

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 7-8 (130-131) lipiec-sierpień

2023

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2023, nr 7-8 (130-131) lipiec - sierpień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Jerzy Malinowski, **Opinia w sprawie wszczęcia procedury zmierzającej do odwołania dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka** dr Joanny Wasilewskiej

Jerzy Uścińowicz, **Katakumby Monasteru Supraskiego – Pomnik Historii – przeszłość i przyszłość**

Dorota Gorzelany-Nowak, ***Rzymianin w bibliotece Stefana Bakałowicza*** – inspiracje odkryciami archeologicznymi

Filip Chmielewski, ***La donna velata* z Krakowa i Bratysławy, czyli popiersia dwóch tajemniczych dam z epoki fin de siècle'u. Secesyjne czy werystyczne dzieła florenckiego rzeźbiarza-wirtuoza Emilio Fiaschiego? Pomędzy tradycją a nowoczesnością w sztuce włoskiej przełomu wieków.**

Prof. zw. dr hab. Jerzy Malinowski

Warszawa, 14 sierpnia 2023

Prezes

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Pan

Adam Struzik

Marszałek Województwa Mazowieckiego

**Opinia w sprawie wszczęcia procedury zmierzającej do odwołania
dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka
dr Joanny Wasilewskiej**

Dr Joanna Wasilewska jest moim zdaniem wyróżniającą się osobowością na tle polskiego środowiska muzealników, ale także historyków sztuki, etnologów i orientalistów. Kiedy przed 10 laty na prośbę Pana Marszałka przygotowałem opinie o odwołaniu dyr. Andrzeja Wawrzyniaka i powołaniu dr Joanny Wasilewskiej na stanowisko dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku nie mogłem przypuszczać, że słaba, nieznana szerzej, znajdująca się w złej kondycji prawnej, lokalowej i kadrowej jednostka pod kierownictwem dr Wasilewskiej zmieni się w prestiżową instytucję, rozpoznawalną szeroko w kraju i zagranicą, wnoszącą cenny wkład w życie kulturalne i naukowe Mazowsza, Polski a nawet świata.

Za dynamiczną, pełną rozmachu działalność (wystawy i wydarzenia kulturalne oraz edukacyjne cieszące się zarówno uznaniem publiczności, jak i ekspertów), nawiązanie współpracy z większością ważnych muzeów europejskich gromadzących pozaeuropejskie kolekcje, nowatorskie podejście do studiów nad Azją i twórczą adaptację najnowszych tendencji w światowym muzealnictwie, Muzeum kierowane przez dr Wasilewską było stale doceniane i wielokrotnie nagradzane. W 2021 r. otrzymało pierwszą w swojej historii nagrodę „Wydarzenie Muzealne Roku – Sybilla”. Wielokrotnie też zdobywało nagrody (w latach 2017, 2020, 2021) i wyróżnienia w konkursie „Wierzbą – Mazowieckie Wydarzenie Muzealne”.

Niedawno, z okazji jubileuszu 50-lecia Muzeum, pan Marszałek Adam Struzik uhonorował instytucję oraz jej zespół medalem Pro Masovia. W przesłaniu odczytanym na uroczystości w czerwcu 2023 roku pan Marszałek pisał, iż Muzeum

„to przykład wyjątkowej i cenionej instytucji kultury. Z pełnym zaangażowaniem i wielkim powodzeniem gromadzi ono i chroni zbiory poświęcone kulturom Azji, Oceanii i Australii. Wciąż pozyskuje też nowe, bardzo cenne eksponaty, dokłada wszelkich starań, aby przybliżyć zwiedzającym dalekie, egzotyczne kultury, popularyzować ich piękno w wielu różnych aspektach, odpowiadając tym samym na ich potrzeby oraz wspierając dialog międzykulturowy. Na uwagę zasługuje fakt, że ekspozycje stałe i czasowe, prace polskich artystów inspirowane sztuką azjatycką, stanowiącą jedyną w Polsce muzealną kolekcję o takim profilu, organizowane wykłady, koncerty, lekcje muzealne, warsztaty czy seminaria zawsze cieszą się dużą popularnością i uznaniem pasjonatów historii i kultury Azji i Pacyfiku”.

Są Państwo prawdziwym wzorem dla innych placówek, jak umiejętnie łączyć w muzealnictwie tradycję z nowoczesnością oraz konsekwentnie realizować wizję prężnie i wszechstronnie działające muzeum. Państwa dokonania na rzecz ochrony i popularyzowania sztuki i kultury orientalnej są nie do przecenienia”.

Dr Joanna Wasilewska, która wraz z stworzonym przez siebie zespołem stworzyła na nowo muzeum, jest rzadkim przypadkiem dyrektora, łączącego sukcesy w zarządzaniu z pełną sukcesów działalnością naukową, nieustrudzenie propagującą w Polsce wiedzę o kulturach azjatyckich. Była wśród członków założycieli Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu w 2006 roku, w 2011 roku przekształconego na Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata. Od 2021 jest członkinią prezydium Komitetu Narodowego ICOM Polska. Również od 2021 roku zasiada w Komisji Badań Azjatyckich Komitetu Badań Etnologicznych PAN. Współpraca z wyżej wymienionymi, a także innym organizacjami, wlicza się nie tylko do osobistego dorobku dr Wasilewskiej, ale przekłada się również na prestiż muzeum, którego jest dyrektorką. Bierze ono udział w projektach akademickich Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Warszawskiego oraz Concordia University w Montrealu. Współpracuje m.in. z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, Szkołą Główną Gospodarstwa Wiejskiego, Polsko-Japońską Akademią Technik Komputerowych.

Dr Wasilewska jest autorką licznych artykułów naukowych publikowanych w akademickich pismach polskich i zagranicznych. Współorganizowała wiele konferencji naukowych o ogólnopolskim, a także międzynarodowym zasięgu, wytyczających nowe kierunki m.in. w badaniach nad historią kolekcji pozaeuropejskich w Polsce.

Jej działalność motywuje współpracowników do rozwoju naukowego. Tworząc w muzeum środowisko wspierające podnoszenie kwalifikacji, doprowadziła do tego, że za jej kadencji aż czworo pracowników uzyskało tytuł doktora, zaś kolejne osoby pracują nad rozprawami.

Moim zdaniem nie ma obecnie w środowisku Warszawy osoby, która mogłaby ją zastąpić na stanowisku dyrektora. W związku z tym zwracam się z sugestią kontynuacji jej drugiej kadencji do końca 10. 06. 2024 roku.

Jerzy Uścińowicz
Politechnika Białostocka
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Katakumby Monasteru Supraskiego
– Pomnik Historii –
przeszłość i przyszłość

Pomnik

26 maja 2023 roku, naprzeciw ruin monasterskich katakumb, odbyło się otwarcie wystawy plenerowej: „Katakumby Monasteru Supraskiego – pomnik historii – przeszłość i przyszłość”. Organizatorem przedsięwzięcia jest Klasztor Męski Zwiastowania NMP w Supraślu, autorem wystawy – architekt prof. Jerzy Uścińowicz z Politechniki Białostockiej, a jej kuratorem – archeolog dr hab. Maciej Karczewski z Uniwersytetu w Białymstoku. Wspólnie kierują oni pracami badawczymi i projektowymi dotyczącymi architektury i archeologii w procesie restauracji i konserwacji katakumb. Patronatem honorowym objął to przedsięwzięcie Generalny Konserwator Zabytków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także Komitet Architektury i Urbanistyki Polskiej Akademii Nauk, Komisja Nauk Humanistycznych Polskiej Akademii Nauk Oddział w Olsztynie i Białymstoku oraz współpracujące w ramach projektu wyższe uczelnie. Partnerem strategicznym wystawy, zorientowanej na popularyzację tego wyjątkowego dziedzictwa kulturowego naszego regionu, jest województwo podlaskie. Otwarcia wystawy dokonał Jego Ekscelencja Jakub, arcybiskup białostocki i gdański, któremu towarzyszył Jego Ekscelencja Andrzej, biskup supraski. Byli też obecni rektorzy białostockich uczelni i ich przedstawiciele, przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Podlaska Wojewódzka Konserwator Zabytków, przedstawiciele Podlaskiego Urzędu Marszałkowskiego, przedstawiciele Polskiej Akademii Nauk, Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS, Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką

Świata, a także naukowcy współpracujących uczelni, studenci, lokalna społeczność.

W swoim wprowadzeniu do wystawy, inaugurującej podjęcie bezpośrednich badań architektoniczno-konserwatorskich i archeologicznych tego zabytku Jego Ekscelencja Jakub powiedział: „Na ten piękny moment czekałem ponad 30 lat...” Obszernej prezentacji wystawy oraz dokonań badawczych i projektowych zespołu dokonał architekt Jerzy Uścińowicz. Później odbyła się wizja lokalna z wejściem do komory grobowej katakumb, która ukazała istniejący stan struktury ruin i zastraszające tempo ich degradacji. Przedstawienia tego stanu i planowanych działań naprawczych dokonał archeolog Maciej Karczewski.

Wystawa jest podsumowaniem pierwszego etapu współpracy naukowo- - badawczej i projektowej nawiązanej przez Klasztor Męski Zwiastowania NMP w Supraślu z największymi białostockimi uczelniami wyższymi: Uniwersytetem w Białymstoku, Politechniką Białostocką i Uniwersytetem Medycznym w Białymstoku oraz Chrześcijańską Akademią Teologiczną w Warszawie. W listach intencyjnych podpisanych w 2021 roku, sygnowanych przez ks. dr. hab. Andrzeja Borkowskiego biskupa supraskiego, przeora Klasztoru Męskiego Zwiastowania NMP w Supraślu, rektorzy wyrazili podjęcie wspólnej misji ratowania supraskich katakumb. Została zawarta w nich wspólna deklaracja woli współpracy na rzecz ochrony zabytkowych katakumb jako cennego dziedzictwa kulturowego północno-wschodniej Polski. Za priorytety tej współpracy uznano: wspólne prowadzenie wielodyscyplinarnych badań naukowych i ekspertyz mających na celu określenie stanu zachowania zabytkowych katakumb supraskich, opracowanie założeń merytorycznych ich konserwacji zachowawczej oraz wsparcie przyszłych działań konserwatorskich tego zabytku. Zespół klasztorny w Supraślu uznaje się powszechnie za zabytek o wartości ponadregionalnej oraz za obiekt o szczególnej wartości dla dziejów Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Połączył on także świat nauki, który w swoich działaniach interdyscyplinarnych zgodnie wyraził wolę współpracy. Rok 2022 obfitował w wiele przedsięwzięć. Podjęto bardzo szerokie, pogłębione działania badawcze, rejestracyjne i projektowe, a także kwerendy

typologiczne i komparatystyczne, w szczególności w zakresie archeologii, architektury i urbanistyki, ochrony dziedzictwa i konserwacji zabytków, inżynierii materiałowej, inżynierii lądowej, teologii, historii, historii sztuki, nauk medycznych i innych. Efektem zintensyfikowanych działań 26 stycznia 2023 r. klasztor Męski Zwiastowania Najświętszej Marii Panny wraz katakumbami zostały uznane przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej za „Pomnik historii”. Jak napisano w decyzji Prezydenta RP celem podjętej ochrony jest zachowanie ze względu na wartości historyczne, kulturowe i naukowe oraz walory krajobrazowo-przestrzenne zabytku, tego wiodącego ośrodka monastycznego Kościoła obrządku wschodniego, który przez wieki pozostawał centrum kultury, myśli społecznej i religijnej oraz miejscem postępu doby oświeceniowej w Rzeczypospolitej. Obszar „Pomnik historii: Supraśl – klasztor Męski Zwiastowania Najświętszej Marii Panny” obejmuje historycznie ukształtowaną przestrzeń klasztoru, w tym obiekty: cerkiew Zwiastowania Najświętszej Marii Panny, budynki klasztorne, cerkiew św. Apostoła i Ewangelisty Jana Teologa, pałac Opatów (Chodkiewiczów), bramę wjazdową i katakumby wraz z cmentarzem i otoczeniem. Nadanie zespołowi klasztornemu statusu „Pomnika historii” daje nowe możliwości do zintensyfikowania wspólnych prac naukowo-badawczych i projektowych, służących konserwacji i ochronie tego unikatowego w skali światowej zabytku. Po latach tragicznie postępującej destrukcji i profanacji jest wielka szansa, że zostanie on w końcu uratowany i udostępniony do celów kultowych, kulturowych i turystycznych, co przewiduje podjęty projekt współpracy.

Monaster

Początki Ławry Supraskiej – monasteru Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy – sięgają końca XV wieku. Pierwotnie, około 1492 roku., wojewoda nowogródzki i marszałek Wielkiego Księstwa Litewskiego Aleksander Chodkiewicz (1457-1549) oraz rodzina Siehieniów z Bielska (dziś Bielsk Podlaski) ufundowały go w pobliżu Gródka. To tam właśnie sprowadzili oni najpierw mnichów z Kijowsko-Pieczerskiej Ławry i Świętej

Góry Athos. Jak podaje „Kronika Ławry Supraskiej” pierwsza lokacja monasteru w Gródku, blisko gwarnej rezydencji magnackiej, w pobliżu zamku Chodkiewiczów, kolidowała z pustelniczym, anachoreckim typem życia, silnie zakorzenionego w duchowości wschodniego chrześcijaństwa. Część mnichów powróciła wówczas do Kijowa, a część z nich, za zgodą swego ktitora, opuściła Gródek, szukając innego, bardziej ustronnego miejsca. Legenda głosi, że w 1500 roku mnisi zrobili drewniany krzyż i lokując w nim cząsteczkę Życiodajnego Krzyża Chrystusowego, puścili go z Gródka rzeką Supraśl (Sprząślą) z intencją wskazania nowego miejsca ich pobytu. Zgodnie z wolą Bożą krzyż zatrzymał się na uroczysku Suchy Hrud w Błudowskiej Puszczy, wskazując nowe miejsce osiedlenia mnichów.

Nowa fundacja zostaje w szczególny sposób pobłogosławiona w 1505 roku przez patriarchę konstantynopolitańskiego Joachima (1498-1502, 1504-1505). Specjalnym tomosem patriarcha zatwierdza powstanie monasteru, nadając mu stosowne prawa i zabezpieczenia kanoniczne. Józef Sołtan, późniejszy metropolita kijowski, podarował też monasterowi przywiezioną ze Smoleńska kopię cudownej Smoleńskiej Ikony Matki Bożej, która zasłynęła jako Supraska Ikona Matki Bożej. Aleksander Chodkiewicz bogato wyposażył monaster w materialne dobra i włości. Monaster od samego początku miał charakter wyjątkowy – wysoką rangę i specjalną patriarszą opiekę, status stauropigialny. Na soborze wileńskim 1508-1509 roku jego przełożony Pafnucy Sieheń był witany jako pierwszy po przełożonym Ławry Kijowsko-Pieczerskiej Jonaszu. Tytułowany był honorowo ihumenem patriarszego monasteru Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy. Na ten przywilej patriarszy powoływał się metropolita kijowski Józef Sołtan w 1514 roku (A. Mironowicz). Był on już w XVI wieku największym prawosławnym ośrodkiem monasterskim na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego

Świątynie

Pierwszą powstałą w monasterze świątynią była drewniana cerkiew Św. Jana Teologa. Wyświęcono ją 25 maja 1501 roku. Spłonęła jednak w 1545. 15 października 1510 roku rozpoczęto budowę monumentalnej cerkwi –

katholikonu Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy (1510-1516?), dominującego w całym zespole monasterskim. Kaplice świątyni ufundowano świętym kijowskim: Antoniemu i Teodozemu Pieczerskim oraz świętym męczennikom Borysowi i Glebowi.

Cerkiew ta jest świątynią wyjątkową. Wraz z cerkwiami w Synkowiczach, Małomożejkwie, Wilnie, Brześciu, Nowogródku i Kodniu z XV-XVI wieku tworzy odrębną typologicznie grupę świątyń prawosławnego gotyku o cechach obronnych, prostokątnych w planie, 9-polowych, 4-słupowych, jedno- lub trójabsydowych, oflankowanych czterema wieżami. Grupa ta jest ewenementem w architekturze światowej. Zarówno dla gotyku, jak i dla samego prawosławia jest to architektura unikatowa, gdzie indziej w takiej formie nieistniejąca.

Choć jest to architektura o cechach gotyckich, to wyrasta organicznie z tradycyjnej struktury liturgiczno-przestrzennej świątyni prawosławnej, tak jakby ubrano ją tylko w kostium gotyku. Zewnętrzne atrybuty stylistyczne dopasowały się do wewnętrznej dyspozycji prawosławnego kultu i wiernie mu służą. Pomimo podobnej więc formy zewnętrznej, pomimo gotyckich murów i ich ceglanych wątków, ostrołukowych okien, sklepień oraz innych elementów gotyckich supraski katholikon pozostaje świątynią tradycyjną dla prawosławia.

Plan cerkwi jest wydłużony na osi wschód-zachód. Szerokość nawy środkowej zrównana jest z szerokością podłużnych rozpiętości międzysłupowych, tworząc quasi-transept. Dominujący, centralnie położony, bardzo wysoki oktagonalny bęben z kopułą – wyższy o połowę od wysokości przestrzeni naosu – ustanawia koncentryczną dyspozycję wnętrza z charakterystycznym dla prawosławia ruchem cyrkularnym, wokół osi pionowej i centrum w kopule. Porządek koncentryczny panuje tutaj niepodzielnie nad charakterystycznym dla gotyku porządkiem linearnym. Miejsce trzynawowej bazyliki gotyckiej znanej z łacińskich katedr zachodnich zajmuje bazylika krzyżowo-kopułowa typu *quincunx*, budowla centralna, wyrastająca ze swojego genetycznego grecko-bizantyjskiego prototypu cerkwi Nea Ekklēsia w Konstantynopolu z 880 roku.

Cerkiew ma paradoksalnie swoją tragiczną historię. Choć współtworzyła autochtoniczny rdzeń wielonarodowej kultury Rzeczypospolitej i była najwybitniejszym przykładem kultury prawosławia na zachodnich rubieżach pogranicza, jej dzieje – od momentu powstania aż do zburzenia – stanowią świadectwo stale postępującej eliminacji i neutralizacji wartości sztuki prawosławia. W XVII wieku cerkiew traci swój pierwotny charakter. Traci spójność ideową. Eliminowane są jej największe wartości. W pierwotny ikonostas zamieniony zostaje w 1664 roku na barokowy, będący bardziej wytworem snycerskiego rzemiosła i sztuki pozłotnictwa niż obiektem kultu. Przy zakładaniu nowej dekoracji stiukowej ścian część unikatowych fresków zostaje zasłonięta, część zamalowana, a część zniszczona,. Zmienia się oryginalny wystrój. Powstają boczne ołtarze, nowa ambona, balkon chóru. W 1839 roku podjęto próbę częściowego odbudowania jej pierwotnego wystroju, przerwana w 1918 wskutek „bieżeństwa”. Kaleczona w okresie międzywojennym i podczas II wojny światowej – najpierw przez armię radziecką, a po 1941 r. niemiecką – została wysadzona przez faszystów 23 lipca 1944 roku. Po tym okrutnym akcie wandalizmu i profanacji cerkiew dotrwała do lat 80. XX wieku w postaci „nietrwalej ruiny”. Można ją było podnieść z ruin i zrekonstruować w całości, lecz nie uczyniono tego. Uratowano jedynie ponad 30 fragmentów i odłamków dawnych fresków, bez świątyni jednak.

Grupa tych prawosławnych, gotyckich cerkwi XV-XVI wieku to wyjątkowy zbiór architektury. Tutaj chrześcijański Wschód i Zachód spotkał się na płaszczyźnie wielkiej sztuki świątynnej ortodoksji w stylistycznym aliansie z gotykiem. Spotkanie to dało utwory architektury wyjątkowe, stanowiące bezcenne dziedzictwo kultu i kultury. Dało też pożywkę do transmisji jego ideowych wartości w przyszłość. Z tej tradycji wyrasta architektura katakumb.

Dzięki wielkiej ofiarności i wysiłkowi Cerkwi i pomocy Państwa cerkiew supraska została podniesiona z ruin. Dokonała się jej rekonstrukcja. Na scalenie, restaurację i konserwację czekają teraz supraskie katakumby.

Katakumby

Po świątyni-katholikonie wzniesiono trzecią z kolei cerkiew Zmartwychwstania Pańskiego, położoną nad monasterskimi katakumbami. Obiekty te powstały w czasach działalności prawosławnego archimandryty Sergiusza Kimbara (1532-1565), piastującego tę godność do 1565 roku. Traktuje o tym Kronika Ławry Supraskiej, która mówi:

(...) Sergiusz Kimbar wymurował refektarz, oratorium, kuchnię, spiżarnię, i pieczary, tenże dzwon niedzielny odlał. Zmarł w roku 1565, w Supraślu pochowany. Tenże pierwszym był supraskim archimandrytą. Przeszli zaś byli tylko superiorami, albo hegumenami (...).

Był to na pewno okres świetności monasteru. W nim nastąpiło podniesienie jego statusu do miana Ławry. Podjęto wówczas wiele nowych inwestycji. Rozpoczęto też wznoszenie monasterskich katakumb z cerkwią jako miejscem ostatniego spoczynku supraskich mnichów oraz dobrodziejów klasztoru. Pierwsze nisze powstały po 1516, a przed 1533 rokiem. Zostały one prawdopodobnie ukończone wraz z zakończeniem budowy cerkwi Zmartwychwstania Chrystusa, którą uroczyste poświęcono 30 października 1533 roku.

W ponad 132 niszach pochówkowych katakumb spoczęli, obok braci monasterskiej, wybitni przedstawiciele elity Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Tu złożono pierwotnie ciało jednego z fundatorów, wojewody nowogródzkiego, Aleksandra Chodkiewicza. Obok fundatora leżeli też członkowie jego najbliższej rodziny i inni przedstawiciele rodów książęcych i możnowładztwa: Ostrogskich, Czartoryskich, Sapiehów, Tyszkiewiczów, Massalskich, Wiśniowieckich, Siemaszków, Słuckich, Sanguszków, Koreckich, Sołomereckich, Olelkowiczów, Połubińskich, Sołtanów, Zahorowskich, Bohowitynowiczów i wielu innych. Część z nich została przeniesiona z innych miejsc pochówków, np. z pobliskiego Gródka. Niektóre ciała przeniesiono w 1644 roku z katakumb do krypty pod ołtarzem cerkwi-katholikonu. Nie był to jednak wieczny spoczynek. Na cmentarzu przyklasztornym, obok katakumb, pochowano licznych mnichów,

przedstawicieli bojarów i szlachty oraz mieszczan z Bielska, Brześcia, Zabłudowa, Kodnia, Słucka, Wilna i Łosic.

Katakumby, tak jak gotycka cerkiew-katholikon Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy mają unikatowy charakter. Są ewenementem w skali europejskiej. Jest to jedyny zachowany tego typu obiekt sepulkralny, unikatowy ze względu na dawny, wprowadzony jeszcze w II wieku p.n.e., układ komór grobowych. Wąskie, niskie nisze pochówkowe *koch* (hebr. כוכים; łac. *loculus*), wymurowano z cegły, prostopadle do boku komory grobowej, co pozwalało na zapewnienie dużo większej liczby miejsc pochówków niż przy typie układu *arcosoliów*. Skomasowanie ich w jednej budowli podziemnej świadczy o oryginalnym zamyśle architektonicznym oraz o skali i randze ówczesnych zamierzeń inwestycyjnych klasztoru, który uzyskał, jak już wspomniałem, najwyższy status Ławry.

