

ABSTRAKT: Jan Reisner, malarz związany z dworem króla Jana III i wojewody płockiego Jana Bonawentury Krasińskiego, przez trzy dekady działalności w Rzeczypospolitej stworzył liczne dzieła, znane dziś głównie ze wzmianek źródłowych. Artykuł, bazując na dokumentach archiwalnych klasztoru wizytek w Warszawie, podejmuje próbę identyfikacji kolejnych dzieł artysty. Przykładem jest obraz *Madonna z Dzieciątkiem*, włączony do zbiorów klasztoru ze spuścizny po zmarłym Reisnerze. Analiza tekstu, połączona ze wskazaniem kilku dzieł o zbliżonej kompozycji, nie prowadzi jednak do ostatecznej odpowiedzi na pytanie, gdzie znajduje się obecnie (o ile istnieje) obraz z klasztoru wizytek. Z kolei obraz *Święty Michał Archanioł*, przekazany przez wizytki w XX wieku do bazyliki Najświętszego Serca Pana Jezusa w Warszawie, na podstawie analizy formalnej i źródłowej można uznać za dzieło Reisnera. Obraz *Złożenie do grobu* został przypisany artyście w okresie powojennym, jednak analiza formalna nie pozwala w tym przypadku na jednoznaczne potwierdzenie lub wykluczenie tej hipotezy.

SŁOWA KLUCZOWE: Jan Reisner, Jerzy Siemiginowski, Carlo Maratti, *Madonna z Dzieciątkiem*, *Święty Michał Archanioł*, *Złożenie do grobu*, inwentarz, klasztor wizytek w Warszawie

POSZUKIWANIE OBRAZÓW JANA REISNERA¹

DOI: 10.5604/01.3001.0055.1372

Konrad Pyzel
Muzeum Historii Polski w Warszawie

Studia Wilanowskie
t. XXXI, 2024, s. 245–311
Rocznik, E-ISSN: 2720-0116

ABSTRACT: Jan Reisner, a painter associated with the court of King John III and later with the voivode of Płock Jan Bonawentura Krasiński, created numerous works during his three decades of activity in the Commonwealth, known today mainly from source references. The article, based on archival documents from the convent of the Sisters of the Visitation in Warsaw, attempts to identify further works by the artist. An example is the painting of the *Madonna with the Child Jesus*, included in the monastery's collection from the legacy of the late Reisner. An analysis of the text, combined with the identification of several works of similar composition, does not lead to a definitive answer to the question of where the painting from the Visitation convent is currently located (if it exists). On the other hand, the painting *Saint Michael the Archangel*, donated by the Visitation nuns in the 20th century to the Basilica of the Sacred Heart of Jesus in Warsaw, can be considered Reisner's work on the basis of formal and source analysis. The painting *The Entombment* was attributed to the artist in the post-war period, but formal analysis does not allow in this case to unequivocally confirm or exclude this hypothesis.

KEYWORDS: Jan Reisner, Jerzy Siemiginowski, Carlo Maratti, *Madonna with the Child Jesus*, *Saint Michael the Archangel*, *Entombment*, inventory, convent of the Sisters of the Visitation in Warsaw

¹ W prowadzeniu badań nad twórczością Jana Reisnera nieocenionej pomocy udzieliły mi Siostry Wizytki z klasztoru w Warszawie. Bez ich życzliwości, ale przede wszystkim znajomości materiałów archiwalnych i materialnego dziedzictwa przechowywanego w klasztorze, napisanie tego artykułu byłoby niemożliwe. Za poświęcony mi czas i dzielenie się wiedzą składam im w tym miejscu najserdeczniejsze podziękowania.

W 1683 roku Jan Reisner powrócił do Rzeczypospolitej po około pięcioletniej edukacji artystycznej w Rzymie w dziedzinach malarstwa i architektury, sfinansowanej przez króla Jana III². Miał wówczas 28 lat. Przez następnych 30 lat pracował w Rzeczypospolitej. Zmarł w 1713 roku jako człowiek o wysokiej pozycji społecznej, poważany i ceniony, także za swoje obrazy. Niestety, w zdecydowanej większości nie potrafimy ich dzisiaj zidentyfikować (il. 1).

Ze znanych dotychczas, niezbyt obfitych wzmianek archiwalnych wynika, że Reisner razem z pomocnikami pracował w pałacu wilanowskim³, a po śmierci króla Jana III tworzył na zamówienie wojewody płockiego Jana Bonawentury Krasińskiego, o czym świadczą na przykład duże ilości płótna sprowadzane dla artysty⁴. Jest bardzo prawdopodobne, że realizował również zlecenia dla podkanclerzego litewskiego Stanisława Antoniego Szczuki⁵. Malował chyba dość często portrety – wspominają o nich inwentarz zamku w Żółkwi z 1694 roku⁶ czy list Jadwigi Rafałowiczówny do Elżbiety Sieniawskiej, hetmanowej wielkiej koronnej, z dnia 8 lutego 1714 roku, w którym autorka wymieniła dzieła pozostałe w pracowni po śmierci artysty⁷. Z innych źródeł z kolei – które omówione zostaną w dalszej części artykułu – dowiadujemy się także o obrazach wykonywanych dla kościołów i klasztorów. Można zatem przyjąć, że malarstwo stanowiło stałe, a przynajmniej w miarę stałe zajęcie Reisnera. Prócz tego wykonywał on jednak inne zadania, wiemy m.in. o podpisanym jego ręką inwentarzu obrazów znajdujących się na Zamku Królewskim w Warszawie⁸ czy o rozliczaniu wypłat dla artystów i rzemieślników pracujących

2 Na temat rzymskiej edukacji Jana Reisnera i Jerzego Siemiginowskiego ostatnio w: M. Sobczyńska-Szczeptańska, K. Pyzel, *Jerzy Szymonowicz i Jan Reisner w Rzymie – obalenie mitów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 85, 2023, nr 1, s. 69–93.

3 M. Karpowicz, *O Janie Reisnerze po raz wtóry*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 36, 1974, nr 3, s. 258.

4 Zakład Narodowy im. Ossolińskich (dalej: ZNiO), rkps, sygn. 6247/II, Biblioteka Narodowa (dalej: BN), mf 28030, Inwentarz włości węgrowskiej i sokołowskiej (w ziemi drohickiej leżącej) weryfikowany przez Jana Bonawenturę Krasińskiego, wojewodę płockiego, 1701–1720, s. 38, 155. Wzmianki te stwierdzają kolejno, że Reisnerowi wydano „do malowania sztuk” 102 łokcie płótna (czyli blisko 60 metrów) oraz że płóciennicy w Starejwsi wykonali cztery płótna na obrazy o różnych wymiarach – od dwóch do sześciu łokci szerokości i od kilkunastu do nawet 36 łokci długości (czyli około 20 metrów) – które potem „wziął do siebie” Reisner.

5 M. Karpowicz, *O Janie Reisnerze...*, s. 254; M. Kałamajska-Saeed, *Ołtarz główny w Szczuczynie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 39, 1977, nr 2, s. 192–193.

6 M. Gębarowicz, *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 144, przyp. 8–10 na s. 146.

7 J. Rafałowiczówna, *A z Warszawy nowiny te... Listy do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710–1720*, oprac. i wstęp B. Popiołek, Kraków 2000, s. 51.

8 Narodowe Historyczne Archiwum Białorusi (dalej: NIAB), rkps, fond 694, op. 1, nr 58, Spis obrazów w Zamku Warszawskim, 4 lipca 1691, k. 96r.



il. 1

Autor nieustalony
(Jan Reisner?), *Portret
Jana Reisnera*, przed 1713,
kościół pw. Wniebowzięcia
Najświętszej Marii Panny
w Węgrowie

dla Krasińskiego⁹. Reisner, jako wykształcony architekt, zajmował się zapewne i tą dziedziną, choć do tej pory znamy tylko trzy jego rysunki architektoniczne, wykonane na konkurs w Akademii Świętego Łukasza w Rzymie¹⁰, oraz jeden sygnowany przez niego plan¹¹. Był także marszałkiem dworu Krasińskiego, co nakładało na niego szereg obowiązków związanych z funkcjonowaniem złożonego środowiska, jakim był magnacki dwór¹².

Na podstawie powyższych ustaleń można przyjąć, że przez 30 lat od powrotu do Rzeczypospolitej Jan Reisner, mimo wypełniania „pozamalar-

9 ZNiO, rkps, sygn. 6247/II, Inwentarz włości..., s. 259, 265.

10 Wiemy, że pierwotnie w Akademii Świętego Łukasza znajdowały się cztery rysunki Reisnera, do dzisiaj zachowały się trzy, zob. M. Sobczyńska-Szczepańska, K. Pyzel, *op. cit.*, s. 76.

11 M. Karpowicz, *Jan Reisner – zapomniany malarz i architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 21, 1959, nr 1, s. 79, il. 8.

12 O sprawowaniu funkcji marszałka dworu informuje tekst na epitafium Jana Reisnera w kościele farnym w Węgrowie (zob. w: *Ibidem*, s. 82). Ostatnio na temat funkcjonowania dworu szczegółowo pisała B. Popiolek, *Rytuały codzienności. Świat szlacheckiego dworu w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2022.

il. 2

Jan Reisner, *Kazanie św. Jana Chrzciciela*, 1689, kościół kamedułów w Krakowie



skich” obowiązków, zajmował się – z mniejszą bądź większą regularnością – działalnością artystyczną. Krytyczna rewizja dotychczasowych ustaleń pozwala uznać, że wśród dzieł zachowanych do dzisiaj zaledwie dwa obrazy (il. 2 i 3) można w zasadzie bezspornie rozpoznać jako prace Reisnera. Pierwszy to *Kazanie św. Jana Chrzciciela* z ołtarza bocznego kościoła kamedułów na Bielanach pod Krakowem, sygnowany i datowany (1689) przez artystę¹³; drugi – *Oplakiwanie*, znajdujące się na północnej

13 J. Żmudziński, *Nowe wiadomości o obrazach malarza Jana Reisnera*, w: *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński,

ścianie prezbiterium kościoła wizytek w Warszawie. Dzieło to przekazała w 1698 roku do klasztoru żona artysty Cecylia (*primo voto* Lauro, z domu Kromlauf)¹⁴, ponadto inwentarz spisany w 1705 roku, z późniejszymi uzupełnieniami, określa je nawet jako dar samego Reisnera¹⁵. Jest bardzo mało prawdopodobne, by Reisnerowie przekazali obraz namalowany przez innego twórcę.

Kolejne dzieła zostały przypisane artyście na podstawie analizy stylistycznej. Niekiedy wspomaga ją wiedza czerpana z przekazów źródłowych czy inskrypcji znajdujących się na odwrociu płótna¹⁶, ale ostatecznym kryterium było jednak podobieństwo formalne¹⁷. Nie wchodząc w szczegóły tych rozważań, chcę jedynie podkreślić, że nawet jeśli przyjęlibyśmy większość atrybucji, jak również uznałibyśmy udział artysty w powstawaniu przynajmniej niektórych replik *Kazania św. Jana Chrzciciela* (przede wszystkim z kościoła wizytek w Krakowie) i *Oplakiwania*, to liczba wiązanych z nim istniejących obecnie obrazów nie przekroczyłaby kilkunastu. Z kolei dwa zapisy źródłowe wskazują, że dzieł Reisnera mogło być więcej. Rafałowiczówna w liście do Sieniawskiej wymienia wśród prac pozostałych po zmarłym artyście cztery portrety konkretnych osób i dodaje, że „więcej ma być różnych konterfektów”¹⁸. Z kolei na podstawie kroniki klasztoru wizytek w Warszawie wiadomo, iż Reisner na mocy testamentu „dał do kościoła naszego i do klasztoru kilka wielkich i pięknych Obrazów swojej roboty”¹⁹. Trudno więc nie zadać pytania, czy te obrazy istnieją do dziś, a jeśli tak – jak je odnaleźć?

