

Muz., 2022(63): 15-24
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2022
data recenzji – 04.2022
data akceptacji – 04.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.8559

POSĄG CERES Z KRÓLEWSKO- -UNIWERSYTECKIEJ KOLEKCJI ODLEWÓW GIPSOWYCH

THE STATUE OF CERES FROM THE ROYAL- -UNIVERSITY COLLECTION OF PLASTER CASTS

Monika Dunajko

Wydział Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID 0000-0001-6052-2298

Abstract: One of the more interesting collections of plaster prototypes, as yet not thoroughly studied, is the Warsaw collection of plaster casts. In the to-date studies it has been analysed from the perspective of history and history of art as a homogenous whole, a carrier of artistic culture. However, what is still missing are analyses focusing on basic facts as perceived by a museum curator, enabling identification of the objects composing the collection. The present paper aims at discussing the issues related to the identification of the works' models and interpretation of

works which come from university museums' collections. The case study selected will concern one of the statues from the collection of the University of Warsaw. A detailed study of the cast of the goddess demonstrates how an analysis of one object can extend the knowledge of a whole museum collection. An accurate identification of the object and of its provenance allow us to better see custodians' motivation for the selection of definite exhibits, and to enhance our understanding of how museum exhibits shape Polish culture and scholarship.

Keywords: University museum, provenance, University of Warsaw, collections, collection history, plaster cast.

Jedną z ciekawszych kolekcji wzorów gipsowych, która do tej pory nie doczekała się pełnego opracowania, jest gipsoteka warszawska. W dotychczasowych badaniach rozpatrywano ją przede wszystkim z perspektywy historii i historii sztuki jako jednorodną całość, nośnik kultury artystycznej. Wciąż brakuje natomiast analiz uwzględniających podstawowe, z punktu widzenia muzealnika, fakty umożliwiające identyfikację obiektów składających się na kolekcję. Dopóki poszczególne elementy gipsoteki nie zostaną rozpoznane, a ich proveniencja, datowanie ani nawet zmieniająca się w ciągu dwóch wieków liczba – określone, trudno mówić o jej opracowaniu pod kątem wartości muzealnych. Tym bardziej ryzykowne jest wyciąganie daleko idących wniosków dotyczących ich wpływu na polską kulturę i naukę, zwłaszcza na podstawie nie do końca rozpoznanego zbioru.

Historia kolekcji warszawskiej nierozzerwalnie wiąże się z Uniwersytetem Warszawskim i metodami nauczania w XIX w. Nieodzowną częścią uczelni w oświeceniu stały się wyspecjalizowane gabinety naukowe, w których gromadzono kolekcje reprezentujące poszczególne dziedziny nauki¹. Do bardziej efektownych zbiorów należały bez wątpienia gipsoteki. Znajdujące się tam eksponaty łączyły walory estetyczne i naukowe – każdy odlew stanowił przykład sztuki danej epoki, a kolekcja, jako całość, pomagała zobrazować rozwój sztuki na przestrzeni wieków. Gabinety dawały możliwość zgromadzenia w jednym miejscu reprodukcji najważniejszych dzieł rzeźbiarskich, czego nie można zrealizować w przypadku oryginałów. Znaczenie miały także niższe koszty produkcji – odlewy były tańsze niż reprodukcje w kamieniu, ale jednocześnie pozwalały na wykonanie bliźniaczej kopii, z uwzględnieniem wszystkich szczegółów².

Dopiero w ostatnich latach zbiory te ponownie znalazły się w obszarze zainteresowań badaczy. Odlewy przestały być postrzegane wyłącznie jako kopie słynnych zabytków, ale stały się przedmiotem badań, pełnoprawnym obiektem muzealnym, z własną historią wymagającą analizy merytorycznej. Szczegółowego opracowania doczekały się kolekcje pochodzące ze zbiorów uczelnianych, a także prywatnych, m.in. kolekcja University of Tartu Art Museum³, Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴, Ashmolean Museum⁵, Thorvaldsens Museum⁶ czy eksponaty ze zbiorów Akademii Francuskiej w Rzymie⁷. Naukowcy prześledzili dzieje wspomnianych gipsotek, poznali dokładny skład kolekcji oraz jej wpływ na naukę i kulturę. Odlewy stały się również przedmiotem badań interdyscyplinarnych, w których łączy się zagadnienia historyczne z pozwalającymi na potwierdzenie wielu hipotez analizami chemiczno-fizycznymi. Prym wiodą tu głównie badacze z Victoria and Albert Museum⁸ oraz British Museum⁹.

