

Ewa Łomnicka-Żakowska

# Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce

w relacji z późnobarokową grafiką europejską



Wydawnictwo NERITON

Epgbd. KmW  
Łomnicka-Żakows

Gra

2003

Sztuka

Ewa Łomnicka-Żakowska Grafika portretowa epoki saskiej



Ewa Łomnicka-Żakowska

Grafika portretowa  
epoki saskiej w Polsce

w relacji z późnobarokową grafiką europejską

Wydawnictwo NERITON  
Warszawa 2003

Grafięka portretowa  
Epoki saskiej w Polsce  
Wzrost i dojrzałość Grafięki europejskiej

335523

*Defin*

**Ewa Łomnicka-Żakowska**

# Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce

w relacji z późnobarokową grafiką europejską

ISBN 83-8873-41-2



Wydawnictwo NERITON  
Warszawa 2003

Opracowanie graficzne i projekt okładki  
*Elżbieta Malik*

Redakcja i korekta  
*Małgorzata Świerzyńska*

Indeks  
*Ewa Łomnicka-Żakowska*

Zdjęcie na okładce:  
Jean Charles François, Maria Leszczyńska, córka Stanisława I Leszczyńskiego,  
królowa Francji, Muzeum Narodowe w Warszawie

© Copyright by Ewa Łomnicka-Żakowska  
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-88973-41-X

Tytuł dotowany przez Komitet Badań Naukowych

Z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej  
ze środków Republiki Federalnej Niemiec

Mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische  
Zusammenarbeit aus Mitteln der Bundesrepublik Deutschland



Warszawa 2003, Wydanie I

Wydawnictwo Neriton

[www.neriton.apnet.pl](http://www.neriton.apnet.pl)

[neriton@ihpan.edu.pl](mailto:neriton@ihpan.edu.pl)

Objętość 42 arkusze wydawnicze

Nakład 500 egzemplarzy

8248620

Mo. prof.

E. 1731/03

## Podziękowania

Przedrukowałem z książki profesora Jerzego Malinow-  
skiego, który zachęcił mnie do napisania niniejszej książki, służyła mi  
i duchowym wsparciem.

Wielką rolę w napisaniu książki odegrał mój przyjaciel i  
sąsiad, dr hab. inż. Jerzy Kowalczyk, który w sposób  
przyjemny i życzliwy pomógł mi w wielu kwestiach  
technicznych i merytorycznych. Dziękuję mu za  
wszystko, co dla mnie zrobił i za jego wsparcie.  
Dziękuję również dr. hab. inż. Jerzy Kowalczykowi  
za jego pomoc i wsparcie. Dziękuję również dr. hab.  
inż. Jerzy Kowalczykowi za jego pomoc i wsparcie.  
Dziękuję również dr. hab. inż. Jerzy Kowalczykowi  
za jego pomoc i wsparcie. Dziękuję również dr. hab.  
inż. Jerzy Kowalczykowi za jego pomoc i wsparcie.  
Dziękuję również dr. hab. inż. Jerzy Kowalczykowi  
za jego pomoc i wsparcie. Dziękuję również dr. hab.  
inż. Jerzy Kowalczykowi za jego pomoc i wsparcie.

*Pamięci Profesora  
Michała Walickiego,  
Mistrza i Przyjaciela*

## Podziękowania

Serdeczne słowa podziękowania składam profesorowi Jerzemu Malinowskiemu, który zachęcił mnie do napisania niniejszej książki, służąc radą i duchowym wsparciem.

Dziękuję również mojemu koledze z uniwersyteckiej ławki, prof. Juliuszowi Chrościckiemu oraz prof. Józefowi Poklewskiemu za recenzje mojej pracy, w których zawarli cenne uwagi nie tylko krytyczne, ale również takie, które podkreślały jej walory.

Jestem także wdzięczna prof. Jerzemu Malinowskiemu, dr Dirckowi Syndramowi z Drezna i prof. Adamowi Labudzie z Berlina za napisanie opinii, które umożliwiły wystąpienie do Fundacji Współpracy Niemiecko-Polskiej o dofinansowanie druku niniejszej publikacji. Bardzo serdeczne słowa podziękowania kieruję również do moich niemieckich przyjaciół z Kilonii, rzeczoznawcy dzieł sztuki Jörga von Negeleina i historyka sztuki Alexandra von Negeleina, którzy napisane przeze mnie niemieckie streszczenie sprawdzili i skorygowali pod względem językowym.

Ewa Łomnicka-Żakowska



## Wstęp

### 1. O portrecie

O portrecie wiele do tej pory napisano i powiedziano. Wizerunek człowieka miał swoje miejsce już w prapoczątkach sztuki, tworzono go we wszystkich epokach, kształtowano i modyfikowano zgodnie z panującym aktualnie stylem i trwa to do dzisiaj, niezależnie od tego, czy końcowy efekt jest bardziej czy mniej realistyczny. Pojęcie portretu wzbudzało zawsze liczne kontrowersje – portret w szerokim rozumieniu tego słowa, portret z modelu, portret reprezentacyjny, portret jako kopia ludzkiej jednostki, portret ponadczasowy, portret odtwarzający nie tylko ziemską powłokę człowieka, ale też jego duszę.

Portret żyjących – jak zauważa Wilhelm Waetzoldt<sup>1</sup> – rozwinął się przeciw z portretu zmarłych i to wielkich zmarłych. Wspomnienie o nich i życzenie, aby mieć zawsze przed oczami ich rysy, spowodowało powstanie portretów, których twórcy pracowali w oparciu o osobiste wyobrażenia, wynikające ze wspomnień. W czasach najdawniejszych takie wizerunki nie miały nic wspólnego z odtwarzaniem cech indywidualnych przedstawianych osób, najważniejsze były wymogi religijne czy kultowe, stąd powstały głowy typowe tworzone według przyjętych religijnych prawideł.

Dla istnienia i rozwoju portretu ma znaczenie nie tylko ogólny stan sztuki i kultury – wraz z nadejściem nowej generacji ludzkości z nowymi zasadami życia zmieniają się także takie pojęcia jak „piękno – sposób myślenia – forma obrazu”. Każda generacja ma swoje wyobrażenie o człowieku, a płeć warunkuje właściwą dla siebie twarz, podobnie jak modę noszonego stroju i sposób poruszania się. W portrecie silniej i wyraźniej niż w każ-

---

<sup>1</sup> W. Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, s. 17.

dym innym gatunku sztuki zmiany form życia wywołują zmiany form w sztuce<sup>2</sup>.

Cechą portretu jest jego oddziaływanie, tzn. w portrecie człowieka nie chcemy widzieć tylko obrazu, ale człowieka jako takiego. Tematem portretu jest człowiek i dlatego stanowi on dla widza pewną kategorię psychiczną, wiążą nas z nim ściślejsze relacje, niż z wszystkimi innymi „rzeczywistościami”.

Człowiek jest dla nas bezpośrednim utożsamieniem wszystkich przejawów życia. Do wszystkich innych współmieszkańców świata: do istot żywych i nieożywionych, do zwierząt i przyrody tworzącej krajobrazy próbujemy się zbliżyć pośrednio, staramy się je pojąć w ich wiecznej inności, chcemy się w nie wczuć, traktując je jako *sub specie animae*. Z ludźmi łączą nas tysięczne kontakty różnorodnego rodzaju. Żyjemy jedni z drugimi i jednocześnie pośród innych, kochamy się wzajemnie i nienawidzimy, jesteśmy uzależnieni od ich i jednocześnie uzależniamy innych od nas samych, oceniamy i jesteśmy oceniani. Człowiek zajmuje pierwsze miejsce w sferze naszych doświadczeń, w naszym życiu uczuciowym i intelektualnym<sup>3</sup>.

Pierwsze próby indywidualizacji odtwarzanych postaci znajdujemy, jak twierdzi Giorgio Vasari<sup>4</sup>, w malarstwie Giotta. Stąd wniosek, iż rozwój malarstwa portretowego we właściwym sensie tego słowa nastąpił w chwili, gdy sztuka osiągnęła już pewien stopień umiejętności nadawania wyrazu i charakteryzacji, kiedy udoskonalono obserwację natury i obudziło się zainteresowanie człowiekiem jako egzystencją szczególną – ale z drugiej strony portret upowszechnił się, stał się dziedziną sztuki, kiedy powstało na niego zapotrzebowanie, kiedy artysta otrzymał na niego zamówienie. Proporcja pomiędzy podażą a popytem miała dla tej dziedziny sztuki największe znaczenie. Chęć przedstawiania nie tylko przodków lub wielkich ludzi ujawniła się razem z „odkryciem człowieka” w renesansie. Zrodzona na nowo radość istnienia pozwoliła na wydobycie się poczucia własnego „ja” także u przeciętnego człowieka, który zapragnął uczcić ten fakt przez swój portret. Tak więc powstanie portretu było zależne od powstania indywidualności<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>4</sup> Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1973 (tłum. K. Estreicher), s. 46. Vasari tak pisze o młodym malarzu i jego talencie: „Ten chłopiec w krótkim czasie, z pomocą wrodzonych zdolności i kształcony przez Cimabua, nie tylko zrównał się w umiejętności ze swym mistrzem, ale stał się tak dobrym naśladowcą natury, że przewyciężył ów niezgrabny grecki styl malowania i stworzył nową i dobrą sztukę prowadzącą do oddawania osób z natury, czego przed wiekiem XIII nie znano”.

<sup>5</sup> W. Waetzoldt, *op. cit.*, s. 17–18.

Podobieństwo w sztuce nie oznacza absolutnego podobieństwa, a tylko pewną przybliżoną wartość. Portret powinien umożliwić nie tylko poznanie, ale ponowne rozpoznanie przedstawionej osoby. Problem podobieństwa, uważany przez wielu badaczy za cechę nieodzowną dla portretu, ma związek z wartościami estetycznymi i pozaestetycznymi.

Kiedy przypominamy sobie oglądany portret, nie staje nam przed oczami portretowana osoba, której wizerunek znajduje się w naszej pamięci, lecz sam obraz. On sam bezpośrednio jest odczuwany jako „podobny”, rozpoznany jako przedstawienie określonego człowieka. Dzięki oglądanemu przez nas portretowi zostaje zreprodukowany stan naszej świadomości, który jest związany skutkiem wcześniejszych doświadczeń z podobnym do tego portretu oryginałem. Dlatego też podobny portret nie przypomina nam swego modelu, lecz wygląda tak jak on.

W portrecie nieznanego nam człowieka nie możemy rozpoznać modelu, nie możemy wyrazić naszej oceny odnośnie podobieństwa. A jednak budzi on w nas pewne uczucie, tym żywsze, im jest lepszy, subiektywne przekonanie o jego podobieństwie lub niepodobieństwie, mamy poczucie, że portret jest podobny do nieznanego nam pierwowzoru<sup>6</sup>.

Portretami w szerokim tego słowa znaczeniu są wizerunki nazywane „typizowanymi”, lub takie, które można określić jako „umowne”. Przedstawiają one wprawdzie konkretne osobistości, ale nie mają na celu przekazania ich indywidualnych, jednostkowych rysów ich idea i zadania są zupełnie inne. Chcąc je rozróżnić, można by powiedzieć, że każdy wizerunek typizowany jest wizerunkiem umownym, ale nie każdy wizerunek umowny jest wizerunkiem typizowanym. Już w twórczości okresu wczesnego chrześcijaństwa spotykamy wizerunki panujących, np. słynny orszak cesarza Justyniana i jego żony Teodory w Rawennie. Wiadomo z całą pewnością, kogo twórca chciał przedstawić, choć kryterium fizycznego podobieństwa nie znalazło tu zastosowania. Twarze przedstawionych postaci są prawie takie same, są one dla tego okresu „typowe”: duże podkrążone oczy, brwi o charakterystycznym, wygiętym rysunku, regularne rysy twarzy, hieratyczne sylwetki. Tylko drobne elementy fizjonomiczne indywidualizują poszczególne postacie, np. wąsy czy łysa czaszka i elementy stroju, np. korona, agrała, paliusz oraz atrybuty takie jak nimb, krzyż, księga, tarcza. Jan Białostocki<sup>7</sup>, opisując orszak cesarza Justyniana, podkreśla rytmiczny układ postaci, utratę ich cielesności na rzecz szat, które – wyeksponowane – zdają się poruszać same, ceremonialność gestu, stwierdzając jednocześnie: „Ale są przecież głowy, są portrety [...]. W trudnej technice mozaiki

<sup>6</sup> Ibidem, s. 85, 89, 92, 94.

<sup>7</sup> J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1974, t. 1, s. 58.

powstały świetne, przekonywające wizerunki mężczyzn o czarnych brwiach, włosach i brodach, patrzących w przestrzeń szeroko rozwartymi oczami, paradujących w niemej adoracji bóstwa” – i są to rzeczywiście portrety w szerokim znaczeniu tego słowa, portrety typizowane. Stanowią przekaz typu ludzkiego charakterystycznego dla danej epoki, dla sposobu przedstawiania właściwego artystom tego okresu. Dzięki niewielkiemu zróżnicowaniu szat i przydaniu charakterystycznych atrybutów wiadomo kogo przedstawiają, ale ich głównym zadaniem jest reprezentacja i ceremonia, mają wywierać wrażenie i tworzyć nastrój i jako takie są rzeczywiście przekonywające. Dlatego też portrety typizowane pokazują najczęściej monarchów, papieży, pojawiają się w historyzujących galeriach biskupów czy antenatów. Znany tylko z nazwiska, dzięki swej sygnaturze na kilku rycinach, Innocenty Nowicki, rytownik działający w XVIII w., sporządził wizerunki papieży od najdawniejszych do jemu współczesnych, stosując kryterium typizacji w obrębie kilku grup. Kryterium to dotyczyło zarostu (broda lub twarz gładka), nakrycia głowy, ujęcia twarzy (profil, *en trois quarte*, *en face*) i innych drobnych elementów charakterystycznych dla typów ludzkich (duchownych) w poszczególnych okresach dziejów papieżstwa. To oczywiste, że rytownik nie mógł znać prawdziwych fizjonomii papieży i ich identyfikację umożliwił widzowi umieszczając na rycinach odpowiednie napisy<sup>8</sup>.

Wizerunki typizowane pojawiają się także w malarstwie polskim XV w. w przedstawieniach adorantów (fundatorów lub donatorów) umieszczanych na obrazach religijnych. Dobrymi przykładami takich wizerunków są podobizny: Jana z Ujazdu klęczącego przed Matką Boską z Dzieciątkiem i Jana Kota polecanego przez św. Barbarę tronującej Madonnie (oba obrazy są epitafiami powstałymi ok. 1450 r.). Oblicza przedstawionych są do siebie podobne – równo obcięte włosy z grzywką na czole, krótkie wąsy, podobne w swym rysunku, dość długie nosy – są to portrety typizowane o cechach, które z jednej strony wskazują na modę tej epoki, a z drugiej wynikają

---

<sup>8</sup> W Łohojsku znajdowało się (do końca XIX w.) ok. 30 płyt rytowniczych wykonanych przez niego; obecnie niesygnowane płyty miedziorytnicze znajdują się w Bibliotece Narodowej (ok. 40); w Gabinetzie Grafiki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW) znajduje się 89 rycin z wizerunkami 60 papieży (w tym 29 dubletów). Wszystkie pochodzą z zbiorów J. I. Kraszewskiego, potem Branickich z Suchej. Kolekcjoner Erazm Tyszkiewicz był w posiadaniu płytek miedziorytniczych wykonanych w XVIII w. przez Nowickiego; prawdopodobnie w 1842 r. kazał sporządzić z nich odbitki i zapewne cały taki komplet ofiarował Kraszewskiemu, wzbogacony nawet dubletami niektórych wizerunków. Owe 89 rycin ze zbioru w Suchej to tzw. nowe odbitki, czyli wykonane z oryginalnych płyt w XIX w. – są wśród nich odbitki na białym papierze, kremowym, niebieskawym i niebieskim (ten barwny papier jest żeberkowy). W Gabinetzie Grafiki Polskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się (poza wymienionymi wyżej odbitkami) 5 niesygnowanych płytek z wizerunkami papieży.

z tradycji działających w tym okresie warsztatów jeszcze wtedy anonimowych malarzy. Przedstawionych identyfikują namalowane na obrazie herby, a patronat orędowniczki Jana Kota, św. Barbary, wiąże się ze śmiercią przedstawionego rycerza<sup>9</sup>.

Portrety umowne<sup>10</sup> nie mają żadnego odniesienia do rzeczywistego wyglądu przedstawianej osoby, stosują się natomiast do historycznych lub obyczajowych kryteriów epoki; dotyczy to stroju, atrybutów, insygniów władzy. Twarze przedstawianych w tej konwencji osobistości są ponadczasowe, bez stygmatów wieku lub wiecznie młode. Najczęstsze przykłady takich wizerunków widzimy na wczesnośredniowiecznych nagrobkach królów i książąt. W grafice można spotkać także wizerunki tego rodzaju, np. w pierwszych polskich kronikach XVI w., w których przedstawiono polskich władców, lub w XVIII w., kiedy ludzie zaczęli interesować się przeszłością swego kraju czy rodziny i pojawiły się tendencje historyzujące. Bartłomiej Strachowski, rytownik być może polskiego pochodzenia<sup>11</sup>, dzia-

13

14

---

<sup>9</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, kat. nr 41.

<sup>10</sup> W odniesieniu do tego typu wizerunku spotyka się w literaturze historii sztuki różne inne określenia np. portret fantastyczny lub imaginacyjny. Nie wydaje się jednak, aby te określenia były odpowiednie czy bardziej adekwatne w odniesieniu do ludzkiego wizerunku. Najczęściej mówi się o widokach fantastycznych, które są tworem fantazji artysty, ale są one oparte na rzeczywistym obrazowaniu natury, tyle tylko, że nie odtwarzają konkretnego wycinka pejzażu, który można nazwać lub wskazać, gdzie się znajduje. W grafice XVIII w. przykładem takich widoków są niektóre pejzaże włoskie, rytowane przez Polaka z pochodzenia, Teodora (Bogdana) Lubienieckiego. Nazwa „portret imaginacyjny” sugeruje, że portrecista wyobraził sobie twarz przedstawionej osobistości. Portret umowny nie zakłada jakiegokolwiek świadomości twórcy co do rzeczywistego wyglądu portretowanego, powstaje jak gdyby na podstawie umowy między artystą a oglądającym. Portret umowny miał przedstawiać wprawdzie konkretną osobistość, lecz nikt nie szukał w nim rysów indywidualnych. Stosował się on jednak do wymagań epoki za pomocą fryzury, zarostu czy stroju, ale nie poddawał się kryteriom wiekowym; był ładniejszy lub brzydszy, bardziej wyrafinowany lub bardziej prymitywny zależnie od umiejętności artystycznych twórcy. Tożsamość przedstawionego określał herb, często do jego identyfikacji przyczyniali się patronowie bądź orędownicy i naturalnie (już zazwyczaj w późniejszych okresach) po prostu napis informacyjny.

<sup>11</sup> A. Więcek, autor licznych prac o Strachowskich uważa, że byli oni polskiego pochodzenia, czego nie potwierdzają ani źródła, ani wypowiedzi samych artystów. Na rzecz polskiego rodowodu tych rytowników przemawiają ich stałe kontakty z Polską w dziedzinie wydawniczej i wiele rycin (religijnych i portretów) o polskiej tematyce. Biograf Strachowskich uważa, że rodzina ta pochodziła z Warmii, ponieważ tam było popularne to nazwisko. Są to jednak tylko przypuszczenia, które nie pozwalają na stwierdzenie, że Strachowscy byli „niewątpliwie” – jak pisze autor licznych publikacji o śląskiej grafice – polskiego pochodzenia (*Polscy artyści Wrocławia w wieku XVIII*, Warszawa 1956; *Strachowscy. Z dziejów ilustratorstwa śląskiego XVIII wieku*, Wrocław 1960; *Grafika śląska XVII i XVIII w.* Katalog wystawy w Muzeum Śląska Opolskiego, Opole 1961).

lający we Wrocławiu, zilustrował w 1733 r. dzieło George'a Thebesii, tzw. Roczniki Legnickie (*Liegnitzische Jahrbücher...*), odtwarzając płyty nagrobne i wizerunki Piastów śląskich. Korzystał w trakcie swej pracy z zabytków, sztychów i obrazów dziś już nieistniejących, które zapewne sporządzono w konwencji portretu umownego. Książęta piastowscy zostali pokazani przez Strachowskiego w całej postaci, różnią się między sobą elementami stroju i atrybutami trzymanymi w dłoni (miecz, kopia, chorągiew), wszyscy mają na głowie korony książęce i tarcze z czarnym orłem; zastosowano tu kilka typów fizjonomicznych, które miały uwiarygodnić różnice czasowe w obrębie śląskiej dynastii piastowskiej: twarze bez zarostu z krótkimi włosami; z wąsami, krótką brodą i krótkimi włosami; z wąsami, nieco dłuższą brodą i dłuższymi włosami.

W książce Johanna Christiana Hallmanna z 1672 r. *Schlesische Adlersflügel oder die Obristen Herzoge über ganz Schlesien* znajduje się rycina przypisywana Davidowi Tscherningowi. Po obu stronach ryciny od pierwszego planu w głąb wznoszą się jakby skrzydła ołtarza, pionowo podzielone filarami z poziomo – w trzech rzędach – usytuowanymi owalami z popiersiami śląskich Piastów i niemieckich cesarzy; książęta piastowscy zajmują całe lewe skrzydło i dolny rząd prawego, dwa następne rzędy – to wizerunki niemieckich cesarzy. W środku kompozycji utworzono z poszczególnych elementów coś na kształt piramidy: od góry czarny dwugłowy orzeł cesarski pod koroną, laurowy owal z popiersiem cesarza Leopolda, czarny orzeł Piastów śląskich w książęcej koronie obramowany laurowymi gałązkami, niżej owal z wizerunkiem Piasta i u dołu ryciny tytuł książki na ozdobnym kartuszu flankowanym przez dwie siedzące postacie alegoryczne z krzyżem oraz mieczem i wagą. Abstrahując w tym momencie od propagandowej wymowy tego przedstawienia<sup>12</sup>, możemy stwierdzić, że umieszczone w owalach wizerunki śląskich Piastów i cesarzy to najprawdziwsze portrety umowne. Są one zróżnicowane typem stroju (zbroja, szuba, płaszcz), atrybutem trzymanym w dłoni (berło, miecz, regiment, korona – koronowani na królów Polski mają korony królewskie) i ogólnymi dodatkami fizjonomicznymi, jak broda lub jej brak, wąsy lub ich brak, krótkie lub dłuższe włosy, ale tym niemniej pozostają anonimowe, choć zidentyfikowane określającym je napisem.

Wizerunkami umownymi są także najstarsze podobizny klęczących adorantów w obrębie obrazów religijnych, co w tym wczesnym okresie

---

<sup>12</sup> P. Oszczanowski, *Ikonaografia cesarza Rudolfa II (1576–1612) w nowożytniej sztuce Śląska*, „Interpretacje” I, 1993, s. 32. Zdaniem autora, cała ta galeria zwierzchnich władców Śląska jest genealogicznym wywodem, który służy wykazaniu praw cesarza Leopolda do dziedzictwa piastowskiego i uznania go za jedyne prawowitego „księcia Śląska”. W ten sposób podkreślono potęgę, długowieczność i rolę, jaką odegrała na tych ziemiach dynastia habsburska.

wynikało przynajmniej z dwóch powodów: ze średniowiecznej anonimowości – nie człowiek był ważny, lecz dewocyjny cel takiego wizerunku – i z nieumiejętności odtworzenia niekonwencjonalnej, jedynej w swym rodzaju, bo indywidualnej, twarzy człowieka.

Zainteresowanie człowiekiem jako jednostką zostało rozbudzone w renesansie i dało w rezultacie werystyczny portret nie tylko władcy, ale ludzi różnych stanów i zawodów, którzy zapragnęli z wielu powodów przekazać swoje oblicze potomności.

W Polsce renesans został zaszczerpiiony nieco później niż w niektórych krajach zachodniej Europy, ale o początkach portretu w malarstwie można mówić już w XV i w pierwszym dwudziestoleciu XVI w., kiedy to na ziemiach Polski mamy jeszcze do czynienia z malarstwem średniowiecznym. W obrębie obrazów o tematyce religijnej pojawiają się postacie „nieświętych” i „nieanonimowych” osób adorujących przedstawionych na obrazie Chrystusa, Matkę Boską lub świętych. Z uwagi na swoją postawę – przedstawiani na klęczkach i ze złożonymi rękami – nazywani są adorantami. Występują na obrazach z kilku powodów: jako zmarli na epitafiach i obrazach wotywnych, prosząc o wybaczenie grzechów i wstęp do nieba; jako fundatorzy, którzy ufundowali obraz na chwałę Boga; a także jako donatory, których dar miał uświetnić i ozdobić Bożą świątynię. Nie oni są głównym tematem obrazu, a ich postacie, zdecydowanie mniejsze od postaci świętych, którym składali cześć, stanowią wyraz tzw. skali hierarchicznej: ziemianin musiał się różnić od istoty boskiej, jego mała sylwetka wyrażała pokorę i pobożność. Tadeusz Dobrzeński poświęcił tym przedstawieniom jedną ze swoich prac zatytułowaną: *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*<sup>13</sup>. Już w samym tytule tej rozprawki zawarta jest konkluzja, iż przedstawienie człowieka-adoranta w malarstwie polskim stanowi odseparowany od późniejszego właściwego portretu boczny tor, właściwy tylko dla średniowiecza, znajdujący zresztą kontynuację w wiekach XVI i XVII, co było skutkiem przywiązania do tradycyjnej, tkwiącej głęboko w polskich obyczajach, formuły średniowiecznego wizerunku człowieka. W tym samym roku ukazała się praca poświęcona również wyobrażeniom adorantów: *Początki portretu polskiego*<sup>14</sup>. Jej tytuł zawiera natomiast sugestię, że idea nożożytnego malarskiego portretu rodzi się już w tych, początkowo bardzo

<sup>13</sup> T. Dobrzeński, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1969, t. XIII, 1, s. 11–149.

<sup>14</sup> E. Łomnicka-Żakowska, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach XVI w.*, „Studia Źródłoznawcze Commentationes”, 1969, t. XIV, s. 13–34 (nadbitka); jest to skrót pracy magisterskiej „Problematyka portretu w malarstwie polskim XV i początku XVI w. Małopolska, Wielkopolska i Mazowsze” napisanej pod kierunkiem prof. dr Michała Walickiego.

małych, wizerunkach „świeckiego” człowieka, który był rozpoznawalny dzięki umieszczonemu obok niego herbowi lub polecającemu go orędownikowi, albo dodatkowym atrybutom czy też odniesieniom do konkretnej miejscowości bądź kościoła. Oblicze przedstawionego spełniało początkowo tylko kryterium portretu umownego bądź typizowanego, ale w miarę napływania renesansowych prądów i w zależności od poziomu artystycznego ośrodka, którego mistrzowie tworzyli obrazy, zaczęło ono zyskiwać rysy indywidualne, szukać wzrokowego kontaktu z widzem, a skala postaci w wielu przypadkach rzeczywiście wzrosła. Tak więc wizerunek tego rodzaju zaczął spełniać wymagania portretu w kwestii podobieństwa do modelu i realizował ideę portretu jako takiego, tzn. stał się projekcją portretowanego człowieka zakładającego eksponowanie swojego „ja”, nie spełniał jedynie warunków formalnych. Uznanie wizerunku adoranta za prekursora portretu nie oznacza stwierdzenia, że ewoluował on tak długo, aż stał się portretem samoistnym, a więc nowym gatunkiem obrazu, lecz przekonanie, że w nim właśnie narodziła się idea wizerunku człowieka jako jednostki ważnej, niepowtarzalnej, człowieka, który chciał zaprezentować swoją twarz współczesnym i przekazać potomnym. Wizerunek adoranta istniał rzeczywiście jeszcze dosyć długo obok już wykształconego samoistnego portretu (mniej lub bardziej umiejętnie wykonanego), jako manifestacja pobożności i troski o zbawienie duszy, zachowując w tej formie religijne przesłanie średniowiecza.

11 Przedstawienia fundatorów bądź donatorów występują także w malarstwie  
12 miniaturowym na kartach piętnasto- i szesnastowiecznych rękopisów.  
13 Pojawiają się w księgach głównie liturgicznych (na podłożu pergaminowym  
14 lub papierowym), umieszczane zazwyczaj w obrębie ilustracji inicjalnej  
15 i w bordiurach, rzadziej w obrębie ilustracji całostronicowej (w tym ostatnim  
16 wypadku wizerunki adorantów są włączane do sceny religijnej tak jak  
17 i w malarstwie, dotyczy to także inicjału ozdobionego sceną religijną). Całopostaciowe  
18 figurki adorantów namalowane (bądź naszkicowane) na marginesach ksiąg nie mają odniesienia do konkretnej sceny religijnej, kompozycyjnie są samoistne, choć ich postawa jest wciąż ta sama – na klęczkach i ze złożonymi rękami. W drzeworytach XV i XVI w., a potem w miedziorytach XVII i XVIII w. spotykamy także, choć raczej rzadko, wizerunek klęczącego adoranta; zazwyczaj są to duchowni, zakonnicy lub zakonnice, choć nie wyłącznie; klęczą w dolnej partii sceny religijnej, w mniejszym lub większym stopniu w nią włączeni; często za pomocą banderoli z napisem (jak to było i w malarstwie) wyrażają swoje prośby czy skrucę.

W XVI, następnie w XVII oraz XVIII w. w Polsce portret występował już jako samodzielny gatunek artystyczny, a wzrost zapotrzebowania na portret graficzny nastąpił zdecydowanie w wieku XVII. Przede wszystkim



chodziło o wizerunki władców, które upowszechniane najczęściej jako książkowe ilustracje, stanowiły źródło informacji i odgrywały rolę propagandową. Niekiedy graficzne portrety monarchów, wykonywane w dużym formacie, miały za zadanie nie tylko spopularyzowanie obrazu, ale nawet zastąpienie go w razie konieczności. Przykładem takiego reprezentacyjnego wizerunku są konne portrety Władysława IV i jego żony Cecylii Renaty, sporządzone przez Willema Hondiusa. Wizerunki panujących występowały często w powiązaniu ze sprawozdaniami z koronacji, z relacjami o uroczystych wjazdach do innych miast czy państw lub o stoczonych bitwach. Król Jan III Sobieski był wielokrotnie przedstawiany na tle bitw, co jest związane z jego wcześniejszymi zwycięstwami militarnymi i wreszcie wiktoria wiedeńską. Ryciny przedstawiające polskich władców powstały w olbrzymiej większości w warsztatach obcych mistrzów, którzy już wcześniej rozwinęli sztukę graficzną w swoich krajach, zapewniając jej stosowne techniczne zaplecze w postaci warsztatów rytowniczych, których na terenie Polski jeszcze prawie nie było. Najczęściej byli Holendrzy, Niemcy, potem Francuzi. Sygnatury rytowników działających na terenie Rzeczypospolitej pojawiały się bardzo rzadko, dlatego też niewielu tych siedemnastowiecznych grafików można dziś wymienić z imienia i nazwiska. Należą do nich Aleksander Gorczyn i Tobiasz Steckel z Krakowa, Aleksander Tarasowicz, Konrad Götke i Wawrzyniec Willatz z Wilna, Jan Ziarnko ze Lwowa (większą część swego życia działający w Paryżu). Wyjątkiem był Gdańsk, główny ośrodek grafiki, także portretowej. Tutaj przyjeżdżali rytownicy z innych krajów i nieraz osiedlali się na stałe, jak Jeremias Falck, Willem Hondius czy Carolus de la Haye. Tu działali zdolni malarze i rysownicy, którzy dostarczali pierwowzorów grafikom; tu powstały zakłady rytownicze i drukarskie, gdzie wykonywano plansze graficzne nie tylko na zamówienia króla, książąt, urzędników dworskich, dostojników czy szlachty, ale też na potrzeby bogatych mieszczan. Jest jednak faktem, że największą rolę jako graficy portretowi odgrywali najpierw Willem Hondius, a potem Jeremias Falck. Z ich ręki wyszły reprezentacyjne ryciny przedstawiające Władysława IV i jego małżonkę Cecylię Renatę na koniu, Jana Kazimierza i Ludwikę Marię z widokiem Warszawy w tle, portrety przedstawicieli możnych rodów, gdańskiego patrycjatu, uczonych, artystów. W Gdańsku wydawano masowo utwory okolicznościowe związane z weselami (epitalamia), pogrzebami (druki funeralne) a także dzieła naukowe i literackie, które często ozdabiano portretowymi miedziorytami<sup>15</sup>. Autorami tych portretów oprócz Hondiusa i Falcka byli niejednokrotnie graficy obcy, którzy przebywali

<sup>15</sup> A. Kurkowa, *Ilustracja portretowa w drukach gdańskich XVII w.*, „Rocznik Gdański”, 1983, t. XLIII, z. 1.

w Gdańsku okresowo, jak np. Francis Alle, Steven de Praet, Peter van Bucq, lub zaproszeni do tego miasta jak np. Izaak Saal lub Johann Bensheimer. Wielu europejskich rytowników realizowało zamówienia gdańskich zleceniodawców, byli to Gerard Edelinck, Cornelis van Dalen, Lambertus Visscher, Abraham Blooteling, Elias Hainzelmann, Leonhardt Heckenauer. Rozwój portretu mieszczańskiego w Gdańsku w XVII w. ma wielkie znaczenie dla rozwoju portretu w XVIII w. Został stworzony pewien ogólny wzorzec, który przejęto w standardowych wizerunkach mieszczańskich, a nawet szlacheckich, np. popiersie lub półpostać na tle prostokątnym lub owalnym, akcesoria przedstawień portretowych jak kotara, kolumna, biblioteka.

Niektóre elementy kompozycji z czasem zanikają, np. napis na otoku owalu, emblematy, długie napisy umieszczane pod rycinami z wierszami i sentencjami, rzadziej występują postacie alegoryczne, pojawiają się dekoracyjne obramowania, często w formie ozdobnych ram właściwych obrazom sztalugowym, kartusze z napisami, ozdobne ornamenty i przedmioty. Postacie pojawiające się na portretowych grafikach w XVIII w. podlegają naturalnie nowym prawidłom mody, czarne peruki ustępują miejsca jasnym, inaczej ufryzowanym, delie utrzymują się jeszcze, ale tylko narzucane na zbroję, pojawiają się szustokory (fr. *justaucorps*) i później habity, kryzy i wielkie, ozdobione koronkowymi ząbkami kołnierze, nazywane rabatami, zanikają na rzecz żabotów najpierw koronkowych, a potem gładkich, białych i z falbankami oraz wiązanych pod szyją białych chusteczek będących protoplastami późniejszych krawatek. Trzeba jednak powiedzieć, że przyjęte i powszechnie stosowane ujęcia portretowanego w grafice: popiersie, półpostać, 3/4 postaci (do kolan) i *en pied* tj. ujęcie całopostaciowe, ustaliły się w wieku XVII, a w wieku XVIII były kontynuowane ze zmianami nie tylko kostiumologicznymi, ale też takimi, które odnosiły się do kompozycji lub akcesoriów towarzyszących portretowi (przedmioty, elementy zdobnicze, napisy). W okresie późnego baroku i rokoka (w którym mieści się portret epoki saskiej) zmienia się też idea i rola wizerunku człowieka w stosunku do epoki wcześniejszej; dotyczy to przede wszystkim portretu władcy, ale nie wyłącznie, bo podobnym regułom podlega większość wizerunków magnatów, szlachty i nawet mieszczan.

Tytułem podsumowania można powiedzieć, że osiemnastowieczny portret epoki saskiej jest w swym zasadniczym zrębie kontynuacją wcześniejszego, barokowego, siedemnastowiecznego portretu z zachowaniem wielu dotychczasowych funkcji, natomiast ze zmianami, które wynikały z nowych idei przedstawiania człowieka, odmiennych gustów w zakresie dekoracji i – w przypadkach optymalnych – ze wzrostu umiejętności sztuki portretowej artystów mających znacznie większe możliwości doskonalenia swoich umiejętności graficznych i rysunkowych.

## POCZĄTKI PORTRETU I JEGO RODZAJE



1. Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża Grzegorza X, XVIII w.



2. Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża Juliusza III, XVIII w.



3. Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża, Marcina V, XVIII w.



4. Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża, Aleksandra VII, XVIII w.



5. Malarz nieznany, Epitafium Jana z Ujazdu, ok. 1450



6. Malarz nieznany, Epitafium Jana Kota, ok. 1450



Fig. XV. P. II. C. XXXIII. n. 1. p. 187.



Fig. XVI. P. II. C. XXXIV. n. 1. p. 192.



Fig. XVII. P. II. C. XXXV. n. 1. p. 197.



Strachowski sc.

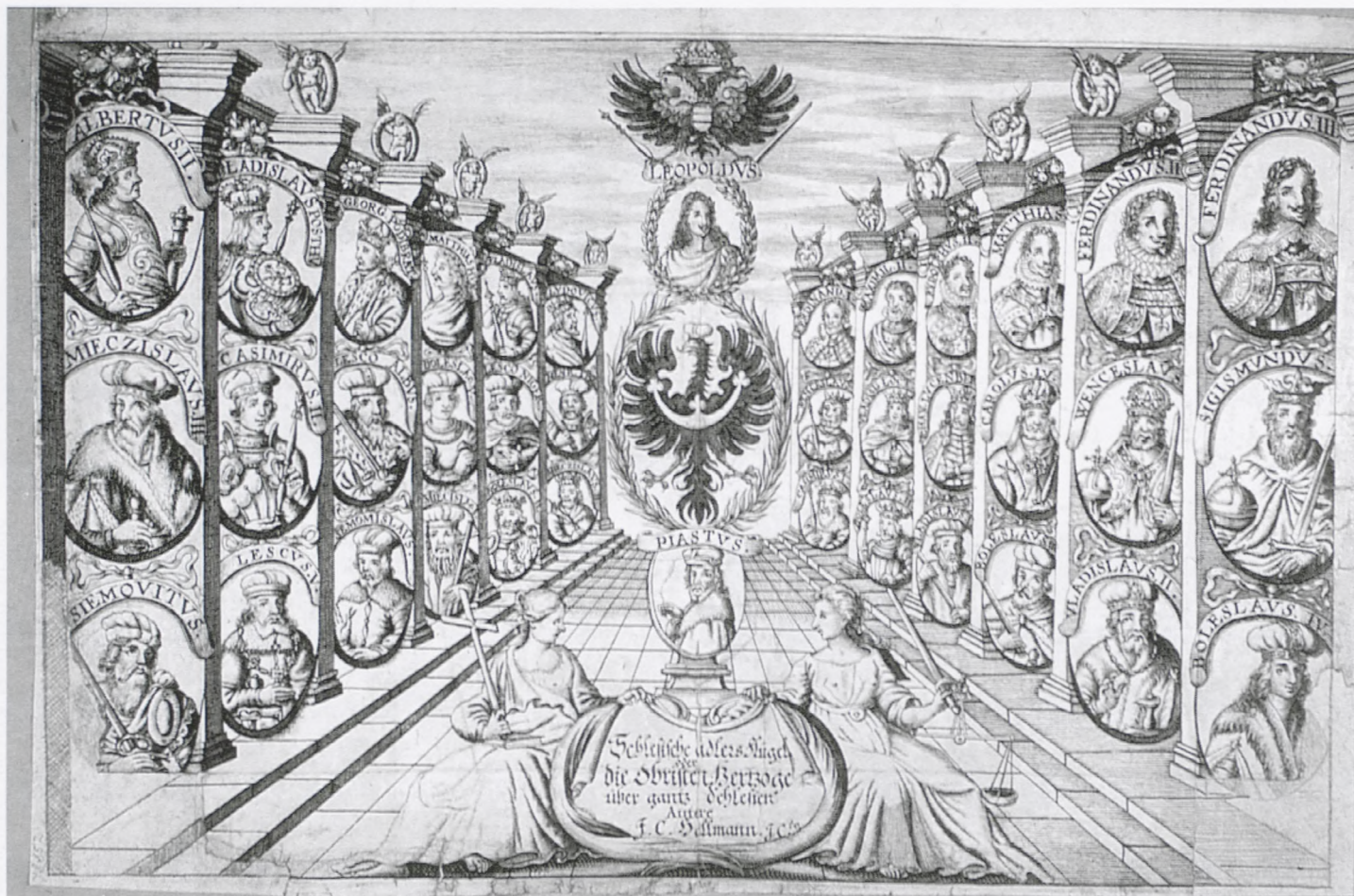


Fig. XI. P. II. C. XXXI. n. 1. p. 166.



Fig. XII. P. II. C. XXXII. n. 1. p. 171.

