystkiego

⁵ Idem, *Cykl wielkanocny w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, 12, 1981, s. 43–83.

⁶ Idem, *Przed dziełem sztuki*, 309–310 (jak przyp. 3).

⁷ Idem, *Elementy metodologii*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, t. 1: *Przedmiot – metodologia – zawód*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973, s. 213–311; idem, *O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 17, 1974, nr 5, s. 57–85.

w świecie zewnętrznym z czym chcemy je wiązać. Jako naprawdę bliską i zrozumiałą w przeszłości odczuwamy tylko tworzącą jednostkę ludzką [...]. Jednostka ludzka jest ostatecznym sprawdzianem sensowności naszych konstrukcji historycznych i jedynym pewnym punktem ich oparcia”⁸. Mimo że cytat pochodzi z tekstu poświęconego badaniom nad stylem artysty, to wydaje się dobrze odzwierciedlać spojrzenie Skubiszewskiego na sens uprawiania historii sztuki w ogóle. Gdy brawurowo, ale z właściwym sobie chłodnym pietyzmem analizuje strukturę dzieła, rdzeń jego działań jest jasny: nazwać i zrozumieć to, co jest w nim owocem złożonych procesów historycznych i odróżnić od tego, co jednostkowe.

Klarowność stawianych pytań, precyzja wyводу i ogrom erudycji (używanej nie dla onieśmienia czytelnika, ale zawsze w służbie powziętych na wstępie zadań) uczyniły z Piotra Skubiszewskiego autorytet mediewistyki historycznoartystycznej. Choć ostatnie dziesięciolecia rozwoju humanistyki przynoszą wciąż nowe propozycje metodologiczne, to aktualne pozostaje – tak klarowne w tekstach Skubiszewskiego – wezwanie, by trzymać się źródła, którym dla historyka sztuki jest zawsze i przede wszystkim samo dzieło sztuki. W średniowieczu warsztatu uczono się od mistrza. W roku swoich 90. urodzin Profesor ofiarował nam wspaniałą prezent: lekcję najwyższej próby rzemiosła.

⁸ Idem, *Pojęcie stylu artysty. Rozważania wstępne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 40, 1978, s. 39.



KAZIMIERZ KUCZMAN (1947–2021)

Łagodne słowo, mnoży przyjaciół i ulaskawia nieprzyjaciół, a wdzięczny język dobrego człowieka sprawia wiele dobrego. Miej wielu życzliwych, a do porady miej jednego z tysiąca.

/Syr, 6, 5–6/

Starożytne słowa biblijnego Syracha można odnieść do zmarłego 29 lutego 2021 roku niezwykłego mieszkańca Wawelu, śp. dr. hab. Kazimierza Kuczmana, prof. UPJPII – wawelczyka, historyka sztuki, muzealnika, pedagoga i przyjaciela, który wielu służył życzliwą radą i naukowym doświadczeniem.

Kazimierz Edward Kuczman przyszedł na świat w śnieżną i mroźną niedzielę 9 lutego 1947 roku w Rzeczycy Okrągłej na Zasaniu, w miejscowości należącej dziś do gminy Radomyśl nad Sanem, w powiecie stalowowolskim, dziś w województwie podkarpackim¹. Jego rodzicami byli

^{*} *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. W.O. Jakób Wujek T.J., Kraków 1935.

¹ Okres swojej wczesnej młodości, do chwili rozpoczęcia studiów z zakresu historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim, Kazimierz Kuczman opisał w erudycyjnej autobiografii, znanej w gronie najbliższej rodziny i przyjaciół – por. K. KUCZMAN, *Dyptyk rzeczycki – wspomnienia*, Kraków–Stalowa Wola 2006. Nawiązanie

Józef Kuczman (†1993) i Maria z domu Kusińska (†1991). W kilka dni po narodzinach został ochrzczony w kościele parafialnym pw. Nawiedzenia NMP w Woli Rzeczyckiej, gdzie później był ministrantem i z którym, podobnie jak z ziemią swego urodzenia, przez całe życie był bardzo związany. Dorastał z dwiema siostrami – Zofią i Heleną, ich trzecia siostra Maria zmarła w niemowlęctwie.

Jego ojciec, Józef Kuczman, wcześniej osierocony przez rodziców, wychowywał się w Przemyślu pod czujnym okiem Aleksandra Rybickiego, lekarza i kolekcjonera. Tu pracował jako modelarz w odlewni dzwonów Felczyńskich, gdzie nauczył się rzeźbić, a u malarza Stanisława

w tytule do ołtarza nie było przypadkowe, gdyż jak sam zaznacza na wstępie „ołtarz w swym charakterze stanowi miejsce święte, a rodzinna Rzeczyca Okrągła lat pięćdziesiątych i pierwszej połowy lat sześćdziesiątych jest dla mnie również swego rodzaju *sacrum*” – ibidem, s. 5. *Dyptyk rzeczycki* zaczął powstawać pod koniec 2000 roku, podczas rekonwalescencji i chemioterapii po zabiegu całkowitego wycięcia żołądka. Była to pierwsza część wspomnień mających objąć docelowo całe życie śp. Kazimierza Kuczmana, co nie zostało nigdy zrealizowane. Pewną kontynuacją tej pracy są ukończone u kresu życia, zachowane w dwudziestostrońnicowym maszynopiśmie wspomnienia pt. *Piękna znajomość. Moje kontakty z Karoliną Lanckorońską*, Kraków 2018 (archiwum autora).



Kwisa malować. Umiał także grać na skrzypcach i trąbce. Zmobilizowany do wojska w 1939 roku, znalazł się w obozie w Starobielsku, skąd zdążył wraz z kolegą uciec przed jego ostateczną likwidacją. Jeszcze w domu Felczyńskich poznał swoją przyszłą żonę Marię. Wspominając atmosferę rodzinnego domu, Kazimierz Kuczman pisał: „Tworząc rodzinę ojciec kształtował ją zgodnie z własną wiarą, misją, że to stadło, któremu przewodzi, ma być dobrze odbierane przez otoczenie. Atmosfera codziennego życia była nasączona tą – jego i naszą – wiarą. Na co dzień ów swoisty fideizm realizowała głównie mądra matka, spokojnie, bez fanatyzmu, zgodnie z charakterem własnej osobowości, własną filozofią i – dobrze pojętą religią katolicką²”. Była to rodzina na wskroś patriotyczna, o wyraźnych znamionach artystycznych, czego wymownym przykładem są malowane przez ojca liczne obrazy, najczęściej o tematyce sakralnej, oraz wykonany przez niego w centrum Rzeczycy Okrągłej całopostaciowy pomnik Adama Mickiewicza z 1956 roku³. Józef Kuczman był także założycielem amatorskiego teatru działającego w miejscowym domu ludowym. Po ojcu Kazimierz odziedziczył zdolności plastyczne i fascynację sztuką. Natomiast po matce zamiłowanie do książek, które z pasją i znanstwem gromadził, oraz wiarę, będącą dla niego mocnym wsparciem w chwilach trudnych, zwłaszcza w momentach zmagania z późniejszą chorobą nowotworową i wiążącym się z nią cierpieniem.

Edukację szkolną Kazimierz Kuczman rozpoczął najpierw w trzyklasowej szkole w Rzeczycy Okrągłej, a następnie, od 1 września 1957 roku, w wyższych klasach Szkoły Podstawowej w Rzeczycy Długiej, którą ukończył z opinią prymusa. W 1959 roku podczas wycieczki szkolnej po raz pierwszy zwiedził Wawel, z którym w przyszłości miał związać całe swoje życie⁴. Od 1961 roku kontynuował naukę w Liceum Ogólnokształcącym w Stalowej Woli (dziś im. Komisji Edukacji Narodowej). Ówczesna kadra szkoły, która wywarła duży wpływ na osobowość i zainteresowania młodego Kazimierza Kuczmana, składała się zarówno ze starszych, przedwojennych, jak i młodszych nauczycieli⁵. Po zdaniu matury oraz egzaminów wstępnych w 1965 roku rozpoczął studia z zakresu

historii sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, mieszczącym się wówczas w Collegium Maius. Wtedy też miał okazję uczestniczyć w zajęciach prowadzonych przez prof. Adama Bochnaka, prof. Tadeusza Dobrowolskiego, prof. Lecha Kalinowskiego, prof. Jerzego Szablowskiego, dr. Piotra Krakowskiego, prof. Karola Estreichera, dr. hab. Józefa Lepiarczyka, dr. Zbigniewa Perzanowskiego. Na seminarium naukowe zapisał się m.in. wraz z Janem Ostrowskim, późniejszym Dyrektorem Zamku Królewskiego na Wawelu, do prof. Adama Bochnaka, które po jego odejściu na emeryturę w 1969 roku przejął prof. Jerzy Szablowski. U niego nie tylko zdawał pamiętne egzaminy w czarnej wóldze, ale też to on doprowadził do sfinalizowania jego pracy magisterskiej obronionej w 1970 roku, a poświęconej portretowi Stanisława Tęczyńskiego z wawelskich zbiorów⁶.

Jeszcze przed dyplomem przyszły profesor krótko pracował w Biurze Wystaw Artystycznych w krakowskim Bunkrze Sztuki. Uczyl także historii sztuki w Liceum Plastycznym w Krakowie. Dzięki opiekunowi naukowemu, a zarazem dyrektorowi Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, prof. Jerzemu Szablowskiemu, Kazimierz Kuczman został w 1970 roku zatrudniony w wawelskim muzeum. Najpierw w Dziale Wydawnictw, a od 1991 roku do chwili przejścia na emeryturę w 2012 roku pracował jako kierownik Działu Malarstwa, Rzeźby i Grafiki Zamku Królewskiego na Wawelu⁷. Tak oto związał się z wawelskim wzgórzem, na którym w 1994 roku ostatecznie osiadł, aż do śmierci mieszkając w dawnym szpitalu austriackim. Stąd też lubił siebie nazywać „wawelczykiem”⁸.

Na Wawelu pracował u boku prof. Jerzego Szablowskiego, którego niezwykle cenił przez całe życie⁹. To pod jego kierunkiem przygotował rozprawę doktorską pt. *Refleksy sztuki włoskiej w polskim malarstwie sztalugowym XVI wieku*, obronioną na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w 1984 roku¹⁰.

² K. KUCZMAN, *Dyptyk rzeczycki*, s. 6–7 (jak w przyp. 1).

³ Artystyczne dzieło ojca kontynuuje siostra śp. Kazimierza Kuczmana, uznana malarka Helena Staniek z domu Kuczman, znana przede wszystkim z prac o tematyce religijnej. Także Kazimierz Kuczman próbował swoich sił przede wszystkim w rysunku. Zachowało się jego kilkanaście udanych prac z przedstawieniami królów polskich, bohaterów narodowych oraz studiów inspirowanych rysunkami Albrechta Dürera, a także karykatur. Jako czternastolatek na potrzeby domu rodzinnego „wydawał” w 1961 roku opatrzone kolejnymi numerami czterostronicowy „Uśmiech. Niech żyje sojusz karykatury i satyry. Dom”, zawierający karykatury członków rodziny, ilustracje rysunkowe zabawnych sytuacji oraz anegdoty (archiwum autora).

⁴ Ibidem, s. 75, il. s. 101.

⁵ Ibidem, s. 84.

⁶ Por. K. KUCZMAN, *Portret Stanisława Tęczyńskiego w zbiorach wawelskich. Zagadnienia proveniencji artystycznej i autorstwa*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych” [Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie], 15, 1971 [1972], s. 149–150.

⁷ A. MAŁKIEWICZ, *O Jubilacie*, [w:] *Tendit in ardua virtus. Studia ofiarowane Profesorowi Kazimierzowi Kuczmanowi w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. J. Ziętkiewicz-Kotz, Kraków 2017, s. 12; J. WINIEWICZ-WOLSKA, *Pożegnanie*, <https://wawel.krakow.pl/po-zegnanie> (dostęp: 23.09.2021).

⁸ Śp. Profesor kilkanaście razy występował w rozmaitych programach telewizyjnych, gdzie głównym tematem było „Jak to jest być mieszkańcem Wawelu”. Często żartował: „Dziś przyjdzie telewizja i będzie nas kręcić jak małpki w zoo”.

⁹ Świadczył o tym m.in. niewielki portret prof. Jerzego Szablowskiego wiszący w jego mieszkaniu.

¹⁰ Por. m.in. K. KUCZMAN, *Wpływy włoskie w polskim malarstwie sztalugowym XVI wieku*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji” [Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie], 27, 1983 [1986], z. 2, s. 14–16.

Była to swojego rodzaju kontynuacja badań nad portretem Stanisława Tęczyńskiego, którego powstanie związał z warsztatem działającego w Krakowie Tomasza Dolabelli, widząc w nim wyraźne wpływy malarstwa weneckiego¹¹. W ten oto sposób w umyśle, ale też i w sercu Kazimierza Kuczmana rodziło się szczególne zamięślenie do malarstwa włoskiego, które ostatecznie doprowadzi go, jak sam mawiał, do wielkiej przygody życia, jaką była znajomość z prof. Karoliną Lanckorońską i poznanie kolekcji obrazów jej ojca Karola Lanckorońskiego.

