

Galerie w nowej odświeżonej: Galeria Dawnego Malarstwa Europejskiego oraz Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego

W roku jubileuszu stu pięćdziesięciolecia Muzeum Narodowe w Warszawie otworzyło nowo zaaranżowane galerie malarstwa dawnego: Galerię Dawnego Malarstwa Europejskiego oraz Galerię Portretu Staropolskiego i Europejskiego. Nastąpiła w nich zmiana porządku narracji. Tradycyjny schemat periodyzacji oraz rozwoju stylistycznego sztuki w ramach „szkół narodowych” (np. szkoła staroniderlandzka, niemiecka, włoska, holenderska czy staropolska) został zastąpiony nowym. Narracja ta ma w efektowny sposób wydobywać pierwotne funkcje dzieł oraz ukazywać różnorodność typów i form ikonograficznych

il. 1 | fig. 1

Galeria Dawnego Malarstwa Europejskiego, „Wielkie «historie» baroku flamandzkiego – obrazy w służbie kontrreformacji”
| Gallery of European Old Masters, “The great ‘histories’ of the Flemish baroque. Paintings in the service of the Counter-Reformation”

fot. | photo © Zbigniew Dolński / Muzeum Narodowe w Warszawie





il. 2 | fig. 2

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego, „Ciało:
akt w malarstwie włoskim
i północnoeuropejskim”
| Gallery of European
Old Masters, “The body.
The nude in Italian and
Northern European
painting”

fot. | photo © Zbigniew Dołęcki /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

w ich społecznym kontekście. Ma stawiać przed widzami pytania: po co i dla kogo tworzone obrazy, z jakim przesłaniem ideowym i społecznym, czyje aspiracje i intencje miały wyrażać, jakie obyczaje i rytuały stanowiły ich funkcję. Naszym celem jest powiązanie wielu narracji cząstkowych w uniwersalną panoramę dawnego malarstwa europejskiego. Nie chodzi o to, by zatrzeć różnice epok i regionów (zachowujemy zresztą niektóre tradycyjne podziały chronologiczno-geograficzne), lecz by wydobyć różnorodność we wspólnocie. Chcemy konfrontować dokonania środowisk artystycznych Południa i Północy – malarstwa włoskiego i francuskiego oraz niderlandzkiego, flamandzkiego, holenderskiego i niemieckiego. Galerie w obecnym kształcie przedstawiają zespoły dzieł według hierarchii gatunków, stworzonej przez renesansową teorię sztuki. Stąd – kolejne galerie. Na drugim piętrze jest to galeria najwyżej cenionych wielkich i małych „historii”, czyli wysokich tematów biblijnych, mitologicznych, alegorycznych, literackich. Na pierwszym piętrze (poza galerią portretu), w ryzalicie, znajduje się galeria pejzażu w jego licznych odmianach – heroicznym, malowniczym, realistyczno-topograficznym. W dolnym ryzalicie prezentowane są obrazy gabinetowe i salonowe o „niskich” tematach: sceny rodzajowe, przedstawienia zwierząt i martwe natury. W ten sposób topografia poszczególnych galerii od ich górnych poziomów do parteru odzwierciedla hierarchiczną piramidę gatunków malarskich – od najwyższych „historii” do zajmujących najniższe miejsce martwych natur. Zwiedzanie



można rozpocząć od dolnych szczebli drabiny, by wspiąć się na wyżyny wielkich i małych „historii” lub odwrotnie.

Dawna teoria sztuki uznawała za najbardziej szlachetne i „wysokie” tematy religijne, mitologiczne, alegoryczne – zwane „historiami” (*storie*). Te wielofigurowe kompozycje i pojedyncze figury mają swe źródło w literaturze starożytnej, biblijnej i chrześcijańskiej. Jest to kategoria malarstwa najbardziej ambitna, wymagająca wiedzy teologicznej lub humanistycznej. „Historie” pełniły funkcję liturgiczną w ołtarzach kościołów, kommemoratywną jako epitafia, dewocyjną jako prywatne obrazy modlitewne w domu lub kaplicy, dekoracyjną i polityczno-gloryfikacyjną w rezydencjach i gmachach publicznych, wreszcie funkcję delektowania oka i umysłu jako okazy do podziwiania w kolekcjach koneserów sztuki. Obrazy kultowe w nastawach ołtarzowych pouczyły o prawdach wiary i unaoczniały obiekt religijnej czci; obrazy dewocyjne skłaniały do modlitwy i medytacji nad Wcieleniem, Pasją i Zbawieniem oraz żywotami świętych. Zawieszane we wnętrzach świeckich, dostarczały zmysłowej przyjemności i umysłowej rozrywki, zawierały też przesłania moralne, ukazując ideały i cnoty, takie jak męstwo, stałość, posłuszeństwo, rozsądek – wzorce do naśladowania. Prezentowały erudycyjne treści filozoficzne i polityczne oraz programy gloryfikacji panujących osób i elit.

