

Alegoria w szarościach i trop holenderski Obraz przypisywany Franciszkowi Smuglewiczowi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Karolina Prymlewiec

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-6286-5897](https://orcid.org/0009-0002-6286-5897)

ABSTRAKT

Artykuł jest analizą przypisywanego Smuglewiczowi alegorycznego przedstawienia *en grisaille*. Odnoszę się w nim do wcześniejszych interpretacji dzieła i prezentuję nowe ustalenia. Obraz funkcjonujący w muzealnym inwentarzu jako *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi* (1785, MP 3174), tytułowany był również w swojej historii wystawienniczej: *Przyjęcie (captio) westalki*, a od 2017 roku *Captio Rei Sylwii*. Tymczasem wzorem ikonograficznym dla sceny głównej jest legenda rewersowa monety rzymskiej, bitej za czasów cesarza Wespazjana, z przedstawieniem *Roma resurge[n]s* (ok. 71 r. n.e.). W związku z tym proponuję tytuł *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana* – ze znakiem zapytania. Ponadto odnalezienie w dawnej ofercie dwóch brytyjskich domów aukcyjnych rysunku będącego projektem tejże kompozycji, a przypisywanego holenderskiemu artyście Gérardowi de Lairese'owi (1641–1711) lub jego warsztatowi, podaje w wątpliwość tradycyjną atrybucję obrazu.

SŁOWA KLUCZOWE

Franciszek Smuglewicz, klasycyzm, recepcja antyku, malarstwo polskie XVIII wieku, Gérard de Lairese, malarstwo holenderskie XVII wieku, numizmatyka, Muzeum Narodowe w Warszawie

Alegoria w szarościach i trop holenderski Obraz przypisywany Franciszkowi Smuglewiczowi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Karolina Prymlewicz

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-6286-5897](https://orcid.org/0009-0002-6286-5897)

Twórczość Franciszka Smuglewicza (1745–1807) stanowi wieloletni przedmiot zainteresowania badaczy zajmujących się sztuką epoki stanisławowskiej, klasycyzmem, recepcją antyku w sztuce polskiej czy w końcu kontaktami artystycznymi między Polską a Italią. Niesygnowane, niedatowane i nietytułowane obrazy, włączone w spuściznę malarza, nadal są wyzwaniem dla historyków sztuki. Konieczne jest zatem podjęcie sukcesywnych badań nad poszczególnymi dziełami pod względem stylistycznym i ikonograficznym (w tym wskazanie pierwowzorów malarskich i/lub graficznych kompozycji Smuglewicza), proveniencyjnym oraz konserwatorskim.

Niniejszy artykuł ma na celu pokazanie złożoności tego zagadnienia. Sygnalizuję w nim, że zostały rozpoczęte kompleksowe badania nad kolekcją dzieł malarskich artysty przechowywanych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Tekst jest analizą przypisywanego Smuglewiczowi alegorycznego przedstawienia *en grisaille* (il. 1). Odnoszę się w nim do wcześniejszych interpretacji dzieła i prezentuję nowe ustalenia.

Informacje o historii obrazu będącego przedmiotem niniejszych rozważań sięgają połowy XIX wieku. W publikacji z 1851 roku Edward Rastawiecki, wśród znanych sobie dzieł malarza, wymienił obraz *Cesarz Tytus daje prawa Rzymowi*, dodając, że ma on duży format i należy do kolekcji Tomasza Zielińskiego w Kielcach¹. W publikacji monograficznej poświęconej sylwetce

Zielińskiego i jego kolekcji, zamieszczono spis katalogowy, sporządzony przez Jacentego Sachowicza w 1859 roku. Obraz został przypisany Franciszkowi Smuglewiczowi i zatytułowany – *Tytus nadający swobody Rzymianom*². Później dzieło pojawiło się w *Katalogu zbioru obrazów Feliksa Gebethnera wystawionych w Sali Resursy Obywatelskiej na rzecz Towarzystwa Muzycznego* z 1881 roku jako obraz „Smuglewskiego”, pt. *Tytus nadaje prawa Rzymianom*³. Natomiast w katalogu ekspozycji zorganizowanej we Lwowie w 1894 roku kompozycja nosi tytuł *Przyjęcie (captio) westalki*. Szczegółowy opis sceny i dane techniczne nie pozostawiają jednak wątpliwości, że chodzi o warszawskie płótno⁴. Niestety, nie podano tu nazwiska właściciela, jak przy pozostałych eksponowanych pracach artysty.

Jerzy Mycielski w opracowaniu poświęconym stuleciu malarstwa polskiego z lat 1760–1860 uznał obraz za jedną z „całkiem już antycznych kompozycji Smuglewicza”, zauważając, że „rysunek malowanej rzeźby, tego ideału Winkelmanna, poprawny, a twarz westalki samej, to portret bardzo ciekawy, bo postać słynnej Heleny z Massalskich [...]”⁵. Uzupełnię, że portret Heleny z Massalskich, zatytułowany *Ofiara westalki*, przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Modelka ukazana jest na nim *en face* i nie sposób dopatrzeć się w niej podobieństwa do klęczącej kobiety przedstawionej na obrazie z warszawskiej kolekcji. Należy też dodać, że Mycielski powołuje się na odkrycie



il. 1 Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana* (?), ok. 1791 (?), Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Jana Bołozza Antoniewiczza, według którego kompozycja *en grisaille* miała być „prawie kopią z jednego z najpiękniejszych rysunków Andrzeja Mantegni”, nie wyjaśniając, o jakie konkretnie dzieło rysunkowe chodzi⁶. Z kolei Feliks Kopera w książce wydanej w 1926 roku zatytułował

obraz *Przyjęcie westalki przez kapłana* i ocenił, że jest „zabytkiem godnym Dawida”⁷.

Do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie obraz trafił w 1939 roku z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W odrębnym spisie dzieł sztuki przyjętych z TZSP figuruje pod numerem



il. 2 ROMA RESURGES, za: Jacques Oisel, *Thesaurus Selectorum Numismatum Antiquorum quo, Præter Imagines & Seriem Imperatorum Romanorum a C. Iul. Caesare, ad Constantinum Magnum [...]* Cum singulorum succinta Descriptione & accurata Enarratione, Amstelodami 1677, s. 127, tab. XXIX

il. 3 Gérard de Lairese lub warsztat, *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana (?)*, dom aukcyjny Bonhams, Londyn fot. Bonhams, Londyn



719 jako obraz Smuglewicza pt. *Tytus nadaje prawa Rzymianom*. W inwentarzu muzealnym obraz zatytułowano *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi* i zadatowano na 1785 rok⁸. W katalogu wystawy *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* podano informację o alternatywnym, historycznym nazewnictwie z westalką w tytule⁹.

W artykule opublikowanym w 2017 roku Mikołaj Baliszewski ustalił nowy tytuł *Captio Rei Sylwii*, identyfikując scenę główną z powołaniem pierwszej westalki¹⁰. Ta wersja tytułu została uwzględniona w biografii Smuglewicza zamieszczonym w *Słowniku artystów polskich*¹¹.

