

ALEKSANDER GACA

KONSERWATOR ZABYTKÓW

<https://orcid.org/0009-0006-9067-1650>

NIEZNANA WERSJA OBRAZU *ALARM* JÓZEFA BRANDTA W ZBIORACH ZAMKU KÓRNICKEGO

I JEGO OFIARODAWCY: CEZARY FABIŃSKI I SOJA FABINSKI-TILLER

ABSTRAKT

Artykuł omawia niepublikowaną dotąd wersję obrazu *Alarm* Józefa Brandta (1841–1915), powstałą w 1896 r. bądź później, od niemal trzydziestu lat znajdującą się w zbiorach PAN Biblioteki Kórnickiej. Pierwowzorem, jaki posłużył artyście do namalowania dzieła, była jego własna wcześniejsza wersja *Alarmu*, zaprezentowana na międzynarodowej wystawie w Berlinie w 1896 r. Obraz kórnicki jest jego zmniejszoną wymiarowo wersją, o nieco innych proporcjach i z niewielkimi zmianami kompozycyjnymi. Dzieło Brandta omawiane jest z wielu perspektyw: jego historii, zagadnień konserwatorskich, artystycznych i historii sztuki.

Omówienie obrazu stanowi cz. I artykułu. W cz. II (mającej ukazać się w kolejnym numerze „Pamiętnika”) przedstawione zostaną zarysy biografii i sylwetki artystyczne darczyńców – małżeństwa Cezarego Fabińskiego (1929–1998), muzyka, którego droga artystyczna wiodła od śpiewu estradowego w Polsce po wokalistykę operową w Austrii, oraz Soi Fabinski-Tiller (1932–2019), artystki plastyka (w zakresie scenografii, gobelinu, malarstwa i rysunku), o korzeniach rosyjskich, urodzonej w Pradze, żyjącej i działającej w Austrii (głównie w Wiedniu).

Słowa kluczowe: Józef Brandt, obraz *Alarm*, Biblioteka Kórnicka, Cezary Fabiński, Soja Fabinski-Tiller

ABSTRACT

**UNKNOWN VERSION OF JÓZEF BRANDT'S PAINTING *ALARM*
IN MUSEUM COLLECTIONS OF THE KÓRNIK LIBRARY,
AND ITS DONORS: CEZARY FABIŃSKI AND SOJA FABINSKI-TILLER**

The article discusses a previously unpublished version of the painting *Alarm* by Józef Brandt (1841–1915), painted in 1896 or later, held by the Polish Academy of Sciences Kórnik Library for almost thirty years. The artist based it on his own earlier version of *Alarm*, which was presented at the international exhibition in Berlin in 1896. The Kórnik painting is slightly smaller, has slightly different proportions and includes some compositional changes. Brandt's work is examined from a variety of perspectives: its history, conservation- and art-related issues, and history of art.

Part one of the paper is focused on the painting, while part two (to be published in the subsequent issue of *Pamiętnik*) sketches biographies and artistic silhouettes of its donors – the married couple Cezary Fabiński (1929–1998), a musician whose artistic career led from singing entertainment music on Polish scenes to being an opera singer in Austria, and Soja Fabinski-Tiller (1932–2019), an artist (active in the field of scenography, tapestry, painting and drawing), who had Russian roots, was born in Prague, and lived and worked in Austria (mainly in Vienna).

Keywords: Józef Brandt, painting *Alarm*, Kórnik Library, Cezary Fabiński, Soja Fabinski-Tiller

Część I: OBRAZ¹

Wprowadzenie

Tytułowy obraz pojawił się w zamku kórnickim 9 listopada 1995 r., początkowo jako depozyt², a następnie, decyzją ofiarodawców, jako dar³. Darczyńcą był Cezary Fabiński – muzyk i jego małżonka, Soja Fabinski z domu Tiller – artystka plastyk.

Obraz, będący obiektem niezwiązanym z historią zamku, znalazł swoje miejsce na piętrze, w sąsiedztwie dawnej sali bibliotecznej, w niedużym pomieszczeniu użytkowanym jako gabinet dyrektora. Ówczesny dyrektor Biblioteki Kórnickiej, prof. Jerzy Wisłocki (kierujący instytucją w latach 1982–2000 i jeszcze do 2006 r.

¹ Jest to pierwsza część artykułu. Druga, poświęcona jego ofiarodawcom, ukaże się w kolejnym numerze „Pamiętnika Biblioteki Kórnickiej”.

² Pismo z dnia 9 listopada 1995 r. w zbiorach Biblioteki Kórnickiej (dalej BK).

³ Dokument: Kórnik, wpis do księgi inwentarzowej. Obecna sygnatura MK 6159.

społecznie pełniący obowiązki przewodniczącego Rady Naukowej)), umieścił obraz na samodzielnej ścianie, pośrodku nad kanapą, będącą częścią garnituru zabytkowych mebli, naprzeciwko „dyrektorskiego” biurka. Obraz, mając odpowiednią przestrzeń, był dobrze eksponowany, stając się niewątpliwie wizualną atrakcją dla odwiedzających gabinet. W niezmienniej lokalizacji zastali dzieło kolejni dyrektorzy Biblioteki – prof. Stanisław Sierpowski (2000–2006), a następnie prof. Tomasz Jasiński (2007–2023). Szczególne zainteresowanie prof. Jasińskiego dziełem Brandta nastąpiło jesienią 2019 r. w związku z otwarciem monograficznej wystawy tego artysty w Muzeum Narodowym w Poznaniu⁴, przygotowanej we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie. Otóż, otrzymawszy zaproszenie z muzeum w Poznaniu na wernisaż, prof. Jasiński ze zdumieniem odkrył analogię pomiędzy reprodukowaną w kolorze na zaproszeniu pracą Brandta a obrazem artysty zdobiącym jego gabinet. Niezwłocznie poinformował o tym ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, prof. Wojciecha Suchockiego. On również był zaskoczony tą nieoczekiwaną sytuacją – istnieniem nieznanego obrazu Brandta, tym bardziej że kórnicki obraz nie był dotąd objęty zainteresowaniem badaczy i w konsekwencji pozbawiony szansy na notę identyfikacyjną w obszernym katalogu (przygotowanym w związku z planowaną wówczas wystawą)⁵ oraz prezentację na wystawie. Należy jednak dodać, iż na wystawie eksponowany był obraz „z zaproszenia” o tej samej (ogólnie) tematyce, większy wymiarowo od wersji kórnickiej, będący formą wirtuozerskiego szkicu wykonanego przez artystę.

Bezpośrednim impulsem do dalszego zainteresowania się obrazem przez prof. Jasińskiego okazał się jeszcze inny obraz Brandta – *Kozak* (*Buńczuczny, Lisowczyk*)⁶,

⁴ Wystawa „Józef Brandt 1841–1915”: Muzeum Narodowe w Warszawie: 22 VI 2018 – 30 IX 2018, Muzeum Narodowe w Poznaniu: 21 X 2018 – 6 I 2019.

⁵ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 1–3, Warszawa 2018; rozbudowany katalog, towarzyszący wystawie monograficznej Brandta, obejmujący cały znany dorobek tego artysty. Publikacja jest efektem wieloletnich badań zespołu pod kierunkiem Ewy Micke-Broniarek, kustosa Zbiorów Sztuki Polskiej do 1914 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

⁶ Obraz ten wiosną 2023 r., jako jeszcze własność prywatna, w wyniku badań i możliwości pełnej identyfikacji (na podstawie publikacji: Roman Olkowski, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860–1940, 1948). Zarys historyczny i katalog zbiorów*, t. 3, Warszawa 2020, s. 512, pozycja 500, negatyw MNW nr 4919), okazał się być dawną własnością Zachęty (TZSP w Warszawie) i został przekazany przez jego posiadaczki do Muzeum Narodowego w Warszawie (spadkobierczyni dawnej Zachęty; dalej MNW). Niekwestionowaną zasługą prof. Tomasza Jasińskiego była okazana pomoc w zakresie procedury zwrotu do zbiorów państwowych obrazu, który, po niemal 80-letniej nieobecności, został ponownie pozyskany do polskich zasobów muzealnych 20 czerwca 2023 r.

również nieekspozowany na wystawie, ale objęty katalogiem⁷. Ponieważ autor niniejszego opracowania zajmował się w przeszłości konserwacją i restauracją oraz aranżacją oprawy powyższego dzieła⁸, został on zaproszony na oględziny pracy Brandta, znajdującej się od niemal 30 lat w Kórniku, co miało miejsce 6 lipca 2024 r. Wynikiem ustaleń, odnoszących się zarówno do samego dzieła, jak i do obojga ofiarodawców, jest niniejsze opracowanie.

Opis obrazu

Tytuł: *Alarm*⁹

Autor: Józef Brandt (1841–1915)

Czas powstania: po/lub 1896¹⁰

Wymiary: 75,3 × 101,7 cm

Materiał i technika wykonania: olej na płótnie; gruntowna konserwacja (przed marcem 1995)

Inskrypcje:

- sygnatura autora (lico obrazu, prawy dolny róg): „Józef Brandt”;
- adnotacja domu aukcyjnego i dwie jego pieczętki (te same): jedna częściowo czytelna (odwrocie obrazu, na krosnach: górna listwa, lewa część);
- adnotacja długopisem (niebieski tusz): „Obraz ten był przyjęty od pana Fabińskiego nr umowy 92/95 w dniu 2 III 1995 do sprzedaży aukcyjnej. Obraz zwrócono 8 XI 1995 r.” /podpis nieczytelny/;
- pieczętki (zielony tusz): „DOM AUKCYJNY «AGRA»
ul. Wilcza 55/63
00-679 Warszawa tel./fax 625-06-85”;

⁷ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 2, pozycja II. 314, s. 179.

⁸ Dokumentacja konserwatorska: *Obraz „Buńczuczny”, Józef Brandt*, Poznań 2001, maszynopis w 2004 r. przekazany do Domu Aukcyjnego Desa w Katowicach.

⁹ Tytuł nadany obecnie przez analogię do zachowanych wersji obrazu i odnośnej literatury. Określenie „alarm” wydaje się tu najprostsze i najbardziej adekwatne do przedstawionej sceny, a przede wszystkim od samego początku towarzyszyło wersjom obrazu: na pierwszej udokumentowanej wystawie (Berlin 1896) obraz figuruje w katalogu wystawy („Berlin, Internationale Kunst-Ausstellung zur Feier des 200-jähriges Bestehens der Königlichen Akademie der Künste” – Katalog, Berlin 1896, s. 18 (59) nr kat. 325) jako *Ein Alarm (Alarm)*. Z identycznym tytułem (*Alarm*) był po niedługim czasie rozpowszechniany poprzez reprodukcję (graficzną) w czasopiśmie „Ognisko Rodzinne” (1899, nr 16, s. 265). Inne nadawane w przeszłości tytuły: *L’alarme à l’étable*, *Alarm w stajni*, *Potyczka*, *Potyczka w zagrodzie*, *W zagrodzie*, *Pobudka*, *Walka*, *Walka w stodole*, *Niepokój w stajni*, *Wyjazd oddziału partyzantów*. W katalogu BK widnieje tytuł: „Potyczka”.

¹⁰ Na podstawie datowania zachowanych wersji obrazu oraz okoliczności związanych ze zrealizowaną większą wymiarowo wersją dzieła – jako późniejsze, autorskie powtórzenie tematu ze zmianami.

- naklejka drukowana Muzeum Narodowego w Warszawie, z wpisem odręcznym (na ramie obrazu – odwrocie, listwa po lewej stronie): „Muzeum Narodowe / w Warszawie” – druk czarny
„B” – dopisek długopisem (niebieski tusz)
„poza muz. 86/95/1” – dopisek jw.;
- numer inwentarzowy zbiorów muzealnych Biblioteki Kórnickiej (na ramie obrazu – odwrocie, listwa dolna, prawa strona): „MK 6159” – napis odręczny, pisak (brązowy tusz).

Opis przedstawienia: scena z udziałem grupy żołnierzy w niejednorodnych strojach, pośpiesznie ruszających do walki, rozgrywa się wewnątrz rozległej stodoły, użytkowanej częściowo jako stajnia, ujętej perspektywnie i otwartej w głębi, gdzie trwa już walka. Całość dopełnia postać parobka wiejskiego z drabiną, dająca w efekcie charakter odrębnego wątku.

