

Maria Nitka

Polish Institute of World Art Studies

Biblia ilustrowana polska Leopolda Nowotnego a ikonografia historii Polski w sztuce nazareńskiej

W roku 1872 Cyprian Kamil Norwid wzywał w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego, by ocalić „zbiór [...] przez takiego wielce niepospolitego [...] znawcę robiony”. Kolekcja ta należała do przyszłej „**Biblii ilustrowanej polskiej** [podkr. MN], której ten jeden katolicki naród do dziś nie ma wcale”¹. Czym miała być owa „Biblia ilustrowana polska”, nie do końca jest jednak jasne, gdyż apel poety pozostał bez odpowiedzi, a zbiór prac Leopolda Nowotnego o tematyce religijnej uległ rozproszaniu. Zachowały się jedynie pojedyncze szkice, nieliczne skończone rysunki i ryciny wedle jego projektów, nietworzące żadnego cyklu. Są to prace przedstawiające epizody ze Starego Testamentu – dwie grafiki: *Dawid grający na harfie* [il. 1] oraz *Kain i Abel*, głównie zaś sceny z Nowego Testamentu, wśród nich: *Zwiastowanie*, *Narodzenie Pańskie*, *Chrystus w domu Marty* [il. 2], *Chrystus oraz panny mądre i głupie* [il. 3], *Chrystus błogosławiący panny mądre*, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, *Chrystus niosący krzyż*².

Projekt stworzenia ilustracji do Biblii doskonale wpisuje się w koncepcję „Biblii w obrazkach” –

Maria Nitka

Polish Institute of World Art Studies

Polish Bible in pictures by Leopold Nowotny and the iconography of the history of Poland in the Nazarene art

In 1872 Cyprian Kamil Norwid in his letter to Józef Bohdan Zaleski called for saving the “collection [...] produced by a notable expert”. This collection belonged to the future “*Illustrated Polish Bible*, which this Catholic nation does not have at the moment”.¹ What this would *Polish Bible in pictures* be is not clear, since the poet’s call remained unanswered and the collection of religious works by Leopold Nowotny was scattered. Several sketches have been saved, as have several unfinished drawings, though according to his designs they do not form any cycle. They are works that show episodes from biblical histories – two graphics from the Old Testament: *David playing the harp* [fig. 1] and *Cain and Abel*, other pictures featuring mainly New Testament scenes, including: *Announcement*, *Christ’s Birth*, *Christ in Martha’s House* [fig. 2], *Christ and the Wise and Foolish Virgins* [fig. 3], *Christ Blessing the Wise Virgins*, *Christ’s Entry into Jerusalem*, *Christ Carrying the Cross*.²

The project of creating illustrations for the Bible fits perfectly into the concept of “Bible in pictures” – Bilderbibel, which has a long tradition, and attempts were made to preserve this tradition, modelling it af-

¹ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, 11 I 1872, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 9, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 502–503.

² Z prac Nowotnego poświęconych tematyce biblijnej znane są z grafiki: *Król Dawid*, ryt. S. Baranowski, drzeworyt poprzeczny, papier, 23,3×14 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. III-ryc.-30576, repr. „Wieniec” 1872, nr 17, s. 144; *Kain i Abel*, tusz, akwarela na papierze, 21,6×30 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich (dalej jako: ZNiO), nr inw. Ig 5016; *Zwiastowanie* (przed 1858, pióro, tusz, papier, 16,7×23,8 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej jako: MNW), nr inw. Rys.Pol.2681; *Narodzenie Pańskie*, po 1844, olej, papier na papierze, 18,5×24,3 cm, MNW, nr inw. Rys.Pol.161321; *Chrystus w domu Marty*, 1844, czarna kredka, ołówek na papierze, 45,4×32,8 cm, ZNiO, nr inw. Ig 5020; *Chrystus z Pannami mądrymi i głupimi*, 1841, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 28,4×43,7 cm, ZNiO, nr inw. Ig 5018; *Chrystus błogosławiący Panny mądre*, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 28,4×43,7 cm, ZNiO, nr inw. Ig 5019; *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 29,3×42,8 cm, ZNiO, nr inw. 5017; *Chrystus niosący krzyż*, ryt. J. Lewicki, akwatinta, akwaforta, papier, 15,8×9,4 cm, MNW, nr inw. Gr.Pol.12279.

¹ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, 11 Jan. 1872, in: idem, *Pisma wszystkie*, vol. 9, ed. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, pp. 502–503.

² The works by Nowotny known from biblical-themed graphics include: *King David*, transverse woodcut (by S. Baranowski), paper, 23.3×14 cm, National Museum in Cracow, inv. no. III-ryc.-30576, reprint “Wieniec”, 1872, no. 17, p. 144; *Cain and Abel*, ink, watercolour on paper, 21.6×30 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich (hereinafter referred to as: ZNiO), inv. no. Ig 5016; *Annunciation* (before 1858, pen, ink, paper, 16.7×23.8 cm, National Museum in Warsaw (hereinafter referred to as: MNW), inv. no. Rys.Pol.2681; *Christ’s birth*, after 1844, oil on paper, 18.5×24.3 cm, MNW, inv. no. Rys.Pol.161321; *Christ in Martha’s house*, 1844, black crayon, pencil on paper, 45.4×32.8 cm, ZNiO, inv. no. Ig 5020; *Christ with Wise and Foolish Virgins*, 1841, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 28.4×43.7 cm, ZNiO, inv. no. Ig 5018; *Christ Blessing the Wise Virgins*, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 28.4×43.7 cm, ZNiO, inv. no. Ig 5019; *Christ’s Entry into Jerusalem*, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 29.3×42.8 cm, ZNiO, inv. no. 5017; *Christ Carrying the Cross*, engraving. J. Lewicki, aquatint, etching, paper, 15.8×9.4 cm, MNW, inv. no. Gr.Pol.12279.

ter the old art of the Brotherhood of St. Luke. The first Nazarene who attempted to execute the program of creating a Bible in paintings was Johann Friedrich Overbeck. He was inspired by the ideas of Johan Heinrich Pestalozzi, postulating the return to the naive perception of a child, already in Vienna in 1808 he wanted to create a cycle representing the Bible for the people, and then in 1810–1811 he produced illustrations showing the life of Christ.³ In 1815, after coming from Rome, the idea of a joint effort was undertaken by a member of the brotherhood named Joseph Sutter to prepare by the group the illustrations to the Bible. In 1819, thanks to the initiative of Carl Barth, the project united such artists as Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann David Passavant, Samuel Amsler and Johann Friedrich Böhmer.⁴ The idea of creating a *Bilderbibel* was extremely important for the brotherhood, but together they did not accomplish it and they continued the work separately. The first bible illustrated by the Nazarenes – *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen* – was authored by Friedrich von Oliviera and dated 1836.⁵ Overbeck also continued working on the expanded cycle of images from the life of Christ, which were, however, issued as a series of graphics in 1846.⁶ A realization of the topic of bible histories, *Die Bibel in Bildern*, was produced by Julius Schnorra von Carolsfeld, who had been preparing it since the 1820s until it was published in 1860.⁷ It was very popular in the second part of the century, in Europe as well as in America and Asia. When in 1872 Norwid wrote the words quoted at the beginning of this paper, the idea of an “Bible in pictures” was known thanks to the efforts of the old members of the Brotherhood of St. Luke.

The biblical illustrations by Nowotny not only fit into the genre brought to life by the Nazarene brothers, but also corresponds to their stylistic spirit. According to the assumptions made by the group, the painter's resources were used to make the forms of representations more “archaic”. In the compositions the number of figures was, thus, limited and the message was rendered clearer, just as the spatial relations between the figures and the figures themselves are marked by a sharp contour. It is also possible to find particular painting references reflecting the creations of the brotherhood. Christ's entry to Jerusalem is, thus, depicted in one of Overbeck's

Bilderbibel, mającej swe wielowiekowe tradycje i ponownie podjętej za dawną sztuką w kręgu Bractwa św. Łukasza. Jako pierwszy z nazareńczyków program stworzenia Biblii w obrazach pragnął urzeczywistnić Johann Friedrich Overbeck. Zainspirowany ideami Johanna Heinricha Pestalozziego postulującego powrót do naiwności percepcji dzieci, chciał stworzyć jeszcze w Wiedniu w roku 1808 cykl przedstawień z Biblii dla ludu, a następnie w latach 1810–1811 opracowywał ilustracje ukazujące życie Chrystusa³. Po przyjeździe do Rzymu pomysł wspólnego przygotowania przez grupę ilustracji do Biblii podjął w roku 1815 członek bractwa Joseph Sutter. W roku 1819 dzięki inicjatywie Carla Bartha projekt zjednoczył takich twórców jak: Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann David Passavant, Samuel Amsler i Johann Friedrich Böhmer⁴. Idea stworzenia *Bilderbibel* była dla bractwa niezwykle ważna, jednak wspólnie nigdy jej nie ukończyli, dzieło kontynuowali osobno. Wyłącznie nowotestamentową tematykę zaprezentowała pierwsza ilustrowana przez nazareńczyka Biblia – *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen* autorstwa Friedricha von Oliviera z 1836 roku⁵. Również Overbeck pracował nieustannie nad rozbudowanym cyklem przedstawień z życia Chrystusa, które ostatecznie zostały wydane jako seria grafik w 1846 roku⁶. Klasyczną realizacją tematu historii biblijnych była natomiast *Die Bibel in Bildern* Juliusa Schnorra von Carolsfelda, którą artysta przygotowywał od lat 20. XIX wieku aż do wydania w 1860 roku⁷. Cieszyła się ona niezwykłą popularnością w drugiej połowie stulecia zarówno w Europie, jak i Ameryce czy Azji. Gdy więc w roku 1872 Norwid pisał swe słowa, „Biblia ilustrowana” była znana głównie dzięki dawnym członkom Bractwa św. Łukasza.

Ilustracje biblijne Nowotnego nie tylko wpisują się we wskrzeszony przez nazareńczyków gatunek, ale i odpowiadają ich stylistyce. Zgodnie z założeniami grupy wykorzystane środki malarskie miały służyć „archaizacji” formy przedstawień. W kompozycjach została zatem ograniczona liczba postaci, zredukowano anegdotę, relacje przestrzenne pomiędzy figurami są jasne, a je same określa ostry kontur. Można także odnaleźć konkretne odniesienia malarskie do twórczości członków bractwa. *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy* trawestuje rozwiązanie tego tematu w dziele Overbecka⁸. Z ko-

³ C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham–Burlington 2009, p. 209.

⁴ Ibidem, pp. 215, 217.

⁵ *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen von Friedrich von Olivier*, Hamburg 1836.

⁶ *Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen von Friedrich Overbeck*, Düsseldorf 1846.

⁷ Grewe 2009 (fn. 3), pp. 217–223.

³ C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham–Burlington 2009, s. 209.

⁴ Ibidem, s. 215, 217.

⁵ *Bilder-Bibel in fünfzig bildlichen Darstellungen von Friedrich von Olivier*, Hamburg 1836.

⁶ *Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen von Friedrich Overbeck*, Düsseldorf 1846.

⁷ Grewe 2009, jak przyp. 3, s. 217–223.

