

# Ewa Kiełczewska

---

## Poglądy Anny Potockiej na ochronę dzieł sztuki jako konsekwencja postawy romantycznej

---

Ochrona Zabytków 33/3 (130), 223-232

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## POGLĄDY ANNY POTOCKIEJ NA OCHRONĘ DZIEŁ SZTUKI JAKO KONSEKWENCJA POSTAWY ROMANTYCZNEJ

Anna z Tyszkiewiczów Potocka, secundo voto Dunin-Wąsowiczowa (1776—1867), arystokratka z rodziny spokrewnionej z królem Stanisławem Augustem, żona Aleksandra Potockiego — syna Stanisława Kostki Potockiego, jest autorką pamiętników, z których ostatni tom, *Voyage d'Italie (1826—1827)*<sup>1</sup>, stanowi, obok zachowanej korespondencji, ciekawe źródło do poznania jej poglądów na sztukę.

W czasie, gdy te zapiski z podróży powstawały, zainteresowanie zabytkami i ich materialnym bytem miało już w Polsce pewną tradycję, sięgającą końca XVIII w. W początkach XIX w. wraz z ideami nurtu starożytniczego zaczęły się realizować, poprzez przedsięwzięcia światłych autorytetów, postulaty inwentaryzacji, ochrony, reperacji, czyli konserwacji *in situ*, do niedawna wyburzanych lub przebudowywanych starożytnych budowli<sup>2</sup>. Jest ciekawe, w jaki sposób z historyzmu „oświecenia romantycznego”<sup>3</sup> zrodziła się nowa definicja zabytku, która implikowała następnie rozwój zainteresowań konserwatorskich.

Uwagi Potockiej są dla tego procesu symptomatyczne. Pokazują, jak uznanie w zabytku jego wartości historycznej spełnia tęsknotę za tym, co dawne i dalekie, i jak przeszłość staje się poprzez ten kontakt z ideałem, z żywą historią, zmysłowo niemal obecna za jego pośrednictwem. Zanim jednak zabytek stał się jakby medium wyobraźni zjawiało się nowe pojmowanie samej historii.

Potocka, „kobieta estetyzująca”, tzw. amatorka, najwięcej w swej edukacji zawdzięczająca jednemu z najbardziej światłych umysłów Oświecenia — Stanisławowi Kostce Potockiemu, lecz również będąca w centrum nowych prądów umysłowych, godzi w swych poglądach wpływ „Winkelmana polskiego” z nowymi, romantycznymi ideałami estetycznymi i nową wrażliwością.

Stanisławowi Kostce Potockiemu zawdzięczała Potocka wiedzę o architekturze, umiłowanie antyku i włoskiej szkoły malarstwa. Jako pani na Wilanowie korzystała z bogatej biblioteki (Rousseau, *Iliada* Homera etc.), lecz nade wszystko знаła dzieła Potockiego, zapewne też rękopisy i notatki do *Plan d'un traité d'Architecture Civile*

oraz pamiętnik podróży do Włoch<sup>4</sup>. Podziwiała pierwsze muzeum „pamiętek krajowych” I. Czartoryskiej i znała jej dzieło nawołujące do szanowania „ruin i rozwalin”, które „zastanawiają, unoszą myśl, przeszłość zwracają”...<sup>5</sup>. Znała Z. Vogla *Zbiór widoków sławniejszych pamiętek narodowych*, powstały z inspiracji króla, a opracowany przez Kostkę Potockiego. Mowa S. Staszica<sup>6</sup> odczytana w 1824 r. na posiedzeniu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, w której tę inicjatywę Potockiego przyczynienia się do „zachowania od zatracenia przynajmniej resztek pamiętek narodowych” pochwalono, dowodzi również, jak doniosły był wówczas problem ochrony „tworów pięknych kunsztów”. Do tej swojego rodzaju akcji inwentaryzatorskiej Potocka, uczennica Z. Vogla, nawiązuje rysując cykl rysunków (rytowanych przez I. Duviiera w Dreźnie) *Vues de Pologne (1797—1801)*.

Organizowane w tamtych czasach wystawy publiczne miały za zadanie „zachęcenie i pouczenie publiczności w celu szanowania pomników narodowych”, rekompensując ponadto brak muzeum. W wystawie zorganizowanej w 1858 r. w Krakowie przez Towarzystwo Naukowe Krakowskie brała udział ze swoimi zbiorami Potocka (obok takich zbieraczy, jak Piotr Moszyński, Stanisław Jabłonowski, Władysław Czartoryski, Adam Potocki)<sup>7</sup>. W 1853 r. brała też udział w wystawie na ochronki zorganizowanej przez Łuszczkiewicza i Głębockiego w salach Szkoły Malarzkiej przy ulicy Gołębiej w Krakowie („Potoccy, Lubomirscy, Wąsowiczowie i inni właściciele galerij użytych swoich zbiorów...”)<sup>8</sup>.

Tuż po podróży do Włoch pisała do księcia Lubeckiego, że sprowadzając do Polski „rozmaite plody sztuk pięknych” czyniła to „dla upowszechnienia w kraju i pomnożenia modeli do naśladowania dla osób poświęcających się naukom sztuk wyzwolonych”<sup>9</sup>; w innym zaś liście, że „nie z innego powodu, tylko dla wpojenia gustu naszym Artystom takie rzeczy sprowadzam i każdemu pozwalam oglądać”<sup>10</sup>. Istotnie, zawartość 30 pak zakupów artystycznych została udostępniona publicznie: „Artyści i znawcy mogli byli oglądać ten zbiór w pałacu hrabiny na Kra-

<sup>1</sup> *Voyage d'Italie (1826—1827)*, AGAD, Archiwum Publiczne Potockich, Nr 308 a.

<sup>2</sup> J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795—1928*, Warszawa 1975, s. 20 i n.

<sup>3</sup> Terminem tym nazywa m.in. W. Juszcza k zjawiska wczesnej fazy romantyzmu, obejmując nim m.in. twórczość Roberta Adama, Piranesiego i zjawiska ruchu neoklasycyzmu-romantycznego omawiane przez H. Honora w *Neoklasycyzmie*, [w:] W. Juszcza k, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 63—116.

<sup>4</sup> *Voyage en Italie contenant l'Histoire de l'Italie et le Jugement sur les Antiquités et sur les Ouvrages des Arts, la Peinture, Sculpture et Architecture par Mr le Comte Stanislaw Poniatowski*, rkp. zaginiony, cyt. za B. Majewska-Maszkowska i T. S. Jaroszewski, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch*, [w:] *Sarmatia Artistica*, Warszawa 1968, s. 219; AGAD, Arch. Publ. Potockich, Nr 256. *Voyage en l'Italie et en Allemagne dzieło oryginalne H. Stanisława Potockiego Prezesa Senatu II Partie*, Nr 296.

<sup>5</sup> I. C. Czartoryska, *Mysli różne o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocław 1805, s. 47—48; cyt. za C. Krassowski, *Ar-*

*chitektura romantyczna i romantyzm*, [w:] *Romantyzm*, Warszawa 1967, s. 307.

<sup>6</sup> S. Staszic, *Pochwała Stanisława Potockiego*, czytana na publicznym posiedzeniu Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk d. 7 V 1824 — „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, t. 18, 1825, s. 108, cyt. za J. Rudnicka, *Biblioteka Wilanowska*, Warszawa 1966, s. 114.