Ruina

Dzisiejszy stan techniczny struktury przestrzennej katakumb, konstrukcji i materiałów budulcowych jest katastrofalny, wręcz porażający. Obiektowi w obecnej fazie istnienia grozi unicestwienie. Stale postępująca destrukcja, wynikająca głównie z wpływu warunków atmosferycznych, powoduje sukcesywną degradację obiektu. Znaczna część konstrukcji utraciła swoje właściwości nośne. Nastąpiła destrukcja sklepień nisz oraz filarów rozdzielających poszczególne nisze w obu podłużnych ścianach komory grzebalnej. Uniemożliwia to użycie cegieł do powtórnego wbudowania lub przemurowania. Wskazuje na konieczność podjęcia niezwłocznych działań konserwatorskich w celu utrwalenia substancji w jej oryginalnej postaci i zastosowania jej do odtworzenia najbardziej eksponowanych elementów konstrukcji (części licowej murów). Mury katakumb nie tylko nie posiadają więc wystarczającej wytrzymałości do ewentualnego opierania na nich jakichkolwiek elementów sklepiennych, czy to w celu ich zabezpieczenia, czy służących do odtworzenia stanu pierwotnego budowli, ale nie mają jej nawet do przetrwania w swojej aktualnej postaci. Nie są w stanie nieść swoich własnych obciążeń. Taki stan konstrukcji uniemożliwia wykorzystanie ich do

wsparcia nowych – współczesnych elementów konstrukcji naprawczych, zwłaszcza przekryć sklepiennych i ich dociążenia gruntem. Opieranie jakiegokolwiek nowego elementu na historycznej konstrukcji jest bowiem niemożliwe, a proces destrukcji postępuje w tempie zastraszającym. Jedynym słusznym rozwiązaniem wydaje się przyjęcie założeń do projektu rozwiązań konserwacji i restauracji obiektu poprzez wprowadzenie nowych konstrukcji nośnych usytuowanych poza istniejącym obrysem obiektu.

Uznając ogromną wartość historyczną, naukową i artystyczną tej wyjątkowej budowli sepulkralnej, jedynej takiej w Europie Wschodniej, należy podjąć natychmiastową akcję ratunkową poprzez profesjonalne działania konserwatorskie i architektoniczne. Należy zabezpieczyć ją trwałą osłoną zewnętrznego sarkofagu, opartą poza obrębem budynku i grobów cmentarnych, chroniącą ją przed działaniem szkodliwych czynników atmosferycznych. Należy rozważyć też możliwość symbolicznej rekonstrukcji cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego, słusznej z punktu widzenia historii i ducha miejsca, jako miejsca kultu i znaczenia soteriologicznego. W kontekście prowadzonej rewitalizacji zabytkowego zespołu monastycznego Ławry katakumby i cmentarz mają wielką wartość także dla kulturowo-przyrodniczego krajobrazu Supraśla.

Pamięć

Po raz pierwszy wystawa przedstawia ten unikatowy na skalę światową zabytek kultu i kultury prawosławnej I poł. XVI wieku. Jego zespół wartości ujęty został w szerokim kontekście dziedzictwa prawosławnego kultu i kultury. Ukazuje piękno archetypowych prawzorów chrześcijańskiej tradycji architektury i sztuki sepulkralno-kommemoratywnej, genezę, historię i ewolucyjne przemiany zespołu monasterskiego i jego genetyczne związki z innymi miejscami prawosławnego kultu: Świątynią Zmartwychwstania Pańskiego w Jerozolimie z Anastasis i Grobem Chrystusa jako świętym prototypem i prawzorem wszystkich miejsc pochówku chrześcijan, monasterem Św. Katarzyny na Synaju, monasterami Meteorów i Św. Góry Athos, Ławrą Kijowsko-Pieczerską, monasterem Pskowsko-Pieczerskim.

Ukazuje piękno architektury świątyń prawosławnego gotyku, który w cerkwi monasterskiej Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy uzyskał postać najbardziej rozwiniętą i jest ewenementem na skalę światową. Prezentuje też *ad oculos* aktualny stan zachowania katakumb i tragizm ich upadku, destrukcji i profanacji, z silną nadzieją jednak na ich scalenie, konserwację i restaurację oraz przywrócenie im pierwotnej służebności kultowej. Ona jest jego wartością podstawową w aspekcie eschatologicznym i soteriologicznym. Tak jak cerkiew monasterska Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy w Supraślu po 40 latach procesu rekonstrukcji uratowana została przed unicestwieniem i przywrócona do duchowego życia Cerkwi, tak i teraz katakumby, można jeszcze uratować. Mogą się stać one ponownie miejscem kultu, wiary i pamięci. I staną się nimi.

Wystawa przedstawia obszerne, niepublikowane wcześniej informacje, dokumenty, mapy, ryciny, rysunki i fotografie, pozyskane i przeanalizowane podczas archiwalnych kwerend i porównawczych analiz komparatystycznych. Przywołuje także opisy i konstatacje naukowych badań architektonicznych i archeologicznych oraz prac projektowych, służących ratowaniu tego wyjątkowego zabytku. Podczas tych badań i projektów sformułowano wiele hipotez, które podczas rozpoczynających się badań konserwatorskich, na które klasztor niedawno otrzymał zgodę, zostaną niebawem już zweryfikowane. Jedną z nich jest kwalifikacja typologiczna struktury przestrzennej katakumb, niemającej swojego odpowiednika na świecie.

Wystawa jest eksponowana w południowej części supraskiego monasteru przy ul. Klasztornej, naprzeciwko zabytkowych katakumb oraz w wersji rozbudowanej werbalnie w oddziale muzealnym korpusu południowego Klasztoru Męskiego Zwiastowania NMP w Supraślu. Serdecznie zapraszamy do zapoznania się z nią.



il. 1. Widok Ławry Supraskiej od strony zachodniej (Fot. P. Pietrow, 1864)



il. 2. Widok Ławry Supraskiej od strony północnej. (fot. P. Pietrow, 1864)



il.3-5. Cerkiew - katholikon Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy formie pierwotnej, w stanie ruiny i po rekonstrukcji (fot. P. Pietrow, 1864; P .Kościński, 1947; J. Uścińowicz, 2008)



il. 6-8. Widok wnętrza komory grzebalnej katakumb w 1984 roku (fot. Z. Skrok, T. Wilde?)



il. 9-10. Widok katakumb podczas badań w 2013 roku (fot. M. Karczewski)



il. 11-12. Widok komory i nisz grzebalnych. Stan w 2022 roku (fot. ks. P. Karczewski i J. Uścińowicz).

Dorota Gorzelany-Nowak
Muzeum Narodowe w Krakowie

Rzymianin w bibliotece Stefana Bakałowicza
– inspiracje odkryciami archeologicznymi

Odkrycie teatru w Herkulanum w 1710 roku było przypadkowym, lecz spektakularnym wydarzeniem inicjującym trwający do dziś proces odsłaniania rozległych założeń miejskich i rezydencjalnych w rejonie Kampanii. Aby dotrzeć do ukrytego pod lawą Herkulanum, drążono tunele, wybierając przypadkowe miejsca i sukcesywnie wydobywając zabytki ruchome i fragmenty malowideł czy podłóg. W 1750 roku studnia – kopana ponownie w przypadkowym miejscu – doprowadziła szwajcarskiego inżyniera Karla Webera, kierującego wykopaliskami pod auspicjami rządzącego Neapolem Karola VII Burbona, do marmurowej posadzki, która okazała się częścią pozostałości rozległej willi¹. Odkrycie miało okazać się unikatowe, a zapowiadał je już znakomity zespół rzeźb dekoracyjnych wydobytych w pierwszej fazie prac wykopaliskowych. Rozległe, wielopoziomowe założenie w typie podmiejskiej *villi otium* miało zapewnić właścicielom luksusowe warunki mieszkaniowe i panoramiczny widok na zatokę. Willa składała się ze strefy prywatnej, zlokalizowanej po stronie południowo-wschodniej, gdzie znajdowały się pokoje sypialne, biblioteka i łaźnia, z przyległego atrium z pomieszczeniami reprezentacyjnymi i trikliniami otwartymi na taras widokowy. Obie strefy – prywatna i reprezentacyjna – zapewniały dostęp do dziedzińca perystylowego, od którego w kierunku północno-zachodnim rozciągał się duży perystyl ogrodowy z centralnie umieszczonym podłużnym basenem. Obszar ten wypełniała roślinność, a dekorację stanowiły liczne rzeźby. Na zachód od ogrodu można było dojść do wieży widokowej. Zarówno tam, jak i w całej willi posadzki wykonano z marmuru, a ściany zdobiły freski².

¹ Sider 1990: 536.

² Maischberger, Franken 2004: 97-100.

Dwa lata po odkryciu willi, 19 października, natrafiono w studni na cztery pierwsze zwoje papirusów³. W kolejnych dniach wydobywano dalsze archiwalia, aż natrafiono na pomieszczenie, które okazało się biblioteką. Camillo Paderni, kustosz Muzeum Herkulaeum w Portici, odnotował w liście do Thomasa Hollisa z 18 października 1754 roku: "As yet we have only entered into one room, the floor of which is formed of mosaic work, not unelegant. It appears to have been a library, adorned with presses, inlaid with different sorts of wood, disposed in rows; at the top of which were cornices, as in our own times. I was buried in this spot more than twelve days, to carry off the volumes found there; many of which were so perished, that it was impossible to remove them. Those, which I took away, amounted to the number of three hundred thirty-seven, all of them at present incapable of being opened. These are all written in Greek characters"⁴. Odkrycia interesowały również podróżujących po Kampanii. Johann Joachim Winckelmann odwiedził Neapol w 1758, a następnie w 1762 roku. Jego opisy powstawały z pamięci, ponieważ pomimo wstępnych pozwoleń, nie mógł na miejscu wykonywać żadnych szkiców ani notatek⁵. Nie był wyjątkiem w tej kwestii: restrykcji odnośnie do sporządzania jakiegokolwiek „dokumentacji” doświadczyli Johann Tischbein, Wolfgang Goethe, Jean-Jacques Barthélemy czy inni humaniści pragnący zapoznać się z nowościami archeologicznymi⁶. Było to wynikiem początkowej rezerwacji informacji o znaleziskach wyłącznie dla grupy archeologów. Winckelmann nie omieszkał jednak opisać wyjątkowego odkrycia w Herkulanum, co wpłynęło istotnie na jego upowszechnienie⁷. W liście do antykwariusza Giovanniego Lodovica Bianconiego odnotował: "Aus der Ruinen von Herkulanum sind mehr als achthundert alte Handschriften hervorgezogen worden, die man alle in einem kleinen Zimmer eines Landhauses, unter dem Garten der Barfüßer Augustiner zu Portici, gefunden hat. In diesem Zimmer befinden sich rings herum Schränke, von ein wenig mehr als Manneshöhe, um die Schriften

³ Ruggiero 1885: 124.

⁴ Paderni 1753: 823.

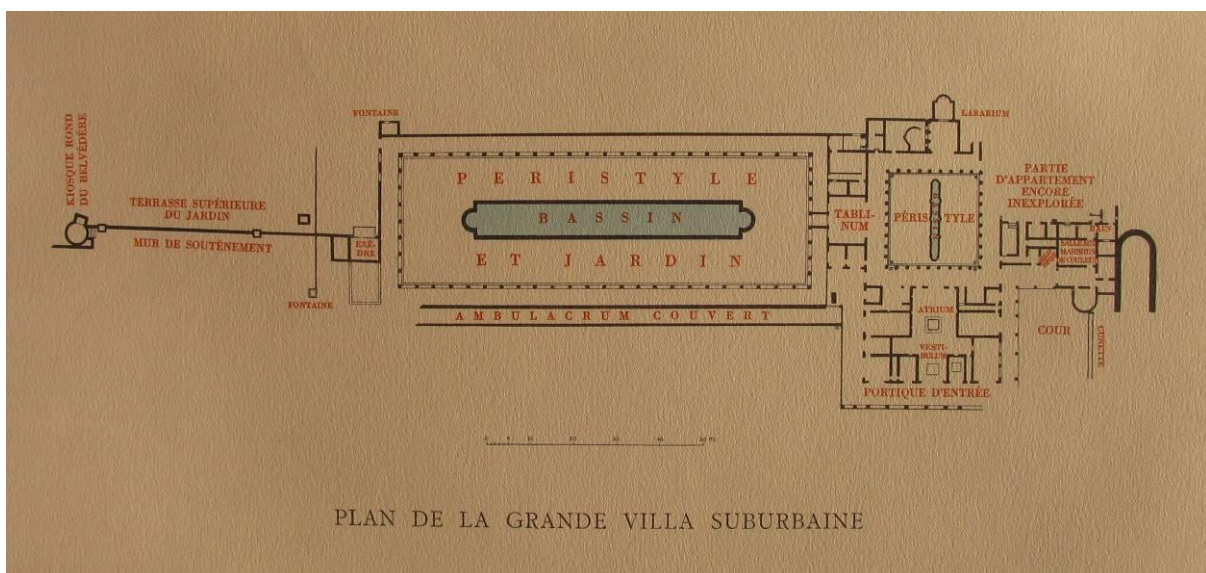
⁵ Travaglione 2004: 111.

⁶ Seznec 1949: 151.

⁷ Winckelmann 1762; Winckelmann 1764.

bequem heraus nehmen zu können; und in der Mitte theilte das Zimmer eine Reihe Schränke von der nämlichen Höhe, wobei auf beiden Seiten ein freien Gang geblieben war. Die Handschriften haben beinahe das Ansehen von Schmiedekohlen; aber nur wenige sind rund; der größte Theil derselben ist mehr oder weniger platt gedrückt; viele sind rundlich und krumm gebogen wie Ziegenhörner. Ihre gewöhnliche Länge beträgt einen Palm. Die Dicke ist verschieden; einige darunter aber sind nur einen halben Palm lang. An beiden äußeren Enden, die versteinertem Holze gleichen, siehet man, wie die Handschriften über einander gewickelt sind”⁸.

W relacjach dotyczących odkrycia biblioteki przekazanych przez Paderniego i Winckelmanna widoczne są różnice. W pierwszym przypadku mowa o reprezentacyjnym pomieszczeniu z mozaikową posadzką i z szafami bibliotecznymi dekorowanymi gzymsami, w drugim zaś akcent położony jest na małą powierzchnię pokoju i jego magazynowy charakter. Fakt ten niewątpliwie poświadcza układ szaf, wspomniany też przez Paderniego: ustawione były zarówno przy ścianach, jak i pośrodku pomieszczenia, które zgodnie z planami Carla Webera⁹ mierzyło zaledwie 2,65 x 3,20 m (il. 1)¹⁰.



il. 1. Charles Weber, Plan Willi Papyrusów w Herkulanum (1754-1765)
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Maison_des_Papyrus.jpg
[23.03.2023])

⁸ Fernow 1808: 227-228.

⁹ Comparetti, de Petra 1883: tav. XXIV.

¹⁰ Knüvener 2002: 81-83.

Zainteresowanie Winckelmanna papirusami wynikało z przyjaźni z ojcem Antonio Piaggio zawartej podczas pięcioletniego pobytu w Portici. Bibliotekarz ten miał powierzone wówczas prawie niewykonalne zadanie rozwinięcia zwojów znalezionych w Willi Papirusów za pomocą urządzenia skonstruowanego przez siebie w 1753 roku¹¹. Było to innowacyjne rozwiązanie pozwalające ocenić wartość odkrycia – stan zachowania zwojów papirusowych uniemożliwiał bowiem ich rozwinięcie bez zniszczenia. Większość tekstów w języku greckim okazała się pismami filozoficznymi należącymi do Epikura i jego uczniów, a w szczególności do Filodemososa z Gadary (110-39 p.n.e.)¹². Ów filozof pochodzący z Bliskiego Wschodu studiował w Atenach u Zenona z Sydonu, następnie przez Sycylię przybył do Kampanii. Tam spędził połowę życia pod patronatem Luciusa Calpurniusa Piso (101-43 p.n.e.), polityka związanego z Juliuszem Cezarem przez małżeństwo jego córki Kalpurnii z dyktatorem, dzięki czemu uzyskał urząd konsula w 58 roku p.n.e. Pizon, prywatnie humanista, wyznawca epikureizmu, pobierał nauki u Filodemososa z Gadary, gościł filozofa w swojej willi, a także przechowywał w bibliotece jego dzieła oraz inne teksty epikurejskie pisane w języku greckim, pochodzące z czasów od III wieku p.n.e. Biorąc pod uwagę zawartość tekstów i opisy pomieszczenia, biblioteka-magazyn miała charakter specjalistyczny i służyła zapewne tylko Filodemosowi i Pizonowi. Fakt przetrwania zbioru najpierw podczas wybuchu Wezuwiusza – proces częściowego spalenia w temperaturze około 300° C zapobiegł rozkładowi materiału organicznego i zakonserwował zwoje¹³ – a następnie podczas działań eksploracyjnych wpłynął decydująco na zachowanie myśli epikurejskiej oraz twórczości samego Filodemososa, znanego tylko z nielicznych fragmentów epigramów¹⁴.

Pomimo znaczenia odkryć w Herkulanum, efekty wykopalisk były powoli upubliczniane. Wydawnictwo *Le Antichità di Ercolano Esposte*, które ukazało

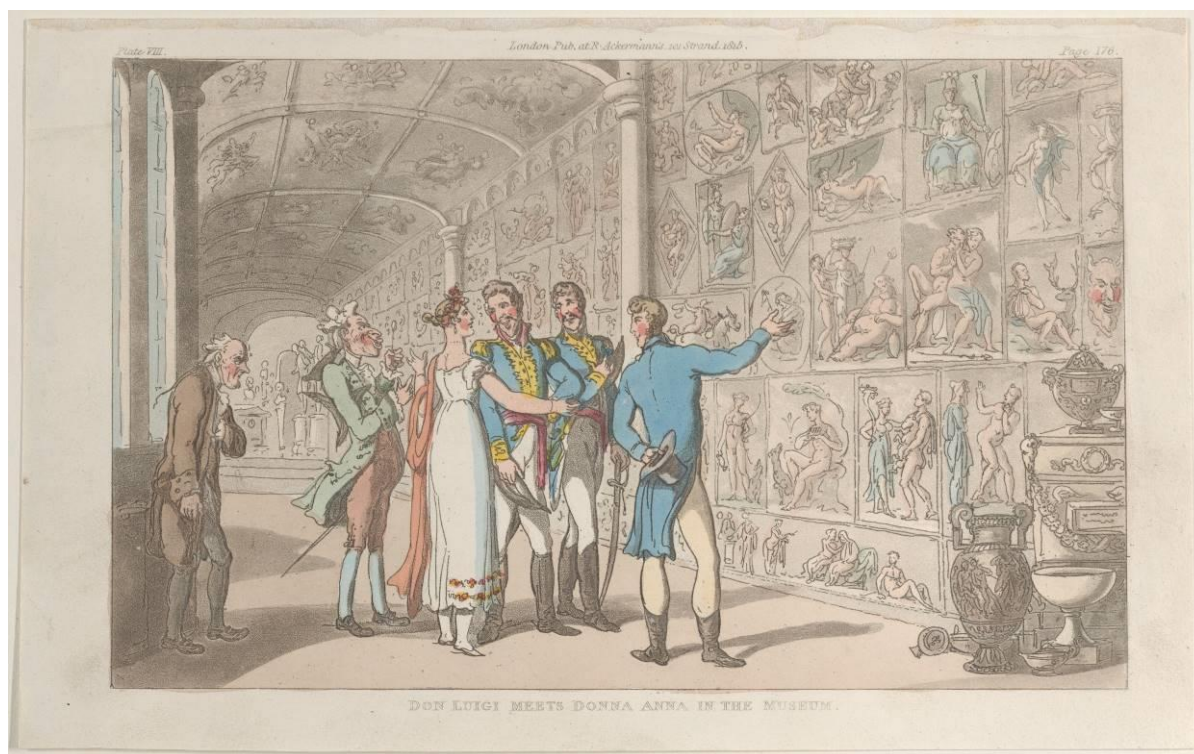
¹¹ Travaglione 2004: 115-116.

¹² Travaglione 2004: 112-113.

¹³ Travaglione 2004: 111.

¹⁴ Sider 1990: 538-540.

się w ośmiu tomach w latach 1757-1792, miało pierwotnie elitarny charakter. Zawierało grafiki przedstawiające zabytki pochodzące nie tylko z



il. 2. Thomas Rowlandson, *Don Luigi Meets Donna Anna in the Museum*, z: *Naples and the Campagna Felice: in a Series of Letters Addressed to a Friend in England* in 1802, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art inv. 59.533.1621(4)
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/788422> [23.03.2023]

Herkulanum, ale też z Pompejów i Stabiów, przechowywane w Museo Ercolanese, mieszczącym się w Palazzo Reale Burbonów w Portici (il. 2). Tak obszerna publikacja rzeźb, fresków, przedmiotów codziennego użytku ostatecznie nie pozostała bez wpływu na rozwój znajomości ikonografii i ornamentów antycznych, wprowadzając je do nurtu neoklasycyzmu¹⁵. Wraz z dwukrotnym odsunięciem od władzy Burbonów w Neapolu na przełomie XVIII i XIX wieku upłynął również czas istnienia Museo Ercolanese, w opiniach podróżników “il più curioso ed il più ricco che si vegga in Italia”, “das A und Ω aller Antikensammlungen”¹⁶, którego zbiory przeniesiono w latach 1806-1808 do Muzeum Archeologicznego w Neapolu.

¹⁵ Winckelmann 2011: 27.

¹⁶ Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983: 83.

W okresie pomiędzy przyjazdem Stefana Bakałowicza do Rzymu w 1883 roku a powstaniem obrazu *Rzymianin w bibliotece* (1890, il. 3)¹⁷ historia odkryć w



il. 3. Stefan Bakałowicz, *Rzymianin w bibliotece* (1890) (<https://koryo-saram.site/veronika-van-zuhridtdin-islamshikov-hudozhnik-i-pedagog/> [23.03.2023])

Herkulanum została przypomniana dzięki opublikowaniu monografii willi¹⁸ i dziennika wykopalisk¹⁹, samo miejsce inspirowało również autorów utworów literackich²⁰. Kilka lat wcześniej ukazała się też druga seria wydawnictwa poświęconego papirusom²¹, a o Willi Papirusów wspominały też ówczesne przewodniki²².

¹⁷ Taszkient, Państwowe Muzeum Sztuki Uzbekistanu inw. Ж-1416.

¹⁸ Comparetti, de Petra 1883.

¹⁹ Ruggiero 1885.

<https://archive.org/details/storiadegliscavi00rugg/page/122/mode/2up?ref=ol&view=theater>

²⁰ Moormann 2013.

²¹ Pierwsza seria *Herculanensium Voluminum quae supersunt Collectio prior* (1793–1855), Giulio Minervini *Herculanensium voluminum quae supersunt: Collectio altera* (Neapoli 1862–1876); Travaglione 2004: 117.

²² Breton 1870: 511-514.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że to znakomite i unikatowe znalezisko stało się inspiracją dla Bakałowicza do stworzenia wizji reprezentacyjnej biblioteki, pełniącej też funkcję gabinetu w willi zamożnego Rzymianina. Przestronne pomieszczenie odbiega rozmiarami i umeblowaniem od przekazów Paderniego czy Winckelmanna, ale też trudno byłoby, trzymając się stricte ich opisów, umieścić we wnętrzu scenę z życia codziennego właściciela.

