

FILIP CHMIELEWSKI
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0917-3368
MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

DAWNI MISTRZOWIE W CZERNI I BIELI. REPRODUKCJE GRAFICZNE CHARLES'A NORMANDA I FRIEDRICH A JOHNA ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE JAKO PRZYKŁADY SMAKU ARTYSTYCZNEGO POCZĄTKU XIX WIEKU

Słowa kluczowe: Charles Normand, Friedrich John, Paryż, Wiedeń, grafika reprodukcyjna, dawni mistrzowie, Musée Napoleon

Keywords: Charles Normand, Friedrich John, Paris, Vienna, reproduction graphics, the Old Masters, Musée Napoleon

Abstrakt: W niniejszym artykule omówione zostały dwa obszerne zespoły reprodukcji graficznych dzieł dawnych mistrzów europejskiego malarstwa, pochodzące z wydawnictw albumowych z początku XIX w. Pierwsze z nich to kompendium *Annales du Musée Napoleon*, z ilustracjami Charles'a Normanda, drugie zaś to album „Kupferstiche von John” zawierający zbiór miedziorytów Friedricha Johna. Artykuł stanowi próbę charakterystyki obu zespołów grafiki reprodukcyjnej w powiązaniu z ówczesnymi poglądami na temat ważnych szkół malarskich oraz środowisk artystycznych i samych twórców, których dzieła były chętnie wykorzystywane w publikacjach na temat europejskiej sztuki lub też stanowiących dokumentację danych kolekcji dawnego malarstwa bądź zbiorów muzealnych.

Abstract: The purpose of the article is to give an overview of two extensive sets of graphics reproductions of European Old Masters painting taken from album publications at the beginning of the 19th century. The first set of prints is a French catalogue-compendium *Annales du Musée Napoleon*, with illustrations by Charles Normand, the second is an album *Kupferstiche von John*, containing copper engravings by Friedrich John. The present article was an attempt to characterize both groups of reproduction prints in connection with the ideas of the time on the importance of Old Master schools of painting as well as artistic circles and the artists themselves, then widely used in contemporary publications on European art and the documentation of Old Masters paintings in private and museum collections.

W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się bogaty zbiór zagranicznej, głównie XIX-wiecznej grafiki reprodukcyjnej. W niniejszym artykule podejmę próbę badawczego usystematyzowania tego dość obszernego materiału (mającego postać zespołów zawierających liczne prace graficzne), w odniesieniu do ich pierwowzorów czerpanych z dzieł nowożytnego europejskiego malarstwa¹. Najogólniej mówiąc, rozpatry-

¹ Artykuł niniejszy stanowi swego rodzaju podsumowanie kilkuletnich badań prowadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie, w związku z podjętą reinwentaryzacją, a następnie weryfikacją i opracowaniem naukowym obiektów dawnej grafiki europejskiej pochodzą-

wane tutaj zagadnienie badawcze sprowadza się do prób klasyfikacji owych prac graficznych pod względem popularności występowania pewnych odtwarzanych wzorców malarskich, ich twórców czy też środowisk artystycznych, znamienych dla danego czasu i miejsca. Nie mniej ważką kwestią jest przeprowadzenie analizy zależności występowania swoistego „kanonu” powielanych nowożytnych obrazów od panującej w kolejnych dziesięcioleciach XIX w. mody na konkretnych mistrzów i od poglądów estetycznych epoki. Zgromadzone w rodzimych muzeach obszerne zbiory graficzne, niezbyt znane bądź niezwerifikowane, doskonale nadają się do podjęcia takich prób i porównań.

W różnorodnym i słabo przebadanym zbiorze nowożytnej oraz XIX-wiecznej grafiki obcej, przechowywanym w krakowskim Muzeum Narodowym, można wyróżnić obszerne zespoły rycin reprodukcyjnych, powielających w różnych technikach graficznych rozmaite, często popularne kompozycje dawnych malarzy, z reguły mistrzów pędzla niegdyś cieszących się szczególnym poważaniem. Prace te (występujące cyklicznie i w większej liczbie) pochodzą przeważnie z pierwszej połowy XIX w., choć można odnaleźć również ryciny późniejsze, z drugiej połowy stulecia aż do początków XX w. Wydaje się również, że wśród tych grup dodatkowo wyróżnić można szczególnie chętnie powielane realizacje lub – według kolejnego klucza badawczego – stale powracające nazwiska ich autorów, artystów wybitnych, powszechnie znanych, a także twórców dzisiaj nieco zapomnianych. Zauważalna jest również pewna prawidłowość dotycząca niektórych okresów, ośrodków i miejsc produkcji rytowniczej. Stosując zakładaną systematykę, wyodrębnić można grupę wytwórców (czy raczej odtwórców, sztycharzy) posługujących się wybranymi wzorcami malarskimi, cieszącymi się powodzeniem, a czerpanymi z konkretnych zbiorów i kolekcji muzealnych bądź prywatnych.

Przedmiotem badań będą dwa wybrane większe zespoły graficzne, pochodzące z tego samego czasu, a dokładniej – pierwszej ćwiertki XIX stulecia. Pierwszy z nich opracowany został we Francji jako swego rodzaju kompendium wiedzy w połączeniu z przeglądem zgromadzonego zbioru dawnego malarstwa, drugi zaś – w Austrii jako zbiór ilustracji uprzednio zamieszczanych w pewnym periodyku ukazującym się w Wiedniu. Dokonując poniższego zestawienia, będę próbował przedstawić występujące ówczesnie w Paryżu i w Wiedniu podobieństwa w wyborze – czy raczej doborze – „szkół” malarskich, nazwisk autorów oraz konkretnych dzieł wykorzystywanych w celach reprodukcyjnych.

Jedną z wczesnych serii rycin reprodukcyjnych, pochodzących z początku XIX w. (ok. 1810 i później), jest francuski zestaw małych akwafort, sygnowanych przez grafika często sięgającego do dzieł dawnego malarstwa, Charles’a Normanda (1765–1840). Zespół ten obecnie liczy niemal 150 kart z rytowanymi różnymi przykładami dawnej sztuki europejskiej, w tym dziełami rzeźby antycznej i nowożytnej, przede wszystkim jednak malarstwa nowożytnego. Należące do niego wcześniej prace odtwarzające dzieła artystów francuskich współczesnych Normandowi (jak Jacques-Louis David, Pierre Guérin czy Jean-Baptiste Regnault, Louis Lagrenée) zostały wtórnie włączone do innych podzbiorów grafiki dawnej w zasobach krakowskiego Muzeum Narodowym. Zatem pierwotnie zbiór ten musiał być znacznie obszerniejszy, gdyż kolejne prace – na co wskazuje wprowadzona numeracja tablic – pochodziły z większego opracowania, a nawet różnych tomów danego wydawnictwa².

cych ze zbiorów Działu Grafiki i Rysunku (dawniej Dz. III MNK, ob. N 5). Jak dotychczas na gruncie polskim nie ukazało się żadne syntetyczne opracowanie poświęcone występowaniu (oraz typologii) graficznych reprodukcji dzieł europejskiego malarstwa, np. w odniesieniu do zbiorów muzealnych.

² Zespół prac graficznych sygn. „Charles Normand sculp.” obejmuje ponad sto luźnych kart, występujących pojedynczo, przeważnie bardzo niewielkich wymiarów (ok. 10 x 10 cm), z naniesionymi komentarzami dotyczącymi kolejnych dzieł malarskich, które zawiera seria akwafort (na papierze zeberkowym, przeważnie pochodzących z daru Ignacego Wolskiego z 1912 r.). Na temat Charles’a Normanda zob. *Allgemeines Künstler-Lexikon, Thieme-Becker*, t. 25, Leipzig 1931, s. 518. Dzieła malarstwa europejskiego tworzące nowe Musée Napoleon, organizowane m.in. pod kierownictwem Dominique’a Vivant-Denona, zostały skrupulatnie udokumentowane w ówczesnych obszernych publikacjach katalogowych, takich jak *L’Inventaire Napoléon...*, tworzonych od 1793 r., w których usystematyzowano galerię obrazów według klucza europejskich „szkół” malarstwa, uwzględniając zarówno obiekty pochodzące z dawnych zbiorów królewskich, jak też zarekwirowane od czasów rewolucji czy wreszcie – pozyskane na drodze kontrybucji wojennych i innych zdobyczy wojennych Napoleona z niemal całej Europy (przygotowano 17 tomów tegoż katalogu, obejmujących ponad 6200 dzieł malarskich). Zob. *Les Antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l’inventaire du Louvre de 1810*, red. J.-L. Martinez, Paris 2004; F. Haskell, *History and its Images*, New Haven–London 1993, s. 236–252 (rozdz. *The Musée Monuments Français...*). Charles Normand zilustrował swymi reprodukcjami wspomniane już monumentalne czterotomowe wydawnictwo Ch.P. Landona, *Annales du Musée et de l’Ecole Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait [...]. Seconde collection. Partie ancienne*, 4 vols, Paris 1810–1821 (kontynuowane także w następnych latach). Na ten temat, ostatnio: S. Loire, *Les tableaux de Veronese dans L’Inventaire Napoleon (1810)*, „Artibus et Historiae. An Art Anthology”, 2020, 81, s. 195–222; K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, t. 2: *Zakotwiczenie w Europie 1789–1850*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2023, s. 45–72.

Normand, rysownik, a zarazem zręczny „grawer” i projektant-designer w jednej osobie, rozpoczynający działalność tuż przed rewolucją francuską, a następnie aktywny w czasach napoleońskich i Restauracji Burbonów, znacznie bardziej znany był jako klasycystyczny twórca ekskluzywnych, wyrafinowanych i eleganckich wzorników, zestawów kompozycji służących do zdobienia wnętrz, ścian, sufitów oraz zbiorów projektów mebli czy innych misternych przedmiotów codziennego użytku. Reprodukcyjne niektóre dzieł włoskich nowożytnych mistrzów pędzla wykonał w podobnym stylu jak swoje kompozycje wzornikowe, z zastosowaniem delikatnej i cienkiej, lecz wyraźnej kaligraficznej kreski, zdradzającej twórcę doby empiru. Natomiast zachowana seria prac Normanda obejmuje wybrane dzieła głównie barokowego malarstwa ze zbiorów ówczesnego Musée Napoleon, czyli przemianowanego paryskiego Luwru, oraz z publicznego muzeum sztuki organizowanego pod egidą Dominique’a Vivant-Denona, otwartego dla publiczności w 1803 r., znanego jako Muzeum Napoleona I. Ilustracje wykonane przez Normanda powstały w związku z tworzeniem zbiorów nowej instytucji w Luwrze, dla wydawnictwa wielotomowego, dostępnego szerszemu gronu odbiorców, niemającego charakteru luksusowego czy limitowanego, raczej popularyzującego rewolucyjne, prestiżowe przedsięwzięcie Denona.

W rozpatrywanych, zachowanych w zbiorach MNK zestawieniach prac Normanda, opracowywanym graficznie wraz z innymi rytownikami na potrzeby monumentalnego, ambitnego w swym zamierzeniu dzieła Charles’a Paula Landona³ (1760–1826), wyraźnie przeważają obrazy mistrzów włoskich, co zresztą zbytnio nie dziwi, zastanawiać może jednak ich dobór. Znaczna część reprodukowanych dzieł dawnego malarstwa to przykłady twórczości artystów związanych z północnowłoskim, emiliańskim środowiskiem artystycznym, reprezentujących malarstwo cenionych w tamtym czasie „bolończyków” z przedstawicielami rodu Carraccich oraz Guido Renim i Francesco Albanim na czele. Znacznie rzadziej korzystano z obrazów twórców weneckich. Niemal wszystkie dają się obecnie zidentyfikować, poza wyjątkowymi przypadkami dzieł zaginionych lub już dzisiaj nieistniejących⁴. Zaledwie kilka przykładów barokowej sztuki zaliczyć można do „szkoły rzymskiej” XVII w., podobnie kilka następnych do „szkoły weneckiej” XVI stulecia. Nie zabrakło dzieł autorów francuskich, przedstawicieli tzw. wielkiej manieri i malarstwa barokowego klasycyzmu, sztuki monumentalnej poważnej w wyrazie (Nicolas Poussin i Eustache Lesueur). Dodajmy, że w posiadaniu francuskim znalazły się różne obrazy „dokooptowane” do zbiorów jako kontrybucja wojenna (po zwycięskiej kampanii belgijskiej 1794 r. i włoskiej 1796–1797), pochodzące z takich ośrodków jak Ferrara, Modena, Bolonia czy Florencja albo Wenecja. W zespole Normanda nie zabrakło znaczących dzieł z kolekcji królewskich, przeważnie ze zbioru Ludwika XIV i Ludwika XVI, już wcześniej obecnych w Luwrze czy Wersalu, świadczących wymownie o gustach władców Francji. W grupie tej pojawiają się obrazy mistrzów zarówno renesansowych, jak i wczesnobarokowych, a także twórców reprezentujących barok dojrzały, pełny oraz schyłkowy.

Do takich zdobyczy kolekcjonerskich Ludwika XIV należy powtórzony na rycinie słynny *Le concert champêtre* (*Koncert wiejski*) – obraz jeszcze do niedawna wiązany z Giorgionem (Giorgio da Castelfranco), obecnie łączony raczej z twórczością młodego Tycjana, wciąż sporny jeśli chodzi o kwestie autorstwa⁵. Samego Tycjana z dojrzałego okresu jego twórczości uwzględniono takimi dziełami jak równie sławne, odznaczające się niezwykłą kolorystyką, nastrojowe, a wręcz światłocieniowe *Złożenie do grobu* (malowane około 1520 r., będące w posiadaniu mantuańskiego rodu Gonzagów, później Karola I angielskiego i wreszcie Ludwika XIV)⁶. Opublikowano też drugą, mniej znaną wersję *Wniebowzięcia Marii* z 1535 r., która – po tymczasowym pobycie w napoleońskim Muzeum Sztuki Denona – pozostaje w kaplicy Cartolari-Nichesola w werońskim Duomo. Kolejny wenecki obraz z serii Normanda to dzisiaj rzadko reprodukowana scena z Rebeką i Eleazarem przy studni, przedstawiająca epizod biblijnej historii: spotkanie przyszłej żony Izaaka

³ Również artysty malarza i konserwatora, przede wszystkim jednak autora wielotomowych publikacji związanych z ówczesnymi publicznymi, muzealnymi zbiorami i kolekcjami sztuki oraz paryskimi wystawami, twórcy swoistego kompendium znanego jako *Annales du Musée et de l’Ecole Moderne des Beaux-Arts*.

⁴ Omówienie zagadnień dotyczących dawnej oraz nowszej grafiki reprodukcyjnej, jej dziejów i rozwoju, zawierają publikacje: S. Lambert, *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, [katalog wystawy], Victoria and Albert Museum, November 1987 – February 1988, London 1987; I.R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010. Zob. także: V. Kobi, *From Collection to Art History. The „Recueil” of Prints as a Model for the Theorisation of Art History*, [w:] *Collecting Prints and Drawings*, red. A.M. Galdy, S. Heudecker, Cambridge 2018, s. 2–18; K. Ubysz-Piasecka, *Twórczość Feliksa Stanisława Jasińskiego (1862–1901) i problemy graficznych odwzorowań dzieł sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 45, 2020, s. 45–48.

⁵ A. Ballarin, *Le siècle de Titien. L’âge d’or de la peinture à Venise*, [katalog wystawy], Grand Palais, Paris (9 March – 14 June 1993), Paris 1993, s. 357–366, 392–400, 403–407; P. Humfrey, *Titian*, London–New York 2007, s. 28.

⁶ Obraz ze zbiorów Luwru publikowany bardzo często, m.in. w opracowaniach monograficznych twórczości Tycjana: F. Valcanover, *L’opera completa di Tiziano*, Milano 1969; S. Zuffi, *Tiziano*, Milano 2008.

ze służą Abrahama, na tle wymyślnej eleganckiej, lecz na poły zrujnowanej budowli. Autorem efektownego obrazu jest Paolo Caliari znany jako Veronese, chociaż w nowszej literaturze odnoszącej się do jego dorobku scena ta określana bywa jako praca warsztatowa lub wykonana z udziałem brata Benedetta Caliarego, ich wspólne dzieło zaś datować można bliżej 1580 r.⁷

W czasie gdy powstawały serie akwafort, bynajmniej nie weneckie *colorito* przyciągało uwagę, budząc podziw odbiorców dawnego malarstwa, lecz prebarokowa „szkoła bolońska”, choć twórczość Veronesa miała swój wcześniejszy *revival* popularności, przypadający na pierwszą połowę XVIII stulecia, kiedy to w samej Wenecji zaczęło powstawać niemało pastiszów jego prac. Ponadto, z nazwiskiem Veronesa związane *Malżeństwo mistyczne* św. Katarzyny. Obraz ten, do dziś znajdujący się w zbiorach Luwru, jest jednak dziełem innego Veronesa. W czasie gdy powstawała publikacja Landona określano tak Alessandra Turchiego zwanego też l'Orbetto i stąd wynikały różne pomyłki, które dopiero z czasem były korygowane. Z kolei za realizację Jacopa Tintoretta uchodziło przedstawienie martwego Chrystusa adorowanego przez dwóch aniołów, prawdopodobnie jednak autorstwa innego weneckiego twórcy. Spośród innych obrazów renesansowych wymienimy trzy harmonijnie zakomponowane sceny uznawane za malowidła mistrza ferraryjskiego Benvenuto Tisiego, bardziej znanego jako Il Garofalo. Z jego osobą nie bez słuszności połączono wyobrażenie Świętej Rodziny na tle okna z widocznym rozległym krajobrazem w tle, scenę z dwunastoletnim Jezusem pomiędzy uczonymi w Piśmie, wraz z bardziej rozbudowaną, liryczną sceną z Marią, Dzieciątkiem i aniołem z koroną cierniową. Z tego samego czasu pochodzi kolejna wojenna zdobycz z czasów napoleońskich, powtórzony obraz z Madonną z Dzieciątkiem pomiędzy świętymi Hieronimem i Zenobiuszem, autorstwa Mariotta Albertinello i Francesca Franciabigia (datowany przez jego głównego twórcę na 1506 r.), pierwotnie znajdujący się we florenckim kościele Santa Trinita, lecz od 1813 r. będący w rękach francuskich. Podobnie jak wpisana w tondo, wyjątkowo ciasno skadrowana kompozycja ze Świętą Rodziną (na reprodukcji o eliptycznym formacie), bez wątplenia malowana przez Andree del Sarto z Florencji, jak napisano w komentarzu do ilustracji. Innego florenckiego artystę, Francesca Salviatię, uwzględniono wielofigurową, zatłoczoną sceną *Zdjęcia z krzyża*. Zaprezentowano też twórcę mniej znanego, Andree Sabbatiniego, czynnego w Neapolu i pozostającego pod znaczącym wpływem malarzy florenckich, najbardziej jednak Rafaela. Twórczość mistrza z Neapolu reprezentuje narracyjna scena *Nawiedzenia*, rozgrywająca się na tle fantazyjnej architektury. Twórców czynnych głównie w Rzymie reprezentował późnorenesansowy artysta Girolamo Muziano, któremu wówczas przypisywano *Niewierność Tomasza*, obraz obecnie uznawany za dzieło naśladowcze.

Wśród ważniejszych obrazów z czasów dojrzałego renesansu wymienimy jeszcze zreprodukowaną *Świętą Rodzinę pod dębem* Giulia Romana (ok. 1518) (il. 1), co warto dodać – kompozycję opracowaną według koncepcji bądź rysunku Rafaela, znaną z kilku replik autorskich i powtórzeń znajdujących się w różnych muzeach europejskich, zasadniczo opartą na obrazie Mistrza z Urbino zwanym *La Perla* (Museo del Prado)⁸. W zespole ilustracji można odnaleźć również przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem w kołysce, w tamtym czasie wiązane z Baldassare Peruzzim, oraz interesującą kompozycyjnie scenę mistycznych zaślubin św. Katarzyny, w *Annales* Landona uznawaną za pracę Niccola dell'Abbate z Modeny, długo działającego we Francji, wiązane z tzw. pierwszą szkołą z Fontainebleau, nierzadko mylonego z innym twórcą, Parmigianinem. Ten ostatni mistrz jest faktycznym autorem średniej wielkości obrazu, datowanego na 1529 r., od pięćdziesięciu lat znajdującego się w londyńskiej National Gallery. Nie zapomniano o bodaj najślawniejszych w zbiorach Luwru *Mistycznych zaślubinach* ręki Correggia (Antonia Allegri), obrazie wymienianym przez Giorgia Vasarięgo.

Znacznie większa uwaga koneserów i kolekcjonerów przełomu wieków XVIII i XIX w. skupiona była na wyidealizowanych, pełnych harmonii kompozycjach mistrzów emiliańskich, przede wszystkim reprezentujących niemal doskonale opanowane *disegno*. W omawianym zbiorze odnaleźć można chętnie reprodukowane dzieło bodaj najgłośniejszego z bolońsko-rzymskich przedstawicieli owego klasycyzującego baroku – Guida Reniego, około 1800 r. wciąż cieszącego się powodzeniem miłośników malarstwa, ale też zwykłych odbiorców sztuki. Reni, postrzegany jako swego rodzaju kontynuator lub daleki „uczeń” czy nawet jako następca Rafaela i jego manieri, wiodący prym wśród przedstawicieli szkoły bolońskiej, w zbiorze obecny jest poprzez kilka przykładów swej działalności twórczej. Wyróżnić można przede wszystkim znany obraz

⁷ Wiązany z Paolo Veronensem obraz *Eleazar i Rebeka* publikują: T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, Milan 1995, s. 219–220 (jako dzieło warsztatowe). Zob.: Loire, *op. cit.*, s. 201, 218. Normand zreprodukował zapewne większą liczbę innych kompozycji Caliarego (spośród aż 60 dzieł wiązanych z tym artystą i eksponowanych w tamtym czasie), w tym jeszcze inną wersję *Mistycznych zaślubin* (zapewne obraz ten zaginął; rycina z 1813 r.).

⁸ P. De Vecchi, *Raffaello*, Milano 1975, s. 118; P. Franzese, *Raffaello*, Milano 2008.



