

Piotr Grotowski

Dwie bizantyńskie plakiety z kości słoniowej w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich : (problem autentyczności w świetle badań konserwatorskich i analizy stylowej)

Series Byzantina 5, 39-54

2007

Artykuł został 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.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dwie bizantyńskie plakiety z kości słoniowej w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich

*(problem autentyczności w świetle badań konserwatorskich i analizy stylowej)**

Piotr Grotowski
Kraków

W zbiorach działu Rzemiosła artystycznego (XIII) Muzeum XX Czartoryskich przechowywane są dwie niewielkie plakietki z kości słoniowej oprawione w drewniane ramy okute repusowaną miedzią i mosiężną, srebrzoną blachą. Do krakowskich zbiorów trafiły one przed końcem XIX w., prawdopodobnie zakupione z polecenia księcia Władysława na paryskim rynku antykwarycznym¹. Pierwsza z nich, wyobrażająca scenę *Ukrzyżowania*, jest obecnie eksponowana w ramach wystawy stałej galerii sztuki

* Autor pragnie złożyć podziękowanie Katarzynie Koperze-Banasik i Janowi Dreścikowi z Muzeum XX Czartoryskich oraz prof. Zdzisławowi Żygulskiemu jun. i dr. Michałowi Myślińskiemu za możliwość skorzystania z niepublikowanych wyników prowadzonych przez nich badań.

¹ Datę *ante quem* dla pojawienia się plakietek w Krakowie stanowi 1897 r., w którym po raz pierwszy wspomina o nich katalog Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie: „Katalog obiektów muzealnych różnych przedmiotów”, nr I 1417 i I 1418 (rkps w zbiorach Bibl. XX Czartoryskich), natomiast nie wzmiankują ich wcześniejsze „Katalog obiektów muzealnych różnych w zbiorach XX Czartoryskich” (rozpoczęty w 1880 r. przez Leona Bentkowskiego, Kraków Zbiory Czartoryskich), „Poczet pamiątek narodowych w świątyni Sybilli w Puławach przez Elżbietę Xiężnę Czartoryską zebranych” (Kraków, Bibl. XX Czartoryskich, rkps 3032 III) ani „Collection Czartoryski Catalogue” (powstały po 1869 r.; Kraków Bibl. Czartoryskich, ew. XVII/2342). M. Myśliński, „Sprawozdanie merytoryczne z wyników Projektu Badawczego Komitetu Badań Naukowych nr 1 H01E 06 18 – Dzieła sztuki bizantyńskiej i pobizantyńskiej w zbiorach polskich, poz. 6” (mps w Archiwum Komitetu Badań Naukowych oraz w zbiorach autora), sugeruje, że plakietka z *Ukrzyżowaniem* (MNK–XIII–1418) została zakupiona na aukcji w Paryżu w 2. poł. XIX w. Tezę o zakupie rzeźb na jednej tamtejszych aukcji uprawdopodobnia fakt, że również inne zabytki rzemiosła bizantyńskiego trafiły tą drogą do zbiorów Czartoryskich. Za przykład może posłużyć pobizantyński, cypryosowy krzyż Jerzego Laskarysa; zob. J. Różycki, *Ein Unbekanntes Werk des Georgios Laskaris: das geschnitzte Kreuz im Museum der Fürsten Czartoryski, Krakau*, „Byzantina et Slavica Cracoviensia” 2 (1994), s. 83–96, szczeg. 83 i przyp. 2.



1. *Ukrzyżowanie*, środkowa część tryptyku bizantyńskiego (Konstantynopol, X–XI w.) w oprawie z XIX w. naśladowującej okładkę rękopisu. Zbiory Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie (fot. P. Grotowski)

średniowiecznej, druga zaś – z kompozycją *Deesis* – znajduje się w magazynie muzealnym (il. 1, 2)².

Oba reliefy przy zbliżonych rozmiarach płytek różnią się zarówno pod względem techniki rzeźbiarskiej, jak i materiału, z którego je wykonano. Panel z *Ukrzyżowaniem* wymodelowano w umiarkowanie wypukłym reliefie, co artysta dodatkowo zaakcentował pozostawieniem po bokach rozglifionych obramień sięgających wysokością pierwotnego lica płytki. Ramy sceny wyznaczają kolumniki o trzonach pokrytych skręconym kanelowaniem i zbarbaryzowanych, korynckich kapitelach ze zdobionym zygzakowym ornamentem geometrycznym abakusem, które podtrzymywały niegdyś ażurowy baldachim – dziś odłamany. W górnych narożach na osi kolumn

² Plakietki wraz z oprawami figurują obecnie w inwentarzu muzealnym pod numerami: *Ukrzyżowanie*: MNK–XIII–1418, *Deesis*: MNK–XIII–1417 (poprzednia numeracja to odpowiednio: (I 1417) MNK XIII, V. 371 i (I 1418) MNK XIII, V. 375). Obie plakietki mają formę pionowego prostokąta. Ich wymiary w oprawach wynoszą 18,5 x 17,5 cm, zaś w świetle otworu lustra 11,2 x 9,8 cm. Po otworzeniu oprawy plakietki *Deesis* możliwe było dokonanie dokładniejszych jej pomiarów: długość 12,7 cm, szerokość u góry 10,7 cm (u podstawy 10,4 cm), wysokość na narożach waha się od 6,68 mm do 7,83 mm. Szerokość paneli nieprzekraczająca 11 cm wskazuje, że do ich wykonania użyto raczej mniejszych ciosów słoni azjatyckich; zob. A. Cutler, *The Craft of Ivory. Sources, Techniques, and Uses in the Mediterranean World: A. D. 200–1400* (= Byzantine Collection Publications, 8), Washington 1985, s. 39–40. Autor ten zauważa również, że grubość średniobizantyńskich plakietek rzadko dochodziła do 0,9–1 cm.