⁸ Overbeck rozpoczął prace nad obrazem *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy* w roku 1808, jeszcze w Wiedniu. Ukończył go w 1824



1. Leopold Nowotny, *Król Dawid*, ryt. Stanisław Baranowski, drzeworyt, papier, 23,3×14 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. III-ryc.-30576. Fot. Muzeum

1. Leopold Nowotny, *King David*, woodcut (by Stanisław Baranowski), paper, 23.3×14 cm, National Museum in Cracow, inv. no. III-ryc.-30576, photo: National Museum in Cracow

lei pierwowzorów dla *Chrystusa w domu Marty* [il. 2] można szukać w dziełach Carolsfelda i Overbecka. Z pracy tego pierwszego zaczerpnięte są dyspozycja tej kompozycji, jej zamknięcie łukiem oraz typ postaci Chrystusa, natomiast ograniczenie liczby osób i redukcja planów zbliża przedstawienie do realizacji Overbecka⁹. W pracy *Chrystus oraz panny mądre i głupie* [il. 3] odwołał się Nowotny w podziale przestrzennym i typie figury Chrystusa do słynnej redakcji tego tematu autorstwa Petera von Corneliusa¹⁰.

i było to jego pierwsze dzieło wystawione w rodzinnej Lubece. Obraz został zniszczony w roku 1942; zob. M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, s. 224–228.

⁹ J. Schnorr von Carolsfeld, *Chrystus błogosławiący dzieci*, 1822, olej na płótnie, 147×107 cm, zaginiony, dawniej: Hohe Domstift Naumburg; zob. *Verlorene Meisterwerke Deutscher Romantiker*, red. G.J. Wolf, München 1931, nr 96; J.F. Overbeck, *Chrystus w domu Marii i Marty*, 1813–1816, olej na płótnie, 103×85 cm, Berlin Alte Nationalgalerie; zob. Thimann 2014, jak przyp. 8, il. XXI.

¹⁰ P. von Cornelius, *Chrystus oraz panny mądre i głupie*, 1813–1819, olej na płótnie, 116×155 cm, Kunstmuseum, Düsseldorf.



2. Leopold Nowotny, *Chrystus w domu Marty*, 1844, czarna kredka, ołówek na papierze, 45,4×32,8 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, nr inw. Ig 5020. Fot. ZNiO

2. Leopold Nowotny, *Christ at Martha's house*, 1844, black crayon, pencil on paper, 45.4×32.8 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, inv. no. Ig 5020. Phot. ZNiO

works.⁸ One may look for the archetypes for *Christ in Martha's House* [fig. 2] in the works of Carolsfeld and Overbeck with the work of the former serving as an inspiration for the composition, the arch that closes it and the model for Christ's figure, while the limit imposed on the number of people and the reduction of the close-ups brings us closer to Overbeck's works.⁹ In the work *Christ and the Wise and Foolish Virgins* [fig. 3] Nowotny referred to the spatial divi-

⁸ Overbeck started work on the painting *Christ's Entry into Jerusalem* in 1808, while still in Vienna. He finished it only in 1824 and it was the first of his first works shown in his home town of Lubeck. The painting was destroyed in 1942; see: M. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, pp. 224–228.

⁹ J. Schnorr von Carolsfeld, *Christ Blessing the Children*, 1822, oil on canvas, 147×107 cm, lost, formerly: Hohe Domstift Naumburg; see: *Verlorene Meisterwerke Deutscher Romantiker*, eds. G.J. Wolf, München 1931, number 96; J.F. Overbeck, *Christ at Martha and Maria's house*, 1813–1816, oil on canvas, 103×85 cm, Berlin Alte Nationalgalerie; see: Thimann 2014 (fn. 8), fig. XXI.



3. Leopold Nowotny, *Chrystus oraz panny mądre i głupie*, ołówek, tusz podkolorowany akwarelą na papierze, 28,4×43,7 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, nr inw. Ig 5019. Fot. ZNiO

3. Leopold Nowotny, *Christ with the Wise and Foolish Virgins*, pencil, ink coloured with watercolour on paper, 28.4×43.7 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, inv. no. Ig 5019, photo: Zakład Narodowy im. Ossolińskich

sion and type of Christ figure depicted in a famous work on that topic by Peter von Cornelius.¹⁰

Comparing the papers by Nowotny with the works of his masters, it can be noticed that the artist left the “primitivism” of the first Nazarenes aside. The heroes depicted by the Polish representative of the artistic movement are no longer two dimensional “abstract” figures, but more material, and interacting with each other, which brings his works closer to the works of Carolsfeld, Cornelius and the second generation of the Nazarenes. The depictions of biblical scenes by Nowotny are also directed more towards emotional reception, an example of which might be the *Christ Carrying the Cross* which is close to the “baroque” passion depictions by Joseph von Führich.¹¹

¹⁰ P. von Cornelius, *Christ and the Wise and Foolish Virgins*, 1813–1819, oil on canvas, 116×155 cm, Kunstmuseum, Düsseldorf.

¹¹ C. Reiter, *Die Kartons von Joseph Führich zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien*, in: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, eds. M. von Hollein, Ch. Steinle, exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 15 Apr. – 24 Jul.

Porównując prace Nowotnego z dziełami jego mistrzów, można zauważyć, iż artysta zarzucił „primitywizm” rozwiązań pierwszych nazareńczyków. Bohaterowie ukazani przez polskiego przedstawiciela nurtu to nie dwuwymiarowe „abstrakcyjne” symbole, lecz figury bardziej materialne, pozostające ze sobą w interakcji, co zbliża jego prace do sztuki Carolsfelda, Corneliusa i drugiego pokolenia nazareńczyków. Przedstawienia scen biblijnych autorstwa Nowotnego ukierunkowane są także w większym stopniu na emocjonalny odbiór, czego przykładem może być *Chrystus niosący krzyż* bliski realizacjom pasywnym „barokowego” nazareńczyka Josepha von Führicha¹¹. Wymienione powyżej nawiązania formalne wskazują na mistrzów Nowotnego – Overbecka, Corneliusa, Carolsfelda,

¹¹ C. Reiter, *Die Kartons von Joseph Führich zu den Kreuzwegstationen in der Johann-Nepomuk-Kirche in Wien*, w: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, red. M. von Hollein, Ch. Steinle, katalog wystawy, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 15 IV – 24 VII 2005, Frankfurt am Main, s. 207–209.

i Führicha. Z każdym z tych artystów łączyły się drogi twórcze Polaka. W latach 1837–1838 przebywał on w Wiedniu, następnie udał się do Monachium, gdzie Cornelius i Carolsfeld byli profesorami akademii; ten pierwszy pełnił także funkcję jej długoletniego dyrektora i zdobył sławę dzięki freskowi *Sąd Ostateczny* w kościele św. Ludwika. W roku 1842 Nowotny przybył do Rzymu, gdzie niekwestionowanym mistrzem sztuki religijnej był Overbeck, który właśnie skończył *Triumf religii w sztuce*¹². Prace polskiego malarza ukazujące sceny biblijne doskonale wpisywałyby się zatem w nurt nazareńskich *Bilderbibel* zarówno jeśli chodzi o ikonografię, jak i równie ważną dla nazareńczyków formę, co znajduje uwiarygodnienie w kontekście historycznym – edukacji Nowotnego u malarzy z kręgu Bractwa św. Łukasza.

Dlaczego jednak ów zbiór biblijnych przedstawień nazwał Norwid „Biblią ilustrowaną polską” i co mogło sprawić, że kilka rysunków o tematyce religijnej aż tak rozbudziło wyobraźnię poety? Odpowiadając na to pytanie, warto odnieść się do jego poglądów na sztukę religijną, zwłaszcza tę tworzoną przez Bractwo św. Łukasza. Norwid, malarz prowadzący w Rzymie w latach 1847–1849 własną pracownię, niewątpliwie musiał spotkać jednego z najważniejszych ówczesnych artystów w Wiecznym Mieście – Johanna Friedricha Overbecka, dawnego przywódcę Bractwa św. Łukasza¹³. W swej twórczości Polak daleki był jednak od inspiracji stylistyką nazareńską, co doskonale ukazuje choćby szkic *Chrystus w domu Łazarza w Betanii* (1845)¹⁴. Podjęty przezeń temat, istotny dla Bractwa św. Łukasza, doczekał się – jak wspomniano – redakcji autorstwa Overbecka, Carolsfelda czy Nowotnego. Można nawet doszukać się w kompozycji Norwida analogii do przedstawień tych artystów – czy to w motywie arkady porządkującej przestrzeń kompozycji, co słusznie podkreśliła Agata Pietrzak¹⁵, czy w umieszczeniu pierwszoplanowych postaci na wprost widza, równoległe do płaszczyzny obrazu, zgodnie z zasadą klarowności i jasności przedstawianej sceny, co często wykorzystywali nazareńczycy. Pomimo tych analogii rysunek Norwida kształtowany jest w odmienny sposób – jest to wielofigurowa scena o rozbudowanych w głąb planach, rysowana postrzępioną, „nervową” kreską, przez co dzieło odbiega od stylistyki

The creative paths of the Pole were intertwined with the two artists. In 1837–1838 he was in Vienna, after which he went to Munich, where Cornelius and Carolsfeld were professors at academies. The former also fulfilled the function of its long-term director and obtained fame thanks to the fresco *Final Judgment* in St Ludwig church. In 1842 Nowotny went to Rome, where Overbeck was an unquestioned master of sacred art, and had just finished *The Triumphs of Religion in the Arts*.¹² The works of the Polish painter showing the biblical scenes would perfectly fit the *Bilderbibel* of the Nazarene movement when it comes to iconography as well as another form important to the Nazarenes, which is verified by historical context, namely, Novotny's education by painters from the circle from the Brotherhood of St. Luke.

Why, however, did Norwid call this collection of biblical works an “Bible in pictures” and what could have caused the fact that several drawings of a religious nature excited the poet so much? To answer this question, it is worth referring to views on sacred art, especially that created by the Brotherhood of St. Luke. Norwid, a painter with his own shop in Rome between 1847–1849, undoubtedly must have met one of the most important artists in Rome – Johann Friedrich Overbeck, a former leader of the Brotherhood of St. Luke.¹³ In his own creativity the Pole was far from being inspired by the Nazarene movement, which is perfectly shown by the sketch *Christ in the Lazarus house in Bretagne* (1845).¹⁴ The theme he tackled, which was very important to the brotherhood, was – as mentioned – undertaken by Overbeck, Carolsfeld and Nowotny. One might even look for analogies in the compositions by Norwid to depictions by the aforementioned artists – whether in the theme of arcade ordering of the space of the composition, as rightly observed by Agata Pietrzak,¹⁵ or in the placing of foreground protagonists right across the viewers, parallel to the surface of the painting, according to the principle of clarity of the presented scenery, which was frequently used by the Nazarenes. Despite these analogies, the painting by Norwid is shaped in a different way – it is a multi-figure scene with richly developed backgrounds, drawn by a ragged “nervous” line, which makes the work diverge from the style

¹² B. Hinz, „Der Triumph der Religion in den Künsten” Overbecks *Werk und Wort im Widerspruch seiner Zeit*, „Städel Jahrbuch” 7, 1979, s. 149–176.