Korzenie warszawskiej gipsoteki sięgają czasów Stanisława Augusta i jego kolekcji dzieł sztuki tworzonych z myślą o powołaniu w Warszawie ośrodka kształcącego artystów¹⁰. Monarcha zgromadził ponad 500 odlewów, wśród których były kopie rzeźb uważanych wówczas za kanoniczne¹¹. Po śmierci króla kolekcja znalazła się w posiadaniu księcia Józefa Poniatowskiego i jego spadkobierców, a następnie w 1811 r. została odkupiona przez Izbę Edukacyjną Księstwa Warszawskiego z zamiarem ulokowania jej w planowanej Szkole Sztuk Pięknych¹². Tymczasem w 1816 r. założono Królewski Uniwersytet Warszawski, a kolekcja została przekazana Oddziałowi Sztuk Pięknych. Umieszczono ją w Sali

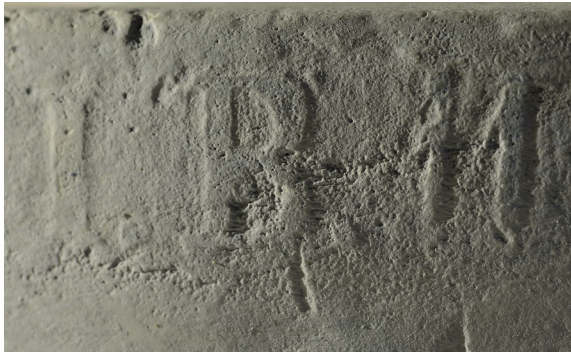


1. Odlew gipsowy posągu kobiety w welonie, Sala Kolumnowa (Wydział Historii UW), fot. Monika Dunajko

1. Plaster cast of a statue of a veiled woman, Columned Hall (Faculty of History, University of Warsaw), Photo Monika Dunajko

Kolumnowej gmachu Oddziału jako gabinet wzorów gipsowych, który w kolejnych latach był sukcesywnie powiększany o nowe obiekty wykonywane w renomowanych pracowniach europejskich.

Warszawski gabinet odlewów gipsowych udostępniano szerszej publiczności, czym doskonale wpisywał się w zjawisko widoczne na licznych uniwersytetach europejskich. Kolekcje, tworzone z myślą o wykorzystaniu ich w procesie edukacji, miały poszerzać nie tylko horyzonty studentów, lecz także szerokiej publiczności niekoniecznie zaznajomionej z historią sztuki¹³. Gipsoteki stanowiły stałe medium obcowania z kulturą wysoką, przez co miały realny wpływ na kształtowanie się wrażliwości estetycznej i wiedzy na temat przeszłości¹⁴.



2. Numer inwentarzowy naniesiony na bazę odlewu, fot. Monika Dunajko

2. Accession number placed on the cast base, Photo Monika Dunajko

Losy Uniwersytetu Warszawskiego, a przez to status większości zbiorów, były skorelowane z sytuacją polityczną w kraju. Jednakże integralność kolekcji gipsów nie została naruszona aż do 1940 r. Gabinet funkcjonował nieprzerwanie w czasach Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, Szkoły Sztuk Pięknych, Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego oraz oddzonego w 1915 r. Uniwersytetu Warszawskiego.

Sytuacja kolekcji uległa zmianie wraz z wybuchem II wojny światowej i zajęciem Uniwersytetu przez oddziały niemieckie. Dopiero latem 1940 r., po długich staraniach ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW), Stanisława Lorentza, Niemcy wyrazili zgodę na przewiezienie ocalałych figur do magazynów MNW. Wywiezienie kolekcji z terenu okupowanej uczelni miało na celu uchronienie przed zniszczeniem i rozproszeniem, paradoksalnie akcja ta w pewnym stopniu przyczyniła się jednak do zakończenia działalności gabinetu. Zbiór odlewów dzieł antycznych nigdy nie powrócił na Uniwersytet w formie, w jakiej funkcjonował przez 123 lata.

Pomysł odrodzenia spójnej gipsoteki pojawił się w latach 60. XX w. Ówczesny kustosz Muzeum Łazienki Królewskie, prof. Marek Kwiatkowski, wystarał się o uzyskanie zgody na przewiezienie większości zachowanych odlewów z magazynów MNW do Starej Pomarańczarni z zamiarem otwarcia nowej galerii rzeźby. Wybrane egzemplarze zostały poddane zabiegom konserwatorskim i ustawione w odremontowanej galerii¹⁵.

Rozproszenie zarówno eksponatów, jak i dokumentacji gabinetu (zawierającej księgi inwentarzowe, rachunki, korespondencję) generuje wiele trudności w badaniach nad składem kolekcji i określeniem pierwowzorów konkretnych odlewów.

Jeden z obiektów, którego pierwowzór przez wiele lat był nierozpoznany, to 120-centymetrowy posąg ukazujący kobietę ubraną w subtelnie pofałdowany peplos i himation ostanianający ramiona i głowę. Postać ma długie, falowane włosy przyozdobione koroną, ciężar jej ciała spoczywa na lewej nodze; do naszych czasów nie zachowały się ramiona (prawe wznoszone do góry, lewe opuszczone, zgięte w łokciu). W obecnych spisach odlew ten figuruje jako „Westalka”, dlatego też podczas próby przypisania go do właściwego oryginału pierwszy krok stanowiło prześledzenie inwentarzy archiwalnych pod kątem odnalezienia odpowiednich rekordów. Odlewy rzeźb ukazujących westalkę pojawiły się już w pierwszych uniwersyteckich inwentarzach spisywanych od 1820 r. przez prof. Antoniego Blanka i były konsekwentnie

uwzględniane w dokumentacji gabinetu aż do wybuchu II wojny światowej. Kustosze wymienili dwie pełnoplastyczne figury westalek, jednakże żaden wpis nie odpowiadał analizowanemu odlewowi.