2. *Ukrzyżowanie*, środkowa część tryptyku bizantyńskiego (Konstantynopol, X–XI w.); Muzeum XX Czarторыskich w Krakowie (fot. P. Grotowski)

rzeźbiarz rozmieścił zwieńczenia w formie akroterionów z zagiętych liści akantu. Pośrodku, na płasko potraktowanym krzyżu bez górnego ramienia i belki *titulusu* ukazano nieproporcjonalnie duże ciało Chrystusa. Ugięte w łokciach ręce i wsparte na pulpitywym *suppedaneum* nogi Zbawiciela sięgają nieomal krawędzi ramion krzyża. Głowa – otoczona krzyżowym nimbem z biegnącym wzdłuż krawędzi perelkowaniem – przechyla się nieco w prawo, podkreślając sztywność i nienaturalne ułożenie ciała. Zamknięte oczy wskazują, że Jezus został ukazany martwy. Jego tors o nadmiernym wcięciu powyżej bioder okrywa przewiązane na brzuchu *perizonium* sięgające kolan. U podstawy *truncusa* rzeźbiarz za pomocą łuku odcinkowego zaznaczył schematycznie wzgórze Golgoty z grobem Adama. Po prawej stronie krzyża stoi Maria zwrócona w trzech czwartych do widza, odziana w długą tunikę, spod której wystają czubki trzewików, płaszcz i *maforion*. Uniesionymi rękami wskazuje na swego Syna. Towarzyszy jej Jan Ewangelista ukazany po przeciwnej stronie kompozycji w himationie, płaszczu i sandałach. Prawą, odsłoniętą ręką w geście zafrasowania podpie-

ra głowę, zaś w lewej trzyma kodeks o zdobionej perełkowaniem okładce. Zarówno plastycznie oddane owale twarzy o miękkich zarysach, małych ustach i migdałowato wykrojonych oczach, jak i fałdy szat ukazane zostały z dużą swobodą. Draperie pomiędzy ramionami Bogurodzicy układają się w głęboko cięty kształt sigmy, zaś poniżej lewego ramienia i na plecach opadają zygzakiem. Poła płaszczu przerzucona przez lewe ramię Jana tworzy z przodu fałdy w kształcie litery V, a jej zakończenie opada ostro z boku. Uniesione – obecnie odłamane – prawe przedramię Matki Boskiej i obnażona prawica Ewangelisty zostały wykonane ażurowo, przez co artysta starał się nadać rzeźbie bardziej trójwymiarowy charakter. Końce *patibulum* i kontury postaci częściowo zachodzą na trzony kolumn, przez co kompozycja zdaje się rozsadzać ograniczoną płaszczyznę panelu. Całą powierzchnię reliefu pokrywają drobne pęknięcia układające się w biegnące pionowo warkocze, które powtarzają splot włókien ciosu.

Scena *Deesis* prezentuje odmienny styl rzeźbiarski (il. 3). Wykonano ją w znacznie płytszym reliefie, a półkolumny o gładkich trzonach zakończonych kompozytowymi głowicami i pozbawiony ażurowej dekoracji spłaszczony, nieckowaty baldachim z motywem astragalu na archiwolcie oraz zbarbaryzowanymi akantowymi *akroterionami* odbiegają poziomem wykonania oraz dokładnością rytu od zaawansowanego technologicznie analogicznego motywu w scenie *Ukrzyżowania*. Pośrodku kompozycji wyobrażony został Chrystus stojący na niskim podnóżku w przewiązanej w pasie tunice i długim płaszczu. Lewą ręką podtrzymuje przez jego połą księgę w ozdobnej oprawie, zaś prawą unosi do piersi w geście *benedictio graeca*. Po jego bokach ukazano odziane w tuniki i płaszcze figury Marii i Jana Chrzciciela w pozach prozalnych. Zarzucone na prawe ramię wierzchnie okrycie Bogurodzicy szczelnie oplata szyję i dolną część *maforionu*. Z kolei odwrócona włosiem do wewnątrz *melota* Jana swobodnie opada na ramiona stanowiąc, podobnie jak bosa stopy świętego, odniesienie do jego pustelniczego życia. Uniesione w geście modlitwy nieproporcjonalnie duże dłonie pary świętych zostały wykonane nieporadnie i niedbale, podobnie jak stopy Chrystusa i Jana. O niskiej kulturze artystycznej twórcy plakietki świadczy także nienaturalny układ figury Zbawiciela, będący zapewne próbą ujęcia Jego sylwetki w kontraście z ciężarem ciała przerzuconym na lewą nogę. Mocno obecnie wytarta powierzchnia panelu pogłębia wrażenie niedopracowania stylu całości.

Poprawnym opracowaniem wyróżniają się okolona krzyżowym nimbem, opadającymi na ramiona puklami włosów i brodą twarz Chrystusa oraz fałdy Jego szat, zaznaczone długimi, ukośnymi cięciami. Fizjonomie Marii i Jana prezentują schematyczny sposób rzeźbienia, a fałdy ich tunik oddano



3. *Ukrzyżowanie*, środkowa część tryptyku bizantyńskiego (Konstantynopol, X–XI w.); Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie (fot. P. Grotowski)

twardszymi niż w scenie *Ukrzyżowania*, w wielu miejscach układającymi się równolegle żłobieniami. Włókna kości, z której wykonano rzeźbę przebiegają pionowo w formie prążków. Ich kierunek powtarzają pęknięcia, spośród których dwa najgłębsze przecinają cały panel.

Elementem pozornie łączącym obie plakietki są ich oprawy – poprzez jednolity sposób dekoracji sugerujące pochodzenie z okładki jednego rękopisu. Szerokie, dębowe ramy z wklęsłym zwierciadłem obito z przodu i po bokach ciemno patynowanymi blachami. Ich krawędzie tworzy motyw trybowanego wypukle sznura z biegnącymi wzdłuż niego rzędami perełek. Od przodu ujęte w wąskie listwy pola są pokryte ornamentem sztancowanym w powtarzający się motyw kolistych maswerków z trójlistnymi wypełnieniami mieszczącymi po trzy perełki. Perełkowanie pojawia się także w przestrzeniach pomiędzy nimi. W narożach lica przytwierdzono za pomocą kaszt

o łapkach w formie zębatych kołnierzy duże owalne, szlifowane w grzebień kryształy górskie, po bokach mniejsze kule z porfiru (w jednej z kaszt oprawy *Deesis* – zastąpionego drewnem albo gipsem), a u dołu i na górze nieco spłaszczone kaboszony z onyksu. Metalowe listwy okrywające boki ram przyozdobiono powtarzającym się motywem ośmioramiennej rozetki.