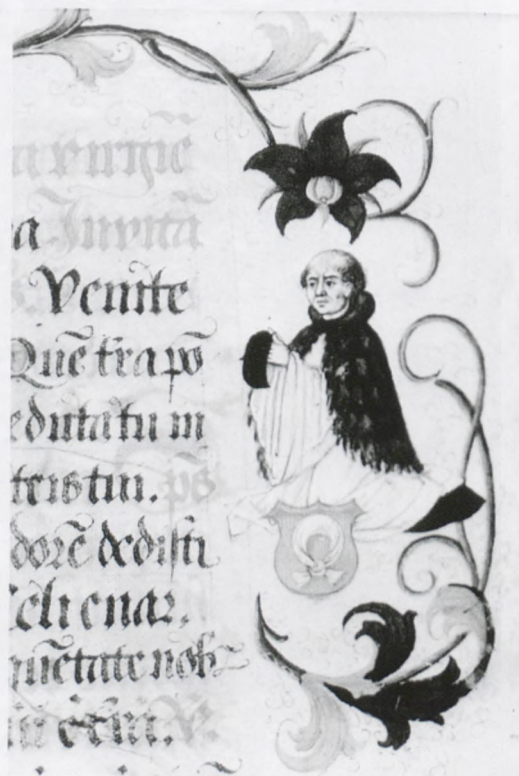
7-9. Bartłomiej Strachowski, Płyty nagrobne i wizerunki Piastów Śląskich; ilustracje do dzieła George'a Thebesii z 1733 r., tzw. Roczniki Legnickie (*Liegnitzische Jahrbücher...*)



10. David Tscherning (?), Ilustracja do książki Johanna Christiana Hallmanna z 1672 r. *Schlesische Adlers flügel oder die Obristen Herzoge über ganz Schlesien*



11. Zbigniew Oleśnicki, kardynał, w: *Liber antiquus privilegiorum capituli cracoviensi*, ok. 1447

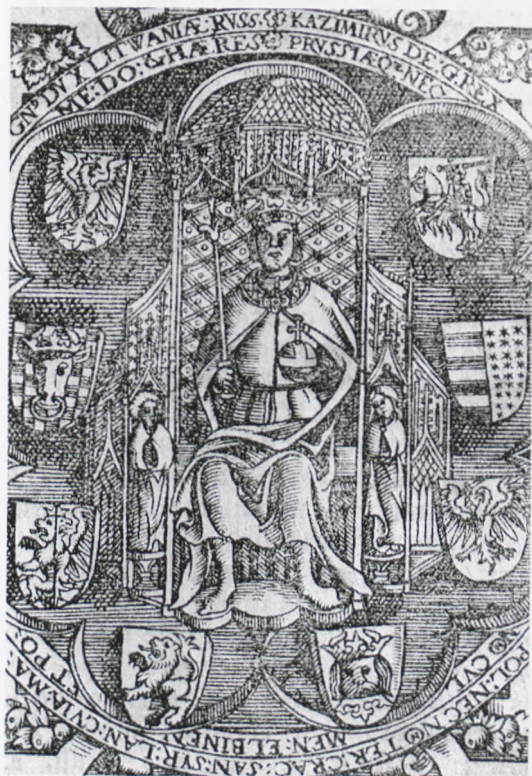


12. Nieznany kanonik herbu Nałęcz, w: *Antyfonarzu Piotra Postawy*, ok. 1500





13. Kazimierz Jagiellończyk na tronie w: *Chronica Polonorum* Miechowity, drzeworyt, 1521



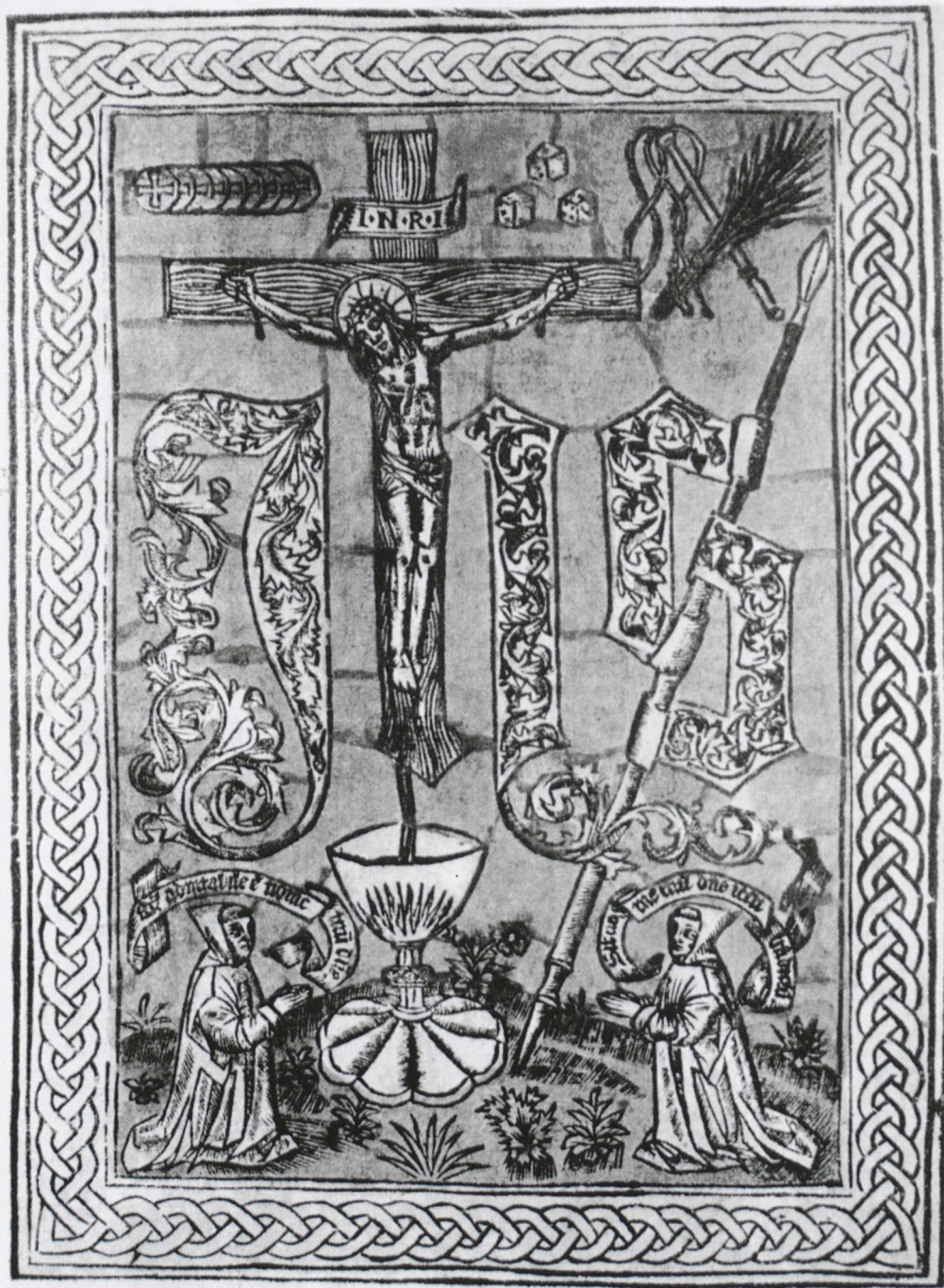
14. Kazimierz Jagiellończyk, w *Kronice Polskiej* Marcina Bielskiego, Kraków 1597; także *Kronika Sarmacyey Europejskiej* A. Gwagnina, Kraków 1611; drzeworyt



15. Św. Brigida z zakonnikiem,  
drzeworyt kolorowany ręcznie,  
Norymberga, ok. 1480



16. Św. Anna Samotrzcza z franciszkani-  
nem, Bazylea (?), ok. 1500



17. The Sacred Monogram (alegoria) z klęczącymi zakonnikami, Paryż, ok. 1500



Et famulos tuos Imperatorē. antistitem et prin-  
cipes nros. corūq; fideles ab oī aduersitate custodi D. do.

## 2. Stan badań

Celem niniejszej pracy jest zbadanie i opisanie portretów osobistości polskich, które były dziełem rytowników rodzimych, mieszkających i tworzących w obrębie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a także grafików obcych, pochodzących głównie z Niemiec, Holandii, Francji i Włoch, którzy, realizując określone zamówienia, sporządzali wizerunki osób z Polską związanych, będących obywatelami tego dużego i wielonarodowościowego państwa. W tytule pracy zawarto również informację, że grafika portretowa w Polsce będzie rozpatrywana w relacji do grafiki europejskiej tego okresu, co pozwoli przez zaprezentowanie i niekiedy omówienie niektórych portretów graficznych osobistości pochodzących spoza Rzeczypospolitej, z innych krajów europejskich, na pełniejsze przedstawienie charakterystycznych cech graficznego portretu epoki późnego baroku i rokoka oraz wnikliwą ocenę jego roli i wartości artystycznych. Wyboru literatury odnoszącej się do przedmiotu niniejszej pracy dokonano, mając na uwadze portret jako rodzaj przedstawienia występujący w sztuce nowożytnej, badany od strony historycznej i teoretycznej oraz portret jako temat występujący w grafice epoki saskiej w Polsce i w europejskiej grafice późnego baroku i rokoka. Dla zbadania graficznego portretu ważne są ogólne opracowania dotyczące pojęcia portretu, jego właściwości i specyfiki w okresie osiemnastowiecznego absolutyzmu, które odnoszą się także do malarskiego wizerunku człowieka, ponieważ portret graficzny i portret malarski są ze sobą blisko spokrewnione, a nawet w znacznym stopniu od siebie uzależnione. Cztery opracowania mają tu istotne znaczenie: *Die Kunst des Porträts* Wilhelma Waetzolda, *Zum Begriff des Porträts* Hermanna Deckerta, *Höfische Bildnisse des Spätbarocks* Helmutha Börscha-Supana i „*Le portrait du roi*”. *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV* Wernera W. E. Maia.

Najstarsze z nich to *Die Kunst des Porträts* z 1908 r., dziś już dzieło „klasyczne”, bardzo obszerne i wyczerpujące, prezentujące natenczas nowe podejście do pojęcia i oceny nowożytnego portretu, które zawiera sformułowania aktualne także dzisiaj. Waetzold zwrócił uwagę, iż portret żywych rozwinął się z portretu zmarłych, najczęściej wybitnych osobistości, które chciano zachować w pamięci. Najdawniejsze wizerunki człowieka nie miały przekazywać jego cech indywidualnych, bo ważniejsze były wymogi religijne czy kultowe i w ten sposób powstawały portrety idealne, ponadczasowe lub typizowane. Powstanie indywidualnego portretu związał autor z włoskim renesansem, ponieważ w tym czasie udoskonalono obserwację natury i obudziło się zainteresowanie człowiekiem jako egzystencją szczególną.

Portret mógł się rozwinąć jednak tylko wtedy, gdy stał się pożądanym, gdy wyrównała się proporcja między podażą a popytem na ten gatunek przedstawienia. Waetzold zaakcentował także zagadnienie zmiany ogólnie znanych pojęć, jak np. „piękno”, w poszczególnych epokach i znaczenie upodobań jednostki, modelu, dla kształtowania się portretu. Niezmiernie ważne, zdaniem autora, jest sprzężenie portretu, będącego wyobrażeniem człowieka, z nim samym, z istotą żyjącą, czego nie obserwujemy w stosunku do innych rodzajów obrazów. Ważną cechą portretu stanowi jego oddziaływanie na współczesnych i potomnych. Indywidualność ludzkiego wizerunku jest nam przekazywana w odsłoniętych partiach ludzkiego ciała, tj. w twarzy lub w rękach; wyraz twarzy powstaje dzięki uformowanym rysom, które znajdują się wobec siebie w stosunku podporządkowania lub nadrzędności, a rezultat przekazany widzowi jest harmonią całości. Waetzold wypowiadał się też na temat podobieństwa portretowego i uważał, że nie istnieje absolutne podobieństwo, tylko jego przybliżona wartość. Dzięki portretowi rozpoznajemy model, ale nie znając przedstawionego człowieka, nie możemy wyrazić naszej oceny odnośnie podobieństwa wizerunku do modelu. Mimo to portret budzi w oglądającym uczucie tym żywsze, im jest lepszy oraz subiektywne przekonanie o jego podobieństwie lub niepodobieństwie do oryginału. Waetzold sformułował dwa pojęcia odnoszące się do wizerunku konkretnego człowieka: portret odtwórczy (*Abbild*) – wierna podobizna modelu, powstająca na podstawie wrażeń wizualnych, i portret właściwy (*Bildnis*), „twórczy”, psychologiczny, oddający wewnętrzne cechy modelu.

W 1929 r. w czasopiśmie „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” Hermann Deckert opublikował artykuł *Zum Begriff des Porträts*. Celem, do którego dążył autor, była próba jasnego i adekwatnego sformułowania pojęcia portretu i jego zastosowania. Deckert wyszedł od prostej definicji Richarda Delbrücka (*Antike Porträts*, Bonn 1912): „portret jest wyobrażeniem konkretnego człowieka o zamierzonym z góry podobieństwie do modelu”, i poddał analizie kolejne komponenty tej definicji: podobieństwo jako zamiar, wyobrażenie i jego przedmiot w celu dokładniejszego określenia pojęcia „portret”. Dzieło sztuki przedstawiające jakiegokolwiek człowieka, człowieka jako typ, nie jest portretem. Każdy portret jest niejako podwójnie zdeterminowany: przez artystę, który stworzył dzieło, i przez określonego człowieka, który został na nim wyobrażony. Wniosek wynikający z tego stwierdzenia stanowi, że każdy portret jest wyobrażeniem i że ma charakter odtwórczy. Nie istnieje portret człowieka, jeżeli portretowany nie był w jakiegokolwiek formie modelem dla artysty. Deckert wprowadził rozróżnienie między egzemplaryczną demonstracją człowieka, który jest zaprezentowany przez dzieło sztuki jako szczególny przypadek, przykładowy egzemplarz, a portretem, mającym na celu pokazanie indywidualności

portretowego; o tym, że jakieś dzieło sztuki jest portretem, decyduje jego znaczenie, a więc kategoria portretu jest kategorią znaczeniową. Deckert omówił istotę portretu, na którą składają się takie cechy, jak reprezentowanie, indywidualizacja i zdolność uobecniania człowieka. Stąd definicja: portret jest reprezentacją indywidualności za pomocą odtwórczego wyobrażenia dostępnej wzrokowo postaci konkretnego człowieka. A więc portret reprezentuje określonego człowieka jako indywidualność. W skład istoty portretu wchodzi też jego oddziaływanie, które jest realizowane dzięki odpowiednim instrumentom. Uzyskany za pomocą wzroku obraz człowieka nie informuje nas o wszystkich cechach portretowanego, ponieważ nie angażuje wszystkich naszych zmysłów. Żaden portret nie przekazuje kompletnego wizualnego obrazu człowieka, lecz wizualną abstrakcję, dokonaną na podstawie tego obrazu. Można mówić o dwóch kierunkach tej abstrakcji, której celem jest konkretyzacja portretu: ograniczenie się do przedstawienia twarzy i do portretu linearno-graficznego bez użycia koloru. Pierwszy kierunek skupia uwagę na twarzy i często na rękach portretowanego z uwagi na to, że twarz jest głównym nośnikiem wyrazu i w niej koncentruje się indywidualność i organiczna jedność całego człowieka. Drugi kierunek preferuje rezygnację z koloru i operowanie linią, która w swej jednoznaczności i jasności nadaje się do realizacji portretowej charakterystyki. Podobieństwo w portrecie jest nieodzowne, aby wizerunek mógł reprezentować człowieka jako indywidualność. Problem podobieństwa portretowego jest relacją zachodzącą między obrazem człowieka, który odbieramy za pomocą wzroku, a określonym człowiekiem, którego ów portret reprezentuje. Podobieństwo portretowe jest wizualnym wydobywaniem indywidualności portretowanego, co pozwala każdemu widzowi rozpoznać, że jest to portret. Portret cechuje podwójna osobowa determinacja: ze strony modelu i artysty. Jest to szczególnie ważne, ponieważ w portrecie artysta dokonuje obiektywizacji indywidualności człowieka, o której wyrobił sobie pogląd w wyniku relacji zachodzącej między portretującym a portretowanym. Dlatego portret nie jest tylko odtworzeniem wyglądu człowieka, lecz także jego interpretacją. Nie ma jednego kryterium podobieństwa. Fakt, że obraz jest portretem, zawiera już stwierdzenie o podobieństwie do modelu. Portret nie rezygnuje z dokładnego odtworzenia jednostkowych rysów, w takiej jednostkowej zgodności tkwi istota portretu – specyficzne podobieństwo portretowe, które uzasadnia zarówno możliwość identyfikacji, jak również reprezentacji. Można klasyfikować portrety według tego, czy cechuje je emocjonalna interpretacja (portret emocjonalny), czy pozbawiony emocji opis (portret formalny – ale też nie może być całkowicie niepoddany interpretacji). Podkreślając różny stopień udziału osobowości artysty w jego dziele, mówimy o portrecie subiektywnym lub obiektywnym.

Żadna istota nie może być za pomocą twórczego wyobrażenia przedstawiona obiektywnie, ale to wyobrażenie może być tego rodzaju, że odpowiednio zinterpretowana indywidualność jest odczuwana (odbierana) przez każdego widza tak wyraźnie i bezpośrednio, iż następuje bezpośrednio jej uobecnienie. Każde dzieło, które taki efekt osiąga, jest portretem. Nie istnieje inne kryterium odnoszące się do portretowości dzieła sztuki i tym samym do portretowego podobieństwa. Z porównania fotografii i portretu autor wysnuwa wniosek, że fotografia nie może konkurować z portretem, ponieważ jej wartość tkwi w dokumentalnym reportażu. Czy portret jest dziełem sztuki? Jeżeli pod pojęciem sztuki rozumiemy zaprezentowanie światopoglądu za pomocą twórczego, wizualnego przekazu, to portret jest sztuką; jeśli ten portret ma siłę przekonywania, wywołuje bezpośrednie przeżycie reprezentacji, zwraca uwagę bogatą i głęboką interpretacją – to jest dobrym portretem o wysokiej artystycznej jakości. Deckert stwierdził, że istnieje niewiele portretów w czystej postaci, tzn. takich, które nie są wizualnie niczym innym jak reprezentacją określonej indywidualności. Wśród takich portretów wyróżnił: portret pojedynczy, portret podwójny i grupowy. W ramach klasyfikacji portretów niewystępujących w czystej postaci, tzn. zawierających obce portretowi elementy, istnieją trzy główne rodzaje portretów: reprezentacyjny, portret przedstawiający portretowanego w akcji (zewnątrznej lub wewnętrznej) i portret estetyczny (cecha reprezentacyjności traci znaczenie).

W obszernym wstępie do katalogu wystawy dworskiego portretu późnego baroku (którą pokazano w zamku Charlottenburg w Berlinie w 1966 r.) pt. *Zur Geschichte des höfischen Poträts im Spätbarock* Helmut Börsch-Supan omówił znaczenie i rozwój malarstwa portretowego w okresie absolutyzmu, kiedy dwór cesarski, królewski czy książęcy osiągnął szczególnie wysoką rangę i świetność. Sztuka miała służyć odzwierciedleniu wysokiej pozycji panującego i jego dworu, i temu zadaniu, oprócz architektury, miało sprostać malarstwo portretowe. Środkiem, jakim się posługiwało, było przeniesienie przedstawionego człowieka z codzienności do przestrzeni idealnej, wyposażonej w kolumny, kosztowne draperie i inne atrybuty, które świadczyły o wysokiej randze i bogactwie portretowanego. Portret dworski odnosił się do teraźniejszości i służył portretowanemu w charakterze idealizowanego, zwierniadlanego odbicia. To oznaczało z reguły odsunięcie na dalszy plan rysów indywidualnych i ograniczenie się do powierzchownego podobieństwa; zewnętrzny wygląd twarzy był ważniejszy niż odbicie w niej „wewnętrznej strony” człowieka, jego duszy. Powodowało to narzucanie schematu poszczególnym typom portretów (oficjalnemu portretowi władcy, wizerunkowi wodza, wizerunkom urzędników, portretom dziecięcym), co wyrażało się w typowych postawach, ruchach i gestach. Börsch-



Supan zwraca uwagę na francuską wersję absolutyzmu Ludwika XIV, na jego oficjalny portret z 1701 r. i na nadwornego malarza Rigauda, któremu udało się stworzyć dworski styl reprezentacyjny, będący wzorem dla innych władców. Wraz z rozkwitem malarskiego portretu zaczęła rozwijać się grafika reprodukcyjna, wykonywana z wielką precyzją, która była szeroko rozpowszechniona i pośredniczyła w przekazywaniu inspiracji zarówno artystom jak i zleceniodawcom. Wprawdzie Börsch-Supan zajmuje się malarskim portretem dworskim, ale porusza zagadnienia aktualne również dla portretu w grafice tego okresu, jak np. rolę architektury i krajobrazu w tle portretów lub liczne przedmioty towarzyszące portretowanym, jak pełne przepychu meble z insygniami koronacyjnymi czy innymi akcesoriami, a także dodatkowe osoby, jak służący-Murzynek bądź paź trzymający płaszcz lub hełm portretowanej osoby. Podkreśla również, że eksponowane w portretach przedmioty i atrybuty służą do stworzenia wrażenia czegoś idealnego, co osiąga się na scenie teatru, a ponieważ portrety tej epoki zawierają w sobie polityczno-propagandowy sens, owe dowody przepychu i wysokiej pozycji sportretowanych nie są odwzorowaniem rzeczywistości, lecz symbolami politycznych idei.

Werner W. E. Mai w swojej doktorskiej dysertacji „*Le portrait du Roi*”. *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltungsikonographie des spätharocken Herrscherporträts in Frankreich*, przedstawionej na uniwersytecie w Bonn i opublikowanej w 1975 r., zajmuje się zagadnieniem portretu reprezentacyjnego i teorią sztuki w epoce Ludwika XIV. Jego opracowanie stanowi wkład do ikonografii portretu władcy we Francji. Wizerunkiem władcy, który zostaje „obudowany” przez Maia bogatą i różnorodną treścią, jest portret Ludwika XIV z 1701 r. stworzony przez Hyacinthe’a Rigauda. Po wstępnych rozważaniach, traktujących o wartościach estetycznych i właściwych im strukturach, ikonografii i ikonologii, następuje wprowadzenie do tematu dysertacji, w którym autor zwrócił uwagę na zmianę kryteriów oceny portretu w XVIII w. Zamiar gloryfikacji monarchy spowodował rozkwit dworskiego portretu, nadworni malarze stworzyli nowy gatunek „portretu historycznego”. Pod tym pojęciem krył się wizerunek, który przyjmował znaczeniowe uwarunkowania, wykraczając poza czyste ujęcie portretowe, i w ten sposób zyskiwał kompleksową zawartość pozwalającą na bliższą charakterystykę przedstawionej osobistości. Alegorie, emblematy czy nawiązania do wydarzeń historycznych dawały portretowi ikonologiczny kontekst, który odnosił się głównie do funkcji i znaczenia przedstawionego (prototypy tego rodzaju portretu można było dostrzec w emblematycznych i alegorycznych portretach już w XVI, a potem w XVII w.). Powstaniu portretu historycznego we Francji sprzyjało pojmowanie sztuki jako specyficznego związku z absolutystycznym władcą;

cała sztuka, a tym bardziej portret, służyły gloryfikacji monarchy, zaś kulturalne życie dworskie było podporządkowane nie politycznym realiom, lecz wyidealizowanej teatralności. Ten portret był także portretem narracyjnym dzięki rozwijającemu się w tym czasie portretowi literackiemu i powszechnie lubianemu panegirykowi. W późnobarokowym portrecie ważna jest treść, ale także walory formalno-estetyczne, ponieważ dopiero zmienne proporcje między formalną doskonałością a historyczno-alegoryczną zawartością pozwalają na właściwą ocenę portretu epoki. W odniesieniu do portretu historycznego wprowadzono takie pojęcia jak *décor*, *goût* i *nobilité*, które służyły osobistej i państwowej sławie (*gloire*). Współczesne poglądy estetyczne wprzęgnięto w polityczną służbę, co spowodowało zmianę stylu i ikonografii portretu władcy. W dalszych częściach swojej pracy Mai dokonał bardzo drobiazgowej analizy już wspomnianego portretu Ludwika XIV, omówił życie i działalność królewskiego malarza, zwrócił uwagę na uwarunkowania historyczne i silny wpływ sztuki portretowej Rigauda na następne stulecie, poświęcił wiele uwagi ikonografii Ludwika XIV, portretowi reprezentacyjnemu w XVII w. i artystom tego wieku, porównując ich twórczość z dziełem Rigauda, przedstawił sztukę portretową wcześniejszych portrecistów i wypowiedział się na temat akademii francuskiej i jej roli w powstawaniu oficjalnego portretu. W komunikatach akademii, statutach, emblematyce i alegorii, w praktyce i teorii sztuki, panegirycznej literaturze i poezji znajduje się wciąż (od wstąpienia na tron Ludwika XIV) topos *portrait du roi*. Jest to motyw przewodni artystycznej twórczości na cześć i w służbie króla. Jego symboliczno-alegoryczne znaczenie daje możliwość zrozumienia specyficznych stylowych i ikonograficznych problemów dworskiej sztuki późnego baroku we Francji. Uwidacznia się to zwłaszcza w portrecie, ponieważ w sposób najbardziej bezpośredni wyraża on relację między zleceniodawcą i artystą, między stylową realizacją a tematycznym zamówieniem. Widoczna jest zmiana ikonografii samego króla, która od alegorycznych treści przechodzi do silniejszego zaakcentowania stylistyczno-formalnych artystycznych środków wyrazu (treści alegoryczne ulegają także przekształceniu w takich do tej pory klasycznych i alegorycznych przedstawieniach, jak np. Herkules, dając nową ideę „króla-słońce” w alegorii Apollina). Na francuskim dworze w okresie późnego baroku portret stał się formalną instytucją gloryfikacji.

Grafika jako osobny przedmiot badań nie cieszy się takim zainteresowaniem jak malarstwo czy architektura, co znajduje odbicie w literaturze dotyczącej portretu graficznego. Nie jest ona obszerna, tym bardziej, że chodzi tu o dość precyzyjnie określony okres w dziejach grafiki i konkretny rodzaj przedstawienia, o portret epoki saskiej, mieszczącej się w stylowym okresie późnego baroku i rokoka.

Trzy publikacje w języku polskim mają charakter ogólny: *Portret królewski w grafice*, katalog wystawy ze zbiorów kolekcjonera Dominika Witke-Jeżewskiego z 1925 r., *Katalog portretów osobistości polskich i w Polsce działających*, publikacja wielotomowa, zawierająca portrety znajdujące się w zbiorach Biblioteki Narodowej (wydawanie poszczególnych tomów rozpoczęto w 1990 a zakończono w 1999 r. wydaniem dwu tomów ilustracji odnoszących się do poprzednio wydanych tomów katalogowych) oraz *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów* Ewy Łomnickiej-Żakowskiej wydane w 1997 r. i zawierające portrety obu królów ze zbioru Muzeum Narodowego w Warszawie. Najwcześniejsza z tych publikacji jest wciąż bardzo ważną i nadal używaną pozycją literatury o portrecie graficznym, cennym zapisem kolekcji rycin. Większa część tej kolekcji istnieje do dzisiaj, choć niektóre z rycin zaginęły podczas ostatniej wojny. *Katalog portretów*, zebrany i opisany przez pracowników Biblioteki Narodowej, należy do materiałów, które jeszcze długo będą wykorzystywane przez badaczy grafiki, a jego wartość informacyjna ma wielkie znaczenie zarówno dla historyków sztuki, jak też kolekcjonerów lub ludzi interesujących się dawną grafiką. Trzecia pozycja bibliograficzna zawiera bardzo różnorodny i ciekawy zbiór portretów graficznych Augusta II i Augusta III (ok. 200 wizerunków pochodzących z czasu panowania monarchów). Każdej informacji katalogowej (z uwzględnieniem XIX-wiecznej wersji, jeśli taka znajdowała się w kolekcji) przyporządkowano ilustrację, a oba katalogi poprzedza tekst, którego zadaniem jest usystematyzowanie i omówienie portretów królewskich.

Oprócz trzech wyżej wymienionych pozycji, które mają charakter ogólny, należy wymienić szczegółowe, które zajmują się grafiką – a w tym portretem – wykonaną jeszcze w końcu XVII i do lat 70. XVIII stulecia. O rycinach Dawida i Jana Tscherningów w publikacji *Dawid i Jan Tscherningowie oraz ich ryciny o polskiej tematyce* pisał w 1956 r. Adam Więcek, poświęcając wiele miejsca wykonanym przez nich portretom; ten sam autor wydał w 1960 r. publikację *Strachowscy. Z dziejów ilustratorstwa śląskiego*, w której omawiał portrety powstałe w tym dużym śląskim warsztacie graficznym. Helena Domaszewska w 1969 r. w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie” opublikowała skrót swojej pracy magisterskiej pt. *Zagadnienie pierwowzoru w polskiej grafice portretowej XVIII w.* (z uwzględnieniem epoki stanisławowskiej), zwracając uwagę na wiele ciekawych zagadnień dotyczących wzorowania się polskich rytowników na portretach rytowników obcych. Interesującą pracą dla badacza grafiki portretowej jest artykuł Alicji Kurkowej zamieszczony w „Roczniku Gdańskim” w 1983 r. *Ilustracja portretowa w drukach gdańskich XVII w.* Niektóre z podanych przez autorkę przykładów powstały już w XVIII w. i można na nich prześledzić

rozwój portretu bogatych gdańskich mieszczan. Jerzy Paszenda w artykule z 1993 r. *Ryciny przedstawiające Annę Omiecińską* zajmuje się graficznymi wizerunkami zakonnic, które należą do grupy specyficznych portretów przedstawiających osoby stanu duchownego (zakonnice lub zakonników) zmarłych w opinii świętości; takie wizerunki były wykonywane w Polsce przez rodzimych rytowników. Publikacja *Pieter Schenk mistrz sztuki czarnej* autorstwa Ewy Łomnickiej-Żakowskiej, zamieszczona w „Roczniku Muzeum Narodowego” XXXIII–XXXIV (1989–1990) poświęcona została holenderskiemu rytownikowi i wydawcy, który posiada w swym dorobku wiele portretów, w tym także osobistości polskich i obu królów Polski Augusta II i Augusta III, a także Jana III Sobieskiego. Artykuł zawiera jako aneks katalog mezzotint tego grafika, znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W katalogu wystawy *Gdzie Wschód spotyka zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763* (zaprezentowanej w 1993 r.) znajduje się rozdział tej samej autorki, *Portret graficzny*, który omawia portrety i ich twórców, dając krótką informację o graficznych centrach tej epoki i portretowej działalności grafików na obszarze wielkiej Rzeczypospolitej (katalog wystawy prezentuje również informacje o wystawianych rycinach i rysunkach z ilustracją przy każdej pozycji katalogowej). Hanna Widacka należy do historyków sztuki piszących wiele o grafice; w latach 90. wydała kilka publikacji odnoszących się do epoki saskiej. Do szczególnie cennych a dotyczących portretu należą: *Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” w świetle badań archiwalnych*, przekazująca zgodnie z tytułem wiele informacji odnoszących się do bogatego zespołu portretów graficznych zamówionych przez Radziwiłła oraz do twórców tych rycin; *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII w.* – książka obejmuje wprawdzie okres wcześniejszy, ale korzenie wielu przedstawień osiemnastowiecznych sięgają tego właśnie okresu i zdradzają wiele pokrewieństw i powiązań z graficznymi portretami następnych władców Polski; w *Grafice portretowej Mateusza Deischa* autorka omawia bardzo wnikliwie twórczość portretową jednego z najlepszych malarzy gdańskich tego czasu; *Portrety braci Załuskich w zbiorach graficznych Biblioteki Narodowej* prezentują graficzne wizerunki biskupów Załuskich, których zasługi dla rozwoju wiedzy i książki w XVIII w. nie mają sobie równych; *O graficznych portretach Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej według obrazów van Loo* z 1997 r., *Niepokonane księżne Radziwiłłowe i ich graficzne konterfekty* (z 1999 r.) oraz *Bardzo szczególnie ludzie w grafice europejskiej* ustalają pewne fakty i prezentują graficzne ciekawostki. Ta sama autorka przedstawiła także (w latach 1998–1999) cały cykl artykułów poświęconych technikom graficznym i ich twórcom, podając jako przykłady liczne portrety (*Sposób kredkowy i jego mistrzowie; Miedzioryt*

*punktowany i jego mistrzowie; Akwatinta i jej mistrzowie; Mezzotinta i jej mistrzowie*). Grafice, choć nie tylko portretowej, Jolanta Talbierska poświęciła tekst *Grafika – artyści, odbiorcy, tematy* (zamieszczony w katalogu wystawy *Aurea Porta Rzeczypospolitej* w Gdańsku w 1997 r.), w którym omówiła sytuację sztuki graficznej w Gdańsku i tamtejszych rytowników.

Tak oto przedstawia się stan badań dotyczący literatury polskojęzycznej.

Portretem w grafice zajmują się również publikacje obcojęzyczne. Zainteresowanie portretem graficznym w Niemczech wiąże się z graficznymi zbiorami Hansa-Dietricha von Diepenbroick-Gruetera (1902–1980). Kolekcjoner ten pochodził ze starej westfalskiej szlachty, a z wykształcenia był księgarzem i antykwariuszem. Pewnego razu zakupił większą ilość graficznych portretów i od tego czasu zainteresował się grafiką dawną i wzbogacał swój zbiór, stając się wybitnym znawcą portretu graficznego. W 1943 r. jego biblioteka i zbiór graficzny, liczący ok. 200 tys. plansz, padły ofiarą nalotu bombowego na Hamburg. W 1945 r. Hans-Dietrich von Diepenbroick rozpoczął odbudowę swojego zbioru, zarówno bibliotecznego jak i graficznego; trwała ona ok. 10 lat, do momentu, kiedy zebrany graficzny materiał mógł stać się podstawą fachowych badań. Kolekcjoner nawiązał też kontakty z Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte w Münsterze; uczestniczył w stworzeniu w tym muzeum westfalskiego archiwum portretowego (Westfälisches Porträtarchiv), który wzbogacał darami. Z chwilą śmierci kolekcjonera w 1980 r. jego prywatne portretowe archiwum, określone jako *Porträtarchiv Diepenbroick*, przeszło na podstawie zapisu testamentowego na własność westfalskiego Landesmuseum w Münsterze (liczyło wtedy ok. 100 tys. portretów graficznych, oprócz nich rysunki, akwarele i sylwetki, stanowiąc najbogatszy i najcenniejszy zbiór tego rodzaju w Niemczech). Opracowaniem portretów graficznych pochodzących z *Porträtarchiv Diepenbroick* zajął się Peter Berghaus, który w katalogach wystaw graficznych z tego zbioru organizowanych w 1977 i 1978 r. (jeszcze przy współudziale właściciela tej kolekcji) opublikował artykuły: *Das Herrscherporträt. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda* oraz *Das Bildnis des Arztes in der Graphik*. W pierwszym z nich zwrócił uwagę na sposób przedstawiania władcy w malarstwie i grafice, podkreślając istniejące mimo pokrewieństw różnice pomiędzy portretem malowanym i graficznym. Omówił zmiany zachodzące w kompozycji portretu graficznego od XVI po XIX w. (np. stopniowa redukcja powszechnie stosowanych już w XVI i potem w XVII w. alegorycznych obramowań wizerunków władców w epokach późniejszych). Zaakcentował rolę emblematów i rozbudowanego tekstu towarzyszącego portretom graficznym wcześniejszych epok i ich zaniechanie w osiemnastowiecznym portrecie absolutystycznego władcy. Zajął się rolą i zadaniami wizerunków graficznych w procesie popula-

ryzowania wizerunku władcy i omówił także zastosowanie grafiki portretowej. Przekazał informacje na temat kolekcjonerstwa grafiki – umożliwiło ono zbieranie różnych dzieł sztuki „za pośrednictwem grafiki” i sprawiło, że dzieła sztuki wyszły z pałaców możnych tego świata i stały się dostępne dla każdego. Drugi artykuł Petera Berghausa został poświęcony graficznym portretom lekarzy, które spełniały różne funkcje: ilustracyjne, kommemoratywne, reprezentacyjne. Skromne szesnastowieczne portrety zostały w wieku XVII zaopatrzone w alegoryczne dodatki i często rozbudowane teksty po łacinie. W XVIII w. tekst pozostał obszerny, ale łacina ustąpiła miejsca innym językom, a obudowa alegoryczna zanikła. Portret graficzny lepiej spełniał wymagania świata uczonych niż jego malowany odpowiednik dzięki tekstowi, który mógł zawierać różnorodne i wyczerpujące informacje. W wielu wydawnictwach zamieszczano cykle portretowe lekarzy; często służyły one zbieraczom jako źródło, z którego korzystali, wrywając po prostu portrety z książek i dołączając do swoich kolekcji.

W 1982 r. Peter Berghaus opublikował w periodyku o nazwie „Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte” historię graficznego zbioru Hansa-Dietricha von Diepenbroick-Gruetera pt. *Porträtarchiv Diepenbroick Entstehung und Bedeutung*, a w rozdziale *Ausdruck der bildenden Kunst, der Geistesgeschichte, der Publizistik* wypowiedział się na temat roli portretu graficznego. Porównał zadania portretów sztalugowych z funkcją wizerunków graficznych, które są różnorodne: występują jako ilustracje w książkach lub jako karty tytułowe, w formie pojedynczych plansz jako podarunki dla przyjaciół lub krewnych, mogą być też dowodem czci i uznania dla profesora czy mistrza; jako portrety panujących i dowódców uobecniają ważne wydarzenia, a wizerunki poetów czy aktorów wprowadzają poezję i teatr do domu. Kolekcjonowanie portretów graficznych sprawia przyjemność ich właścicielom, zwłaszcza jeśli są w posiadaniu wizerunków nietypowych lub portretów niezwykłych ludzi. W przeciwieństwie do portretu malowanego wizerunek graficzny umożliwia przedstawienie się portretowanego pełnym imieniem lub nazwiskiem wraz z wszystkimi tytułami jakie posiada i datami ważnymi dla jego życia. Autor zwrócił uwagę na różnice w kompozycji portretu graficznego w odniesieniu do epok historycznych, wspominał o portrecie absolutystycznego władcy, który stanowił kwintesencję reprezentacyjnego wizerunku i był naśladowany przez wysokich urzędników, szlachtę, lekarzy, uczonych. Rola portretu graficznego jest w historii kultury wieloraka. Z jego pomocą władca może być postrzegany jako wysłannik Boga, bohater, uosobienie wszelkich cnót. Portret politycznego lub naukowego przeciwnika zamieniony w karykaturę może go ośmieszyć i pozbawić znaczenia. Głównym zadaniem portretu graficznego jest jednak utrwalenie i przekazanie rysów twarzy

portretowanego współczesnym i potomnym. W 1983 r. Peter Berghaus ponownie zabrał głos na temat portretu graficznego z okazji wystawy zorganizowanej w Münster (potem w Hannoverze i Berlinie). W katalogu wystawy *Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick* opublikowano jego artykuł pt. *Der Archäologe im graphischen Bildnis*. Autor zajął się na wstępie pojęciami „archeologia” i „archeolog”, które powstały dopiero w XIX w. Od XVI do XVIII w. archeolodzy byli określani jako historycy, filolodzy, humaniści, artyści, mecenaszy czy nawet władcy (tych ostatnich reprezentuje podwójny portret z 1738 r. króla Neapolu i Sycylii Karola III Bourbona i jego żony Marii Amalii, córki Augusta III, którzy włączyli się w historię archeologii z powodu budowy letniego domu w Portici, ponieważ właśnie tam odkryto dawne Herculanium i w tym roku rozpoczęto wykopaliska). Portrety przedstawiające archeologów są zawsze kombinacją obrazu i napisu; napis – często nawet w kilku kolumnach – przekazywał zasługi portretowanego, niekiedy pod ryciną zamieszczano nawet wiersze lub dystychy. Do tych wizerunków dodawano różne akcesoria: antyczne rzeźby, przedmioty z własnych zbiorów, szafki na zbiory, numizmaty; jeszcze w XVIII w. portretom archeologów towarzyszyły antyczne rekwizyty. Poszczególne pozycje katalogowe prezentujące portrety humanistów, filologów, historyków, numizmatyków, zbieraczy i artystów zaopatrzył autor w objaśnienia, a do katalogu dodał historię odkryć archeologicznych w formie tablicy w powiązaniu z wydarzeniami historycznymi i osobami odkrywców.

Angielskiej mezzotinty została poświęcona wystawa w Kunsthalle w Kolonii w 1979 r. zatytułowana *Englische Schabkunstblätter*. Johann Schlick (autor koncepcji wystawy i katalogu) poświęcił wstęp do katalogu technice mezzotinty, jej wynalezieniu i rozpowszechnieniu zwłaszcza w Anglii, a także jej kolorowej odmianie (wynalezionej przez Jacoba Christopha Le Blona jeszcze w 1. połowie XVII w.). Zwrócił on uwagę na malarskie walory mezzotinty, warunkujące jej szczególną rolę w reprodukcji obrazów sztalugowych, które były niedostępne dla publiczności. Sami malarze byli zainteresowani rozpowszechnianiem ich dzieł za pomocą mezzotint, gdyż były one znakomicie działającym środkiem reklamowym. Mezzotinty, jako dzieła sztuki o swoistym uroku, zainteresowały również kolekcjonerów. Grafika angielska końca XVIII i początku XIX w. ze zbiorów Wallraf-Richards-Museum w Kolonii została zaprezentowana na wystawie *Englische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts* na przełomie 1984 i 1985 r. Autor wystawy i katalogu, Uwe Westfeling, poświęcił we wstępie do katalogu wiele miejsca grafice reprodukcyjnej i jej roli w tworzeniu zastępczej formy obrazu. Szczególnie ważną rolę odegrali na tym polu graficy angielscy i wymieniana już technika mezzotinty, która pozwalała zbiera-

czom i miłośnikom sztuki na wejście w posiadanie graficznej reprodukcji, precyzyjnie odtwarzającej malarski oryginał i zapewniającej doznania estetyczne (mezzotinty były poszukiwane i drogie, ich ceny były porównywalne z prostymi obrazami sztalugowymi). Niekiedy można mówić o własnej interpretacji grafika odtwarzającego malarski pierwowzór, choć malarze byli na ogół przeciwni takim zmianom. W tym okresie rozwinęło się kolekcjonowanie grafiki (zbieracze już wtedy poszukiwali odbitek różniących się od innych, np. odbitek próbnych). Ciekawostką jest informacja, że graficy w XVIII w. w Anglii nie byli traktowani jak malarze i dopiero w 1769 r. zostali dopuszczeni do Akademii i to w ograniczonym stopniu. Wynikało to z faktu, iż grafika miała pełnić rolę służebną wobec malarstwa sztalugowego. Tym niemniej biegli mistrzowie-graficy cieszyli się uznaniem zbieraczy i ich dzieła były poszukiwane, a wielu z nich ukazywało się na portretach. Malarstwo portretowe było uprawiane prawie przez wszystkich malarzy tego okresu w większym lub mniejszym zakresie, a grafika reprodukowała malarskie portrety dla licznych zbieraczy, ponieważ popyt na nie był bardzo duży, nawet jeśli nie przedstawiały szczególnie dobrze znanych osobistości.

W 1997 r. w Wesfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte zaprezentowano wystawę *Künstler im Spiegel einer Sammlung. Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Autorką scenariusza wystawy i towarzyszącego jej katalogu jest Kirsten Ahrens, która przedstawiając graficzne portrety artystów od XVI po XX w., starała się w towarzyszącym katalogowi tekście scharakteryzować je pod różnymi aspektami: zwróciła uwagę na rolę alegorycznych dodatków we wczesnych portretach, przedstawiła portrety dworskich artystów XVIII w., którzy w absolutystycznym państwie byli podporządkowani królowi i akademii, a ich zadaniem było gloryfikowanie państwa swoją sztuką, ale za te zasługi wyniesiono ich do rangi arystokratów i tak właśnie byli przedstawiani. W 3. ćwierci XVIII w. *image* artyści zaczął ulegać zmianie, do głosu doszły sentymentalizm i uczuciowość, które przemieniły go we wrażliwego geniusza, co zmieniło charakter portretu z reprezentacyjnego na bardziej intymny, jego atmosferę z oficjalnej w prywatną, a teatralność całej aranżacji w naturalność, choć i ona była wynikiem odpowiedniej inscenizacji. Kirsten Ahrens przedstawiła oddzielnie portrety kobiet-artystek (nielicznie reprezentowane z uwagi na społeczną pozycję kobiety), które były w XVII i XVIII w. zobligowane do wyboru malarstwa portretowego, ponieważ inne dziedziny sztuki wymagały studiów z natury, a więc aktów, na co kobietom nie zezwalało. Osobno została zaprezentowana grupa portretów artystów w towarzystwie ich żon (pojawiających się niekiedy w formie portretu na sztalugach lub ryciny trzymanej przez



rytownika), rodziny lub osoby z rodziny, np. syna. Specjalne grupy wizerunków zostały wyodrębnione z uwagi na przedmioty bądź atrybuty otaczające przedstawionego, jak jego własne dzieła (może być też przedstawiony przy pracy), czaszka lub postać Chronosa, świadczące o dialogu artysty ze śmiercią i przemijaniem, przedmioty inne niż te, które są artystom właściwe z racji uprawianego zawodu, np. skrzypce, butelka wina, fajka, emblematy pięciu zmysłów, mające podkreślić wrażliwość twórców na zmysłowe podniety, ponieważ musieli uruchamiać wszystkie zmysły aby tworzyć, a owe atrybuty wyrażały związek między inspiracją a zmysłowością; wydzielona grupa autoportretów artystów miała za zadanie zwrócić uwagę na samą twarz, ponieważ w tym przypadku artysta i model był tą samą osobą, a więc twórca musiał uzgodnić relację między wizerunkiem zewnętrznym (odbieranym w lustrze) a wewnętrznym, istniejącym w świadomości artysty. W takich wizerunkach brakuje zazwyczaj dodatkowych detali, ponieważ artysta koncentrował się na obserwacji własnego oblicza.

Grafice poświęcono także wystawę *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischen Auseinandersetzungen im Europa des Absolutismus*, która została zorganizowana w Deutsches Historisches Museum w Berlinie na przełomie 1997 i 1998 r. W katalogu znalazły się dwa interesujące eseje: Maxime Préaud *Was das Kupfer hergibt... Einige Gedanken zur Transformationsgraphik* i Wiebke Schmoldt *Die Nadelstiche des Kupferstechers. Graphische Porträts als Mittel der Propaganda*. W pierwszym z nich autorka zajęła się tzw. grafiką transformacyjną. Powstaje ona skutkiem dokonania na płycie poprawek, w wyniku których otrzymuje się nowy druk stanowy, uznany za równoprawny z pierwotnym, i nie będzie to już kolejna próbna odbitka, lecz osobna, nowa plansza graficzna. Przypadki posługiwania się tą samą płytą były dość częste w XVII i XVIII w. Powodów było kilka: ze względów oszczędnościowych (płyta miedziana miała swoją niebagatelną cenę), z uwagi na nagły czas (termin wykonania był krótki) oraz fakt, że artystom brakowało często inspiracji (zwłaszcza w odniesieniu do przedstawiania wydarzeń, które się powtarzały – królewskie wesela, koronacje, bitwy, układy pokojowe). Powtórne użycie rytowniczej płyty dawało możliwość dokonania na niej mniejszych lub większych zmian: najprostsze dotyczyły np. odbitek do kalendarzy – zmieniano tylko napis, a reszta zostawała nienaruszona, lub dokonywano nieznacznych zmian w samym przedstawieniu; te nieco bardziej skomplikowane odnosiły się do napisów, wnieć i stroju portretowanych, a najpoważniejsze modyfikacje – do atrybutów i uszeregowania postaci. Wniosek nasuwający się w odniesieniu do takich sytuacji uwypukla rolę grafiki w rozpowszechnianiu politycznych i artystycznych idei. Dzięki temu, że cechą grafiki jest jej zdolność do dopasowywania tych samych obrazów, za pomocą niewielkich ingerencji, do

innych sytuacji, staje się ona idealnym, ale też niebezpiecznym manipulacyjnym i interpretacyjnym medium dla dawnych polityków lub dla historyków współczesnych.