1. Charles Normand wg Giulia Romana, *Święta Rodzina pod dębem*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-44343), fot. MNK

ze zwycięskim *Dawidem trzymającym głowę zwyciężonego Goliata*, pochodzący z kolekcji Ludwika XIV, zrealizowany przez Reniego w dwóch wersjach, właściwie replikach autorskich z około 1605 r., z których jedna trafiła do Paryża, druga zaś z czasem do florenckiej Galleria degli Uffizi⁹. Wyidealizowaną stylistykę artysty lepiej reprezentuje *Fortuna* lub też *Miłość (Eros) powstrzymująca Fortunę*, kompozycja alegoryczna opracowana przez samego Reniego dwukrotnie lub więcej razy, z pewnymi zmianami¹⁰. Autor akwaforty powtórzył, jak się wydaje, wersję wcześniejszą, datowaną na rok 1623 (lub później, na lata trzydzieste XVII w.), z postacią Fortuny wysypującą złote krążki z trzymanej sakiewki, ponadto przytrzymującą symbole władztwa i męczeństwa: berło oraz liście palmy; stąpającej po globie ziemskim Fortunie towarzyszy mały Eros-Amor. Z „galeryi Napoleona I”, a faktycznie z kolekcji Ludwika XIV pochodziło przedstawienie ujęte w owalu, w wersji graficznej zatytułowane niezbyt zgrabnie *Połączenie rysunku z kolorytem (L'unione di disegno e colore)*. To ponownie alegoryczne wyobrażenie, znamienne dla malarstwa Reniego, najlepiej odnosi się do artystycznej idei stanowiącej swego rodzaju *credo* znanej bolońskiej Accademia degli Incamminati założonej przez braci Carraccich, zakładającej silny związek w sztuce zarówno rysunku, jak i kolorytu, czyli barw jako czynników dopełniających się i decydujących o wyrazie niemal doskonałego, „idealnego” dzieła¹¹. Ową akademicką koncepcję personifikują dwie postacie: młodzięńca-rysownika ukazanego podczas pracy, jednocześnie obejmującego dziewczynę-malarkę z paletą w dłoni, wyobrażone na obrazie malowanym zapewne pomiędzy 1620 a 1625 r. (w zbiorach Luwru). Obok tych prac występują obrazy religijne Reniego, spośród których dwóch raczej już nie odnajdziemy w salach z malarstwem włoskim. Chodzi o kameralne przedstawienie Najświętszej Marii Panny z Dzieciątkiem i małym św. Janem, ponadto ujęte w owalu wyobrażenie Chrystusa ukrzyżowanego wraz z Marią Magdaleną klęczącą u stóp Zbawiciela (il. 2). W zbiorze Normanda umieszczono także jeden z bardziej znanych, młodzięńczych obrazów Reniego, wywieziony z Rzymu w 1797 r. Wówczas łupem Francuzów padło niezwykajnie ukazane *Ukrzyżowanie świętego Piotra* (ok. 1604–1605), zamówione do kościoła San Paolo Alle tre Fontane przez kardynała Pietra Aldobrandiniego, od 1790 r. znajdujące się w Pinakotece Piusa VI.

Rzecz jasna, razem z Renim w zespole występują jego bolońscy nauczyciele, członkowie artystycznej rodziny Carraccich. Trzej członkowie z tego rodu, kolejno Annibale, Lodovico i Agostino, zaprezentowani zostali na trzech owalnych kompozycjach o tematyce mitologiczno-allegorycznej. W napoleońskiej galerii te malowidła znalazły się jako kolejne złupione dzieła przywiezione z Italii, a ściślej z renesansowego Palazzo dei Diamanti w Ferrarze, który dekorowały od czasów ich wykonania przez rodzinną spółkę malarską w latach 1592–1593¹². Na specjalne zlecenie ferraryjskiego księcia Cesare d'Este, Agostino Carracci w 1592 r. wymalował Plutona (lub Hadesa), na karcie reprodukcji z tytułem *Ogień*, któremu towarzyszy trójgłowy pies Cerber, bóstwo ognia zaś ukazane zostało w nader syntetycznym otoczeniu – swej piekielnej krainie (il. 3). Najstarszy z rodu malarzy, Lodovico, kuzyn Annibale i Agostino, w tym samym roku zrealizował kompozycję – *panneau* z nimfą Galateą, w tym przypadku identyfikowaną również z Salacją, małżonką boga mórz Posejdona. Wyobrażona została w powozie w kształcie muszli zaprzężonym w delfina, unoszącym się na wodzie, w kontraście do poprzedniej kompozycji z przedstawieniem Plutona personifikującego żywioł ognia, a zarazem symbolizującego czeluści piekielne (il. 4). Z kolei, Annibale, najbardziej znany przedstawiciel uzdolnionej rodziny Carraccich, stworzył przedstawienie znane pod tytułem *Bogini Wenus i Kupidyn*, datowane na 1593 r. Można je uważać za personifikację wiatru albo przestworzy, bowiem boginię miłości usytuowano pośród obłoków. Spoczywającej Wenus-Afrodyty towarzyszy nieodłączny skrzydlaty Kupidyn lub Amor (il. 5). Ostatnia z zachowanych reprodukcji graficznych z cyklu opracowywanego przez Normanda, znajdujących się w zbiorach MNK, ponownie autorstwa Annibale i również z 1593 r., ukazywała boginię Florę jako młodą dziewczynę z wieńcem w dłoni i amorka z tamburynem. Przedstawienie to oznaczać może personifikację Ziemi

⁹ D.S. Pepper, *Guido Reni's Davids. The Triumph of Illumination*, „Artibus et Historiae”, 25, [1992], s. 129–144; idem, *A New „David with the Head of Goliath” by Guido Reni*, „The Burlington Magazine”, 144, 2002, 1192, s. 429–433.

¹⁰ Por. R.E. Spear, *The „Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven 1997, s. 240–242; *Guido Reni und der Reproduktionsstich*, red. V. Birke, K. Oberhuber, Wien 1988. Niewykluczone, że posłużono się pierwotnym dziełem, za które uważana jest kompozycja przechowywana w Pinakotece Watykańskiej (datowana na rok 1637) lub też wykorzystano którąś z innych wersji autorskich.

¹¹ Wersja autorska, ze zbiorów paryskiego Luwru: olej na płótnie, średnica 118 cm (nr inw. 534).

¹² D. Benati, *I bolognesi a Ferrara. Dai Carracci ad Antonio Randa*, Musei di Arte Antica del Comune di Ferrara / Notizie e approfondimenti, 1 febbraio 2015, www.museoinvita.it. Wszystkie olejne *panneau* mierzą 110 x 130 cm; niewykluczone, że pierwotnie były ich więcej. Alegorie te, a właściwie personifikacje żywiołów przeniesiono następnie do Galleria Estense w Modenie, gdzie znajdują się do naszych czasów. Każda z tych kompozycji została zrealizowana w podobnej konwencji.



2. Charles Normand wg Guida Reniego, *Jezus Chrystus na krzyżu i Maria Magdalena*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-41806), fot. MNK



3. Charles Normand wg Agostina Carracciego, *Pluton-Hades (Personifikacja ognia)*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-43527), fot. MNK



4. Charles Normand wg Ludovica Carracciego, *Nimfa Galatea-Salacia (Personifikacja wody)*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-43537), fot. MNK



5. Charles Normand wg Annibale'a Carracciego, *Wenus i Kupidyn (Personifikacja wiatru)*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-43529), fot. MNK

i Natury zarazem. Bardzo różnorodną i zmienną twórczość tego Carracciego zasygnalizowano jeszcze jednym maleńkim obrazkiem, niemal malarską miniaturą. W oryginale jest to scena z *Herkulesem jako dzieckiem, duszącym węże*, do dziś obecna w zbiorach Luwru i datowana na lata 1599–1600¹³, w wersji graficznej widniejąca jako *Herkules w kolebce duszący węże*. To obraz Augustyna Carracciego, nie Annibalego, co było pomyłką wynikającą z ówczesnej niekoniecznie ugruntowanej znajomości malarstwa bolońskiej rodziny. Annibalemu przypisywano w tamtym czasie scenę zdjęcia z krzyża, obecnie raczej tytułowaną jako *Pietà*, dotychczas obecną w kolekcji malarstwa włoskiego, jednak czasami z atrybucją na korzyść Domenichina.

W zestawieniu Normanda pojawiają się także uczniowie braci Carraccich, tacy jak Sisto Badalocchio, reprezentowany obrazem ilustrującym znany epos. Jako ilustrację wykorzystano kompozycję *Śmierć Clorindy, bohaterki z czasów wojen krzyżowych* (lub heroiny, jak widnieje w komentarzu) (il. 6). Za czasów Normanda obraz ten uchodził za dzieło innego malarza, działającego w Modenie Lodovico Lany, co skwapliwie odnotowano. Jednak według nowszych badań i ustaleń scena ta wyszła z pracowni starszego z malarzy, Badalocchia, który przedstawił śmierć pogańskiej księżniczki Kloryndy zadaną omyłkowo z rąk chrześcijańskiego rycerza Tankreda – epizod z poematu *Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa (pieśń XII, 67–69): Tankred chrzci gasnącą Kloryndę, zorientowawszy się, że zranił śmiertelnie swą ukochaną, którą zbyt późno rozpoznał. W efekcie powstała „eklektyczna” *storia* znana z dwóch egzemplarzy autorskich: częściej prezentowanego, rytowanego przez Normanda, dzisiaj w zbiorach Galleria Estense w Modenie, zapewne z około 1610 r., oraz drugiego z brytyjskiego Alnwick Castle (Duke of Northumberland Collection)¹⁴. Natomiast Lodovico Lana, wykonując własną rycinę, mógł posłużyć się znanym mu obrazem Badalocchia, później wykorzystując tę pracę w swej nieco epigońskiej twórczości¹⁵.



6. Charles Normand wg Sista Badalocchia, *Śmierć Clorindy, bohaterki z czasów wojen krzyżowych...* (*Tankred i Klorynda*), pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-43531), fot. MNK

Jeśli wierzyć dawnej sygnaturze, którą opatrzona została rycina, wśród rzymskich kontynuatorów Carraccich znalazł się również Giovanni Lanfranco, zaprezentowany dziełem o tematyce mitologicznej, przedstawiającym Marsa i Wenus w towarzystwie kupidynów pomagających bogu wojny w zrzuconiu jego ryszunktu. Obraz należy obecnie do zasobów Musée des Beaux-Arts w Rouen. Dawna atrybucja została zmieniona na korzyść innego twórcy, ponownie Sista Badalocchia, wielkoformatowa scena zaś datowana bywa na lata 1610–1612 (il. 7).

¹³ Musée du Louvre (Departement des Peintures); olej na desce, 16 x 15 cm (nr inw. 206).

¹⁴ Zob. M. Pirondini, G. Berti, E. Monducci, *Sisto Badalocchio*, Manerba sul Garda 2004, s. 100, 103, nr 17, 21, 21 b. Obraz z Modeny: olej na płótnie, 142 x 161 cm; z Alnwick Castle: idem, 119 x 155,5 cm (niedatowany).

¹⁵ Zakładano również, że Lodovico Lana posługiwał się nieznanym dzisiaj szkicem lub rysunkiem autorstwa Domenichina; ponadto w wersji Lany dopatrywano się także inspiracji carracciowskich, jednak obecnie nie znamy lub też nie możemy wskazać żadnej pokrewnej kompozycji o tej tematyce w wykonaniu Annibale’a albo Agostina Carracciego, choć pojawiały się domniemania dotyczące niegdysiejszego istnienia takiego rysunku czy większego szkicu któregoś z członków bolońskiego rodu; por. Pirondini, Berti, Monducci, *op. cit.*, s. 100–103.



7. Charles Normand wg Sista Badalocchia, *Mars i Wenus*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-43523), fot. MNK

Kolejnego z najbliższych uczniów Reniego, Simone Cantariniego (Il Pesarese), zaprezentowano urokliwą, niemal sielską sceną *Spoczynku Świętej Familii*, mogącą uchodzić za inny wariant obrazu tegoż autora, do dziś zdobiącego galerię włoską. Na uwagę zasługuje też kompozycja z *Prometeuszem przykutym do skały i pożerany przez sępa*, podpisana jako „obraz Guidona Cantassi, zwany Cagnacci”. Scena ta, z postacią Prometeusza ukazanego w dosyć dziwacznej, wręcz nienaturalnej pozie, nadto atakowanego przez drapieżnego ptaka, w istocie z powodzeniem mogłaby należeć do dorobku ekscentrycznego Guida Cagnacciego. Obraz niegdyś figurujący „w galerii Napoleona I”, uwieczniony został nie tylko przez Normanda, ale również na rysunku Mary Cosway z 1802 r. W kompozycji autorstwa Cosway zestawiono nowożytnie obrazy włoskie z „La Galerie du Louvre”. Nietrudno jest na niej odnaleźć najwyżej usytuowaną okazałą scenę z Prometeuszem, obok której widnieje kolejny obraz przypisywany Cagnacciemu, potraktowany jako tematyczna para; jest to przedstawienie *Samsona zabijającego Filistynów*, datowane zgodnie z zachowanymi rycinami, wykonanymi według obrazu, na okres przed rokiem 1663, a więc pochodzące już z ostatnich lat działalności północnowłoskiego malarza¹⁶. Dawny stan wiedzy trzeba jednak zrewidować, gdyż obie sceny „odnalazły się” w mniejszych francuskich muzeach – *Męczarnie Prometeusza* w Musée des Beaux-Arts w Tours (il. 8), z kolei *Samson pokonujący Filistynów* (albo też *Kłęska Filistynów w walce z Samsonem*) w Musée des Beaux-Arts w Grenoble. Nadto, występują dzisiaj z atrybucją innemu artyście, mianowicie Orazio Riminaldiemu pracującemu w Pizie.

Kolejny uczeń bolońskiej Akademii, Francesco Albani, w tamtym czasie równie popularny jak jego nauczyciele, uwzględniony został w zespole graficznym opracowywanym przez Normanda poprzez monumentalne przedstawienie *Adam i Ewa w ogrodzie rajskim*, pochodzące z około 1635 r., z równie monumentalnymi figurami dwojga bohaterów sceny, zresztą niezbyt typowej dla malarstwa Albaniego. Obraz tego malarza zachował się do naszych czasów, obecnie zdobi brukselskie Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. „Boloński eklektyzm” reprezentuje też utalentowany uczeń Albaniego, chętnie reprodukowany za czasów Normanda, mianowicie Carlo Cignani, autor obrazu o tej samej tematyce co poprzedni, lecz zupełnie inaczej rozwiązanego. Cignani przedstawił pierwszych rodziców na pejzażowym tle wraz ze zwierzętami, budując scenę z postaciami stanowiącymi element większej całości, nie zaś ściśle wypełniającymi kadr kompo-

¹⁶ Wymieniona scena mitologiczna w wersji graficznej Normanda posłużyła jako ilustracja do opracowania z epoki, noszącego tytuł *The Historic Gallery of Portraits and Paintings; and Biographical revive...*, t. 3, London 1808 (jako „Guido” [Reni lub Cagnacci], *Prometheus and the Vulture*). Pojawia się też w innej publikacji z ilustracjami autorstwa Mary Cosway i Juliusa Griffitha *Musée Central, Ou Galerie du Louvre à Paris* z 1802 r.; zob. S. Lloyd, A. Ribeiro, *Richard & Maria Cosway. Regency Artists of Taste and Fashion*, Edinburgh 1995, s. 89–90. Dalsze losy tego obrazu nie są znane, ale nadal figuruje on w zbiorach francuskich już z atrybucją Orazio Riminaldiemu (ok. 1620–1630). Por. P. Carofano, F. Paliaga, *Orazio Riminaldi 1593–1630*, Soncino (Cremona) 2013, s. 142, 150–151; P. Carofano, *Orazio Riminaldi, Un artista pisano tra caravaggismo e classicismo*, 2019, https://www.academia.edu/41548650/Orazio_Riminaldi_Un_artista_pisano_tra_caravaggismo_e_classicismo_, s. 114–115 (il. 31) oraz s. 96–97 (il. 21).



8. Charles Normand wg Orazia Riminaldiego,
Prometeusz przykuty do skały i pożerany przez sępa, pocz. XIX w., akwaforta,
 Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-43530), fot. MNK

zycji. Nieco odmienne oblicze stylu Cignaniego widoczne jest na przykładzie *Świętej Familii* tegoż malarza. Inny emiliański artysta, Lionello Spada, niejako zasygnalizowany został obrazem *Powrót syna marnotrawnego* jedynie z postaciami ojca i syna (zapewne zabrany z galerii książęcej w Modenie w 1797 r., nadal eksponowanym w Luwrze). Pomimo prawdopodobnie dosyć sporej reprezentacji twórczości Guercina (Giovanni Francesco Barbieri) w zespole Normanda, którym dysponujemy, znalazł się wyjątkowo jeden obraz mistrza z Cento. Powtórzono tutaj interesujące *Wskreszenie Łazarza* z 1619 r., scenę o ciekawej kompozycji, jakby poruszoną poprzez wyraziste gesty ożywionych postaci. Rolę Guercina zaakcentowano skromnie. Wydaje się że jego malarstwo nie było wówczas odbierane tak entuzjastycznie jak bardziej wdzięczna sztuka Reniego, znacznie mniej emocjonalna i powściągliwa w wyrazie.

Pozostałe ośrodki artystyczne dawnej Italii są w zbiorze słabiej reprezentowane. XVII-wiecznych mistrzów z regionu Veneto zaprezentowano dziełem malarza noszącego przydomek Veronese lub l'Orbetto, czyli Alessandra Turchiego. Jako przykład twórczości pracującego głównie w Weronie mistrza umieszczono w galerii jego efektowną i barwną *Śmierć Kleopatry małżonki Marka Aureliusza* [!]. Scena ta, datowana blisko 1640 r. i zachowana w Luwrze, przedstawia epizod z dziejów starożytnego Rzymu: samobójstwo dwojga kochanków, egipskiej królowej Kleopatry i wodza Marka Antoniusza, po bitwie morskiej pod Akcjum.

Środowisko florenckie ma swego przedstawiciela w osobie Ludovica Cigolego (Cardi), autora nieco teatralnie zaaranżowanego przedstawienia *Ecce Homo* (1607), zarekwirowanego z kolekcji medycejskiej (Lorenza de Medici i Ferdinanda II de Medici), po 1815 r. umieszczonego w Palazzo Pitti (Galleria Palatina). Ośrodek rzymski reprezentują dwaj dosyć znani twórcy, wśród nich stylistycznie pozostający jeszcze bardziej w XVI stuleciu niż osadzony już w nowszej konwencji wczesnobarokowej sztuki malarz Giuseppe Cesari nazywany Cavaliere d'Arpino, którego obecność zaznaczono małym i skromnym przedstawieniem *Wypędzenia Adama i Ewy z Raju* z około 1597 r.¹⁷, nadal obecnym w Musée du Louvre (z kolekcji Ludwika XVI), dobrze korespondującym z pokrewnymi dziełami autorstwa Francesca Albaniego i Carla Cignaniego. Do „szkoły rzymskiej” niewątpliwie należał także Pietro Berrettini, czyli Pietro da Cortona, wybitny reprezentant dojrzałego baroku. Jako ilustrację jego monumentalnego, niekiedy patetycznego i narracyjnego stylu powtórzono graficznie starotestamentową scenę z Księgi Rodzaju, odnoszącą się do historii Jakuba godzącego się ze swym wujem Labanem, co zostało sugestywnie przedstawione przez prominentnego twórcę, papieskiego malarza. Płótno da Cortony datowane jest lata 1630–1635, w Luwrze zaś znalazło się już za czasów Ludwika XIV jako jedno z dzieł rzymskiego mistrza. Natomiast do obecnych zbiorów tej instytucji nie należy wyobrażenie św. Martyny męczenniczki odmawiającej oddania czci bożkom pogańskim. Obraz pierwotnie przeznaczony do rzymskiego kościoła Santi Luca e Martina, da Cortona malował w latach 1654–1660; od stu lat jest prezentowany w Princeton University Art Museum. Podobnym kompozycjom przypuszczalnie towarzyszyły realizacje innych sławnych malarzy, takich jak „akademicki” Carlo Maratta,

¹⁷ Kompozycja Cavaliere d' Arpino: olej na miedzi, 51 x 38 cm (w zbiorach królewskich od 1777 r.; nr inw. 249).

bliższy gustom francuskim, popularny również w czasach Normanda. Z osobą tego ważnego rzymskiego twórcy związanej zbudowaną narracyjną scenę ze św. Janem Chrzcicielem „głoszącym nauki na pustyni”, najprawdopodobniej zaginioną lub nieistniejącą, znaną jedynie z XVIII-wiecznych powtórzeń graficznych. Przegląd rzymskich twórców zakończmy jednym z lepszych i bardziej znanych dzieł Andrei Sacchiego, podobnie jak Maratta będącego zwolennikiem klasycyzmu, umiaru w sztuce. Tym dziełem była (wyjątkowa dla artysty) wielkoformatowa *Wizja świętego Romualda*, ukazanego wraz z zakonnikami na tle krajobrazu (ok. 1631). Zarazem była to jeszcze jedna zdobycz napoleońska, gdyż obraz znajdujący się w rzymskim kościele pod wezwaniem tegoż świętego zwyczajnie wywieziono do Paryża w 1797 r. (il. 9). Podobnie rzecz się miała z niektórymi pracami Petera Paula Rubensa.