Różnice w sposobie wykonania świadczące o odmiennym pochodzeniu rzeźb wtórnie wprowadzonych w okłady dostrzegł już S. S. Komornicki – autor pierwszego poświęconego im naukowego opracowania, opublikowanego w ramach katalogu Wystawy Opraw Książkowych w roku 1925. Uznał on panele za rozpiłowane części bizantyńskich dyptyków powstałych w XI w. Dla obramienia plaketki z *Deesis* przyjął wstępne datowanie na koniec XIV albo XV stulecie, natomiast negatywnie wypowiedział się w kwestii autentyczności okładu *Ukrzyżowania*³. Poczynione przezeń ustalenia wykorzystali A. Goldschmidt i K. Weitzmann, włączając obie rzeźby do *Corpusu* bizantyńskich wyrobów z kości słoniowej. Krakowskie *Ukrzyżowanie* (powstałe według nich już w X w.) zaliczyli do wydzielonej przez siebie obszernej grupy dzieł produkowanych masowo w stołecznych warsztatach i przeznaczonych dla szerokiego odbiorcy, którą nazwali umownie *tryptykową* (*Triptychon-Gruppe*). Z kolei jako analogię stylową dla plaketki ze sceną *Deesis* hipotetycznie wskazali pozostającą poza ich klasyfikacją rzeźbę o tym samym temacie w zbiorach Publicznej Biblioteki w Liverpoolu⁴. Opinia o bizantyńskiej proveniencji plaketek i nieautentyczności jednej z opraw była powtarzana także w późniejszej literaturze⁵.

Odmienne stanowisko w kwestii proveniencji jednej z plaketek prezentuje H. Małkiewiczówna w nieopublikowanym katalogu wyrobów z kości słoniowej w zbiorach Muzeum Czartoryskich powstałym w 1977 r. pod redakcją Zdzisława Żygulskiego jun. Podczas gdy *Ukrzyżowanie* łączy ona nadal z grupą *tryptykową* i jako najbliższe mu analogie stylowe wymienia

³ S. S. Komornicki, *Zabytkowe oprawy średniowieczne. (Zbiór Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie)*, „Exlibris” 7 (1925), z. 1, s. 1–29, szczególnie s. 21–22; tabl. 9–10.

⁴ A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, t. II, Berlin 1930–4 (reprint: Berlin 1979), nr 161, 235.

⁵ Zob. np. M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, M. Wierzbicki, *Oprawy artystyczne XIII–XVIII w. w zbiorach Czartoryskich w Krakowie. Wybór zabytków*, Kraków 1952, s. 2, tabl. 1 – *Deesis*: okładka niewiadomego rękopisu; płytka z kości słoniowej (Bizancjum XI w.), oprawna w ramkę z blachy brązowej (koniec XIV w.) z półszlachetnymi kamieniami, 182 x 165 mm (Muz I 1417); tabl. 2. – *Maria i Jan pod krzyżem*: okładka niewiadomego rękopisu; płytka z kości słoniowej (Bizancjum XI w.), oprawna w ramkę z blachy brązowej (koniec XIV w.?), silnie restaurowanej lub dorobionej w XIX w., z półszlachetnymi kamieniami, 182 x 165 mm (Muz. I 1418).

tryptyk z Free Public Library w Liverpoolu, plaketkę w zbiorach Kunstgewerbemuseum w Kolonii oraz zachowany fragmentarycznie panel z dawnej rzymskiej kolekcji Stroganowa, to *Deesis* uznaje za falsyfikat i nie wspomina o nim szerzej w swoim opracowaniu⁶. Podobną drogę obrał ostatnio M. Myśliński w przygotowanym w ramach projektu Komitetu Badań Naukowych katalogu dzieł sztuki bizantyńskiej i pobizantyńskiej w zbiorach polskich. Autor pomija całkowitym milczeniem uznany przezeń za falsyfikat panel z *Deesis*, a *Ukrzyżowanie* zalicza do *grupy cesarza Romanosa* – zapewne przez pomyłkę – gdyż formułując swoją opinię powołuje się na ustalenia Goldschmidta i Weitzmanna⁷. W obu niepublikowanych opracowaniach badacze powracają do zaproponowanego przez Komornickiego datowania plaketki z *Ukrzyżowaniem*, ale Myśliński traktuje jej oprawę jako oryginalny wyrób francuski z XIII/XIV w. Pod wpływem dwóch ostatnich opinii rzeźba *Deesis* została zdjęta z wystawy i przeniesiona do muzealnego magazynu.

Już ten pobieżny przegląd problematyki badawczej wskazuje, że zasadnicza dyskusja skupia się wokół bizantyńskiego pochodzenia jednej z plaketek oraz czasu powstania ramy drugiej z nich. Pomimo że ostatnie zagadnienie odnosi się tylko pośrednio do historii płaskorzeźb, to ustalenie chronologii opraw może rzucić dodatkowe światło na genezę sceny *Deesis*. Dlatego właściwym będzie od niego zacząć rozważania nad pochodzeniem paneli.