Autor drugiego eseju wyszedł w swoich rozważaniach od problemu związanego z przedstawieniem portretowym: czy ma ono być werystyczną imitacją, czy idealizacją osoby wyobrażonej przez artystę na obrazie. Od czasów renesansu portret oscylował między imitacją natury z jednoczesnym jej idealizowaniem, a kryterium faktycznego podobieństwa. Portretowani, będący najczęściej też zleceniodawcami, byli dodatkowo „uszlachetniani” za pomocą herbów, orderów, insygniów, narzędzi wiążących się z ich profesją; wielkie czyny portretowanych, przedstawiane w tle, służyły ich atrybucji. Problem podobieństwa odgrywał, zwłaszcza w portretach władców, podrzędną rolę. Portrety służyły w pierwszym rzędzie celom reprezentacji, idealizacji przedstawionego, a także ilustrowanej historii rodziny. Historia sztuki interesowała się taką właśnie tendencją oficjalnego „pozytywnego” malarstwa i grafiki portretowej. Badacze starali się przekazać kanon postępowania właściwy temu gatunkowi i wykazać jego ewolucję. Mówili o oddziaływaniu portretu, zwłaszcza władcy, ale nie było ono przedmiotem ich badań. Dlatego problem zamierzonej propagandy portretowej nie był prawie wcale rozważany, choć wprowadzono rozróżnienie między „oficjalnym”, idealizowanym portretem, a pejoratywnym portretem-karykaturą. Nie zbadano w ogóle subtelności oddziaływania propagandy portretów poddawanych odpowiedniej do zamierzeń charakteryzacji. W grafice czasów Ludwika XIV (od końca XVII w.) występują portrety niebędące karykaturą, ale nastawione polemicznie, pełne politycznych dwuznaczności i ironicznych aluzji; są one ważnym instrumentem propagandy. Rytownicy, przedstawiając przywódców przeciwstawnych obozów politycznych, prowadzili „wojnę na obrazy”, posługując się różnymi fortelami, aby osiągnąć cel: nieprawdziwy atrybut, brakujący order, polemiczna aluzja do ukrytych w towarzyszącym tekście kalkulacji lub demaskujący detal wystarczyły, aby zaszkodzić godności i politycznej aurze sportretowanego wroga. Za pomocą graficznych portretów dochodzą do głosu polemika i kontrapolemika, propaganda i antypropaganda. Ta sama osoba była przedstawiana pozytywnie przez jednego rytownika, prezentowana jako wzór wszelkich cnót, a przez innego jako wcielenie zła, agresji, co było spotęgowane przez zastosowanie odpowiednich środków fizjonomicznych. W tym okresie rośnie zainteresowanie portretem graficznym u zbieraczy, co powoduje, oprócz wydawania coraz to nowych portretowych antologii, zwiększoną produkcję pojedynczych plansz graficznych (też z danymi na temat życia i działalności przedstawionych w towarzyszących tekstach). W pismach wydawanych w końcu XVII i na początku XVIII w. podkreślano korzyści dydaktyczne, wynikające ze

zbierania portretów, jako że miały one być nośnikami i środkami służącymi kształceniu. Grafika dążyła do komentowania historycznych wydarzeń, a artyści służyli swoimi umiejętnościami narodowi, państwu, władcy. Z zamiarem propagandowym wykorzystywali obrazowy i tekstowy potencjał grafiki, za pomocą deprecjonujących lub gloryfikujących atrybutów degradowali lub nobilitowali osobistości wpływające na bieg historii. Podobną rolę odgrywały też teksty pisane przez znanych lub anonimowych autorów: drwiące lub gloryfikujące. Tego rodzaju plansze graficzne stanowiły jednocześnie drugi obieg, funkcjonujący między efektownymi, reprezentacyjnymi i eleganckimi portretami oficjalnymi a rozwijającym się właśnie gatunkiem czystej karykatury portretowej i najczęściej nie są to dzieła o wysokich walorach artystycznych.

Ważnym źródłem informacji odnoszących się do szczególnego rodzaju portretu, mianowicie autoportretu, jest esej Daniela Hessa, będący obszernym wstępem do katalogu wystawy *Eitelkeit und Selbsterkenntnis. Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, którą pokazano w 1999 r. Autor tej wystawy i katalogu omawia zagadnienia dotyczące autoportretu, posługując się malarskimi i graficznymi przykładami (nawet częściej graficznymi, jako że wiele zachowanych dzieł tego gatunku artystycznego to ryciny). Rolę i zadania autoportretu, a także cele jakie miał osiągnąć z punktu widzenia artysty oraz specyficzne środki inscenizacyjne jemu właściwe scharakteryzowano w obrębie poszczególnych „odsłon”. Pierwsza z nich prezentuje autoportret jako „publiczne wystąpienie”, ponieważ najczęściej nie pozostawał on w sferze prywatnej, ale miał reprezentować swego twórcę wobec przyjaciół czy kolegów artystów i zdarzało się też, że był wystawiany do wglądu np. w budynkach publicznych. W XVII w. artysta był przedstawiany ze swoimi narzędziami pracy, potem wskutek emancypacji sztuki, przejścia od rzemiosła do wolnej sztuki, malarze zaczęli wzorować się na portretach uczonych, poetów, osobistości dworskich i stąd zapożyczanie szpady, łańcucha – będącego oznaką wysokiej godności, książek, fragmentów rzeźb; nawet format wizerunku – ujęcie postaci w 3/4 – świadczy o jego reprezentacyjnych zadaniach. Jeśli nawet pojawiają się na portrecie artysty paleta i pędzle, są trzymane jak berło czy regiment. Często występuje jednak sztyft do rysowania, jako że rysunek – podstawa wszystkich artystycznych gatunków – zajmuje pierwsze miejsce we współzawodnictwie sztuk. Druga „odsłona” prezentuje artystę jako geniusza wciąż poszukującego własnej twórczej drogi; bada on swoje oblicze w lustrze, będąc modelem, twórcą i widzem w jednej osobie. Nie uważa już swojej działalności za rzemiosło, lecz za twórczość człowieka wykształconego. W swoim autoportrecie artysta odgrywa często jakąś rolę, może występować jako dworski fircyk lub ojciec rodziny w kręgu

najbliższych, albo przedstawiony jest w swojej pracowni przy pracy. W trzeciej „odsłonie” odnosimy się do autoportretu, który zapewnia artyście nieśmiertelną sławę i wiecznotrwały pomnik. Bodaj największa rola przypada tu autoportretom w formie graficznej, które wykonywano dla zbieraczy, a możliwość ich powielania sprawiała, iż rozpowszechniały one wizerunek artysty i zapewniały mu sławę. Graficy uzupełniali autoportrety reprezentacyjnymi ramami i tablicami, tworząc z nich pomniki. W czwartym „kompartymencie” zgromadzonych autoportretów wiele uwagi poświęcono zewnętrznemu wyglądowi artysty, który za pomocą odpowiedniego ubioru osiągał swój cel: albo reprezentacyjny portret w kosztownym stroju i pudrowanej peruce, podkreślający wysoką pozycję społeczną artysty, albo wizerunek bardziej tradycyjny, ale wyrażający „inność” człowieka obdarzonego twórczym talentem, który podkreśla to przez swobodny strój, naturalną pozę, zdobiący jego głowę beret lub zawój o fantazyjnych formach. Kostium służył jednak nie tylko jako nośnik manifestacji i społecznych ambicji, był również środkiem wzmagającym wyraz dzięki umożliwieniu wyrafinowanego oświetlenia. Kunsztownie pofałdowane draperie, używane powszechnie w barokowych portretach, podkreślały godność i bogactwo przedstawionych i jednocześnie przez grę światła i cieni ożywiały portret. Także mimika i gest mieściły się w repertuarze artystycznych chwytów (np. słynny „gest wskazywania”, charakterystyczny dla wielu portretów). Zadaniem twórcy autoportretu było wypośrodkowanie między indywidualnym podobieństwem, a ogólnym ujęciem właściwym dla artysty.

Przedstawienie powyższego stanu badań stanowi odpowiedź na pytanie, czy i w jakim zakresie portret graficzny w okresie późnego baroku i rokoka cieszył się zainteresowaniem badaczy tego zagadnienia i tej epoki. Na szczególne uznanie zasługują katalogi wystaw portretów (z prezentacją licznych wizerunków graficznych), które były bardzo przydatne dla opracowania wielu zagadnień.

## I. Grafika jako gałąź sztuki i jej specyfika

### 1. Techniki graficzne, ich rozwój i znaczenie dla grafiki portretowej

Grafika, jak wiadomo, jest sztuką starą, ale jej intensywny rozwój w Europie rozpoczął się wraz z wynalezieniem druku.

Jak każda inna sztuka, polega na odtwarzaniu otaczającego nas świata, na przetransponowaniu spostrzeżeń artysty, jego wrażeń i myśli na obraz według własnego wzoru lub też pierwowzoru, który został stworzony przez innego artystę – malarza czy rysownika – i wtedy jest nazywana grafiką reprodukcyjną. Plansza graficzna, otrzymana w wyniku takiego reprodukcjonowania, przełożona z języka malarskiego lub rysunkowego na graficzny, nie jest jednak reprodukcją w dzisiejszym rozumieniu techniki fotograficznej. Zadaniem grafika jest wprawdzie wierne odtworzenie pierwowzoru, w naszym wypadku portretu, przy zachowaniu ogólnej kompozycji, układu czy podobieństwa do oryginału, ale już z uwagi na to, że technika graficzna różni się diametralnie od techniki malarstwa czy rysunku, powstaje osobne dzieło samo w sobie, które cechują odmienne środki wyrazu. Grafik ma też prawo do swobodnej transpozycji wzoru, z którego korzysta, do własnej inwencji, dlatego też porównując dzieła grafików, którzy korzystali z tego samego pierwowzoru, można je ocenić pod kątem ich wartości artystycznej i stwierdzić, który z grafików lepiej opanował swoją sztukę i który z nich jest bardziej twórcą niż odtwórcą. Jeszcze jedna właściwość odróżnia sztukę graficzną od innych – to możliwość powielania stworzonego dzieła od samego początku jego powstawania. Każdy egzemplarz ryciny, otrzymany przez odbicie graficznej matrycy, jest oryginałem. A zatem oryginałów ryciny może być mniej lub więcej, zależnie od użytego na matrycę materiału. Grafik pracujący nad ryciną wykonywał niekiedy tzw.

próbne odbitki z matrycy przed jej ostatecznym ukończeniem. W ten sposób mógł skontrolować całość kompozycji i kierować poszczególnymi etapami rytowania, dodając różne szczegóły, np. atrybuty, elementy dekoracyjne i wreszcie napis informacyjny oraz sygnatury na ostatecznej wersji matrycy. Ryciny ilustrujące poszczególne etapy pracy nad ryciną to tzw. odbitki stanowe: mówimy zazwyczaj o stanach I, II, III lub IV. Taki sposób pracy nad ryciną pozwalał na poprawki i zmiany koncepcji w trakcie opracowywania matrycy, co pozwalało uniknąć możliwych także i później, ale zawsze kłopotliwych, poprawek. Odbitka, na której nie umieszczono jeszcze napisu, nosi nazwę *avant la lettre*. Dobrym tego przykładem są dwie wersje graficznego autoportretu artysty gdańskiego Mateusza Deischa: bez napisu i sygnatury oraz z umieszczonym już u dołu planszy napisem i sygnaturą<sup>16</sup>. Podobnie w wypadku graficznego portretu Anny Konstancji hrabiny Cosel jako Wenus z Amorkiem, z ok. 1709 r. rytowanego przez Simona Vallée według obrazu François de Troy'a w pracowni graficznej Pierre'a Dreveta – jedna z jego wersji jest *avant la lettre*, a druga z obszernym napisem. Istnieją także dwie wersje portretu Ernesta Christopha Manteuffla (dzieło niemieckiego rytownika Johanna Jacoba Haida) – odbitki wykonane z tej samej płyty są prawie identyczne, różnice dotyczą widocznych na jednej z nich grzbietów książek (z prawej strony w tle), których nie pokazano na drugiej odbitce, a także poszczególnych partii ryciny (twarzy, peruki, żabotu i koronek przy rękawach, ręki, herbu u dołu ramy i ornamentальной dekoracji zwieńczenia ramy). Wersja portretu bez książek jest jaśniejsza, ponieważ artysta nie wprowadził jeszcze wszystkich efektów światłocieniowych, co uczynił w wersji portretu z książkami; miało to jeszcze jeden skutek – twarz przedstawionego, mimo tych samych rysów, wygląda nieco inaczej.

Grafika przeżywała swój rozkwit w XVII w., doskonalono stare techniki, głównie miedzioryt (drzeworyt, tę najstarszą technikę graficzną, stosowano już rzadko), akwafortę, ale wprowadzano również nowe odmiany technik wklęsłych, jak np. mezzotintę (pod koniec XVII w.). Wielu spośród wielkich malarzy tego stulecia, wśród nich Rembrandt, z upodobaniem tworzyli grafiki, bo fascynowały ich możliwości wyrazu, jakie dają techniki graficzne. Rembrandt uprawiał szczególnie chętnie akwafortę, która, będąc techniką trawioną, pozwala na operowanie delikatną, miękką kreską, umożliwiając łagodne przechodzenie od tonów jasnych do ciemnych i nawet do intensywnej czerni, co daje efekty stopniowania światła i cienia. W centrum kompozycji jednej z rycin Rembrandta znajduje się stara

<sup>16</sup> Wersja bez napisu znajduje się w Gabinecie Grafiki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, a wersja z napisem w Bibliotece Gdańskiej.

kobieta smażąca placki<sup>17</sup>, jej postać jest o wiele ciemniejsza od otaczających ją kobiet, dzieci i mężczyzn (artysta zastosował tu liczne, gęste, wielokierunkowe kreski o różnej długości, uzyskując intensywną ciemną barwę), co podkreśla jej znaczenie w tej kompozycji. Inna rycina pokazuje grupkę żebraków stojących przed bramą domu<sup>18</sup>, z jej ciemnej czeluści wychyla się postać starszego człowieka z brodą, który kładzie datek na wyciągniętej dłoni kobiety. Jego jasna twarz z siwą brodą kontrastuje z ciemną, także brodatą, twarzą żebraka znajdującego się naprzeciw niego, który zwraca się ku dobroczyńcy<sup>19</sup>.

22

Graficy XVIII w. korzystali z doświadczeń poprzedniego stulecia, najpierw stosowali wypróbowane formy, potem zmieniali je, rozwijając nowe, ale to przejście dokonywało się stopniowo. Na początku XVIII w. mezzotinta, zwana w Polsce sztuką czarną, święciła tryumfy właśnie w sztuce portretowej, ponieważ nadaje się ona znakomicie do odtwarzania ludzkich twarzy – daje efekty malarskie dzięki łagodnemu przechodzeniu od tonów jaśniejszych do ciemniejszych, co sprawia wrażenie operowania plamą, a nie kreską. Pozwala ona również na uzyskanie intensywnej aksamitnej czerni, dzięki której twarze portretowanych wyłaniają się wyraźnie z tła, ich szaty nabierają cech autentycznych materiałów, a wszystko razem daje efekt trójwymiarowości, co w wypadku wizerunku człowieka oznacza wzmoczenie jego „cielesności”. Technika mezzotinty posługiwało się wielu rytowników, zwłaszcza niemieckich i holenderskich, a także angielskich. W Niemczech ośrodkiem rozwijającym w początkach XVIII w. technikę mezzotinty był Augsburg. Do najbardziej znanych i mających związek z Polską należeli m.in. Johann Jacob i Johann Gottfried Haid (z tej rodziny, mającej swój warsztat i wydawnictwo w Augsburgu, wyszło wielu rytowników uprawiających mezzotintę). Wczesne portrety wykonywał techniką mezzotinty mający swoje wydawnictwo w Amsterdamie Pieter Schenk, którego August II mianował królewskim rytownikiem. Jego dziełem są liczne portrety samego króla, a także osób z jego otoczenia, wśród nich także Polaków. Nicolaas

<sup>17</sup> *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750*. Katalog wystawy w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunshwiku w 1994 r., nr kat. 51. Thomas Döring bardzo szczegółowo i wnikliwie omawia tę rycinę, zatytułowaną *Die Pfankuchenbäckerin (Kobieta smażąca pączki)*, 1635; nota katalogowa s. 186 i il. na s. 187.

<sup>18</sup> *Meisterwerke europäischen Graphik 15.–18. Jh. Aus dem besitz des Kupferstichkabinetes Coburg*. Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinetes 1775–1975, 21. Dezember bis 13. Juni 1976, Veste Coburg 1975, nr il 259 i kat. s. 76 – *Bettler am Haustür (Żebracy u bramy domu)*, 1648. Rembrandt połączył tu dwie techniki: akwafortę z suchą igłą.

<sup>19</sup> Obie ryciny znajdują się także w Gabinecie Rycin i Rysunków Europejskich w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Verkolje i Jacob Gole, rytownicy holenderscy, tworzyli mezzotinty cieszące się wielkim powodzeniem w Europie. Doskonałym artystą, który rytował liczne portrety, posługując się mezzotintą, był Bernard Vogel z Norymbergii. Wydawnictwa operujące tą techniką prowadzili także Christian Weigel, Elias Christoph Heiss, Johann Christian Haffner i rodzina artystów o nazwisku Rugendas, a w Gdańsku czynił to Mateusz Deisch. Jako dobry przykład tej techniki można przytoczyć dzieło Schenka, portret kardynała Michała Stefana Radziejowskiego. Kardynał został przedstawiony w popiersiu, w owalu wpisanym w prostokąt, z łacińską maksymą widniejącą w narożach nad owalem, i z obszernym napisem pod nim, pośrodku którego znajduje się tarcza herbowa. Jego twarz została starannie wymodelowana, co umożliwiła właśnie technika mezzotinty. Inny portret rytowany przez Bernarda Vogla w 1737 r. pokazuje Marię Józefę, żonę Augusta III, z pinczerem – to naprawdę znakomity przykład „malarskości” sztuki czarnej. Nieco późniejsza jest mezzotinta wykonana przez Johanna Jacoba Haida, prezentująca Marię Amalię, córkę Augusta III i Marii Józefy, królową Neapolu i Sycylii. Zalety zastosowanej techniki widoczne są w perfekcyjnym opracowaniu bogatego ubioru sportretowanej z uwzględnieniem rodzajów materiałów – koronek, aksamitu, futra i zaznaczeniu wszystkich fałd, większych i mniejszych, zwojów i splotów modelujących suknię i płaszcz oraz draperię w tle.

Miedzioryt rylcem pozostał nadal techniką często stosowaną w graficznym portrecie, głębokie i gęste cięcia dają kontrastowe efekty i precyzję w otwarzaniu rysów ludzkiego oblicza i wszystkich szczegółów występujących na rycinie w formie różnego rodzaju atrybutów i rekwizytów. Miedzioryt uprawiało wielu grafików, był on najpopularniejszą z technik graficznych XVIII w. i często posługiwano się nim przy sporządzaniu ilustracji do publikacji, których liczba w tym okresie znacznie wzrosła, także i w Polsce. Dobrym miedziorytnikiem był Lorenzo Zucchi, Włoch z pochodzenia, który osiedlił się w Dreźnie i pracował dla Sasów, zwłaszcza dla Augusta III. Dziełem Zucchiego jest m.in. miedziorytowy portret Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza Wielkiego Litewskiego, mecenasa artystów. Przedstawiony jako siedzący w fotelu, z tłokiem pieczętnym leżącym na stole, pełen godności i dostojeństwa, prezentuje jednocześnie zalety dobrze wykonanego miedziorytu, który nie udaje ani obrazu olejnego, ani rysunku i w swej klasycznej formie pozostaje techniką graficzną o prawie niedoścignionych możliwościach. Znakomitym portretem wykonanym właśnie techniką miedziorytu jest wizerunek Marii Antonii, żony Fryderyka Krystiana, najstarszego syna Augusta III; to dzieło Giuseppe Canale łączy w sobie delikatność z precyzją wykonania i doskonałym modelunkiem szaty, draperii i twarzy portretowanej.



Akwaforta nie była techniką często stosowaną, ale niektórzy rytownicy wykonywali portrety tą metodą lub łączyli miedzioryt z akwafortą. Widoczna na rycinie delikatna, wręcz pajęczna siateczka, uzyskana z płytkich, dłuższych lub krótszych, bardziej lub mniej skomasowanych kresek i kreseczek, jest cechą charakterystyczną dla akwaforty, przy czym duże zagęszczenie kresek daje ciemniejsze, a luźniejsze ich rozmieszczenie – jaśniejsze powierzchnie. Artystyczne możliwości tej techniki znakomicie wykazują dwa przykłady: portret Żyda wykonany w 1760 r. przez Johanna Davida Schleuena według obrazu Antoine'a Pesne'a oraz popiersie Johanna Melchiora Dinglingera, nadwornego złotnika Augusta II, dzieło Georga Friedricha Schmidta, który również wzorował się na obrazie Pesne'a.

W 2. połowie XVIII w. pojawiły się odmiany miedziorytu ryłcowego i technik trawionych: sposób kredkowy (*manière de crayon*) i miedzioryt punktowany – naśladowujące rysunek, oraz akwatinta przypominająca wizualnie akwarelę. Jean Charles François wykonał w latach 60. metodą kredkową portret Marii Leszczyńskiej, córki Stanisława Leszczyńskiego i żony Ludwika XV. Odbitkę wykonano w tonie sepiowym, co podnosi artystyczne walory tego portretu. Maria została ujęta w popiersiu, w sukni z dekoltem ozdobionym koronką (z boku widoczny płaszcz z futrzanym podbiciem i obszyciem, narzucony na suknię); na głowie ma koronkowy czepeczek. Ten portret można by nazwać kameralnym. Nie przedstawia on władczyni, ale niezbyt ładną i niezbyt młodą kobietę, patrzy ona uważnie na widza z półuśmiechem na twarzy, z której emanuje spokój i francuski *charme*. Dzięki manierze kredkowej, którą zastosował artysta, rycina robi wrażenie rysunku wykonanego czerwonobrunatną kredką.

Inne techniki graficzne, jak miedzioryt punktowany czy akwatinta, nie rozpowszechniły się już w epoce saskiej, ale pod sam koniec XVIII, a zwłaszcza w początkach XIX w. i dlatego znajdują się już poza sferą naszych zainteresowań.

Omówione techniki graficzne miały naturalnie wielki wpływ na grafikę portretową. Poprawność i wysoki artystyczny poziom graficznego wizerunku zależały nie tylko od rysunkowego talentu grafika (w wypadku, gdy pracował w oparciu o własną koncepcję i sam wykonywał taki portret od początku do końca, czyli, krótko mówiąc, był jego twórcą), lecz także od jego biegłości w stosowanej technice. Techniczna nieporadność jest zawsze wyraźnie widoczna w końcowym efekcie pracy grafika, w odbitkach. Rytownicy byli zainteresowani nieznanymi dotąd graficznym efektami, stąd eksperymenty w zakresie nowych technik, które miały dać większe możliwości kształtowania dzieła. Umiejętności techniczne były też niezbędne w grafice reprodukcyjnej, kiedy grafikowi zależało na tym, aby jego portret nie był gorszy od malarskiego lub rysunkowego pierwowzoru.



Pl. III.

ERNESTVS CHRISTOPHORVS  
S. R. Imperii Comes de MANTEUFFEL  
*Eques Polonicus Ord. aquilae albae, S. Caes. Maj. a Consilio intimioribus, Regni  
Poloniae Electorisq; Saxoniae Administer Stat. et consilio intimo actualiter  
adscriptus Capitaneus Novoborac. Dignoseta Korfina, Kruckenberg,  
Gandelin. Kribnia, Laurvae, Gonsdorffu. 27  
nat. d. S. P. MDCLXXVI. d. 11. Jul.*

19. Johann Jacob Haid, Portret Ernesta Christopa Manteuffla, mezzotinta, stan I



Pl. III.

ERNESTVS CHRISTOPHORVS  
S. R. Imperii Comes de MANTEUFFEL  
*Eques Polonicus Ord. aquilae albae, S. Caes. Maj. a Consilio intimioribus, Regni  
Poloniae Electorisq; Saxoniae Administer Stat. et consilio intimo actualiter  
adscriptus Capitaneus Novoborac. Dignoseta Korfina, Kruckenberg,  
Gandelin. Kribnia, Laurvae, Gonsdorffu. 27  
nat. d. S. P. MDCLXXVI. d. 11. Jul.*

20. Johann Jacob Haid, Portret Ernesta Christopa Manteuffla, mezzotinta, stan II



21. Rembrandt van Rijn, Stara kobieta smażyca pączki, 1635, akwaforta



22. Rembrandt van Rijn, Żebracy przy bramie domu, 1648, akwaforta



*Portrait d'un Juif.*  
*Peint sur toile par Antoine Pesne, L. en 1758.*  
*Cette Piece est son dernier Ouvrage, de 2 Pieds 4 pouces de hauteur, sur 1 Pied*

23. Johann David Schleuen według obrazu  
 A. Pesne'a, Portret Żyda, akwaforta



24. Johann Georg Schmidt według obrazu  
 Pesne'a, Portret Dinglingera, nadwornego  
 złotnika Augusta II, akwaforta

*Ant. Pesne pinxit* *F. Schenk fecit*  
*Dinglinger.*  
*du Cabinet de M. le Duc de Prusse.*



MICHAEL STEPHANUS S.R.E.  
*te fardis Radziejowski Archie-*  
*natus Regni Poloniae et Magni*  
*Primum Princeps Prapo-*  
  
*tu S. Mariae de Pace Presbiter*  
*episcopus Gnesnensis, Legatus*  
*apostolicus in Polonia, Primate*  
*et Archiepiscopus Cracovien-*  
*sis, Comes Palatinus Mazoviae.*

25. Pieter Schenk, Michał Stefan Radziejowski, kardynał, mezzotinta



MARIA JOSEPHA, REGINA POLONIAE  
*et S. REGINA SIBILIAE*  
*et S. REGINA SIBILIAE*  
*et S. REGINA SIBILIAE*

26. Bernard Vogel według obrazu J. Kupetzky'ego, Maria Józefa, królowa Polski, małżonka Augusta III, mezzotinta



Iohannes Fridericus S.R.I. in  Roden Comes SAPIEHA  
 Supremus Cancellarius Magni Ducatus Lithuanie  
 Brittensis Gortzeviensis Prucepcensis, Capitaneus  
 Eques Ordinis Regii Aquile Albae. Natus  
 Die XVIII. Octobris. Anno Domini MDCLXXX

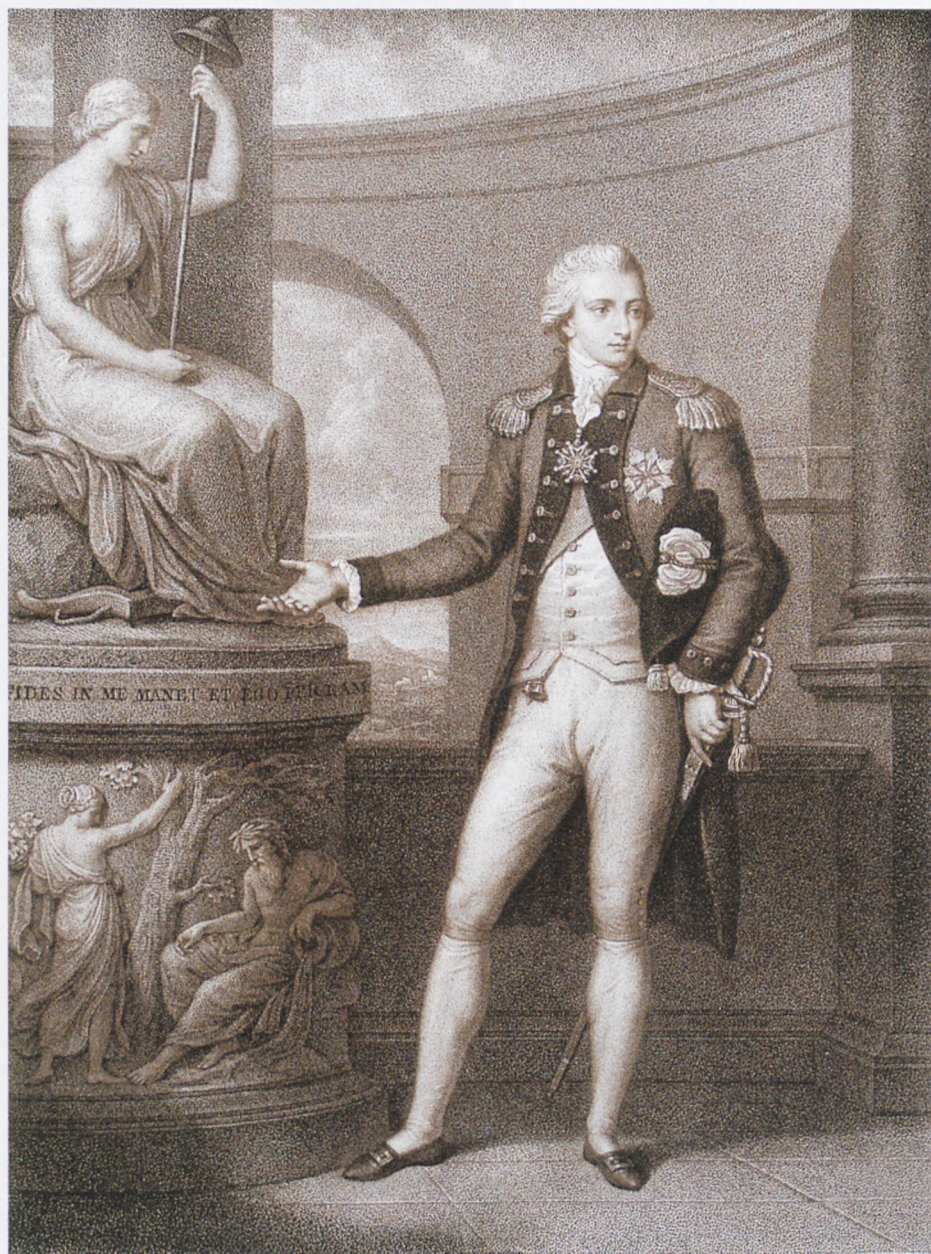
27. Lorenzo Zucchi, Portret Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza w. litewskiego, miedzioryt



28. Giuseppe Canale, Maria Antonia, żona Fryderyka Krystiana, 1764, miedzioryt



29. Jean Charles François, Maria Leszczyńska, córka Stanisława Leszczyńskiego, królowa Francji, sposób kredkowy (vernis mou) w tonie sangwiny



Angelica Kaufmann del.

Tommaso Minardi sc.

Pietro Bettelini inc.

*Abolition du Servage par l'institution du cens général, commencée par S.A.  
le Prince Stanislas Poniatowski l'An 1774.*

30. Pietro Bettelini, Stanisław Poniatowski, bratanek króla Stanisława Augusta, rysował. M. Tomasso według obrazu Angeliki Kaufmann, miedzioryt punktowany w tonie sepiowym



B.

n.º 5.



WOLDEMAR DE LÖWENDAL,  
 COMTE DE LÖWENDAL ET DE L'EMPIRE,  
 Maréchal De France,  
 Chevalier des Ordres du Roi,  
 Né à Hambourg en 1700; Mort à Paris le 27 Mai 1755.

A Paris, chez Blin Imprimeur en Taille-Douce, Place Maubert, N.º 17, vis-à-vis la rue des 3 Portes A.P.D.R.

Waldemar hr. Löwendal, Maréchal de France, żonaty był z Barbarą Szembekówną, siostrą królową N. K. — z tego małżeństwa urodzona Benedykta Anna hr. Löwendal, wydana za Aleksandra Ossolińskiego księcia W. K. miała córkę Annę Ossolińską, 12 voto za Józefem Ossolińskim Woj. Polaskim 2 woto za Kazimierzem Korasińskim, Starostą Kielc Sejmu 1782, marszałkiem Trybunału Koronnego, Obodźnym Wielkim Koronnym + 1802.

31. L. Roger, Woldemar, Graf von Löwendal (1700–1755), marszałek Francji, żonaty z Barbarą Szembekówną, 1787, akwatinta barwna

## 2. Grafika portretowa a malarstwo. Analogie w zakresie tematu i formy

Mówiąc o wzorach, które były dla rytowników niezbędne, nie można pominąć problemów wynikających z relacji między portretem malowanym a graficznym. W XVIII w., ale też już w wieku XVII, ryciny portretowe zawierały często (aczkolwiek nie zawsze) oprócz sygnatury rytownika także sygnaturę malarza (w przyjętej w tym okresie formie). Nazwiska wykonawców były wyryte na matrycy i można było odczytać je na odbitce. Podanie nazwiska malarza świadczyło o uczciwości graficznego wykonawcy, który w ten sposób dzielił się artystycznymi zasługami z twórcą pierwotnego. Graficy pracowali opierając się bardzo często na portrecie malarzkim – jeśli było to możliwe, jeśli był on dostępny. Portret graficzny spełniał różne funkcje, o czym będzie jeszcze mowa w dalszym rozdziale niniejszej pracy, mniej lub bardziej związane z obrazem, który posłużył jako pierwotny wzór. Mógł w razie potrzeby zastąpić wizerunek malowany, powielić jednostkowe dzieło malarskie i rozpowszechnić je (ma to związek z funkcją ilustracyjną), służyć jako przedmiot dewocji (podczas religijnych ceremonii) i, co się okazało później, przechować pamięć o nieistniejącym już dziele malarskim. Często zdarza się, że istnieje portret graficzny, a jego malarski pierwowzór już nie; czasem istnieje portret malowany, ale nie mamy dla niego graficznego odpowiednika. Nas interesuje sytuacja, kiedy zachował się i portret malowany, i graficzny na nim oparty.

W XVIII w. szczególnie często powielano w grafice wizerunki władców. Powód był jasny i zrozumiały – konieczność „uobecnienia” panującego przez upowszechnienie jego wizerunku. I tak reprezentacyjny, całopostaciowy portret Augusta III w stroju polskim, namalowany przez malarza nadwornego Sasów Louisa de Silvestre’a<sup>20</sup>, był wielokrotnie odtwarzany w grafice w oryginalnej kompozycji, ale też w wersjach o znacznie zmniejszonych wymiarach lub wykadrowany na użytek ilustracyjny. Znane są dwa miedzioryty wykonane przez znakomitych rytowników i to w dużym formacie: rycina Jeana Daullé’a i Lorenza Zucchiego<sup>21</sup>. Te graficzne portrety powielają oryginał we wszystkich najdrobniejszych elementach, odtwarzają bardzo dokładnie ubiór portretowanego, przedmioty znajdujące się w kom-

<sup>20</sup> Obraz znajduje się w Dreźnie, Gemäldegalerie – Alte Meister. Istniało także wiele replik malarskich tego obrazu o różnym poziomie wykonania, nie wszystkie pochodziły z pracowni mistrza.

<sup>21</sup> Miedzioryt wykonany przez Jeana Daullé’a o wymiarach 74 x 50,8 cm (niesygnowany) i miedzioryt rytowany przez Lorenza Zucchiego o wymiarach 53,5 x 35,8 cm sygnowany przez grafika (obie wersje w Gabinecie Grafiki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie).

nacie i tło (m.in. z domniemanym widokiem elewacji saskiej Zamku Królewskiego od strony Wisły<sup>22</sup>) oraz wszystkie przedstawione na obrazie rekwizyty. Tak więc obaj rytownicy postanowili stworzyć graficzne dzieła w najwyższym stopniu wierne oryginałowi.

Pierwszy minister Augusta III, Heinrich Brühl, był kilkakrotnie portretowany przez Louisa de Silvestre'a. Jeden z jego portretów pędzla tego nadwornego malarza powstał prawdopodobnie w związku z mianowaniem Brühla ministrem spraw zagranicznych w 1734 r.<sup>23</sup> Minister został przedstawiony w ujęciu do kolan, stojący między fotelem a stolikiem o rzeźbionych nogach, odziany w kirys i *justaucorps* haftowany złotem, w peruce *en catogan* na głowie. Istnieje rycina sygnowana przez Jeana Josepha Balechou, która powołuje się na pierwowzór Louisa de Silvestre'a; prezentuje ona ministra Brühla w takim samym ujęciu jak obraz (z tym, że na rycinie postać zwrócona jest w lewo, a nie w prawo), lewa ręka czyni taki sam gest jak na obrazie. W tle widoczna jest także kolumna i draperia, a także stolik z bogatą snycerską dekoracją. Rycina Balechou wprowadza pewne zmiany: prawa ręka opierająca się na stoliku trzyma plik dokumentów, obok których leży jeszcze hełm z piórami, w tle widoczna jest biblioteka z książkami, a fotel stojący z tyłu otrzymał zdobiące go ornamenty; strój przedstawionego grafik potraktował bardziej precyzyjnie niż malarz, uwidaczniając dokładnie wzór materii szaty. Na rycinie minister jest udekorowany Orderem i gwiazdą Orła Białego oraz Orderem św. Andrzeja (na obrazie miał tylko jedno odznaczenie). Rycina powstała w 1750 r., w ciągu 16 lat dzielących stworzenie obu portretów ministrowi przybyło odznaczeń. Twarz odtworzona na rycinie jest właściwie taka sama jak na obrazie, ma taki sam układ, te same rysy, perukę z kokardą, może jest trochę starsza, na tyle, na ile można by to uczynić za pomocą charakteryzacji. Pod ryciną umieszczono naturalnie napis i herb przedstawionego. Wszystko na to wskazuje, że rytownik posłużył się jako pierwowzorem właśnie malarskim dziełem Silvestre'a, ale wzbogacił wizerunek starannym opracowaniem tła, dodatkowymi rekwizytami i bardzo szczegółowym odtworzeniem eleganckiego, wzorzystego ubioru ministra. Dodatkowym argumentem na rzecz zastosowania właśnie tego, a nie innego malarskiego pierwowzoru, jest fakt odwrócenia przedstawienia na rycinie w stosunku do obrazu (rysunek został

36

37

<sup>22</sup> Można chyba przyjąć, że to rzeczywiście ma być Zamek Królewski, z uwagi na ideę obrazu, który niewątpliwie miał podkreślić „polską królewskość” Augusta III, a więc inna warszawska budowla nie mogła tu wchodzić w grę. Powinna to być elewacja zamku od strony Wisły, która powstała dzięki obu Sasom. Obszerniejszy komentarz odnośnie tej budowli patrz przyp. 93.

<sup>23</sup> Katalog wystawy *Unter einer Krone. Kunst und Kultur de sächsisch-polnischen Union*. Ausstellung, 24 XI 1997 – 8 III 1998, Leipzig 1997, kat. nr 349, s. 215.

wyryty na płycie tak, jak przerysowano z obrazu, na odbitce uległ odwróceniu). Istnieje jeszcze inny wizerunek Brühla, również dzieło Silvestre'a, który ma swój graficzny odpowiednik rytowany przez Zucchiego. Obraz 34 pokazuje portretowanego w półpostaci, rycina jest wierna temu ujęciu, od- 35 daje też bardzo precyzyjnie twarz ministra, zachowując nawet właściwy jej wyraz. Znamienne jest to, że graficzna wersja tego wizerunku zyskuje efektowną dekoracyjną oprawę, która wzmağa reprezentacyjną wymowę portretu.

Johann Georg Wolfgang wykonał w 1722 r. portretowy miedzioryt przedstawiający Johanna Melchiora Dinglingera, znakomitego złotnika pracującego dla Augusta II. Rytownik powołał się na obraz namalowany przez 33 Antoine'a Pesne'a, który się zachował do dzisiaj<sup>24</sup>. Rycina odtwarza bardzo 32 dokładnie malarski wizerunek w ujęciu postaci, gestach rąk, samej twarzy o wiernie oddanych rysach i wyrazie. Złotnik siedzi na krześle, trzymając w ręku swoje dzieło: słynną ozdobną wazę przedstawiającą Dianę w kąpie- li. Wolfgang wykorzystał tu możliwości techniki miedziorytu i precyzyjnie (o wiele dokładniej niż na obrazie) otworzył perfekcyjne dzieło złotnika. Obraz sugeruje, że sportretowany artysta znajduje się w domowym otocze- niu, tło na obrazie opracowano monochromatycznie bez wdawania się w szczegóły, tylko w prawym rogu pokazano mały fragment draperii. Na rycinie tłem jest mur z ciosów z fragmentem filaru i kamienną wazą wiel- ką, co nie ma nic wspólnego z kameralnym domowym wnętrzem, ale jest w XVIII w. często stosowanym tłem w portretach wybitnych osobistości – takie „dostojne”, uroczyste wnętrze podnosiło prestiż przedstawianego<sup>25</sup>; w samym rogu ryciny jest też widoczna draperia w formie szczątkowej jak na obrazie. Grafik dodał w tle fragment warsztatu pracy złotnika z kubecz- kiem zawierającym narzędzia do obróbki złota i naturalnie napis pod por- tretem. A zatem także ta rycina jest wierna malarskiemu portretowi, jed- nocześnie go wzbogacając.

Bardzo dokładnie i precyzyjnie odtwarzał w grafice malarskie pierwo- wzory Domenico Cunego (1726–1803; pochodził z Werony, działał w Rzy- mie i Berlinie). Jego portrety prezentują także polskie osobistości. Nie 41 tworzył on już w epoce saskiej lecz stanisławowskiej, będąc właściwie re- 40 prezentantem klasycyzmu, ale w wizerunku biskupa Sołtyka, wykonanym w 1767 r. w Rzymie, oparł się na portrecie pędzla Marcello Bacciarellego<sup>26</sup>,

<sup>24</sup> Obraz znajduje się w Ermitażu w Sankt Petersburgu.

<sup>25</sup> K. Schlechte, *Heinrich Graf von Büнау. Zu einem Gemälde Louis de Silvestre*, „Dresdener Kunstblätter”, I, 1998, s. 98.

<sup>26</sup> Portret biskupa Sołtyka pędzla Bacciarellego znajduje się obecnie w Muzeum Śląskim we Wrocławiu (olej, płótno, 156x118 cm; obraz znajdował się niegdyś w Muzeum Lubomirskich we Lwowie).

który zastosował wzorec rokokowy, i powtórzył bardzo dokładnie koncepcję malarza; odtworzył najdrobniejsze szczegóły, nawet załamki fałd szat i draperii, odrysował ornamentalną dekorację stolika (nawiasem mówiąc, z klasycznymi wolimi oczkami na jego brzegu) i tylko jeden przedmiot ze stolika nie zmieścił się na rycinie. Rytownik nie odmówił sobie w tle obszernej biblioteki z książkami, która jako jedyna jest wyrazem jego inwencji. Pod ryciną został umieszczony napis zawierający informację, kogo portret przedstawia, herb biskupa oraz sygnatury wykonawców<sup>27</sup>.