W kręgu jego zainteresowań badawczych wyjątkowe miejsce zajmowały przełomy w sztuce dawnej na styku poszczególnych epok artystycznych, zwłaszcza w obszarze malarstwa i rzeźby. Z wyjątkową zaś pasją śledził procesy kształtujące zmierzch średniowiecza, jednocześnie zapowiadające wiosenne przebudzenie wczesnego renesansu w Italii, a zaraz później w Polsce. Mógł o tym rozmawiać godzinami. Kochał Italię, a w niej Toskanię i Rzym. Jego fascynacja nowożytnym malarstwem we Włoszech i w Polsce rozwijała się wraz z kolejnymi latami pracy na Zamku Królewskim na Wawelu, czyniąc go jednym z najlepszych polskich specjalistów w tym zakresie. Wiedzę na temat włoskiego malarstwa zgłębił dzięki liczny zagranicznym pobytom stypendialnym (Rzym – 1973, 1976, 1986, 1997, 1999; Wiedeń – 1987; Londyn – 1995) i wyjazdom służbowym (np. kilka razy do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej) oraz prywatnym podróżom, zwłaszcza na południe Europy. Przywoził z nich wartościowe publikacje naukowe, wzbogacając jego prywatną bibliotekę, znakowaną charakterystycznymi *ex librisami*. Ważną rolę odegrały także liczne kontakty z uznanymi w świecie badaczami, których miał okazję gościć na Wawelu w kontekście prowadzonych później badań nad kolekcją Lanckorońskich. W ten sposób poznał m.in. Mikłósa Boskovitsa, Luciana Bellosi, Andreę De Marchi i Marca Paoli z Włoch, Everetta Fahy'ego i Ellen Calmann ze Stanów Zjednoczonych oraz Michela Laclotte'a z Francji¹². Niezwykle cenił sobie współpracę z dr Marią Skubiszewską i prof. Jerzym Miziołkiem. Był na wskroś przesiąknięty kulturą włoskiego humanizmu, co uwidaczniało się w sposobie jego myślenia i mówienia oraz w pojmowaniu otaczającego go świata. Ze swoistego rodzaju dumą podkreślał, iż jego galicyjscy dziadkowie i rodzice urodzili się i żyli w państwie, do którego należała Wenecja.

Po krótkich epizodach dydaktycznych Kazimierz Kuczman w 2006 roku habilitował się na Uniwersytecie Jagiellońskim na podstawie dorobku naukowego i książki *Renesansowe głowy wawelskie*, którymi pasjonował

się przez wiele lat¹³. Habilitacja pozwoliła mu na podjęcie nowych wyzwań, jakie niesła praca dydaktyczno-badawcza. Najpierw podjął ją jako nauczyciel akademicki i kierownik Katedry Historii Kultury i Sztuki Krakowa i Małopolski w prowadzonej przez Księżę Jezuitów Akademii Ignatianum w Krakowie (2007–2010). Następnie w latach 2009–2020 pracował w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie (od roku 2011 jako uczelniany profesor nadzwyczajny), gdzie w latach 2012–2016 pełnił funkcję dyrektora¹⁴. W tym to czasie pod jego nadzorem dokonano m.in. niełatwej transformacji organizacyjno-programowej funkcjonujących w Instytucie dwóch kierunków – historii sztuki i ochrony dóbr kultury, dostosowując je do wymagań akademickiego systemu bolońskiego. W Instytucie Historii Sztuki i Kultury UPJPII Profesor realizował zajęcia z zakresu historii sztuki nowożytnej powszechnej i polskiej oraz muzealnictwa i wystawiennictwa, a także prowadził seminarium historii sztuki nowożytnej. Był promotorem 33 prac licencjackich oraz 34 prac magisterskich. Pisane pod jego kierownictwem prace były nagradzane¹⁵. Niestety, ze względu na brak uprawnień do prowadzenia w Instytucie Historii Sztuki i Kultury UPJPII studiów doktoranckich w zakresie historii sztuki, nie wypromował żadnego doktora, ale był recenzentem kilku prac doktorskich.

Zaprzyjaźniony z Kazimierzem Kuczmanem prof. Adam Małkiewicz zauważył, iż o zakresie i charakterze działalności badawczej zdecydowała jego długoletnia praca na Zamku Królewskim na Wawelu, co przełożyło się na ponad 170 pozycji bibliograficznych o charakterze naukowym i popularnonaukowym¹⁶. Już w latach siedemdziesiątych angażował się w prace inwentaryzatorskie w krakowskich kościołach i klasztorach, które znalazły

¹¹ Zob. m.in. idem, *Portret Stanisława Tęczyńskiego. Nota katalogowa*, „Studia Waweliana”, 13, 2007, s. 143–145; idem, *Portret Stanisława Tęczyńskiego* (5), [w:] *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, Zamek Królewski w Warszawie [katalog wystawy], red. P. Mrozowski, A. Rottermund, Warszawa 2009, s. 82–85.

¹² Idem, *Wawelska historia daru Karoliny Lanckorońskiej*, „Studia Waweliana”, 18, 2017, s. 23.

¹³ Idem, *Renesansowe głowy wawelskie*, Kraków 2004 (=Biblioteka Wawelska, 11). Bardzo go ubawiła recenzja ostatniego artykułu napisanego tuż przed śmiercią, będącego pewnym dopowiedzeniem w sprawie głów wawelskich. W anonimowej recenzji piszący zarzucał mu, że nie zna podstawowej pracy w tym zakresie, jaką jest książka KAZIMIERZA KUCZMANA *Renesansowe głowy wawelskie*. Profesor postanowił wycofać swój artykuł z druku, stwierdzając, że redakcja szanującego się czasopisma powinna zwracać się do poważnych recenzentów.

¹⁴ A. MAŁKIEWICZ, *O Jubilacie*, s. 12 (jak w przyp. 7).

¹⁵ M.in. w 2018 roku mgr Dominika Cora otrzymała wyróżnienie przyznane przez Kapitułę Nagrody im. prof. Mariana Sokołowskiego za pracę magisterską napisaną pod jego kierunkiem pt. *Problematyka działalności artystycznej Williama Pethera (1738–1821) na tle nowożytnej grafiki reprodukcyjnej w Anglii*, a nagrodę specjalną ufundowaną przez Fundację wspierania kultury „IRSA” Kapituła przyznała mgr. Piotrowi J. Janowskiemu za pracę napisaną u Profesora pt. *Pałac królewski w Łobzowie w okresie nowożytnym. Architektura, funkcje dworskie i gospodarcze* – por. <https://ihs.uj.edu.pl/galerie/galeria-od-2015/nagroda-sokolowskiego-2018> (dostęp: 24.09.2021).

¹⁶ A. MAŁKIEWICZ, *O Jubilacie*, s. 12 (jak w przyp. 7).

swoje opracowanie w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku brał także udział w prowadzonych przez prof. Jana Ostrowskiego kampaniach inwentaryzatorskich na terenie obecnej Ukrainy, które przekute zostały w imponującą serię *Materiałów do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej* (23 tomy serii wydawniczej *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, pod redakcją wspomnianego prof. Ostrowskiego). Zdobyte doświadczenia Kazimierz Kuczman, już jako pracownik Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, wykorzystał na stanowisku kierownika grantu uzyskanego z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2014–2018, a następnie jako współredaktor i autor not katalogowych w monumentalnym, trzytomowym opracowaniu *Katalog zbiorów artystycznych Opactwa Mniszek Benedyktynek w Staniątkach*¹⁷.

Jako muzealnik tworzył dziesiątki haseł w katalogach zbiorów i wystaw czasowych, będących często małymi monografiami prezentowanych obiektów. Przygotowywane przez niego noty bardzo często prezentowały nowe wyniki poszukiwań badawczych, dając tym samym asumpt do późniejszych, szerszych opracowań. Szczególne miejsce zajmują dwa opracowania. Pierwszym jest napisany wspólnie z Marią Skubiszewską katalog po raz pierwszy szczegółowo omawiający zespół włoskich obrazów ze zbiorów Lanckorońskich na Wawelu¹⁸, przetłumaczony na język angielski i włoski¹⁹. Drugim zaś katalog będący owocem długoletnich badań, poświęcony malarstwu polskiemu w zbiorach wawelskich od XV do XVIII wieku, którego edycji Profesor już nie doczekał, akceptując tuż przed śmiercią jego układ graficzny i projekt okładki²⁰.

Profesor aktywnie współuczestniczył w tworzeniu stałych wystaw w Zamku na Wawelu i w jego muzealnych filiach: zamku w Pieskowej Skale i dworze w Stryżowie. Szczególnie bliska była mu kameralna ekspozycja powstała według jego koncepcji pod koniec 1999 roku, składająca się z 62 fragmentów retabulów ołtarzowych i *cassoni* z kolekcji Lanckorońskich w gotycko-renańskiej wieży Jordance, na I piętrze Zamku Wawelskiego, do niedawna dostępna jedynie dla osób zainteresowanych. Z racji

na ich kameralne rozmiary nie mogły być one prezentowane wraz z pozostałymi obrazami z kolekcji (16 obiektów) w przestrzeni komnat królewskich. Rozmieszczenie dzieł Profesor skomponował wraz z plastykami – prof. Leszkiem Wajdą i jego żoną Anną Mściwujewską-Wajdą. W ten sposób powstało tzw. Studio Lanckorońskich, określane też jako „Gabinet włoski”, nawiązujący swoją ideą do „Małego gabinetu włoskiego” w wiedeńskim pałacu Karola Lanckorońskiego przy ul. Jacquingasse 16–18. Ideę tego rozwiązania zaakceptowała prof. Karolina Lanckorońska²¹.

Pracując na Zamku współtworzył wystawy czasowe, często urządzane w innych muzeach w kraju i za granicą. Z wielkim sentymentem wspominał wielką objazdową wystawę, której towarzyszył, przygotowaną na przełomie wieków, pod wymownym tytułem *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764*, prezentowaną w pięciu miastach Stanów Zjednoczonych Ameryki²² oraz na Zamku Królewskim w Warszawie (sierpień–listopad 2000)²³. Warto też dodać, że w latach 1991–1996 był członkiem redakcji rocznika „Studia Waweliana”, a w latach 1992–1998 członkiem Rady Muzealnej Zamku Królewskiego na Wawelu²⁴. Za zasługi na polu muzealnym Kazimierz Kuczman w 2005 roku otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Polonia Restituta.

Jednak, jak sam podkreślał wielokrotnie, największą przygodą jego życia była znajomość z prof. Karoliną Lanckorońską oraz spotkanie z kolekcją obrazów jej ojca Karola Lanckorońskiego. Kazimierz Kuczman po raz pierwszy z nazwiskiem „Lanckoroński” zetknął się podczas studiów, w kontekście ufundowanego przez Karola Lanckorońskiego nagrobka królowej Jadwigi w katedrze krakowskiej²⁵. O jego żyjącej za granicą córce prof. Karolinie Lanckorońskiej i kierowanej przez nią fundacji dowiedział się nieco później. Postać prof. Lanckorońskiej gruntownie przybliżył mu przed połową lat osiemdziesiątych

¹⁷ *Katalog zbiorów artystycznych Opactwa Mniszek Benedyktynek w Staniątkach*, t. 1–3, red. K. Kuczman, J. Skrabski, A. Włodarek, Kraków 2018.

¹⁸ M. SKUBISZEWSKA, K. KUCZMAN, *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich z wieków XIV–XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008 (= Katalog zbiorów – Zamek Królewski na Wawelu, 8).

¹⁹ Wersja angielska: M. SKUBISZEWSKA, K. KUCZMAN, *Paintings from the Lanckoroński Collection from the 14th through 16th Centuries*, Cracow 2010; wersja włoska: M. SKUBISZEWSKA, K. KUCZMAN, *Dipinti italiani della collezione Lanckoroński del secoli XIV–XVI nella collezione del Castello Reale del Wawel*, Cracovia 2011.

²⁰ K. KUCZMAN, *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2021.

²¹ Idem, *Studio Lanckorońskich w Zamku Królewskim na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, SN, 5–6, 1999/2000 [2001], s. 161–166, il. 1–4; idem, *Wawelska historia*, s. 26, il. 5 (jak w przyp. 12); idem, *Piękna znajomość. Moje kontakty z Karoliną Lanckorońską*, s. 15 (msp.) (jak w przyp. 1).

²² Wystawę zaprezentowano w: The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland (marzec–maj 1999); The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois (czerwiec–wrzesień 1999); Huntsville Museum of Art, Huntsville, Alabama (październik–listopad 1999); The San Diego Museum of Art, San Diego, California (grudzień 1999–luty 2000); The Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma (marzec–czerwiec 2000).

²³ Wystawie towarzyszył katalog anglojęzyczny – *Land of the Winged Horsemen: Art in Poland 1572–1764*, red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, tłum. K. Malcharek, Alexandria (Va) 1999 oraz polskojęzyczny – *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764* [katalog wystawy], red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, Warszawa 2000.

²⁴ J. WINIEWICZ-WOLSKA, *Pożegnanie* (jak w przyp. 7).

²⁵ K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 1 (jak w przyp. 1).

XX wieku zaprzyjaźniony z nią prof. Lech Kalinowski, za sprawą którego Kazimierz Kuczman otrzymał z Fundacji Lanckorońskich dwumiesięczne stypendium w Rzymie (maj–czerwiec 1986 rok). Tam też, mieszkając w Polskim Instytucie Historycznym, sąsiadującym z mieszkaniem prof. Lanckorońskiej, miał okazję poznać ją osobiście. Z pierwszego spotkania z Panią Profesor zapamiętał, że „Osoba starszej pani, postawnej, o szlachetnych rysach twarzy, tryskającej życzliwością, zwolniła mnie od razu z tremy i napięcia. Czulo się, że to jest dama w najlepszym znaczeniu tego słowa, przede wszystkim jednak uczona, której naturalność zachowania, sposób wypowiedzi powodował, że znikały bariery psychiczne”²⁶. Z czasem zorientował się, że nie wszyscy byli przez Panią Profesor tak traktowani. Kilka lat później jego kontakty z prof. Karoliną Lanckorońską stały się częstsze, a w końcu przerodziły się w serdeczną znajomość, co miało związek z kolekcją Lanckorońskich²⁷. Będąc w Rzymie, Profesor bywał częstym gościem u Karoliny Lanckorońskiej, która darzyła go nieukrywaną sympatią²⁸.

²⁶ Ibidem, s. 2.