Kolejnym etapem badań było porównanie zachowanych numerów inwentarzowych naniesionych na posąg ze wspomnianą dokumentacją. W przedniej części bazy, pod warstwą farby stanowiącej ślad po przeprowadzonej w latach 60. konserwacji¹⁶, można dostrzec numer „I.B.11”, który odpowiada sposobowi oznaczania odlewów, wprowadzonemu ok. 1838 r.¹⁷ Dzięki spisowi Feliksa Pawła Jarockiego oraz notatkom umieszczonym w inwentarzu prowadzonym przez Zygmunta Batowskiego wiadomo, że rzymska jedyńka wskazuje na posągi pełnoplastyczne, litera „B” – na odlewy zakupione w Paryżu w 1820 lub w 1830 r., a 11 to numer porządkowy¹⁸. Informacje dostarczone przez zachowaną na obiekcie sygnaturę uzupełnia stempel odlewniczy umieszczony w bazie figury. Wcześniejsze analizy potwierdzają, że tego typu oznaczenie jest znakiem rozpoznawczym kopii wykonywanych w renomowanej pracowni w Luwrze w pierwszej połowie XIX w. przez François-Henriego Jacqueta, pełniącego funkcję królewskiego odlewnika w latach 1816–1848¹⁹. Wysoką jakość odlewu poświadczają także delikatne linie, ślady po łączeniach klinów form odlewniczych, widoczne na powierzchni posągu²⁰.

Figura pojawia się po raz pierwszy w inwentarzu prof. Blanka: „[grupa] XXXIII Przybyło w dalszym ciągu. Podług rez-



3. Stempel odlewniczy umieszczony na bazie odlewu, fot. Monika Dunajko

3. Casting shop stamp placed on the cast base, Photo Monika Dunajko

kryptu Komissyi Rządowej Wyznań Relig. i Ośw. Publicznego z dnia 5 sierpnia 1830”²¹, jako posąg Ceres zakupiony za 50 franków. Tożsamość odlewu potwierdzają także katalogi sprzedażowe atelier Luwru z pierwszej połowy XIX w. Co ciekawe, paryska formiernia nie oferowała w tym okresie żadnych odlewów rzeźb ukazujących westalki²².

Ustalenie odlewnika oraz roku i miejsca powstania nie przełożyły się jednak na identyfikację pierwowzoru. W żadnym współczesnym katalogu Muzeum Luwru nie uwzględniono posągu Ceres pasującego do warszawskiego odlewu.



4. Przerys posągu Ceres według Frédérica de Claraca, F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, t. 3, Paris 1821–1853, il. 754

4. Drawn copy of the Ceres statue by Frédéric de Clarac, F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, Vol. 3, Paris 1821–1853, Fig. 754

Dużo wątpliwości co do przynależności rzeźby do świata grecko-rzymskiego dostarczała twarz kobiety, niezgodna z konwencją odwzorowywania kobiecej urody w antyku. Kolejny problem dotyczył samego odlewnika. Jacquet wykonywał kopie zarówno eksponatów należących do zbioru paryskiego muzeum, jak i rzeźb z jego prywatnej kolekcji. Prawdopodobnie, aby podnieść prestiż i cenę odlewów dzieł z własnych zbiorów, umieszczał na nich stempel Luwru. To postępowanie doprowadziło do zwolnienia go z funkcji królewskiego odlewnika w 1848 r.²³ W konsekwencji pojawiło się pytanie, czy warszawska Ceres na pewno była kopią dzieła ze słynnego muzeum.

W ustaleniach pierwowzoru pomógł przerys poszukiwanej statuy w dziewiętnastowiecznej publikacji Frédérica de Claraca, będącej dokumentacją ikonograficzną rzeźb znajdujących się w słynnych muzeach europejskich²⁴. Duży walor



5. Posąg Ceres, photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

5. Ceres statue, Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



6. Posąg Ceres, photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

6. Ceres statue, Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



7. Hera Campana, Luwr, fot. Monika Dunajko

7. Hera Campana, the Louvre, Photo Monika Dunajko

publikacji stanowi uzupełnienie ilustracji skatalogowanych dzieł sztuki o ówczesne numery inwentarzowe muzeów, w których były przechowywane. Pozwoliło to na ostateczne zlokalizowanie pierwowzoru analizowanej figury. Oryginał rzeźby to własność Luwru. Datowany na III w. p.n.e. eksponat pochodzi z bogatej kolekcji Camilla Borghese, a jej pozyskanie wiąże się ze słynnym i kontrowersyjnym zakupem z początków XIX w.²⁵