Niektóre z obiektów wymienianych przez Rafałowiczównę, czyli *de facto* portretów prominentnych osób w Rzeczypospolitej przełomu XVII i XVIII wieku, próbował zidentyfikować Jerzy Żmudziński²⁰. Teraz

Warszawa 2010, s. 79–82; E. Modzelewska, K. Pyzel, *Jan Reisner i jego Kazanie Jana Chrzciciela z kościoła wizytek w Krakowie*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 177–201.

14 Archiwum Klasztoru Sióstr Wizek w Warszawie (dalej: AKSWW), rkps, Księga rachunków miesięcznych za lata 1654–1695, k. nlb.; AKSWW, rkps, Rachunki roczne 1654–1714, k. nlb.; zob. M. Karpowicz, *O Janie Reisnerze...*, s. 255.

15 AKSWW, rkps, Inwentarz z 1705 roku z późniejszymi uzupełnieniami, s. 38.

16 Tak jest w przypadku obrazu *Gloryfikacja cnót Jana III Sobieskiego* z Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 160), który chyba istotnie można związać z twórczością Jana Reisnera.

17 Zob. K. Pyzel, *W cieniu Siemiginowskiego – Jan Reisner i źródła jego twórczości*, w: *Jan III Sobieski. Historia. Dziedzictwo. Pamięć*, red. B. Dybaś, A. Ziemlewska, Warszawa 2021, s. 85–112.

18 J. Rafałowiczówna, *op. cit.*, s. 51.

19 AKSWW, rkps, *Livre du convent de ce monastere de La visitation, Ste Marie de Warsawie establie le 9 Aoust 1654*, s. 8; zob. M. Karpowicz, *O Janie Reisnerze...*, s. 255–256.

20 J. Żmudziński, *Nowe wiadomości o obrazach malarza Jana Reisnera...*, s. 82–85. Pewne uzupełnienia i rewizje ustaleń znajdują się także w: J. Żmudziński, *Portret biskupa warmińskiego Jana Stanisława Zbąskiego w klasztorze Franciszkanów w Krakowie –*

il. 3

Jan Reisner, *Oplakiwanie*,
przed 1698, kościół wizytek
w Warszawie



zatem warto skoncentrować się na poszukiwaniu dzieł podarowanych warszawskim wizytom. Sprawa jest prosta w przypadku obrazu *Oplakiwanie*, który wisi do dziś w prezbiterium kościoła²¹. O wiele trudniej zidentyfikować dzieła przekazane na mocy testamentu. Podstawowym problemem jest oczywiście fakt, że na podstawie przywołanego powyżej zapisu („kilka wielkich i pięknych Obrazów”) nie wiemy ani co przedstawiały owe obrazy, ani ile ich dokładnie było.

Trudno także opierać się jedynie na analizie porównawczej. W przypadku, gdy hipotetyczne *oeuvre* artysty ogranicza się do kilkunastu obrazów,

nieznane dzieło Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, w: *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek*, red. M. Szymba, M. Walczak, Kraków 2020, s. 451–464.

21 Na temat tego obrazu i jego losów zob. K. Pyzel, *Dzieje obrazu Oplakiwanie z kościoła wizytek w Warszawie*, „Studia Wilanowskie”, t. 28, 2021, s. 165–183.

z których raptem dwa uznajemy za jego pewne dzieła (w obu przypadkach są to duże kompozycje o tematyce sakralnej, malowane na płótnie), nie mamy wystarczająco mocnego punktu odniesienia. Ponadto *Kazanie św. Jana Chrzciciela* i *Oplakiwanie* znacznie różnią się między sobą, co skłoniło Karpowicza do stwierdzenia, że twórczość Reisnera jest „tak skomplikowana, że trudno ją zamknąć do jednej szufladki”²². Tym bardziej ryzykowne jest więc wnioskowanie o dziełach malowanych w innej technice czy przeznaczonych do innych wnętrz niż sakralne. Sprawę komplikuje różny stan zachowania obrazów; na nasze postrzeganie wpływają także m.in. użyte przez artystę materiały, takie jak pigmenty i płótno. Wydawałoby się zatem, że najpewniejszą drogą, przynajmniej przy obecnym stanie wiedzy, są badania archiwalne. I one jednak, co postaram się wykazać, często nie przynoszą jednoznacznych odpowiedzi.

W poszukiwaniu obrazów przekazanych do klasztoru wizytek bezcenne jest źródło, które dotychczas, o ile mi wiadomo, nie było szerzej znane badaczom. Chodzi o inwentarz z 1705 roku z późniejszymi uzupełnieniami²³ dotyczącymi w znacznej mierze właśnie obrazów Reisnera, które znalazły się w klasztorze na podstawie zapisów testamentu zmarłego w 1713 roku artysty. Owe uzupełnienia były dodawane pomiędzy już istniejącymi zapisami albo jako aktualizacje stanu rzeczy – wówczas łączą się ze skreśleniem odpowiedniego fragmentu.

W części *Registrz rzeczy do Chóru y Ołtarza jego należących* znajdujemy następujący zapis: „1 Obrazek blaszany po nieboszczyku p Ryznerze, na niem jest Na[j]ś[więtsza] Panna pod drzewem siedząca, w zadumieniu jedną ręką się podparła a w drugiej trzyma książkę; pan Jezus przed nią stoi a [w]skazuje na książkę”²⁴. Opis pozwala nam bez wątpienia wskazać kompozycję znaną chociażby z obrazu przechowywanego w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, przypisywanego Jerzemu Siemiginowskiemu (nr inw. VIII-126, olej, blacha miedziana, 28,6 x 22,5 cm)²⁵. Zgadza się w sensie ogólnym rozmiar (w klasztorze odnotowano „obrazek”), zgadza materiał (blacha), wreszcie dokładnie

22 M. Karpowicz, *Polsko-włoskie związki artystyczne*, Warszawa 2012, s. 99.

23 AKSWW, rkps, Inwentarz z 1705 roku, s. 1–101. Nie odwołuje się do niego w swoich artykułach Karpowicz, jakkolwiek źródło na pewno nie było zupełnie nieznane; chyba to na nie powołuje się np. Bożena Steinborn w monografii twórczości Daniela Schulzta (B. Steinborn, *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004, s. 148).

24 AKSWW, rkps, Inwentarz z 1705 roku, s. 33.

25 E. Houszka, P. Łukaszewicz, *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów*, Wrocław 2013, nr kat. 525, s. 272; T. Zaucha, *Jerzy Eleuter Siemiginowski Szymonowicz (ok. 1660 – ok. 1711). Matka Boska z Dzieciątkiem*, w: *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, s. 248–249, tam wcześniejsza literatura.



il. 4

Autor nieustalony, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 2. poł. XVII w., Muzeum Narodowe we Wrocławiu

zgadza się to, co widzimy na obrazie z zapisem z inwentarza. Od razu powstaje więc pytanie: czy może to być jednak dzieło Jana Reisnera? Żeby w ogóle rozpatrywać taką możliwość, należy oczywiście przyjąć, że obrazek, który był własnością Reisnera (bo to dokładnie stwierdza inwentarz), został również przez niego namalowany. Choć jest to bardzo prawdopodobne, nie musiało oczywiście tak być. Poczynmy jednak na razie takie założenie.

W znanych mi dokumentach z klasztoru wizytek w Warszawie kompozycja Reisnera jest wspomniana, prócz omawianego inwentarza, tylko na luźnej karcie *Regestr rzeczy do Chóru i Ołtarza jego należących*, gdzie zapis odnoszący się do niej został przekreślony²⁶. Z kolei obrazek z Wrocławia znajdował się w zbiorach Zofii Tustanowskiej, które przekazała w depozyt do Muzeum Lubomirskich we Lwowie po 1 lutego 1940 roku²⁷. Na jego odwrocie wyryto w bliżej nieokreślonym czasie napis: „malował / Jerzy Eleuter / Siemiginowski / 1670”²⁸. Jerzy Szymonowicz (Siemiginowski) miał jednak w 1670 roku zapewne około 20 lat²⁹ i nie rozpoczął jeszcze edukacji w Rzymie. Autorzy katalogu malarstwa ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu atrybuowali zatem dzieło Siemiginowskiemu, przesuwając datowanie na „przed 1684” i łącząc je z okresem rzymskich studiów artysty³⁰.

Trzeba jednak zauważyć, że tego typu kompozycja pojawia się w jeszcze kilku zachowanych do dziś dziełach. Powtarza ją słabszej klasy obrazek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 5558 MNW, olej, blacha, 31,5 x 21 cm), przekazany tam w 1977 roku przez Prokuraturę Generalną z zarekwirowanej kolekcji księdza Leona Dygasa³¹. Tenże duchowny był jednym z najważniejszych członków tzw. gangu złotogłowych, który stał za nielegalnym wywozem za granicę i sprzedażą licznych dzieł sztuki z polskich kolekcji. Dygas pozyskiwał dzieła z kościołów i od wiernych, często płacąc za nie symboliczne kwoty, zupełnie nieadekwatne do klasy obiektów³². W jaki sposób w jego „kolekcji” znalazł się ten obrazek – nie wiadomo, ale wobec powyższych ustaleń mógł pochodzić w zasadzie z dowolnego miejsca w Polsce. Kolejne powtórzenie kompozycji to obraz olejny na płótnie z cerkwi w Pasynkach koło Bielska Podlaskiego, datowany na około połowę XVIII wieku i przypisany Augustynowi Mirysowi³³. *Katalog*

26 AKSWW, rkps, *Regestr rzeczy do Chóru i Ołtarza jego należących*, b.d.

27 E. Houszka, P. Łukaszewicz, *op. cit.*, nr kat. 525, s. 272; B. Długajczyk, L. Machnik, *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019, przyp. 37 na s. 557.

28 E. Houszka, P. Łukaszewicz, *op. cit.*, nr kat. 525, s. 272.

29 Najnowsze ustalenia dr Mirosławy Sobczyńskiej-Szczepańskiej wskazują, że Jerzy Szymonowicz (Siemiginowski) urodził się przed 1655 rokiem – zob. jej artykuł *Podróż Jerzego Szymonowicza i Jana Reisnera do Italii w świetle korespondencji kardynała Carla Barberiniego* w tym tomie „Studiów Wilanowskich”.

30 E. Houszka, P. Łukaszewicz, *op. cit.*, nr kat. 525, s. 272.

31 Dziękuję uprzejmie Pani Monice Ochnio za tę informację.

32 *Z procesu Witolda Mętlewicz, „Dziennik Polski”*, 13 maja 1976, s. 2; H. Kowalik, *Złoty gang marszandów*, „Wprost”, publikacja: 29 marca 2015, ze zmianami z 26 sierpnia 2015, <https://reportaze-sadowe.wprost.pl/500524/zloty-gang-marszandow.html> (dostęp: 16 I 2020).