Opinię Komornickiego odnośnie do nieautentyczności obramienia *Ukrzyżowania* potwierdziły oględziny przeprowadzone w Pracowni Konserwacji Metalu Muzeum Narodowego w Krakowie. W ich trakcie ustalono, że do wykonania okładu użyto materiałów produkcji przemysłowej, co pozwala uznać, że powstały najwcześniej w drugiej połowie XIX w.⁸ Natomiast mosiężne blachy lica i wykonane z miedzi boki oprawy *Deesis* zostały przytwierdzone do drewnianej ramy miedzianymi, kutymi gwoździami (jedynie sporadycznie stwierdzono zastosowanie fabrycznych), podczas gdy do przy mocowania kaszt z kamieniami użyto gwoździ produkowanych przemysłowo (il. 4)⁹.

⁶ Z. Żygułski jun., „Kość słoniowa – katalog zbiorów Muzeum XX Czarторыskich w Krakowie, Kraków 25. 08. 1977” (mps w dziale XIV *Zbrojownia* Muzeum XX Czarторыskich), s. 1–2. Zob. też A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *op. cit.*, nr 155a, s. 157–158.

⁷ Zob. *supra*, przyp. 1.

⁸ Przeprowadzenia badań opraw obu plaketek podjął się kierownik Pracowni Konserwacji Metalu Muzeum Narodowego w Krakowie, Wojciecha Bochnaka, za co pragnę wyrazić głęboką wdzięczność.

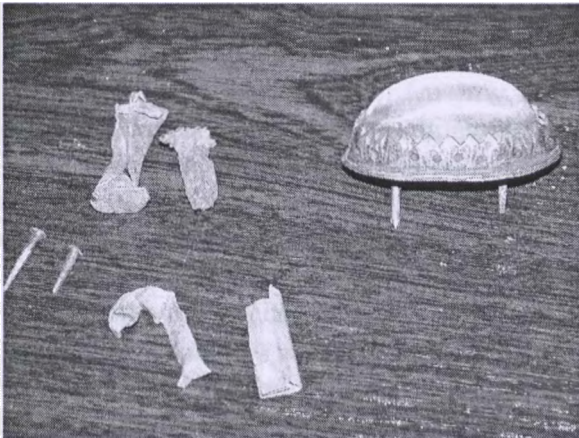
⁹ Mosiężne blachy lica zostały wycięte z prefabrykatu, o czym świadczy sztukowanie fragmentu w dolnej części oprawy.

Różnice w sposobie wykonania obu okładów uwidoczniają się jeszcze wyraźniej w partiach drewnianych ram. W przypadku *Ukrzyżowania* wkleśnięte zwierciadło mieszczące panel zostało uformowane z czterech cienkich listew scalonych z dębową deską odwrociami gwoździami mocującymi blachy. Jasny kolor i doskonały stan zachowania drewna przemawiają za jego współczesnym pochodzeniem, a zastosowana metoda łączenia rami prymitywizmem. Bardziej zaawansowana została pomyślana konstrukcja oprawy *Deesis*. Plakietkę wprawiono od tyłu w ramę wydłutowaną z jednego kawałka pociemniałego drewna. W prawym, dłuższym boku oprawy przewiercono dwa otwory, przez które przewleczono sznurki skręcone z wąskich pasków pergaminu, związane na końcach w węzły. Z ich umiejscowienia można wnioskować, że pierwotnie służyły do łączenia grzbietu kodeksu. W wycięcie ramy wprawiono od tyłu wieko z cienkiej deseczki, które zabezpiecza panel przed wysunięciem. Jego zewnętrzną powierzchnię pokrywają drobne pionowe rowki wykonane ostrym narzędziem, zapewne w celu lepszego związania kleju, którym przymocowano do okładu kartę pergaminu i skórzany grzbiet kodeksu. Dla pewniejszego osadzenia plakietki podłożono pod nią kilka pergaminowych zwitków dociskając w ten sposób panel do brzegu ramy (il. 4). W przyklejonym od tyłu zagiętym arkuszu pergaminu tkwi nadal nić służąca do przymocowania składki rękopisu.

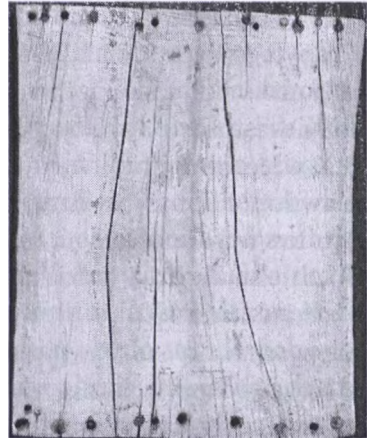
Rozmontowanie oprawy *Deesis* umożliwiło szczegółowe oględziny płytki. Wzdłuż jej górnej i dolnej krawędzi znajduje się szereg otworów zasłonięty przez oprawę¹⁰. Ich kształt i nierównomierne rozmieszczenie wskazują, że powstały co najmniej w dwóch różnych fazach. W jednym z górnych tkwi nadal kościany trzpień służący do przytwierdzenia listew mocujących pierwotnie skrzydła tryptyku, podczas gdy w innych, wykonanych świdrem o mniejszej średnicy, można dostrzec pozostałości metalowych gwoździ – prawdopodobnie efekt nieudanych prób wtórnego zamocowania panelu. Podczas wiercenia dodatkowych otworów lub przebijania ich gwoździami osłabiona kość pękła na trzy części wzdłuż osi podłużnej¹¹. Ślady niestarannego jej łączenia są nadal widoczne przede wszystkim w pobliżu stóp Marii, gdzie można dostrzec zastygłą kroplę półprzezroczystego kleju, być może przygotowanego na bazie żywicy.

¹⁰ Obecność otworów po trzpieniach przytwierdzających poziome listwy mocujące skrzydła tryptyku można stwierdzić także przy górnej i dolnej krawędzi krakowskiego *Ukrzyżowania*, gdyż są one częściowo widoczne spod oprawy.

¹¹ Częste zjawisko pęknięcia płytek z kości słoniowej na skutek uwalniania się z jej tkanek kolagenu w miejscach wiercenia otworów omawia szczegółowo A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton 1994, s. 13, il. 5–6.