¹³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Toruń–Warszawa 2014, cz. II: *Katalog*, nr 52.

¹⁴ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 97, 165–166, il. 81.

¹⁵ A. Pietrzak, *Przyczynek do historii niezachowanej kolekcji Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej (katalog rysunków ze zbiorów Biblioteki Narodowej)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 43, 2012, s. 180.

2005, Frankfurt am Main, pp. 207–209.

¹² B. Hinz, *Der Triumph der Religion in den Künsten* Overbecks *Werk und Wort im Widerspruch seiner Zeit*, „Städel Jahrbuch” 7, 1979, pp. 149–176.

¹³ M. Nitka, *Twórczość malarzy polskich w papieskim Rzymie w XIX wieku*, Toruń–Warszawa 2014, part II: *Katalog*, Cat. no. 52.

¹⁴ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, pp. 97, 165–166, fig. 81.

¹⁵ A. Pietrzak, *Przyczynek do historii niezachowanej kolekcji Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej* (catalogue of drawings from the National Library), *Rocznik Biblioteki Narodowej* 43, 2012, p. 180.

of the Nazarenes, for whom it was the simplicity of settings expressed by a clear line that was important.

Norwid's distancing from the art of the Brotherhood of St. Luke, including its leader Overbeck, is also revealed in the critical statements of the poet. Norwid noted even in 1849: "What the author says about Overbeck is true, but Overbeck has barely started and I doubt if he will continue – it is known that this master is of little strength, while the drawing is not showing spiritual truth – it merely points in its direction".¹⁶ The "author" mentioned by Norwid is probably Karol Libelt, whose text appeared in *Dziennik Polski*. The critic stated that Overbeck is merely "the only artist starting a new era of Christianity".¹⁷

Norwid, who shared with Karol Libelt a concept of art based on the triad: Beauty – Goodness – Truth, discerned in the artistic creations of the Nazarenes just assumptions, but cut himself off completely from their aesthetics.¹⁸ He expressed his opinions in the essay *Una piccolissima osservazione al illustre autore del 'Magnificat delle arti'* written in 1852 in Italian, attached to a letter to Michalina Dziekońska.¹⁹ In it, he writes that "Mr Montalembert" and Overbeck are two artists "taking the same position towards art" and it was their views that his essay addressed.²⁰ The source of the poet's knowledge about the aesthetics they had developed was – in the case of Charles de Montalembert – the publication *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* (in a letter described as *Sur le Catholicisme et le Vandalisme dans les Arts*), issued in 1839,²¹ while in the case of the German painter – an explanation of the painting *Religion triumphs in art*, published in "Kunst-Blatt" in 1841.²² The views expressed in this anonymous article, inspired by Overbeck, were elaborated in the manifesto *Del purismo nelle arti* that was supported by a group of purists to which Overbeck belonged.²³ Norwid was

nazareńczyków, dla których charakterystyczna była prostota układów wyrażonych przez klarowną linię.

Dystansowanie się Norwida od sztuki Bractwa św. Łukasza, a przede wszystkim jego przywódcy Overbecka, uwidacznia się także w krytycznych wypowiedziach poety. Norwid zanotował nawet w roku 1849: „Co autor o Overbecku mówi – prawda, ale Overbeck ledwo zaczął i już dalej, wątpię, czy postąpi – wiadomo, iż mistrz ten w malowaniu dość miernej jest siły, a rysunek też jego nie przedziwny – duchem on tylko wskazicielem”¹⁶. „Autorem” wspomnianym przez Norwida był najprawdopodobniej Karol Libelt, którego tekst ukazał się w „Dzienniku Polskim”. Krytyk stwierdził tam, że Overbeck jest „jedynym artystą rozpoczynającym nową erę chrześcijańską”¹⁷. Norwid, który z Karolem Libeltem podzielał koncepcję sztuki opartej na triadzie Piękno – Dobro – Prawda, dostrzegał wprawdzie w twórczości nazareńskiej słuszne założenia, lecz całkowicie odcinał się od jej estetyki¹⁸. Dał temu wyraz w eseju *Una piccolissima osservazione al illustre autore del „Magnificat delle arti”* napisanym w roku 1852 po włosku, dołączonym do listu do Michaliny Dziekońskiej¹⁹. Wspomina w nim, iż „Mr Montalembert” i Overbeck to dwaj autorzy „jedno stanowisko w obliczu sztuki zajmujący” i właśnie ich poglądów dotyczył jego esej²⁰. Źródłem wiedzy poety o rozwijanej przez nich estetyce była w przypadku Charles’a de Montalemberta publikacja *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* (w liście określona jako *Sur le Catholicisme et le Vandalisme dans les Arts*) wydana w roku 1839²¹, natomiast w przypadku niemieckiego malarza – objaśnienie obrazu *Triumph religii w sztuce* wydrukowane w „Kunst-Blatt” w roku 1841²². Poglądy wyrażone w tym anonimowym artykule, inspirowane przez Overbecka, znalazły swe rozszerzenie w manifestie *Del purismo nelle arti* formującym grupę purystów, w skład której wychodził także Overbeck²³. Norwid wyraźnie się od niej dy-

¹⁶ C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 596–597.

¹⁷ [K. Libelt], *Artyści, Dzienniki Polski* 1849, (25 Jul.), as quoted in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 4, p. 559

¹⁸ See: D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin, 2005, pp. 10–13.

¹⁹ C.K. Norwid, *Una piccolissima osservazione al illustre autore del 'Magnificat delle arti'*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 395–397.

²⁰ C.K. Norwid, letter to M. Dziekońska, 9 Aug. 1852, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 173.

²¹ Ch. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris 1839.

²² [A. Kestner], *Overbeck's Werk und Wort. Ein Aufsatz von einem römischen Kunstfreunde*, "Kunst-Blatt" 1841, no. 33 (27 Apr.), pp. 129–133; see also: B. Hinz, *Der Triumph der Religion in der Künsten. Overbecks "Werk und Wort" im Widerspruch seiner Zeit*, "Städel Jahrbuch" 1979, pp. 149–170.

²³ Purism's Manifesto (*Manifesto del Purismo*) was prepared by Antonio Bianchini and signed by Johann Friedrich Overbeck, Pietro Tenerani and Tommaso Minardi. Announced in 1842, it es-

¹⁶ C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 596–597.

¹⁷ [K. Libelt], *Artyści, „Dzienniki Polski”* 1849, (25 VII), cyt. za: Norwid 1971, t. 4, jak przyp. 1, s. 559

¹⁸ Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin, 2005, s. 10–13.

¹⁹ C.K. Norwid, *Una piccolissima osservazione al illustre autore del „Magnificat delle arti”*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 395–397.

²⁰ C.K. Norwid, list do M. Dziekońskiej, 9 VIII 1852, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 173.

²¹ Ch. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris 1839.

²² [A. Kestner], *Overbeck's Werk und Wort. Ein Aufsatz von einem römischen Kunstfreunde*, „Kunst-Blatt” 1841, nr 33 (27 IV), s. 129–133; zob. też: B. Hinz, „Der Triumph der Religion in der Künsten”. Overbecks „Werk und Wort” im Widerspruch seiner Zeit, „Städel Jahrbuch” 1979, s. 149–170.

²³ Manifest puryzmu (*Manifesto del Purismo*) został napisany przez Antonia Bianchiniego i podpisany przez Johanna Friedricha

stansował, deklarując, iż nie jest ani za purystami, ani przeciw nim²⁴. Pozostawał jednak admiratorem tego, „co z łaską Bożą” zrobił „Illustre Overbeck”, choć już nie tego, jaką formę miały jego prace²⁵. Zainteresowany odrodzeniem sztuki religijnej poeta podzielał więc idee wyrażone przez Montalemberta oraz purystów, lecz nie chciał naśladować formy tego kierunku malarstwa religijnego. Stanowisku temu był wierny i po latach jeszcze ostrzej odcinał się od sztuki członków Bractwa św. Łukasza oraz ich naśladowców. Wspominał: „Pocziwy Overbeck był reklamacją, przypomnieniem i upomnieniem, ale SAM NIC NIE ZROBIŁ – dlatego to wszyscy, co go naśladowają, zupełnie są jałowi i techniczni, i ani spostrzegają się, że są Egipcjanie!!”²⁶.

Overbeck mógł zatem wyznaczać kierunek „duchowy” sztuki, lecz jego realizacje nie satysfakcjonowały Norwida. Poeta wyraził nawet w *Krytykach i artystach* opinię, że już Kornel Stattler „dalej się posunął, nie mówię: w sztuce, lecz na drodze, jaką sztuka przyjmuje”²⁷. Więcej niż Overbecka cenił zatem jego naśladowcę – Stattlera. Pozytywnie wypowiadał się o nim już wcześniej, w liście z Krakowa w czerwcu 1842 roku. Pisał wówczas: „Pan Stattler [...] głębszych pomysłów wykonawca, szczęśliwie grupujący, z wyrozumowanym doświadczeniem, acz nie bez natchnienia i twórczości – kończy *Machabeuszów*, pod wszelkimi względami niepospolity obraz”, którego treść była zdaniem poety „solenna dla filozofa, dla poety, dla kogokolwiek bądź, dla człeka nie może być oziębłą”²⁸. Tym, co poruszało Norwida w sztuce Stattlera, była wyrażona umiejętnie treść dzieła. O niej napisał w *Promethidionie*, wyjaśniając, iż: „Autor *Machabeuszów na popiołach swych domów* i *Matki Boskiej Śnieżnej* pierwszy poczuł powagę sztuki narodowej i kierunek jej odgaduje. Orłowski był krajowym, ale nie narodowym – przedstawiał rzeczy naturalne, a nie naturę rzeczy; przedstawiał, co widział, a nie co przewidywał”²⁹. Stattler, ma-

clearly distancing himself from it, declaring that he is neither for nor against purists.²⁴ He remained, however, an admirer of what “with God’s blessing” the “Illustrious Overbeck” created, although he did not admire the form of his work.²⁵ Interested in the revival of sacred art, the poet shared the ideas expressed by Montalembert and the purists but did not want to follow that direction of religious painting. He remained faithful to this attitude and years afterward he moved away even more strongly from the art of the members of the Brotherhood of St. Luke and their followers. He reminisced: “Good old Overbeck was a remainder and an admonishment, but he himself HAD DONE NOTHING – therefore, all those who copy him are completely barren and technical, soon they will realize that they are Egyptians!!”²⁶

Overbeck could therefore set the stage for the “spiritual” direction of art, but his executions were not satisfactory to Norwid. The poet expressed the opinion in his *Critiques and artists* that Kornel Stattler, “moved farther, I do not mean in art, but in the direction that art should take”.²⁷ More than Overbeck, he admired his follower – Stattler. He had already expressed positive opinions about him earlier in a letter from Cracow in June 1842. He wrote then, “Mr. Stattler [...] executor of deeper ideas, grouping merily, with inspired experience, but not without creativity – finishes the *Maccabees*, an altogether exceptional painting” whose content was, in the poet’s opinion, “inspirational for the philosopher, poet, and does not leave any man unaffected”.²⁸ What moved Norwid in Stattler’s art was the aptly expressed content of the work of art. He clarified in *Promethidioni*, that the “Author of *Maccabees on the Ashes of his Houses* and *Saint Mary of the Snow* felt the importance of national art and gives it proper direction. Orłowski was from this country, yet was not national, he depicted natural things, not the nature of things; he presented what he saw, not what he foresaw”.²⁹ Stattler, producing reli-

Overbecka, Pietra Teneranego oraz Tommasa Minardiego. Ogłoszony w roku 1842, zapowiadał stworzenie nowej sztuki religijnej, opartej o „czyste” wzory sztuki dawnej, wypływającej z ducha. Za dzieło doskonale wypełniające te założenia uznawano *Dysputę o Najświętszym Sakramencie* Rafaela; zob. D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2016, s. 52.