Temat obrazu: alarm, podrywający do boju, nawiązuje w swoim kontekście historycznym do epizodów walk w XVII w., mieszczących się w głównym nurcie zainteresowań historycznych i urzeczywistnianych wyobrażeń w twórczości Brandta. Kostium historyczny wojskowych pozwala na wyodrębnienie przedstawicieli formacji lisowczyków i kozaków.

Kolorystyka obrazu: wnętrze drewnianej stodoły-stajni z wszystkimi elementami konstrukcji i detalami (drzwi, drabina, żłób, koryto na wodę), utrzymane w odcieniach brązów i chłodno-ciepłych szarości, jest stosunkowo ciemne, jednak z rozjaśnieniami dzięki padającemu z prawej strony znad wysokiej ściany światłu dziennemu (rozbielony błękit). Pomieszczenie jest skonstrastowane walorowo: ściana po prawej stronie, zakamarki poddasza czy wnętrze za otworem drzwiowym po lewej stronie pogrążone są w mroku, natomiast dolna część stodoły (klepisko), utrzymana w charakterze półtonu, jest zróżnicowaną i rozjaśnioną plamą barwną (odcienie rozbielonych barw, dających gamę błękitnawych, różowawych i żółtawych szarości), zestawioną z rozmaitymi, „złamanymi” błękitami – cieniami od postaci, koni i przedmiotów. Przytłumiona kolorystyka wnętrza stanowi tło dla barw strojów postaci, wyróżniających się zdecydowaną chromatyką: odcieniami jasnych, intensywnych błękitów, czerwieni i żółcieni. Z kolei rozświetlone zady końskie to plamy zróżnicowanej bieli czy intensywnego, czerwonego brązu. Światło dzienne pojawia się także w głębi obrazu, mieszając się z dymem – to w różnym stopniu rozbielone błękity.

Proweniencja: dar Cezarego Fabińskiego (oraz Soi Fabinski-Tiller, wspierającej tę decyzję).

Uwagi w księdze inwentarzowej: darczyńca zmarł w Wiedniu pod koniec grudnia 1998 r. Opinię o obrazie wydała Dorota Suchocka z Muzeum Narodowego w Poznaniu. Nie odnotowano, jaką opinię wydała D. Suchocka¹¹.

Oprawa obrazu: obraz został przekazany wraz z ramą, która, podobnie jak obraz, przeszła gruntowną konserwację przed marcem 1995 r. Stan zachowania ramy zarówno pod względem technicznym, jak i estetycznym (domniemane uzupełnienie ubytków, przełoczeń) był dobry. Ponieważ była przystosowana do zawieszania, umieszczono ją wraz z właściwie zamontowanym obrazem na ścianie.

Opis ramy

Wymiary:

- wymiary zewnętrzne: 91,0 × 117,5 cm
- wymiary wewnętrzne: 76,5 × 102,5 cm
- szerokość listwy: 8,6 cm
- wysokość listwy (w najdłuższym odcinku): 5,7 cm

Rama: listwowa, profilowana, z wysokim zewnętrznym kantem, opadającym na zewnątrz stromym łukiem, zakończonym u dołu (obrzeże) listwą z drobnym ornamentem o charakterze linearnym, nawiązującym do form akantu. Szczyt kantu również z ornamentem roślinnym, nawiązującym do wici i kwiatu akantu, ujętych naprzemiennie (przeplatających się) i dość umiarkowanych w formie, jest opracowany półokrągło (przekrój). Profil w kierunku wewnętrznej strony ramy opada w postaci półokrągłego, szerokiego i łagodnego łuku, gładko opracowanego na powierzchni; zakończony jest niewielkim uskokiem i dalej drobnym ornamentem perełkowym, ujętym po obydwu stronach bardzo wąskimi, prostymi i gładkimi listwami. W narożnikach widoczne stylizowane liście akantu, sięgające szczytu kantu zewnętrznego ramy. Partie ornamentalne i wąskie listwy od wewnętrznej strony ramy opracowane są „na połysk”, natomiast profile zewnętrzny i wewnętrzny matowe.

Rama została wykonana indywidualnie do formatu obrazu poprzez przycięcie gotowych listew, ich połączenie i umieszczenie w narożnikach elementów zdobniczych, maskujących miejsca łączenia listew.

Stylistycznie rama utrzymana jest w konwencji neoklasycyzmu¹² i pochodzi z przełomu XIX i XX w. Być może od początku towarzyszyła obrazowi.

¹¹ Karta obiektu w Bibliotece Kórnickiej (wgląd 6 lipca 2024 r.).

¹² Przykłady ram o podobnym profilu: *Italianische Bilderrahmen des 14.–18. Jahrhunderts*, oprac. Leo Cremer i Peter Eikemeier, München 1976, s. 52 (bez ornamentu); Claus Grimm, *Alte Bilder-*



Il. 1. Józef Brandt (1841–1915), *Alarm*, w. lub po 1896; lico obrazu (po wymontowaniu z ramy).
PAN Biblioteka Kórnicka



Il. 2. Józef Brandt (1841–1915), *Alarm*, w lub po 1896; obraz w ramie – lico.
PAN Biblioteka Kórnicka



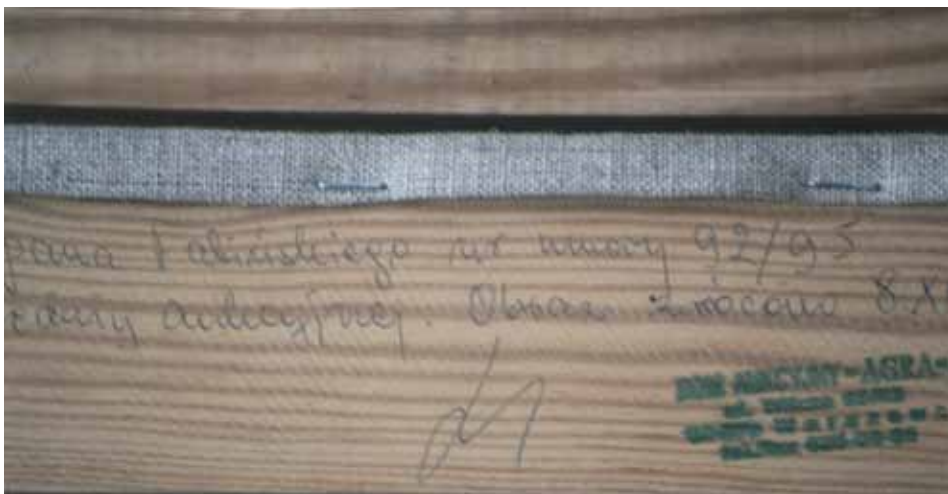
Il. 3. Józef Brandt (1841–1915), *Alarm*, w lub po 1896; obraz w ramie – odwrocie.
PAN Biblioteka Kórnicka



Il. 4. Józef Brandt, szkic olejny *Alarm*, w lub po 1896.
Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Zbiory Cyfrowe MNW



Il. 5. Drzeworyt z obrazu Józefa Brandta, *Alarm*, 1896, olej na płótnie (własność prywatna).
Fot. za: *Józef Brandt...*, t. 2, s. 277, il. I. 235



Il. 6. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896. Fragment krosien malarskich z odwrocia obrazu: część napisu odręcznego i pieczętka Domu Aukcyjnego „Agra” w Warszawie.
PAN Biblioteka Kórnicka. Fot. Aleksander Gaca



Il. 7. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896. Fragment krosien malarskich z odwrocia obrazu (w układzie poziomym) z etykietką Muzeum Narodowego w Warszawie z dopiskiem.
PAN Biblioteka Kórnicka. Fot. Aleksander Gaca



Il. 8. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896.
 Sygnatura artysty (lico obrazu, prawy dolny róg).
 PAN Biblioteka Kórnicka



Il. 9. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896.
 Sygnatura artysty – makrofotografia.
 PAN Biblioteka Kórnicka. Fot. Aleksander Gaca



Il. 10. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896.
 Fragment odwrocia: sposób mocowania obrazu do
 ramy i rodzaj zawieszki.
 PAN Biblioteka Kórnicka. Fot. Aleksander Gaca



Il. 11. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896.
 Fragment boku obrazu: sposób przymocowania
 napiętego płótna oraz płótno wzmacniające krajki.
 PAN Biblioteka Kórnicka. Fot. Aleksander Gaca



Il. 12. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896.
 Fragment lewego i dolnego boku,
 widoczny zakres płótna oryginału. PAN
 Biblioteka Kórnicka. Fot. Aleksander Gaca



Il. 13. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896, przykład
 opracowania malarskiego.
 Fragment obrazu: drzwi – użycie szerokiego
 pędzla. PAN Biblioteka Kórnicka



Il. 14. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896, przykład opracowania malarskiego.
Fragment obrazu: klepisko – użycie szpachelki malarskiej i pędzla.
PAN Biblioteka Kórnicka



Il. 15. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896, technika malarska – kładzenie farby szerokimi smugami (draperie). Fragment obrazu z kozakiem na koniu.
PAN Biblioteka Kórnicka



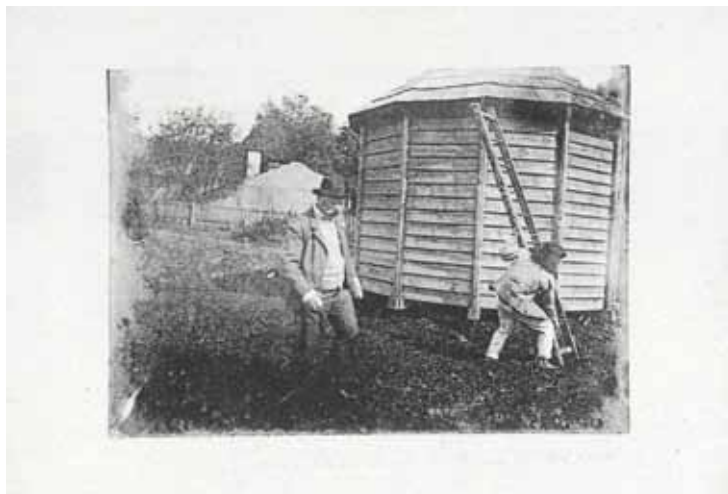
Il. 16. Józef Brandt, *Alarm*, w lub po 1896, technika malarska – kładzenie farby szerokimi smugami (draperie). Fragment obrazu z lisowczykiem dosiadającym konia.
PAN Biblioteka Kórnicka



Il. 17. Przykład obrazu Brandta z ukazaniem wnętrza stodoły-stajni. Obraz *Przed burzą*.
Fot. za: Józef Brandt..., t. 2, s. 350, il. 322



Il. 18. Przykład obrazu Brandta z ukazaniem wnętrza stodoły-stajni.
Obraz *Wnętrze stajni w Konarach*. Fot. za: *Józef Brandt...*, t. 2, s. 46, il. I. 25



Il. 19. Józef Brandt przy letniej pracowni tzw. Ulu.
Motyw parobka wiejskiego z drabiną wykorzystany w obrazie *Alarm*.
Fot. za: *Józef Brandt...*, t. 3, s. 295, il. V. 137



Il. 20. Przykład obrazu Brandta z obecnością podobnych akcesoriów (drabina, drewniane wiadro), jak w obrazie *Alarm* (obraz *Przed polowaniem*, fot. za: Józef Brandt..., t. 2, s. 176, il. I 146, fragment)



Il. 21. Obraz *Napad*, będący „odpowiednikiem” *Alarmu* z akcją rozgrywającą się na zewnątrz stodoły.
Wikimedia Commons

Zarys biografii i twórczości Józefa Brandta¹³

Józef Brandt (urodzony w Szczepleszynie w 1841 r., zmarły w Radomiu w 1915 r.) był polskim malarzem, który, za namową Juliusza Kossaka (1824–1899), porzucił podjęte w 1858 r. studia inżynierskie w Paryżu, by poświęcić się sztuce. Malarstwa uczył się w pracowni Leona Cognieta (1794–1880), początkowo korzystał też z rad Henryka Rodakowskiego (1823–1894) i Kossaka. Z tym ostatnim w 1860 r. wrócił do kraju i odbył wspólną podróż po Ukrainie i Podolu. W 1863 r. rozpoczął studia w akademii monachijskiej u Carla von Piloty, równocześnie kształcąc się w prywatnej pracowni Franza Adama (1815–1886), jak również u Theodora Hortschelta (1829–1871). Osiadł w Monachium, gdzie stał się czołową postacią polskiej kolonii artystycznej; miał tu własną pracownię, „wspaniale wyposażoną w cenne rekwizyty polskie i orientalne [...], która była szkołą dla wielu malarzy, zwł. Polaków”¹⁴. Letnie miesiące spędzał w Orońsku koło Radomia. Brandt zajmował się głównie tematyką batalistyczną,

historyczną i historyczno-rodzajową z czasów wojen kozackich i najazdów tatarskich na kresy Rzeczypospolitej w XVII wieku, a także z potopu szwedzkiego; czerpał tematy z dzieł literackich (W. Pola, H. Rzewuskiego, B. Zaleskiego) i ze źródeł historycznych (pamiętniki J.Ch. Paska i W. Dębołęckiego). Malował też współczesne sceny wiejskie, jarmarki, targi końskie i sceny z polowań¹⁵.