4. Drewniana rama plakietki *Deesis* po demontażu metalowych okuć



5. Odwrocie plakietki *Deesis* po wyjęciu z oprawy

Odwrocie panelu zostało starannie oszlifowane (il. 5). Wzdłuż dłuższych jego boków widoczna jest strefa ciemnych spękań charakterystycznych dla zewnętrznej części korowej ciosu, zaś poprzez środkową część zębiny, w miejscu przyrastania tkanki wokół kanału nerwowego, biegnie wyraźny żółto-pomarańczowy prążek. Owe obserwacje pozwalają przypuszczać, że krakowską plakietkę wykonano z płytki wyciętej z całej szerokości ciosu¹². Tłumaczyłoby to także silniejsze wytarcie środkowej części rzeźby na awersie, w miejscu, gdzie młodsza tkanka pozostawała bardziej podatna na uszkodzenia mechaniczne.

Wszystkie powyższe spostrzeżenia poczynione podczas badań technologicznych pozwalają na wysunięcie następującej hipotezy w odniesieniu do losów obu plakietek. Panel *Deesis* stanowiący pierwotnie centralną część tryptyku, został jeszcze w średniowieczu wtórnie użyty jako centralny motyw gotyckiej oprawy kodeksu. Zwyczaj ten sięga epoki karolińskiej, czego dowody odnajdujemy zarówno w źródłach pisanych, jak i zachowanych obiektach. Już biskup Cambrai Gerard I – autor kroniki z połowy XI w. – wspomina, że jeden z jego poprzedników, Halitchariusz, w 828 r. otrzymał w Konstantynopolu od cesarza Michała II liczne relikwie oraz *tabulae eburnae*. Te ostatnie zostały wprawione w okładki rękopisów, które w czasach Gerarda wciąż jeszcze przechowywano w kościele Matki Boskiej

¹² Podobny *cięż* miążgi napotykaemy np. na odwrocie plakietki *Zdjęcia z krzyża* w Durnarton Oaks w Waszyngtonie (nr inw. 52-12), zob. A. Cutler, *The Craft of Ivory...*, s. 5, il. 8.

w Akwizgranie¹³. W nowożytnych kolekcjach zachowały się liczne przykłady tego typu działalności, także w odniesieniu do rzeźb karolińskich i ottońskich¹⁴.

Niewątpliwie taki sposób postępowania był doskonale znany zarówno XIX-wiecznym antykwariuszom, jak i potencjalnym kupcom. Kiedy – najprawdopodobniej w drugiej połowie XIX w. – oprawę *Deesis* poddano gruntownej konserwacji, której świadectwem są pojedyncze gwoździe w blachach okładu oraz mocujące kaszty kamieni, wówczas na jej wzór wykonana została również oprawa *Ukrzyżowania*. Właściciel niezwiązanych ze sobą dotychczas obydwu paneli kierował się zapewne w swoim postępowaniu chęcią zysku, licząc na wyższą zapłatę za sprzedaż pary okładzin jako całości pochodzącej z jednego kodeksu¹⁵. Za taką metodą postępowania przemawiają wymiary zwierciadeł obu ram dopasowane do rozmiarów plakietki *Deesis*. Pragnąc zamocować nieco wyższe i węższe *Ukrzyżowanie* w otworze takiej samej wielkości zdecydowano się na nieznaczące zasłonięcie górnej i dolnej krawędzi panelu¹⁶, podczas gdy po bokach pozostawiono wąskie szczeliny pomiędzy brzegiem blachy a licem plakietki. Jeśliby oprawa reliefu ze sceną *Deesis* została wykonana w warsztacie późnośrednio-wiecznego złotnika, byłby to argument niezbitie przemawiający za jego bizantyńskim pochodzeniem.

W trakcie badań powierzchni rzeźby nie udało się natomiast jednoznacznie potwierdzić obecności warstwy malarskiej i złocień. Podczas gdy późnoantyczne wyroby z kości słoniowej z IV–VI w. pozostawiano niekiedy bez polichromii, to w warsztatach konstantynopolitańskich X i XI stulecia powszechnie obowiązywał zwyczaj złocenia lub barwienia (zwykle w technice enkaustycznej) znacznych ich fragmentów. Niekiedy, jak w wypadku

¹³ *Gesta episcoporum Cameracensium*, w: *Monumenta Germaniae Historica*, *Scriptores* VII, wyd. L. C. Bethmann, Hannoverae 1846, s. 416.

¹⁴ *Ukrzyżowania* w paryskiej Bibliotece Narodowej i w Archiwum Państwowym w Arnhem; A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *op. cit.*, nr 160, 166.

¹⁵ Na podobny mechanizm kierujący już w okresie dojrzałego renesansu autorami przeróbek fragmentów antycznych sarkofagów w pełnoplastyczne popiersia zwraca uwagę P. Liverani, *Pomiędzy fałszowaniem a „uprawdopodobnianiem”*, w: *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21–22 maja 1999 roku przez: Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa b.d.w., s. 107–113. Zob. *idem*, *Tra falsificazioni e „verificazioni”*, w: *Falsifications in Polish Collections and Abroad* [= Światowid. Supplement Series A: Antiquity, 8], red. J. Miziołek, Warsaw 2001, s. 91–100.

