

Ptasznik strojący gitarę oraz trzy inne obrazy w kostiumie włoskim Jean-Baptiste'a Greuze'a Zapomniana próba libertyńskiej *peinture d'histoire*

Andrzej Pieńkos

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0630-3008](https://orcid.org/0000-0002-0630-3008)

ABSTRAKT

Po swoim głośnym sukcesie na Salonie 1755 w Paryżu Jean-Baptiste Greuze wyjechał na dwa lata do Włoch. W czasie pobytu interesował się zarówno tamtejszym folklorem, jak i sztuką antyku, renesansu i baroku włoskiego. Najważniejszym plonem tej podróży były „Cztery obrazy w kostiumie włoskim”, które zaprezentował na Salonie 1757: *Rozbite jajka*, *Neapolitański gest*, *Leniwa Włoszka*, *Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania*. Zostały one docenione i natychmiast zakupione przez kolekcjonerów, po czym jednak popadły w długie zapomnienie. Przywrócił je historii sztuki Willibald Sauerländer (1965), pisali o nich monografiści malarza Anita Brookner (1972) i Edgar Munhall (1976). Osobne studium poświęcił im Andrzej Pieńkos (1987). Zwykle jednak w publikacjach dotyczących Greuze'a lub szerzej sztuki francuskiej XVIII wieku są pomijane lub omawiane pobieżnie, jako epizod przejściowy przed głośnymi, wielofigurowymi scenami rodzinnymi malowanymi po 1760. Dzięki publikacjom Antoine'a Chatelaina (zwłaszcza wydany pod jego redakcją dziennik Louisa Gougenota, *Voyage dans différentes contrées de France et d'Italie*, Paris 2023) poznaliśmy więcej szczegółów dotyczących podróży po Włoszech Greuze'a z jego mecenasem, księdzem Gougenot. W niniejszy artykule autor referuje stan badań i opinii na temat wspomnianych czterech obrazów, ich losów i popularności, wyrażonej m.in. reprodukcjami graficznymi wykonanymi przez sławnego rytownika Pierre'a-Étienne'a Moitte'a. Zespół ten traktowany był najczęściej jako kontynuacja holandyzujących scen rodzajowych z czasu debiutu malarza w 1755, tu ubranych w kostium włoski, również jako zapowiedź ważniejszych dzieł późniejszych. Przyglądając się koncepcji Greuze'a tworzenia narracji w dwóch parach pendants, a także wykorzystania spójnej mieszanki różnych wzorów artystycznych, autor sugeruje, że „cztery obrazy w kostiumie włoskim”, a w największym stopniu *Ptasznik* z Muzeum Narodowego w Warszawie, stanowiły znakomicie przemyślany eksperyment nowoczesnej *peinture d'histoire*. „Formuła patosu” osiągnięta dzięki czytelnym nawiązaniom do znanych rzeźb antycznych, fresku Michała Anioła, być może również obrazów Caravaggia nadawała zwyczajnej powiastce libertyńskiej wysoką rangę, oczekiwaną w kręgu akademii. Współczesny włoski kostium połączony ze scenografią i reżyserią scen rodzajowych nawiązujących do popularnych wówczas wzorów sztuki holenderskiej XVII wieku trafiał z kolei w gusta kolekcjonerów, z którymi malarz od początku kariery się wiązał.

SŁOWA KLUCZOWE

Diderot, ekspresja, erotyka, holandyzm, libertynizm, malarstwo historyczne, moda włoska, podróż włoska, rodzajowość, rzeźba antyczna, Salon akademii

Ptasznik strojący gitarę oraz trzy inne obrazy w kostiumie włoskim Jean-Baptiste'a Greuze'a

Zapomniana próba libertyńskiej *peinture d'histoire*

Andrzej Pieńkos

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0630-3008](https://orcid.org/0000-0002-0630-3008)

Obraz Jean-Baptiste'a Greuze'a *Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania* (il. 1), wystawiony w Paryżu w 1757 roku, należy do najbardziej znanych i najczęściej reprodukowanych dzieł malarstwa europejskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie¹, gdzie figuruje pod tytułem *Gitarzysty*². Pojawia się w folderach reklamowych muzeum, na biletach wstępu, jego reprodukcja zdobiła nawet okładkę Encyklopedii muzycznej (wydanej przez PWN w 2001). W 1967 roku Poczta Polska poświęciła mu znaczek pocztowy, powrócił zresztą na znaczku francuskim w roku 2005, kiedy to upamiętniono rocznicę 200-lecia śmierci malarza. Obraz rzadko jednak był przedmiotem badań. Wzmiankowano go wprawdzie w biografiach i różnych pracach naukowych dotyczących malarza, wystawiono na jedynej jak dotąd wystawie retrospektywnej³, ale nie wprowadzono na dobre do refleksji nad sztuką francuską XVIII wieku.

Pierwsze opracowanie dzieła ogłosiłem w 1987 roku. Powstało ono w następstwie studium ikonograficznego sztuki Greuze'a, napisanego pod kierunkiem profesora Jana Białostockiego jako praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, i jednocześnie stanowiło część monografii malarza, która jednak nigdy nie ukazała się drukiem⁴. Powracałem później okazjonalnie do *Ptasznika*⁵, ostatnio wzmiankowałem obraz we wstępie do książki traktującej o związkach sztuk wizualnych i muzycznych⁶. Powód nie był



il. 1 Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta* (*Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania*), 1757, Muzeum Narodowe w Warszawie
fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

jednak natury sentymentalnej, *Gitarzysty* Greuze'a należy przecież do modelowych przykładów uobecniania muzyki w malarstwie. I jest on bez wątpienia obrazem wybitnym. W dodatku współtworzącym ciekawy eksperyment narracyjny i dramaturgiczny poprzez umieszczenie go w zestawie z malowanymi równocześnie obrazami – pendant *Leniwa Włoszka* (il. 2) i dwiema scenami wielofigurowymi *Rozbite jajka* i *Neapolitański gest* (il. 3–4). Było to więc przedsięwzięcie dobrze przemyślane, istotne dla tego 30-letniego artysty, w którym dostrzeżono już „Moliera wśród malarzy”⁷. Owych „czterech obrazów w kostiumie włoskim”⁸ nie należy więc postrzegać wyłącznie jako dowodu na modę włoską w ówczesnej ikonografii czy zapowiedź pomysłowości Greuze'a w zakresie rozwiązań serialnych (tj. tworzenia opowieści w parach czy cyklach). W mojej ocenie mamy tu bowiem

do czynienia z jednym z najciekawszych eksperymentów wizualno-narracyjnych w malarstwie europejskim połowy XVIII wieku.

Gdy we wrześniu 1755 roku malarz przekraczał Alpy wraz ze swoim mecenasem, księdzem Louisem Gougenotem, by w Italii pracować nad wspomnianymi obrazami, był już artystą ukształtowanym. Kilka miesięcy wcześniej został przyjęty do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w charakterze *agrée* (kandydata) i wystawił z sukcesem na Salonie akademii swoją pierwszą prezentację, pięć obrazów, m.in. wielofigurową scenę rodzinną *Lektura Biblii* (*Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants*) (il. 5), otwierającą późniejszą sekwencję najbardziej znanych dramatów rodzajowych w malarstwie Greuze'a, zbliżony w charakterze obraz *Zdradzony ślepiec* (*L'Aveugle trompé*, Muzeum im. Puszkina, Moskwa) oraz jedno



il. 2 Jean-Baptiste Greuze,
Leniwa Włoszka, 1756, Wadsworth
Atheneum, Museum of Art,
Hartford
fot. Wadsworth Atheneum,
Museum of Art, Hartford

il. 3 Jean-Baptiste Greuze, *Rozbite jajka*, 1756,
Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
fot. domena publiczna



il. 4 Jean-Baptiste Greuze, *Neapolitański gest*,
1757, Worcester Art Museum
fot. domena publiczna





il. 5 Jean-Baptiste Greuze, *Lektura Biblii*, 1755, Luwr, Paryż
fot. © Musée du Louvre / Tony Querrec

ze swoich arcydzieł malarskich, świadczące o pełnej maestrii technicznej: *Chłopiec śpiący na książce* (*Un Enfant qui s'est endormi sur son livre*) (il. 6)⁹. Zyskał duży rozgłos, kilka pochwalnych recenzji, sprzedał od razu trzy obrazy.