²⁷ Karolina Lanckorońska po II wojnie światowej stworzyła tajny plan „Nemesis” według którego, jeśli Polska stanie się wolna, kolekcja ma stać się własnością narodu polskiego. Powrót niepodległości, jeszcze za jej życia, jakby ją zaskoczył. Nie będąc pewną trwałości tego faktu, nie kwapiła się z przekazaniem daru. W lipcu 1994 roku prof. Lech Kalinowski, wraz z Janem Badenim, przewodniczącym Fundacji Lanckorońskich (od roku 1988), jako członkowie grona „Nemesis” postanowili przekonać właścicielkę rodowej kolekcji w sprawie podjęcia decyzji przekazania jej Polsce. Prof. Kalinowski użył głównego argumentu, że już nadszedł czas, bo „Ona jest wolna”. Rozmówczyni była jednak powściągliwa, decyzji nie podjęła. Po powrocie do hotelu Kalinowski niebawem otrzymał od niej telefon z powtórny zaproszeniem. Tym razem usłyszał – już od Donatorki: „Alea iacta est”. To był moment przełomowy, ruszyła machina organizacyjna, w którą został zaangażowany Kazimierz Kuczman. Głównymi odbiorcami daru miały być Zamki Królewskie w Krakowie i Warszawie – zob. też: K. KUCZMAN, *Wawelska historia*, s. 19 (jak w przyp. 12); idem, *Piękna znajomość*, s. 5 (jak w przyp. 1).

²⁸ Jak wspomina Kazimierz Kuczman, w czasie jednego ze spotkań Karolina Lanckorońska opowiadała mu, jak to po śmierci ojca ona wraz z rodzeństwem, jako spadkobiercy, zamierzali przewieźć jego zbiory do Polski, do Lwowa, gdzie rodzina posiadała kamienicę. Miał wtedy wtrącić, że dobrze, iż to się nie stało, bo teraz oglądalibyśmy obrazy w Lwowskiej Galerii. Rozmówczyni dodała: „A gdzie tam! W Ermitażu!”. Innym razem opowiadała mu o kulisach sprzedania obrazu Masaccia Św. *Andrzej* do zbiorów The J. Paul Getty Museum w Los Angeles. Prof. Lanckorońska nie miała do tego dzieła sentymentu, nie podobała jej się brunatna szata świętego, która, po konserwacji malowidła w USA, okazała się być kolorystycznie wtórna. Poza tym ojciec Karol otaczał dzieło taką czcią, że trzeba było zbliżać się do niego niemal na klęczkach, podczas gdy ona preferowała dojrzały renesans, Michała Anioła. Tak więc kiedy w Rzymie zjawili się „ci panowie od Getty’ego” z ofertą zakupu obrazu, zaczęła się zastanawiać.

Po raz pierwszy Kazimierz Kuczman miał okazję zobaczyć dzieła zgromadzone przez Karola Lanckorońskiego 18 października 1994 roku, kiedy uczestniczył, wraz z Janem Badenim, przewodniczącym Fundacji Lanckorońskich, i Andrzejem Ciechanowieckim, członkiem jej zarządu, w wyjmowaniu obrazów zdeponowanych w dwóch sejfach bankowych w Zurychu. Nawiązując do tego momentu po latach, często żartobliwie podkreślał, że dla kolekcji Lanckorońskich był jej „akuszerem”²⁹. Entuzjazm, z jakim w kraju przyjęto dar prof. Lanckorońskiej, głęboko wzruszył Donatorkę, która Profesorowi przesłała kopię wyjątkowego listu do Jerzego Giedroycia opublikowanego w paryskiej „Kulturze”³⁰. W kolej-

Z braku finansów w Paryżu upadała Biblioteka Polska z literaturą Wielkiej Emigracji. Karolina Lanckorońska pragnęła uratować tak cenną i zasłużoną placówkę, a pozyskanie pieniędzy za obraz rozwiązałyby sprawę. Mówiła, że z ciężkim sercem podjęła decyzję jego sprzedaży (1979) – K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 12–13 (jak w przyp. 1).

²⁹ Z Zurychu prowizorycznie zapakowane obrazy zostały przewiezione do polskiej ambasady w Bernie, gdzie po fachowym zabezpieczeniu i załadowaniu w skrzynie 20 października wyruszyły w transporcie do Warszawy. W stołecznym zamku warszawscy i wawelscy konserwatorzy zabezpieczyli obrazy. Równocześnie urządzono kilkudniowy pokaz wybranych obiektów. Na Wawel wawelska część kolekcji dotarła 26 października 1994 roku. Przybyły 84 obrazy z wieków XIV–XVI (jeden z wieku XVII), w tym 79 włoskich, cztery hiszpańskie i jeden niemiecki, stanowiących jedynie część wielkiej niegdyś kolekcji Karola Lanckorońskiego, namiot turecki i inne dzieła, w tym dołączone w grudniu tegoż roku 228 rysunków Jacka Malczewskiego i 69 listów tegoż malarza do Karola Lanckorońskiego, przechowywanych wcześniej w Instytucie Polskim i Muzeum im. Sikorskiego w Londynie. Zespół dzieł sztuki otrzymała także Biblioteka Jagiellońska – por. K. KUCZMAN, *Wawelska historia*, s. 19–20 (jak w przyp. 12); idem, *Piękna znajomość*, s. 6–7 (jak w przyp. 1). Listy i rysunki w czasie II wojny światowej nie były ewakuowane z pałacu Lanckorońskich w Wiedniu, toteż po wojnie prof. Lanckorońska z rodzeństwem usiłowali je odnaleźć. Gdy poszukiwania wydawały się już bezowocne, sięgnęła ona do szuflady jakiejś komody, gdzie ujrzała zgubę i radośnie krzyknęła: „Toniu [chodzi o Antoniego Lanckorońskiego], zobacz co znalazłam!”. Żaliła się Kazimierzowi Kuczmanowi, że po odzyskaniu dzieł i listów z Londynu jakiś tamtejszy Polak adwokat oskarżył ją, że zabrała je Instytutowi Malczewskiego (także namiot turecki). „Ja zabrałam? Przecież to była moja własność” – powiedziała oburzona Profesor – por. K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 7 (jak w przyp. 1).

³⁰ Lanckorońska pisała: „Piszą przedstawiciele władz Wolnej i Niepodległej. Piszą koledzy humaniści. Niejedno z tych pism należałoby umieścić w antologiach naszej epistolografii. Powtarza się w licznych tonach jedna melodia. Zaczął sam Prezydent, dziękując ‘jako prezydent i jako obywatel’. Jeden z wybitnych naszych uczonych pisze ‘jako jedna czterdziestomilionowa część obdarzonego Narodu’. Otóż te listy są bardzo piękne, bo podkreślają wdzięczność piszących nie tylko w imieniu wysokiego urzędu, ale także jako członków całego społeczeństwa. Piszę bowiem ci,

nich latach Karolina Lanckorońska uzupełniała swój dar o następne obiekty, w tym grafiki i pamiątki rodzinne, zaś te najcenniejsze, a szczególnie bliskie, zostały przekazane na Wawel dopiero po jej śmierci 25 sierpnia 2002 roku³¹. W tym także uczestniczył Kazimierz Kuczman. Dwa lata wcześniej, w 2000 roku, przybył na Wawel najcenniejszy obraz – arcydzieło Dossa Dossiego *Jowisz malujący motyle*³².

Po otrzymaniu daru przed pracownikami Zamku na Wawelu stanęły trudne zadania: pełna konserwacja dzieł, skatalogowanie ich i wprowadzenie do ekspozycji, w czym aktywnie uczestniczył Profesor. Pod jego kierownictwem z końcem 1994 roku na I piętrze Zamku w czterech salach

którzy się wprzęgli, by ciągnąć ten niełatwy wóz naszej kultury po wyboistych drogach jej losów. Jako ostatnie ogniwo tych, którzy te rzeczy zebrali i przechowywali, odbieram dziś wspianą reakcję” – K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 8 (jak w przyp. 1). Oryginały 28 listów od prof. Karoliny Lanckorońskiej oraz 42 kopie swoich listów do niej prof. Kazimierz Kuczman przekazał do Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu – zob. K. KUCZMAN, *Wawelska historia*, przypis 13 (jak w przyp. 12).

³¹ Dzieła, które otrzymał Wawel, to głównie obrazy z XIX wieku, a także pamiątki rodzinne. Najcenniejszym obiektem spośród nich jest niewielki portret Karola Lanckorońskiego za biurkiem w rozdzolskim pałacu z wczesnego okresu twórczości Jacka Malczewskiego. Portrecik ten stał na biurku profesor Lanckorońskiej w jej rzymskim mieszkaniu. Kiedyś, w czasie wizyty u niej, poprosiła zmarłego Profesora: „Niech pan podejdzie do biurka. Niech pan weźmie i obróci portret mojego ojca. Co tam jest napisane?”. Profesor zobaczył naklejkę z napisem „Wawel”. Dodała: „Portret ten przeznaczam dla Wawelu, otrzymacie go po mojej śmierci”. Z kolei w jednym z listów napisała do niego: „Mówiłam już w telefonie dyrektorowi Ostrowskiemu o portrecie mego Ojca podpisanym przez Jacka Malczewskiego. Obraz [...] wskazuje jeszcze na silne wpływy Monachium. Powstał w Rozdole w listopadzie lub w grudniu. Po mojej śmierci ma się on znaleźć blisko naszych obrazów włoskich, które w latach osiemdziesiątych XIX wieku mój Ojciec kupował”. Życzenie Donatorki udało się spełnić. Portret, po odnowieniu, Kazimierz Kuczman umieścił na sztaludze w Studiolo Lanckorońskich, gdzie znalazł się w otoczeniu włoskich obrazów jej ojca – ibidem, s. 19.

³² J. WINIEWICZ-WOLSKA, K. KUCZMAN, *Dosso Dossi na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, SN, 5–6, (1999–2000) [2001], s. 177–183; K. KUCZMAN, J. MIZIOŁEK, *Perły w koronie: arcydzieło Dossa Dossiego i późnoantyczna gemma z kolekcji Lanckorońskich w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 62, 2000, nr 1–2, s. 241–246; K. KUCZMAN, *Obrazy ferraryjskie z kolekcji Karola Lanckorońskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, SN, 7, 2001 [2002], s. 78–80; idem, *Dossa Dossiego „Jowisz, Merkury i Cnota”. Nota katalogowa*, „Studia Waweliana”, 9–10, 2002, s. 242–246; idem, *Wawelska historia*, s. 20–21 (jak w przyp. 12). Kiedy sprawa przekazania obrazu Dossa na Wawel była pewna, prof. Lanckorońska zadzwoniła do Kazimierza Kuczmana mówiąc: „Niech Pan już szykuje w zamku miejsce na obraz” – K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 16 (jak w przyp. 1).

urządzono otwartą w styczniu 1995 roku wystawę „Dar rodziny Lanckorońskich”, prezentującą ciekawsze obrazy z kolekcji oraz namiot turecki³³. W kolejnym liście Donatorka namaściła prof. Kuczmana na opiekuna kolekcji, napisała też, że chciałaby, by katalog przygotowała dr Maria Skubiszewska, która wcześniej opracowała obrazy włoskie z kolekcji Leona Pinińskiego w zbiorach wawelskich³⁴. Niedługo później dołączył do niej Profesor. Po roku Kazimierz Kuczman przesłał Karolinie Lanckorońskiej swoje pierwsze artykuły poświęcone kolekcji³⁵. W tym samym międzyczasie uczestniczył w przygotowaniu otwartej w kwietniu 1995 roku wystawy w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie „Artysta i jego mecenas. Nieznane rysunki Malczewskiego z kolekcji Lanckorońskich na Wawelu”³⁶, a w listopadzie – wystawy „Mitologia Malczewskiego” w Muzeum Książąt Czartoryskich³⁷.

Prof. Kuczman wspominał, że aktywność Donatorki stopniowo wzmagala się. Karolina Lanckorońska zaczęła przysyłać książki z zakresu malarstwa, które mogłyby być przydatne w bliższym poznaniu i opracowywaniu obrazów, stając się jednocześnie „muzą i jakby nad-kierownikiem”³⁸. Jego korespondencja z Donatorką kursowała regularnie, otrzymywał też od niej telefony, w pracy i w domu³⁹. Jednocześnie Kazimierz Kuczman

³³ *Dar rodziny Lanckorońskich* [katalog wystawy], Zamek Królewski na Wawelu, oprac. K. Kuczman, Kraków 1995.

³⁴ K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 8 (jak w przyp. 1).

³⁵ Idem, *Dar rodziny Lanckorońskich dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, nr 1–2, s. 153–157; idem, *Dar rodziny Lanckorońskich dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Cracovia Leopoldis”, 1, 1995, s. 30–32; idem, *The Lanckoroński Collection in the Wawel Royal Castle*, „Folia Historiae Artium”, SN, 1, 1995, s. 135–144. Profesor zareagowała na to listem, pisząc m.in. „Widzę, że Pan z kolegami zdają sobie doskonale sprawę, jak wiele problemów stanęło rok temu przed Panami. Dla mnie owego 26 października spadł z barków 55-letni ciężar. Dziś patrzę na to wszystko z głęboką wdzięcznością wobec kolegów, którzy teraz i długo jeszcze będą mieli problemy z treścią tego przekazu (list z 21 XI 1995)” – idem, *Wawelska historia*, s. 22, przyp. 13 (jak w przyp. 12); idem, *Piękna znajomość*, s. 8 (jak w przyp. 1).

³⁶ *Artysta i jego mecenas. Nieznane rysunki Malczewskiego z kolekcji Lanckorońskich na Wawelu*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury 14 marca–30 kwietnia 1995 [katalog wystawy], red. T. Leśniak, Kraków 1995; K. KUCZMAN, *Wawelska historia*, s. 22 (jak w przyp. 12).

³⁷ *Mitologia Malczewskiego*, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie [katalog wystawy], red. T. Grzybkowska, Kraków 1995; K. KUCZMAN, *Wawelska historia*, s. 22 (jak w przyp. 12).

³⁸ K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 8 (jak w przyp. 1).

³⁹ Tylko raz, jak wspominał zmarły Profesor, ich współpraca przybrała dramatycznego wymiaru. Jednego razu Karolina Lanckorońska zadzwoniła do niego do pracy udzielając ostrej reprimendy, gdyż dowiedziała się, iż rama w obrazie Bonifacia Veronese została wymieniona na nową, o renesansowym charakterze. Była to pierwsza i jedyna jej nagana, którą otrzymał prof. Kuczman, co

brał udział w komisjach konserwatorskich w czasie renowacji przekazanych obiektów w wawelskiej pracowni konserwatorskiej, prowadzonej przy współpracy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Pracami tymi początkowo kierowała Anna Kostecka, a następnie dr hab. Ewa Wiłkojć⁴⁰. Zakończono je pomyślnie w 2011 roku. Profesor żywo interesował się pracami konserwatorskimi przy obrazach z kolekcji także po przejściu na emeryturę i bardzo cieszył się, kiedy na łożu śmierci otrzymał od Ewy Wiłkojć imponujące opracowanie poświęcone badaniom i konserwacji obrazów z wieków XIV–XVI z kolekcji Lanckorońskich⁴¹. Spoglądając w górę z uśmiechem powiedział: „Pani Profesor (miała na myśli Karolinę Lanckorońską) powierzone mi dzieło zostało doprowadzone szczęśliwie do końca”⁴².