Patrząc na obraz, można przenieść się w lata około połowy I wieku: różowe tło w głównej partii ścian ponad czarnym cokółem, centralnie umieszczone edikule z przyczółkiem, podział ornamentami górnej partii ściany występują w III stylu, prześwity architektoniczne zaś zapowiadają IV styl, stosowany w latach do wybuchu Wezuwiusza²³. Jest to właściwe dla malarza ogólne odwzorowanie stylu pompejańskiego z bardzo swobodnym zakomponowaniem detali zaczerpniętych z poszczególnych zachowanych bądź zadokumentowanych ścian, jak unoszące się uskrzydłone postaci Victorii o rozłożystych skrzydłach z Domus Vetti Sirici (VII.1.47) przy Strada Stabiana²⁴.

Zamiast wspomnianej w opisach posadzki mozaikowej Bakałowicz posłużył się wzorem wykonanym w *opus sectile*, znanym w Rzymie z zachowanych budowli. Centralny geometryczny układ z płyt marmurowych nawiązuje do wzoru posadzki w Panteonie.

Umeblowanie biblioteki składa się tylko z jednego regału na zwoje papirusowe, dwóch stołów i dużej skrzyni. Regał podzielony przegródkami na kwadratowe nisze – *loculamenta* – pozwala na uporządkowane przechowanie w nich po kilka zwojów wsuwanych w głąb szafy. System ten poświadczają źródła pisane, rzadko ikonograficzne, a zachowane drewniane regały są jeszcze radsze²⁵. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na terminologię opisów Paderniego i Winckelmanna, wskazującą nie na regały, lecz na szafy zamykane, jak ta zachowana na sarkofagu z około 300 roku z przedstawieniem czytającego zmarłego chirurga (il. 4). W czasach

²³ Gorzelany-Nowak 2022: 248.

²⁴ Niccolini, Niccolini 1854: tav. II.

²⁵ Clark 1909: 30-33.

Bakałowicza zabytek ten można było zobaczyć w Villa Balestra przy via Monti Parioli w Rzymie²⁶.

Funkcję pomieszczenia akcentują detale, które znajdują się na planszach i rycinach publikacji *Le Antichità di Ercolano Esposte* oraz *Le case ed i*



il. 4. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, sarkofag rzymski inw. 48.76.1 (<https://images.metmuseum.org/CRDImages/md/original/DT11898.jpg> [23.03.2023])

monumenti di Pompei disegnati e descritti. Są to stojąca na regale *capsa*²⁷ – cylindryczny pojemnik z drewna bukowego do przechowywania i przenoszenia papirusów, który u Bakałowicza wygląda na wykonany z brązu, na stole zaś można dostrzec kałamarz²⁸, lampkę oliwną²⁹ znajdującą się na stojaku³⁰. Bakałowicz pamiętał też o umieszczeniu na stole statuetki bogini Ateny/Minerwy, która jako bogini mądrości patronowała zbiorom bibliotecznym. W gabinecie można zobaczyć jeszcze drewnianą skrzynię z okładziną z brązu, stojącą po lewej stronie przy ścianie. Oddaje ona prawie wiernie wygląd tzw. *arca ferrata*³¹ dekorowanej popiersiami Erosa, Psyche i maską dionizyjską w głównym rzędzie, a powyżej mniejszymi aplikami: głową pantery i popiersiami Apolla i Artemidy. Skrzynia pochodzi z odsłoniętego w 1861 roku domu przy via dell'Abbondanza (VIII.4.12), zwanego Casa dei Barbieri. Właściciele przechowywali w niej kosztowności. Zwyczajowo

²⁶ Obecnie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, inw. 48.76.1, por. Matz 1881: 346–47 nr 3127a.

²⁷ *Le Antichità di Ercolano Esposte* II: tav. II; Niccolini, Niccolini 1862: tav. LXXXVII.

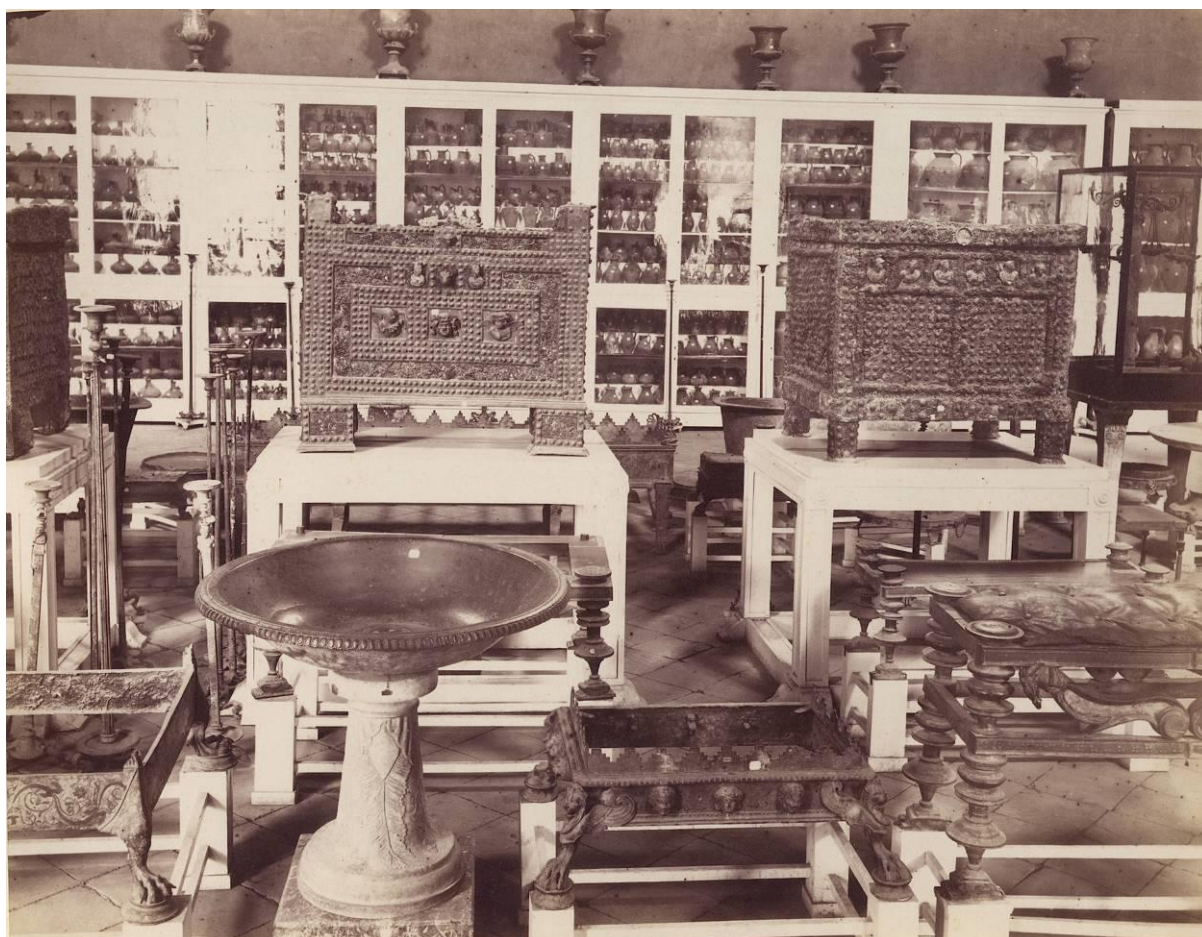
²⁸ *Le Antichità di Ercolano Esposte* II: s. 221, tav. XXXIX; Niccolini, Niccolini 1862: tav. LXXXVII.

²⁹ *Le Antichità di Ercolano Esposte* VIII: tav. XIX.

³⁰ *Le Antichità di Ercolano Esposte* VIII: tav. LVIII-LX.

³¹ Neapol, Museo Archeologico Nazionale inw. 73021; Aßkamp 2007: 215–216.

skrzynie ustawiano w atrium, które jako dostępne dla gości było przestrzenią prezentacji zamożności rodziny³². Wraz z innymi zabytkami wyposażenia wnętrz *arca ferrata* z via dell'Abbondanza była eksponowana w Sala dei Piccoli Bronzi neapolitańskiego muzeum, co poświadcza zdjęcie z 1885 roku (il. 5), jak również opublikowana w tomie Niccolinich³³. Skrzyni tej jako elementu wyposażenia atrium Bakałowicz użył już wcześniej, w 1887 roku,



il. 5. Giorgio Sommer (1834-1914), Napoli – Museo – Sala dei bronzi
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer,_Giorgio_%281834-1914%29_-_n._....._-_Napoli_-_Museo_-_Sala_dei_bronzi.jpg [23.03.2023])

na obrazie *Na przyjęciu u Mecenasa*. Powtórzonym meblem jest również stół z nogami w formie herm, przy jakim pracuje urzędnik na obrazie *Przed pretorem*³⁴ z 1889 roku, sama zaś forma hermy przypomina rzeźbioną

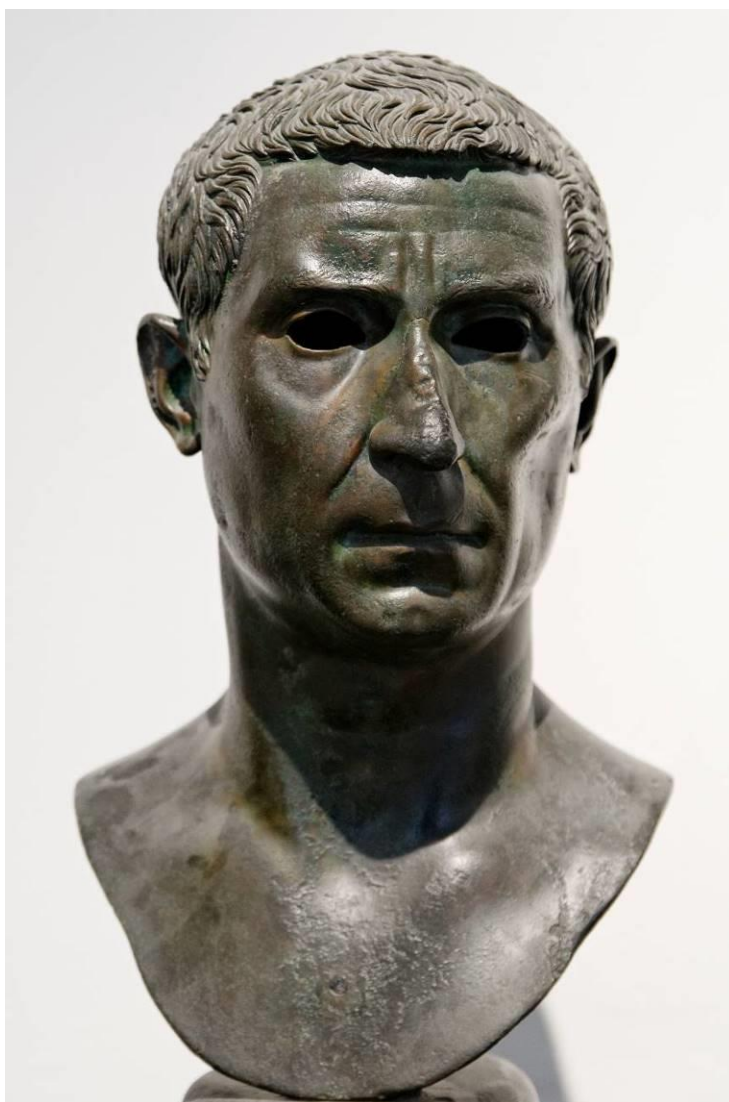
³² De Carolis 2007: 140-143.

³³ Niccolini, Niccolini 1862: tav. XXXIII.

³⁴ Taszkient, Państwowe Muzeum Sztuki Uzbekistanu inw. Ж-1417.

podporę stołu z głową Dionizosa, znalezioną w palestrze w insula orientalis II. 4-19³⁵.

Bakałowicz ukazał Rzymianina podczas lektury. Ubrany jest w tunikę i białą togę. jeżeli miał to być Pizo, patron Filodemososa, to wzorca wizerunku malarz musiał szukać wśród zabytków znalezionych w willi. Jego krótkie włosy i linearne rysy twarzy przypominają portret konsula z 15 roku p.n.e. L. Calpurniusa Piso (48 p.n.e.-32)³⁶, jaki znaleziony został prawdopodobnie w tablinium. To popiersie z brązu syna właściciela willi z czasów powstania



il. 6. Popiersie Calpurniusa Piso Pontifexa, Neapol, Museo Archeologico Nazionale inw. 5601

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/L_Calpurnius_Piso_Pontifex_MAN_Napoli_Inv5601.jpg [23.03.2023])

³⁵ Aßkamp 2007: 314-315, kat. 8.34.

³⁶ Aßkamp 2007: 279, kat. 4.7.

biblioteki Filodemosza należy do licznych przedstawień portretowych, znalezionych w pomieszczeniach domu (il. 6). Na obrazie dojrzały mężczyzna siedzi swobodnie w fotelu o tralkowych nogach wzorowanych na brązowych ramach mebli – *lectus*, łoża³⁷ i *bisellium*, stołka³⁸ – eksponowanych wraz ze



il. 7. Rzym, Musei Capitolini, Sala Filozofów
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hall_of_the_Philosophers,_Musei_Capitolini,_panorama.jpg [23.03.2023])

skrzynią w tej samej sali Muzeum Archeologicznego w Neapolu. Zaś inspiracją dla wyobrażenia Rzymianina mógł być posąg siedzącego

³⁷ Neapol, Museo Archeologico Nazionale inv. 78614, 78615.

Prawdopodobnie z Pompejów, por. Aßkamp 2007: 248, kat. 6.12. Inne przykłady z triclinium domu C. Vibiusa (VII.2.18), por. Niccolini, Niccolini 1862: tav. XXXV; Breton 1870: 404.

³⁸ Neapol, Museo Archeologico Nazionale inv. 72992. Stołek ten występuje również wśród wyposażenia atrium w obrazie „Przed pretorem” z 1889 roku (Taszkient, Państwowe Muzeum Sztuki Uzbekistanu inv. Ж-1417).

mężczyzny w todze, ze zwojem w dłoni, ze zbiorów Giustiniani³⁹, gdzie interpretowany był jako posąg konsula i generała dowodzącego wojskiem rzymskim podczas drugiej wojny punickiej, Marka Klaudiusza Marcellusa (ok. 268-208 p.n.e.)⁴⁰. Obecnie uważany jest za kopię z okresu Hadriana portretu greckiego poety tragicznego Moschiona (2. połowa III w. p.n.e.), bez zachowanej głowy, która uzupełniona została w okresie nowożytnym⁴¹ (il. 7). Posąg w tym samym typie z około 110 roku, sygnowany przez Zenona, syna Attinasa z Afrodisias, należał do kolekcji w Villi Ludovisi, która sprzedana została do zbiorów Museo Nazionale Romano⁴². Mniejsza statuetka siedzącego Moschiona powstała w I wieku znajduje się w Muzeum w Neapolu i znana jest z już XVI-wiecznych publikacji ikonograficznych Fulvia Orsiniego ilustrowanych grafikami Antoine’a Lafréry’ego⁴³. Sposób czytania zapisanego w kolumnach tekstu na zwojach, polegający na rozwijaniu części trzymanej w prawej ręce i zwijaniu przeczytanego fragmentu lewą ręką, ilustrowała rzymska kopia posągu Demostenesa z Muzeów Watykańskich⁴⁴. Przy stojącym mówcy można zobaczyć również capse na zwoje.

Motyw czytania został już wcześniej wykorzystany przez Bakałowicza. W 1885 roku namalował on scenę ukazującą w jesiennym krajobrazie parku poetę Katallusa, który siedzi na marmurowej ławie i czyta swe wiersze przyjaciółom⁴⁵. Tu jednak poeta trzyma w ręce dyptych (tabliczkę woskową), jaki można zobaczyć w zachowanych zabytkach malarstwa pompejańskiego, w portrecie tzw. Safony (Insula Occidentalis) czy pary Terentiusa Neo z małżonką (dom VII.6.2 przy via Stabia)⁴⁶.

Jak na tym antycznym fresku, tak i u Bakałowicza Rzymianinowi towarzyszy rodzina. Jedna z kobiet żywo zareagowała na czytany tekst, wstając z krzesła. Druga siedzi na klismosie z podnóżkiem. Obie noszą tuniki i palle

³⁹ Rzym, Musei Capitolini inw. S 603.

⁴⁰ De Rossi 1704: tav. LXXXVIII.

⁴¹ Fittschen 1991: 260.

⁴² Inw. 8641; Fittschen 1991: 260.

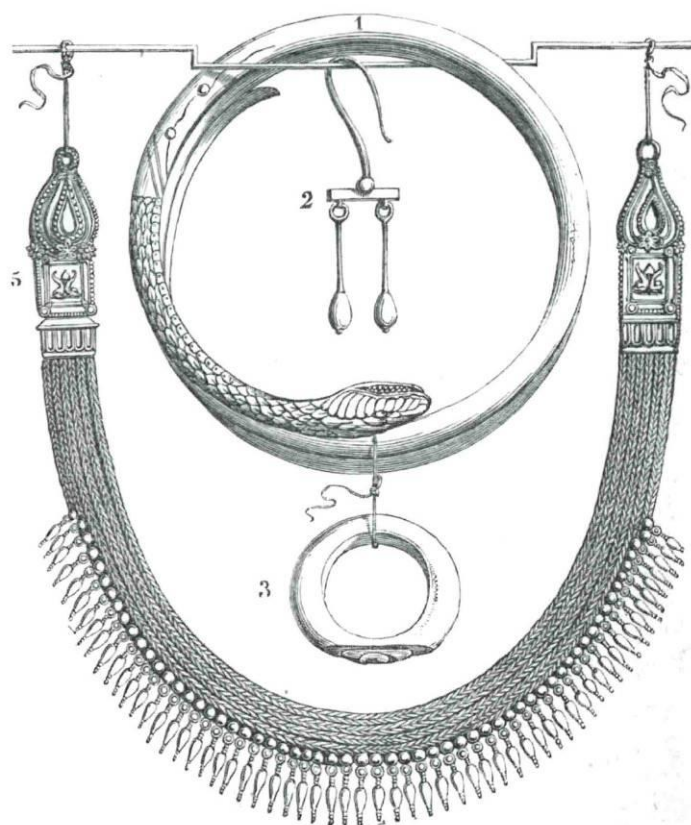
⁴³ Neapol, Museo Archeologico Nazionale inw. 6238; Orsini 1570: tab. 30; Pozzi 1989: 168, kat. 101.

⁴⁴ Rzym, Musei Vaticani, Braccio Nuovo inw. 2255.

⁴⁵ W zbiorach Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, por. Богословская 2016: 391.

⁴⁶ De Caro 1996: 188, 189 (Neapol, Narodowe Muzeum Archeologiczne inw. 9084 i 9058).

okrywające głowy oraz złotą biżuterię eksponowaną na wystawie Muzeum Archeologicznego w Neapolu. Misterny naszyjnik stojącej kobiety, składający się z łańcuszka i licznych zawieszek, wywodzi się z greckiej tradycji jubilerskiej okresu późnoklasycznego i na szyi Rzymianki byłby świadectwem przechowywania w rodzinie drogiego przedmiotu przez ponad 300 lat. Na zgiętej ręce siedzącej kobiety wyeksponowana jest hellenistyczna bransoleta spiralna (I w. p.n.e./I w.) w formie węża, jaka znaleziona została z Domu Fauna w Pompejach. Oba zabytki złotnictwa należały do znanych i



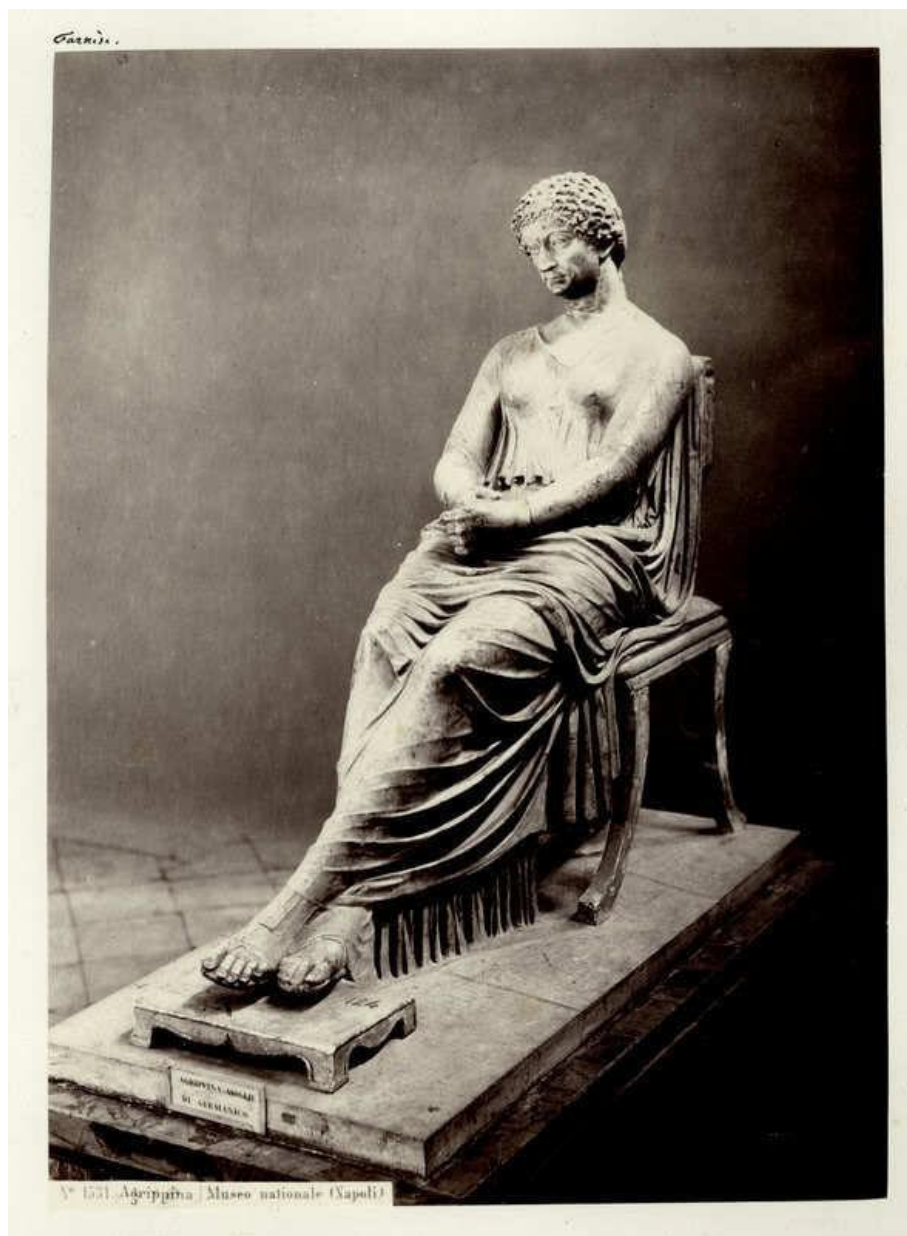
il. 8. Biżuteria antyczna za: M. Monnier, *Pompéi et les Pompéiens*, Paris 1873: 171.

rutynowo publikowanych obiektów pompejańskich, między innymi w rysunkach grafika Hercule'a L. Catenacciego (il. 8)⁴⁷.