Na ukształtowanie się twórczości Brandta duży wpływ wywarł Juliusz Kossak. Brandt „niemal od początków swojej kariery malarskiej obrał określony rodzaj i kierunek twórczości, od którego na ogół nie odstępował, doskonaląc jedynie w miarę rozwoju środki techniczne i wykorzystując z umiarem współczesne osiągnięcia malarstwa (np. pleneryzm, ok. 1880)”¹⁶.

rahmen, Epochen – Typen Material, München 1978, s. 166, il. 380; *Schmitz Lexikon der europäischen Bilderrahmen* (Band II), *Das 19. Jahrhundert*, Solingen 2009, s. 79, il. 55, 56, 57, s. 285, il. 406; *Rahmenkunst. Auf Spurensuche in der Alten Pinakothek*, München 2010, s. 250, poz. 90.

¹³ Por.: Waław Husarski, *Józef Brandt*, Gdynia 1949, s. 1–3; Janusz Derwojed, *Józef Brandt*, Warszawa 1969; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. I, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971, s. 226–228; Teresa Sowińska, *Józef Brandt*, Warszawa 1984; Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 321–322; Irena Olchowska-Schmidt, *Józef Brandt*, Kraków 1996, s. 6–28, s. 29–30; Hans Peter Bühler, *Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska*, Warszawa 1998; *Józef Brandt 1841–1915*, t. 1–3, red. Ewa Micke-Broniarek, Warszawa 2018, w t. 1, na s. 120–166; *Kalendarium życia i twórczości Józefa Brandta*.

¹⁴ *Sztuka świata*, Warszawa 1998, t. 12, s. 105.

¹⁵ Tamże, s. 105.

¹⁶ *Słownik artystów polskich...*, s. 227.

Z kolei z pracowni Franza Adama wyniósł doskonałą technikę olejną, opanowanie kompozycji, „rozmieszczania poszczególnych grup, planów, uzyskiwania efektu perspektywy. Wkrótce jednak zerwał z konwencją akademicką, przechodząc do swobodnej kompozycji, właściwej jego fantazji malarskiej”¹⁷. Ta „ogromna fantazja i rozmach kompozycji, mistrzowskie oddanie ruchu, zwłaszcza koni, realizm ubiorów, broni, rzędów końskich, dywanów, instrumentów muzycznych oraz bogata kolorystyka – składają się na sugestywną wizję malarską o silnym pierwiastku orientalnym”¹⁸.

Twórczość Brandta nie poddaje się jednoznacznej klasyfikacji. Przez współczesnych artystów krytyków i późniejszych historyków sztuki była łączona zarówno z nurtem realizmu, jak i z konserwatywną, skostniałą w swoich kanonach sztuką akademicką. Jednak najbliższa malarstwu Brandta wydaje się ta specyficznie polska formuła realizmu, zaangażowanego emocjonalnie, zaznaczonego żywiołowym temperamentem i romantycznym w swojej istocie bogactwem wyobraźni jego twórcy¹⁹.

HISTORIA OBRAZU

Wstęp

Nie jest znane miejsce ani czas powstania obrazu. Brandt poza własną sygnaturą nie podał dodatkowych informacji. Nie zachowały się żadne źródła czy choćby częściowe dane, które mogłyby dać jakiekolwiek wskazówki w tym względzie²⁰.

W monumentalnym opracowaniu poświęconym artyście z 2018 r., w *Nocie redakcyjnej* czytamy:

W katalogu zostały ujęte wszystkie dzieła Józefa Brandta, do których udało się dotrzeć podczas ostatnich prac badawczych nad twórczością artysty – zachowane w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych, odnotowane w dokumentacji strat wojennych oraz te, których miejsce przechowywania nie jest obecnie znane²¹.

Nie ma tam jednak omawianego dzieła. Natomiast objęte katalogiem, reproduktowane i opisane z podaniem odnośnej literatury²², są dwie inne wersje obrazu

¹⁷ Tamże.

¹⁸ *Sztuka świata...*, s. 105–106.

¹⁹ <https://culture.pl/pl/tworca/jozef-brandt> (dostęp 17.10.2024).

²⁰ Stan z 15 sierpnia 2024 r.

²¹ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 1, s. 167.

²² Tamże, t. 2, s. 276 i n., il. I. 234 i I. 235.

o tym samym tytule. Tak jak kórnicki obraz są one pracami olejnymi na płótnie, z czego jedna jest szkicem olejnym o stosunkowo dużym formacie, druga natomiast stanowi dzieło zrealizowane z dopracowaniem wszystkich detali. Ten właśnie obraz jest najbardziej zbliżony do wersji kórnickiej i pozostanie głównym punktem odniesienia w dalszych rozważaniach.

Czas powstania obrazu

Mając pewne wątpliwości co do czasu powstania obu znanych wersji *Alarmu*, autorka not katalogowych – Ewa Mücke-Broniarek – znalazła przekonujące uzasadnienie, podając rok 1896 jako odniesienie przy ich datowaniu. Dotychczas, również w przypadku obrazu kórnickiego, ustalono rok 1880 jako datę powstania dzieła. Należy nadmienić, że żadna z trzech omawianych prac nie była datowana przez ich autora. Czytamy zatem:

Nie sposób dziś ustalić, z jakiego powodu w powojennych publikacjach utrwaliło się datowanie szkicu i obrazu na rok 1880. Na duże wystawy międzynarodowe artyści z reguły wysyłali swoje najnowsze prace, nieprezentowane wcześniej publicznie, które uznawali za ważne w dorobku twórczym. Wydaje się wątpliwe, aby na prestiżowej wystawie w Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie Brandt zdecydował się pokazać dzieło pochodzące sprzed 15 lat. Ponadto w „Spisach obrazów” sporządzonych jeszcze za życia artysty i przechowywanych przez jego rodzinę data namalowania „Alarmu” jest określona na rok 1896²³.

Wystawa, o której mowa, to wielka międzynarodowa wystawa sztuki z dominującym udziałem malarstwa dla uczczenia 200-lecia powstania Akademii Sztuki w Berlinie²⁴, na której *Alarm* (*Ein Alarm* – obraz, znana wersja) został zaprezentowany jako jedyne dzieło Brandta²⁵.

Wobec powyższych ustaleń przypisanie roku powstania na 1880 obrazowi kórnickiemu nie da się utrzymać. Najprawdopodobniej powstał on jako autorskie powtórzenie tematu w zmniejszonej skali, innych proporcjach i z pewnymi zmianami w lub po 1896 r. Być może wystawiony w Berlinie obraz (pierwowzór wobec późniejszej wersji) wzbudził zainteresowanie któregoś z odbiorców prywatnych lub przedstawiciela jakiejś instytucji i artysta postanowił namalować jego wersję.

²³ Józef Brandt 1841–1915, t. 2, s. 276.

²⁴ Berlin, Internationale Kunst-Ausstellung zur Feier des 20G jähriges Bestehens der Königlichen Akademie der Künste, Katalog, 3. Mai – 30. September 1896, Berlin, Verlag R. Schuster, Berlin 1896.

²⁵ Tamże, s. 18(59), nr kat. 325.

Możliwe, że stało się to jeszcze w tym samym roku lub nieco później. Tym bardziej że niemal dokładnie po roku (4 października 1897 r.) obraz z wystawy w Berlinie został zakupiony od artysty (za sumę 5000 marek) przez Galerię Heinemann w Monachium, a w listopadzie 1897 r. wystawiony na sprzedaż w Kunst-säle Louis Bock and Sohn w Hamburgu razem z innymi dziełami należącymi do Davida Heinemanna²⁶. Dalsze losy obrazu: „w 1898 w Galerie Heinemann w Nici. 9 sierpnia 1898 kupiony (za 10000 marek) w Galerie Heinemann przez Stanisława Rotwanda (1839–1916), znanego warszawskiego finansistę, przemysłowca i filantropa. Po 1916 był własnością jego syna, Andrzeja Rotwanda (1878–1951), który w 1938 zdeponował część swojej kolekcji w Muzeum Narodowym w Warszawie”²⁷, łącznie z obrazem Brandta, odebrany z muzeum przez spadkobierców Andrzeja Rotwanda w grudniu 2000 r.²⁸

Zatem Brandt, dysponując pierwotną wersją *Alarmu* w okresie po 30 września 1896, a przed 4 października 1897 r., mógł inspirować się nim przy malowaniu kolejnej wersji.

Losy międzywojenne

Nieznana jest historia obrazu aż do momentu pojawienia się go w ofercie handlowej na terenie Warszawy w dwudziestoleciu międzywojennym. Stolica ówczesnie miała sporo do zaoferowania potencjalnym nabywcom szeroko rozumianej sztuki, zwłaszcza malarstwa. Przedwojenny handel obrazami i przedmiotami artystycznymi „był w Warszawie doskonale zorganizowany (choć niekierowany centralnie przez żaden urząd), z licznymi, także wyspecjalizowanymi, antykwariatami nastawionymi na różne rodzaje klientów, z domami licytującymi i całą wolnorynkową grą, regulowaną prawami popytu i podaży”²⁹. Nie ma jednak żadnej wskazówki, która pozwalałaby przypisać ofertę sprzedaży obrazu Brandta określonej warszawskiej placówce handlowej typu galeria czy antykwariat. W międzyczasie obraz został zaopatrzony w tabliczkę identyfikacyjną, przytwier-

²⁶ Józef Brandt 1841–1915, t. 2, s. 277.

²⁷ Tamże.

²⁸ Rozszerzenie historii obrazu: „Obraz wywieziony przez Niemców w czasie II wojny światowej, rewindykowany w Austrii w 1945 r. [...] W 1994 Maria Rotwand (żona i spadkobierczyni właściciela) odnowiła umowę depozytową z MNW. Od września ekspozowany w pałacyku Brandta w Orońsku jako depozyt MNW w Centrum Rzeźby Polskiej. W lipcu 2000 wycofany z MNW przez spadkobierców Andrzeja Rotwanda [...], ostatecznie zwrócony właścicielom w grudniu 2000”. Tamże, s. 277.

²⁹ Andrzej Ryszkiewicz, *Handel dziełami sztuki w okupowanej Warszawie 1939–1944*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji SHS Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 223. Także: Marian Golka, *Rynek sztuki*, Poznań 1991, s. 127.

dzoną na dolnej listwie ramy, zapewne ze względu na przynależność do (bliżej nieznanej) kolekcji. I tak też został zaoferowany klientom.

W nieznanych okolicznościach obrazem zainteresował się Stefan Fabiński z Radomia, ojciec Cezarego Fabińskiego (przyszłego ofiarodawcy obrazu). Był to okres między 1928 a 1935 rokiem i, według dalszego przekazu³⁰, dzieło zostało zakupione za niewygórowaną cenę jako wczesna praca Brandta (co wobec aktualnych ustaleń pozostaje nieporozumieniem).

Stefan Fabiński urodził się w 1897 r. w Radomiu i z miastem tym związał całe swoje życie. Jako znany i ceniony kucharz dorobił się znacznego majątku: posiadał dwie kamienice, restaurację i prowadził życie na wysokim poziomie³¹. Po wojnie, w zmienionych warunkach ustrojowo-politycznych, wobec których był wraz z żoną Emilią nastawiony negatywnie, powrócił do wcześniej wykonywanego zawodu. Ostatnim jego miejscem pracy, na stanowisku kierownika działu przemysłu gastronomicznego, była Powszechna Spółdzielnia Spożywców Radom. Funkcję tę mógł pełnić do 1960 r.³² W dokumentach paszportowych z 1964 r. figuruje już jako emeryt i wdowiec³³.

