

Zaremba–Rybińska, Aleksandra

Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem ze zbiorów Muzeum Historycznego m. st. Warszawy

Almanach Muzealny 3, 215-225

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandra Zaremba-Rybińska

MADONNA Z DZIECIĄTKIEM I ŚW. JANEM CHRZCICIELEM
ZE ZBIORÓW MUZEUM HISTORYCZNEGO m.st. WARSZAWY

Obraz *Madonna z Dzieciątkiem i Św. Janem Chrzcicielem* należący do zbiorów Muzeum Historycznego m.st. Warszawy obecnie znajduje się na ekspozycji stałej Muzeum, w Sali Baryczkowskiej (il. 1). Do zbiorów Muzeum trafił w 1977 r., przekazany przez Państwowe Biuro Notarialne, jako część masy spadkowej po zmarłej Zofii Wojciechowskiej. W dokumentacji muzealnej datowany jest na przełom XVII i XVIII w.

Obraz (31 x 38,5cm) namalowany został techniką olejną na desce o grubości 5mm, na cienkim gruncie i ugrowozłocistej imprimiturze. Przedstawia śpiące dzieciątko oparte na ramieniu Matki Boskiej, która gestem ręki nakazuje milczenie św. Janowi próbującemu obudzić Jezusa. Madonna, zgodnie z kanonami, ubrana jest w czerwoną suknię z białą lamówką oraz w niebieski płaszcz. Głowę jej przykrywa biały welon. Odkryte ciało Dzieciątka spoczywa na udrapowanej białej tkaninie, leżącej na stole. Mały święty Jan ma na sobie brunatną skórę. Na stole (w prawym dolnym rogu obrazu) leżą czereśnie lub wiśnie i jasny, biało-żółty kwiat. Scena ukazana jest na neutralnym, ciemnym, brązowozielonym tle. W partiach karnacji dominuje biel i róż, w partiach włosów — brązy. W partiach karnacji i cieni użyto szarozielonej podmalówki. Obraz malowany jest płasko, laserunkowo. Kompozycję zamyka gipsowa rama o falistym konturze i barokowej dekoracji, złożonej z kaboszonów na kartuszach oraz liści akantu. Motywy te rozmieszczone są symetrycznie w narożach oraz na osiach ramy. Na górnym, środkowym kaboszonie, namalowana została scena zwiastowania: postać Madonny po lewej stronie, w czerwono-niebieskich szatach i białym welonie, zwrócona jest w kierunku stojącej po prawej jasnej sylwetce Archanioła. Scena ta rozgrywa się w pomieszczeniu, za odsuniętą na prawą stronę kotarą.



1. *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy

W tle widać fragmenty architektury i pejzażu. Po obu stronach kaboszono ze sceną zwiastowania umieszczone są antytetycznie sylwetki putt na wiciach z listkami akantu.

Obiekt znajduje się w bardzo dobrym stanie, po konserwacji przeprowadzonej w 1990 r., w wyniku której, po wyprostowaniu wypaczonej deski, twarz Madonny uległa wydłużeniu o ok. 1 mm. Zrekonstruowano również ubytki ramy. Poszukiwania prowadzono z jednej strony w celu dokonania analizy treściowej przedstawionej sceny, z drugiej zaś w kierunku ustalenia pierwowzoru obrazu oraz jego datowania.

Przedstawiony temat Madonny z Dzieciątkiem i małym świętym Janem był szczególnie popularny w sztuce włoskiej w okresie renesansu i powtarzany przez takich malarzy, jak: Rafael, Correggio, Michał Anioł, Pietro da Cortona. Cechuje go pewna rodzajowość i świeckość, a w jego ramach powstały idylliczne sceny rodzajowe. Maria, nie traktowana już w sposób mistyczny jak to miało miejsce we wcześniejszym okresie, pokazywana bywa jako młoda dziewczyna o idealizowanej urodzie¹. Sceny ukazujące trzy postaci: Marię, Dzieciątko i małego Jana Chrzciciela

¹ E. Stubbe, *La Madonna dans l'art*, Bruksela 1958.