¹⁶ Pomimo zasłonięcia krawędzi panelu brzegami oprawy, nadal widoczne są przewiercone w nim otwory do mocowania listew łączących ze skrzydłami tryptyku.

tryptyków *Czterdziestu męczenników z Sebasty* z kolekcji Szuwałowa w Ermitażu (nr inw. ω 299), *Harbaville* w Luwrze (OA 3247) i tryptyku w Muzeum Biblioteki Watykańskiej (nr inw. 2441) pozostałości polichromii są wyraźnie widoczne gołym okiem. W innych wypadkach, takich jak okładziny skrzyneczki ze scenami historii Jozuego w Metropolitan Museum w Nowym Jorku (nr inw. 17.190.137a–c) drobiny złocien w rozetkach dostrzegamy jedynie pod mikroskopem, a o pierwotnej polichromii szat postaci świadczy tylko ich ciemniejszy odcień widoczny w tych miejscach, gdzie woskowe spoiwo obficie wniknęło w pory zębiny¹⁷. Badania krakowskiej plakietki *Deesis* w świetle ultrafioletowym nie wykazały różnic w kolorystyce poszczególnych partii reliefu, wskazujących na obecność spoiwa. Jednakże podczas oględzin przeprowadzonych za pomocą mikroskopu skaningowego obok drobin złota i mosiądzu, zapewne wtórnie osadzonych na powierzchni płytki, w załomach fałdów pasa i rękawa prawego przedramienia Chrystusa odnaleziono silnie związane z podłożem niewielkie ślady czerwono-brązowego pigmentu. Właściwości fizyczne pobranej próbki (topliwość przy podgrzaniu) wskazują, że medium, w którym rozpuszczono farbę był wosk¹⁸. Pozostałość pigmentu jest zbyt nikła, aby móc wykluczyć jej przypadkowe powstanie na skutek zabrudzenia panelu.

Zarazem zbyt często spotykamy się ze zjawiskiem całkowitego usunięcia warstwy malarskiej z wyrobów z kości słoniowej – zarówno w wyniku powszechnej w XIX w. praktyki zdejmowania gipsowych odlewów, jak i wielokrotnego czyszczenia obiektów muzealnych w celu odświeżenia ich wyglądu – aby na podstawie ograniczonego występowania śladów farby wykluczać możliwość pierwotnego polichromowania plakietki z *Deesis*¹⁹. Wobec niejednoznaczności przesłanek technologicznych odpowiedzi na pytanie o pochodzenie obu płaskorzeźb należy poszukać w analizie formalnej ich stylu.

¹⁷ Zob. np. barwne reprodukcje oraz fotogramy wykonane w świetle ultrafioletowym u C. L. Connor, *op. cit.*, pl. II–VI, IX–XIV; *Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843 – 1261*, red. II. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1994, nr 79–80, 152; zob. też A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *op. cit.*, nr 32a, b, 33a, b; A. В. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*, Ленинград Москва 1966, il. 126, 130–131.

¹⁸ Badania w świetle ultrafioletowym oraz mikroskopowe przeprowadzono w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych Muzeum Narodowego w Krakowie pod nadzorem kierownika, p. Piotra Frączka. Autor pragnie w tym miejscu złożyć gorące podziękowania pracownikom laboratorium za sprawne i kompetentne przeprowadzenie analiz.

¹⁹ Na ohydwa czynniki jako sprzyjające niszczeniu warstwy enkaustycznej polichromii wyrobów z kości słoniowej zwraca ostatnio uwagę C. L. Connor, *op. cit.*, s. 95, przyp. 9.

Wątpliwości nie budzi klasyfikacja sceny *Ukrzyżowania*. Forma ażurowej arkady – stanowiąca uproszczoną wersję motywu zaczerpniętego z tzw. *grupy malarzkiej*, głębokie wcięcie w pasie figury Chrystusa, gesty rąk i fałdy szat towarzyszących mu postaci Matki Boskiej i Jana nakazują jednoznacznie zaliczyć krakowską plaketkę do grupy *tryptykowej*, w skład której wchodzi dzieła produkowane masowo i przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców. Tę przynależność potwierdza także wybór tematu, który pojawia się na większości paneli powstałych w tym środowisku. Krakowska scena prezentuje wariant ograniczony – bez wyobrażeń słońca i księżyca oraz górnej części krzyża. Układ z postaciami zasłaniającymi trzony kolumn pojawia się przykładowo na panelu w lipskim Museum Grassi, gdzie ponadto – podobnie jak na plaketce w Kestner Museum w Hanowerze – można zaobserwować takie same, jak w krakowskim *Ukrzyżowaniu* uszkodzenia ażurowych partii płaskorzeźb (oderwane baldachimy i prawe dłonie Marii)²⁰. Wyobrażenie o pierwotnym wyglądzie tryptyku, którego środkową część stanowiła krakowska plaketka, daje zachowany w całości obiekt w Bibliotece Publicznej w Liverpoolu, na którego skrzydłach po wewnętrznej stronie umieszczono popiersia świętych i aniołów, zaś od zewnątrz motywy krzyża na schodkowym postumencie²¹.

Trudniej rozstrzygnąć zarzuty dotyczące nieautentyczności panelu *Deesis*, tym bardziej że ich autorzy nie precyzują przesłanek, którymi kierowali się przy wydawaniu swoich opinii. Ocenę stylu utrudniała dotychczas także gruba warstwa zanieczyszczeń. Pokryta kurzem i sadzą rzeźba sprawiała wrażenie wykonanej w oliwkowoszarym steatycie. Dopiero po jej odczyszczeniu możliwa stała się pełna ocena walorów artystycznych dzieła.

W poszukiwaniu obiektów pokrewnych formalnie, podobnie jak Goldschmidt i Weitzmann zwróciłem uwagę na plaketkę z *Deesis* (X–XI w.) pochodzącą z wiedeńskiego zbioru Fejévary’ego zakupioną w 1844 r. do liverpoolskiej kolekcji Meyera, a obecnie znajdującą się w tamtejszej Free Public Library²². Przy niewielkich różnicach ikonograficznych (takich jak: wprowadzenie w miejsce arkady w górnej części kompozycji par popiersi aniołów oraz świętych Piotra i Pawła, a także uproszczenie formy podnóżka) płaski relief oraz ogólny układ kompozycji tego dzieła wykazują bliskie

²⁰ Np. A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *op. cit.*, nr 156, 158; A. Cutler, *The Hand of the Master...*, il. 145, 157, 182, 185; M. Gibson, *The Liverpool Ivories. Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*, London 1994, pl. XVIIc.

²¹ *Ibidem*, pl. XVIIa–b i nr 17.