W okresie, kiedy powstawała graficzna seria Normanda, w Paryżu dostrzegano coraz więcej zjawisk artystycznych dotyczących innych regionów kontynentu, w których – w poprzednich epokach – także znakomicie rozwijała się sztuka. Paradoksalnie dzięki napoleońskim wyprawom (jak choćby kampania belgijska) zwrócono większą uwagę na twórczość flamandzkich mistrzów baroku. Na przełomie XVIII i XIX stulecia zaczęto dowartościowywać dzieła Rubensa, Antoona van Dycka czy Jacoba Jordaensa¹⁸. Natomiast sporą wagę dla Francji nadal miała słynna seria 21 obrazów Rubensa, gloryfikujących żywot i poczynania Marii Medycejskiej, co znalazło odzwierciedlenie w zbiorze prac graficznych Normanda. W jego zestawieniu umieszczono kolejne sceny z rubensowskiego cyklu, a w zbiorze krakowskim możemy zidentyfikować połowę z nich. Wszystkie obrazy z serii, zrealizowane w latach 1621–1625, wcześniej wchodzące w skład kolekcji Ludwika XIV, około 1816 r. nie znajdowały się już *in situ*, w salach Pałacu Luksemburskiego, dla którego pierwotnie były przeznaczone. Z pałacowej galerii do zreprodukowania graficznego wybrano zatem ogromne kompozycje alegoryczne („szkoły brabanckiej”, jak uznano w dodanym odręcznym komentarzu), najpierw *Radę bogów* czyli *Marię Medycejską przyjmowaną na Olimpie*, ponadto *Apoteozę Henryka IV i Marii Medycejskiej i ogłoszenie regencji*. Zachowały się też akwaforty powtarzające dodatkowe alegorie towarzyszące cyklowi, tym razem o formacie pionowym, czyli *Przeznaczenie Marii Medycejskiej* oraz *Triumf Prawdy (Czas odkrywa prawdę)*. W zestawieniu oprócz dziewięciu scen z serii paryskiej figuruje jeszcze przedstawienie zamykające ten cykl, z wizerunkiem Marii Medycejskiej jako bogini Bellony otoczonej swymi atrybutami. Oprócz kilku innych obrazów Rubensa, scen o tematyce religijnej, z apostołami i rybą (z monetą podatkową), ścięciem św. Jana Chrzciciela i Tobiaszem z aniołem, w zestawie ilustracji pojawiło się kameralne przedstawienie Świętej Rodziny ze św. Elżbietą we wnętrzu. Jest to dosyć wczesna praca artysty, datowana na lata 1614–1615, znajdująca się do dzisiaj we florenckim Palazzo Pitti (Galleria Palatina (il. 10). Do ciekawszych przykładów sztuki mistrza z Antwerpii należy również zarekwirowany przez wojska francuskie, tyle że z terytorium Niderlandów – dzisiejszej Belgii – ogromny obraz ołtarzowy ze św. Rochem uzdrawiającym zarażonych, jak stwierdzono w dodanym komentarzu. W istocie chodzi o scenę powołania św. Rocha przez Chrystusa na patrona dotkniętych zarazą, pochodzącą z lat 1623–1626 – malowidło Rubensa specjalnie wykonane dla świątyni Sint-Martinuskerk w Aalst¹⁹ (il. 11).

Obok osoby Rubensa nie mogło zabraknąć jego uczniów i współpracowników. Wśród nich dostrzegamy Antoona van Dycka, zaprezentowanego jego monumentalnym, efektownym *Oplakiwaniem Chrystusa* raczej niż zdjęciem z krzyża, jak uznano w komentarzu do ryciny. To wyjątkowo italianistyczne „opłakiwanie” z Matką Boską, św. Janem i dwoma aniołami rozpaczającymi nad ciałem Jezusa powstało na zamówienie rzymskiego opata Cesara Alessandra Scaglii w 1634 lub 1635 r., natomiast do Muzeum Napoleona trafiło jako kontrybucja wojenna z Antwerpii, z tamtejszego Recolletten Kerk (1794). Z czasem obraz znalazł się w zbiorach antwerpskiego Królewskiego Muzeum Sztuk Pięknych²⁰. Poza van Dyckiem odnajdziemy tutaj Jacoba Jordaensa z jego nadal popularnym, tak często reprodukowanym przedstawieniem skupionych

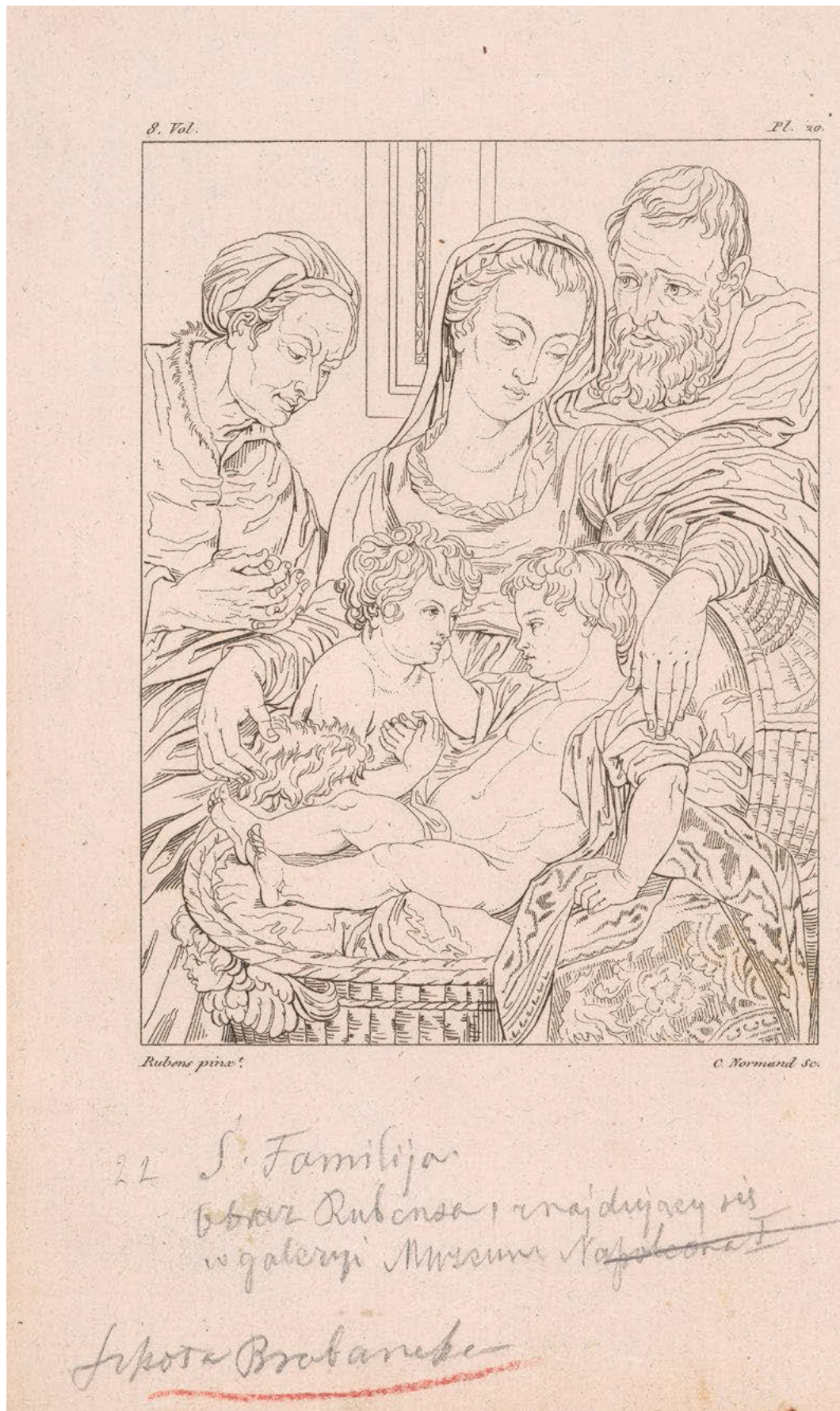
¹⁸ Zob. M.-L. Blumer, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”, 1936, s. 244–348; C. Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London 1965; P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976 (tamże obszerne zestawienie wszelkich dzieł sztuki zagrabionych z różnych państw i ośrodków Europy).

¹⁹ Olej na płótnie, 412 x 258 cm. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An Illustrated Catalogue Raisonné of the Work of Peter Paul Rubens Based on the Material Assembled by the Late Ludwig Burchard*, t. 1–26, London 1968; zob. H. Kohle, *The Road from Rome to Paris. The Birth of a Modern Neoclassicism*, [w:] Jacques-Louis David. *New Perspectives*, red. D. Johnson, Newark 2006, s. 71–80; W. Sauerland, *The Catholic Rubens. Saints and Martyrs*, Los Angeles 2014, s. 136–141.

²⁰ Olej na płótnie, 115 x 208 cm (nr inw. 404). E. Schaeffer, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde (in 537 abbildungen)*, Stuttgart–Leipzig 1909, s. 124; Ch. Brown, H. Vlieghe, *Van Dyck 1599–1641*, Hirmer 1990, s. 290. Obraz ołtarzowy (?) autorstwa Jacoba van Oost, mierzy 350 x 257 cm (nr inw. 1672).



9. Charles Normand wg Andrei Sacchiego, Święty Romuald z zakonnikami (Wizja św. Romualda), pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-20687), fot. MNK



10. Charles Normand wg Petera Paula Rubensa, *Święta Rodzina ze św. Elżbietą i małym św. Janem Chrzcicielem*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-12488), fot. MNK



11. Charles Normand wg Petera Paula Rubensa, *Święty Roch uzdrawiający zarażonych*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-12461), fot. MNK

i zamyślonych *Czterech Ewangelistów* (ok. 1625) – dzieło to pozyskano wcześniej do kolekcji Ludwika XIV. Natomiast do obrazów skonfiskowanych podczas rewolucji francuskiej (w tym przypadku księciu de Conti) należy pokaźna scena wielopostaciowa ze św. Makarym z ofiarami zarazy (dającym komunię chorym), należąca do dorobku Jacoba van Oost Młodszeo z Brugii (1673), malarza pozostającego pod znaczącym oddziaływaniem sztuki swego ojca, a pośrednio – mistrzów bolońskich i wczesnych caravaggionistów.

Do flamandzkich twórców doby baroku, korzystających z osiągnięć nowatorskiego malarstwa caravaggionistycznego, a jednocześnie bliższych manierze rubensowskiej, zaliczyć można Gerarda Seghersa. Artysta ten do dzisiaj jest obecny w zbiorach Luwru poprzez swą malarską wizję – stygmatyzację bądź zachwycenie św. Franciszka podtrzymywanego przez anioły. Istniejąca w co najmniej dwóch egzemplarzach kompozycja bliższa jest wcześniejszym, włoskim dziełom artysty, nawiązującym do twórczości Bartolomea Manfrediego bądź innego wczesnego caravaggionisty, którym był Antiveduto Grammatica²¹. Dla kontrastu dodano przykład malarstwa północnoniderlandzkiego, holenderskiego mistrza – z kolei rembrandtysty. Posłużono się niezbyt popularną kompozycją Jana Victorsa, domniemanego ucznia Rembrandta, z przedstawieniem błogosławieństwa Jakuba przez Izaaka, w czasach, kiedy organizowano Musée Napoleon, uważaną za kompozycję innego malarza, Salomona Konincka, również ulegającego silnym oddziaływaniom nurtu rembrandtowskiego²². Scena ta przedstawia epizod ze Starego Testamentu, z Księgi Rodzaju (Rdz 27,18–23), kiedy to stary Izaak udziela błogosławieństwa swemu młodszemu synowi Jakubowi (il. 12).



12. Charles Normand wg Jana Victorsa, *Izaak błogosławiący Jakuba*, pocz. XIX w. (przed 1815?), akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-43522), fot. MNK

Nieoczekiwanie w serii akwafort znalazły się również pojedyncze powtórzenia dzieł proveniencji hiszpańskiej, wówczas bardzo rzadkich w zbiorach francuskich. Na początku XIX stulecia malarstwo hiszpańskie doby baroku – ale też epok wcześniejszych – jeszcze nie było rozpowszechnione ani znane we Francji, stąd nieobecność jego reprezentantów w kolekcjach prywatnych, w tym królewskich i na rynku sztuki. Zainteresowanie sztuką Półwyspu Iberyjskiego we Francji datuje się dopiero od czasów ekspansji napoleońskiej, kiedy to zaczęto przywozić konkretne dzieła sztuki, pozyskane drogą kontrybucji, rabunków lub zakupów. W zestawieniu tym figuruje sewilski mistrz Bartolomé Esteban Murillo, którego autorstwa jest *Modlitwa Chrystusa w Ogrójcu* w nocnej scenerii (ok. 1665–1670), obraz należący do – obecnie eksponowanej w Luwrze – większej grupy różnych kompozycji tego popularnego i płodnego artysty, reprezentanta baroku. Wybitnie narracyjny charakter ma scena autorstwa malarza współczesnego Normandowi, hiszpańskiego klasycysty José Aparicia, wykształconego w Paryżu i Rzymie, dodajmy – nadwornego artysty króla

²¹ J.B.P. Lebrun, *Galerie des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands*, t. 1, Paris 1792; A. de Hevesy, *Gerard Seghers*, „Gazette des Beaux-Arts”, September 1938, s. 182–199. Zob. także na temat ikonografii kompozycji Seghersa: J. Dzik, *Obraz „Zachwycenie św. Franciszka” w bazylice leżajskiej dziełem Gerarda Seghersa?*, „Nasza Przeszłość”, 77, 1992, s. 273–279.

²² Olej na płótnie, 165 x 203 cm; por. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler in vier Bänden*, Landau–Pfalz 1989, nr 1746.

Ferdynanda VII. Obraz Aparicia miałby wyobrażać *Atalię disputującą o bogu ze swoim wnukiem*; faktycznie jest to duża klasycyzująca kompozycja znana obecnie jako *Atalia i Joasz*, znajdująca się w zbiorach Real Academia de Bellas Artes de San Fernando w Madrycie (datowana na 1804 r.). Tematem obrazu jest scena z dziejów życia Atalii, samozwańczej królowej Judy (od 841 r. p.n.e.), ukazanej podczas rozmowy ze swym wnukiem Joaszem, jedynym ocalonym przez nią dzieckiem pochodzącym z rodu Dawida.

Do omówienia pozostała jeszcze kwestia występowania przedstawicieli francuskiej „szkoły” narodowej, czyli artystów XVII-wiecznych uważanych za czołowych, znaczących w czasach Normanda i Landona, a co ważniejsze – umieszczanych w ich dziele na równi z mistrzami włoskimi. Z reguły uwzględniano twórców działających w czasach Ludwika XIII oraz Ludwika XIV, do okresu regencji, z dodatkiem niektórych wybranych malarzy współczesnych obu autorom *Annales*. W zestawieniu tym za najwcześniej działającego autora należałoby uznać klasycyzującego, nadto wyjątkowo eleganckiego caravaggionistę pracującego w Rzymie, Valentina de Boulogne. Jest to jeden z bardzo nielicznych przedstawicieli tego nurtu malarskiego na kartach opracowania Landona i Normanda. Sztukę De Boulogne – umiarkowanie caravaggionistyczną – przykładowo reprezentuje wizerunek św. Marka Ewangelisty z lwem, do którego istnieje *pendant* o tych samych wymiarach z wyobrażeniem św. Mateusza z towarzyszącym aniołem (oba obrazy z lat 1624–1626; Musée National des Chateaux de Versailles et de Trianon).

Jednak spośród artystów czasów Ludwika XIII najlepiej zaprezentowanym autorem jest bez cienia wątpliwości Eustache Lesueur, przedstawiciel surowego preklasycyzmu, w XIX stuleciu otoczony legendą wiążącą jego osobę ze zgromadzeniem kartuzów. Faktycznie, dziełem życia Lesueura był wielki cykl aż 22 pokaźnych obrazów powstałych w latach 1645–1648 dla paryskiej kartuzji. Były to sceny z życia i cudów św. Brunona z Kolonii, przeznaczone do klasztornej krużganka Chartreuse de Paris (zwanej też Chartreuse de Vauvert). Normand zreprodukował go w całości, ale w zespole krakowskim zachowało się dokładnie czternaście kompozycji tegoż grafika. Zasadniczo są to sceny narracyjne rozwijające się kolejno jak opowieść, o kompozycji „prostej i poważnej”, oszczędnie wypełnione „skupionymi” figurami odznaczającymi się spokojnymi gestami i postawą²³. Do tego zestawu prac Lesueura dołączono bardzo wyważoną kompozycyjnie, równie monumentalnie potraktowaną i niezwykle harmonijną scenę z Chrystusem i Marią Magdaleną, czyli *Noli me tangere*, o zupełnie odmiennej od poprzednich scen, rozjaśnionej, żywej kolorystyce (Musée de Grenoble, il. 13). Zupełnym przeciwieństwem wspomnianych kompozycji może być ogromna, niemal akademicka „machina”, tym razem tłumna i patetyczna scena z męczeństwem świętych Gerwazego i Protazego, ukazana na tle arkadowego portyku i miejskich budowli, bliższa malarstwu Poussina, ponownie trafiająca w gusta odbiorców sztuki panującej za Napoleona I, neoklasycystycznej (Musée des Beaux-Arts w Lyonie, il. 14). Bardziej intrygujące zdaje się być inne przedstawienie w owalu, pochodzące z późniejszego okresu działalności artysty. Jest to niewielka scena ze zdjęciem Chrystusa z krzyża z około 1651 r., z kaplicy Le Roux w paryskim kościele świętych Gerwazego i Protazego. Występujące postacie zostały interesująco „wpisane” w owal płótna i potraktowane w duchu malarstwa włoskiego, bardziej szkoły bolońskiej niż Nicolasa Poussina. Co więcej, twórca obrazu skoncentrował się na emocjach postaci, niejako „zamykając bohaterów w ich bólu” (według Alaina Mérota)²⁴. Kolejna *storia* w wydaniu Lesueura tym razem dotyczy epizodu z dziejów działalności uzdrowicielskiej św. Pawła, czyniącego cuda na wyspie Malcie (il. 15), opisanego w Dziejach Apostolskich (28,7–10). Górujący nad tłumem chorych, cierpiących oraz pozostałych widzów – Rzymian – świadków zdarzenia, spokojnie działający apostoł Paweł dokonuje cudów, uzdrawiając a raczej egzorcyzmując kolejne osoby, pokornie klęczące oraz opętane, zdające się omdlewać pod wpływem jego działań. Wydarzeniu temu ze spokojem przypatruje się tronujący władca – rzymski namiestnik. Scharakteryzowana scena to w istocie *piece de reception* młodego artysty, starającego się o przyjęcie do paryskiej Akademii św. Łukasza. Obraz Lesueura, malowany pod wyraźnym wpływem jego nauczyciela Simona Voueta, powstał około 1645 r. Co zastanawiające, Normand miałby rytować tę kompozycję dopiero w 1811 r., reprodukcja zaś znalazła się w kolejnym wydaniu opracowania Landona z roku 1830²⁵.

²³ R. Muther, *Historia Malarstwa, V. Malarstwo w epoce rokoka tudzież Wielkiej Rewolucji*, tłum. St. Wyrzykowski, Warszawa 1904, s. 33–34; A. Mérot, *Eustache Le Sueur 1616–1655*, Paris 1987, s. 187–188 i n. (obrazy te w 1785 r. znalazły się w Luwrze, by w okresie Dyrektoriatu trafić do Wersalu, a następnie, w latach 1803–1815, do Pałacu Luksemburskiego; po upadku Napoleona cały cykl ostatecznie już trafił do Muzeum Luwru).

²⁴ Olej na płótnie, średnica 134 cm (INV. 8017); Por. Mérot, *Eustache Le Sueur...*, s. 283.

²⁵ Olej na płótnie, 175 x 139 cm; d. Sotheby's, London (Old Master & British Paintings Evening Sale; 9 XII 2009, lot. 37. Obraz Lesueura aż do 1776 r. pozostawał w zbiorach Akademii, następnie znalazł się w Luwrze, obecnie w Musée Fabre w Montpellier); G. Rouchès,



13. Charles Normand wg Eustache'a Lesueura, *Noli me tangere* (*Ukazanie się Jezusa Chrystusa Zmartwychwstałego i Maria Magdalena*), pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-12504), fot. MNK



14. Charles Normand wg Eustache'a Lesueura, *Scena męczeństwa świętych Gerwazego i Protazego*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-12484), fot. MNK

Poza Lesueurem w omawianym zestawieniu występują też inni paryscy malarze z jego czasu, jak na przykład Laurent de La Hyre, którego obraz wykonany dla kościoła klasztoru Kapucynów (du Marais) również dołączono do zespołu ilustracji. Równie rzadka scena z papieżem Mikołajem V otwierającym grób św. Franciszka z Asyżu w 1449 r. utrzymana jest w podobnej konwencji jak uprzednio omówione (pochodzi z 1630 r., od 1793 w Luwrze, gdzie pozostaje). Oprócz tych kompozycji wymieńmy już znacznie skromniejszą formatowo, choć jednocześnie wielopostaciową, wykonaną przez paryskiego „akademika” Sebastiana Bourdona, stylistycznie nieco pokrewnego Poussinowi. Malarz przedstawił scenę z Chrystusem i dziećmi oraz towarzyszącymi postaciami, na tle antykizujących budowli miasta usytuowanego nad rzeką (przykład bardzo eklektycznej twórczości Bourdona z około 1655 r., zakupiony do zbiorów Luwru na samym początku XIX w.). W tym miejscu nie sposób nie wspomnieć o wybranych kompozycjach Nicolasa Poussina, uważanego za czołowego XVII-wiecznego francuskiego malarza, mimo że przez większość życia czynny był w Rzymie. Z całego poussinowskiego zespołu w krakowskim zbiorze odnaleźć można blisko dziesięć przykładów twórczości artysty, z reguły pochodzących z kolekcji królewskich Ludwika XIV, Ludwika XV i Ludwika XVI. Najlepiej będzie podzielić ten zachowany materiał graficzny na reprodukcje obrazów wczesnych, powstałych z inspiracji bardziej sztuką wenecką, malarstwem Tycjana niż dziełami rzymskich przedstawicieli klasycyzującego baroku, w dalszej zaś kolejności przytoczyć przykłady „typowe” dla już wypracowanego stylu Poussina²⁶. Do tych wcześniejszych prac należą sielankowe, arkadyjskie przedstawienia jak *Bachanalie z lutnistką* – scena radosnej zabawy mitologicznych postaci, usytuowanych w arkadyjskim krajobrazie. Jest to praca Poussina i jedna z pierwszych redakcji tego tematu, powtarzanej później kilkakrotnie w różnych ujęciach przez malarza (pomiędzy 1627 a 1628; w Luwrze od 1793), wraz z obrazem *Wychowanie Bachusa*, utrzymanym w charakterystycznej, zbliżonej, sielankowej konwencji (ok. 1626, il. 16). Z obrazów późniejszych, już wyraźnie klasycyzujących, uporządkowanych

Eustache Le Sueur, Paris 1923, s. 75–76, 97; Mérot, *Eustache Le Sueur...*, s. 181–182, 221 i 369, nr 34; idem, *La peinture française au XVII^e siècle*, Paris 1994, s. 145; idem, *Un tableau retrouvé d'Eustache Le Sueur. Saint Paul guérissant un possédé*, „Revue de l'Art”, 1994, 105, s. 70–71; idem, *Eustache Le Sueur 1616–1655*, Paris 2000, s. 181–183, nr 34.