<sup>7</sup> K. Piwocki, *Rozwój badań nad sztuką narodową i zagadnienie starożytnictwa, Materiały dyskusyjne Komisji naukowej obchodu roku Mickiewicza*, PAN, Warszawa 1955, s. 14 i n.; W. Ślęwiński, *Starożytnictwo Małopolskie w latach 1800—1863*, s. 11—12.

<sup>8</sup> M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848—1863*, Kraków 1968, s. 128 (rozdz. VI. Imprezy artystyczne, literackie itp.).

<sup>9</sup> AGAD, Archiwum Anny Wąsowiczowej, Nr 184, Różne notatki gospodarcze, nr 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, Nr 53, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 469, październik 1827 r.



1. Gotycyzujący domek, ol., kredki, 1800 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie)

1. The cottage in a gothicizing style, in pencil, crayons, 1800 (The National Museum in Warsaw)

kowskim Przedmieściu pod nr 393 o godzinie 12 w południe”<sup>11</sup>.

Widać więc, że Potocka była nie tylko „naocznym świadkiem” przedsięwzięć służących idei starożytnictwa, lecz w pewnej mierze w nich uczestniczyła.

Do genezy światopoglądu artystycznego Potockiej należy jeszcze dodać anglofilskie zainteresowania jej pierwszego męża Aleksandra, jej udział w pracach przy przebudowie Natolina, kontakty z artystami (m.in. z Ch. P. Aignrem), podróże własne i znajomość relacji innych podróżników (m.in. Lady Mary, czyli pani Wortley-Montagu). Można więc traktować *Voyage...* jako wypadkową jej erudycyjnego przygotowania i własnej wrażliwości. Z jednej strony deklaruje, że nie będzie sędzić niczego, jak inni. Określa swą postawę nie tylko jako krytyczną, lecz i programowo subiektywną: „*Quants à moi, je juge les arts par l'impression que j'en reçois*”<sup>12</sup>; jest to o tyle istotne, że tłumaczy liczne niekonsekwencje i zaskakujące oceny — jak choćby krytykę Canovy, na przekór powszechnym zachwytom. Z drugiej strony idzie utartymi ścieżkami potępienia dla *le goût corrompu du quinzième siècle*<sup>13</sup> (z kilkoma wyjątkami dla Palladia, Sangalla i Giovanniego da Bologna) oraz podziwu dla antyku i włos-

kiej szkoły malarstwa. Gotyk, który dla Kostki Potockiego był jeszcze „barbarzyństwem w służbie potwornej kapryśności”<sup>14</sup>, ale wkrótce zawładnął wyobraźnią epoki, dla Potockiej był największym przeżyciem estetycznym. Potocka, która wielokrotnie daje poznać, iż jest nie tylko „podróżnikiem ciekawym, który zadowala się być amatorem (amateur) bez aspiracji stania się uczonym (savant)”<sup>15</sup> i ujawnia cały swój „warsztat badawczy” postawiony w służbę dania świadectwa estetycznym zamiłowanym świeconego *scrutateur*, bardziej niż uczoną amatorką jest wyrazicielką postawy romantycznej.

Jej wrażliwość ogląda naturę poprzez pryzmat malarstwa, jako pejzaż projektowany dla malarzy<sup>16</sup> lub wymalowany pędzlem Poussina czy Lorraina, a starożytny i średniowieczny zabytek traktuje jako powód do wzlotów wyobraźni i uczucia. „*Do szaleństwa lubię stare budowle (...) Uświęcone przez historię i czas (...) rysują się tak pięknie na błękitnym niebie, że wydają się być w swej wielkości zjawą przeszłych wieków (apparition des siècles passés)*”<sup>17</sup>. Potocka sama zdaje sobie sprawę z tego, czym różni się jej stosunek do zabytku od podejścia amatora i uczonego — pisze o Koloseum: „*Nie jest to bynajmniej jeden z tych zabytków, którego piękno może ocenić tylko ana-*

<sup>11</sup> W. Gomulicki, *Do życiorysu hr. Anny Potockiej*, „Wędrowiec”, 1898, nr 40, s. 786.

<sup>12</sup> *Voyage d'Italie...*, s. 42.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>14</sup> Por. przypis 4, s. 219.

<sup>15</sup> *Voyage d'Italie...*, s. 22.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 41.

tor, nie jest to jeden z tych śladów starożytności, którym zajmować się może jedynie uczone. To jeszcze drgające życiem wspomnienie wielkości Rzymian, to okrucich ich wspanialości”<sup>18</sup>.

W poglądach Potockiej odnajdujemy cały repertuar przekonań romantycznych; emocjonalny stosunek do przeszłości, motyw przeniesienia w inny czas, oderwania od terażniejszości — „chętnie przenosimy się w przeszłość chwały i wielkości ku innym ideom, innym obyczajom, inne pokolenia doświadczały tych samych cierpień, tych samych nadziei, tych samych radości, by następnie zniknąć, jak i my znikniemy pewnego dnia, nie pozostawiając po sobie śladów równie interesujących”<sup>19</sup>.

Pisze o Pompei: „nic nie jest równie zdolne oderwać od terażniejszości”, jak właśnie to miasto i „nigdy, w żadnym miejscu nie jest się bardziej przeniesionym w przeszłość”<sup>20</sup> i jest to — jak widać — opis obu aspektów romantycznej ucieczki. W termach Karakalli marzy o antycznym Rzymie, w Palazzo Vecchio sądzi, że można zbliżyć się do samych Medyceuszy idąc po śladach tam spotykanych.

Znajdujemy też przekonanie o wyższości przeszłości nad terażniejszością i o niedościgłej doskonałości jej dzieł: starożytność pozostawiła nam swe dzieła „comme pour entretenir les notions de l'idéal, dont seul elle connut le mystère”<sup>21</sup>; oglądając kolekcję antyczną w muzeum w Neapolu, jej obiekty nazywa drogocennymi szczątkami i niedościgłymi wzorami (*des modèles inappréciables*)<sup>22</sup>.

Zabytki antyczne są nieśmiertelne („Kolosium jest tam, ogląda przemijanie wieków i wydaje się posiadać swą część nieśmiertelności”<sup>23</sup>; obelisk na placu przed bazyliką Św. Piotra „widział wiek Ptolomeusza i będzie oglądał wieki przyszłe”)<sup>24</sup>.

Zabytki antyczne są niezniszczalne (akwedukty w okolicach Rzymu są „niezniszczalne jak wszystkie dzieła starożytnych, są tam by zachować pamięć ich wielkich przedsięwzięć i by ozdabiać wieś”)<sup>25</sup>; Koloseum, które dostarczało materiału budowlanego m.in. do budowy pałacu Barberinich, przeżyło jednak tę grabież, a „kryminalne wysiłki i barbarzyńskie zamachy nie zdołały obalić potęgi dzieła”<sup>26</sup>.