Podróż do Włoch została ufundowana przez wspomnianego księdza Gougenota, bowiem Greuze'owi nie należało się stypendium Prix de Rome, nagroda dla młodych adeptów akademii. Dzięki kronice Gougenota znamy przebieg całej wyprawy, postawę malarza i jego zainteresowania¹⁰. Część szkiców i studiów rysunkowych z podróży Greuze przeznaczył do zilustrowania rękopisu swojego dobroczyńcy¹¹ (il. 7–8). Wyprawa ta miała wyjątkowy charakter na tle ówczesnych podróży; jak relacjonuje możny mecenas, znawca i kolekcjoner sztuki, oprócz pasjonujących rozmów Greuze udzielał mu rad odnoszących się do notatek w dzienniku¹². Z zapisów dowiadujemy się, co widzieli podczas podróży, bogatej w atrakcje większości regionów i znanych miast włoskich, aż po Neapol, wiemy, że Greuze

podziwiał m.in. malowidła rzymskie w Herkulanum¹³. Pobyt w Italii okazał się ostatecznie dla Greuze'a dłuższy niż planowano, pozostał on w Rzymie jeszcze po wyjeździe swojego mecenasa, by studiować mistrzów renesansu, co mogłoby wydawać się zaskakujące dla malarza *bambochades*, czyli wzorowanych na malarstwie północnym mało znaczących scenek rodzajowych, bo z taką opinią artysta opuścił Francję. Złośliwy a wpływowy Pierre-Jean Mariette sugerował nawet, że pobyt we Włoszech jest całkiem niepotrzebny takiemu malarzowi, jego starania doceniono jednak w Paryżu i minister markiz de Marigny zgodził się na korzystanie przezeń w drodze wyjątku z mieszkania w Palazzo Mancini, siedzibie rzymskiej filii akademii¹⁴.

Gdy w 1987 roku zaproponowałem analizę ikonograficzną *Ptasznika* i trzech powiązanych z nim obrazów włoskich, opierałem się na stanie badań podsumowanym dziesięć lat wcześniej przez Edgara Munhalla w jego podstawowym katalogu wystawy monograficznej Greuze'a.



il. 6 Jean-Baptiste Greuze, *Chłopiec śpiący na książce*, 1755, Musée Fabre, Montpellier
fot. domena publiczna

Czy nasza wiedza o tych dziełach od tego czasu wzbogaciła się? Analiza ta pozostała jedynym opracowaniem czterech obrazów włoskich, pozostała też niemal niezauważona, nie tylko z powodu faktu bycia opublikowaną za „żelazną kurtyną”, ale zapewne również z powodu przyjętej a priori w badaniach marginalnej roli tych dzieł w sztuce epoki, i „pomocniczego” jedynie wymiaru niemal dwuletniego pobytu artysty we Włoszech. Jeszcze niedawno wybitny znawca sztuki francuskiej tego okresu Philippe Bordes, stwierdzał mimochodem, że Greuze’a „pociągala [wówczas] przede wszystkim malowniczość tamtejszego życia codziennego”¹⁵. Należy więc skonstatować zaskakującą nieobecność omawianych dzieł w najnowszej historii sztuki, wynikającą być może z rozproszenia zestawu, ale także wczesnego ich datowania, tj. powstania przed wielkimi sukcesami Greuze’a i apologią jego malarstwa pióra Denisa Diderota, który jak wiadomo zaczął regularnie omawiać Salony paryskie w 1759 roku. Siłą rzeczy w badaniach i wystawach dotyczących Diderota i sztuki jego

czasów te dzieła Greuze’a nie były uwzględniane, w przeciwieństwie do dorobku artysty z lat sześćdziesiątych i późniejszego. Największe zainteresowanie budziły charakterystyczne wizerunki dziewczęce (tzw. *Greuze Girl*)¹⁶, a także jego ambicje malarza historycznego, zaznaczone sławną i katastrofalną prezentacją obrazu *Septymiusz Sewer i Karakalla* (Luwr, Paryż) na Salonie 1769 roku¹⁷. Doceniano dążenie malarza do maksymalizacji „charakteru narracyjnego” obrazów, w pojedynczych scenach lub „dyptykach” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVIII wieku, tworzących głośny w swoim czasie „serial” moralizatorski¹⁸. Wpływowo książki Roberta Rosenbluma czy Thomasa E. Crowsa¹⁹ ugruntowały pozycję Greuze’a jako przede wszystkim autora tych właśnie moralizujących scen rodzinnych. Zasluga artysty jako twórcy nowoczesnego wyrażać się miała głównie w naśladowaniu lub rozwijaniu koncepcji sztuki Williama Hogartha²⁰, koncepcji wpisującej się w założenia Diderota. Omawiane tu cztery obrazy wypadały z obiegu, potraktowane jako dzieła młodzieńcze. Greuze pojechał przecież do Włoch po naukę, którą miał wykorzystać w swojej „dorzajej” twórczości, analizowano więc głównie konsekwencje tego pobytu, koncentrując się na okresie późniejszym. Na marginesie dodajmy, że takie ogniskowanie badań wyłączyło z nich również twórczość Greuze’a z ostatnich dekad jego życia, która czyni go ważnym reprezentantem neoklasycyzmu.

W gruncie rzeczy nadal pokutuje długa i jakże przestarzała tradycja postrzegania Greuze’a jako malarza „debiutującego” w 1761 roku z wielkim sukcesem tzw. *Wiejskiej narzeczonej* (*L’Accordée de village*)²¹ – a miał już wówczas 36 lat i za sobą udział w trzech Salonach. Wydaje się więc, że Greuze wciąż funkcjonuje w historii sztuki niemal wyłącznie jako malarz „epoki Diderota”, a jeśli brane są pod uwagę jego wczesne dzieła, to jedynie te, które „zapowiadały” późniejsze dokonania²². Spośród czterech obrazów włoskich *Ptasznik* (*Gitarzysta*) nie zapowiadał zdaje się niczego, pozostał więc najmniej komentowanym spośród dzieł zaprezentowanych przez malarza w okresie 1755–1759, do czego przyczyniła się zapewne także jego lokalizacja w muzeum warszawskim.

Emma Barker w swojej książce, skądinąd znakomitej i należącej do nielicznych opracowań



il. 7 Jean-Baptiste Greuze, *Młoda bolońska chłopka z kądziela*, 1755, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
fot. domena publiczna



il. 8 Jean-Baptiste Greuze, *Florentynka w czepku trzymająca ogrzewacz do rąk*, 1755, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
fot. domena publiczna

monograficznych artysty, omija ten obraz. Omawia związki i zależności Greuze'a, zwłaszcza jego twórczości młodzieńczej, od sztuki północnej XVII wieku, od *Flemish genre*²³. Skupia się na kilku scenach chłopskich, wywołując zainteresowania malarza z jego burgundzkiego, czytaj prowincjonalnego, pochodzenia. *Ptasznik* nie zostaje tu uwzględniony, nawet jako wyjątek potwierdzający regułę. Oczywiście, znajomość Holendrów i Flamandów wieku XVII jest w twórczości Greuze'a dobrze opracowana, dostrzegano tę zależność już za jego życia²⁴. Ich dzieła mógł podziwiać nie tylko dzięki reprodukcjom graficznym. Warto w tym miejscu przypomnieć, że znał blisko kilku paryskich rytowników specjalizujących się w upowszechnianiu tego malarstwa, w szczególności Jacquesa-Philippe'a Lebasa i Pierre'a-Étienne'a Moitte'a. Znał również znakomicie, i portretował, Johanna Georga Willego (choć źródłowo jest to potwierdzone dopiero od 1759), także grafika, ale

również marszanda i wpływowego propagatora „gustu północnego” we Francji. Bez większych wszakże trudności malarz mógł mieć również dostęp do oryginalnych obrazów, obracał się w kręgach kilku znanych ich kolekcjonerów. Na początku edukacji, przed przybyciem do Paryża, miał szanse zetknąć się z takim malarstwem w Lyonie. Do kwestii holandyzmu malarza powrócę jeszcze w dalszej części artykułu.