Upozowanie siedzącej kobiety odwołuje się do popularnej rzeźby znanej jako tzw. Agrypina⁴⁸, której liczne zdjęcia są dowodem nie tylko zainteresowania

⁴⁷ Niccolini, Niccolini 1854: tav. IV; Monnier 1864: 415.

posągiem, ale też zmiany jego stanu zachowania w postaci uszkodzenia nóg krzesła: na zdjęciu Giorgia Sommera z lat 1860-1880 rzeźba jest jeszcze kompletna (il. 9). Ta kopia wzorca greckiego, siedzącej Afrodyty przypisywanej Fidiaszowi lub Alkamenesowi, została wykonana w czasach flawijskich. Bakałowicz musiał znać jednak jeszcze inne przedstawienia kobiet wspierających głowę na ręce, co jednoznacznie określa stan zamyślenia postaci: to rzeźba z I wieku ukazująca Penelopę, eksponowana w



il. 9. Giorgio Sommer, Napoli – Agrippina
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer,_Giorgio_\(1834-1914\)_-_n._1531_-_Agrippina._Museo_Nazionale_\(Napoli\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sommer,_Giorgio_(1834-1914)_-_n._1531_-_Agrippina._Museo_Nazionale_(Napoli).jpg) [7.10.2022]

⁴⁸ Neapol, Museo Archeologico Nazionale inv. 6029.



il. 10. Posag Penelopy, Musei Vaticani MV.754.0.0
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Arte_romana%2C_statua_della_c.d._penelope%2C_I_secolo_dc_%28musei_vaticani%29.jpg [10.05.2023])

Muzeach Watykańskich⁴⁹ (il. 10), wykonana według wzorca greckiego z połowy V wieku p.n.e., relief zadumanej Demeter z fryzu Partenonu, którego odlewy Muzeum Brytyjskie rozsyłało w XIX wieku po wielu europejskich ośrodkach uniwersyteckich oraz wizerunki zmarłych kobiet na stelach greckich, jakie ilustrowały publikacje na temat antycznej Grecji. Malarz miał do nich dostęp chociażby w bogato wyposażonej bibliotece Henryka Siemiradzkiego, w którego pracowni często gościł⁵⁰.

Odizolowanie siedzącej kobiety może wynikać z różnicy wieku i braku zainteresowania sprawami męża lub wręcz przeciwnie, może być reakcją na czytane przez niego wiadomości. Podobną scenę można odnaleźć w malarstwie pompejańskim: postać siedzącej kobiety z gestem zamyślenia widoczna jest na fresku⁵¹ z cubiculum Casa della Imperatrice di Russia (połączony z VI.14.41), czy w przedstawieniu opowieści o Admecie, które zostało odsłonięte w 1825 roku w tablinum Casa del Poeta Tragico (VI.8.5)⁵². Tekst odczytywany ze zwoju jest wyrocznią Apollina mówiącą o śmierci Admeta i możliwości uniknięcia jej, jeśli ktoś inny zgodzi się umrzeć za niego. Zamyślony gest Alkestis może antycypować tu decyzję kobiety poświęcenia swego życia za męża.

W tle obrazu Bakałowicza również kryje się tragedia, którą malarz przywołuje symbolicznie jeszcze poprzez element dekoracji wnętrza. Popiersie stojące na regale ze zwojami jest z jednej strony nawiązaniem do licznych posągów typu herma i popiersi znalezionych w Willi Papiirusów, które zdobiły również bibliotekę, z drugiej zaś znakiem czasu. Sposób ułożenia włosów i rysy twarzy wskazują bowiem na wzorzec w rzeźbie znalezionej na terenie tzw. bazyliki w Herkulanum, a *de facto* otwartego placu otoczonego portykami, pełniącego funkcję Augusteum, miejsca kultu cesarskiego. Posąg w typie *statua loricata* przedstawiał cesarza Tytusa⁵³, który objął urząd w czerwcu 79

⁴⁹ Rzym, Musei Vaticani MV.754.0.0

⁵⁰ Guhl 1875: il. 127; Богословская 2016: 386; Gorzelany-Nowak 2021: 30.

⁵¹ Neapol, Museo Archeologico Nazionale inv. 9378.

⁵² Niccolini, Niccolini 1890: tav. IV. Neapol, Museo Archeologico Nazionale inv. 9026.

⁵³ Neapol, Museo Archeologico Nazionale inv. 6059, por. Mühlenbrock, Richter 2004: 288.

roku⁵⁴, na kilka miesięcy przed wybuchem Wezuwiusza. Można przypuszczać, że malarz wprowadził do przedstawionego na obrazie wnętrza portret Tytusa, aby zasugerować zbliżający się kataklizm, który zniszczył luksusowe życie właścicieli willi i pogrzebał zbiory biblioteczne. Sam proces niszczenia stał się jednak w tym przypadku zabiegiem konserwującym, dzięki któremu delikatne zwoje papirusowe przetrwały do naszych czasów jako jedyna antyczna biblioteka na terenie Italii.



il. 11. Rekonstrukcja biblioteki w Willi Papirusów, za: Travaglione 2004: 110.

Bibliotekę w Willi Papirusów można oglądać też na współczesnej rekonstrukcji⁵⁵. Podobnie jak u Bakalowicza, ma ona charakter wygodnego gabinetu (il. 11). Zgodnie z opisem Winckelmanna papirusy ułożone są na regałach o wysokości człowieka, ale też odtworzono tu regały w formie półek zamontowanych w niszach. Kolejnymi elementami wspólnymi z wizją

⁵⁴ Cary, Scullard 1992: 172-174.

⁵⁵ Travaglione 2004: 110, il. 1.

Bakałowicza są skrzynia i capsae. Pomieszczenie rozjaśniają naturalne ciepłe płomienie lampek oliwnych, które malarz zastąpił niezauważalnym dla widza źródłem mocnego światła, tak nienaturalnego we wnętrzach domów rzymskich. Pomieszczenie i samo przedstawienie traci przez to na autentyczności, pomimo przesycenia kompozycji elementami antycznymi. Obrazy Bakałowicza wpisują się jednak w historię rekonstrukcji, które obecnie umożliwiają programy komputerowe, i w stałe zaciekawienie odsłanianiem i przywracaniem różnych aspektów życia w starożytności.

BIBLIOGRAFIA

Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983 = Agnes Allroggen-Bedel, Helke Kammerer-Grothaus, "Il Museo Ercolanese Do Porticci", w: Domenico Mustilli (red.), *La Villa Dei Papiri*, Napoli: 83-128

Aßkamp 2007 = Rudolf Aßkamp (I.IN.), *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, Mainz am Rhein 2007

Богословская 2016 = Ирина Богословская, Малоизвестные страницы жизни и творчества С. Бакаловича по материалам российской и польской прессы, w: *Sztuka Europy Wschodniej* 4, 2016: 385-399

Breton 1870 = Ernest Breton, *Pompeia, Guide de visite a Pompei*, Paris 1870

Cary, Scullard 1992 = Max Cary, Howard Hayes Scullard, *Dzieje Rzymu. od czasów najdawniejszych do Konstantyna*, t. 2, Warszawa 1992

Clark 1909 = John W. Clark, *The care of books*, Cambridge 1909

Comparetti, de Petra 1883 = Domenico Comparetti, Giulio de Petra, *La Villa Ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca*, Turin 1883

De Caro 1996 = Stefano De Caro, *The National Archaeological Museum of Naples*, Napoli 1996

De Carolis 2007 = Ernesto De Carolis, *Il mobile a Pompei ed Ercolano. Letti, tavoli, sedie e armadi. Contributo alla tipologia dei mobili della prima et imperiale*, Roma 2007

De Rossi 1704 = Domenico De Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704

Fernow 1808 = Carl Ludwig Fernow, *Winckelmann's Werke*, Bd. 2, *welcher die Schriften über die Herculanischen Alterthümer, die Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen, und den Versuch einer Allegorie enthält*, Dresden 1808

Fittschen 1991 = Klaus Fittschen, „Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen I“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 106, 1991: 243-279

Gorzelany-Nowak 2020 = Dorota Gorzelany-Nowak, *Antyk grecko-rzymski w twórczości Henryka Siemiradzkiego*, w: Agnieszka Kluczevska-Wójcik (red.), *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, t. 3: *Głosy o twórczości Henryka Siemiradzkiego*, Warszawa-Toruń 2021: 29-41

Guhl 1875 = Ernst Guhl, *La vita dei Greci e dei Romani: ricavata dagli antichi monumenti*, Torino 1875

Knüvener 2002 = Peter Knüvener, *Private Bibliotheken in Pompeji und Herculaneum*, w: Wolfram Hoepfner (red.), *Antike Bibliotheken*, Mainz am Rhein 2002: 81-85

Maischberger, Franken 2004 = Martin Maischberger, Norbert Franken, *Die Villa dei Papyri. Architektur und Skulpturenausstattung*, w: Josef Mühlenbrock, Dieter Richter (red.), *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mainz am Rhein 2004: 94-109

Matz 1881 = Friedrich Matz, *Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*. Vol. 2, Leipzig 1881

Moormann 2013 = Eric Moormann, *Literary Evocations of Herculaneum in the Nineteenth Century*, w: *Studies in the History of Art*, 2013, Vol. 79, *Symposium Papers LVI: Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890*, 2013: 189-204

Monnier 1864 = Marc Monnier, *Pompéi et les Pompéiens*, w: Édouard Charton, *Le Tour du Monde*, vol. 9.1, Paris 1864: 401-416

Marc Monnier, *Pompéi et les Pompéiens*, Paris 1873

Mühlenbrock, Richter 2004 = Josef Mühlenbrock, Dieter Richter, *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mainz am Rhein 2004

Niccolini, Niccolini 1854 = Fausto Niccolini, Felice Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, 1, Neapel 1854

Niccolini, Niccolini 1862 = Fausto Niccolini, Felice Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, 2, Neapel 1862

Orsini 1570 = Fulvio Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa*, Venedig 1570

Paderni 1753 = Camillo Paderni, CII. Extract of a Letter from Camillo Paderni, Keeper of the Herculaneum Museum, to Thomas Hollis, Esq; Relating to the Late Discoveries at Herculaneum, *Philosophical Transactions* 48, 1753: 821–825

Pozzi 1989 = Enrica Pozzi, *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli I 2*, Napoli 1989

Ruggiero 1855 = Michele Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su'documenti superstiti*, Napoli 1855

Seznec 1949 = Jean Seznec, *Herculaneum and Pompeii in French Literature of the Eighteenth Century*, *Archaeology* 2.3, 1949: 150-158

Sider 1990 = Sandra Sider, *Herculaneum's Library in 79 A.D.: The Villa of the Papyri*, *Libraries & Culture* 25.4, 1990: 534-542

Travaglione 2004 = Agnese Travaglione, *Verkohlte Papyrus-Rollen. Die antike Bibliothek der Villa dei Papiri und ihre Entzifferung*, w: Josef Mühlenbrock, Dieter Richter, *Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum*, Mainz am Rhein 2004: 110-121

Winckelmann 1762 = Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen*, 1762

Winckelmann 1764 = Johann Joachim Winckelmann, *Nachricht von den neuesten herculanischen Entdeckungen*, 1764

Filip Chmielewski

Muzeum Narodowe w Krakowie

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

La donna velata z Krakowa i Bratysławy, czyli popiersia dwóch tajemniczych dam z epoki fin de siecle'u. Secesyjne czy werystyczne dzieła florenckiego rzeźbiarza-wirtuoza Emilio Fiaschiego?

Pomiędzy tradycją a nowoczesnością w sztuce włoskiej przełomu wieków.

Wszystko zaczęło się od pewnej podróży, a raczej „odnalezienia” dwóch wyjątkowych wizerunków dam, tzn. ich rzeźbionych popiersi – z alabastru i marmuru, znajdujących się w zbiorach muzealnych dwóch środkowoeuropejskich miast, niegdyś funkcjonujących w granicach jednego państwa. Ściślej, to zauroczenie czy wręcz fascynacja owymi dziełami sztuki narodziła się od czasu pewnej wizyty w tym drugim ośrodku, czego efektem stały się niecodzienne odkrycia i spostrzeżenia piszącego te słowa. Pierwsza z rzeźb była już dobrze znana autorowi tekstu, lecz w momencie natrafienia na kolejną rozpoczęła się niemal detektywistyczna przygoda, zakończona interesującymi ustaleniami. Co więcej, zestawione ze sobą popiersia obu kapeluszowych, zawoalowanych dam przedstawionych z niezwykle realizmem, niepozbawionym jednak swoistego liryzmu, ukazanych „jak żywe”, zdawały się być pokrewnymi sobie, wręcz siostrzanymi dziełami sztuki. W dodatku tożsamymi niemal w każdym calu, z małymi wyjątkami. Z pierwszą z dam do niedawna można było zapoznać się w krakowskim Ośrodku Kultury Europejskiej, czyli „Europeum”, z drugą – nadal możliwe jest spotkanie w bratysławskim pałacu Pallfych, oddziale praskiej Galerii Miejskiej. Krakowskie popiersie należące do zbiorów Muzeum Narodowego, pełne uroku przedstawienie młodej, nieco zamyślanej kobiety w wielkim słomkowym kapeluszu, wyjątkowe, jeśli chodzi o zbiory polskie, zachwyca przede wszystkim wirtuozerią wykonania. To rzadkie, jakże efektowne i pełne fantazji dzieło sztuki wykonano z niezwykle pieczołowitością, posługując się dwoma rodzajami alabastru, ponadto z dodaniem polichromii. Z kolei

dziewczęcy wizerunek z Bratysławy wyrzeźbiony został z jednolitej bryły karraryjskiego marmuru.

Tajemnicze podobizny młodych, nieznacznie uśmiechających się kobiet, jednocześnie pograżonych w zamyśleniu lub zdających się marzyć, swym artystycznym wyrazem oraz wyszukaną formą szybko przyciągają uwagę widza; nie sposób ich nie dostrzec nawet pośród rozmaitych innych eksponatów, niegdyś otaczających popiersie z krakowskiego Muzeum Narodowego. Pierwsza z owych dam, nie bez przyczyny zestawiona została z barokowym popiersiem autorstwa Giusto le Courta (Josse le Corte), również wykonanym w marmurze i nie mniej ekspresyjnym w wyrazie, druga zaś – bratysławska samotnie zdobi hall przed wąską, lecz efektowną klatką schodową, wiodącą na piętro miejskiego pałacu, gruntownie przebudowanego w XVIII stuleciu. Popiersie ze zbiorów polskich nie było osamotnione, natomiast wyobrażenie damy znajdujące się w Bratysławie jako jedyne dzieło sztuki w przestrzeni niewielkiego hallu, ustawione na widocznym cokole wylaniało się z półcienia spowite złotą poświatą, którą potęgowało wprowadzone od tyłu rzeźby, delikatne miodowe oświetlenie. Podkreślało ono naturalną kremową tonację marmurowego popiersia, jednocześnie uwydatniając jego barwę, dzięki czemu stawało się ono niemal złotawe, odmaterializowane.

Jeśli zestawimy oba zagadkowe obiekty, okaże się, że wykonał je ten sam autor. Wyszły one z jednej pracowni, z jednej ręki długo niezidentyfikowanego mistrza. Bynajmniej nie są to zwykłe, dające się rozpoznać podobizny konkretnej osoby. Bardziej dynamiczne barwne popiersie dziewczyny, które trafiło do Krakowa i którego pochodzenie jest niewyjaśnione, to pełnoplastyczna rzeźba usytuowana na specjalnie wykonanym niskim postumencie (identycznym jak w nieco różniącej się wersji bratysławskiej). To przedstawienie w formie popiersia ze ściętymi trapezoidalnie ramionami, a raczej wyobrażenie młodej damy z lekko uniesioną głową, przybranej wydatnym, trafnie oddanym słomkowym kapeluszem, dodatkowo przewiazanym woalką, która jak pajęczyna delikatnie osłania twarz przedstawionej postaci, pełnej uroku i tajemniczości. Subtelna postać o lekko przymkniętych oczach zdaje się trwać w pogodnym



il. 1. Emilio Fiaschi, *Dama w kapeluszu z woalką*, około 1910, Muzeum Narodowe, Kraków

zamyśleniu, co potęguje jeszcze tajemniczy, może nawet nieco ironiczny, lecz nieznaczny uśmiech. Popiersie kobiety ujętej w trzech czwartych zasadniczo przeznaczone jest do oglądania ze wszystkich stron, równie bowiem interesująco przedstawia się perforowany kapelusz o zróżnicowanej linii, opadający na plecy modelki. Co oczywiste, strona przednia, najatrakcyjniejsza dla tego dzieła, rozwiązana została w najbardziej wyszukany sposób. Wrażenie niezwykłości czy też pewnej ekscentryczności owego popiersia potęguje jeszcze umieszczenie przyczepionych u spodu kapelusza oraz na przedzie sukni – na biuście wyróżniających się kwiatów maku, stanowiących jakby atrybut anonimowej modelki (bez wątpienia jest to mak, kojarzący się również – z powodu pełnej formy kwiatu – z różą¹ (il. 1). Szczególnie interesujący jest fakt, iż pełnoplastyczną rzeźbę wykonano z materiału barwnego nader zróżnicowanego, co wraz z polichromowanymi na czerwono makami z zaznaczonym czarnym środkiem nadaje jej więcej efektu i życia. Autor popiersia umiejętnie połączył ze sobą dwa rodzaje wybranego alabastru – w części torsu użył wzorzystego, kremowo-zielonkawego, w partiach twarzy zaś jedynie kremowego miękkiego marmuru, zwanego właśnie alabastrem. Ponownie intrygującym akcentem kolorystycznym są wpięte maki, znacznie ożywiające popiersie zdające się wręcz poruszać, szczególnie w partii efektownego nakrycia głowy. Przedstawienie to działa na wyobraźnię, frapuje i fascynuje zarazem od pierwszego spotkania z tak rzadkim przykładem rzeźbiarskiego wirtuozerstwa. Wszystkie te zastosowane elementy tworzą zadziwiającą i nieco ekscentryczną całość. Bynajmniej nie wyczuwamy tutaj atmosfery sztuczności, lecz raczej aurę niezwykłości i pobudzającego naszą fantazję jawnego niedomówienia, może nawet

¹ *Popiersie kobiety w kapeluszu z woalką*, w zbiorach muzealnych dotychczas określane jako włoskie, lecz nieznanego autorstwa, datowane na lata 1910-1912 (lub 1910-1915). Pochodzenie również jest nieznanie, rzeźba zaś niesygnowana; alabaster z dwóch gatunków o zróżnicowanym odcieniu i żyłkowaniu (zielonkawym i kremowym), z dodatkiem częściowej polichromii, 69,5 x 52 x 35,5 cm (wys. 72 cm, szer. 44 cm, gł. 28 cm); numer inw. MNK XII-A-840. Niestety, nie wiadomo też w jakim czasie i w jakich okolicznościach oraz od jakiego ofiarodawcy bądź instytucji popiersie to trafiło do krakowskiego Muzeum Narodowego. Alabastrowy wizerunek „kapeluszonej damy” poddany został konserwacji na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1993 r., kiedy to dodano cokół (w pracowni prof. Ireneusza Płuski).

niesamowitości. Artysta świetnie uchwycił dyskretny urok modelki, oddając jej delikatny, błyszczący uśmiech, mocniej akcentując mimikę postaci niż w wersji słowackiej, która zdaje się być pracą tego samego mistrza. Popiersie tajemniczej damy istotnie ewokuje dziwnym nastrojem, zwielokrotnionym przez nagromadzenie elementów, jak choćby spory, zdający się poruszać na wietrze, niemal szeleszczący letni kapelusz czy dosłownie oblepiająca twarz modelki, malowniczo rozciągająca się woalka, tworząca pasy wstążki. Wyczuwalny nastrój niesamowitości, wraz z iście barokowym ekspresyjnym rozwiązaniem całości, uwydatniono jeszcze dzięki wirtuozerskiemu potraktowaniu materiału, opracowywanego przez dotychczas niezidentyfikowanego twórcę równie zagadkowej *dame a l'incroyable* ze zbiorów bratysławskich, dzieła, którego pochodzenie pozostaje nieustalone, podobnie jak w przypadku pokrewnego mu biustu krakowskiego. Z pewnością potęguje to jeszcze ową aurę tajemnicy, roztaczającą się wokół tak niezwykłych czy wręcz ekscentrycznych wizerunków.

Kolejne popiersie, mimo narzucających się analogii, ma jednak nieco odmienne cechy niż poprzednie, już scharakteryzowane. Wykonane w marmurze karraryjskim o jednolitym odcieniu, jak wspomnieliśmy, lekko żółtawokremowym w tonacji, jest pokrewne krakowskiemu nie tylko ze względu na temat czy zastosowane rozwiązania formalne oraz te same gabaryty (w tym wysokość rzeźby), lecz przede wszystkim przez emanację owym niezwykłym nastrojem. W tym przypadku popiersie damy w kapeluszu, również o nieznanym pochodzeniu i historii, nieco różnicuje nie tylko sama kolorystyka czy też brak pewnych drobnych dodatkowych dekoracyjnych elementów, lecz także umiejętnie oddany wyraz twarzy, tyle że charakteryzujący się nieco inną mimiką; jest to inny uśmiech, wyraźniej zaznaczony i bardziej widoczny. Dziewczyna z popiersia bratysławskiego uśmiecha się nieznacznie i kokieteryjnie, kierując spojrzenie w stronę widza, choć zarazem zdaje się być niemal nieobecna, powieki zaś efektownie ukazanej postaci są lekko przymknięte. Młoda kobieta ukazana jakby w półśnie, z zaznaczonym czy raczej uwypuklonym biustem (wyraźniej niż w wersji krakowskiej) ma głowę tak samo przybraną kapeluszem, ale już skromniejszym i niezbyt rozbudowanym. Występuje tutaj kolejna różnica: w

miejsku dość skromnej kokardy znanej z wersji krakowskiej, w tym drugim pokrewnym dziele autor bardziej rozbudował malowniczą wijącą się wstęgę/kokardę, widoczną z tyłu rzeźby. Inaczej też w rzeźbie ze zbiorów słowackich rozwiązano samą partię woalki. Twórca delikatnie zaznaczył ową „pajęczą sieć”, zanadto nie zakrywając rysów młodej kobiety. To znacznie spokojniejsze, bardziej statyczne i jakby zastygłe w bezruchu przedstawienie odznacza się, poza swą zrozumiałą jednotonalnością podyktowaną wybranym materiałem, także zastąpieniem dekoracyjnych maków pojedynczą różą, przypiętą na sukni, tuż przy biuście damy. Oba stylizowane wizerunki dam tkwiących w „sennym” marzeniu lub też poetycko natchnionych intrygują nie tyle przez swą oryginalność, jeśli chodzi o potraktowanie zdawałoby się zwyczajnego, wręcz aż nadto eksploatowanego tematu oraz artystyczne wykonanie całości, lecz także zadziwiają całkowitą odrębnością od zazwyczaj spotykanych lub podziwianych, istniejących w tak wielu egzemplarzach salonowych popiersi eleganckich pań, kojarzących się z około 1900 rokiem, dekadencją przełomu stuleci² (il. 2). Rzeźbiarz wirtuoz z dużą zręcznością, wręcz brawurą, niemal do granic możliwości wyzyskał właściwości tkwiące zarówno w gładkim, jak i żyłkowanym alabastrze (wraz z zagłębieniami w partii kwiatów oraz woalki, drażąc alabaster tak, by uzyskać

² *Dama w kapeluszu – popiersie (Dama v klobuku)*, dotąd określana jako dzieło rzeźbiarza włoskiego z 2. połowy XIX wieku, znajduje się w zbiorach bratysławskiej Galerii Miejskiej (obecnie na ekspozycji w Pałacu Pallfych na Starym Mieście); pochodzenie jest nieznane (?), zakupu dokonano 1.01.1975 r.; rzeźba ta również nie jest sygnowana. Marmur karraryjski o żółtawo-kremowym odcieniu, wys. 71,5 cm (B1254; 350/75). Zob. Z. Grajciarova, A. Lohnert, *Prirastky stareho umenia* 2. cast, Galeria hl. mesta SSR Bratislavy 1977, nr kat. 414; *Galeria mesta Bratislavy. Vyber zo zbierok* 1, GMB, Bratislava 1990, nr kat. 51, s. 106 i 107 (il.), (opr. Želmira Grajciarova; jako „taliansky sochar; druha polovica 19. storocia”). Za wszystkie cenne informacje dotyczące tej rzeźby oraz przesłaną, z czasem uaktualnioną, kartę muzealną obiektu (skatalogowanego 1.01.1984 r. [Margita Filova] jako „taliansky autor z 1. polovice 20. storocia”, następnie datowanego na przełom XIX i XX stulecia, a ściślej na lata 1890-1910), chciałbym podziękować Pani Janie Lukovej, kurator zbiorów sztuki dawnej Galerii mesta Bratislavy, za informacje zaś dotyczące rzeźbiarskich metod pracy i samego procesu twórczego, jak również dane o charakterze technicznym, warsztatowym co do tytułowego dzieła składam podziękowania Panu dr. hab. Michałowi Wardzyńskiemu z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.



il. 2. Emilio Fiaschi, *Dama v klobuku*, około 1910, Galeria Miejska, Bratysława

pożądaną formę); z kolei w bardziej ujednoliconej gładkiej wersji z Bratysławy, pokonując opór materii, zrealizował swoją plastyczną koncepcję, swój twórczy zamysł, zapewne z jednej bryły marmuru, wydobywając jakże eleganckie, pełne lekkości i swobody przedstawienie, zaprzeczając istocie samego tworzywa z natury rzeczy niezbyt łatwo poddającego się obróbce.