We wrześniu i październiku 1997 roku Profesor przebywał na kolejnym stypendium w Rzymie, przyznanym mu przez Fundację Lanckorońskich, gdzie miał okazję wielokrotnie spotykać się z prof. Lanckorońską. Był to intensywny czas poznawania włoskiego malarstwa na rzecz przygotowywanego wspólnie z dr Marią Skubiszewską wspomnianego już katalogu obrazów z wawelskiej części kolekcji. Istotną rolę w tym procesie odegrał prof. Jerzy Miziołek, żywo interesujący się wczesnym malarstwem włoskim, zwłaszcza cassonowym⁴³. Badacz ten

mocno go przeraziło, zwiastując bezsenną noc. Wieczorem jednak, w domu, otrzymał od niej drugi telefon. Usłyszał: „Proszę Pana, nie wiem co mi się stało. Przecież to jest brzydka, dziewiętnastowieczna rama, oczywiście, wymieńcie ją. Zachowajcie jednak starą, bo ja obraz pamiętam właśnie w tej ramie i mam do niej sentyment” – ibidem, s. 8–9.

⁴⁰ K. KUCZMAN, *Wawelska historia*, s. 22–23 (jak w przyp. 12).

⁴¹ Zob. *Badania i konserwacja obrazów z wieków XIV–XVI z kolekcji Lanckorońskich / Study and Conservation of Paintings of the 14th Through 16th centuries from the Lanckoroński Collection*, red. E. Wiłkojć, Kraków 2020.

⁴² W tym miejscu nie można też pominąć obszernej monografii autorstwa Joanny Winiewicz-Wolskiej, która zajęła miejsce Profesora po jego przejściu na emeryturę w dziale Malarstwa, Rzeźby i Grafiki Zamku Królewskiego na Wawelu, poświęconej historii kolekcji Karola Lanckorońskiego, zaopatrzoną w katalog historyczny jego wiedeńskich zbiorów, a także mniejszych opracowań innych autorów – zob. J. WINIEWICZ-WOLSKA, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, t. 1, t. 2: *Katalog. Malarstwo, rzeźba, miniatura*, Kraków 2010; eadem, *Karol Lanckoroński and His Viennese Collection*, Kraków 2014.

⁴³ Zob. m.in. J. MIZIOŁEK, *Mity, legendy, exempla. Włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego / Miti, leggende, exempla. La pittura profana del Rinascimento italiano della collezione Lanckoroński*, Warszawa 2003; idem, *Renaissance Weddings and the Antique. Italian Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection*, Roma 2018. Na wieść o śmierci Kazimierza Kuczmana prof. Jerzy Miziołek napisał: „Byłem z nim ostatnio w stałym mailowym i telefonicznym kontakcie w sprawach dotyczących Wawelu i prof. Karoliny Lanckorońskiej. Wiem, że było źle z jego zdrowiem, ale miałem nadzieję, że Pan

poinformował zachodni świat historii sztuki o ujawnieniu zbiorów Karola Lanckorońskiego⁴⁴. Jednocześnie dzięki swoim kontaktom zagranicznym sprowadzał do Krakowa przywołanych już specjalistów, dzięki którym można było ustalić atrybucję poszczególnych dzieł. Szczególną rolę odegrał tu prof. Andrea De Marchi z Florencji, z którym Kazimierz Kuczman się zaprzyjaźnił⁴⁵, podobnie jak nieco później z dr. Marco Paoli z Lukki⁴⁶.

Stopniowo na Wawelu rodziła się koncepcja stałej ekspozycji obrazów w wawelskich wnętrzach. Pierwszych trzydzieści odnowionych obrazów oraz część zakonserwowanych rysunków pokazano na wystawie „Donatorce – w hołdzie”, zorganizowanej z okazji setnej rocznicy urodzin prof. Lanckorońskiej (sierpień–październik 1998)⁴⁷, której towarzyszył katalog w języku polskim i angielskim oraz seria kart pocztowych z reprodukcjami obrazów⁴⁸.

Bóg pozwoli nam jeszcze cieszyć się Jego przyjaźnią w wymiarze tego świata. Łza kręci mi się w oku, słyszę jego łagodny głos i dobroć wypływającą z każdego wypowiedzianego przez Niego słowa. Był skromnym w obejściu, ale przecież wybitnym badaczem dzieł Wawelu i zbiorów Lanckorońskich” (30.01.2021).

⁴⁴ Idem, *The Lanckoroński Collection in Poland*, „Antichità Viva”, 34, 1995, nr 3, s. 27–49.

⁴⁵ Na wiadomość o śmierci Profesora prof. Andrea De Marchi napisał m.in. „Era una persona bella e sensibile e molto competente, attento, mite, gentile, segnato dal dolore. Lo ricordo intensamente e prego per lui” (01.02.2021).

⁴⁶ W liście kondolencyjnym dr Marco Paoli napisał: „Ricorderò sempre la cultura, la professionalità e la grande umanità del professor Kuczman, e mi rivolgo a lei perché reciti una preghiera a mio nome nell’occasione delle esequie, come fossi lì anch’io” (31.01.2021).

⁴⁷ Stulecie urodzin prof. Lanckorońskiej było także okazją do uhonorowania jej osoby poprzez dedykowanie jej z inicjatywy prof. Lecha Kalinowskiego tomu rocznika „Folia Historiae Artium”, w którym Profesor opublikował artykuł *Kolekcja włoskich obrazów Karola Lanckorońskiego* – zob. K. KUCZMAN, *Kolekcja włoskich obrazów Karola Lanckorońskiego*, „Folia Historiae Artium”, SN, 4, 1998, s. 109–134.

⁴⁸ *Donatorce – w hołdzie. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej*, Zamek Królewski na Wawelu, sierpień–październik 1998, red. K. Kuczman, J.T. Petrus, M. Podlódowska-Reklewska, Kraków 1998; K. Kuczman, *Wawelska historia*, s. 24–26, il. 3 (jak w przyp. 12). Jak wspominał po latach Profesor, ciekawostką na wystawie była niewielka akwarelowa panorama Komarna, autorstwa Jacka Malczewskiego, z rzymskiego mieszkania Lanckorońskiej. Ofiarodawczyni telefonicznie wyjaśniła Profesorowi okoliczności jej powstania. Było to w czasie manewrów wojskowych w okolicy tej miejscowości, z udziałem cesarza Franciszka Józefa. Malczewski prosił jej ojca, aby zabrał go za miasto. Chciał zobaczyć migające barwne mundury wojskowe. Utrwalony wtedy widoczek Komarna wykorzystany był podobno na okładkę *menu* w czasie przyjęcia wydanego na cześć cesarza przez Karola Lanckorońskiego – K. KUCZMAN, *Piękna znajomość*, s. 14–15 (jak w przyp. 1). Równocześnie do Rzymu został wysłany komplet wydrukowanych

Ostatecznie kilkanaście obrazów, w tym sztalugowych, rozmieszczono w komnatach, w królewskich apartamentach prywatnych na pierwszym i drugim piętrze (piano nobile) Zamku, a także w innych miejscach, w tym jeden, wyjątkowo, w oddziale wawelskiego muzeum w Pieskowej Skale. Pozostałe znalazły się w Studiolo Lanckorońskich, o czym była już mowa⁴⁹.

Po raz ostatni z prof. Karoliną Lanckorońską Kazimierz Kuczman spotkał się w Rzymie w 1999 roku. Profesor czuła się już słabiej⁵⁰. Wdzięczną pamiątką ich ostatniego spotkania było zdjęcie z uroczystości odznaczenia Karoliny Lanckorońskiej Orderem Świętego Grzegorza Wielkiego przez papieża Jana Pawła II, opatrzone przez nią dedykacją dla Profesora⁵¹.

We wrześniu 2000 roku Kazimierz Kuczman w wyniku choroby nowotworowej utracił cały żołądek i przeszedł chemioterapię. Wycieńczony, otrzymał roczną rentę zdrowotną, w połowie której wrócił częściowo do pracy na Zamku. Już nazajutrz po powrocie ze szpitala do nowego mieszkania na Wawelu otrzymał telefon od prof. Lanckorońskiej. Wyraziła zadowolenie z jego powrotu, powiedziała, że gdy się o tym dowiedziała, zatańczyła z radości. Po czym od razu przeszła do spraw obrazów z kolekcji, dając w ten sposób wyraz, iż nie wyobraża sobie dalszej współpracy bez niego⁵².

z okazji wystawy kartek pocztowych z obrazami z kolekcji, które prof. Lanckorońska przyjęła z entuzjazmem, pisząc do prof. Kuczmana: „Dosłownie dziesięć minut temu otrzymałam od Pana list ze wspaniałymi kartkami. Gratuluję z całego serca i Panu, i Wawelowi, i obrazom, a nawet sobie, że kartki te już zaistniały. Nie umiem powiedzieć, jak bardzo mi przykro, że tej wystawy nie zobaczę, ale źródłem radości będzie zawsze to, że taka właśnie wystawa mogła powstać jeszcze za mojego życia. Niech mi Pan da znać, gdzie i za jaką cenę można będzie kupić większą ilość tych kartek. Chcę się bowiem koniecznie tą radością podzielić z przyjaciółmi, którzy są i blisko, i daleko” – ibidem, s. 15.

⁴⁹ Idem, *Wawelska historia*, s. 26 (jak w przyp. 12). Kiedy Prof. Lanckorońska otrzymała zdjęcia wawelskich ekspozycji z obrazami jej ojca powiedziała do zmarłego Profesora: „Wszystko mi wraca, jakbym wczoraj była na Jacquingasse i oglądała obraz po obrazie” – idem, *Piękna znajomość*, s. 15 (jak w przyp. 1).

⁵⁰ To wtedy miała mieć miejsce historia wspomniana przez niego, jak to pewnego dnia prof. Lanckorońska położyła się na łóżku w pozie „katafalkowej”, oczekując, że teraz umrze. Gdy upłynął jakiś czas, a śmierć nie nadeszła, podniosła się i oznajmiła: „Pogrzeb odwołany!” – ibidem, s. 15.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 17. Profesor Lech Kalinowski w sierpniu 2001 roku załatwił u Karoliny Lanckorońskiej dożywotnią rentę dla niego. Kwota nie była wysoka, miał ją wypłacać w dolarach, raz w roku, mieszkający w Warszawie Piotr Piniński, członek Zarządu Fundacji (późniejszy prezes). Śp. Profesor skorzystał z tej zapomogi może dwa razy. Po śmierci Karoliny Lanckorońskiej zrezygnował z renty, uznając, że sam fakt jej przyznania był dla niego w pełni satysfakcjonujący – idem, *Piękna znajomość*, s. 17 (jak w przyp. 1).

Pogrzeb śp. prof. Karoliny Lanckorońskiej na rzymskim Campo Verano 12 września 2002 roku, w którym Kazimierz Kuczman wziął udział wraz z prof. Janem Ostrowskim, Dyrektorem Zamku, i wawelską delegacją, rozpoczął niejako nowy rozdział w jego życiu⁵³. Czuł się szczególnie zobligowany do popularyzowania osoby i dzieła prof. Karoliny Lanckorońskiej. Z jego inicjatywy 24 października 2014 roku, w dwudziestolecie przekazania na Wawel daru, Zamek Królewski oraz Instytut Historii Sztuki i Kultury UPJPII w Krakowie zorganizowały międzynarodową sesję naukową *Dar dla narodu – 20-lecie obecności kolekcji Lanckorońskich na Wawelu*, której pokłosiem stały się ważne artykuły zamieszczone w specjalnie dedykowanym temu wydarzeniu tomowi „Studia Waweliana”⁵⁴. Od 2008 roku wraz z dr hab. Elżbietą Orman, prof. IH PAN organizował coroczne tzw. Spotkania z Karłą. Odbywają się one w auli Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, a uczestniczą w nich nie tylko osoby, które były bliżej związane z Karoliną Lanckorońską, ale też np. młodzież z Wodzisławia, który niegdyś należał do rodu Lanckorońskich, czy inni zainteresowani. Profesor był w ciągłym kontakcie z wiedeńską stacją badawczą Polskiej Akademii Nauk, wydającą m.in. serię monografii „Lanckoroniana”. Brał także udział w spotkaniach organizowanych w Wodzisławiu, gdzie w tamtejszej szkole została urządzona Izba Pamięci Karoliny Lanckorońskiej, w miejscowym lesie ścieżka jej imienia, a starsze drzewa otrzymały imiona członków rodu oraz upamiętniono ją tam jako żołnierza – porucznik Armii Krajowej. W ten sposób stał się ambasadorem jej pamięci⁵⁵.

Mimo iż Kazimierz Kuczman od 19 roku życia związał się z Krakowem, nie zapominał o swoim rodzinnym Zasiadku, do którego bardzo chętnie wracał, zwłaszcza w okresach świątecznych i w czasie wakacji. Tu wreszcie, zgodnie z życzeniem, po uroczystościach pogrzebowych w katedrze na Wawelu i w kaplicy cmentarnej w Woli Rzeczyckiej 3 lutego 2021 roku, jego prochy spoczęły u boku rodziców w rodzinnym grobowcu na cmentarzu w Woli Rzeczyckiej⁵⁶.

⁵³ Prof. Lanckorońska zmarła w niedzielę 25 VIII 2002 roku. O jej śmierci powiadomił Kazimierza Kuczmana prof. Lech Kalinowski. Jakże się zdziwił, kiedy po kilku dniach znalazł w swojej skrzynce pocztowej kopertę firmową, taką, jakie otrzymywał zwykle od zmarłej Profesor. Jego zaskoczenie było tym większe, że koperta zawierała podpisane przez nią podziękowanie za życzenia urodzinowe (urodziny 11 sierpnia), które przed śmiercią zdążyła przygotować – ibidem, s. 18.