wywodzą się typologicznie z przedstawień Świętej Rodziny, której często towarzyszy św. Elżbieta, Jan Chrzciciel jako dziecko i inni święci. Temat Świętej Rodziny, obok tematu dzieciństwa Jezusa, pojawia się w malarstwie XV w. i cieszy się popularnością również w dwóch następnych stuleciach. W malarstwie szkoły bolońskiej, czynnej w końcu XVI w., często przedstawiano Świętą Rodzinę z Janem Chrzcicielem, Marię z Dzieciątkiem i św. Janem, a także Jezusa i św. Jana jako bawiące się dzieci. Tematy te pojawiają się w malarstwie Annibale Carracciego, Guido Reniego i innych. Guido Reni szczególnie przyczynił się do popularyzacji tych przedstawień poprzez grafiki wykonywane na podstawie dzieł szkoły bolońskiej, a zwłaszcza jednego z jej założycieli — Annibale Carracciego². Przedstawianie Świętej Rodziny, dzieciństwa Jezusa i Jana Chrzciciela stało się również popularne w Hiszpanii, w XVII w., czego głównym przykładem niech będzie malarstwo Murilla. Owe idylliczne przedstawienia Świętej Rodziny lub dwójki bawiących się dzieci spotykały się, głównie w okresie potrydenckim, z krytyką ze strony Kościoła, szczególnie zakonów franciszkańskich, jako temat niepojawiający się w Piśmie Świętym³. Istotnie w Piśmie Świętym nie znajdujemy wzmianki o spotkaniu Chrystusa i Jana Chrzciciela w okresie ich dzieciństwa ani nawet o samym dzieciństwie św. Jana. Jedynie w *Złotej Legendzie* jest mowa o odebraniu nowo narodzonego św. Jana przez Marię, natomiast w protoewangelii św. Jacka — o ucieczce św. Elżbiety z małym Janem podczas rzezi niewiniątek⁴. Sceny ukazujące te trzy postaci razem nie mają więc żadnego fundamentu w Biblii; tuż przed chrztem Chrystusa św. Jan miał powiedzieć: „Nie znałem Go” (J 1, 31). W ikonografii chrześcijańskiej św. Jan występuje jednak w dwóch typach: jako dorosły mężczyzna i jako dziecko — rówieśnik małego Jezusa — lub niewiele od niego starszy. Typ Jana—dziecka z kręconymi włosami, bawiącego się z Jezusem pod okiem Marii, wprowadza dopiero renesans⁵. W obrazach przedstawiających Marię z dwojgiem dzieci św. Jan występuje bądź jako adorator tego, którego uważa za większego od siebie, bądź jako towarzysz zabaw, przy czym obaj tracą święty charakter i pokazani są jako dzieci. Obok scen typowo rodzajowych, aranżowanych często w pejzażu, przy braku jakichkolwiek elementów podkreślających świętość przedstawienia czy osób, istnieje duża liczba przedstawień, w których pewne gesty i atrybuty

² A. Male, *L'art. Religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle, Italie, France, Espagne, Flandes*, Paris 1951, t. 4, s. 309.

³ Tamże.

⁴ L. Reau, *Iconographie de l'art. Cretien*, Paryż 1955, t. 2, s. 431.

⁵ Tamże, s. 438.



2. Annibale Carracci, *Cisza*, Hampton Court, Royal Collection, Londyn

mówią jednak o roli dwóch chłopców. I tak św. Jan ubrany w skórę niedźwiedzią może trzymać krzyż lub baranka, lub kwiat, owoce winogron, wiśni czy czereśni — symbol przyszłej męki Chrystusa⁶. Jan Chrzciciel występuje tu jako ten, który rozpozna w Chrystusie Mesjasza, i który już teraz zapowiada Jego mękę i śmierć na krzyżu. Jan jest prekursorem Mesjasza ostatnim profetą Starego Testamentu, jednocześnie pierwszym męczennikiem i świętym Nowego Testamentu. Jest on tą postacią, która łączy oba pisma, łączy dawny czas prawa z czasem łaski⁷. Postać św. Jana widzimy też często w scenach Ukrzyżowania, zazwyczaj u stóp krzyża. Jego obecność, mimo, iż niezgodna z prawdą historyczną (Jan zginął wcześniej), jest potwierdzeniem wcześniejszej zapowiedzi męki Chrystusa⁸. Przedstawienie św. Jana podającego Jezusowi symbole męki funkcjonowało, obok licznych od czasu renesansu przedstawień

⁶ Można się tu posłużyć dla przykładu obrazem Pietro da Cortona *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem* (Florencja, Raccolta Bruscoli), na którym św. Jan podaje Jezusowi bukiet kwiatów czy obrazem Correggia *Św. Rodzina ze św. Janem*, gdzie św. Jan podaje Jezusowi krzyż, a z tyłu stoją: Maria i św. Józef.