Bez wątpienia jakże intrygujące, na poły fantazyjne wizerunki obu (rzecz jasna) niemożliwych do jednoznacznej identyfikacji dam same przez się już swym istnieniem wręcz prowokują do odgadnięcia i zgłębienia ich tajemnic: pochodzenia oraz odkrycia kręgu artystycznego czy środowiska twórczego, w których powstały, nie mówiąc już o postaci twórcy tych dzieł. Nasuwa się też pytanie, w jakim czasie oraz kogo tak naprawdę chciano ukazać, zresztą w obu przypadkach pod zawoalowanymi postaciami (gdyż modelki są w gruncie rzeczy bardzo do siebie podobne, choć pierwsza z nich odznacza się bardziej wysublimowanymi, szlachetnymi rysami twarzy), nieznacznie skrytymi za przezroczystą delikatną przesłoną. Nadmienmy raz jeszcze, iż raczej nie można sądzić, że mamy do czynienia z portretem konkretnej osoby; bardziej prawdopodobny wydaje się pogląd, iż stworzono dwa stylizowane fikcyjne wizerunki, pełne tajemniczości i dwuznaczności, być może na specjalne zamówienie. Jednocześnie uderza kontrast pomiędzy płynnym, niemal secesyjnym traktowaniem form, jeśli chodzi o głowę i kapelusz obu postaci, a bardzo tradycyjnym ujęciem biustu i ramion kobiet oraz wiernym odtworzeniem detali, na przykład kwiatów czy wstążek lub guzowych dekoracji kapelusza (nie mówiąc już o postumencie rzeźby z Krakowa). Wszystkie te galanteryjne detale bliskie są tradycji akademickiej sztuki salonowej, nacechowanej jednak pewną subtelnością, a nawet frywolnością bądź filuternością i wyrafinowaniem symptomatycznym dla epoki schyłku, kiedy to poszukuje się ciągle czegoś nowego, nad wyraz, czegoś jeszcze atrakcyjniejszego, lecz równocześnie wciąż funkcjonuje (i oddziałuje) silnie zakorzeniona tradycja wraz z dawną symboliką. Konwencjonalizm ujęcia zderza się tutaj ze skrajnie śmiałym poszukiwaniem środków wyrazu. W każdym razie zarówno podobizna(?) młodej uśmiechniętej kobiety ze „złotawego” popiersia, jak i jej odpowiednik wykonany w gładkim i żyłkowanym alabastrze odznaczają się już bardziej finezyjną, jakby secesyjną

formą, występującą w dziełach z przełomu XIX i XX stulecia, z zauważalnym charakterystycznym zacieraniem czy zatapianiem delikatnych rysów twarzy młodych dam za pomocą cienkiej woalki przypominającej siatkę (wyczuwalna jest tutaj nawet konsystencja, tekstura odtworzonego przeźroczystego materiału). Odnosimy wrażenie, że istotnie jest to rodzaj welonu.

W przypadku tak samo trudnej do określenia, jak wspomniana „siostrzana” dama ze słowackich zbiorów, zarówno w kwestii tematyki, jak i znaczenia oraz pochodzenia (nie wspominając również o czasie powstania), znacznie bardziej wyrafinowanej rzeźby krakowskiej, wcześniej praktycznie niepublikowanej i niewystawianej, pojawiło się kilka mniej lub bardziej trafnie postawionych hipotez co do jej przeznaczenia; nie mówiąc już o innych dociekaniach i domysłach natury historyczno-artystycznej. Szczególnie jeśli chodzi o obszar geograficzny i czas realizacji rozpatrywanego niecodziennego dzieła europejskiej plastyki, tak zgoła niepodobnego do podręcznikowych typowych realizacji rzeźbiarskich drugiej połowy wieku XIX i początku następnego stulecia³.

³ Rzeźba krakowska pojawia się jedynie w publikacjach ogólnych, przewodniku po Ośrodku Kultury Europejskiej „Europeum”: D. Dec, J. Wałek, *Europeum. Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2013, s. 76, il. s. 77. Ponadto portret kobiety w kapeluszu z woalką był raz prezentowany na wystawie czasowej w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1998 roku jako dzieło noszące znamiona pewnej akademickości. Zob. w: *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich.*, katalog wystawy pod red. I. Danielewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, nr kat. 118, s. 236 (il. s. 237), (nota Anny Król). Szerzej na temat obu popiersi: F. Chmielewski, *Dve busty damy v klobuku so zavojom. Neobvykle sochy talianskeho povodu v muzejnych zbierkach v Krakove a v Bratislave*, 1. cast/ *Two busts of a lady with hat and veil. Unique sculptures of Italian origin in museum collections in Cracov and Bratislava*, part 1, „Muzeum”, Bratislava, R. LXI, nr 4/2015, s. 19-23 oraz tegoż: *Dve busty damy v klobuku so zavojom. Neobvykle sochy talianskeho povodu v muzejnych zbierkach v Krakove a v Bratislave*, 2. cast/ *Two busts of a lady with hat and veil. Unique sculptures of Italian origin in museum collections in Cracov and Bratislava*, part 2, „Muzeum”, Bratislava, R. LXII, nr 1/2016, s. 33-36; F. Chmielewski, J. A. Chrościcki, *Między wykładem a dyskusją... w Europeum* (Rezultaty cyklicznych spotkań seminaryjno-dyskusyjnych w krakowskim Ośrodku Kultury Europejskiej „Europeum”, październik 2016 – czerwiec 2017 roku), publikacja w druku („Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, t. XXVIII/5 (54). Krakowskie popiersie było przedmiotem analiz i rozważań podczas jednego z pierwszych spotkań z większego cyklu prezentacji wyróżniających się, lecz mało znanych dzieł sztuki zagranicznej ze zbiorów MNK, omawianych wraz z zaproszonymi gośćmi, pt. „La donna velata. Między życiem a śmiercią” (w październiku 2016 roku).

Co interesujące, w rzeźbie krakowskiej doszukiwano się rzadkiej, skomplikowanej alegorii śmierci, co zresztą można by odnieść także do popiersia z bratysławskiego Pałacu Pallfych. Pojawiający się motyw rozpostartej woalki, obecny w obu wersjach wraz z makami uczepionymi kapelusza i sukni w rzeźbie eksponowanej w krakowskim Europeum, jednoznacznie naprowadzałby na wątek o wanitatywnym zabarwieniu. Według Anny Król⁴, wspomniane motywy są oczywistym odniesieniem do tematyki śmierci, przemijania, wskazując nie tylko na rodzajowy charakter tego studium portretowego – fantazyjnej podobizny damy. Symboliczny mak – pokarm zmarłych istotnie dosyć jednoznacznie odnosi się do królestwa cieni, do świata istot już nieobecnych w naszej rzeczywistości, przemijających. W takim razie, czyżby użyto tutaj antycznego symbolu, łącząc go z XIX-wiecznym wyobrażeniem, jak domniemywano, uzyskując wyrafinowaną personifikację śmierci? Jeśliby nadal uznawać to przedstawienie za dzieło sepulkralne, lecz o niekoniecznie łatwo wytłumaczalnym przeznaczeniu, to wówczas śmierć byłaby personifikowana przez piękną panią w kapeluszu i w „symbolicznej” woalce. Motyw ten pojawia się w sztuce – głównie rzeźbiarskiej – właśnie drugiej połowy XIX stulecia, najczęściej na gruncie włoskim. W opinii Król oraz Janusza Wałka, ta nowoczesna personifikacja odnosi się do włoskiej rzeźby nagrobnej. Przyznać trzeba, że w Italii epoki Risorgimenta oraz w późniejszym czasie dosyć powszechny był panujący zwyczaj wystawiania podobnych pomników nagrobnych oraz tworzenia skomplikowanych alegorii śmierci, które mogły przybierać nawet ekscentryczne czy też dziwaczne formy. Ale do tego wyjątkowo intrygującego wątku jeszcze powrócimy. Co więcej, praca ta charakteryzuje się nie tyle akademickością formy czy rozpoznawalnego stylu, jak chcieliby tego(?) organizatorzy przytaczanej warszawskiej wystawy (czyli „Akademizm w XIX wieku...”), ile raczej dekadencckim wyrazem, czymś ledwo wyczuwalnym, co pozwala jednak postrzegać to niewielkie capolavoro w klimacie epoki schyłku, fin de siècle'u. Ów domysł dotyczący jakże świeckiej alegorii, pełnej uroku i tajemniczości, znajduje swe potwierdzenie, jeśli

⁴ Por. *Akademizm w XIX wieku...*, s. 236.

zwrócimy uwagę na szczególną aurę czasu „końca wieku”, ponadto – jeżeli dostrzeżemy zjawisko dostosowywania symboli do „zwykłej”, świeckiej ikonografii, a wręcz tworzenia nowej, nierzadko ryzykownej, uaktualnionej symboliki. Wiąże się z tym domniemanie Janusza Wałka, który sugerował, iż być może mamy do czynienia z nagrobnym wizerunkiem zmarłej kobiety, może też, co wydawało się bardziej prawdopodobne – z dekadencją personifikacją śmierci, czyli pełną zmysłowości nową Vanitas. Kolejne skojarzenie tego niezwykłego, dwuznacznego portretu z być może funeralną tematyką powtarza się w opinii Anny Król, przypominającej o wpiętych w suknię kwiatach, kojarzących się ze śmiertelnym snem maku, sugestywnie opiewanym między innymi w poezji Rainera Marii Rilkego. Jednocześnie róża obecna jako dekoracja kolejnego biustu oznaczałaby młodość, świeżość modelki. Dawna tradycja łączy się płynnie z nową, już zeświecczoną, a także ze swobodnym żonglowaniem znaczeniami, zwłaszcza w epoce dekadencji i przewartościowania istniejących dotąd środków wyrazu, a zarazem symboli. Pojawiające się wówczas zawoalowane postacie z zasłoniętymi twarzami sugerują takie poszukiwania, inspirowane erudycyjnymi odwołaniami do literatury pięknej, poezji symbolicznej albo postromantycznych wyobrażeń z tamtego czasu – doby kończącego się historyzmu, kiedy to panowały najrozmaitsze, czasem wręcz ekscentryczne modusy stylowe. W istocie dzieła takie swym istnieniem przedłużały trwanie epoki romantycznej, nierzadko posługującej się skomplikowanymi alegoriami czy szyframi wizualnymi dla bardziej wtajemniczonych odbiorców. Nasuwają się w tym miejscu skojarzenia powieściowe, na przykład z ówczesnymi utworami włoskich pisarzy (nawet takich, jak Tommaso di Lampedusa)⁵, na poły symbolicznymi i realistycznymi zarazem, gdzie czasem pojawia się ów

⁵ Anna Król już niegdyś zauważała ten pojawiający się sugestywny motyw, zresztą obecny na trwałe w sztuce włoskiej od stuleci, dający się odnaleźć w znanej powieści „z klimatem”, zawierającej odwołania historyczne, pióra Tommasa di Lampedusy, pt. *Lampart* (wydanej we Włoszech po raz pierwszy w 1958 roku), zob. *Akademizm w XIX wieku...*, s. 236. O świeckiej ikonografii śmierci w epoce nowoczesnej zob. J. Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku*, w: tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 434-454. Na temat włoskiej-genueńskiej rzeźby werystycznej zob. P. Krakowski, *Nagrobki w Stagliento*, „Folia Historiae Artium”, XXIV, 1988, s. 97-116.

motyw woalki noszący wyraźne wanitatywne piętno. Niekoniecznie jednak tak musiało być w przypadku rozpatrywanych obiektów. Równie dobrze może chodzić o atrakcyjne przedstawienia przeznaczone do dekoracji eleganckiego wnętrza, w efekcie – rzeźby o czysto buduarowym lub salonowym charakterze. Realizacje te nie muszą nieść jakiegoś głębszego przesłania albo też stanowić nader wyrafinowaną alegorię. Podobne popiersia ustawiano na postumentach dla dekoracji wybranych pomieszczeń – salonów, saloników albo też hallu głównego czy przechodniego, reprezentacyjnego korytarza. Dzięki nadanej atrakcyjnej formie pasowały zarówno do miejskich, jak i arystokratycznych siedzib czy willi, ale również mieszczańskich apartamentów. Jednak podobne przedstawienia nie zawsze służyły li tylko samej ozdobie.

Jeśliby nadal utrzymywać założenie dotyczące włoskiego pochodzenia intrygujących popiersi, to warto przywołać fakt częstego wykonywania na tym terytorium popularnych, aczkolwiek niewielkich rzeźb nie tylko portretowych, raczej pełnoplastycznych (określanych mianem tak zwanej małej plastyki prac o charakterze gabinetowym, przeznaczonych do ozdoby wnętrza) z marmuru bądź alabastru, pojawiających się w szczególności w drugiej połowie XIX wieku w już wolnym państwie – Zjednoczonym Królestwie Włoch, dawnej Italii. Takie niewielkie, nierzadko wytwarzane na masową skalę wyroby różnych warsztatów rzeźbiarskich, zwykle o rodzajowo-portretowym charakterze, cieszyły się sporą popularnością nie tylko we włoskich ośrodkach ich powstawania, ale też w innych państwach europejskich. Szczególnie modne były przedstawienia młodych, urodziwych kobiet z kwiatami we włosach albo wpiętymi w nie kokardami i wreszcie dodatkowo ukazane w szykownych kapeluszach. Produkowane nie tyle jako szczególne dzieła sztuki, ile raczej pamiątki przeznaczone dla podróżnych albo nawet jako zwykłe bibeloty, cieszyły się sporą popularnością. Jeśli chodzi o omawiane „kapeluszowe damy”, trudniej mówić o specjalnie wykonanej pamiątce, dla turystów. Nie wydaje się również, by podobne popiersia kiedykolwiek stały na włoskich cmentarzach, a tym bardziej na grobach zmarłych osób, według stwierdzenia Janusza Wałka. Choć w XIX-wiecznych Włoszech występowała nie tyle określona tendencja czy nazbyt

specyficzna moda, ale raczej znamieny zwyczaj odnoszący się do kreowania zadziwiających, aż nazbyt realistycznych – mogących nawet przerażać – figuralnych przedstawień jako rzeźb nagrobnych, obecnych na przykład na cmentarzach liguryjskich, jak w Staglieno pod Genuą czy tokańskich lub w Lacjum, to nie wydaje się, by w tym celu wykorzystano niektóre z tak dekoracyjnych (i jakże atrakcyjnych wizualnie) przedstawień przeznaczonych do podziwiania, wykreowanych dla samych doznań wzrokowych, a przez to wyjątkowo estetyzujących; należy powątpiewać, że posłużyły one specjalnie ku ozdobie czyjegoś grobowca czy prywatnego mauzoleum! Raczej miały zadziwiać bądź zafrapować widza. Przez swą wybujałość wyszukanych form, mogły pozwalać na własne interpretacje czy domysły odbiorcy; być może nawet na pewne fantazjowanie, a co za tym idzie – sporą swobodę interpretacyjną, co również można odnieść do specyfiki epoki, która zrodziła takie rozwiązania, epoki niemal wszechobecnego uwielbienia dla symboliki, rebusów i zagadek. Stąd tak bardzo rzucające się w oczy wyczuwalne niedopowiedzenie i unoszący się nad tymi specyficznymi dziełami nastrój tajemniczości, czegoś ledwo uchwytnego – właśnie takiego jak senne marzenie. Dlatego też początkowo, jak już zostało powiedziane, krakowski wizerunek kobiety z woalką ze względu na swą wyszukaną formę łączony był z epoką secesji. Skądinąd słusznie, gdyż zbliżone tendencje wyobrażania mocno stylizowanych lub nawet przestylizowanych (przesadnie upozowanych lub ujmowanych w sposób malowniczy) postaci doszły do głosu właśnie w tym okresie, silnie wiążąc się ze wspomnianą stylistyką, około 1900 roku obecną w sztuce europejskiej. Natomiast datowanie rzeźby z Krakowa na lata poprzedzające I wojnę światową (okolice 1910 lub 1915 roku) może budzić pewne wątpliwości, niemniej ze względów stylistycznych, które zaraz przytoczymy – jako element argumentacji za przyjętym obszarem powstania dwóch rozpatrywanych popiersi – z pewnością można mówić o Włoszech przełomu wieków XIX i XX lub dwóch ostatnich dziesięcioleciach XIX stulecia. Wskazują na to wyjątkowe, niekiedy neobarokowe cechy popiersia, pojawiające się właśnie we włoskiej secesji, ale też w okresie ją poprzedzającym, kiedy to jeszcze panowały późne fascynacje na przykład sztuką baroku, lecz już zdecydowanie zapowiadające *art nouveau*. To

umowne datowanie można przesuwając, jeśli chodzi o kwestie chronologiczne, gdyż nie jest ostatecznie powiedziane, iż tak specyficznych ozdób strojów dam nie zastosowano by już nieco wcześniej. Zdaniem Marii Taszyckiej, znawczyni dawnej mody i strojów, kustoszki krakowskiego Muzeum Narodowego, charakterystyczny ubiór, a raczej krój sukni dziewczyny jest elementem datującym⁶. Wskazywała ona wyraźnie na lata 1910-1912, gdyż wtedy krój ten obowiązywał, zresztą całkowicie niezależnie od danego kraju czy ośrodka w Europie. Mimo tych uwag nie należy zacieśniać granic czasowych powstania obu dzieł jedynie do (krótkiego) okresu trwania secesji w sztuce, tym bardziej że nieco skromniejsze, lecz pokrewne krakowskiemu przedstawienie z Bratysławy datowane było przez Želmirę Grajciarovą już ostrożniej na drugą połowę wieku XIX⁷. Trudno też kojarzyć omawiane wizerunki, zdające się być ponadczasowymi symbolicznymi wyobrażeniami z jakąś określoną modą czy tendencją, jeśli chodzi o kwestie ubioru, niemniej formalnie łączą się one z epoką *fin de siècle'u*. Stwierdzić należy, iż ich włoski charakter wyraża się poprzez inne, znacznie bardziej wyrafinowane cechy, przede wszystkim werystyczność samego ujęcia. Wydaje się, że z równym powodzeniem można by wykazać znacznie wcześniejszy czas powstania stylizowanych popiersi (na przykład ostatnie dziesięciolecie XIX wieku), wraz z odmiennym określeniem ich ikonografii, niż już przypuszczano. Pewne istotne spostrzeżenia i analizy stylistyczne niekoniecznie muszą wskazywać na okres secesji, lecz może raczej schyłkowy historyzm, kiedy to mieszały się rozmaite konwencje w sztuce (w wydaniu werystycznym, szczególnie charakterystycznym dla włoskich rzeźbiarzy, nierzadko określanym mianem *virtuosi*) bez względu na utrwaloną modę, jak też na świadome nawiązywanie do konkretnej tradycji, nadal panującej w rzeźbie włoskiej. W owej tradycji sięgającej nowożytności oba wizerunki są niewątpliwie silnie osadzone,

⁶ *Akademizm w XIX wieku...*, s. 236. Zbliżone popiersie kobiety w kapeluszu, ustawione na nagrobku na rzymskim cmentarzu Campo Verano, miał dostrzec przed laty Janusz Wałek z Muzeum Narodowego w Krakowie, jednak wobec braku materiału porównawczego trudno jest wypowiadać się na temat owej zastanawiającej kamiennej rzeźby i jej dokładnego wyglądu oraz estetyki tegoż popiersia (informacja ustna).

⁷ Por. Ž. Grajciarova-A. Lohnert, *Prirastky stareho umenia...*, nr kat. 414; *Galeria mesta Bratislavy. Vyber zo zbierok 1...*, nr kat. 51, s. 106 i 107.

stanowiąc niejako jej przedłużenie, artystyczną kontynuację już w epoce nowoczesności.

Niezależnie, czy mamy do czynienia z rzeźbami personifikującymi śmierć pod postacią powabnych młodych dziewczyn, czy też po prostu wyobrażono tutaj przemijanie widziane (lub zasygnalizowane?) przez pryzmat zupełnie świeckiej symboliki, w dalszych rozważaniach warto bardziej szczegółowo prześledzić kwestię pochodzenia obu prac, bez wątpienia jedną z istotniejszych dla niniejszych rozważań. Natomiast sporne zagadnienia dotyczące treści ikonograficznych nadal przedstawiają się mało czytelnie i wyraziście, wręcz niejednoznacznie. Owa warstwa treściowa zdaje się być zmienna, ulotna i zagadkowa, tak samo jak piękna epoka, która wydała oba zastanawiające przedstawienia. Być może symbolikę sprowadzono do zwyczajności, codzienności, wyobrażając młode kobiety jednocześnie personifikujące marzenie, natchnienie lub poezję – stąd czysto dekoracyjnie, lecz wyraźnie uchwycony i wyzyskany przez twórcę wyraz zamyślenia dam. Niewykluczone, że stworzono fikcyjną postać oddającą „stan ducha” (to bardzo włoskie pojęcie w tym czasie) albo też zmysły bądź uczucia, jak upojenie pięknem. Wreszcie, postacie te mogą oznaczać afirmację przemijającej urody i piękna, ewentualnie liryczną, subtelną personifikację poezji; to jakby zatrzymanie chwili, ulotnego momentu, tyle że niezwykle sugestywnie oddane, co zresztą potęguje szczególne wrażenie dekadencckości i jednoznacznie kojarzy się z niepokojącym *fin de siècle*’m. Czyżby echo dawnej niepokojącej *Vanitas* powróciło w nowoczesny, zaktualizowany sposób? Ostatecznie wyobrażenie ulotności w przypadku pojęcia Piękna albo nieco zakamuflowanej personifikacji zmysłów czy „stanów ducha”, pełnej tajemniczości, niedomówienia i kobiecego niebezpiecznego czaru są tutaj jak najbardziej na miejscu. Upostaciowanie bądź spersonifikowanie niezwykle ulotnego sugestywnego pojęcia bezsprzecznie mieści się w kanonie wyrafinowanej sztuki „końca wieku”. Słowem, świecka personifikacja w epoce gustującej paradoksalnie w ukazywaniu tego, co nieuchwytnie (także, w nowoczesny sposób, rzeczy ostatecznych), zdawałoby się niewyobrażalne i zbyt ulotne, przede wszystkim zaś wymykające się jednoznacznym definicjom czy kwalifikacjom. Kwestie te pozostawiam do rozpatrzenia i odgadnięcia

widzowi, każdemu z osobna, wedle uznania czy osobistych przekonań. W przypadku oddziaływania tak sensualnej sztuki interpretacja bywa dowolna, a samych możliwości, tropów czy pojawiających się koncepcji będzie wiele. W każdym razie takich możliwych kluczy interpretacyjnych faktycznie znajdziemy całkiem sporo; zresztą wszystkie podejmowane próby odczytania dzieł tego rodzaju są w jakimś stopniu prawdopodobne i dozwolone, zarazem jednak domysły dotyczące symbolicznego lub alegorycznego znaczenia odciągają uwagę od głównych rozważań. Zdarza się, iż nietuzinkowe dzieło sztuki pozostaje nieodgadnione, co też dodatkowo wzmacnia jego legendę i znaczenie.