Po powrocie z Italii Greuze pospieszenie przygotował zestaw dzieł do pokazania na Salonie roku 1757, w tym portret swojego dobroczyńcy księdza Gougenota (Musée des Beaux-Arts, Dijon)²⁵ oraz znakomitego rzeźbiarza Jean-Baptiste'a Pigalle'a (zaginiony), któremu zawdzięczał pomoc jeszcze przed wyjazdem. Poza nimi katalog tej wystawy (*livret*) zapowiadał „quatre tableaux dans le Costume Italien, dont deux de 2 pieds 3 pouces sur 2 pieds 11 pouces de large, & les deux autres de 1 pied 11 pouces de haut sur un pied & demi de large”²⁶. Tymi dwoma

większymi obrazami były *Rozbite jajka* (*Les œufs cassés*)²⁷ i *Neapolitański gest* (*Le Geste napolitain*)²⁸. Obrazy te Greuze podarował Gougenotowi. Z dziennika księdza dowiadujemy się, że tytułowy gest, mający konotację erotyczną – a konkretnie oznaczający odmowę kontaktu seksualnego – zaobserwowali oni w Neapolu i był on inspiracją do powstania tego obrazu²⁹.

Oba te dzieła omawiano w historii sztuki dość zdawkowo³⁰. Bardziej szczegółowa analiza Bernadette Fort prowadzi, jak większość innych, do odczytania moralizatorskiego, mimo dwuznaczności: obraz pierwszy (jako taki podany w salono-wej prezentacji przez autora), czyli *Rozbite jajka*, głosić ma ostrzeżenie dla dziewczyny ukazanej w obrazie drugim, tj. *Neapolitańskim geście*. *Rozbite jajka* to najpewniej skutek igraszek miłosnych dwójki młodych, srogo napominanych przez matkę dziewczyny. Mimo pozornej lekkości anegdotycznej treści, malarz uzyskał efekt figur tak szlachetny, że „[godnymi] byłyby zdobić obraz historyczny”, jak zauważał jeden z ważniejszych obserwatorów ówczesnego życia artystyczne-

go – ksiądz Barthélemy³¹. Z kolei, jak dowodzi James Thompson, figlarne dziecko w pierwszej scenie nie pełni tylko roli rodzajowego przyjemnego ozdobnika. Polemizując z dawniejszymi interpretacjami wskazującymi na uosobienie w tej postaci dziecięcej naiwności i niewinnej nierozumności (w odniesieniu do erotycznego podtekstu), autor z mocą wydobywa aluzję do roli przebiegłego i przewrotnego Kupidyna, którą mógł chłopcu przypisać Greuze (il. 9)³². Istotnie, dziecięcy łuk i strzała leżące koło dziecka, ale także jego wspaniale wystudiowana twarz o perfidnym wyrazie, nie pozostawiają wątpliwości. Wydaje się wszakże, że polemistów należy pogodzić – nie tylko przecież w tym motywie i nie tylko w tym obrazie Greuze podjął wysublimowaną grę, używając atrybutów (często pozornie wedle tradycji ikonograficznej jednoznacznych), strojów, póz, gestów, mimiki, powiązań i kontrastów barwnych. Chłopiec może więc być zarazem przebiegłym Amorem i małym wieśniakiem bawiącym się w Amora, i niewinnym dzieckiem, jeszcze nierozumiejącym treści intrygi.



il. 9 Jean-Baptiste Greuze, *Studium postaci chłopca* z obrazu „*Rozbite jajka*”, ok. 1756, Albertina, Wiedeń
fot. domena publiczna



il. 10 Jean-Baptiste Greuze, *Studium postaci starszej kobiety* z obrazu „*Neapolitański gest*”, 1756, Getty Center, Los Angeles
fot. domena publiczna

Aluzje erotyczne są w obu obrazach oczywiste i wiążą się czy to ze starą tradycją ikonograficzną (rozbite jajko), czy podpatrzoną obyczajowością lokalną (wspomniany włoski gest odmowy). Intryga zostaje konsekwentnie rozpisana na dwa obrazy i wyrażona w teatralnych pozach oraz mimice wszystkich postaci. Wskazywane przez badaczy wzory, którymi mógł posłużyć się Greuze, są tu liczne, niektóre mogą budzić wątpliwości, ale wydaje się, że istotnie malarz podczas pobytu we Włoszech nie marnował czasu i szukał rozwiązań pozwalających uzyskać kondensację ekspresji. Wskazywano na posąg Herkulesa Farnese jako pierwowzór postaci młodzieńca w scenie z rozbitymi jajkami, z kolei posąg Niobidy z florenckich Uffizi dla uciekającego mężczyzny w drugim obrazie. W tymże starsza kobieta w rozpacz lub gniewie (il. 10) miałyby być inspirowana figurą Marii ze sławnego watykańskiego *Złożenia do grobu* Caravaggia³³. Jednocześnie dawniejsza wzmianka o naśladowaniu przez artystę Brouwera i Teniersa może być odniesiona i do tych obrazów, trafnie sytuując jeszcze jeden krąg inspiracji młodego Greuze'a (choć oczywiście oprócz Flamandów byli to także XVII-wieczni Holendrzy). Poza ogólnymi nawiązaniem do rodzajowości małych mistrzów północnych ewidentny jest wpływ ryciny Moitte'a według obrazu Fransa van Mierisa st. z ówczesnej kolekcji hrabiego Brühla, ryciny wchodzącej w skład serii reprodukcji arcydzieł z tego znanego zbioru – Greuze wzorował postać dziewczyny z pierwszej ze scen na figurze kobiecej holenderskiego malarza (il. 11–13)³⁴.

Drugą parę „obrazów w kostiumie włoskim” tworzyły *Leniwa Włoszka* (*Indolence* albo *La Paresseuse italienne*)³⁵ oraz nasz *Ptasznik*. Sauerländer utrzymywał, że Greuze wzorował figurę leniwej służącej na *Pokutującej Marii Magdalenie* Caravaggia (Galleria Doria Pamphilj w Rzymie), którą malarz mógł widzieć w czasie pobytu we Włoszech, a także być może u Giuseppe Marii Crespiego w obrazie *Kobieta szukająca pchły*, którego wersje znajdowały się w kolekcjach



florenckich³⁶. Przy czym aranżacja sceny przywołuje na myśl wnętrza z holenderskich scen kuchennych, m.in. Nicolaesa Maesa³⁷. Jak zauważył Colin Bailey, postać służącej, a także jej otoczenie, w tym niektóre atrybuty przypominają kilka innych, nieco późniejszych przedstawień kobiecych Greuze'a³⁸. Porozrzucane naczynia, butelki z winem, a przede wszystkim zżuty z nogi but dodatkowo wyjaśniają odbiorcom przedstawioną na obrazie sytuację, w której kobieta ulega uprzedmiotowieniu; staje się ofiarą zarówno własnej biernej postawy, jak i ataku partnera tudzież prześladowcy – czyli powracającego z polowania muzyka z drugiego obrazu.

Wyjątkowość *Ptasznika* dostrzegli polscy badacze już w 1955 roku, zanim pojawiły się nowoczesne badania nad *œuvre* Greuze'a i jego włoskim pobytem: „dzieło [...] odznaczające się realizmem i zaskakujące brakiem sentymentalizmu, tak znamienne dla późniejszych dzieł artysty”³⁹. Figurę ptasznika, myśliwego polującego na ptaki, a także symbolikę martwych ptaków odczytywano w epoce jednoznacznie w kategoriach podboju erotycznego – powraca ona zresztą potem u Greuze'a, kilkakrotnie

il. 12 Pierre-Étienne
Moitte według Jean-
-Baptiste'a Greuze'a,
Rozbite jajka, 1769,
Slovenská národná
galéria, Bratysława
fot. domena publiczna



il. 13 Pierre-Étienne
Moitte według Jean-
-Baptiste'a Greuze'a,
Neapolitański gest, 1763,
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork
fot. domena publiczna





il. 14 Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta*
(*Ptasznik strojący gitarę po powrocie*
z polowania), fragment

podejmującego temat dziewczyny oplakującej ptaka, m.in. w sławnym obrazie komentowanym przez Diderota w jego *Salonie 1765*⁴⁰. Jak zauważyła Fort⁴¹, ptasznik śmiało (prowokacyjnie?) spogląda na widza i wciąga go w historię, której kontynuacja znajduje się na pendant. Różne detale o mniej lub bardziej jednoznacznym skojarzeniu erotycznym jedynie umacniają odczytanie sensu akcji (już dokonanej, ale być może również planowanej) muzykującego mężczyzny, myśliwego (klatka, puste butelki po winie, przedmioty o fallicznych kształtach) (il. 14). Podobnie jak w całej serii włoskiej owe *accessories of Desire*, by posłużyć się terminem Fort⁴², są podane wprost i nie mogły zostać przeoczone przez wykształconych odbiorców malarstwa. Również skojarzenie uprawiania muzyki z zalotami nie było niczym niezwykłym⁴³. Odbiorcy dzieła z pewnością znali rozmaite przedstawienia grupowych lub indywidualnych popisów tego rodzaju, występujących zarówno

w malarstwie holenderskim XVII wieku (w kręgu caravaggionistów, u Jana Steena, Judith Leyster czy Jana Miense Molenaera), jak u Antoine'a Watteau i w jego kręgu. Wykazana zależność skróconej, pełnej napięcia figury zalotnika (il. 15) od jednego z *Ignudi* Michała Anioła, aktu z fresków z Kaplicy Sykstyńskiej, gdzie jak wiadomo Greuze pracował, stanowi jeszcze jeden przykład stapiania klasycznych inspiracji „wysokich” z tradycją północną⁴⁴. Otrzymujemy alegorię rozpusty (rozłożoną na dwa obrazy), personifikacje dwóch różnych temperamentów, powiastkę erotyczną w stylu typowym dla epoki.