Zgodnie z tymi założeniami eksponowane są kolejne zespoły obrazów. Pierwszy stanowią „Wczesne «historie»”: włoskie mitologie – niderlandzkie żywoty świętych – niemieckie

il. 3 | fig. 3

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego,
„Sacrum: obrazy
do modlitwy prywatnej
i obrazy ołtarzowe”
| Gallery of European
Old Masters, “Sacrum:
paintings for private
devotion and
altarpieces”

fot. | photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie

batalie” – prezentowane na przykładach włoskich skrzyń posagowych – *cassoni* (mitologia i historia antyczna), obrazu brukselskiego malarza Aerta van den Bossche *Męczeństwo świętych Kryspina i Kryspiniana* (typ niderlandzkich żywotów świętych ukazywanych jako rozbudowana narracja w panoramicznym pejzażu) oraz *Bitwy pod Orszą* namalowanej zapewne przez Hansa Krella, artysty z kręgu Lucasa Cranacha Starszego (typ tłumnej kompozycji batalistycznej znamiennej dla Niemiec XVI w.). Potem następują „Wczesne «historie»” – weneckie *poesie*”, reprezentujące wenecką kulturę *villegiatury* (Giovanni Battista Cariani, *Koncert wiejski*; Francesco Bassano, *Kuźnia Wulkana*; Giovanni Battista Zelotti?, *Apollo i Marsjasz*). Kolejną przestrzeń wypełniają „Wielkie «historie» barokowe” caravaggionistów włoskich i holenderskich, malarzy rzymskich i bolońskich, neapolitańskich, polskich, austriackich, niemieckich (m.in. Cecco del Caravaggio, Antiveduto Gramatica, Francesco Guarino, Bernardo Cavallino, Hendrick ter Brugghen). Pośród nich wyeksponowane zostały specjalne wątki: „Historie umęczonego ciała: heroiczne męczeństwa, samobójstwa i ekstazy” (m.in. Antonio Carneio, *Śmierć Lukrecji*; Johann Carl Loth, zw. Carlotto, *Śmierć Katona*; Andrea Vaccaro, *Święta Maria Magdalena*; Luca Giordano, *Prometeusz*, Szymon Czechowicz, *Męczeństwo świętego Jana Nepomucena*) oraz „Triumfy i alegorie” – barokowe obrazy o dynamicznej formie i erudycyjnej treści, przeznaczone do dekoracji wnętrz kościelnych i klasztornych (np. Michael Willmann), jak też rezydencji oraz galerii i gabinetów kolekcjonerów (Tadeusz Kuntze, Gaspare Dziani, Giovanni Battista Pittoni, Franz Anton Maulbertsch). W osobnych salach wyróżnione zostały

il. 4 | fig. 4

Galeria Dawnego
Malarstwa Europejskiego,
„Pejzaże” | Gallery of
European Old Masters,
“Landscapes”

fot. I photo © Zbigniew Dołęcki /
Muzeum Narodowe
w Warszawie





„Wielkie «historie» baroku flamandzkiego – obrazy w służbie kontrreformacji” (*Święta Rodzina Jacoba Jordaensa*, *Ecce Homo* i *Opłakiwanie* Abrahama Janssensa i monumentalna historia *Nawrócenie Bertholda von Leinbach przez świętą Elżbietę Węgierską* przypisywana Pieterowi van Lintowi) oraz „«Historie» biblijne w kręgu Rembrandta – obrazy w służbie protestanckiej wiary i moralności” (Pieter Lastman, Jan Victors, Carel Fabritius, Gerbrand van Eeckhout i in.) (il. 1).

W bocznym gabinecie ukazane są funkcjonalne typy obrazów służących praktyce warsztatowej: *modelli* i *ricordi*. Wśród nich: *Apoteoza księcia orańskiego Fryderyka Henryka Jacoba Jordaensa* – szkic do monumentalnego malowidła pałacu Huis ten Bosch pod Hagę, oraz *Święty Franciszek z aniołem Guercina* – *ricordo* powtarzające kompozycję obrazu ołtarzowego z kaplicy Dondini przy kościele św. Piotra w Cento (obecnie w Luwrze).