Rzymska gałąź rodziny Borghese mogła pochwalić się jedną z najbardziej prestiżowych kolekcji. Zabytki, podobnie jak i luksusowa willa podmiejska, w której były ulokowane²⁶, zachwycały i inspirowały ówczesnych artystów i amatorów sztuki²⁷. Wpływ na popularność posiadłości miała, trwająca niemal 20 lat, renowacja zapoczątkowana w 1775 r.²⁸ przez księcia Marcantonio Borghese IV i jego architekta Antonia Aspruccię. Aranżacje galerii w Casino oraz w Museo di Gabii²⁹ przyczyniły się znacząco do wzrostu zainteresowania kolekcjonerstwem oraz rozwoju idei współczesnych muzeów publicznych. Sława willi i ulokowanych tam arcydzieł dotarła także do samego Napoleona Bonaparte³⁰, który jeszcze przed przejęciem władzy dyktatorskiej zasłynął ze swojego zamiłowania do antyków³¹. Będąc zaznajomionym

z perłami sztuki znajdującymi się w willi, w maju 1806 r. władca zlecił dyrektorowi muzeów cesarskich Dominique Vivantowi Denonowi³² oraz cesarskiemu nadzorczy antyków Enniowi Quirinowi Viscontiemu³³ przygotowanie zakupu jednej z bardziej znaczących kolekcji. Właścicielem zbioru był wówczas książę Camillo Borghese, syn Marcantonio i jednocześnie szwagier Napoleona. 27 września 1807 r. Bonaparte wydał dekret, zgodnie z którym arystokrata został niemalże zmuszony do sprzedaży mu części rodzinnej kolekcji, a dokładnie 695 obiektów, za 13 mln franków³⁴. Pozyskane dzieła, w tym wyceniony na 3000 franków pierwowzór warszawskiej Demeter³⁵, utworzyły kolekcję Borghese w Luwrze.

Dzięki katalogowi rzeźb z willi, autorstwa Viscontiego i Luigiego Lambertiego, wiemy, że pierwowzór analizowanego odlewu nie był jedyną figurą ukazującą boginię Ceres, znajdującą się w kolekcji. W publikacji wspomniano jeszcze pięć posągów; wszystkie zostały sprzedane Napoleonowi³⁶.



8. Posąg Ceres z koroną z kłosów, kolekcja Borghese według Ennia Quirina Viscontiego, E.Q. Visconti, *Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana*, t. 2, Roma 1796, il. 10

8. Statue of Ceres with a crown of wheat stalks, Borghese Collection by Ennia Quirina Visconti, E.Q. Visconti, *Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana*, Vol. 2, Roma 1796, Fig. 10



9. Juno Regina, kolekcja Vincenza Giustinianiego, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, t. 1, Roma 1631, il. 125

9. Juno Regina, Giustiniani Collection, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, Vol. 1, Roma 1631, Fig. 125

W każdej z nich można dostrzec wspólne elementy: postać ukazana w kontrapoście, w lekko ugiętej w łokciu ręce umieszczone są atrybuty charakterystyczne dla bogini płodności ziemi.

Rzeźba, na podstawie której wykonano odlew zakupiony przez Uniwersytet Warszawski, to prawdopodobnie jedna z muz z grupy Filiskosa z Rodos³⁷. Za taką atrybucją przemawia charakterystyczny dla tego rzeźbiarza drobiazgowy sposób opracowania szat, gdzie poprzez poprzecznie ułożone fałdy niemal przezroczystego płaszcza przebija rytmicznie udrapowany materiał³⁸. Poza i układ ciała wskazują, że statua jest przykładem wariantu tzw. typu Hery Campany. Za ideał takiego typu rzeźb uważa się datowany na II w. n.e. posąg zakupiony do Luwru w 1863 r. z kolekcji Giampietra Campany³⁹. Istnieje wiele replik, a raczej wariantów tej kategorii rzeźb, jednakże nie można stwierdzić, czy wszystkie zostały zainspirowane tym samym oryginałem, czy też kilkoma. Układ szat postaci jest zawsze podobny: chiton czy też peplos – zrolowany na biodrze, przykrywający ramiona płaszcz, którego bogate fałdy spadają z ramienia na kolano. Ruch i postawa sylwetki mogą się delikatnie różnić: ciężar ciała spoczywa raz na lewej, a raz na prawej stopie, prawa ręka jest wyciągnięta w górę i często opiera się na berle, w innych przedstawieniach jest opuszczona wzdłuż tułowia,

a dłoń oparta na biodrze; lewa ręka natomiast może być zgięta lub opuszczona⁴⁰. Rzeźby tego typu spełniają zasadę *chiasma*, zgodnie z którą masa sylwetki kształtowana jest w formie „X”, dzięki czemu zachowana zostaje równowaga po obu stronach ciała, u góry i u dołu, co wywołuje wrażenie ruchu⁴¹. Głowa postaci może być odkryta bądź przykryta płaszczem lub welonem; jest lekko skierowana w lewo lub prawo, rzadko ukazana *en face*. W okresie rzymskim powstało wiele prac tego rodzaju. W zależności od atrybutów, z jakimi są ukazane, identyfikowano je jako Herę, Demeter, Tyche, jedną z muz, kapłankę Westy, Isis⁴². Przykładami tego typu przedstawień, obok posągu, którego odlew znajduje się w Warszawie, są Ceres z kłosami, także z kolekcji Borghese, Juno Regina z kolekcji Vincenza Giustinianiego czy Isis-Persefona z Muzeum Archeologicznego w Heraklionie. We wszystkich czterech przykładach mamy podobny układ szat oraz analogiczną równoważną kompozycję ciała⁴³.