Prowadzone badania pozwoliły mi ustalić, że podstawą ikonograficzną głównej sceny obrazu jest legenda rewersowa monety rzymskiej, bitej za czasów cesarza Wespazjana – ROMA RESURGE[N]S (ok. 71 r. n.e.) (il. 2). Natomiast odnalezienie przeze mnie w ofercie dwóch brytyjskich domów aukcyjnych rysunku przypisywanego holenderskiemu artyście Gerardowi

de Lairese'owi (1641–1711) lub jego warsztatowi (il. 3), o identycznej kompozycji, jak ta Smuglewicza, dodatkowo utrudnia interpretację obrazu, mnożąc pytania o pierwowzór alegorii, jej faktyczną treść, kontekst historyczny, aż po podanie w wątpliwość autorstwa obrazu.

Nowe informacje nie zmieniają faktu, że przez półtora wieku przedstawienie łączono z cesarzem Tytusem, a w klęczącej postaci widziano westalkę. Z racji przypisania obrazu Smuglewiczowi interpretowano go także jako apoteozę rządów króla Stanisława Augusta. Do momentu odnalezienia rysunku de Lairese'a i powiązania obrazu Smuglewicza z twórczością holenderskiego artysty, odnosiłam tę rozbudowaną kompozycję do sytuacji Polski w okresie Sejmu Wielkiego, a nawet do uchwalenia Konstytucji 3 maja, bądź rocznicy tegoż wydarzenia.

Obraz Smuglewicza ukazuje wodza, cesarza rzymskiego, który ujmuje dłoń klęczącej przed nim kobiety. Towarzyszy mu grupa rzymskich

legionistów ze sztandarami i różgami liktorskimi – signiferów w lwich maskach. Nad nimi unosi się uskrzydłona personifikacja Sławy. Między cesarzem a klęczącą stoi centurion (?) w hełmie ze sfinksem, ukazany en face, trzymający nad głową klęczącej czapkę wolności (czapkę frygijską). Z prawej strony na dole widać rozemcjonowany tłum. W tle znajdują się: łuk triumfalny, fronton świątyni, obelisk oraz posąg Apolla, opiekuna muz. Monochromatyczny obraz, wykonany w technice *en grisaille*, imituje płasko-rzeźbę w marmurze i nawiązuje stylistycznie do reliefów antycznych. Ponieważ cesarz pełnił funkcję najwyższego kapłana (*pontifex maximus*), klęcząca kobieta może być westalką. Mogłaby być także personifikacją Rzymu i – w interpretacji uwzględniającej kontekst polski – personifikacją Rzeczypospolitej w kostiumie antycznym.

Symboliczne podźwignięcie państwa z upadku odnosi się do ikonografii monety z czasów Wespazjana, wpisującej się w wizualną propagandę polityczną. Swetoniusz opisał go jako cesarza, który podźwignął państwo zniszczone wojnami domowymi, naprawił finanse publiczne, zatroszczył się o sztukę i przywrócił świetność miastu, restaurując stare gmachy oraz fundując nowe¹². Przywołana moneta i jej legenda rewersowa była opisywana w nowożytnych kompendiach numizmatycznych, często bogato ilustrowanych¹³. W XVIII-wiecznym wydaniu publikacji z 1674 roku znajdujemy jej syntetyczny opis: „ROMA. RESURGENS. Imperator togatus stans, figuram muliebrem ad genua procumbentem sublevat; alia galeata stans adssistit, sinistra clypeum gerens”¹⁴. Tak jak na obrazie, tak i tu pomiędzy cesarzem a klęczącą pojawia się trzecia postać, która z pewnością jest istotna dla interpretacji całości. W przypadku monety to druga Roma. Jak zauważa Judyta Ścigała, analizując numizmatyczne przedstawienie: „Obie Romy na rewersach odgrywają zupełnie inne role. Tę pierwszą – klęczącą przed cesarzem – można interpretować jako symbol Miasta; z kolei druga – stojąca w głębi – występuje jako bogini”¹⁵.

- il. 4 Józef Czechowski, Łuk triumfalny wystawiony Stanisławowi Małachowskiemu w Warszawie, 1790, Muzeum Narodowe w Krakowie
fot. Muzeum Narodowe w Krakowie

Motyw podźwignięcia państwa stał się wątkiem przewodnim listów Hugona Kołłątaja skierowanych w 1788 do marszałka sejmu Stanisława Małachowskiego, na co wskazuje podtytuł jego dzieła: „O Podźwignieniu Sił Krajowych”¹⁶. Za warunek naprawy sytuacji kraju Kołłątaj uznał zgodę narodową i wspólnotę obywatelską, bez czego „o dźwignieniu sił Rzeczypospolitej ani pomyśleć wolno”. Jedność wszystkich stanów, a także wiara, wolność, król i wojsko to główne hasła jego wezwania¹⁷. W kontekście zbiórki funduszy na wojsko, podkreślił rolę polskich kobiet, które, widząc obywatelską postawę mężów i synów, powinny być gotowe na wyrzeczenie się zbytku: „Teraz jest pora, aby Damy nasze pokazały, czy mają prawdziwie Duszę Spartanek i Cnotę podobną Focyona Żonie?”¹⁸.

Patriotyzm kobiet z rodów magnackich, porównywanych do Spartanek właśnie, a nie westalek, jest bardzo istotny. Franciszek Dionizy





il. 5 Johann Georg Holtzhey, *Medal na cześć Konstytucji 3 maja od obywateli Amsterdamu*, 1791, Muzeum Narodowe w Warszawie
 fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Książnin napisał operę *Matka Spartanka*, której inscenizacja odbyła się w teatrze puławskim w 1786 roku. W roli tytułowej wystąpiła sama Izabela Czartoryska. Role synów odegrali synowie księżnej – Adam i Konstanty¹⁹. Teona – tytułowa matka – wyprawia syna Likanora na wojnę. Wołałaby, żeby zginął śmiercią bohaterską, niż miałby przynieść hańbę rodzicielce, męskim przodkom i samej Sparcie („Jego honor, moja chluba:/ Jego hańba, moja zguba”)²⁰. Osobiście zbroi syna, a wręczając mu tarczę, przestrzega: „z tą powróć, lub na tej”²¹. Inscenizacja sztuki o przesłaniu niepodległościowym stała się w kraju ważnym manifestem patriotyzmu²².

Kolejnym wydarzeniem – istotnym dla interpretacji omawianego obrazu, jak i dla argumentacji przemawiającej za autorstwem Smuglewicza – były obchody imienin Stanisława Małachowskiego dnia 14 maja 1789 roku. Uroczystość odbyła się w ogrodzie i pałacu Rzeczypospolitej. Z tej okazji przygotowano iluminację i na cześć marszałka wzniesiono bramę triumfalną projektu Dominika Merliniego²³. Jej centralnym elementem był prawdopodobnie obraz Smuglewicza²⁴. Znamy schemat dekoracji i wygląd obrazu z późniejszej ryciny (il. 4). Pośrodku kompozycji Smuglewicza stoi Małachowski, w lewej ręce trzyma pikę z nałożoną na nią czapką frygijską, prawą ujmując dłoń personifikacji wolności. Marszałek zwraca się w drugą stronę, ku nakładającej mu wieniec na

głowę Minerwie, która – jak wynika z inskrypcji umieszczonej na bramie – jest jednocześnie personifikacją Polski: „Wolność przez Twoje ręce/ z rozwalin powstaje./ Bierz z radością ten wieniec/ Ojczyzna go daje”. Na górze unosi się personifikacja Sławy, rozgłaszająca wieść o wydarzeniu. Mamy więc do czynienia z motywem podźwignięcia, podniesienia z upadku. Występują tu także dwie personifikacje kobiece – jedna w hełmie, a więc walcząca – symbolizująca Ojczyznę, druga – słaba, potrzebująca pomocy, już nie na klęczkach, ale jeszcze pochylona – to Wolność, która również może być utożsamiana z Polską. Podczas uroczystości księżna Izabela Czartoryska, zwracając się do Małachowskiego w imieniu Polek, deklamowała wiersz, którego treść wyraża idee podobne do tych zawartych w *Matce Spartance*²⁵.