²⁶ Por. G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, wstęp J. Cain, Paris 1955 („Gazette des Beaux-Arts”, 46, 1955, 1040–1043); A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966.



15. Charles Normand wg Eustache'a Lesueura, *Święty Paweł uzdrawia opętanych*, pocz. XIX w. (1811 ?), akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-12466), fot. MNK



16. Charles Normand wg Nicolasa Poussina, *Wychowane Bachusa*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-12507), fot. MNK

kompozycyjnie, harmonijnych w wyrazie, wymienić należy dojrzałe realizacje Poussina, kolejno *storie* z odnalezieniem Mojżesza (z postacią alegoryczną – personifikacją rzeki Tyber) z 1638 r., następnie bardzo „rzymską” w wyrazie, ciasno skadrowaną tłoczną scenę ze św. Franciszkiem Ksawerym dokonującym cudu – wskrzeszającym zmarłą dziewczynkę podczas misji w Japonii, pochodzącą z roku 1641, dalej zaś kompozycje o tematyce starotestamentowej, jak ta z *Mojżeszem depczącym koronę faraona* (ok. 1645–1648, il. 17), z postaciami rozmieszczonymi w antykizującym wnętrzu. Do tej ostatniej grupy należy także *Zbieranie manny na pustyni* z licznymi figurkami umieszczonymi w malowniczym krajobrazie (pomiędzy 1637 a 1639) oraz monumentalny, oschły i statyczny w wyrazie *Sąd Salomona* z przedstawieniem starotestamentowego epizodu z Pierwszej Księgi Królewskiej (akwaforta według dzieła z 1649 r.). Uzupełnieniem owych poussinowskich wizji może być wyobrażenie Marsa i Rei (albo też miłostek Marsa i Wenus) ukazanych w sielankowym pejzażu wraz z towarzyszącymi puttami. Jednak współcześnie scena ta została wyłączona z dorobku samego artysty, przez badaczy jest uznawana za dzieło warsztatowe, pracowniane, o niższej klasie artystycznej (wykonane przed 1650 r.).

Przegląd reprodukcji graficznych wykonanych przez Normanda wypadnie zakończyć wspomnieniem obrazów autorów francuskich, powstałych już na przełomie XVII i XVIII stulecia, w konwencji czy też manierze popularnego, a nawet modnego wówczas malarstwa flamandzkiego. Takimi nader trafnymi przykładami będą przedstawienia św. Andrzeja Apostoła, ujętego w półpostaci, dzierżącego krzyż męczeński – dosyć niezwykły obraz portrecisty Hyacinthe’a Rigauda (malowany ok. 1700, obecnie eksponowany poza Luwrem, ale należący do tych zbiorów), dodatkowo zaś scena *Zwiastowania Maryi* Charles’a de La Fosse (w owalu, lecz reprodukowana bez występującego dekoracyjnego kwietnego otoku – iluzjonistycznego obramowania). Za uzupełnienie serii sygnowanej przez Charle’a Normanda uważać można zachowane karty z nazwiskiem innego grafika, Antoine’a Abrahama Goujon-Devilliersa (1784–1814 lub 1818; nie zaś Etienne’a Devilliersa)²⁷, akwaforty z kilkoma następnymi reprodukcjami, głównie dzieł włoskich. Prace Devilliersa utrzymane są w pokrewnej estetyce jak kompozycje Normanda, posiadają bowiem zbliżone wymiary i przyjęty tożsamy sposób sygnowania. Devilliers wybrał malowidło Rubensa z przedstawieniem koronacji Marii dokonanej

²⁷ Za: *Allgemeines Künstler-Lexikon, Thieme-Becker*, t. 14, Leipzig 1921, s. 436.



17. Charles Normand wg Nicolasa Poussina, *Mojżesz depczący koronę faraonów*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-12450), fot. MNK

w bazylice Saint-Denis w 1610 r., z wielką dokładnością odtwarzając układ tej kompozycji, poszczególne postacie i ich usytuowanie w nader stłoczonej narracyjnej scenie. Poza Rubensem, francuski grafik wyróżnił mistrzów północnowłoskich, ponownie wybierając reprezentantów emiliańskiej szkoły malarstwa. Znów też pojawia się tutaj Francesco Albani z jego prawie miniaturową scenką z nimfą Salmakis i Hermafrodytą (il. 18). Twórca obrazu zrecznie „wpisał” mitologiczne postacie, nimfę podglądającą kąpiącego się Hermafrodytę, istotę na poły męską, na poły kobiecą, w rozbudowany krajobraz – dekoracyjnie przedstawioną leśną scenerię ze strumieniem; autor akwaforty nieco rozbudował partię drzew i listowia, czyli leśne kulisy, co spowodowało przesłonięcie otwierającego się w tle krajobrazu²⁸.

Można również wymienić należący do omawianego zbioru wizerunek czarodziejki-wieszczki Kirke, wyobrażonej w fantastycznym zawoju na głowie. Jest to jedna z kilku wersji autorskich obrazu pędzla Barbieriego powszechnie znanego jako Guercino. Antoine Abraham Devilliers posiłkował się znanym w jego czasach wyobrażeniem biblijnej bohaterki, Judyty trzymającej odciętą głowę Holofernesa, przedstawionej wraz ze służącą, a malowanej przez florentczyka Cristofana Allorigo (il. 19). Nie sposób orzec, czy powtórzono wersję florencką tego może najbardziej popularnego obrazu artysty, dawniej zaś wielokrotnie kopioną (z lat 1615–1617, z medycejskiego Palazzo Pitti), czy też którąś z pozostałych replik (obecnie w Royal Collection w Windsorze oraz w kolekcji prywatnej). Wykluczać nie można, iż do paryskiej serii należały reprodukcje sygnowane przez trzeciego z autorów, niejakiego Le Bas, być może należącego do większej rodziny rytowników o tym nazwisku. Wśród kilku kompozycji noszących taką sygnaturę „sztycharza” warto wymienić dwie wykonane według obrazów; pierwszą z nich, powtarzającą starotestamentową historię o tytule *Niewinność Józefa wobec żony Putyfara*, jak określono dzieło Lionella Spady, bolońsko-parmeńskiego artysty godzącego lekcję klasycyzującego malarstwa Emilii-Romanii z poznaną w Rzymie nowatorską sztuką caravaggionistów. Obie te formuły malarskie dobrze reprezentuje scena datowana na lata 1615–1620, którą można obejrzyć w oryginale już nie w paryskim Luwrze, lecz w zbiorach Palais des Beaux-Arts w Lille. Następna rycina stanowi powielenie dość niezwykłego dzieła, znacznie odbiegającego od już omówionych.

²⁸ Scena ta pozostała w zbiorach paryskiego Luwru; datowana jest na lata 1630–1640; olej na miedzi, 14 x 31 cm (nr inw. 19).



18. Antoine Abraham-Goujon Devilliers wg Francesca Albaniego, *Hermafrodyta i nimfa Salmakis*, pocz. XIX w. (przed 1815?), akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-42593), fot. MNK



19. Antoine Abraham-Goujon Devilliers wg Cristofana Alloriego, *Judyta trzymająca głowę Holofernesa*, pocz. XIX w., akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-42597), fot. MNK

Tym wyjątkiem jest wizyjna, niemal teatralna i ekspresyjna scena zatytułowana *Cień Samuela ukazujący się Saulowi* autorstwa kolejnego XVII-wiecznego, wszechstronnego i nader oryginalnego twórcy, Salvatora Rosy²⁹, należąca do nurtu fantastyczno-ekspresyjnego, charakterystycznego dla schyłku twórczości tego malarza-wizjonera (1668, z kolekcji Ludwika XIV, il. 20). Wizja Rosy, prekursora romantyzmu, nie jest pozbawiona grozy i tajemniczości; ukazał on dramatyczne wydarzenie opisane w Starym Testamencie (I Księdze proroka Samuela) wiążące się z dziejami króla Saula, który wywołał ducha ostatniego sędziego Izraela. Duch zmarłego, wezwany z pomocą wróżki z Endor, przekazał Saulowi straszną przepowiednię. Całkowicie odmienne oblicze tak różnorodnej, zmiennej sztuki Rosy prezentuje rytowany maleńki olejny obrazek o tytule *Święty Rafał Archanioł i młody Tobiasz*, którego oryginał o wybitnie ilustracyjnym charakterze, tak samo jak poprzednie dzieło, figuruje w słynnych zbiorach muzealnych.

²⁹ L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano 1963; idem, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975; J. Scott, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven 1995. Obraz *Tobiasz i anioł* z Luwru nie jest precyzyjnie datowany (olej na desce, 26 x 21 cm; nr inw. 583).



20. Jacques Philippe LeBas (?) wg Salvatora Rosy, *Cień Samuela ukazujący się Saulowi*, przełom XVIII/XIX w. (?), akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-42518), fot. MNK

*

Odmienny estetycznie od francuskiego zespołu Normanda charakter ma znacznie bardziej zwarty kolejny zbiór reprodukcji, funkcjonujący w formie albumu pt. „John’s 105 klassische Kupferstiche nach Meisterwerken”. Albumowe zestawienie, w skrócie nazywane także „Kupferstiche von John”, liczy ponad sto małych kart z reprodukcjami wykonanymi techniką miedziorytu punktowanego, co też dało misterny i elegancki efekt całości. Są to prawie miniaturowe powtórzenia malarskich dzieł z wieków od XVI do XIX³⁰. Wykonawcą wszystkich tablic był rytownik (*graveur*) działający na terenie Austrii, lecz angielskiego pochodzenia – Friedrich Theodor Michael John (1769–1843)³¹. Sztycarz ten wywodził się z rodziny osiadłej w Malborku. Zanim zajął się rytownictwem, przez pewien czas był kupcem i przedstawicielem warszawskiego Domu Handlowego Taubera i Raetiensa. Do zmiany profesji skłoniło Johna bankructwo firmy, w której był zatrudniony, ponadto od dawna zdradzał talenty artystyczne, postanowił więc poświęcić się sztuce rytowniczej. Jego osiągnięcia na tym polu zwróciły uwagę ostatniego króla Polski, dzięki czemu John stał się jednym ze stypendystów Stanisława Augusta Poniatowskiego, od 1792 r. przejściowo przebywał w Londynie u Francesco Bartolozziego (gdzie próbował zapoznać się z nowymi technikami graficznymi), a następnie pracował w Wiedniu, ale też studiował w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Został tam wysłany przez króla i polecony dyrektorowi tej instytucji, Heinrichowi Fügerowi. John miał doskonalić swe umiejętności rytownicze – co wydaje się dosyć zaskakujące – pod kierunkiem malarza, Johanna Heinricha Fügera, któremu jednak wiele zawdzięczał. Swój warsztat opanował do perfekcji, tworzył miedzioryty odznaczające się niezwykle precyzją, delikatnością i miękkością wykonania połączoną ze ścisłym zachowaniem rysunku, przy użyciu ryłców własnego pomysłu. Artysta z Pomorza, zaliczany następnie do grafików austriackich, był perfekcjonistą do tego stopnia, iż wykluczał jakiegokolwiek poprawki w swych pracach. Uchodził za twórcę własnej metody rytowania, polegającej na łączeniu punktowania z kreskowaniem; w ten sposób uzyskiwał

³⁰ Album ten, zachowany w całości i liczący 105 luźnych kart-reprodukcji (o wymiarach zasadniczo 10,5/11 x 8/8,5 cm; MNK III-ryc.-52705-52809), zasadniczo figuruje pod wymienionym pierwszym tytułem, brak miejsca wydania; proveniencja pozostaje nieznana.

³¹ Zob. G. Pawlikowski, *Wiadomość o rytownikach Polakach i cudzoziemcach u nas osiadłych*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego im. Ossolińskich” (Lwów), 2, 1829, 2, s. 113–119; z. 3, s. 99–103; G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher...*, München 1838, t. 6, s. 467–469; A.F.J. Grabowski, *Fryderyk John, rytownik polski i jego prace*, „Biblioteka Warszawska”, 3, 1858, s. 624–636 (tamże wykaz prac grafika) oraz: 4, 1860, s. 442–443; C. von Wurzbach, *John, Friedrich*, [w:] *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, t. 10, Wien 1863, s. 235–244; J. Kołaczkowski, *Słownik rytowników polskich, tudzież obcych w Polsce zamieszkałych lub czasowo w niej przebywających...*, Lwów 1874, s. 28; K. Weiss, *John, Friedrich*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 14, Leipzig 1881, s. 488; K. Kozłowski, *Życie i dzieło Fryderyka Johna, sławnego rytownika*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, 15, 1887, s. 129–156; J. Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860*, Kraków 1902, s. 163; G. Różsa, *Friedrich John und die Schriftsteller der Aufklärung in Ungarn*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, 4, 1956, 1–2, s. 147–159; A. Banach, *Polska księżka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959, s. 26; I. Łapinowa, *John Fryderyk (1769–1843)*, PSB, t. 9, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 259–260 (tamże starsza oraz nowsza bibliografia); *Allgemeines Künstler-Lexikon Online* (Artists of the World Online), t. 78, s. 173.

dosyć zróżnicowaną fakturę. Jego prace były nowatorskie i mistrzowsko wykonane, dzięki czemu już około 1795 r. osiągnął pozycję bodaj najlepszego europejskiego grafika-szycharza „od punktowania”. Mimo uznania, którym cieszył się zarówno w kraju swego urodzenia, jak i za granicą, niekorzystna sytuacja materialna zmusiła artystę do pozostania w Wiedniu już na stałe (po ostatnim rozbiorze Rzeczypospolitej nie wrócił do kraju). Ostatnie lata życia Friedrich John spędził w Styrii, w miejscowości Marburg, dokąd udał się w 1832 r. i tam zmarł.

Sądząc z przedstawionego „profilu” działalności tego rytownika, zajmowało go przede wszystkim przenoszenie znanych mu obrazów (z reguły) olejnych lub rysunków na grafikę, najczęściej w bardzo skromnej skali. Wykonywał głównie ilustracje do dzieł literackich, dla prasy fachowej oraz cenione portrety znanych osobistości. John zrealizował swój może największy zespół rycin – prac o dużym znaczeniu dla jego dorobku – w latach 1816–1832. Wiadomo jednak, że było to zadanie wykonywane na specjalne zamówienie – jako ilustracje do wiedeńskiego rocznika, almanachu „Aglaja”, wydawanego przez drukarza i księgarza Johanna Baptista Wallishausera. Przypuszczalnie prace Johna, pojawiające się corocznie w liczbie kilku ilustracji w piśmie poświęconym sprawom artystycznym, w późniejszym czasie wydano w całości jako zwarty zbiór grafik. Obecnie nie dysponujemy żadnymi bliższymi danymi na temat graficznego zespołu zwanego „Kupferstiche von John”, nie wiemy w jakich okolicznościach scalono wykonane prace graficzne. W wydawnictwie tym zastosowano układ alfabetyczny, posługując się nazwiskami twórców kolejnych dzieł malarskich, nie zaś chronologią czy podziałem geograficznym. Niemal wszystkie kompozycje uzyskały swe wyraźne tytuły, niejednokrotnie zapewne wtórne, nadawane często na potrzeby publikacji, do których były tworzone. Podano nazwiska twórców i odtwórców, czyli autora pierwowzoru oraz rytownika. W zespole przeważają nowożytni włoscy twórcy, ale są też artyści niderlandzcy, francuscy czy niemieckojęzyczni.

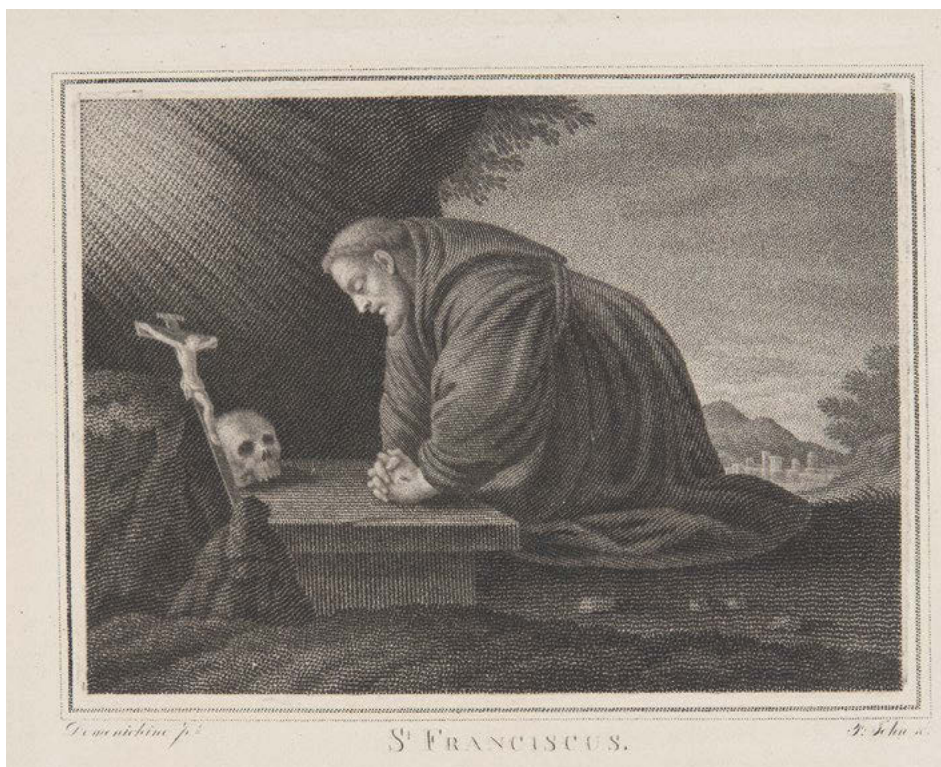
Dla dokładniejszej analizy i oceny albumu ponownie należy zastosować podział na środowiska czy ośrodki artystyczne, gdyż w zespole wyraźnie wyróżniane są niektóre, wówczas nośne nazwiska. W epoce Johna i Wallishausera byli to znani artyści, część z nich została jednak zapomniana. W analizowanym albumie znajdziemy dzieła obecnie nieznane, zaginione lub stracone na zawsze, niekiedy znane z dawniejszych opisów lub wzmianek (katalogowych, inwentarzowych, encyklopedycznych). Większa część reprodukowanych obrazów nie jest dzisiaj uchwytna; nie dają się one zidentyfikować w żadnym konkretnym zbiorze, co też stanowi o unikatowości wiedeńskiej serii. Dodać należy, że John wykorzystał dzieła obecne w dawnych zbiorach cesarskich, zgromadzone w galerii wiedeńskiego Belwederu, ale też przykłady włoskiego malarstwa z głośnych zbiorów rodu Esterhazy, wówczas także przechowywanych w Wiedniu, dopiero od 1860 r. stopniowo przenoszonych na Węgry, jako zaczątek przyszłej narodowej instytucji muzealnej³². Ponadto uwzględnione zostały obrazy pochodzące z Włoch, przechowywane następnie w innej sławnej kolekcji – zbiorze książąt Liechtensteinów, w kolejnym stuleciu rozproszonym, a obecnie odbudowywanym przez spadkobierców. Do wyróżnionych, zwartych zespołów doliczyć trzeba obrazy pochodzące z innych źródeł, niekoniecznie związane z habsburskim stanem posiadania. Natomiast ich dobór pozostaje pewną zagadką, gdyż w „Kupferstiche von John” nie zawsze odnajdziemy przykłady najbardziej reprezentatywne dla danego środowiska czy maniery konkretnych twórców.

Najpoważniejszy zespół reprodukcji stanowią prace bolończyków, artystów z Emilii-Romanii z przedstawicielami rodu Carraccich na czele, choć w przeciwieństwie do zbioru Normanda skromnie reprezentowanych. Samego Annibalego zaprezentowano jedynie dwoma przedstawieniami: najprawdopodobniej zaginionym wyobrażeniem modlącego się św. Franciszka Serafickiego z krucyfiksem oraz obrazem o tematyce mitologicznej. Ten drugi to scena ciekawa pod względem ikonografii i nieco baśniowa w wyrazie, z postacią Endymiona. Śpiącego pasterza, któremu towarzyszy pies, ukazano na tle niemal bukolicznego sielskiego widoku. Dorobek Ludovica Carracciego reprezentuje również nieuchwytna dzisiaj, wręcz dziwaczna kompozycja z kąpiącą się nimfą (rycinę tę można datować na 1821 r. (il. 21). Znacznie obficie występują przykłady twórczości wychowanka Akademii Carraccich, Domenichina (Domenico Zampieri), wyróżnionego w albumie aż ośmioma pracami, z których zapewne niejedną należy obecnie wyłączyć z dorobku tego malarza. W przeglądzie obrazów tego artysty zwraca uwagę scenka ze św. Franciszkiem pustelnikiem w rozmowie z Bogiem, z rozbudowanym krajobrazem w tle (il. 22). Innym dziełem jest wyobrażenie wniebowzięcia

³² Spośród niezbyt licznych opracowań dotyczących dawnego węgierskiego kolekcjonerstwa można wymienić: K. Garas, *Il collezionismo ungherese e l'arte italiana al. primo Ottocento*, [w:] *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana ungherese dal 1789 al 1850*, red. V. Branca, S. Gracioti, Firenze 1985, s. 243–252.