Zabytki antyczne są również malownicze (ruiny oplecione bluszczem, pokryte patyną o niepowtarzalnym odcieniu barwy, jaką wytworzyć może tylko czas), wzniosłe („wydają się być dumne z piękności, która stała się bezużyteczna”)<sup>27</sup>, są zarazem symbolem idei vanitas i jej przezwyższeniem w pięknie sztuki („Włochy pogłębiają ten rodzaj melancholii, która nas skłania do życia wspomnieniami. Wszystko tu mówi o przeszłości, wszystko oswaja z ideą śmierci (...) najpiękniejsze twory sztuki zostały poświęcone uniesmiertelnieniu chwały, cierpienia i marność”)<sup>28</sup>. Nastroj wzniosłości i tajemniczości, melancholii i mistycyzmu, tak charakterystyczny dla stylistyki romantycznej, znajdujemy w opisach Potockiej, często tak literacko sugestywnych, że nie sposób wątpić ani w ich szczerłość, ani w ich pokrewieństwo z rycinami Pi-

ranesiego czy nastrojem obrazów Friedricha. Oto dla ilustracji opis bazyliki Św. Piotra w świetle księżycy: „Te ogromne masy, z niczym się nie dające porównać kolumnady, których gigantyczne cienie gubią się w nieskończoności, ten przestronny, cichy i opuszczony plac (...), te fontanny opadające snopami diamentów, których szept jest jedynym dźwiękiem jaki niepokoi zadumany podziw, przed którym nie można się bronić. Wszystko łączy się, by stworzyć głębokie wrażenie, święte skupienie ducha”<sup>29</sup>. Jeszcze bardziej sugestywny jest opis Koloseum w księżycowym blasku: „Ta cisza, wielkość, efekty świetlne padające na nie kończące się arkady, raz podkreślające, kiedy indziej zacierające w ciemnych czeluściach głębokość sklepień i szerokość schodów, ten krzyż, te ołtarze, schody tajemniczej kaplicy, wszystko to łączy się w jednym wrażeniu nagle zatrwożonej duszy. Niemal odczuwa się obecność prześladowań i krwi umęczonych. Duszę ogarnia religijna wzniosłość, czoło chyli się nad ziemnymi kamieniami, które żyją wciąż jeszcze wspomnieniem heroicznym czynów i wzniosłych poświęceń”<sup>30</sup>.

Stosunek Potockiej do gotyku wyraża się już nie w zachwycie nad objawiającą się w nim historią, ale w niekonwencjonalnym podziwie dla jego architektonicznej formy. Średniowiecze nie jest bowiem dla Potockiej równie pełne

<sup>29</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 81.



2. Zamek, ol., 1810—1811 r. (AGAD)

2. The Castle, in pencil, 1810—1811

<sup>18</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 163.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 182.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 36.

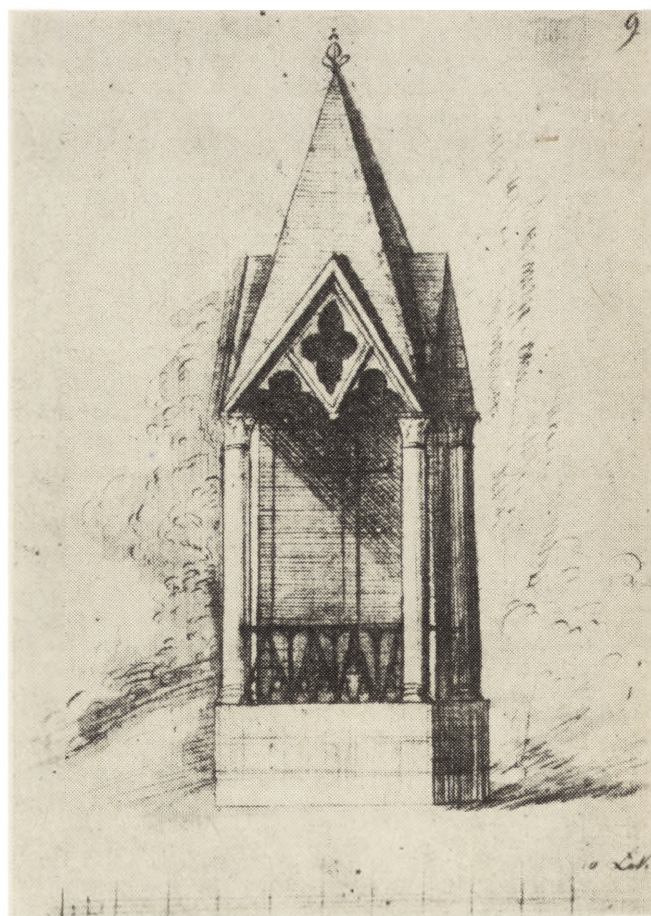


3. Neogotycka samotnia z pątrózką, pióro, tusz, ok. 1829 r. (Biblioteka Narodowa w Warszawie)

3. A neo-Gothic seclusion with a pilgrim, in pen, ink, ca 1829 (th National Library in Warsaw)

treści, jak świat antyku, więc wyobraźnia kieruje ją ku nie nazwanej, lecz egzotycznej krainie czarów. Bogactwo form i precyzja detalu, misterność i maestria wykonania przywodzi jej na myśl „milutkie cacka” B. Celliniego: „Poczucie się przeniesieni przez magię do filigranowego miasta (...) zobaczycie marmurowe koronki, wieżyczki i arkady, których delikatne wykończenie da się porównać tylko z delikatnie wyciętym papierem. Widziane obrazy, używane słowa, umowa w sztuce, nie nadają się do opisu tej cudownej konstrukcji i powtarzam, odnosi się wrażenie, że odbyło się podróż do krainy Czarów”<sup>31</sup> — tak pisze o oglądanej z dachu katedrze w Mediolanie. Romantyczny stosunek do zabytków architektury ma jeszcze jeden aspekt, który być może wiąże się z postulatem upowszechnionym przez Rousseau, by sztuka nie podlegała „warunkom narzuconym, to znaczy takim, których się nie da wytłumaczyć działaniem warunków naturalnych”<sup>32</sup>. To prawo sztuki do wolności, w różnych zakresach interpretowane, znalazło u Potockiej kształt dość zaskakujący. Jest ono w podtekście jej nieprzejednanej niechęci do tego wszystkiego, co w sposób zamierzony i niezamierzony ingeruje w kształt dzieła, a nawet jego otoczenia, z którym stanowi nierozdzielalną całość, co fałszuje ucieleśnioną w nim wizję przeszłości.