Duża sala zestawia „Mitologie holenderskie, flamandzkie i francuskie”, wśród których antyczne historie malarzy z kręgu Rembrandta (Constantijn van Renesse, Ferdinand Bol),

il. 5 | fig. 5

Willem van Nieulandt,
Krajobraz z antycznymi ruinami i posągami Bellony oraz historią powrotu Tobiasza do domu | *Landscape with Antique Ruins, a Statue of Bellona and a Scene of the Return of the Young Tobit to the House of His Parents*, 1614

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

il. 6 | fig. 6

Bernardo Bellotto
zw. | called Canaletto,
Autoportret na tle architektury fantastycznej
| *Architectural Fantasy with Self-Portrait*, 1765

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

il. 7 | fig. 7

Michele Marieschi,
Pałac Dożów w Wenecji
Palazzo Ducale in Venice, 1. poł. XVIII w.
 first half of the 18th century

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie



il. 8 | fig. 8

Michele Marieschi,
Capriccio z ruinami
z antycznym łukiem
Capriccio with Ruins
and an Antique Arch,
 lata 30. XVIII w. | 1730s

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie





il. 9 | fig. 9

Pieter Saenredam,
*Wnętrze kościoła
 św. Bawona
 w Haarlemie* | *Interior
 of Saint Bavo's Church
 in Haarlem, 1635*

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

holenderskich klasycystów (Jan de Bray), flamandzkich barokistów (Jan Boeckhorst, Willem van Herp) i francuskich klasyków (François Perrier) oraz malarzy rokoka (Nicolas Bertin, Charles-Joseph Natoire) umieszczane w bogatych domach i rezydencjach – ukazują bogatą materię literacką, adresowaną do humanistycznie wyrobionej elity społecznej – z wątkiem zatytułowanym „Ciało: akt w malarstwie włoskim i północnoeuropejskim” (il. 2). Prezentuje



il. 10 | fig. 10

Galeria Dawnego
Malarstwa Europejskiego,
„Martwe natury” | Gallery
of European Old Masters,
“Still lifes”

fot. | photo © Zbigniew Dolniński /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

on różne ujęcia nagości: ciało w moralnych kategoriach antycznych (*Herkules i Anteusz* Hansa Baldunga Griena) i chrześcijańskich (*Adam i Ewa* Lucasa Cranacha Starszego; *Sąd Ostateczny* Jacques’a de Backera), ciało eucharystyczne (wizerunki Chrystusa Denisa Calvaerta, Daniele Crespiego, Cornelisa van Haarlem, Adriaena de Vriesa) oraz ciało erotyczne (*Wenus i Amor* Parisa Bordone, *Apollo Pietra della Vecchia*). Osobny ciąg przestrzenny zajmuje wątek „Sacrum: obrazy do modlitwy prywatnej i obrazy ołtarzowe”. Podstawową funkcją dawnego malarstwa religijnego było wytwarzanie obrazów ołtarzowych, towarzyszących liturgii i ją komentujących, oraz mniejszych obrazów dewocyjnych do uprawiania prywatnej pobożności. Powstające od drugiej połowy XIV wieku w wyniku kolejnych ruchów odnowy religijnej (*devotio moderna* i in.), a rozpowszechnione w stuleciach XV i XVI, obrazy dewocyjne przeznaczone były do użytku domowego lub do kaplicy bractwa bądź kaplicy rodzinnej. Służyły osobistej modlitwie, medytacji i kontemplacji prawd wiary albo wydarzeń z historii świętej. Miały pogłębiać wiarę, skłaniając odbiorcę do wczuwania się w cierpienie Chrystusa (tematy pasyjne), w czułe macierzyństwo Marii (przedstawienia Marii z Dzieciątkiem), losy świętych (hagiografia). Były pojedynczymi obrazami albo małymi przenośnymi ołtarzami – tryptykami i dyptykami. Ten typ obrazu prezentują między innymi wczesne tablice i ołtarze włoskie XIV–XV wieku (Mistrz Madonny Strauss i in.), renesansowe obrazy weneckie (Cima da Conegliano i Pasqualino Veneto) i florenckie (Fra Diamante, Sandro Botticelli, Bernardino



Pinturricchio, Sebastiano Mainardi, Dosso Dossi), niderlandzkie (Dirk Bouts, naśladowca Quentina Massysa, Adriaen van Overbeke i in.) oraz niemieckie (Barthel Bruyn, Hans Baegert, Mistrz z Messkirch i in.). Z czasem obrazy dewocyjne przekształciły się w obrazy gabinetowe, gromadzone w kolekcjach domowych, już nie tyle dla celów religijnych, ile dla funkcji kolekcjonerskich i wartości artystycznych (np. Giovanni Battista Penni, Pieter Coecke van Aelst, Denis Calvaert, Dirck de Quade van Ravesteijn, Bartholomäus Strobel).