33 G. Sosna, D. Fionik, *Pasynki i okolice*, Bielsk Podlaski–Ryboły–Białystok 2001, s. 173.



il. 5

Autor nieustalony, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, koniec XVII w., Muzeum Narodowe w Warszawie

zabytków sztuki w Polsce taką atrybucję podtrzymuje³⁴ i można się wstępnie z nią zgodzić. Szczególnie styl malowania draperii, w charakterystyczny sposób lekko kanciastych, przywodzi na myśl twórczość

34 *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Województwo podlaskie*, z. 4: Powiat bielski, opr. i red. Z. Michalczyk, D. Piramidowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Warszawa 2019, (Seria Nowa, t. 12), s. 179.



Mirysa, rozpoznaną już w dużym stopniu³⁵. Następny obraz, przypisany Luciowi Massariemu, jednemu z uczniów bolońskiej szkoły Carraccich, udało się odnaleźć na włoskim rynku antykwarecznym³⁶. Atrybucji tej

il. 6

Augustyn Mirys (atryb.),
Matka Boska z Dzieciątkiem,
ok. poł. XVIII w., cerkiew
pw. Narodzenia św. Jana
Chrzciela w Pasynkach

35 Zob. ostatnio: Z. Michalczyk, *Domniemane modello Augustyna Mirysa do obrazu Podniesienie krzyża w kościele w Bielsku Podlaskim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 80, 2018, nr 1, s. 5–22.

36 Obraz był dostępny pod linkiem: http://www.anticoantico.com/scheda_articolo_main.asp?ID=166598&index=20&last=185&cat=IB (dostęp: 3 IV 2024), obecnie oferta jego

nie sposób jednak na podstawie niewielkiej fotografii zweryfikować, należy ją zatem traktować z dużym dystansem³⁷. Trzy następne obrazy pojawiły się w ofertach sprzedaży w serwisach internetowych³⁸. Wszystkie są niewielkich rozmiarów (wedle podanych informacji: 27 x 22 cm, 25 x 20 cm oraz 29,3 x 22,8 cm), jeden namalowano na blasze, a dwa na desce, zarówno farbami olejnymi, jak i temperą. Wszystkie dzieła, choć przy pobieżnym oglądzie wydają się kompozycyjnie identyczne, różni zarówno szerokość zastosowanego kadru, jak i pewne detale, np. obecność (lub jej brak) przepaski wokół bioder Dzieciątka. Na niektórych obrazach w otwartej księdze widać litery, w innych karty są puste. Ponadto wydaje się, że o ile w dziełach z Muzeum Narodowego w Warszawie i cerkwi w Pasynkach mamy do czynienia z podobnym zestawem liter (odpowiednio *I* i *B* oraz *L* i *B*), to w obrazie z Włoch w księdze widnieje dłuższy tekst. Dodatkowo, napisy w aureolach nad postaciami na jednym z obrazów z serwisów internetowych wskazują na jego powstanie w kręgu Kościoła wschodniego.

Fakt, że mamy do czynienia z przynajmniej kilkoma dziełami, wykonanymi w różnych okresach (zapewne od XVII do XIX wieku), miejscach i kręgach kulturowych, uprawnia do przypuszczenia, że musi istnieć pierwowzór, najpewniej reprodukowany w grafice. Niewielki format zdecydowanej większości obiektów pozwala z kolei przyjąć, że pierwotnie były to obrazy służące prywatnej dewocji. Zreprodukowanie kompozycji w grafice spowodowało z kolei wykorzystanie owej kameralnej sceny do stworzenia dzieła większego formatu, jak w przypadku obrazu Mirysa, autora znanego zresztą z częstego posiłkowania się wzorcami graficznymi³⁹. Zauważone różnice każą dopuścić możliwość, że ów pierwowzór był modyfikowany i kolejni artyści nie musieli posiłkować się dokładnie tą samą wersją lub też samodzielnie dokonywali zmian w kompozycji.

kupna znajduje się tutaj: <https://mercanteinfiera.com/en/antiques-en/old-master-paintings/16th-century-en-3/religious-en-4/madonna-and-child-oil-on-copper/> (dostęp: 3 IV 2024).

37 Na temat twórczości Lucia Massariego zob. np. M. Cellini, *Lucio Massari*, w: *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, red. E. Negro, M. Pirondini, Modena 1995, s. 217–250.

38 https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/115-aukcja-malarstwa-i-rzemiosla-artystyczne-go?dzieto=46_madonna_z_dzieciatkiem_pol_xviii_w_slaski_malarz&page=1 (dostęp: 3 IV 2024); <https://antikon.pl/obrazy-olejne/657-obraz-olejny-w-zloconej-ramie-madonna-z-ksiazka-swietny-.html> (dostęp: 3 IV 2024); <https://sprzedajemy.pl/ikona-matka-boza-z-dzieciatkiem-jezus-unikatowe-0129-warszawa-4-7897fb-nr-63201955> (dostęp: 3 IV 2024).

39 Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016, s. 214–224.

Interesującym kontekstem w naszych poszukiwaniach jest zapis w inwentarzu zamku żółkiewskiego z 1740 roku, opublikowanym przez Mieczysława Gębarowicza. W pomieszczeniu określonym jako „gabinet drugi” odnotowano bowiem: „Obraz 2-czwierciowy, na miedzi, w czarnych ramkach, za szkłem, z ekspresją Najśw. Panny, siedzącej nad księgą, wspartej ręką głowę, przy której Pan Jezus stoi, Caroli Marati”⁴⁰. Obraz ten został, co możemy wnosić na podstawie kolejnego inwentarza, z 1746 roku, przeznaczony do przeniesienia do Nieświeża, rezydencji sukcesora dóbr żółkiewskich Michała Kazimierza Radziwiłła⁴¹. W inwentarzu skarbcza nieświeskiego z 1778 roku nie sposób go jednak zidentyfikować wśród blisko 1000 wymienionych obrazów⁴². Mimo wskazania w inwentarzu z 1740 roku Carla Marattiego jako autora, nie udało się wśród dzieł wiązanych z rzymskim mistrzem odnaleźć takiego, które odpowiadałoby opisowi. Za najbliższy kompozycyjnie, mimo iż nie ma w nim charakterystycznego gestu podparcia głowy przez Madonnę, można uznać obraz *Święta rodzina* z amerykańskiego Toledo Museum of Art (ok. 1700–1705, nr inw. 1967.141)⁴³.

Podsumujmy zatem dotychczasowe ustalenia. Wedle zapisów źródłowych w klasztorze wizytek w Warszawie znajdował się obraz pochodzący ze zbiorów Jana Reisnera, którego kompozycja była niewątpliwie pokrewna, a niewykluczone, że nawet identyczna, do obrazu odnotowanego na zamku w Żółkwi, który określono jako dzieło Carla Marattiego. Oba tych obrazów nie potrafimy obecnie zidentyfikować, znamy jednak kilka, których kompozycje odpowiadają opisom w inwentarzach. Analiza stylistyczna pozwala przyjąć, że dwa z tych obrazów – dzieła z Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Muzeum Narodowego w Warszawie – powstały nie wcześniej niż w drugiej połowie XVII wieku i nie później niż na początku wieku XVIII. Jeden z tych obrazów (z Wrocławia) został przypisany Jerzemu Siemiginowskiemu. Główną podstawą atrybucji był zapewne znajdujący się na odwrocie dzieła, wykonany w późniejszym czasie, napis. Przesłankami mogły być również lwowskie pochodzenie obrazu (a jak wiadomo Siemiginowski był mocno z Lwowem związany) i jego stylistyka, która, skrótowo rzecz ujmując, sytuuje je w kręgu klasycyzującej, akademickiej sztuki włoskiej drugiej połowy XVII wieku.

40 M. Gębarowicz, *op. cit.*, s. 187. Serdecznie dziękuję dr Marcie Gołąbek za zwrócenie uwagi na ten zapis. W oryginale brzmi on: „Obraz dwu czw. na miedzi w czarn: ram: za szkłem z exp: Naysw: Panny siedzącej nad Xiegą wspartej ręką głowę, przy której Pan Jezus stoi, Caroli Marati.” (AGAD, Zbiór Aleksandra Czołowskiego, sygn. 394, *Regestr Obrazów znajdujących się na Zamku Żółkiewskim*, 1740, s. 165).

41 M. Gębarowicz, *op. cit.*, przyp. 2 na s. 195.

42 AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXVI, sygn. 946, 1778 Szczegółowy inwentarz skarbcza nieświeskiego. Tekst inwentarza opublikowała Marija Matuśakaitė: M. Matuśakaitė, *Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose*, „Menotyra”, t. 7, 1977, s. 134–174.

43 *The Toledo Museum of Art. European Paintings*, red. O. Wittmann, Toledo 1976, s. 102.

Wykształconego w Rzymie Siemiginowskiego możemy zaś do tak szeroko określonego nurtu artystycznego niewątpliwie zaliczyć.

Niemniej pytanie, czy obraz z Muzeum Narodowego we Wrocławiu to dzieło Siemiginowskiego, wykształconego również w Rzymie Reisnera⁴⁴, czy może jednak któregoś z włoskich lub wykształconych w Italii artystów XVII wieku (związanego z kręgiem Carla Marattiego?), pozostaje otwarte. Nie jesteśmy również uprawnieni, by orzec, że we Wrocławiu znajduje się dzieło wzmiankowane w inwentarzu z klasztoru wizytek czy zamku żółkiewskiego, jeśli tamte kompozycje są odnotowane w zasadzie tylko w pierwszej połowie XVIII wieku i nie udało się ich zidentyfikować w późniejszych spisach majątku klasztornego czy we wspomnianym inwentarzu nieświeskim, do której to rezydencji miał zostać przeniesiony obraz z Żółkwi. Znana nam dziś historia dzieła z Muzeum Narodowego we Wrocławiu zaczyna się zaś dopiero w 1940 roku⁴⁵. Owych 200 lat nieobecności w źródłach to zdecydowanie zbyt długi okres, by formułować tu jakiegokolwiek hipotezy. Obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie wydaje się z kolei zbyt słabej klasy artystycznej, by wiązać go z którymś z dwóch wzmiankowanych powyżej malarzy dworu króla Jana III czy twórcą z kręgu Carla Marattiego.

Na zagadnienie warto też spojrzeć z nieco innego punktu widzenia: choć nie potrafimy wskazać konkretnych przedmiotów, o których mowa

44 Na marginesie należy zauważyć, że nie pierwszy to raz, gdy mamy trudności z rozdzieleniem *oeuvre* Siemiginowskiego i Reisnera. Przykładem jest chociażby obraz *Wizja Świętego Franciszka Salezego* w ołtarzu głównym kościoła wizytek w Krakowie, przypisywany to jednemu, to drugiemu artyście. Wiązanie go z Reisnerem zasugerował Jerzy Żmudziński (J. Żmudziński, *Nowe wiadomości o obrazach malarza Jana Reisnera...*, s. 81–82), następnie Mariusz Karpowicz stwierdził, że jest to dzieło „z pewnością nie Reisnera, a Siemiginowskiego” (M. Karpowicz, *Polsko-włoskie związki...*, s. 168), tę atrybucję podtrzymała Janina Dzik (J. Dzik, *Obraz „Wizji św. Franciszka Salezego” w kościele wizytek w Krakowie. W kręgu recepcji rycin Carla Maratty*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, t. 59, 2014, s. 318–319), co z kolei podała w wątpliwość (ale bez podania podstaw) Katarzyna Kolendo-Korczak (zob. K. Kolendo-Korczak, *Siemiginowski Szymonowicz Jerzy (Georgio, Georgius) Eleuter*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 472), nie przychylając się jednak w zasadzie do atrybucji obrazu Reisnerowi.