²² M. Gibson, *op. cit.*, nr 19; A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *op. cit.*, s. 82 i nr 173.

pokrewieństwo z krakowską płaskorzeźbą. W obu przypadkach artysta ukształtował szeroką twarz Chrystusa jako okoloną włosami rozdzielonymi przedziałkiem i opadającymi symetrycznie po bokach. Ramiona krzyża wpisanego w nimb otrzymały obramienia z rzędów pereł. Brytyjska plakietka wykazuje taką samą jak krakowska nieporadność zarówno w sposobie oddania kontrapostu Zbawiciela, jak i niepoprawnie pod względem anatomicznym wyrzeźbionych zbyt dużych dłoni Marii oraz Jana. Relief rzeźby w zbiorach książąt Czartoryskich cechuje się większą plastycznością i swobodą w kształtowaniu draperii. Jedynie nieproporcjonalnie mała i niedbale rzeźbiona głowa krakowskiego Jana Chrzciciela może uchodzić za gorzej wykonany element. Wszystkie powyższe spostrzeżenia przemawiają za łączeniem obu dzieł przynajmniej na poziomie pochodzenia ze wspólnego środowiska warsztatowego. Możliwość posłużenia się przez fałszerza liverpoolską plakietką jako wzorem należy odrzucić, gdyż właściwszym postępowaniem w takim przypadku byłoby wybranie przezeń dzieła wyższej klasy artystycznej, a może nawet którejś z bliższych stylowo *Ukrzyżowaniu* rzeźb grupy *tryptykowej*. Jeśli z jakichś względów istotne dla naśladowcy byłoby zastosowanie formuły *Deesis*, mógłby wzorować się na plakietce z Paryża podarowanej w 1917 r. przez J. Pierponta Morgana Muzeum Metropolitalnemu w Nowym Jorku lub innej – wchodzącej w skład londyńskiej kolekcji C. Borradaile'a²³.

Dziewiętnastowieczne naśladownictwa wczesnochrześcijańskich i bizantyńskich wyrobów z kości słoniowej nie należą do rzadkości. Ze względu na pobudki kierujące ich twórcami i osiągnięte efekty możemy wśród nich wyróżnić trzy grupy. Do pierwszej należy zaliczyć zabiegi mające na celu uzupełnienie brakujących lub zniszczonych elementów większej całości. Ich zadaniem było przywrócenie pierwotnego wyrazu estetycznego obiektu i z reguły prace tego rodzaju nie miały na celu wprowadzenia w błąd widza. Dlatego ich autorzy nie starali się wiernie naśladować stylu bizantyńskich rzeźbiarzy. Za ilustrację takich działań z pogranicza praktyki konserwatorskiej może posłużyć plakieta z Janem Chrzcicielem (X–XI w.; M 8014) w wielokrotnie już przywoływanej kolekcji liverpoolskiej. Poważnie uszkodzoną figurę świętego pochodzącą ze zniszczonego obiektu wprawiono przed 1858 r. w nowy, skromnie wyciętym panel o prostej ramie i gładko opracowanym tle. Dalej posunął się autor nowożytnej aranżacji grupy *Deesis* w Narodowym Muzeum Bawarskim w Monachium,

²³ Zob. A. Golschmidt, K. Weitzmann, *op. cit.*, nr 152–153; a ostatnio *Glory of Byzantium...*, nr 82.

który na dodanym przez siebie podłożu wyrył greckie inskrypcje z imionami postaci²⁴.

Kolejną grupę stanowią drobne fragmenty zniszczonych wyrobów nowożytnych (oprawy uchwytów noży, zawieszki itp.), których właściciele poprzez nadanie im patyny starali się zasugerować ich średniowieczną genezę. W takich przypadkach wprawne oko kolekcjonera lub muzealnika zwykle z łatwością rozpoznaje oszustwo.

Ostatnią wreszcie kategorię obiektów tworzą świadome fałszerstwa wykonywane z myślą o zysku w wyniku intratnej sprzedaży. Chcąc uzyskać jak najwyższą cenę, ich autorzy zazwyczaj wzorowali się na oryginalnych obiektach wysokiej klasy artystycznej, często utrzymanych w nurcie sztuki antykizującej. Taka praktyka prowadziła niekiedy do zabawnych pomyłek, czego dobrym przykładem jest niewielka statuetka Dobrego Pasterza w Luwrze (MND 1890) rzekomo odnaleziona w katakumbach przy Via Appia Antiqua. Jej twórca jako wzorem posłużył się pochodzącą z końca III w. marmurową rzeźbą w rzymskim Muzeum Term. Nie był jednak świadom, że dzieło to stało się uprzednio przedmiotem gruntownej konserwacji i w swojej pracy skopiował także dodane fragmenty ramienia, twarzy i włosów Pasterza oraz głowę i tylne nogi baranka, swoim układem nieodpowiadające regułom antycznej kompozycji²⁵.

Przy obecnym stanie wiedzy na temat technologii rzeźbienia w kości słoniowej możemy również niekiedy wskazać stosowanie przez XIX-wiecznych fałszerzy odmiennych od tradycyjnych zabiegów warsztatowych. Stało się tak w przypadku plakietki *Ukrzyżowania* w Muzeum Brytyjskim, której twórca, aby otrzymać panel szerszy niż w oryginalnych wyrobach, wyciął płytkę w poprzek przebiegu włókien, co nie było praktykowane przez dawnych mistrzów²⁶. Taki sam błąd wynikający z ograniczonej świadomości fałszerza obserwujemy w przechowywanej w waszyngtońskiej kolekcji Dumbarton Oaks plakietce z motywem krzyża z towarzyszącym mu napisem IC XC NIKA (nr inw. DO 72. 22). Dzieło początkowo uznane przez K. Weitzmanna za bizantyński amulet, dziś uchodzi powszechnie za nieautentyczne²⁷.

²⁴ Zob. M. Gibson, *op. cit.*, nr 20; A. Cutler, *The Hand of the Master...*, s. 16–17, il. 11–14. Na trudność w definiowaniu granicy pomiędzy postrzeganiem uzupełnionego obiektu jako modyfikacji lub restauracji zwraca uwagę P. Liverani, *Pomiędzy fałszowaniem...*, s. 105.