Domenico Cunego jest też autorem dwóch graficznych portretów (rytowanych w 1783 r.) przedstawiających Marię Amelię Mniszech, córkę Henryka Brühla, i jej męża Jerzego Augusta Wandalina Mniszcha, kasztelana krakowskiego. Za wzór posłużyły rzymskiemu grafikowi obrazy olejne, będące dziełem nieokreślonego malarza<sup>28</sup>. Cunego zredukował nieco odtwarzane postacie, zamknął je w owalnych obramowaniach z neutralnym ciemnym tłem (na olejnym portrecie Marii Amelii widoczna jest potężna kolumna), nie pokazał także rąk portretowanych, ale wiernie przekazał ich twarze i ubiór. Obydwoje zostali przedstawieni w ujęciu do bioder – ona w pięknej sukni, on z gwiazdą Orderu Orła Białego i Orderem św. Andrzeja. Pod rycinami przedstawiającymi obydwój małżonków rytownik umieścił napisy, herby, swoją sygnaturę, miejsce i datę wykonania rycin. 45  
43  
44, 42

Louis de Silvestre namalował Jana Małachowskiego (od 1735 r. wicekanclerza, a od 1746 r. kanclerza wielkiego koronnego) w Dreźnie w 1737 r.<sup>29</sup> Portret pokazuje kanclerza w półpostaci, odzianego w zbroję i w narzuconym na nią fałdzistym płaszczu; twarz kanclerza zwraca uwagę charakterystycznymi rysami; podgolona głowa i wąsy są znamienne dla wyglądu polskiego szlachcica-tradycjonalisty. W tle obrazu z prawej strony widoczne są kolumny. Do naszych czasów dotarło przynajmniej kilka kopii malarskich tego portretu (o lepszym lub gorszym poziomie wykonania) 48

<sup>27</sup> W Rzymie, gdzie została wykonana rycina, z D. Cunego współpracował inny rytownik nazwiskiem Perini, co zostało uwidocznione w sygnaturze pod ryciną.

<sup>28</sup> Na podstawie starej notatki dotyczącej rycin obrazu przypisywano Batoniemu, obecnie, po analizie stylistycznej i porównaniu z dziełami innego malarza, Pietro Rotariego, uważa się je raczej za dzieła tego ostatniego (*Gdzie wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*. Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1993, kat. nr 248 i 249).

<sup>29</sup> Na wystawie poświęconej Louisowi de Silvestre'owi w Wilanowie (w 1997 r.) został zaprezentowany portret Jana Małachowskiego, pochodzący z prywatnych zbiorów z napisem na odwrocie: *Peint par Louis de Silvestre à Dresde 1737*. Pochodzenie obrazu, jego poziom i napis zdają się świadczyć o tym, że jest to istotnie praca autorska tego nadwornego malarza (*Louis de Silvestre 1676–1760. Francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III*. Katalog wystawy w Pałacu w Wilanowie 28 VI – 30 IX 1997, wprowadzenie i katalog I. Voisé, kat. nr 60).

49 oraz ryciny bazujące na tym właśnie obrazie. Graficzny wizerunek kanclerza  
50 sporządzili m.in. Johann Martin Bernigeroth (w 1740 r.) i Johann Christoph Sysang (bez podania daty). Oba miedzioryty powielają dokładnie kompozycję malowanego wizerunku. Przedstawienia ograniczono prostokątnym obramowaniem, Bernigeroth otoczył wizerunek ramą właściwą obrazowi i usytuował go na ścianie z kamiennych ciosów, tworząc jako podstawę dla ramy rodzaj cokołu, pośrodku którego umieścił tablicę z napisem, Sysang natomiast zrezygnował z wszelkich ozdobników. Obie ryciny reprezentują bardzo przeciętny poziom artystyczny; są to w miarę poprawne wizerunki kanclerza, które miały służyć celom ilustracyjnym. Jest to widoczne zwłaszcza w odtworzeniu oblicza portretowanego, twarzom uwidocznionym na miedziorytach daleko do znakomitego malowanego pierwowzoru.

Jan Fryderyk Mylius, rytownik najprawdopodobniej holenderskiego pochodzenia, ale działający w Polsce, pracował w Kodniu (w dobrach Sapięhy, mecenasa artysty) i w Warszawie. Rytował on w latach 40. XVIII w. portrety polskich znanych osobistości, powołując się w niektórych wypadkach na malarskie portrety Louisa de Silvestre'a lub Szymona Czechowicza, a w innych nie przekazując żadnej informacji o pierwowzorze. Jeden  
60 z miedziorytów Myliusza przedstawia biskupa Krzysztofa Antoniego Szembeka; rycina jest bardzo małego formatu i *avant la lettre*, sygnowana, ale niedatowana. Przedstawionego można było zidentyfikować dzięki herbowi i dwuramiennemu krzyżowi występującemu jako atrybut arcybiskupów oraz porównując twarz biskupa z innymi jego podobiznami. W łowickiej  
59 katedrze znajduje się olejny wizerunek nieznanego malarza (został on określony jako artysta z kręgu dworu prymasowskiego) datowany na 1748 r. zgodnie ze swoją funkcją, gdyż stanowił element *castrum doloris* prymasa, wzniesionego z okazji uroczystości pogrzebowych po jego śmierci. Obraz malowany na płótnie przedstawia arcybiskupa na złotym tle w ujęciu do bioder. Na rycinie Myliusza widzimy półpostać w owalnej ramie; prymas jest ubrany tak samo jak na obrazie, nosi na głowie piuskę, zdobi go Order Orła Białego i gwiazda tegoż orderu, a jego twarz ponad wszelką wątpliwość jest tym samym obliczem, które widzimy na płótnie. Rytownik „oprawił” wizerunek w profilowaną ramę, owinał ją draperią, dodał atrybuty w postaci krzyża, korony książęcej, infuly i herbu z mieczem i pastorałem oraz postument o formie zdobionej wolutami, który często spotykamy na rycinach Myliusza. Trudno stwierdzić z całą pewnością, czy ten właśnie obraz z Łowicza był pierwowzorem ryciny, ale oba przedstawienia są do siebie niezwykle podobne. Jest możliwe, że istniał także obraz sporządzony nieco wcześniej i to zapewne przez dobrego malarza, który posłużył jako wzór Myliusowi i także malarzowi z prymasowskiego dworu do spo-

rządzenia wizerunku prymasa, który był niezbędny podczas ceremonii po-  
grzebowej.

Michał Kazimierz Radziwiłł zwany Rybeńko został sportretowany przez 38  
Adama Manyokiego w Dreźnie w 1738 r. Hetman wielki litewski i woje-  
woda wileński został przedstawiony w półpostaci z buławą w ręku, w zbroi,  
przepasany wstęgą orderową, w płaszczu podszytym gronostajami, na któ-  
rym widnieje gwiazda Orderu Orła Białego. Radziwiłł posiadał już malarską  
galerię rodzinną i zapragnął teraz mieć coś bardziej podręcznego. Zatrud-  
nił miejscowych żydowskich sztycharzy w celu sporządzenia graficznych  
podobizn rodziny. Dzieło ujęte w formę albumu nosi tytuł: *Icones familiae*  
*ducalis Radivillianaе*. Księga zawiera także wizerunek samego hetmana, 39  
wyraźnie skopiowany z obrazu Manyokiego. Kompozycja jest dokładnie taka  
sama, postać portretowanego sztycharz ujął w owal o profilowanej ramie  
i umieścił go na tle prostokątnego obramowania udającego kamienną wnę-  
kę, pod ryciną w ozdobnym ornamentálním obramowaniu umieszczono  
wielowierszowy tekst ze szczegółowymi danymi o magnacie. Graficzny por-  
tret nie wytrzymuje naturalnie porównania z obrazem, sztycharz zrobił tyle,  
na ile było go stać, za pomocą potrójnego (trochę krzywego) podbródka  
uwidocznilił tuszę portretowanego, starał się też, naśladowując pierwowzór,  
oddać jego rysy, osiągając, co zapewne nie było zamierzone, efekty bliskie  
karykaturze. Mimo to, porównując wizerunek malowany z graficznym, je-  
steśmy przekonani, że jest to ta sama osoba<sup>30</sup>.

Krystyna Eberhardyna, małżonka Augusta II od 1693 r., nie zmieniła  
wyznania luterńskiego na katolickie i nigdy nie przyjechała do Polski,  
odrzucając tym samym godność królowej Polski. Istnieją jednak jej portre-  
ty malowane i rytowane, które wydają się opierać na wspólnym pierwo-  
wzorze. W Dreźnie znajduje kilka malarskich portretów Krystyny Eber-  
hardyny (często są to repliki oryginalnego portretu). Jeden z nich, uznany 51  
za kopię warsztatową obrazu Louisa de Silvestre'a, datowany na rok 1736,  
przedstawia małżonkę Augusta II widoczną w 3/4 postaci, siedzącą na tro-

---

<sup>30</sup> H. Widacka, autorka dwóch artykułów dotyczących postaci księcia Radziwiłła „Ry-  
beńki”: *Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze nieświeskim Michała*  
*Kazimierza Rybeńki w świetle badań archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1977, nr 1,  
i: *Michał Żukowski i jego ilustracje do dzieła księżnej Urszuli Radziwiłłowej*, „Rocznik Bibliote-  
ki Narodowej”, t. XXX-XXXI, 1997, s. 201 i 205, stwierdza: „Rybeńko» bowiem – gdzie  
się dało – oszczędzał na sztuce, zadawałając się, tak w malarstwie jak w grafice, miejsco-  
wym i na ogół trzeciorzędnym garniturem artystów, zapewne także amatorów”. „Ów »kró-  
lik litewski«, pan krociowej fortuny, cechował się – przynajmniej w przypadku grafiki – wy-  
jątkowym skąpstwem i dwa poważne przedsięwzięcia edytorskie dla chwały rodu nie uzyskały  
nałężnej im oprawy, stosownej do ogromnych możliwości finansowych Radziwiłła. Chodzi  
tu o album z rytowanymi portretami Radziwiłłów *Icones familiae ducalis Radivillianaе...*”

nie pod baldachimem utworzonym z draperii, na suknię z dekoltem obrzeżonym falbanką i ozdobionym naszyjnikiem z perłami i drogimi kamieniami narzucono płaszcz spięty na ramieniu zapinką z dekoracyjnym łańcuchem; wysokie uczesanie zdobią perły, a lok opadający na ramię opleciono także perłowym łańcuszkiem. Lewa ręka Krystyny Eberhardyny spoczywa na poduszce, prawa dotyka szkatułki, którą trzyma czarny służący, na niej znajduje się łańcuszek z miniaturą przedstawiającą Augusta II. Twarz widoczna na obrazie, z podwójnym podbródkiem, świadczącym o otyłości nie jest już młoda, w chwili powstawania obrazu księżna musiała mieć 40–45 lat. Obraz Louisa de Silvestre'a mógłby powstać ok. 1716–1717 r., może z okazji zaślubin syna Augusta II i Krystyny Eberhardyny, Fryderyka Augusta z arcyksiężniczką austriacką, Marią Józefą. Wszystkie istniejące ryciny powtarzają twarz widoczną na obrazie. Jedną z nich to mezzotinta Bernarda Vogela, który powołuje się na obraz Johanna Kupetzky'ego, sporządzona 10 lat po śmierci sportretowanej, pokazuje ją w półpostaci, w owalu, na ciemnym tle. Drugą rycinę stworzył Martin Bernigeroth, który zaprezentował władczynię siedzącą na tronie, o twarzy prawie identycznej jak na poprzednich wizerunkach (robi wrażenie nieco młodszej), ale przedstawił ją jako królową. Na bogatą suknię narzucono płaszcz królewski podbity gronostajem, obok na stole, na poduszce leżą regalia; nad tronem na dwóch tarczach widnieją herby Hohenzollernów i Wettynów jako królów polskich. W oknie dostrzec można fragment pałacu z typowym dla tego czasu ogrodem. Łaciński napis pod ryciną tytułuje Krystynę Eberhardynę królową Polski i elektorową Saksonii. Jest to więc niezwykle reprezentacyjny portret. Bernigeroth sam rysował i rytował to dzieło (zgodnie z jego sygnaturą uwidoczną pod ryciną), co nie wyklucza jednak, że jego pierwowzorem był obraz namalowany prawdopodobnie przez Louisa de Silvestre'a, być może reprezentacyjny portret w ujęciu całopostaciowym. Z niego mógł korzystać kopista sporządzający warsztatową replikę, zredukowaną do 3/4 postaci. Na tej replice nie przedstawiono żony Augusta II jako królowej, jej płaszcz nie jest podbity gronostajem, nie ma regaliów, jej suknia jest inaczej zdobiona niż na rycinie Bernigerotha. Murzynek, który jej podaje szkatułkę został wciśnięty w lewy róg obrazu i robi wrażenie dodanego do kompozycji. Prawa ręka portretowanej leży na zamkniętej szkatułce obok łańcuszka z miniaturą, co nie wygląda naturalnie. Układ rąk na obrazie i rycinie jest bardzo zbliżony, ale lewa ręka królowej na rycinie robi wrażenie skonstruowanej nieprawidłowo, m.in. z uwagi na zwrot całej postaci: głowa zwraca się w 3/4 w lewo, tułów prawie frontalnie, ale z tendencją w prawo, widoczne pod suknią zarysy nóg przesunięte są na prawo, stąd lewa ręka znajduje się dalej od widza i powinna być ujęta w większym skrócie niż prawa (natomiast tutaj uległa pod względem anatomicz-



nym dziwnemu skręceniu). Całopostaciowy malarski portret Krystyny Eberhardyny prezentuje ją w postawie stojącej, nie ma też ona przy sobie usługującego jej Murzynka. Bernigeroth przedstawia władczynię w całej postaci, ale siedzącą. Być może rytownik korzystał z dwu pierwowzorów, wybierając to, co wydawało mu się szczególnie godne uwagi, i stworzył własną wizję reprezentacyjnego portretu władczyni, nie szczędząc królewskich rekwizytów, m.in. poduszki na insygnia – wymagała ona zmiany układu lewej ręki Krystyny, której w takim widoku rysownik nie potrafił prawidłowo odtworzyć. Z grafiki Bernigerotha skorzystał jeszcze nieznany sztycharz, który stworzył wizerunek księżnej w 3/4 postaci. Twarz portretowanej, jej suknia, płaszcz królewski, uczesanie (z dodaniem pereł) są identyczne jak na rycinie Bernigerotha (podobnie jak napis). Nie ma tronu, więc księżna stoi i w tej sytuacji zarzucenie płaszcza na róg stołu i oparcie na nim ręki aż od łokcia straciło sens, ale co jest godne uwagi – lewa ręka (ta oparta na stole) została narysowana w prawidłowym skrócie. Tło ryciny też uległo zmianie, jest tu pofałdowana draperia, ale zamiast widoku ogrodu widnieje kolumna<sup>31</sup>. Tak więc w tym przypadku relacje między istniejącym wizerunkiem malowanym, a graficznymi portretami Krystyny Eberhardyny są dość skomplikowane, ale też dzięki temu ciekawsze.

52

Postacią znaną w Polsce i nie tylko, stał się burmistrz Torunia Johann Gottfried Rösner, stracony w wyniku tzw. tumultu toruńskiego w 1724 r. Są znane trzy jego portrety malarskie i jeden graficzny, mające niewątpliwie wspólny pierwowzór (istnieje naturalnie więcej graficznych wizerunków burmistrza, ale innych). Malowany na płótnie wizerunek burmistrza, uznany za dzieło Dobbelera (malarz znany tylko z komunikatu umieszczonego pod ryciną wykonaną przez Georga Paula Buscha, który podaje jego nazwisko i datę: 1725), prezentuje go w popiersiu na tle owalu, w długiej białej fryzowanej peruce, w czerwonym płaszczu spod którego wyłania się koszula z niebieską wstążką, przeciągniętą przez dziurki rozchylonego kołnierzyka. Drugi wizerunek Rösnera namalowano na blasze, nie jest on sygnowany. Powstał ok. 1730 r. najprawdopodobniej jako kopia obrazu Dobbelera; widniejące na nim popiersie jest nieco zredukowane, a w prawym górnym rogu obrazu został dodany herb burmistrza<sup>32</sup>. Istnieje jeszcze trze-

55

56

<sup>31</sup> *Spis miedziorytów polskich obejmujący przeważnie portrety polskich osobistości oraz widoki miast polskich i mapki geograficzne z 16., 17., 18. i 19. wieku w zbiorze Zygmunta Rosińskiego*, [Poznań] 1918, kat. 353 (Czapski 992 – tu cytowany napis pod ryciną, il. 353).

<sup>32</sup> Maria Gąsiorowska dokonała dokładnej analizy obu portretów, uznając w jej wyniku, że portretem Dobbelera jest pierwszy z wymienianych. Jest on lepiej malowany i bogatszy w szczegóły, ten drugi, nieco wykadrowany, odznacza się twardszym sposobem malowania, ostrością modelunku, a więc gorszym opanowaniem malarskiego warsztatu – M. Gąsiorowska, *Toruński portret mieszczański 1500–1850*. Katalog wystawy, Toruń 1955, s. 81–84.

ci portret malarski, który powstał w 1738 r. na pewno nie z natury i prawdopodobnie zamówiony w celu umieszczenia go w Sali Rady odbudowanego właśnie ratusza. Twarz burmistrza jest taka sama jak na omówionych poprzednio malowanych wizerunkach, ale z jeszcze bardziej dobitnym modelunkiem. Gdzie jest wobec tego miejsce ryciny Buscha, skoro jej właśnie zawdzięczamy informację o autorstwie pierwszego z obrazów? Wydaje się, że portret graficzny Rösnera powstał w drugiej kolejności, po malowanym wizerunku Dobbelera i na pewno Busch posłużył się tym obrazem jako pierwowzorem. Rytownik uznał chyba strój przedstawionego na obrazie za zbyt swobodny i za mało godny, włączając mu na koszulę (tę z rozchełstany kołnierzem i fruującą wstążeczką, którą pieczołowicie zachował) coś w rodzaju kirysu i dopiero na tę część garderoby narzucił burmistrzowi okazałych rozmiarów płaszcz z wykładanym kołnierzem, który z prawej strony robi nawet wrażenie futrzanego; ten płaszcz jest tak obszerny, że ramiona burmistrza wydają się nie kończyć. Owalny portret burmistrza na blasze jest kopią obrazu Dobbelera, portret olejny na płótnie powstał wyraźnie w oparciu o ryciny Buscha: twarz skopiowano z tej, która się powołuje na Dobbelera, a ubiór z drugiej, której towarzyszy w tle odtworzenie momentu egzekucji burmistrza<sup>33</sup>. W tym miejscu należałoby zwrócić uwagę na niejaką prawidłowość w dziedzinie powielania portretów, zarówno malarskich jak i graficznych: ciąg nowo tworzonych kopii, wytwarzanych zresztą przez coraz słabszych wykonawców, zwłaszcza wtedy, gdy portretowanego cechowały rysy charakterystyczne, dobitne, prowadził do powstania na pewno niezamierzonej karykatury i tak to się też stało z portretami Rösnera. Jeszcze jedna rzecz warta jest wzmianki. Na ogół portret malowany był pierwowzorem dla graficznego, ale czasem zdarzało się, że portret malarski powstawał na podstawie graficznego wizerunku, przetransponowanego na obraz i dostosowanego do wymogów odmiennej techniki.

Jacob Wessel (ok. 1710–1780), malarz działający w Gdańsku, sportretował wielu przedstawicieli gdańskiego patrycjatu; jego dziełem jest m.in. wizerunek Johanna I Bentzmanna z 1741 r.<sup>34</sup> Malarz przedstawił portretowanego w 3/4 postaci w reprezentacyjnym ubiorze, we fryzowanej peruce

<sup>33</sup> Ibidem. Autorka katalogu uznaje portret Rösnera malowany na płótnie z 1738 r. za kompilacyjną kopię portretu z blaszanego owalu i, z uwagi na ubiór, graficznego wizerunku Rösnera z plisowanym żabotem (tego ze sceną ścięcia burmistrza); można chyba jednak stwierdzić, iż twarz burmistrza z portretu z 1738 r. najbliższa jest rytowanemu portretowi Buscha według Dobbelera.

<sup>34</sup> *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII w.* Wystawa w Muzeum Narodowym w Gdańsku, maj – sierpień 1997, t. *Katalog*, kat. V.42 i V.43, s. 164–165.

na głowie, ze złożonym planem miasta w rękę (przypomnienie zaangażowania patrycjusza w sprawę miasta); w tle niebo z chmurami, kolumna i waza ze stylizowanym monogramem Bentzmanna. 28 lat później Matthäus Deisch wykonał techniką mezzotinty portret tego samego człowieka, wzorując się na obrazie Wessla. Zmienił portretowanemu ubiór, nieco go upraszczając (spod zapiętego wierzchniego okrycia nie jest już widoczna bogato haftowana długa kamizela), a pod szyją dodał wykładany kołnierz z koronki, w tle została tylko kolumna. Twarz odtworzył rytownik bardzo wiernie. Deisch jest również autorem mezzotinty przedstawiającej Gottfrieda Lengnicha (1689–1789), wybitnego prawnika, historyka, autora wielu prac publikowanych w języku łacińskim, niemieckim i polskim. Na podstawie jego ryciny obraz olejny, przedstawiający tego właśnie uczonego, został zidentyfikowany jako dzieło Johanna Jacoba Fabriciusa (1748–1774)<sup>35</sup>. Rytownik bardzo dokładnie odtworzył bogaty ubiór Lengnicha, draperię i bibliotekę w tle oraz wszelkie rekwizyty umieszczone na obrazie; zmienił jedynie nieco proporcje sylwetki i głowy portretowanego (na obrazie jest bardziej krępy, a jego głowa i twarz robią wrażenie spłaszczonej), może dzięki temu twarz uczonego zyskała nieco sympatyczniejszy wyraz niż na obrazie, na którym zwraca uwagę bardzo ostra, dobitna charakterystyka modela.

Marcello Bacciarelli namalował portret Stanisława Poniatowskiego, ojca 57 króla Stanisława Augusta. Został on pokazany w 3/4 postaci, w prawej ręce trzyma regiment; w tle obrazu znajduje się kotara, a z prawej strony widoczny jest krajobraz. Na tym wizerunku oparł się Bartolomeo Folino, spoz 58 rządząc grafikny portret ojca króla. Zaprezentował on portretowanego w półpostaci na neutralnym tle; nie pokazał rąk, ale bardzo starannie otworzył jego oblicze. Graficzny wizerunek tym razem uprościł malowany pierwowzór, nie starając się dorównać mistrzowi.

Istnieje wiele graficznych portretów Marii Józefy, małżonki Augusta III. Dwa z nich, wykonane przez Lorenza Zucchiego i Gabriela Bodenehra, 62 powstały na podstawie obrazu Louisa de Silvestre'a (obaj graficy powołali się na tego malarza). Królowa została przedstawiona w półpostaci, w dekoracyjnym obramowaniu (na obu rycinach nieco innym). Współczesna olej- 61 na kopia obrazu Silvestre'a pokazuje ją w takim samym ujęciu i prawdopodobnie zarówno kopista, jak też graficy oparli się tworząc wizerunek królowej na tym samym obrazie mistrza. Wydaje się, że obaj rytownicy, odtwarzając oblicze Marii Józefy, pochlebili jej do pewnego stopnia, jako że nie była urodziwa, nieznanym malarz natomiast nie uczynił tego. Nie wiadomo jednak, czy był to efekt zamierzony, czy w przeciwieństwie do obu grafików był po prostu miernym artystą.

<sup>35</sup> Ibidem, kat.VII.41 i VII.42, s. 281–282.

Przeprowadzone powyżej przykładowe porównania obrazów olejnych i rycin przedstawiających te same osoby prowadzą do konkluzji, iż rytownicy jednak nie zawsze odtwarzali bardzo wiernie (żeby nie powiedzieć niewolniczo) malowany portret. Czasem go upraszczali, sprowadzając wizerunki cało postaciowe do popiersia lub półpostaci, wprowadzali zmiany w ujęciu postaci, w szczegółach stroju i rekwizytach. Niekiedy redukowali tło, innym razem wzbogacali je dodatkowymi elementami, np. herbem, wprowadzali elementy dekoracyjne lub nawet postacie alegoryczne (w wieku XVIII rzadziej niż w XVII) i zawsze dodawali napis informacyjny, podający dane przedstawionej osoby, niekiedy bardziej rozbudowany, panegiryczny, często wierszowany. Na ogół wychodzimy od portretu malarskiego, zmierzając ku graficznemu, ale są też przypadki, kiedy autorzy obrazów wykorzystywali ryciny do tworzenia wizerunków malowanych, ponieważ były pod ręką, model zaś nie był dostępny, a malowany wizerunek wydawał się niezbędny; korzystanie z rycin było wygodne zwłaszcza w wypadku tworzenia ciągów genealogicznych lub wydawniczych cykli portretowych.





32. Antoine Pesne, Portret Johanna Melchiora Dinglingera, złotnika króla Augusta II, olej, płótno



*Johanna Melchiora Dinglingera, Königin Augustus II. in Poln. Regia, Polonice et Chelensis. Christiani multo. 1722. Cuiusdam Amici & Amicae*

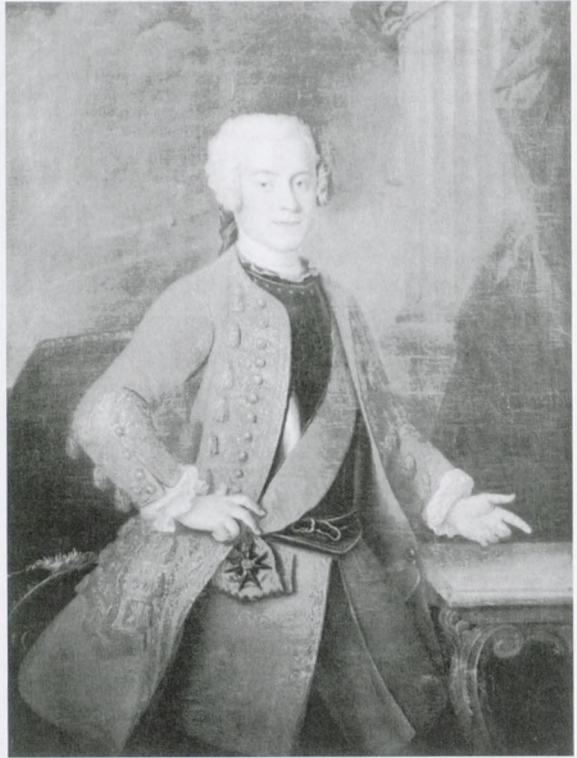
33. Johann Georg Wolfgang, Portret Johanna Melchiora Dinglingera, 1722, miedzioryt



34. Louis de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, I ministra Augusta III, ok. 1734, olej, płótno



35. Jean Joseph Balechoux według Louisa de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, 1750, miedzioryt



36. Louis de Silvestre, Portret Heinricha Brühla w półpostaci, olej, płótno .



Henry Comte de Brühl  
Premier Ministre  
du Roi de Prusse  
de la République  
Electeurale de Saxe

37. Lorenzo Zucchi według obrazu L. de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, miedzioryt



38. Adam Manyoki, Michał Kazimierz Radziwiłł zw. Rybeńko, hetman wielki litewski i wojewoda wileński, 1738, olej, płótno



39. Hirsch Leybowicz, Michał Kazimierz Radziwiłł zw. Rybeńko, portret z *Icones familiae ducalis Radivillianae*, miedzioryt





40. Marcello Bacciarelli, Kajetan Sołtyk, biskup krakowski, 1767, olej, płótno



CAJETANUS  
*Episcopus*  
DUX



SOLTYK  
*Cracoviensis*  
SEVERIAE

41. Domenico Cunego, Kajetan Sołtyk, biskup krakowski, po 1767, miedzioryt



42. Malarz nieznan, Jerzy August Wandalin Mniszech, po 1750, olej, płótno

42. Malarz nieznan, Jerzy August Wandalin Mniszech  
Mniszech Wandalin Augustyn Jerzy August Wandalin Mniszech  
Mniszech Wandalin Augustyn Jerzy August Wandalin Mniszech



43. Domenico Cunego, Jerzy August Wandalin Mniszech, miedzioryt kolorowany ręcznie



44. Malarz nieznany, Maria Amalia Mnischowa, żona Jerzego Augusta, olej, płótno



45. Domenico Cunego, Maria Amalia Mnischowa, miedzioryt kolorowany ręcznie



46. Louis de Silvestre, Portret Augusta III w stroju polskim, olej, płótno



47. Jean Daulle, Portret Augusta III w stroju polskim, miedzioryt



48. Louis de Silvestre, Jan Małachowski, wicekanclerz, 1737, olej, płótno





49. Johann Martin Bernigeroth, Jan Małachowski,  
wicekanclerz, miedzioryt



*Joh. Malachowski  
Vice-Cancellarius Regni Poloniae*

50. Johann Christoph Sysang, Jan Małachowski,  
wicekanclerz, 1740, miedzioryt



51. Louis de Silvestre i warsztat – kopia z nieznanego oryginału (być może A. Möllera), Krystyna Eberhardyna, małżonka Augusta II, ok. 1720, olej, płótno



52. Louis de Silvestre – replika warsztatowa, Krystyna Eberhardyna, ok. 1736, olej, płótno



DEI GRATIA  
 CHRISTIANA EBERHARDINA  
 REGINA POLONIARUM  
 ELECTRIX SAXONIAE

53. Martin Bernigeroth, Krystyna Eberhardyna w całej postaci, siedząca, miedzioryt



CHRISTIANAE EBERHARDINAE . . . REGINAE POLONIAE . . . ELECTRICAE SAXONIAE . . .  
 A. VOGEL pinxit . . . J. CLAUDIUS sculpsit . . .  
 Haec Nova Invenio . . . Claudius . . .  
 Haec Nova Invenio . . . Claudius . . .

54. Bernard Vogel według obrazu Kupetzky'ego, Krystyna Eberhardyna, mezzotinta



55. Kopia obrazu Dobbelera,  
Johann Gottfried Rösner,  
burmistrz Torunia, olej, blacha



56. Paul Busch, Johann Gottfried  
Rösner, miedzioryt

*Johannes Gottofredus Roesner,  
Censib. et p. t. Praeses civit. Toruniensis,  
meritis in vita, in morte constantia gloriosus*

57. Marcello Bacciarelli, Portret Stanisława Poniatońskiego, kasztelana krakowskiego, ojca króla Stanisława Augusta, 1758, olej, płótno



58. Bartolomeo Folino, Portret St. Poniatońskiego, ojca króla Stanisława Augusta, 1767, miedzioryt



59. Malarz nieznany, Krzysztof Antoni Szembek, arcybiskup, 1748, fragment *castrum doloris*



60. Jan Fryderyk Mylius, Krzysztof Antoni Szembek, arcybiskup, miedzioryt



61. Nieznany malarz, Portret królowej polskiej Marii Józefy (kopia obrazu L. de Silvestre'a), olej, płótno



62. Lorenzo Zucchi według obrazu L. de Silvestre'a, Portret Marii Józefy, miedzioryt



## II. Grafika autorska epoki saskiej w Polsce

### 1. Portret graficzny w Polsce – zapotrzebowanie i mecenas

Epoka saska w Polsce bierze swoją (zresztą właściwie potoczną) nazwę od dwóch królów elekcyjnych zwanych Sasami, jako że przybyli do Polski z Saksonii. W nazwie tej zawarte jest kryterium geograficzne i historyczne. Przez 66 lat panowali w Polsce August II (z trzyletnią przerwą w okresie panowania Stanisława Leszczyńskiego) i jego syn August III. W historii sztuki ta epoka historyczna pokrywa się prawie dokładnie z okresem późnego baroku i rokoka. Jest oczywiste, że w sztuce wszelkie zmiany dokonują się stopniowo i dlatego cechy właściwe sztuce rokokowej w Polsce obejmują jeszcze pierwszą fazę epoki stanisławowskiej, zanikając coraz szybciej na rzecz rodzącego się właśnie klasycyzmu. Graficzne portrety powstające w Rzeczypospolitej lub poza nią były dziełem artystów rodzimych (wśród nich byli też artyści pochodzący z innych krajów, którzy osiedlili się w Polsce) lub cudzoziemców. Oznacza to, że przedmiotem badań niniejszej pracy są nie tylko portretowe dzieła grafików polskich, pochodzących z rozległych terenów Rzeczypospolitej, lecz także portrety wykonane przez grafików obcych, ale pod warunkiem, iż wyobrażają one polskie osobistości: polskich królów (czyli Sasów) i ich rodzinę, polskich magnatów i szlachtę, mieszczan, uczonych, artystów i duchownych (biskupów, księży katolickich, pastorów czy duchownych prawosławnych). Artyści cudzoziemcy rytowali portrety osobistości polskich na ogół u siebie, we własnych, zazwyczaj dobrze wyposażonych warsztatach. Były one jednak rozpowszechniane w Polsce albo w postaci luźnych plansz graficznych, albo jako ilustracje do różnych druków i publikacji wydawanych w polskich oficynach wydawniczych lub drukowanych w innych krajach (często były to te same plansze umieszczane w razie potrzeby w charakterze ilustracji). Ra-

zem z wizerunkami rytowanymi przez artystów polskich, z jednej strony zaspokajały one popyt polskich zleceniodawców, a z drugiej miały duży wpływ na portrety rytowane przez polskich grafików.

August II i potem także August III mieli oczywiście swoich malarzy nadwornych oraz grafików, którym monarcha nadawał tytuł królewskiego rytownika, a więc podnosił do godności nadwornego artysty. Do nich należeli Martin Bernigeroth (1670–1733), jego syn Johann Martin (1713–1767), a także Pieter Schenk (1660–1713), który miał duży warsztat rytowniczy w Amsterdamie i w nim realizował liczne zlecenia królewskie. Nieco później, również Jan Filipowicz (czynny zwłaszcza w latach 1740–1760), artysta ruskiego pochodzenia, został na mocy przywileju Augusta III grafikiem i drukarzem królewskim. Graficy pracowali dla króla i jego rodziny, urzędników i zwolenników. Stąd grafika portretowa w Polsce XVIII w. jest w dużej mierze dziełem artystów niepolskich, głównie Sasów czy w ogóle Niemców, niekiedy Holendrów, czasem Francuzów – zwłaszcza w okresie krótkich rządów Stanisława Leszczyńskiego. Działalność tych rytowników była, podobnie jak w poprzednim wieku, związana z mecenatem panującego. Augustowi II i potem Augustowi III w czasie jego pobytu w Polsce z pewnością towarzyszyli artyści, którzy sporządzali na życzenie króla jego wizerunki lub portrety polskich magnatów, ci z kolei, bywając w Dreźnie czy w innych miastach Niemiec, a także we Francji czy Holandii mogli zamówić ryciny u tamtejszych, niemieckich, holenderskich czy francuskich grafików. Graficzne usługi świadczyli królowi zatem nie tylko nadworni rytownicy, ale także wielu innych, mających swoje warsztaty graficzne i wydawnictwa w Dreźnie, Lipsku, Augsburgu, Norymberdze, Frankfurcie, Berlinie, Wiedniu a także w Rzymie, Amsterdamie czy Paryżu.

W portretowej grafice epoki saskiej istniał jednak także drugi nurt sztuki graficznej, tworzony przez artystów rodzimych, wywodzących się z różnych rejonów Rzeczypospolitej: z Krakowa, Wilna, Lwowa, Gdańska i mającego częste artystyczne kontakty z Rzeczpospolitą Śląska. Ci artyści – wśród nich byli też zakonnicy – często pracowali na potrzeby klasztorów (chodziło tu w dużej mierze o kompozycje religijne, ale nie tylko, gdyż w tym okresie pojawiło się zapotrzebowanie na wizerunki zasłużonych zakonników i zakonnice) lub tworzyli pod opieką zakonów, korzystając z ich technicznego zaplecza. W wielu klasztorach znajdowały się zakłady graficzne i wydawnictwa. I tak Franciszek Balcewicz (czynny ok. połowy XVIII w.) rytował w Wilnie dla dominikanów, Albert (Wojciech) Derpowicz (działał w latach 1691–1736) współpracował z Kolegium Jezuitów w Poznaniu, brat Eleuter Steimec był krakowskim reformatem, obaj Goczemscy, Józef (1737–1774) i Adam (czynny 1770–1784) wykonywali ryciny dla ławry bazylian-

skiej w Poczajowie, Paweł Józef Jędrzejowski (ok. połowy XVIII w.) pracował dla drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i Kolegium Jezuitów (potem Pijarów) w Warszawie, Ignacemu Karędze (2. połowa XVIII w.) pomagali franciszkanie, Jan Małachowski (znany tylko z sygnatury pod ryciną) był jezuitą, a Teofil Trockiewicz (2. połowa XVIII w.) i Teodor Rakowiecki (czynny w latach 1765–1780) współpracowali ściśle z klasztorem w Berdyczowie.

Wielką rolę odgrywali w XVIII w. w Polsce magnaci, którzy pomnażali swoje fortuny w różny sposób, m.in. dzięki nadawanym przez króla urządzeniom czy przez wykup ziemi od zubożałej szlachty. Ich dwory, urządzone na wzór dworów suwerennych książąt europejskich, stawały się ośrodkami politycznego i kulturalnego życia kraju. Dzięki temu niektórzy polscy graficy mieli mecenasów w osobach świeckich lub duchownych, należących do elity państwowej lub kościelnej. Henryk Czech (1. połowa XVIII w.) pracował dla biskupa krakowskiego Konstantego F. Szaniawskiego, Jan Filipowicz wykonywał zlecenia m.in. dla arcybiskupa lwowskiego Mikołaja Ignacego Wyżyckiego, Jakub Labinger (1750–1805 lub 1807) realizował zamówienia Józefa Aleksandra Jabłonowskiego i współpracował też z arcybiskupem M. I. Wyżyckim, Hirsz Lejbowicz (zm. po 1786 r.) był zatrudniony przez Michała Kazimierza Radziwiłła, podobnie jak Michał Żukowski (1705–1770?), który zilustrował komedie żony Radziwiłła, księżnej Urszuli, a Jan Fryderyk Mylius (działał w latach 1729–1750) rytował prace graficzne dla Jana Fryderyka Sapielhy najpierw w Kodniu, a potem w Warszawie, także dla biskupów braci Załuskich.

Wśród rytowników działających na terenie Rzeczypospolitej lub w najbliższym jej sąsiedztwie byli też tacy, choć nieliczni, którzy posiadali własne warsztaty rytownicze i wydawnicze. Należał do nich Filipowicz, mający swoją oficynę drukarską w Krakowie (otrzymał nawet przywilej drukowania wydawnictw unickich od króla Augusta III); własnym warsztatem w Gdańsku dysponowali Matthäus Deisch (1724–1789) i Johann Bensheimer (2. połowa XVII i początek XVIII w.); Samuel Donnet (1699–1749) współpracował z oficynami wydawniczymi w Gdańsku i Toruniu; własne warsztaty mieli na Śląsku Strachowscy (Bartholomeus, Florian Johann Bartholomeus, Johann Benjamin; 1719–1788) – we Wrocławiu i Jan Tscherning (1650–1732) – w Brzeżu, a swoim zasięgiem obejmowały one również ziemie Rzeczypospolitej.

Tak więc zleceńodawcami i mecenasami rytowników tworzących portrety w epoce saskiej byli królowie (z ich poparciem korzystali rytownicy obcy i polscy), Kościół ogólnie pojęty, tzn. zakony i dostojnicy kościelni (swoją opieką obejmowali głównie rytowników polskich, ale czasem też obcych), magnaci i szlachta (popierali i korzystali z usług rytowników

polskich i obcych) oraz władze miejskie (zatrudniały rytowników miejscowych, ale też zamawiały portrety u artystów obcych). Najbardziej ożywioną działalność wydawniczą i ilustracyjną prowadziło przede wszystkim miasto Gdańsk, gdzie podejmowano takie inicjatywy wydawnicze, jak serie portretów sławnych Gdańszczan. W 1. połowie XVIII w. powstało wiele portretów znanych osobistości, opartych na pierwowzorach Daniela Kleina (1672–1744), rytowanych przez obcych grafików, a w latach 1765–1785 seria portretów przedstawiająca burmistrzów, rajców i innych patrycjuszy, rytowana techniką mezzotinty przez Deischa według obrazów różnych malarzy (o tytule *Die hiesige jetzt lebende obrigkeittliche Personen*, subskrybentem było czasopismo „Wöchentliche Danziger Anzeigen Sonnabend”)<sup>36</sup>.

W Toruniu nie zanotowano takich spektakularnych inicjatyw jak w Gdańsku, ale także tam w ciągu całego XVIII w. działała oficyna wydawnicza, której produkcja w stosunku do wieku XVII znacznie wzrosła. Oficyna ta tłoczyła publikacje z zakresu nauk matematycznych, przyrodniczych i historycznych. Wydawała czasopisma, jak np. „Das Gelehrte Preussen” (1722–1724) czy „Thornische Nachrichten von gelehrten Sachen” (1762–1766). W mieście prowadzono także działalność ilustratorską, w latach 1758–1767 grupa sztycharzy pod kierownictwem J. G. Willamoviusa i Andreasa Christiana Dittmanna (miedziorytnik gdański) wykonywała akwaforty do książek, jak też produkowała ekslibrisy<sup>37</sup>. Istnieje kilka portretów znanych osobistości toruńskich, np. Szymona Weissa, uczonego i pedagoga, burmistrza Gottfrieda Rösnera i jego zastępcy Jacoba Heinricha Zerneckego (dwaj ostatni spopularyzowani przez sprawę tzw. tumultu toruńskiego), burmistrza Alberta Borkowskiego. Wszystkie te portrety powstały na zamówienie w warsztatach rytowników obcych: Bernigerotha, Buscha, Fritscha czy Königa. Znamienny w tej sytuacji jest jednak fakt, iż książki: *Das betrübte Thorn...* (1725) i *Thornische Sehenswürdigkeiten...* (1726) oraz Zerneckego *Thornische Chronica* (1727), obszernie relacjonujące wydarzenia dotyczące incydentu między Kolegium Jezuitów, a toruńskimi protestantami i zawierające portrety Rösnera i Zerneckego, zostały wydane w Berlinie.

W Elblągu pierwsza drukarnia powstała już w 1557 r. Istniała ona, zmieniając właścicieli, także w XVII i XVIII w., tłocząc m.in. niemieckie i polskie podręczniki, a potem kilkadziesiąt ksiąg rocznie<sup>38</sup>. W XVII w., w okresie wspaniałego rozwoju sztuki drukarskiej, również do Elbląga docierały bogato ilustrowane druki z ówczesnych centrów wydawniczych, jak Am-

<sup>36</sup>J. Talbierska, *Grafika – odbiorcy, artyści, tematy w: Aurea Porta...*, t. *Eseje*, s. 193.

<sup>37</sup>*Encyklopedia wiedzy o książce*, pod red. K. Charzewskiej, Wrocław 1971, s. 2355–2357.

<sup>38</sup>*Ibidem*, s. 659.

sterdam, Lipsk, Norymberga. W Elblągu działały też oficyny wydawnicze: Wendelina – ojca i syna Bodenhausenów, Achacego – ojca i syna Corelli oraz pod koniec wieku Samuela Preussa. Wydawane przez nie druki rzadko były ilustrowane. Głównie druki funeralne zawierały graficzne wkładki z portretami zmarłych lub ich emblematami, ale były one zamawiane poza Elblągiem, często u artystów działających w Gdańsku (np. Isaaka Saala). W Elblągu istniał zwyczaj prowadzenia sztambuchów (od końca XVI w.), w których oprócz wpisów na temat własnego pochodzenia, właściciel zamieszczał dane na temat wybitnych osobistości tego czasu. Do sztambuchów wklejano różne ilustracje i także graficzne portrety. Największy rozkwit miedziorytu w Elblągu nastąpił po zajęciu miasta przez Szwedów w 1626 r. – przez 9 lat pełniło ono funkcję głównej szwedzkiej bazy w Prusach, stając się ośrodkiem propagandy. Dlatego też w tym okresie powstały grafiki o wydźwięku propagandowym, jak np. *Wjazd Gustawa Adolfa do Elbląga*, relacja z uroczystości pogrzebowych Franciszka Bernharda hrabiego von Thurn (w formie rolki), panoramy Elbląga. W XVIII w. elbląskie oficyny wydawnicze działały nadal, ale nie podejmowały stałej współpracy z grafikami, a też i mieszczanie nie przejawiali zbyt dużego zainteresowania sztuchowanymi wizerunkami<sup>39</sup>. Nie zachowało się wiele wizerunków mieszczan elbląskich, przykładowo można wymienić portret Christopha Porscha, poety i pastora (zm. 1713), wykonany przez Johanna Böcklina według obrazu Enocha Seemanna, artysty pochodzącego z Elbląga, ale pracującego w Gdańsku (od 1704 roku osiadłego w Londynie); Cyriaka Marini, pastora kościoła Najświętszej Panny Marii, dzieło Johanna Boenera; Heinricha Rhodena, wiceburmistrza Elbląga, rytowany przez Johanna Martina Bernigerotha w 1755 r.