Ikonoografia omawianego obrazu wpisuje się w retorykę obrad Sejmu Czteroletniego, ideowo jest też bliska symbolice i metaforyce wolnościowej przedstawienia na medalu wybitym z okazji uchwalenia Konstytucji 3 maja, a ufundowanym przez holenderskich bankierów, obywateli Amsterdamu Gülchera i Müldera. „Gazeta Narodowa i Obca” podała, że ten wyjątkowy numizmat²⁶ (il. 5) został wręczony Stanisławowi Augustowi za pośrednictwem Piotra Blanka, warszawskiego bankiera i kasjera królewskiego. W gazecie zamieszczono też opis medalu ze szczegółową eksplikacją legendy: „Na jednej

stronie wyrażona jest twarz J. K. Mci, z wieńcem dembowym na skroniach, z napisem: *Stanislaus Augustus, Dei Gratia Rex Poloniae, Patriae Parens*; na drugiej stronie widać kulę ziemską, na której wyryte są herby polskie, na tejże kuli znajduje się znak PX wyrażający tolerancję chrześcijańską, tudzież koronę murowaną, czyniącą aluzję do przywilejów miast. Na boku anioł skrzydlaty (oznaczający geniusz rewolucji) deptający nogami zgruchotane jarzmo i więzy (*emblema obcych gwałtów i przemocy*) w jednej ręce anioł trzyma czapkę wolności, w drugiej oliwną różdżkę, i *caduceum merkurego*, na znak szczęśliwości powszechnej, która ze zdarzenia tego spływa na państwo całe. O kulę ziemską oparte są pęki konsularne senatu, i stanu rycerskiego, z ważkami i mieczem sprawiedliwości; na dowód, że magistratury i trybunały, bez względu na osoby i urzędy, wyrządzać mają jednakową sprawiedliwość w całej Rzeczypospolitej. Na górze widać oko opatrności boskiej, rzucające promienie jasności na wszystkie te obiekty, jako znak cudownej swojej mocy, w przywróceniu rozsądnej całemu narodowi wolności; w utwierdzeniu tolerancji, i w położeniu szranków szkodliwemu fanatyzmowi. Napis na górze *terrore libera*, czyli *wolna od wszelkiej bojaźni*; na spodzie napis *ex perhonorifico comitiorum decreto 3. maji 1791. czyli: z szanownego wyroku sejmowego d. 3. maja 1791*²⁷.

Z podobnego repertuaru symboli wolnościowych korzystał Smuglewicz, tworząc przedstawienie alegoryczne ze zwycięską personifikacją wolności: widzimy tu stojącą kobietę, trzymającą w jednej ręce pikę z zatknietą czapką frygijską, w drugiej złamane jarzmo; depta ona leżącą postać kobiecą, obok której widać pawia (symbol pychy) i kajdany (symbol poddaństwa) (il. 6). Analiza ikonograficzna kompozycji *en grisaille* pozwala dostrzec jej podobieństwo tematyczne do rycin wydanych w obronie konstytucji majowej²⁸. Przykładem jest miedzioryt przypisywany Karolowi Gröllowi (il. 7), przedstawiający króla w stroju rzymskiego wodza – w lewej ręce trzyma on kartę z tytułem *Konstytucja D: 3 maja 1791*, w prawej natomiast proporzec z napisem: „Naród z królem – król z narodem”. Z tym hasłem koresponduje motyw pomocy rządzącego króla/cesarza w podniesieniu się z upadku państwa/narodu, przy udziale obywateli. Tym bardziej, że na obrazie przypisywanym



- il. 6 Karol Michał Gröll według rysunku Franciszka Smuglewicza, *Personifikacja Wolności*, 1791, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie
- il. 7 Karol Michał Gröll, *Stanisław August z kartą Konstytucji 3 maja, 1791*, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Smuglewiczowi można byłoby dopatrzeć się symbolicznego przedstawicielstwa różnych stanów, także „rycerskiego” i „senatorskiego” (signiferzy z różgami liktorskimi oznaczającymi zgodę i jedność narodową).

Dopisywanie kontekstu polskiego do przedstawienia na warszawskim obrazie jest zabiegiem dość nowym²⁹. W katalogu wspomnianej wystawy lwowskiej (1894) zreproduковано i szczegółowo opisano obraz *Polska w kajdanach* (il. 8). Doceniono go bardziej niż monochromatyczną kompozycję klasycystyczną, widząc w nim dzieło rodzime w duchu, zaangażowane politycznie, o sprawach polskich opowiadające za pośrednictwem rodzimego kostiumu: „Teraz znajdujemy się już stanowczo w epoce drugiej 1795–1855 – pisze autor wstępu – rzymska toga ustępuje przed strojem narodowym, przed sukmaną i krakuską, krótki rzymski miecz i okrągła tarcza przed kościuszkowską szablą i improwizowaną bronią kosyniera. Szerokie masy powołane Konstytucją 3. Maja do współdziałania, stają się czynnikiem politycznym, społecznym, a tym samym i przedmiotem artystycznej produkcji. Smuglewicz jest tego przewrotu najbardziej charakterystycznym przykładem. [...] i tworzy pierwszy obraz idealno patriotyczny w Polsce porozbiorowej”³⁰. Na obrazie *Polska w kajdanach* personifikacja Polski została przedstawiona jako westalka. Na cokole ołtarza artysta namalował płaskorzeźbę przedstawiającą Kornelię, matkę Grakchów, podającą jednemu z synów tarczę z napisem „Aut cum hoc, aut in hoc” (łac. ‘Albo z nią, albo na niej’)³¹. Jak pamiętamy, słowa te zostały wypowiedziane przez matkę Spartanę. Wspomniany obraz musiał uchodzić za prawdziwie współczesny, w przeciwieństwie do kompozycji *en grisaille* – mówiącej o dalekiej przeszłości obcym językiem. Niestety płótno *Polska w kajdanach* zaginęło, dysponujemy tylko jego czarno-białą fotografią. Na jej podstawie można jednak zauważyć różnice formalne w wykonaniu tych dwóch obrazów, co sprawia, że stylistycznie trudno je powiązać z jednym twórcą.

il. 8 Franciszek Smuglewicz, *Polska w kajdanach*, 1795 (?), miejsce przechowywania nieznane, za: *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, red. Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 200

Kolejnym zagadnieniem wymagającym wyjaśnienia pozostaje konotacja cesarza z obrazu z cesarzem Tytusem. Ta postać miała swoje ważne miejsce w programie ideowo-politycznym Stanisława Augusta, tak jak idea „wskrzeszenia”, o czym pisał Mikołaj Getka-Kenig³². Adam Naruszewicz w jednej z ód ku czci króla, datowanej na rok 1771, opiewając jego przymioty, nazwał go drugim Tytusem: „Bóg, co na polskim tronie go posadził,/ wszystkie w nim zacne przymioty zgromadził,/ że w nim wiernego mamy przyjaciela/ i króla razem, i obywatela. [...] Więc tym prawidłem wszystkie mierząc sprawy, te za najmiłsze poczyta zabawy,/ by dobrze czyniąc, jako Tytus drugi,/ liczył dni swoje łaski a przysługi”³³.