Poza pewnymi wyjątkami (których bynajmniej nie wyznaczyło uznanie funkcji użytkowych budowli), jak westchnienie nad bliską zagładą Wenecji, którą „jeśli się nie znajdzie ratunku na poczynione tu zniszczenie, będzie się oglądać jak ruiny Aten”<sup>33</sup>, Potocka potępia wszelką ingerencję człowieka w kształt starowiecznej budowli. Rozumie przez to przede wszystkim zaniedbanie budowli,



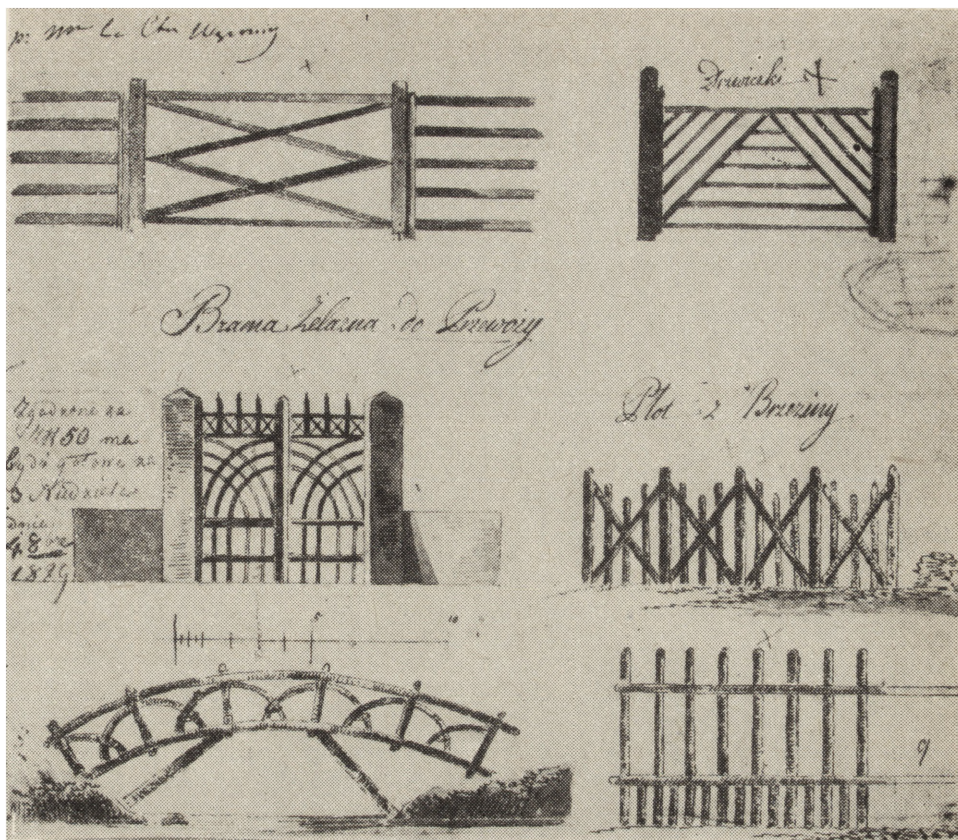
4. Kapliczka neogotycka z krzyżem, ol., tusz (Biblioteka Narodowa w Warszawie)

4. A neo-Gothic chapel with a cross, in pencil, ink (the National Library in Warsaw)

<sup>31</sup> Ibidem, s. 255.

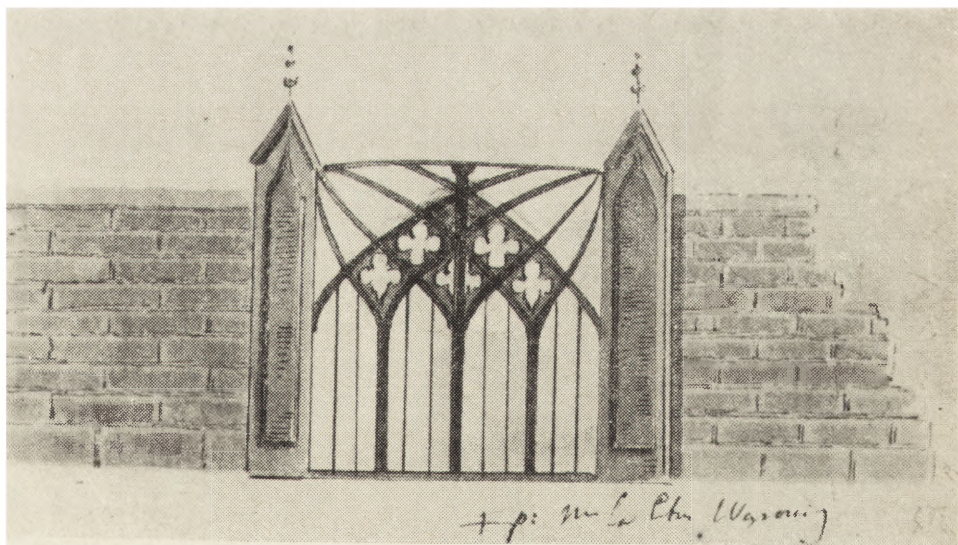
<sup>32</sup> Por. przypis 3, s. 74.

<sup>33</sup> *Voyage d'Italie...*, s. 22.



5. Projekty: mostu, bramy, drzwiczek i płotów, ol., tusz, 1829 r. (Biblioteka Narodowa w Warszawie)

5. Drawings of the bridge, gate, doors and fences, in pencil, ink, 1829 (the National Library in Warsaw)



6. Brama neogotycka z murem ceglany, tusz, ok. 1829 r. (Biblioteka Narodowa w Warszawie)

6. A neo-Gothic gate with bricked wall, in ink, ca 1829 (the National Library in Warsaw)

której „grozi z braku opieki popadnięcie w ruinę”<sup>34</sup> (o willi Frascati); „...wszędzie zaniedbanie, brud i nędza chwili obecnej obok niegdysiejszej wspaniałości”<sup>35</sup> — pisze Potocka o otoczeniu Koloseum, do którego należałoby dochodzić z zawiązanymi oczami. Również do świątyni Westy w Tivoli „trzeba przejść małymi, brudnymi, źle zabudowanymi ulicami”<sup>36</sup>.

Rozumie przez to — dalej — ingerencję polegającą na odnowieniu zabytku: „Wracając do zamku spostrzegłam

malarzy zajętych bieleniem jednej z wieżyczek. Uniknęła ona dotąd tego świętokradztwa (...) Mówiłam o żalu, jaki odczuwać musi każdy Francuz na widok zacierania śladów historycznych pamiątek, które przemawiają do wyobraźni”; jej rozmówca stwierdził, że „stare brudne mury budzą w nim wstręt i powstawał żywo na śmieszny manię przywiązywania wagi do stosu cegieł nadszarpniętego zębem czasu”<sup>37</sup>. Mimo oczywistej niekonsekwencji (poza przytoczoną już reakcją na zniszczenie Wenecji, Potocka

<sup>34</sup> *Voyage d'Italie...*, s. 177.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>37</sup> Anna z Tyszkiewiczów Potocka-Wąsowiczowa, *Wspomnienia naocznego świadka*, Warszawa 1965, s. 178.

chwali np. projekt odbudowy i restauracji antycznej świątyni na przedmieściu Brescii z przeznaczeniem na muzeum) istotna jest intencja pozostawiania zabytków w „naturalnym” stanie ze znamionami ich dawności. O Bolonii pisze, że budowle jej mają jedynie *une apparence de Vétusté* (pozór dawności), nie zgadza się przy tym z opinią, że miasto to jest tym dla średniowiecza, czym Pompeja dla antyku — „barbarzyński zwyczaj wprowadzony przez naszych możliwych sąsiadów nie był obcy w starej Italii. Tak jak u nas zbudowano tu wszystko na nowo, szczególnie właśnie w Bolonii, gdzie niejeden zabytek z XIII wieku stracił swe klasyczne znamię (*sa touche classique*) pod tynkami licznych napraw”<sup>38</sup>. Potocka krytykuje też zmiany w otoczeniu budowli, często nawet takie, które wynikły z historycznego, urbanistycznego rozwoju miasta: we Florencji przy Ponte Milwius zauważa dwa posągi — „Samo umieszczenie ich tutaj burzy całą iluzję, a nowoczesność wkracza w świat antyku tak niefortunnie, że szkodzi widza i kaleczy historyczne pamiątki”<sup>39</sup>. *Observations classiques* willi Hadriana są „nieprzyjemnie zakłócone widokiem odnowionego casino (*bien reblanchi*) i regularnością ogrodu warzywnego, którego grządki wdzierają się w stronę laurów i cyprysów (...) Tak właśnie we Włoszech teraźniejszość niszczy często odczucia przeszłości (*les impressions du passé*)”<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> *Voyage d'Italie...*, s. 25.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 184.