21. Friedrich John wg Ludovica Carracciego, *Nymphe im bade*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52712), fot. MNK



22. Friedrich John wg Domenichina, *Święty Franciszek*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52735), fot. MNK

Marii Magdaleny z aniołami, zresztą istniejące w kilku autorskich wariantach. Kolejnym religijnym przedstawieniem jest scena z pokutującym starcem – św. Hieronimem, kuszonym przez pojawiającą się kobiecą zjawę (il. 23), ponadto ciasno skadrowana kompozycja, którą słusznie odczytywano jako scenę o tytule *Grosz czynszowy*. Nieco bardziej kameralną, subtelniejszą stroną *œuvre* Domenichina ujawniają następujące po sobie wizerunki kostiumowe, fantastyczne rzecz jasna wyobrażenia czarodziejki Kirke oraz Kleopatry z wężem (widniejącej na dwóch rycinach); w wymienionych popiersiowych, półpostaciowych wizerunkach kobiecych pojawiają się elementy stroju przypominające „wschodnie” fantastyczne zawoje, turbany i inne nakrycia głowy, stale przewijające się w kryptoportretach różnych heroin malowanych przez Zampieriego. Jedynym jak dotąd dającym się rozpoznać dziełem zachowanym w konkretnym zbiorze muzealnym, w ubiegłych stuleciach wiązany właśnie z Domenichinem (lub artystą z jego otoczenia wywodzącym się ze środowiska bolońskiego), jest *Dawid z głową Goliata*, identyfikowany już jednak jako praca Michele’a Desubleo-Desubleay’a, mniej znanego malarza pochodzenia flamandzkiego (z Maubege), czynnego w Italii, a wykształconego w Bolonii. Obecnie obraz ten, charakteryzujący się przysadzistą postacią głównego bohatera, także inspirowaną figurami Guercina, wchodzi w skład zbiorów malarstwa europejskiego w budapeszteńskim Muzeum Sztuk Pięknych, i datowany bywa na lata 1630–1640³³.



23. Friedrich John wg Domenichina, *Święty Hieronim*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52742), fot. MNK

³³ Olej na płótnie, 98,5 x 84,4 cm (w zbiorach Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie, nr inw. 499). Zob. też: C. Valone, *Michele Desubleo. A New Look and a New Work*, „Arte Veneta”, 38, 1984, s. 79–86.

Podobną liczbą obrazów uhonorowano Guida Reniego, chyba najbardziej wyróżniając tego artystę, choć nie wszystkie wybrane kompozycje uznawać można za wyjątkowe, wybitne na tle obfitego dorobku tak niegdyś podziwianego mistrza. W zespole miedziorytów figurują głównie przedstawienia kupidynów lub amorów, ukazywanych przez Reniego w różnych sytuacjach czy konfiguracjach, podczas snu, odpoczynku, a wreszcie jako alegorie (Amor zwycięski lub triumfujący). Obok owych kameralnych, zapewne też kliwych w wyrazie i w kolorystyce (sądząc po zachowanych oryginałach) przeciętnych przedstawień, *nota bene* trudnych do identyfikacji, dołączono kartę z wizerunkiem bogini Diany (być może stanowiącym fragment większej kompozycji) oraz skromną kompozycję z dwiema postaciami, w tym natchnioną świętą lub błogosławioną, z dodanym tytułem *Sieg des glaubens*. Identycznie jak w innych seriach reprodukcji (choćby u Normanda) uwzględniono dwie jakże popularne reniowskie sceny, czyli wspomniane już wcześniej obrazy – *Fortunę* (il. 24) oraz *Zwycięskiego Dawida z głową Goliata*, nie sposób jednak stwierdzić, którą z replik autorskich zamieszczono – florencką czy też paryską. Najciekawszym dziełem Reniego może być zagadkowa, erudycyjna scena zatytułowana skromnie, lecz błędnie *Amor und Hymen*. John powtórzył mniej znaną wersję obrazu-rebusu, słusznie określanego jako *Amor Sacro e Amor Profano*, wybierając tę z genueńskiej Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, zamiast mniej złożonej ikonograficznie, za to częściej reprodukowanej kompozycji z Pizy (obecnie w Museo Civico, raczej autorstwa naśladowcy artysty)³⁴. Wydaje się, że można pojmować tę scenę jako wykoncypowane przedstawienie walki toczonej pomiędzy upostaciowionym uczuciem ziemskim – pospolitym a niebiańskim – idealnym, czyli neoplatońskim (według Erwina Panofskiego) (il. 25). Obok mistrza występuje jego (do pewnego stopnia) wierny uczeń i kontynuator, Simone Cantarini, który wolał jednak pójść nieco odmienną drogą twórczą, działając nie tylko na terenie Emilii-Romanii. Cantarinemu przyznano znów wyjątkowo sentymentalne przedstawienie małego Jezusa adorującego krzyż, ujęte w owalu.

W porównaniu z uprzywilejowaną pozycją Reniego czy Domenichina, osoba Guercina, a raczej reprezentacja jego dzieł wypada bardzo skromnie. Obecność tego interesującego twórcy zaakcentowano tylko dwoma, dzisiaj niestety enigmatycznymi wizerunkami, zapewne większym, przedstawiającym Konstantyna Wielkiego, jak przekazano w tytule, i kolejnym, mającym wyobrażać św. Jana, zapewne proroka Chrzciciela. Obecnie nie sposób stwierdzić, jakie wizerunki zreprodukował graficznie Friedrich John. Równie skromnie potraktowano Francesca Albaniego, którego dorobek zaprezentowano dwiema typowymi pracami – alegorią *Fortuny*, z nagą kobietą z rogiem obfitości i kołem, oraz innym aktem, *Galateą* płynącą poprzez fale na swym morskim pojeździe, wielkiej muszli ze sterem. Do grona bolończyków nader słusznie włączono spadkobiercę tradycji malarskiej uosabianej poprzez wyżej występujących mistrzów pędzla – tworzącego jeszcze na przełomie XVII i XVIII stulecia Carla Cignaniego. W konwencji malarstwa Domenichina, czy może nawet bardziej Cantariniego, utrzymane są aż trzy, zresztą niezbyt różniące się od siebie, wyraźnie idealizowane przedstawienia typu *Caritas*, z młodą kobietą-matką tulącą dzieci, ruchliwe *bambini* ukazane w odmiennych pozach. Więcej miejsca otrzymał uczeń Cignaniego, Marcantonio Franceschini z Bolonii. Uwzględniono pięć różnych jego malowideł, między innymi rzadki jeśli chodzi o rozwiązanie ikonograficzne obraz z małym nagim Jezusem spoczywającym na krzyżu, na tle leśnej scenerii, o typowym tytule *Das Kind Jesus*. Drugi z obrazów o tematyce religijnej to *Maria Magdalena* (il. 26), wyobrażona w eleganckiej pozie, w towarzystwie nadlatującego anioła, w idealizowanej scenerii „pustkowia”; zapewne jest to powtórzenie większej wersji (z dwóch obecnie znanych) kompozycji z natchnioną pustelnicą, która znalazła się następnie w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum³⁵. W zespole prac tego artysty reprezentujących *storie* mitologiczne znalazło się mniejsze malowidło, umieszczone w owalu przedstawienie obejmujących się postaci Wenus i Amora (należące do niezidentyfikowanych). Dla twórczości Franceschiniego jednak większe znaczenie mają dwa okazałe płótna: pierwsze, figurujące jako *Latona* (miedzioryt z 1829), właściwie *Narodziny Apollina i Diany*, zachowane szczęśliwie w kolekcji Liechtensteinów i datowane na przełom XVII i XVIII stulecia³⁶. Nieco inaczej przedstawia się ujawniony niedawno na wiedeńskim rynku aukcyjnym obraz o skromniejszych rozmiarach,

³⁴ Obraz niedatowany; olej na płótnie, 131 x 163 cm. Na temat ikonografii m.in. reniowskiej kompozycji oraz znaczenia rzadkiego tematu: E. Panofsky, *Spętany Eros (Przyczynek do genealogii „Danae” Rembrandta)*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wyd. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 309–310.

³⁵ Wersja większa z lat 1700–1705 (olej na płótnie, 119 x 96 cm; nr inw. GG.225), w zbiorach wiedeńskich; mniejsza, nieco różniąca się kolorystycznie – przechowywana w kolekcji prywatnej (olej na płótnie, 78,9 x 63 cm).

³⁶ Obraz datowany niezbyt precyzyjnie przez monografistów malarza, najczęściej na lata 1692–1709 (olej na płótnie, 175 x 210 cm; nr inw. G.29), obecnie w Liechtenstein Museum w Wiedniu.



24. Friedrich John wg Guida Reniego, *Fortuna*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52790), fot. MNK



25. Friedrich John wg Guida Reniego, *Amor und Hymen (Eros i Anteros)*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52789), fot. MNK

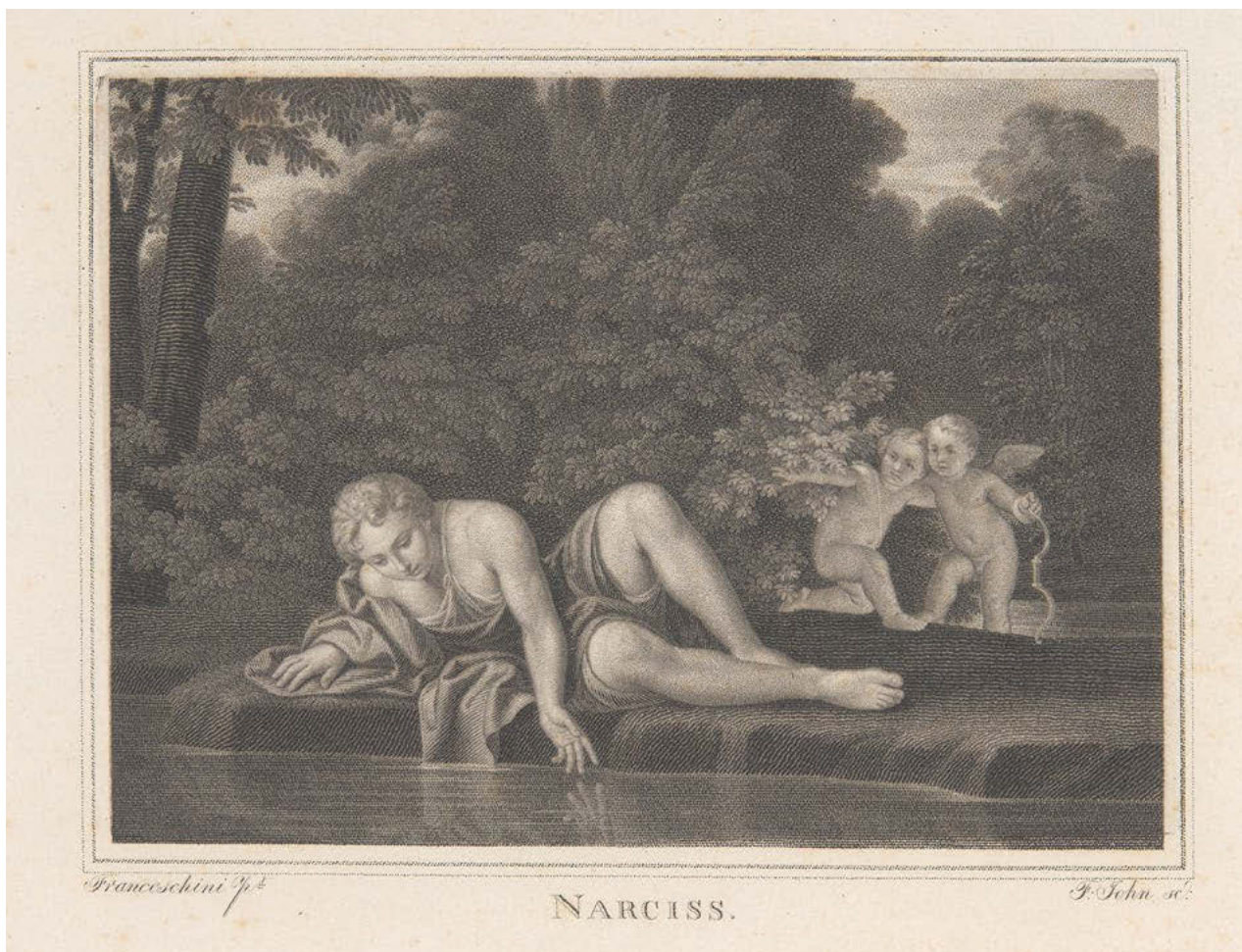


26. Friedrich John wg Marcantonio Franceschiniego, *Maria Magdalena*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52746), fot. MNK

znany jako *Narczyz* (miedzioryt z 1830; il. 27). Scenę z młodzieńcem podziwiającym swe odbicie w lustrze wody, podglądanym przez dwójkę *bambini* zerkających zza krzewów, namalował Franceschini dla wybitnego kolekcjonera, księcia Johanna Adama Andreasa von Liechtenstein, być może do dekoracji jego wiedeńskiego pałacu (Garten Palais) bądź rezydencji w Rossau. Dotychczas sądzono, że *Narczyz* należy już do dzieł zaginionych; ujawnionym obecnie oryginalnym obrazem jest kompozycja rytowana przez Johna, natomiast w czeskim zamku Valtice, niegdyś należącym do tegoż rodu, zachowała się jej replika autorska, kolejne zaś powtórzenie widnieje w zbiorach Burghley House w Stamford (Devonshire)³⁷.

Wśród XVI-wiecznych mistrzów pojawia się nazwisko Francesca Francii, czynnego w Mantui oraz Bolonii. W albumowym zestawieniu uwzględniono jedno z jego dzieł dewocyjnych, z Marią i Dzieciątkiem. Omówionych twórców można zestawzić z wielce popularnym przez całe stulecia Antonio Allegrim, znanym jako Correggio. Dowodem na uznanie żywione dla tego artysty z Modeny i Parmy jest aż jednaście kart zawierających przeważnie zaginione lub już nieistniejące, a wreszcie błędnie przypisywane dzieła, niegdyś jednak połączone z jego nazwiskiem. Odnajdujemy tu domniemany autoportret malarza, ukazanego w profilu w charakterystycznym nakryciu głowy, bardzo zagadkową kompozycję zatytułowaną *Otiositas*, z młodą

³⁷ Scena ta pojawiła się na aukcji Dorotheum w Wiedniu (Old Master Paintings, 23 X 2018, nr 90 olej na płótnie, 77,5 x 108 cm), wcześniej zaś w domu aukcyjnym Piguet w Genewie (13 XII 2017, lot. 1007; tamże przypisywana Franceschiniemu. Oryginał opisany został w: V. Fanti, *Descrizione completa di tutto cio che ritrovasi nella galeria di pittura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. principe regnante della casa di Lichtenstein ...*, Vienna 1767, s. 52, nr 295; idem, *Description des tableau et des pièces de sculpture, que renferme la galerie de son altesse Francois Joseph chefet Prince regnant de la maison de Liechtenstein ...*, Vienna 1780, s. 87, nr 247; J. von Falke, *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Vienna 1873, s. 72, nr 617. Ponadto, na temat wymienionego obrazu, zob.: D.C. Miller, *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna*, Cambridge 1991, s. 55 oraz 107, nr 43 (jako zaginiony); idem, *Marcantonio Franceschini*, Turin 2001, s. 272, nr 165.43 (zaginiony).



27. Friedrich John wg Marcantonio Franceschiniego, *Narcyz*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52747), fot. MNK

nagą kobietą, żółciem i satyrem (?) trzymającym tabliczkę, zapewne skomplikowaną wymyślną alegorię beczynności (il. 28), poza tym jeszcze inną scenę alegoryczną, zaginioną *Caritas* (znaną z różnych dawnych rycin, inspirującą twórców jeszcze w XVIII stuleciu, takich jak Ignatz Unterberger; il. 29), dalej kilka scen mitologicznych, głównie z Wenus i Amorem-Kupidynem. Pośród nich zobaczymy choćby obejmujących się Wenus z Amorem na łożu, z jakże oryginalnym wielkim naczyniem w tle (il. 30), a także, już osobno, małego Kupidyna siedzącego na poduszkach, ze swymi zwykłymi atrybutami, wraz z *Edukacją Kupidyna*, w oryginale okazałym obrazem zachowanym do dziś, obecnym w zbiorach londyńskiej National Gallery (z ok. 1528 r.), nasyconym ową correggiowską magią i poetyką, jako dworski erotyk zamówiony przez Federica II Gonzagę, księcia Mantui. Praktycznie po równo pod względem liczebności wprowadzono sceny czy też kompozycje religijne artysty, które można by traktować jako studia fizjonomiczne. Wymieńmy jedynie owe przedstawienia, niektóre dość enigmatyczne: scenę naigrwania z Chrystusa (*Król Żydowski*), dalej dwa egzemplarze główek anielskich (*Cherub-Studie*) czy zredukowaną scenę Adoracji Dzieciątka, jak się wydaje powtarzając istniejące dzieło Correggia z lat 1518–1520, z florenckiej Galleria degli Uffizi, w przypadku ryciny – zupełnie pozbawioną pejzażowego tła i niektórych elementów architektonicznych.

Obok bardziej popularnego wzorca można znów wymienić mniej znany obraz Antonia Allegri, tzw. *Madonnę Cygańską*, adorującą Dzieciątka w leśnym otoczeniu. W opinii niektórych badaczy oryginalnym obrazem samego mistrza jest niewielka scena znajdująca się w Museo di Capodimonte w Neapolu, datowana zazwyczaj bliżej 1515 r. (lub drugiego dziesięciolecia XVI w.)³⁸. Obok Correggia należałoby postawić inne-

³⁸ Por. C. Gould, *The Paintings of Correggio*, Ithaca 1976, s. 229–230; J.W. Mann, *Caravaggio and Artemisia. Testing the Limits of Caravaggism*, „Studies in Iconography”, 18, 1997, s. 168–170.



28. Friedrich John wg Correggia (?), *Otiositas*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52719), fot. MNK



29. Friedrich John wg Correggia, *Caritas*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52719), fot. MNK



30. Friedrich John wg Correggia, *Venus i Amor*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52730), fot. MNK

go parmeńskiego mistrza, wpisującego się już w nurt sztuki manierystycznej, Francesca Mazzolę zwanego Parmigianinem. W albumie pojawia się tylko jeden obraz nieodmiennie uznawany za dzieło Parmesana – to słynna, elegancka, wysmakowana alegoria z Kupidyndem-Amorem wycinającym swój łuk, ze zbiorów wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum (scena z lat 1523–1524), niejednokrotnie kopiowana i powtarzana.

Poza nader liczną reprezentacją artystów emiliańskich drugim w kolejności środowiskiem malarskim wyróżnionym sporą liczbą przedstawicieli jest główny tokański ośrodek sztuki – Florencja. We florenckim zestawie autorów nie zabrakło jeszcze XVI-wiecznych mistrzów, jak na przykład Fra Bartolomeo, którego jedną z *Madonn* zreprodukowano. Kolejny wyróżniający się malarz tamtych czasów, Andrea del Sarto, zmierzający już w kierunku rozwiązań stosowanych przez manierystów tokańskich, zaakcentowany został poprzez pięć kompozycji. To dosyć jednostajny przegląd obrazów typu „odpoczynek Świętej Rodziny”. Wśród kilku wariantów sceny często pojawiającej się w twórczości del Sarta jest Święta Rodzina z aniołami, Maria z Dzieciątkiem i małym Janem Chrzcicielem, Święta Rodzina (ze św. Józefem) z tłem pejzażowym oraz *Święta Rodzina Medici*, pochodząca z ok. 1529 r. (ze świętymi Elżbietą i Janem)³⁹. Dla odmiany wprowadzono piękne, harmonijne *Oplakiwanie Chrystusa*, datowane blisko 1520 r., zachowane, obecnie prezentowane w Kunsthistorisches Museum. Znacznie bardziej ekscentryczna twórczość wczesnego manierysty, Rossa Fiorentiny, przypomniana została jego małym i raczej nietypowym obrazkiem, również dziwnie wykadrowanym przedstawieniem muzykującego aniołka-lutnisty (oryginał datowany na 1521 r., w zbiorach

³⁹ Obraz ten znany jest również pod tytułem *Madonna, Dzieciątko, św. Elżbieta i mały św. Jan Chrzciciel*; Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencja (olej na desce, 140 x 104 cm, nr inw. 1912, n. 81; na temat pokrewnych dzieł del Sarta, m.in.: A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto. Catalogo completa*, Firenze 1989.

Galleria degli Uffizi; być może fragment większej całości; il. 31), uroczym i lirycznym w wyrazie. Rycina Johna o tytule *Muzykujący anioł*, w dowolnym tłumaczeniu, bywała powielana osobno⁴⁰.

W „Kupferstiche von John” wyraźnie zaznaczono znaczenie XVII-wiecznego florenckiego środowiska malarskiego, na pierwszy plan wysuwając osobę Carla Dolciego. Nie bez powodu zamieszczono siedem jego prac – dla XIX-wiecznego odbiorcy dewocyjne obrazy tego malarza o długo niesłabnącej popularności stanowiły wzorzec natchnionych, wyidealizowanych wizerunków świętych, Madonn czy przedstawień alegorycznych. Do takich typowych realizacji Dolciego należą ujęte w popiersiu wyobrażenia Madonny w płaszczu, św. Józefa – opiekuna Dzieciątka, rozmyślającej Marii Magdaleny, nadto jeszcze alegorycznej postaci – muzy Uranii ze swymi atrybutami, zaś poza standardowymi kameralnymi przedstawieniami – większa kompozycja ze św. Katarzyną jako elegancką modną damą-uczoną zajętą czytaniem księgi w rezydencjonalnym wnętrzu (pochodząca ze zbiorów Residenzgalerie w Salzburgu, czasem uznawana za dzieło Onoria Marinarięgo, niedatowana [miedzioryt z 1826 r.]). Równie efektowna jest alegoria Szczerości (Sincerita), z charakterystyczną dla malarza postacią wznoszącą jakby „szkliste” oczy ku niebu, ukazaną w pozie pełnej afektacji. Wykorzystano zapewne wersję autorską, przechowywaną obecnie w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, wykonaną w latach 1659–1665⁴¹. W czasach, gdy powstawał wiedeński album, z nazwiskiem Dolciego nie wiązano jeszcze niewielkiego owalnego obrazu dewocyjnego, wtedy niezbyt trafnie przypisywanego innemu florenckiemu malarzowi, Matteo Rossellemu, i z taką atrybucją opublikowanego. Dopiero niedawno autorstwo przywrócono właśnie Dolciemu, datując interesująco rozwiązaną scenę z *Aniołem Stróżem nauczającym duszę chrześcijańską* na trzecie dziesięciolecie XVII w. (Szépművészeti Múzeum).