45 Próba identyfikacji Zofii Tustanowskiej, która przekazała swoje zbiory do Muzeum Lubomirskich we Lwowie, nie jest prostym zadaniem. Zofię Tustanowską odnotowuje we Lwowie księga adresowa z 1935/1936 roku (*Księga adresowa Małopolski. Lwów, Stanisławów, Tarnopol z informatorem Warszawy, woj. krakowski, pomorskiego, poznańskiego i śląskiego. Rocznik 1935/1936*, Kraków 1936, s. 337). Być może należy ją utożsamić z Zofią Brandys, z domu Tustanowską, zamężną z Janem Brandysem. Znane szczegóły jej biografii wskazują jednak, że wraz z mężem byli związani przede wszystkim z Małopolską, oboje są pochowani w Kalwarii Zebrzydowskiej (A. Bogunia-Paczyński, *Jan Brandys automobilier z Wielkich Dróg*, „Małopolska. Regiony, Regionalizmy, Małe Ojczyzny”, t. 15, 2013, s. 233–240). Ogółem udało się odnaleźć przynajmniej kilka osób o imieniu i nazwisku Zofia Tustanowska, żyjących w roku 1940. Za pomoc w poszukiwaniach dziękuję dr Krystynie Tustanowskiej.

w dwóch inwentarzach, to na podstawie opisów udało się odnaleźć kilka istniejących obecnie obiektów, którym odpowiadają opisy przedstawienia na obrazach, i tak wyodrębnić pewną kategorię kompozycji⁴⁶. Następnie, przede wszystkim na podstawie istniejących współcześnie obiektów, a nie opisu inwentarzowego, formułujemy dzisiaj wnioski na temat dzieła wzmiankowanego w inwentarzu. Można zatem stwierdzić, że mamy obecnie do czynienia z tekstualizacją dokonaną na podstawie wizualizacji opartej na tekstualizacji realnie istniejących wówczas (ale niemożliwych dziś do wskazania) obiektów. Jest więc oczywiste, że aktualna tekstualizacja jest inna niż ta z pierwszej połowy XVIII wieku – różne są jej cele (czy też cele tekstualizującego) i odmienne uwarunkowania jej autora, np. związane z posiadaną wiedzą czy z psychologią percepcji.

Zastanówmy się najpierw nad wcześniejszą tekstualizacją, mamy tu bowiem do czynienia z sytuacją znaczącą dla historii sztuki (szczególnie nowożytnej). Jeśli przyjąć, że „język inwentarzy należy [...] traktować jako czystą referencjalność”⁴⁷, czyli takie określenie istotnych cech przedmiotu, które pozwala na jego identyfikację wśród innych obiektów, to wydaje się, że rozbudowanie opisu w inwentarzu z klasztoru wizytek służyło identyfikacji konkretnego, jednostkowego przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem wśród wielu przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem przechowywanych w klasztorze jako związanego z Janem Reisnerem. Wskazywać to może na fakt, że w początku XVIII wieku dary Jana Reisnera i przedmioty z nim związane były szczególnie cenne dla wizytek i skrupulatnie odnotowywane.

Podobnie należy interpretować wzmiankę w inwentarzu żółkiewskim: „Obraz 2-czwierciowy, na miedzi, w czarnych ramkach, za szkłem, z ekspresją Najśw. Panny, siedzącej nad księgą, wspartej ręką głowę, przy której Pan Jezus stoi, Caroli Marati”⁴⁸. Rozbudowany opis kompozycji (choć nie aż tak, jak w przypadku inwentarza z klasztoru wizytek) i podanie istotnych cech fizycznych samego przedmiotu (rozmiaru – dwuczwierciowy, czyli około trzydziestocentymetrowy, materiału – miedzi, oprawy – w czarnych ramkach i za szkłem) służyły z całą pewnością identyfikacji konkretnego dzieła wśród innych kompozycji z Madoną i Dzieciątkiem. Niewykluczone również, że jest to oznaka pewnej trudności z jednoznacznym określeniem tematu kompozycji. Wskazanie jako autora znakomitego malarza miało niewątpliwie podkreślić, że właśnie to konkretne dzieło jest szczególnie cenne, także (przede wszystkim?) ze względu na osobę jego twórcy. Przypisanie wykonawcy

46 Zob. D. L. Medin, M. Schaffer, *Context Theory of Classification Learning*, „Psychological Review”, t. 85, 1978, s. 207–238.

47 K. Morawski, *Czy może istnieć świat rzeczy bez rzeczy? Problem badania inwentarzy dóbr w historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, t. 29, 2018, s. 197.

48 M. Gębarowicz, *op. cit.*, s. 187.

do wzmiankowanego obiektu jest – i w tym inwentarzu, i w ogóle w tego typu źródłach – rzadkie⁴⁹. Autora podawano zwykle wówczas, gdy był znany i gdy uważano go za słynnego. Pozostaje pytanie, czy możemy zawrzeć owej atrybucji Carlo Marattiemu, mimo iż dotyczy ona artysty, który zmarł w 1713 roku, a więc stosunkowo niedługo przed sporządzeniem inwentarza. Wiemy, że był to twórca poważany przez króla Jana III, który zabiegał o sprowadzenie mistrza do Polski, a także cenił jego zdanie na temat portretów monarszych wykonywanych przez Siemiginowskiego i przesyłanych do Rzymu⁵⁰. Domniemy więc, że odnotowane w inwentarzu w 1740 roku dzieło znalazło się w Żółkwi jeszcze w XVII wieku z inicjatywy Sobieskiego. Jednak nawet jeśli przyjmiemy, że spisując inwentarz – bazując na wiedzy pochodzącej z czasów Jana III i opartej na bezpośrednich kontaktach królewskiego dworu z rzymskim mistrzem – wskazano Marattiego jako autora obrazu, to dzieło mogło zostać namalowane równie dobrze przez któregoś z artystów z jego kręgu. Giovanni Pietro Bellori wspomina, że niekiedy Maratti wykonywał tyle korekt na dziełach uczniów, że ostatecznie mogli je oni sprzedawać jako wykonane przez mistrza. Ponadto dla niego samego fundamentalne znaczenie miało to, kto odpowiada za intelektualną koncepcję dzieła, a nie to, kto trzyma pędzel⁵¹.

Jaka z kolei mogłaby być nasza tekstualizacja, oparta na przywołanych powyżej przykładach dzieł? Wydaje się, że w poszukiwaniach źródeł tej kompozycji należy wskazać na przełomową twórczość Rafaela⁵². Spośród licznych przedstawień Madonn za szczególnie interesujący uznać można w tym kontekście obraz *Madonny ze szczygłem* (czy też *Madonny z Dzieciątkiem i Świętym Janem Chrzcicielem*, ok. 1505–1506, Uffizi, Inv. 11890, no. 1447), jak również (a może nawet przede wszystkim) zachowane rysunki do tej kompozycji, przechowywane w Ashmolean

49 Przykładowo, w innych siedemnasto- i osiemnastowiecznych inwentarzach zamku i łazienek w Żółkwi, przechowywanych w Zbiorze Aleksandra Czołowskiego w Archiwum Głównym Akt Dawnych, tak dokładny opis nie występuje, choć np. w inwentarzu z roku 1728 odnotowano w „gabiniecie pierwszym” w łazience dzieło, które moglibyśmy utożsamić z tym z inwentarza z 1740 roku: „Obrazek mało większy [od poprzedniego, którego rozmiar określono w inwentarzu jako „in ocvtavo”] w ramach czarnych na blasze Najświętszej Panny z Panem Jezusem” (AGAD, Zbiór Aleksandra Czołowskiego, sygn. 394, *Inwentarz Łazienki w Ogrodzie Włoskim i Galanterii w niej znajdujących się spisanych 4ta Decembris 1728 A[nno]*, s. 124).

50 M. Rzepińska, *Polonica w „Niewydanych życiorysach” G. P. Belloriego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 27, 1965, nr 4, s. 334–335; *Polonia e Curia Romana. Corrispondenza del Lucchese Tommaso Talenti, segretario intimo del Re di Polonia con Carlo Barberini protettore del regno (1681–1693)*, red. G. Platania, Viterbo 2004, s. 310, 324.

51 F. S. Croce, *Hic est Raphael? Carlo Maratti and the Figure of the Artist in the Seventeenth Century*, „Annales de Historia del Arte”, t. 33, 2023, s. 65.

52 Zob. E.-B. Krems, *The Ambition of a Young Painter: Raphael's Madonna and Child with Book in the Context of His Early Work*, w: *Raphael and the Madonna*, red. S. Kojas, Dresden 2020, s. 32–51.

Museum w Oxfordzie (np. nr inw. WA1846.159, WA1846.160) oraz rysunki powstałe w ścisłym związku z twórczością mistrza z Urbino (np. nr inw. WA1846.267 czy WA1999.56 – również z kolekcji Ashmolean Museum), w tym zasługująca na szczególną uwagę niesłychanie interesująca praca przypisywana Timoteo Vitiemu i uważana za kopię zaginionego rysunku Rafaela (Devonshire Collection, Chatsworth House nr inw. 722)⁵³. Owe dzieła pokazują rozmaite warianty kompozycji łączącej Madonnę trzymającą w ręku książkę ze stojącym przed nią Dzieciątkiem Jezus. Poszukiwania Rafaela niewątpliwie mogły oddziaływać na twórczość Marattiego, który pozostawał pod ogromnym wpływem renesansowego mistrza, nie tylko, jeśli chodzi o inspiracje jego kompozycjami, ale i możliwość bezpośredniej pracy przy jego dziełach (freskach z loggii watykańskich i willi Farnesiny), a nawet wzorowanie swojego życiorysu na biografii wybitnego poprzednika⁵⁴. Co więcej, przedstawienia Madonn o fizjonomiach silnie inspirowanych sztuką Rafaela pojawiają się w twórczości Marattiego bardzo często, począwszy od połowy lat czterdziestych XVII wieku. Artysta zyskał nawet przydomek *Carluccio delle Madonne*⁵⁵. Zatem, mimo iż nie udało się do tej pory odnaleźć w jego *oeuvre* kompozycji opisanej w inwentarzu żółkiewskim, nie jest wykluczone, że istotnie mogła ona powstać w pracowni Marattiego lub któregoś z jego licznych uczniów. Być może pomocny okaże się przygotowywany obecnie katalog rozumowany dzieł tego artysty⁵⁶.