„Tynkowane ruiny nie dające żadnego złudzenia starości”<sup>41</sup> oraz zmiany w naturalnym otoczeniu budowli zabytkowej uważa Potocka za niedopuszczalne — „zniszczenie jakiego dokonuje czas, czy pochodzące z natury, mniej jest groźne niż to, jakie może być udziałem ludzkiej ręki”<sup>42</sup>. Uważa, że tylko świętokradcza ręka człowieka „burzyła wszędzie, aby budować albo budowała, aby niszczyć”<sup>43</sup>. Najjaskrawiej ten stosunek ilustruje apoteoza katastrofy Pompei: „Dzięki tobie, straszny Wezuwiuszu, Pompeja została nam przekazana jako wierny obraz Antyku. Twe gorące popioły oszczędziły to, co ręka ludzka zacierą w swym pustoszącym działaniu (*avec une activité désolante*). Ileż to razy przemierzając powoli ulice Rzymu, nie mogłam się oprzeć marzeniu, widząc najpiękniejsze ruiny gnębione nowymi, w najgorszym guście zbudowanymi domami, że jeśli ogień pochłonąłby to miasto budowane w rozmaitych okresach, to stałoby się ono przez to bardziej interesujące”<sup>44</sup>.

Ta literacka utopia nie byłaby może w ogóle zrozumiała, gdyby ją pozbawić kontekstu uwielbienia i czci dla najdoskonalszej i nieśmiertelnej arkadii historii zakłętej w architektonicznym kształcie. Zniszczenie przez czas i naturę jest czymś naturalnym, a nawet wzbogacającym: patyna, bluszcz, malownicza forma ruiny mają dla Potockiej niezrównany walor estetyczny i emocjonalny, są

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 164.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 185.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 185.



7. Widok placu Zamkowego z kolumną Zygmunta i Bramą Krakowską, rytował J. Duvivier według rysunku Anny Tyszkiewicz, 1795—1801 r.  
7. View of the Castle Square with Sigismund's Column and Cracow's Gate, J. Duvivier's engraving after the drawing of Annu Tyszkiewicz, 1795—1801



8. Widok kościoła w Grodnie, rytował J. Duvivier według rysunku Anny Tyszkiewicz, 1795—1801 r.

8. View of the church in Grodno, J. Duvivier's engraving after the drawing of Anna Tyszkiewicz, 1795—1801

żywym i autentycznym śladem historii uwznioślającym wyobraźnię. To, co przez człowieka zostało w nich czy wokół nich zmienione, ujęte lub dodane, pozbawia je autentyczności, zafałszowuje przeszłość, uniemożliwia obcowanie z przeszłością. Tak więc sposób pojmowania wartości zabytków architektonicznych, cały ten sztafaż przekonań i kryteriów romantycznych łączy się z zagadnieniami konserwatorskimi. I nie jest to u Potockiej tylko gest literacki czy zwykły przypadek, że refleksje nad zabytkową architekturą doprowadziły ją do marzeń o spaleniu połowy Rzymu w imię czystości wizji historycznej. O ile bowiem przytoczone dotychczas wypowiedzi Potockiej są niejako spontaniczne czy stanowią nawet niezamierzony „produkt uboczny” jej artystycznego światopoglądu, to w tekście *Voyage...* oraz w jej korespondencji znaleźć możemy uwagi dotyczące wprost zagadnień konserwatorskich. W Termach zwraca jej uwagę że „posadzka z białego marmuru w wielu miejscach zupełnie nietknięta przez szkodliwe działanie wody siarczanej, która swym ciągłym obmywaniem nie zniszczyła jej a tylko przyżółciła”<sup>45</sup>. W Panteonie zastanawia ją, „czy to z winy słabych fundamentów budowla osiadła, czy też zbyt małe staranie w uprzątnięciu placu zwiększyło jej objętość”<sup>46</sup>, co spowodowało, że znikły schody prowadzące niegdyś do portyku. Również uwagi o stanie zachowania dzieł rzeźby i malarstwa są już bezpośrednią reakcją na grożące im zniszczenie. Potępia „niedbalstwo właścicieli jak też barbarzyństwo ciekawskich i kopistów”<sup>47</sup>.

Opisuje m.in. stan fresku Rafaela w willi Farnesina *Galatea*: „Tło pokryte jest zadrapaniami i przeróżnymi bazgrzaniem, prawie wszystkie draperie i rekwizyty są uszkodzone. Ucierpeli również kochankowie (...) Jedynie głowy pozostały nietknięte (...) Wkrótce i one znikną jak tyle innych arcydzieł, w liczbie których loggie Watykanu będą jedynymi z pierwszych. Już ponad połowa arabesk jest zartarta, zwiedzający zabawiają się bazgraniem dat i imion na odpadających kawałkach tynku (...)”<sup>48</sup>. Przy okazji krytykuje C. Marattę, konserwatora fresku *Amor i Psyche*, za to, że w restauracji tych malowideł „pominął cały ich prymitywny przepych”<sup>49</sup>. Chwali natomiast konserwację V. Camucciniego fresku Domenichina w kościele w Grotta Ferrata: fresk „nie zatracił niczego pod zręcznym pędzlem tego artysty, którego ujmujący talent w tym rodzaju pracy mógłby być użyty do przywrócenia loggiom Rafaela ich pierwotnego blasku, nie odbierając im tego oryginalnego piękna, którego nikt nie byłby w stanie osiągnąć”<sup>50</sup>. Zdaniem Potockiej konserwacji malarstwa należy dokonywać po to, by zapewnić potomności możliwość obcowania z arcydziełami przeszłości, nie dopuszczając jednak do tego, by uroniły choćby cząstkę swej oryginalności. Stąd postulat konserwacji jak najwierniejszej, której dokonanie potrafią tylko najlepsi.