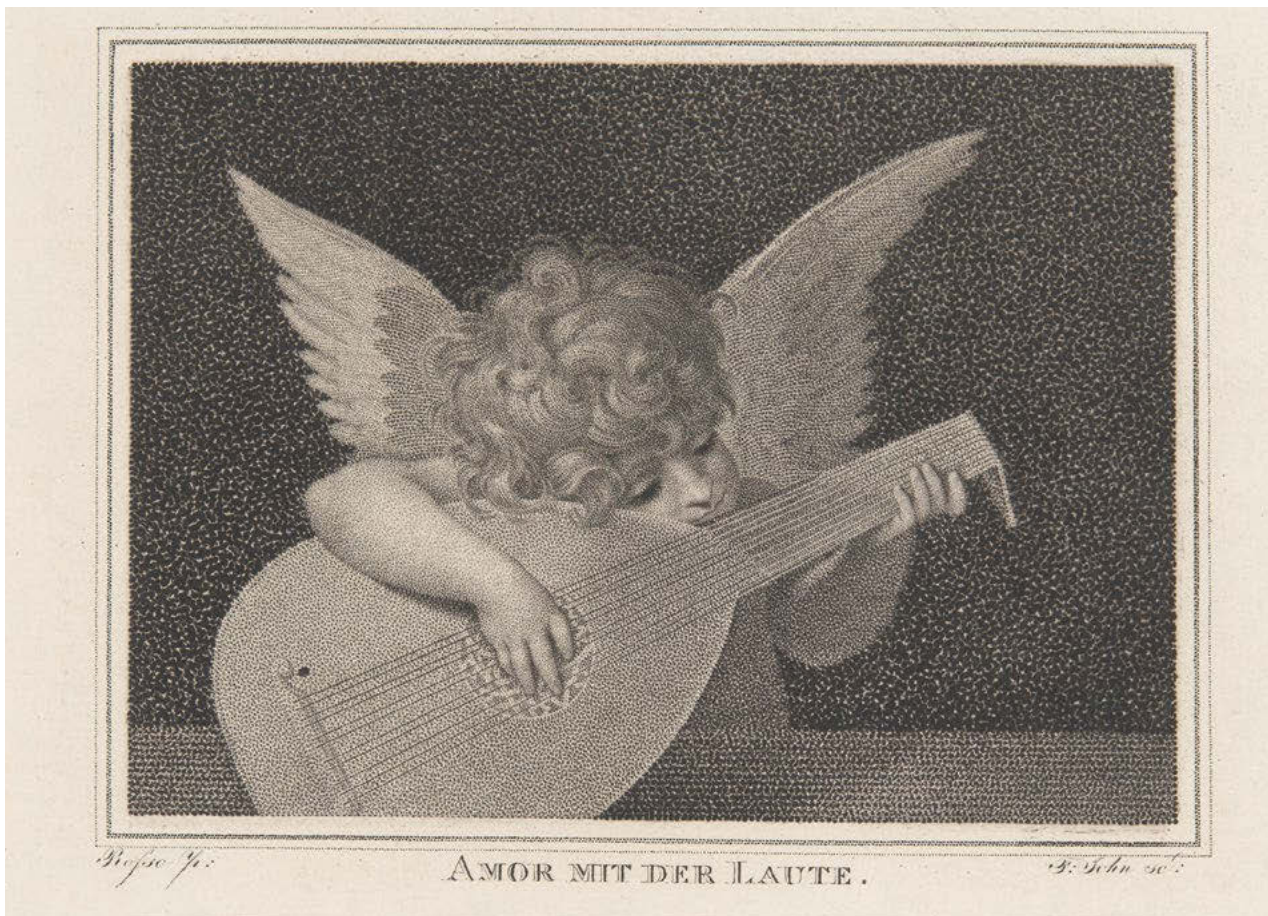
Do grona barokowych twórców związanych z dworem Medyceuszów, uprawiających sztukę nasyconą zmysłowością, erotyzmem, nacechowaną elegancją i nastrojem tajemniczości, może nawet oniryczności (i pewnej dekadencji), słusznie zaliczono również Onoria Marinarięgo i Francesca Furinięgo. Z osobą tego pierwszego trafnie złączono parę obrazów (*pendant's*) z dwiema biblijnymi heroinami: Judytą i Herodiadą (raczej Salome), pochodzących z ostatniej ćwierci XVII w. (oba obrazy obecnie w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie). Furini reprezentowany jest dwoma wizerunkami kobiecymi określonymi jako *Andromeda* i *Artemizja*. Owe „figury tęskniące”, ze wzrokiem jakby nieobecnym, marzącym, obecne były w twórczości tak bolończyków, jak i florenckich malarzy *storii* czy erotyzujących przedstawień ze wspomnianymi różnymi heroinami⁴². Niestety nie udało się zidentyfikować popiersiowego ujęcia Andromedy, natomiast wizerunku Artemizji, czy może zakamuflowanej postaci Marii Magdaleny, szukać należy ponownie w galerii wiedeńskiej, czyli w tamtejszym Kunsthistorisches Museum (il. 32). Faktem jest, że bohaterkę obrazu próbowano identyfikować z Artemizją, królową Halikarnasasu, albo z Sofonisbą, córką kartagińskiego wodza Hazdrubala, a także z żoną króla Numidii, Syfaksa, wyobrażoną z pucharem z trucizną. Zupełnym wyjątkiem jest wspaniała *Lutnistka*. Owo eleganckie przedstawienie grającej dziewczyny od dawna uważane bywa za dzieło wykonane przez jednego z pierwszych caravaggionistów – lecz raczej łagodnego i lirycznego – Orazia Gentileschiego, czynnego we Florencji i Rzymie. Ale wówczas, w pierwszej połowie XIX w., tradycyjnie uznawano podobny, tak rodzajowy, może nazbyt zwyczajny obraz, za niewątpliwego „Caravaggia” (Michelangela Merisiego). Pełna powabu, grająca *Lutnistka*, obraz datowany raz na 1620, to znów bliżej 1626 r., ostatecznie znalazł się w National Gallery of Art w Waszyngtonie (il. 33).

W zestawieniu włoskich szkół malarskich nie mogło zabraknąć przedstawicieli środowiska lombardzkiego, do którego przez dłuższy czas zaliczał się Leonardo da Vinci. Również i w tym zbiorze reprodukcji jest obecny, jednak twórczość tego nieśmiertelnego artysty zasygnalizowano tylko dwoma obrazami, w tym przedstawieniem św. Katarzyny Aleksandryjskiej w popiersiu, z atrybutami – mieczem, palmą i księgą, dzisiaj już raczej nieidentyfikowanym (miedzioryt z ok. 1815, il. 34). Bardzo prawdopodobne, iż za pracę Leonarda uznano „malowidło” któregoś z jego mediolańskich uczniów lub naśladowców, Bernardina Luiniego lub Giovanniego Antonia Boltraffia. Podobnie przedstawia się kwestia z czteropostaciową, ciasno skadro-

⁴⁰ Odnosnie do obrazu Rossa, por. Grabowski, *op. cit.*, s. 635 (w wykazie figuruje jako: *Amor mit der Lute*, Bosso p. [mylnie określony]); Kozłowski, *op. cit.*, s. 152, nr 188 (w wykazie prac Johna, jako: „Geniusz z lutnią podług Rossi’ego”).

⁴¹ Alegoria *Szczerości* z około 1665 r., znana jest ze wspomnianej oryginalnej wersji wiedeńskiej (olej na płótnie, 102 x 87 cm, nr inw. GG.184), ale w domu aukcyjnym Dorotheum w Wiedniu (22 VI 2010, lot. 76) wypłynęła identyczna kompozycja, raczej stanowiąca powtórzenie warsztatowe (olej na płótnie, 109,2 x 76,2 cm).

⁴² Wizerunek Artemizji lub Marii Magdaleny (znany też z powtórzeń i przetworzeń z epoki) bywa datowany na lata 1630–1635 (olej na płótnie, 69 x 59,5 cm, nr inw. GG.213); R. Muther, *Historia Malarstwa, IV. Malarstwo w epoce baroku. Wiek złoty malarstwa niderlandzkiego*, tłum. St. Wyrzykowski, Warszawa 1904, s. 10.



31. Friedrich John wg Rossa Fiorentiny, *Amor mit der laute*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52797), fot. MNK



32. Friedrich John wg Francesca Furiniego, *Artemisia*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52757), fot. MNK



33. Friedrich John wg Orazia Gentileschiego, *Lutnistka*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52713), fot. MNK



34. Friedrich John wg Leonarda da Vinci lub Bernardina Luiniego, *Święta Katarzyna Aleksandryjska*, 1816–1832 (1816?), miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52765), fot. MNK

waną kompozycją z Madonną, Dzieciątkiem i świętymi – Katarzyną i Barbarą na neutralnym, ciemnym tle. W okresie, gdy powstawał album „Kupferstiche von John”, obraz ten był obecny w wiedeńskiej kolekcji Esterhazych jako dzieło Leonarda; tak też został określony w omawianej wiedeńskiej publikacji albumowej. Od dłuższego czasu wiadomo jednak, że to dosyć typowa realizacja naśladowcy Leonarda, czynnego w Mediolanie i okolicach tego miasta Luiniego; wymieniony obraz, przeważnie datowany na lata 1522–1525, z kolekcji Esterhazych przeszedł następnie do budapeszteńskiego Muzeum Sztuk Pięknych⁴³. Kolejną scenę religijną, popularne w leonardowskim „kręgu” wyobrażenie dziecięcego Jana Chrzciciela bawiącego się z owieczką, już znacznie bardziej prawidłowo uznawano za kompozycję ręki Luiniego (miedzioryt także z ok. 1815 r.). Do grona lombardzkich renesansowych artystów, bez wątpienia dużej klasy, można jeszcze zaliczyć Alessandra Bonvicina, częściej określanego jako Moretto da Brescia. Niewątpliwie autorstwa tego twórcy interesująco rozwiązywanych scen religijnych i portretów jest okazała scena ze św. Justyną z jednocześnie adorowaną przez pobożną dobroczynność (lub postać patrona) z 1530 r., dawniej uznawana za pracę Il Pordenone z Friuli (obecnie zdobiąca galerię włoską wiedeńskiego Muzeum Historii Sztuki).

Jeśli nowożytną Lombardię wraz z Mediolanem tradycyjnie już pojmowano przez pryzmat „szkoły” leonardowskiej, to dla XVI-wiecznego Rzymu takim samym wyznacznikiem był krąg rafaelowski, a przede wszystkim wszechstronna postać samego Rafaela Santi. Szczególnie interesujący jest fakt słabszej reprezentacji dzieł „boskiego Rafaela” wobec znacznie większej ich obecności w przypadku Guida Reniego lub Domenichina czy Correggia, chociaż zasadniczym wzorcem artystycznym, do którego należało dążyć, była dla wspomnianych „akademików” właśnie twórczość umbryjsko-rzymskiego geniusza. Jednocześnie jednak trzeba przyznać, że twórczość Rafaela zaprezentowano dosyć różnorodnie. Za autoportret mistrza miałyby uchodzić niezwykle elegancki, niemal „artystowski” portret odwracającego się młodzieńca w czapce przypominającej dzisiejszy beret. W tym miejscu pojawia się znany i po wielokroć reprodukowany portret Binda Altovitego, malowany około 1512–1515 r., wysmakowany kolorystycznie i melancholijny w wyrazie. Nic więc dziwnego, że to piękne przedstawienie uważane było za podobiznę samego malarza (w zbiorach waszyngtońskiej National Gallery of Art). Z okresu rzymskiego Rafaela Santi pochodzi też *Święta Rodzina z małym świętym Janem Chrzcicielem*, jedna z podobnych kompozycji artysty, ale jednak wyróżniająca się obecnością rozłożystej palmy ponad głowami postaci. Chodzi tutaj o większą scenę, stworzoną w latach 1513–1514, która znalazła się w mediolańskim kościele San Maria Presso San Celso, a następnie trafiła do habsburskich zbiorów cesarskich (była eksponowana wśród dzieł malarza w Kunsthistorisches Museum). Obok tych przykładów wyróżniono kolejny rzymski obraz Rafaela: jakże wysublimowane przedstawienie młodzieńczego Jana Chrzciciela na puszcy, w eleganckiej pozie (ok. 1518; Galleria degli Uffizi; miedzioryt z 1818 r.). Spośród klasycznych rafaelowskich *Madonn* w krajobrazie, z reguły wyobrażanych z Dzieciątkiem na ukwieconej łące, nie wybrano wersji wiedeńskiej, czyli „belwederskiej” – jak dotąd uważanej za najsztywniejszą – lecz kompozycję być może zaginioną, niedającą się porównać z żadną inną istniejącą, obecną w światowych zbiorach muzealnych. Krótkiego przeglądu dopełnia późne dzieło artysty, wykonane już przy współpracy z Giuliem Romano, zapewne z lat 1518–1520. Jest to druga, mniejsza i mniej znana wersja popularniejszej wiedeńskiej *Świętej Małgorzaty Antiocheńskiej ze smokiem*, tyle że pochodząca z kolekcji paryskiego Luwru.

Rzymski uczeń i współpracownik Rafaela, Giulio Romano właśnie, także ma swoje miejsce wraz z „własnym” obrazem w albumowym zbiorze. Z jego nazwiskiem związane nie całkiem rodzajową scenę z matką i dzieckiem, w istocie kolejny wizerunek Madonny z Dzieciątkiem, jakich nie zabrakło w malarstwie tegoż rafaelisty. Barokowych mistrzów związanych z Wiecznym Miastem praktycznie nie odnajdziemy. Zauważono działalność tylko niektórych. Wybór padł na Sassoferrata (Giovanni Battista Salvi), autora bardzo licznych obrazów dewocyjnych typu *Madonna col Bambino* albo *Mater Dolorosa*. Jedną z takich „firmowych” kompozycji pierwszego typu występuje pośród miedziorytów Johna, ponadto enigmatyczny obraz Carla Maratty z małym Janem Chrzcicielem na tle sielskiego krajobrazu (miedzioryt z ok. 1815 r.), autorowi temu towarzyszy zaś współczesny mu Francesco Trevisani (bądź jego uczeń, Andrea Casali, jeśli przyjmujemy nowszą atrybucję wraz z datowaniem ok. 1750 r.) ze swoją *Lukrecją rzymską* z 1708–1710 r., znaną z wersji z Budapesztu (Muzeum Sztuk Pięknych) oraz dzięki istniejącemu powtórzeniu innej ręki, z kolekcji

⁴³ Obraz ten jest jednym z bardziej popularnych dzieł Luiniego obecnych w publikacjach popularnonaukowych i albumowych; K. Garas, *Malarstwo w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie*, Warszawa 1975, s. 60–61. Przedstawienie znane jako *Das kind Johannes* (w osobnym egzemplarzu ryciny ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej), zob. w: *Leonardiana w kolekcjach polskich. Co jest czym: oryginał, replika, kopia*, red. nauk. A. Woźniak-Wieczorek, współpraca D. Folga-Januszewska, J. Paprocka-Gajek, Warszawa 2019, s. 202–203, nr 30.

prywatnej. Do grona Rzymian – znaczących artystów baroku można by zaliczać również Nicolasa Poussina, zaprezentowanego jedyną, zapewne niewielką sceną określoną jako *Arkadische Hirten* z parą pasterzy, dzieckiem i zwierzętami, co należy przyznać niezbyt charakterystyczną dla „heroicznych”, rozbudowanych dzieł Francuza, znanego z wielkoformatowych realizacji malarskich (il. 35).

Najmniejszą liczbę reprezentantów przyznano Wenecji, pojmowanej też szerzej jako środowisko twórcze obejmujące region Veneto (z Weroną i Padwą), wraz z innymi ośrodkami malarskiej produkcji. W rozpatrywanym zestawieniu znalazło się kilku przedstawicieli weneckiego *colorito*, niecieszącego się powszechnym uznaniem za czasów twórcy albumu, Friedricha Johna. Stąd też zwolennicy barwy, żywego kolorytu zamiast rysunku i konturu znaleźli się na ostatnich pozycjach⁴⁴. Znamienny jest brak czołowych nazwisk Wenecjan, rzecz jasna pojmowanych w dzisiejszych kategoriach wartościowania malarstwa. W „Kupferstiche von John” można więc natrafić na Giorgione (Giorgio da Castelfranco), ponoć autora tajemniczego, skromnego wizerunku Chrystusa w typie *Ecce Homo*, poza tym także na osobę Parisa Bordone, niejako zastępującego Tycjana. Pędzla Bordonego jest tutaj reprezentacyjny, bardzo tycjanowski portret zwany *Violante Palma*, mający przedstawiać córkę innego znakomitego malarza Serenissimy, Palmy Vecchio (1530; Alte Pinakothek, Monachium). Sam Palma Starszy został potraktowany niemal symbolicznie, rytowanym wizerunkiem kobiecym stanowiącym kwintesencję stylu artysty, a raczej typu urody jego modelek i modeli. Nic zatem dziwnego, że przedstawienie młodej blondynki zatytułowano po prostu *Ideal*. Do wymienionych przykładów dodajmy niedającą się odnaleźć, niezidentyfikowaną scenę z Agar na puszczy, śpiącym dzieckiem (Izmaelem), psem oraz porzuconym naczyniem-kociołkiem, świetnie świadcząca o nieco odrębnym, na poły rodzajowym charakterze malarstwa Jacopa Bassano, protoplasty rodu artystów działających w Veneto i Wenecji (il. 36). W alfabetycznym zestawie rycin pojawił się też rokokowy reprezentant malarstwa werońskiego, Giambettino Cignaroli, ze swoją kompozycją o tematyce starotestamentowej, z Józefem i Putyfarową żoną (zapewne istniejąca, w 1967 r. uchwytna w Galerie Sanct Lucas w Wiedniu).

W wydawnictwie „Kupferstiche von John” znaleźli się pojedynczy przedstawiciele malarstwa innych krajów europejskich, ale potraktowano ich zupełnie marginalnie. Pozostając w kręgu nowożytnych państw katolickich można wymienić dwa przykłady sztuki hiszpańskiej. Pierwszy z nich to XVI-wieczne, hierarchiczne przedstawienie Chrystusa z gościem, noszące jednak wyraźne piętno malarstwa lombardzkiego, rzadkie dzieło Juana de Juanesa, zawodowo czynnego w Walencji, prawdopodobnie pochodzące z wiedeńskiej kolekcji księcia Kaunitza, zakupione następnie przez Esterhazych i wywiezione do Budapesztu⁴⁵. Drugim obrazem o proveniencji iberyjskiej jest zapewne nieduży portrecik *Eine junge Spanierinn*, jak podano w tytule, oznaczony jako Murillo (Bartolome Esteban). Tradycyjnie już flamandzką szkołę malarską zaakcentowano dwoma obrazami Rubensa: stanowiącym część większej całości wizerunkiem czterech Ojców Kościoła (miedzioryt z 1824 r.) oraz jednym z późnych arcydzieł Flamanda *Helene Fourment w futrze*. Wybór tego całopostaciowego portretu żony artysty, nadal będącego chlubą wiedeńskich zbiorów, zanadto nie zaskakuje. Rubensowi może towarzyszyć jego najlepszy uczeń, Antoon van Dyck, któremu przyznano typową, niewyróżniającą się niczym szczególnym scenę z Marią i małym Chrystusem, choć niekoniecznie dającą się zaklasyfikować jako niewątpliwy van Dyck.

Wprowadzono również obraz Francuza, rodaka Poussina – tym artystą jest może mniej dzisiaj popularny malarz Eustache Lesueur, mający być autorem przedstawienia apostoła Pawła, ukazanego w pozie siedzącej, ze sporym mieczem w dłoni. Natomiast „szkoły” malarskie krajów uznawanych za protestanckie uwzględniono, a właściwie jedynie zasygnalizowano publikacjami kilku artystów holenderskich, przede wszystkim Rembrandta van Rijn, z którego nazwiskiem związane są dwa obrazy: owalny wizerunek staruszki-prorokini Anny, zgodnie z tradycją uważany za tzw. portret matki Rembrandta, pochodzący z roku 1639 (dziś w Wiedniu), obok tegoż studium zastanawiająca, raczej mała scenka z dwoma mnichami studiującymi księgę w enigmatycznym wnętrzu (jako *Studiere de moenche*; il. 37). Można sądzić, że oryginał Rembrandta nie zachował się do naszych czasów; na europejskim rynku sztuki swego czasu pojawiło się powtórzenie tego obrazu, zapewne z epoki, choć nie można wykluczyć XVIII-wiecznego naśladownictwa. Z amsterdamskich uczniów Rembrandta wymienimy Gerarda (Gerrita) Dou, z jego prawie miniaturowym obrazkiem *Flecista* (przypuszczalnie z lat 1640–1645, ze zbiorów Tiroler Landesmuseum-Ferdinandeum w Innsbrucku), zdradzającym niemal

⁴⁴ Na temat XIX-wiecznego pojmowania sztuki weneckiej przez nowoczesną (ówczesną) kulturę artystyczną, zob. m.in.: E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Uppsala 1971 (Stockholm Studies in History of Art, 22).

⁴⁵ Por. M. Haraszti-Takacs, *Spanish Painting from the Primitives to Ribera*, Budapest 1982, nr 17 (b.d., olej na desce, 101 x 63 cm, nr inw. 764, obecnie Szépművészeti Múzeum, Budapeszt).



