

Bogusław Zieliński

Adam Mickiewicz University in Poznań

boguslaw.zielinski@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-1214-7064

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 30 (2026)

DOI: 10.14746/pss.2026.30.14

Data przesłania tekstu do redakcji: 30.11.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 5.12.2025

Wizualna encyklopedia Czarnogóry

Svein Mønnesland, *Magična Crna Gora očima stranaca. / Magical Montenegro. Seen by Foreigners.* 2024. CID: Podgorica, 563 s.

ABSTRACT: Zieliński Bogusław, *Visual Encyclopedia of Montenegro. Svein Mønnesland, Magična Crna Gora očima stranaca. / Magical Montenegro. Seen by Foreigners.* 2024. CID: Podgorica, 563 s., "Poznańskie Studia Slawistyczne" 30. Poznań 2026. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 307–320. ISSN 2084-3011.

The publication by Svein Mønnesland is a comprehensive visual encyclopedia of Montenegro, built on rich iconographic material showing its landscapes, people, and history. The author presents the country through visual language, emphasizing its authenticity and the way Europe discovered and interpreted Montenegro. The monograph, rooted in cultural and political anthropology, highlights the interpretive power of images over verbal discourse. Static visuals require active engagement from the viewer, prompting reflection on history, ethics, freedom, and Europe's cultural diversity. Ultimately, the work serves as a "Venetian mirror," revealing both Montenegro's identity and Europe's evolving perception of it.

KEYWORDS: Montenegro; cultural anthropology; political anthropology; iconography; phenomenology of visibility



This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

Fundamentalna praca wybitnego norweskiego slawisty jest kolejnym, piątym już tomem zwartej serii wydawniczej¹, której walorów trudno przecenić. Dzięki Sveinowi Mønneslandowi (1943–2026), „oczy- ma obcokrajowca” możemy poznawać Dalmację, Istrię i Kvarner, Bo- śnię i Hercegowinę, Serbię XIX wieku oraz obecnie, magiczną Czarno- górę (Mønnesland, 2001; 2011; 2016; 2019; 2024). Ten nurt działalności skandynawskiego językoznawcy jest w Polsce mało znany, gdyż nawet Biblioteka Narodowa w Warszawie, Biblioteka Uniwersytetu Warszaw- skiego czy Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu nie posiadają żadne- go z egzemplarzy tej serii. Warto więc bliżej się przyjrzeć obszernemu dziełu norweskiego badacza i wyjątkowej specyfice tej publikacji.

Mønnesland porządkuje swój materiał w trzech wyraźnych, choć nie- równych pod względem objętości częściach. Pierwsza gromadzi przeka- zy ikonograficzne powstałe do roku 1875, zamykane obrazami klasycz- nych podróżników i kronikarzy. Druga – najobszerniejsza – jest blokiem topograficznym: prezentuje 24 miejscowości i lokalizacje Czarnogó- ry, wśród których szczególnie rozbudowane podrozdziały otrzymały Herceg Novi i Kotor. Część trzecia, którą otwierają relacje z walk z lat 1875–1877, obejmuje okres od wojen turecko-czarnogórskich, przez ob- rady Kongresu Berlińskiego, aż po Wielką Wojnę. Rama chronologicz- na otacza więc blok miejsko-krajobrazowy: czytelnik przechodzi od tła polityczno-historycznego XIX wieku, przez przestrzenną mapę kraju, aż po epokę jego przełomu.

Fundamentalną monografię Sveina Mønneslanda zakwalifikował- bym jako dzieło z zakresu antropologii kultury i antropologii poli- tycznej – rozumianych tu jako całościowe ujęcie kultury materialnej i symbolicznej zbiorowości wraz z politycznymi uwarunkowaniami jej funkcjonowania, rekonstruowanymi na podstawie świadectw wizual- nych – które poprzez kod obrazu oferuje wszechstronny ogląd różnych

1 Tom zamyka pięciotomową serię Sveina Mønneslanda, której cztery po- przednie odsłony – *1001 days. Bosnia and Herzegovina, Dalmacija očima stranaca, Srbija u XIX veku očima stranaca i Istra i Kvarner očima stranaca* – ukazały się w językach regio- nalnych lub w norweskim, z angielskim odpowiednikiem tytułu w nawiasie. Tom czarnogórski podtrzymuje ten wzorec: angielski *Magical Montenegro. Seen by Fore- igners* towarzyszy czarnogórskiemu oryginałowi *Magična Crna Gora očima stranaca*.