Tajemniczym pozostaje fakt, w jakich okolicznościach i kiedy powstała replika obrazu, jak się zdaje autorska, znajdująca się obecnie w Musée d'Arts w Nantes jako depozyt Luwru (il. 16). Czy stanowi dowód na szczególną wówczas popularność tego obrazu?⁴⁵ Nic bowiem nie wiadomo o malarskich powtórzeniach pozostałych trzech scen włoskich.

il. 15 Jean-Baptiste Greuze,
Ptasznik, Bibliothèque
nationale de France, Paryż
fot. Bibliothèque nationale
de France, Paryż



Trzeba podkreślić, że nawiązania czy ukryte odwołania (często jednak czytelne dla ówczesnych odbiorców) do wzorów antycznych, włoskiego renesansu i baroku oraz wzorów holenderskich, nie spowodowały efektu eklektycznego. Obrazy w omawianej serii są spójne stylistycznie, i jak zwracano wielokrotnie uwagę, już zresztą w epoce, niektóre akcesoria zdają się tu przechodzić z obrazu na obraz; Greuze korzystał też z tych samych modeli, można więc sądzić, że nie ukrywał jedności sytuacyjnej i treściowej całej serii. We wszystkich obrazach użył podobnego „zmasowania” środków: wykorzystał wzmacniające ekspresję wzory antyczne i klasycznej sztuki włoskiej, wtopił je w teatralny kostium (umownie włoski), we wszystkich mamy do czynienia z nagromadzeniem przedmiotów o czytelnych konotacjach erotycznych⁴⁶. Pozostając pozornie na pozycjach (oficjalnie mu przyznanych) malarza rodzajowego, dbając o holendersko-flamandzkie „odsyłacze” swoich scen, Greuze stworzył już w pełni dojrzały

model nowej *peinture d'histoire*, rozgrywającej się we współczesnej scenografii i kostiumach. Jej nowoczesność polegała na przedstawieniu problematyki obyczajowej w niezawołowany sposób, już bez pasterskiego czy mitologicznego filtru. Wydaje się, że w omawianym tu zespole obrazów mamy do czynienia z refleksją na temat cyklu życia, w którym cnota staje się przedmiotem dwuznacznych aluzji.

Ów „wynalazek” Greuze’a jest oczywiście od dawna analizowany w literaturze naukowej. Próbuje tutaj przesunąć jedynie akcenty czy raczej jego datowanie: nie objawił się on dopiero w 1761 roku w *Wiejskiej narzeczonej* czy w 1763 w równie sławnym *Paralityku*⁴⁷. Wówczas, dzięki owym dużym, wielofigurowym scenom Greuze zostanie dostrzeżony i rozślawiony, i osiągnie status jednego z najbardziej pożądanych malarzy francuskich. Wydaje się jednak, że w tych wielkich rodzinnych scenach (i kolejnych w tym typie) osłabieniu ulegnie osiągnięte w „obrazach włoskich” napięcie, skondensowana „formuła

patetyczna". Rozmiarem płócien, liczbą *dramatis personae*, skomplikowaniem reżyserii malarz będzie walczył o uznanie jego wynalazku międzygatunkowego jako nowej formuły *peinture d'histoire* i pozycję reprezentanta najwyższej kategorii malarstwa. „Cztery obrazy w kostiumie włoskim”, mimo upowszechnienia w znakomitej jakości rycinach Moitte'a w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, ukryły się w cieniu tych sławniejszych obrazów – i pozostają w nim do dzisiaj.

Czy są one nadal pozbawione szans na rzeczywistą relację z próbującym je zobaczyć i odczytać widzem? Ten przecież staje w muzeach amerykańskich i w muzeum warszawskim (a także w Nantes) przed każdym z nich z osobna. Nawet jeśli Worcester i Nowy Jork (Hartford akurat leży po drodze) dzieli niespełna 300 km i kilka godzin jazdy, nie ma sposobu, by zrekonstruować dialog tych obrazów (pomijając *Ptasznika*). Cztery obrazy, powiązane koncepcją, ogólną tematyką i włoskim kostiumem, jako zespół zostały rozdzielone od razu po ich prezentacji na Salonie 1757, jednakże w obrębie najsilniej związanych par trwały długo

nierozdzielne. To w tym włoskim zestawie Greuze podjął po raz pierwszy w swojej twórczości próbę „usiecznienia” obrazów⁴⁸, tj. rozpisania ich sensów w kilku różnych dziełach, wzajemnie się uzupełniających.

Konkludując, *Ptasznik* nie zapowiada owej „wielkiej księgi zepsucia”⁴⁹, ale całkowicie już należy do tego ambitnego malarskiego traktatu pełnego świadomej ambiwalencji de/moralizacji, który Greuze będzie realizował na różne sposoby w wielu swoich późniejszych dziełach. Stanowi jednocześnie spełnioną już, a w zakresie malarskiej *qualité* jedną z najlepszych prób unifikacji tematyki „rodzajowej”, niskiej, z założeniami *peinture d'histoire*⁵⁰. Taki koncept obrazu wyróżnia go i jego pendant, nawet spośród owych „quatre tableaux dans le Costume Italien”, i wydaje się odróżniać od jego „leniwej” towarzyszk⁵¹. Oto bowiem idea, „wysoka” (*grande*) nie została zawarta w klasycznej *storia*, lecz w wizerunku jednej postaci, ubranej w kostium współczesny⁵².

Jeśli – za Michaeliem Friedem – za jeden z głównych pomysłów realizowanych

il. 16 Jean-Baptiste Greuze (?),
Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania, 1757 (?), Luwr, Paryż,
depozyt w Musée d'Arts, Nantes
fot. © Musée du Louvre / Gérard Blot



w dojrzałym malarstwie Greuze'a (tj. po 1761) uznać budowanie wrażenia „zaabsorbowania” postaci⁵³, to seria włoska była chyba próbą zwróconą w innym kierunku. Tutaj widz nie dałby rady wejść do rzeczywistości żadnej z tych scen, metodą sformułowaną wówczas przez Denisa Diderota w jego pismach krytycznych. W ich odczytaniu można natomiast podążyć za propozycjami m.in. Normana Brysona czy Marka Ledbury'ego, opisujących sposób obrazowania dwuznaczności u Greuze'a, nierzadko żartobliwy.

Pozostaje jeszcze problem włoskiego kostiumu i scenerii – Greuze odszedł bowiem w tych obrazach od świata francuskiej (własnej, burgundzkiej?) prowincji, pokazywanego w scenach rodzajowych z Salonu 1755, do którego to świata zresztą po kilku latach powróci w swoich sławnych scenach rodzinnych. Czy powód był trywialny: moda i chwilowa fascynacja Italią (potwierdzona zresztą źródłowo) w czasie pobytu tamże, albo chęć trafienia do nabywców? Zainteresowanie miejscowymi strojami i obyczajowością Greuze przejawiał w czasie podróży, w czym oczywiście nie był oryginalny⁵⁴. Czy śmiała, libertyńska opowieść postanowił, z ostrożności, zawrzeć w bezpiecznej „ramie”, przykryć włoską malowniczością, jakby z komedii włoskiej, i oddalić tym samym od skojarzeń z rzeczywistym światem, od którego obrazowania rozpoczął swoją twórczość? „Cztery obrazy w kostiumie włoskim” były jego pierwszymi dziełami o wymowie erotycznej. Niebawem

jednak tematykę tę podejmie już bez tego kostiumu, dziewczęta ze zbitym lustrem czy dzbankiem, opłakujące martwego ptaka, malowane wielokrotnie zwłaszcza w latach sześćdziesiątych – najpoważniejsza w sztuce europejskiej XVIII wieku rozprawa na temat moralnych i innych okoliczności inicjacji seksualnej – mogły już wprost uchodzić za rodowite Paryżanki.