Zwiedzając wiele prywatnych galerii często zwraca uwagę na to, czy jej eksponaty są dobrze przechowywane i restaurowane<sup>51</sup>, czy też, jak np. w atelier Tycjana w pałacu Barberigo, są całkowicie zaniedbane<sup>52</sup>. Jako kolekcjo-

<sup>45</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 18.



nerka interesuje się niejako techniczną stroną pracy konserwatora: notuje opinie o dyrektorze galerii Luwru V. Denon, że „dopuszczał do uszkodzenia obrazów mistrzów włoskich przez powlekanie ich zbyt grubo werniksem”<sup>53</sup>. Jeśli chodzi o rzeźbę, ubolewa, że nie dość opłakano stan *Psyche* Praksytelesa i tylu innych rzeźb, uważając ich konserwację za konieczną z jednym tylko zastrzeżeniem: dzieła rzeźbiarskiego nie powinien uzupełniać nawet Michał Anioł — „*ręce Umierającego Gladiatora w Muzeum Kapitolińskim odrestaurowane przez Michała Anioła dowodzą różnicy, jaka bynajmniej nie przestała istnieć między starożytnymi a nowożytnymi twórcami*”<sup>54</sup>. O posągu z Muzeum Chiaramonti, któremu brakowało rąk i głowy pisze: „*żaden z artystów nowożytnych nie śmiałby się podjąć restauracji tych drogocennych szczątków*”<sup>55</sup>, a w innym miejscu o antycznym posągu Pompejusza w pałacu Spada w Rzymie: „*U szczytu sztuki nowożytnej arcydzieło to restaurowane było w sposób tak pocieszny, że nieprzyjemnie zdumiewa oko najmniej nawet oswojone ze sztuką. Jedno nie odnalezione ramię zostało zastąpione innym, o tak gigantycznych rozmiarach, że pierwsze wrażenie na widok tego wspaniałego posągu jest nieudane*”<sup>56</sup>. Jak widać z tych wypowiedzi, ochrona zabytków malarstwa i rzeźby żywo Potocką interesowała, a jej stosunek do tego zagadnienia był ugruntowany pewną wiedzą i przejawiał skłonność do optymalizacji wymagań wobec pracy konserwatorów. Należy jednak podkreślić, że choćby w zestawieniu z warszawską prasą lat 1800—1830 poglądy Potockiej nie odbiegają zbytnio od zanotowanych tam problemów ówczesnej konserwacji. Prasa pisze o „*szczątkach zgasłej prawie Wieczery Pańskiej*” (1808), o konkursie ogłoszonym we Francji na odnowienie *Grupy Laokoona* (1801), o trosce o odnowienie kościoła w Kołyńcu (1821) etc. Tak więc walorem uwag Potockiej dotyczących ochrony dzieł malarstwa i rzeźby jest danie świadectwa pewnego etapu kształtującej się wówczas świadomości potrzeby ochrony dzieł sztuki. Prasa odwoływała się do polskich serc o spieszny ratunek dla „*rumowiskiem groźących murów Wawelu*” (1830), informowała o osiągnięciach nowych metod konserwatorskich (wynalezienie przez Blanka sposobu pobielania gipsów), o wymogach estetycznych, jakim muszą sprostać prace konkursowe we wspomnianej wyżej „*odnowie*” *Grupy Laokoona* etc. W praktyce cechowała Potocką troska i drobiazgowość dbałość o posiadane przez siebie dzieła sztuki, przedmioty użytkowe i stan budowli w swych posiadłościach (Jabłonna, Mokotów, Zator). Znana nam korespondencja z zarządcą Filipowiczem, koordynatorem wszystkich poczynań budowlanych i konserwatorskich, daje obraz nie tylko starania, lecz i pewnej wiedzy praktycznej Potockiej. Wie ona, że nawet cienki blat marmuru nie pęka, jeśli będzie leżał na drewnianym podłożu, wie jaką trwałością będzie się cechował fryz z dębiny i ilu książeczek płatkowego złota zabraknie do ukończenia złocen. Pewna wrażliwość nie tylko na estetyczne, lecz właśnie technologiczne zalety materiałów zna-

lała swój wyraz również w uwagach w *Voyage...* o terakocie i glazurowanej cegle, które chciała sprowadzić do Polski, uważając, że ze względu na ich zalety fizyczne, odporność na wilgoć i dużą trwałość, będą się znakomicie nadawać do naszego klimatu.

Wróćmy do korespondencji. Potocka stara się, by „*Kaufmann wyreperował figurę marmurową w Jabłonie znajdującą iak się zobowiązał*”; o tej samej figurze pisze w innym liście: „*figurę marmurową miał Kaufmann marmurem reperować a nie gipsem takowa reperacja na nic się zda*”<sup>57</sup>. W 1832 r. H. Marconi reperuje na jej zlecenie blat mozaikowy. W liście z Zatora pisze: „*...proszę Ciebie sprowadź w niedzielę Ryńskiego aby zabrał do konserwacji stół do pisania. Jest to ieden z najpiękniejszych niechce mieć zgryzoty widzieć te galeryiki połamane*”<sup>58</sup>.

W kilku listach znajdujemy uwagi dotyczące „*reperacji*” obrazów: „*Piszę do Marconiego prosząc żeby tu mógł być w sobotę z malarzem któren ma reperować portret Napoleona, — to nic nie szkodzi że obrazu tu niema bo to tyle tylko aby rozdysonował drzewo na bleytram i obejrzał tamte obrazy które trzeba wernikować*”<sup>59</sup> ... Zdecydowałam że tego roku obrazów nie zabiorę więc może się doczekam Zalewskiego któren by daleko lepiej naprawił a wątpię żeby więcej żądał<sup>60</sup> ... Proszę cię żebyś się z Zalewskim zobaczył i zapytał a zwłaszcza że to nie iest malowanie w guście Kokulara bo on tylko osoby maluje, a tamten właśnie palace”<sup>61</sup> (chodzi o konserwację dwóch widoków Warszawy Canaletta). „*...Kokular nie iest w stanie te obrazy reperować, to nie iest iego fach...*” — pisze w 1839 r., a w 1840 r. „*Zalewski ceną ostatnią od restauracji tych dwóch Widoków Warszawy żąda Zp: 400...*” Odnajdujemy tu właśnie staranie o zapewnienie obrazom wedutowym konserwatora uprawiającego ten sam gatunek malarstwa. „*Bardzo mnie to dziwi i nie cieszy że Sztukateria odpadła od bramy, widać że była źle osadzona — wszak to trwać powinno kilkadziesiąt lat bez żadney reperacji, dowodem tego iest Kościół Bernardynów, który był stawiany za młodości Pana Stanisława Potockiego. Wszystkie ornamenta są gipsowe a dotąd się konserwują...*”<sup>62</sup> Dyspozycje dla rzemieślników bywają bardzo szczegółowe: „*Bardzo się zgadzam na to żeby się ... Lewandowski marmoryzacyą ziaął ale pod kondycją że Malinowskiego ugodzić aby tam w niedzielę doieżdżał i nie tylko go nauczył iak te masse robić ale żeby dożył te roboty. — Dla uniknięcia wilgoci w Sali naylepiey gips i wszelkie inne przedmioty do tey roboty potrzebne trzymać w przedpokoiku ciemnym...*”<sup>63</sup> Gdzie indziej pisze: „*...Te dymniki w naszym Palacu niemogą mi wyjść z głowy bom sie przeświadczyła co to za ruina domu kiedy gniją krokwy i belki...*”<sup>64</sup>

Jak widać, jest w tych listach i troska o „*wexlujące się belki*”, czyli niejako zainteresowanie z konieczności, i pewna wiedza pozwalająca na wydawanie tak szczegółowych poleceń. W jej listach znaleźć też można zapytanie o „*sekret*” przepisu na „*grunt żeby złoto nie czerniało*”, kiedy nie dość dokładnie pamięta, co jej mówił Regenhart

<sup>53</sup> Anna z Tyszkiewiczów Potocka-Wąsowiczowa, *Wspomnienia naocznoego świadka*, Warszawa 1965, s. 172.

<sup>54</sup> *Voyage d'Italie...*, s. 88.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 108.