aspektów życia zbiorowości czarnogórskiej ujmowanych w długiej perspektywie dziejów nowożytnej Europy i w ścisłym powiązaniu z wymiarem podmiotowym. Dzieło to poznawczo daleko wykracza poza zakres antropologii literatury badającej praktyki słowne z punktu widzenia ich tekstualnego i pozatekstualnego charakteru. Język obrazu, którym posługuje się Autor, stanowi najszerszy i najbardziej uniwersalny kod semantyczny, którego znaczenie wzrosło nie tylko z powodu znanego zjawiska kryzysu komunikacji językowej, ale także ze względu na potrzebę autentycznej komunikacji niezapośredniczonej w obiektywnym żywiole językowym. Obraz w pewnych zakresach posiada wyższość nad językiem, który jako medium spekulatywne wprowadza odbiorcę w sieć narzuconych znaczeń, podczas gdy obraz aktywizuje możliwości indywidualnej ekspresji i otwiera wewnętrzne bogactwo indywidualnej interpretacji. Patrząc na obraz w dziele Mønneslanda, wizualnie jesteśmy w Czarnogórze, jej licznych miejscach i w różnych przedziałach czasowych. Czytając encyklopedię drukowaną słowem, widzimy Czarnogórę wyobrażoną.

Punktem wyjścia narracji odautorskiej Sveina Mønneslanda w całej encyklopedii jest właśnie obraz, a dokładniej różnorodne przedstawienia ikonograficzne związane z Czarnogórą. Wśród analizowanych artefaktów znajdują się: kartografia, dzieła literackie poświęcone Czarnogórze, najstarsze monografie o charakterze historycznym, dynastycznym, politycznym i biograficznym, wizerunki miast i miejscowości; sceny batalistyczne na lądzie i morzu, twierdze i fortece czarnogórskie, osoby koronowane i władcy związani z Czarnogórą oraz dowódcy wojskowi, najczęściej najeźdźczy, przebywający w Czarnogórze, uczeni różnych dyscyplin, których trud badawczy związany był z Czarnogórą, Turcy i poturczeniu, czarnogórcy uciekinierzy przed prześladowaniami, sceny rodzajowe z czarnogórskich ślubów, wesel i festiwali, tradycyjne stroje ludowe kobiet i mężczyzn z różnych regionów Czarnogóry, wizerunki mieszkań i domów, drogi, bezdroża i budowa dróg, liczne pejzaże z różnorodnych miejsc Czarnogóry, praca na roli, w arsenałach, handel i rybołówstwo, sceny z procesów sądowych, portrety Czarnogórców z różnych klanów, w tym liczne portrety Njegosza i słynnych przywódców tej społeczności. W uznanych później za klasyczne dziełach malarstwa i grafiki reprezentowani są wybitni i dobrze znani

artyści z różnych krajów, jak Vlaho Bukovac (1855–1922), Jaroslav Čermák (1830–1878), Josef Huttary (1841–1890), Paja Jovanović (1859–1957), Anton Karinger (1829–1870), Aksenije Marodić (1838–1909), Rudolf Otto von Ottenfeld (1856–1913), Ferdo Quiquerez (1845–1893), Ricardo Salvadori (1866–1927), Theodore Valerio (1819–1879), Richard Caton Woodville (1856–1927). Wielkim bogactwem publikacji są ponadto dotąd nieznane grafiki zebrane w wielu krajach i pochodzące z licznych, często efemerycznych, czasopism. To morze obrazów budzi szczery podziw i uznanie dla trudu badawczego, a także dla niebywałych efektów eksploracji, które umożliwiają dalsze studia nad Czarnogórą i jej przeszłością. Treściom ikonograficznym towarzyszą syntetyczne, dwujęzyczne opisy i objaśnienia. W rezultacie publikacja stanowi swoistą wizualną encyklopedię Czarnogóry odkrywaną w kilku perspektywach. Po pierwsze, prezentuje obraz Czarnogóry poprzez fenomenologię wizualności, eksponując walor podmiotowej autentyczności. Po drugie, rzuca światło na to, kiedy, w jaki sposób i w jakich okolicznościach Europa poznawała Czarnogórę. Po trzecie, uzmysławia, jakiej Czarnogóry Europa poszukiwała i jaki obraz tego kraju odbijał się w jej oczach. Zgromadzony materiał umożliwia także porównywanie dynamiki eksploracji Czarnogóry przez różne kraje, w różnych przedziałach czasowych i w zróżnicowanej estetyce.