²⁴ Norwid zapisał: „per me che non faccio partito ni dei puristi, ni dei contra-puristi”; Norwid 1971, jak przyp. 19, s. 396.

²⁵ Norwid w *Una piccolissima osservazione* ... zanotował, iż jest jednym z admiratorów, tego „co z łaską Bożą” robił Overbeck [„uno degli ammiratori di tutto cio che Illustre Overbeck ha fatto con la grazia di Dio”]; cyt. za ibidem, s. 397.

²⁶ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, 22 IX 1872, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 496.

²⁷ C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 596–597.

²⁸ C.K. Norwid, *Wyjątek z listu z Krakowa w czerwcu 1842 pisanego*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 6, s. 357–358.

²⁹ C.K. Norwid, *Promethidion*, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 3, s. 441.

established a new religious art base on “pure”, templates of old art, stemming from the spirit. A perfect work that fulfilled these criteria was *Disputation of the Sacrament* by Rafael; see: D. Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma 2016, p. 52.

²⁴ Norwid wrote: “per me che non faccio partito ni dei puristi, ni dei contra-puristi”; Norwid 1971 (fn. 19), p. 396.

²⁵ Norwid noted in *Una piccolissima osservazione*... that he is one of the admirers of what “with God’s blessing” Overbeck did [“uno degli ammiratori di tutto cio che Illustre Overbeck ha fatto con la grazia di Dio”]; as quoted in ibidem, p. 397.

²⁶ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, 22 IX 1872, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 496.

²⁷ C.K. Norwid, *Critics and artists*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 596–597.

²⁸ C.K. Norwid, *Wyjątek z listu z Krakowa w czerwcu 1842 pisanego*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, pp. 357–358.

²⁹ C.K. Norwid, *Promethidion*, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 6, p. 441.

gious paintings, was for Norwid a national creator. In the concept of Norwid, real art was religious in nature, although did not have to limit itself to the sacred theme. Therefore, national art should refer to the sacred art, without this reference no activity of creative art could exist.³⁰ The most important task of art was, therefore, exceeding what is temporary and earthly, and combining it with that which was divine. Nazarene art interested Norwid due to the potential of transcendental interpretation – looking deeper.

Referring the earthly reality to the divine plan, and the combination of these two perspectives in Norwid's thoughts about art, can also be found in the concept of the *Polish Bible in pictures*. In this perspective these would not be merely illustrations of biblical episodes, but depictions showing the sense of these events. Among the presented "biblical" works by Nowotny, it is difficult to find scenes, which one might directly associate with "Polishness". Such relevance was, however, ascribed – according to the explicitly expressed intention of the author – to the *Maccabees* by Stattler, seeing, in the presentation of the uprising and the Maccabean martyrdom, a metaphor of the November uprising and the martyrdom of the Polish nation.³¹ Norwid could ascribe this "biblical" sense to paintings that were not depictions of either the New or Old testaments, but works of art that "repeated" in the theological sense the living history of salvation, i.e. images of Polish saints. Works of this kind are quite numerous in Nowotny's output. He depicted, inter alia, St Adalbert, bishop St Stanislaus of Szczepanów, St Stanislaus Kostka, blessed Andrew Bobola and saints from Slavic lands: St Gleb and St Boris. These are both figures of individuals (most frequently), as well as (less often) scenes from their lives. They include – patrons of the Polish nation and state (St Adalbert, St Stanislaus of Szczepanów), as well as saints whose worship was promoted by the Catholic church contemporary to Nowotny – first of all blessed Andrew Bobola, beatified in Rome in 1853, or St Stanislaus Kostka, whose worship developed thanks to the revival of the Jesuit order in 1814.³²

Nowotny's collection was one of the widest collections of the Polish saints. The only precedence when it comes to the number of depictions was the decoration in the Golden Chapel in Poznań cathedral. The chapel was design as a mausoleum of the first Polish rulers and the concept came from Edward Raczyński,

lując obrazy religijne, był więc dla Norwida twórcą... narodowym. W koncepcji Norwida prawdziwa sztuka miała charakter religijny, choć nie musiała ograniczać się do tematyki sakralnej. Dlatego też sztuka narodowa powinna odnosić się także do sacrum, bez tego nawiązania nie mogła istnieć jakakolwiek aktywność twórczego ducha³⁰. Najważniejszym zadaniem sztuki było bowiem przekraczanie doczesnego, jednoczenie tego, co ziemskie, z tym, co boskie. Sztuka nazareńska interesowała Norwida przede wszystkim przez potencjał transcendentnego odczytania – wejrzenia głębiej.

Odniesienie ziemskiej rzeczywistości do boskiego planu i połączenie tych dwóch perspektyw w myśli o sztuce Norwida można odnaleźć także w koncepcji „Biblii ilustrowanej polskiej”. W tym ujęciu nie byłyby to jedynie ilustracje biblijnych epizodów, lecz przedstawienia ukazujące sens tych zdarzeń. Wśród zaprezentowanych „biblijnych” prac Nowotnego trudno doszukać się scen, które mogłyby wprost odsyłać do „polskości”. Takie znaczenie nadawano natomiast – zgodnie z wyrażoną *explicite* intencją autora – *Machabeuszom* Stattlera, widząc w przedstawieniu powstania i męczeństwa machabejskiego metaforę powstania listopadowego i martyrologii narodu polskiego³¹. Norwid ów „biblijny” sens mógł przypisać obrazom, które nie były przedstawieniami ze Starego bądź Nowego Testamentu, lecz dziełami, które „powtarzały” w teleologicznym sensie historię zbawienia, czyli wizerunkom świętych polskich. Prace tego rodzaju są dość liczne w dorobku Nowotnego, który ukazał m.in. św. Wojciecha, św. Stanisława biskupa, św. Stanisława Kostkę, bł. Andrzej Bobolę oraz świętych słowiańszczyzny – św. Gleba i św. Borysa. Są to zarówno sylwetki pojedynczych osób (najczęściej), jak i (rzadziej) sceny z ich życia. Znajdują się wśród nich patroni państwa i narodu polskiego (św. Wojciech, św. Stanisław), jak również święci, których kult był propagowany przez współczesny Nowotnemu Kościół katolicki – przede wszystkim bł. Andrzej Bobola, beatyfikowany w Rzymie w roku 1853, czy św. Stanisław Kostka, którego kult rozwinął się dzięki odnowieniu zakonu jezuitów w 1814 roku³².

Zbiór Nowotnego był jednym z najobszerniejszych pocztów polskich świętych. Jedynym precedensem, gdy chodzi o liczbę przedstawień, była dekoracja w Złotej Kaplicy w katedrze poznańskiej. Kaplica została zaprojektowana jako mauzoleum pierwszych

³⁰ Pniewski 2005 (fn. 18), pp. 24–26.

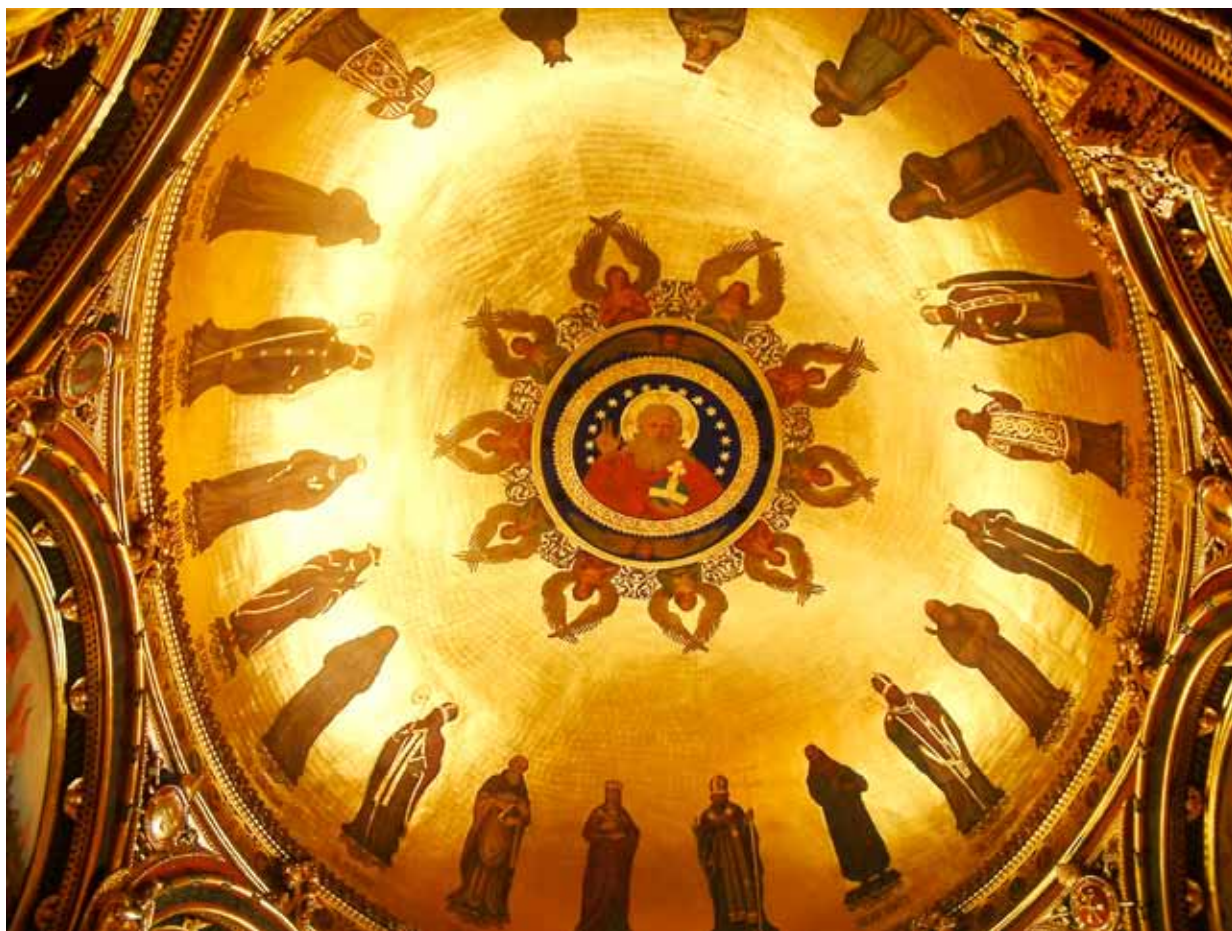
³¹ Compare W. Suchocki, *Mickiewicz i Machabeusze Stattlera*, in: *Księga Mickiewiczowska*, eds. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1998, pp. 117–122; Nitka 2014 (fn. 13), pp. 217–234.