135

Badając portretową twórczość grafików polskich i potem także obcych, uzasadnione wydaje się rozdzielenie wizerunków polskich osobistości świeckich i duchownych od wizerunków saskich monarchów i ich rodziny, a więc osobne omówienie i scharakteryzowanie obu grup w obrębie niniejszego rozdziału. Wizerunki panujących podlegały jeszcze w tej epoce nieco innym prawom niż podobizny ich poddanych. Królewskie wizerunki są też liczniej reprezentowane, bo artyści niemieccy bądź cudzoziemcy ubiegali się o rytowanie królewskich portretów. Podnosiło to prestiż artysty i jego warsztatu, dlatego udział tych rytowników w tworzeniu wizerunków króla i jego rodziny był bardzo duży, podczas gdy udział polskich rytowników – znikomy.

---

<sup>39</sup> *Grafika i rysunek w XVII-wiecznym Elblągu*. Wystawa w Muzeum w Elblągu, maj–czerwiec 2000 (autorzy tekstów: W. Rynkiewicz-Domino i J. Tylicki), Elbląg 2000.

## 2. Graficy-portreciści działający na terenie Rzeczypospolitej. Autorzy i dzieła

W XVIII w. na ziemiach Korony i Litwy działali graficy, którzy wytwarzali ryciny zamawiane i finansowane przez klasztory i instytucje kościelne, dostojników świeckich i duchownych oraz patrycjat miejski głównie w Prusach Królewskich. Niewielu było grafików dysponujących własnymi, odpowiednio wyposażonymi warsztatami graficznymi. Większość korzystała z warsztatów i drukarni umiejscowionych w klasztorach i instytucjach kościelnych, np. kolegiach zakonnych. Było to na pewno jedną z przyczyn, dla której powstające ryciny obrazowały głównie tematy religijne, natomiast przedstawień portretowych było niewiele. Twórczość rytowników działających na terenach Rzeczypospolitej można zamknąć w następujących ramach chronologicznych: 1) koniec XVII i początek XVIII w.; 2) 1. połowa XVIII w.; 3) 2. połowa XVIII w.

Johann Bensheimer działał w Gdańsku w latach 1670–1700. Portretował wybitne osobistości, m.in. gdańskich duchownych i profesorów. Do jego dzieł należy portret króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Jest to popiersie ujęte w wieniec z laurowych liści i akantu, zamknięty od góry koroną. To obramowanie i wierszowany tekst u dołu ryciny są bardzo typowe dla końca XVII w. Sam król został przedstawiony w zbroi, z dużym sztywnym koronkowym kołnierzem pod szyją, w ciemnej peruce na głowie trefionej w drobne loczki, jak to było w modzie w XVII w. Twarz szeroka z małym wąsikiem przypomina inne podobizny monarchy. Ten wizerunek został sporządzony niewątpliwie w celach ilustracyjnych na podstawie jakiegoś innego portretu. Inny portret ryłca Bensheimera, przedstawiający Johanna Heina, duchownego, m.in. kaznodzieję polskiego i niemieckiego w Gdańsku w kościele św. Ducha, powstał według rysunku Andreasa Stecha, znanego i cenionego gdańskiego malarza. Duchowny został przedstawiony w 3/4 postaci, w owalu z szerokim otokiem, na którym umieszczono napis informacyjny; u dołu owalu na szerokiej wstędze znajduje się czterowiersz znanego w środowisku uczonych Gdańszczanina, Johanna Petera Titiusa. Hein został przedstawiony w stroju duchownego na tle biblioteki z księgą na pierwszym planie. Kompozycja tego portretu osadzona jest jeszcze mocno w XVII w. – świadczą o tym owal z szerokim otokiem zawierającym napis, dekoracyjne wstęgi, podłużne ostre palmowe liście jako element dekoracyjny, ale ten typ wizerunku uczonego był stosowany jeszcze w XVIII w. Inny portret, wykonany przez Bensheimera również według rysunku Stecha, pokazuje Walentina Wintera von Guldenbronn, pułkownika i naczelnego komendanta wojsk gdańskich.

Przedstawiono go w 3/4 postaci, w zbroi, z szablą u boku, z regimentem w ręku, na tle kotary z chwastem i sceną bitewną z boku – sceneria właściwa dla żołnierza i wodza, wypracowana w wielu podobnych wizerunkach na przestrzeni XVII w. Wizerunek jest zresztą bardzo sugestywny, prezentuje twarz poorly brudami, o surowych, dobitnych rysach. Pod ryciną umieszczono wielolinijkowy wiersz panegiryczny, sławiący przedstawionego. Bensheimer jest także autorem graficznego portretu malarza Johanna Finckego (1628–1675; od 1658 r. w Dreźnie, pod koniec życia elektorski malarz nadworny; malował obrazy historyczne i portrety). Jego wizerunek (pierwowzorem był autoportret malarza) jest z jednej strony charakterystyczny dla portretów artystów – z blejtrami przed sobą i sztyftem do rysowania w ręku, w malowniczo swobodnym wierzchnim odzieniu, zaś z drugiej strony prezentuje elementy zdobnicze chętnie używane w końcu XVII w. – otaczający popiersie gruby, pleciony z liści, laurowy wieniec z dekoracyjnie karbowanymi wstęgami. Twórczości Bensheimera nie można wprawdzie umiejscowić w epoce saskiej, choć pod koniec swej działalności wykonał on rycinę będącą hołdem miastu Gdańskowi dla nowo obranego króla Polski Augusta II Sasa, z okazji uroczystego wjazdu tegoż monarchy do Gdańska w 1798 r. Na tej rycinie w strefie nieba umieścił króla na rydwaniu zaprzężonym w orła w koronie i rycerza na koniu<sup>40</sup>. Za pomocą tej kompozycji, która wyraża radość z powodu wyboru nowego władcy i jest wyrazem gościnności Gdańszczan gotowych do podejmowania króla, rytownik umożliwił Gdańskowi symboliczne wejście do nowej epoki, epoki saskiej. 65 320

13 lat dzieli od końca XVIII w. portret Jana Pieniżka, wojewody sieradzkiego i posła na sejm. Jest to rozbudowana kompozycja z popiersiem portretowanego w ornamentalnym obramowaniu, z dużym i pięknie ozdobionym herbem w dolnej części ryciny; portret flankują dwa całopostaciowe anioły, a w narożnikach widnieją herby rodzinne. Wojewoda występuje w zbroi z koronkowym żabotem pod szyją ozdobionym kokardą i ma na głowie długą, fryzowaną perukę. Ten strój zwiastuje już wiek XVIII, tylko kokarda przypomina jeszcze o modzie XVII w. Twarz przedstawionego nie jest na pewno portretem, na podstawie którego można by go rozpoznać bez 68

<sup>40</sup> Jest to rycina o bardzo rozbudowanej kompozycji, pokryta licznymi napisami; w jej górnej strefie został przedstawiony nowy król, August II, powożący rydwanem zaprzężonym w orła i rycerza na koniu (personifikacje Polski i Litwy); z góry opromienia go słońce, a ręka ukazująca się w chmurach trzyma nad głową władcy koronę i berło; w dolnej strefie ryciny widoczna otwarta brama prowadząca do miasta; liczne postacie alegoryczne w niszach personifikują cnoty królewskie; wizerunek Augusta II nie oddaje naturalnie jego rzeczywistych rysów, ale jest w typie króla – długa peruka, wydatne rysy i antykizowana zbroja (strój koronacyjny, w którym wystąpił nowy władca podczas koronacji).

wysiłku, ale rytownik starał się nadać jej rysy charakterystyczne, osiągając niejaki efekty komiczne, np. dzięki podbródkowi w kształcie odwróconego serduszka. Ta kompozycja z rozbudowanymi elementami ozdobnymi, aniołami i herbami oraz portretem jako częścią składową całości, prezentuje układ często spotykany w końcu XVII w. Rycinę, która jest ilustracją do książki, sygnował Tobiasz Stekl (Steckl), o którym wiadomo jedynie, że działał w Krakowie w ostatnim 30- leciu XVII w.

67 Podobny charakter, jeśli chodzi o bogatą w szczegóły kompozycję, ma dzieło nigdzie nienotowanego rytownika Jana Małachowskiego (znanego tylko z odręcznego napisu u dołu ryciny), jezuita. W górnej partii ryciny znajduje się owal z popiersiem Jerzego Ogińskiego, wojewodzica trockiego (zmarł w wieku dwóch lat), okolony wieńcem z kwiatów i liści oraz flankowany przez dwa anioły z rogami obfitości. Napis pod kompozycją w owalnym wieńcu (uzupełnionym czterema czaszkami) wyraża nadzieję rodziny, iż zmarły znalazł się w niebie. Na rycinie autor umieścił wiele kwiatów, banderole z napisami, herby w ozdobnych obramowaniach, wzajemnie krzyżujące się promyczki. Ta obfitość drobnych, dekoracyjnych, często kwiatowych elementów to znak zbliżającego się rokoka, choć rycina powstała jeszcze w końcu XVII w.

Z końcem wieku XVII związany jest, w początkowej fazie swojej twórczości, Aleksander Tarasewicz, działający w latach 1672–1727 (w tym roku zmarł) w Wilnie, Lwowie i Kijowie, autor miedziorytów przeznaczonych do pism w języku polskim i starocerkiewno-słowiańskim<sup>41</sup>. Rytował portrety różnych osobistości: metropolitów kijowskich, urzędników Wielkiego Księstwa Litewskiego, duchownych katolickich, grekokatolickich i prawosławnych, uczonych i błogosławionych, a nawet króla – Jana III Sobieskiego. Niektóre z tych wizerunków pokazują portretowanych w półpostaci w owalu z szeroką ramą na prostokątnym tle, z napisem w otoku owalu lub bez niego, czasem z dodatkowymi ozdobnymi elementami, jak np. aniołki z girlandą czy wieniec laurowy w charakterze obramienia. W tle portretu występują sylwetki budowli kościelnych lub klasztornych, czasem kotara 69 (jak w portrecie metropolity Cypriana Żochowskiego). Niekiedy obramowanie portretu jest inne – rama prostokątna zamknięta od góry półokrągło 70 z uskokiem z prawej i lewej strony (wizerunek Andrzeja Kazimierza Zawiszy). 71 Bogata figuralna kompozycja otacza popiersie Tomasza Piaseckiego –

<sup>41</sup> Katalog wystawy *Gdzie Wschód spotyka Zachód...*, w części poświęconej portretowi graficznemu, prezentuje kilka portretów Aleksandra Tarasewicza (noty katalogowe i ilustracje: poz. 500–506); także w katalogu wystawy *Grafika w kręgu cerkwi prawosławnej i kościoła grekokatolickiego*, Muzeum Okręgowe w Chełmie 1993, wymieniono trzy portrety A. Tarasewicza (s. 36–37).



cztery postacie alegoryczne z emblematami, czteropolowym herbem na ozdobnym kartuszu z umieszczoną pod nim sentencją oraz napisem informacyjnym na ramie owalu. Bardzo ciekawy jest wizerunek Kazimierza Krzysztofa Kłokockiego. Gubernator księstwa słuckiego i kopylskiego został ukazany w półpostaci w owalu ozdobionym zwiniętą tkaniną, związaną u dołu w węzeł z klejnotem herbowym u góry. Wizerunek oparty jest na trumnie umieszczonej na tle dalekiego krajobrazu i flankowanej dwoma drzewami o gęstych gałęziach bez liści, poniżej śmierć na koniu goni jelenia, któremu został przydany atrybut w formie kolistej obręczy podzielonej na 12 miesięcy, u dołu ryciny w bogatym obramowaniu znajduje się łacińska sentencja z tytułem: *Lugubri Lugubria*. Napisy pod wizerunkami są głównie łacińskie, czasem polskie, a niekiedy – jak pod portretem Łazarza Baranowicza, prawosławnego biskupa lub Bazylego Golicyna – ruskie. Tarasewicz posługuje się jeszcze siedemnastowiecznymi schematami kompozycyjnymi i ideowymi, ale jego portrety są ciekawe i profesjonalne<sup>42</sup>, zarówno z uwagi na kompozycję jak i rysunek, a także twarze portretowanych, które rytownik starał się zindywidualizować.

Bratem Aleksandra, który w klasztorze nosił imię Antoniego<sup>43</sup>, był Leon Tarasewicz, działający ok. 1700 r. w Kijowie i być może w Moskwie (co nie jest całkiem pewne). Ten artysta miał się uczyć podobnie jak jego brat Aleksander u Kilianów w Augsburgu i rzeczywiście rytowany przez niego portret Karola Stanisława Radziwiłła z 1692 r. potwierdza jego rysunkowe i graficzne umiejętności. Podobnie portret Jerzego Wawrzyńca Zemły, pisarza skarbowego litewskiego i chorążego oszmiańskiego, jest elegancki i ciekawy w swej bogatej kompozycji, z licznymi elementami wzbogacającymi portret, jak alegoryczna postać kobieca, orły, kolumny, rollwerkowy kartusz jako podłoże dla tarczy herbowej, wstęgi, owoce i przedmioty mające znaczenie symboliczne – zegar słoneczny oraz zwierciadło z oplatającym je węzłem.

Wojciech (Albert) Derpowicz, rytownik działający w końcu XVII i w 1. połowie XVIII w. w Poznaniu, współpracował z drukarnią jezuitów i ilustrował jej wydawnictwa. Jego dziełem jest portret Augusta II, będący ilustracją do książki wydanej w Poznaniu w 1698 r. Popiersie króla ukazuje

<sup>42</sup> Potwierdza to informację podaną w słowniku artystów Thieme-Beckera, że artysta uczył się w Augsburgu u braci Kilianów, którzy dysponowali doświadczeniem i umiejętnościami warsztatowymi. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1907–1947, 1950.

<sup>43</sup> Stepowyk D.W., *Leontij Tarasewycz i ukraińskie mistectwo barokko*, Kyiw 1986, s. 46, 48–49. Autor poświęca swoją książkę Leonowi Tarasewiczowi, ale podaje także, z uwagi na pokrewieństwo, wiadomości dotyczące Aleksandra Tarasewicza; poza licznymi reprodukcjami dzieł Leona znajdują się tu także ilustracje pokazujące ryciny Aleksandra.

się w owalu, w otoku z napisem informującym, kogo wizerunek przedstawia; u dołu owalu herb Wettynów i łacińska sentencja. Król został przedstawiony w długiej trefionej peruce, w zbroi i delii, z koronkowym żabotem pod szyją. Wizerunek ten mógł być wzorowany na wielu już istniejących przedstawieniach, ale jego poziom artystyczny i graficzny jest tak słaby, że trudno byłoby znaleźć pierwowzór, z którego korzystał rytownik. Derpowicz wykonał też wizerunek Jakuba Henryka Flemminga, feldmarszałka saskiego, koniuszego wielkiego litewskiego, zausznika i doradcy Augusta II. Rycina przedstawia dostojnika w popiersiu i jest prawie dokładną kopią miedziorytu berlińskiego rytownika Antona Balthasara Königa, który wykonał ją na podstawie portretu Antoine'a Pesne'a. Innym dziełem portretowym Derpowicza jest podobizna sufragana poznańskiego Piotra Tarły, który został przedstawiony w popiersiu w obramowaniu z chmur, z herbem Łódzia u dołu ryciny. Nad wizerunkiem widoczne jest popiersie papieża trzymającego w jednej ręce topór, a w drugiej prawdopodobnie posążek Matki Boskiej. Ta rycina służyła niewątpliwie jako ilustracja do panegiryku. Jak wynika z zaprezentowanych portretów, Derpowicz był raczej technicznym dyletantem i rytownikiem, który prezentował bardzo słaby – prowincjonalny – poziom artystyczny.

Znany z kilku rycin będących ilustracjami do wydawnictwa jest Henryk Czech, rytownik pracujący w Krakowie w 1. połowie XVIII w. Jego twórczość portretową reprezentują: wizerunek Teodora Lubomirskiego, wojewody krakowskiego, datowany na 1732 r. i Antoninusa Cloche'a, profesora teologii (zm. 1720) opublikowany w 1726 r. Obie ryciny świadczą o słabych umiejętnościach rysunkowych i graficznych rytownika (obie powstały w Krakowie, drukowane w drukarni krakowskiego uniwersytetu). Wizerunek Lubomirskiego, umieszczony w niewielkim owalu, jest wprawdzie centralną, ale niewielką częścią składową wieloelementowej i dekoracyjnej kompozycji. Podkładem dla rozbudowanych panoplii, ornamentów, dodatkowych postaci, napisów na mniejszych i większych banderolach, słońc, znaków zodiaku jest fałdzista tkanina. Pomimo tego natłoku „obrazowych informacji” kompozycja jest starannie przemyślana; samo oblicze przedstawionego możemy zaliczyć do kategorii portretów umownych, ale w miniaturowym popiersiu wojewody nie pominięto żadnych kostiumologicznych i prestiżowych szczegółów, jak np. długa peruka czy order. Drugi wizerunek przedstawiający uczonego jest nieco większy (technicznie i rysunkowo również słaby), prezentuje on popiersie w owalnej, profilowanej ramie z wąskim paseczkiem napisu na wewnętrznym kręgu. Swoją pasję do elementów zdobniczych artysta rozwinął na płaszczyźnie okalającej owal, który wieńczy u góry wielka efektowna muszla, wokół elementy roślinne, liściaste, kwiatowe, ślimacznice, pod spodem szeroka, po bokach

zrolowana wstęga z łacińskim czterowierszowym napisem. Ryciny Czecha, jak widzimy, są słabe i prowincjonalne, ale za to bogato zdobione, i to jest cechą charakterystyczną graficznych realizacji tego rytownika<sup>44</sup>.

Około połowy XVIII w. działał w Wilnie Franciszek Waclaw Balcewicz. Rytował głównie przedstawienia świętych, ekslibrisy dla bibliotek zakonnych (dominikańskich) i prywatnych oraz nieliczne portrety. Jednym z takich portretów jest wizerunek żony Augusta III, Marii Józefy. W górnej połowie ryciny, w owalu z ornamentalnym obramowaniem ukazano królową w półpostaci; w dolnej połowie widnieje sylwetka kościoła<sup>45</sup>, kartusz z herbem monarchini jako królowej Polski i u dołu napis na podłożu przypominającym muszlę obrzeżoną dodatkowo ornamentalną dekoracją. Wizerunek królowej przypomina inne jej podobizny, w tym okresie już bardzo liczne. Zwraca on uwagę wprawdzie nie portretowością twarzy, ale starannym zaplanowaniem i wykonaniem oraz dekoracyjnym opracowaniem kompozycji. Jest to ilustracja do książki poświęconej królowej i wydanej w Wilnie w 1746 r.<sup>46</sup>

81

<sup>44</sup> Zamiłowanie Henryka Czecha do form zdobniczych znakomicie ilustruje frontispis do *Porta triumphalis Duce Aquo Celsissimi [...] D. Constantini Feliciani in Szaniawy Szaniawski [...] Anno 1725 [...]. Typis collegij majoris, Universitatis Cracoviensis*. Ramą dla dekoracji jest arkada wsparta na pilastrach, pokryta grubym „kożuchem” różnorodnych elementów dekoracyjnych: tarcze z herbami na podkładzie ze stylizowanych liści i z napisami; górną część łuku zdobią ślimacznice, sztandary, panoplia; w zwieńczeniu całej kompozycji uskrzydłona Sława dmąca w trąby, nad nią kapelusz kardynalski; w prześwicie arkady dwie uwieńczone alegoryczne postacie kobiece, oplecione banderolami z napisami, podtrzymujące kartusz z herbem Szembek. W dolnej partii ujęty w ozdobną ramkę napis z dwoma puttami po bokach.

<sup>45</sup> Można przypuszczać, że królowa Maria Józefa, była, być może jako fundatorka, związana z przedstawionym kościołem. Rycina jest ilustracją do panegiryku poświęconego królowej (patrz też przyp. 46), autorstwa niejakiego Reginalda Illicza, który mieni się być prepozytem w Krzyczowie; stąd podejrzenia, że jest to tamtejszy kościół, ale żadne informacje o tym miasteczku na to nie wskazują. Rycina ta znajdowała się także w kolekcji Hutten-Czapskiego, który nadmienił, że budowla przedstawiona na rycinie jest kościołem Bernardynek św. Michała w Wilnie, czego jednak na podstawie posiadanego przeze mnie materiału ilustracyjnego nie można jednoznacznie potwierdzić, tak więc ta zagadka pozostaje, jak na razie, nierozwiązana.

<sup>46</sup> „Majestas et pietas austriace de amplitudine contendens Serenissimae potentissimae invictissimaeque Principi ac Dominae M. Josephae Dei gratia Poloniarum Reginae Orthodoxae Magnae Ducis Lithuaniae, Russiae, [...] & S.R.J. Principi Electrici Saxoniae, Archiduci Austriae [...] Josephi filiae, piae, felici, pacificae, fundatrici beneficentissimae Dominae D. longe clementissimae insita oratione panegyrica celebrata. Ab infimo atq' obsequentissimo servo Reginaldo Illiczo S.S. Domini Nostri Alumno, Praeposito in Krzyczów. Anno MDCCXLVI (1746), Vilnae, typis S.R.M. Academiae Societatis Jesu (1746)”, K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XVIII, Kraków 1900, s. 560.

Samuel Donnet (czynny w latach 1699–1734), rytownik, z urodzenia i działalności gdańszczanin, współpracował także z oficynami wydawniczymi w Toruniu. Wykonał wiele rycin o różnej tematyce, a wśród nich pewną liczbę portretów. Jeden z nich przedstawia biskupa warmińskiego

82 Andrzeja Chryzostoma Załuskiego (zm. 1711), w całej postaci, w pozie siedzącej w fotelu, przy stole, z piórem w ręku. Rycina została zamieszczona w dziele biskupa z 1709 r. W tle ryciny kotara z chwastem i biblioteka z książkami. Portret ten jest dość nieporadny rysunkowo: zachwiane proporcje ciała, lalkowata, niecharakterystyczna twarz, ręce jak u szmacianej lalki. Trudno ustalić z całą pewnością, jaki wizerunek był wzorem dla Donneta. Bardzo podobny w kompozycji jest portret tego samego biskupa rytowany przez Martina Bernigerotha prawie w całej postaci (brakuje właściwie samych stóp) z 1709 r. Taki sam strój i układ rąk, takie samo tło.

83 Na rycinie Donneta biskup posuwa piórem po kartce papieru (nie angażując się w tę czynność, bo patrzy na widza), u Bernigerotha trzyma zwój w ręku, a pióro leży na kałamarzu (u Donneta też jest kałamarz, ale innego rodzaju). Bernigeroth nakrył głowę biskupa piuską, a Donnet uznał widocznie to nakrycie głowy za zbyt mało reprezentacyjne i osadził na głowie portretowanego biret. Biret ozdobi głowy kardynałów na wizerunkach

160 końca XVII i początku XVIII w.: Jana Kazimierza Denhoffa (rytował Jacques

159 Blondeau w 1797 r.) i Michała Stefana Radziejowskiego na dwóch jego wizerunkach (rytowany przez bliżej nieznanego artystę, który podsygnował rycinę jako *Tybo*, wydany u Rubeisa w Rzymie w 1705 r. i przez Pietera Schenka na początku XVIII w.). Wizerunek Donneta jest najprawdopodobniej kompilacją portretu Załuskiego wykonanego przez Bernigerotha (bardzo wiele zbieżności) i podobizn kardynałów, być może tych tu przytoczonych. O tym, że Donnet był słabym rysownikiem, świadczy także portret Adama Śmigielskiego, starosty gnieźnieńskiego, który został przedstawiony w całej postaci, w pozie stojącej, ze sceną batalistyczną w tle. Ubrany z cudzoziemska, ale wyposażony w atrybuty świadczące o jego

25 zdolnościach przywódczych i waleczności: regiment i szpadę. Przedstawiona postać jest karykaturą o wielkiej głowie i kuriozalnych proporcjach sylwetki, oddziałuje wręcz humorystycznie. W tej sytuacji niespodzianką są dwa inne portrety rytowane przez Donneta: Christiana Bucky'ego, gdańskiego medyka i Emanuela Sostmanna, pastora kościoła Piotra i Pawła w Gdańsku. Pierwszy z portretowanych, ukazany w popiersiu, w owalu o szerokiej ramie, ma na głowie bardzo długą (zgodnie z siedemnastowieczną modą) ciemną perukę fryzowaną w drobne pukle i pod szyją koronkowy żabot; naroża prostokąta, w który wpisany jest owal, zdobią gałązki lauru – element zdobniczy charakterystyczny dla końca XVII w. Drugi z przedstawionych został pokazany także w owalu z napisem na otoku,

w stroju duchownego, w piusce na głowie. Oba portrety powstały według rysunków utalentowanego gdańskiego artysty Daniela Kleina<sup>47</sup>. I w tym być może jest zawarta odpowiedź na pytanie, dlaczego te dwa ostatnie portrety reprezentują o wiele lepszy poziom artystyczny niż poprzednie – dobry rysunek warunkuje najwyraźniej lepszą rycinę<sup>48</sup>.

W 1. połowie XVIII w. w Lublinie i Lwowie prowadził działalność rytowniczą Jan Józef Filipowicz. Miał we Lwowie własną oficynę drukarską, na mocy przywileju Augusta III był nawet grafikiem i drukarzem królewskim. Dorobek tego rytownika jest dość duży (216 miedziorytów i akwafort), ale jego twórczość w dziedzinie portretu – skromna. Jego dziełem jest wizerunek Leona Szeptyckiego, biskupa lwowskiego, zdobiący *Hymnus Acathistus* z 1755 r. Jest to popiersie w owalu ozdobionym rokajami, z dodatkowymi motywami, jak orzeł w koronie u góry i lew w koronie u dołu ryciny. Kompozycja przebiega po przekątnej, a sam wizerunek biskupa, dość nieporadny pod względem portretowym, stanowi tylko część składową całego przedstawienia. Filipowicz sporządził także portret kardynała Jana Kazimierza Denhoffa. Zaprezentowany w półpostaci w owalu wpisany w prostokąt, z biretem w ręku, ma twarz gładką, pozbawioną znamion wieku. Sama rycina jest bardzo skromna, bez ornamentów i ozdób; uwidocz-  
niono na niej tylko herb portretowanego, umieszczony na gronostajowej materii. W 1747 r. powstał wizerunek Janusza Aleksandra Sanguszki, ostat-  
niego ordynata ostrońskiego, marszałka nadwornego litewskiego. Portret ten  
został zastosowany jako frontispis do publikacji wydanej we Lwowie i jest  
bardziej reprezentacyjny niż poprzednie ryciny portretowe Filipowicza.  
Wzorem dla rytownika był tym razem portret Jana Fryderyka Sapiehy  
z 1730 r. wykonany przez Martina Bernigerotha. Filipowicz prawie dokład-  
nie skopiował całą kompozycję ryciny (nawet niektóre fałdy draperii) zmie-  
niając głowę portretowanego i naturalnie herb umieszczony na kolumnie  
w tle; nawet krój liter napisu pod ryciną jest podobny (choć nieco bardziej  
ozdobny). Głowa przedstawionego robi wrażenie portretowej i tylko ona,  
w porównaniu do portretu Bernigerotha, ma nieco inny układ, jest zwró-  
cona w prawo, a nie w lewo.

<sup>47</sup> Oba portrety, jak również wizerunek Śmigielskiego, znajdują się w zbiorze Biblioteki Narodowej, w *Katalogu portretów osobistości polskich i w Polsce działających* (zob. bibliografia), figurują pod następującymi numerami katalogowymi: 597, 4988 i 5450 (il.).

<sup>48</sup> Taki sam pogląd wyraził również Peter Berghaus w tekście dotyczącym portretu władcy (*Das Herrscherporträt. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda*, w: *Porträt 1. Der Herrscher. Graphische Bildnisse des 16.–19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Münster 1977 (wystawa w Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte); jego zdaniem portret graficzny jest w dużej mierze uzależniony od pierwowzoru, im lepszy wzór, tym ciekawszy graficzny wizerunek.

W XVIII w. rozpowszechnił się wśród polskich rytowników zwyczaj sporządzania portretów zakonników i zakonnice szczególnie świątobliwych i mających wielkie zasługi dla klasztorów, kościołów czy kolegiów. Portretowano osoby współczesne lub zmarłe nieco wcześniej, jednak nie dawniej niż w XVII w. Także Filipowicz rytował takie portrety, jak np. wizerunek 88 Anny Wielhorskiej, zakonnicy, dobrodziejki kolegium we Lwowie czy ojca 89 Rafała Chylińskiego, franciszkanina, zmarłego w 1741 r., ascety, pielęgniarza chorych na epidemię, egzorcysty, opiekuna kapeli w Łagiewnikach. Oba wizerunki zamknięto w owalu, ujmują one przedstawione osoby w półpostaci, zaś same owale ozdobiono ornamentami i ewentualnie przydanymi im herbami. Rafał Chyliński został ukazany przy stole ze stojącym na nim krucyfiksem i leżącą dyscypliną, z księgą w ręku i z bardzo długim tekstem łacińskim umieszczonym na ozdobnym kartuszu (wymieniającym jego zasługi). Jego oblicze, wprawdzie chude i ascetyczne, robi wrażenie portretowego – podobnie jak twarz Anny Wielhorskiej. Te ryciny świadczą o dobrych technicznych umiejętnościach ich twórcy.

Tego rodzaju portret, ukazujący świątobliwą zakonnice ze zgromadzenia sióstr św. Brygidy, Annę Omiecińską (zm. 1731), rytował także Andrzej Hołota, artysta ruski działający w Krzemieńcu w latach 30. XVIII w.<sup>49</sup> Przedstawiona w prostokątnym obramowaniu, ozdobionym ornamentem i przedstawieniem Chrystusa w emblemacie, w półpostaci, w stroju zakonnym, z rękami skrzyżowanymi na piersi, o anonimowej twarzy, jest obrazowym panegirycznym na cześć osoby, której cnoty sławi napis umieszczony u dołu ryciny.

Paweł Józef Jędrzejowski, rytownik i wydawca, rozpoczął działalność około połowy XVIII w. i prowadził ją do lat 80. Pracował w Warszawie i Zamościu, a także w Krakowie dla drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego i Kolegium Jezuitów (potem Kolegium Pijarów) w Warszawie. Jego dziełem, oprócz wizerunków świętych, ekslibrisów i frontispisów jest portret 94 koadiutora biskupstwa wileńskiego Józefa Stanisława Sapięhy z 1746 r. Został on przedstawiony w całej postaci, siedzący na fotelu, w komnacie przy stole z krycyfiksem; w oknie komnaty widoczne są drzewa, a w tle zawieszono draperię; u dołu, już poza prostokątną ramą, został umieszczony okazały, trójpolowy herb na gronostajowej tkaninie, zwieńczony kapeluszem kardynalskim. Ten wizerunek jest prawie całkowicie wierną kopią portretu 95 Jana Aleksandra Lipskiego, pod którym widnieje sygnatura *I.E. Haid*

<sup>49</sup> Podobiznę Anny Omiecińskiej namalował Paweł Giżycki, architekt, twórca kościoła i Kolegium Jezuitów w Krzemieńcu, także malarz i rysownik, a poza tym spowiednik tej zakonnicy – J. Paszcenda, *Ryciny przedstawiające Annę Omiecińską*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej”, nr 79, Kraków 1993.

i data 1740<sup>50</sup>. Identyczna jest kompozycja, układ postaci, ubiór, wnętrze, posadzka, stół, rama, fotel, postument z napisem, układ rąk. Inna jest naturalnie twarz portretowanego, treść napisu, herb z nieco inaczej ozdobionym kartuszem, układ draperii nad stołem i ornament zdobiący górę ramy. Pominąwszy w tym momencie problem, że portretu prymasa Lipskiego nie mógł rytować Johann Elias Haid w 1740 r. (ur. w 1739 r.) i to na dodatek w Warszawie, trzeba stwierdzić, że ten wizerunek jest lepszy rysunkowo i graficznie od portretu Sapiehy, który jest jego naśladownictwem.

Jędrzejowski rytował także, podobnie jak inni artyści, wizerunki świętobliwych duchownych i zakonnic, np. z 1745 r. pochodzi wizerunek wielkimi łaskami słynącej karmelitaneki bosej Matki Teresy od Jezusa, czyli Marianny Marchockiej, zmarłej wprawdzie w 1652 r., ale która „leży nie- 91  
naruszona w Warszawie u Panien Karmelitanek Bosych”, lub niedatowany wizerunek Matki Joanny Franciszki Fremiot, baronowej de Chantal, fun- 93  
datorki i pierwszej przełożonej i zakonnicy Zakonu od Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, zmarłej w 1641 r. Podczas gdy twarz baronowej de Chantal zdradza niejaki próby indywidualizacji, słodkie oblicze karmelitan-  
tanki Matki Teresy jest portretem umownym. Dziełem Jędrzejowskiego jest także wizerunek Stanisława Sierakowskiego z Bogusławic herbu Ogończyk, 92  
opata komendatoryjnego świętokrzyskiego, zmarłego w 1662 r., a odtworzonego przez rytownika w 1747 r. Został pokazany w półpostaci, w owalnej ramie (z herbem u dołu), w habicie z kapturem narzuconym na głowę, ze złożonymi rękami, modlący się przed krucyfiksem. Obszerny napis umieszczony pod wizerunkiem podkreśla jego zasługi. Opat był człowiekiem bardzo wykształconym, odbył studia w kraju i za granicą, po powrocie do Polski rezydował na Łysej Górze, dbając o opactwo i nawet prowadząc tam prace budowlane. Rytownik przedstawił go z profilu, nadając mu, zapewne niekoniecznie portretowe, ale bardzo wyraziste i trochę demoniczne rysy.

Do rytowników działających około połowy XVIII w. i później w Warszawie, Zamościu, Krakowie i Lwowie należał Jakub Labinger. Tematyczny zakres wykonywanych przez niego rycin był duży, ale wśród nich jest bardzo mało wizerunków konkretnych osób. Należy do nich podobizna

<sup>50</sup> Mezzotinta przedstawiająca kardynała Jana Aleksandra Lipskiego jest sygnowana bardzo wyraźnie *Haid J.E.* i datowana *Varsovie 1740*. Zgodnie z sygnaturą uznano za autora ryciny Johanna Eliasa Haida (jednego z licznych artystów należących do tej samej rodziny), tylko jeden z nich mógł mieć taki monogram. Nie mógł być to jednak ten artysta, gdyż urodził się dopiero w 1739 r. Natomiast przedstawiony to niewątpliwie biskup Jan Lipski (jego twarz można porównać z wizerunkiem rytowanym przez J. Mylius, jest właściwie taka sama) i datowanie tej ryciny też jest wiarygodne. Skąd się wzięło *J.E.* nie wiadomo, może przez pomyłkę, a rytował ten portret inny z braci Haidów, albo w ogóle żaden z nich, a rycina jest tzw. fałszywką, nie wiadomo, kto ją rytował, i pewnie nie uda się tego bez odrobiny szczęścia rozstrzygnąć.

96 Michała Serwacego Wiśniowieckiego, wojewody wileńskiego i kanclerza wielkiego litewskiego, umieszczona na jego *castrum doloris*. Rytownik od-  
tworzył na rycinie budowlę żałobną wojewody, wzniesioną w 1745 r. przez  
Pawła Giżyckiego (1692–1762; architekt, malarz, rysownika<sup>51</sup>). Częścią  
składową całej kompozycji jest popiersie zmarłego w owalnej ramie z buławą  
w rękę; w zbroi, w płaszczu odszytym futrem gronostajowym, z wąsami  
i podgoloną głową – taki typ magnackiego i szlacheckiego wizerunku funk-  
cjonował już co najmniej od 60 lat. Labinger, podobnie jak inni rytownicy  
97 tego okresu, rytował wizerunki „zmarłych w opinii świętości” lub szczegól-  
nie zasłużonych zakonnic, np. karmelitanki Matki Róży Marii Serio, zmar-  
łej stosunkowo niewiele wcześniej, bo w 1726 r., który ozdobił publikację  
jej poświęconą, wydaną we Lwowie w 1745 r. Wizerunek ten, rysowany  
i rytowany przez tego artystę, pokazuje zakonnicę w półpostaci, z krucyfik-  
sem w obu rękach, w cierniowej koronie pod welonem (ze stygmatami na  
rękach i sercem widocznym spod habitu, które nosi na sobie znak krzyża).  
Ów *vera effigies* przedstawia zakonnicę dokładnie tak samo, jak wyobraża-  
no uznanych świętych, jej twarzy jest „piękna” i anonimowa zarazem.

Na koniec lat 40. i na lata 50. XVIII w. przypada działalność Hirsza Ley-  
bowicza, sztycharza narodowości żydowskiej, pozostającego wraz ze swo-  
imi współpracownikami<sup>52</sup> na usługach Michała Kazimierza Radziwiłła „Ry-  
beńki”, który zapragnął mieć podręczną galerię przodków (malarska już  
istniała). Tak więc *Icones familiae ducalis Radivilliana*e zawiera 165 por-  
98 tretów mężczyzn i kobiet, poczynawszy od legendarnego proptoplasty rodu,  
99 a skończywszy na wizerunkach osób współcześnie żyjących. Rytownicy ko-  
rzystali niewątpliwie z różnych pierwowzorów – malarskich i graficznych<sup>53</sup>,  
100 co miało wpływ na jakość wizerunków. Nawet te, które przedstawiają współ-  
101 cześnie żyjących członków rodziny, są zróżnicowane – niektóre są prawie  
poprawne, inne wręcz karykaturalne. Są to ujęcia w popiersiu lub półpo-

---

<sup>51</sup> Jezuita, przede wszystkim architekt. Zaprojektował wiele kościołów; wykonywał tak-  
że dekoracje ściennie i sklepienne w pałacach i kościołach (szczegółowe informacje o życiu  
i dziełach artysty zebrał J. Paszenda, *Nowe wiadomości o pracach Pawła Giżyckiego*, „Biuletyn  
Historii Sztuki”, 1972, nr 1, s. 57–61).

<sup>52</sup> H. Widacka, *Działalność Hirsza Leybowicza...*, s. 69. Autorka jest zdania, że portrety  
do dzieła *Ikones...* są pracą zbiorową, na co wskazują wyraźne różnice zarówno w umiejęt-  
nościach rysunkowych, jak też w opracowaniu graficznym.

<sup>53</sup> W. Karkucińska, *Zidentyfikowane portrety Radziwiłłowskie*, „Biuletyn Historii Sztuki”,  
1984, nr 4, s. 42: Anna z Sanguszków Radziwiłłowa, która współtworzyła malarską galerię  
portretów Radziwiłłów, pisała w 1737 r. w liście do syna Michała Kazimierza o *Xiędze Gra-  
fów Littingen y grafów Fugierów z kopersztychami*, wziętej z Białej. Słowa księżnej potwier-  
dzają jej zastosowanie: „[...] gđym kazała portrety radziwiłłowskie malować to z tej Xięgi  
staroświeckie zażywanie sukien brano”. Ta lub podobna księga służyła też zapewne rytow-  
nikom pracującym nad graficznymi wizerunkami radziwiłłowskich antenatów.



staci w owalnych, skromnie profilowanych ramach, na gładkim tle z ob- 102  
szernymi napisami informacyjnymi u dołu ryciny, na mniej lub bardziej 103  
ozdobnych kartuszach. Jest oczywiste, że umiejętności rysunkowe miejsco-  
wych artystów były na ogół mierne, a ich warsztat graficzny też pozosta-  
wał wiele do życzenia. Samo zamierzenie jednak, zgromadzenie tytułu gra-  
ficznych portretów naraz, jest godne podziwu, nawet jeśli wiele im brakuje  
do poziomu reprezentowanego przez dobrych rytowników holenderskich,  
niemieckich czy francuskich.

Grafikiem-portrecistą o dużym dorobku i pod względem artystycznym  
na dobrym poziomie był niewątpliwie Jan Fryderyk Mylius (pochodził z ro-  
dziny holenderskiej osiadłej w Polsce) działający w latach 1729–1750  
w Kodniu (dobrach Fryderyka Sapiehy) i w Warszawie. Sportretował wiele  
polskich osobistości, ale też saskich urzędników królewskich. Mylius po-  
kazywał portretowanego w popiersiu lub półpostaci w owalnej ramie, nie-  
kiedy z obiegającym ją napisem. Podparciem pod owal jest często rodzaj  
cokołu o charakterystycznej konstrukcji z wolutami po bokach. Ryciny są  
sygnowane i bardzo często datowane, w części z nich artysta powołuje się  
na pierwowzór, jak np. w portretach Jana Fryderyka Sapiehy, Antoniego 104  
Sebastiana Dembowskiego i Aleksandra Lipskiego na obrazy Czechowicza, 106, 107  
w wizerunku Michała Czartoryskiego na Louisa de Silvestre'a, a w portre- 109  
cie Józefa Wandalina Mniszcha na Adama Manyokiego. Na innych ryci- 116  
nach Mylius umieścił tylko swoją sygnaturę. Jego portrety są na ogół pro-  
ste w kompozycji, zawsze z dokładnie odtworzonymi herbami i orderami.  
Niekiedy zawierają dodatkowo różne rekwizyty związane z zawodem, jak  
np. portret Johanna Samuela Mocka (nadwornego malarza Augusta III)  
lub urzędem, np. wizerunki urzędnika królewskiego Georga Hermanna Holtz-  
brincka (sekretarza do spraw wojny na terenie całej Polski) czy Jana Fry- 104  
deryka Sapiehy. Pod portretem na tablicy umieszczonej na postumencie  
znajduje się napis informacyjny. Twarze przedstawionych postaci są zde-  
cydowanie zindywidualizowane, a niektóre są znakomitymi portretami.

Jan Surmacki, rytownik znany z niewielu rycin o tematyce religijnej  
i 11 ilustracji do dzieła Jana Fryderyka Sapiehy o Orderze Orła Białego,  
wykonał trzy portrety współcześnie żyjących osobistości: Augusta II, Jana 110  
Fryderyka Sapiehy i Józefa Wandalina Mniszcha. Wizerunek króla jest do- 115  
kładną kopią ryciny Martina Bernigerotha, graficznie o wiele słabszą niż 111  
oryginał, a podobizna Sapiehy bazuje również na miedziorycie wykonanym 113  
przez Bernigerotha, z mniejszą wprawdzie wiernością, ale wcale nie mniej- 114  
szą nieporadnością. Edward Rastawiecki<sup>54</sup> stwierdził autorytatywnie, że

<sup>54</sup> *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracu-  
jących*, przez E. Rastawieckiego, Poznań 1886, s. 279, wymieniając dzieło Jana Fryderyka

110 wzmiankowana już publikacja J. F. Sapielzy zawierała portret Augusta II  
rytowany przez Surmackiego, natomiast Karol Estreicher<sup>55</sup>, opisując dokła-  
nie to wydanie, wymienił 11 ilustracji sygnowanych przez Surmackiego,  
nie wspominając o portrecie Augusta II. Według niego w polskim wydaniu  
111 tego dzieła przed stroną tytułową znajdował się natomiast portret Augu-  
sta II rytowany przez Bernigerotha (jego kopią jest wizerunek rytowany  
przez Surmackiego). Wśród 11 ilustracji do dzieła Sapielzy są portrety kil-  
258, 259 ku polskich władców: Lecha, Przemysła II, Władysława Łokietka, Włady-  
260 sława IV – ten ostatni jest zresztą dokładną kopią miedziorytu Mattheusa  
Meriana z 1639 r.<sup>56</sup>; są to naturalnie portrety umowne (z wyjątkiem wize-  
runku Władysława IV, który za pośrednictwem ryciny Meriana, a pośred-  
nio obrazu Rubensa bazuje na autentycznym wizerunku tego króla).