Nie istnieje żaden przekaz dotyczący aranżacji kupionego w Warszawie obrazu Brandta w przedwojennym mieszkaniu Fabińskich. Jednak właściciel dzieła nie mógł się nim dłużej nacieszyć, bowiem w obliczu zbliżającej się wojny postanowił je ukryć. W ścianie mieszkania powstała więc skrytka, która następnie została zamurowana. Poza obrazem zabezpieczone w ten sposób zostały również inne wartościowe przedmioty (m.in. precjoza). Działanie to, przeprowadzone przed wrześniem 1939 r., okazało się celowe i skuteczne, i niezamierzenie sprawdziło się w dłuższej perspektywie. Obraz wraz z innymi obiektami przetrwał szczęśliwie czas wojny i okupacji niemieckiej, niepewne lata powojenne, jak i cały okres PRL-u. Jednak wobec dramatycznego biegu historii czy też z innych względów Fabiński nie zdecydował się na wydobywanie obrazu ze skrytki i do śmierci już go nie ujrział³⁴.

³⁰ Informacja ustna od prof. Krzysztofa Wisłockiego z rozmowy z Cezarym Fabińskim ok. 1990 r.

³¹ IPN, karta kieszeniowa „Jacket” nr 2072, nr archiwalny akt 4928, nr rejestracyjny akt 2186 oraz także, Akta paszportowe, wniosek Stefana Fabińskiego do komendy wojewódzkiej MO w Kielcach/1964 oraz Akta paszportowe Cezarego Fabińskiego, Pismo Ambasady Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w Wiedniu, z dnia 13 listopada 1962 r.

³² Informacje ze strony: <https://www.spolemradom.pl/spolem-radom/> (dostęp 5.12.2024) oraz drogą mailową (z dnia 6.11.2023) od Pani Darii Sobani z PSS Radom, według której w firmie nie istnieją już akta osobowe Stefana Fabińskiego.

³³ Materiały IPN, zob. przyp. 31.

³⁴ Informacja ustna od prof. Krzysztofa Wisłockiego.

Trudno już dzisiaj dociekać motywacji nabycia przez Stefana Fabińskiego obrazu. Wydaje się jednak, iż mogły tutaj zaważyć wielorakie względy: estetyczne, patriotyczne, sentymentalne, ekonomiczne czy prestiżowe.

Józef Brandt był w Radomiu i okolicach postacią powszechnie znaną. Co roku przyjeżdżał z Monachium, by spędzić lato w położonym niedaleko majątku żony – Orońsku³⁵. Pod koniec życia, po przymusowym wysiedleniu przez Rosjan, artysta zamieszkał w Radomiu, gdzie zmarł 12 czerwca 1915 r. Stefan Fabiński miał wtedy 18 lat. Trudno sobie wyobrazić, by, wobec faktu śmierci i uroczystego pogrzebu wybitnego malarza, którym żyło przez kilka dni całe miasto, nie zaangażował się, chociażby w jakimś stopniu emocjonalnie. Jak podawała ówczesna prasa:

rozpoczęły się uroczystości żałobne, w których uczestniczyły tysiące ludzi, i to w trudnych wojennych realiach [...]. 14. czerwca po mszy w kościele św. Jana liczący pięć tysięcy osób kondukt w asyście licznych przedstawicieli duchowieństwa, wyruszył na cmentarz; na całej trasie trumnę nieśli obywatele Radomia i okolicznych wsi³⁶.

Wydarzenia te mogły wywrzeć wpływ na późniejszą decyzję o chęci posiadania oryginalnej pracy tego właśnie artysty³⁷.

Po 1990 roku

Szansa na ponowne „zaistnienie” obrazu pojawiła się dopiero po 1990 r. Zmiany ustrojowo-prawne w Polsce umożliwiły synowi Stefana Fabińskiego, Cezaremu,

³⁵ Orońsko leży ok. 15 km na południe od Radomia.

³⁶ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 1, s. 161 (*Kalendarium...*), również zdjęcie z „Tygodnika Ilustrowanego” 1915, nr 26: *Kondukt żałobny podczas pogrzebu Józefa Brandta w Radomiu*.

³⁷ Potencjalnie istniała też możliwość nabycia obrazu bezpośrednio od wdowy – Heleny Brandt (1848–1938). Dysponowała ona majątkiem męża po likwidacji mieszkania i pracowni w Monachium (po wydzieleniu z niego kolekcji rekwizytów historycznych przeznaczonych testamentem artysty dla MNW). W sierpniu 1920 r. cenny transport dotarł koleją do Warszawy (*Józef Brandt 1841–1915*, t. 1, s. 116–117).

Warto również odnotować, iż Stefan Fabiński mógł zainteresować się twórczością Jacka Malczewskiego i nabyć jego pracę. W bliskim sąsiedztwie, na tej samej ulicy (Warszawskie Przedmieście, obecnie: ul. J. Malczewskiego) mieszkała rodzina Fabińskich (kamienica pod nr. 19) i rodzina Malczewskich (kamienica pod nr. 8). Jacek Malczewski (1854–1929), późniejszy artysta malarz, tutaj się urodził i wychowywał do trzynastego roku życia; w późniejszym okresie przyjeżdżał do domu rodziców na krótsze i dłuższe pobyty. Jednakże zupełnie inna wyobraźnia malarska i symbolizm Malczewskiego mogły nie odpowiadać Stefanowi Fabińskiemu, w przeciwieństwie do historyzmu i orientalizmu w konwencji realistycznej Brandta. Poza tym awangarda nie budziła wtedy „szerszego zainteresowania” (Marian Gołka, *Rynek sztuki*, Poznań 1991, s. 127).

jedynemu spadkobiercy dzieła Brandta, powrót do kraju. Od 1962 do 1990 r. nie mógł przyjeżdżać do Polski (wyłączywszy czas między czerwcem 1963 a majem 1965 r.). Żył wówczas na emigracji w Austrii.

Cezary Fabiński miał wiedzę o ukrytych przez ojca przedmiotach. Porozumiał się z nowym właścicielem mieszkania, dotąd niczego nieświadomym, i za cenę części zawartości skrytki odzyskał rodzinne precjoza wraz z cennym obrazem³⁸. Praca Brandta trafiła na ścianę nowo zakupionego lokum w Kołobrzegu³⁹. Było to dwupokojowe mieszkanie w bloku wielkopłytowym z 1970 r. Właściciel umieścił obraz w małym pokoju, niezbyt doświetlonym, zamykanym, zachowując dyskrekcję – tylko nieliczni goście Fabińskiego mieli bezpośredni dostęp do dzieła. Obawy były o tyle uzasadnione, że właściciel mieszkania bywał często nieobecny, dzieląc swój czas na pobyt w Kołobrzegu i Wiedniu⁴⁰.

Taka sytuacja trwała najprawdopodobniej do końca 1994 r., kiedy to Fabiński postanowił zlecić przeprowadzenie konserwacji obrazu, mając w perspektywie dalsze decyzje. Można bowiem odnieść wrażenie, że w pewnym momencie obraz stał się dla właściciela swoistym cennym balastem, nie do końca zabezpieczonym w czasowo tylko zamieszkanym lokum. Fabiński miał świadomość wysokiej wartości materialnej pracy Brandta, dlatego, idąc za sugestią bliskiego znajomego, zaczął rozważać możliwość ewentualnej sprzedaży dzieła, a przynajmniej zapoznania się z jego odniesieniem rynkowym. Stąd zapewne zależało mu na jak najlepszej prezencji obrazu, umożliwiającej jego ocenę pod różnymi względami. To z kolei wymagało przeprowadzenia prac konserwatorskich. Tak też postąpił. Nie są jednak znane miejsce, czas ani osoby związane z realizacją prac konserwatorskich i restauratorskich. Nie wiadomo również, czy została sporządzona dokumentacja konserwatorska opisująca i ilustrująca przebieg oraz zakres wszystkich działań przywracających obiektowi właściwy stan i wygląd. Na podstawie jedynie oględzin można do pewnego stopnia odtworzyć przeprowadzone prace. Pewne jest, że była to gruntowna i profesjonalna konserwacja, która objęła również ramę obrazu. Obecnie, niemal po 30 latach, stan zachowania i wygląd dzieła nie budzą zastrzeżeń.

Po wykonanej konserwacji (przypuszczalnie między 1994 a początkiem marca 1995 r.) Fabiński postanowił zainteresować obrazem warszawski Dom Aukcyjny

³⁸ Informacja ustna od prof. Krzysztofa Wisłockiego.

³⁹ Kołobrzeg, ul. Wąska 18/52.

⁴⁰ Informacja p. Jana Donhöffnera, jedynego obecnie świadka mającego okazję oglądać obraz w mieszkaniu właściciela przed konserwacją.

„Agra”⁴¹, jeden z pierwszych domów aukcyjnych w powojennej Polsce, powstały w 1989 r. i specjalizujący się w sprzedaży malarstwa dawnego, głównie polskiego, oraz sztuki współczesnej⁴². Przyjęcie obiektu do „Aгры” nastąpiło 2 marca 1995 r. 10 marca 1995 r. obraz znalazł się w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie został oddany w celach badawczo-porównawczych⁴³ i po dwunastu dniach zwrócony właścicielowi. 22 marca 1995 r. praca ponownie pojawiła się w „Agrze”.

Jednak między końcem marca a początkiem listopada 1995 r. obraz znalazł się ponownie poza domem aukcyjnym na okres około dwóch miesięcy. Fabińskiemu bardzo zależało na posiadaniu kopii pracy Brandta. Dzięki zaprzyjaźnionej Wandzie Wisłockiej (reżyserce dźwięku w Studiu Nagrań Polskiego Radia w Warszawie, siostrze Jerzego Wisłockiego) poznał Renatę Radziejowską, absolwentkę warszawskiej ASP, malarkę, ilustratorkę książek i graficzkę (prywatnie krewną Wisłockich). To właśnie ona w swoim mieszkaniu-pracowni (gdzie obraz został dostarczony za pośrednictwem innych osób) podjęła się namalowania kopii *Alarmu* w skali 1:1, w technice olejnej na płótnie. Powstała kopia „wrażeniowa”, w typie malarstwa współczesnego, właściwie pastisz, bez uwzględnienia złożonej problematyki malarskiej i techniczno-technologicznej oryginału. To indywidualne dzieło artystki zostało przekazane Wandzie Wisłockiej, od której po jakimś czasie odebrał je zleceniodawca⁴⁴. Następnie oryginał ponownie wrócił do „Aгры”, skąd został ostatecznie odebrany przez właściciela 8 listopada 1995 r. W międzyczasie jednak nie był wystawiany na aukcjach⁴⁵. Z ówczesnej

⁴¹ Obecnie: Agra-Art Spółka Aukcyjna i Galeria, ul. Wilcza 70, Warszawa.

⁴² Zob. https://www.agraart.pl/zglos-obiekt/?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA0rW6BhAcE-iwAQH28ImMTczCkOQaNr-5J3tV5P3LsHMuQ9jjanb9QF9QoffHPOcZDTltMYExoC61U-QAvD_BwE (dostęp 20.10.2024).

⁴³ Kwerenda 500/23, MNW, Agata Lewandowska, Dział Inwentarzy MNW (e-mail z dnia 6 listopada 2023 r. w posiadaniu autora). Odręczny wpis na etykietce firmowej MNW „poza muz. 86/95/1” (numery pozamuzealne) dotyczy obiektów, które wnoszono na teren muzeum jedynie w celach badawczo-porównawczych.

⁴⁴ Informacje na podstawie wywiadu telefonicznego przeprowadzonego przez autora z p. Renatą Radziejowską 21 listopada 2024 r. Z dalszych informacji wynika, iż nie wykonano zdjęcia obrazu-kopii, jak również nie jest znane jego miejsce przechowywania. Być może miał on stanowić artystyczny ekwiwalent oryginału – rodzinnej pamiątki Cezarego Fabińskiego, z przeznaczeniem do ekspozycji go w mieszkaniu w Wiedniu, gdyż ta współczesna wersja obrazu mogła być bezproblemowo wywieziona poza granice kraju. Właściciel oryginału (i następnie kopii) nie rozmawiał z artystką na temat celu namalowania kopii ani konserwacji oryginału.

⁴⁵ W 1995 r. obraz teoretycznie mógł być licytowany na jednej z trzech aukcji: 12 marca na tzw. aukcji wiosennej, 11 czerwca na tzw. aukcji letniej i 10 grudnia na tzw. aukcji zimowej. Jednak

relacji Cezarego Fabińskiego wynika, że pracownicy „Agry” mieli wątpliwości co do autentyczności obrazu ze względu na jego brak w katalogach prac artysty⁴⁶. Być może nie udało się ustalić ostatecznej wyceny obrazu z właścicielem, z kolei on mógł zmienić swoje plany co do przyszłości dzieła. Już następnego dnia po jego odbiorze z domu aukcyjnego Fabiński przywiózł pracę Brandta do zamku w Kórniku, gdzie 9 listopada została ona przyjęta w depozyt.