Niderlandzkie i niemieckie nastawy ołtarzowe (retabula) konstruowane były najczęściej jako składane tryptyki lub poliptyki (il. 3), podczas gdy włoskie miały formę wielotablicowego płaskiego panelu albo pojedynczego malowidła ujętego w stałą oprawę architektoniczną. Retabula ukazywały nie tylko święte osoby i wydarzenia wyznaczające obiekty kultu, ale też prezentowały świętych patronów cechu, bractwa, rodziny, stanowiąc podstawę tożsamości danej grupy społecznej. Zawierały też często portrety prywatnych zleceniodawców – donatorów, fundatorów – przyczyniając się do gloryfikacji ich pozycji społecznej, upamiętniając te osoby i ich status (funkcja komemoracji), a po ich śmierci zapewniając zapisane w akcie fundacyjnym modlitwy i msze za ich dusze czyścicowe. Funkcje te unaoczniają obrazy ołtarzowe m.in. Lorenza Veneziana, Costantina di Jacopo Zelligo, Parisa Bordone, Benedetta Cody, Teodora d'Errico, Jeana Bellegambe'a, Pietera Coecke'a van Aelsta, Maertena van Heemskercka, niderlandzkich mistrzów tryptyków: *Mszy świętego Grzegorza* i *Alegorii Niepokalanego Poczęcia Marii*.

il. 11 | fig. 11

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego,
„Martwe natury”
| Gallery of European
Old Masters, “Still lifes”

fot. | photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 12 | fig. 12

Galeria Dawnego
Malarstwa Europejskiego,
„Świat zwierząt” | Gallery
of European Old Masters,
“Animal world”

fot. I photo © Zbigniew Dolirski /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

Osobną wielką salę tworzy galeria pejzażu (il. 4). Przedstawia ona różne formuły malar-
skie: wczesnoniderlandzki typ pejzażu panoramicznego (Gillis Mostaert i Cornelis Molenaer,
Mistrz Syna Marnotrawnego), flamandzki krajobraz leśny i parkowy ok. 1600 – fantazyjnie
komponowany wedle zasad manierystycznych (Jan Brueghel Starszy, Abraham Govaerts,
David Vinckboons, Jacques d'Artois); pejzaż holenderski XVII wieku, będący realistycznym
zapisem topografii kraju (pejzaż patriotyczny, np. pejzaże diun i lasów: Pieter de Neyn, Jan
Wijnants; widoki nadmorskie i mariny: Lieve Verschuur, Abraham de Verwer, Simon de
Vlieger; pejzaże zimowe: Thomas Heeremans, Anthonie Beerstraten) lub malowniczą wizją
dzikiej przyrody (np. Allaert van Everdingen); włoski pejzaż barokowy – dynamiczny, fanta-
styczny, oddający moc żywiołów (Antonio Marini, Pieter Mulier, zw. Tempesta, Marco Ricci),
francusko-włoski pejzaż klasyczny i klasycystyczny (Gaspard Dughet); francuski idylliczno-
sielankowy pejzaż rokokowy (Jean-Pierre Norblin), holenderskie i weneckie weduty i kaprysy
architektoniczne XVII-XVIII wieku (Willem van Nieulandt, Gaspar van Wittel – Gaspard
Vanvitelli, Giovanni Paolo Pannini, Michiele Marieschi, Bernardo Bellotto, il. 5-8) zderzone
z holenderskim gatunkiem „wnętrz kościelnych” (Pieter Saenredam, il. 9). Formuły te odpo-
wiedały różnym koncepcjom natury: przyrody jako sceny dla historii Zbawienia; żywiołu nie-
poskromionego i groźnego; przyrody opanowywanej i zagospodarowywanej przez człowieka;
przyrody heroizowanej jako tła dla wzniosłych działań ludzkich i wielkich historii; przyrody



jako zacisznego zakątka rozkoszy, dającego wytchnienie od zgiełku aktywnego życia (antyczny i renesansowy wątek poezji miłosnej i sielankowej – *locus amoenus*). Wielkie pejzaże zdobiły rezydencje władców i arystokracji oraz zamożnych mieszczan. Obrazy małe, za to finezyjne w formie malarskiej, wieszano gęsto na ścianach w gabinetach kolekcjonerów. W Holandii, Flandrii i Niemczech zdobiono nimi także jadalnie, sypialnie i inne izby domowe.