Możemy mieć pewność, że po sukcesie roku 1755, potwierdzonym zaproszeniem do Włoch przez możnego mecenasa, znany z ambicji (którą współcześni określali często jako nadmierną) malarz postanowił budować swoją karierę pod kątem dwóch adresatów: królewskiej akademii i jej szeroko pojętego kręgu (w tym np. ministra Marigny'ego czy ambasadora francuskiego w Italii, księcia de Choiseula) oraz arystokratycznej i burżuazyjnej grupy bogatych amatorów sztuki. Środowiska te splatały się, ale do pierwszego trafiał w pierwszym rzędzie (przynajmniej w wymiarze oficjalnej teorii) szacunek dla tradycji klasycznej, antyku, renesansu, Nicolasa Poussina i Charlesa Le Bruna; dla drugiego w coraz większym stopniu liczyły się wartości „niższego” rodzaju, pikantna tematyka, podążanie śladami coraz wyżej wycenianych „małych mistrzów” XVII wieku, jak David Teniers młodszy czy Frans Mieris, wreszcie malowniczość czy to w ich stylu, czy to zabarwiona fascynacją włoskimi praczkami, bandytami, szarlatanami, fałszywą nierzadko galanterią tamtejszych amantów.

- ¹ Obraz pojawia się od dawna w polskich publikacjach traktujących o najważniejszych dziełach malarstwa obcego w naszych zbiorach. Zob. m.in. Jan Białostocki, Michał Walicki, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300–1800*, Warszawa 1955, s. 548–549; Dorota Folga-Januszczyńska, *111 arcydzieł Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2000, s. 129; Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta (Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania)* [w:] *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunek XVIII wieku ze zbiorów polskich*, red. Iwona Danielewicz, Justyna Guze, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009, s. 230–231 (Iwona Danielewicz). W związku z tą wystawą wydano specjalny dodatek do „Gazety Wyborczej” (28 lutego 2009), który reklamowała całostronicowa reprodukcja obrazu Greuze’a. Zob. też: Agnieszka Morawińska, *Muzeum Narodowe w Warszawie*, London 2016, s. 30–31. Director’s Choice; gdzie znajdziemy opis tego obrazu wśród wybranych chef-d’œuvre’ów ówczesnej dyrektor MNW (wydana została również wersja angielska). Ostatnie opracowanie naukowe obrazu zob. Iwona Danielewicz, *French Painting from the 16th to 20th Century in the Collection of the National Museum in Warsaw*, red. Antoni Ziemia, Warsaw 2019, s. 103–106, kat. nr 75. W literaturze europejskiej i amerykańskiej zob. Anita Brookner, *Greuze: The Rise and Fall of an 18th Century Phenomenon*, London 1972; Heather McPherson, *Jean-Baptiste Greuze’s Italian Sojourn 1755–57*, „Studies in 18th Century Culture” 1985, 14, s. 93–107; *Greuze the Draftsman*, red. Edgar Munhall, kat. wyst., Frick Collection, Nowy Jork, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, London 2002; *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, red. Colin B. Bailey, Philip Conisbee, Thomas W. Gaehtgens, kat. wyst., National Gallery of Canada, Ottawa, National Gallery of Art, Washington, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2004 (dostępny także po angielsku); Bernadette Fort, *The Greuze Girl. The Invention of a Pictorial Paradigm* [w:] *French Genre Painting in the 18th Century*, red. Philip Conisbee, Washington 2007, s. 129–151. Obraz nie wszedł jednak do obiegu w literaturze światowej. Autor nie przywołuje tutaj katalogu wystawy Greuze’a, która odbyła się w paryskim Petit Palais jesienią 2025, ponieważ tekst został złożony do publikacji przed jej otwarciem.
- ² Oryginalny tytuł z czasu wystawienia na Salonie w Paryżu w 1757: *Un Oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa Guitarre*; później, zwłaszcza w tekstach o charakterze popularnonaukowym, często tytułowany krótko *Gitarzystą*. Choć tytuł ten jest historycznie nieprawidłowy, przyjął się i funkcjonuje w obiegu. W katalogu Jeana Martina, *Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné de Jean Baptiste Greuze* (Paris 1908, s. 10) wzmiankowana jest jeszcze inna wersja tytułu: *L’Accordeur de guitare ou le Donneur de sérénade*. Ta ostatnia została zaczerpnięta bezpośrednio z niedatowanej ryciny według obrazu, autorstwa Pierre-Étienne’a Moitte’a, pojawiała się więc już w epoce. W eseju omawiającym przemiany malarstwa francuskiego na potrzeby jego prezentacji publiczności polskiej Emmanuel Starcky odwołał się do warszawskiego obrazu, używając – zapewne przez kontaminację z innym obrazem Greuze’a – tytułu *Neapolitański gitarzysta* [sic]. Zob. Emmanuel Starcky, *Dzień i noc niczym symfonia* [w:] *Cienie i światła. Cztery wieki malarstwa francuskiego*, red. Daniela Galas, Monika Myszor-Cieciela, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2009, s. 48–49.
- ³ *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, red. Edgar Munhall, kat. wyst., Wadsworth Atheneum, Hartford, California Palace of Legion of Honor, San Francisco, Musée des Beaux-Arts, Dijon, Hartford 1976. Wystawa i publikacja odbiły się wówczas szerokim echem w świecie naukowym, recenzowane były przez wiele znakomitości historii sztuki, jak Rüdiger Klessmann, Michael Levey, Robert Rosenblum, Antoine Schnapper. Katalog Munhalla do