35. Friedrich John wg Nicolasa Poussina, *Arkadische Hirten*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52779), fot. MNK



36. Friedrich John wg Jacopa Bassana (?), *Hagar in der wueste*, 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52707), fot. MNK



37. Friedrich John wg Rembrandta van Rijn (?), *Studiere de moenche* (*Lesende moenche*), 1816–1832, miedzioryt punktowany, Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK III-ryc.-52786), fot. MNK

miniatorską sztukę późniejszego lejdejskiego twórcy, a dokładniej malowane przez niego scenki „cudownie precyzyjne i technicznie doskonałe”⁴⁶. Z kolei ręki Gabriela Metsu – domniemanego ucznia Dou w Lejdzie – jest inna scenka rodzajowa, nazwana tutaj *Obsthändlerin*.

Publikację opracowaną przez Friedricha Johna uzupełniają graficzne powtórzenia obrazów kilku artystów niemieckojęzycznych, zasadniczo współczesnych grawerowi, jako swego rodzaju dopełnienie serii czy też ponadczasowy dialog neoklasycystów i romantyków z dawnymi mistrzami. Za wyróżniających się twórców przełomu XVIII i XIX stulecia uznano kolejno Antona Raphaela Mengsa, autora już klasycyzujących, majestatycznych przedstawień Salvatora Mundi, tronującego Apostoła Piotra (ok. 1774–1776), w wyrazie bardziej correggiowskiego niż rafaelowskiego, ponadto portretu ekonomisty Don Pedro Rodriqueza de Campomanesa. Podobnie uznawano modnego wówczas Austriaka, Johanna Heinricha Fügera, zarazem wiedeńskiego nauczyciela Friedricha Johna, twórcy efektownych, niezwykle eleganckich, okazałych kompozycji z Janem Chrzcicielem na puszczy (1814), Marią Magdaleną czytającą (1810), o kompozycji opartej na zaginionym drezdeńskim dziele Correggia, o wybitnie erotycznym charakterze, jeśli przywołamy ryciny dające pewien pogląd na realizację malarską mistrza z Parmy (obecnie obie kompozycje są w wiedeńskim Belwederze; miedzioryt z 1816 r.), osamotnioną Dydoną na skale, następnie ponownie z tronującym, lecz już Salvatore Mundi. Przedstawiono Fügera też jako portrecistę, autora sentymentalnej scenki z trójką rodzeństwa (*Die Geschwister*). Wprowadzenie kilku udanych realizacji malarza-pedagoga może zostać uznane za swego rodzaju hołd Johna dla jego wiedeńskiego mistrza, który znalazł się pośród dzieł od dawna uznawanych twórców, bez wątpienia w znakomitym towarzystwie. Za preromantyka można uznać Johanna Petera Kraffta, którego scenę z legendarnym, literackim Osjanem, wraz z bardziej klasycyzującą, statyczną historią *Edypa i Antygony* (w zbiorach paryskiego Luwru) również zreprodukowano. Do tego zestawienia dodajmy *Joannę d’Arc* przypominającą boginię Bellonę, autorstwa niejakiego Adriana Lensa, a w istocie Andriesa Cornelisa Lensa z Brukseli, twórcy wyraźnie flamandyzującego, kontynuującego dawną znakomitą tradycję barokowych południowoniderlandzkich wirtuozów pędzla. Można go uznać za odnowiciela zamierzchłej już świetności, choć ze skłonnością do klasycyzacji przedstawień. Na koniec zaś wspomnijmy o rafaelowskiej scenie *Maria mit dem Kinde* paryżanina Ary Scheffera, poprzez swe skromne dzieło prowadzącego ewidentny dialog z mistrzem z Urbino. Podsumowując ten dosyć dokładny przegląd „Kupferstiche von John”, stwierdzić można, że w wiedeńskim wydawnictwie zawarto reprodukcje dzieł dających się określić jako niejednokrotnie szczególnie i oryginalne, a nawet dziwaczne czy ekscentryczne (jak powtórzenie obrazu Moretty da Brescii albo Lodovica Carracciego czy też prac Marcantonio Franceschiniego) lub zabawne (jak przedstawienia alegoryczne oraz mitologiczne, rzekome dzieła Correggia), ale także rzadkie, niecodziennie występujące, dodajmy, niekoniernie kojarzące się z dorobkiem wymienionych tutaj twórców. Album ów traktować można w kategoriach swego rodzaju *hommage ’u* dla klasycznej estetyki czy w szerszym rozumieniu, klasycyzacji w sztuce.

*

Zarówno seria Charles’a Normanda, jak też zbiór „Kupferstiche von John” stanowią interesujące świadectwa gustów, odzwierciedlenie upodobań, poniekąd także smaku artystycznego epoki, w której powstały. Te ilustrowane zbiorcze publikacje można odczytywać jako znak czasów, potwierdzenie ówczesnych, panujących zwłaszcza na początku XIX w., istotnych kanonów w sztuce i kulturze, odnosząc je do podjętych prób wartościowania nowożytnych środowisk malarskich, twórców i ich dzieł, zaanonsowanych na początku niniejszych rozważań. Mimo że zespół akwafort Normanda nie jest całkiem kompletny, może być rozpatrywany jako pewne źródło – materiał przekazujący lub raczej dostarczający wielu istotnych informacji na temat ówczesnych gustów, wyborów artystycznych oraz samego kolekcjonerstwa i muzealnictwa. Podobnie jest – nawet w jeszcze większym stopniu – w przypadku albumu Friedricha Johna. Przypomnijmy, że podobne ilustracje lub ich zespoły służyły różnym celom. Publikacje zbiorcze, zawierające zespoły reprodukcji, zwyczajnie dostarczały wzorów różnym twórcom, dzięki czemu upowszechniano oraz popularyzowano przykłady dawnej sztuki. Niektóre z zreprodukowanych obrazów z albumu wiedeńskiego wykorzystano do zdobienia porcelany, przy czym poszczególne kompozycje przenoszono mechanicznie w celu udekorowania filiżanek czy innych naczyń, być może wykorzystując zasób opracowany przez Friedricha Johna. Generalnie jednak, w przypadku obu zbiorów,

⁴⁶ Obraz Gerarda (Gerrita) Dou z Innsbrucka, nsygn., olej na desce, 14,5 x 12,5 cm (owal), nr inw. 624.

były to albumy poglądowe z reprodukcjami podzielonymi na szkoły malarskie (włoską, a następnie francuską w przypadku Normanda) bądź nazwiska autorów. Zbliżona systematyka przyjęta została dla scharakteryzowania wiedeńskiego wydawnictwa, w którym najpoważniejszą rolę lub raczej miejsce w albumie otrzymały realizacje mistrzów emiliańskich oraz rzymskich, pochodzące – w pewnym uproszczeniu – z czasów renesansu, wczesnego i dojrzałego baroku, co warto ponownie zasygnalizować. Podobnie postępowano reprodukując liczne przykłady malarstwa, dla których to wydawnictw również poszukiwano odpowiedniej estetyki: w serii Normanda niemal całkowicie zredukowano zastosowanie środków artystycznych, gdyż graficy – posługując się delikatnym konturem – wydobywali jedynie ogólne formy składające się na daną kompozycję. Działanie to było zgodne z nader oszczędną, sumaryczną estetyką klasycystyczną, panującą w ówczesnej sztuce francuskiej, około roku 1800 i później, dla której liczyły się przede wszystkim rysunek i linia. Tak samo traktowano wszystkie reprodukcje, osiągając jednolitość powstałych ilustracji; dodatkowo, zrezygnowano z wydobywania samej kompozycji i jej zarysów. Z kolei w cyklu Johna, o bardziej ekskluzywnym charakterze, po trosze liczyły się malarskie wartości, zasygnalizowane poprzez umiejętne wydobywanie światłocienia, struktury danego dzieła. Zapewne celem twórców obu albumów było zachowanie ich spójności estetycznej, stąd też obrana formuła stylistyczna, w konsekwencji działająca na niekorzyść dla oryginałów – pierwowzorów, których to cech indywidualnych jeszcze w tamtym czasie niemal zupełnie nie uwzględniano. Omówione tutaj publikacje wykazują cechy wspólne w kwestii zawartości czy treści; łączy je pokrewieństwo w doborze poszczególnych artystów (nawet niektóre ich dzieła powtarzają się, jak choćby Guida Reniego, istniejące w różnych wersjach). Poza tym zauważalne jest wynoszenie ponad inne ośrodki malarskie choćby mistrzów z Emilii-Romanii, kontynuujących ową manierę czy też linię twórczą o rafaellowym rodowodzie, będących niejako następcami renesansowego geniusza, bowiem to sztukę Rafaela (i Rzymian) ceniono najbardziej, nie zaś dokonania twórcze Wenecjan uznawanych jedynie za „kolorystów”⁴⁷.

Pod względem liczebności wybranych obrazów zdecydowanie pierwsze miejsce przypada właśnie wychowankom szkoły carracciowskiej (jak Reni, Albani, Domenichino czy Franceschini), co zresztą zgodne jest z zapatrywaniami epoki, czasu przełomu stuleci – panującego już klasycyzmu, ale również rodzącego się romantyzmu. Pełne harmonii, niemal klasycyzujące, wystudiowane i chłodne w wyrazie malarstwo tamtych przedstawicieli „eklektyzmu” bolońskiego było w modzie w dobie empirii, czasach napoleońskich, a następnie w nowej epoce, tuż po kongresie wiedeńskim, ich pozycja zaś w dalszym ciągu nader mocna, ugruntowana przez tradycję. Było to malarstwo efektowne, lecz jednocześnie nieco powierzchowne i niezbyt szczere. Do tego grona prekursorów klasycystycznego widzenia, a w zasadzie klasycyzującej estetyki, można by zaliczyć nierzadko idyllicznego, ale częściej „heroicznego” w swej wizji natury i człowieka Nicolasa Poussina czy „akademickiego” Eustache’a Lesueura, wyrazicieli stylu patetycznego, oschłego a nawet cierpkiego w odbiorze. Nie mniej wysokie miejsce zajmował mistrz z Parmy, czyli Correggio, nad którego kunsztem pochylano się nisko, upatrując też w jego sztuce szczególnego uroku, powabu i słodyczy, a wreszcie – poezji. Preklasycystycznym malarzom emiliańskim towarzyszą twórcy współcześni Friedrichowi Johnowi, wyznający ideały rafaellowskiej, harmonijnej sztuki, zarazem czerpiącej z antyku, jednocześnie zawierającej anegdotę, przekazującej istotne treści (w osobach Mengsa, Fügera czy Kraffta), z kolei u Normanda z realizacjami „barokowych klasycystów” korespondują dzieła Davida (choćby z jego sławną *Przysięgą Horacjuszy*), Narcisse’a Guérina, Jeana-Charles’a Nicaise’a Perrina, Regnaulta czy Jeana-Josepha Taillassona). Tym samym następowało zbliżenie sztuki aktualnej z bolońsko-rzymską tradycją, w połączeniu z wyznawanym kultem antyku, odkrywano ponownie w czasie poprzedzającym rewolucję francuską i panowanie Napoleona. We Francji szczególnie studiowano twórczość Rafaela, uważanego za całkowity ideał malarza, ponadto dorobek Correggia, Michała Anioła (raczej rzeźbiarski niż malarski), Pietra da Cortony (obecnego w Muzeum Napoleona jako „rzymsianin”), Domenichina i braci Carraccich (co też znakomicie odzwierciedlają oba graficzne zespoły)⁴⁸. Nie było w tym niczego specjalnie zaskakującego, gdyż „szkoły” rzymska i bolońska w mniemaniu samych artystów oraz krytyki, ale też odbiorców niebędących przedstawicielami tych profesji, reprezentowały styl wysoki, ambitny. Twórcy bolońsko-rzymscy opierali się zwłaszcza na rysunku, a także na studiowaniu antyku, przez co osiągnęli doskonałe formy, kreując niemal idealne piękno. Mówiono nawet o „duszy Rafaela”, „śmiałości Michała Anioła” albo „powadze

⁴⁷ Odnośnie do ówczesnego sposobu widzenia i wartościowania „szkół malarskich” oraz kwestii krytyki artystycznej, zob. np. opracowanie unikatowe na gruncie polskim: M. Zgórnjak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995.

⁴⁸ Por. J.-P. Cuzin, *Raphael et l'art français*, [katalog wystawy], Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983–1984; M.I. Rosenberg, *Raphael in French Art Theory, Criticism and Practice (1660–1830)*, Ann Arbor 1983.

Poussina” (jako reprezentanta rzymskiej szkoły). Najbliższa temu idealnemu postrzeganiu była twórczość Antonia Allegri zwanego Correggiem ze względu na subtelny modelunek jego kompozycji, osiąganą nastrojowość a zwłaszcza – uzyskane cechy, niezwykle, ponadczasowy czar i wdzięk jego postaci. Na drugim biegunie znalazły się „szkoły” wenecka i flamandzka, w ówczesnej hierarchii postrzegane już gorzej i sytuowane niżej jako oddziałujące bardziej na zmysł wzroku niż uczucia czy intelekt. Ów „koloryzm” dostrzegany w malarstwie Wenecji czy Flandrii („szkoły brabantkiej” w wydaniu Rubensa, van Dycka, Jordaensa) nie był stosowny dla wielkiego malarstwa historycznego, malarstwa nader poważnego i patetycznego w wyrazie. Jednocześnie zupełnie niekonsekwentnie sztuka Rubensa bywała ceniona przez niektórych krytyków i malarzy doby klasycyzmu, jak Louis David, nieodmawiający jej istotnych wartości. Rubensa określano jako mistrza „malarstwa pompatycznego”, porównując go z Tycjanem ze względu na walory kolorystyczne obrazów antwerpskiego artysty. Niekiedy koloryt ten mógł być nawet niepozabawiony powabem bądź „odświeżający” (zwłaszcza w malarstwie Paola Veronese), zarazem pozostawał wciąż tylko grą barwną, łudzeniem oczu; tym samym widz miał do czynienia ze sztuką bez wizji i geniuszu, niezbyt poważną. U flamandzkich mistrzów potrafiło też dostrzec pierwiastek prawdy, podobnie oceniano sztukę Tycjana, choć zarazem w jego dziełach zbyt wiele było zwykłego „piękna natury”, natomiast za mało poezji czy wzniosłości. Zazwyczaj upominano się o tę ostatnią, szczególną cechę. Stąd też wynikała zdecydowanie niższa lokata dla malarstwa weneckiego w ogólności. Przekonania takie podzielali nie tylko francuscy teoretycy, pisarze a zarazem krytycy zajmujący się szeroko pojętymi sztukami pięknymi, jak Alexandre Lenoir, Pierre-Charles Lévesque, Claude-Henri Watelet czy Antoine Quatremère de Quincy, uznający, iż największym wykwittem geniuszu włoskiego jest „szkoła rzymska”; co oczywiste, również twórczość Rafaela została usytuowana najwyżej⁴⁹. Nie inaczej przedstawiał owe zagadnienia Anton Raphael Mengs na gruncie niemieckiej teorii oraz piśmiennictwa o sztuce, uważający jedynie Rafaela i Correggia oraz – wyjątkowo – Tycjana za najwybitniejszych artystów wszechczasów, chociaż ganiący skłonność do efektów kolorystycznych u tego ostatniego z mistrzów⁵⁰. Z rzadka czyniono odstępstwo od powyższych reguł; wyjątkiem niech będzie malarz i teoretyk Jean-Joseph Taillasson o liberalnych skłonnościach, przychylny XVII-wiecznym Holendrom i Flamandom, czyli „małym mistrzom”, a nade wszystko artyście wyjątkowemu – Rubensowi, poza tym życzliwy dla Wenecjan (jak Tycjan, Veronese), których sztuka miała – w oczach Taillassona – znaczenie odświeżające dzięki stosowaniu bogatego kolorytu, nie zaś jedynie rysunku czy konturu; była po prostu interesująca i wartościowa⁵¹. Przeważał jednak powyższy kanon artystycznego doboru czy admiracji dla konkretnych dzieł sztuki, artystów i środowisk. Dopiero czasy drugiej połowy XIX stulecia miały odmienić tę statystykę, przewagę bolończyków i Rzymian ponad wszystkie inne „szkoły” nowożytnej Italii. Wtedy to wspomniane formuły malarskie zaczęły tracić poważanie jako banalne i niemodne, także pełne sztuczności. Zaczęto też coraz bardziej doceniać realizm caravaggionistów, dotąd pozostających w niełasce zarówno krytyki, jak i znawców czy publiczności, znacznie zaś wcześniej stopniowo „odkrywano” subtelności weneckiego malarstwa XVI w., jeszcze tak skromnie reprezentowanego w obu muzealnych zestawieniach. Mistrzowie koloru, zwolennicy stosowania swobodniejszej faktury malarskiej, niekoniecznie będący przykładowymi rysownikami, zostali z czasem zaaprobowani, zwłaszcza Tycjan, a za nim następujący inni twórcy Serenissimi, wcześniej ledwo dostrzegani, doceniani raczej przez artystów doby romantyzmu (prawie nieobecni w cyklu graficznym Johna). Nawet geniusz Leonarda jako mistrza pędzla – innowatora – dostrzeżono dopiero z czasem, choć trzeba przyznać, że jego dorobek dawniej przedstawiał się znacznie szerzej poprzez przyznane mu różne sceny religijne czy portrety. Stosunkowo najpóźniej nastąpiło dowartościowanie Caravaggia i jego naśladowców, o czym znakomicie można przekonać się, studiując przedstawione zestawienia. Jak można się zorientować, także barok flamandzki w wydaniu rubensowskim długo nie był w modzie, w opozycji do pierwszej połowy XVIII w. (zresztą wbrew panującym akademickim konwencjom i koncepcjom). To raczej północni sąsiedzi Flamandów, licznie reprezentowani w różnych zbiorach galeryjnych i prywatnych Holendrzy cieszyli się większym wzięciem i estymą (lecz jeszcze nie w okresie klasycyzmu i tworzenia Muzeum Napoleona). W tym przypadku byli to zwłaszcza twórcy rodzajowi (bynajmniej nie Jan Vermeer van Delft, wtenczas zapomniany), natomiast w mniejszym stopniu Rembrandt oraz jego uczniowie czy naśladowcy. Tych ostatnich na piedestał

⁴⁹ P.-Ch. Lévesque, C.-H. Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792; A. Lenoir, *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les principales productions des peintres et autres artistes ...*, Paris 1821; A.C. Quatremère de Quincy, *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux oeuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, Paris 1837.

⁵⁰ A.R. Mengs, *Gedanken über Die Schönheit und über den Geschmack*, Zurich 1762.

⁵¹ J.-J. Taillasson, *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur Vie*, Paris 1807.

postawiła rodząca się nowa dyscyplina – historia sztuki, z zastrzeżeniem, iż byli podziwiani oraz chętnie gromadzeni zarówno w XVII, jak i XVIII w., tak więc rembrandtowska legenda zawsze była niezwykle aktualna i żywa. Ówczesne sądy wynikały między innymi z dość skromnego rozpoznania twórczości wielu artystów, wreszcie wskutek panujących wciąż i funkcjonujących utartych schematów w odniesieniu do danego stylu, nurtu czy chętnie przyjmowanej estetyki (szczególnie tej akademickiej, długo panującej), ujawniających się także z powodu nazbyt pobieżnego, nieraz schematycznego odczytywania dawnego dostępnego piśmiennictwa dotyczącego kwestii artystycznych. W efekcie takiego pojmowania teorii sztuki, a właściwie występowania ówczesnej myśli czy studiów podejmowanych nad dorobkiem dawnych reprezentantów malarstwa, pojawiały się schematy budujące lub raczej tworzące swego rodzaju „system” owych przekonań a nawet postrzegania, które w różnych okresach bywały „na czasie”. Jakże znamienne dla epoki skłonności czy zapatrywania dostrzegalne są zarówno w serii Normanda, jak i zestawieniu zatytułowanym „Kupferstiche von John”. W późniejszych okresach znów zastępowały je inne panujące dłużej lub krócej, niekiedy specyficzne, aktualne *modi* lub gusta stylowe. O tym wszystkim przekonamy się, studiując gruntownie seryjnie występujące reprodukcje graficzne, jak akwafortowe oraz miedziorytnicze prace Charles’a Normanda i Friedricha Johna. Jednocześnie należy zaznaczyć, że obie serie reprodukcyjne znacznie różnią się od znanych, wcześniej stworzonych zespołów graficznych, chronologicznie sięgających jeszcze początków XVIII stulecia, a nawet starszych. Wydaje się, że poprzez swój „artystyczny”, raczej indywidualny, autonomiczny charakter dalece odbiegają od takich prekursorskich wydań o dokumentacyjnym profilu, jedynie katalogowym, jak sławne *Theatrum pictorium* Davida Teniersa Młodszego z 1660 r., z zamieszczonymi pracami aż dwunastu rytowników, zwyczajnie odtwarzających kolejno 243 dzieła włoskich mistrzów – przeważnie XVI- i XVII-wiecznych, składających się na równie znaną galerię arcyksięcia Leopolda Wilhelma w Brukseli. Podobnie odbiegają od ściśle dokumentacyjnych następnych serii, tym razem francuskich, których autorzy skupiali się głównie na bardzo dokładnym odtworzeniu kolejnych przykładów nowożytnego malarstwa z arystokratycznych kolekcji, próbując wydobyć ich specyficzne cechy – pozwalające znawcom (pracującym metodą „szkiełka i oka”, również na potrzeby rynku sztuki) wyróżniać rozmaite szkoły, kręgi czy środowiska twórców renesansowych i barokowych. Naturalnie chodzi tutaj głównie o tzw. popularne *recueils*, istniejące w licznych tomach, w rodzaju *Recueil d’estampes* czyli *Recueil Crozat* (dla Pierre’a Crozata i Jeana Mariette’a, z rycinami Nicolasa de Larmessina) z lat 1729–1742, czy *Recueil Julienne* (powstający w latach 1726–1735)⁵², w istocie dokumentujący twórczość malarską i rysunkową Antoine’a Watteau, którego obrazy i studia zostały zręcznie powtórzone przez cały zespół grafików. Ówczesne XVIII-wieczne publikacje katalogowo-dokumentacyjne, jak już wspomniane opracowania oraz kolejne, jak choćby *Recueil d’estampes* (Gallerie Royale de Dresde) Louisa Suruque’a, wydawane wielotomowo od 1753 r. z kontynuacją aż do 1874 r., występujący też jako drezdeński *Recueil d’estampes* autorstwa Carla Heinricha von Heineckena, z reguły uwzględniały dokładnie powtórzony pierwowzór malarski wraz z zawartymi istotnymi danymi na jego temat i komentarzem historycznym. Jeszcze inny charakter miały swoiste przeglądy konkretnych galerii obrazów, stanowiące wierne odtworzenia ich ówczesnego wyglądu, sposobu prezentacji dzieł sztuki. Do takich opracowań należały dosyć ekskluzywne, niezwykle wydania z miedziorytniczymi lub akwafortowymi widokami wiedeńskich galerii cesarskich Karola VI, Fransa van Stamparta i Antona Josepha von Prennera z 1735 r., noszące rozbudowane tytuły, stąd też określane jako *Prodromus...*, z zestawieniami całych grup różnych obrazów, których autentyczna skala nie zawsze była zachowywana. Równie dokładnym „inventarzem” zbiorów cesarza prezentowanych w Stallburgu stała się barwna seria (w trzech tomach), tym razem w formie nader precyzyjnych gwaszy dokumentujących ekspozycję aż 420 dzieł malarskich, w wykonaniu Ferdinanda Storffera, opracowana w latach 1720–1730. Pokrewne tym pracom są zwłaszcza prestiżowe, efektowne cykle galeryjno-dokumentacyjne w wydaniu niemieckojęzycznych autorów. Ponownie, były to niezwykle precyzyjnie wykonane, a raczej odtworzone widoki poszczególnych części ekspozycji, pomieszczeń z wierne zestawionymi, nader licznie zgrupowanymi obrazami, nie zawsze i niekoniecznie zestawianymi tematycznie bądź chronologicznie (w postaci sporych plansz lub tablic). Oprócz wspomnianego już *Recueil* drezdeńskiego do takiej serii znamiennej dla epoki Oświecenia należy także publikacja *La Galerie électorale de Dusseldorf* Nicolasa de Pigage i Christiana von Mechela (wydana w Bazylei w 1778 r.), jeden z typowych, całościowych *catalogue raisonné* zgromadzonych dzieł malarskich, figurujących w zbiorach elektorskich, książących i in-