Umieszczona na parterze galeria „niskich gatunków” ukazuje malarstwo rodzajowe, martwe natury oraz przedstawienia zwierząt. Prezentuje ona trzy grupy dzieł. Pierwsza to „Obrazy obyczaju”, czyli sceny rodzajowe w różnych wydaniach: wesołe lub eleganckie towarzystwa, żołnierskie i oficerskie wartownie, kuchnie, spiżarnie i targowiska, chłopskie karczmy i bijatyki, charakterystyczne malownicze typy ludzkie (holenderskie *tronies*). Ekspozycja podkreśla, że wprawdzie te powszednie tematy miały głębszy przekaz symboliczny, do odczytania którego kluczem była znajomość literatury emblematycznej, moralizatorskiej poezji, ludowe przysłowia, ale najczęściej obrazy rodzajowe pojmowane były jednak – w ramach antycznej, teoretycznej kategorii *modus comicus* – jako zabawa, rozrywka. Stanowiły też instrument hierarchizacji społecznej: pozwalały elitom odróżniać się od warstw plebejskich, ukazywanych jako bardziej prymitywne. Wieszano je w niderlandzkich i włoskich domach jako dekorację izb oraz namiętnie kolekcjonowano w gabinetach amatorów sztuk. Drugą grupę stanowią martwe natury, pokazywane tu jako popis kunsztu naśladowczego w oddawaniu różnorodnych form

il. 13 | fig. 13

Galeria Dawnego
Malarstwa
Europejskiego,
„Świat zwierząt”
| Gallery of European
Old Masters, “Animal
world”

fot. I photo © Zbigniew
Doliński / Muzeum Narodowe
w Warszawie



il. 14 | fig. 14

Jakub Wessel, *Portret Hieronima Floriana Radziwiłła* | *Portrait of Hieronim Florian Radziwiłł*, ok. 1746

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 15 | fig. 15

Jakub Wessel, *Portret Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej* | *Portrait of Magdalena Radziwiłł, née Czapska*, 1746

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

materii, zgodnie z manierystyczną koncepcją „sztuki jako drugiej natury”. Wyraziło się to we flamandzkich i holenderskich wyobrażeniach tworców natury: kwiatów, owoców, muszli oraz obrazach posiłków – skromnych śniadań i bogatych bankietów (il. 10). W wielu martwych naturach można doszukiwać się znaczeń symbolicznych: pouczenia o przemijalności doczesnych przyjemności i bogactw. Holenderskie i flamandzkie, hiszpańskie i włoskie martwe natury o małym i średnim formacie były przedmiotami kolekcjonerskimi, zestawianymi w zespoły z pejzażami i małymi „historiami” na ścianach gabinetów, dając encyklopedyczny opis świata flory i obiektów natury. Wielkoformatowe obrazy o tej tematyce zdobiły natomiast wnętrza domów i rezydencji, zwłaszcza jadalnie i kredensy, jako obrazy dekoracyjne (il. 11). Galerię zamyka w tej sali dział „Świat zwierząt”. Jest to zestaw flamandzkich i holenderskich wizerunków zwierząt – przeważnie dużych kompozycji przeznaczonych do dekoracji pałaców i zamożnych domów. Wczesne takie obrazy osadzone są w tradycji manierystycznych gabinetów osobliwości i naturalistów; często stanowią malarski opis rzeczywistych zwierząt z dworskich menażerii (np. cesarza Rudolfa II w Pradze, il. 12). Typowe tematy animalistyki flamandzkiej – *Koncerty ptasie* i *Podwórka z ptactwem domowym* niosły metaforę ludzkich zachowań (wezwanie do harmonii między ludźmi i wspólnego działania; ostrzeżenie przed kłótnością i pokusą nieczystej, zdo-bywczej miłości); *Psy czające się na zwierzynej łownej* lub *Psy z trofeami myśliwskimi* sławiły cnoty

czujności i powściągliwości. Wątki myśliwskie uwidaczniały aspiracje bogatego mieszczaństwa do rozrywek i polowań, zarezerwowanych dawniej dla arystokracji (il. 13).