⁷ Reau, jw., s. 431.

⁸ Reau, jw.

Madonny z Dzieciątkiem oraz samego Dzieciątka, wykorzystywanych w celu pokazania pierwszych lat życia Jezusa. W XVII stuleciu dzieciństwo Chrystusa staje się częstym tematem rozważań teologicznych; kult Dzieciątka bliski był zwłaszcza zakonowi franciszkańskiemu w XVII w. Dewocyjne czczenie Dzieciątka kwitło wówczas szczególnie w Prowansji, gdzie pojawiły się nawet pełnoplastyczne figurki Chrystusa trzymającego instrumenty Pasji⁹. W malarstwie spotykamy też przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem, któremu narzędzia męki przynoszą aniołowie, lub Dzieciątka śpiącego na krzyżu; służą one rozpamiętywaniu roli Chrystusa znanej już od narodzenia — Zbawiciela Świata.

Pierwowzorem kompozycji obrazu jest, znajdujący się w Londynie (Hampton Court, Royal Collection), obraz Annibale Carracciego, *Cisza* (50,8 x 68,8, ol. pł., il. 2).

Mimo tej samej kompozycji obrazów, w detalach odnajdujemy jednak pewne różnice. Inne jest nakrycie głowy Marii: na obrazie Carracciego — tkanina ciasno upięta z tyłu głowy, na naszym — spływający na ramiona welon; twarz Madonny charakteryzuje inny skrót; różny jest także układ prawej dłoni Jana; na stole, w kompozycji Carracciego, odnajdujemy jedynie owoce.

Najpełniejszą informację na temat obrazu londyńskiego zawiera monografia Annibale Carracciego, pióra Donalda Posnera¹⁰. Według autora, gest św. Jana budzącego Chrystusa jest wariantem gestu czynionego przez putto, które dotyka korony cierniowej we wcześniejszym obrazie Carracciego — w *Piecie* z Neapolu¹¹ (il. 3).

Gest ten zastosowany w *Piecie* został następnie przetworzony i przetransponowany dla potrzeb obrazu *Cisza*. Temat kompozycji, w której niewinny sen Dzieciątka jest prefiguracją ofiarowania człowieka, Carracci zaczerpnął z obrazów wcześniejszych rzymskich mistrzów. Bezpośrednią inspiracją była bez wątpienia *Madonna w welonie* Sebastiano del Piombo, lecz widać tu także wpływy studiów nad malarstwem szkoły Michała Anioła i Rafaela. Pod względem detali i ogólnego wyrazu obraz ten przypomina wcześniejszą *Madonnę z jaskółką* Carracciego znajdującą się w Dreźnie. Jednak piramidalny układ postaci w *Ciszy* wyraźnie różni się od schematu drezdeńskiego, w którym „kombinacja ciężaru trzech form robi wrażenie przechylania się powoli w lewo, tak jakby równowaga była

⁹ A. Male, jw., s. 325. A. Male tłumaczy pojawienie się przedstawień Chrystusa z instrumentami męki wizją mistyka z Aix-en Provence, Jeana Peraud, któremu objawiło się właśnie Dzieciątko trzymające te narzędzia (połączone sznurem).

¹⁰ D. Posner, *Annibale Carracci*, London 1971, t. 2, s. 53.

¹¹ D. Posner, jw., s. 52.



3. Annibale Carracci, *Pietà*, Pinacoteca Nazionale, Neapol

zachwiana przez ruch św. Jana, wspinającego się, by dotknąć śpiącego Dzieciątka. To właśnie uciszający gest Marii, jej upomnienie, by nie budzić Syna, którego czas jeszcze nie nadszedł, przeciwdziała temu spadającemu ruchowi i w ten sposób wydaje się chronić całą kompozycję. (...) Gest Madonny z obrazu Sebastiana del Piombo, jak i jej gest z *Cisza*, stają się formalnym i emocjonalnym centrum obrazu”¹².