Nie jest przypadkiem, że Fabiński wybrał to właśnie miejsce jako właściwe dla obrazu związanego z historią Polski i jednocześnie będącego pracą wybitnego polskiego artysty i patrioty. Historia zamku z jego dawnymi mieszkańcami, wybitnymi obrońcami polskości, była Fabińskiemu dobrze znana. Ówczesnym dyrektorem Biblioteki Kórnickiej był bowiem prof. Jerzy Wisłocki, z którego rodziną Fabiński przyjaźnił się od końca lat 50.⁴⁷ *Alarmowi* przydzielono eksponowane miejsce w gabinecie dyrektora, gdzie pozostaje do chwili obecnej. Intencję przekazania obrazu na własność zamkowi kórnickiemu wspierała jego małżonka. Ostatecznie obraz stał się częścią kolekcji zamkowej i wpisany został do księgi inwentarzowej. Od tego momentu dzieło Brandta niezmiennie znajduje się w swoim miejscu przeznaczenia, nie opuszczając zamkowych murów.

Tabela 1. Chronologia obrazu

Data	Wydarzenie	Uwagi
po/lub 1896	Powstanie obrazu: najprawdopodobniej jako autorskie powtórzenie tematu (w zmniejszonej skali, w innych proporcjach i z pewnymi zmianami)	Brak danych dotyczących miejsca i czasu powstania obrazu ze strony jego autora

w marcu w tym czasie był badany w MNW, natomiast przed grudniem był już zwrócony właścicielowi. Na wszystkich tych aukcjach były oferowane dzieła J. Brandta: 12 marca – *Zadymka*, ol/pł, nr 1803; 11 czerwca – *Zaloty*, ol/pł, nr 1149; 10 grudnia – *Postój w miasteczku*, ol/pł, nr 1052.

⁴⁶ Informacja od prof. Krzysztofa Wisłockiego. Komentarz autora: jak wspomniano wcześniej, trzytomowa monografia Brandta nie podaje żadnych informacji dotyczących badanego obrazu. Jednakże sytuacja dzieła mogła przedstawiać się w ten sposób, że obraz po jego namalowaniu trafił do prywatnego bądź instytucjonalnego zlecniodawcy. Z tego nieznanego nam dzisiaj miejsca nie był udostępniany ani wypożyczany na zewnątrz. Stąd też nie znalazł się nigdy w opracowaniach i katalogach.

⁴⁷ Informacja ustna od najstarszych pracowników zamku kórnickiego, jak również od prof. Krzysztofa Wisłockiego.

Data	Wydarzenie	Uwagi
przed <i>ca</i> 1928	Obraz w prywatnym posiadaniu, następnie przeznaczony na sprzedaż	Istniała (niezachowana obecnie) tabliczka metalowa z danymi obrazu, przymocowana pierwotnie do ramy
<i>ca</i> 1928–1935	Zakupienie obrazu w handlu antykwarecznym w Warszawie przez Stefana Fabińskiego (ojca późniejszego darczyńcy, Cezarego Fabińskiego)	Nieznane okoliczności związane z nabyciem obrazu
<i>ca</i> 1935 – przed IX 1939	Ekspozowanie obrazu w mieszkaniu Stefana i Emilii Fabińskich w Radomiu, ul. Warszawskie Przedmieście 19 (obecnie ul. J. Malczewskiego)	Brak bliższych informacji, np. zdjęć
przed IX 1939	W obliczu nadchodzącej wojny ukrycie obrazu (wraz z innymi wartościowymi przedmiotami) w skrytce wmurowanej w ścianę domu rodzinnego w Radomiu	Obraz przetrwał w dość dobrym stanie
po 1990	Odzyskanie obrazu po wydostaniu go ze skrytki przez Cezarego Fabińskiego, jedynego spadkobiercę	Mieszkanie w międzyczasie zmieniło właściciela, co nie stanowiło przeszkody, dzięki porozumieniu stron
po 1990–1994	Ekspozowanie obrazu w mieszkaniu Cezarego Fabińskiego w Kołobrzegu, ul. Wąska 18/32	Obraz zawisł w małym pokoju, udostępnianym wybranym osobom
przed III 1995	Konserwacja i restauracja obrazu oraz ramy	Nieznane okoliczności, brak dokumentacji konserwatorskiej
2 III 1995 – 10 III 1995	Przyjęcie obrazu do Domu Aukcyjnego „Agra” w Warszawie i jego odbiór	Adnotacja na krosnach malarskich obrazu
10 III 1995 – 22 III 1995	Przyjęcie obrazu do Muzeum Narodowego w Warszawie w celach badawczych/porównawczych i odebranie go przez właściciela	Etykietka MNW z wpisem (na ramie obrazu)
22 III 1995	Ponowne przyjęcie obrazu do Domu Aukcyjnego „Agra” w Warszawie	Po konsultacji w MNW
koniec III 1995 – początek XI 1995	Odbiór obrazu z Domu Aukcyjnego „Agra” i przeniesienie go do mieszkania-pracowni artystki Renaty Radziejowskiej w Warszawie na okres około dwóch miesięcy w celu wykonania kopii malarskiej; następnie kolejne przyjęcie go do „Agry”	Powstała współczesna kopia namalowana według oryginału w skali 1:1 jako obraz olejny na płótnie; brak zdjęcia

8 XI 1995	Odebranie obrazu z domu aukcyjnego przez właściciela	Obraz nie był wystawiony na sprzedaż aukcyjną
9 XI 1995	Przyjęcie obrazu do zbiorów muzealnych PAN Biblioteki Kórnickiej, jako depozytu, z rąk Cezarego Fabińskiego	Dokument depozytowy
przed śmiercią (29 XII 1998)	Decyzja Cezarego Fabińskiego o darowaniu obrazu na własność PAN Bibliotece Kórnickiej	
5 III 1999	Potwierdzenie woli Cezarego Fabińskiego przez Soję Fabiński-Tiller	Wpis do książki inwentarzowej, numer inwentarzowy również na ramie obrazu
przed/lub 2000	Badanie obrazu przez pracownika Muzeum Narodowego w Poznaniu.	Brak opinii
6 VII 2024	Oględziny obrazu <i>in situ</i>	Wykonano zdjęcia i opisy na potrzeby niniejszego opracowania

Zagadnienia konserwatorskie

Konserwację obrazu można omówić jedynie ogólnie ze względu na brak dokumentacji konserwatorskiej – z programem prac, realizacją wszystkich zabiegów i serią zdjęć, ukazujących stan obrazu przed, w trakcie i po konserwacji. Nie mamy też żadnej wiedzy na temat ewentualnego sporządzenia w przeszłości takiej dokumentacji opisowej i fotograficznej⁴⁸.

Nawiązując do historii obrazu, można przyjąć, że w momencie kupna przez Stefana Fabińskiego ok. 1928 r. znajdował się on w dość dobrym stanie. Przypuszczalnie w takim stanie został przewieziony do Radomia i zawieszony w mieszkaniu Stefana i Emilii Fabińskich. Biorąc pod uwagę jego dalsze losy, związane z nietypowym miejscem przechowywania (skrytką w ścianie budynku), trudno wyobrazić sobie, by fakt ten nie pozostał bez wpływu na szeroko pojęty stan techniczny dzieła malarskiego. Co prawda długotrwałe zamknięcie płótna i ramy w zamurowanej skrytce zabezpiecza przed uszkodzeniami mechanicznymi, lecz niekontrolowane warunki wilgotnościowe mogą już mieć wpływ na stan zachowania płótna wraz ze wszystkimi warstwami technologicznymi, krosien malarskich i złożonej ramy. Przypuszczalnie ściana ze schowkiem była ścianą wewnętrzną budynku z uwagi na większe zagrożenie ostrzałem artyleryjskim ściany zewnętrznej.

⁴⁸ Wraz z darowizną obrazu nie pojawiły się żadne dodatkowe materiały ani w momencie przyjęcia obrazu w depozyt, ani później.

Pozostaje też pytanie, czy i w jaki sposób obraz mógł być zabezpieczony poprzez jego ewentualne opakowanie (sklejka, papier, tkanina itp.) przed zamurowaniem. Przygotowane miejsce ukrycia musiało mieć odpowiednią głębokość, skoro obraz umieszczony tam był wraz z ramą (grubość ramy w najszerszym odcinku to 5,7 cm). Nie można też wykluczyć, że obraz mógł być umieszczony w drewnianej skrzyni (co byłoby najlepszym rozwiązaniem z punktu widzenia profilaktyki konserwatorskiej), o ile był na jej przygotowanie czas i oczywiście dostatecznie dużo miejsca w ścianie. Szczęśliwie budynek z przechowywanym obrazem nie został uszkodzony podczas działań wojennych i był niezmiennie zamieszkały (przez okres wojny, okupacji i później, aż do śmierci rodziców Cezarego Fabińskiego), a to oznaczało w miarę stabilne warunki wilgotnościowe wewnątrz kamienicy.

Brak dostępu światła dziennego w dłuższej perspektywie mógł spowodować, w jakimś zakresie, pociemnienie warstwy malarskiej, działając głównie na spoiwo farby (olej), niezależnie od materiałów malarskich wysokiej jakości, jakimi posługiwał się artysta. Natomiast brak dostępu świeżego powietrza (tlenu) i wentylacji oddziaływał negatywnie głównie na płótno. Mogło też pojawić się zagrożenie mikrobiologiczne, do którego jednak nie doszło.

W przypadku ramy – drewnianej, gruntowanej, z pozłotą (szlagmetal przy partiach „na połysk” i materiały brązownicze w partiach matowych), której głównym składnikiem jest mosiądz, mogły pojawić się procesy korozyjne, przebarwiające pozłotę. Z kolei konstrukcja ramy, ze względu na dobrej jakości drewno użyte do wykonania listew, jak i prawidłowe ich przygotowanie oraz stabilne warunki w skrytce, nie uległa wypaczeniu.

W samym malowidle nie doszło do dezintegracji warstw technologicznych mogących spowodować wykruszenia, osypywanie się warstwy malarskiej. Stan obrazu był na tyle dobry, że nadawał się on do eksponowania, wisząc na ścianie około trzech, czterech lat w kołobrzesckim mieszkaniu Fabińskiego, w dobrych domowych warunkach. Według relacji świadka⁴⁹ obraz sprawiał wrażenie dość ciemnego (co mogło wynikać też z niedoświetlenia), bez uszkodzeń, natomiast rama posiadała metalową tabliczkę z inskrypcjami pośrodku dolnej listwy. Można więc przyjąć, że obraz stosunkowo dobrze przetrwał czas ukrycia. Jednak w ocenie właściciela konieczna była jego konserwacja, dająca pełne rozpoznanie wartości artystycznej dzieła i jego ocenę.

⁴⁹ Jana Donhöffnera.

Na podstawie oględzin obiektu można, w określonym zakresie, odtworzyć podjęte przy nim działania. Program prac konserwatorskich obejmował: oczyszczenie powierzchniowe lica i odwrocia obrazu, usunięcie pociemniałych i pożółkłych werniksów, wykonanie reperacji lokalnych (przy niedużych uszkodzeniach mechanicznych), wzmocnienie krajek na wszystkich bokach płótna (poprzez podklejenie pasków nowego płótna), uzupełnienie, prawdopodobnie w niewielu miejscach, ubytków zaprawy (kity), nabicie obrazu na nowe krosna (składane, z klinami, z fazą), uzupełnienie warstwy malarskiej retuszem imitatorskim i położenie werniksu (półmatowego). Konserwację można ocenić jako profesjonalną, przeprowadzoną prawidłowo, z uwzględnieniem postulatów konserwatorskich ograniczających ingerencję w obiekt do niezbędnych zadań. Jest to szczególnie widoczne w sposobie wzmocnienia osłabionego płótna w miejscach krajek, gdzie zespolono za pomocą spoiwa odpowiednio przygotowane paski nowego płótna, zachodzące pod płótno oryginału, od jego odwrocia, dając zabezpieczenie mechaniczne oryginalnego płótna w miejscu zagięcia na zewnętrznej krawędzi krosna od strony lica⁵⁰. Przy takim rozwiązaniu (w przeciwieństwie do np. dublażu – osadzeniu na nowym nośniku tekstylnym płótna obrazu w całości) jest dostępne płótno oryginalne odwrocia, gdzie m.in. widoczne są procesy starzeniowe tkaniny, liczne zaplamienia, wynikające z przedostawania się różnych substancji związanych z technologią malarską z lica obrazu (jak olej z farb, media malarskie, werniksy czy rozpuszczalniki stosowane do usuwania starych, wtórnych nawarstwień). Ocena odwrotnej strony obrazu pozwala na potwierdzenie autentyczności użytych przez artystę materiałów. W odniesieniu do licowej strony obrazu trudno, bez badań warstwy malarskiej w promieniach UV, określić zakres wykonanych retuszy, które prawdopodobnie w centralnych partiach malowidła są niewielkie, natomiast większa ich koncentracja umiejscowiona jest głównie w sąsiedztwie krawędzi obrazu. Nie pojawiły się wyraźne zmiany w obrębie plam barwnych kolorów lokalnych, stąd można uznać wykonane retusze za stabilne optycznie.