Problem z interpretacją rzeźby, która w 1830 r. służyła za pierwowzór do analizowanego odlewu, wiąże się ze stanem zachowania w trakcie odkrycia – dzieło było pozbawione części głowy, lewej ręki i prawego przedramienia. Jej obecny wygląd, a w konsekwencji utożsamianie posągu w XIX w.



10. Isis-Persefona, Muzeum Archeologiczne w Heraklionie, Wikimedia Commons

10. Isis-Persephone, Archaeological Museum in Herakleion, Wikimedia Commons

z przedstawieniem Ceres, zawdzięczamy rekonstrukcji nieznanego nam dzisiaj z nazwiska nowożytnego artysty⁴⁴, co najlepiej widać po wspomnianej już twarzy. Wszystkie atrybuty, które wskazywałyby na boginię płodności ziemi, nie są oryginalne.

Analizując zachowane archiwalia, nie możemy stwierdzić, czy twórcy warszawskiego gabinetu mieli jakiegokolwiek podejrzenia, że za wzór dla analizowanego odlewu służyła rzeźba ukazująca mużę. Tym bardziej brakuje jakichkolwiek źródeł, które pozwalałyby na identyfikację gipsowej figury z westalką, a taką atrybucję otrzymała po 1945 r. Tymczasem nie tylko korona z kłosów i makówki trzymane przez postać w ręce, lecz także źródła archiwalne uprawdopodobniają tezę, że kustosze kompletując kolekcję uniwersytecką, zamówili odlew, który identyfikowali jako Ceres. Taka decyzja wynikała najprawdopodobniej z realnego zapotrzebowania na rzeźbę ukazującą tę boginię, a nie westalkę czy inną postać znaną z mitologii. Na podstawie zachowanych archiwaliów wiemy, że przed 1830 r. w uniwersyteckiej gipsotece nie znajdował się żaden odlew figury przedstawiającej Ceres. Zakup ten może sugerować, że opiekunowie mieli ściśle sprecyzowaną politykę powiększania kolekcji, opartą na założeniach merytorycznych. W początkowym okresie funkcjonowania gabinetu na Uniwersytecie kolekcję wzbogacano o odlewy rzeźb ukazujących bóstwa z panteonu grecko-rzymskiego, których przedstawień dotychczas brakowało. Prawdopodobnie zakupy nie były podyktowane wyłącznie wyborami estetycznymi, ale merytorycznymi. Co ciekawe, Jacquet wykonywał odlewy co najmniej trzech różnych posągów Ceres, ale żadnej westalki⁴⁵. Przyczyna zakupu akurat tego przedstawienia nie została dotąd ustalona.

Nasuwa się zatem pytanie, jak dzisiaj powinien być nazywany analizowany obiekt. Identyfikację gipsowego posągu należy rozpatrywać w powiązaniu z jego atrybucją w XIX w.,

w okresie funkcjonowania gipsoteki. Choć jego pierwowzorem było prawdopodobnie przedstawienie muży, to jednak dla nowożytnego artysty rzeźba ta stanowiła tylko punkt wyjścia stworzenia posągu Ceres, której odlew zakupiono do kolekcji warszawskiej. Dlatego obecnie powinniśmy identyfikować omawianą figurę gipsową jako Ceres.

Warto zaznaczyć, że rzeźba bogini, podobnie jak inne odlewy z kolekcji uniwersyteckiej, były źródłem inspiracji dla licznych dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych dzieł plastycznych i architektonicznych, czego idealny przykład stanowi wyszukany program rzeźbiarski fasady kamienicy Józefa Grodzickiego przy Krakowskim Przedmieściu. Wśród umieszczonych na attyce balustradowej 14 posągów *all'antica*, wykonanych przez absolwentów Szkoły Sztuk Pięknych, znalazła się kopia analizowanego obiektu⁴⁶.

Od lat 60. XX w. posąg był traktowany przez muzealników jako kopia osiemnastowiecznego dzieła *all'antica*. Nie został też uwzględniony w publikacji Marty Korotaj i Tomasza Mikockiego, zawierającej katalog odlewów wyłącznie zabytków antycznych pochodzących z kolekcji królewsko-universyteckiej⁴⁷. Najprawdopodobniej badacze także nie uznali statuy za kopię rzeźby starożytnej. Jednakże w świetle obecnych ustaleń pewne jest, że pomimo późniejszych częściowych rekonstrukcji Ceres to posąg antyczny.

Na przykładzie powyższych rozważań przekonujemy się, jak opracowanie historii jednego odlewu przyczynia się do powiększenia naszej wiedzy na temat całej kolekcji. Właściwe rozpoznanie obiektu oraz określenie jego proveniencji mogą przybliżyć nas do lepszego zrozumienia pobudek, jakimi kierowali się kustosze przy wyborze konkretnych eksponatów, a także do wpływu muzealiów na kształtowanie się polskiej kultury i nauki.