Pierwszą część encyklopedii, obejmującą okres do roku 1875, otwiera pokolenie kronikarzy i podróżników, którzy wprowadzali Czarnogórę do obiegu europejskiego wcześniej, zanim stała się ona tematem wielkiej prasy. W połowie XIX wieku wybija się Felix Philipp Kanitz, urodzony w Budapeszcie, pierwszy etnograf Bałkanów, który w latach 1850 i 1858 dwukrotnie odwiedził Czarnogórę, a jego grafiki drukowane w niemieckiej prasie – szczególnie strojów ludowych – wytyczyły jeden z głównych nurtów jej obrazowania. Bohaterską wizję Czarnogóry upowszechnił bój na Grahovcu w 1858 roku, który odbił się szerokim echem w europejskiej prasie. Wcześniejszym pokoleniem podróżników rysowników byli Francuzi: Guillaume Lejean (1828–1871), autor cennych map i dokumentator strojów ludowych, oraz Jean Marie Chopin (1796–1871), francusko-rosyjski pisarz, autor dzieła o prowincjach naddunajskich, w którym opisał również Czarnogórę. Akwarelami mieszkańców Boki Kotorskiej w strojach ludowych zasłynął urodzony

w Erlangen Carl Haag (1820–1915); tę samą tematykę podejmowali serbski artysta urodzony w Osijeku Nikola Arsenović (1823–1887) oraz Austriak Franz Gerasch (1820–1906). Równolegle we Francji działał Armand Baschet (1829–1886), dziennikarz i pisarz publikujący w paryskim dzienniku wieczornym „Muszkietier” Aleksandra Dumasa. Dojrzałe pokolenie schyłku epoki reprezentowali Theodore Valerio, malarz delegowany przez rząd francuski na Bałkany, którego dzieła służyły za ilustracje prasowe i były prezentowane na wystawach w Paryżu, oraz Charles Yriarte (1832–1898), pisarz i artysta, korespondent prasy francuskiej, który w 1874 roku odbył podróż po Dalmacji i Czarnogórze, a jego teksty i rysunki opublikowano w Paryżu w 1878 roku. Tę część zamykają ikoniczne dzieła, takie jak *Ranny Czarnogórzec*, *Powrót czarnogórskich uchodźców do rodzinnej wsi*, *Czarnogórki w niewoli* Jaroslava Čermáka, które wprowadzają czytelnika w epokę wielkich relacji z walk lat 1875–1877.

W drugiej części prezentowane są obrazy 24 miejscowości i lokalizacji. Jest wśród nich Herceg Novi (Anton Perko [1833–1905], Henry Louis Avelot [1873–1935], Henri Theophile Hildibrand [1824–1897], Louis Gurlitt [1812–1897]). Wielkim tematem malarskim była Boka Kotorska, którą odkrywali i prezentowali artyści Jakob (1789–1872) i Rudolf (1812–1905) Alt, Louis Gurlitt; Vlaho Bukovac; Christian Eckhardt (1832–1914); Hermann David Solomon Corrodi (1844–1905); Johan Josef Kirchner (1846–1889); Michael Zeno Diemer (1867–1939). Mały Risan przyciągał uwagę jako twierdza Ilirów i rezydencja Teuty. Pejzaż risnanski i malownicze stroje ludowe uwiecznili: Ernst Schichweinfurt (1818–1877); Frano Carrara (1812–1854), Ludwig Hans Fischer (1848–1915).

Autor ukazuje Krivošije: fenomen regionalizmu, a także oporu wobec zewnętrznych prześladowców. Widzimy wyróżniające się stroje ludowe, sposoby życia i duch wolności, które dokumentowali Armand Schweiger-Lerchenfeld (1846–1919). Możemy podziwiać, jak Perast z jego tradycją morską oraz dwie sąsiednie wyspy, czyli Sveti Djordje i Gospa od Škrpjela przyciągały uwagę licznych artystów (Jean-Baptiste François Génillion [1750–1829], Fedor de Karaczay [1787–1859], Louis Gurlitt). Począwszy od dzieł artystów XVIII wieku (Girolamo Albrizzi [+1713], Pierre Mortier [1661–1711], Johann Kniep [1779–1843]), po późniejszych (Jean-Baptiste François Génillion, John Gardner Wilkinson

[1797–1875], Rudolf von Alt, Anton Perko [1833–1905], Donald Maxwell [1877–1936]), różne aspekty kotorskiego życia znalazły odzwierciedlenie w studium Sveina Mønneslanda.