⁵⁴ „Studia Waweliana”, 18, 2007, s. 5–117.

⁵⁵ W jego mieszkaniu na honorowym miejscu wisiał niewielki, stylizowany na renesansowy portrecik prof. Karoliny Lanckorońskiej namalowany przez siostrę Profesora Helenę Staniek wg V. Hamera.

⁵⁶ Koncelebrowanej mszy św. pogrzebowej śp. prof. Kazimierza Kuczmana 3 lutego 2021 roku w katedrze na Wawelu przewodniczył ks. prof. dr hab. Robert Tyrała Rektor Uniwersytetu Papieskiego w Krakowie, homilię wygłosił ks. dr Szymon Tracz, a okolicznościową mowę na zakończenie uroczystości prof. Jan Ostrowski, przyjaciel i emerytowany Dyrektor Zamku Królewskiego na

Profesor w latach 1998–2002 zasiadał w Radzie Muzeum Okręgowego w Rzeszowie, zaś od roku 2004 aż do śmierci w bardzo bliskiej jego sercu Radzie Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli. Właśnie to muzeum na rodzinnej ziemi wspierał w licznych przedsięwzięciach jako członek Rad Naukowych cyklicznych wydawnictw: „Rocznik Muzeum” i „Regionalnego słownika biograficznego”. Z zaprzyjaźnionym ks. Wilhelmem Gajem-Piotrowskim, wytrawnym regionalistą, i Markiem Stańkowskim, historykiem sztuki, wydali album z okazji dziewięćdziesięciolecia budowy kościoła i osiemdziesięciolecia erygowania parafii w Woli Rzeczyckiej *Nadsańska Jasna Górka w Woli Rzeczyckiej*⁵⁷. Dzięki zaangażowaniu Profesora przeprowadzono w pracowni konserwatorskiej Zamku Wawelskiego renowację bezcennej chorągwi z drugiej ćwierci XVIII wieku w kościele parafialnym w Ulanowie w 1997 roku⁵⁸ oraz łaskami słynącego obrazu Matki Boskiej Szkaplerznej z połowy XVIII wieku w sanktuarium maryjnym w Rozwadowie przed jego koronacją 25 maja 2014 roku. Kilkakrotnie uczestniczył w uroczystościach patriotycznych w Rzeczy Okrągłej pod pomnikiem Adama Mickiewicza dłuta swego ojca, organizowanych od 2010 roku. Podczas kolejnej „Majówki Mickiewiczowskiej” w 2018 roku Jan Pyrkosz, wójt Gminy Radomyśl nad Sanem, wręczył Profesorowi akt nadania tytułu Honorowego Obywatela Gminy Radomyśl nad Sanem, do której należy Rzeczyca Okrągła. Profesor bardzo sobie cenił to wyróżnienie, a pamiątkowy akt nadania wisił w jego wawelskim mieszkaniu na honorowym miejscu.

Mimo iż śp. Kazimierz Kuczman nie założył własnej rodziny, zawsze starał się żyć dla innych. Bardzo aktywnie angażował się w działalność Stowarzyszenia Historyków Sztuki, którego członkiem był od 1971 roku. W latach 1985–1989 pełnił funkcję prezesa Oddziału Krakowskiego. W 1995 roku został członkiem Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, a później także jej sekretarzem⁵⁹. Wcześniej był członkiem Komisji Teorii i Historii Sztuki PAN. Z okazji siedemdziesiątych urodzin Kazimierza Kuczmana jego przyjaciele pod egidą Zamku Królewskiego na Wawelu i Instytutu Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II

Wawelu. Następnie urna z prochami śp. Profesora została przewieziona do kaplicy cmentarnej w Woli Rzeczyckiej, gdzie koncelebrowaną mszę św. z ostatnim pożegnaniem odprawił rodak zmarłego Profesor ks. bp. Edward Frankowski, a homilię wygłosił piszący te słowa. Mimo obostrzeń pandemii COVID-19 w uroczystościach na Wawelu i w Woli Rzeczyckiej liczny udział wzięli przedstawiciele rodziny, Dyrekcja i Pracownicy Zamku Królewskiego na Wawelu, przyjaciele, znajomi i uczniowie Profesora. <https://upjp2.edu.pl/aktualnosci/upjpii-pozegnal-profesora-kazimierza-kuczmana-3-ii-2021-1655.html> (dostęp: 01.10.2021).

⁵⁷ W. GAJ-PIOTROWSKI, K. JAŃCZYK, K. KUCZMAN, *Nadsańska Jasna Górka w Woli Rzeczyckiej*, red. M.A. Stańkowski, Sandomierz 2008.

⁵⁸ K.J. CZYŻEWSKI, *Chorągiew procesyjna*, 2. ćw. w. XVIII (82), [w:] *Kraj skrzydlatych jeźdźców*, s. 251 (jak w przyp. 23).

⁵⁹ J. WINIEWICZ-WOLSKA, *Pożegnanie* (jak w przyp. 7).

w Krakowie przygotowali księgę pamiątkową o wymownym tytule *Tendit in ardua virtus* (cnota dąży do rzeczy trudnych)⁶⁰. Ta ulubiona przez Profesora maksyma, zaczerpnięta z Owidiuszowego listu z Pontu, wykuta została na nadprożu jednego z wewnętrznych portali I piętra Zamku Królewskiego na Wawelu. Wielokrotnie mijana, stawała się z biegiem lat coraz bardziej maksymą jego życia, wzmacniając jego wrodzony upór w dążeniu do rzeczy wzniosłych. Październikowa uroczystość wręczenia przygotowanej dla niego księgi pamiątkowej w 2017 roku niestety wpisała się w początek nawrotu choroby nowotworowej. Mimo podjętej chemioterapii z każdym miesiącem Profesor słabł coraz bardziej. Jednakże nie poddawał się, starając się jeszcze odwiedzać rodzinne strony, kontynuować pracę naukową, m.in. opracowując nową wersję przewodnika po wawelskim Wzgórzu⁶¹ czy też decydując się na wakacyjny wyjazd na Warmię w 2019 roku, który wlał w jego serce wiele nadziei na lepsze jutro. Niestety choroba była nieustępliwa. Święta Bożego Narodzenia w 2020 roku spędził już nie w rodzinnych stronach, ale w swoim mieszkaniu na wawelskim Wzgórzu, w gronie najbliższych krakowskich przyjaciół. To oni towarzyszyli mu w ostatnich minutach życia, spłacając w ten sposób ogromny dług wdzięczności za dobroć i mądrość doznaną z jego strony. W chorobie był bardzo dzielny i niezwykle cierpliwy. Otuchy dodawała mu modlitwa, ale też wspomnienia z kolejnych wypraw, odwiedzin różnych muzeów i galerii świata, a nade wszystko wspomnienie tak bliskiej mu Italii. W wieczór poprzedzający jego śmierć powiedział, że jest bardzo wdzięczny Panu Bogu za wszystko, co przeżył i zobaczył, i niczego w życiu nie żałuje. To była wielka lekcja chrześcijańskiego przechodzenia na drugą stronę życia. Prof. Kazimierz Kuczman odszedł do wieczności na ukończonym Wawelu 28 stycznia 2021 roku wraz z ostatnim uderzeniem zegara katedry krakowskiej obwieszczeniem godzinę 23.00. Jego śmierć urzędowo zanotowano już pod datą 29 stycznia. Niezwykle wzruszający był zapis w testamentie, na mocy którego najcenniejsze obiekty z jego skromnej kolekcji prywatnej – obrazy, grafiki i kilka rzeźb – zapisał na rzecz Zamku Królewskiego na Wawelu, Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie i Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli.

Tendit in ardua virtus – ta wymowna maksyma odniesiona do śp. prof. Kazimierza Kuczmana ogniskuje w sobie tajemnicę ogromnego wysiłku włożonego w kolejne etapy życia, które przyniosły naręcza dobrych owoców. Sposób bycia Kazia, bo tak zwracaliśmy się do niego w gronie przyjaciół, i cechy jego charakteru sprawiały, że był powszechnie szanowany i otaczany sympatią, zarówno

⁶⁰ *Tendit in ardua virtus* (jak w przyp. 7). Dostojnemu Jubilatowi księgę wręczono na uroczystym benefisie, który miał miejsce 17 października 2017 roku w auli budynku UPJPII przy ul. Bernardyńskiej 3 <https://whidk.upjp2.edu.pl/aktualnosci/uroczystosc-wreczenia-ksiegi-pamiatkowej-profesorowi-kazimierzowi-kuczmanowi--27.html> (dostęp: 24.09.2021).

⁶¹ K. KUCZMAN, *Wzgórze Wawelskie. Przewodnik*, Kraków 2019.

przez rówieśników, młodszych współpracowników, uczniów i studentów. Na co dzień ujmował niezwykłą skromnością, nigdy nie eksponując swojej osoby, osiągnięć, znajomości z tak wielkimi ludźmi czasów, w których przyszło mu żyć⁶². Lubił trzymać się w cieniu; mimo swoistego rodzaju nieśmiałości był bardzo towarzyski, gościnny, łatwo nawiązywał znajomości z innymi, aczkolwiek bywał też bardzo uparty. Miał duży dystans do swojej osoby, umiał z siebie żartować i śmiać się z popełnianych gaf i zabawnych wpadek, które w środowisku stawały się kanwą najrozmaitszych anegdot. Kazia będziemy pamiętać jako człowieka wielkiej kultury i dystynkcji, który nigdy o innych nie mówił źle. A kiedy w kilku przypadkach został skrzywdzony złym słowem, wybaczył, kwitując to machnięciem ręki. Chętnie dzielił się swoją wiedzą, był wzorem profesjonalizmu. Szacunek budziła jego pracowitość i doskonały warsztat badawczy. Kazio był niezwykłym, mądrym, umiejącym słuchać przyjacielem o wielkim sercu, zawsze służącym dobrą radą i pomocą⁶³. Wspaniałym towarzysz podróży i inspirujący rozmówca, umiejący wydobywać z otaczającego nas świata rzeczy ważne i na wskroś istotne. Bez pamięci zakochany w Wawelu i jego sprawach⁶⁴, ale także

kochający Polskę, którą darzył patriotycznym szacunkiem wyniesionym z rodzinnego domu. Człowiek o wyważonych poglądach społecznych i politycznych, oddany wierze i Kościołowi, który bardzo szanował⁶⁵. Wreszcie niestrudzony badacz przełomów w sztuce i niestrudzony kustosz powierzonych mu przez prof. Karolinę Lanckorońską dzieł z kolekcji jej ojca. Jakże bardzo byłibyśmy ubodzy, gdybyśmy go w swoim życiu nie spotkali.

Szymon Tracz

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

BIBLIOGRAFIA PRAC PROFESORA KAZIMIERZA KUCZMANA ZA LATA 1971–2021⁶⁶

1972

1. *Portret Stanisława Tęczyńskiego w zbiorach wawelskich. Zagadnienia proveniencji artystycznej i autorstwa*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych” [Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie], 15, 1971 [1972], nr 1, s. 149–150.

1973

2. *Skrzydła nieznanego tryptyku w kościele Św. Krzyża w Krakowie a „Zwiastowanie Marii” malarza Jerzego w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych” [Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie], 16, 1972 [1973], nr 1, s. 158–169.
3. *Drewniany kościół w Bączalu Dolnym, pow. jasielski*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanku”, 1973, nr 17–18, s. 65–73.

⁶² W czasie jednego z wakacyjnych pobytów u Profesora, siedząc na słynnej już werandzie jego rodzinnego domu w Rzeczycku Okrągłym, zapytałem go, który z obrazów z kolekcji Lanckorońskich jest jego ulubionym. Kazio nie wymienił ani Simone Mariniego, ani Bernarda Daddiego, ani Dossa Dossiego, tylko powiedział: „Wiesz, najbardziej lubię ten niewielki obrazek, który przypisałem czynnemu we Florencji na przełomie XV i XVI w. Maestro del Tondo Miller, na którym młody skromnie ubrany chłopak pokornie kłęczy u stóp Chrystusa Króla we wnętrzu marmurowej loggi ze wspaniałym włoskim pejzażem w dali”. Zapytałem zdziwiony: „Dlaczego ten?” Po chwili milczenia, jakby zakłopotany, Profesor odpowiedział: „Bo w tym chłopcu widzę siebie”. Znamienne jest, że w świetle ostatnich badań owa kwatery atrybuowana jest florenckiemu artyście Jacopo del Sellaio, a owym pokornym młodzieńcem jest nie kto inny, tylko św. król Ludwik IX – por. CH. DALY, *Una proposta per una predella del Sellaio*, „Studi di Storia dell’Arte”, 30, 2019, s. 135–139.

⁶³ Prof. Kazimierza Kuczmana poznałem nie gdzie indziej, tylko w *Studiolo* Lanckorońskich w Zamku Królewskim na Wawelu, w połowie października 2009 roku. Stało się to za sprawą Jerzego Petrusa, ówczesnego Zastępcy Dyrektora Zamku, z którym umówiłem się na obejrzenie włoskich obrazów z kolekcji Lanckorońskich. Jerzy Petrus, zaskoczony niespodziewanym spotkaniem, poprosił w zastępstwie Kazia, aby ten pokazał mi studiolo. Szybko znaleźliśmy wspólny język, a z biegiem czasu połączyła nas jedna pasja, która przerodziła się w serdeczną przyjaźń – por. też: <https://upjpp2.edu.pl/aktualnosci/upjpii-pozegnaj-profesora-kazimierza-kuczmana-3-ii-2021-1655.html> (dostęp: 01.10.2021).