²⁵ J. N. Carder, *The Louvre Good Shepherd Christ: A Forgery*, „Gesta” 18 (1979), nr 1, s. 121–126.

²⁶ Zasadą obowiązującą w bizantyńskich pracowniach produkujących wyroby z kości słoniowej było cięcie panelu w taki sposób, aby włókna bieżyły wzdłuż jego dłuższej osi; zob. A. Cutler, *The Hand of the Master...*, s. 15, il. 9–10; *idem*, *The Craft of Ivory...*, s. 42.

²⁷ K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks*, s. 105.

Na marginesie warto zauważyć, że autor ostatniego z falsyfikatów nie zadbał o nadanie swemu wyrobowi pozorów autentyczności poprzez nawiercenie wzdłuż krawędzi otworów do zamocowania bocznych skrzydeł – obecnych w obu krakowskich zabytkach.

Zarazem w historii badań nad bizantyńskimi wyrobami z kości słoniowej niejednokrotnie w obawie przed zaklasyfikowaniem falsyfikatu jako dzieła oryginalnego odmawiano średniowiecznego pochodzenia obiektom powstałym w pracowniach Konstantynopola. Posługiwano się przy tym argumentami bardzo wątpliwej jakości. A. Didron uznał dyptyk z VI w. z tronującymi Chrystusem i Matką Boską w zbiorach Staatliche Museum w Berlinie za nieautentyczny, gdyż w geście błogosławieństwa Jezusa artysta ukazał złączone tylko dwa palce, a motyw ten powszechniej występuje w łacińskim kręgu kulturowym. Z tej samej przyczyny wspomniany badacz jako falsyfikat określił plakietkę z tronującym Chrystusem wmontowaną w oprawę kodeksu *MS. Auct. T. inf I. 10* w zbiorach Biblioteki Bodlejańskiej w Oksfordzie²⁸. Z kolei wielki znawca rzeźby w kości, K. Weitzmann, podał w wątpliwość bizantyńską proveniencję panelu z *Ukrzyżowaniem* (poł. X w.) w zbiorach Walters Art Gallery w Baltimore ze względu na nietypowy układ prawej ręki Jana oraz podobne do krakowskich pęknięcia płytki²⁹.

Kończąc rozważania nad kwestią autentyczności krakowskiego *Deesis* należy przypomnieć, że domniemane fałszerstwo musiałyby zostać dokonane pomiędzy połową wieku XIX (kiedy to sztuka Bizancjum została doceniona w dostatecznym stopniu, aby podrabianie pochodzących z tego kręgu wyrobów przynosiło fałszerzowi dostateczne korzyści), a przed końcem tego stulecia (gdą oba panele trafiły do zbiorów XX Czarторыskich). Naśladownictwa entuzjastycznie odbierane przez współczesnych ich twórcom odzwierciedlały bowiem wspólne im wyobrażenie o epoce, do której nawiązywała imitacja, w oczach kolejnych generacji coraz wyraźniej odsłaniają cechy sztuki czasów, w których powstały. Fałszerz musiałby zatem zgodnie z tzw. *Prawem pokoleń* – częściowo nieświadomie – zawrzeć w swoim dziele bardzo jeszcze słabo skryształizowane na gruncie ówczesnej wiedzy historycznej wyobrażenie o sztuce średniobizantyńskiej. W wypadku XIX-wiecz-

ton Oaks Collection, cz. 3 „Ivories and Steatities”, Washington 1972, nr 41; A. Cutler, *The Craft of Ivory...*, s. 50, il. 42.

²⁸ A. Didron, *La fausse monnaie archéologique*, „Annales archéologiques” 18 (1858), s. 301–309. Problem omawia i odnosi się do niego krytycznie A. Cutler, *The Hand of the Master...*, s. 11–12.

²⁹ A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *op. cit.*, t. 2, nr 227 – argumenty przemawiające za bizantyńską proveniencją plakietki referuje V. II. Elbern, *A Byzantine Relief and Its Copy*, „The Journal of the Walters Art Gallery” 27–28 (1964–1965), s. 44–47.

nego falsyfikatu moglibyśmy oczekiwać stosunkowo głębokiego reliefu o zdecydowanych konturach w swoim wyrazie formalnym bliższych rzeźbom neoromańskim niżli dziełom bizantyńskim, jak ma to miejsce w przypadku wspomnianego *Ukrzyżowania* w Muzeum Brytyjskim.

Powyższe przesłanki skłaniają do uznania plakietki z *Deesis* w zbiorach XX Czartoryskich za wyrób warsztatu bizantyńskiego, powstały raczej w X niż w XI stuleciu, za czym przemawia jej płaski relief. Obydwa panele nie należą jednak do wyrobów pracowni pałacowych i nie były przeznaczone dla cesarskiego dworu. Jak wykazał A. Cutler płaskorzeźby z kości słoniowej były w X i XI w. produkowane masowo i przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców. Zdaniem amerykańskiego badacza ponad 400 zachowanych dzieł z tego okresu przypadało na populację miasta nieprzekraczającą 400 000. Nawet przy założeniu, że tylko niewielka liczba paneli uległa zniszczeniu, na każde 1000 mieszkańców stolicy przypadał jeden z nich³⁰. Przy uwzględnieniu wielopokoleniowego i wielodzietnego modelu rodziny bizantyńskiej oraz faktu, że z pokolenia na pokolenie przekazywano także starsze obiekty, należy przyjąć, że tryptyki z kości słoniowej znajdowały się w wielu domach stolicy. Naśladując w niewielkiej skali służące liturgii monumentalne przedstawienia we wnętrzach świątyń, były obiektami prywatnej dewocji. Częściami takich tryptyków były pierwotnie również krakowskie plakietki.

³⁰ A. Cutler, *The Hand of the Master...*, s. 42.