³² In relation to the renaissance worship of Saint Stanisława Kostka, the room of the saint was decorated in the cloister near the church Sant'Andrea al Quirinale, which was made by Minardi; see: Vatsa 2016 (fn. 23), p. 49.

³⁰ Pniewski 2005, jak przyp. 18, s. 24–26.

³¹ Por. W. Suchocki, *Mickiewicz i Machabeusze Stattlera*, w: *Księga Mickiewiczowska*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak, Poznań 1998, s. 117–122; Nitka 2014, jak przyp. 13, s. 217–234.

³² W związku z renesansem kultu św. Stanisława Kostki w Rzymie powstała dekoracja celi świętego w klasztorze przy kościele Sant'Andrea al Quirinale, którą wykonał Minardi; zob. Vatsa 2016, jak przyp. 23, s. 49.



4. Kopuła w Kaplicy Królów Polskich, katedra w Poznaniu, 1835–1837, malowidło w technice enkaustycznej. Fot. Maciej Kaczor

4. Dome in the Golden Chapel (Chapel of the Polish Kings), Cathedral in Poznań, 1835–1837, painting in the encaustic technique, photo: Maciej Kaczor

władców polskich, a jej pomysłodawcą był Edward Raczyński, który szczegółowo opisał jej znaczenie w wydanej w roku 1841 broszurze *Sprawozdanie z fabryki kaplicy grobowej Mieczysława I i Bolesława Chrobrego w Poznaniu*³³. Budowla powstała na osi kościoła biskupiego, wzniesiono ją na planie ośmioboku, a wewnątrz nakryto kopułą, w której ukazano – jak zapisał Raczyński – „koło SS. Pańskich kościoła polskiego”³⁴, czyli przedstawienia polskich świętych i błogosławionych: Wojciecha, Stanisława biskupa, Stanisława Kostki, Salomei, Jolenty, Jadwigi, Wincentego Kadłubka, Jana Kantego, Kazimierza, Jozefata Kucewicza, Jacka i Czesława [il. 4]. Nie wiadomo, kto jest autorem projektów kartonów do tych malowideł (wykonanych wówczas bardzo nowatorską techniką enkaustyczną). Sylwetowe opracowanie ukazanych frontalnie postaci oraz ich hieratyczne ustawienie na złotym tle koresponduje ze sposobem prezentacji świętych w kanonie nazareńczyków i jakkolwiek autor tych malowideł pozostaje nieznany, to bez wątpienia

who described in detail its relevance in the brochure issued in 1841 entitled *Report from the tombstone chapel of Mieczysław I and Bolesław Chrobry in Poznań*.³³ The building was erected on the axis of the bishop's church, it was elevated on the plan of an octagon and the interior was covered by a dome, on which was shown – as mentioned by Raczyński – “a circle Treasury of Lord's Saints of the Polish Church”,³⁴ i.e. representation of Polish saints and beatified: Wojciech, bishop Stanisław, Stanisław Kostka, Saloma, Jolenta, Jadwiga, Wincenty Kadłubek, Jan Kanty, Kazimierz, Jozefat Kucewicz, Jacek and Czesław [fig 4]. It is not known who the author of the designs for the material for these paintings was (created using what was at that time a very novel encaustic technique). The silhouette front-focused depiction and their representation of a hierarchy in the golden background corresponds with the manner of presenting saints in the Nazarene canon and although the author of these paintings remains anonymous, without a doubt he

³³ E. Raczyński, *Sprawozdanie z fabryki kaplicy grobowej Mieczysława I i Bolesława Chrobrego w Poznaniu*, Poznań 1841.

³⁴ Ibidem, s. 39.

³³ E. Raczyński, *Sprawozdanie z fabryki kaplicy grobowej Mieczysława I i Bolesława Chrobrego w Poznaniu*, Poznań 1841.

³⁴ Ibidem, p. 39.

had to be a painter drawing on the Nazarene experiences.³⁵ It is worth stressing that, as in the case of many depictions, the iconography in Poznań diverts from the traditional one.

Edward Raczyński as the author of the iconographic program not only selected the particular figures, but also decided on their context. The saints were placed around God the Creator, who, as Raczyński wrote, “blesses the tribe with his raised arm [...] into which Mieczysław has instilled the holy belief”.³⁶ The presence of the saints constitutes, thus, a bridge between the history of Poland and the history of salvation. Below the figures, in the sphere between the dome and the body of the chapel, there are signs referring to the history of Poland: medallions with the coats of arms of the first rulers, primates and most notable families. This is, therefore, the summation of Polish history, the originators of which were the Mieszko I and Bolesław Chrobry. They are the ones to whom the main, lower part of the chapel, separated with arcades, is dedicated. In the niches, there is an altar and on the sides a monument of rulers and a sarcophagus with their remains. Over these two monuments, in the upper part of the arcades, there are two historical paintings referring to the key moments of their rule, i.e. introducing a new religion – a canvas by Januariusz Suchodolski *Mieczysław I Crushes Idols*, and establishing the kingdom – a piece of art by Edward Brzozowski *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Adalbert*³⁷ [fig. 5]. In the chapel, the history of Poland has, therefore, acquired an eschatological dimension, and the saints present in the history of Poland transcend it into a history guided by God.

There are no reports of the reception of the images of saints in the Poznań dome. It is, however, the first example in Poland of a visual summary of the historical thinking about the times wherein the history of the whole nation is connected with the sacrum. This romantic concept of history was based on the idea of the scholastic concept of time, where particular events constitute only a scene of the history of salvation.³⁸ This romantic historiosophy was close to the Brotherhood of St. Luke in which, as per the tradition of patrology (especially St Augustine), the bible was read as the history of the world. The paintings historically constructed their semantics in relation to the theological sense of the presented events, an example of which is *The Entry of Emperor Rudolf*

musiał nim być malarz czerpiący z nazareńskich doświadczeń³⁵. Warto podkreślić, iż w przypadku wielu przedstawień zaproponowano w Poznaniu ikonografię odbiegającą od tradycyjnej.

Edward Raczyński jako autor programu ikonograficznego nie tylko wybrał poszczególne postaci, ale i zdecydował o ich kontekście. Święci zostali umieszczeni wokół Boga-Stwórcy, który, jak pisał Raczyński, „wzniesioną ręką błogosławi [...] plemieniu, w które Mieczysław wiarę świętą zaszczerpił”³⁶. Obecność świętych stanowi więc pomost pomiędzy historią Polski a historią zbawienia. Poniżej postaci, w strefie pomiędzy kopułą a korpusem kaplicy, widnieją znaki odnoszące się do dziejów Polski: medaliony z herbami władców, prymasów i najznakomitszych rodów. Jest to więc suma dziejów Polski, której protoplastami byli Mieszko I i Bolesław Chrobry. Im poświęcona jest zasadnicza, dolna część kaplicy, rozczłonkowana arkadami. W znajdujących się tam niszach umieszczony jest ołtarz, a po bokach pomnik władców oraz sarkofag z ich szczątkami. Nad tymi dwoma monumentami, w górnej części arkad, znajdują się dwa obrazy historyczne odnoszące się do kluczowych momentów ich panowania, czyli zaprowadzenia nowej religii – płótno Januarego Suchodolskiego *Mieczysław I kruszy bałwany* oraz ustanowienia królestwa – dzieło Edwarda Brzozowskiego *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha* [il. 5]³⁷. W kaplicy dzieje Polski zyskały zatem wymiar eschatologiczny, a obecni w historii państwa święci transcendują je w kierowaną przez Boga historię.

Brak jakichkolwiek świadectw recepcji wyobrażeń świętych w kopule poznańskiej kaplicy. Jest ona jednak pierwszą na ziemiach polskich wizualną summą historycznego myślenia o dziejach, w których historia narodu powiązana jest z sacrum. Ten romantyczny koncept historii został oparty na idei scholastycznego pojęcia czasu, w którym poszczególne wydarzenia stanowią jedynie odsłonę historii zbawienia³⁸. Taka romantyczna historiozofia bliska była przede wszystkim Bractwu św. Łukasza, w którym zgodnie z patrystyczną tradycją (zwłaszcza św. Augustynem) czytano Biblię jako historię świata. Obrazy historyczne konstruowały więc swą semantykę w odniesieniu do teologicznego sensu prezentowanego zdarzenia, czego przykładem może być *Wjazd cesarza Rudolfa Habsburga do Bazylei* (1808) Franza Pforra i jego pendant – *Wjazd Chrystusa*

³⁵ From Ostrowska-Kęmbłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997, pp. 117–118.

³⁶ Raczyński 1841 (fn. 33), p. 39.

³⁷ Nitka 2014 (fn. 13), pp. 236–237.

³⁸ R. Koselleck, *O rozpadzie toposu „Historia magistra vitae” w polu horyzontu historii zdominowanej nowożytnością*, w: *Semantyka historyczna*, ed. H. Orłowski, transl. W. Kunicki, Poznań 2001, pp. 75–106.

³⁵ Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997, s. 117–118.

³⁶ Raczyński 1841, jak przyp. 33, s. 39.

³⁷ Nitka 2014, jak przyp. 13, s. 236–237.

³⁸ R. Koselleck, *O rozpadzie toposu „Historia magistra vitae” w polu horyzontu historii zdominowanej nowożytnością*, w: *Semantyka historyczna*, oprac. H. Orłowski, tłum. W. Kunicki, Poznań 2001, s. 75–106.



5. Edward Brzozowski, *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha*, 1836–1841, olej na płótnie, Kaplica Królów Polskich, katedra w Poznaniu. Fot. Maciej Kaczor

5. Edward Brzozowski, *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Adalbert*, 1836–1841, oil on canvas, Golden Chapel (Chapel of the Polish Kings), Cathedral in Poznań, photo: Maciej Kaczor

do Jerozolimy Overbecka³⁹. Ten historiozoficzny nurt zyskał na popularności za pontyfikatu Grzegorza XVI, kiedy w Kościele nastąpił renesans myślenia scholastycznego, a jednym z najważniejszych artystów stał się Overbeck. Romantyczna historiozofia rozkwitała także w rządzonej przez króla Ludwika I Monachium połowy lat 20. i 30. XIX wieku, po duchowym fermentie, jaki przyniosły uniwersyteckie wykłady Fridericha Schellinga w roku 1827. Zainspirowane nimi grono skupiło się wokół czasopisma „Eos” – jego czołowymi postaciami byli Franz von Baader i Joseph Goerres⁴⁰. Głosili oni renesans katolicyzmu i przyjęcie katolickiej epistemologii. Jej jądro zasadzało się również na odnowieniu myślenia scholastycznego, wedle którego historia świata jest historią zbawienia. Do tego kręgu należał i Cornelius, który podzielał fascynację Schellingiem. Malarz napisał: „nauczyłem się wiele

of Habsburg into Basel (1808) by Franz Pforr and its pendant – *Christ's Entry into Jerusalem* by Overbeck.³⁹ This historiosophic movement gained in popularity during the pontificate of George XVI, when the Church lived through a renaissance of scholastic thought and Overbeck became one of the most important artists. Romantic historiosophy also flourished during the early part of reign of King Ludwig I in Munich between middle of the 1820s and the 1830s, after the spiritual upheaval which was brought about by the lectures of Friderich Schelling in 1827. The community inspired by them centred around the magazine “Eos” – its leading figures were Franz von Baader and Joseph Goerres.⁴⁰ They announced the renaissance of Catholicism and the adoption of the Catholic epistemology. Its core was also about the renewal of scholastic thought, according to which

³⁹ Thimann 2014, jak przyp. 8, s. 224–228.