Cetinja, stara stolica Czarnogóry była wielokrotnie przedstawiana jeszcze przed upływem XIX wieku. Grafika *Cetynia* (1838) Bartolomeo Biasoletto (1793–1858), Rudolfa von Rottera (1812–1905) *Widok na Cetynię* (1853), obraz olejny Carla Augusta Richtera (1770–1848) *Cetynia* (1853), grafika *Klasztor i dwór* (1858) Felixa Philippa Kanitza (1829–1904), Charlesa Pelerina (1833–1874) *Cetynia* (1860) i *Widok na Cetynię* Carla Haase (1820–1876) należą do najstarszych. Sceny z życia tej społeczności utrwalone w prasie były dziełem licznych autorów, m.in. takich jak: Vinzenz Katzler (1823–1882), Theodore Valerio, Felix Philip Kanitz, Charles Yriarte. Już w XX wieku do tematu Czarnogóry na płótnie i w rysunku powracali: Robert Caton Woodville, Louis Remy Sabattier (1863–1935), Achille Beltrame (1871–1945).

Budva ukazana jest w studium dwóch austriackich amatorskich malarzy, Giuseppe Riegera (1812–1883) i Johanna Högelmüllera (b.d.), porucznika służącego w Dalmacji w latach 1843–1845. Stary Bar jest reprezentowany przez kilkanaście ilustracji, głównie anonimowych, które ukazywały się w europejskiej prasie w XIX wieku. Pierwszą podobizną Ulcinja jest miedzioryt pt. *Ulcinj w Dalmacji* (1685) autorstwa Giovanniego Giacomo de Rossi (1627–1691). W brytyjskiej i amerykańskiej prasie Ulcinj prezentował angielski malarz Charles William Wyllie (1853–1923). Grafika Richarda Catona Woodville pt. *Publiczna łaźnia w Ulcinju* była szeroko kolportowana. Żabljak Crnojevicia, z uwagi na swoje położenie na wzgórzu i znaczenie strategiczne, przyciągał uwagę wielu artystów. Liczne rysunki i ryciny Felixa Philippa Kanitza drukowano także w Polsce.

Podgoricę wyzwolono z okupacji tureckiej w 1878 roku i dopiero w ostatnich dekadach XIX wieku zaczęli ją odwiedzać obcokrajowcy. Ludvik Kuba (1863–1956), Rudolf Otto Ritter von Ottenfeld i Richard Caton Woodville prezentują wizerunki miasta z lat 80. XIX wieku. John Gardner Wilkinson w serii rysunków z 1848 roku przedstawił monaster Ostrog.

Kolejne pokazane miasto to Niksić, który w XIX wieku pełnił ważną funkcję w walce z imperium osmańskim, a w 1877 roku został

przyłączony do Czarnogóry, co potwierdził Kongres Berliński (1878). Ilustratorami miasta tej doby byli Ludvik Kuba, Arthur John Evans (1851–1941), a także inicjator wykopalisk na Krecie i późniejszy odkrywca cywilizacji minojskiej, Johann Wilhelm Frey (1830–1909).

Po Nikšiću materiał ikonograficzny układa się w powtarzające się wzory semantyczno-estetyczne, którym autor poświęca dalszą analizę. Najczęściej występuje wzór heroiczny i powstańczy oraz wzór krajiny pierwotnej – ze starodawnymi obyczajami, niezwykłymi strojami i ludowym męstwem. Wzory arkadyjski i sentymentalny reprezentują pejzaże Louisa Gurlitta (*Boka Kotorska*, 1853; *Kotor*, 1852), Rudolfa von Ottenfelda i Ferdinanda de Karacsaya, utrzymane w tradycji romantycznego pejzażu inspirowanego filozofią Herdera. Kolejną parę tworzą dwa wzory o kontrastowej semantyce: orientalny i „turecki”, w którym kobiety padają ofiarami porwań, oraz niezwykły i niedostępny – monumentalny, górski, reprezentowany przez pejzaże Carla Roberta Kummera inspirowane fiordami Johana Christiana Dahla.

Liczne obrazy prezentują Czarnogórę heroiczną. Obrazy Djury Jakšicia (1832–1878) są pełne dramatyzmu i heroizmu walk, chociaż malarz nigdy nie odwiedził Czarnogóry, jak na przykład płótna *Bitwa Czarnogórców z Turkami* (1847–1848) i *Powstanie czarnogórskie* (1862). Twórczości malarskiej towarzyszyła jego twórczość literacka, np. *Narieczona Baja Pivljanina*. Liczne są prezentacje czarnogórskiej gehenny: rycina Waltera F. Wingfielda (1813–1874), angielskiego pisarza i katolickiego teologa pt. *Czarnogórcy chłopci opuszczają wieś, którą podpalili Turcy* (1861). Josef Huttary (1841–1890), czeski malarz węgierskiego pochodzenia, uczeń Jaroslava Čermaka w Paryżu jako autor licznych obrazów, m.in. *Crnogorski bieguncy* (1865) kontynuował romantyczną i idealistyczną estetykę prezentacji Czarnogóry. We wzorze heroicznym prezentowano także kobiety Walkirie (Jaroslav Čermak, Vlado Bulovac [1855–1922]). *Obraz kobiety przejmującej sztandar na polu bitwy Djury Jakšicia* nawiązuje do tradycji kosowskiej, a František Bohumir Zvěřina wiąże wątek spartański z panslawistycznym.