113 Wizerunek kawalera orderu Orła Białego, uznany za portret Jana Fry-  
deryka Sapielzy, zamieszczony w publikacji o Orderze Orła Białego z napi-  
sem: EQUES MODERN<sub>9</sub> ORDINIS POLONICI AQVILAE ALBAE, chyba  
nim rzeczywiście jest, co zdaje się potwierdzać jeden z portretów tej samej  
osobistości wykonanych przez Bernigerotha (wymieniany już wcześniej jako  
pierwovzór portretu rytowanego przez Filipowicza). Surmacki wybrał so-  
bie ten wizerunek za wzór<sup>57</sup>, takie samo jest ujęcie portretowanego, jego  
ubiór, widoczne klejnot i gwiazda Orderu; twarz z wąsami i podgolona czu-  
pryna – tzw. typ polski został zachowany. Praca nad ryciną nie została jesz-  
113 cze doprowadzona do końca, bo na tarczy herbowej umieszczonej pod wi-  
zerunkiem nie ma herbu. Malarskim pierwovzorem dla ryciny Bernigerotha  
był zapewne malarski wizerunek Jana Fryderyka Sapielzy nieznanego sa-

---

Sapielzy: *Adnotationes historicae de origine...*, wyd. w 1730 r. w Kolonii, umieszcza pod nr 1:  
Augustus II Rex Poloniae – Jan Surmacki. 4<sup>o</sup>.

<sup>55</sup> K. Estreicher, *op. cit.*, t. XXVII, s. 97, wymienia dwa wydania tej książki: łacińskie i polskie (z tego samego zresztą roku). Omawiając ryciny w wydaniu łacińskim, nic nie mówi o portrecie Augusta II rytowanym przez Surmackiego, natomiast wyliczając ryciny w wydaniu w języku polskim, podaje portret Augusta II Bernigerotha i zaraz po nim wizerunek Sapielzy z datą 1730 (ten jest inny niż niepodpisany portret Sapielzy z wydania łacińskiego). W bibliotece Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się łaciński egzemplarz tej książki, w którym przed tytułem wklejono właśnie portret Augusta II Bernigerotha, a portretu Sapielzy w ogóle nie ma. Sądzę, że zachowane egzemplarze mogły podlegać, zależnie od życzeń ich posiadaczy, pewnym manipulacjom, jako że wydawnictwa miały w swoich zasobach luźne ryciny ilustracyjne, które wykorzystywały w miarę potrzeb i zamówień.

<sup>56</sup> M. Mierzwiński, *Władysław IV w grafice XVII i XVIII w.* Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, Malbork 1987, s. 14, kat. 19 i 69; obie ryciny, J. Surmackiego i M. Meriana znajdują się w Gabinecie Grafiki Polskiej w MNW: nr inw. 62900 i Gr.Pol. 15697.

<sup>57</sup> H. Domaszewska, *Zagadnienie pierwovzoru w polskiej grafice portretowej XVIII wieku*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XIII, 1969, 2, (nadbitka), s. 48, il. 27 i 29.

skiego malarza z ok. 1720 r. (Muzeum Pałac w Wilanowie), naśladowany także przez Johanna Christopha Sysanga.

112, 114

Portret Mniszcha Surmacki skopiował z miedziorytu Mylius, taka sama jest kompozycja, herb i dodatkowe akcesoria u dołu i w górnych narożach ryciny. Rytownik zrezygnował tylko z pokazania prawej ręki portretowanego trzymającej regiment, zmienił nieco treść napisu na ramie owalu, natomiast odwzorował dokładnie strój i uczesanie i do pewnego stopnia udało mu się to nawet z obliczem przedstawionego – jest gorszej jakości, ale podobne do oryginału.

Osobistością artystyczną i odznaczającą się indywidualnością w dziedzinie graficznego portretu był z pewnością działający w Gdańsku Matthäus Deisch (1724–1789). Pochodził z Augsburga i uczył się w warsztatach Georga Philippa I. Rugendasa i Georga Kiliana, gdzie przyswoił sobie technikę mezzotinty i potem ją, jako jeden z niewielu grafików działających na terenie Polski, stosował<sup>58</sup>. Od około 1749 r. mieszkał w Gdańsku. Do najwcześniejszych z licznych powstałych tu portretów jego rylca Hanna Widacka zalicza portret Johna Taylora, znakomitego okulisty z Oxfordu, wykonany w 1753 r. Lekarz przebywał w Polsce, udając się z Lipska do Pragi i potem do Petersburga<sup>59</sup>. Wizerunek ten ujmuje przedstawionego w tondzie o bogatej profilowanej i ozdobnej ramie z łacińskimi sentencjami sławiącymi okulistę. Pod tondem, tablica z herbem i informacją o sportretowanym i panegirykami na jego cześć; poniżej *opera omnia* Taylora – liczne księgi z datami na grzbietach. Wokół tonda różne ornamenty: wawrzyn, kwiaty, woluty. Ten wizerunek odbiega swoją dekoracyjnością od innych, które Deisch rytował później. Wykonał on też swój autoportret (datowany na rok 1760), który przedstawia sztycharza przy pracy na neutralnym tle w skromnym obramowaniu, z maksymą u dołu ryciny zamiast napisu – pierwowzorem mezzotinty był obraz Jakuba Wessla.

117

247

Seria graficzna *Die hiesige jetzt lebende obrigkeitliche Personen* i inne pozostające poza tą serią portrety, przedstawiające pastorów i patrycjuszy gdańskich (pośród nich kilka wizerunków kobiet) powstały w latach 60. XVIII w. Dziesięć portretów przedstawia duchownych na tle bibliotek, ksiąg, pofałdowanych kotar, czasem z kolumną, kolejne dziesięć wizerunków wyobraża burmistrzów, rajców i i uczonych gdańskich, ich tłem jest wnętrze, ale na ogół bez biblioteki, ale za to z fotelem, draperią, kolumną ewentualnie pilastrami (niektóre z tych rycin były załączane do druków okazjonalnych). Z 1774 r. pochodzi portret biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka.

118

<sup>58</sup> H. Widacka, *Grafika portretowa Mateusza Deischa*, „Rocznik Gdański”, t. XLVIII, 1988, z. 2, s. 7–24.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 10, przyp. 19; w zbiorach MNW jest ta rycina.

Przy sporządzaniu tej ryciny Deisch korzystał niewątpliwie z całopostaciowego olejnego portretu biskupa przypisywanego Franciszkowi Smuglewiczowi<sup>60</sup>. Artysta ten, rytując portrety, wzorował się bardzo często na malarskich wizerunkach Wessla bądź na innych pierwowzorach rysunkowych lub malarskich. Według własnego rysunku wykonał portretowy ekslibris starosty knyszyńskiego Tomasza Hutten-Czapskiego herbu Leliwa, który został przedstawiony w półpostaci z książką w ręce, przy szafie z rzędami grubych książek, co miało świadczyć o bibliofilskich zamiłowaniach magnata. Współcześni (np. Daniel Chodowiecki) nie oceniali twórczości Deischa zbyt wysoko, co jednak odnosiło się głównie do innych jego rycin, np. widoków Gdańska. Natomiast portrety Deischa, wykonywane prawie wyłącznie techniką mezzotinty, są pod względem artystycznym na dobrym poziomie, a twarze przedstawionych są portretami *sensu stricto*. Są wprawdzie oparte na cudzych wzorach, ale odtworzone starannie i za pomocą dobrze opanowanej techniki mezzotinty mają dodatkowo znaczenie dokumentacyjne.

W 2. połowie XVIII w., w latach 70. i 80. działało w Polsce trzech rytowników: Adam Goczemski, Ignacy Karęga i C. C. Klopsch. Goczemski (ormiańskiego pochodzenia) działał w Poczajowie, gdzie pracował dla tamtejszej ławry, Karęga był duchownym, ilustratorem książek i twórcą druków okolicznościowych, rytującym swoje prace w Wilnie, Klopsch wykonywał miedzioryty w Warszawie, ozdobił także swoimi ilustracjami książki i sporządzał ryciny dewocyjne oraz okolicznościowe. Wszyscy trzej artyści należą chronologicznie do epoki stanisławowskiej, a nie saskiej, ale ich twórczość jako epigonów poprzedniego okresu jest jakby jego artystycznym zamknięciem. Portrety nie były gatunkiem, który uprawiali intensywnie. Goczemskiego reprezentuje wizerunek lekarza nadwornego Andrzeja Krupińskiego, załączony jako frontispis do dzieła o anatomii pióra tegoż lekarza, które rytownik ilustrował. Artysta przedstawił lekarza w popiersiu, w lekkiej rokokowej ozdobnej ramce o ściętych górnych narożach, z książką w ręku i herbem u dołu także w ornamentálnym obramowaniu. Rycina jest słaba technicznie, ale samo wykonanie rysunkowe nie budzi większych zastrzeżeń, a forma jej obramienia jest charakterystyczna dla rokoka. Karęga wykonał akwafortą wizerunek Ignacego Jakuba Massalskiego, biskupa wileńskiego, targowiczana. Zamknął jego popiersie w tondzie oprawionym w ramę z lauru i wstęg; całość stanowi rodzaj obelisku zdobionego laurem, wazą i geometrycznym ornamentem. Wewnątrz tonda napis obiega koncentrycznie samo popiersie. Ten wizerunek również służył jako ilustracja do wydawnictwa, a jego poziom jest bardzo słaby. Działalność portretową Klopscha reprezentuje wizerunek Stanisława Konarskiego (1700–1773),

<sup>60</sup> Ibidem, s. 20.

provincjała Pijarów. Pochodzi on z książki Konarskiego, wydanej już po śmierci tej słynnej osobistości w 1778 r. Przedstawia on duchownego w tondzie z ramą imitującą kamień, opartą na postumencie, na tle kamiennych ciosów. Tego rodzaju kompozycja też nie jest nowa, aczkolwiek zdecydowanie bliższa klasycyzmowi. Sama twarz portretowanego wydaje się zawierać indywidualne rysy słynnego pijara.

Ożywione kontakty artystyczne łączyły Polskę ze Śląskiem, będącym pod panowaniem Habsburgów. Postać rytownika Jana Tscherninga (1650–1732) interesuje nas z uwagi na uprawiany przez niego portret graficzny. Artysta (syn Dawida, także rytownika) urodził się w Krakowie, ale jako młody artysta rozpoczął działalność w Brzegu, gdzie się osiedlił. Utrzymał i jeszcze poszerzył kontakty swego ojca z Krakowem i z polskimi wydawcami, a jego ryciny, którymi ilustrował książki, znajdują się w dziełach drukowanych w Częstochowie, Kaliszu, Poznaniu, Lesznie, Warszawie, Toruniu i Gdańsku<sup>61</sup>. Wśród rytowanych przez niego rycin poczesne miejsca zajmują portrety. Przedstawiają one przede wszystkim urzędników i duchownych Śląska, ale wśród portretowanych są także polscy władcy i polskie osobistości. Z około 1691 r. pochodzi portret Bogusława Bojanowskiego, wojskiego i chorążego poznańskiego, posła na sejm Rzeczypospolitej i komisarza do spraw śląskich. Został wykonany według portretu trumiennego i prezentuje portretowanego w półpostaci w sześciobocznym obramieniu z ośmioma herbami dookoła, u dołu ryciny na ozdobnym kartuszu widnieje bardzo obszerny napis. Portretowany został przedstawiony z podgoloną głową, w zbroi i narzuconej na nią delii oraz regimentem w sztywno wyprostowanej prawej ręce – ten wizerunek stosuje się do siedemnastowiecznego schematu przedstawiania wodzów. Tscherning jest jeszcze autorem wizerunku Jana III Sobieskiego w owalu, który ozdabiają ostre palmowe liście z niemieckim napisem pod podobizną (nawiasem mówiąc, oblicze króla przypomina „tureckiego pohańca”, a w najlepszym razie kozackiego atamana) oraz – co nie jest dostatecznie udokumentowane – portretu Augusta II<sup>62</sup>. Na prze-

<sup>61</sup> A. Więcek, *Dawid i Jan Tscherningowie oraz ich ryciny o polskiej tematyce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1956, nr 4.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 497–498, il. 16. Jednak skąd wiadomo, że ten wizerunek rytował Jan Tscherning? Nie jest sygnowany w żadnej z wersji (są wersje z napisem holenderskim i francuskim), wnosząc z kołnierzyka u szyi wizerunek powstał jednak już na początku XVIII w., zaś ciemna peruka jest raczej objawem konserwatyzmu ilustratora. Powołanie się na Naglera nie jest miarodajne, nie należy on do zbyt wiarygodnych źródeł (zawiera wiele błędów i przeinaczeń), a tym razem podaje tylko: „August II Rex Poloniae Büste im Oval”, co dotyczy innej niezidentyfikowanej ryciny. Myślę, że atrybuowanie tej ryciny (w prostokątnym obramowaniu) Tscherningowi jest bardzo niepewne, tym bardziej, że Jan Tscherning był dobrym rysownikiem i niezłym grafikiem, a ta rycina wygląda na którąś z kolei odwzorowanie graficznego przedstawienia.

łomie XVII i XVIII w. powstał wizerunek biskupa łuckiego Aleksandra Wyhowskiego (1649–1714) i miedzioryt przedstawiający Gabriela Wyhowskiego, starszego masztalera królewicza Jakuba Sobieskiego w Oławie. Oba portrety są bliźniaczo podobne w kompozycji – pokazują portretowanych w popiersiu z herbami, w owalnych ramach z obiegającym je napisem, z dekoracją w postaci wijących się wstęg w narożach; owale wspierają się na postumentach, na których umieszczono łacińskie dwuwiersze. Stroje przedstawionych odpowiadają już wymogom nadchodzącego XVIII w. (zarówno w wizerunku duchownego, jak i książęcego urzędnika). W tym miejscu wydaje się celowa krótka charakterystyka Jana Tscherninga jako portrecisty, uwzględniający kompozycję rytowanych przez niego wizerunków, wśród których większość wyobraża osobistości Śląska. Artysta umieszczał portretowanych zazwyczaj w owalu, z napisem w otoku lub bez, czasem w prostokątnym obramieniu. Owalne ramy wspierają się zazwyczaj na postumencie z obszernym napisem. W portretach późniejszych, z 1. ćwierci XVIII w. owal otula draperia lub przynajmniej znajduje się w tle. Stroje portretowanych dostosowano do ówczesnej mody, strój duchownych jest skromny, a postacie uczonych (te późniejsze, z bibliotekami) odziane są nierzadko w anachroniczne już w XVIII w. elementy ubioru, jak np. kryza. Tscherning rytował swoje portrety w olbrzymiej większości na podstawie malowanych lub rysowanych pierwowzorów (często przez swojego brata Andrzeja), o czym uczciwie zawiadamiał, umieszczając nazwiska ich autorów u dołu ryciny, co jednak nie zmienia faktu, że twarze odtwarzanych przez niego techniką miedziorytu osobistości są zdecydowanie portretowe. Jako portrecista prezentuje on dobry poziom sztuki graficznej.

Ze Śląskiem związana była także rodzina rytowników Strachowskich, mająca swój warsztat graficzny we Wrocławiu<sup>63</sup>. Ojciec i synowie pracowali wspólnie, nie zawsze sygnując swoje ryciny imieniem i nazwiskiem. Poziom artystyczny ich dzieł był podobny, stąd też nie zawsze wiadomo, kto personalnie rytował poszczególne miedzioryty (czasem akwaforty). Warsztat funkcjonował w latach 1719–1788 i jego produkcja była bardzo duża, w większości przeznaczona dla wydawnictw, obejmująca ryciny o rozmaitych tematach i naturalnie także portrety. W tym warsztacie powstały ryciny przedstawiające króla Stanisława Leszczyńskiego i jego małżonkę Katarzynę z Opalińskich. Oba wizerunki prezentują przedstawionych w owalnej ramie w 3/4 postaci z napisem na tablicy u dołu ryciny. Nie wiadomo, jakim pierwowzorem posługiwał się Bartłomiej Strachowski (rycina sygnowana *B. Strahowsky*), chyba niezbyt dobrym, bo wizerunek króla jest dość nieudolny pod względem rysunkowym (królowej niewiele lepszy), ale

<sup>63</sup> A. Więcek, *Polscy artyści ...*; idem, *Strachowscy...*; idem, *Grafika śląska...*

jego twarz z podwójnym podbródkiem i mięsistym nosem w typie sarmackim jest interesująca, i kto wie, czy nie bardziej portretowa niż odtworzone na innych rycinach (nawet lepszego rylca) „bardziej nobliwe” królewskie oblicza. Odbitki graficzne też są słabe. Również Bartłomiej Strachowski 125 sygnował dwa inne portrety polskich osobistości: Józefa Tadeusza Kierskiego 126 (1706–1783), sufragana poznańskiego z tytułem biskupa bolineńskiego z 1747 r. i Władysława Aleksandra Łubieńskiego (1703–1767), kanonika 127 gnieźnieńskiego, koadiutora scholasterii krakowskiej, infulata kolegiaty w Łasku. Pierwszy z portretowanych został przedstawiony w owalnej ramie otulonej od góry draperią z chwastem, wspartej na postumencie z napisem na ozdobnej tarczy z czteropolowym herbem obok. Ukazany w półpostaci ręką dotyka krzyża wiszącego na piersi (data pod napisem: 1747). Drugi z przedstawionych ukazuje się w ozdobnej owalnej ramie, ujęty w półpostaci na tle biblioteki i draperii ze swoim dziełem w ręku (na księdze data 1741). Owal został wsparty na postumencie, na którym umieszczono tablicę z obszernym napisem i herb na owalnej tarczy. W obu wizerunkach artysta wykazał dbałość o portretowość rysów, ale portret Łubieńskiego jest bardziej efektowny i staranniej wykonany, jego pierwowzorem był obraz malarza Johanna Melchiora Brandeisa (malarz śląski, czynny w latach 1749–1768 we Wrocławiu).

W ten oto sposób uzyskaliśmy przegląd rytowników polskich i z Polską związanych, którzy uprawiali w szeroko pojętej epoce saskiej (pod koniec XVII w. jako prekursorzy i w początkach epoki stanisławowskiej jako epigoni) grafikę portretową. Trzeba przyznać, że w większości wypadków poziom wykonywanych portretów jest słaby, bo też możliwości w zakresie kształcenia grafików były prawie żadne, wyjąwszy Gdańsk, który dysponował w tej dziedzinie siedemnastowiecznymi tradycjami lub też rytownicy gdańscy, jak np. Deisch, mieli okazję kształcenia się w graficznym rzemiośle za granicą. Polscy rytownicy, ci z Krakowa, Zamościa, Lublina, Lwowa czy Wilna, byli samoukami, a jeszcze i potem najczęściej nie dysponowali własnymi warsztatami, w których mogliby bez przeszkód doskonalić swoje umiejętności. Nie wszyscy mieli bogatych protektorów, a często nawet, kiedy dostawali zamówienia, chodziło tylko o to, aby ich praca była tania, a nie efektowna (np. *Icones familiae ducalis Radivilliana* Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki”). A więc tak rytowali, jak umieli i starali się korzystać z dostępnych wzorów wykonanych przez malarzy i rytowników obcych.

RYTOWNICY DZIAŁAJĄCY W POLSCE I ICH DZIEŁA



63. Johann Bensheimer, Portret króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego



64. Johann Bensheimer, Portret Johanna Heina, według rysunku Andreasa Stecha





Der Wohlberamte Jacobus und Doct-  
Kunstschone Herr Johann Fincke  
Louchell durch die Dreyen, wunthigen Tagmaderen Herrschmarten  
und derer dreyen sonderlich an dem dreyen e. Anno 1672

Der Welckand hat sich in Keines durchigen Apelles gar durnet und Keines gar verben  
Ein Kunstler untreu ist. Der in der Dreyen Die Dreyen mactlich hat mit iren gedenckmal  
A om ein Adelswoch in diese Welt geflogen Der Kunst Erntze lossetzt in dreyen dreyen  
Der Kunst dreyen Bild nach dem Scharte key Denn es hat Keils und Keils dreyen  
Lohn dreyen dreyen sonderlich an dem dreyen  
Noch ist ein Tagend Erntze der dreyen dreyen  
Joh. Fincke 1672

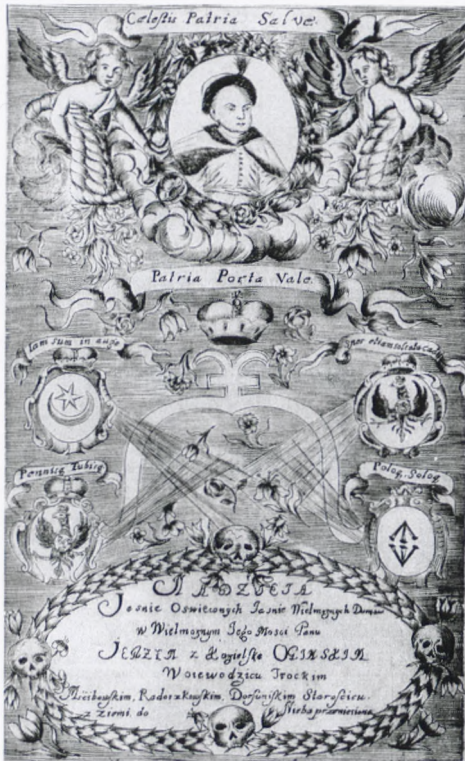
65. Johann Bensheimer, Portret Johanna Finckego, malarza, według jego autportretu



Du siehest einen Feld Den Mars und Wall as loben.  
Den Preussen Land genug den Schweden hochverlohen.  
Den Polen hat achter den Dantzla wert gekonnt  
Die Tapferkeit in sich in dieses Orts verkonnt

Die Dreyen dreyen sonderlich an dem dreyen  
Johann Peter Stecha

66. Johann Bensheimer, Portret Walentina Winterra von Guldenbronn według rysunku A. Stecha



67. Jan Małachowski, Portret Jerzego Ogińskiego, wojewodzica trockiego (zm. w wieku 2 lat)



68. Tobiasz Steckl, Portret Jana Pieniążka, wojewody sieradzkiego i posła na sejm



69. Aleksander Tarasewicz, Portret Cypriana Żochowskiego, unickiego biskupa, metropolity kijowskiego



70. Aleksander Tarasewicz, Portret Andrzeja Kazimierza Zawiszy, starosty słonimskiego i mińskiego



71. Aleksander Tarasewicz, Portret Tomasza Piaseckiego, kanonika wileńskiego



72. Aleksander Tarasewicz, Portret Kazimierza Krzysztofa Kłokockiego, gubernatora księstwa słuckiego i kopylskiego



73. Aleksander Tarasewicz, Łazarz Baranowicz, prawosławny biskup czernichowski



74. Leon Tarasewicz, Portret Jerzego Wawrzyńca Zemły, pisarza skarbowego litewskiego i chorążego oszmiańskiego



75. Wojciech (Albert) Derpowicz, Portret Augusta II



76. Wojciech (Albert) Derpowicz, Portret Piotra Tarły, sufragana poznańskiego

77. Anton Balthasar König, Portret Jakuba Henryka Flemminga, feldmarszałka saskiego, według obrazu Antoina Pesne'a



78. Wojciech (Albert) Derpowicz, Portret Jakuba Henryka Flemminga



79. Henryk Czech, Portret Teodora Lubomirskiego (?), wojewody krakowskiego, 1732 r.



80. Henryk Czech, Portret Antoninusa Cloche'a, profesora teologii, 1726 r.





81. Franciszek Waclaw Balcewicz, Portret Marii Józefy, żony Augusta III



82. Samuel Donnet, Portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, biskupa warmińskiego, 1709



83. Martin Bernigeroth, Portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, biskupa warmińskiego

Andreas de Załuski  
 Episcopus Warmiæ  
 et Sambiensis  
 R. A. Princeps Supremus  
 Cancellarius  
 1709

84. Jan Józef Filipowicz, Portret Leona Szeptyckiego, biskupa lwowskiego, 1755 r.



85. Jan Józef Filipowicz, Portret kardynała Jana Kazimierza Denhoffa



86. Jan Józef Filipowicz, Portret Janusza Aleksandra Sanguszki, marszałka nadwornego litewskiego



87. Martin Bernigeroth, Portret Jana Fryderyka Sapię, kaclerza w. litewskiego, 1730 r.

88. Jan Józef Filipowicz, Portret Anny Wielhorskiej, zakonnicy, dobrodziejki kolegium we Lwowie



89. Jan Józef Filipowicz, Portret Rafała Chylińskiego, franciszkanina (zm. 1741 r.), ascety, pielęgniarza chorych na epidemię, egzorcysty



90. Andrzej Hołota, Portret Anny Omiecińskiej (zm. 1731) zakonnicy ze zgromadzenia sióstr św. Brygidy



91. Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Marianny Marchockiej, karmelitanki bosej, Matki Teresy od Jezusa (zm. w 1652 r.)

Wielbna Matka Teresa à Jezu na swiecie Maryanna Marchocka, Karmelitanka Bosa Polka, umarla Roku 1652. Dnia 19 Kwietnia mala lat wieku swego 20 w Zakonie przeżyła lat 34. Leży me na ruszonia w Wierzbawie u Pimeni Karmelitanek Bosych wielkimi łaskami błynąca.



92. Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Stanisława Sierakowskiego, opata komendatoryjnego świętokrzyskiego (zm 1662 r.), 1747



93. Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Matki Joanny Franciszki Fremiot, baronowej de Chantal, zakonnicy i pierwszej przełożonej Zakonu Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny (zm. w 1641 r.)



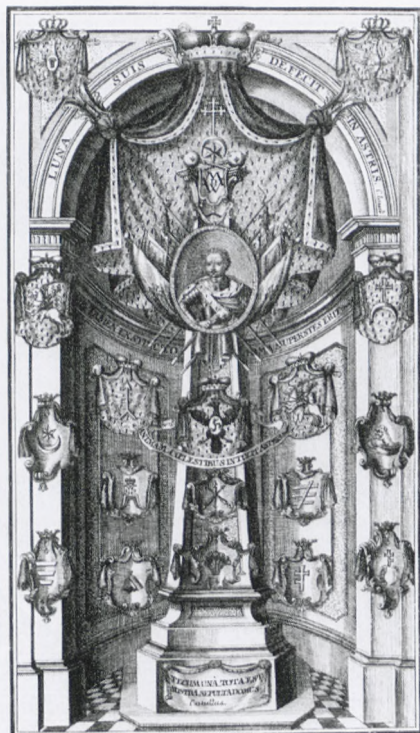
94. Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Józefa Stanisława Sapięhy, koadiutora biskupstwa wileńskiego, 1746



95. Johann Elias [!!!] Haid, Portret Jana Aleksandra Lipskiego, kardynała, 1740 r.



96. Jakub Labinger, Portret Michała Serwacego Wiśniowieckiego, wojewody wileńskiego i kanclerza wielkiego litewskiego



*Effigies Sitschki Ser. 1650 Inno. Archid. ALI. 1746. A. July. Cracoviae. Jacobus Labinger Sculpsit.*



*Vera Effigies*  
**VEN. M. ROSA. MARIE. SERIO**  
*Ordinis Carmelit. Antiquar. Obs<sup>ae</sup> quae obiit*  
*Sacratissime Passionis in Canobio S. Josephi die*  
*9. Maij 1726. aetatis suae anno 82.*  
*Jacobus Labinger Delin. et Sculpsit. Leopold.*

97. Jakub Labinger, Portret Róży Marii Serio, karmelitanki (zm. w 1726 r.), 1745









104. Jan Fryderyk Mylius, Portret Jana Fryderyka Sapielchy, 1741



105. Jan Fryderyk Mylius, Portret Józefa Andrzeja Załuskiego, biskupa, 1740



106. Jan Fryderyk Mylius, Portret Jana Aleksandra Lipskiego, kardynała



107. Jan Fryderyk Mylius, Portret Antoniego Sebastiana Dembowskiego, biskupa płockiego, po 1743



108. Jan Fryderyk Mylius, Portret Kazimierza Poniatowskiego, szambelana wielkiego koronnego



109. Jan Fryderyk Mylius, Portret Michała Czarneckiego, księcia na Kiewaniu, kanclerza w. litewskiego, 1740



AUGUSTUS II. REX POLONIAE.

110. Jan Surmacki, Portret króla Augusta II



111. Jan Martin Bernigeroth, Król August II





112. Nieznany malarz saski, Portret Jana Fryderyka Sapiehy z ok. 1720 r.



113. Jan Surmacki, Portret Jana Fryderyka Sapichy



114. Johann Christoph Sysang, Jan Fryderyk Sapielha

115. Jan Surmacki, Portret Józefa Wandalina Mniszcha



116. Jan Fryderyk Mylius, Portret Józefa Wandalina Mniszcha





118. Matthäus Deisch, Portret Kajetana Sotyka, biskupa krakowskiego, 1774 r.



119. Matthäus Deisch, Portret Tomasza Hutten-Czapskiego



120. Adam Goczemski, Portret Andrzeja Krupińskiego, lekarza nadwornego



121. Ignacy Karęga, Portret Ignacego Jakuba Massalskiego, biskupa wileńskiego, Targowiczana



122. C.C. Klopsch, Portret Stanisława Konarskiego, prowincjała Pijarów



123. Jan Tscherning, Portret Georga Teubnera, pastora i profesora z Wrocławia



Tabula Te, sed Tu clarum pietate Parentem.  
 Moribus ingenio munere et ore refers.  
 Dulcis LETSCHIADE, senio grandævus eundem.  
 Ut referas, superes, quam tua Brega vovet.

In 1711 et 1712 in M. Episcopo morante  
 tunc in Brzegensibus ecclesiis canonicus. 1718  
 post 1718

Nec minus haren Affinis dicitur, MCC.

124. Jan Tscherning, Johannes  
 Christoph Letsch, pastor w Brzegu



125. Bartłomiej Strachowski, Michał Wodzicki  
 z Granowa, kanonik



126. Bartłomiej Strachowski, Portret Józefa Tadeusza Kierskiego, sufragana poznańskiego z tytułem biskupa bolineńskiego, 1747



127. Bartłomiej Strachowski, Portret Władysława Aleksandra Łubieńskiego, kanonika gnieźnieńskiego, koadiutora scholasterii krakowskiej, infułata kolegiaty w Łasku

### 3. Obcy graficy-portreciści. Autorzy i dzieła

Portrety Polaków rytowali, i to nawet częściej niż polscy rytownicy, artyści obcy. Częste i ścisłe kontakty z Saksonią sprawiły, że wokół króla pojawili się liczni artyści reprezentujący wszystkie dziedziny sztuki, a więc także i grafikę. Monarcha krążył stale między Polską a Saksonią, a na jego dworze zjawiali się naturalnie nie tylko mistrzowie sascy czy niemieccy, ale także cudzoziemcy, szukający, jak zwykle na dworach królów czy książąt, możliwości wybicia się czy wręcz zapewnienia sobie sławy i dostatku. Polskie otoczenie króla, dworzanie, urzędnicy, popierający Sasa magnaci oraz bogaci mieszczenie poszerzyli w ten sposób swoje możliwości w zakresie znalezienia realizatorów swoich artystycznych potrzeb, co jest widoczne w zachowanej do dzisiaj spuściźnie architektonicznej, zdobniczej, malarskiej i także graficznej.

Rytownikami, którzy w dużym stopniu opanowali polski rynek portretu graficznego, byli wielokrotnie już wymieniani Martin Bernigeroth i jego syn Johann Martin Bernigeroth, rytownicy niemieccy osiedleni w Lipsku, gdzie prowadzili swój warsztat. Obaj rytowali wizerunki polskich osobistości, od pewnego momentu pracowali razem i w tym okresie, jeśli Johann Martin nie sygnował wyraźnie ryciny jako *Johann Martin* lub *Bernigeroth filius*, mogą powstać wątpliwości, kto naprawdę rycinę wykonał. Poziom wykonywanych przez nich rycin jest zróżnicowany – obok perfekcyjnie wykonanych portretów o ciekawej kompozycji, powstawały w ich warsztacie ryciny zaledwie poprawne o wielokrotnie powtarzanym, uproszczonym schemacie. Te ostatnie, służące zapewne celom wyłącznie ilustracyjnym (często nawet nie sygnowane), pochodzą wyraźnie z pośpiesznej produkcji lub nawet mogą być naśladownictwem powstałym poza warsztatem Bernigerothów. Prawdopodobnie sporządzano kopię z ryciny, uwidaczniając na matrycy pierwotną sygnaturę, np. *Bernigeroth sc.* lub *MB sc.* Zapewnie w ten sposób rycina nabierała większej wartości. Martin Bernigeroth wykonał mniej portretów polskich osobistości niż jego syn, ale istnieją takie, które można mu z pewnością przypisać, np. kilka portretów Jana Fryderyka Sapiehy, jako referendarza w młodym jeszcze wieku, ok. 1709 r., jako kasztelana trockiego i kawalera Orderu Orła Białego w 1730 r., wersje tego ostatniego wizerunku zredukowane do popiersia w owalu (być może produkty warsztatowe lub naśladownictwa), Maksymiliana Ossolińskiego z Tęczyna, hetmana kozackiego Iwana (Jana) Mazepy i najbardziej chyba reprezentacyjny portret biskupa Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, ukazanego w fotelu na tle komnaty, widocznego prawie w całej postaci. W tle tych portretów widoczne są draperia, kolumna, tarcza herbowa. Istnieją także wizerunki pokazujące przed-

stawionego w popiersiu, na neutralnym ciemnym tle, ujęte owalnym obramowaniem. Do portretów polskich osobistości rytowanych przez Johanna Martina Bernigerotha należą m.in. wizerunki Teodora Lubomirskiego, kasztelana krakowskiego, Jana Lipskiego, biskupa krakowskiego i kardynała, Jana Małachowskiego, podkaclerza a potem kanclerza koronnego, Fabrizio Serbelloniego i Alberico Achinto, nuncjuszy papieskich w Polsce, Daniela Gradiusa, pastora z Gdańska, Andrzeja Stanisława Załuskiego, biskupa krakowskiego, Alberta Borkowskiego, wiceburmistrza Torunia, Henryka Rhodena, wiceburmistrza Elbląga. Większość tych portretów ma skromną oprawę kompozycyjną: w owalu na neutralnym tle, w prostokątnym obramowaniu; ciekawszą formę mają trzy ostatnie z wymienionych. Andrzej Stanisław Załuski został pokazany w półpostaci w obramieniu naśladowującym kamienną ramę, ozdobioną u góry dekoracyjnym zwornikiem; w tle widoczne są połażowana draperia i biblioteka, a pod portretem herb na gronostajowym tle i w ozdobnym obramowaniu z koroną książęcą i kapeluszem kardynalskim u góry. Wiceburmistrz Elbląga, Henricus Rhoden, ukazuje się na tle draperii, kolumny i biblioteki, wspiera się na ozdobnym stoliku, jest bardzo elegancko ubrany, z narzuconą na ramię draperią, wzmagającą jeszcze efekt wizualny. Wizerunek otacza rokokowa rama z ornamentami, a napis informacyjny pojawił się w specjalnym obramowaniu utworzonym z ornamentальной bogatej kombinacji z herbem u góry. W grafice portretowej obu Bernigerothów (przedstawiającej także różne osobistości niepolskie i królewskich urzędników) można wyróżnić dwa nurty. Jeden z nich to wizerunki bardzo proste kompozycyjnie: popiersie, obramowanie owalne lub prostokątne, na neutralnym tle bez ozdób, ale z napisem umieszczonym u dołu ryciny. Były one uwarunkowane zapewne potrzebami, głównie ilustracyjnymi, i na pewno były tańsze. Drugą grupę wizerunków cechuje różnorodność kompozycyjna, różne atrybuty w tle (te najczęściej spotykane, jak kolumny, draperie, biblioteki, a niekiedy także widoczny przez okno widok parku lub budowli), szczególnie starannie odtworzony ubiór przedstawionego i bogate obramowanie, często w formie ramy o zróżnicowanej ornamentyce, właściwej obrazom. Bernigerothowie potrafili obdarzać przedstawionych twarzami o indywidualnych rysach (choć są różnice w ich opracowaniu *in plus* i *in minus*).

Uczniem Martina Bernigerotha był Johann Christoph Sysang (1703–1757), który pracował w Lipsku i był autorem wielu portretów polskich osobistości. Preferował on ujęcie portretowanego w popiersiu, w owalnym lub prostokątnym obramieniu. Czasem rama ma charakter ozdobny, tzn. dekorują ją ornamenty, niekiedy ornament pojawia się w narożach powstających w wyniku wpisania owalu w prostokąt. W tle wizerunku występują często panoplia lub z boku dodatkowe rekwizyty, jak hełm, tarcza, lufa armaty czy herb, a nawet księgi. Czasem występują dodatkowe elementy

137 dekoracyjne, np. wazy w narożach, jak w wizerunku Jana Fryderyka Sapie-  
hy, czy kompozycja u dołu wizerunku Jana Lipskiego: herb biskupa Grabie  
na tle bogato ozdobionej tarczy trzymanej przez dwa aniołki. Na niektó-  
rych rycinach nad owalną ramą widnieją jedynie szcztąkowe formy pofał-  
dowanej draperii. Wśród portretów rytowanych przez Sysanga spotykamy  
136 też wizerunki o charakterze reprezentacyjnym, np. portret Maksymiliana  
Ossolińskiego na tle obfitej, pofałdowanej tkaniny z chwastami i monu-  
mentalną kolumną (taki schemat tła przydawano na początku XVIII w.  
portretom władców, np. Augusta II) lub bardzo starannie opracowany kom-  
138 pozycyjnie wizerunek Andrzeja Kostki Załuskiego – biskup został ujęty do  
bioder na tle biblioteki i kotary w prostokątnej ramie oplecionej roślinnym  
ornamentem i zwieńczonej główką aniołka; tłem jest jakby brokatowe obi-  
cie ściany, a rama wspiera się na kamiennym postumencie, na froncie któ-  
rego umieszczono napis rozdzielony herbem Ciołek. Godne uwagi są jeszcze  
139 dwa portrety: Jana Fryderyka Sapiehy, siedzącego w fotelu, ujętego w 3/4  
postaci przy stole, na którym leży tłok pieczętny, a z boku nad stołem za-  
wieszona jest tkanina, i Jakuba Teodora Kleina, przyrodnika, sekretarza  
miejskiego w Gdańsku, ukazanego na tle dobrze widocznej biblioteki z lic-  
nymi księgami, z kolumną i draperią w lewym rogu ryciny. Bardzo elegancki  
jest ubiór uczonego, spod szustokoru widoczna jest kamizela z motywem  
dużych, pięknych kwiatów, a na półeczce przy książkach leżą eksponaty –  
muszle różnego kształtu. Sysang sygnował swoje ryciny na ogół tylko *Sy-  
sang sc.*, ale zdarza się także, że dodawał miejsce i datę wykonania (jak  
w portrecie Kleina: *Sysang sc. 1743 Lips.*). Zazwyczaj nigdy nie powoływał  
się na żaden pierwowzór ani rysunkowy, ani malarski, choć wiele z jego  
rycin z całą pewnością było wzorowanych na obrazach lub nawet rycinach  
innych artystów. Poziom portretów graficznych Sysanga też nie jest jedno-  
lity, starał się on o nadanie twarzom przedstawionych rysów indywidual-  
nych, ale efekt nie zawsze bywa zadawalający.

Do rytowników, którzy sporządzili pokaźną liczbę wizerunków polskich  
osobistości, należał Georg Paul Busch, działający w połowie XVIII w. w Berli-  
nie. Portretowani ujęci są zazwyczaj w popiersiu umieszczonym w owalu  
140 lub owalnej ramie imitującej obraz – portrety Johanna Gottfrieda Rösnera,  
141 burmistrza Torunia i Jacoba Heinricha Zernecka, wiceburmistrza tego same-  
go miasta. Ozdobne, zdobione eleganckim ornamentem ramy i otulające je  
draperie wskazują na rangę przedstawionych i na związek z konkretnymi  
wydarzeniami w Toruniu i ich skutkami, o czym świadczy scena ścięcia  
burmistrza Rösnera, umieszczona w tle ryciny z prawej strony wizerunku<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> W wyniku konfliktu między Kolegium Jezuitów a grupą protestanckich mieszczan toruńskich (głównie rzemieślników) doszło do dewastacji kolegium. Za winnych uznano

Ował, ale też prostokąt lub sześciobok (jak w wizerunku Stanisława Józefa Hozjusza z Bezdán, biskupa inflanckiego, kamienieckiego i poznańskiego) bywa często dekorowany ornamentacją roślinną (wizerunek hetmana Michała Wiśniowieckiego) lub wolutami i rollwerkami z panopliami na dole ryciny (portret kasztelana krakowskiego Janusza Antoniego Wiśniowieckiego), lub atrybutami odnoszącymi się do godności portretowanych stanu duchownego. Czasem do wizerunku zostaje dołączony dodatkowo element dekoracyjny, jak np. u dołu owalnej ramy mieszczącej w sobie wizerunek prymasa Polski, Teodora Potockiego, dwa putta flankują jego herb (tarcza zwieńczona muszlą), jedno z nich trzyma infulę, a drugie miecz. Graficzny poziom portretów Buscha jest zróżnicowany; te, które przedstawiają polskie osobistości, nie są wysokiej klasy, wydaje się, że Polska była dla takich popularnych rytowników jak Bernigerothowie i Busch rynkiem drugorzędnym w porównaniu do rynku niemieckiego, nawet jeśli chodziło o wizerunki osób wysoko postawionych. 142 143

Z królem Augustem II współpracował holenderski rytownik dobrej klasy (zresztą niemieckiego pochodzenia) Pieter Schenk, który miał duży warsztat w Amsterdamie i posługiwał się często techniką mezzotinty<sup>65</sup>. Będąc królewskim rytownikiem, wykonywał liczne portrety królewskich urzędników, w wśród nich także Polaków. Działał już w końcu XVII i na początku XVIII w. Jego dziełem są portrety króla Jana III Sobieskiego i jego córki, małżonki elektora Bawarii, Teresy Kunegundy, ale również Franciszka Zygmunta Gałęckiego, kasztelana kaliskiego i poznańskiego, posła polskiego w Szwecji, Danii i Zjednoczonym Królestwie Belgii, Michała Stefana Radziejowskiego, prymasa Polski oraz Teresy z Gosiewskich Słuszkowej, żony Józefa Bogusława Słuszki, hetmana polnego litewskiego i kasztelana wileńskiego<sup>66</sup>. Portrety rytowane w warsztacie Schenka (w których miał on więk-

burmistrza i wiceburmistrza, którzy zostali skazani na śmierć za opieszałość w reakcji na zamieszki, na śmierć skazano także grupę mieszczan uznanych za najbardziej winnych. Wiceburmistrz Zernecke, jako jedyny, został ulaskawiony, ale Rösnera ścięto. Wydarzenie to uznano, zwłaszcza za granicą, za akt nietolerancji religijnej w Polsce. Sam Zernecke napisał później książkę, w której przytaczał relacje wydarzeń zarówno ze strony katolików, jak i protestantów, ukazały się też inne pozycje zajmujące się tym wydarzeniem: J. H. Zernecke, *Thornische Chronica*, Berlin 1727, z opisem i wiadomościami o mieście Toruniu, i druga część *Thornische Sehenswürdigkeiten*, Berlin 1726, zawierająca dokładny opis wydarzeń toruńskich; *Das Betrübte Thorn*, Berlin 1725, bez autora, ale z miedziorytowymi ilustracjami i relacjami o toruńskim tumulcie, i dotycząca tej samej tematyki *Extraordinaires Gespräche In dem Reiche des Todten, Bestehende Zwischen dem Thornischen Ober-Praesidenten Roessner [...] und dem Stamm-Vater auch Stifter des Jesuiter Ordens Ignatio von Loyola [...] 1725*.

<sup>65</sup> E. Łomnicka-Żakowska, *Pieter Schenk – mistrz sztuki czarnej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, R. XXXIII/XXXIV, 1989–1990, s. 269–348.