⁴⁰ O kręgu „Eosu” i roli Schellinga w jego formowaniu zob. C. Grewe, *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, Pennsylvania 2015, s. 76–77; zob. też: C. Grewe, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, „The Art Bulletin” 2007, nr 89 (1), s. 82–107.

³⁹ Thimann 2014 (fn. 8), p. 224–228.

⁴⁰ For more information about “Eos” and the role of Schelling in its creation see: C. Grewe, *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, Pennsylvania 2015, pp. 76–77; see also C. Grewe, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, “The Art Bulletin” 2007, no. 89 (1), pp. 82–107.

the history of the world was the history of salvation. Cornelius also belonged to this circle and he shared the fascination with Schelling. The painter wrote: "I learned a lot from him, from conversing with him. I think that I have not read anything penned by him. Nevertheless, I owe him a lot".⁴¹ Little wonder that in the "Eos" magazine, *Last Judgment* was read as a summation-condensation of the history of the world. The conviction that history is moving towards the realization of the Kingdom of God on Earth, and that the vicissitudes of history are "reflective of [...] the progress of divine revelation", are taken from the thoughts of German romantics, characteristic of the historiosophy of Norwid,⁴² who attended a lecture by Schelling in Berlin in 1845.⁴³ Historiosophy and the resulting necessity to defend the Catholic tradition in art was therefore a common theme for both the Nazarenes and for Norwid.

According to the ontological assumptions, the members of the Brotherhood of St. Luke, and also the purists, considered that the "essence" of the entities and phenomena should be presented and not their material representations. An intrinsic feature of the art created by the Nazarenes and their followers was, therefore, reference to what is visible and to the realm of the spiritual order, via the medium of strict connection to the form of the work of art and its content. The paintings of the Nazarenes were characterized by limiting the mimeticity of the painting and suspending its narrative. Dematerialization of the presented world was to refer to what cannot be perceived. What was presented was not transparent, but gained importance through how, and in reference to what it was painted. The *signifiant* decided upon the *signifié*. Therefore, the transparency of the form was lifted, and the anti-naturalism and archaic style of the works of the Nazarenes gained meaning, and what was visible was interpreted not through reference to what is real, but to other paintings. In this way the other, "spiritual", and not the "terrestrial" order of the world was to be shown. Perceiving the sense of the painting was possible not through analysis of the work, but by experiencing it. This acquisition of semantics by representation via reference to an image based on romantic concepts of history was named by Cordula Grewe "historical symbolism".⁴⁴

od niego, to jest z rozmów z nim. Myślę, że nie czytałem nic jego. Ale wiele mu zawdzięczam"⁴¹. Nie dziwi zatem, że między innymi na łamach „Eosu” odczytywano *Sąd Ostateczny* Corneliusa jako summę – kondensację historii świata. Przekonanie, że dzieje zmierzają ostatecznie do realizacji Królestwa Bożego na ziemi, a koleje historii mają „widoczne związki [...] z postępem objawienia boskiego”, zaczerpnięte z myśli romantyków niemieckich, charakteryzuje także historiozofię Norwida⁴². Poeta słuchał wykładów Schellinga w Berlinie w 1845 roku⁴³. Historiozofia i wynikająca z niej konieczność obrony katolickiej tradycji w sztuce były zatem elementami wspólnymi dla nazareńczyków i Norwida.

Zgodnie z założeniami ontologicznymi członkowie Bractwa św. Łukasza, a za nimi także puryści, uznawali, iż należy ukazywać „istotę” bytów i zjawisk, a nie ich materialne przejawy. Niezbysowną cechą sztuki tworzonej przez nazareńczyków i ich naśladowców było zatem odniesienie tego, co widzialne, do innego – duchowego porządku, czego wehikułem było ściśle powiązanie formy dzieła z jego treścią. Obrazy nazareńczyków charakteryzowały się ograniczeniem mimetyczności obrazu i zawieszeniem jego narracyjności. Dematerializacja świata przedstawionego miała odsyłać do tego, co ponadmysłowe. Przedstawione nie było więc transparentne, lecz zyskiwało znaczenie przez to, jak i w odniesieniu do czego zostało namalowane. Znaczące (*signifiant*) decydowało zatem o znaczeniu (*signifié*). Zniesiono więc przezroczystość formy, antynaturalistyczny, archaizujący styl prac nazareńczyków zyskiwał znacznie, a to, co widzialne, było interpretowane nie przez odniesienie do realnego, lecz do innych obrazów, w ten sposób odślaniany miał być inny, „duchowy”, a nie zmysłowy porządek ukazanego świata. Dotarcie do sensu obrazu możliwe było jednak nie tyle poprzez analizę dzieła, ile przez jego przeżycie. To nadawanie przedstawieniom semantyki przez odniesienia obrazowe w oparciu o romantyczną koncepcję dziejów Cordula Grewe nazwała „historycznym symbolizmem”⁴⁴.

W malarstwie polskim nazareńskie połączenie historii biblijnej i narodowej zaproponował w *Machabeuszach* Stattler. Jego dzieło ograniczało się jednak do prostej alegorii, w której historia biblijna zostaje odczytana w narodowym kontekście. Stattler zgod-

⁴¹ Peter Cornelius. *Festschrift zu des grossen Künstlers hundertstem Geburtstage*, 23. September 1883, ed. H. Riegel, pp. 82–83.

⁴² F. Schlegel, *Filozofia życia*, transl. X. Guenot, Wilno 1840, p. 28; see: A. Lisiecka, *Z problemów historyzmu Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 50, 1959, no. 2, pp. 355–356.

⁴³ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, in *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, pp. 313–314.

⁴⁴ Grewe 2009 (fn. 3), pp. 111–113.

⁴¹ Peter Cornelius. *Festschrift zu des grossen Künstlers hundertstem Geburtstage*, 23. September 1883, red. H. Riegel, s. 82–83.

⁴² F. Schlegel, *Filozofia życia*, tłum. X. Guenot, Wilno 1840, s. 28. Związki historiozofii Norwida z myślą niemieckich romantyków omawia A. Lisiecka, *Z problemów historyzmu Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 50, 1959, nr 2, s. 355–356.

⁴³ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, w: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 313–314.

⁴⁴ Grewe 2009, jak przyp. 3, s. 111–113.

nie z zasadą akademickiej jasności rozwija opowieść, która staje się polityczną paralelą. Historia biblijna uwniosła wydarzenie polityczne, a naród – bohater tego przedstawienia – poddany jest sakralizacji.

Nazareńskiemu rozumieniu historii odpowiada natomiast wspomniane dzieło Brzozowskiego *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha*, znajdujące się w Kaplicy Królów Polskich w poznańskiej katedrze. Ukazuje ono nową w ikonografii historii Polski scenę – spotkanie dwóch monarchów przy grobie św. Wojciecha. Dzieło wyróżnia się nazareńską stylistyką – kompozycję cechuje addycyjność, poszczególne figury są niemal wyizolowane, a relacje między nimi nie budują narracyjności, co znacznie redukuje mimetyzm przedstawienia, odnosząc je do innej, „duchowej” rzeczywistości. Wedle kryteriów interpretacji sztuki Bractwa św. Łukasza zaproponowanych przez Cordulę Grewe można je zatem wpisać w nurt „historycznego symbolizmu”, w którym formalne analogie, zgodne z „archaiczną” manierą bractwa, mają semantyczne przełożenie. Układ kompozycji pracy Brzozowskiego przetwarza schemat *Pokłonu Trzech Króli* pędzla Johanna Friedricha Overbecka (1813)⁴⁵. W scenie spotkania Bolesława Chrobrego i Ottona III przy grobie św. Wojciecha został zatem ukazany biblijny sens tego spotkania poprzez odwołanie do obrazów epifanii – w tym wypadku w realizacji Overbecka. Zachowana została również najważniejsza funkcja takiego obrazu religijno-historycznego, a więc zachęcanie odbiorcy do modlitwy.

W przeciwieństwie do Overbecka, Corneliusa, a nawet Brzozowskiego Nowotny nie podjął historycznego tematu, lecz pozostał konsekwentnie wierny malarstwu religijnemu. Wspominał: „sztuka dziś dla mnie ma cel wyższy [...]. Nie pracuję dla świata, nie szukam efektów i oryginalności znęcających tłumy; ale całą mą siłę czerpię z ducha i poświęcam Bogu”⁴⁶. Czy oznacza to jednak, iż „Biblia ilustrowana polska” ograniczała się jedynie do zbioru świętych narodowych i pozbawiona była tak ważnego dla nazareńczyków oraz ich intelektualnych sprzymierzeńców wymiaru eschatologicznego, przenoszącego to, co wieczne, także do tego, co polityczne? Taka jednowymiarowa interpretacja byłaby sprzeczna z istotą nazareńskiej historiozofii – łączącej sferę sacrum i profanum. Wykraczałaby także poza myślenie o przedstawieniach religijnych Norwida, czego przykładem mogą być ilustracje do *Bogurodzicy*, o których wspominał, iż mają się stać narzędziem w służbie narodowej⁴⁷. W tym ujęciu sztuka

In Polish painting, the Nazarene connection of biblical history and national history was proposed in the *Maccabee* by Slatter. His work was, however, limited to simple allegory, in which the biblical history was read in a national context. Slatter, as per the principle of academic clarity, developed the story, which became a political parallel. Biblical history elevates the political events and the nation – the hero of that event – is the subject of sacralisation.

The Nazarene understanding of history corresponds, however, to the aforementioned work by Brzozowski *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Wojciech* located at the Golden Chapel (Chapel of Polish Kings) in Poznań Cathedral. It shows a new scene in the iconography of Poland – a meeting of two monarchs at the grave of St Wojciech. This work is exceptional due to the Nazarene style – the composition is characterized by additivity; particular figures are almost isolated and the relations between them are not built by narrative, which reduces the mimeticism of presentation, referring it to another “spiritual” reality. According to other criteria of interpretation of the art of the Brotherhood of St. Luke proposed by Cordula Grewe, they might fit into the movement of “historical symbolism”, where formal analogies, consistent with the “archaic” manner of the brotherhood, are semantically translated. The arrangement of the composition of the works by Brzozowski processes the pattern of *Adoration of the Magi* by Johan Friedrich Overbeck (1813).⁴⁵ In the scene of the meeting of Bolesław Chrobry and Otton III near the grave of St Adalbert, the biblical sense of this meeting was shown by references to the paintings of epiphany – including the Overbeck’s executions. Also, the most important function of such a painting was maintained i.e. the religious-historical function, therefore, the encouragement of the recipient to prayer.