Wizerunek Czarnogóry powstańczej rozwijał Anton Karinger (1829–1870), słoweński malarz, który służył w armii austriackiej i w 1854 roku przebywał w Boce Kotorskiej, autor dzieła *Czarnogórcy na straży* oraz monumentalnego obrazu *Pogrzeb księcia Danila* (1862). Carl Haase

(1820–1876), austriacki malarz kontynuował tematykę powstańczą obrazem *Zasadzka w górach Czarnogóry* (1874). Lata powstania w Bośni i Hercegowinie (1875–1877) skutkowały licznymi obrazami tej walki oraz ilustracjami w europejskiej prasie (Felix Philip Kanitz), ale i wcześniejszy bój na Grahovcu w 1858 roku odbił się szeroko echem w europejskiej prasie.

Czarnogóra jako kraina pierwotna eksponuje starodawne obyczaje, niezwykle stroje i męstwo ludu. Felix Philipp Kanitz, urodzony w Budapeszcie w rodzinie żydowskiej, podróżował po Serbii i Bułgarii. W latach 1850 i 1858 odwiedził Czarnogórę. Był pierwszym etnografem Bałkanów. Prezentował w niemieckiej prasie liczne grafiki, szczególnie strojów ludowych. We Francji w podobnym duchu – w dzienniku wieczornym „Muszkietier” Aleksandra Dumas – działał Armand Baschet (1829–1886), dziennikarz i pisarz. Guillaume Lejean (1828–1871), francuski badacz i etnograf, często odwiedzał Bałkany. Jest autorem wartościowych map i dokumentował tradycyjne stroje. Jean Marie Chopin (1796–1871), francusko-rosyjski pisarz, to autor dzieła pt. *Prowincje wzdłuż Dunaju i w Rumunii* (1856), w którym ponadto opisuje Czarnogórę. Doświadczenie z podróży do Egiptu posiadał również urodzony w Erlangen Carl Haag (1820–1915), akwarelista i mistrz miedziorytu. Efektem jego podróży po Czarnogórze były akwarele mieszkańców Boki Kotorskiej w strojach ludowych. Innym akwarelistą specjalizującym się w tej tematyce był serbski artysta urodzony w Osijeku Nikola Arsenović (1823–1887) oraz Franz Gerasch (1820–1906) z Austrii. Kilku malarzy zainteresowała sytuacja kobiet w Czarnogórze, byli to: Adrien Dupre (1750–1831), John Gardner Wilkinson, Theodore Valerio, Richard Catton Woodville oraz Emily Strangford (1826–1887), będąca symbolem człowieczeństwa i życzliwości, która szczególnie umiłowała Bułgarię.

Wzory arkadyjski i sentymentalny wyrastają z tradycji romantycznego pejzażu, inspirowanego filozofią Herdera. Centralną postacią jest Louis Gurlitt, duńsko-niemiecki malarz, autor płócien *Boka Kotorska* i *Kotor* utrzymanych w tej właśnie stylistyce. Obok niego Ferdinand de Karacsay, węgierski oficer i malarz, podejmuje temat fortyfikacji i dróg. W obrazie *Twierdza Świętej Trójcy na drodze z Kotoru do Budwy* motyw fortyfikacji i drogi przekształca się w romantyczną, pastoralną panoramę. Rudolf von Ottenfeld, obecny już wątkowo wcześniej, zamyka ten akapit

grafiką-tragizmem: Czarnogórka z dzieckiem u piersi odnajduje ciało zabitego męża z odciętą głową – obraz wpisujący się raczej w szeroki rejestr heroiczny niż arkadyjski, ale obecny w kanonie epoki.

Na drugim krańcu wzorca Czarnogóra jawi się jako kraina niezwykła. John Gardner Wilkinson, angielski archeolog i egiptolog, w dziele *Dalmacja i Czarnogóra. Z podróży do Mostaru w Hercegowinie* prezentuje czarnogórskie szczyty w estetyce przywodzącej na myśl Egipt – monumentalne, obce, fascynujące. To spojrzenie łączy się z wizją niedostępności, w której góra sama staje się podmiotem obrazu.