Nowe krosna malarskie (prawdopodobnie wzorowane na dawnych, nieza-chowanych) posiadają, ze względu na duże wymiary płótna, listwę poprzeczną, stabilizującą całą konstrukcję. Listwy krosna były profesjonalnie przygotowane. Zestaw klinów jest kompletny.

⁵⁰ Po wymontowaniu obrazu z ramy uwidocznił się zasięg płótna wraz z krawkami od strony licowej. Nowe krawki, od tejże strony, zachodzą w całości na boki krosna i jeszcze po *ca* 1 cm na odwrocie krosna. Tu przymocowane są zszywkami metalowymi za pomocą tackera na bokach krosna, z podłożonymi prostokątnymi kawałkami papieru pod każdą zszywkę.

Obecny stan zachowania obrazu jest dość dobry. Płótno wykazuje prawidłowe napięcie. Warstwa malarska jest optycznie stabilna. Malowidło w świetle ramy ma drobne ubytki (lewa strona – przy drzwiach stodoły, prawa strona – przy górnej belce, pod partią nieba), przetarcia i ślady poślizgu (w bezpośrednim sąsiedztwie ramy).

Rama, w wyniku konserwacji, po oczyszczeniu (również odwróci listew) i uzupełnieniu ubytków (jeśli były), została w całości wtórnie wyłożona pozłotniczymi płatkami mosiądzu „na połysk” – w partiach ornamentu i stylizowanych liści akantu w narożnikach, oraz brązą „na mat” – na profilach ramy, zewnętrznym i wewnętrznym.

Odwrócenie ramy zyskało nowy rodzaj zawieszek. Są to stalowe uchwyty z czarnym wykończeniem składające się z części podłużnej, przykręconej dwiema śrubami do listwy odwrócia ramy, oraz zamocowanego do niej luźnego, zamkniętego kółka na przywiązanie np. sznurka. Uchwyty te rozmieszczone są symetrycznie po obu stronach ramy na górnej części listew bocznych i przewiązane grubym, plecionym, plastyfikowanym białym sznurem. Odpowiednia wysokość uchwyty i długość sznura gwarantują właściwy kąt nachylenia obrazu w miejscu jego eksponowania.

Na odwróciu ramy znajdują się także uchwyty mocujące ramę z obrazem. Są to, identycznie wykonane jak uchwyty z kółkiem, prostokątne kształtki ze ściętymi narożnikami oraz wygięciem – uskokiem w dół; część uchwyty przykręcona jest jedną śrubką do krawędzi listwy ramy, następnie jest uskok (różnica wysokości listew krosien i ramy) i dalsza część uchwyty zachodząca (przytrzymująca) na krosna obrazu. Obraz mieści się poniżej wysokości listwy ramy, jest w nią „wpuszczony”. Uchwyty jest 10 – po dwie na bocznych listwach i po trzy na górnej i dolnej listwie.

Zagadnienia techniczno-technologiczne

Podczas wizyty w pracowni Józefa Brandta Cezary Jellenta (1861–1935) odnotował słowa artysty: „Doktryna malarza – to pędzel, paleta, farby i płótno. Niech tylko idzie za postępem czasu i stoi na poziomie artystycznych reform, a zrobi swoje”⁵¹. Tak skomentował to Jellenta: „Zdanie to doskonale charakteryzuje swego autora, jego zdrowy rozsądek estetyczny i żywiołową swobodę twórczości...”⁵². Brandt nie odebrał systematycznego wykształcenia w zakresie wiedzy

⁵¹ Cezary Jellenta, *Galeria ostatnich dni: wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897, s. 45 i n.

⁵² Tamże, s. 45.

o rzemiośle, technologii czy podstawach kompozycji, zdobywał ją w kilku miejscach – w pracowni Juliusza Kossaka, u którego brał prywatne lekcje, u Leona Cognieta, pod kierunkiem którego kształcił się przez kilka miesięcy w Paryżu, następnym etapem było Monachium i Antikenklasse w Akademii, gdzie uczył się rysunku, aby już po trzech miesiącach przenieść się do pracowni Franza Adama. Nic dziwnego, że nie był eksperymentatorem w dziedzinie techniki malarskiej, posługiwał się ogólnodostępnymi materiałami w sposób powszechnie znany i przyjęty⁵³.

Brandt stosował materiały gotowe, tzw. fabryczne. Pierwotne, niezachowane krosna *Alarmu* były zapewne ruchome z listwą poprzeczną, co powtórzono w ich nowej wersji. Używał głównie dość cienkiego płótna lnianego o drobnym, gęstym splocie, ciętego z walka⁵⁴. Płótno nabite na krosna było przeklejane i gruntowane: tutaj zaprawa o białym odcieniu była наносzona ręcznie. Na przygotowanej warstwie gruntu naniesiony został rysunek kompozycji. W przygotowaniu kompozycji w pomniejszonej skali i przeniesieniu jej na płótno mógł, z pewnym prawdopodobieństwem, pomóc Brandtowi Władysław Szerner (1836–1915), również malarz mieszkający w Monachium, o którym wiadomo, że po 1880 r. przez około 30 lat uczestniczył w działaniach pomocniczych w pracowni Brandta, oraz że m.in. „na co dzień przerysowywał gotowe kompozycje malarskie, przygotowując materiał do wykonania grafik”⁵⁵. Szerner „był osobą ważną dla Brandta – nie tylko przyjacielem, ale i niecodziennym pomocnikiem w praktyce codziennej malarskiej roboty”⁵⁶.

Dalszy proces warsztatowy przebiegał następująco:

Po przeniesieniu bądź naszkicowaniu planowanej kompozycji na podobrazii artysta rozkładał plamy barwne na całej powierzchni, szerszym, płaskim pędzlem i rzadką farbą podmalowując główne elementy kompozycji. Rozmieszczał na płótnie barwne akcenty, czasem już na tym wstępnym etapie pracy zaznaczając impastami światła⁵⁷.

Użycie szerokiego pędzla można prześledzić w partiach malowanej architektury stodoły; wyraźne impasta odnajdziemy w oświetlonych fragmentach drzwi czy na klepisku z rozrzuconą słomą. Impasta widoczne są w miejscach tzw. wysokich światel, gdzie dominujące jest użycie bieli z domieszką innych barw (fragmenty

⁵³ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 1, s. 73.

⁵⁴ Tamże, s. 74.

⁵⁵ Tamże, s. 75.

⁵⁶ Tamże, s. 73.

⁵⁷ Tamże, s. 84.

nieba; żółtawe, różowawe czy błękitnawe plamy barwne, oświetlony zad białego konia, czy rozmaite detale uprzęży i strojów postaci).

W Muzeum Narodowym w Warszawie przebadano farby używane przez Brandta na podstawie 250 mikroprobek pobranych z warstwy malarskiej obrazów z całego okresu twórczości artysty oraz dwóch zachowanych jego palet (ze zbiorów Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu i ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie). Wyniki ujawniły dość jednolity zestaw farb stosowanych przez artystę. W zakresie poszczególnych kolorów używał około 15 odcieni brązów ziemnych, a

w skład palety podstawowej, oprócz brązów wchodziły: biel ołowiana, biel cynkowa, żółcień chromowa, żółcień neapolitańska, żółcień kadmowa, cynober, czerwień żelazowa, czerwień kadmowa, ziemia zielona, zieleń chromowa, błękit kobaltowy, ultramaryna, błękit pruski, czerń kostna oraz czerń-sadza⁵⁸.

Odnosnie mieszania farb na palecie: „w warstwie malarskiej kolory są bardzo zmieszane, wielokrotnie zgaszane bielą ołowianą albo przytłumione farbami ziemnymi – w dużej mierze brązami”⁵⁹.

W *Alarmie*, obrazie o zróżnicowanej fakturze malarskiej, można zaobserwować efekty pracy różnymi narzędziami malarskimi; wspomniany wcześniej płaski, szeroki pędzel z miękkim włosiem, ze szczeciny – przy impastach, następnie, szpachelka malarska (wtarte, gładkie plamy barw o wysokiej fakturze), pędzle szczecinowe okrągłe i płaskie (szybkie, impastowe „przetarcia”), mniejsze pędzle (opracowanie detali). Widać dynamikę wykonanej pracy, tempo, nawarstwianie plam barwnych.

Malarstwo Brandta, w zakresie techniki i technologii „jawi się jako mało zróżnicowane, osadzone w klasycznym warsztacie”⁶⁰.

Zagadnienia stylu i użycia fotografii jako pomocy w obserwacji malarskiej

Pozostając przy tradycyjnym warsztacie malarskim, Brandt „wypracował indywidualny styl, który wyróżniał jego dzieła spośród innych twórców malarstwa batalistycznego w tamtym czasie”⁶¹. Posiadał „naturalny talent zwłaszcza

⁵⁸ Tamże, s. 85. Uwaga: nie podano informacji dotyczącej barwników organicznych stosowanych w farbách, głównie do laserunków (żółcień indyjska czy laki czerwone).

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, s. 86.

⁶¹ Tamże, s. 73 i dalej: „Dotychczasowy widz był stawiany w roli obserwatora patrzącego z od-

w dziedzinie kompozycji, z łatwością wiązania wielofigurowych grup i scen, a także miał wycucie koloru”⁶².

Głównym środkiem ekspresji w większości obrazów jest efekt gwałtownego ruchu ludzi i koni, połączony z żywą paletą jasnych, nasyconych, często ostro skonstrastowanych barw. Z biegiem czasu problem uchwycenia ruchu w jego najbardziej skomplikowanych, trwających niekiedy ułamki sekund fazach, zaczął nurtować wyobraźnię Brandta w sposób niemal obsesyjny. Artysta pragnął zaskakiwać widza nieoczekiwanymi efektami, śmiałymi skrótami perspektywicznymi, wywoływać na płaszczyźnie płótna sugestywną iluzję pędu, ruchu i gwaru⁶³.

Zanim jednak powstał obraz o takiej charakterystyce, „poszczególne kompozycje poprzedzały liczne ołówkowe notatki, precyzyjne studia rysunkowe pojedynczych fragmentów, fotografie postaci oraz scen, a także malarskie szkice przygotowawcze”⁶⁴. Nie ma jednak w odniesieniu do *Alarmu* żadnych informacji o istnieniu jakichś form studiów przygotowawczych, poza jednym wyjątkiem. Zachowała się fotografia z Orońska przedstawiająca Józefa Brandta przy letniej pracowni, tzw. ulu, z lat 80.–90. XIX w., gdzie utrwalona została także postać wiejskiego parobka, przenoszącego drabinę⁶⁵. Ten zarejestrowany aparatem fotograficznym motyw pojawił się w dosłownej wersji w kompozycji *Alarmu*, umiejscowiony po lewej stronie obrazu na pierwszym niemal planie⁶⁶. Fotografia „momentalna” służyła powszechnie wśród malarzy jako wsparcie obserwacji malarskiej. Korzystał z niej również Brandt⁶⁷ i, jak podaje autorka opracowania katalogowego szkicu olejnego *Alarmu* i jego wersji I:

dalenia na sceny bitew. Brandt natomiast zdynamizował kompozycję, wprowadzając do obrazów gwałtowny ruch, zatrzymany przed oczami patrzącego jak na kliszy fotograficznej. Jednocześnie w wielu obrazach stosował przybliżenie kadru scen walki czy gwałtownego ruchu ludzi i koni – niemal do krawędzi płótna”. Tamże, s. 74.