Odlew powrócił w 2012 r. na Uniwersytet Warszawski jako depozyt Muzeum Łazienki Królewskiej.

Streszczenie: Jedną z ciekawszych kolekcji wzorów gipsowych, która do tej pory nie doczekała się pełnego opracowania, jest gipsoteka warszawska. W dotychczasowych badaniach rozpatrywano ją z perspektywy historii i historii sztuki jako jednorodną całość, nośnik kultury artystycznej. Wciąż brakuje natomiast analiz uwzględniających podstawowe z punktu widzenia muzealnika fakty, umożliwiające identyfikację obiektów składających się na kolekcję. Celem niniejszego artykułu jest omówienie problematyki związanej z rozpoznaniem pierwowzorów i interpretacją dzieł pochodzących

z kolekcji muzeów uczelnianych. Studium przypadku stanowić będzie jedna z figur pochodząca z kolekcji Uniwersytetu Warszawskiego. Szczegółowe opracowanie odlewu bogini ukazuje, jak analiza jednego obiektu może przyczynić się do powiększenia wiedzy na temat całej kolekcji muzealnej. Właściwe rozpoznanie obiektu oraz określenie jego proveniencji przybliżają nas do pełnego zrozumienia pobudek, jakimi kierowali się kustosze przy wyborze konkretnych eksponatów, a także do wpływu muzealiów na kształtowanie się polskiej kultury i nauki.

Słowa kluczowe: muzea uczelniane, proveniencja, Uniwersytet Warszawski, kolekcje, historia kolekcji, odlew gipsowy.

Przypisy

- 1 M. Mycielski, *Uniwersytet Królewski 1816-1831*, w: *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816-1915*, T. Kizwalter (red.), Warszawa 2016, s. 78.
- 2 Wykonywanie odlewów gipsowych rzeźb ma swój początek jeszcze w antyku. Tego typu obiekty były wykorzystywane głównie jako modele przy wykonywaniu kopii posągów marmurowych. Por. J. Anderson, *Reception of Ancient Art. The Cast Collection of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803-1918)*, Tartu 2015, s. 21-23.
- 3 *Ibidem*.
- 4 A. Betlej, A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, J. Karp, B. Makowiecki (współpr.), *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2019.
- 5 R. Frederiksen, R.R.R. Smith, *The Cast Gallery of the Ashmolean Museum. Catalogue of plaster casts of Greek and Roman sculpture*, Oxford 2011.