Górzyste, niedostępne części Czarnogóry często były tematem malarzkich pejzaży; jednym z artystów, którzy ten temat podjęli najwcześniej, był Carl Robert Kummer (1810–1889), niemiecki malarz. Jego pejzaże Czarnogóry inspirowane były fiordowymi obrazami norweskiego malarza Johana Christiana Dahla (1788–1857) i wpisywały się w modną wówczas w europejskiej sztuce estetykę monumentalnej natury. W tym nurcie powstały takie obrazy jak *Boka Kotorska* oraz *Okolice Cetynii. Widok z czarnogóskiej góry na Jezioro Szkoderskie* (1847–1850).

Czarnogóra bywała także prezentowana jako kraina orientalna, dzika, „turecka”, co było samo w sobie synonimem jej dzikości. Tak ją ukazuje A.C. Frazer (1815–1882) w dziele *Oddziały tureckie niosą szkoderskiemu paszy głowy Czarnogórców* (1849). Wyobrażenia zagranicznych malarzy przedstawiała obraz kobiet jako ofiar porwań i gwałtów. Obraz Jaroslava Čermáka *Porwanie Czarnogórki* (1861) zdobył nagrodę na paryskim salonie sztuki. W tej semantyce sytuuje się także inny obraz tego malarza pt. *Pojmane Czarnogórki* (1870).

Svein Mønnesland zwraca uwagę na romantyczny obraz Czarnogóry w dziełach Theodore Valerio, Jaroslava Čermáka, Adolfa Russa (1820–1911), idealizujący kobiety zarówno we wzorze Madonny, jak i Ateny. Wybitni malarze jak np. Vlaho Bukovac, Jaroslav Čermák, Paja Jovanović, czy Ferdo Quiquerez licznymi obrazami, własną estetyką i wizją artystyczną stworzyli niepowtarzalne wizerunki Czarnogóry. Jaroslav Čermák, czeski malarz, tworzył pod wpływem idei panslawizmu dzieła przesiąknięte romantycznym duchem walki narodowo-wyzwoleńczej. W 1862 roku odwiedził Czarnogórę, brał osobisty udział w walkach wokół Jeziora Skadarskiego. Książę Nikola (1841–1921) nadał mu medal za odwagę. Jak już wcześniej wspomiano, obrazy *Ranny Czarnogórzec* (1873),

Powrót czarnogórskich uchodźców do wsi rodzinnej (1877) czy Pojmane Czarnogórki (1870) należą do ikonicznych dzieł artysty.

Trzecią część studium, *Po 1878 roku*, Mønnesland otwiera chronologicznym przeglądem relacji z walk lat 1875–1877. Materiał ten wytworzyli dziennikarze, artyści i przygodni podróżnicy ze wszystkich stron Europy; autor przywołuje ich kilkunastu. Wśród świadków wojny wymienienia Arthura Evansa (1851–1941) oraz Williama Jamesa Stillmana (1828–1901), korespondenta prasy amerykańskiej.

Obok świadków wojny obecni byli malarze, którzy od lat pracowali na Bałkanach i teraz włączyli się w dokumentowanie konfliktu: Ferdo Quiquerez (1845–1893), Johan Nepomuk Schonberg (1844–1913) i Johann Wilhelm Frey (1830–1909). Osobny przypadek stanowi Anton von Werner (1843–1915), którego obraz z 1881 roku przedstawia obrady Kongresu Berlińskiego – Kapitol polityczny nowej konfiguracji bałkańskiej, nie pole walki.

Na fali tego samego zainteresowania Europę opanowała moda na czarnogórską armię i alpejską geografię konfliktu. Theodore Valerio, wysłany na Bałkany z polecenia rządu francuskiego, tworzył cykl rysunków, które służyły jako ilustracje prasowe i były wystawiane w Paryżu, wywierając wpływ na całą Europę. Charles Yriarte, korespondent prasy francuskiej, podróżował po Dalmacji i Czarnogórze już w 1874 roku, a jego teksty i rysunki opublikowano w Paryżu w 1878 roku. Zainteresowanie wzbudzały też czarnogórskie wojsko, artyleria górską i drogi – Johan Nepomuk Schonberg, Carl Haase i Richard Caton Woodville (1856–1927) wielokrotnie powracali do tego tematu.

Zamknięciem pierwszej odsłony części trzeciej jest wątek humanitarny. Frederic Ferrière (1848–1924), szwajcarski lekarz, organizował czarnogórski Czerwony Krzyż, co wieńczy epizod wojny 1875–1877 i otwiera kolejny, poświęcony pokojowej reorganizacji kraju.