Swetoniusz określił Tytusa, „przezwanego po swym ojcu Wespazjanem”, „umiłowaniem i słodyczą rodzaju ludzkiego”³⁴. Według historyka



był on władcą sprawiedliwie zarządzającym, który wszystkie przywileje nadane przez swoich poprzedników zatwierdził jednym edyktem³⁵. Stąd mogło się wziąć przekonanie, że Tytus przedstawiony na obrazie Smuglewicza nadaje prawa bądź wolności Rzymianom. Swetoniusz podaje też, że szczodry cesarz po pożarze Rzymu odbudował miasto z własnych funduszy, zaś „wszelkie dzieła sztuki ze swych apartamentów cesarskich przeznaczył do budowli publicznych i świątyń”³⁶. Z kolei we wstępie do polskiego wydania libretta Metastasia do opery Łaskawość Tytusa z 1779 roku³⁷ czytamy: „Nie znała Starożytność lepszego, ani bardziej kochanego Monarchy, nad Tytusa Wespazjana. Cnoty jego tak go miłym powszechnie uczyniły, iż rozkoszą Narodu ludzkiego był nazwany”³⁸.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że proponowane przez Baliszewskiego łączenie postaci klęczącej z obrazu Smuglewicza z pierwszą westalką Reą Sylwią jest wątpliwe. Oznaczałoby to bowiem, że w osobie wodza/cesarza przedstawiono Amuliusa, a więc uzurpatora władzy i mordercę bratanka³⁹. Trudno przypuszczać, żeby jego postać przedstawiono w takim *entourage'u* i w pełni chwały.

Wszystkie przywołane wyżej fakty i okoliczności przemawiałyby za polskim kontekstem alegorii *en grisaille* i potwierdzałyby tradycyjną atrybucję obrazu. Odnaleziony rysunek, wyglądający na projekt kompozycji malarskiej, zmusza jednak do zmiany perspektywy badawczej. Potrzebne jest bardziej krytyczne podejście do XIX-wiecznych źródeł historycznych, a z drugiej strony interpretację obrazów Smuglewicza powinna poprzedzać solidna analiza formalna.

Rysunek przypisywany de Lairesse'owi wystawiany był dwukrotnie na aukcjach: w 2013 roku w Bonhams pt. *Wódz rzymski przyjmujący hołd od królowej*, atrybuowany artyście z kręgu de Lairesse'a⁴⁰; w 2014 roku w brytyjskim domu aukcyjnym Gorringses⁴¹, gdzie przypisany został samemu mistrzowi⁴². Z informacji aukcyjnych wynika, że rysunek nosi znak własnościowy, którego używał Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meyran markiz Lagoy (1764–1829)⁴³. W swojej kolekcji miał ponad 3 000 rycin wielu autorów z różnych epok i szkół⁴⁴. Posiadał też, co nie jest bez znaczenia, dwa obrazy de Lairesse'a⁴⁵.

Gérard de Lairesse był malarzem i grafikiem, przedstawicielem klasycyzmu w malarstwie

holenderskim XVII wieku, twórcą obrazów historycznych i alegorycznych, w tym także licznych kompozycji *en grisaille*, autorem dwóch traktatów teoretyczno-praktycznych o malarstwie i rysunku. Jego obrazy w postaci kompozycji graficznych, jak i książki służące adeptom sztuki za podręczniki, były dobrze znane w europejskim środowisku artystycznym w XVIII wieku. Wiadomo, że Stanisław August posiadał w swojej bibliotece niemieckojęzyczne edycje tych dzieł (wydane w Norymberdze w 1727 i 1728)⁴⁶. Od początku wieku po lata osiemdziesiąte liczba wydań tych opracowań była spora, drukowano je w Amsterdamie, Berlinie, Haarlemie, Lipsku, Norymberdze, Londynie (w 1738 i 1778 traktat o malarstwie; 1777 traktat o rysunku), Pradze⁴⁷. O dużym znaczeniu de Lairesse'a w XVIII stuleciu świadczy też rycina sławiąca tego artystę *Alegoria ku chwale Gérarda de Lairesse'a* autorstwa Jeana Antoine'a Pierrona, według rysunku Carla Maratty (1791, Rijksmuseum, Amsterdam), wydana w 1791 roku w Paryżu. Trzeba nadmienić, że książki de Lairesse'a i ryciny według jego kompozycji były znane także artystom cechowym Gdańsk i Torunia w pierwszej połowie XVIII wieku⁴⁸. Można więc wnioskować, że w omawianym okresie często korzystano z inwencji holenderskiego artysty.

Należy podkreślić, że przedstawienia alegoryczne de Lairesse'a miały nierzadko kontekst polityczny. Te monochromatyczne przedstawienia bywały elementem dekoracji okolicznościowych, prezentowano je podczas uroczystości publicznych. Artysta tworzył też ryciny będące apoteozą rządów Wilhelma III Orańskiego. Jeśli przyjąć, że pierwowzorem obrazu Smuglewicza jest rysunek Holendra lub jego warsztatu, nie dziwi fakt, że jego przesłanie pasuje do kontekstu politycznego Polski w końcu XVIII wieku, mimo upływu ok. stu lat od powstania ostatnich dzieł de Lairesse'a (w 1690 malarz stracił wzrok w związku z wrodzoną chorobą weneryczną). Jeden z badaczy jego twórczości zauważył, że alegoria upadku Rzymu (*Upadek Rzymu*, obraz z 1689, o którym więcej poniżej) jest „funkcjonalna” w tym sensie, że mogłaby odnosić się do wydarzeń sto lat późniejszych, a mianowicie do upadku Republiki Zjednoczonych Prowincji w 1795 roku⁴⁹. To interesujące spostrzeżenie zachęca do refleksji nad ogólnymi problemami interpretacyjnymi,

w szczególności w odniesieniu do ikonografii obrazu przypisywanego Smuglewiczowi.

Arnold Houbraken (1660–1719), malarz i biograf artystów holenderskich, zwrócił uwagę na hermetyczność niektórych kompozycji de Lairese'a. Wiadomo, że malarz bardzo chętnie korzystał z *Ikonologii* Cesarego Ripy. Wiedzę o antyku zdobywał też w środowisku intelektualistów i literatów, m.in. dzięki znajomości z poetą Andriesem Pelsem⁵⁰ i przynależności do stowarzyszenia „Nil Volentibus Arduum”. Warto w tym miejscu zauważyć, że badania prowadzone nad twórczością Ripy wykazują jego dosyć swobodne korzystanie z przedstawień na starożytnych monetach i medalach. Dla autora *Ikonologii* ważniejszy niż kontekst historyczny i materialny numizmatów był potencjał komunikacyjny obrazów, których były nośnikami⁵¹.