- dzisiaj stanowi najpełniejsze opracowanie życia i twórczości Greuze'a.
- ⁴ Andrzej Pieńkos, *L'Oiseleur et les trois autres « tableaux dans le costume italien »*. *Quelques remarques sur l'œuvre de jeunesse de J.-B. Greuze*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1987, R. 28, nr 1–2, s. 1–13.
- ⁵ Jean-Baptiste Greuze, *Gitarzysta (Ptasznik strojący gitarę po powrocie z polowania)* [w:] *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, red. Anna Kozak, Antoni Ziemia, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 216 (Andrzej Pieńkos); Andrzej Pieńkos, „Malarstwo na ciemniejącej porcelanie”? *Powikłana kariera sentymentalizmu Greuze'a* [w:] *Le siècle français...*, op. cit., s. 116; idem, *Nieznane arcydzieło. Przewrotny Papageno*, „Art and Business” 2012, nr 6, s. 100–102.
- ⁶ Andrzej Pieńkos, *Odważył się namalować głos. O odwiecznej albo tylko nowoczesnej analogii*, Warszawa 2024, s. 9–11.
- ⁷ W pochwalnej recenzji z Salonu 1755 autorstwa księdza Josepha de La Porte, *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, [s.l.] 1755.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ Nie wystawił natomiast równie znakomitego malarsko *Portretu Josepha*, modela z Akademii Królewskiej, datowanego na 1755 (Luwr, Paryż). Obraz ten porównywano wielokrotnie do dzieł Rembrandta, a kiedy trafił do kolekcji hrabiego de Vence, został umieszczony obok młodzieńczego *Autoportretu Holendra*.
- ¹⁰ Pozostający do niedawna w rękopisie w kolekcji prywatnej dziennik księdza podróżnika został niedawno wspólnie wydany drukiem, z komentarzami naukowymi i ilustracjami: Louis Gougenot, *Voyage dans différentes contrées de France et d'Italie*, red. Antoine Chatelain, Paris 2023. Na temat tego znawcy sztuki zob. Hélène Guicharnaud, *Un Collectionneur parisien, ami de Greuze et de Pigalle, l'abbé Louis Gougenot (1724–1767)*, „Gazette des Beaux-Arts” 1999, R. 6, nr 134, lipiec–sierpień, s. 46–53. Interesujący wątek, pozornie tylko anegdotycznej natury, związany z rzymskim pobytem Greuze'a, przywołuje Konrad Niemira w monografii Norblina: *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie*, Gdańsk 2022, s. 24–27.
- ¹¹ Następnie owe studia kostiumów włoskich zostały uzupełnione kilkunastoma innymi i posłużyły za podstawę dla serii graficznej 25 plansz, którą sporządził w 1768. Pierre-Étienne Moitte, z pomocą swojego syna i córki oraz malarza Jean-Baptiste'a Lallemanda (który dodawał tła pejzażowe) jako *Divers habillements suivant le costume d'Italie dessinés d'après nature par J.B. Greuze peintre du roi*. Zob. *Greuze the Draftsman*, op. cit., s. 44–49; Antoine Chatelain, *Jean-Baptiste Greuze à Rome (1755–1757). Quelques remarques sur son activité de dessinateur*, „Les cahiers d'histoire de l'art” 2022, 20, s. 53–63. Wśród szkiców podróży Greuze'a znajduje się również niezwykle rysunek „reporterski” z pokonywania przez ekipę przełęczy Mont-Cenis w Sabaudii.
- ¹² L. Gougenot, op. cit., t. 1, s. 6.
- ¹³ Ibidem, t. 2, s. 323.
- ¹⁴ Fakty te relacjonuje Heather McPherson, op. cit., s. 93–95. Zob. też: A. Chatelain, *Jean-Baptiste Greuze...*, op. cit., s. 54–55. Autor opisuje pobyt włoski Greuze'a, wzmiankując m.in. jego rysunkowe studia fresku Domenichina czy rzeźby Giovanniego Lorenza Berniniego, ale przede wszystkim akcentuje odzwierciedlające się w owych studiach zainteresowanie włoską malowniczością. Warto dodać, że nieoczywiste w tym czasie zainteresowanie sztuką Berniniego ujawni się niedługo potem w ciekawej scenie Greuze'a *Cisza!* (albo *Odpooczynek*, 1759, kolekcja królewska w Londynie), w której poza kobiety będzie echem personifikacji Caritas z nagrobka Urbana VIII z bazyliki św. Piotra.
- ¹⁵ Philippe Bordes, *Préface* [w:] Yuriko Jackall, *Les têtes d'expression du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725–1805). La fortune d'un genre*, Paris 2022, s. 9.
- ¹⁶ Zob. zwł.: Bernadette Fort, *The Greuze Girl: the Invention of a Pictorial Paradigm* [w:] *French Genre Painting in the 18th Century*, red. Philip Conisbee, Washington D.C. 2007, s. 129–151; Jennifer Milam, *Greuze Girls and the Painterly Embodiment of Sexual Pleasure* [w:] *Making Waves. Crosscurrents*

in the Study of Nineteenth-Century Art, red. Laurinda Dixon, Gabriel P. Weisberg, Turnhout 2019, s. 95–100. W szerszym kontekście rozpatrywania malarza jako reprezentanta tendencji *sensibilité* zob. Britta Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*, Göttingen 2018; Y. Jackall, op. cit. Ten zakres twórczości Greuze'a został w ostatnich dekadach najgłębiej zbadany i doczekał się rewaluacji.

- ¹⁷ Zob. m.in. Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris 1996, s. 50–53; Thomas Kirchner, « *Observons le monde* ». *La réalité sociale dans la peinture française du XVIII^e siècle* [w:] *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, red. Thomas W. Gaehtgens et al., Paris 2001, s. 373–376; Mark Ledbury, *Heroes and Villains: History Painting and the Critical Sphere* [w:] *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, red. Christian Michel i Carl Magnusson, Paris 2013, s. 30–31. Obrazowi i wystąpieniu artysty z obrazem „antycznym” jako *morceau de réception*, które miało mu otworzyć drogę do pełnego członkostwa w akademii na prawach malarza historycznego, poświęcono także osobną wystawę i katalog: *Greuze et l'affaire du « Septime Severe »*, red. Annick Lemoine, kat. wyst., Musée Greuze, Tournus, Paris 2005. Szczegółowo zostały tam opisane okoliczności tej zaskakującej decyzji malarza, skandalu po decyzji akademii (która przyjęła jednak Greuze'a w „niskiej” kategorii malarza rodzajowego) oraz późniejszej kariery obrażonego artysty, który odtąd zrezygnował z wystawiania na Salonach. Jak wiadomo, obraz został wystawiony na Salonie w 1769; członkowie akademii przyjęli nowego członka z entuzjazmem i honorami, ale pod koniec ceremonii jej dyrektor zwrócił się do Greuze'a tymi podobno słowy: „Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre; elle a eu égard à vos anciennes Productions, qui sont Excellentes, et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous” („Panie, akademia przyjęła pana, ale tylko jako malarza rodzajowego; akademia ma szacunek dla pańskich poprzednich dzieł, które są doskonałe, ale przymknęła oczy na to tutaj,

które jest niegodne, zarówno jej, jak i pana samego”). Rozgniewany Greuze pokłócił się ze swoimi towarzyszami z akademii i przestał wystawiać na jej salonach aż do 1804, kiedy rewolucja otworzyła drzwi akademii dla wszystkich.

- ¹⁸ „Ten narracyjny charakter jest dostrzegalny w całej produkcji Greuze'a” – pisze Emmanuelle Brugerolles, *Essai. Jean-Baptiste Greuze*, wstęp do: Antoine Chatelain, *Greuze, l'enfance et la famille*, kat. wyst., Galerie Eric Coatalem, Paris 2024, s. 16. I nawet współcześnie autorka analizująca ten fenomen pomija całkowicie „cztery obrazy w kostiumie włoskim”. Od przywołania *Lektury Biblii z 1755* przeskakuje szybko do *Wiejskiej narzeczonej z 1761* i scen późniejszych.
- ¹⁹ Zob. Robert Rosenblum, *Transformations in Late 18th Century Art*, Princeton 1967 i kolejne wydania; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*, New Haven 1985.
- ²⁰ To powinowactwo podkreślali już bracia de Goncourt. Zob. m.in. Norman Bryson, *Word and image. French painting of the ancien régime*, Cambridge 1981, s. 147–149 (autor nie bierze jednak pod uwagę obrazów włoskich); Werner Busch, *Das sentimentalische Bild*, München 1993, s. 49; James Thompson, *Jean-Baptiste Greuze*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin” 1989–1990 (Winter), s. 39–40; Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge 2005, s. 85.
- ²¹ Właściwy tytuł: *Un Mariage, et l'instant où le père de l'Accordée délivre la dot à son gendre*; obecnie w paryskim Luwrze.
- ²² Głównie wspomniana scena *Ojciec czytający dzieciom Biblię z 1755*.
- ²³ E. Barker, op. cit., s. 22 i nn.
- ²⁴ Jako „młodego naśladowcę Brouwera i Teniersa” określał go Guillaume Baillet de Saint-Jullien w recenzji z Salonu 1755: *Caractères des peintres français actuellement vivans*, Paris 1759, s. 6.
- ²⁵ Pierre Quarré, *Acquisitions pour le musée: Portrait de l'abbé Gougenot par Greuze*, „Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon” 1970–1972, s. 17–24.
- ²⁶ Cyt. za: *Greuze the Draftsman*, op. cit., s. 20.
- ²⁷ W zbiorach Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, sygnowany „Greuze f. Roma 1756”. Opis na Salonie był długi: *Une Mère grondant*

un jeune Homme pour avoir renversé un Panier d'Œufs que sa Servante apportoit du Marché. Un Enfant tente de raccomoder un œuf cassé.

²⁸ W zbiorach Worcester Art Museum, sygnowany „Greuze Roma 1757”. Pełny tytuł: *Une Jeune italienne congédiant (avec le geste napolitain) un cavalier portugais travesti, et reconnu par sa suivante: deux enfants ornent ce sujet, l'un retient un chien qui abboye.*

²⁹ L. Gougenot, op. cit., t. 2, s. 251. Charakterystyczny gest zgiętej ręki przy szyi dziewczyny miał oznaczać odmowę mężczyźnie. W zobrazowanej sytuacji jej postawa może być bardziej skomplikowana, bowiem to jej matka wydaje się właśnie demaskować przebranego sprzedawcę (w rzeczywistości szlachcica, co ujawnia jego strój pod płaszczem), zatem odrzucenie zalotnika nie musiało być dobrowolne. Oba te obrazy pozostały w zbiorach księdza do jego śmierci w 1767, po czym trafiły w ręce jego brata, Georges'a Gougenota de Croissy.