Tradycję Čermáka kontynuowali inni twórcy czescy lub czesko-austriaccy. W obszarze malarstwa byli to František Bohumir Zvěřina (1835–1908), który podjął wątek heroiczny – przewodniczka w tradycji kosowskiej i spartańskiej zarazem – oraz malarz i muzykolog-amator Ludvik Kuba. Obok nich ślad Čermáka podjęli twórcy odmiennych profesji, lecz podobnego środowiska narodowego: czesko-niemiecki poeta Sigfrid Kaper (1821–1879), czeski dziennikarz i prozaik Josef Holeček

(1853–1929) oraz czeski muzykolog Karel Bendl (1838–1897). Powiązanie z tradycją Čermáka przejawiało się tu nie w malarstwie, lecz w przekazywaniu obrazu Czarnogóry europejskiej opinii publicznej.

Ilustrowane czasopisma europejskie tworzyły wówczas koło zamachowe obiegu informacji o Bałkanach. Austriacki ilustrator Johann Nepomuk Schonberg, pracując na zlecenie czasopism niemieckich i francuskich, tworzył ilustracje wojen bałkańskich, ale też poszerzał kontekst o warstwę etnograficzną i folklorystyczną; niemiecki malarz i ilustrator Carl von Haberlin (1832–1911) koncentrował się na ilustracji reportażowej.

Po roku 1875 malarze, którzy już wcześniej ilustrowali Czarnogorę i jej ludzi, kontynuowali tę pracę. Ferdo Quiquerez namalował m.in. portret *Novicy Cеровicia* oraz obrazy *Czarnogórski gęślarz* i *Czarnogórcy w wąwozie*. Równolegle pracowali: Paja Jovanović – *Ranny Czarnogórzec*, *Powrót oddziału Czarnogórców z pola bitwy*; Vlaho Bukovac – *Czarnogórka na spotkaniu*, *Czarnogórski gęślarz*; Richard Caton Woodville – *Rozwiązywanie sporu granicznego*, *Albański taniec wojenny w obozie niedaleko Ulcinja podczas ramadanu*.

W kolejnych latach pojawili się artyści z nowych krajów. Rosję reprezentował Wasilij Polenov (1844–1927), Polskę Tadeusz Rybkowski (1848–1926), Czechy Adolf Liebscher (1857–1919), Norwegię oficer i pisarz Henrik Angell (1861–1922) oraz malarz Andreas Bloch (1860–1917).

Na przełomie wieków kilku artystów portretowało księcia Nikołę: Marius Bauer (1867–1932), Mato Medović (1857–1920), Giuseppe Pastina (1863–1942). Książę Nikola i Milena (1847–1923) przez wiele lat byli obiektem zainteresowania prasy i artystów plastyków. Proklamacja królestwa w 1910 roku, a następnie wojny bałkańskie zintensyfikowały zainteresowania Czarnogorą i Bałkanami.

Wizualna encyklopedia Sveina Mønneslanda stanowi nowy typ refleksji w zakresie antropologii kultury, której charakter należałoby zdefiniować. Rezerwa wobec funkcjonujących wyobrażeń, przejawiająca się w dystansie względem klasycznego dyskursu werbalnego sytuowałaby omawiane dzieło w kręgu refleksji poststrukturalistycznej. Obraz Innego nie jest budowany ze słów, ale jest nieruchomym kadrem, w którym obserwator traci swe uprzywilejowane miejsce centralne. Zanika zatem budowany na sile słowa etnocentryzm jako główny punkt odniesienia i podstawa samoidentyfikacji. Statyczny obraz zmusza

obserwatora do aktywności poznawczej, która musi uwzględnić dwa progi. Po pierwsze czytelnik musi pokonać barierę kompetencji historycznej, wyjaśniając sobie – na własny użytek – co widzi, gdzie to się działo i dlaczego. Podstawowe informacje w tym zakresie podsuwa autor w swych krótkich, ale niezbędnych opisach. Druga bariera, merytoryczna, sięga w głąb prezentowanego obrazu i estetyki dzieła, wzajemnych relacji pomiędzy autorem, obrazem i światem zewnętrznym, podejmując kwestię imponderabiliów, w tym wolności, etyki, a także granic Europy i jej różnorodności.