⁶⁴ W wawelskim pożegnaniu na stronie internetowej Zamku Królewskiego dr Joanna Winiewicz-Wolska napisała m.in.: „Professor Kuczman – dla nas po prostu Kazio – był na Wawelu zawsze obecny. Był wśród nas nawet wtedy, kiedy przeszedł na emeryturę. Z Wawelem czuł się związany od początku swojej działalności naukowej – było to dla Niego nie tylko miejsce pracy. Było to Jego

miejsce na Ziemi. Trudno pogodzić się z myślą, że już go nie zobaczymy. Ale wciąż będziemy sięgać do Jego artykułów, książek, katalogów. Kaziu, dziękujemy...” – J. WINIEWICZ-WOLSKA, *Pożegnanie* (jak w przyp. 7).

⁶⁵ Jedną z pasji prof. Kazimierza Kuczmana było gromadzenie książeczek do modlenia i modlitełek, których zebrał sporą kolekcję, posiadając egzemplarze od pocz. XIX wieku do czasów najnowszych. Wspomniana kolekcja stanowiła część prywatnej biblioteki Kazimierza Kuczmana, na którą składała się literatura (polska i obca), dotycząca historii sztuki nowożytnej w Europie i w Polsce. Ważne miejsce zajmowały specjalistyczne książki obcojęzyczne poruszające problematykę nowożytnego malarstwa włoskiego oraz bogaty zbiór literatury poświęconej Wawelowi. Książki zdobyły *ex librisy* własnościowe. Między innymi *ex libris* z Kazimierzem Kuczmanem jako rycerzem walczącym ze smokiem wawelskim, zaprojektowany przez Stanisława Ibis-Gatkowskiego. Z kolei *ex libris* z głową wawelską powstał według projektu samego Kazimierza Kuczmana.

⁶⁶ Prezentowany, uaktualniony zestaw publikacji śp. dr. hab. Kazimierza Kuczmana, prof. UPJPII przygotowałem przy współpracy dr Joanny Ziętkiewicz-Kotz na potrzeby książki pamiątkowej – por. *Tendit in ardua virtus*, s. 14–23 (jak w przyp. 7).

- 1974
4. *Skrzydła ołtarza w krakowskim kościele Św. Krzyża a obraz „Zwiastowanie” malarza Jerzego w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, 10, 1974, s. 107–116 [współaut. K. Stangrett].
 5. *Pomnik konny w sztuce europejskiej*, „Mówią Wieki”, 1974, nr 12, s. 1–5.
- 1977
6. *Tomasza Dolabelli „Pokłon pasterzy”*, [w:] *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Z. Jakubowski, Kraków 1977, s. 41–60.
- 1978
7. *Kościół p.w. Św. Trójcy i klasztor dominikanów*, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 2, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978, s. 114–121 [kościół; współaut. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek], s. 139–149 [klasztor – historia i architektura; współaut. A. Olszewski], 150–163 [klasztor – wyposażenie wnętrza, malarstwo; współaut. M. Gutowski, J.T. Petrus].
 8. *Italizujące „Oplakiwanie Chrystusa” z roku 1549 w krakowskim klasztorze Kanoników Regularnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 40, 1978, nr 2, s. 104–118.
 9. *Wzgórze wawelskie. Przewodnik*, Kraków 1978 [wyd. 2: 1988; wersja angielska, niemiecka i francuska].
- 1981
10. *Uwagi o tematyce Jasnogórskiej w malarstwie polskim okresu Rozbiorów*, „Studia Claromontana”, 2, 1981, s. 288–297.
- 1982
11. *Na wawelskim wzgórzu*, „Poznaj Swój Kraj”, 25, 1982, nr 8, s. 4–7.
 12. [pseud. K. Wrzos] *Świadkowie dziejów*, „Poznaj Swój Kraj”, 25, 1982, nr 8, s. 185–192.
- 1983
13. *Pociecha Michał (1852–1908)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 18–19.
 14. *Podgórski Stanisław Jan (1882–1964)* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 90–92.
 15. *Podsadecki Kazimierz (1904–1970)* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 188–189.
 16. *Pomorski Zygmunt Rafał (1921–1974)* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 393–394.
 17. *Drzewo Jesego*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. 4, Lublin 1983, szp. 247–250 [współaut. J. Samek].
 18. *Drzwi kościelne*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, t. 4, Lublin 1983, szp. 257–260 [współaut. J. Samek].
- 1984
19. *O dwóch obrazach związanych z pobycem Sobieskiego na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana”, 4, 1983, s. 185–192.
- 1984
20. *Włoska fundacja krakowskiego malarstwa cechowego. Epitafijny obraz Ainolfa Tedaldiego w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie*, „Folia Historiae Artium”, 20, 1984, s. 41–61 [współaut. J. Kozłowski].
- 1985
21. *Potrzebowski Jerzy (1921–1974)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 28, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984–1985, s. 242–243.
- 1986
22. *Wpływy włoskie w polskim malarstwie sztalugowym XVI wieku*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych” [Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie], 27, 1983 [1986], z. 2, s. 14–16.
- 1987
23. *Klasztor kanoników regularnych laterańskich i zabudowania poklasztorne*, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987, s. 67–93 [współaut. J. Samek, J. Motyka].
 24. *Dawny kościół p.w. św. Jadwigi i klasztor bożogrobców, obecnie dom ul. Stradom 12/14* [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987, s. 94–97.
- 1988
25. *Wczesne refleksy twórczości Michała Anioła w malarstwie polskim*, „Folia Historiae Artium”, 24, 1988, s. 51–59.
- 1989
26. *Portret dziwnie piękny*, „Spotkania z Zabytkami”, 13, 1989, nr 5, s. 47–49.
- 1991
27. *Jerzy Szablowski (1906–1989)*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 5, 1991, s. 7–19 [współautor: J.T. Petrus].
- 1992
28. *Jan Błyskosz (1931–1992)*, „Studia Waweliana”, 1, 1992, s. 115–116.
 29. *Jan Błyskosz (1931–1992)*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 3, 1992, nr 3–4, s. 21.
- 1993
30. *Sala Sebastian (zm. 1653)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 34, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993, s. 351–352.
 31. *O florenckiej wystawie „Maestri e botteghe”*, „Studia Waweliana”, 2, 1993, s. 105–107.
 32. *Kościół parafialny p.w. Św. Trójcy w Olesku*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa*

- ruskiego, t. 1, oprac. K. Kuczman [et al.], Kraków 1993 (= Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, 1), s. 65–77.
33. *Malarstwo angielskie w zbiorach wawelskich. Fundacja Leona Pinińskiego*, Zamek Królewski na Wawelu, maj–sierpień 1993 [katalog wystawy], Kraków 1993 [współaut. J. Winiewicz].
34. *Portret końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, [w:] *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, Muzeum Narodowe w Warszawie [katalog wystawy], oprac. J. Malinowski, Warszawa 1993, s. 22–25 [współautor: J.T. Petrus].
35. Noty katalogowe (20) [w:] *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, Muzeum Narodowe w Warszawie [katalog wystawy], oprac. J. Malinowski, Warszawa 1993.
- 1994
36. *Przełom wawelski*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1993*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 163–176.
37. *Dom ul. Krakowska nr 50* [fragment w: *Kościół p.w. św. Trójcy i klasztor bonifratrów (dawniej trynitarzy) oraz dawny szpital bonifratrów*], [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: Miasto Kraków, cz. 5: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 2, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1994, s. 83–84.
38. *Klasztor i zabudowania poklasztorne albertynów (Dom św. Brata Alberta)*, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: Miasto Kraków, cz. 5: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 2, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1994, s. 85–89 [współaut. J. Żmudziński].
39. *Dawny klasztor koletek oraz budynki Towarzystwa Dobroczynności*, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: Miasto Kraków, cz. 5: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 2, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1994, s. 97–100 [współaut. M. Reinhard-Chlanda].
40. *Klasztor ss. miłosierdzia św. Wincentego à Paulo (szarytek) z kaplicą p.w. Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej oraz zabudowania poklasztorne*, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. IV: Miasto Kraków, cz. V: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 2, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1994, s. 101–105 [współaut. B. Frey-Stecowa].
41. *Seminarium Duchowne Częstochowskie*, [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4: Miasto Kraków, cz. 5: Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 2, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1994, s. 114–116 [współaut. M. Reinhard-Chlanda].
42. *Stan badań nad dziewiętnastowiecznym Wawelem*, „Studia Waweliana”, 3, 1994, s. 5–10.
- 1995
43. *Dar rodziny Lanckorońskich dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, nr 1–2, s. 153–157.
44. *Dar rodziny Lanckorońskich dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Cracovia Leopoliis”, 1, 1995, z. 1, s. 30–32.
45. *Renesansowe głowy wawelskie. Stan wiedzy i postulaty badawcze*, „Studia Waweliana”, 4, 1995, s. 71–92.
46. *The Lanckoroński Collection in the Wawel Royal Castle*, „Folia Historiae Artium”, SN, 1, 1995, s. 135–144.
47. *Dar rodziny Lanckorońskich dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, Zamek Królewski na Wawelu [katalog wystawy], Kraków 1995.
- 1996
48. *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Białym Kamieniu*, [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, oprac. A. Betlej [et al.], Kraków 1996 (= Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. J.K. Ostrowski, 1), s. 11–18.
49. *Uwagi o wybranych obrazach z kolekcji Lanckorońskich*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 2–3, 1996/1997, s. 161–170.
50. *Prace nad wawelską częścią kolekcji Lanckorońskich (I)*, „Studia Waweliana”, V, 1996, s. 203–208.
51. Noty katalogowe (5) [w:] *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668*, Zamek Królewski w Warszawie, 9 września – 31 grudnia 1996 [katalog wystawy], red. P. Mrozowski, M. Wrede, Warszawa 1996.
52. Noty katalogowe (5) [w:] *Sztuka niemiecka 1450–1800 w zbiorach polskich*, Muzeum Narodowe w Kielcach, luty–czerwiec 1996 [katalog wystawy], red. M. Maćkowska, Kielce 1996.
53. *Kraków – miasto zabytków. Przewodnik obrazkowy*, Kraków 1994 [wyd. 2: 1995, wyd. 3: 1996; kilka wersji językowych].
- 1997
54. *Zapis testamentowy Jerzego Mycielskiego dla Wawelu*, [w:] „*Barbizon wiśniowski*”. *Mecenat artystyczny Mycielskich w Wiśniowej 1867–1939. Pamiętnik wystawy*, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, red. T. Szetela-Zauchowa, Rzeszów 1997, s. 63–65.
55. Noty katalogowe (2) [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej, Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj–sierpień 1997 [katalog wystawy], t. 2, red. T. Grzybkowska, J. Talbierska, Gdańsk 1997.
56. Noty katalogowe (9) [w:] *Smoki. Mity, symbole, motywy*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, czerwiec–październik 1997, red. S. Piwowarski, Kraków 1997.
57. Noty katalogowe (2) [w:] *De prinselijke pelgrimstocht De „Grand Tour” van Prins Ladislas van Polen 1624–1625*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 12 października – 14 grudnia 1997 [katalog wystawy], red. C. Boerjan, [Antwerpen 1997].

1998

58. *Kolekcja włoskich obrazów Karola Lanckorońskiego*, „Folia Historiae Artium”, SN, 4, 1998, s. 109–134.
59. *W cieniu architektury i rzeźby [w:] Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 1998, s. 97–101.
60. *Rozdół i Komarno we wspomnieniach Karoliny Lanckorońskiej*, „Cracovia Leopoldis”, 4, 1998, z. 3 (15), s. 28–30.
61. *Kolekcja obrazów Karola Lanckorońskiego. Przeszłość i dzień dzisiejszy, [w:] Donatorce – w hołdzie. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej*, Zamek Królewski na Wawelu, red. K. Kuczman, J.T. Petrus, M. Podlowska-Reklewska, Kraków 1998, s. 16–22.
62. Noty katalogowe (13) [w:] *Donatorce – w hołdzie. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej*, Zamek Królewski na Wawelu, sierpień–październik 1998, red. K. Kuczman, J.T. Petrus, M. Podlowska-Reklewska, Kraków 1998.

1999

63. *Życie i działalność profesora Jerzego Szablowskiego, [w:] Jerzy Szablowski. W dziesiątą rocznicę śmierci*, Zamek Królewski na Wawelu [katalog wystawy], Kraków 1999, s. 9–54.
64. Noty katalogowe (8) [w:] *Land of the Winged Horsemen. Art in Poland 1572–1764* [katalog wystawy], red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, tłum. K. Malcharek, Alexandria (Va) 1999. – [wersja polskojęzyczna]: *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764* [katalog wystawy], red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, Warszawa 2000.
65. *Wawel. Przewodnik*, Kraków 1999.

2000

66. *Perły w koronie: arcydzieło Dossa Dossiego i późnoantyczna gemma z kolekcji Lanckorońskich w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 62, 2000, nr 1–2, s. 241–247 [współaut. J. Miziołek].
67. *Obraz na desce Imago Pietatis Miguela Ximeneza w świetle badań technologicznych*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 11, 2000, nr 3 (42), s. 4–11, 70–73 [współaut. Z. Kaszowska, M. Ligęza, J. Rutkowski].
68. *Dar Karoliny Lanckorońskiej dla Zamku Królewskiego na Wawelu [w:] Zbiory publiczne a kolekcjonerstwo prywatne. Problematyka ochrony dziedzictwa kulturowego w przeszłości i dzisiaj. Sesja naukowa w Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowana przez pracowników Zbiorów Sztuki Starożytnej, listopad 1998*, red. J. Lipińska, Warszawa 2000, s. 44–50.
69. *Hasła (30) [w:] Encyklopedia Krakowa*, red. A.H. Stachowski, Warszawa–Kraków 2000.

70. Noty katalogowe (8) [w:] *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa, t. 1: Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, Zamek Królewski na Wawelu, Muzeum Katedralne na Wawelu [katalog wystawy], red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000.
71. Nota katalogowa (1) [w:] *Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*, Zamek Królewski w Warszawie, 5 grudnia 2000 – 15 marca 2001 [katalog wystawy], red. P. Mrozowski, Warszawa 2000.