Jak powiedziano, pozostaje jeszcze kolejna, nie mniej istotna kwestia: odnalezienie właściwego kręgu artystycznego oraz dokładniejszego określenia środowiska występowania/wytwarzania włoskiej rzeźby, z którym to można by w przekonujący sposób łączyć analizowane przykłady, a tym samym umieścić w konkretnym miejscu i czasie przedmiot niniejszych dociekań. W takich sytuacjach, gdy brakuje pewnego „punktu zaczepienia”, niezwykle pomocna okazuje się rola przypadku, zwykłego trafu. W przeciwnym razie poszukiwania spełzną jedynie na oczywistym błędzeniu, kolejnych próbach wzajemnie się wykluczających. Warto jednak przyjrzeć się tym pierwszym, bardzo ogólnym i nieśmiało stawianym hipotezom. Mimo tak bardzo północnowłoskiej elegancji i wdzięku, nasuwającej skojarzenia z lombardzkimi ośrodkami artystycznymi (na przykład z Mediolanem) albo Ligurią (w tym wypadku byłaby to Genua) czy Toskanią (z ośrodkiem florenckim na czele), gdzie też – jak dzisiaj wiadomo –włoska werystyczna i secesyjna sztuka rzeźby rozwijała się szczególnie świetnie, wydając interesujące przykłady właśnie w tych rozwijających się pod względem zarówno przemysłowo-handlowym, gospodarczym, jak i kulturalnym regionach czy miastach, to jednak w zupełnie innych środowiskach twórczych poszukiwano wcześniej autora (czy raczej autorów) wirtuozersko wykonanych popiersi. Owszem, zauważano rolę Toskanii jako nadal aktywnego ośrodka rzeźbiarstwa, również ze względu na występowanie tamże jakże potrzebnego tworzywa, akcentując szczególnie znaczenie Florencji, nie wyłączając też Rzymu czy Neapolu. Stylowe, alabastrowe oraz marmurowe,

mocno stylizowane popiersia, czyli charakterystyczne „głowy” powstawały choćby w środowisku pedagogów i adeptów florenckiej Akademii. Nie bez znaczenia był również fakt zastosowania materiału, w tym przypadku alabastru, z którego miała słynąć Volterra, jak i tereny środkowej Toskanii, o czym jeszcze się przekonamy. Istotnie, oba zjawiskowe wizerunki utrzymane są w stylistyce włoskiego weryzmu, sztuki wręcz nadrealistycznej, wybujałej i zmysłowej, ale w sumie nie mają wiele wspólnego z zimnymi hiperrealistycznymi posągami, popiersiami czy wreszcie plastyką nagrobną znaną z nekropolii w liguryjskim Staglieno lub w innych miastach tamtego regionu albo też rzeźbą sepulkralną występującą w samym Rzymie, gdzie pełnoplastycznych realizacji nie tylko funeralnego przeznaczenia również nie zabrakło, co eliminowałoby wymieniane ośrodki. Następnie wysuwano inne przypuszczenia, pod względem geograficznym kierujące badaczy ku południowi Italii, ale raczej jako źródłu inspiracji nie zaś ośrodkowi powstania, do czego przed laty skłaniała się Anna Król. Jednocześnie brawurowa technika wykonania, popisowe wręcz wirtuozerstwo oraz motyw zatapiania twarzy oraz całej postaci ludzkiej w woalce lub okrywanie wolumenu jakby ruchliwymi, poruszonymi szatami, w których niknie niemal cała ludzka postać, mogą kojarzyć się jednoznacznie z rzeźbą południową, neapolitańską. Był to jeden z możliwych tropów dalszych poszukiwań naukowych, lecz nie jedyny. Wskazać konkretny warsztat działający w Neapolu lub jego okolicach jest niezwykle trudno, gdyż nie mamy pełnego rozeznania środowisk południowych czynnych w wieku XIX, jeśli chodzi o rzeźbę zwyczajną, tworzoną seryjnie i na potrzeby świeckich odbiorców, możemy jedynie oprzeć się na faktografii, trwającej tam tradycji oraz na istniejących realizacjach poprzedzających omawiane tutaj prace. Wspomniana tradycja wiązała się zresztą ze sztuką południa Włoch w dobie późnego baroku, nadto z zauważalnym nawiązywaniem do przeszłości – dorobku poprzedników przez artystów XIX-wiecznych, tym razem tworzących w duchu wirtuozów z poprzedniego stulecia. Pomimo iż w twórczości barokowych, rzymskich lub neapolitańskich mistrzów nie odnajdziemy dzieł bliskich omawianej parze obiektów, popiersi istniejących w geograficznie bliskich sobie zbiorach w centralnej Europie, artystyczny wyraz obu rzeźb, a

raczej szczególna estetyka, jaką reprezentują, w pewnym stopniu świadczyć może o trwaniu tradycji dawnego rzeźbiarskiego mistrzostwa, warsztatów czynnych zwłaszcza na przełomie XVII i XVIII stulecia oraz w następnych dekadach, które objęły swym zasięgiem nie tylko Neapol, lecz również Sycylię, a nawet (epizodycznie) Wenecję i Genuę, choć w mniejszym stopniu. Chodzi o świadome nawiązanie do zadziwiających mistrzowską techniką wykonania, osiągniętą dzięki prawdziwej, wyjątkowo rzadkiej wirtuozerii oraz pomysłowości, najczęściej marmurowych lub alabastrowych rzeźb takich twórców, wywodzących się, choć nie zawsze, z północy Italii, lecz zasadniczo działających w środowisku neapolitańskim, jak Antonio Corradini, Giuseppe Sammartino, Francesco Queirolo czy, w mniejszym stopniu, czynny głównie w Palermo Giacomo Serpotta (1652-1732), autor ekspresyjnych, stylizowanych postaci zręcznie łączonych z ornamentyką (czego dowodem jest jego słynna realizacja sycylijska, niezwykle dekoracja w Oratorio di Rosario w kościele San Domenico czy kolejna, stworzona w Oratorio di Santa Cita, znajdującym się również w Palermo). Jak wiadomo z dotychczasowych ustaleń, sugestię o neapolitańskich inspiracjach popiersia bratysławskiego, tyle że wykonanego może u schyłku XIX stulecia, wysunęła już jakiś czas temu Želmira Grajciarová, pisząc o brawurowej technice rzeźbiarskiej oraz cechach formalnych, odwołujących się do żywej na terenie Kampanii sztuki późnobarokowej (w tym miejscu wymieniając wspomnianych już twórców)⁸; według tych zasad wykonywano także XIX-wieczne przedstawienia, co nie powinno zaskakiwać w epoce odradzania się (i przetwarzania) stylów historycznych i ogólnie panującej mody na dowolnie wybraną dawną, chociażby barokową estetykę, bez wątplenia znakomicie pasującą do czasów „przełomów” (niekiedy też nawrotów) w sztukach plastycznych, to jest okolic 1900 roku. Należy jak najbardziej zgodzić się z przytoczoną opinią, jeśli chodzi o konkretne wpływy artystyczne. Ostatecznie, na środowisko neapolitańskie, ale tym razem jako punkt odniesienia w kontekście pewnej tradycji, lecz nie jednoznacznego osadzenia samej realizacji analizowanych dzieł jako konkretnego miejsca powstania, wskazywać mogłoby poza

⁸ Zob. *Galeria mesta Bratislavy...*, s. 106 (nota Ž. Grajciarovej do (wówczas) anonimowego XIX-wiecznego (?) popiersia kobiety w kapeluszu).

niektórymi zaskakującymi podobieństwami formalnymi, które tutaj należy szczególnie uwypuklić, także specyficzne wykorzystanie alabastru, materiału od dawna bardzo popularnego we Włoszech. Dodajmy, tworzywa łatwo i powszechnie tam dostępnego, występującego też w użyciu właśnie na południu kraju (obok toskańskiej Volterry i okolic Florencji), a przy tym łatwego do obróbki, znacznie bardziej miękkiego niż marmur. Podobne spostrzeżenia natury technologicznej przytaczała też Anna Król, pokrótce analizująca obiekt krakowski⁹. Zdaniem autorki noty, znakomite opanowanie warsztatu kamieniarskiego, przy jednocześnie występującej umiejętności oddania w alabastrze cienkiej tkaniny otulającej niemal całą twarz kobiety, pozwala łączyć te prace ze środowiskiem włoskim, choć nie sprecyzowała, czy istotnie neapolitańskim czy też innym, na przykład lombardzkim, nie podając również konkretnego czasu powstania i nie sugerując żadnych zaskakujących podobieństw z barokowymi przedstawieniami kobiecymi w wydaniu mistrzów działających w Neapolu lub na Sycylii. Zasadniczo, dla kilku przywołanych wybitnych artystów, prawdziwych *virtuosi* pracujących w ośrodku neapolitańskim wyróżnikiem było wyjątkowo iluzjonistyczne traktowanie tkaniny okrywającej ciało ludzkie, a więc wszelkich szat i dodatków jak woalki, szala czy całunu. Jako istotny przykład wskazane zostało tylko jedno słynne dzieło Sammartina: *Christo velato* z 1753 roku, z Capella Sansevero w Neapolu, realizacja o wybitnie sakralnym charakterze. Genezę obu wizerunków woalkowych dam w okazałych kapeluszach można wyjaśnić na jeszcze jeden sposób, ale w tym celu trzeba sięgnąć głębiej – do antycznych, rzymskich przedstawień portretowych. Zresztą nie tylko do sztuki rzymskiej pierwszych wieków naszej ery, rzeźbiarski bowiem zabieg eksponowania tzw. mokrych lub lejących się (czy raczej przylegających lub po prostu tworzących wolumen danej postaci) wymyślnych szat, sukien bądź płaszczy obecny jest w sztuce już od czasów hellenistycznych. Wszak posagi z wyraźnie odtworzonymi czy wręcz uwypuklonymi szatami w dekoracyjnej i jakże efektownej formule, którą stosowali już rzeźbiarze pergamońscy i

⁹ *Akademizm w XIX wieku...*, kat. wyst., nr 118, s. 236.

aleksandryjscy, były wykuwane w ostatnich wiekach przed naszą erą. Wreszcie, efektowne popiersia rzymianek lub patrycjuszy, łączące dwa rodzaje marmuru, względnie alabastru – barwnego lub jednorodnego, czasem zestawianego w różnych konfiguracjach, wykonywano w kolejnych stuleciach nie tylko w samej Italii, ale również w prowincjach Cesarstwa Rzymskiego. Omawiane popiersia jako przykłady sztuki manierycznej, znamiennej dla czasów schyłku, w pewnym sensie współgrają z tamtą antyczną tradycją, niejako nawiązując dialog z tamtymi jakże odległymi dziełami poprzedników – mistrzów rzeźby, potrafiących oddać wyszukane, pofałdowane tkaniny oraz niezwykle, czasem rozbudowane (bywało, że perforowane) fryzury modnych rzymianek w zręcznie zespolonym marmurze lub alabastrze o różnorodnym odcieniu, nierzadko żyłkowanym. Wszystko to świadczy o trwaniu i jednocześnie ciągłości pewnej iluzjonistycznej tradycji, wciąż odradzającej się w kolejnych stuleciach.

Natomiast jeśli chodzi o nowożytną rzeźbę włoską, prekursorem takiego nieco ekscentrycznego i zadziwiającego traktowania fałdów szat ściśle oblekających postać był tworzący między innymi w Wiecznym Mieście Stefano Maderno (około 1576-1636), autor niemal iluzjonistycznej, paradoksalnie prawie odmaterializowanej figury leżącej świętej Cecylii (około 1600 roku, Santa Cecilia in Trastevere, Rzym). Figury, której trawestacji dokonał prawie dwieście lat później inny zdolny rzeźbiarz, Gioacchino Staggi, pracujący także dla polskich zleceniodawców; jego wersja znalazła się w Arkadii Heleny Radziwiłłowej, a następnie w pałacu w Nieborowie. Dalej zauważyć można nadzwyczajne wirtuozerstwo w wykonaniu (i koncepcji twórczej) Gianlorenzo Berniniego, przyglądając się choćby jego realizacji z rzymskiego kościoła San Francesco a Ripa (w kaplicy Altieri), czyli rzeźbionej postaci błogosławionej Ludoviki Albertoni, bardzo późnemu rzymskiemu dziełu artysty, z ekspresyjnie załamującymi się szatami świętej pogrążonej w ekstazie.

Fascynujące efekty osiągnął Alessandro Algardi, rywal Berniniego, w którego dorobku obecne są i marmurowe popiersia, takie jak biust Dony Olimpii Baidachini (1646-47, Galleria Doria Pamphilj, Rzym), z sugestywnie oddanym welonem, tym razem odkrywającym twarz portretowanej damy o

grubych, mało wysublimowanych rysach, choć obdarzonej wyjątkowym charakterem i osobowością.

Podobnie postępowali już wymieniani, niewątpliwie genialni w swej nieco odosobnionej sztuce barokowi weryści, tacy jak Francesco Queirola (1704-1762)¹⁰, właściwie genueńczyk, wykształcony w Rzymie na rzeźbiarza, ale swą działalnością (epizodycznie) zahaczający też o Neapol, gdzie pozostawił różne prace, w tym zachwycające dzieło zwane *Il Disinganno* (1752-1759, obecnie Chiesa di Santa Maria della Pieta dei Sangro), ze świetnie uchwyconym motywem siatki lub raczej sieci oplatającej alegoryczną figurę. Obok Queirola jako twórca niecodziennych intrygujących widza nader „cielesnych” rzeźb, szczególnie zasłynął wspomniany wcześniej Giuseppe Sammartino (1720-1793)¹¹, autor – wraz z Antonio Corradinim – wyjątkowego, wspomnianego już arcydzieła barokowej sculptury, czyli nadrealistycznej postaci zmarłego Chrystusa, w całości owiniętej „płynnym” całunem. Dzieło to, ukończone przez Sammartina, neapolitańczyka z pochodzenia, ukształtowanego pod względem artystycznym w Rzymie, sprawia wrażenie tworu niemal cudownego, wytworzonego przez człowieka o ponadprzyrodzonych umiejętnościach i właściwościach (Sammartina zresztą podejrzewano o magię). Precyzyjny i delikatny sposób rzeźbienia, dosłowne wnikanie w materię, a właściwie jej niesamowicie iluzjonistyczne (lub iluzyjne) odtwarzanie, nigdy nie przestaje fascynować, nieodmiennie świadcząc o zadziwiającej manierze miejscowej neapolitańskiej szkoły, która wydała między innymi autora całopostaciowego, niemal hiperrealistycznie potraktowanego przedstawienia – spoczywającego na marach Chrystusa. Nie wspominając już o marmurowym łożu, na którym leży postać zmarłego, choć może bardziej pogrążonego w zwyczajnym śnie świętego Stanisława Kostki, jednej z najlepszych realizacji Pierre’a Le Grosa Młodszeo dla rzymskiego kościoła jezuitów, Sant’ Andrea al Quirinale (z 1705 roku). Tożsame

¹⁰ R. Soprani-C. G. Ratti, *Vite de’ pittori, scultori et architetti genovesi...*, 2 (1769), 305 ff (wyd. II, Genova 1797).

¹¹ E. Catello, *Giuseppe Sammartino, 1720-1793*, Napoli 1988; tegoż, *Giuseppe Sammartino (1720-1793)*, Napoli 2004; A. Bacchi, *Giuseppe Sammartino, Angelo Viva: E Gli Evangelisti Della Cappella Pappacoda*, Edizioni Polistampa 2009.

tendencje reprezentował starszy mistrz, Antonio Corradini (1668-1752)¹², kosmopolityczny twórca, początkowo pracujący w Wenecji, następnie na terenie Europy Środkowej dla możnych habsburskich zleceniodawców (także w Dreźnie dla Wettynów), a wreszcie w Neapolu, gdzie życie zakończył. Jednym z ostatnich dzieł tego kolejnego wirtuoza jest alegoryczna figura znana jako *La Pudicizia* (*Skromność*, 1749-1752, Santa Maria della Pietà dei Sangro, Neapol), wymyślne przedstawienie dziewczęcej postaci stojącej w lekkim kontrapoście, uosabianej przez w całości zawołowaną jakby delikatnym muślinem, upozowaną na rzymską westalkę młodą kobietę odwracającą głowę, z pękiem róż na podolku. Kolejna statua to alegoryczne wyobrażenie Wiary z paryskiego Luwru, z postacią kobiecą z zasłoniętą twarzą. Tenże motyw zasłoniętej twarzy pojawił się u artysty już znacznie wcześniej, co interesujące w marmurowym popiersiu znanym jako *Puritas*, a więc personifikacji Czystości, często zwanym też *Westalką* (1717-1725, obecnie w Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico, Wenecja) (il. 3), a także w najbardziej niezwykłym popiersiu westalki, ze zbiorów Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie, z tego samego czasu. Temu ostatniemu wizerunkowi formalnie najbliższe jest do nowoczesności, a nawet stylizacji w wydaniu XX-wiecznego *art déco*. Ta spowita sugestywną, delikatnie opadającą woalką dziewczęca głowa ma jednak bardzo wiele wspólnego z tajemniczymi alabastrowymi biustami kobiet w kapeluszach. Co prawda, tamta chronologicznie odległa *La donna velata*, zapewne dziewczyna upozowana na westalkę (stąd wiadomy alegoryczny sens przedstawienia), ma nałożoną, jakby lejącą się i osuwającą w dół przezroczystą woalkę, lecz można stwierdzić, że w pewnym sensie pokrewnym stylistycznie, lecz znacznie późniejszym nawiązaniem do tamtej postaci mogą być nie mniej fascynujące, znane nam już alabastrowe kobiece głowy z Bratysławy i Krakowa. To niewątpliwie „następczynie” tamtych dzieł, wyrzeźbione przez kontynuatora sztuki baroku, lecz zarazem łączące, ewidentnie w przypadku

¹² Zob. Thieme-Becker VII (w: „*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*”), s. 455-456.; F. Temanza, *Vite di più eccellenti architetti e scultori veneziano*, Venezia 1778; C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966; B. Cogo, *Antonio Corradini scultore veneziano 1688-1752*, Este 1996.



il. 3. Antonio Corradini, *Puritas / Westalka*, 1717-1725, Museo del Settecento Veneziano, Ca'Rezzonico, Wenecja

obu stylizowanych popiersi, tradycję z secesyjną stylizacją; zdawałoby się że podobne rzeźby mogły zostać wykonane ręką prawdziwego werysty, niekoniecznie pracującego w Neapolu lub okolicach, choć równie wprawnego jak tamci twórcy...

Należy też wspomnieć o fascynacji tym motywem w środowisku klasycyzujących rzeźbiarzy włoskich, niekiedy kosmopolitycznych, jak

Antonio Canova. Również tego twórcy nie ominęło zainteresowanie otulonymi w woalce „westalkami” lub innymi enigmatycznymi postaciami kobiecymi, by przypomnieć tylko wizerunek zwany *La Zingarella* ze zbiorów polskich (który trafił do warszawskiego Muzeum Narodowego), nadal łączony z osobą Canovy, a pochodzący z początku stulecia XIX.

Następna, znacznie bliższa epoce nowoczesności, już bowiem XIX-wieczna generacja rzeźbiarzy werystów, reprezentowana była przez Lombardczyka Raffaello Montiego¹³. Tenże Monti (1818-1881) jedynie za młodu działający w swej ojczyźnie, a dokładniej w Mediolanie, doceniony na swoim rodzimym gruncie, po wydarzeniach czasu Risorgimenta (w których zresztą uczestniczył), początkowo niefortunnych dla Włochów, od 1846 roku przeniósł się do Londynu. Około połowy stulecia zyskał nad Tamizą spore powodzenie i rozgłos, prowadząc naukę rzeźby w Royal Academy oraz sporo pracując na zlecenie między innymi arystokracji i królewskiej rodziny panującej. W zasadzie zasłynął poza realizacjami pomnikowymi oraz dość licznymi figurami zakrytych „westalek” (jak Corradini, którego osiągnięcia twórcze oraz charakterystyczną stylistykę zapewne kontynuował), jednym dziełem szczególnym, nadto sławnym, rozbudowaną kompozycją, której bohaterkami są dwie postacie kobiece; to dosyć specyficzna i złożona alegoria lub raczej grupa rzeźbiarska, której poetycki tytuł brzmi następująco: *Smutny sen i radosne marzenie* (1861, Victoria and Albert Museum, Londyn); rzeźba ta bywa określana jako alegoria Risorgimenta, z przedstawieniem zawoalowanej postaci kobiecej, w niemal tanecznej pozie unoszącej się nad drugą, śpiącą lub pogrążoną w smutku pośród cierni. Dzieło to można odczytywać dość jednoznacznie (zresztą za komentarzem pochodzącym z epoki), gdyż Monti podwójnie ukazał personifikację Italii – z jednej strony wyobrażonej jako wolnej i szczęśliwej, ale już w drugiej odsłonie widzianej w

¹³ Zob. opracowania dotyczące twórczości Raffaello Montiego: Thieme-Becker XXV, s. 95; Nino d'Althan, *Gli Artisti italiani (architetti, incisori, miniatori, musicisti, pittori, scultori) e de loro opere*, Torino 1902; A. Radcliffe, *Monti's Allegory of the Risorgimento*, „Victoria and Albert Museum Bulletin”, Vol. 1, No. 3, London 1965, s. 25-38; M. Maddux-Parsons, *Rafaello Monti: The Veiled Lady*, „The Minneapolis Institute of Arts Bulletin”, 59 (1970), s. 36-37; *Gibson to Gilbert: British Sculpture 1840-1914*, kat. wyst., The Fine Art Society, London, s. 78.



il. 4. Raffaello Monti, *The Bride*, 1873, Institute of Arts, Minneapolis

sennym marzeniu, odrzucającej niewolę (ta pierwsza wizja jest projekcją śniącej postaci!). Znękana austriacką okupacją kraju, wreszcie budzi się do życia, choć zarazem jest to tylko wizualizacja snu. Monti uparcie przedstawiał, zapewne modne w swoim czasie, wizerunki młodych kobiet pod

postacią westalki, tworząc coraz to nowe wirtuozerskie, neobarokowe (a może raczej neoromantyczne) popiersia (istnieje cała ich seria, w różnych światowych muzeach, a także kolekcjach prywatnych, opartych na glinianym modelu), tym samym drażąc ten z pochodzenia neapolitański temat lub raczej motyw. Kolejne wersje takich popiersi, wywodzące się z wcześniejszego całopostaciowego posągu, wykonywane dla rozmaitych zleceniodawców, pragnących posiadać na własność choćby jedną głowę zawołowanej rzymianki, różniły się upozowaniem oraz wyrazem twarzy dziewcząt sugerujących westalki, raz pogrążonych w smutku albo zamyślonych, innym razem niemal zupełnie zasłoniętych, enigmatycznych i tajemniczych; w tym przypadku rysy twarzy sugerowała finezyjnie oddana tkanina welonu lub woalki, jeśli porównamy popiersia tak zwanej *Panny młodej* (*The Bride*) z 1873 roku, czy też inne biusty niedających się do końca rozpoznać zawołowanych kobiet, jak choćby wersja z około 1860 roku z Minneapolis Institute of Arts (il. 4) oraz kolekcji prywatnej, zrealizowana również w tamtym czasie¹⁴. Nie wszystkie tak liczne wersje miały ukryty alegoryczny sens; częściej istotny był popis samej technicznej biegłości artysty realizującego zamówienie. Był to iluzjonizm skrajny, prowadzący do osiąganego sugestii faktury tkaniny; co więcej niezwykła gładkość polerowanych, jakby półprzezroczystych rzeźb Montiego sprzyjała odbijaniu się światła na powierzchni użytego tworzywa – mlecznobiałego, pozbawionego jakiegokolwiek kolorystycznego zróżnicowania. Do tak znacznej popularności prac Włocha przyczyniły się właśnie uzyskiwane efekty, złudzenie przezroczystości draperii osiągnięte ponownie od czasów starożytności, ale także epoki baroku. Sam artysta stał się w pewnym sensie ofiarą własnego sukcesu, gdyż niemal do końca życia musiał powielać ten sam rodzaj swych modelowych prac, które z kolei można uważać za jego znak firmowy. Bohaterki twórczości Montiego to postacie ukazywane pomiędzy życiem a śmiercią, gdyż delikatna zasłona na twarzy świadczyć może o przenośnym „zawieszeniu” modelek, trwającym kontrastowo-między jednym a drugim

¹⁴ Por. też porcelanowe popiersie z Fitzwilliam Museum, Cambridge (z 1873 roku; wys. 38 cm), z postacią westalki z nałożonym wieńcem z kwiatów pomarańczy, oraz kolejne oferowane na aukcji Christie's w Londynie w lutym 2000 roku.

stanem. Całun jest także symbolem przemijającego piękna, równocześnie doskonale nadając się do oddania niewinności i młodości zakrytych dziewcząt.