As opposed to Overbeck, Cornelius and even Brzozowski, Nowotny did not take up the historical subject, but remained persistently faithful to religious paintings. He claimed: “art today has for me a higher goal [...]. I do not work for the world, I do not seek effects and originality that discourages the crowds, but I draw energy from the spirit and devote it to God”.⁴⁶ Does this mean that the *Polish Bible in pictures* was limited only to the collection of national saints and was devoted to the eschatological that was so important to them and their followers, and which translates the eternal into the political? Such a one-dimensional interpretation would run counter

⁴⁵ J.F. Overbeck, *Pokłon Trzech Króli*, olej na desce, 49,7×66 cm, Kunsthalle Hamburg; zob. Thimann 2014, jak przyp. 8, il. XX.

⁴⁶ T. Padalica (Zenon Fisz), *Listy z podróży*, Wilno 1859, t. 2, s. 140.

⁴⁷ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, [sierpień? 1871], w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 492; Pniewski 2005, jak przyp. 18, s. 29.

⁴⁵ J.F. Overbeck, *Adoration of the Magi*, oil on board, 49.7×66 cm, Kunsthalle Hamburg; see. Thimann 2014 (fn. 8), fig. XX.

⁴⁶ T. Padalica (Zenon Fisz), *Listy z podróży*, Wilno 1859, vol. 2, p. 140.

6. Leopold Nowotny, *Immaculata*, 1847, olej na płótnie, kaplica pałacowa pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Turwi. Fot. Maria Nitka

6. Leopold Nowotny, *Immaculata*, 1847, oil on canvas, Palace Chapel of Holy Mary of Immaculate Conception in Turew, photo: Maria Nitka

to the essence of Nazarene philosophy of historiosophy – combining the sacred sphere with the profane. It would also go beyond the thinking about the religious representations of Norwid, an example of which may be the illustrations to *Bogorodzica*, which were said to be a tool in national service.⁴⁷ In this view, sacred art would become a political art and the cult of the Holy Virgin Mary gained modern and readable meaning. In this context it is worth looking at Nowotny's works. One might notice here a particular emphasis of the figure of Mary, whose images exceed the evangelical borders and create a small cycle *Life of the Holy Virgin Mary*, which fits into the family traditions of Mary worship.⁴⁸ Similarly, the reference to Mary worship can be found in the Golden Chapel (Chapel of Polish Kings) in Poznań. It is realized in the main altar by the image of Assunta, and by the themes in both historical paintings – in the depth of Brzozowski's composition one might see a triptych representing the *Madonna with Child* and in the work by Suchodolski, what stands out is the banner placed in the middle with the image of the Mother of God carried by the monarch's parade. In the Chapel, the idea highlighted is that worship of Mary is related to the beginning of Polish statehood and has a patriotic overtone.⁴⁹

The worship of Mary in Nowotny's art was given voice even more significantly in one more artistic creation. The artist produced for General Dezydery Chłapowski in 1847 a painting for the Immaculate Conception Chapel in Turew [fig. 6], the family's seat of the general.⁵⁰ Chłapowski ordered it during his stay in Rome, where under papal care the worship of the Immaculata was undergoing a revival. An important role in its propagation was played by the revelations of Alphonse Marie Ratisbonne, whom Chłapowski was to meet in Rome in 1842.⁵¹ Nowotny presented the Virgin Mary in a frontal fashion in a man-



sakralna stawiała się zatem sztuką polityczną, a kult Najświętszej Marii Panny zyskiwał całkiem doczesne odczytanie i znaczenie. Warto w tym kontekście przyjrzeć się zbiorowi Nowotnego. Można zauważyć tu szczególne wyróżnienie postaci Marii, której wizerunki przekraczają ramy ewangeliczne i tworzą niewielki cykl *Żywot Najświętszej Marii Panny*, wpisujący się w rodzime tradycje kultu maryjnego⁴⁸. Podobne odniesienie do kultu Marii odnajdziemy w Kaplicy Królów Polskich w Poznaniu. Realizowane jest ono w ołtarzu głównym poprzez wizerunek Assunty, jak i przez motywy w obydwu obrazach historycznych – w głębi kompozycji Brzozowskiego widoczny jest bowiem tryptyk z przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem, a w pracy Suchodolskiego wyróżnia się, umieszczona pośrodku, chorągiew z wizerunkiem Matki Boskiej niesiona przez pochód monarchy. W kaplicy zaakcentowano ideę głoszącą, iż kult Marii wiąże się z początkiem polskiej państwowości i ma patriotyczny wydźwięk⁴⁹.

Kult maryjny w sztuce Nowotnego doszedł wyrażenie do głosu w jeszcze jednej realizacji. Artysta wykonał bowiem dla Dezyderego Chłapowskiego w roku 1847 obraz przeznaczony do kaplicy pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Turwi [il. 6], rodowej siedzibie generała⁵⁰. Chłapowski zamówił to przedstawienie podczas pobytu w Rzymie, gdzie pod opieką pa-

⁴⁷ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, [Aug.? 1871], in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 492; Pniewski 2005 (fn. 18), p. 29.

⁴⁸ To the paintings of Nowotny presenting Holy Virgin Mary include: *Birth*, *Coronation of the Holy Virgin Mary*, *Holy Virgin Mary in Mandrola*, see fn. 2.

⁴⁹ Nitka 2014 (fn. 13), pp. 247–248.

⁵⁰ E. Prałat, *Turew. Miejsce i sztuka*, Poznań 2012, pp. 39–47.

⁵¹ The meeting of Chłapowski and Ratisbonne was described in her memoirs by the daughter of the general; see ibidem, p. 45.

⁴⁸ Do rysunków Nowotnego z przedstawieniami Najświętszej Marii Panny należą: *Narodzenie*, *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, *Najświętsza Maria Panna w mandorli*, zob. przyp. 2.

⁴⁹ Nitka 2014, jak przyp. 13, s. 247–248.

⁵⁰ E. Prałat, *Turew. Miejsce i sztuka*, Poznań 2012, s. 39–47.

piestwa odradzał się kult Immaculaty. Ważną rolę w jego propagowaniu miały objawienia Alphonse'a Marie Ratisbonne'a, którego Chłapowski miał spotkać w Wiecznym Mieście w 1842 roku⁵¹. Nowotny przedstawił Marię Pannę frontalnie, w mandorli, zgodnie z klasyczną ikonografią Immaculaty, jednak wizerunek ten ma swój bezpośredni pierwowzór – fresk Philippa Veita z kaplicy Orsinich w kościele Trinità dei Monti w Rzymie. Dzieło Veita cieszyło się ogromnym uznaniem nad Tybrem. Przebywający tam w latach 30. XIX wieku Brzozowski wspominał: „przed takim obrazem można się modlić”⁵². Ograniczając środki malarskiej wypowiedzi, świadomie archaizując, Nowotny pragnął powrócić za Veitem do idei obrazu dewocyjnego, i osiągnął sukces, skoro recenzent „Przeglądu Poznańskiego” stwierdził, że „cały obraz jest niepospolity, jaśnieje czystym religijnym natchnieniem”⁵³. Szafę ołtarzową miały uzupełnić figury świętych, które Chłapowski zamówił u Norwida. Poeta oczywiście nigdy ich nie ukończył.

Generał, tworząc nową kaplicę, nawiązał zatem do typu religijności propagowanej wówczas przez papieżstwo i wskazał jako wykonawców rzymskich artystów, co było świadomą decyzją ideowo-artystyczną. Inspiracją projektu Chłapowskiego była podróż do Rzymu. Jak zapisał jego biograf, ksiądz Walerian Kalinka: „powróciwszy z Rzymu, na pamiątkę wrażeń i postanowień stamtąd wyniesionych zbudował kaplicę Matki Boskiej. I odtąd Turew, jak powiedziano z przekąsem, a jednak prawdziwie, stała się »kaplicą przy wielkopolskim Kościele«”⁵⁴. Generał po wizycie nad Tybrem z „katolika prywatnego” – jak nazwał go Kalinka – przeistoczył się w przywódcę ruchu polskich ultramontan, jak mawiali nieprzychylni mu liberałowie, czy może bardziej w osobę przekonaną o konieczności połączenia spraw religii i państwa. Ogromną rolę w narodzinach tej polityczno-społecznej koncepcji odegrali księża zmartwychwstańcy i związany z nimi zięć Chłapowskiego, Jan Koźmian. Jak zauważył ksiądz Kalinka, generał jako „jeden z pierwszych ocenił [...] pożytek tego związku zakonnego [...] dla Polski [...], bo stał się dla niej nowym łącznikiem ze stolicą Apostolską”⁵⁵. Zmartwychwstańcy krzewili także kult Niepokalanego Poczęcia. Dla nich wizerunek Immaculaty wykonał (jako pierwszy) także Edward

dorla, according to the classic iconography of the Immaculata, yet this image has a direct originator – a fresco by Philipp Veit from the Orsini chapel near the river Tiber in Trinità dei Monti in Rome. The work by Veit was very popular. While there in the 1830s, Brzozowski stated: “before such a painting one may pray”.⁵² Limiting the tools of the painter's expression, while rendering the work in an archaic fashion, Nowotny wanted, just as Veit did, to successfully return to a devotional image. A reviewer in *Przegląd Poznański* magazine stated that “the entire image is original, it is bright with religious inspiration”.⁵³ The altar cabinet was to be filled in by figures of saints, which Chłapowski ordered from Norwid. The poet never finished them.

The General, creating a new chapel, referred to the types of rigorousness propagated then by the Holy See and pointed to artists from Rome as potential authors, which was a conscious decision from the artistic point of view. One inspiration for the project by Chłapowski was a trip to Rome. As written by his biographer, priest Walerian Kalinka: “upon returning from Rome, he built a chapel of the Mother of God as a souvenir of the impressions. And from now on, Turew, as said with irony, yet truly, became a ‘chapel near the Wielkopolski Church’”.⁵⁴ The general after the visit to Rome as a “private Catholic” – as Kalinka called him – became a leader of the Polish ultramontanes, as liberals who were hostile towards him used to say, or, at least, a person more convinced about the necessity of connecting the matters of religion and state. An important role in the birth of this socio-political concept was played by the Resurrectionist priests and Chłapowski's brother in law, Jan Koźmian. As observed by the priest Kalina, the general as “was one of the first to evaluate [...] the beneficial work of this order [...] for Poland [...] because it became for it a new link to the Holy See”.⁵⁵ Resurrectionists also worshipped the Immaculate Conception. For them the image of the Immaculata was for the first time produced by Edward Brzozowski.⁵⁶ Resurrectionists preached conservative ideas bringing together Polish society with the Church, most of all with the papacy, based on which they wanted to build a patriotic Polish camp. The chapel was devoted to the worship

⁵¹ Spotkanie Chłapowskiego i Ratisbonne'a opisała we wspomnieniach córka generała; zob. ibidem, s. 45.

⁵² E. Brzozowski, list do W.K. Stattlera, Rzym, 14 III 1837, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zbiory Specjalne, nr 290–I, k. 14.

⁵³ *Wiadomości bieżące* „Przegląd Poznański” 5, 1847, s. 245–246.

⁵⁴ W. Kalinka, *Jenerał Dezydery Chłapowski*, Poznań 1885, s. 174.

⁵⁵ Ibidem, s. 170.

⁵² E. Brzozowski, letter to W.K. Stattler, Rome, 14 Mar. 1837, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Special Collection, number 290–I, p. 14.