<sup>66</sup> Była starszą córką Wincentego Gosiewskiego, jej pierwszym mężem był od 1677 r.

szy lub mniejszy udział) mają swój stały schemat: pokazują portretowanego w półpostaci. W owalu wpisanym w prostokąt, w utworzonych w ten sposób narożach umieszczano jakąś maksymę, pod ryciną znajduje się napis i sygnatury. Schenk nie stosował na ogół ozdobnych dodatków w postaci rozbudowanych motywów roślinnych czy ozdobnych tarcz herbowych, te portrety przemawiają tylko uwidocznionym na rycinie obliczem i napisem. Są one graficznie i rysunkowo bardzo poprawne, profesjonalne i eleganckie, choć najczęściej o charakterze reprodukcyjnym. Schenk wymienił w wielu wypadkach pierwowzór, z którego korzystał, jego ryciny portretowe są też przez niego sygnowane i często datowane. Portret ambasadorowej Słuszkowej pokazuje ją w całej postaci z towarzyszącym jej służącym i jest inny w charakterze niż portretowe mezzotinty. Prawie identyczny wizerunek tej samej osoby powstał w Paryżu, w warsztacie Henry'ego Bonnarta, kompozycja i szczegóły są takie same, tylko postacie lustrzanie odwrócone, a rycina francuska ma dłuższy napis. To oznacza, że albo istniał wspólny pierwowzór, albo któryś z rytowników skopiował rycinę drugiego, co się często zdarzało ( i to niejednokrotnie bez powoływania się na pierwszego twórcę).

Do artystów obcych, rytujących portrety osób związanych z saskim dworem, w tym też Polaków, należał także Lorenzo Zucchi (1704–1779). Pochodził z Wenecji ze swoim ojcem i przybył do Drezna w 1738 r. i tam już spędził resztę życia jako nadworny rytownik Augusta III. Jego dziełem jest reprezentacyjny portret Jana Fryderyka Sapiehy, skopiowany przez Sysanga (ujęcie prawie w całej postaci, siedzący w fotelu, z tłokiem pieczętnym leżącym obok niego na stole), i portret kardynała Jana Aleksandra Lipskiego, do którego jako pierwowzór posłużył obraz Pesne'a. Kardynał został przedstawiony w popiersiu w owalnej ramie, a jego twarz została ujęta prawie z profilu, co jest rzadkie w graficznych portretach tego czasu. Zucchi był dobrym portrecistą, nie miał kłopotów z nadaniem twarzy indywidualnego wyglądu, jego portrety cechuje profesjonalizm i dokładne opracowanie szczegółów.

---

Józef Bogusław Słuszka; za panowania Jana III Sobieskiego była związana z dworem królowej Marii Kazimiery i pełniła obowiązki ochmistrzyni królowej Teresy Kunegundy; miała towarzyszyć królownie w drodze do męża, elektora bawarskiego, Maksymiliana Emanuela Wittelsbacha i otrzymała w związku z tym rangę „posłowej ordynatoryjnej” obojga Sobieskich; w Paryżu została podjęta z wielką łaskawością przez Ludwika XIV, gdzie na jej cześć wystawiono nawet operę; po śmierci Słuszki wyszła za mąż w 1703 r. za Kazimierza Jana Sapiechę; zmarła w 1708 r. – Polski Słownik Biograficzny (PSB), t. XXXV/2, s. 173–174. Istnieją dwie ryciny z jej wizerunkiem, pierwsza powstała u H. Bonnarta w Paryżu, drugi miedzioryt został wykonany przez P. Schenka, który oparł się na wcześniejszym wizerunku.

Z uwagi na osobę króla największą rolę w portretowaniu polskich osobistości odgrywali rytownicy z jego otoczenia, ale udział w sporządzaniu wizerunków portretowych osób o szczególnym znaczeniu w Polsce (lub może nie tak znanych w skali kraju, ale w konkretnym regionie), mieli także inni rytownicy, nie tylko niemieccy, ale holenderscy i francuscy. Wiązało się to najczęściej z potrzebą zilustrowania wydawanych właśnie publikacji, i tak np. Jan Besoet (działał w 3. ćwierci XVIII w.), rytownik holenderski, wykonał ilustracje do książki *Histoire de Stanislas I Roi de Pologne* (wydana w Londynie w 1741 r.) i wśród nich, oprócz podobizn pary królewskiej, wyrył także wizerunki kardynała i prymasa Polski Michała Radziejewskiego i prymasa Teodora Potockiego. Poziom tych wizerunków jest niski zarówno pod względem rysunkowym, jak i graficznym.

Holendrem był także Philippus Endlich (wymieniany w latach 1731–1748), który wykonał pewną ilość sztychów portretowych. Jeden z nich przedstawia Józefa Aleksandra Jabłonowskiego (1711–1777), wojewodę nowogrodzkiego, założyciela Towarzystwa Naukowego *Societas Jablonoviana*. Portretowany ukazuje się w owalnej ramie (imitującej kamień), wspartej na postumencie, na tle muru z ciosów; pod ramą medalion z tarczą herbową na gronostajowym tle, obok leży księga rodowa i plan architektoniczny z cyrklem. Obszerny napis wymienia godności przedstawionego, poniżej osobista dedykacja artysty. Jabłonowski został pokazany do pasa, przepasany wstęgą orderową i z gwiazdą Orderu Orła Białego, z tkaniną gronostajową przerzuconą przez ramię. Za nim znajduje się biblioteka, podpięta draperia i korona książęca na poduszce. Tak więc wizerunek ten zawiera wszystkie akcesoria właściwe portretom tego okresu oraz artybuty przekazujące dodatkowe informacje o tej osobistości. Portretowany spogląda prosto na widza, a jego obliczu artysta nadał indywidualne rysy.

Christian Fritsch (1696–1769), rytownik niemiecki (uczeń Bernigerotha), autor ponad 200 portretów, jest autorem wizerunku toruńskiego wiceburmistrza Jacoba Heinricha Zernecka, który wydał w 1727 r. napisane przez siebie *Thornische Chronica* z portretem rytowanym przez Buscha. Portret wykonany przez Fritscha, ukazał się w publikacji *Vita Jacobi Henrici Zerneckii...* (1733). Jest on bardziej reprezentacyjny i lepszy pod względem graficznym, niż wspomniany portret Buscha. Portretowany, widoczny do pasa, siedzi w fotelu o wzorzystym obiciu, w długiej peruce na głowie, z koronkowym żabotem pod szyją (pięknie odtworzona koronka), w fałdzystym płaszczu z książką w ręce, na jego twarzy można dostrzec fałdki i zmarszczki właściwe dla oblicza niemłodego już człowieka. Syn Fritscha (sygnatura: *C.F. Fritsch filius*; ur. około 1719, zm. przed 1774) sporządził portret Teodora Potockiego w owalnej ramie z puttami flankującymi herb prymasa umieszczony na postumencie (Busch skopiował ten wizerunek

prawie bez zmian, tylko na karcie trzymanej w lewej ręce przez biskupa umieścił łaciński napis). Amorki na obu rycinach są równie brzydkie, ale twarz Potockiego na rycinie Fritscha wydaje się jednak mniej schematyczna i lepiej opracowana niż twarz uwidoczniiona na wizerunku rytowanym przez Buscha.

153 Nazwisko Haid nosiła rodzina augsburskich rytowników, pracująca głównie w technice mezzotinty. Johann Gottfried Haid (1710–1776) najmłodszy z braci, jest autorem portretu Krzysztofa Jana Szembeka, biskupa war-  
mińskiego. Popiersie biskupa znajduje się w owalnym obramieniu w obrębie ryciny, która zawiera więcej elementów: postacie alegoryczne, widok ko-  
ścioła w Świętej Lipce, atrybuty biskupie. Rycina jest dziełem trzech auto-  
rów, dwóch z nich podzieliło się pracą nad ryciną – jeden sporządził wize-  
runek biskupa, a drugi *ornamentum*, czyli wszystkie inne części składowe  
kompozycji. Haid przełożył projekt na mezzotintę i zrobił to perfekcyjnie.  
Starszym bratem Johanna Gottfrieda był Johann Jacob Haid (1704–1767),  
założyciel dużego wydawnictwa w Augsburgu. Jest on wykonawcą wielu  
mezzotintowych portretów na bardzo dobrym poziomie, a jednym z nich  
154 jest wizerunek Daniela Ernesta Jabłońskiego. Uczony teolog został poka-  
zany w półpostaci w prostokątnej ramie (wprawionej w architektoniczną  
konstrukcję ozdobioną ornamentem) na tle biblioteki i kotary. Jedną rękę  
opiera na dwu grubych księgach leżących na stole, drugą położył na piersi.  
Na głowie ma długą perukę, nosi strój pastora, ale otulony jest dodatkowo  
fałdzystym płaszczem. Na twarzy portretowanego o zdecydowanie indywi-  
dualnych rysach widoczny jest półuśmiech – ta twarz łatwo nawiązuje kon-  
takt z widzem.

155, 156 Trzy wizerunki Stanisława Jana Jabłonowskiego rytowali graficy obcy:  
Etienne Picart (zwany le Romain, 1632–1721), Jean Mariette (1660–1742)  
157 i Johanna Dorothea Philipp, z domu Sysang (1729–1791). Dwa pierwsze  
wizerunki mogły powstać jeszcze za życia portretowanego (1634–1701).  
Picart przedstawił hetmana w popiersiu w owalnej ramie, którą obiega na-  
pis. W zbroi i narzuconym na nią płaszczu spiętym zaponą przypomina do  
złudzenia liczne, tego rodzaju, wizerunki króla Jana III Sobieskiego (do króla  
upodabnia go sam typ głowy z krótko podstrzyżonymi włosami i twarzy  
z wąsami oraz tuszą). Ubiór taki jest charakterystyczny dla wielu XVII-  
wiecznych portretów polskiej szlachty. Mariette przedstawił hetmana  
w popiersiu w owalu również z obiegającym otok napisem, na tle panoplii  
i wojskowych potyczek – i ta rycina zawiera w sobie wiele elementów XVII-  
wiecznej dekoracji. Philipp otoczyła przedstawionego ozdobną i rozbudo-  
waną kompozycją z postaciami tureckich jeńców (Jabłonowski brał udział  
w odsieczy wiedeńskiej), panopliami, rozszerzonym w formie herbem, a sa-  
memu hetmanowi przydała jako atrybuty buławę, kołczan i buńczuk. Sama



postać i twarz Jabłonowskiego w swym ubiorze i wyrazie odpowiadają wizerunkom poprzednim. Rycina jest ilustracją do dzieła w języku francuskim, wydanego w Lipsku w 1774 r., opowiadającego o hetmanie. Jest oczywiste, że rytownicza wzorowała się na XVII-wiecznych wizerunkach hetmana, co dało w wyniku prawdziwie historyzujący portret.

Autorem portretów dwóch polskich osobistości jest Simon Thadäus Sondermayr, działający w 2. ćwierci XVIII w. w Augsburgu, szczącący się tytułem nadwornego rytownika elektora Kolonii. Pierwszy z wizerunków przedstawia Teodora Potockiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego. Całość jest właściwie apoteozą duchownego dostojnika – jego mały portret jest tylko częścią składową całej kompozycji z wieloma innymi postaciami (alegorycznymi, papieżem). Mamy tu do czynienia z przykładem współpracy Pawła Giżyckiego, zapewne autora tak skonstruowanego przedstawienia, z niemieckim rytownikiem, który „przełożył” rysunek na rycinę. Sondermayr wykonał także portret Józefa Wandalina Mniszcha, marszałka wielkiego koronnego (datowany na 1727 r.), pokazujący portretowanego w owalnej ramie, w półpostaci, w zbroi, długiej peruce, z regimentem w dłoni. Jest to wizerunek zasadniczo poprawny, ale sztywny w rysunku, w kompozycji typowy dla samego początku XVIII w. Sondermayr niewątpliwie nie należał do najlepszych grafików tego czasu.

W Norymberdze miał swój warsztat Johann Alexander Boener (1647–1720), który wykonywał ilustracje do różnych dzieł, a wśród nich portret Michała Kazimierza Paca, hetmana wielkiego litewskiego, wojewody wileńskiego (zm. 1682). Wizerunek ten nie powstał wprawdzie w epoce saskiej (wydawnictwo, w którym się ukazał, pochodzi z 1674 r.), ale jego schemat: popiersie w owalu o profilowanej ramie, funkcjonowało jeszcze długo w XVIII w. (Boener działał na początku XVIII w., rytując portrety, m.in. Augusta II). Podobnie typ, który uosabia portretowany: podłużna twarz z długimi zwisającymi smutnie wąsami, podgolona głowa z włosami rozdzielonymi pośrodku czaszki, z marsmem na czole i charakterystycznymi wygiętymi ciemnymi łukami brwi<sup>67</sup>, nie tracił bynajmniej na popularności. Taki typ przedstawienia odnosi się do przedstawicieli polskiej szlachty i ma wiele wspólnego z wizerunkiem szlachcica-sarmaty, spopularyzowanym w portretach olejnych wykonywanych przez domorosłych polskich portrecistów, często nawet nieznanymi z nazwiska.

Portrety polskich osobistości rytowali także graficy francuscy. Ich działalność wiąże się w dużej mierze z osobą Stanisława Leszczyńskiego, sprawującego krótkie rządy królewskie w Polsce, i z jego córką, Marią, którą wydano

<sup>67</sup> W takiej konwencji wykonane zostały portrety Radziwiłłów w *Icones familiae ducalis Radivilliane*, rytowane przez Hirsza Leybowicza i jego współpracowników.

218 za mąż za późniejszego króla Francji, Ludwika XV. Dlatego też Nicolas IV  
219 de Larmessin (1684–1755), „graveur du Cabinet du Roi et de son Acade-  
162 mie Royale”, wykonał reprezentacyjne portrety nie tylko Ludwika XV i jego  
163 małżonki, królowej Francji, Marii Leszczyńskiej<sup>68</sup>, ale też jej matki, mał-  
żonki Stanisława I, Katarzyny Opalińskiej, i jego samego. Wzoru do por-  
tretów dostarczyły obrazy Jeana Baptiste’a van Loo (malarza pochodzącego  
z Flandrii, ale działającego we Francji). Są to wizerunki całopostaciowe, bar-  
dzo reprezentacyjne, starannie zakomponowane z całym bogactwem szcze-  
gółów (np. kostiumologicznych), doskonale pod względem rysunkowym  
i graficznym. Są to XVII-wieczne miedzioryty portretowe najwyższej klasy.

Wizerunki polskich osobistości powstawały, o czym była już mowa,  
w różnych miastach Europy: Dreźnie, Lipsku, Augsburgu, Berlinie, Pary-  
żu, Rzymie. Wizerunki polskich kardynałów powstały właśnie w Rzymie.  
Już w XVII, a potem w XVIII w. działał tam zakład graficzny i wydawniczy  
rodziny Rossich, znanych też pod nazwiskiem de Rubeis, który wydał m.in.  
cykl portretów współczesnych kardynałów (pierwowzorami były dzieła róż-  
nych malarzy, nie tylko włoskich, ale też francuskich działających w Rzy-  
mie). Wśród innych wizerunków znajdujemy tu portret Jana Kazimierza  
160 Denhoffa (1649–1697), kardynała i pośła w Rzymie, kardynałów Michała  
159 Radziejowskiego (zm. 1705) i Jana Aleksandra Lipskiego (1690–1746). Ten  
161 ostatni wizerunek pochodzi wyraźnie z nowszej edycji, ale z tego samego  
wydawnictwa. Przedstawiają one kardynałów w popiersiu w owalnej ra-  
mie, z herbami: papieskim i własnym oraz napisem pod owalem na charak-  
terystycznie uformowanej tablicy.

W 1682 r. przybył do Gdańska Charles (Carol) de La Haye (1641 – po  
1707), poprzednio działający w Rzymie, i tu rytował, posługując się jako  
327 pierwowzorami obrazami Andreasa Stecha, portrety gdańskich mieszczan.  
Sporządził m.in. wizerunek Carola Ehlera, burmistrza Gdańska (zm. 1686)  
i Johanna Gabriela Schmidta, lekarza i rajcy gdańskiego (zm. 1686).  
Oprócz de La Haye’a także inni rytownicy, począwszy od końca lat 80.  
XVII w. po pierwsze 20-lecie XVIII w., wykonywali wizerunki gdańskich  
notabli i uczonych, najczęściej według obrazów Stecha lub nieco później  
Daniela Kleina. Byli to, oprócz już wymienionego de La Haye’a, Elias  
Hainzelmann z Augsburga (1640–1693), Leohard II Heckenauer (1650/60–

<sup>68</sup> H. Widacka, *O graficznych portretach Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej według obra-  
zów van Loo*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej”, nr 2 (141), Warszawa 1997.  
Malarski oryginał portretu znajduje się w ratuszu w Genewie, ofiarowany Republice Ge-  
newskiej przez królową w 1747 r. Graficzny portret Ludwika XV (wersja II) jest w posia-  
daniu Biblioteki Narodowej w Warszawie, natomiast pierwotna wersja tego graficznego por-  
tretu zachowała się w zbiorach Gabinetu Rycin i Rysunków Europejskich w Muzeum  
Narodowym w Warszawie.

1704) kształcony także w Augsburgu, Gerard Edelinck (1640–1707), rytownik holenderski naturalizowany we Francji, Pieter Stevens van Gunst (1659–1724) czynny w Amsterdamie, Jacobus Houbracken (1698–1780) rytownik pochodzenia niemieckiego, ale przesiedlony do Amsterdamu, posługujący się jako pierwowzorami obrazami Daniela Kleina. Również Johann Ulrich Kraus (1655–1719) działający w Augsburgu i Anton Balthasar König (1693–1773), rytownik z Berlina, ale pracujący także w Dreźnie i Petersburgu, portretowali toruńskie i gdańskie osobistości. Wyżej wymienieni rytownicy najwyraźniej współpracowali z Gdańskiem czy Toruniem, realizując większe, ale też pojedyncze, zamówienia miejskie (gdzie chodziło o portrety wybitnych uczonych), a także prywatne, składane im przez mających mieszczań. Są to popiersia w owalach z napisem na otoku lub w ramie tylko profilowanej albo nawet bogato zdobionej. Część z tych wizerunków umieszczono w prostokątnym obramieniu na tle pomieszczeń bibliotecznych czy z architekturą w tle i wtedy są to portrety bardziej reprezentacyjne, ujmujące przedstawionego w półpostaci. Poziom tych portretów nie jest całkiem jednolity, ale różnice nie są duże. Z całą pewnością można stwierdzić, że portrety zostały wykonane przez profesjonalistów wysokiej klasy, świadczy o tym poprawność rysunku, portretowość twarzy i staranność wykonania. Portrety te zdobiły najczęściej druki funeralne wydawane w hołdzie dla zmarłych i były rozdawane uczestnikom pogrzebu, lub drukowano je w rocznicę śmierci zmarłych uczonych lub miejskich urzędników wysokiej rangi dla uczczenia ich pamięci i zasług<sup>69</sup>.

Portret sławnego Torunianina, Simona Weissa, profesora toruńskiego gimnazjum, później też wiceburmistrza Torunia, wykonali dwaj rytownicy: wyżej już wymieniany Anton Balthasar König w Berlinie – przedstawił profesora w półpostaci na tle krajobrazowym w bardzo ozdobnej ramie o ściętych narożach, ozdobionych roślinnymi ornamentami z początku XVIII w. – i Christian Romstedt (1640–1721) w Lipsku, który zaprezentował uczonemu w półpostaci z księgą w ręce na tle arkady otwierającej się do gotyckiego wnętrza kościoła. U góry ryciny znajduje się szeroka wstęga z napisem, emblematy, a gałązki lauru oplatają widoczne na pierwszym planie kolumny, u dołu zaś napis obrzeżony bogatym rollwerkem. Także strój sportretowanego wskazuje na to, że wizerunek powstał w ostatnim 20-leciu XVII w.

Ryciny przedstawiające polskie osobistości powstawały naturalnie w warsztatach bardziej i mniej znanych rytowników, są wśród nich także

<sup>69</sup> Liczne przykłady druków funeralnych oraz zawartych w nich portretów przytacza A. Kurkowa w: *Ilustracja portretowa...* Wiele z tych portretów powstało w ostatnim dziesięcioleciu XVII i na początku XVIII w.

166 takie, które powstały jako pojedyncze przykłady, co mogło być spowodowane zbiegiem okoliczności, a nie wynikiem stałej lub nawet okazjonalnej współpracy. Jodocus Egidius Kraus (czynny od 1705 r. w Lipsku) sporządził portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, przedstawiający biskupa w półpostaci, z herbem i datą 1709. Wizerunek jest poprawny, wzorowany niewątpliwie na innych istniejących już podobiznach biskupa i wyraźnie przeznaczony do celów ilustracyjnych.

167 W Berlinie w latach 1740–1774 działał Johann David Schleuen razem ze swoimi synami. W jego warsztacie powstał portret Marcina Załuskiego (zm. 1767), fundatora kościoła w Kobylce pod Warszawą. Biskup został przedstawiony w prostokątnym (naśladowującym kamienne) obramieniu, widoczny jest do bioder, z planszą w ręce, na której znajduje się rysunek fasady kościoła. U dołu ramy umieszczono herb i poniżej napis na płycinie o profilowanym kształcie. Nie wiadomo, na jakim pierwowzorze oparł się rytownik, ale twarz biskupa wydaje się portretowa.

212 Do rytowników bardzo dobrej klasy należał Johann Georg Wolfgang (1662–1744) pochodzący z Augsburga, ale od 1704 r. czynny w Berlinie. Jego dziełem jest portret Konstantina Ferbera, wiceburmistrza Gdańska, wykonany według portretu gdańskiego malarza Johanna Benedicta Hoffmanna (1668–1745) w 1704 r. Jest to niewątpliwie jeden z najlepszych portretów z tego okresu z uwagi na kompozycję, postać i twarz przedstawionego oraz perfekcyjność graficznego wykonania.

168 Do niemieckich rytowników uprawiających z upodobaniem mezzotintę należał Christoph Weigel Młodszy (1654–1725), który od 1691 r. działał w Norymberdze, gdzie założył duży warsztat rytowniczy i wydawnictwo. Podpisywał swoje ryciny najczęściej jako wydawca: *Weigel excudit*. Z początku XVIII w. pochodzi wykonany w jego wytwórni portret Fryderyka Wilhelma Kettlera, księcia Kurlandii i Semigalii (według pierwowzoru namalowanego przez niemieckiego malarza Leonharda Hirschmanna). Portret ten ujmuje księcia w półpostaci, ubranego w zbroję z żabotem pod szyją i długiej fryzowanej peruce na głowie. Na otoku owalu znajduje się napis, a pod owalem, na szerokiej wstędze podzielonej przez odpowiednie jej ułożenie na trzy segmenty, umieszczono długi łaciński tekst; poniżej widoczny jest herb portretowanego pod koroną książęcą na ozdobnym kartuszu z brzegiem zdobionym rollwerkami, który oplata wieniec z wawrzynu. Taka kompozycja i jej elementy zdobnicze są formami wypracowanymi jeszcze w XVII w. Sam wizerunek jest elegancki, a twarz przedstawionego niewątpliwie portretowa.

W Niemczech od XVI po XVIII w. działała rodzina rytowników o nazwisku Kilian. Członkowie tej rodziny byli związani z Augsburgiem, ale Wolfgang Philipp Kilian (1654–1732) przeniósł się w 1724 r. do Królewca.

Wykonał on kilka portretów obywateli Rzeczypospolitej, aczkolwiek niektóre z nich odtwarzają osoby żyjące nie w XVIII w., lecz wcześniej. Jego dziełem jest wizerunek Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, marszałka wielkiego i hetmana polnego koronnego, zmarłego w 1667 r. Powstał on, jak można sądzić z wydania publikacji, w której został zamieszczony, około 1692 r. Kompozycja ryciny jest bardzo prosta, portretowany został przedstawiony w popiersiu umieszczonym w owalu wspartym na postumencie z napisem. Hetman występuje w zbroi, bez peruki. Artysta z pewnością wzorował się na jakimś istniejącym wtedy pierwowzorze. Podobny w kompozycji portret króla Jana Kazimierza, który ukazał się w tej samej książce co poprzedni, jest też dziełem Kiliana. Król ma na sobie strój zgodny z modą XVII w. i czarną perukę o drobno skręconych loczkach, typową dla ówczesnej mody. Potrzeba ilustracji sprawiła, że rytownik wykonał portrety osobistości z poprzedniej epoki.

Takie same cele przyswiewcały niewątpliwie Michaelowi Keyłowi (1722–1798), który narysował i sporządził miedzioryt z popiersiem Jerzego Ossolińskiego, kanclerza koronnego (zm. 1650), i Carlowi Gottliebowi Raspowi (1752–1807), który rytował wizerunek Jana Karola Chodkiewicza, użyty w polskim wydaniu *Wojny chocimskiej* Ignacego Krasickiego z 1780 r. Rysunek do obu wymienionych portretów sporządził Keył i jest to widoczne w kompozycji rycin, a graficzne przedsięwzięcie sfinansował Michał Gröll (bibliotekarz króla Stanisława Augusta Poniatowskiego i wydawca), który zresztą był uczniem Keyła w Norymberdze. Jerzy Ossoliński występuje w obramowaniu w formie arkady, ale cała kompozycja tworzy architektoniczną całość, co dotyczy też portretu Chodkiewicza. Rycina przedstawiająca tego ostatniego jest bogatsza: arkadę zwieńcza tarcza z głową Gorgony, napis informacyjny widnieje na tle ozdobnej muszli z miniaturowym widokiem bitwy pod Chocimiem, obok są też panoplia. Mamy tu do czynienia ze współpracą obu artystów, Keyła i Raspa (ten ostatni podejmował zresztą w swoich rycinach tematy związane z polską historią), która zaowocowała w polskim wydawnictwie autorstwa słynnego biskupa-pisarza i poety. Było to niewątpliwie wynikiem wzajemnych kontaktów Raspa, Keyła i Gröllla. Obu artystów, Keyła i Raspa, należy potraktować jako epigonów epoki saskiej, ponieważ swoją twórczością wkraczają już w nową epokę i nowy kierunek w sztuce polskiej.

Mało znanym rytownikiem w Polsce był Joseph Kreutzer (działający w 2. połowie XVIII w. Wiedniu), uczeń jednego z Haidów. Jego dziełem jest mezzotinta prezentująca portret Ignacego Dębińskiego, chorążego krakowskiego, posła na Sejm Wielki. Wizerunek musiał powstać w latach 70., przedstawia wprawdzie bardzo młodego człowieka, ale już w uczesaniu i stroju modnym w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Do grafików także tworzących na granicy obu epok należał Bartholomeo Folino (lub Folin), artysta włoskiego pochodzenia, który pracował przez pewien czas w Dreźnie, a od 1766 r. w Warszawie, gdzie pobierał pensję od króla Stanisława Augusta i został nawet nobilitowany. Rytował on portret ojca króla, Stanisława Poniatowskiego, a także Macieja Sarbiewskiego, Adama Naruszewicza i samego polskiego władcę.

Malarzem, ale też grafikiem był Giuseppe Marchi (1735–1808) osiadły w Londynie. Dla grafiki polskiej zasłużył się stwarzając bardzo piękny mezzotintowy portret słynnej w owych czasach damy, Izabeli z Flemingów Czartoryskiej (1777). Chronologicznie należy on już do innej niż saska epoki, ale w bogactwie szczegółów, zarówno kostiumologicznych jak i przedmiotowych, pobrzmiwają niewątpliwie echa rokoka. Podobne wrażenie odnosi się patrząc na portret biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka, wyrytowany według obrazu Marcello Bacciarellego w latach 70. przez Domenico Cunego<sup>70</sup>. Kompozycja portretu, wszystkie występujące tu rekwizyty są rokokowe, a nie klasycystyczne<sup>71</sup>.

Dokonanie oceny graficznej twórczości portretowej rytowników obcych, którzy dzięki swoim dziełom przedstawiającym obywateli Rzeczypospolitej włączyli się w sztukę istniejącą na ziemiach Korony i Litwy, nie jest łatwym zadaniem. Portrety tworzyło wielu rytowników, większość z nich opanowała bardzo dobrze rzemiosło graficzne dzięki odpowiednio wyposażonym warsztatom i długiej tradycji takich ośrodków, jak Augsburg lub Lipsk. Najczęściej byli to profesjonalści, a nie amatorzy, co nie znaczy jednak, że w ramach jednego warsztatu nie powstawały grafiki bardzo dobre i jednocześnie inne o słabym poziomie artystycznym. Jest to widoczne zwłaszcza w grafice dużych wydawnictw współpracujących z polskimi zleceńdawcami, m.in. Bernigerothów, Sysanga czy Buscha. Obok rycin ciekawszych – w kompozycji, zdobnictwie, z położeniem nacisku na indywidualność rysów twarzy – powstawały portrety „szlampowe”, nieurozmaicone, produkowane najwyraźniej „taśmowo” i bez specjalnego nakładu pracy. Miały zapewne służyć jako ilustracje do drukowanych książek i w tej sytuacji nie poświęcano im zbyt wiele uwagi. Ani Sysang, ani Busch nie są

<sup>70</sup> A. Chyczewska, *Dzieła Bacciarellego w grafice. Katalog rycin*, Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej, z. 8, Kórnik MCMLXIII, Wrocław 1963, poz. 22, s. 322–323.

<sup>71</sup> Z wczesnego okresu twórczości Marcella Bacciarellego (1731–1818) pochodzą szkice do portretów, przedstawiające liczne damy w postawie siedzącej z różnymi atrybutami (książką, listem, kwiatkiem, pieskiem), w eleganckich i zwiewnych sukniach, modnych peruczkach, na tle naszkicowanych wewnątrz ze znanymi z epoki baroku detalami, jak kolumny, burzliwie falujące draperie, meble o ozdobnych rokokowych motywach ornamentalnych. Niektóre z tych szkicowych portretów zostały utożsamione z konkretnymi osobami, wśród nich są Izabela z Czartoryskich Łubomińska, Izabela z Poniatowskich Branicka. Wszystkie te szkice były niewątpliwie rysunkami studyjnymi.

uważani za wybitnych grafików, ale różnice między rycinami w obrębie ich warsztatów (z taką samą sygnaturą) są często olbrzymie. Przyczyną była zapewne większa liczba zatrudnianych rytowników, których rysunkowe i graficzne możliwości różniły się od siebie, a firma była stale ta sama. Z drugiej strony ziemie polskie nie były najbardziej prestiżowym rynkiem zbytu dla grafików niemieckich czy francuskich. Nawet trudno powiedzieć, czy był to rynek tak chłonny, jak obcy graficy mogliby sobie tego życzyć, bo bogaci polscy magnaci woleli mieć ryciny gorsze, ale tańsze. Fryderyk Sapięha zatrudniał miejscowego rytownika (wprawdzie obcego pochodzenia, ale już zasymilowanego w Polsce) Myliusę, a wspomniany już wielokrotnie Radziwiłł „Rybeńko”, który początkowo chciał zlecić wykonanie swojego portretu zagranicznemu wykonawcy, uznał cenę, którą by mu przyszło zapłacić, za zbyt wygórowaną i zadowolili się wizerunkiem domorosłego rytownika Hirsza Leybowicza, który jako samouk był szczególnie tani, tym bardziej, że nawet nie trzeba mu było od razu płacić. Podobnie rzecz miała się z wizerunkiem żony „Rybeńki”, księżnej Urszuli, autorki wydanych i wystawianych komedii, która nigdy nie doczekała się swojego portretu w napisanym przez siebie dziele<sup>72</sup>.

Jak już wiemy, polska szlachta i duchowni, a także mieszczenie korzystali z usług zagranicznych rytowników. I jak zwykle do tej pory największe zasługi dla rozwoju portretu mieszczań i uczonych nadal przypadają Gdańskowi, w mniejszym stopniu Toruniowi i Elblągowi. Wizerunki wybitnych mieszczań tego rejonu rytowane przez wielu zdolnych, obcych rytowników, przeważnie według obrazów cenionych gdańskich malarzy, odznaczają się zdecydowanie dobrym poziomem artystycznym, ale i spośród innych dzieł rytowników obcych, przedstawiających polskie osobistości, można wybrać takie, które są dowodem dobrego opanowania sztuki graficznej i talentu ich twórców.



<sup>72</sup> H. Widacka, *Michał Żukowski...*, s. 205.



128. Martin Bernigeroth, Portret Jana Fryderyka Sapiiehy jako referendarza W.Ks. Litewskiego, 1709



129. Martin Bernigeroth, Portret Maksymiliana Ossolińskiego z Tęczyna, podskarbiego wielkiego koronnego

Maximilian Graff von Teczyn  
Ossolin'sky,  
Schatzmeister der königl. Poln. Gerichts zu  
Drogiczin (Castellan zu Chmielnic und  
Oberster bey der Crohn-Armee)





*Johannes Mazepa  
Cosaccorum Zaporoviensium  
Supremus Belli-Dux.*

130. Martin Bernigeroth, Portret Iwana (Jana) Mazepy, hetmana kozackiego



*Theodorus S.R.I.  
Princeps Lubomirski.  
Palatinus Cracoviae.*

131. Johann Martin Bernigeroth, Portret Teodora Lubomirskiego, kasztelana krakowskiego



132. Johann Martin Bernigeroth, Portret Jana Lipskiego, biskupa krakowskiego i kardynała



133. Johann Martin Bernigeroth, Portret Daniela Gradiusa, pastora z Gdańska,

*M. Daniel Gradius  
Dantijs.  
Pastor ad Red. D. Mariz  
Act. LXXII. Offic. publ. XLIII.  
Symbolum.  
M. Cum. Divina Gratia. Desiderium.*

*J. M. Bernigeroth sculp.* *J. M. Bernigeroth sculp.*



134. Johann Martin Bernigeroth, Portret Alberta Borkowskiego, burmistrza Torunia



135. Johann Martin Bernigeroth, Portret Henryka Rhodena, burmistrza Elbląga



136. Johann Christoph Sysang, Portret Maksymiliana Ossolińskiego, podskarbiego w. koronnego



137. Johann Christoph Sysang, Portret Jana Lipskiego, biskupa krakowskiego

138. Johann Christoph Sysang, Portret Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego, biskupa krakowskiego, kanclerza w. koronnego



139. Johann Christoph Sysang, Portret Jakuba Teodora Kleina, przyrodnika, sekretarza miejskiego w Gdańsku



140. Georg Paul Busch, Portret Johanna Gottfrieda Rösnera, burmistrza Torunia



141. Georg Paul Busch, Portret Jacoba Heinricha Zernecke, wiceburmistrza Torunia

142. Georg Paul Busch, Portret Stanisława  
Józefa Hozjusza, biskupa inflanckiego,  
kamienieckiego, poznańskiego



143. Georg Paul Busch, Portret Janusza Antoniego  
Wiśniowieckiego, kasztelana krakowskiego



Franciscus Zygmunta Galeckus  
Applauditur etc. etc.  
Franciscus Zygmunta Galeckus  
Applauditur etc. etc.

144. Pieter Schenk, Portret Franciszka Zygmunta Gałęckiego, kasztelana kaliskiego i poznańskiego, posła polskiego w Szwecji, Danii i Zjednoczonym Królestwie Belgii



145. Pieter Schenk, Portret Teresy z Gosiewskich Szuszkowej, żony Józefa Bogusława Szuski, hetmana połnego litewskiego i kasztelana wileńskiego

Teresa Gosiewska  
Applauditur etc. etc.



146. Jan Besoet, Portret Michała Radziejowskiego, kardynała i prymasa Polski



147. Jan Besoet, Portret Teodora Potockiego, prymasa



*Sequitur in Vita Christiano Zerneck con  
 sulis in Torunio auctoritate  
 auct. con. inquam. Christiano Zerneck  
 auctoritate. Christiano Zerneck*

148. Christian Fritsch, Portret Jacoba Heinricha Zernecka, toruńskiego wiceburmistrza



*Theodorus Potocki  
 Primas Aegni Poloniae.*

149. Christian Fritsch filius, Portret Teodora Potockiego, prymasa





152. Philippus Endlich, Portret Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, wojewody nowogrodzkiego, założyciela Towarzystwa Naukowego Societas Jablonoviana



153. Johann Gottfried Haid, Portret Krzysztofa Jana Szembeka, biskupa warmińskiego





156. Jean Mariette, Portret Stanisława Jabłonowskiego, hetmana



157. Johanna Dorothea Philipp z domu Sysang, Portret Stanisława Jabłonowskiego, hetmana

158. Johann Alexander Boener, Portret Michała Kazimierza Paca, hetmana wielkiego litewskiego, wojewody wileńskiego



MICHELE CASIMIRO PACE  
PALATINO DE VILNA GE  
NERALE DELL'ARMI DE  
LITUANIA. &c



159. Zakład graficzny i wydawniczy rodziny Rossich (lub de Rubeis) w Rzymie, Portret Michała Radziejowskiego, kardynała



160. Wydawnictwo rodziny Rossich w Rzymie, Portret Jana Kazimierza Denhoffa, kardynała i posła w Rzymie



161. Wydawnictwo rodziny Rossich w Rzymie, Portret Jana Aleksandra Lipskiego, kardynała





*Finkes pinxit.*

*N. de Larmessin Sculp.*

*Catherine Opalinska*

*Reine de Pologne*



*Se vend à Paris chez N. de Larmessin Graveur du Roy rue des Noyes, à la cloisonne porte cochère à main gauche entrant par la rue St. Jacques.*



Stanislas I.<sup>er</sup>  
Grand Duc



Roy de Pologne  
De Lithuanie.

164. Balthasar König, Portret Simona Weissa, profesora toruńskiego gimnazjum



165. Christian Romstedt, Portret Simona Weissa, profesora



166. Jodocus Egidius Kraus, Portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, biskupa



167. Johann David Schleuen, Portret Marcina Załuskiego, biskupa, fundatora kościoła w Kobyłce pod Warszawą

168. Christoph Weigel Mł., Portret Fryderyka Wilhelma Kettlera, księcia Kurlandii i Semigalii według obrazu Leonharda Hirschmanna



*Ignace Comte Dembinski*

169. Joseph Kreutzer, Portret Ignacego Dębińskiego, chorążego krakowskiego, posła na Sejm Wielki.

#### 4. Portrety królów polskich: Augusta II i Augusta III oraz ich rodziny. Twórcy i dzieła

Graficzne portrety władców pojawiły się w XVI w. (z wyjątkiem kilku, które powstały jeszcze wieku XV)<sup>73</sup>. Najstarsze z nich stworzono w duchu renesansowym: przedstawiały monarchę w kosztownej szacie, o jego godności świadczyły mocno uproszczone herby, rzadziej insygnia. Widniejące na nich teksty były z reguły krótkie, bardzo rzadko występowały panegiryki. Zmianę przyniosły portrety władców pędzla Tycjana, przede wszystkim cesarza Karola V, które zostały rozpowszechnione dzięki grafice reprodukcyjnej. Portretowany pojawił się w wyraźnej pozie władcy, co zostało podkreślone gestami rąk, zbroją, insygniami, a w tle – w połowie zaciągniętą zasłoną. Do tego dochodziły stopniowo bogate obramowania portretu o alegorycznym charakterze, które w swej różnorodności osiągnęły punkt szczytowy ok. 1600 r. w pracach Aegidiusa Sadelera i Lucasa Kiliana. Zalety i wielkie czyny panującego były często przedstawiane w tradycji propagandy antycznej: postacie alegoryczne jak Victoria (Zwycięstwo), Fama (Sława), Pax (Pokój), Liberalitas (Szczodrość), Pietas (Pobożność), Clementia (Dobroć) i Justitia (Sprawiedliwość) symbolizowały różne cechy. Stosowano porównania z postaciami antycznych mitów (Jupiter, Herkules), z rzymskimi władcami (August) lub postaciami ze Starego Testamentu (Samson, Dawid, Daniel).

Ważną funkcję uzyskał wizerunek władcy z chwilą, gdy Tycjan namalował cesarza Karola V na koniu w bitwie pod Mühlbergiem (1547). Forma portretu konnego – przejęta przez grafikę – stała się wizerunkiem modelowym. Władca przedstawiony na wspinającym się ogierze, w ciężkiej zbroi, z regimenterem w ręku, przepasany generalską wstęgą, z wieńcem laurowym zwycięzcy na głowie zamiast hełmu był utożsamieniem męskości. Ta cecha wyniosła go ponad wszystkich, zobaczono w nim przywódcę, dla którego nie ma przeszkód, bo jest szybki, nie do pokonania, wręcz nieśmiertelny. Stał się bohaterem, który decydował o życiu i śmierci, bo to on wydawał rozkazy. Grafika przejęła ten model i wielokrotnie zastosowała go w konnych wizerunkach władców i generałów w XVII w. i także później.

Od końca XVI w. zwiększyła się ilość tekstu na sztychach portretowych, chętnie przytaczano bardzo dokładne tytułatury, prym wiedli w tym cesarze niemieccy i w ogóle Habsburgowie, ale miało to także miejsce w innych krajach, jak Niderlandy, Szwecja czy Polska. Do tego dochodziły sentencje, cytaty z Biblii i wiersze okazjonalne, nierzadko poetów antycznych jak Wirgiliusz czy Owidiusz. Portret przypominał emblemat z inskrypcją

<sup>73</sup> P. Berghaus, *Das Herrscherporträt...*, s. 10–11.

(tytułem), wizerunkiem i subskrypcją (podpisem). Kunsztowna kompozycja obrazu i tekstu, harmonia wizerunku, alegorii, herbu, emblematu, dewizy, tytułatury i wiersza służyła wykształconemu humaniście, który znał łacinę i rozumiał żartobliwą grę słów i aluzji.

W okresie osiemnastowiecznego absolutyzmu znaleziono dla portretu władcy nowe kategorie, które przyjęły się powszechnie<sup>74</sup>. Portret o charakterze państwowym, rozpowszechniony wkrótce dzięki grafice, powstał na dworze „króla-słońce”. Powołano najznamienitszych artystów, których zadaniem było tworzenie portretów królewskich. Nadwornymi malarzami Ludwika XIV byli Charles le Brun i Hyacinthe Rigaud. Wielki reprezentacyjny portret Ludwika XIV z 1701 r. pędzla Rigauda stanowi apogeum absolutystycznego przedstawienia władcy. Poza i strój, order i oznaki władzy, szczególnie kolumna z reliefem na bazie i kotara w tle, bardzo teatralna w swoim wyrazie, podkreślają szczególną pozycję monarchy. Jego postać wypełnia pierwszy plan obrazu do tego stopnia, że wszystko, co go otacza zostaje zdegradowane do pełnienia podrzędnej funkcji. Skopiowanie tego obrazu przez Pierre’a Dreveta w grafice rozpowszechniło go szeroko i uczyniło pierwowzorem dla licznych portretów władców w XVIII w., a nawet ostało się jeszcze w wieku XIX. Przy tak reprezentacyjnych wizerunkach nie były możliwe długie teksty. Tytułatury stały się zwięzłe, wiersze okazjonalne – rzadkie. Grafika Dreveta nosiła tylko tytuł: *Louis Le Grand* – majestat, który przemawia sam, nie wymaga komentarzy, niezależnie od tego, czy jest to obraz, czy grafika.

Portret władcy w szerokim tego słowa rozumieniu stawiał przed artystą zadanie odtworzenia cesarza, króla, księcia czy wysokiego urzędnika zgodnie z ideą współtworzącą wyobrażenia tamtych czasów. Roger de Piles (1635–1709), malarz i pisarz, teoretyk w zakresie twórczości portretowej w epoce Ludwika XIV, wypowiedział się na ten temat w sposób następujący: „Zadaniem portretów jest stworzenie wrażenia, że one do nas mówią i przekazują nam swoje posłanie: »Zatrzymaj się! Spójrz, to ja jestem niezwyciężonym władcą, przepelnia mnie mój majestat«; lub: »to ja jestem tym dzielnym generałem, który rozsiewa grozę wokół siebie«; albo: »to ja jestem tym wielkim ministrem, który poznał wszystkie chwyt polityki«; lub: »to ja jestem tym urzędnikiem o doskonałej mądrości i elokwencji«”<sup>75</sup>.