W tym samym czasie działał także inny rzeźbiarz, rówieśnik i kolega Montiego rodem z Mediolanu, Giovanni Strazza (1818-1875), znany jednak ze swej rzymskiej działalności. W jego dorobku nie zabrakło wizerunków zawołanych kobiet (zapewne powtarzanych za Montim), tworzonych w formie eleganckich popiersi, jak choćby perfekcyjnie wykonana marmurowa *Veiled Virgin* z konwentu prezentek, a dokładniej katedry św. Jana na Nowej Fundlandii (praca zamówiona od artysty w Rzymie, pochodząca z około 1856 roku). Wydaje się, że był to ulubiony temat (lub motyw) włoskich rzeźbiarzy czasów Risorgimenta, obecny również w twórczości Pietro Rossiego oraz innych mediolańskich i rzymskich werystów. Czyżby podobne wizerunki miały ucieleśniać Italię, wyobrażaną pod tajemniczo zakrytą postacią kobiecą, melancholijną i smutną, pozbawioną wolności?

W tym miejscu dostrzegamy kolejny łącznik pomiędzy barokową sztuką neapolitańczyków, następnie twórczością postromantycznych werystów (hiper-realistów?) a dwoma popiersiami, które określano jako wizerunki dam w kapeluszu z woalką. Poprzednikiem autora wyobrażeń młodych kobiet w wielkich dekoracyjnych kapeluszach jest właśnie Raffaello Monti, znany z upodobania do odtwarzania zresztą bardzo zróżnicowanych w swym wyrazie (jak również jeśli chodzi o ogólną, zazwyczaj zawartą w jego pracach aurę tajemniczości, nieświadomości), owych quasi-portretów zawołanych westalek. Motyw ten wciąż fascynował, jednocześnie dając artyście pole do opisu i zaprezentowania swych nadzwyczajnych umiejętności. Dodajmy, iż nierzadko korzystał on z jeszcze nowożytnej, zwłaszcza barokowej ikonografii, dodając nieco romantycznej treści, co w połączeniu z fantazyjno-werystycznym widzeniem świata dawało niespodziewane, rzadkie efekty wizualne. Stwierdzić należy, że tradycja ta nadal utrzymywała się we włoskiej sztuce, jeśli zaś chodzi o wspomniane dzieła –zarówno prace Montiego, jak i rozpatrywane w tym miejscu wizerunki dające się określić jako *La donna velata* – zauważalne jest zastosowanie jakby tej samej konwencji, chęć podejmowania lub rozwijania tego niezwykłego motywu raz jeszcze, lecz w

innym czasie. Naturalnie ta ostatnia uwaga dotyczy w szczególności kapeluszowych dam z woalkami. Rozwój tychże tendencji obserwujemy na różnych przykładach w dwóch kolejnych stuleciach, a jednocześnie – w następujących po sobie odsłonach, w twórczości artystycznej w wydaniu kolejnych generacji (zwłaszcza) włoskich rzeźbiarzy, odznaczających się nie tylko techniczną maestrią, lecz także rzadko spotykaną fantazją. Jak wiadomo, w drugiej połowie XIX wieku bardzo rozwinął się tzw. nurt werystyczny oraz neobarokowy występujący w rzeźbie nie tylko włoskiej (choć tam był najsilniej reprezentowany), symptomatyczny dla sztuki jednoczącego się państwa, wówczas pozostającego w okresie przemian politycznych i społecznych¹⁵. W sztuce i kulturze nowego, właśnie rodzącego się wolnego bytu państwowego po dokonanych politycznym zjednoczeniu Włoch, lecz z czasem także w ogólnoeuropejskim nurcie rzeźbiarstwa doby historyzmu dostrzec można pojawiające się dzieła stanowiące przeciwieństwo tendencji romantyczno-klasycyzujących; były to prace pełne wyrazu, wyrażające różne emocje, czasem nawet nader ekspresyjnie, ale zarazem bliskie życiowej prawdy. Można w nich zauważyć nie tylko natrętne dążenie do wirtuozerii oraz odtworzenia z niesłychaną precyzją każdego detalu, ale też silny pierwiastek życiowy, uzyskiwaną jakąś szczególną nerwowość i dramatyczność ujęcia wraz ze zmysłowością i malowniczością. Co prawda, występowały w nich niekiedy jeszcze cechy postromantyczne, ale najbardziej liczyły się wartości wizualne, samo oddziaływanie na zmysły – właśnie wzrok widza poprzez uwzględniane „tendencje zmysłowe”; jednocześnie w swym zamyśle były to realizacje wyjątkowo efektowne, o charakterze dekoratywnym. W związku z występowaniem tych tendencji można nawet mówić o niewątpliwym powrocie rzeźby wprowadzonej powtórnie w ruch, jak w czasach antyku, w hellenizmie czy rzymskim Imperium; poniekąd rzeźba zaczyna „żyć własnym życiem”, wręcz tętniąc uczuciem i zmysłowością.

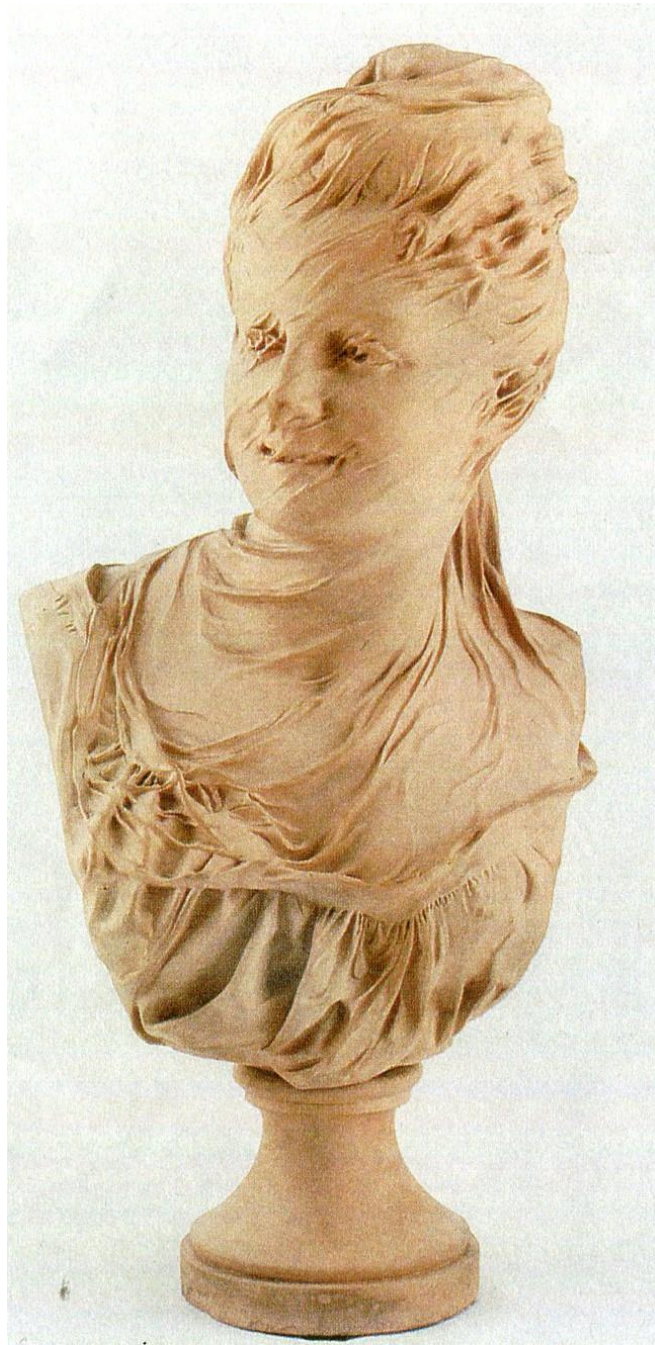
¹⁵ Zob. A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 109-110 i 121-128. Na temat nad wyraz realistycznej, przerysowanej i werystycznej sztuki oraz jej znaczenia także: A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012 (szczególnie jeśli chodzi o rzeźbę 2. połowy XIX w.); s. 168-180.

Słowem, jak to trafnie ujęto: „W kamień wcielono system nerwowy”¹⁶. Kolejno przybywało reprezentantów tej tendencji, a raczej specyficznej stylistyki; nurt neobarokowy bowiem szczególnie przyjął się również we Włoszech (ponadto we Francji, choć z mniejszym natężeniem), gdzie poza wymienionymi przedstawicielami, zyskał jeszcze innych, wybitnych reprezentujących go artystów, takich jak Vincenzo Vela, Giulio Monteverde czy Achille d’Orsi. Do grupy tych, obecnie raczej zapomnianych, *virtuosi* należał również, podobnie niezbyt znany (całkowicie niesłusznie), Emilio Fiaschi z Volterry, o którym jeszcze będzie mowa, gdyż postać ta okaże się niezwykle istotna dla niniejszych rozważań. Zaprawione fantazją przedstawienia, niekoniecznie zawsze realistyczne aż do granic weryzmu, scharakteryzowano następująco według słów Artura Wołyńskiego, recenzenta włoskiej wystawy z czasu ich powstawania: „Mediolan jest siedliskiem rzeźby tak zwanej salonowej, silącej się na wierne oddanie haftów, deseni koronkowych, kroju sukien ostatniej mody, kwiatów i tym podobnych drobiazgów, w jakie artyści ubierają swoich bohaterów i bohaterki, wzięte że tak powiem z ulicy, przedpokoju lub pierwszego lepszego salonu...”¹⁷. Ten sam autor stwierdzał dalej, iż: „Artyści neapolitańscy po największej części produkują małe statuetki z terakoty lub brązu, w których z werwą przedstawiają sceny z życia ludowego, typy pocieszne i karykatury”¹⁸. Uwaga ta odnosi się rzecz jasna nie tyle do omawianych tutaj wyrafinowanych i wyszukanych przedstawień, ile dotyczy całego nurtu obecnego przez parę stuleci w ośrodkach, a raczej warsztatach tokańskich, rzymskich czy neapolitańskich, gdzie wytwarzano różnorodne

¹⁶ Według określenia Henryka Struvego, w: Przegląd artystyczny, „Kłasy” 1876, t. 22, nr 566, s. 285.

¹⁷ A. Wołyński, Wystawa Sztuk Pięknych w Rzymie, „Kłasy” 1883, t. 36, nr 938, s. 387.

¹⁸ Tamże, s. 387. Interesujące uwagi na temat zaskakującego, niemal paranoicznego XIX-wiecznego realizmu-weryzmu zawarte są m.in. w pracach Andrzeja Pieńkosa: tegoż, *„Zbyt wiele rzeczywistości”. Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu*, w: *Rzeczywistość. Realizm. Reprezentacja* w: *Materiały Seminarium Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Nieborowie* (2000 rok), pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2001, s. 99-114. Rzeźbiarskie (i nie tylko) dzieła sztuki zbliżone do omawianych, por. w: *„Italie 1880-1910. Arte alla prova delle moderita”*, katalog wystawy, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma (22 dicembre 2000-11 marzo 2001); nast. Musée d’Orsay, Paryż (9 aprile – 5 luglio 2001); red. G. Piantoni, A. Pinget, Allemandi 2000. Uwagi o występowaniu polichromii w rzeźbie, zawarte w opracowaniu: *The Colour of Sculpture 1840-1910*, kat. wyst., Van Gogh Museum, Amsterdam, Henry Moore Institute, Leeds, red. A. Bluhm, Zwolle 1996.



il. 5. [?] Czechowski, *Kobieta w woalu*, czwarta ćwierć XIX wieku, terakota, wys. 58 cm, własność prywatna

rzeźbiarskie pamiątki, jak też ambitniejszą plastykę przeznaczoną dla bardziej wymagających odbiorców. Niestety, nie mamy wystarczająco dużego rozeznania w funkcjonowaniu tych pracowni, dostarczających także dzieła nagrobne czy zwyczajnie ozdobne, popularne w Italii tamtych czasów.

Dla porównania, we Francji w tym samym czasie nieco pokrewne popiersia wykonywał nie mniej interesujący twórca, Albert Carrier-Belleuse, czego doskonałym przykładem może być choćby terakotowy *Portret kobiety w*

kapeluszu z piórami tegoż autora, ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego, obok zaś znakomite studium śmiejącej się dziewczyny z różami przypiętymi do wspaniale oddanej niemal „pogniecionej” sukni z wydatnym dekoltem dłuta Jeana Baptiste’a Carpeaux, z tej samej kolekcji muzealnej, *bozzetto* związane z dekoracją Opery paryskiej projektu Charles’a Garniera¹⁹. Nawet na polskim gruncie artystycznym zbliżonej realizacji podjął się niejaki Czechowski, zapoznany twórca sygnujący jedynie swym nazwiskiem niewielkie terakotowe popiersie kobiety²⁰ w otulinie woalu zarzuconego na twarz modelki przedstawionej w sukni z dekoltem (il. 5), na równi inspirując się dokonaniem włoskich, jak i francuskich rzeźbiarzy; niewykluczone, że to dosyć skromnie potraktowane popiersie pochodzące z trzeciej lub czwartej ćwierci XIX stulecia stanowiło model dla wizerunku wykonanego w kamieniu (własność prywatna). Rzecz jasna, w przypadku obu zapewne północnowłoskich z pochodzenia – jak się mimo wszystko wydaje – niezwykle eleganckich popiersi (ale jak wykazemy w niniejszym studium, bynajmniej nie mediolańskich czy genueńskich), zapatrzenie lub może raczej wyjątkowo silna inspiracja poniekąd wynikły z oddziaływania wciąż żywej tradycji dawnych barokowych mistrzów, których dokonaniem w pewnym sensie inspirował się (a przynajmniej mógł się inspirować), jak dotąd nieznany nam, ten sam konkretny twórca, nadający indywidualne piętno swym dziełom. Nadto, tworzonym z domieszką nowego, secesyjnego stylu właściwego dla epoki, w której, jak nadal sądzimy, przyszło mu działać. Łącząc rozmaite inspiracje oraz oddziaływania stylistyczne potrafił on stworzyć jednorodną, intrygującą wizualnie plastyczną całość, niepozbawioną barokowej stylizacji i pewnego efekciarstwa, jednak odznaczającego się niepospolitym urokiem. Nic

¹⁹ Dekoracyjne popiersie z około 1870 roku; zob.: D. Kaczmarzyk, *Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorów*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, s. 43, nr 52, il. 178 (d. nr inw. 74184).

²⁰ Terakotowe popiersie autorstwa Czechowskiego, datowane na czwartą ćwierć XIX stulecia, sygnowane na odwrociu (o wys. 58 cm), pojawiło się na 146. Aukcji Sztuki Dawnej, w domu aukcyjnym Rempex w Warszawie (17.06.2009), nr 405 w katalogu towarzyszącym licytacji.

więc dziwnego, że stylizowane wyobrażenie damy ze zbiorów polskich trafiło na warszawską wystawę prezentującą przykłady akademickiego, czyli przeważnie historyzującego nurtu, którego przedstawiciele czerpali przede wszystkim z przeszłości, co było znamienne dla zaprezentowanych tam, wybranych dzieł sztuki (choć wspomniana prezentacja w warszawskim Muzeum Narodowym, pod tytułem *Akademizm w XIX wieku*, uwzględniała także dzieła niezbyt kojarzące się z tym nurtem w sztuce europejskiej). Dodajmy, dzieł o określonym „kostiumie” stylowym, neorenesansowym lub neobarokowym. Co jest szczególnie istotne, oba warianty popiersia – zarówno krakowski, jak i bratysławski – należą do kategorii sugestywnych (sensualnych) dzieł sztuki, pozbawionych jednak jakiegoś akademickiego nalotu, poprzez swą romantyczność działających na widza raczej wrażeniowo, czysto wizualnie, tym samym przywołując nostalgiczne uczucia, marzenie senne jak u Montiego, prowokując lekką zadumę i literackie domysły na temat ich ukrytego znaczenia. Wydaje się, że chronologicznie przynależą raczej do rozpoczynającego się już XX stulecia. Niezależnie, czy jest to atrakcyjny bibelot, czy ukazane wcielenie śmierci pod postacią kuszącej damy niosącej zgubę, jak elegancka, tajemnicza *La donna velata* zaklęta w alabastrze...

Obok tych interpretacyjno-ikonograficznych nieodzownych dociekań wciąż intrygująca jest jednak kwestia autorstwa. Pora ujawnić jedną z zagadek: nazwisko nietuzinkowego autora rozpatrywanych dzieł rzeźbiarskich. Kwestię tę jako istotną, choć niekoniecznie pierwszoplanową pozostawiłem na ostatek, zresztą nie bez przyczyny jako końcową odsłone zagadnienia, czyli przysłowiową „wisienkę na torcie”. Do ustalenia autorstwa i wykrycia twórcy „kapeluszowych dam”, które bynajmniej nie są odosobnione, jeśli chodzi o światowe kolekcje sztuki, przyczyniły się przede wszystkim poszukiwania i ustalenia badawcze Jany Lukovej z bratysławskiej Galerii Miejskiej, jak też równoległe trwające „śledztwo” autora niniejszego eseju sprzed ośmiu lat. Można powiedzieć, iż nasze niejako wspólne poszukiwania wychodzące od „siostrzanych” dzieł sztuki dały nieoczekiwane efekty w postaci odnalezionego interesującego materiału porównawczego – dwóch kolejnych ujawnionych paralelnych przykładów. Wiedza Jany Lukovej oraz autora

niniejszego tekstu, dotycząca istnienia wspomnianych tożsamyh prac (lecz dosyć odległych geograficznie, jeśli chodzi o ich aktualne umiejscowienie), bez wątpienia wykonanych przez Włocha, pozwoliły dokonać stosownych porównań i ważkich ustaleń, przełomowych dla sprawy. Za autora obu szerzej rozpatrywanych rzeźb, charakteryzujących się niejaką dwoistością formalną (utrzymanych w nieco udziwnionej stylistyce sytuującej je pomiędzy późnym barokiem a secesją, co pragnę raz jeszcze podkreślić), podobnie jak cała twórczość dopiero teraz ujawnionego rzeźbiarza-wirtuoza, śmiało uchodzić może toskańczyk Emilio Fiaschi. Tenże *maestro* współczesny był Montiemu oraz innym werystom, choć nieco od nich młodszy wiekiem. Oba wizerunki kapeluszowych dam, prowokujące zwłaszcza do ikonograficznych i atrybucyjnych dociekań, nurtujące badacza muzealnika szczególnie jeśli chodzi o jednoznaczne ustalenie pochodzenia badanych przykładów rzeźby „przełomu wieków”, pochodzą, jak się okazało, właśnie z warsztatu tego rzeźbiarza. Dodajmy, wywodzącego się z tokańskiej Volterry, czynnego w tym malowniczym i pięknym mieście, działającego jednak głównie we Florencji, któremu dane było pracować aktywnie w kilku epokach, począwszy od historyzmu i eklektyzmu, poprzez czasy secesji i awangard, a następnie panowania faszyzmu, aż do wybuchu ostatniej wojny światowej. Owe quasi-portrety w liczbie czterech obecnie znanych nam i ujawnionych popiersi, efekt sprzężenia zdawałoby się nieprawdopodobnych umiejętności warsztatowych oraz także dążeń ich twórcy, zarazem będących odzwierciedleniem gustów epoki, która je wydała, bez wątpienia przynależą do dorobku zapoznanego mistrza z Volterry. W swojej twórczości niejako realizował on marzenie o przekraczaniu rzeczywistości, wykuwając lub wytwarzając nader niezwykle rzeźby, obecnie dość licznie pojawiające się na światowym rynku aukcyjnym. Ten nie do końca doceniony twórca, którego dokonania (całkowicie niesłusznie) popadły nieco w zapomnienie wobec działalności wielu innych werystów przełomu stuleci, jawi się równie zagadkowo jak jego rzeźby, lecz pomimo skąpej faktografii znane są pewne wydarzenia z życiorysu tokańskiego artysty. Fiaschi²¹, jeden z