- ⁶ J. Zahle, *Thorvaldsen. Collector of Plaster Casts from Antiquity and the Early Modern Period*, Copenhagen 2020.
- ⁷ *Une antiquité moderne*, É. Le Breton, J. Martinez (red.), Roma 2019.
- ⁸ V. Risdonne, Ch. Hubbard, V.H. López Borges, C. Theodorakopoulos, *Materials and Techniques for the Coating of Nineteenth-century Plaster Casts: A Review of Historical Sources*, „Studies in Conservation” 2021, s. 1-23, <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1864896> [dostęp: 10.01.2022].
- ⁹ E. Payne, *The Conservation of Plaster Cast in the Nineteenth Century*, „Studies in Conservation” 2020, t. 65, s. 40-41; W.T. Brigham, *Cast Catalogue of Antique Sculpture*, Boston-New York 1874, s. 37-58.
- ¹⁰ H. Kowalski, J. Żelazowski, *Le collezioni dei calchi in gesso del Re Stanislao Augusto e dell'Università di Varsavia*, w: *Roma e Varsavia. Tradizione classica e educazione artistica nell'età dei lumi e oltre*, J. Miziołek, H. Kowalski (red.), Roma 2019, s. 384-387.
- ¹¹ Archiwum Główne Akt Dawnych, Zbiór Popielów, rkps 220, Catalogue des Ouvrages en Marble, Plâtre, Terre cuite appartenant à Sa Maj, le Roi 1795; J. Zahle, *op. cit.*, s. 28.
- ¹² J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816-1831)*, t. 1, Warszawa 1907, s. 596.
- ¹³ S. Morinière, *Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle*, „Anabases” 2013, nr 18, s. 72.
- ¹⁴ A. Betlej, A. Dworzak, *Zapomniana – przypomniana kolekcja*, w: A. Betlej, A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, J. Karp, B. Makowiecki (współpr.), *op. cit.*, s. 8.
- ¹⁵ M. Kwiatkowski, *Nowe dzieje Starej Pomarańczarni*, Warszawa 2007, s. 21-37.
- ¹⁶ Karta inwentarzowa obiektu ŁKr 601, Łazienki Królewskie.
- ¹⁷ Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Spis Gabinetu Gipsów zrobiony przez Feliksa Pawła Jarockiego, Dyrektora Gabinetów po byłym Uniwersytecie w 1838 roku, 3c.
- ¹⁸ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Dział Rękopisów, Uniwersytet Warszawski. Inwentarz. Zakład Historii Sztuki, rkps nr inw, 331, s. 1-3.
- ¹⁹ M. Dunajko, *Plaster Casts of Ancient Sculptures From the Collection of the University of Warsaw. Markings and Origins*, „Światowit” 2020, t. 59, s. 189-204.
- ²⁰ W XIX w. ślady po klinach były świadomie pozostawiane jako potwierdzenie wyrobu wysokiej jakości. Por. E. Payne, *op. cit.*, s. 27-29.
- ²¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Ikonografii, rkps 1224, Spis Biustów i rozmaitych Figur znajdujących się pod dozorem Profesora Blanka Królewsko-Warszawskiego Uniwersytetu.
- ²² Archives des musées nationaux, Inventaire indiquant le prix des plâtres moulés sur l'antique qui se vendent à la collection du Musée Royal, Atelier de moulages du Louvre (série Y) 20150043/3.
- ²³ F. Rionnet, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris 1996, s. 53.
- ²⁴ F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, t. 3, Paris 1821-1853, s. 103, nr 754; tabl. III, nr 278; H. Kowalski, *Nel raggio dell'impatto della collezione esemplare. La decorazione scultorea della casa di Grodzicki sul Tratto Reale a Varsavia*, „Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike” 2012, nr 14, s. 152.
- ²⁵ J.L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon, Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Paris 2004, s. 105-106.
- ²⁶ *Idem*, *Avant-propos*, w: M. Fabrèga-Dubert, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Paris 2009, s. 11.
- ²⁷ C. Paul, *Making a prince's museum. Drawings for the late-eighteenth-century redecoration of the Villa Borghese*, Los Angeles 2000, s. 8, 137.
- ²⁸ *Eadem*, *Introduction: The Grand Tour and Princely Collections in Rome*, w: *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th-century Europe*, Carole Paul (red.), Los Angeles 2012, s. 11-13.
- ²⁹ Muzeum powstałe na potrzeby ekspozycji rzeźb odkrytych w trakcie prowadzonych przez Gavina Hamiltona w 1792 r. wykopalisk w antycznej Gabii. Por. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven 1981, s. 113.
- ³⁰ Koncepcja wystawiennicza i program edukacyjny zastosowany w willi Borghese były następnie zaadaptowane przez zakładane muzea, w tym przez Luwr. Por. C. Paul, *Making a prince's museum...*, s. 78.
- ³¹ A. McClellan, *Musée du Louvre, Paris: Palace of the People, Art for All*, w: *The first modern museums of art...*, s. 225-226.
- ³² W 1798 r. Denon wziął udział, na osobiste zaproszenie Napoleona, w wyprawie do Egiptu jako przedstawiciel Komisji Sztuk i Nauk. Por. K. Michałowski, *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Warszawa 1974, s. 16-20.
- ³³ Wybór nie był przypadkowy. We wcześniejszych latach Visconti odpowiadał za skatalogowanie kolekcji rzeźb w willi Borghese należącej wówczas do Marcantonio Borghesego IV, ojca Camilla. Por. C. Paul, *Making a prince's museum...*, s. 2, 113.
- ³⁴ J.L. Martinez, *Avant-propos...*, s. 11-14.
- ³⁵ *Idem*, *Les antiques du Musée Napoléon...*, s. 105.
- ³⁶ M. Fabrèga-Dubert, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Paris 2009.
- ³⁷ Karta inwentarzowa obiektu Ma 2313, Muzeum Luwr.
- ³⁸ M.L. Bernhard, *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1989, s. 350-354; F. Queyrel, *La sculpture hellénistique*, Paris 2020, s. 148-151.
- ³⁹ J.L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon...*, s. 105-106.
- ⁴⁰ E. Atalay, *Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten*, Wien 1989, s. 94-95.
- ⁴¹ R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, W. Dobrowolski (tłum.), Warszawa 1988, s. 59.
- ⁴² E. Atalay, *op. cit.*, s. 95-96.
- ⁴³ W. Froehner, *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*, Paris 1869, s. 84-85.
- ⁴⁴ J.L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon...*, s. 106.
- ⁴⁵ *Report from the Select Committee on British Museum*, London 1836, s. 590-591.
- ⁴⁶ H. Kowalski, *op. cit.*, s. 137-166.
- ⁴⁷ *Odlewy gipsowe rzeźb starożytnych w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach*, M. Korotaj, T. Mikocki (oprac.), Wrocław 1989.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archives des musées nationaux
 Archiwum Główne Akt Dawnych
 Zbiór Popielów
 Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
 Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie
 Dział Rękopisów
 Muzeum Narodowe w Warszawie
 Dział Ikonografii