2001

72. *Studiolo Lanckorońskich w Zamku Królewskim na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, SN, 5–6, 1999–2000 [2001], s. 161–166.
73. *Corrigenda do pracy o kolekcji Karola Lanckorońskiego (Anna Feliks, Kolekcja obrazów włoskich Karola Lanckorońskiego, Rocznik Historii Sztuki 25, 2000, s. 201–282)*, „Folia Historiae Artium”, SN, 5–6, 1999–2000 [2001], s. 167–175 [współaut. J. Winiewicz-Wolska].
74. *Dosso Dossi na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, SN, 5–6, 1999–2000 [2001], s. 177–183 [współaut. J. Winiewicz-Wolska].
75. *Maria Ligęza a badania technologiczne wawelskich obrazów z kolekcji Lanckorońskich*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 12, 2001, nr 3 (46), s. 6–7, 114–115.
76. *Wprowadzenie [w:] M. Ligęza, Z. Kaszowska, J. Rutkowski, Technologia malowideł włoskich z XIV i XV wieku z Kolekcji Lanckorońskich Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2001 (= *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 10), s. 9–13.
77. *Hasła (48) [w:] Encyklopedia sztuki polskiej*, red. A. Śledzikowska [et al.], wstęp. J.K. Ostrowski, Kraków 2001.

78. *Dossa Dossiego „Jowisz, Merkury i Cnota”. Nota katalogowa*, „Studia Waweliana”, 9–10, 2000–2001, s. 242–246.
79. *Prace nad wawelską częścią kolekcji Lanckorońskich (II)*, „Studia Waweliana”, 9–10, 2000–2001, s. 235–241.
80. Noty katalogowe (11) [w:] *Le retour des trésors polonais*, Musée du Québec [katalog wystawy], red. P. Murgia, L. Gauvin, tłum. A. Dayet, K. Jachiec, M. Szelągowska, Québec 2001.

2002

81. *Obrazy ferraryjskie z kolekcji Karola Lanckorońskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, SN, 7, 2001 [2002], s. 71–81.
82. *Obrazy ferraryjskie z kolekcji Karola Lanckorońskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności”, 66, 2002, s. 148–149.
83. *Późnorenansowa rzeźba Piety w kolekcji prywatnej, [w:] Magistro et amico amici discipulique. Lechowi*

- Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin, red. W. Bulsza, L. Sadko, Kraków 2002, s. 315–321.
84. Noty katalogowe (4) [w:] *Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.)*, Zamek Królewski w Warszawie, 8 kwietnia – 7 lipca 2002 [katalog wystawy], red. M. Połujan, Warszawa 2002.
85. Nota katalogowa (1) [w:] *Skarby z kolekcji polskich towarzystw naukowych. Katalog wystawy*, Muzeum Okręgowe w Toruniu, red. A. Mierzejewska, A. Kardas, Toruń 2002.
86. Nota katalogowa (1) [w:] *Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland. A History of Collecting and Patronage*, Milwaukee Art Museum, 13 września – 24 listopada 2002 [katalog wystawy], red. L. Winters, Milwaukee 2002.
- 2003
87. *Charzewickie portrety Lubomirskich w katalogu Muzeum Okręgowego w Rzeszowie*, „Rocznik Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli”, 1–2, 2002–2003, s. 75–81.
88. *O lwowskich dziełach Malczewskiego słów kilka*, „Rocznik Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli”, 1–2, 2002–2003, s. 82–85.
89. *Elekcja Wettina na króla polskiego – dzieło Jana Piotra Norblina*, „Studia Waweliana”, 11–12, 2002–2003, s. 189–207.
90. *Karoliny Lanckorońskiej stosunek do Wawelu*, „Studia Waweliana”, 11–12, 2002–2003, s. 243–250.
91. *Między Lwowem, Krakowem i Rzeszowem [dzieje obrazu La Toura „U lichwiarza”]*, „Gazeta na Wystawę” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 22 V 2003, s. 3.
- 2004
92. *Renesansowe głowy wawelskie*, Kraków 2004 (Biblioteka Wawelska, 11).
93. *Kolekcja Karoliny Lanckorońskiej w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, [w:] *Wkład Polek na emigracji w rozwój kultury i nauki polskiej. Materiały z sesji naukowej odbytej w Opolu 19–20 listopada 2004 roku*, red. T. Detyna, D. Kisielewicz, Opole 2004, s. 79–90.
94. *Georges de La Tour „U lichwiarza”. Pokaz obrazu z Lwowskiej Galerii Sztuki*, Zamek Królewski na Wawelu [katalog wystawy], red. M. Podlowska-Reklewska, Kraków 2004 [współaut. J. Winiewicz-Wolska].
95. *Mecenat artystyczny Jana III*, [w:] *Rzeczpospolita w czasach Jana III Sobieskiego*, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 5 września–8 października 2004 [katalog wystawy], red. K. Kuczman, Stalowa Wola 2004, s. 62–70.
96. Noty katalogowe (25) [w:] *Rzeczpospolita w czasach Jana III Sobieskiego*, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 5 września–8 października 2004 [katalog wystawy], red. K. Kuczman, Stalowa Wola 2004.
97. Noty katalogowe (4) [w:] *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich*, Muzeum Pałac w Wilanowie [katalog wystawy], red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, J. Mielezko, Warszawa 2004.
98. Noty katalogowe (3) [w:] *Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze*, red. J. Dziubkova, Poznań 2004.
- 2005
99. *Andrzej Fischinger (1928–2005)*, „Folia Historiae Artium”, SN, 10, 2005, s. 177–183.
100. *Sztuka na Wawelu około roku 1900*, [w:] *Polski Korona. Motywy wawelskie w sztuce polskiej 1800–1939*, Zamek Królewski na Wawelu, lipiec–październik 2005 [katalog wystawy], red. A. Janczyk, K. Kuczman, Kraków 2005, s. 24–30.
101. *100 najpiękniejszych obrazów w kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2004 [współautorki: A. Janczyk i J. Winiewicz-Wolska]. – wersja angielska: *100 finest paintings from the Wawel Royal Castle Collection*, Cracow 2005.
102. *Wawelska „Elekcja”, nieznanne dzieło Jana Piotra Norblina*, „Spotkania z Zabytkami”, 29, 2005, nr 12, s. 8–12.
- 2006
103. *Chrystus – król Florencji na obrazie z kolekcji Lanckorońskich*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, A. Betlej, Kraków 2006, s. 225–234.
104. *Mickiewiczowski jubileusz w Rzeczy Okrągłej 1855–1955*, „Rocznik Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli”, 5, 2006, s. 117–130.
105. Nota katalogowa (1) [w:] *Śląsk. Perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech* [katalog wystawy], red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Praha 2006.
106. Noty katalogowe (14), [w:] *Lubomirscy linii przeworskiej, arystokraci i kolekcjonerzy* [Muzeum Regionalne w Stalowej Woli [katalog wystawy], red. K. Kuczman, M. Wiatrowicz, A. Garbacz, Stalowa Wola 2006.
107. *Dyptyk rzeczycki – wspomnienia*, Kraków–Stalowa Wola 2006.
108. *Pasja z daru Lanckorońskich*, „Spotkania z Zabytkami”, 30, 2006, nr 4, s. 15.
109. *Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu*, „Spotkania z Zabytkami”, 32, 2006, nr 2, s. 35.
110. *Księżę aniołów*, „Spotkania z Zabytkami”, 30, 2006, nr 6, s. 15.
111. *Alberti, Dossi i bogowie*, „Spotkania z Zabytkami”, 30, 2006, nr 7, s. 33.
112. *Miłość na Olimpie*, „Spotkania z Zabytkami”, 30, 2006, nr 10, s. 17.
113. *Madonny z girlandami*, „Spotkania z Zabytkami”, 30, 2006, nr 12, s. 17.
114. *Poszukiwania miasta idealnego*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny”, 3–4, 2006, nr 88–89, s. 171–172.

2007

115. *Portret Stanisława Tęczyńskiego. Nota katalogowa*, „Studia Waweliana”, 13, 2007, s. 143–145.
116. *O szczyrzyckiej Świętej Rozmowie*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, t. 2, Kraków 2007, s. 149–158.
117. *Czasy renesansu i baroku – mecenat świecki* [w:] *W kręgu arcydzieł. Zbiory sztuki w Polsce*, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 2007, s. 94–143.
118. Noty katalogowe (7) [w:] *Kraków – europejskie miasto prawa magdeburzkiego 1257–1791*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa [katalog wystawy], red. G. Lichończak-Nurek, Kraków 2007.
119. Noty katalogowe (13) [w:] *Zbiory wawelskie. Zakupy – depozyty – dary, 2000–2006*, lipiec–październik 2007, Zamek Królewski na Wawelu [katalog wystawy], red. M. Podłodowska-Reklewska, Kraków 2007.
120. Nota katalogowa (1) [w:] *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, red. B. Purc-Stępnia, A.R. Chodyński, Gdańsk 2007.
121. *Odyseja*, „Spotkania z Zabytkami”, 31, 2007, nr 1, s. 16–17.
122. *Malowany wjazd do Rzymu*, „Spotkania z Zabytkami”, 31, 2007, nr 9, s. 14–15.
123. *Wielkie muzea. Zamek Królewski na Wawelu*, Kraków, Warszawa 2007 [współautor: J.T. Petrus].
124. *Dar Karoliny Lanckorońskiej dla Wawelu*, [w:] *Lanckorońscy a ziemia wodzisławska*, red. M.K. Nowak, Wodzisław 2007 (= *Przyjaciel Wodzisławia*, 25), s. 91–96.

2008

125. *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich z wieków XIV–XVI w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008 (= *Katalog zbiorów – Zamek Królewski na Wawelu*, 8) [współaut. M. Skubiszewska].
– [wersja anglojęzyczna] *Paintings from the Lanckoroński Collection from the 14th through 16th Centuries in the Collections of the Wawel Royal Castle*, tłum. S. Potaczek-Jasinowicz, Cracow 2010 (= *A Catalogue of the Collection Wawel Royal Castle*, 8).
– [wersja włoskojęzyczna] *I dipinti della collezione Lanckoroński dei secoli XIV–XVI nella collezione del Castello Reale del Wawel*, tłum. S. Santoliquido, Cracovia 2011 (*Catalogo della Collezione Castello Reale del Wawel*, 8).
126. Noty katalogowe (7) [w:] *Zbiory wawelskie. Nabytki 2007*, Zamek Królewski na Wawelu, marzec–kwiecień 2008 [katalog wystawy], red. J.T. Petrus, Kraków 2008.
127. *Pamięć o królu Janie i jego wiedeńskim zwycięstwie*, [w:] *Pamięć o wiedeńskiej odsieczy. Wystawa w 325 rocznicę zwycięstwa pod Wiedniem*, Zamek Królewski na Wawelu, wrzesień–grudzień 2008 [katalog wystawy], red. K. Kuczman, Kraków 2008, s. 23–29.

128. Noty katalogowe (16) [w:] *Pamięć o wiedeńskiej odsieczy. Wystawa w 325 rocznicę zwycięstwa pod Wiedniem*, Zamek Królewski na Wawelu, wrzesień–grudzień 2008 [katalog wystawy], red. K. Kuczman, Kraków 2008.
129. Noty katalogowe (24) [w:] *Tesori d'arte di Cracovia dal Museo Reale di Wawel* [katalog wystawy], red. S. Link-Lenczowska, Roma 2008.
130. *Artystyczna oprawa liturgii*, [w:] *Nadszańska Jasna Góra w Woli Rzeczyckiej*, red. M.A. Stańkowski, Sandomierz 2008, s. 81–113.
131. *Portrety polskich królów i królowych w kolekcji Zamku na Wawelu*, Kraków 2008.
– wersja angielska: *Portraits of the Kings and Queens of Poland from the Wawel Castle Collection*, Cracow 2009.
132. *Portrety szlacheckie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008.

2009

133. Noty katalogowe (7) [w:] *Zbiory wawelskie. Nabytki 2008*, Zamek Królewski na Wawelu, czerwiec–wrzesień 2009 [katalog wystawy], red. J.T. Petrus, Kraków 2009.
134. *Sztuka państwa obojga narodów w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, [w:] *Wawel w Wilnie. Od Jagiellonów do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Katalog wystawy zorganizowanej w ramach obchodów Tysiąclecia Litwy. Wilno, Muzeum Sztuki Stosowanej. 5 lipca–4 października 2009 roku*, red. J.T. Petrus, K. Kuczman, V. Dolinskas, M. Uzorka, Vilnius 2009, s. 15–18 i passim.
– wersja litewska: *Vavelis Vilniuje. Nuo Jogailaičių iki Abiejų Tautų Respublikos pabaigos*, Vilnius 2009.
– wersja angielska: *Wawel in Vilnius. From the Jagiellonians to the End of the Polish-Lithuanian Commonwealth*, Wilno 2009.
135. Noty katalogowe (39) [w:] *Wawel w Wilnie. Od Jagiellonów do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Katalog wystawy zorganizowanej w ramach obchodów Tysiąclecia Litwy. Wilno, Muzeum Sztuki Stosowanej. 5 lipca–4 października 2009 roku*, red. J.T. Petrus, K. Kuczman, V. Dolinskas, M. Uzorka, Wilno 2009.
136. *Renesans w „Hołdzie pruskim”*, [w:] *„Hołd pruski”. Matejko Wawelowi – Wawel Matejce*, Zamek Królewski na Wawelu [katalog wystawy], Kraków 2009, s. 102–122.
137. Noty katalogowe (2) [w:] *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, Zamek Królewski w Warszawie [katalog wystawy], red. P. Mrozowski, A. Rottermund, Warszawa 2009.
138. *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich*, „Spotkania z Zabytkami”, 33, 2009, nr 5, s. 36 [współautorka: M. Skubiszewska].