<sup>57</sup> AGAD, Archiwum Anny Wąsowiczowej, Nr 53, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 423.

<sup>58</sup> Ibidem, Nr 45, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 71.

<sup>59</sup> Ibidem, Nr 53, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 393.

<sup>60</sup> Ibidem, Nr 53, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 411.

<sup>61</sup> Ibidem, Nr 53, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 415.

<sup>62</sup> Ibidem, Nr 53, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 458.

<sup>63</sup> Ibidem, Nr 53, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 55.

<sup>64</sup> Ibidem, Nr 45, Listy A. Wąsowiczowej do Filipowicza, nr 63.

o werniksie, jako o sposobie „żeby złoto zawsze pięknie się konserwowało”<sup>65</sup>.

Z wszystkiego, co zostało powiedziane wynika, że Anna Potocka reprezentuje postawę romantyczną: ceni wyobraźnię i uczucie, fantazję i nastrój, marzenie i heroizm bohaterów (kult Napoleona i ks. Józefa Poniatowskiego<sup>66</sup>), piękno natury i melancholię śmierci (jej własny sarkofag w katedrze na Wawelu), w swych pałacach urządza muretańskie i etruskie sale, a w swych ogrodach średniowieczne holendernie, rysuje neogotyckie kapliczki i samotnie z pątniczką, a sama mieszka w gotyckim zamku Zatora obleczoneym przez Lanciego w symulującą obronność neogotycką szatę. Jednocześnie właśnie z tej postawy wynika zainteresowanie dla zabytków przeszłości, przekonanie o konieczności ich ochrony po to, by mogła się w nich ciągle spełniać tęsknota za żywą i godną naśladowania przeszłością.

Ta romantyczna postawa Potockiej znalazła jednak w jej działalności mecenasowskiej, również i niefortunny wyraz. Była mianowicie fundatorką nowego wystroju kaplicy królowej Zofii w katedrze na Wawelu przebudowanej na jej kaplicę grobową przez F. M. Lanciego (1836—

1844). Była to jedna z pierwszych romantycznych restauracji: kaplica gotycka (1431—1432) została przekształcona i ozdobiona neogotycko. Lanci, któremu powierzono restaurację zamku na Wawelu — w wyniku której znikł nie tylko piękny, stary cios kaplicy królowej Zofii — był w środowisku krakowskim krytykowany za brak poszanowania dla substancji zabytkowej, a Potocka za nadmiar dumy rodowej. Nie związany z polską tradycją Włoch był też autorem przebudowy dla Potockiej gotyckiego zamku i kościoła w Zatorze (ok. 1830—1840), odznaczającej się większą jeszcze niż w wypadku Wawelu dowolnością i dążeniem do malowniczej transformacji budowli, jak charakteryzuje ją J. Frycz. Neoklasycyzyński sarkofag w nekropolii królów polskich (istnieją też nie zrealizowane projekty H. Marconiego dotyczące kaplicy grobowej Wąsowiczów w katedrze warszawskiej, ok. 1830 r.) z dyktowaną przez Potocką ikonografią (śpiąca Ariadna na płaskorzeźbie sarkofagu marzy o przeszłych wiekach, u stóp łoża rzucone są paleta i pędzel), na neogotyckim tle, miały unieśmiertleńić jej imię, jako znawczyni sztuki i malarki. Potocka, uznając neogotyki za godny — duchem i treścią — średniowiecznych murów, nie odczuwała poczynań Lanciego, jako kwintesencji tego wszystkiego, co potępiała; z kształtu Zatora była nawet szczególnie dumna (2 grudnia 1836 r. pisała do Filipowicza na papierze listowym ze sztychowanym widokiem zamku).

mgr Ewa Kielczewska  
Warszawa

<sup>65</sup> Ibidem, Nr 51, Listy A. Wasowiczowej do Filipowicza, nr 291843.

<sup>66</sup> Ibidem, Nr 170, Kwity 1837, nr 469 („Ustronie bohatera ozdobiwszy starannie bez naruszenia pamiątek potomkom przekazuje 1837. A. I. W.”).

## VIEWS OF ANNA POTOCKA ON THE CONSERVATION OF WORKS OF ART AS A RESULT OF THE ROMANTIC ATTITUDE

Anna Potocka née Tyszkiewicz, secundo voto Dunin-Wąsowicz (1776—1867), whose views on art and conservation of art monuments are presented in this article, was an eye-witness of undertakings serving the idea of the ancient times and to some extent participated in them. The aristocrat, related to King Stanislaus August Poniatowski, the wife of Alexander Potocki (S. Kostka Potocki's son) and at the same time one of the greatest minds of the Enlightenment, A. Potocka was an amateur drawer, „an aestheticizing” woman, art collector and patron (Natolin, Jabłonna, Mokotów, Zator), author of memoirs. The last volume of the memoirs entitled „Voyage d'Italie 1826—1827” is, next to the correspondence preserved in great number, another source to learn something of, i. a., her attitude to historic monuments. The memoirs were written in the years when ideas of monuments protection voiced in letters of enlightened authorities found their shape in the first romantic restorations. The confrontation of the views contained therein with activities of A. Potocka-Wąsowicz provides the picture of her attitude towards history, its relics and her place in the transformations. Although the education of A. Potocka-Wąsowicz took place at the Enlightenment period, under the considerable influence, of S. Kostka Potocki, nonetheless in her opinions she represented a romantic approach. In all hitherto works A. Potocka was shown as a learnt amateur with a conventional taste, who — despite her thorough education and peregrination through main centres of European art — accepted new trends of the epoch merely superficially. The present article is an attempt to prove her totally romantic attitude, which brought the most important consequences for her views and activities, implying mainly the interest for the problems of monuments protection.

Aesthetic views of A. Potocka on the antique and Gothic art are ruled by irrational categories of imagination and feeling, recognizing in art monuments their historic value, illustrating the realization of romantic longing for the vivid and worth imitating past. Such a process can take place only when the monument is left without any interference in the shape of the art work and even of its environment, with which it constitutes the entity. Any inter-

ference falsifies the vision of the past embodied in it. Nature and time do not take away anything from the building's authenticity, while the stigma of passing intensifies their picturesqueness and makes them sublime. There are however some limits to it (e.g. decay of Venetia, crass negligence). Threatening for monuments is also the hand of the man who would destroy buildings in order to obtain building material (Colosseum), who would scribble on wall-paintings: destructors, heedless owners and uncaredful copists. This view is drawn from the Enlightenment's rationalism condemning the lack of respect for relics of the past, ignorance and foolishness. A. Potocka condemned also rebuildings and redecorations of structures (plastering) because they gave only the appearance of age. She also criticized even such changes in the surroundings of historic buildings which resulted from the historic development of the town; in her opinion the sense of the past was thus mixed with the spirit of other epoches or even, which is still worse, with the present time. This standpoint had its source in romantic ideas idealizing the past and treating its relics emotionally. In the field of painting A. Potocka postulated the conservation most faithful to the original, performed by the best painters, in line with their speciality. Sculpture should be preserved but without making up the missing parts.

Paintings from her collection were preserved by, i. a. M. Zalewski (Canaletto's townscapes), sculptures — by L. Kaufmann.