Kompozycja obrazu *Cisza* została powtórzona przez Francesca Bartolozziego (ur. 1727) w akwaforcie, w 1768 r., i opatrzona notą: „From a painting of Annibale Carracci. In his Majesty's Collection” (il. 4).

¹² D. Posner, jw., s. 109–110 [tłum. autor].



4. F. Bartolozzi, *Matka Boska ze śpiącym Jezusem*, Biblioteka im. Ossolińskich, Wrocław

Grafika ta stanowi dokładną kalkę londyńskiego obrazu, jest z nim zgodna we wszystkich szczegółach. Znany jest również rysunek przygotowawczy do kompozycji *Cisza* z Kolekcji Ellesmere, w 1972 r. sprzedany na aukcji w domu aukcyjnym Sotheby's. Na rysunku tym, za główną grupą trzech postaci, widzimy fragment sylwetki (w prawym górnym rogu obrazu). Trudno powiedzieć, czy jest to rzeczywiście postać, którą malarz zamierzał wprowadzić do tej sceny, czy też szkic pomocniczy do studium postaci np. Marii Panny. Czy mogłaby to być postać św. Józefa?

W Luwrze znajduje się kopia obrazu *Cisza*, tradycyjnie przypisywana Domenichinowi¹³. Utrzymuje ona tę samą kompozycję, wyraźne są jednak niewielkie różnice względem obrazu londyńskiego. Przede wszystkim: postaci Marii, Dzieciątka i Jana otrzymały aureole, Jan Chrzciciel trzyma krzyż z banderolą, inaczej ułożona jest jego prawa dłoń, a układ

¹³ Z przypisaniem Domenichinowi obraz cytowany jest w: *Inventaire des Tableaux du Roy redige en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, wyd. F. Engerand, Paris 1899, s.170. Ten sam wydawca wymienia ten obraz pod numerem 216 w inwentarzu Le Bruna (1686), jako wykonany „sur le dessin du Carrache” (według rysunku Carracciego). Natomiast w: *A. Baudi de Vesme e A. Calabi, F. Bartolozzi*, Milano, 1928, s. 35, nr 122, mówi się, że oryginalną wersją obrazu jest ta z Luwru.

ciała Chrystusa różni się odmiennym ujęciem głowy i prawej dłoni. Głowa Marii jest bardziej uniesiona. Zauważalne są też pewne różnice w układzie fałd szat. Ciekawym szczegółem jest zastąpienie czereśni małym jasnym kwiatkiem leżącym na brzegu stołu. Być może te drobne zmiany względem oryginału należałoby przypisać charakterystycznej dla Domenichina niechęci do dokładnego kopiowania¹⁴.

Wersja znajdująca się w Luwrze została powtórzona w grafice przez E. Picarta w 1681 r. Według kompozycji *Cisza* powstały jeszcze inne kopie. Kopia obrazu z Luwru znajdowała się w kolekcji P. Lorenzo w Hawanie; dwie kopie obrazu z Hampton Court są w Hiszpanii; jedna była w G. M. Sasso Collection w Wenecji do 1803 r.¹⁵ Jeszcze jeden wariant, lecz z postacią św. Józefa na drugim planie, pojawił się na sprzedaży Dufurny-Sale, w Paryżu w 1819 r., z atrybucją Lionello Spada¹⁶. W literaturze znanych jest więc sześć przedstawień tej kompozycji oraz jedna, wzbogacona o postać św. Józefa¹⁷. W Muzeum Historycznym m.st. Warszawy znajduje się więc ósma wersja tego obrazu.

Po porównaniu naszego obrazu z *Ciszą* z Londynu i Paryża nasuwa się wniosek, że obraz warszawski nie był bezpośrednio inspirowany dziełem Carracciego ani wykonaną na jego podstawie grafiką Bartolozziego. Bliższy jest natomiast kopii z Luwru. Przemawia za tym analogiczny układ dłoni Jana Chrzciciela, skrót jego głowy oraz skrót i nakrycie głowy Marii. Zastanawia pojawienie się na obrazie warszawskim obu symboli roślinnych: i kwiatu, i czereśni, z których pierwszy odnajdujemy na obrazie Domenichina, drugi — na płótnie Carracciego. Na obrazie warszawskim nie ma jednak, wprowadzonych przez Domenichina, aureoli i atrybutu św. Jana Chrzciciela — krzyża z banderolą. Być może tak właśnie wyglądała grafika Picarta z 1681 r., lub kopia wykonana na podstawie obrazu z Luwru. Istnieje możliwość, iż obraz warszawski powtarza dokładnie jedną z kopii obrazów z Hampton Court lub z Luwru, lecz nie należy wykluczać, że jest on jedynie inspirowany jednym z tych przedstawień. Czy spośród wymienionych wersji choć jedna odpowiada detalami obrazowi warszawskiemu? Czy istnieje podobne zestawienie głównego przedstawienia ze sceną Zwiastowania, umieszczoną w ramie?