⁶² Tamże, s. 73.

⁶³ <https://culture.pl/pl/tworca/jozef-brandt>.

⁶⁴ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 1, s. 74.

⁶⁵ Tamże, t. 3, s. 295, il. v. 137.

⁶⁶ Rekwizyty w postaci drabiny i drewnianego wiadra z pierwszego planu *Alarmu* pojawiają się także na obrazie *Przed polowaniem*, olej na płótnie, 88 × 165 cm, ca. 1882–1886 (por. tamże, t. 2, s. 176, il. 1.146).

⁶⁷ Omówienie zagadnienia tamże w rozdziale Anny Masłowskiej *Józef Brandt i fotografia*, s. 88–104.

ta dynamiczna, malowana z brawurą kompozycja stanowi popis mistrzowskich zdolności Brandta w odtwarzaniu gwałtownego ruchu ludzi i koni, zatrzymanego na płótnie na ułamek sekundy niczym w kadrze aparatu fotograficznego. Dramatyczne napięcie towarzyszące przedstawionej sytuacji artysta buduje również za pośrednictwem światła słonecznego, ostro skontrastowanego z półmrokiem panującym wewnątrz stajni. Można założyć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że przy tworzeniu tego obrazu Brandt posiłkował się migawkowymi fotografiami, które niestety nie zachowały się⁶⁸.

Fotografie z Orońska, pomocne Brandtowi w pracy artystycznej, pochodzą głównie z pierwszej połowy lat 80. XIX w., a „pierwszy chronologicznie obraz powielający motyw z orońskiego kadru datowany jest na początek 1881 roku”⁶⁹. Medium, jakie stanowi fotografia, Brandt najpierw traktuje „raczej jako przypomnienie widzianych wcześniej krajobrazów czy scen, inspirację dla wyobraźni. Zdjęcia uzupełniają także jego kolekcję rekwizytów historycznych, gdy oryginały są nieosiągalne”⁷⁰. Później, zwłaszcza w latach 80., artysta odtwarza dosłownie kadry ze zdjęć. W *Alarmie* kadr ten nie jest bezpośrednio związany z głównym motywem przedstawienia, uzupełnia go kompozycyjnie.

Zagadnienia motywu wnętrza i perspektywy

Brandt bardzo rzadko umieszczał scenę naznaczoną ogromną dynamiką we wnętrzu, ukazując jednocześnie (jedynie) część zdarzenia, którego dopełnienie rozgrywa się już na zewnątrz. Przypomina to nieco kadr z filmu, dając odbiorcy pewne pole interpretacji i zwracając jednocześnie uwagę na ogląd sceny od tej właśnie strony. Wnętrze jest tutaj czymś w rodzaju „tunelu optycznego”, ukierunkowującego wzrok odbiorcy w głąb przestrzeni stodoły, silnie podkreślonej perspektywą i kontrastem światłocieniowym. Efekt wzmacnia kolor: ciemna stonkowo architektura wnętrza pomieszczenia, czemu służy duża skala odcieni brązowych i ugrowych. Ta dość jednorodna kolorystycznie i w pewnym sensie monochromatyczna sceneria wnętrza posłużyła jako znakomite tło do rozgrywanej się wielobarwnej i dramatycznej w wyrazie sceny zrywu do walki. Nieliczne chromatyczne akcenty w centralnej partii obrazu oraz fragmenty silnie oświetlone na brązowo-szarawo-ugrowym tle przywołują wrażenie dawnego, XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Artysta, malując epizod z historii Polski

⁶⁸ Tamże, t. 2, s. 276–277.

⁶⁹ Tamże, t. 1, s. 101.

⁷⁰ Tamże, s. 102.

tego samego okresu, niejako stylizuje swój warsztat malarski, odnosząc się do kreowanej przez siebie epoki. Perspektywa definiująca przestrzeń sceny jest też istotnym środkiem wyrazu artystycznego, wprowadzającego widza w obręb zdarzenia. „Brandt zastosował zaskakującą perspektywę, przedstawił oddział [...] widziany od tyłu, przesuający się w głąb obrazu. [...] Akcja wciąga zarówno anegdotą, jak i dynamizmem kompozycji”⁷¹.

Istnieje zaledwie kilka znanych przykładów prac Brandta z usytuowaniem przedstawienia wewnątrz stajni z otwartą w głąbi, na wprost perspektywą. Są to: *Wnętrze stajni w Konarach* (1868)⁷² – pojedynczy koń widziany od wnętrza stajni, *Podwórko* (1897–1900)⁷³ – fragment zadaszenia stajni od wewnątrz jako kulisy do sceny rodzajowej na podwórzu zamkniętym opłotowaniem i zabudową, *Przed burzą* (ok. 1912)⁷⁴ – widziana od wewnątrz stodoły ucieczka przed deszczem postaci na wierzchowcach do otwieranej właśnie stodoły.

Poruszając zagadnienia szeroko rozumianego warsztatu twórczego Brandta oraz zagadnienia jego stylu, należy podkreślić, przytaczając cytaty, iż „sam Brandt nie ujawniał tajników swego warsztatu, publiczny obraz jego procesu twórczego podlegał takiej samej kreacji jak jego pracownia – artysta pokazywał tylko to, co chciał, w wykreowanej przez siebie formie”⁷⁵.

Sygnatura

Obraz jest sygnowany imieniem i nazwiskiem artysty. Są one naniesione na warstwę malarską obrazu farbą olejną w odcieniu umbry palonej. Poszczególne litery mają wysoką fakturę, zwłaszcza na krawędziach, co wynika z zastosowanych materiałów: wąskiego pędzla i nieco rozrzedzonej farby. Zostawiają one wyższą fakturę farby po bokach, zgodnie z naciskiem pędzla, oraz w miejscach oderwania pędzla po namalowaniu znaku. Kolor, fakturę i charakter kreski Brandta, podobnie jak przy kreśleniu liter, mają inne malowane miejsca w niedalekim sąsiedztwie sygnatury: fragmenty szerniejszej słomy.

Sygnatura sprawia wrażenie oryginalnej, naniesionej spontanicznie, bez korekt i w miejscu tradycyjnie na nią przeznaczonym (tu: prawy dolny róg). Wysokość

⁷¹ Audiodeskrypcja MNW. Zbiory cyfrowe, opr. Agata Wiśniak, Aneta Biały.

⁷² *Józef Brandt 1841–1915*, t. 2, s. 46, il. I. 25.

⁷³ Tamże, s. 295, il. 1.253.

⁷⁴ Tamże, s. 350, il. 322.

⁷⁵ Tamże, t. 1, s. 104.

liter, odstępy, konstruowanie formy poszczególnych liter i ogólne wrażenie, poprzez analogię z innymi, licznymi sygnaturami olejnymi Brandta, nie budzą zastrzeżeń co do własnoręcznego wykonania podpisu przez artystę.

Alarm – nieznana wersja obrazu.

Zagadnienia analizy porównawczej

Spośród dwóch znanych dotychczas obrazów Brandta o tytule *Alarm*⁷⁶ jeden jest szkicem olejnym, a drugi obrazem w pełni zrealizowanym. Natomiast obraz z Kórnika jest również dziełem ukończonym i pozostaje wobec swojego głównego pierwowzoru (obraz w pełni zrealizowany – wersja I) w zmniejszonej skali, innych proporcjach i z pewnymi zmianami (wersja II).

Poniższe zestawienie w tabeli ilustruje cechy wspólne i rozbieżne obrazów.

Tabela 2. Analiza porównawcza trzech wariantów *Alarmu*

Tytuł oraz materiał i technika	Czas powstania	Wymiary (w cm)	Inskrypcje (lico) i ich lokalizacja	Kostium historyczny	Właściciel i lokalizacja	Wystawy i opracowania
<i>Alarm</i> (szkic) olej na płótnie	przed 1896	97,5 × 150	„Józef Brandt / z Warszawy” (lewy dolny róg)	XVIII lub XIX w., konfederaci barscy 1768–1772 lub powstańcy styczniowi 1863–1864	Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa	wystawiany, publikowany
<i>Alarm</i> (wersja I)	przed/lub 1896	136 × 212	„Józef Brandt / z Warszawy / Monachium” (prawy dolny róg)	XVII w., lisowczycy, kozacy	własność prywatna, miejsce nieznane	wystawiany, publikowany
<i>Alarm</i> (wersja II)	po/lub 1896	75,3 × 101,7	„Józef Brandt” (prawy dolny róg)	XVII w., lisowczycy, kozacy	PAN Biblioteka Kórnicka	niewystawiany, niepublikowany

Szkic *Alarmu*, pierwsza myśl artysty odnośnie do tematu, wykazuje szereg istotnych różnic wobec późniejszych, dwóch obecnie znanych realizacji. Poza tym szkic malarski rządzi się swoimi prawami, porównać tu można jedynie zagadnienia

⁷⁶ Tamże, t. 2, s. 276 i n., il. 234 i 235.

formalno-kompozycyjne. Porównanie z kolei obu obrazów z motywem XVII-wiecznego epizodu walk napotyka na zasadnicze przeszkody. Nie ma bowiem możliwości obejrzenia wersji I (pierwotnej) obrazu, nie ma też dostępnej jej fotografii kolorowej, pozostaje jedynie reprodukcja w wersji graficznej, drzeworytniczej z 1897⁷⁷ czy z 1899 r.⁷⁸ Katalog z wielkiej międzynarodowej wystawy jubileuszowej w Berlinie w 1896 r.⁷⁹, w którym figuruje *Alarm*, nie posiada żadnych reprodukcji.

We wszystkich trzech *Alarmach* pojawił się temat historyczny. Epoka, jaka zainteresowała Brandta w szkicu malarskim, to nawiązanie do historii Polski XVIII lub XIX w.⁸⁰ Natomiast w dwóch pełnych wersjach jest to wiek XVII – okres szczególnie upodobany przez artystę i dominujący w jego twórczości, jednakże zasadniczy wątek sceny pozostaje ten sam: nagle poderwanie się do walki z wrogiem przy pospiesznym opuszczaniu kryjówek-stodoły. O ile w szkicu mamy konfederatów barskich czy też powstańców styczniowych, to w przypadku wersji I i II pojawiają się inne formacje wojskowych – lisowczycy i kozacy. Wojownicy tej pierwszej, nieregularnej polskiej kawalerii ukazani są po raz pierwszy u Brandta w kompozycji *Lisowczycy* z 1861 r.⁸¹, następnie w *Pochodzie lisowczyków* z 1863 r.⁸², na obrazie *Lisowczyk* z 1875 r.⁸³ i innych. Temat lisowczyków powraca kilkakrotnie w najwcześniejszym okresie twórczości artysty, zapewne pod wpływem lektury *Pamiętników* ich kapelana, księdza Wojciecha Dembołęckiego⁸⁴.

Ukazany w scenie kozak, wojak z mieszanej, wieloetnicznej formacji, wyróżnia się odmiennością stroju. Ubrany jest w kaftan, bufiaste spodnie, skórzane buty – kozaki. Na głowie ma futrzaną, stosunkowo wysoką czapkę. Z uzbrojenia widocznego na obrazie posiada szablę przy boku i strzelbę w ręce.

Do listy postaci przedstawionych na obrazie należy również parobek wiejski, ubrany w brązowy kozuch z czarnym podbiciem i kołnierzem, w szarych, prostych spodniach, boso. Jego nieobecność w szkicu malarskim stanowi drugą, po zróżnicowanych formacjach wojskowych przynależnych różnym epokom historycznym, zmianę wobec obrazów wersji I i II. Brandt przenosi tego wiejskiego

⁷⁷ Tamże, t. 2, s. 277, il. 1.235 („Velhagen und Klasings Monatshefte”, August 1897)

⁷⁸ Tamże („Ognisko Rodzinne” 1899, nr 16, il. na s. 265).

⁷⁹ Por. przyp. 10.

⁸⁰ Por. przyp. 72: „Obraz *Alarm* [...] tradycyjnie uważa się za przedstawienie epizodu z powstania styczniowego ze względu na ubiór oraz uzbrojenie żołnierzy”.

⁸¹ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 2, s. 10, il. I. 3.

⁸² Tamże, s. 17, il. I. 8.

⁸³ Tamże, s. 118, il. I. 89.