Nie należy oczywiście odrzucać i innych tropów, przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem to jeden z najpowszechniejszych motywów sztuki kręgu chrześcijańskiego. Istotna w kontekście omawianej kompozycji może być również twórczość Guida Reniego. Niewykluczone, że w niej należy upatrywać źródła charakterystycznego motywu podparcia głowy przez Madonnę, częstego również m.in. w dziełach jego ucznia i współpracownika Simone Cantariniego (zob. np. przypisywaną mu rycinę *Święta Rodzina*, Städel Museum, Frankfurt am Main, nr inw. 4021). Wskazanie na dzieła Guida Reniego jest o tyle istotne, że stanowiły one silną inspirację dla Marattiego, który to właśnie w nich – i u Rafaela – miał poszukiwać „niebiańskiej świętości i piękna”⁵⁷. Warto dodać, że Siemiginowski i Reisner mieli w Rzymie dostęp do dzieł Reniego z kolekcji Barberinich. Można domniemywać, że wzmianka w liście Tommasa Talentiego do kardynała Carla Barberiniego, iż wykonana przez

53 <https://albert.rct.uk/holy-familiesmadonna-and-child/a-study-for-a-virgin-and-child> (dostęp: 3 IV 2024).

54 F. S. Croce, *op. cit.*, s. 61–73.

55 S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti 1640–1650: apertura sulla sua attività grafica giovanile*, „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, t. 42, 2015/2016, s. 250.

56 F. S. Croce, *op. cit.*, przyp. 2 na s. 62.

57 S. Ebert-Schiffner, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, „Accademia Raffaello. Atti e Studi Ser. NS”, t. 1, 2006, s. 11.

któregoś z nich kopia obrazu *Świętej Marii Magdaleny* zyskała uznanie króla Jana III, odnosi się właśnie do pierwowzoru autorstwa Reniego⁵⁸.

Owo nałożenie dwóch tekstualizacji – opisu inwentarzowego i formułowanych obecnie wniosków – prowadzi niejednokrotnie do pytań i wątpliwości. Zauważmy, że opis w inwentarzu z klasztoru wizytek wskazuje przede wszystkim na usytuowanie, pozy i gesty postaci (niekiedy je interpretując, co jest przekroczeniem owej „czystej referencjalności” inwentarzy – Maria podparła się „w zadumieniu”, a nie np. ze zmęczenia czy senności) oraz na atrybuty i tło – Maria siedzi pod drzewem i trzyma książkę, na którą wskazuje Jezus. Nie ma jednak ani słowa o tym, co w rękę trzyma Dzieciątko, ani co znajduje się w książce. Opis z inwentarza zamku żółkiewskiego jest skromniejszy, przekazuje nam jedynie, że Maria siedzi nad księgą, wsparła ręką głowę, a Jezus przy niej stoi. Warto więc zadać chociażby pytanie, czy to, że w opisie inwentarzowym z klasztoru wizytek nie jest wspomniane, że Dzieciątko coś trzyma w rękę ani że w książce są jakieś litery (tekst) świadczy o tym, że te informacje nie zostały przez piszącego inwentarz uznane za istotne z punktu widzenia potrzeby referencjalności (innymi słowy – podane szczegóły kompozycji uznano za wystarczające do identyfikacji dzieła), czy też że po prostu Dzieciątko nic nie trzyma w rękę, a w książce nie ma żadnych liter. Odniesienie opisu do wskazanej kategorii obiektów nie jest tu wcale rozstrzygające. Jeśli bowiem w tej kategorii we wszystkich obiektach Dzieciątko coś trzyma w rękę (domniemy, że jabłko, choć niewykłuczone, że granat), to już otwarta księga przynosi nam aż cztery różne warianty jej zawartości – litery *I*, *B*, litery *L*, *B*, dłuższy tekst oraz puste karty. Jak więc dokładnie prezentowało się dzieło podarowane przez Jana Reisnera warszawskim wizytom?

Interpretacja tej ciekawej kompozycji mogłaby stanowić temat osobnych i obszernych rozważań. Już sam fakt występowania (bądź nie) liter w otwartej księdze może skierować nasze postrzeganie przedstawionej sceny na różne tory. Litera *L* stanowiłaby najpewniej odwołanie do początku Ewangelii według świętego Mateusza („*Liber generationis*”), zaś litera *I* – do pierwszych słów Ewangelii według świętego Marka („*Initium Evangelii*”) lub według świętego Jana („*In principio*”). Z kolei litera *B* oznaczać może miejsce narodzenia Zbawiciela – „*Bethlehem*”. Interpretacja taka jest tym bardziej uprawniona, że nagie Dzieciątko, uosabiające tajemnicę Wcielenia, wskazywałoby tym samym na tekst Ewangelii informującej o przyjściu na świat Mesjasza, który ma uwolnić ludzkość od grzechów. Zauważmy wszak, że – choć zwykle tekst w książce trzymanej przez Madonnę jest niewidoczny lub nieczytelny –

58 M. Domin, Jerzy Szymonowicz (Siemiginowski) i Jan Reisner (Riesner) – stypendyści Jana III Sobieskiego w Rzymie, w: *Amicissima. Studia Magdalene Piwocka oblata*, Kraków 2010, s. 334. O obrazie Reniego w kolekcji Barberinich zob.: S. Pierguidi, *Guido Reni, i Barberini e i Corsini*, Milano 2018, s. 28–30.

to na przykład w obrazie Sandra Botticellego z Museo Poldi Pezzoli w Mediolanie (nr inw. 0443, 1480–1481) wyraźnie mamy do czynienia ze starotestamentową przepowiednią proroka Izajasza dotyczącą narodzenia Zbawiciela z Matki Dziewicy⁵⁹. Do proroctwa Izajasza (być może litera *I* byłaby odwołaniem do starotestamentowej Księgi Izajasza?) odnosi się zresztą święty Marek w drugim zdaniu swej Ewangelii. Jabłko (lub granat?) trzymane przez Jezusa, a także postać zamyśloniej Marii – a przypomnijmy, że tak jej gest zinterpretowano również w inwentarzu z klasztoru wizytek – wskazują zaś na zapowiedź przyszłej męki Zbawiciela.

Powróćmy jednak do inwentarza z 1705 roku, żeby zbadać nieco inny przypadek. Na stronie 37 zaczyna się *Inwentarz wszystkich rzeczy do Kościoła y Zakrystyey należących*, w którym znajdujemy zapis: „Obraz wielki S[więtego] Michała po nieboszczyku S[więtej] pamięci Panu Ryznerze”⁶⁰. Obraz *Świętego Michała* jest obecny w klasztorze bądź kościele jeszcze w końcu XVIII i na początku XIX wieku⁶¹; późniejsze inwentarze już go wprost nie wymieniają, ale często jest w nich zapis „wielkich obrazów 2” bez podania, co one przedstawiają⁶². Prawdziwą rewelację przynosi jednak informacja na luźnej kartce przechowywanej w archiwum klasztoru: „Zaświadczam niniejszem że Obraz Olejny Duży przedstawiający S. Michała znajdujący się obecnie nad ołtarzem w kościele Serca Jezusa na Szmulowiznie (Praga) jest własnością Zgromadzenia P.P. Wizytek i na każde żądanie Wielebnej matki Przełożonej zwrócony jej będzie”. Poniżej widnieje podpis Marii Radziwiłłowej i data 23 listopada 1916 roku, na odwrocie kartki zaś dopisano: „Za przełożństwa Ma.[tki] Marii Joanny Duchorowskiej w r. 1923 ten obraz darowany został bazylice Serca jesusowego – Za pozwoleniem J E X. Kardynała Al.[eksandra] Kakowskiego – arcybiskupa warszawskiego”⁶³.

59 E.-B. Krems, *op. cit.*, s. 45.

60 AKSWW, Inwentarz z 1705 roku, s. 37.

61 AKSWW, rkps, *Odpis wyjątków z protokołu wizyty kanonicznej – przez X. bp. Młodziejowskiego odbytej w r. 1779, dn. 19 X. Dostarczony nam przez W. P. Bohdziewicz profesora Kulu – z archiwum Zarządu Miejskiego m.st. Warszawy – gdzie znajdował się w zbiorach po historyku Kobylińskim – który dla celów naukowych odpisał go z oryginału znajdującego się w Archiwum Kurii Metropolitarnej Warszawskiej*, s. 5; AKSWW, rkps, *Odpowiedzi na zapytania P.P. Wizytkom Klasztoru Warszawskiego w czasie Wizyty w miesiącu czerwcu 1825 roku uczynione*, s. nlb.; a także informacja w: J. Bartoszewicz, *Kościoły warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 257 („Ryzner kupiec pamiętał jeszcze o wewnętrznych ozdobach i podarował dwa piękne obrazy wystawiające zdjęcie z krzyża i ś-go Michała”).

62 AKSWW, rkps, *Inwentarz ruchomości kościoła i klasztoru Sióstr Wizytek Warszawskich sporządzony ro: 1879*, k. 122r. Na karcie tytułowej dopisano ołówkiem: „poprawiony 1887 r.”.

63 AKSWW, rkps, *Zaświadczenie o własności obrazu św. Michała Archaniola, 1916–1923*.

il. 7

Jan Reisner (atryb.),
Święty Michał Archanioł,
 XVII/XVIII w., bazylika
 Najświętszego Serca
 Jezusowego w Warszawie



W 1923 roku miała miejsce konsekracja bazyliki pod wezwaniem Najświętszego Serca Jezusowego, celebrowana w dwudziestą rocznicę śmierci Michała Radziwiłła, męża Marii, która była główną fundatorką świątyni. Nie dziwi zatem wybór obrazu z Michałem Archaniołem – patronem zmarłego małżonka. W 1916 roku na Szmulowiznie istniała drewniana kaplica i w niej zapewne zawisł już obraz z klasztoru wizytek, następnie przeniesiony do nowej, murowanej świątyni⁶⁴.

Ów obraz wisi obecnie na ścianie północnej prezbiterium. W latach 2013–2014 został poddany konserwacji przez Macieja Stępińskiego i Julitę Paluszkiwicz. Z udostępnionych mi przez Macieja Stępińskiego fotografii i informacji wynika, że zdjęto wówczas stary werniks i oczyszczono obraz. Nie usuwano jednak dawnych przemalowań, nie przepro-

64 J. Nowiński, *W kształcie bazyliki starochrześcijańskiej rzymskiej – Bazylika Najświętszego Serca Jezusowego, budowa, wystrój i wyposażenie*, w: *Stulecie parafii Najświętszego Serca Jezusowego w Warszawie-Pradze 1919–2019. Bazylika – Parafia – Działalność salezjanów*, red. J. Pietrzykowski, Warszawa 2020, s. 35–90.

wadzano również badań konserwatorskich, tak że trudno orzec, co jest pierwotną warstwą malarską, a co późniejszą (dziewiętnastowieczną?) ingerencją. Niewątpliwie obraz znacząco w przeszłości ucierpiał, na co wskazuje rozcięcie płótna i fakt, że podczas konserwacji trzeba było wykonać prawą stronę ramy w całości od nowa. Wedle informacji na stronie internetowej parafii: „Od tego czasu [1923 roku] do tej pory raz tylko one [obrazy *Świętego Michała Archaniola* i *Świętego Rafała Archaniola*] były zdejmowane i odkurzone w roku 1952, gdy z polecenia księdza proboszcza Alojzego Malewskiego przebijano przejście z prezbiterium do małej zakrystii, ale wtedy nie były konserwowane, bo nie było na to czasu”⁶⁵.