¹⁴ E. Borea, *Domenichino*, Milano 1965, s. 43. Niechęć ta wyrażała się właśnie w dodawaniu swoich pomysłów do cudzych kompozycji.

¹⁵ D. Posner, jw., t. 2, s. 54.

¹⁶ Być może jest to obraz z Heinrich Fridrich Collection, *Heinrich Fridrich Collection*, Leipzig 1963.

¹⁷ Nasuwa się pytanie, czy ta ostatnia wersja mogłaby mieć coś wspólnego z czwartą sylwetką na rysunku przygotowawczym.

Czy powtarza on wymiary jednej z kopii? Czy którakolwiek z nich jest malowana na drewnianym podłożu?

Odpowiedzi na te i inne pytania pomogłyby z pewnością w ustaleniu, czy scena z Muzeum Historycznego namalowana została jako wierna kopia jednego z obrazów, czy też jest jedynie mniej lub bardziej dokładnym powtórzeniem tego schematu kompozycyjnego. Przybliżyłyby także określenie czasu powstania naszego obrazu. Aby móc sprecyzować takie odpowiedzi, konieczne jest dotarcie do grafiki Picarta, do pozostałych kopii oraz do inwentarzy kolekcji, w których kopie te się znajdowały, co pomogłoby w ustaleniu ich atrybucji, czasu powstania, wymiarów i danych technicznych. Można też przypuszczać, że obraz warszawski byłby jedną z dwóch kopii, których obecnego miejsca przechowywania Posner nie zna¹⁸.

Obszerną analizę ikonograficzną i ikonologiczną obrazu Carracciego *Cisza*, sceny, której powtórzeniem jest obraz z Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, zawarł w swym opracowaniu Posner. Według jego interpretacji gest św. Jana zapowiada mistyczne przyjście Chrystusa, który tu leży na ołtarzu, natomiast gest Madonny nakazuje Janowi nie budzić Chrystusa do Jego Pasji przed czasem. Scena uciszania Jana budzącego Chrystusa została zaczerpnięta z jednej z legend o Madonnie¹⁹. Zdaniem Posnera wiśnie, które leżą na stole i z których jedna jest zjedzona, symbolizują niewinność Chrystusa, który już zakosztował rozkoszy Raju. Wiadomo, że wiśnie mogą też oznaczać światłość ran, byłyby więc tu także symbolem ran zadanych Chrystusowi w czasie ukrzyżowania oraz ich zbawiennej mocy²⁰. Kwiat oznacza nadzieję, a w ikonografii biblijnej także ziemskie przemijanie. Jeśli jest to kwiat brodawnika, symbolizowałby tutaj Pasję, podobnie jak w przedstawieniach Madonny z Dzieciątkiem czy Ukrzyżowania, w których pojawia się dość często²¹. Uwagę zwraca nadto układ ciała Chrystusa przypominający sposób ujmowania Jego sylwetki w typie Piety; dorosłego zmarłego podtrzymywanego przez Marię. Biała materia leżąca na stole-ołtarzu, na której spoczywa Dzieciątko przywodzi na myśl całun okrywający zwłoki Zbawiciela po zdjęciu z krzyża.

Wszystkie te elementy sprawiają, że scena ta stanowi zapowiedź Pasji Chrystusa. Mękę tę symbolizuje Jan Chrzciel, ostatni prorok, który

¹⁸ D. Posner, jw., t. 2, s. 54 pisze „The copy of the Louvre picture was in the P. Lorenzo Collection, Havana, Cuba. (...) one was in the G. M. Sasso Collection, Venice in 1803”.

¹⁹ D. Posner, jw., t. 2, s. 53, powołuje się na: Jameson, *Legends of the Madonna*, London 1902, s. 12.