⁵² Lambert, *op. cit.*, s. 13–33; Vermeulen, *op. cit.*, s. 45, 57; B. Leca, *An Art Book and Its Viewers. The „Recueil Crozat” and the Uses of Reproductive Engraving*, „Eighteenth-Century Studies”, 38, 2005, 4, s. 623–649; I. Tillerot, *Engraving Watteau in the Eighteenth Century. Order and Display in the Recueil Julienne*, „Getty Research Journal”, 2011, s. 33–52; Ubysz-Piasecka, *op. cit.*, s. 46.

nych, obecnych na terenie Rzeszy⁵³. Ten rodzaj dokumentacji zbiorów lub kolekcji zauważalny jest jeszcze w XIX w. Trudno jednak porównywać te tradycyjne sposoby przekazu lub raczej nośniki informacji z dosyć dokładnie omówionymi i przedstawionymi cyklami graficznymi Normanda oraz Johna. Oba zespoły stylistycznie, a także gatunkowo, przynależą już do nowej epoki, reprezentując znacznie bardziej nowoczesny sposób obrazowania, a co za tym idzie – samego przekazu. Można stwierdzić, iż mamy do czynienia z bardziej artystycznym, autonomicznym i swobodnym sposobem widzenia, postrzegania dzieł sztuki dawnej, które zaprezentowane zostają w nowym stylu; w efekcie prace te przestają mieć już tylko dokumentacyjne znaczenie. Z powodzeniem mogą być uważane za coś więcej niż sama rejestracja lub powtórzenie danego malarskiego wzorca. Tym samym należą do kategorii lub rodzaju ilustracji tworzonych z pewnymi ambicjami artystycznymi, choć nie bez zacięcia dydaktycznego. Tak samo zresztą jak ilustracje tworzące kolejny zbiór (a zarazem stanowiące niejako wykładnię naukową) z czasów *Annales* Normanda, czyli obszerny zespół znajdujący się w wielotomowym wydawnictwie *Histoire* Jeana Baptista Seroux (z serii wydawanej w latach 1810–1823)⁵⁴. Reprodukcjom tam zawartym pod względem stylistyki czy samej formuły znacznie bliżej jest do obu przedstawionych tytułowych zespołów, opracowywanych przez artystów-specjalistów w swej dziedzinie. Na początku XIX w. powstawać zaczęły zbliżone kompendia ozdobione licznymi ilustracjami zdradzającymi ów klasycyzujący już, graficzno-konturowy sposób widzenia czy raczej tworzenia, odznaczający się kaligraficznością i oszczędnością kreski, uzyskiwaną czystością i klarownością całości kompozycji. Wymieńmy jeszcze jedno z nich, ponownie bliskie estetyce Normandowskiej, tym razem w wykonaniu Giovanniego Paola Lasinia współpracującego z Giovannim Rosinim, autorem dzieła albumowego znanego pod tytułem *Storia della Pittura Italiana* (Pisa 1839–1847), z przykładami renesansowego malarstwa pochodzącymi z różnych źródeł. Jeśli porównamy prace Normanda z ilustracjami Lasinia, wówczas bez trudu dostrzeżemy wspólnotę rozwiązań, a nade wszystko obranej estetyki, cechujące obu twórców. Można nawet domniemywać, że cykl włoskiego autora inspirowany był (a nawet dokładnie wzorowany) paryskim – Normanda i Landona, zdecydowanie prekursorskim na tle tamtej epoki, zapowiadającym nowoczesność jeśli chodzi o podejście do ilustracji książkowej, albumowej, szerzej dostępnej. Za podobnie prekursorsko lecz zarazem równie twórczo potraktowany zespół uważać można album „Kupferstiche von John”, świadczący o nader indywidualnym traktowaniu zagadnienia reprodukcji dzieł dawnych mistrzów malarstwa europejskiego, tym razem bardziej malarskim w niemal miniaturowym formacie. Bez wątpienia, obu serii nie sposób pomylić z żadnym innym kompendium lub przeglądem rycin poświęconym dawnej sztuce pędzla i jej wybitnym przedstawicielom.

DAWNI MISTRZOWIE W CZERNI I BIELI. REPRODUKCJE GRAFICZNE CHARLES'A NORMANDA I FRIEDRICHA JOHNA ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE JAKO PRZYKŁADY SMAKU ARTYSTYCZNEGO POCZĄTKU XIX WIEKU

Streszczenie

W niniejszym artykule omówione zostały dwa obszerne zespoły reprodukcji graficznych dzieł dawnych mistrzów europejskiego malarstwa, pochodzących z wydawnictw albumowych z początku XIX w. Pierwsze z nich to kompendium *Annales du Musée Napoleon*, związane ze zbiorami późniejszego paryskiego Musée du Louvre, rozbudowywanego i przekształcanego jako muzeum sztuki przez Dominique'a Vivant-Denona, a udokumentowanego w formie monumentalnych obszernych publikacji katalogowych (opracowywanych przez Charles'a Landona) wraz z niewielkimi ilustracjami autorstwa Charles'a Normanda. Drugie to album „Kupferstiche von John”, zawierający zbiór miedziorytów Friedricha Johna, twórcy zespołu małoformatowych lecz eleganckich reprodukcji dzieł malarskich, przeważnie pochodzących z kolekcji cesarskich (habsburskich). W serii Normanda powtórzone graficznie zgromadzone w Luwrze liczne przykłady malarstwa europejskiego z XVI–XVIII w. W zestawieniu tym dominuje szczególnie nowożytnie malarstwo włoskie, reprezentowane przez twórców związanych z tzw. szkołą bolońską (jak bracia Carracci, Domenichino, Guido Reni, Francesco Albani), następnie rodzime malarstwo francuskie z XVII i XVIII stulecia (obrazy takich mistrzów jak Nicolas Poussin czy Eustache Lesueur). Podobny zestaw autorów oraz ich dzieł (także pod względem tematycznym) figuruje w albumie Johna, w którym zamieszczono prace artystów doby renesansu i baroku z północnowłoskich ośrodków malarskich (jak Correggio, Andrea del Sarto, Leonardo da Vinci, oraz XVII-wiecznych mistrzów z Bolonii), rzadziej zaś przykłady twórczości reprezentantów pozostałych państw europejskich. Celem tej publikacji jest analiza porównawcza obu zespołów prac graficznych wraz z identyfikacją ich pierwowzorów malarskich, obecnie znajdujących się w różnych zbiorach muzealnych w Europie i na świecie. Zarazem artykuł stanowi podjętą po raz pierwszy (na gruncie polskim) próbę charakterystyki obu zespołów grafiki reprodukcyjnej na tle epoki – w związku z ówczesnymi poglądami dotyczącymi

⁵³ Vermeulen, *op. cit.*, s. 180–181; Ubysz-Piasecka, *op. cit.*, s. 50.

⁵⁴ Zob. Vermeulen, *op. cit.*, s. 184–210.

ważnych, szczególnie wówczas cenionych szkół malarskich oraz środowisk artystycznych i samych twórców (wyrażanymi przez teoretyków sztuki, krytyków i pisarzy), których dzieła były chętnie wykorzystywane w ówczesnych publikacjach na temat europejskiej sztuki lub też stanowiących dokumentację danych kolekcji dawnego malarstwa bądź zbiorów muzealnych. Przekonania te znajdują odzwierciedlenie w doborze malarskich pierwowzorów występujących w obu pokrótce omówionych seriach graficznych.

THE OLD MASTERS IN BLACK AND WHITE. GRAPHIC REPRODUCTIONS BY CHARLES NORMAND AND FRIEDRICH JOHN FROM THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN CRACOW AS AN EXAMPLE OF ARTISTIC TASTE OF THE EARLY NINETEENTH CENTURY

Summary

The article discusses two large sets of graphic reproductions of European Old Master paintings taken from the early 19th-century album publications. The first group of prints is the French catalogue-compendium *Annales du Musée Napoleon*, centred on the collections of the later Musée du Louvre in Paris, expanded and transformed into an art museum by Dominique Vivant-Denon, documented in the monumental catalogue publications (edited by Charles Landon) with small illustrations by the engraver Charles Normand. The second album is the *Kupferstiche von John*, containing a group of engravings by Friedrich John, the creator of modest-sized but elegant reproductions of paintings, mostly taken from the Imperial (Habsburg) collections. The series by Charles Normand reproduces the numerous examples of European painting from the 16th to 18th centuries collected in the Louvre. The catalogue is dominated by the Early Modern Italian painting represented by artists from the so-called Bolognese School (such as the Carracci brothers, Domenichino, Guido Reni, Francesco Albani), followed by native French painting from the 17th and 18th centuries (by such masters as Nicolas Poussin and Eustache Lesueur). A similar group of artists and their works (also in terms of subject matter) features in Friedrich John's album, which includes works by Renaissance and Baroque masters from the Northern Italian painting centres (such as Correggio, Andrea del Sarto, Leonardo da Vinci, and 17th-century Emilian masters from Bologna), and less often examples of works from other European countries. The article is a comparative analysis of these two collections of engravings, together with the identification of their painted originals, currently held in various museums in Europe and around the world. At the same time, the publication is the first attempt (at least in Poland) to describe both sets of reproductive prints against a background of the era – in connection with contemporary views on the particularly valued painting schools, as well as artistic circles and the artists themselves (expressed by art theoreticians, critics and writers), whose works were widely used in current publications on European art, or constituted documentation of collections of Old Master paintings in private and museum collections. These views are reflected in the choice of the painted originals featured in the two briefly discussed graphic series.

BIBLIOGRAFIA

- Allgemeines Künstler-Lexikon*, Thieme-Becker, t. 14, Leipzig 1921; t. 25, Leipzig 1931.
- Ballarin Alessandro, *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, [katalog wystawy], Grand Palais, Paris (9 March – 14 June 1993), Paris 1993.
- Banach Andrzej, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959.
- Benati Daniele, *I bolognesi a Ferrara. Dai Carracci ad Antonio Randa*, Musei di Arte Antica del Comune di Ferrara / Notizie e approfondimenti, 1 febbraio 2015, www.museoinvita.it.
- Blumer Marie-Louise, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”, 1936, s. 244–348.
- Blunt Anthony, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966.
- Brown Christopher, Vlieghe Hans, *Van Dyck 1599–1641*, Hirmer 1990.
- Carofano Pierluigi, *Orazio Riminaldi, Un artista pisano tra caravaggismo e classicismo*, 2019, https://www.academia.edu/41548650/Orazio_Riminaldi_Un_artista_pisano_tra_caravaggismo_e_classicismo_.
- Carofano Pierluigi, Paliaga Franco, *Orazio Riminaldi 1593–1630*, Soncino (Cremona) 2013.
- Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An Illustrated Catalogue Raisonné of the Work of Peter Paul Rubens Based on the Material Assembled by the Late Ludwig Burchard*, t. 1–26, London 1968.
- Cuzin Jean-Pierre, *Raphael et l'art français*, [katalog wystawy], Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983–1984.
- de Hevesy André, *Gerard Seghers*, „Gazette des Beaux-Arts”, September 1938, s. 182–199.
- De Vecchi Pierluigi, *Raffaello*, Milano 1975.
- Dzik Janina, *Obraz „Zachwycenie św. Franciszka” w bazylice leżajskiej dziełem Gerarda Seghersa?*, „Nasza Przyszłość”, 77, 1992, s. 273–279.
- Fanti Vincenzo, *Description des tableaux et des pièces de sculpture, que renferme la galerie de son altesse Francois Joseph chef et Prince regnant de la maison de Liechtenstein ...*, Vienna 1780.

- Fanti Vincenzo, *Descrizione completa di tutto cio che ritrovasi nella galeria di pit tura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao del S.R.I. principe regnante della casa di Lichtenstein ...*, Vienna 1767.
- Forssman Erik, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Uppsala 1971 (Stockholm Studies in History of Art, 22).
- Franzese Paolo, *Raffaello*, Milano 2008.
- Garas Klára, *Il collezionismo ungherese e l'arte italiana al. primo Ottocento*, [w:] *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana ungherese dal 1789 al 1850*, red. Vittore Branca, Sante Graciotti, Firenze 1985, s. 243–252.
- Garas Klára, *Malarstwo w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie*, Warszawa 1975.
- Gould Cecil, *The Paintings of Correggio*, Ithaca 1976.
- Gould Cecil, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London 1965.
- Grabowski Ambroży F.J., *Fryderyk John, rytownik polski i jego prace*, „Biblioteka Warszawska”, 3, 1858, s. 624–636; 4, 1860, s. 442–443.
- Guido Reni und der Reproduktionsstich*, red. Veronika Birke, Konrad Oberhuber, Wien 1988.
- Haraszi-Takacs Marianne, *Spanish Painting from the Primitives to Ribera*, Budapest 1982.
- Haskell Francis, *History and its Images*, New Haven–London 1993.
- Humfrey Peter, *Titian*, London–New York 2007.
- Kobi Valérie, *From Collection to Art History. The „Recueil” of Prints as a Model for the Theorisation of Art History*, [w:] *Collecting Prints and Drawings*, red. Andrea M. Galdy, Sylvia Heudecker, Cambridge 2018, s. 2–18.
- Kohle Hubertus, *The Road from Rome to Paris. The Birth of a Modern Neoclassicism*, [w:] *Jacques-Louis David. New Perspectives*, red. Dorothy Johnson, Newark 2006, s. 71–80.
- Kończakowski Julian, *Słownik rytowników polskich, tudzież obcych w Polsce zamieszkałych lub czasowo w niej przebywających...*, Lwów 1874.
- Kozłowski Karol, *Życie i dzieło Fryderyka Johna, sławnego rytownika*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, 15, 1887, s. 129–156.
- Lambert Susan, *The Image Multiplied. Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, [katalog wystawy], Victoria and Albert Museum, November 1987 – February 1988, London 1987.
- Lebrun Jean-Baptiste-Pierre, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, t. 1, Paris 1792.
- Leca Benedict, *An Art Book and Its Viewers. The „Recueil Crozat” and the Uses of Reproductive Engraving*, „Eighteenth-Century Studies”, 38, 2005, 4, s. 623–649.
- Lenoir Alexandre, *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les principales productions des peintres et autres artistes ...*, Paris 1821.
- Leonardiana w kolekcjach polskich. Co jest czym: oryginał, replika, kopia*, red. nauk. Agnieszka Woźniak-Wieczorek, współpraca Dorota Folga-Januszewska, Joanna Paprocka-Gajek, Warszawa 2019.
- Les Antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, red. Jean-Luc Martinez, Paris 2004.
- Lévesque Pierre-Charles, Watelet Claude-Henri, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792.
- Lloyd Stephen, Ribeiro Aileen, *Richard & Maria Cosway. Regency Artists of Taste and Fashion*, Edinburgh 1995.
- Loire Stéphane, *Les tableaux de Veronese dans L'Inventaire Napoleon (1810)*, „Artibus et Historiae. An Art Anthology”, 2020, 81, s. 195–222.
- Łapinowa Irena, *John Fryderyk (1769–1843)*, PSB, t. 9, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 259–260.
- Mann Judith W., *Caravaggio and Artemisia. Testing the Limits of Caravaggism*, „Studies in Iconography”, 18, 1997, s. 161–185.
- Mengs Anton Raphael, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack*, Zurich 1762.
- Mérot Alain, *Eustache Le Sueur 1616–1655*, Paris 1987.
- Mérot Alain, *Eustache Le Sueur 1616–1655*, Paris 2000.
- Mérot Alain, *La peinture française au XVII^e siècle*, Paris 1994.
- Mérot Alain, *Un tableau retrouvé d'Eustache Le Sueur. Saint Paul guérissant un possédé*, „Revue de l'Art”, 1994, 105, s. 70–71.
- Miller Dwight C., *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins. Prince Johann Adam Andreas and the Decoration of the Liechtenstein Garden Palace at Rossau-Vienna*, Cambridge 1991.
- Miller Dwight C., *Marcantonio Franceschini*, Turin 2001.

- Muther Ryszard, *Historia Malarstwa, IV. Malarstwo w epoce baroku. Wiek złoty malarstwa niderlandzkiego*, tłum. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa 1904.
- Muther Ryszard, *Historia Malarstwa, V. Malarstwo w epoce rokoka tudzież Wielkiej Rewolucyi*, tłum. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa 1904.
- Mycielski Jerzy, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760–1860*, Kraków 1902.
- Nagler Georg Kaspar, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher...*, München 1838.
- Natali Antonio, Cecchi Alessandro, *Andrea del Sarto. Catalogo completa*, Firenze 1989.
- Panofsky Erwin, *Spętany Eros (Przyczynek do genealogii „Danae” Rembrandta)*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wyd. Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 306–323.
- Pawlikowski Gwalbert, *Wiadomość o rytownikach Polakach i cudzoziemcach u nas osiadłych*, „Czasopism Naukowy Księgozbioru Publicznego im. Ossolińskich” (Lwów), 2, 1829, 2, s. 113–119; z. 3, s. 99–103.
- Pepper D. Stephen, *A New „David with the Head of Goliath” by Guido Reni*, „The Burlington Magazine”, 144, 2002, 1192, s. 429–433.
- Pepper D. Stephen, *Guido Reni’s Davids. The Triumph of Illumination*, „Artibus et Historiae”, 25, [1992], s. 129–144.
- Pignatti Terisio, Pedrocco Filippo, *Veronese*, Milan 1995.
- Pirondini Massimo, Berti Giuseppe, Monducci Elio, *Sisto Badalocchio*, Manerba sul Garda 2004.
- Pomian Krzysztof, *Muzeum. Historia światowa, t. 2: Zakotwiczenie w Europie 1789–1850*, tłum. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2023.
- Quatremère de Quincy Antoine, *Essai sur l’idéal dans ses applications pratiques aux oeuvres de l’imitation propre des arts du dessin*, Paris 1837.
- Rosenberg Martin I., *Raphael in French Art Theory, Criticism and Practice (1660–1830)*, Ann Arbor 1983.
- Rouchès Gabriel, *Eustache Le Sueur*, Paris 1923.
- Rózsa György, *Friedrich John und die Schriftsteller der Aufklärung in Ungarn*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, 4, 1956, 1–2, s. 147–159.
- Salerno Luigi, *L’opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975.
- Salerno Luigi, *Salvator Rosa*, Milano 1963.
- Sauerland Willibald, *The Catholic Rubens. Saints and Martyrs*, Los Angeles 2014.
- Schaeffer Emil, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde (in 537 abbildungen)*, Stuttgart–Leipzig 1909.
- Scott Jonathan, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven 1995.
- Spear Richard E., *The „Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven 1997.
- Sumowski Werner, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau–Pfalz 1989.
- Taillason Jean-Joseph, *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur Vie*, Paris 1807.
- Tillerot Isabelle, *Engraving Watteau in the Eighteenth Century. Order and Display in the Recueil Jullienne*, „Getty Research Journal”, 2011, s. 33–52.
- Ubysz-Piasecka Katarzyna, *Twórczość Feliksa Stanisława Jasińskiego (1862–1901) i problemy graficznych odwzorowań dzieł sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 45, 2020, s. 41–58.
- Valcanover Francesco, *L’opera completa di Tiziano*, Milano 1969.
- Valone Carolyn, *Michele Desubleo. A New Look and a New Work*, „Arte Veneta”, 38, 1984, s. 79–86.
- Vermeulen Ingrid Renée, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.
- von Falke Jacob, *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Vienna 1873.
- von Wurzbach Constantin, *John, Friedrich*, [w:] *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, t. 10, Wien 1863, s. 235–244.
- Weiss Karl, *John, Friedrich*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 14, Leipzig 1881.
- Wescher Paul, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.
- Wildenstein Georges, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, wstęp Julien Cain, Paris 1955 („Gazette des Beaux-Arts”, 46, 1955, 1040–1043).
- Zgórniak Marek, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995.
- Zuffi Stefano, *Tiziano*, Milano 2008.