2010

139. Mieczysław Gębarowicz (1893–1984), „Perspektywy Kultury”, 2, 2010, nr 1: *Supermarket i antykwariat – bieguny współczesnej kultury*, s. 227–237.
140. *Kapłan – uczonec – przyjaciel*, [w:] *Księga pamiątkowa jubileuszu 60-lecia kapłaństwa ks. Wilhelma Gaja-Piotrowskiego*, red. K. Jańczyk, J. Ogiński, Stalowa Wola 2010, s. 15–17.
141. *Charzewickie portrety Lubomirskich na Wawelu*, [w:] *Księga pamiątkowa jubileuszu 60-lecia kapłaństwa ks. Wilhelma Gaja-Piotrowskiego*, red. K. Jańczyk, J. Ogiński, Stalowa Wola 2010, s. 68–70.
142. Noty katalogowe (2) [w:] *Zbiory wawelskie. Nabytki 2009*, Zamek Królewski na Wawelu, maj–wrzesień 2009 [katalog wystawy], red. J.T. Petrus, Kraków 2010.
143. Noty katalogowe (2) [w:] *Treasures of Poland. Rembrandt and the Precious Royal Collection*, Tokyo Fuji Art Museum [katalog wystawy], red. M. Ozga, K. Połujan, Tokyo 2010.
144. *Romantyczny portret Sobieskiego w zbiorach wawelskich*, „Spotkania z Zabytkami”, 34, 2010, nr 3–4, s. 52–55 [współautorka: A. Bogdanowicz].
145. *Wawel*, Olszanica 2010 [współautor: J.T. Petrus].

2011

146. *O wawelskich stropach ramowych*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 56–63.
147. *Wawel Karola Lanckorońskiego*, [w:] *Historia bliższa ludziom. Prace ofiarowane księdzu profesorowi Janowi Kracikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. E.E. Wróbel, R. Szczurowski, Kraków 2011, s. 215–226.
148. *The Artistic Aspirations of the Jagiellonians*, [w:] *Stanisław Wyspiański – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: The Neighbouring of Cultures, The Borderlines of Arts*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2012, (= *Estetyka Porównawcza*, 5) s. 91–102.
149. *Witrażownictwo*, [w:] *Stworzenie światła. Witraże Adama Stalony-Dobrzańskiego*, Muzeum Narodowe Sofia Kijowska w Kijowie [katalog wystawy], red. J. Stalony-Dobrzański, Kraków 2011, s. 23–29.
150. Noty katalogowe (3) [w:] *Tür an Tür. Polen-Deutschland, 1000 Jahre Kunst und Geschichte / Obok, Polska-Niemcy, 1000 lat historii w sztuce*, red. M. Omilowska, T. Torbus, Berlin 2011.
151. *Konserwacja późnogotyckiego obrazu*, „Spotkania z Zabytkami”, 35, 2011, nr 7–8, s. 41–44. [współautorka: A. Bogdanowicz].

2012

152. Noty katalogowe (6) [w:] *Zbiory wawelskie. Nabytki 2010–2011*, Zamek Królewski na Wawelu, czerwiec–wrzesień 2012 [katalog wystawy], red. J.T. Petrus, Kraków 2012.

153. Noty katalogowe (6) [w:] *Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów. Przewodnik po wystawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. J. Fajt, Warszawa 2012.
154. Noty katalogowe (3) [w:] *Dar Krystyny Czapskiej dla Zamku Królewskiego na Wawelu*, Zamek Królewski na Wawelu, wystawa 18 grudnia 2012–17 marca 2013 [katalog wystawy], red. M. Podlódowska-Reklewska, Kraków 2012.
155. *Tadeusza Kuntzego „Śmierć Priama”. Cenny nabytek Zamku Królewskiego*, „Rzeczpospolita” (dodatek *Wawel 2012*), 2012, nr 239 (12 X), s. 2.

2013

156. *La nécropole des rois de Pologne au Wawel XIV^e–XIX^e siècle*, [w:] *Les Funérailles princières en Europe XVI^e–XVIII^e siècle*, t. 2: *Apothéoses monumentales*, red. J.A. Chrościcki, M. Hengerer, G. Sabatier, Rennes–Versailles 2013, s. 195–225 [współaut. A. Witko].
157. *Prefazione*, [w:] Marco Paoli, „*Il sogno di Giove*” di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento, Lucca 2013 (= *Accademia lucchese di scienze, lettere e arti. Studi e testi*, 87), s. I–IV.
158. *Arcydzieło Tadeusza Kuntzego*, „Spotkania z Zabytkami”, 37, 2013, nr 7–8, s. 54–56.

2014

159. *Palma Młodszy na Wawelu. Mistycyzm i sensualizm*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014 (= *Studia de Arte Moderna*, 1), s. 131–138.
160. *O. Adam – człowiek posługi, pracy i przyjaźni*, „*Pietas et Studium. Rocznik Wyższego Seminarium Duchownego Prowincji Matki Bożej Anielskiej Zakonu Braci Mniejszych w Krakowie*”, 5, 2013–2014, s. 107–112.
161. *Karolina Lanckorońska – służba Ojczyźnie, służba Nauce*, [w:] *Karolina Lanckorońska. Droga do KL Ravensbrück*, Muzeum Lubelskie w Lublinie [informatoryj do wystawy], red. M. Janik, E. Kuszyk-Peciak, Lublin 2014, s. 31–39.
162. *Sewilski cud w Krakowie*, „*Kraków*”, 115, 2014, nr 5, s. 76.
163. *Jubileusz pięknego daru*, „*Kraków*”, 120, 2014, nr 10, s. 74–75.

2015

164. *Jędrzej Brydak – krakowski malarz z Charzewic. Wstęp do biografii*, [w:] *Z przeszłości miasta Rozwadowa*, red. A. Garbacz, Stalowa Wola 2015, s. 133–145.
165. *Dossa Dossiego Jowisz malujący motyle – konteksty kulturowe*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 12: *Dzieło sztuki w przestrzeni kulturowej*, red. I. Rolska, Lublin 2015, s. 7–22.

- 2016
166. *O wybranych polskich portretach szlacheckich w kolekcji zamkowej na Wawelu. Na marginesie katalogu*, [w:] *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, Kraków 2016, s. 167–174.
- 2017
167. *Wawelska historia daru Karoliny Lanckorońskiej*, „*Studia Waweliana*”, 18, 2017, s. 19–27.
- 2018
168. Noty katalogowe (62) [w:] *Katalog zbiorów artystycznych Opactwa Mniszek Benedyktynek w Staniątkach*, t. 2, red. K. Kuczman, J. Skrabski, A. Włodarek, Kraków 2018.
169. *Piękna znajomość. Moje kontakty z Karoliną Lanckorońską*, Kraków 2018, s. 1–20 (mps).
- 2019
170. *Wzgórze Wawelskie. Przewodnik*, Kraków 2019.
- 2021
171. *Malarstwo polskie XV–XVIII wieku w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2021.

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2020

WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:
prof. dr hab. Adam Małkiewicz

zastępca przewodniczącego:
dr hab. Marek Walczak, prof. UJ

sekretarze:
dr Wojciech Walanus
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

ODCZYTY W ROKU 2020

9 I dr hab. Marek Walczak prof. UJ, *Między historią a fantazją. Nekropolia królewska w katedrze na Wawelu w początkach wieku XX*

Tekst opublikowany jako:

Między historią a fantazją: nekropolia królewska w katedrze na Wawelu w początkach wieku XX, [w:] *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. H. Rajfura, B. Świadek, P. Szwedo, M. Walczak, P. Węcowski, Warszawa 2020, s. 259–276

20 II: prof. dr hab. Marcin Fabiański, *Nagrobek biskupa Jana Konarskiego w katedrze na Wawelu*

Poszerzona wersja tekstu opublikowana jako:

Nagrobek biskupa Jana Konarskiego w katedrze na Wawelu, Kraków 2020 (*Ars Vetus et Nova*, 47)

W okresie od marca do czerwca posiedzenia Komisji nie odbywały się z powodu ograniczeń sanitarnych spowodowanych pandemią COVID-19. W październiku zostały wznowione i do końca roku organizowano je w formie zdalnej, za pomocą platformy Microsoft Teams.

15 X prof. dr hab. Piotr Krasny, dr hab. Michał Kurzej, *Karol Boromeusz i duchowni z jego kręgu wobec dziedzictwa sztuki sakralnej. Przyczynek do badań nad tendencjami retrospektywnymi w sztuce trydenckiej*

Karol Boromeusz, arcybiskup Mediolanu w latach 1560–1584, był dawniej uznawany za autora *Instrukcji o budynkach i sprzętach kościelnych*, a z tego powodu także za ojca kontrreformacyjnej teorii sztuki. Nowsze badania wykazały wprawdzie, że Boromeusz nie był samodzielny autorem tego dzieła, jak również dzieło nie ma wiele wspólnego z teorią sztuki, niemniej jednak stanowi ono ważny element reformy diecezji przeprowadzonej za pontyfikatu tego arcybiskupa. Z kolei dość powszechne uznanie dla tej reformy jako wzorcowej adaptacji zaleceń Soboru Trydenckiego wskazuje na potrzebę głębszej refleksji nad stosunkiem Boromeusza do tradycji sztuki religijnej, w której należy uwzględnić nie tylko wspomniane instrukcje, ale też najważniejsze dzieła sztuki wykonane pod jego nadzorem. Analiza tych przesłańek wskazuje, że stosunek arcybiskupa i jego otoczenia do tradycji kościelnej był złożony i ambiwalentny. Z jednej strony chętnie szukali oni w tradycji wzorów dla nowo wznoszonych kościołów, wskazując na antyczne bazyliki jako przykłady architektonicznej wspaniałości i bogactwa wystroju. Czerpali z nich też szczegółowe rozwiązania, takie jak układ krzyżowy, atrium, umiejscowienie chóru w apsydzie i przechowywanie relikwii w konfesjach lub kustodiach. Inne tradycyjne elementy – jak nastawy ołtarzowe i przegrody chórowe – były jednak konsekwentnie usuwane z kościołów. Boromeusz zwalczał też powszechny zwyczaj wznoszenia w kościołach okazałych nagrobków, nakazując usunięcie licznych pomników z katedry. Mediolańscy duchowni sięgali za to chętnie do innych rozwiązań o genezie średniowiecznej, jak ujęcie korpusu kościoła rzędami identycznych kaplic albo portale z ozdobnymi tympanonami i figurami, poprzedzone figurami lwów. W dziełach plastyki postulowano rezygnację z niepotrzebnych ozdóbek, skutkującą ograniczeniem ikonografii do głównego tematu, zgodnego z tekstem biblijnym lub hagiograficznym. To pójście pod prąd powszechnej tendencji malarstwa XVI wieku mogło być związane z admiracją arcybiskupa dla dzieł bizantyńskich. W kontekście tych spostrzeżeń należy odrzucić starsze poglądy, wskazujące Boromeusza jako inicjatora nowego kontrreformacyjnego stylu. Za jego pontyfikatu sztuka sakralna Mediolanu była eklektycznym konglomeratem rozwiązań nowych oraz inspirowanych różnymi okresami historycznymi, których nie wartościowano według przynależności do jakichkolwiek „manier”.



lecz traktowano jak tradycyjny zbiór exemplów, z którego, zależnie od możliwości i potrzeb, można wyciągać dowolne przykłady.

12 XI prof. dr hab. Wojciech Bałus, *Witraż a odkrycie baroku na przełomie XIX i XX wieku*

Tekst opublikowany jako:

Stained Glass and the Discovery of the Baroque in the Late Nineteenth Century, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 83, 2020, z. 4, s. 554–571

10 XII dr Mateusz Grzęda, *Tryptyk króla Jana Olbrachta z kaplicy Bożego Ciała przy katedrze krakowskiej na Wawelu*

Tematem wystąpienia było przedstawienie króla Jana Olbrachta, znajdujące się w szafie późnogotyckiego retabulum pasyjnego pochodzącego z jego kaplicy grobowej w katedrze na Wawelu (1501–1505). Sposób prezentacji przedwcześnie zmarłego Jagiellona, ukazanego jako adoranta polecanego przez św. Stanisława, we wspólnej przestrzeni ze świętymi i w zbliżonej do nich skali, odpowiada formule ikonograficznej występującej na ówczesnych epitafiach obrazowych (co zostało już zauważone w literaturze) oraz nastawach ołtarzowych o funkcji kommemoratywnej. Charakterystyczne dla krakowskiej kompozycji jest też poczucie ambiwalencji, wynikające z braku bezpośredniego kontaktu wzrokowego adoranta ze świętymi postaciami (Jagiellon, choć klęczy przy samym krzyżu, nie nawiązuje kontaktu z Chrystusem, lecz raczej zdaje się uczestniczyć w biblijnej scenie lub być jej świadkiem). Koresponduje ono z rozwiązaniem często spotykanym w retabulach niderlandzkich, w których – jak dowodzi

Ingrid Falque – służyło ono częstokroć wykazaniu duchowej doskonałości adoranta, prowadzącej do przekraczania granic cielesnego poznania, lecz niekoniecznie do jego całkowitego porzucania. Wprowadzenie tak zakomponowanego portretu króla do nastawy w jego kaplicy grobowej znajdowało uzasadnienie w pobożności Jagiellonów – pod wieloma względami zbliżonej do duchowości rozwiniętej w późnośredniowiecznych Niderlandach – oraz działaniach podejmowanych na przełomie XV i XVI wieku przez rodzinę królewską w celu wzmocnienia autorytetu władzy monarszej w Polsce. Z jednej strony, wyobrażenie modlącego się na Golgocie Olbrachta mogło sugerować jego stan duchowej doskonałości (wynikający z jego uświęconego statusu bożego pomazańca). Z drugiej, ukazany w pozie modlitwnej pod krzyżem król jawił się jako wzór do naśladowania dla osób uczestniczących w liturgii w kaplicy Bożego Ciała – wcielał tym samym podtrzymywany w kręgu Jagiellonów model pobożności dylorystycznej, umocowanej w kulcie eucharystii. Głównym motywem uzasadniającym wykorzystanie formuły portretu dewocyjnego w krakowskim retabulum wydaje się jednak pragnienie mocniejszego powiązania majestatu królewskiego ze św. Stanisławem, którego kult jako narodowego patrona zaczął być na początku XVI wieku intensywnie propagowany przez Jagiellonów. Wydarzeniem, które zainspirowało twórców nastawy do pokazania Olbrachta jako adoranta polecanego przez św. Stanisława, była wedle wszelkiego prawdopodobieństwa koronacja następcy Olbrachta na polskim tronie, Aleksandra Jagiellończyka – pierwsza koronacja królewska, która odbyła się przy ołtarzu tego świętego i wyraźnie akcentowała rolę św. Stanisława jako patrona Królestwa Polskiego.