Recenzowana publikacja udowadnia, że obszerny materiał ikonograficzny XIX i początku XX wieku, dotąd rozproszony po archiwach europejskich bibliotek i efemerycznych czasopismach, daje się uporządkować w spójną narrację. To największa wartość tego dzieła – nie sama liczba zgromadzonych ilustracji, lecz jej zdolność do zbudowania z nich trójwymiarowego obrazu kraju, który nie istniał wówczas w dominującej europejskiej geopolityce, a mimo to odcisnął się w niej trwale. Antologizacja przeprowadzona przez Mønneslanda pozwala widzieć Czarnogórę oczami jej podróżników, kronikarzy, malarzy i rysowników, a jednocześnie odsłania samą Europę: jej zainteresowania, jej estetyczne uprzedzenia, medialny rytm i jej ograniczenia poznawcze.

Pracę tę można ocenić w trzech wymiarach: materiałowo – seria pięciu tomów norweskiego badacza (Dalmacja 2001, Bośnia i Hercegowina 2011, Serbia XIX wieku 2016, Istria i Kvarner 2019, Czarnogóra 2024) tworzy jedyną w swoim rodzaju panoramę Bałkanów widzianych z europejskiego zewnątrz. Metodologicznie – fenomenologia wizualności uwalnia materiał ikonograficzny z dotychczasowej zależności służebnej wobec narracji słownej. Komunikacyjnie – polsko-czarnogórskie i angielsko-czarnogórskie opisy poszerzają krąg odbiorców, czyniąc tom przystępnym zarówno dla sławistów, jak i dla historyków sztuki, bałkanologów i miłośników ikonografii (Mønnesland, 2025; Zieliński, 2026).

Wizualna encyklopedia Czarnogóry nie pretenduje do tego, by zastąpić tradycyjne monografie historyczne. Zajmuje obok nich własną, wyraźną przestrzeń – tak jak atlas nie zastępuje mapy szczegółowej, lecz umożliwia nawigację tam, gdzie mapa nie wystarcza. Jej prawdziwym odbiorcą będzie czytelnik dysponujący już wiedzą historyczną, który

zyskuje środek do zobaczenia tego, czego nie wiedział, że brakuje mu w dotychczasowej lekturze.

Nie ma wątpliwości, że wizualna encyklopedia Czarnogóry Sveina Mønneslanda to także lustro weneckie, ujawniające wizerunek Czarnogóry, ale również drogę Europy w postrzeganiu Czarnogóry jako swej własnej części.

Svein Mønnesland zmarł 23 sierpnia 2026 roku. W tej perspektywie *Magična Crna Gora očima stranaca* nabiera szczególnego, symbolicznego znaczenia: tom czarnogórski zamyka nie tylko pięcioczęściowy cykl „oczami obcokrajowców”, lecz także wieloletnią bałkanistyczną wędrówkę badacza, który znaczną część swojej pracy naukowej poświęcił poznawaniu, dokumentowaniu i przybliżaniu kultur tego regionu. Przed śmiercią Mønnesland zdążył jeszcze opublikować książkę *Fra Jæren til Eagle Hill: Eivind og Ane Oline Garborg og deres slekt* (2025), poświęconą dzięjom rodziny Garborgów w Norwegii i na emigracji.

Literatura

- Mønnesland, S. (2001). *1001 days. Bosnia and Herzegovina in pictures and words*. Oslo: Syppress.
- Mønnesland, S. (2011). *Dalmacija očima stranaca. Dalmatia Through Foreign Eyes*. Zagreb: Fidipid.
- Mønnesland, S. (2016). *Srbija u XIX veku očima stranaca. Serbia in the 19th Century Seen by Foreigners*. Novi Sad: Prometej.
- Mønnesland, S. (2019). *Istria i Kvarner očima stranaca. Istria i Kvarner Through Foreign Eyes*. Oslo: Syppress.

- **BOGUSŁAW ZIELIŃSKI** – Slavacist, Balkancist. Author of the monograph *Serbska powieść historyczna. Studia nad źródłami, ideami i kierunkami rozwoju* (Serbian historical prose. Studies on sources, history of ideas and directions of development, 1998), over two hundred articles and studies, editor of 29 collective volumes. Former director of the Institute of Slavic Studies at Adam Mickiewicz University, Poznań (2008–2020) and previously head of the Department (1999–2008). The main subject of B. Zieliński's scientific interests is Serbian and South Slavic literary studies of the 19th and 20th centuries, especially the history of ideas and the issues of the cultural identity of Slavs. B. Zieliński's scientific and organisational activity contributed to

the creation of the Poznań school of Slavic studies, undertaking numerous scientific initiatives and implementing intercultural dialogue in the diverse space of the Balkan Peninsula. He was the chairman of the Commission of Comparative Literature at the International Committee of Slavists during the term (2003–2013). He is a member of several national and foreign scientific societies, a member of eight foreign scientific journals, and the initiator of numerous research projects and cooperation between UAM and academic centres of the Balkan Peninsula.