Istotna zatem jest funkcja obrazo- i ideotwórcza tych przedstawień, wykorzystywana zarówno w sztuce, jak i retoryce. Przykładem dowolnego przetworzenia numizmatycznych wyobrażeń jest rysunek Lamberta Lombarda, tworzącego w Antwerpii w XVI wieku, znakomitego poprzednika de Lairese'a. Kompozycja ta jest kolażem przedstawień pochodzących z dwóch różnych monet⁵².

Przyjrzyjmy się zatem z bliska warszawskiemu płótnu i jego fragmentom, mając na uwadze, że jest skomplikowanym przedstawieniem alegorycznym o niejasnym przesłaniu. Otóż detale, typy fizjonomiczne, pozy postaci, ale też rozwiązania kompozycyjne można odnieść do konkretnych dzieł de Lairese'a. Alegoryczne, wielkoformatowe kompozycje monochromatyczne *Alegoria chwały Rzymu* (il. 9) i *Alegoria*

il. 9 Gérard de Lairese, *Alegoria chwały Rzymu*, 1689, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Loan City Hall Rotterdam
fot. Studio Tromp © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



il. 10 Gérard de Lairese, *Alegoria upadku Rzymu*, 1689, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
fot. Studio Tromp © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam





il. 11 Gérard de Laireesse (?), *Cesarz triumfalnie wjeżdżający do Rzymu*, Städel Museum, Frankfurt nad Menem
© Städel Museum, Frankfurt nad Menem

upadku Rzymu (il. 10) datowane na rok 1689, powstały najprawdopodobniej dla Wilhelma III, z przeznaczeniem do pałacu Het Loo⁵³. Z prawej od tronujszącej Romy widzimy trzy klęczące postacie symbolizujące poddaństwo podbitych ludów⁵⁴. Profil kobiety na pierwszym planie jest niemal identyczny z profilem klęczącej z warszawskiego obrazu. Te dwa „rzymskie” dzieła de Laireesse’a prowokują pytanie o „samodzielność” autora obrazu z MNW. Otwartość kompozycji alegorycznej tego typu na kontynuację lub dopełnienie na zasadzie tezy i antytezy może sugerować, że i płótno przypisywane Smuglewiczowi stanowiło pendant, a może nawet część cyklu. Tym bardziej, że realizacje *en grisaille* miały zastosowanie użytkowe, włączano je w oprawę architektoniczną wnętrz lub dekoracji okolicznościowych, przeznaczonych do przestrzeni publicznej. Warto jeszcze wspomnieć, że w zbiorach Städel Museum we Frankfurcie nad Menem przechowywany jest, przypisywany

de Laireesse’owi, rysunek (il. 11) tematycznie i kompozycyjnie bliski obrazowi z MNW (na rysunek została naniesiona siatka, ale malarska wersja tej kompozycji nie jest znana).

Klęcząca postać kobieca podobna jest także do postaci Granidy z obrazu de Laireesse’a *Granida i Daifilo* (ok. 1665–1668) (il. 12). Obie reprezentują ten sam typ fizjonomiczny. Zestawienie obrazu monochromatycznego z barwnym jest tym bardziej interesujące, że różnica dotyczy nie tylko ograniczenia do skali szarości w przypadku techniki *en grisaille*, ale też twardszego modelunku stosowanego przy imitowaniu rzeźby. Podsumowując: profil kobiety z obrazu przypisywanego Smuglewiczowi można zestawzić z co najmniej dwoma wizerunkami z obrazów de Laireesse’a (il. 13). Muszę tu podkreślić, że fizjonomie głównych postaci na obrazie są zdecydowanie inne niż te na rysunku sangwiną.

Kolejnymi postaciami, na które pragnę zwrócić uwagę, są żołnierze stojący z lewej strony,



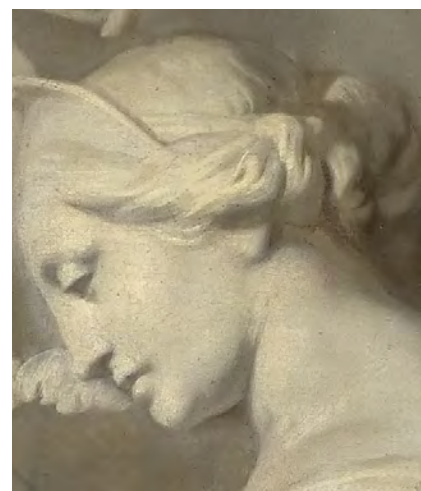
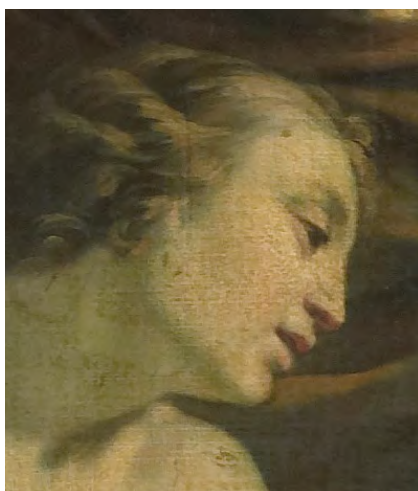
il. 12 Gérard de Laireesse, *Granida i Daifilo*, ok. 1665–1668, Rijksmuseum, Amsterdam
© Rijksmuseum, Amsterdam

za cesarzem. Na obrazie de Laireesse'a *Ecce Homo* (il. 14) w tym samym miejscu kompozycji stoi żołnierz w lwiej masce. Znow można zauważyć wyraźne podobieństwo rysów jego twarzy do fizjonomii jednego z mężczyzn w kompozycji monochromatycznej. Także poza wspartego o *fascies* i modelunek przedramienia powtarzają się w innych obrazach Holendra. Natomiast profil żołnierza, widocznego za stojącym pośrodku centurionem, powtarza rysunek twarzy z kompozycji de Laireesse'a wykonanej sangwiną (il. 15).