Autorzy konserwacji datowali obraz na przełom XVII i XVIII wieku, nie znalazłszy jednak sygnatury, nie wskazali twórcy dzieła. Wydaje się, że tym autorem może być Jan Reisner. Zapisy archiwalne nie przesądzają jednak sprawy ostatecznie: wizytki mogły przecież darować jakiś inny obraz Michała Archaniola, niekoniecznie ten przekazany im przez artystę; niewykluczone, że dużych dzieł o tym temacie mogło być w klasztorze więcej. Z pomocą w tym przypadku przychodzi nam analiza strony formalnej dzieła. Jego kompozycja nawiązuje do obrazu Rafaela z 1518 roku (Luwr, nr inw. 610, obraz w technice olejnej, przeniesiony z drewna na płótno, pochodzący z kolekcji króla Franciszka I), powtarzanym często w grafice, np. przez Gillesa Rousseleta (np. w Biblioteka Nacional do Brasil, nr inw. 769.44, ok. 1670–1676) czy Nicolasa de Larmessina II (np. w British Museum, nr inw. V,5.102, rycina w: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France* (tzw. *Recueil Crozat*), ok. 1729–1740), by wskazać tylko przykłady dzieł wykonanych na przełomie XVII i XVIII wieku. Widoczna jest jednak jedna zasadnicza różnica między pierwowzorem Rafaela a dziełem, które przypisujemy Reisnerowi – w dolnej partii obrazu postać antropomorficznego szatana została zastąpiona przez węża. Ten fakt próbował wyjaśnić Janusz Nowiński, sugerując, że obraz przeznaczony był do żeńskiego zakonu klauzurowego, a zatem przedstawienie męskiej postaci diabła mogłoby siał niepożądane zgorszenie wśród zakonnic⁶⁶. Za tą hipotezą znajduje się jednak milczące założenie, że obraz był nie tyle darowany, co intencjonalnie malowany z przeznaczeniem do klasztoru wizytek, co wcale nie jest pewne. Można oczywiście dopuścić również możliwość, że ta część kompozycji została wtórnie przemalowana przez artystę na okoliczność darowania dzieła do klasztoru albo że tego przemalowania (z powodów zasugerowanych przez Nowińskiego?) dokonano później.

65 Skarby Bazyliki Najświętszego Serca Jezusowego, publikacja: 11 kwietnia 2014, <http://www.bazylika.salezjanie.pl/aktualnosci/?mon=4&year=2014> (dostęp: 3 IV 2024).

66 J. Nowiński, *op. cit.*, s. 61.

il. 8

Gilles Rousselet wg Rafaela
Santiago, Święty Michał
zwyciężający demona,
ok. 1670–1676, Biblioteca
Nacional do Brasil



Warto zauważyć, że dokumenty gospodarcze klucza węgrowskiego Jana Bonawentury Krasińskiego odnotowują w jego rezydencji w Starejwsi (Krasnym Dworze) „Obraz Nowy y Stary S. Michała nad komin w Pokoju Panskim”⁶⁷. Może ów „obraz nowy” był dziełem Reisnera i po śmierci artysty został on (albo jego replika)

67 ZNiO, Inwentarz włości węgrowskiej i sokołowskiej, s. 37.

podarowany wizytom? Interesujące, że Jadwiga Rafałowiczówna w swoim liście wymienia wśród obrazów pozostałych po zmarłym Reisnerze tylko portrety⁶⁸ – być może więc dzieła o tematyce religijnej jako dar dla siostr nie były już na sprzedaż i stąd nie zostały przez nią odnotowane?

Analiza stylistyczna dzieła, ze wszystkimi zastrzeżeniami, o których wspomniano powyżej, w tym przypadku może nieco przybliżyć do odpowiedzi na pytanie, czy w bazylice Najświętszego Serca Jezusowego znajduje się obraz Jana Reisnera. Po pierwsze, zwraca uwagę charakterystyczny typ fizjonomiczny twarzy: duże powieki, lekko migdałowate w kształcie oczy, pewna „melancholia” spojrzenia. Bliska Reisnerowskiej jest także kolorystyka *Świętego Michała Archaniola*, którą możemy porównać z *Oplakiwaniem* z kościoła wizytkowego, choć trzeba tu wyraźnie podkreślić, że stan zachowania tego drugiego obrazu jest tak zły, że ryzykowne stają się opinie na temat jego oryginalnej kolorystyki. Wydaje się, że charakterystyczne dla Reisnera jest także sumaryczne i umowne, ale z malarskim wyczuciem traktowanie pejzażu – podobnie jak w *Kazaniu św. Jana Chrzcziciela* czy *Gloryfikacji cnót Jana III Sobieskiego* z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 160, ten obraz można chyba włączyć do *oeuvre* artysty⁶⁹). Ogólna sumaryczność i oszczędność kompozycji (zapożyczonej od Rafaela, wybór wzoru, choćby w kontekście powyższych rozważań, też jest tu znaczący), w której nie ma aktorów drugiego planu, elementów dekoracyjnych, a postać archaniola dominuje na płótnie, także wydaje się odpowiadać znanym nam obrazom Jana Reisnera, przede wszystkim *Oplakiwaniu*, w którym akcja rozgrywa się w bliskim widzowi kadrze, a złożone treści przekazywane są przez cztery niezbędne postacie, którym towarzyszą sumarycznie malowane stopnie schodów, prosty krzyż i niebo – nic więcej. Oszczędny pejzaż, a także zastąpienie antropomorficznego szatana wężem w płótnie z bazyliki praskiej – o ile, podkreślmy, jest to istotnie pomysł Reisnera, a nie efekt późniejszych przemalowań – niewątpliwie uwypuklają i monumentalizują postać archaniola Michała. Dominuje ona przez to w kompozycji, podczas gdy u Rafaela w pewnym stopniu równoważy ją nagi, uskrzydłony demon. Mimo marginesu wątpliwości – wynikających m.in. z faktu, że nie mamy precyzyjnych danych związanych z zachowaniem oryginalnej substancji malarskiej – można stwierdzić, że na warszawskiej Pradze najpewniej znajduje się obraz Jana Reisnera, który dotychczas nie był wiązany z jego twórczością. Przyjęcie tej tezy znacząco zwiększa prawdopodobieństwo, że i wzmiankowany w tym samym inwentarzu obrazek *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* został

68 J. Rafałowiczówna, *op. cit.*, s. 51.

69 Zob. K. Pyzel, *W cieniu Siemiginowskiego...*, s. 104–105.

namalowany przez tego artystę – oba dzieła bowiem określono w ten sam sposób, jako „po nieboszczyku Ryznerze”.

Na inny trop w poszukiwaniach obrazów Jana Reisnera naprowadza przechowywana w klasztorze wizytek w Warszawie księga osób agregowanych, czyli uznanych za szczególnych dobroczyńców⁷⁰. Dokument ten powstał w 1952 roku i jest trzecim z kolei tego typu spisem, dwa poprzednie zaginęły lub zostały zniszczone, odpowiednio, w okresie zaborów i pod koniec 1944 roku. Do odtworzenia informacji o osobach agregowanych w poprzednich stuleciach miały służyć dokumenty archiwalne przechowywane w klasztorze. Ów spis na poczesnym miejscu wymienia również Jana Reisnera i wśród jego zasług dla wizytek wskazuje podarowane przez niego obrazy: „Jego darem jest piękny obraz w kościele, w prezbiterium *Zdjęcie z Krzyża*, a w klasztorze dwa wielkie obrazy: *Wciąganie Pana Jezusa na krzyż* i *Złożenie do grobu*”⁷¹. Użyta forma czasu teraźniejszego („jest”) wyraźnie sugeruje, że w 1952 roku wspomniane obrazy znajdowały się w kościele i klasztorze. Obecnie na ścianach klasztornych korytarzy można łatwo zidentyfikować dwie wielkie płótna: *Podniesienie krzyża* (ok. 298 x 245 cm) oraz *Złożenie do grobu* (ok. 302 x 228 cm). Oba są w złym stanie zachowania i mają liczne ubytki warstwy malarskiej, co znacząco utrudnia ich analizę. W obu przypadkach wskazanie wzoru artystycznego, na którym je oparto, nie budzi jednak wątpliwości. *Podniesienie krzyża* powtarza zasadniczo kompozycję Gerarda Seghersa z ołtarza głównego w kościele Świętego Karola Boromeusza w Antwerpii, *Złożenie do grobu* zaś obraz Camilla Procacciniego, przechowywany obecnie w kościele w Hiltensweiler.

Na podstawie znanych nam obrazów Reisnera i poczynionych powyżej ustaleń możemy wykluczyć jego autorstwo w odniesieniu do pierwszego z dzieł. Wielopostaciowa, dynamiczna kompozycja, fizjonomie postaci czy stylistyka bliska twórczości Petera Paula Rubensa, pod której wpływem tworzył Seghers, uprawniają do takiej konstatacji. Tak jednoznacznych wniosków nie sposób jednak wysnuć w przypadku *Złożenia do grobu*. Monumentalność i statyczność kompozycji oraz pewne cechy formalne obrazu (np. „posągowe” postaci o wytłumionej ekspresji i charakterystycznych migdałowatych, „ciężkich” powiekach) pozwalają przynajmniej hipotetycznie przyjąć autorstwo Reisnera. Jeśli tak byłoby w istocie, to zaskakujący wydaje się wybór wzoru. *Złożenie do grobu* Camilla Procacciniego, artysty urodzonego w Bolonii, ale działającego na przełomie XVI i XVII wieku przede wszystkim w Mediolanie i tworzącego w stylistyce, którą można określić jako manierystyczną, znajdowało się bowiem w XVII wieku

⁷⁰ AKSWW, rkps, Spis osób agregowanych, 1952, k. nlb.

⁷¹ *Ibidem*.



il. 9

Autor nieustalony
wg Camilla Procacciniego
(Jan Reisner?), *Złożenie do
grobu*, 2. poł. XVII
– pocz. XVIII w.,
Klasztor Sióstr Wizytek
w Warszawie

w kościele paulinów w Langnau (pod koniec XVIII wieku przeniesiono je do kościoła parafialnego w Hiltensweiler, gdzie znajduje się do dzisiaj)⁷². Oryginalne dzieło pozostawało więc poza ówczesnymi centrami artystycznymi, a jego znajomość możemy uznać za ograniczoną do kręgu lokalnego, na co wskazuje na przykład jego powtórzenie w epitafium Valentina Heidera (zm. 1664) w kościele ewangelickim Świętego Szczepana w Lindau⁷³. Nie są znane ani odnotowane autorskie czy warsztatowe powtórzenia tej kompozycji, nie wydaje się również, aby dzieło było reprodukowane w grafice⁷⁴. Jest wątpliwe,

72 E. L. Kuhn, S. Neyer, *Ein großer Schatz der Kirche. Das Gemälde eines Mailänder Malers in der Dorfkirche von Hiltensweiler*, „Ulm und Oberschwaben: Zeitschrift für Geschichte, Kunst und Kultur”, t. 61, 2019, s. 226.

73 *Ibidem*, s. 225, il. 7.