²¹ Podstawowych danych o artyście (Emilio Fiaschi, ur. 5.06.1858 r. Volterra – zm. 20.03.1941 r. Florencja) dostarcza przede wszystkim leksykon Saura; zob. Saur,

reprezentantów nurtu werystycznego, czynny także jako pedagog florenckiej Akademii, której niegdyś był absolwentem (studiował tamże w latach 1883-1885; od 1910 roku notowany był jako członek Consiglio superiore na macierzystej uczelni), realizował różne prace dla swej rodzinnej Volterry (między innymi dla biblioteki miejskiej), ale też z jego twórczością można spotkać się na florenckich cmentarzach (zwłaszcza na Cimitero delle Porte Sante), gdzie pozostawił wykonane różne marmurowe figury i popiersia. Przeważnie były to pomniki, rzeźby nagrobne, w tym całopostaciowe albo ujmowane w popiersiu; częściej jednak Fiaschiego zajmowała drobna plastyka, gdyż w jego dorobku odnajdziemy najwięcej prac o stosunkowo niewielkich gabarytach, służących dekoracji wnętrza, mogących uchodzić nawet za atrakcyjne bibeloty. Wśród prac Emilio Fiaschiego najwięcej jest rozmaicie traktowanych przedstawień kobiecych, stylizowanych popiersi dam o wyrazistej mimice, niekoniecznie wyobrażanych w okazałym nakryciu głowy, lecz w jego obfitym i różnorodnym *oeuvre* nie brakuje kompozycji z bawiącymi się dziećmi (czasem sentymentalnych w wyrazie, częściej zaś lirycznych), scen macierzyństwa (niemal identycznych w twórczości kolejnego werysty, Angiolo Malavoltiego), zabawnych scenek rustykalnych ze zwierzętami, którym towarzyszą postacie ludzkie czy innych figurek, tzw. typów charakterystycznych. Utrzymując warsztat nie tylko w samej Florencji, lecz i w rodzinnym mieście, wykonywał rozmaite zamówienia, potrafiąc w rzeźbiarskie tworzywo (z reguły marmur lub alabaster, choć czasem zdarzało mu się zręcznie i efektownie łączyć kamień z brązem bądź innym tworzywem, jak Max Klinger) tchnąć życie, energię, a nawet oddać nastrój chwili czy ulotne wrażenia, szczególnie w przypadku małych kompozycji o rodzajowym,

Band 39-K. G. Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, München-Leipzig 2003, s. 315-316 (G. Salvagnini). Poza tym, wzmianki o artyście zawierają następujące opracowania: A. P. Torresi, *Scultori d'Accademia*, Ferrara 2000; w tym także dawniejsze publikacje: *Atti dei profesori dell' Accademia Belle Arti di Firenze*, 1890, 62 ss.; A. Ferroni, *Vita e opere di A. Ciampi*, Firenze 1940, 6 s.; A. del Bufalo, *La porta del giardino dei silenziosi*, Roma 1992; G. Salvagnini (Ed.), *Porte Sante. Il cimitero di San Miniato a Firenze*, Firenze 2001. Brak jednak obszernej monografii artysty, czy też choćby skromnego przypomnienia jego twórczości w formie mniejszych publikacji, jak również wystawienniczych prezentacji jego dzieł.

lirycznym charakterze; przy tym zρέcznie imitował stylistykę włoskiego *quattrocenta*, czasem też manieryzmu i baroku. Interpretował twórczo wzorce zapożyczone z dzieł Donatella, Mino da Fiesole, Corradinię i wielu innych znakomitych nowożytnych rzeźbiarzy. Inspiracją dla jego poszukiwań twórczych mogły być także kompozycje o tematyce rodzajowej w wykonaniu francuskich kolegów po fachu, w tym współczesnego Włochowi, Jules'a Dalou. Fiaschi, następca dawnych mistrzów, a jednocześnie Raffaello Montiego, ponadto kontynuator (?) tendencji występujących w ówczesnej, bardziej realistycznej niż akademickiej rzeźbie francuskiej z domieszką neapolitańskiej odmiany weryzmu, okazuje się być twórcą o wielkich możliwościach technicznych i dużej skali talentu, a wreszcie – wszechstronnym rzeźbiarzem podejmującym praktycznie każdą tematykę, z dużą dowolnością i swobodą; nadto potrafiącym z powodzeniem zestawiać ze sobą materiał różnego rodzaju i barwy. Działając w ośrodku kamieniarskim znanym z występowania złóż alabastru, jakim była Volterra, oraz w stolicy Toskanii, tworzył nierzadko przestylizowane neorenesansowe i neobarokowe niewielkie popiersia, głowy portretowe, akty, kameralne narracyjne przedstawienia rodzajowe, nasycone aurą melancholii, nierzadko smutku i zadumy, czasem zaś, jak już wspomniano, pełne humoru, ciepła, a nawet niepozbawione cech groteskowych. Jego pełne wyrafinowania prace odznaczające się polotem, obejmujące głównie drobniejszą plastykę (zapewne bardziej poszukiwaną i popularną wśród odbiorców prac rzeźbiarza), pod względem tematyki koncentrują się wokół kilku lub kilkunastu powtarzanych ujęć, w tym często powielanych wizerunków uśmiechniętej damy w fantazyjnym nakryciu głowy (z kwiatami bądź innymi ozdobami), w modnym stroju, najczęściej wyobrażanej w popiersiu. Realizując podobne przedstawienia (niemal cyklicznie tworząc kolejne warianty), artysta ten, korzystając ze znakomitych osiągnięć włoskiego rzeźbiarstwa, wykształcony na najlepszych wzorcach, umiejętnie łączył to, co dawne, zastane i osadzone w tradycji, ze współczesną sobie, nader specyficzną estetyką doby historyzmu (bywało, że ocierającej się o ekstrawagancję) i rodzącej się secesji. Niekiedy różnicował rysy przedstawianych modelek, częściej jednak wyobrażał jeden wybrany typ postaci o pełnej, gładkiej twarzy z typowym

grymasem, o czym najlepiej można się przekonać, analizując grupę popiersi „kapeluszowych dam”. Do większego zespołu modnych popiersi kobiet w woalce i szerokim kapeluszu, opracowywanych według pewnego kanonu wybranego przez artystę, należą jeszcze dwie jego prace. Najprawdopodobniej w światowych kolekcjach, tak muzealnych, jak i prywatnych znajdują się jeszcze kolejne wersje tej rzeźby. Pokrewne „buduarowe” popiersia nie bez domieszki stylu secesyjnego, niewykluczone, że należące do większej serii odnajdziemy w hawańskim Museo de la Ciudad, które w salonowej stylowej scenerii przechowuje wygładzony biust dłuta Fiaschiego, równie jednolity kolorystycznie jak ten bratysławski, utrzymany w połyskliwych tonacjach szaro-błękitnych; w tym przypadku modelka również otrzymała różę wpiętą w suknię. Bliższe słowackiej podobizny *Damy v klobuku* jest kolejne, tym razem żyłkowane popiersie (o delikatnej żółtawej barwie z białymi żyłkowaniami) z wyjątkowo dwiema różyczkami przypiętymi do biustu, niegdyś znajdujące się w którejś z zagranicznych, najpewniej amerykańskich kolekcji prywatnych, obecnie w zbiorach Fagler Museum w Palm Beach²² (il. 6). Do tego zestawienia dodajmy jeszcze wersję z hiszpańskiego rynku sztuki, w tonacji kremowej z popiersiem roześmianej dziewczyny, usytuowanym na wysokim cokole – jak ozdoba wnętrza. Wszystkie przywołane przykłady, poza krakowskim, mają cechy wspólne: niemal identyczna jest mimika modelki, krój sukni z kwiatem róży na biuście oraz taki sam lekko wywinięty kapelusz damy, nie tak podniesiony jak w wersji ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, który układa się w inny sposób, nie tak malowniczy jak w

²² Rzeźba „hawańska” z Museo de la Ciudad dla porównania dostępna jest na stronie internetowej dotyczącej podobnych wizerunków, w tym również wykonanych przez Emilio Fiaschiego: fulltimegypsies.wordpress.com/category/places-we-visited/historic-homes/. Por. także jeszcze inne popiersie z amerykańskiego rynku aukcyjnego: Emilio Fiaschi (1858-1941), *Marble bust of woman with wide brimmed hat and veil on round base* (sygn.: E. Fiaschi, wys. 27 ¼); zob. Sterling Associates Fine Art & Estate Winter Auction, 2012, USA, New Orleans; lot. 358 (informacje ze strony internetowej: www.artfact.com/auction-lot.) Za odnalezienie tych przykładów oraz przesłany materiał ilustracyjny ponownie składam podziękowania pani Janie Lukovej z Galerii Miasta Bratysławy. Pozwoliło to na definitywne rozstrzygnięcie kwestii atrybucyjnych w przypadku obu rzeźb.



il. 6. Emilio Fiaschi, *Marble bust of woman*, The Fagler Museum, Palm Beach

popiersiu wystawianym w „Europeum”. Ponadto twarze tamtych modelek są gęściej oplecione woalkową pajęczyną (poza tym woalka jak pajęczyna opina też kapelusz) niż w popiersiu krakowskim, gdzie rysy twarzy kobiety są bardziej czytelne. Tak przedstawia się grupa „kapeluszowych” popiersi, niewątpliwie wykonanych przez tego samego artystę – Emilio Fiaschiego, w kolejnych wersjach różnicującego tylko kolorystykę swych rzeźb, zasadniczo jednak pozostającego przy raz wypracowanym schemacie, kilkakrotnie użytym w pracownianym modelu, po wielokroć (i z powodzeniem) wykorzystywanym. Na europejskim i światowym rynku sztuki natrafimy na coraz to nowe, za każdym razem nieco różniące się popiersia, obdarzane zazwyczaj tytułem *The veiled lady*, czasem zaś zwane *Madame de Pompadour* (!), w rozmaitych wersjach kolorystycznych, od całkiem jasnych po żółtawe lub lekko szarawe odcienie marmuru, najczęściej stosowanego przez Fiaschiego. Opracowując każde z „kapeluszowych” popiersi, ich autor wykazał sporą klasę, jak i polot, dowodząc znacznych umiejętności nie tylko jeśli chodzi o opanowanie rzemiosła. Wykazał się artystyczną fantazją i pomysłowością.

Na tle powyższych rozważań odnośnie do wręcz skrajnego iluzjonizmu, podkreślić trzeba jeszcze jeden aspekt inspirowanej przeszłością „ostatniej próby starego realizmu”, podjętej w już nowych czasach, u progu XX stulecia. Zaskakuje wprowadzenie uzupełniającej polichromii do rzeźby krakowskiej; służy ona nie tylko podkreśleniu „atrybutów” wyobrażonej damy. Według ówczesnych przekonań, polichromia wносиła życie, dosłownie ożywiając dzieło rzeźbiarskie. Poprzez zastosowanie tego efektownego zabiegu czyniła je bardziej atrakcyjnym, nawet wnosząc element ruchu (poruszenia) jak zostało to już wcześniej podkreślone. Wystarczyło, iż fragmentarycznie, miejscami pojawiający się kolor stawał się właśnie tym składnikiem „wnoszącym życie do rzeźby”. Podobna próba wykonania rzeźby wielomateriałowej i wielobarwnej, lub przykładowo z niektórymi elementami polichromowanymi przez artystę w istocie miewała różne przesłanki ideowe, stanowiąc nie tylko samą *praesens historicum* – wierność przeszłości, zgodnie z XIX-wiecznym stanem wiedzy o pokrywaniu polichromią prac rzeźbiarskich wzorowanych na antycznych czy wręcz starożytnych, jak jeszcze wcześniejsze

egipskie wyobrażenia. W przypadku popiersia z „Europeum” chodziło raczej o sam ruch, tchnięcie życia w kamienne (alabastrowe) popiersie, które z natury rzeczy jest zupełnie martwe i statyczne. Czasem zabieg ten oddalał dzieło od jego idei jedynie do imitacji wyglądu. Uwidoczniła się tutaj tęsknota za przekazaniem żywego uobecnienia, właśnie dzięki zastosowaniu rozmaitych sposobów na wykonanie rzeźby. Po raz kolejny w sztuce schyłku stulecia historyzmu przejawiała się pewna tęsknota za magicznymi możliwościami sztuki, występująca na dobrą sprawę już po raz ostatni jako jeden z wyznaczników dobiegającego kresu spóźnionego romantyzmu. Zresztą dyskusje o barwności i ożywianiu rzeźby były wówczas ważkim tematem tak dla artystów, jak i dla krytyków. Bez wątpienia urok (czar) dzieła może polegać tutaj na osiągniętej żywotności jego wyrazu. Nie ulega wątpliwości, że owe sygnalizowane szczególnie intensywne wyobrażenie rzeczywistości, dzięki któremu samo dzieło uzyskuje dla siebie porównywalne (jakby własne) życie, to także iluzjonistyczne oddanie realiów, przemawiające do widza zawierającego swym zmysłom.

Pozostaje wyjaśnić kolejną kwestię, a właściwie postawione w tym miejscu pytanie co do ewentualnej roli inspirującej albo oddziaływania malarstwa końca XIX i początku XX stulecia na kreacje artystyczne Emilio Fiaschiego. Odpowiednim kontekstem malarskim mogłyby stać się niezbyt często występujące przedstawienia natchnionych, subtelnych, z reguły modnych dam, do których wizerunków pasowałyby określenia „Primavera” lub „Poesia”. Na gruncie włoskim nie odnajdziemy jakichś szczególnych analogii. Z kolei w twórczości francuskich, austriackich, ale też skandynawskich i polskich twórców dostrzec można wyraźną skłonność do ukazywania zagubionych, błądzących niczym zjawy, tajemniczych kobiet, najczęściej w scenerii miejskiej, na tle równie niepokojąco oświetlonych ulic i budynków. Bohaterkami kompozycji Edvarda Muncha, Gustava Klimta (jak *Dama w futrzanym kapeluszu i boa z piór* z 1909 roku, Österreichische Galerie der Belvedere, Wiedeń), Wojciecha Weissa czy Leona Kauffmana (Kamira), dłużej czynnego w Paryżu (jak znana zwłaszcza polskim odbiorcom sztuki, *Ćma nocna* z około 1900 roku, z Muzeum Mazowieckiego w Płocku), lub *Tęsknota (Ulica paryska)* Gustawa Gwozdeckiego (około 1905, Muzeum Narodowe w



il. 7. Umberto Boccioni, *Idolo moderno*, 1910 lub 1911, The Estorick Collection, Londyn

Kielcach), są raczej mroczne nieprzeniknione istoty, przypominające niebezpieczne, zwodnicze *femme fatale* (w przypadku Klimta, niekiedy Weissa) oraz pogrążone w smutku, wręcz targane rozpaczą, dramatyczne postacie z półświatka albo wręcz „kobiety upadłe” (jak u Kauffmana). Bez wątpienia, bohaterki wspomnianych obrazów, jakże symptomatyczne dla okresu panowania przybyszewszczyzny i lęków czy niepokojów „końca wieku”, nie należą do postaci pozytywnych, radosnych, wyrażających optymistyczne stany duszy. Gdzież więc należałoby poszukiwać tych bohaterek, uosabiających jasne, pozytywne emocje? Zdecydowanie w

malarstwie nowatorskim, a nawet... awangardowym, za to w żadnym razie w sztuce zachowawczej, salonowej bądź symbolicznej, w dodatku bynajmniej nie w Paryżu, Wiedniu czy Monachium. Powróćmy teraz do sztuki włoskiej z czasu tuż przed pierwszą wojną światową, kierując naszą uwagę na środowisko mediolańskie. Nie bez powodu, gdyż właśnie w Mediolanie zapoczątkowany został ruch futurystyczny. Jednym z symboli tego nowego kierunku może być niezbyt szeroko znany, aczkolwiek tajemniczy, fosforyzujący feerią światła, migotliwy i jakby ruchliwy kobiecy wizerunek, zatytułowany *Idolo moderno*, autorstwa Umberto Boccioniego (z 1910 lub 1911 roku, Estorick Collection, Londyn) (il. 7). To przykuwające uwagę feeryczne wyobrażenie kobiety w ukwieconym kapeluszu, ponoć kontemplującej witrynę jubilerskiego sklepu albo zatrzymanej w swym zamyśleniu, z migoczącymi latarniami w tle przypominającymi świecące perły, jest tak samo niejednoznaczne i nieodgadnione jak stylizowane popiersia Emilio Fiaschiego z Florencji. Enigmatyczność tego wizerunku podkreśla jeszcze wręcz żywiołowa, ekspresyjna technika malarska, nawet agresywna i dysonansowa, uwydatniająca psychologizm postaci – demona nowoczesności, symbolu awangardy (?), wywodzącego się jednak z szacownej ikonograficznej tradycji. Lecz skromna kompozycja Boccioniego oraz biusty Fiaschiego to zarazem dwa światy, dwa spojrzenia lub artystowskie wariacje na jeden temat. Jednocześnie bliskie i dalekie, choć z tych samych czasów.

Reasumując niniejsze rozważania, trzeba stwierdzić, iż wcześniejsze przekonania różnych badaczy dotyczące rzekomej (niemal całkowicie tu występującej i wcześniej przytaczanej według opinii niektórych historyków sztuki) neapolitańskości tych wspomnianych prac było nieco mylące i zwodnicze, choć akcentowano raczej wpływy lub zapożyczenia formalne wraz z kontekstem historycznym niż konkretnie wskazywano ośrodek twórczy, w którym mogły one powstać. Nie uznałem tych raczej swobodnych sugestii (bliskich raczej pojawiającym się coraz to nowym niczego niewyjaśniającym, splątanym wątkom badawczym) za jakiś determinujący pewnik. Potwierdzeniem moich wątpliwości stało się odkrycie i ujawnienie kolejnych zrealizowanych z widoczną brawurą, ale też finezją i zacięciem dzieł słusznie

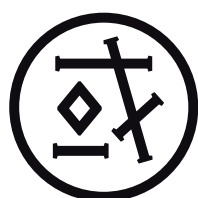
wiązanych z Emilio Fiaschim, nadto dostrzeżenie ich ewidentnego wzajemnego pokrewieństwa. Dawna, lecz już miniona w epoce *fin de siècle'u* alegoryczność dzieł sztuki niemal całkowicie przestała mieć znaczenie w epoce nowoczesności, pojawiają się coraz to nowych „izmów”, jeśli jednak była obecna, to w zeświecczonej postaci; w pracach Fiaschiego nadrzędne znaczenie ma raczej sam efekt, oddane impresjonistyczne wrażenie ruchu i wirtuozerstwo formalne. Na tle przedstawionych pokrewnych przykładów rzeźbiarska kreacja Fiaschiego z kolekcji krakowskiego Muzeum Narodowego zdecydowanie wyróżnia się oryginalnością, niekonwencjonalną formą, zróżnicowaną techniką wykonania i ekspresją całości oraz prawdziwą fantazją twórcy, świetnie wyzyskującego dla podkreślenia walorów swej pracy tak trafnie oddane dyskretne, sugestywne „poruszenie” rzeźby. Czymże więc lub kimże jest (albo może być) każda z kapeluszkowych dam, jaką jeszcze tajemnicę skrywają popiersia dłuta florenckiego werysty? Jak dotąd udało się ujawnić jedynie osobę autora wersji polskiej, z korzyścią dla obu instytucji muzealnych. Tym samym, wraz z analizowanym pokrótce alabastrowym popiersiem z Krakowa – stosunkowo najbardziej secesyjnym w wyrazie – jednocześnie wyjaśniona została kwestia autorstwa „siostrzanego” wizerunku ze zbiorów Galerii Miasta Bratysławy oraz pozostałych wersji znajdujących się w znacznie bardziej odległych zbiorach na dwóch kontynentach. Warto dodać, że dzieło krakowskie, aktualnie rozeznane, jeśli chodzi o nazwisko twórcy, nie jest jedynym świadectwem obecności sztuki Emilio Fiaschiego w tym mieście. Na krakowskim rynku antykwarycznym bowiem w ostatnich latach odnotowujemy pojawienie się jeszcze innej pracy artysty, tym razem subtelniej wykonanej płaskorzeźby w kararyjskim marmurze w typie renesansowych dzieł twórców *quattrocenta*, a wyobrażającej popiersie kobiety w profilu (sygnowane przez Fiaschiego)²³. Na rodzimym rynku aukcyjnym z rzadka pojawiają się kolejne jego prace, charakteryzujące się znacznym zróżnicowaniem stylistycznym.

²³ Emilio Fiaschi, *Popiersie kobiety*, Desa Krajowa, Kraków, Aukcja nr 107, 7.05.2011 (kat. poz. 90; płaskorzeźba, marmur kararyjski, wys. 28 cm, sygn. na odwrocie: E. Fiaschi).

Zapewne korzystając z osiągnięć mistrzów przeszłości, wielowiekowej, wciąż trwającej tradycji baroku, którą na powrót odkrywano oraz doceniano, autor tytułowych rzeźb, jak się okazuje niepospolity twórca, który chyba jednak bardziej czuł się sprawnym rzemieślnikiem niż wytrawnym, znakomitym artystą –rzeźbiarzem z północy Włoch, czerpiącym inspiracje z różnych stron i ośrodków Italii (gdyż nawet zdarzało mu się nie sygnować swych wyjątkowych dzieł (!) jak w przypadku wyróżniających się prac z Krakowa i Bratysławy), tchnął jednakże własną fantazję, poezję oraz duszę (nade wszystko zaś życie i ruch) w postaci obu kapeluszowych strojnych dam. Enigmatycznych istot określonych tutaj chyba dosyć trafnym mianem *La donna velata*. Dodajmy jeszcze, w przypadku prac funkcjonujących jako nieco odosobnione kreacje, pełne uroku i wdzięku, emanujące swoistym czarem, jakże dobitnie świadczących o epoce, w której powstały, bez zbytniej przesady – pozostających ewenementem nawet w skali europejskiego rzeźbiarstwa tego czasu. Wyjątkowo odosobnionym, jeśli chodzi nie tylko o zasoby zachodnioeuropejskiej (nowoczesnej) rzeźby znajdujące się w polskich kolekcjach muzealnych, lecz także zbiory muzealne państw sąsiednich. Z pewnością, bez uprzednio dokonanej konfrontacji kilku zbliżonych dzieł rzeźbiarskich, długo jeszcze nie zostałoby ujawnione nazwisko ich autora, bez wątpienia trudno uchwytnego (pomimo tak wyrazistych artystycznych kreacji w jego dorobku, będących analogiami do przedstawionych tutaj realizacji), lecz w nadzwyczajny sposób łączącego findesieclową estetykę z dawnymi stylami historycznymi, jakże łatwo żonglującego różnymi konwencjami. Niemal jak tajemniczy mag lub maestro o wielu obliczach.

Pozostaje już tylko mieć nadzieję, iż wreszcie natrafimy na znacznie więcej informacji dotyczących funkcjonowania warsztatu Fiaschiego, jego artystycznej drogi, osobowości i twórczych zamierzeń czy też zapatrywań autora kilku bliźniaczych popiersi – dalekich krewnych znanych nam już barokowych alegorycznych postaci – odznaczających się tak wyjątkowym i nadspodziewanym iluzjonizmem wciąż czarującym widza. Być może też przy tej okazji wyjaśniony zostanie sens, a raczej właściwe znaczenie oraz zawarte – wciąż zawoalowane –treści odnoszące się do grupy popiersi Fiaschiego, nadal prowokujących swą tajemniczością, urzekającym niedomówieniem. Co

warto dodać, przede wszystkim jednak zdumiewających niemal każdego swym iluzjonizmem, od wieków fascynującym nie tylko samych artystów praktyków, lecz i teoretyków czy krytyków sztuki jako ważne zagadnienie twórcze. Nade wszystko zaś jako artystyczne wyzwanie: niewątpliwy problem pokonania nieożywionej materii i zmagania z zamierzonym osiągnięciem absolutnej iluzji rzeczywistości, postawiony podobnemu mistrzowi do rozwiązania i zmierzenia się z prawie niemożliwym do osiągnięcia. Wyzwanie pociągające tak wielu twórców w epoce nowożytnej, jak i w dobie nowoczesności, czego świetnym przykładem niech będzie co najmniej kilkakrotnie powtórzone popiersie damy w kapeluszu z woalką autorstwa jednego z włoskich *virtuosi* rzeźby przełomu XIX i XX stulecia. *La donna velata* w wielu odsłonach...



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**