Przejdźmy teraz to kwestii komponowania obrazów przez de Laireesse'a, traktowania przez niego głębi i relacji przestrzennych. Dla tego malarza charakterystyczny jest obniżony punkt widzenia i taki sposób kadrowania, że dolna krawędź obrazów przecina sylwetki postaci

z tłumu widocznego w tle⁵⁵. Zabieg ten artysta zastosował np. w kompozycji *Namaszczenie Salomona* (ok. 1668, Cartwright Hall, Bradford, Wielka Brytania). Akwaforta wykonana według obrazu przez samego malarza wykazuje modyfikacje fragmentów tła, ale pozwala zapoznać się z typowym dla niego sposobem komponowania. Zwraca uwagę teatralizacja przedstawienia, zarówno w przypadku *Namaszczenia Salomona*, jak i warszawskiego obrazu, na których najważniejsze postacie stoją jak gdyby na proscenium. De Laireesse uważał, że najważniejsza scena powinna być umieszczona na pierwszym planie i na wyniesieniu. Główny motyw czy akcja powinna być najsilniej oświetlona i mieć najwyraźniejszy koloryt. Co do przedstawionych osób, to także relacje przestrzenne między nimi powinny

13



14



15



il. 13 Z lewej: Gérard de Lairese, *Granida i Daifilo* (fragment), pośrodku: Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria...* (fragment), z prawej: Gérard de Lairese, *Triumf Rzymu* (fragment)

il. 14 Z lewej: Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria...* (fragment), z prawej: Gérard de Lairese, *Ecce Homo* (fragment), Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruksela, fot. J. Geleyns © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruksela

il. 15 Z lewej: Franciszek Smuglewicz (?), *Alegoria...* (fragment), z prawej: Gérard de Lairese, *Głowy dwóch żołnierzy i głowa starszego mężczyzny* (fragment), Rijksmuseum, Amsterdam © Rijksmuseum, Amsterdam



il. 16 Pieter van den Berge według Gérarda de Lairese'a,
Odyseusz rozpoznaje Achilleś, Rijksmuseum, Amsterdam
© Rijksmuseum, Amsterdam

zależać od ich pozycji i zasług⁵⁶. Warszawski obraz w pełni odpowiada tym założeniom.

Zatrzymajmy się jeszcze przy rycinie Pietera van den Berge'a (il. 16), reprodukującej obraz de Lairese'a pt. *Odyseusz rozpoznaje Achilleś*. Obraz ten znany jest w innej wersji, *Achilles odnaleziony wśród córek Likomedesa* (Maurits-huis, Haga) – nie został tu uwzględniony posąg Apollina, na który chciałam zwrócić uwagę. Porównanie ryciny i warszawskiego obrazu wskazuje, że poza i postura przedstawionego na nich Apolla są podobne, różnica polega na tym, że postać jest odwrócona. Na rycinie posąg zamyka diagonalę, biegnącą z prawej na dole ku górze, po lewej. W kompozycji malarskiej mamy do czynienia z podobnym układem. Na rysunku sangwiną, będącym podstawą malarskiej kompozycji, postument z rzeźbą wypełnia dalszy plan, z prawej. Należy zauważyć, że malarz

dokonał uzasadnionej korekty względem kompozycji rysunkowej (jeśli założyć, że korzystał z tej, a nie innej wersji rysunku) – przesunął posąg w lewo, nie zbliżając go jednak do widza (bez zmiany skali)⁵⁷. Uniknął w ten sposób groteskowego zestawienia Sławy trąbiącej prosto w ucho Apolla. Szczegół ten świadczy również o tym, że odnaleziony rysunek jest pierwowzorem (ewentualnie wersją pierwowzoru) obrazu, a nie kompozycją sporządzoną wtórnie, na jego podstawie. Jasper Hillegers podał przykład modyfikacji kompozycji obrazu względem projektu, wymuszonej potrzebą dopasowania malowidła do miejsca przeznaczenia. Badacz porównał dwa przedstawienia *Alegorii Sztuk* – rysunku przygotowawczego sangwiną i realizacji malarskiej *en grisaille* (il. 17)⁵⁸.

Na zakończenie chciałam wspomnieć jeszcze o zabiegu marmoryzacji. Widoczne



il. 17 Z lewej: Gérard de Lairesse, *Alegoria Sztuk*, 1675–1683, Amsterdam Museum
© Amsterdam Museum
z prawej: Gérard de Lairesse, *Alegoria Sztuk*, 1675–1683, Rijksmuseum, Amsterdam
© Rijksmuseum, Amsterdam

na warszawskim płótnie linie żyłkowania w marmurze wyglądają bardzo podobnie do tych spotykanych na monochromatycznych obrazach alegorycznych de Lairesse'a w zbiorach Rijksmuseum. Wiadomo, że Holender był mistrzem w imitowaniu rozmaitych materiałów, m.in. różnych rodzajów kamienia. Osiągnął też doskonałość w iluzjonistycznym przedstawianiu kamiennej architektury z niszami oraz reliefów, co wykorzystywał, tworząc dekoracje

okazjonalne⁵⁹. Na rysunku sangwiną nie zaznaczono żyłkowania marmuru. Podobnie w innych kredkowych projektach do kompozycji *en grisaille* de Lairesse nie sugerował marmoryzacji.

Podsumowując powyższe zestawienia i analizy podobieństw, trzeba wyciągnąć następujące wnioski: jeśli obraz został wykonany przez Smuglewicza, artysta musiał mieć dostęp do rysunku samego de Lairesse'a lub jego warsztatu bądź jego kopii (przyjmijmy też ewentualność,

że sam mógł go skopiować), lub do ryciny powtarzającej tę kompozycję (choć należy pamiętać o tym, że kompozycja obrazu nie jest odwrócona względem rysunku). Po drugie, szczegóły formalne, podobieństwo typów fizjonomicznych, wskazują na znajomość dzieł oryginalnych Holendra – obrazów i rysunków, a nie tylko rycin. Do namalowania obrazu tak bardzo zbliżonego do dzieł de Lairese’a i jego warsztatu Smuglewicz potrzebował wielu informacji wizualnych.

Należy też zauważyć, że warszawski obraz odróżnia się od kompozycji *en grisaille* de Lairese’a twardszym modelunkiem światłocieniowym, podczas gdy XVII-wieczny mistrz uzyskiwał efekt bliski sfumato. Obrazy wykonane w konwencji *trompe-l’œil* stawiają jednak pewien opór analizie stylistycznej. By przywołać Mateusza Salwę, *trompe-l’œil* „wymyka się [...] analizom formalnym – udatna iluzja zakłada, by tak rzec, zerowy poziom stylu”⁶⁰. Według estetycznych preferencji de Lairese’a iluzjonizm malowidła to efekt pożądaný, ale wiąże się z tym wyzbycie się przez malarza własnego, indywidualnego stylu⁶¹.

Wróćmy jednak do omawianego obrazu. Jeśli powstał on w holenderskim warsztacie, jak trafił do polskich zbiorów? Wątek holendersko-polski wiąże się np. z osobą wspomnianego bankiera Piotra Blanka (kolekcjonera sztuki

pozyskującego dzieła także dla króla Stanisława Augusta), ale to tylko jedna z licznych możliwości. Należałoby wyjaśnić, jak obraz znalazł się w kolekcji Tomasza Zielińskiego, czy nie pochodził ze zbiorów Michała Bogorii Skotnickiego, malarza i kolekcjonera (Elżbieta Skotnicka opiekowała się wcześniej osieroconym Zielińskim). Obraz autorstwa de Lairese’a lub – co bardziej przekonujące – jego warsztatu mógł przywieźć do Polski sam Smuglewicz. W końcu rysunek, nieznana rycina według tejże kompozycji bądź sam obraz mogły trafić do Smuglewicza za pośrednictwem malarza Szymona Czechowicza (1689–1775), który był wujem matki Franciszka i uczył go malarstwa.