⁵³ *Current News (Wiadomości bieżące)*, “Przegląd Poznański” 5, 1847, pp. 245–246.

⁵⁴ W. Kalinka, *Jenerał Dezydery Chłapowski*, Poznań 1885, p. 174.

⁵⁵ Ibidem, p. 170.

⁵⁶ The painting *Immaculata* by Brzozowski is in the Church of the Gracious Mother of God in Mentorelli. For the information about the painting I want to thank Wiesława Cichosz.

of the Immaculate Conception, a dogma announced only in 1854, it may therefore be read as a manifesto of particular conservative and anti-modernist ideological attitudes.

The chapel in Turew, like the Golden Chapel in Poznań (The Chapel of the Polish Kings), is an example of the spread of romantic, yet, conservative ideas. These projects brought together artists whose art corresponded to the ideal assumptions of the principals. In both executions one saw the morning star of Polish art. Kajetan Morawski, while describing to Raczyński the work of Brzozowski, stated: "this painting will leave nothing to be desired and will open a new school of Polish painting, and we will owe it to you for discovering such a talented artist".⁵⁷ Also, another critic, probably Koźmian, reported on the exhibition of Polish Nazarenes in 1847 in Rome, in which Norwid took part: "Looking at their work, we wanted to see if there is potential for a national school".⁵⁸ He did not find it, however. The reality differed from the expectations of the Nazarenes, their advocates and promoters of their activity. Norwid, when commenting on the *Polish Bible in pictures*, which was to be created by Nowotny, referred not only to the collection of paintings and graphics, but to a certain design of sacred and national painting, which would allow him to call their author "exquisite master".⁵⁹ The idea of the *Polish Bible in pictures* may be another attempt at a sanctifying national history in the art of romanticism, although, as indicated by the Nazarenes and Purists – not only Polish romanticism.

Abstract

In 1872 Cyprian Kamil Norwid voiced an appeal to save a collection of drawings by Leopold Nowotny, who named the future *Polish Bible in pictures*. The author hereof presented the idea of an "Polish Bible in pictures", as was undertaken by the Brotherhood of St. Luke in the art of the 19th century, whose artistic heir was Leopold Nowotny. He created several dozen drawings showing religious scenes set in Nazarene aesthetics. These depictions do not differ much from the classical versions of cycles of paintings from the history of the Old and New Testaments. The author seeks, therefore, answers as to why Norwid saw in them paintings from the "Polish" bible. This issue is analysed with reference to the Nazarene concept of history in which, according to the scholastic idea of time, particular events become a repetition of the

Brzozowski⁵⁶. Zmartwychwstańcy głosili konserwatywne idee łączności polskiego społeczeństwa z Kościołem, przede wszystkim z papieżem, w oparciu o które pragnęli zbudować patriotyczny obóz polski. Kaplica poświęcona kultowi Niepokalanego Poczęcia, dogmatowi ogłoszonemu dopiero w roku 1854, może więc być odczytana jako manifest konkretnej – konserwatywnej i antymodernistycznej postawy ideologicznej.

Kaplica w Turwi, podobnie jak Kaplica Królów Polskich w Poznaniu, to przykład rozprzestrzeniania się romantycznych, lecz konserwatywnych idei. Wokół tych projektów zgromadzeni zostali artyści, których sztuka odpowiadała ideowym założeniom zleceniodawców. W obu realizacjach upatrywano jutrzenki nowej sztuki polskiej. Kajetan Morawski, opisując Raczyńskiemu dzieło Brzozowskiego, wspominał: „obraz ten nie zostawi nic do życzenia i otworzy nową szkołę malarstwa polskiego, którą będziemy winni panu, co odkryłeś tak zdolnego artystę”⁵⁷. Także inny krytyk, najprawdopodobniej Koźmian, relacjonując wystawę polskich nazareńczyków w roku 1847 w Rzymie, w której brał udział m.in. Norwid, pisał: „Oglądając ich dzieła, chodziło nam naprzód o to, czy się gdzie nie dopatrzymy zakroju na szkołę udzielnie narodową”⁵⁸. Nie doszukał się jej jednak. Rzeczywistość rozminęła się z oczekiwaniami nazareńczyków, ich zleceniodawców i promotorów tej twórczości. Wspominając „Biblię ilustrowaną polską”, którą miał stworzyć Nowotny, Norwid odniósł się więc nie tylko do zbioru rysunków i grafik, lecz do pewnego projektu malarstwa narodowo-sakralnego, dzięki któremu mógł nazywać ich autora „znakomitym sztukmistrzem”⁵⁹. Pomysł „Biblii ilustrowanej polskiej” może być kolejną odsłoną sakralizacji narodowej historii obecnej w sztuce romantyzmu, choć jak wskazał przykład nazareńczyków czy purystów – nie tylko romantyzmu polskiego.

Streszczenie

W roku 1872 Cyprian Kamil Norwid apelował, by ocalić zbiór rysunkowy autorstwa Leopolda Nowotnego, który nazwał przyszłą „Biblią ilustrowaną polską”. Autorka przedstawia ideę „Biblii ilustrowanej”, jaką w sztuce XIX stulecia ponownie podjęli członkowie Bractwa św. Łukasza, których ideowym spadkobiercą był Leopold Nowotny. Stworzył on kilkanaście rysunków ukazujących sceny biblijne, osa-

⁵⁷ K. Morawski, *Korespondencja z 2 VIII 1839*, „Przyjacieli Ludu” I, 1839, no. 8, p. 62.

⁵⁸ *Wiadomości bieżące*, „Przegląd Poznański” 5, 1847, p. 670.

⁵⁹ C.K. Norwid, letter to J.B. Zaleski, 11 Jan. 1872, in: Norwid 1971 (fn. 1), vol. 9, p. 502.

⁵⁶ Obraz *Immaculata pędzla Brzozowskiego* znajduje się w sanktuarium Matki Bożej Łaskawej w Mentorelli. Za informację o obrazie pragnę podziękować Wiesławę Cichosz.

⁵⁷ K. Morawski, *Korespondencja z 2 VIII 1839*, „Przyjacieli Ludu” I, 1839, nr 8, s. 62.

⁵⁸ *Wiadomości bieżące*, „Przegląd Poznański” 5, 1847, s. 670.

⁵⁹ C.K. Norwid, list do J.B. Zaleskiego, 11 I 1872, w: Norwid 1971, jak przyp. 1, t. 9, s. 502.

dzonych w nazareńskiej estetyce. Przedstawienia te nie różnią się niczym od klasycznych wersji cyklów obrazowych historii ze Starego i Nowego Testamentu. Autorka poszukuje więc odpowiedzi, dlaczego Norwid widział w nich obrazy z „polskiej” Biblii. Analizując to zagadnienie, sięgnęła do nazareńskiej koncepcji historii, w której zgodnie ze scholastycznym pojęciem czasu poszczególne wydarzenia stają się powtórzeniem historii zbawienia – najważniejszego w teologii katolickiej przekazu Biblii. Wskazała, iż nazareńska estetyka, zakorzeniona w takim pojęciu czasu, jest ściśle powiązana z semantyką dzieła. Archaiczna antynaturalistyczna forma obrazów Bractwa św. Łukasza to zatem element świadomego historyzowania, warunkujący zrozumienie istoty dzieł tego nurtu. To powiązanie formy i treści w dziełach nazareńczyków Cordula Grewe określiła jako „symbolizm historyczny”, łączy on historię świętą i świecką, przenosi profanum w strefę sacrum. W tym ujęciu polską wersją historii biblijnej byłyby przedstawienia świętych autorstwa Nowotnego. W teologicznym sensie powieleniem historii biblijnej są bowiem dzieje poszczególnych świętych – naśladowców Chrystusa. Powtórzeniem historii zbawienia były dla członków Bractwa św. Łukasza także wydarzenia z dziejów narodu. W polskiej sztuce jedyną pełną realizacją tej koncepcji jest dzieło Edwarda Brzozowskiego *Bolesław Chrobry i Otton III u grobu św. Wojciecha* w Kaplicy Królów Polskich w katedrze poznańskiej. Brak jednak odniesień do historii Polski w sztuce Nowotnego, który poświęcił się wyłącznie malowaniu obrazów religijnych. W nazareńskiej koncepcji dziejów nie musiało to oznaczać braku „polskości” tych dzieł, można je bowiem umieścić w politycznym kontekście jako manifestację katolickiej i konserwatywnej postawy stojącej u podstaw fundacji Kaplicy Królów Polskich czy kaplicy w Turwi, gdzie w ołtarzu umieszczony został obraz Nowotnego *Immaculata*. Przywołując idę stworzenia „Biblii ilustrowanej polskiej”, Norwid odniósł się więc nie tylko do zbioru rysunków i grafik Nowotnego, lecz do projektu stworzenia malarstwa narodowo-sakralnego, a sam pomysł zebrania ilustracji do „Biblii ilustrowanej polskiej” może być rozumiany jako kolejna odsłona sakralizacji narodowej historii w sztuce polskiego romantyzmu.

Słowa kluczowe: Cyprian Kamil Norwid, Leopold Nowotny, malarstwo religijne, XIX wiek, Bractwo św. Łukasza, Biblia ilustrowana (*Bilderbibel*), Turew

dr Maria Nitka
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Foksal 11/6, 00–372 Warszawa
e-mail: m.nitka@world-art.pl

concept of the history of salvation – the most important lesson in the message of the Catholic theology of the Bible. It is indicated that the Nazarene aesthetics, rooted in such a concept of time, is strictly related to the semantics of the work. The archaic, anti-naturalist form of the paintings of the Brotherhood of St. Luke is, therefore, an element of a conscious attempt at historiosophy, which is the basis for understanding the core of this artistic movement. This connection of form and content in the works of the Nazarenes was described by Cordula Grewe as “historical symbolism”, which connects the holy and secular histories and moves the profanum into the sphere of the sacrum. This perspective on the Polish version of biblical history would feature depictions of saints by Nowotny. In the theological sense, the copies of biblical history are, in fact, the fates of particular saints – followers of Christ. Events from the history of the nation were for the members of the Brotherhood of St. Luke also a repetition of the history of salvation. In Polish art, the only full realization of this concept is the work of Edward Brzozowski *Bolesław Chrobry and Otton III at the Tomb of St Adalbert* in the Golden Chapel in Poznań cathedral. There are, however, no references to the history of Poland in the art of Nowotny, who devoted himself only to producing religious paintings. In the Nazarene concept of history, this did not have to mean a lack of “Polishness” of these works; they might be placed in the political context as a manifestation of Catholicism with conservative values being the basis of the founding of the Golden Chapel (Chapel of the Kings of Poland) and the chapel in Turew, where in the altar Nowotny’s painting of the Immaculata was placed. Bringing up the idea of creating the *Polish Bible in pictures*, Norwid referred not only to the collection of graphics and paintings by Nowotny, but to the project of creating a sacred-national painting movement, and the very idea of collecting illustrations for the *Polish Bible in pictures* may be understood as another attempt at the sanctification of national history in the art of Polish romanticism.

Keywords: Cyprian Kamil Norwid, Leopold Nowotny, religious painting, 19th century, Brotherhood of St. Luke, Polish Bible in pictures (*Bilderbibel*), Turew