Odrębna, łącząca Galerię Dawnego Malarstwa Europejskiego z Galerią Sztuki XIX Wieku, Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego demonstruje dwie naczelne funkcje dawnych konterfektów: uobecnienia i upamiętnienia osoby poprzez oddanie jej podobieństwa fizjonomicznego (*similitudo*) oraz hierarchizowania społeczeństwa poprzez okazywanie statusu społecznego władców i osobistości z elit politycznych. Monumentalne portrety dworskie i arystokratyczne, rozpowszechnione w całej Europie XVI–XVIII wieku, ujmowane były w formułę reprezentacyjną, hieratyczną i bogatą w atrybuty władzy (paradny strój, insygnia, herby itp.); zgodnie z rozpowszechnionym przez Tycjana i mistrzów weneckich ujęciem, postać przedstawiano *en pied* (w całej figurze, stojącą), na tle podwieszanej kotary i fragmentu kolumnowej architektury (il. 14–15). W ramach tego rodzaju rozwinięto też wizerunek mniej oficjalny, z osobą sportretowaną w stroju nieformalnym, domowym, ukazaną w dynamicznej pozie. Sztuka portretowa zrodziła się jednak z form mniejszych i mniej reprezentacyjnych – z wizerunku półfiguralnego i popiersiowego, typu stworzonego przez wczesnych mistrzów niderlandzkich i niemieckich oraz włoskich XV–XVI wieku (il. 16). Formuła ta zyskała najpowszechniejsze zastosowanie we wszystkich ośrodkach europejskich i przyjęta została zarówno przez arystokrację, jak i mieszczaństwo (il. 17). Inaczej niż portret profilowy, nawiązujący do wzorca podobizn władców na antycznych i nowożytnych

il. 16 | fig. 16

Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego, „Portrety patrycjatu i mieszczaństwa XVI wieku” | Gallery of Old Polish and European Portraiture, “Portraits of 16th-century patricians and burghers”

fot. I photo © Zbigniew Dołęcki / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 17 | fig. 17

Pieter Nason, *Młody mężczyzna na tle pejzażu* | *Portrait of a Young Man in a Landscape*, 1648

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie



monetach i medalach, przywoływała wzniosłą tradycję antycznych biustów rzeźbiarskich oraz relikwiarzy w formie popiersia. Odwołania te podnosiły pozycję modela i dodawały mu społecznego splendoru. Mała, często przenośna, forma pozwalała także trzymać wizerunek własny lub bliskiej osoby w pobliżu, stąd rozwój portretu prywatnego oraz miniaturowego.



il. 18 | fig. 18

Marcello Bacciarelli,
Stanisław August Poniatowski
w kapeluszu z piórami
 | *Portrait of Stanisław August Poniatowski*
in a Feathered Hat,
 po 1780

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

Te funkcje i przesłania odzwierciedla podział galerii na zespoły i gabinety: „Monumentalne portrety dworskie i arystokratyczne” (Polska, Włochy, Holandia i Flandria, Niemcy i Austria); „Portrety patrycjatu i mieszczaństwa XVI wieku” (Włochy i Niemcy); „Portrety mieszczaństwa, patrycjatu i arystokracji XVII wieku” (Holandia, Flandria, Włochy); „Portrety



il. 19 | fig. 19

Galeria Portretu Staropolskiego i Europejskiego, „Portrety XVIII wieku: wizerunki polityków i intelektualistów oświecenia” | Gallery of Old Polish and European Portraiture, “18th-century portraits. Images of politicians and intellectuals of the Enlightenment”

fot. I photo © Zbigniew Dolirski / Muzeum Narodowe w Warszawie

staropolskie i gdańskie: wizerunki władzy monarszej, portrety pogrzebowe, konterfekty szlachecko-magnackie i mieszczańskie”; „Portrety XVIII wieku: wizerunki oficjalne i kame-ralne”; „Portrety XVIII wieku: wizerunki polityków i intelektualistów oświecenia” (il. 18-19).

Tak poprowadzona w wielu przestrzeniach muzeum narracja ekspozycyjna pozwala uświadomić widzowi dwa główne przesłania: społeczny sens obrazów zawarty w rozmaitych ich funkcjach oraz integralne powiązanie sztuki staropolskiej z kulturą artystyczną dawnej Europy Zachodniej.