²⁰ G. Ferguson, *Sings and symbols in Christians Art*, 1954, s. 29.

²¹ G. Ferguson, jw., s. 30.



5. *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy; w górnym środkowym kartuszu ramy scena Zwiastowania

w Chrystusie poznał Mesjasza. Przyszła śmierć na krzyżu będzie jednocześnie otwarciem bram Raju, którego słodczy Chrystus już zakosztował, i który przez akt Odkupienia będzie udziałem wszystkich ludzi. Mimo gestu Marii, mówiącego, że nie czas jeszcze na wypełnienie się czytelnej przecież i wyraźnej zapowiedzi, Chrystus jest już jakby ofiarowany na ołtarzu, znana jest Jego przyszła rola.

Program ten uzupełnia mała owalna scenka Zwiastowania, umieszczona wyżej, w kartuszu ramy (il. 5). Rozgrywa się ona w zaaranżowanej w typowy sposób przestrzeni architektonicznej, z widokiem na dalszy, pejzażowy plan. Archanioł Gabriel jest fizycznie obecny w pomieszczeniu, w którym siedzi czytająca Maria — stoi przed nią. Wiązka świetlistych promieni spływająca z góry na łono Marii jest akcentem światła ponadnaturalnego. Wśród promieni umieszczano często gołębicę — symbol Ducha Świętego. Tutaj jednak jego obecność wyrażono tylko wiązką promieni.

Zwiastowanie jest zapowiedzią zstąpienia Ducha Świętego, czyli Inkarnacji Boga. Zwiastowanie i Inkarnacja są to dwa następujące po sobie akty. Artyści jednak, inspirowani przez teologów, często łączyli oba tematy²². Obecność Ducha Świętego przy Zwiastowaniu ma podkreślać, iż zapowiedź Archanioła Gabriela o Inkarnacji Boga zostanie zrealizowana²³.

Zwiastowanie jest pierwszym aktem Dziejów Zbawienia. Scena umieszczona w ramie zapowiada poczęcie i przyjście na świat Odkupiciela, główne przedstawienie natomiast jest z kolei zapowiedzią wypełnienia się przyszłej misji Chrystusa, Jego śmierci na krzyżu i Odkupienia — ostatniego aktu Dziejów Zbawienia. Całość jest więc skrótem Dziejów Zbawienia, ukazującym zapowiedzi ich początku i końca.

Mimo tak głębokiej treści oba przedstawienia są w swej formie świeckie i rodzajowe. Obraz ze zbiorów Muzeum Historycznego m.st. Warszawy jest przykładem obcego malarstwa z przełomu XVII/XVIII w., o bogatej tradycji ikonograficznej.

STAN WIEDZY O ARTYŚCIE

Jan Seydlitz postrzegany jest obecnie w zaledwie warszawskich wedywistach i dawno przeminęła — za trzech artystów miejsca — po Marcinie Zaleskim (1790–1877) i Wincentym Kasperzakiem (1802–1849). W przeciwieństwie do dwóch pierwszych wymienionych artystów, dla większości badaczy malarstwa warszawskiego Jan Seydlitz znajdował się jednak poza głównym nurtem zainteresowań. Współczesną lokatę w ocenie warszawskich wedywistów, powdignął swego nie tylko skalę swego talentu co tryumfem sztuki, na której składają się wyłącznie widoki architektoniczne stolicy, bezcenne szczególnie po rozpoczęciu II wojny światowej), gdy inni warszawscy wedywiści gromadzili również widoki miejskie z różnych okolic kraju. Jan Seydlitz był u zmiern Marcin Zaleskiego, znakomitego naślady Canaleta, nie dorównywał jednak talentem swemu nauczycielowi i pozostawał w jego cieniu.

Twórczość Jana Seydlitz przypada na dziesięciolecie 1850–1860, pod koniec którego pojawiła się dopiero możliwość organizowania publicznych wystaw sztuki, których Warszawa była pozbawiona od 1849 r. Brak wystaw ograniczał zaś informacje o bieżącej twórczości warszawskich artystów. Toteż, gdy leksykograf polskiej kultury artystycznej Edward Rastawiecki zbierał materiały (względnie także i współczesność) do swego *Słownika Artystów* — z prasy oraz skąd się w ogóle tylko

²² Reau, jw., s. 186.

²³ Reau, jw., s. 185.