Magdalena Górka, w kontekście badań nad przedstawieniami personifikacji Polski w sztuce, napisała, że „numizmatyka rzymska była źródłem narodowej autokreacji”⁶². Ponieważ podstawą ikonograficzną płótna przypisywanego Smuglewiczowi jest zaczerpnięty z rzymskiej monety motyw *Roma resurgens*, proponuję przyjęcie – ze znakiem zapytania – tytułu: *Alegoria podniesienia Rzymu z upadku przez cesarza Wespazjana*. Interpretacja sceny, jak również kwestia autorstwa obrazu pozostają przedmiotem moich dalszych badań, a także badań konserwatorskich prowadzonych w Muzeum Narodowym w Warszawie.

PRZYPISY

¹ Edward Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa 1851, t. 2, s. 179–180.

² Irena Jakimowicz, *Tomasz Zieliński – kolekcjoner i mecenas*, red. Władysława Jaworska, Jerzy Pietrusiński, Wrocław 1973, s. 167.

³ *Katalog zbioru obrazów Feliksa Gebethnera wystawionych w Sali Resursy Obywatelskiej na rzecz Towarzystwa Muzycznego*, Warszawa 1881, s. 15.

⁴ *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 – 1886*, Lwów 1894, s. 39.

⁵ Jerzy Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce. 1760–1860. Z okazji wystawy*

retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r., Kraków 1898, s. 106.

⁶ Ibidem, s. 107.

⁷ Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, cz. 2, *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku (Renesans, barok, rokoko)*, Kraków 1926, s. 340.

⁸ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 3174 MNW.

⁹ Franciszek Smuglewicz, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi [w:] W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, red. Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 205–206 (Witold Dobrowolski, Krzysztof Załęski).

- ¹⁰ Mikołaj Baliszewski, *Polski artysta w „tempio del vero gusto”. Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 4, s. 765.
- ¹¹ Aleksandra Bernatowicz, *Franciszek Smuglewicz* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 11, red. Urszula Makowska, Warszawa 2023, s. 342.
- ¹² Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Warszawa 2024, s. 398–399.
- ¹³ *Thesaurus Selectorum Numismatum Antiquorum quo, Præter Imagines & Seriem Imperatorum Romanorum a C. Iul. Caesare, ad Constantinum Magnum [...] Cum singulorum succinta Descriptione & accurata Enarratione, Auctore Jac. Oiselio*, Amstelodami 1677, s. 127.
- ¹⁴ *Numismata Imperatorum Romanorum Praestantiora a Julio Caesare ad Postumum usque per Joannem Vaillant*, Tomus Primus, Romae [1743], s. 30.
- ¹⁵ Judyta Ścigała, *Roma renascens i Roma resurgens w ikonografii monet Galby, Witeliusza i Wespazjana*, „Wieki Stare i Nowe” 2018, t. 13, s. 28.
- ¹⁶ *Do Stanisława Małachowskiego Referendarza Koronnego. O Przyszłym Seymie Anonima Listów kilka. Część I. O Podźwignieniu Sił Kraiowych, 1788. Od dnia I. do 24. Sierpnia, W Warszawie [...] 1788–1790*.
- ¹⁷ Ibidem, s. 17.
- ¹⁸ Ibidem, s. 76–77.
- ¹⁹ Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Matka Spartanka. Opera w III aktach* [w:] idem, *Poezje zebrane*, Warszawa 1787, t. 2, s. 3.
- ²⁰ Ibidem, s. 24.
- ²¹ Ibidem, s. 13–15.
- ²² Alina Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Literatura i obyczaj*, Puławy 2011, s. 13.
- ²³ [s.a.], *Opisanie uroczystości...*, „Gazeta Warszawska” (Suplement do Gazety Warszawskiej) 1789, nr 39, [s.p.].
- ²⁴ Bartłomiej Szyndler, *Stanisław Nałęcz Małachowski 1736–1809*, Warszawa 1979, s. 93.
- ²⁵ [s.a.], „Gazeta Warszawska” (Suplement do Gazety Warszawskiej) 1789, nr 40, [s.p.].
- ²⁶ Johann Georg Holtzhey, *Na cześć Konstytucji 3 maja od obywateli Amsterdamu*, 1791, medal (srebro), zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. NPO 7409 MNW.
- ²⁷ „Gazeta Narodowa i Obca” 1791, nr 66, s. 263.
- ²⁸ Janina Ruszczycówna, *Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 2, s. 245–246, DOI: [10.11588/diglit.38030.24](https://doi.org/10.11588/diglit.38030.24).
- ²⁹ Franciszek Smuglewicz, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymowi*, op. cit., s. 206. Autorzy noty – Witold Dobrowolski oraz Krzysztof Załęski – napisali, że wymowa obrazu „odnosi się do osoby króla Stanisława Poniatowskiego, który po elekcji przybrał cesarskie imię Augusta”.
- ³⁰ *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764 – 1886...*, op. cit., s. 13.
- ³¹ Ibidem, s. 37.
- ³² Mikołaj Getka-Kenig, *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskrzeszonej” Polski lat 1807–1830*, Kraków 2017, s. 75.
- ³³ Adam Naruszewicz, *Oda III. Podziękowanie Królowi Jegomości za dane numizma pańskim portretem ozdobione* [w:] idem, *Poezje zebrane*, t. 1, red. Magdalena Banaszek, Warszawa 2005, s. 51.
- ³⁴ Ibidem, s. 403.
- ³⁵ Ibidem, s. 408.
- ³⁶ Ibidem, s. 409.
- ³⁷ *Zob. Damma tragiczne Łaskawość Tytusa z włoskiego języka Piotra Metastasio na polski przełożone przez X. Kaletana Skrzetuskiego Scholarum Piarum*, Warszawa 1779.
- ³⁸ Ibidem, [s.p.].
- ³⁹ *Tyta Liwiusza Dzieje rzymskie*, przeł. Józef Maxymilian Hr. Ossoliński, t. 1, Lwów 1850, s. 13.
- ⁴⁰ <https://www.bonhams.com/auction/20717/lot/285/circle-of-gerard-de-lairesse-liege-1641-1711-amsterdam-a-roman-general-receiving-obeisance-from-a-queen/>.
- ⁴¹ <https://www.invaluable.com/auction-lot/attributed-to-gerard-de-lairesse-1641-1711-a-roma-1456-c-8286a7604f?srsId=AfmBOorR9dHDPfi2ceoftmBdv021k7wVjkPPFR5e06OXDVQIRU16FvFT>.
- ⁴² Artysta zatrudniał wielu współpracowników, część ich nazwisk oraz dorobek są znane. W przypadku rysunków, często kopiowanych zgodnie z praktyką warsztatową, trudno jest jednoznacznie ustalić autorstwo.