When changing the décor and furnishing of her residence A. Potocka always specified precisely the conditions of transportation and gave detailed instructions on the packing and transfer. She had a complete list of her collection and portable furnishing in the residences. She also knew the condition of their preservation. A. Potocka had a good practical knowledge, which enabled her to follow the realization of contracts with craftsmen. She even discussed with them the technique of storing building materials and the conservation of plate gold. She also used to design new pedestals for sculptures, the method of assembling crystal glass, country cottages with detailed plans of interiors, fences of birch wood and iron nets. She looked after every beam, mouldering rafters,

broken galleries of the given piece of furniture, a new stretcher. She was very sensitive to aesthetic and technological values of the material (admiration for „lacelike” treatment of the marble, for the refinement of onyx, jasper, porphyry in the decoration of facades, mosaic and floors). One can thus talk about connoisseurship, respect and practical care she showed for historic monuments and high requirements put to conservation tasks. At the same time A. Potocka was the author of the undertaking criticized still during her life: she was the founder of a new décor in the chapel of Queen Sophia at the Wawel Hill transformed into her sepulchral chapel. She commissioned the reconstruction (1836—1844) to F. M. Lanci and P. Filipp, the sculptor. Lanci decorated the vaulting and walls with stucco work and pseudo-Gothic figures which were then removed in ca 1900 and the original Gothic vaulting was restored. Such an unceremonious treatment of the historic substance of the cathedral lifted, i.a., ancestral pride and the founder's lack of the

sense of measure. This architectural and sculptural composition combining Gothic and classicism was one of the first romantic restorations, in which the emphasis was put rather on the spirit and content of architecture than on archaeological faithfulness, while the neo-Gothic style was a free transposition of the most antique styles. A similar method was employed by Lanci in the rebuilding of the castle and church at Zator (ca 1830—1840). This introduction of a modern and still an entirely „classical” spirit of art into a medieval castle — family residence as well as into the chapel in the necropolis of Polish kings was to immortalize her name as a continuator of the best attainments of the past. It was to prove to future generations her enlightened mind, artistic taste and learning. Meanwhile, what has been left from the neo-Gothic structure of Potocka and Lanci is only a trace in the history, unfortunately overshadowing the memory of the most progressive opinions that she not only voiced but also brought into life.

ZIEMOWIT MICHAŁOWSKI, ALICJA KARŁOWSKA-KAMZOWA

## BADANIA KONSERWATORSKIE OBRAZU MADONNY Z KOŚCIOŁA ŚW. JAKUBA W TORUNIU

### CZ. I. ZAGADNIENIA WARSZTATOWE

Na plebanii kościoła Św. Jakuba w Toruniu przechowywany jest obraz przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem, będący dziełem o nieustalonej proveniencji artystycznej. Malowany na desce techniką temperową i olejną, ze złoceniami, ma kształt nieregularnego owalu o wymiarach 51 × 42 cm. Oprawiony jest w rzeźbioną w drewnie, złożoną ramę feretronową; nie sygnowany.

W latach pięćdziesiątych przeprowadzono przy obrazie pewne prace konserwatorskie<sup>1</sup> i być może badania, których dokumentacji nie udało się jednak odnaleźć. W 1979 r. zostały podjęte badania malowidła przez Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, które miały na celu określenie charakterystycznych cech struktury technicznej dzieła, umożliwiających podjęcie próby identyfikacji warsztatu malarskiego. Zebrane ustalenia, mimo że nie stanowią kompletnej dokumentacji technologicznej, mogą jednocześnie służyć jako materiał porównawczy przy interpretacji innych obrazów. Niemal zupełny brak takich materiałów w dotychczasowej literaturze komplikuje wszelkie próby zastosowania badań technologicznych dla potrzeb studiów nad historią malarstwa w Polsce.

### STAN ZACHOWANIA OBRAZU

Największym naruszeniem struktury obrazu jest obcięcie krawędzi (w XVIII w.?) w celu przystosowania go do owalnej ramy feretronu. Oryginalne, pionowe brzegi malowidła zachowały się tylko częściowo z lewej i prawej strony owalu. Nie gruntowane powierzchnie drewna poza nimi, pierwotnie ukryte pod listwami dawnej ramy, a widoczne w świetle nowej, pokryte są kitem i podmalowane w kolorze imitującym złocenie. Spowodowało to posze-

zenie o parę centymetrów tła w środkowej strefie kompozycji. Nowszej daty są uzupełnienia dość licznych, lecz niezbyt rozległych ubytków malowidła, zlokalizowane głównie przy krawędziach i wzdłuż spoin desek. Poza rekonstrukcją zniszczonej górnej części włosów Dzieciątka, pozostałe punktowania dotyczą mniej istotnych fragmentów formy. Odwrocie obrazu z resztkami zachowanej na nim zaprawy przesycone jest masą woskową.

Podobrazie wykazuje lekkie spaczenie, w środkowej desce występuje pęknięcie długości 13 cm, biegnące od górnej krawędzi. Na powierzchni malowidła rozpoznać można trzy rodzaje siatki spękań: szerokie spękania zaprawy typu kratkowego, z drobniejszą siatką późnych spękań w partiach karnacji i maforium oraz wczesnych w obrębie błękitnej szaty. U dołu, w pobliżu krawędzi zaprawa ma słabą przyczepność do podłoża. Drobne ubytki malowidła występują przy szczelinie pęknięcia, na czole i oku Madonny. Na skutek częściowego przemycia, a także utraty zdolności kryjących przez biel ołowiową znacznej przezroczystości nabrał modelunek maforium, gdzie prześwituje linearne podrysowanie. Silnie przetarte są złocenia i przemyte laserunkowe opracowanie korony. Ślady przemycia można też zauważyć w karnacji, przy czym najbardziej ucierpiał modelunek prawej dłoni Madonny. Błękit i czerwień szaty uległy silnemu pociemnieniu, przez co rysunek fałd stracił swą czytelność. W cienko malowanym maforium, gdzie najwyraźniej występuje faktura pogłębionego igłą w zaprawie podrysowania, nagromadzone zanieczyszczenia robią wrażenie cienkiego, ostrego konturu, określającego fałdy. Malowidło nie ma werniksu.

### BUDOWA TECHNICZNA

Podobrazie zbudowane jest z trzech desek, wyciętych promieniowo z równomiernie wąskosłostego i pros-

<sup>1</sup> Prace wykonano w b. Katedrze Technologii i Technik Malarzkich UMK w Toruniu pod kierunkiem doc. L. Torwirta. Usunięto wówczas przemalowania, które pokrywały głównie tło i maforium. Fotografia stanu obrazu sprzed tej konserwacji przechowywana jest wraz z obrazem.

<sup>2</sup> Badania technologiczne, przeprowadzone w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, obejmowały: ba-

daniami wizualne w różnym oświetleniu, badania fluorescencji ultrafioletowej, badania w podczerwieni (pod stereoinfraskopem), badania stratygraficzne przekrojów malowidła, analizy mikrochemiczne pigmentów, ogólną analizę spoiw ze szczegółowym określeniem spoiwa zaprawy oraz oznaczenie mikroskopowe rodzaju drewna. Zdjęcia rentgenowskie wykonano w PKZ-Toruń na aparacie typu Baltospot 100 (40 mA, 65 kV, czas eksp. 60 sek.).