³⁰ *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, op. cit., s. 40–41, 48–50; J. Thompson, *Jean-Baptiste Greuze...*, op. cit., s. 13–17; Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, „Studies on Voltaire and the 18th Century” 2000, 380, s. 135–138; *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, red. Colin B. Bailey, Philip Conisbee, Thomas W. Gaehtgens, kat. wyst., National Gallery of Canada, Ottawa, National Gallery of Art, Washington, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2004, s. 266–267; Mark Ledbury, *Greuze in Limbo. Being “Betwixt and Between”*, „Studies in the History of Art” 2007, nr 72, s. 187–188; B. Fort, *The Greuze Girl...*, op. cit., s. 131–133; *L'empire des sens: de Boucher à Greuze*, red. Annick Lemoine, kat. wyst., Musée Cognacq-Jay w Paryżu, Paris 2020, s. 136.

³¹ W liście adresowanym do innej znaczącej osobistości świata sztuki, hrabiego de Caylusa, pisanym z Włoch, po zobaczeniu obrazu na żywo, 12 maja 1756. Cyt. za: Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage en Italie de M. l'abbé Barthélemy de l'Académie française de celle des inscriptions et belles-lettres...*, Paris 1801, nr 22.

³² James Thompson, *A Study by Greuze for Broken Eggs*, „The Metropolitan Museum of Art Journal” 1984, 17, s. 47–48. Polemika dotyczy dawnej monografii Louisa Hauteceœura (*Greuze*, Paris 1913, s. 22) i katalogu Edgara Munhalla (*Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, op. cit., s. 40). Thompson zwraca uwagę w tym kontekście na rysunek Greuze'a, studium postaci chłopca do tego obrazu (Wiedeń, Albertina). Zob. też: A. Chatelain, *Greuze...*, op. cit., s. 48–50.

³³ H. McPherson, op. cit., s. 104–105.

³⁴ A. Brookner, op. cit., s. 97–98. Obraz van Mierisa znajduje się w petersburskim Ermitażu. Podpis pod ryciną Moitte'a nie pozostawia zresztą wątpliwości co do erotycznego rozumienia przesłania. Moitte współpracował długo z Greuze'm, oprócz serii kostiumologicznej wykonał graficzne interpretacje obrazów *Neapolitański gest* (1763), *Ptasznik* (*Le Donneur de Serenade*, 1765), *Leniwa Włoszka* i właśnie *Rozbite jajka* (1769). Szerzej na temat inspiracji i powinowactw północnych w twórczości Greuze'a zob. m.in.: A. Brookner, op. cit., s. 38–44; *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIII^e siècle*, red. Hervé Oursel, kat. wyst., Musée des Beaux-Arts, Lille, Lille 1985, s. 103–107; Andrzej Pieńkos, *Holandyzm w malarstwie francuskim XVIII wieku. W oczekiwaniu na syntezę*, „Ikonotheka” 1994, 7, s. 80–83; Agnieszka Rosales Rodríguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, zwłaszcza s. 58–59 i 215, gdzie jako modelowe przykłady wpływów holenderskich w twórczości Greuze'a podane są obrazy *Leniwa Włoszka* i *Ptasznik*.

³⁵ W zbiorach Hartford, Wadsworth Atheneum Art Museum. Z kolekcji Boyer de Fonscolombe'a w Hôtel Grimaldi-Régusse w Aix-en-Provence obraz sprzedano w 1790 i przechodził przez kolejne ręce do 1862, gdy został zakupiony przez Konstantego Branickiego do jego kolekcji w Paryżu; po 1882 wędrował przez zbiory rodzinne Radziwiłłów i Branickich w Rzymie, Paryżu i Warszawie; w 1927 kupiony przez firmę Wildenstein & Co., by w 1934 zostać

- ostatecznie sprzedanym do Wadsworth Atheneum. Droga ta w świetle nowych badań nie jest jednak całkiem pewna – zob. Tomasz F. de Rosset, 'Habent sua fata picturae' – gabinet obrazów hr. Konstantego Branickiego w Paryżu, „Studia Wilanowskie” 2025, 32 [w druku]; zob. też wczesną analizę obrazu: Glenway Wescott, *Poor Greuze*, „Wadsworth Atheneum Bulletin” 1935, 13, nr 1, s. 7.
- ³⁶ Willibald Sauerländer, *Pathosfiguren im Oeuvre des J.B. Greuze* [w:] Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag, red. Georg Kauffmann, Willibald Sauerländer, Berlin 1965, s. 146–150 – tekst ten ustanowił przełom w postrzeganiu rodzajowości w malarstwie Greuze’a; zob. Thomas W. Gaehtgens, *Greuze – Fragonard – Houdon – David: das Kunstwerk in der französischen Aufklärung* [w:] Willibald Sauerländer und die Kunstgeschichte, red. Ulrich Pfisterer, Franz Hefele, München 2022, s. 107–128. Zob. też omówienie obrazu w: *Meisterwerke der französischen Genremalerei...*, op. cit., s. 270. W kontekście późniejszej twórczości malarza: Mary D. Sheriff, *Moved by Love. Inspired Artists and Deviant Women in 18th Century France*, Chicago 2004, s. 115–118.
- ³⁷ Rozmaite bliższe i dalsze analogie holenderskie przywołuję w: A. Pieńkos, *L'Oiseleur...*, op. cit., s. 4–7.
- ³⁸ Colin B. Bailey, *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress*, Los Angeles 2000, s. 2733. Zob. też: Richard Rand et al., *Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, kat. wyst., Hood Museum of Art, Hanover, Princeton 1997, s. 147–149.
- ³⁹ J. Białostocki, M. Walicki, *Malarstwo europejskie...*, op. cit., s. 548. Obraz podobnie jak jego pendant już na Salonie 1757 figurował z adnotacją „Ce Tableau appartient à M. Boyer de Fonscolombe, & est tiré de son Cabinet à Aix en Provence”. Ten lokalny prowansalski dostojnik był znanym kolekcjonerem malarstwa szkół północnych. W połowie XIX w. obraz trafił do kolekcji Ksawerego Branickiego w Paryżu, później znajdował się w pałacu Róży Branickiej w Warszawie, potem w Wilanowie. W 1926, w drodze dziedziczenia trafił do Jadwigi Rey,
- z domu Branickiej, która przetransportowała go do Przecławia. W Muzeum Narodowym w Warszawie od 1954. Zob. T.F. de Rosset, *Habent sua fata picturae'...*, op. cit.
- ⁴⁰ Denis Diderot, *Salon 1765 roku*, przeł. Jerzy Stadnicki, wybór i red. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2009, s. 62–64. Pierwszą jednak, jak się zdaje, wersję tego motywu artysta sporządził już właśnie w 1757: *Une Jeune fille qui pleure la mort de son oiseau*, płótno, 71 × 61 cm (kolekcja prywatna). Obraz ten, prawdopodobnie tożsamy z wystawionym na Salonie 1759, był długo zaginiony. Wystawiono go na paryskiej ekspozycji w roku 2024: A. Chatelain, *Greuze...*, op. cit., s. 144.
- ⁴¹ B. Fort, *Greuze Girl...*, op. cit., s. 134.
- ⁴² Bernadette Fort, *Accessories of Desire. On Indecency in a Few Paintings by Jean-Baptiste Greuze*, „Yale French Studies” 1998, 94, s. 146–162.
- ⁴³ Co ciekawe, w zbliżonym czasie Greuze wykona dwa portrety osób muzykujących: markizy Anne-Marie de Bezons grającej na gitarze (Baltimore Museum of Art) i Ange-Laurenta de Lalive de Jully grającego na harfie (Waszyngton, National Gallery of Art) – oba wystawił na Salonie 1759. Lalive de Jully był znanym kolekcjonerem, to on zakupił od Greuze’a trzy obrazy wystawione w 1755. Czy nie mógł podsunąć mu również muzycznego tematu do obrazu ptasznika?
- ⁴⁴ W. Sauerländer, *Pathosfiguren...*, op. cit., s. 148. Mniej bezpośrednie analogie łączą pozę ptasznika z innym wskazywanym wzorem: Świętym Janem Chrzcicielem Caravaggia, Musei Capitolini, Rzym. *Jean-Baptiste Greuze 1725–1805*, op. cit., s. 47–48; H. McPherson, op. cit., s. 100. Z kolei zdaniem Anity Brookner (op. cit., s. 97) Greuze mógł inspirować się obrazem Orazia Gentileschiego z Gallerii Doria Pamphilj w Rzymie. Zapewne jednak autorka miała na myśli *Lutnistkę* tego malarza z National Gallery of Art w Waszyngtonie. Szukając związków (bardziej niż wpływów) Greuze’a z barokową sztuką włoską, warto zwrócić uwagę na twórczość rodzajową jego rówieśnika Gaspare Traversiego – nie wiemy jednak, czy mógł go w Italii spotkać albo widzieć jego obrazy.