- Zob. Weixuan Li, *The Hands Behind Lairese's Masterpieces: Gerard de Lairese's Workshop Practice*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1; DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.4](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.4); Jasper Hillegers, *The Drawings of Gérard de Lairese: State of Affairs*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1; DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.5](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.5).
- ⁴³ Biogram kolekcjonera wraz ze wzorem znaku własnościowego: <https://www.marquesdecollections.fr/FtImprimer/eb201dbe-688c-064a-888d-e5fcadd56731/false>.
- ⁴⁴ Ibidem.
- ⁴⁵ Tę informację otrzymałam od Jaspera Hillegersa, któremu w tym miejscu dziękuję.
- ⁴⁶ Tomasz Jakubowski, *Księgozbiór Stanisława Augusta – źródło wiedzy i inspiracji [w:] Splendor i wiedza. Biblioteka Królewska Stanisława Augusta. Eseje*, red. Alina Dziecioł, Tomasz Jakubowski, Warszawa 2022, s. 119.
- ⁴⁷ Alain Roy, *Gérard de Lairese (1640–1711)*, Paris 1992, s. 536.
- ⁴⁸ Anna Mosingiewicz, Emanuel Okoń, *O obrazach, skrzynce cechowej i „sztukach towarzyskich”. Uwagi o kształceniu artystycznym w Toruniu i Gdańsku na marginesie działalności Christiana Ernsta Ulricha, osiemnastowiecznego malarza w Toruniu*, „Zapiski Historyczne” 2010, t. 75, z. 1, s. 47–48.
- ⁴⁹ Derk Persant Snoep, *Gerard de Lairese als plafond-en kamerschilder*, „Bulletin van het Rijksmuseum” 1970, nr 4, s. 189, <https://www.jstor.org/stable/40381589?seq=1> [dostęp: 20.12.2024].
- ⁵⁰ Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen [...]*, Amsterdam 1718–1721, t. 3, s. 128–129. Powołuję się na tłumaczenie anglojęzyczne *Great Theatre of the Netherlandish Painters and Paintresses*, <https://houbraken-translated.rkd.nl/contents/>. Cytat: <https://houbraken-translated.rkd.nl/3-120-179/page-120129/> [dostęp: 10.10.2024]. Andries Pels (1631–1681) – dyrektor teatru w Amsterdamie w latach 1678–1680, współzałożyciel stowarzyszenia literackiego „Nil Volentibus Arduum” (‘Dla chcących nie ma rzeczy niemożliwych’) w 1669. <https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F435433>.
- ⁵¹ John Cunnally, *Reviewed Work(s). Le radici antiche dei simboli. Studi sull’Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l’antico by Maffei*, „Renaissance Quarterly” 2011, nr 3, s. 907, DOI: [10.1086/662871](https://doi.org/10.1086/662871).
- ⁵² Lambert Lombard – *peintre de la Renaissance, Liège 1505/06 – 1566, essais interdisciplinaires et catalogue de l’exposition*, red. Godelieve Denhaene, Bruxelles 2006, s. 119.
- ⁵³ Alain Roy, op. cit., s. 360.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 361.
- ⁵⁵ Eric Jan Sluijter, *On Gerard de Lairese’s „Frenchness”, his Liège roots, and his artistic integration in Amsterdam*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, nr 1, s. 20, DOI: [10.5092/jhna.2020.12.1.2](https://doi.org/10.5092/jhna.2020.12.1.2).
- ⁵⁶ Tijana Žakula, *Beauty, law and order: the holy trinity of de Lairese’s aesthetic [w:] eadem, Reforming Dutch art: Gerard de Lairese on beauty, morals and class*, „Simiolus” (Special Edition) 2013–2014, t. 37, s. 26, DOI: [10.2307/3780455](https://doi.org/10.2307/3780455).
- ⁵⁷ Podczas wypróbowywania różnych układów kompozycyjnych de Lairese posługiwał się postaciami wyciętymi z rysunków. Zob. Justyna Olszewska-Świetlik, Ewelina Maciejczyk, *Zagadnienia technologii i techniki malarskiej Gerarda de Lairese na podstawie traktatu o malarstwie „Het Groot Schilderboek”, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2016, t. 47, s. 140. Manipulowanie fragmentami projektu, jak można się domyślać, ograniczone było do jednego planu kompozycji dla uniknięcia zmiany skali i proporcji postaci. Kopiowanie całych kompozycji rysunkowych, jak i samych postaci z poszczególnych rysunków było praktykowane też w warsztacie wspomnianego Lamberta Lombarda: *Lambert Lombard – peintre de la Renaissance...*, op. cit., s. 108, 456–457, 458–459.*
- ⁵⁸ J. Hillegers, op. cit., s. 17.
- ⁵⁹ Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen [...]*, Amsterdam 1718–1721, t. 3, s. 117–118, <https://houbraken-translated.rkd.nl/contents/>.

⁶⁰ Mateusz Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 71.

⁶¹ J. Olszewska-Świetlik, E. Maciejczyk, op. cit., s. 137–138.

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

Baliszewski Mikołaj, *Polski artysta w „tempio del vero gusto”. Uwagi do rzymskiej biografii Franciszka Smuglewicza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2017, nr 4, s. 705–775.

Hillegers Jasper, *The Drawings of Gérard de Lairese: State of Affairs*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1, DOI: 10.5092/jhna.2020.12.1.5, <https://jhna.org/articles/the-drawings-of-gerard-de-lairesse/> [dostęp: 28.11.2024].

Li Weixuan, *The Hands Behind Lairese's Masterpieces: Gerard de Lairese's Workshop Practice*, „Journal of Historians of Netherlandish Art” 2020, t. 12, nr 1, DOI: 10.5092/jhna.2020.12.1.

Roy Alain, *Gérard de Lairese (1640–1711)*, Paris 1992.

Ruszczyńska Janina, *Konstytucja 3 maja 1791 r. w grafice XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 2, s. 234–248, DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.38030#0203>.

Splendor i wiedza. Biblioteka Królewska Stanisława Augusta. Eseje, red. Alina Dziecioł, Tomasz Jakubowski, Warszawa 2022.

Ściagała Judyta, *Roma renascens i Roma resurgens w ikonografii monet Galby, Witeliusza i Wespazjana*, „Wieki Stare i Nowe” 2018, t. 13, s. 20–32, DOI: <https://doi.org/10.31261/WSN.2018.18.02>.

Trankwillus Gajus Swetoniusz, *Żywoty cesarów*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Warszawa 2024.

Tyta Liwiusza *Dzieje rzymskie*, przeł. Józef Maxymilian Hr. Ossoliński, t. 1, Lwów 1850.

W kręgu wileńskiego klasycyzmu, red. Elżbieta Charazińska, Ryszard Bobrow, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000.

Žakula Tijana, *Reforming Dutch art: Gerard de Lairese on beauty, morals and class*, „Simiolus” (Special Edition) 2013–2014, t. 37, DOI: 10.2307/3780455, <https://www.jstor.org/stable/44794842>.

Dr Karolina Prymlewicz – historyczka sztuki, doktora nauk humanistycznych. Przez wiele lat pracowała w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie. Kuratorka wystaw i autorka tekstów na temat karykatury polskiej i obcej, ze szczególnym uwzględnieniem problemu humoru i satyry w prasie polskiej okresu PRL-u. Jej zainteresowania naukowe obejmują sztukę abstrakcyjną drugiej połowy XX wieku (zwłaszcza tendencje wizualistyczne) oraz zagadnienia percepcji wzrokowej. Autorka licznych biogramów polskich artystów współczesnych w *Allgemeines Künstlerlexikon*. Obecnie kustoszka w Muzeum Narodowym w Warszawie (Zbiory Malarstwa Polskiego do 1914 r.).