⁸⁴ Tamże, s. 17.

modela w zupełnie inną scenerię niż na fotografii⁸⁵. Natomiast drabina jest obecna również w szkicu, ale w innym układzie: na wprost, oparta o górną belkę ściany, przed ciemnym otworem drzwiowym, po lewej stronie obrazu. Z kolei w szkicu brak przewróconego cebra z uchwytem, wyraźnie zaakcentowanego na pierwszym planie w pozostałych obrazach. Co zatem mogło skłonić artystę do wprowadzenia postaci niezwiązanej bezpośrednio z walką i użytkowych akcesoriów? Wydaje się, że Brandt, konstruując scenę, mógł odczuć w szkicu pewien rodzaj pustki, braku zagospodarowania pierwszego planu – rozległego klepiska i, być może, zbyt dużą dominację architektury wnętrza. Stąd pojawiła się potrzeba wzbogacenia przestrzeni osobnym motywem, łagodzącym przewagę płaszczyzn (ściany, klepisko) w pierwszoplanowej przestrzeni wnętrza. Elementy, które artysta zdecydował się wprowadzić po lewej stronie kompozycji, przyjęły funkcję kulis, zza których bardziej widoczna staje się scena i pogłębia się perspektywa. Diagonalnie oparta drabina stanowi kontekst dla zbiegających się w głąb obrazu linii ściany po prawej stronie i belek stropowych. Uściślony w ten sposób kadr centralnej sceny podkreśla kolorystyka wprowadzonych zmian. Stonowane barwy ubioru parobka oraz drabiny niewiele odbiegają od całościowej kolorystyki wnętrza stodoły, a ciemne, chłodne cienie – od postaci i przedmiotów z silnie uwypuklonym, niemal czarnym wnętrzem cebra, rozładowują mrok poddasza i lepiej wiążą górną oraz boczne partie obrazu z jego dolną częścią. Ruch związany z przenoszeniem drabiny i nieopatrznie przewrócone w pośpiechu wiadro zapewniają niepokój towarzyszący rozgrywającej się sytuacji. Mamy więc malarsko oddane poruszenie, podkreślone silnym zbiegiem linii perspektywicznych. Natomiast w szkicu malarskim uwypukla się bardziej opuszczanie stajni przez oddział. Tutaj, w przeciwieństwie do wariantów obrazu I i II, wyraźnie oddzielają się elementy statyczne (architektura wnętrza) od dynamicznych (akcja). Stąd szkic bardziej skupia odbiorcę na dziejącej się akcji, która za kilka chwil przeniesie się poza stodołę, natomiast pozostałe obrazy rozpraszają nieco uwagę widza dodatkową sceną rodzajową z udziałem parobka, osłabiając dramaturgię głównego tematu. Zmiana wprowadzona przez Brandta wobec szkicu niewątpliwie zdynamizowała kompozycję obrazu, ale też odjęła mu w jakimś stopniu impet, uchwycony znakomicie w szkicu.

Dodać należy, że wprowadzenie „neutralnej” postaci parobka stawia go w roli widza-świadka zdarzenia i za jego pośrednictwem – nas odbiorców. To on

⁸⁵ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 3, s. 295, il. v. 137.

zaznajamia nas z narracją i każe prowadzić wzrok od lewej strony ku głębi obrazu, podczas gdy w szkicu narrator nie był potrzebny.

Bezpośrednim odniesieniem do *Alarmu* z Kórnika jest *Alarm* w większej wymiarowo wersji, będący w prywatnym posiadaniu. Ten ostatni, zakupiony po roku od wystawy berlińskiej, wielokrotnie wystawiany⁸⁶, był również później jako depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie⁸⁷.

Cezary Fabiński, dostarczając obraz do konsultacji w Muzeum Narodowym w Warszawie, miał potencjalnie okazję, by zobaczyć i porównać wszystkie trzy obrazy związane wspólnym tytułem: szkic olejny (MNW), wersję I (depozyt MNW do 2000 r.) i przyniesioną przez siebie wersję II. Czy tak się jednak stało?

Obecnie, mimo braku możliwości porównania obu płócien Brandta (zwłaszcza w zakresie kolorystyki, szczegółów formalnych czy warsztatu), dają się zauważyć pewne różnice. Obraz kórnicki ma mniejsze wymiary i nieco inne proporcje: zyskuje na wysokości, co w konsekwencji powoduje nieduże zmiany w kompozycji, głównie górnej partii obrazu, ale także dołu i prawego boku. W dolnej części widzimy szerszy poziomy pas, od krawędzi obrazu inicjujący pierwszy plan obrazu; stąd wszystkie elementy kompozycji (z najbliższym umieszczonym wiadrem) są niewiele oddalone. Pojawia się nieduży dystans: nie ma tutaj tak bezpośredniego wprowadzenia widza w scenerię obrazu. Następnie ściana stodoły i część klepiska pod nią po prawej stronie zostały nieco skrócone. Natomiast partia poddasza stodoły została rozbudowana; widoczna jest kontynuacja konstrukcji zabudowy biegnąca wyżej. Pojawia się przy tym, niewidoczne w szkicu i w większej wersji obrazu, otwarte źródło światła – pokazany we fragmencie prostokątny otwór nad ścianą stodoły z prześwitującym niebem. Bijąca stąd jasność lepiej uzasadnia efekty światłocieniowe we wnętrzu.

⁸⁶ W 1898 r. w TZSP w Warszawie, na wystawie specjalnej, której dochód przeznaczono na fundusz stypendialny TZSP; w 1900 r. – w Galerie Georges Petit w Paryżu (Exposition rétrospective d'œuvres des peintres polonais, Paris, 1 IV–25 V).

⁸⁷ W 1954–1955 w Radomiu, w Muzeum Okręgowym na wystawie prac dawnych artystów radomskich zorganizowanej w okresie obchodów 800-lecia Radomia; w 1965–1966 w Muzeum w Lublinie (Zamek); w 1969 r. w Olsztynie, w Muzeum Mazurskim; w 1969 r. w Warszawie, w Starej Pomarańczarni na wystawie „Dzieje Polski w malarstwie XIX w., Łazienki – Pomarańczarnia, 16 VI – 30 IX; w 1978–1979 w MNW na wystawie „Droga do niepodległości. Wystawa malarstwa, rysunku i grafiki XIX i pocz. XX w.”, zorganizowanej dla uczczenia 60. rocznicy odzyskania niepodległości, 11 XII 1978 – 31 III 1979; w 1979 w Muzeum w Gnieźnie na wystawie „Droga do niepodległości, wystawa malarstwa i grafiki 1795–1918” zorganizowanej przez MNW, VI–IX 1979; w 1991 w Radomiu, w Muzeum Okręgowym, na wystawie „Kozaczyzna”, I–IV 1991; w 1991 w Warszawie, w Państwowym Muzeum Archeologicznym, V–VI 1991; w 1991 w Olesku, w Zamku, w Oddziale Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki.

To „podwyższenie” pomieszczenia, z wprowadzonymi zmianami światłocieniowymi i kolorystycznymi, mocniej zaznaczyło masywną i dość ciemną scenografię, powodując większy dystans wobec akcji z udziałem wojskowych i ich wierzchowców; obraz stał się bardziej „holenderski” w klimacie. Przez to m.in. omawiana wersja II obrazu Brandta, pomimo zasadniczych zbieżności z porównywalną wersją I, utrzymuje jednak swój autonomiczny charakter. Ale czy jest to docelowa wizja podjętego przez artystę tematu?

Zakończenie

Jest mało prawdopodobne, aby dało się wyjaśnić okoliczności związane z genezą *Alarmu* (wersji II), jego domniemanym zamówieniem, kupnem i umiejscowieniem w kolekcji lub jako pojedynczego obrazu przez nieznanego nabywcę w przeszłości – czasu trzydziesto-, trzydziestokilkuletniego między powstaniem a pojawieniem się dzieła w handlu antykwarecznym. Dodatkowym utrudnieniem są niestałe, często mylne, tytuły obrazów czy brak dokładniejszych danych w katalogach (zwł. często pomijanych wymiarów prac), uniemożliwiających ich identyfikację⁸⁸. W literaturze wśród wzmiankowanych dzieł Brandta⁸⁹ nie udało się odnaleźć mniejszej wersji *Alarmu*.

Na marginesie, już jako swobodną spekulację, można wskazać inny obraz Brandta, będący „odpowiednikiem” *Alarmu*, lecz w wersji „na zewnątrz”: obraz *Napad* (1892 r.), gdzie wojskowi (Szwedzi), widziani w podobnej perspektywie, szturmują stodołę⁹⁰.

Zrealizowana przez Brandta, niewystępująca dotąd w żadnych opracowaniach, mniejsza wersja *Alarmu*, choć przybliżona, pozostaje w wielu aspektach nadal nieznana.

Podziękowania

Szczególne wyrazy podziękowania składam Panu Profesorowi Tomaszowi Jasińskiemu, inicjatorowi badań obrazu Brandta i różnorodnych kontekstów z nim związanych, za znakomitą współpracę i bezprzykładną życzliwość.

⁸⁸ Przykład: *Przewodnik po wystawie TZSP: Wystawa zbiorowa dzieł Józefa Brandta*, 1926, nr 14 (Warszawa), gdzie przy pozycjach 26 – *Napad*, 28 – *Potyczka*, 35 – *Potyczka* widnieje jedynie tytuł, technika wykonania i nazwisko właściciela.

⁸⁹ *Józef Brandt 1841–1915*, t. 3, s. 227–258.

⁹⁰ Tamże, t. 2, s. 256, il. 217 (również jako *Epizod z wojen szwedzkich*).

Podziękowania kieruję również do Pana Profesora Bogusława Dybasia, Dyrektora Stacji Naukowej PAN w Wiedniu w latach 2007–2019, za udostępnienie materiałów zdjęciowych z wernisażu z 2009 r.

Podziękowania składam pracownikom archiwów uczelnianych:

Archiwum Uniwersytetu Szczecińskiego,

Archiwum Uniwersytetu Gdańskiego,

Archiv mdw (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien),

Archiv Salzburger Landestheater in Salzburg,

oraz Archiwum Polskiego Radia w Warszawie.

Dziękuję również osobom, które prywatnie знаły ofiarodawców obrazu Brandta: Panu Profesorowi Krzysztofowi Wisłockiemu z Poznania oraz Państwu Irenie i Janowi Donhöfnerom z Kołobrzegu za przekazanie cennych informacji.

BIBLIOGRAFIA

Berlin, *Internationale Kunst-Ausstellung zur Feier des 20G jähriges Bestehens der Königlichen Akademie der Künste*, Katalog, 3. Mai – 30. September 1896, Berlin, Verlag R. Schuster, Berlin 1896.

Bühler Hans Peter, *Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska*, Warszawa 1998.

Derwojed Janusz, *Józef Brandt*, Warszawa 1969.

Gaca Aleksander, Dokumentacja konserwatorska: *Obraz „Buńczuczny”, Józef Brandt*, Poznań 2001, maszynopis, w 2004 r. przekazany do Domu Aukcyjnego Desa w Katowicach.

Golka Marian, *Rynek sztuki*, Poznań 1991.

Grimm Claus, *Alte Bilderrahmen, Epochen – Typen Material*, München 1978.

<https://culture.pl/pl/tworca/jozef-brandt>

Husarski Wacław, *Józef Brandt*, Gdynia 1949 (dostęp 17.10.2024).

Italianische Bilderrahmen des 14.–18. Jahrhunderts, oprac. Leo Cremer i Peter Eikemeier, München 1976.

Jellenta Cezary, *Galeria ostatnich dni: wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897.

Józef Brandt 1841–1915, t. 1–3, red. Ewa Micke-Broniarek, Warszawa 2018.

„Ognisko Rodzinne” 1899, nr 16.

Olchowska-Schmidt Irena, *Józef Brandt*, Kraków 1996.

Olkowski Roman, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860–1940, 1948). Zarys historyczny i katalog zbiorów*, Warszawa 2020.

Przewodnik po wystawie TZSP: Wystawa zbiorowa dzieł Józefa Brandta, [Warszawa] 1926, nr 14.

Rahmenkunst. Auf Spurensuche in der Alten Pinakothek, München 2010.

Ryszkiewicz Andrzej, *Handel dziełami sztuki w okupowanej Warszawie 1939–1944*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji SHS Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988.

Ryszkiewicz Andrzej, *Malarstwo polskie: romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989.

Schmitz *Lexikon der europäischen Bilderrahmen* (Band II), *Das 19. Jahrhundert*, Solingen 2009.

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy, t. I, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971.

Sowińska Teresa, *Józef Brandt*, Warszawa 1984.