Opracowania

- Anderson Jaanika, *Reception of Ancient Art. The Cast Collection of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803-1918)*, University of Tartu Press, Tartu 2015.
- Atalay Erol, *Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1989.
- Bernhard Maria Ludwika, *Sztuka hellenistyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1980.
- Betlej Andrzej, Dworzak Agata, *Zapomniana – przypomniana kolekcja*, w: Andrzej Betlej, Agata Dworzak, Piotr Jamski, Róża Książek-Czerwińska, Magdalena Kunińska, Jolanta Pollesch, Julianna Karp, Bartłomiej Makowiecki (współpr.), *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Universitas, Kraków 2019, s. 7-19.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, Witold Dobrowolski (tłum.), Warszawa 1988.
- Bieliński Józef, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816-1831)*, t. 1, s.n., Warszawa 1907.
- Brigham William Tufts, *Cast Catalogue of Antique Sculpture*, Lee and Shepard, Lee, Shepard, and Dillingham, Boston-New York 1874.
- Clarac Frédéric de, *Musée de Sculpture antique et moderne, ou, Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques... tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe, accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine et terminée par l'iconographie française du Louvre et des Tuileries*, t. 3, Imprimerie Royale, Paris 1821-1853.
- Dunajko Monika, *Plaster Casts of Ancient Sculptures From the Collection of the University of Warsaw. Markings and Origins*, „Światowit” 2020, t. 59, s. 189-204.
- Fabrège-Dubert Marie-Lou, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Musée du Louvre éditions, Paris 2009.
- Frederiksen Rune, Smith Roland R.R., *The Cast Gallery of the Ashmolean Museum. Catalogue of plaster casts of Greek and Roman sculpture*, Ashmolean Museum, Oxford 2011.
- Froehner Wilhelm, *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*, Charles de Mourgues Frères, Paris 1869.
- Haskell Francis, Penny Nicholas, *Taste and the Antique*, Yale University, New Haven 1981.
- Kowalski Hubert, *Nel raggio dell'impatto della collezione esemplare. La decorazione scultorea della casa di Grodzicki sul Tratto Reale a Varsavia*, „Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike” 2012, nr 14, s. 137-166.
- Kowalski Hubert, Żelazowski Jerzy, *Le collezioni dei calchi in gesso del Re Stanislao Augusto e dell'Università di Varsavia*, w: *Roma e Varsavia. Tradizione classica e educazione artistica nell'età dei lumi e oltre*, Jerzy Miziolek, Hubert Kowalski (red.), L'Erma di Bretschneider, Roma 2019, s. 383-417.
- Kwiatkowski Marek, *Nowe dzieje Starej Pomarańczarni*, Exlibris, Warszawa 2007.
- Martinez Jean-Luc, *Avant-propos*, w: Marie-Lou Fabrège-Dubert, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Musée du Louvre éditions, Paris 2009, s. 11-15.
- Martinez Jean-Luc, *Les antiques du Musée Napoléon. Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2004.
- McClellan Andrew, *Musée du Louvre, Paris: Palace of the People, Art for All*, w: *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th-century Europe*, Carole Paul (red.), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012, s. 213-233.
- Michałowski Kazimierz, *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Morinière Soline, *Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle*, „Anabases” 2013, nr 18.
- Mycielski Maciej, *Uniwersytet Królewski 1816-1831*, w: *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816-1915*, Tomasz Kizwalter (red.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 53-361.
- Odlewy gipsowe rzeźb starożytnych w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach*, Marta Korotaj, Tomasz Mikocki (oprac.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Paul Carole, *Introduction: The Grand Tour and Princely Collections in Rome*, w: *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th-century Europe*, Carole Paul (red.), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012, s. 1-19.
- Paul Carole, *Making a prince's museum. Drawings for the late-eighteenth-century redecoration of the Villa Borghese*, Getty Research Institute, Los Angeles 2000.
- Payne Emma, *The Conservation of Plaster Cast in the Nineteenth Century*, „Studies in Conservation” 2020, t. 65, s. 37-58.
- Queyrel François, *La sculpture hellénistique*, Hermann, Paris 2020.
- Report from the Select Committee on British Museum*, British Museum, London 1836.
- Rionnet Florence, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Réunion des musées nationaux, Paris 1996.
- Risdonne Valentina, Hubbard Charlotte, López Borges Victor Hugo, Theodorakopoulos Charis, *Materials and Techniques for the Coating of Nineteenth-century Plaster Casts: A Review of Historical Sources*, „Studies in Conservation” 2021, <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1864896> [dostęp: 10.01.2022].
- Une antiquité moderne*, Élisabeth Le Breton, Jean-Luc Martinez (red.), Officina Libraria, Roma 2019.
- Zahle Jan, *Thorvaldsen. Collector of Plaster Casts from Antiquity and the Early Modern Period*, Thorvaldsens Museum & Aarhus University Press, Copenhagen 2020.

mgr Monika Dunajko

Kustosz w Muzeum UW. Absolwentka filologii włoskiej i archeologii na Uniwersytecie Warszawskim. Odbyła studia częściowe na Università del Salento i Università degli Studi di Trento. Brała udział w wykopaliskach w Tanais (Rosja), Czerwonym Dworze (Polska) i Pafos (Cypr). Stypendystka Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie. Aktualnie, w ramach Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, prowadzi studia nad królewsko-universytecką kolekcją odlewów gipsowych; m.dunajko@uw.edu.pl.

Word count: 4 648; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 47

Received: 03.2022; **Reviewed:** 04.2022; **Accepted:** 04.2022; **Published:** 05.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.8559

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Dunajko M.; POŚĄG CERES Z KRÓLEWSKO-UNIwersYTECKIEJ KOLEKCJI ODLEWÓW GIPSOWYCH. Muz., 2022(63): 15-24

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>