74 O takowych nie wspominają Kuhn i Neyer (*Ibidem*, s. 212–227). O obrazie *Złożenie do grobu* nie wspomina w ogóle np. badacz twórczości braci Procaccinich, Angelo Lo Conte, w pracy *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan*, New York

il. 10

Camillo Procaccini, *Złożenie do grobu*, XVI/XVII w.,
kościół pw. św. Dionizego
w Hiltensweiler



by Reisner był w Langnau bądź Lindau, choć niewykluczone, że wracając razem z Jerzym Szymonowiczem (Siemiginowskim) do Rzeczypospolitej po kilkuletniej edukacji artystycznej w Rzymie, odwiedził Mediolan⁷⁵, w którym na przełomie XVI i XVII wieku działał warsztat braci Camilla, Carla Antonia i Giulia Cesarego Procaccinich. Trudno wszak wskazać, w jaki sposób Reisner miałby zapoznać się ze *Złożeniem do grobu* autorstwa pierwszego z nich. Wobec ograniczonej, jak się wydaje, znajomości oryginału i braku (?) jego graficznych reprodukcji, zagadką pozostają okoliczności, w jakich powtórzenie

and London 2021. Udało się jedynie odnaleźć w kolekcji Prado rysunek atrybuowany Camillo Procacciniemu, który można uznać za wariant (studium przygotowawcze?) omawianej kompozycji (nr inw. D001627, zob. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/entombment-of-christ4/b5d5a1d7-c2c45-5c9415-413104359-d5e?searchid=5155eb59-bd75-1232-d8de-812a792c6767>, dostęp: 26 IV 2024).

⁷⁵ M. Domin, *op. cit.*, s. 334.

tęgo dzieła znalazło się w warszawskim klasztorze wizytek, niezależnie czy przyjmujemy autorstwo Reisnera, czy nie. Wyjaśnienie tej sprawy wymagałoby głębszych badań, związanych zarówno z działalnością warsztatu Procaccinich, rozpowszechnieniem grafik powstających na podstawie obrazów Camilla, jak i kontaktami klasztoru wizytek z artystami bądź fundatorami, którzy mogli mieć dostęp do oryginału lub jakiejś jego repliki, kopii czy reprodukcji.

Obraz z klasztoru wizytek ma prawie identyczną kompozycję jak dzieło Procacciniego, z wyraźnym stłoczeniem bohaterów sceny czy kontrastem klasycznej pozy Marii Magdaleny z *figura serpentinata*, którą jest ciało martwego Chrystusa. Posiada też bliską pierwowzoru kolorystykę, choć manierystyczna jaskrawość i świetlistość barw została zastąpiona barwami stonowanymi, charakterystycznymi dla malarstwa drugiej połowy XVII wieku. Różnice kompozycyjne dotyczą przede wszystkim postaci Marii Magdaleny. W obrazie Procacciniego jej poza i ekspresja twarzy wskazują na poruszenie wydarzeniami i zaangażowanie w to, czego jest świadkiem, z kolei w dziele z klasztoru wizytek widzimy postać posagową, której emocje pozostają nieodgadnione⁷⁶. Z tych też względów obraz warszawski można uznać za bliski *oeuvre* Reisnera.

Jest bardzo mało prawdopodobne, aby w spisie z 1952 roku wspomniane zostały inne wielkie obrazy, które byłyby dziś nieobecne w klasztorze. Inwentarz spisany w 1890 roku wśród dzieł – „obrazów wielkich” – przechowywanych przez warszawskie wizytki wymienia: w korytarzu od przedchórza do ogrodu *Obraz podniesienia Pana Jezusa na krzyżu*, zaś w korytarzu od izby zgromadzenia do refektarza *Złożenie Pana Jezusa do grobu*⁷⁷. Chodzi więc zapewne o te same obrazy, które możemy oglądać dzisiaj. Przywołane w niniejszym tekście inwentarze z XVIII i pierwszej połowy XIX wieku takich płócien jednak nie wymieniają. Szczególnie istotny wydaje się brak wzmianek na ich temat w inwentarzu z 1705 roku, który wymienia wiele darów Reisnera – oprócz obrazów są to: kielich, dwa ornaty (w komplecie ze stułami, manipularzami, palkami, bursami i welonami), cztery lichtarze cynowe i dwa kobierce⁷⁸.

Zapis w księdze osób agregowanych budzi zatem pewne wątpliwości – jeśli przyjmujemy, że *Podniesienie krzyża* obecne dzisiaj w klasztorze uznano w 1952 roku niesłusznie za dzieło Reisnera, to nie mamy żadnej

76 Wniosek o przeprowadzenie prac konserwatorskich przy tym obrazie zyskał w 2024 roku dofinansowanie ze środków budżetu państwa będących w dyspozycji Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków (<https://bip.mwz.pl/dokument/43>, dostęp: 26 IV 2024). Być może przeprowadzona konserwacja pozwoli na wyjaśnienie przynajmniej niektórych zagadnień omawianych w tym tekście.

77 AKSWW, rkps, *Inwentarz ruchomości kościoła i klasztoru Sióstr Wizytek Warszawskich sporządzony roku 1879, Poprawiony roku 1887, Pisany roku 1890*, k. 101r.–102r.

78 AKSWW, rkps, *Inwentarz z 1705 roku*, s. 39, 58, 60, 63, 64.

pewności, że podobnej omyłki nie popełniono w przypadku *Złożenia do grobu*. Przypomnijmy, że poprzedni spis zaginął pod koniec 1944 roku, w czasie Powstania Warszawskiego lub po jego upadku, podczas przymusowej ewakuacji wizytek z klasztoru. Dokument spisany osiem lat później miał więc przede wszystkim na celu odtworzenie zbiorowej pamięci o dobroczyńcach klasztoru i ich zasługach w oparciu o ocalałe dokumenty archiwalne czy zachowane w kościele i klasztorze przedmioty. Dokumenty z archiwum klasztornego jasno zaś wskazywały, że artysta przekazał „kilka wielkich i pięknych obrazów”. Jest zatem możliwe, że dwa wielkie obrazy, powstałe niewątpliwie w XVII lub najdalej na początku XVIII wieku, które przetrwały wojnę i wisiały na ścianach korytarzy klasztornych przynajmniej od końca XIX wieku (a więc w „osobistej” pamięci sióstr wizytek z połowy XX wieku „od zawsze”) zostały uznane za dary Jana Reisnera i w liście zasług osób agregowanych dołączyły do wiszącego w prezbiterium *Oplakiwania*.

Decyzja dotycząca włączenia (lub nie) *Złożenia do grobu* do *oeuvre* Reisnera może skierować dalsze wnioski dotyczące jego twórczości na różne tory. Jeśli uznamy, że jest to jego dzieło, to zasadne będzie podkreślenie, że twórczość Reisnera jest trudna do „zaszufladkowania”. Mimo zauważalnych podobieństw między omawianymi „wielkimi obrazami”, na plan pierwszy przebija się szeroki wachlarz inspiracji artysty – od klasycznej twórczości Rafaela, przez manieryzm Camilla Procacciniego, aż do autorów jemu współczesnych (*Kazanie św. Jana Chrzciciela* jest wyraźnie oparte na kompozycji Luigiego Garziego). Oznaczałoby to, że możemy uznać Jana Reisnera za eklektyka, który w różnych epokach, środowiskach artystycznych i nurtach poszukiwał inspiracji do swojej twórczości, nadając jednak ostatecznie swoim dziełom charakterystyczny wyraz, niezależnie od ekspresji pierwowzoru.

Po drugie, jeśli konsekwentnie podążymy za proponowanymi atribucjami, to należy też zauważyć, że wcześniejsze dzieła artysty, *Kazanie św. Jana Chrzciciela* (1689) i *Oplakiwanie* (przed 1698), świadczą o większej samodzielności twórczej (dla *Oplakiwania* wciąż nie udało się znaleźć wyraźnego pierwowzoru, co pozwala dopuścić możliwość, że jest to kompozycja oparta na oryginalnym pomysłem Reisnera). Z kolei *Św. Michał Archanioł* i *Złożenie do grobu*, подарowane zapewne na mocy testamentu do klasztoru wizytek, a zatem powstałe chyba bliżej roku śmierci artysty (1713), powtarzają w zasadzie wiernie konkretne kompozycje. Obserwacja ta pozwala na sformułowanie hipotezy, że z biegiem lat w twórczości Reisnera coraz słabiej przejawiał się wpojony mu podczas edukacji w kręgu rzymskiej Akademii Świętego Łukasza nacisk na opracowywanie autorskich kompozycji, a coraz częstsze stało się powielanie (z niewielkimi modyfikacjami) cudzych wzorów. Czy wobec tego można odnaleźć tu analogię do późniejszej o kilkadziesiąt lat twórczości Szymona Czechowicza, który mimo wykształcenia

w kręgu akademickiego malarstwa rzymskiego podczas pobytu w Rzeczypospolitej często wiernie powielał znane dzieła, nie siląc się na poszukiwanie oryginalnych rozwiązań⁷⁹? A może nawet warto stawiać pytania o pozycję malarstwa i potrzeby zlecniodawców w tym zakresie w Rzeczypospolitej XVIII wieku⁸⁰?

Powyższe rozważania wiele mówią nam o wyzwaniach, przed którymi jakże często stają badacze sztuki nowożytnej. Wobec fragmentarycznie zachowanych materiałów źródłowych, rozproszenia kolekcji i licznych strat (głównie wojennych) w substancji zabytkowej, pozostaje nam formułowanie przypuszczeń i hipotez, oznaczanych – także w tym artykule – frazami: „wydaje się”, „najpewniej” czy „niewykluczone”. Niezwykle ważne jest zatem, by dokładnie prześledzić zastosowane metody badawcze i podstawy wyciąganych wniosków. Tego typu namysł może nie tylko powstrzymać nas przed pochopnym przyjmowaniem narzucających się intuicyjnie hipotez, ale i poszerzyć naszą wiedzę o rozmaitych kontekstach twórczości artystycznej doby nowożytnej i jej współczesnej interpretacji, które należy uwzględnić podczas rekonstruowania *oeuvre* artystów tego czasu.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia / rękopisy:

Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXVI, sygn. 946, 1778 Szczegółowy inwentarz skarbcza nieświeskiego.

Archiwum Główne Akt Dawnych, Zbiór Aleksandra Czołowskiego, sygn. 394, *Inwentarz Łazienki w Ogrodzie Włoskim i Galanterii w niej znajdujących się spisanych 4ta Decembris 1728 A[nno]*, s. 114–124.

Archiwum Główne Akt Dawnych, Zbiór Aleksandra Czołowskiego, sygn. 394, *Regestr Obrazów znajdujących się na Zamku Żółkiewskim*, 1740, s. 155–166.

Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Inwentarz ruchomości kościoła i klasztoru Sióstr Wizytek Warszawskich sporządzony ro: 1879*.

Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Inwentarz ruchomości kościoła i klasztoru Sióstr Wizytek Warszawskich sporządzony roku 1879, Poprawiony roku 1887, Pisany roku 1890*.

Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Inwentarz z 1705 roku z późniejszymi uzupełnieniami*.

Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Księga rachunków miesięcznych za lata 1654–1695*.

79 Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu...*, s. 224–245 (rozdział *Przypadek trzeci: Szymon Czechowicz, rzymski akademik na peryferiach*).

80 *Ibidem*, s. 135–136.

- Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Livre du convent de ce monastere de La visitation, Ste Marie de Warsawie estably le 9 Aoust 1654*.
- Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Odpis wyjątków z protokołu wizyty kanonicznej – przez X. bp. Młodziejewskiego odbytej w r. 1779, dn. 19 X. Dostarczony nam przez W. P. Bohdziewicz profesora Kulu – z archiwum Zarządu Miejskiego m.st. Warszawy – gdzie znajdował się w zbiorach po historyku Kobylińskim – który dla celów naukowych odpisał go z oryginału znajdującego się w Archiwum Kurii Metropolitarnej Warszawskiej*.
- Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Odpowiedzi na zapytania P.P. Wizytom Klasztoru Warszawskiego w czasie Wizyty w miesiącu czerwcu 1825 roku uczynione*.
- Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Rachunki roczne 1654–1714*.
- Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Regestr rzeczy do Choru i Oltarza iego należących*, b.d.
- Archiwum Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, rkps, *Zaświadczenie o własności obrazu św. Michała Archanioła, 1916–1923*.
- Narodowe Historyczne Archiwum Białorusi, rkps, fond 694, op. 1, nr 58, *Spis obrazów w Zamku Warszawskim, 4 lipca 1691, k. 96r*.
- Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps, sygn. 6247/II, *Inwentarz włóci węgrowskiej i sokołowskiej (w ziemi drohickiej leżącej) weryfikowany przez Jana Bonawenturę Krasińskiego, wojewodę płockiego, 1701–1720*.

Opracowania:

- Bartoszewicz J., *Kościół warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855.
- Bogunia-Paczyński A., *Jan Brandys automobil z Wielkich Dróg*, „Małopolska. Regiony, Regionalizmy, Małe Ojczyzny”, t. 15, 2013, s. 233–240.
- Cellini M., *Lucio Massari*, w: *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, red. E. Negro, M. Pirondini, Modena 1995, s. 217–250.
- Croce F. S., *Hic est Raphael? Carlo Maratti and the Figure of the Artist in the Seventeenth Century*, „Annales de Historia del Arte”, t. 33, 2023, s. 61–73.
- Długajczyk B., Machnik L., *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.
- Domin M., *Jerzy Szymonowicz (Siemiginowski) i Jan Reisner (Riesner) – stylistyka Jana III Sobieskiego w Rzymie*, w: *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, Kraków 2010, s. 331–336.
- Dzik J., *Obraz „Wizji św. Franciszka Salezego” w kościele wizytek w Krakowie. W kręgu recepcji rycin Carla Maratti*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, t. 59, 2014, s. 313–322.
- Ebert-Schifferer S., *Raffaello e le sue reincarnazioni*, „Accademia Raffaello. Atti e Studi Ser. NS”, t. 1, 2006, s. 5–30.
- Gębarowicz M., *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Houszka E., Łukasiewicz P., *Malarstwo polskie od baroku do modernizmu. Katalog zbiorów*, Wrocław 2013.

- Kałamajska-Saeed M., *Ołtarz główny w Szczuczynie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 39, 1977, nr. 2, s. 192–204.
- Karpowicz M., *Jan Reisner – zapomniany malarz i architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 21, 1959, nr 1, s. 70–83.
- Karpowicz M., *O Janie Reisnerze po raz wtóry*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 36, 1974, nr 3, s. 253–268.
- Karpowicz M., *Polsko-włoskie związki artystyczne*, Warszawa 2012.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, Województwo podlaskie*, z. 4: Powiat bielski, oprac. i red. Z. Michalczyk, D. Piramidowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Warszawa 2019, (Seria Nowa, t. 12).
- Kolendo-Korczak K., *Siemiginowski Szymonowicz Jerzy (Georgio, Georgius) Eleuter*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 10, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 466–475.
- Kowalik H., *Złoty gang marszandów*, „Wprost”, publikacja: 29 marca 2015, ze zmianami z 26 sierpnia 2015, <https://reportaze-sadowe.wprost.pl/500524/zloty-gang-marszandow.html> (dostęp: 29 I 2024).
- Krems E.-B., *The Ambition of a Young Painter. Raphael's Madonna and Child with Book in the Context of His Early Work*, w: *Raphael and the Madonna*, red. S. Koja, Dresden 2020, s. 32–51.
- Księga adresowa Małopolski. Lwów, Stanisławów, Tarnopol z informatorem Warszawy, woj. krakowsk., łódzkiego, pomorskiego, poznańskiego i śląskiego. Rocznik 1935/1936*, Kraków 1936.
- Kuhn E. L., Neyer S., *Ein großer Schatz der Kirche. Das Gemälde eines Mailänder Malers in der Dorfkirche von Hiltensweiler*, „Ulm und Oberschwaben: Zeitschrift für Geschichte, Kunst und Kultur”, t. 61, 2019, s. 212–227.
- Lo Conte A., *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan*, New York and London 2021.
- Matuškaitė M., *Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose*, „Menotyra”, t. 7, 1977, s. 134–174.
- Medin D. L., Schaffer M., *Context Theory of Classification Learning*, „Psychological Review”, t. 85, 1978, s. 207–238.
- Michalczyk Z., *Domniemane modello Augustyna Mirysa do obrazu Podniesienie krzyża w kościele w Bielsku Podlaskim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 80, 2018, nr 1, s. 5–22.
- Michalczyk Z., *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- Modzelewska E., Pyzel K., *Jan Reisner i jego Kazanie Jana Chrzcziciela z kościoła wizytek w Krakowie*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 177–201.
- Morawski K., *Czy może istnieć świat rzeczy bez rzeczy? Problem badania inwentarzy dóbr w historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, t. 29, 2018, s. 187–208.
- Nowiński J., *W kształcie bazyliki starochrześcijańskiej rzymskiej – Bazylika Najświętszego Serca Jezusowego, budowa, wystrój i wyposażenie*, w: *Stulecie parafii Najświętszego Serca Jezusowego w Warszawie-Pradze 1919–*

2019. *Bazylika – Parafia – Działalność salezjanów*, red. J. Pietrzykowski, Warszawa 2020, s. 35–90.
- Pierguidi S., *Guido Reni, i Barberini e i Corsini*, Milano 2018.
- Polonia e Curia Romana. Corrispondenza del lucchese Tommaso Talenti, segretario intimo del Re di Polonia con Carlo Barberini protettore del regno (1681–1693)*, red. G. Platania, Viterbo 2004.
- Popiołek B., *Rytuały codzienności. Świat szlacheckiego dworu w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2022.
- Prosperi Valenti Rodinò S., *Carlo Maratti 1640–1650: apertura sulla sua attività grafica giovanile*, „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, t. 42, 2015/2016, s. 244–276.
- Pyzel K., *Dzieje obrazu Oplakiwanie z kościoła wizytek w Warszawie*, „Studia Wilanowskie”, t. 28, 2021, s. 165–183.
- Pyzel K., *W cieniu Siemiginowskiego – Jan Reisner i źródła jego twórczości*, w: *Jan III Sobieski. Historia. Dziedzictwo. Pamięć*, red. B. Dybaś, A. Ziemiańska, Warszawa 2021, s. 85–112.
- Rafałowiczówna J., *A z Warszawy nowiny te... Listy do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710–1720*, oprac. i wstęp B. Popiołek, Kraków 2000.
- Rzepińska M., *Polonica w „Niewydanych życiorysach” G. P. Belloriego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 27, 1965, nr 4, s. 333–336.
- Skarby Bazyliki Najświętszego Serca Jezusowego*, publikacja: 11 kwietnia 2014, <http://www.bazylika.salezjanie.pl/aktualnosci/?mon=4&year=2014> (dostęp: 29 I 2024).
- Sobczyńska-Szczepańska M., Pyzel K., *Jerzy Szymonowicz i Jan Reisner w Rzymie – obalenie mitów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 85, 2023, nr 1, s. 69–93.
- Sosna G., Fionik D., *Pasyunki i okolice*, Bielsk Podlaski–Ryboły–Białystok 2001.
- Steinborn B., *Malarz Daniel Schultz: gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004.
- The Toledo Museum of Art. European Paintings*, red. O. Wittmann, Toledo 1976.
- Zaucha T., *Jerzy Eleuter Siemiginowski Szymonowicz (ok. 1660 – ok. 1711). Matka Boska z Dzieciątkiem*, w: *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, s. 248–249.
- Z procesu Witolda Mętlewicza*, „Dziennik Polski”, 13 V 1976, s. 2.
- Żmudziński J., *Nowe wiadomości o obrazach malarza Jana Reisnera*, w: *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 75–85.
- Żmudziński J., *Portret biskupa warmińskiego Jana Stanisława Zbąskiego w klasztorze Franciszkanów w Krakowie – nieznane dzieło Jerzego Eleutera Siemiginowskiego*, w: *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek*, red. M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2020, s. 451–464.

SPIS ILUSTRACJI

- s. 247 Autor nieustalony (Jan Reisner?), *Portret Jana Reisnera*, przed 1713, olej na blasze, 46 x 37 cm, kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Węgrowie, fot. Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2018

- s. 248 Jan Reisner, *Kazanie św. Jana Chrzciciela*, 1689, olej na płótnie, 229 x 136,5 cm, kościół kamedułów w Krakowie, fot. Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2017
- s. 250 Jan Reisner, *Oplakiwanie*, przed 1698, kościół wizytek w Warszawie, wł. Klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, olej na płótnie, 254 x 163,5 cm, fot. Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2018
- s. 252 Autor nieustalony, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 2 poł. XVII w., olej na blasze miedzianej, 28,6 x 22,5 cm, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu, nr inw. MNWr VIII-126, fot. Arkadiusz Podstawka, 2008
- s. 254 Autor nieustalony, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, koniec XVII w.(?), olej na blasze, 31,5 x 21 cm, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu, nr inw. MNWr VIII-126, fot. Krzysztof Wilczyński, 2012
- s. 255 Augustyn Mirys (atryb.), *Matka Boska z Dzieciątkiem*, ok. poł. XVIII w., olej na płótnie, cerkiew pw. Narodzenia św. Jana Chrzciciela w Pasynkach, fot. Piotr Jamski, 2017
- s. 264 Jan Reisner (atryb.), *Święty Michał Archanioł*, XVII/XVIII w., olej na płótnie, bazylika Najświętszego Serca Jezusowego w Warszawie, fot. Wojciech Holnicki, 2019
- s. 266 Gilles Rousselet wg Rafaela Santiego, *Święty Michał zwyciężający demona*, ok. 1670–1676, rycina: 42,9 x 25 cm, arkusz: 46,5 x 25,5 cm, wł. Biblioteca Nacional do Brasil, nr inw. 769.44, fot.: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1314452/icon1314452.html
- s. 269 Autor nieustalony wg Camilla Procacciniego (Jan Reisner?), *Złożenie do grobu*, 2 poł. XVII w. – pocz. XVIII w., ok. 302 x 228 cm, olej na płótnie, Klasztor Sióstr Wizytek w Warszawie, fot. Piotr Jamski, 2023
- s. 270 Camillo Procaccini, *Złożenie do grobu*, XVI/XVII w., kościół pw. św. Dionizego w Hiltensweiler, fot. Rolf Hausser

KONRAD PYZEL

<https://orcid.org/0000-0002-5070-727X>

Absolwent historii sztuki i socjologii na Uniwersytecie Warszawskim, w latach 2008–2021 pracownik Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, obecnie Muzeum Historii Polski w Warszawie. Kurator wystaw czasowych, współkurator wystaw poświęconych królowi Janowi III: *Primus inter pares*, 2013, pałac wilanowski; *Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu*, 2017, Das Winterpalais-Belvedere Museum w Wiedniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół sztuki przełomu XVII i XVIII wieku, przede wszystkim twórczości malarzy związanych z dworem króla Jana III.

Opracowanie wykonano w ramach prac własnych autora.

Kontakt: konrad.pyzel@muzhp.pl