- ⁴⁵ Zob. *Éloge de la sensibilité, Peintures françaises du XVIII^e siècle dans les collections de Bretagne: Nantes*, red. Guillaume Kazerouni, Adeline Collange-Perugi, kat. wyst., Musée d'Arts de Nantes, Nantes 2019, s. 266–268. Różnice są minimalne, ale poza mężczyzny w obrazie z Nantes emanuje jeszcze większym napięciem. Trzecia wersja *Ptasznika*, z dawnej kolekcji Wildensteina, uchodzi obecnie za późniejszą kopię. Zob. aukcja Christie's w 2005, gdzie obraz określono jako dzieło „follower of Greuze”, <https://www.christies.com/en/lot/lot-4531867>. Rysunek do obrazu, dużych rozmiarów (55 × 48 cm), podmalowany gwaszem i sygnowany „Greuze” mógł stanowić studium przygotowawcze, ale mógł również powstać po namalowaniu sceny jako praca na sprzedaż, rysunek kolekcjonerski (Bibliothèque nationale de France, Paryż). Zob. Jean Vallery-Radot, *Le dessin préparatoire de Greuze pour l'Oiseleur accordant sa guitare*, „Gazette des Beaux-Arts” 1959, 54, październik, s. 215–218. Podobnie, rysunek postaci starszej kobiety traktowany jako studium do *Neapolitańskiego gestu* (kolekcja McCrindle, Nowy Jork), jest starannie podpisany „Greuze. f. Romae an. 1756”, co może sugerować jego przeznaczenie kolekcjonerskie i dowodzić natychmiastowej popularności rzymskiej produkcji malarza.
- ⁴⁶ Nie należy przy tym wykluczać ewentualnej dodatkowej roli znakomicie malowanych detali owej martwej natury – mogły one bowiem stanowić próbę Greuze'a pokazania umiejętności w tym zakresie i nawiązania do sukcesów Chardina.
- ⁴⁷ Pierwotny tytuł: *Le Paralytique servi par ses enfants*, Ermitaż, Petersburg.
- ⁴⁸ Terminu *narration « réticulaire »* użyła Brugerolles, zresztą w szerszym kontekście omawiania koncepcji narracyjnych i dramatycznych Greuze'a, w którym przywołuje m.in. różne odniesienia literackie, aż po *Komedie ludzką* Balzaca (E. Brugerolles, op. cit., s. 34).
- ⁴⁹ „Wielka księga zepsucia »Niebezpieczne związki«, kryje w sobie stronicę niespodziewaną, kontrastującą ze wszystkim, co ją poprzedza, co po niej następuje, co ją otacza. Jest to scena, w której Valmont, będąc na wsi, ratuje od zajęcia meble ubogiej rodziny, niemogącej zapłacić podatku. Poborca przelicza otrzymane 56 liwrów. Rodzina – pięć osób, które uniknęły ostatniej nędzy – płacze ze szczęścia i wdzięczności; błogie łzy rozjaśniają twarz starego ojca. Cała wieś jest poruszona, zewsząd płynie szept błogosławieństw; a młody wieśniak, wiedząc za rękę żonę i dwoje dzieci, każe im przykłąknąć w akcie adoracji przed Valmontem – jak przed człowieczą Opatrznością i obrazem Boga. Ta stronica w książce Laclosa to Greuze w XVIII wieku” – Edmond i Jules de Goncourt, *Sztuka XVIII wieku*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1981, s. 136. Interpretacja libertyńskiej moralistyki Greuze'a pióra Goncourtów okazała się bardzo nośną jeszcze w XX-wiecznej historii sztuki.
- ⁵⁰ Zgodnie z dominującym poglądem, przejętym jeszcze od Diderota, próby takie Greuze miał podejmować dopiero w scenach wielofigurowych, poczynając od 1761. Zob. np. W. Busch, op. cit., s. 240.
- ⁵¹ I gdy kilka lat później malarz powróci do użycia nieco zbliżonej pozy w obrazie jednopostaciowym *Pracznia* (1761, J. Paul Getty Museum, Los Angeles), to nie nasyci już obrazu takim napięciem. Tam historia wydaje się prostsza, bardziej banalna, zawarta w większym stopniu w zmysłowym wizerunku samej „bohaterki”.
- ⁵² Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na późniejszy wynalazek („malarski paradygmat”) Greuze'a, czyli jego sławne (względnie niesławne) wizerunki dziewczynek, które Bernadette Fort tak definiowała: „The identifying marks of the Greuze girl – the blending in one image of the antithetical signs of innocence and sensuality, virtue and sexual knowledge [...]” – B. Fort, *The Greuze Girl...*, op. cit., s. 130.
- ⁵³ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, zwł. s. 55–60. Fried pisze w odniesieniu do kilku malowanych wówczas figur kobiecych o ich erotycznym „self-abandonment”.
- ⁵⁴ Zob. na ten temat m.in. Maria Teresa Caracciolo, *Le costume italien dans la peinture*

française du XVIII^e siècle: Nicolas Vleughels (1668–1737), Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789), Jean Barbault (1718–1762), Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), „Les cahiers

d'histoire de l'art" 2013, 11, s. 40–47.
Na Salonie 1757 wystawił poza wspomnianymi dziełami rysunek *Włosi grający w morę* (Muzeum im. Puszkina, Moskwa).

BIBLIOGRAFIA REFERENCYJNA

- Bailey Colin B., *Jean-Baptiste Greuze: The Laundress*, Los Angeles 2000.
Barker Emma, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge 2005.
Brookner Anita, *Greuze: The Rise and Fall of an 18th Century Phenomenon*, London 1972.
Chatelain Antoine, *Jean-Baptiste Greuze à Rome (1755–1757): quelques remarques sur son activité de dessinateur*, „Les cahiers d'histoire de l'art" 2022, 20, s. 53–63.
Jean-Baptiste Greuze 1725–1805, red. Edgar Munhall, kat. wyst., Wadsworth Atheneum w Hartford, California Palace of Legion of Honor w San Francisco, Musée des Beaux-Arts w Dijon, Hartford 1976.
Pieńkos Andrzej, *L'Oiseleur et les trois autres « tableaux dans le costume italien »*. *Quelques remarques sur l'œuvre de jeunesse de J.-B. Greuze*, „Bulletin du Musée National de Varsovie" 1987, R. 28, nr 1–2, s. 1–13.
Sauerländer Willibald, *Pathosfiguren im Oeuvre des J.B. Greuze* [w:] *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, red. Georg Kauffmann, Willibald Sauerländer, Berlin 1965, s. 146–150.

Prof. Andrzej Pieńkos – pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2016–2018 kierował Ośrodkiem Badań nad Epoką Stanisławowską w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Autor siedmiu książek naukowych, redaktor lub współredaktor naukowy 15 tomów zbiorowych, autor ponad 100 artykułów naukowych i kilkuset popularyzatorskich. Tłumacz publikacji z języka francuskiego. Inicjator i współredaktor serii wydawniczej *Dzieje Myśli o Sztuce*. Biblioteka Klasyków, członek Rady Naukowej czasopisma „*Studia Muzealne*” (Muzeum Narodowego w Poznaniu) oraz „*Biuletynu Historii Sztuki*”. Od 2021 członek rady wydawniczej programu *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej*. Współtwórca Mazowieckiej Akademii Dziedzictwa. Jednym z głównych pól jego badań jest sztuka europejska XVIII wieku, w szczególności francuska i szwajcarska, m.in. twórcy tacy jak Jean-Laurent Houel, Jean-Étienne Liotard, Hubert Robert, Pierre Subleyras.