Ta początkowa impresja na temat portretu panujących ma na celu zwrócenie uwagi na dwa zasadnicze problemy: wizerunek władcy był specyficzną kategorią portretu (aż po wiek XIX) i w ciągu stuleci jego rozwoju zmieniały się środki, za pomocą których uświadamiano widzowi wysoką pozycję panującego.

<sup>74</sup> Ibidem, s.12.

<sup>75</sup> Ibidem, cytata na s. 10 (tłum. autorki).

W czasie panowania Augusta II i Augusta III wielu grafików wykonywało ich portrety. Byli wśród nich nieliczni polscy artyści, większość z tych rytowników to Niemcy, Holendrzy i Francuzi. Częściej niż w wypadku wykonawców portretów szlacheckich czy mieszczańskich byli to artyści znający graficzne rzemiosło bardzo dobrze i mogący stworzyć interesujące królewskie wizerunki. Ale poza reprezentacyjnymi portretami królewskimi, wykonywanymi okazjonalnie, powstawały liczne portrety potrzebne do celów ilustracyjnych, często wielokrotnie powielane przez nieznaną wykonawców, nieraz na niskim poziomie.

Ale jak już zwróciliśmy na to uwagę, wokół monarchy znajdowało się więcej utalentowanych artystów, niż w otoczeniu ich, choćby znamienitych, poddanych. Także formy wizerunku panującego były bardziej zróżnicowane: oprócz popiersia, półpostaci, ujęcia do kolan i całej postaci spotykamy portrety konne, podobizny monarchów w pocztach i w scenach przedstawiających aktualne wydarzenia. Artyści, którzy stworzyli najwięcej portretów graficznych obu saskich monarchów i członków ich rodziny to: Martin i Johann Martin Bernigerothowie, Georg Busch, Johann Christoph Sysang, Pieter Schenk, Bernard Vogel, Lorenzo Zucchi. Naturalnie liczba rytowników, którzy wykonywali wizerunki obu królów, ich małżonek, metres (w wypadku Augusta II) i dzieci jest niewspółmiernie większa, nie mówiąc już o wizerunkach nieznaną grafików, które najczęściej są naśladownictwem określonych autorów i często odbiegają znacznie od oryginału z uwagi na niedostateczne umiejętności wykonawców.

170 Do najwcześniejszych wizerunków Augusta II należą jego portrety z czasu, kiedy nie był jeszcze królem Polski, lecz elektorem Saksonii. Takie portrety powstały w zakładzie Johanna Alexandra Boenera w Norymberdze i u Pietera Schenka w Amsterdamie. Jeden z tych miedziorytów, dzieło Boenera, przedstawia późniejszego Augusta II w 3/4 postaci stojącego (bądź siedzącego) za kamienną balustradą; po bokach balustrady gałązki (wręcz cały krzak) lauru i pofałdowane fragmenty tkaniny w dolnych rogach obrazu (takie usytuowanie draperii nie zdarza się w portretach późniejszych). Elektor odziany jest w zbroję, na którą narzucono płaszcz gronostajowy, ma pod szyją koronkowy żabot i także mankiety wystające spod zbroi u nadgarstków. Na głowie ma długą ciemną perukę fryzowaną w drobne pukle; jego prawa ręka wsparta jest pod bok, a lewa trzyma rękojeść miecza. Twarz przedstawionego, o rysach, które są znane także z jego późniejszych podobizn, wydaje się usprawiedliwiać sławę księcia jako galanta i pełnego fantazji kawalera, z której był znany na dworach książęcych. Powyższy portret, nie wiadomo na jakim malarskim wizerunku wzorowany, należy niewątpliwie do wczesnych portretów elektora i zwraca uwagę dobrym poziomem artystycznym. Strój portretowanego i jego fryzura są charakterystyczne dla końca XVII bądź przełomu XVII i XVIII w.



Pieter Schenk, o którym wiadomo, że otrzymał od Augusta II tytuł nadwornego rytownika, wykonywał na przełomie wieków graficzne portrety elektora a potem króla w pewnych odstępach czasowych. Schenk nie dożył końca drugiej dziesiątki XVIII w. i dlatego różnice w obliczu przedstawianego monarchy nie są bardzo duże, ale już widoczne. Rytownik ten, mający duży warsztat graficzny w Amsterdamie, pracował często techniką mezzotinty, która daje znakomite efekty zwłaszcza w portretach. Reprezentował on dobry europejski poziom portretu graficznego (zwłaszcza w mezzotincie), choć operował stałymi schematami i często wzorował się na kompozycjach innych artystów, co zresztą czyniło w tej epoce wielu rytowników<sup>76</sup>.

Do portretów prawdziwie reprezentacyjnych i z wykorzystaniem tzw. antycznej propagandy (o czym była już mowa wyżej) należy dzieło Johanna Jacoba Thourneysera (1636–1711), rytownika pochodzącego z Bazylei, wykonane według obrazu Anthona Schooniansa (ok. 1655–1726), malarza flamandzkiego działającego na dworze cesarza Leopolda. Król został przedstawiony w popiersiu, w zbroi, na którą narzucono lamowany futrem płaszcz spięty efektowną zaponą. Pod wizerunkiem został umieszczony herb z koroną obramowany panopliami, owal w którym znajduje się popiersie okalają gałązki laurowe i palmowe z Orderem Słonia i Kkrzyżem Maltańskim. Głowa władcy przywołuje na myśl Herkulesa, który uosabia młodość i siłę, jego krótkie włosy ułożono w pukle, rysy twarzy są wyraziste choć mają niewiele wspólnego z prawdziwymi rysami Wettyna. Ubiór portretowanego jest typowy dla wizerunków siedemnastowiecznych, podstrzyżone włosy też byłyby charakterystyczne dla portretu szlacheckiego w typie sarmackim, ale misternie utrefione krótkie włosy przypominają raczej głowy antycznych rzeźb. Ten portret odpowiada jednemu z idealnych wyobrażeń władcy: młody, silny i piękny.

W portretach Augusta II poza elementami propagandy antycznej (zresztą jako spuścizny siedemnastowiecznego baroku) mamy do czynienia z bardzo charakterystycznym polskim typem propagandy, nawiązującym do króla Jana III Sobieskiego. Zasługi tego monarchy, jego wojenna sława i *image*, były szeroko znane i popularne w Polsce i w Europie. Saski władca zdawał sobie zapewne sprawę z tego, że nawiązanie do słynnego króla i wodza może przysporzyć mu popularności, jako kontynuatorowi wcześniejszych politycznych idei i dlatego zaakceptował przejście ikonograficznego typu swego poprzednika<sup>77</sup>. Istnieje rycina wydana przez holenderskie wydawnictwo

<sup>76</sup> E. Łomnicka-Żakowska, *Pieter Schenk...*, s. 269–350.

<sup>77</sup> Na rywalizację Augusta II z jego poprzednikiem zwraca też uwagę Walter Henschel w książce *Die Sächsische Baukunst in Polen*, Berlin 1967, s. 11. Jego zdaniem August II zdawał sobie sprawę, iż uzyskał polską koronę dzięki poparciu wiedeńskiego dworu, obietnicom wszelakiego rodzaju, pieniądзом, i wiedział, że jego pozycja jako polskiego panującego

- 336 Jacoba de la Feuille'a, w której wykorzystano kompozycję użytą w portrecie Jana III Sobieskiego<sup>78</sup>. Zamiast twarzy króla-Polaka umieszczono twarz króla Sasa (pozostało nawet uczesanie i strój), zmieniono napis i herb. Podobnej operacji dokonano w wizerunku Augusta II rytowanym przez Roberta White'a (1645–1703). White zastosował takie samo obramienie jak w portrecie Sobieskiego, który był też jego dziełem, zmieniając tylko wizerunek w owalu z popiersiem króla i pod spodem w małym owalu, w którym przedstawiono władcę na koniu (została zmieniona tylko twarz jeźdźca). Nadworny rytownik elektora Saksonii i króla Polski, Pieter Schenk, 339 wykonał mezzotintę przedstawiającą Augusta II w szczególnym nakryciu głowy, które jest jeszcze jednym znakiem rozpoznawczym zaczerpniętym z wizerunków Jana III. Ma ono formę korony zamkniętej, nałożonej na czapkę przypominającą kołpak i jest ozdobione egretą<sup>79</sup>. Prawie identyczny model zdobi właśnie głowę Sobieskiego na wizerunku wykonanym przez 340 Jacoba Gole'a<sup>80</sup>. Taką kołpako-koronę spotykamy na wielu wizerunkach Augusta II rytowanych przez liczne większe i mniejsze warsztaty graficzne. Nie wydaje się jednak, aby tę koronę zamkniętą należało wiązać z mitrą elektorską. W artykule B. Miodońskiej<sup>81</sup>, traktującym o koronie zamknię-

wymaga umocnienia. Jednym ze sposobów było wzbudzanie sympatii u poddanych miłym sposobem bycia (co powszechnie chwalono), rozdawaniem urzędów, tytułów i innych łask. Drugi sposób miał polegać na demonstracji królewskiego przepychu w różnych dziedzinach życia, gdyż na tym polu August II miał nadzieję dorównać swojemu wielkiemu poprzednikowi, którego wojennym osiągnięciem nie był w stanie sprostać. Tę królewską politykę musiały poprzeć działania na wielką skalę – np. w dziedzinie architektury, i na małą – np. graficzne portrety królewskie, które „propagowały” nowego króla w nawiązaniu do „dobrej, starej władzy”.

<sup>78</sup> W celu sporządzenia powyższego wizerunku posłużono się portretem Jana III Sobieskiego, a może nawet tą samą płytą, wprowadzając tylko korektę twarzy, napisu i herbu. Już twórca portretu Jana III wykorzystał kompozycję ryciny przedstawiającej Karola de Longueval (dowódcę artylerii w hiszpańskich Niderlandach), którą rytował Lucas Vostermann (zm. 1675), i takie samo obramowanie zostało również użyte do portretu cesarza Ferdynanda II, ale autorem pierwotnego projektu jest Pieter Paul Rubens – jego rysunek, przeznaczony niewątpliwie do powielenia w grafice, znajduje się w petersburskim Ermitażu.

<sup>79</sup> H. Widacka, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987, s. 12–13. Autorka uważa, że nakrycie występujące na niektórych portretach Jana III Sobieskiego, które ma formę zamkniętej korony królewskiej osadzonej na futrzanej czapce, wywodzi się z elektorskiej czapki-mitry książęcej. M. Morka w książce *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986, uważa, że artyści zachodnioeuropejscy, nie znając wyglądu korony polskiego monarchy, opierali się na ikonograficznych przekazach niemieckiej mitry elektorskiej.

<sup>80</sup> H. Widacka wymienia kilka wizerunków konnych króla, wykonanych głównie przez rytowników holenderskich i rytowanych wyraźnie według wspólnego pierwowzoru, na których władca nosi koronę zamkniętą nałożoną na kołpak H. Widacka, *Jan III Sobieski...*, kat. 39, 46, 56, 59, 19.

<sup>81</sup> B. Miodońska, *Korona zamknięta w przekazach ikonograficznych z czasów Zygmunta I*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1970, nr 1, s. 3–16.

tej w przekazach ikonograficznych z czasów Zygmunta I, znajdują się przykłady, które pokazują, że polski władca posługiwał się wyżej opisanym modelem korony królewskiej zamkniętej. I tak np. na rycinie wykonanej u Wietora na głowie Zygmunta I znajduje się korona nasadzona na czapkę, o wyraźnie uwidocznionych kabłąkach i zwieńczona kulą z krzyżem. Także na mieczu ceremonialnym tegoż władcy umieszczono jego wizerunek – na rozpuszczonych włosach króla spoczywa korona włożona na czapkę, której brzeg ozdobiony ząbkami wysuwa się spod obręczy. W zbiorach Domu Jana Matejki w Krakowie zachowała się korona trumienna i wkładana pod koronę czapka, która różni się wyraźnie od czapki wielkoksiażącej<sup>82</sup>. Dlaczego korona nałożona na kołpak miała być akurat koroną elektorską? Rytownicy holenderscy czy nawet niemieccy, którzy na pewno korzystali z graficznych przekazów (już bardzo licznych w 2. połowie XVII w.), mogli oglądać popularny w tym okresie w Europie typ zamkniętej korony królewskiej, i taka była również korona polskich królów, upowszechniona ostatecznie za czasów Zygmunta Starego (różnice mogły dotyczyć jedynie elementów zdobniczych)<sup>83</sup>. Jednocześnie połączono ową koronę z futrzanym kołpakiem, często występującym w ikonografii portretowej króla Jana III i chyba dla niego najbardziej charakterystycznym<sup>84</sup>, stąd ząbki wystające spod korony są z futra<sup>85</sup>. Częścią składową kołpaków o różnych formach była egreta (czy kity) – w tych o szerokim poziomym otoku przypinano ją zapinką z boku, w innych, w których otok z przodu czapki ulegał z lewej i prawej strony wywinięciu biegnącemu pionowo do góry, egretę mocowano do jednego z tych odwinięć. W krzyżówce kołpaka z koroną zamkniętą egretę przypinano do jednego z futrzanych ząbków spod niej wystających. Wettynowie zaadoptowali kołpako-koronę razem z egretą za pośrednictwem wizerunków swojego słynnego poprzednika i uznali za atrybut równie polski jak żupan czy delia lub krótko i wysoko podstrzyżone włosy czy kontusz (w znanym portrecie Augusta III w stroju polskim) i w ten sposób ta

47

<sup>82</sup> Ibidem, s. 7, 8, 11, 12.

<sup>83</sup> M. Rożek, *Polskie koronacje i korony*, Kraków 1987, s. 70–71.

<sup>84</sup> Prawdopodobnie w świadomości zachodnioeuropejskich artystów futrzany kołpak funkcjonował jako charakterystyczne nakrycie głowy dla króla-Polaka, władcy kraju sytuowanego przez nich gdzieś na pograniczu Syberii i stepów azjatyckich, i ten nieodzowny, ich zdaniem, atrybut egzotycznego monarchy połączyli z formą, przysługującej mu przecież, królewskiej korony.

<sup>85</sup> Futrzane ząbki wystające spod korony nie są z futra gronostaja, jak to miało miejsce w przypadku kapelusza elektorskiego, który miał szeroki otok właśnie z takiego futra. Zdarzało się czasem, ale już w portretach Wettynów, np. w wizerunku Augusta II, który powstał w Anglii (rytowany przez Roberta White'a), że futrzane ząbki wystające spod korony są właśnie z gronostajowego futra (wskazują na to charakterystyczne cętki) i wtedy rzeczywiście nawiązują one do kapelusza elektorskiego.

właśnie korona, przechodząc do ikonografii portretowej Augusta II, stała się jednym z narzędzi królewskiej propagandy.

173 Autorem jednego z portretów przedstawiających Augusta II jest Nicolas Verkolje (1673–1736), rytownik z Amsterdamu, którego mezzotinty cieszyły się wielkim uznaniem. Wzorował się on na obrazie Elligera Otmara (1666–1735), nadwornego malarza elektora Moguncji. August II ukazuje się w półpostaci w owalu z napisem w otoku (zresztą błędnie podano jego królewską cyfrę). Wokół owalu jest bogata dekoracja, złożona z różnych elementów: roślinnych jak akant, laur, ozdobne liście, figuralnych jak aniołki, i innych w rodzaju wstęg, frędzli, draperii oraz przedmiotów o znaczeniu symbolicznym jak lwia skóra, maczuga, trąba. Pod owalem z portretem przedstawiono scenę bitwy pod Kaliszem, w której August odniósł zwycięstwo nad Szwedami. Dzięki tej rozbudowanej kompozycji, towarzyszącej portretowi monarchy, całe wyobrażenie zyskuje reprezentacyjny charakter (choć sam wizerunek króla oparty jest na obowiązujących w tym czasie typowych wzorach).

177 Do rytowników reprezentujących dobry poziom graficzny należał Carl Albrecht Wortmann (1680–1760). Działał głównie w Berlinie, ale także w innych miastach jak Kassel, Lipsk, Drezno czy Petersburg. W 1723 r. wykonał wizerunek Augusta II według portretu Louisa de Silvestre'a. Ukazał króla w zbroi i królewskim płaszczu, z regimentem w ręku i orderami na tle draperii i z krajobrazem widocznym w oddali. Ten wizerunek jest portretem władcy w najlepszym wydaniu, ma w sobie dostojeństwo, ale także wzbudza sympatię. Jest bardzo dobry pod względem kompozycyjnym i graficznym, a twarz króla została znakomicie odtworzona, nie ma w niej ani nadmiernego upiększenia, ani elementów karykatury.

174 August II jako władca był również przedstawiany na koniu. Do takich najstarszych przedstawień należy rycina wykonana w warsztacie Danckertsov w Amsterdamie (Justus lub jego syn Cornelis II, po 1697 r.). Typ tego wizerunku wywodzi się z przedstawienia Jana III Sobieskiego na tle bitwy chocimskiej, dzieła Romeyna de Hooghe'a z 1674 r., a wierzchowiec króla przechował tradycję wzoru stworzonego jeszcze w 1. połowie XVII w. przez Antonia Tempeste<sup>86</sup>. August II siedzi na wspinającym się na tylnych nogach rumaku z szablą w dłoni, a w tle widoczny jest atak konnych na brońącą się twierdzę.

175 Georg Philipp I Rugendas (lub Georg Philipp Rugendas St., 1666–1742) jest autorem mezzotinty przedstawiającej Augusta II na koniu<sup>87</sup> i to jest

<sup>86</sup> M. Morka, *Polski nowożytny portret...*, s. 124, il. 162, 163: ten wzór stosowano w XVII i jeszcze długo w XVIII w.

<sup>87</sup> Ten niemiecki grafik, którego synowie, podobnie jak on, uprawiali technikę mezzotinty i osiągnęli w niej prawdziwe mistrzostwo, wykonał cały cykl wizerunków postaci na koniu, a wśród nich przedstawicieli różnych formacji wojskowych, fragmenty scen bitewnych, a także

już inny typ wizerunku niż poprzedni – koń również wspina się na tylnych nogach, unosząc przednie do góry, ale jego ujęcie jest inne. Twarz króla posiada niewątpliwie indywidualne rysy, a na obfitą jasną perukę został nałożony kapelusz z piórami.

Wiele wizerunków Augusta II wykonanych przez nieznaną autorów ozdabiało książki wydawane w Niemczech, Anglii, Włoszech, Francji i Polsce. Zdarzało się, że były to te same ryciny (zresztą często słabe pod względem rysunkowym i graficznym), którym tylko zmieniano napis z łacińskiego na niemiecki, holenderski lub angielski. Dwa wizerunki Augusta II z podpisem angielskim prezentują zupełnie inny typ twarzy, niż prawie wszystkie pozostałe. Zaprezentowano na nich szeroką twarz z dość nieforemnym nosem i krótkimi wąsami. Napis: „Frederic Augustus King of Poland” nie pozostawia wątpliwości, kogo portret ma przedstawiać. Wydawało się, że taki wizerunek, powstały niewątpliwie zaraz po 1697 r., należy przyporządkować kategorii portretów umownych, ponieważ angielskie wydawnictwo mogło nie dysponować żadnym wzorem (nie mówiąc już o oryginale) i w tej sytuacji stworzono wyobrażenie, które wydawało się do tego celu właściwe i odpowiednie. Okazuje się jednak, że nie jest to portret umowny, ale portret elektora Saksonii Jana Jerzego III, ojca Augusta II. Pieter van Gunst jest autorem ryciny *Kurfürsten Deutschen Reiches*<sup>88</sup>, która zawiera wizerunek Jana Jerzego III. Jego twarz jest identyczna z rzekomą podobizną króla Polski zaprezentowaną przez angielskie wydawnictwo i stąd te wąsy i odmienne rysy. Angielski wydawca uznał widocznie, że ojciec i syn powinni być podobni, albo w ogóle się nie zastanawiał, który z Wettynów został królem Polski.

Syn Augusta II i jego następca na polskim tronie, August III, był także wielokrotnie portretowany przez rytowników. Jeszcze Pieter Schenk przedstawiał go na rycinach jako dziecko i potem młodzieńca. Interesująca jest mezzotinta wykonana przez tego artystę, przedstawiająca Fryderyka Augusta jako 6–8 letniego chłopca, w ujęciu do bioder na tle ciemnego owalu, ubranego w antykizujący strój z pterygès na ramionach, które wychodzą z paszczy lwa; na głowie chłopca krótkie loki. Schenk nie podał autora pierwowzoru i trudno stwierdzić z całą pewnością, czy rysy chłopca odpowia-

237

---

podobizny władców na koniach – oprócz Augusta II, także Fryderyka Wilhelma I, cesarza Karola VI, książąt niemieckich i angielskich (A. Teuscher, *Die Künstlerfamilie Rugendas 1666–1858. Werkverzeichnis der Druckgraphik*, Augsburg 1998, s. 15–93).

<sup>88</sup> Miedzioryt zachowany w zbiorach Gabinetu Rycin w Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie: *Die 7 Kurfürsten des Deutschen Reiches*, 36,4 x 27,8 cm, nr inw. A 137617 (Sax. Bildnisse); por. też wizerunek Jana Jerzego III, elektora Saksonii, ojca Augusta II (Gabinet Grafiki Polskiej MNW).

dały rzeczywistości. Jest to bardzo ciekawy wizerunek i właściwie nieporównywalny z żadnym innym<sup>89</sup>.

178 August III „odziedziczył” po ojcu obu Bernigerothów, ponieważ jednak Martin Bernigeroth zmarł w 1733 r. (tak samo jak August II), mógł, będąc królem, korzystać już tylko z usług Johanna Martina i czynił to nader często. Bernigerothowie, Christoph Sysang i Georg Paul Busch są autorami wielu wizerunków króla i to na różnym poziomie. Niektóre z nich świadczą o dobrym opanowaniu sztuki graficznej, jak np. portret Fryderyka Augusta, który powstał około 1715 r. i prezentuje młodego księcia w ujęciu do kolan w komnacie na tle draperii i nieba widocznego przez okno, we fryzowanej peruce na głowie i zbroi, przewiązanego w talii wspaniale odanym brokatowo-koronkowym pasem. Twarz młodego księcia wydaje się portretowa, jest młoda, o ładnych rysach, ale już naznaczona piętnem otyłości i wyrazem pewnej rezerwy w stosunku do otoczenia, o której pisały Liselotta von Pfalz, szwagierka króla Ludwika XIV, która podobnie jak niegdyś Augusta II prezentowała na francuskim dworze jego syna, i Zofia Wilhelmina, córka króla Prus, Fryderyka Wilhelma I, choć mniej więcej 13 lat później<sup>90</sup>.

182,183  
184,185 Interesującego studium graficznej transpozycji modelu dostarczają cztery portrety Augusta III rytowane przez Lorenza Zucchiego, Gabriela Bodenehra Mł., Johanna Jacoba Haida i Mathäusa Deischa. Wszystkie prezentują monarchę w półpostaci, tak samo odzianego, w peruce *en catogan*, w owalnym obramieniu; inne są dodatki, rama owalu (w jednym wypadku z obiegającym ją napisem informacyjnym), dwa z nich pokazują pod owalem herb pod koroną na ozdobnym kartuszu lub w kompozycji z parą orłów. Twarz portretowanego jest podobna na wszystkich tych rycinach, ale różna w wyrazie: Zucchi nadał jej sympatyczny, łaskawy wyraz, Bodenehr pozbawił ją wyrazu zadowolenia, wprowadzając już pewien dystans między widzem a portretowanym, Haid uczynił ją też łaskawą, ale naznaczoną poczuciem wyższości, wynikającym zapewne z dworskiej etykiety (na którą August III był bardzo wrażliwy), a Deisch, pozbawiając ją jakiegokolwiek wyrazu sprawił, iż charakterystyczny jest dla niej wyraz pewnej tępoty. Jest to znakomity przykład na to, co może zrobić artysta z wizerunkiem

---

<sup>89</sup> Pewne podobieństwo rysów twarzy widoczne jest jedynie w wizerunku młodego księcia, pochodzącym z ok. 1710 r. (nieznanego rytownika), w ujęciu do pasa; portret otacza owalna rama składająca się z liści akantu i gałązek lauru, oplata ją wstęga z napisem identyfikującym przedstawionego; pod owalem na cokole postumentu znajduje się czterowierszowy panegiryk po niemiecku poświęcony księciu (Gabinet Grafiki Polskiej MNW, nr inw. 62162).

<sup>90</sup> J. Staszewski, *August III Sas*, Wrocław 1989, s. 68; Margrabina von Bayreuth, *Pamiętniki*, Warszawa 1973, s. 117.

człowieka, nawet wtedy, gdy stara się wiernie odtworzyć rysy portretowanego. Trzech z tych rytowników: Zucchi, Bodenehr i Haid powołało się na pierwowiec malowany przez Manyokiego, a Deisch, którego dzieło jest w najdrobniejszych szczegółach kopią wizerunku Haida (który umieścił pod ryciną jako autora pierwowiecu Manyokiego) – na Louisa de Silvestre'a. Co nim powodowało? Nigdy zapewne się tego nie dowiemy, choć można snuć różne przypuszczenia na ten temat.

Interesujące, choć niebędące wyrazem rysunkowego talentu wykonawcy, są dwa dziecięce portreciki Augusta III. Pierwszy z nich jest dziełem nieznanego rytownika, który pokazał „kronprinza” w całej postaci, stojącego na tarasie w obszernej szacie ozdobionej gronostajem, przepasanego wstęgą z Orderem Złotego Runa. Nakrycie głowy księcia wzbudza podziw swą niesłychaną konstrukcją: w dolnej partii widzimy jakby turban z naszytymi perłami, powyżej przypiętą zapinką egrety, ginącą w masie wielkich, spiętrzających się ptasich piór, które sprawiają, że jest ono niesłychanie wysokie. Wysokość ta jest porównywalna jedynie z czapą janczarską, którą jednak to nakrycie głowy nie jest. Postaci małego księcia (o nieproporcjonalnych zresztą proporcjach), który wskazuje ręką na kapelusz elektorski, towarzyszą – poza herbem Wettynów jako elektorów Saksonii – dodatkowe nośniki znaczeń jak biblia i papuga<sup>91</sup>. Opisany wizerunek jest słaby pod względem artystycznym, ale ciekawy z uwagi na jego kompozycję i ikonografię. 239

Fryderyk August jako dziecko został także przedstawiony na koniu na tle Drezna. Koń występuje nadal w starej siedemnastowiecznej redakcji – skaczący na tylnych nogach, z przednimi uniesionymi do góry. Dziecięca buzia portretowanego wyłania się spod okazałego korono-kołpaka z futrzanym odszyciem i okazałą egrety. Ten atrybut, odziedziczony niegdyś po Janie III Sobieskim, okazał się niezwykle trwałe. 238

Johann Elias Ridinger (1698–1764) przedstawił Augusta III już jako króla na koniu (ok. 1750–1760). Monarcha w bogato haftowanym rajtroku i trójgraniastym kapeluszu na krótkich fryzowanych lokach dosiada konia, który nareszcie nie przypomina już tradycyjnych siedemnastowiecznych, dzikich, wspinających się ogierów, lecz jest to wierzchowiec wyćwiczony w spokojnym paradowym chodzie, na którym można odbywać przejażdżki – niewątpliwie jest to znak nowej epoki. 181

<sup>91</sup> Biblia odnosi się prawdopodobnie do kierunku wychowania religijnego, jakie otrzymał Fryderyk August, będący od 1697 r. pod opieką babki, matki Augusta II, Anny Zofii, która była wojowniczą protestantką i w tym duchu oddziaływała na wnuka; natomiast papuga mogła symbolizować cechy dodatnie, jak np. elokwencję, inteligencję, ale też ujemne, jak np. chciwość, zachłanność i żądzę władzy (Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London 1974).

186 Tak zwana propaganda antyczna, która była zawarta w niektórych wizerunkach Augusta II, znalazła także zastosowanie w portretach Augusta III. Najpełniejszym jej wyrazem jest miedzioryt Mathäusa Deischa, przedstawiający pomnik króla wykonany przez rzeźbiarza Johanna Heinricha Meissnera (ok. 1700–1770) i odsłonięty 7 października 1755 r. w Dworze Artusa w Gdańsku. Król ma na sobie ubiór rzymski i na głowie laurowy wieniec niczym Cezar.

187 Natomiast propaganda króla-wodza w nawiązaniu do Jana III Sobieskiego została zastąpiona propagandą króla-Polaka. Chodziło o to, aby król uprzytomnił polskim poddanym, że aczkolwiek jest królem-Sasem, dla nich jest gotów przejść także polskie obyczaje i polski *image*. Dowodem tej propagandowej gotowości jest miedzioryt portretowy dużych rozmiarów, przedstawiający Augusta III *en pied* w stroju polskim, tzn. w kontuszu i z podgoloną głową. Autorem ryciny jest Jean Daullé (1703–1763), który wykonał ją na podstawie obrazu Louisa de Silvestre'a. Król został przedstawiony w komnacie, w typowej dla takiego przedstawienia scenerii, na tle kolumn i draperii, z ozdobnym stolikiem, na którym spoczywają regalia, i tronem, na którego siedzisku leży płaszcz królewski, oraz z widoczną przez okno okazałą budowlą pałacową, która została uznana za Zamek Królewski w Warszawie<sup>92</sup>. Lorenzo Zucchi wykonał też graficzny portret króla według tego samego pierwowzoru. Ten wizerunek był wielokrotnie powtarzany, często w mniejszych wymiarach i zamieszczany jako ilustracja w wydawnictwach także w XIX w.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Pałac widoczny w tle ryciny na pierwszy rzut oka wygląda na budowlę, którą trudno związać z konkretnym obiektem architektonicznym. Wydaje się jednak, że owa budowla, z uwagi na ideologiczną wymowę portretu Augusta III, powinna przedstawiać królewską rezydencję, a więc nową elewację Zamku Królewskiego w Warszawie. Plan przebudowy tej elewacji został sporządzony już wprawdzie na początku panowania Augusta II, ale polityczna zawierucha uniemożliwiła jego sfinalizowanie i rokokowa fasada Zamku powstała dopiero w latach 40., za panowania Augusta III. W chwili, gdy Louis de Silvestre malował portret Augusta III, modernizacji jeszcze nie dokonano, ale istniało już kilka planów przebudowy elewacji. Twórca ryciny wykonanej według obrazu L. de Silvestre'a 13 lat później, Daullé, pozostawił budowlę w takiej postaci, jak na obrazie sztalugowym, chociaż elewacja Zamku od strony Wisły została już przebudowana. Nasuwa się tu wniosek, że aczkolwiek budowla w tle portretu miała odgrywać rolę Zamku, polskiej rezydencji królewskiej, *de facto* nim nie była, co jednak nikomu nie przeszkadzało, ani malarzowi, ani grafikom kopiującym obraz. Widocznie w sposób wystarczający symbolizowała potęgę polskiego króla i spełniała funkcję propagandową. Więcej informacji na temat tego portretu i propagandowej roli królewskich wizerunków: E. Łomnicka-Żakowska, *Wokół portretu Augusta III w stroju polskim czyli o akcesoriach portretowej propagandy Sasów*, w: *Arx Felicitatis*. Księga jubileuszowa poświęcona prof. Andrzejowi Rottermundowi, Warszawa 2001.

<sup>93</sup> Ten typ podobizny królewskiej pobił rekordy popularności w XIX w. jako wzór stosowany w licznych pocztach królewskich, wykonywanych w znanych zakładach litograficznych,



Oprócz polskich monarchów graficy portretowali także ich najbliższą rodzinę. Żoną Augusta II była od 1693 r. Krystyna Eberhardyna von Brandenburg-Bayreuth. Jej portrety rytowali Martin Bernigeroth, Pieter Schenk i Bernard Vogel. Rycina Bernigerotha przedstawia ją prawie w całej postaci, siedzącą na tronie, w płaszczu gronostajowym na tle bogatej draperii z insygniami władzy i herbami, z widocznym przez okno barokowym ogrodem. Ten portret jest zdecydowanie reprezentacyjny i należy do najlepszych dzieł Bernigerotha Starszego. Schenk wykonał mezzotintę przedstawiającą małżonkę Augusta II w półpostaci, w owalu na ciemnym tle, w wydekoltowanej sukni obszytej gronostajem, w wysokim uczesaniu ozdobionym perłami, które wpleciono we włosy; obok portretowanej umieścił regalia. Kompozycja ryciny nie odbiega od standardu stosowanego zazwyczaj w warsztacie Schenka. Znakomitym wizerunkiem Krystyny Eberhardyny jest jej mezzotintowy portret wykonany przez Bernarda Vogla według obrazu Johanna Kupetzky'ego (1667–1740), datowany na rok 1737, z czego wynika, że rycina powstała 10 lat po śmierci księżnej. Została przedstawiona w owalu, do bioder, w płaszczu ozdobionym gronostajowym podbiciem i narzuconym na suknię, jej głowę zdobi wysokie uczesanie ułożone z loków, z których część opada na ramiona w formie długich pukli. Jej twarz nie jest już młoda, a podwójny podbródek świadczy o pokaźnej tuszy.

Jak wiadomo August II otaczał się licznymi metresami, do najślawniejszych z nich należała Anna Konstancja von Brockdorff, znana jako hrabina Cosel (tytuł nadany jej przez cesarza), matka trojga dzieci Augusta II. Dwa jej graficzne portrety można tu wymienić: jeden z nich rytował Pieter Schenk w 1710 r., a drugi Simon Vallée (1680–ok. 1730) według obrazu François de Troy'a (w pracowni graficznej Pierre'a Dreveta). Schenk pokazał faworytę Augusta II w półpostaci, w narzuconym na suknię i ozdobionym gronostajem płaszczu; misternie ułożoną wysoką fryzurę zdobią perły. Rytownik wyeksponował głównie jej oczy i nie oszczędził widzowi widoku załamków skórnych pod podbródkiem. Czy rytownik odtworzył wiernie twarz hrabiny, nie wiemy, nie podał informacji o pierwowzorze, a porównanie z zachowanymi obrazami niewiele daje, choć w portrecie malowanym przez Manyokiego dostrzegamy niejaki podobieństwo w owych szczególnie wyeksponowanych oczach, dość długim nosie i małych ustach. Inny portret malarski (nieznanego malarza) ma już zupełnie odmienny charakter. Drugi wizerunek hrabiny Cosel pokazuje ją we wnętrzu muszli (służącej jako łódź lub powóz) z synem i dwoma gołębiami jako Wenus z Amorkiem. To bardzo piękne przedstawienie ukazuje królewską fawory-

---

m.in. u A. Dzwonkowskiego, A. Pecqa, M. Jabłońskiego. Zazwyczaj było to popiersie lub ujęcie do bioder wykadrowane z osiemnastowiecznej ryciny.

tę jako boginię miłości, co jest dowodem na to, że obraz a potem rycina powstały w chwili, gdy stała ona u szczytu sławy na dworze.

August II miał oprócz syna z prawego łoża jeszcze czterech innych: Maurycego zwanego Saskim (syn Aurory Königsmark, ur. 1696), Fryderyka Augusta Rutowskiego (syn Fatimy, ur. 1702), Jana Jerzego zwanego Chevalier de Saxe (syn Urszuli Lubomirskiej, ur. 1704) i Fryderyka Augusta Cosel (syn hr. Cosel, ur. 1712). Kilku rytowników wykonało ich podobizny. Sysang ukazał Fryderyka Augusta Rutowskiego w ujęciu do kolan na tle bitwy i namiotu, w zbroi i płaszczu gronostajowym ze szpadą u boku i regimentem dłoni. Ten sam rytownik pokazał także Maurycego Saskiego w podobnym ujęciu i podobnie ubranego na tle miasta w oddali. Inne jego wizerunki wykonali: Johann Jacob Haid (1704–1767), Vincenzo Vangelisty (1738 ? –1798) i Johann Georg Wille (1715–1808) według Rigauda. Także Jan Jerzy, Chevaliere de Saxe, został sportretowany przez Lorenza Zucchiego.

Graficzne portrety królowej, Marii Józefy, sporządzało wielu z tych grafików, którzy portretowali także Augusta III<sup>94</sup>. Niektóre z nich mają charakter wybitnie reprezentacyjny, inne, typowo ilustracyjne, najczęściej wzorowane na wizerunkach znanych grafików, są znacznie słabsze pod względem poziomu artystycznego, nie wszystkie z nich można związać z konkretnymi pierwowzorami.

Do najwcześniejszych wizerunków królowej należą: mezzotinty Johanna Christopa Weigela Mł. (1654–1725) i Bernarda Vogela (1683–1737). Pierwszy z tych wizerunków prezentuje młodą królową w półpostaci, w owalu. Weigel szczególnie chętnie posługiwał się techniką mezzotinty, w Norymberdze założył nawet własne wydawnictwo. Portret Marii Józefy na pewno jest dobrym przykładem znakomicie opanowanej trudnej techniki graficznej, ale twarz królowej o wielkich oczach, długim nosie i małym podbródku jest mało zindywidualizowana, a mimo to ma swój styl i urok. Portret Marii Józefy rytowany przez Bernarda Vogela przedstawia kobietę, która wygląda na bardzo młodą, ale grafik opatrzył rycinę datą 1737, a więc (nawet jeśli Kupetzky namalował obraz wcześniej niż Vogel wykonał rycinę) nie była wtedy aż tak młoda. Królowa została zaprezentowana w 3/4 postaci, siedząca w fotelu, w pięknej sukni, owinięta płaszczem z widocznym (zresztą nie wyeksponowanym zbyt) gronostajowym odszy-

<sup>94</sup> Następujący rytownicy portretowali żonę Augusta III, Marię Józefę: Gabriel Bodenehr Mł. (1705–1792), Johann Marin Bernigeroth (1713–1767), Giuseppe Canale (1725–1802), Jean Daullé (1703–1763), Johann Christoph Hafner (1668–1754), Anthon Balthasar König (1693–1773), Johann Christian Leopold (1699–1755), Georg Friedrich Schmidt (1712–1775), Bernard Vogel (1683–1737), Christoph Weigel Mł. (1654–1725), Lorenzo Zucchi (1704–1779), Johann Christoph Sysang (1703–1757).

ciem, na tle kotary z chwastem, i z mopsem siedzącym obok niej na poduszce. Ten naprawdę znakomity portret (podobny typ twarzy jak na rycinie Weigela – wielkie oczy, drobny podbródek) jest bardzo kameralnym przedstawieniem bez podkreślania splendoru monarchini, tylko fragment gronostajowego futra odnosi się do jej oficjalnej funkcji. Wrażenie takie pogłębia jeszcze wizerunek pieska, którego przedstawiona jedną ręką trzyma za łapkę, a drugą gładzi po głowie. 26

Do portretu Augusta III w stroju polskim Jean Daullé sporządził całopostaciowy wizerunek królowej też w stroju polskim (według obrazu Silvestre'a z 1737 r.). Ma on wszystkie cechy portretu reprezentacyjnego, z bardzo dokładnie odtworzonymi szczegółami kostiumologicznymi. 191

Autorem portretu Marii Józefy o wysokich walorach artystycznych jest Georg Friedrich Schmidt (1712–1775), rytownik działający w Paryżu, Petersburgu i Berlinie, gdzie uchodził za jednego z najbardziej liczących się przedstawicieli berlińskiej grafiki. Pierwowzorem graficznego dzieła, które powstało około 1743 r., był obraz Louisa de Silvestre'a. Królowa została przedstawiona w 3/4 postaci na tarasie, z regaliami, herbem i dodatkowymi rekwizytami, jak bogato zdobiona kamienna waza czy papuga dziobiąca winogrona. 192

Niektóre z portretów królowej są odpowiednikami portretów Augusta III, jak np. rycina wykonana przez Daullé'a lub Giuseppe'a Canale'a (1725–1802). Ten ostatni artysta, Włoch, zaproszony do Drezna w 1751 r., jest autorem półpostaciowych wizerunków Augusta III i Marii Józefy (według obrazu Pietro Antonio Rotariego), które wielokrotnie powielano w różnych technikach malarskich, np. w miniaturach i malowidłach na porcelanie.

August III i Maria Józefa byli rodzicami licznych dzieci, synów i córek, których portrety wykonywało wielu rytowników, czasem jeszcze ci, którzy rytowali ich rodziców, jak np. Johann Martin Bernigeroth lub Johann Christoph Sysang, a często już inni, młodszy, działający na pograniczu XVIII i XIX w.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Rytownicy, którzy wykonali portrety rodziny królewskiej: Augustin Aubin (1736–1807), Michel Aubert (1700–1767), Johann Martin Bernigeroth (1713–1767), Christian Friedrich Boetius (1706–1782), Karl August Brummer (1769–1803), Giuseppe Canale (1725–1802), Bartolomeo Crivelari (1725–1777), Louis Croutelle (1765–1829), Domenico Cunego (1726–1803), Johann Conrad Drexel (Dressel) (czynny 1760–1780), Johann Christoph Hafner (1668–1754), Johann Jacob Haid (1704–1767), Johann Daniel Herz Mł. (1720–1793), Johann Christian Leopold (1699–1755), Antoine Marcenay de Ghuy (1724–1811), Johann Jakob von Mechel (1764–1816), Johannes Esaias Nilson (1721–1788), Andreas Nunzer (czynny 1720–1740), Carlo Orsolini (ok. 1710 – ok. 1780), Gilles Edme Petit (ok. 1694–1760), Carl Gottlieb Rasp (1752–1807), Joseph Friedrich Rein (1720–1785), Johann Carl Schleich (1759–1842), Johann Michael Söckler (1744–1781), Christian Stölzel (1751–1816), Johann Wilhelm Stör (czynny 1727–1755), Johann Christoph Sysang (1703–1757), Johann Thomas

Johannes Esaias Nilson (1721–1688), niemiecki miniaturzysta i rytownik, portretował wielokrotnie członków rodziny królewskiej, a wśród nich dzieci Augusta III. Kompozycja tych wizerunków jest bardzo charakterystyczna: półpostaciowe portrety, małego formatu, artysta umieszczał w owalnym obramieniu i otaczał różnego rodzaju dekoracją. Portret Fryderyka Krystiana zdobią rokaje i elementy roślinne, poniżej umieszczono postacie alegoryczne bądź inne, stanowiące nawiązanie do aktualnej sytuacji, jak np. sylwetka żołnierza usytuowanego tyłem do widza. W obrębie całej kompozycji widoczne są delikatne motywy roślinne: listeczki, pnącza, gałązki i wygięte linie ornamentalnych rokokowych form. Innym razem owal z portretem został wprawiony w konstrukcję o typie architektonicznym o nieregularnych kształtach, także z dekoracją roślinną (portret Franciszka Ksawerego) lub w architekturę przypominającą formę ołtarza z pilastrami, bocznymi wolutami, predellą i dodatkowo draperią (wizerunek Klemensa Wacława, biskupa). Nilson używał bardzo wielu skomasowanych elementów zdobniczych: ornamentów geometryczno-roślinnych i roślinnych, wprowadzał postacie alegoryczne i mitologiczne, aniołki i herby portretowanych w bardzo ozdobnych obramowaniach. Dekoracja stosowana przez tego grafika-miniaturzystę jest niewątpliwie rokokowa, obfita, ale wysmakowana i nadzwyczaj urozmaicona – jego portretowe ryciny są jedyne w swoim rodzaju.

Giuseppe Canale, rytownik już wymieniany w związku z wizerunkami Augusta III i Marii Józefy, jest autorem dość niezwykłego portretu Franciszka Ksawerego (ur. w 1730 r., późniejszego administratora Saksonii). Książę został zaprezentowany w popiersiu, w tondzie, które umieszczono na architektonicznym postumencie, z twarzą zwróconą profilem w stronę widza. Tondo oplata wąż ukryty w bogatej dekoracji składającej się z dwu gałęzi: lauru i winorośli pokrytych liśćmi, których końce ozdobiono wstęgą tworzącą dekoracyjny węzeł. Canale powołał się na pierwowzór Giovanniego Casanovy (1730–1795), który zaznaczył w swojej sygnaturze, że rysunek do ryciny wykonał z natury. Ten sam artysta rytował wizerunek Marii Antonii, żony Fryderyka Krystiana (synowej Augusta III) w 1764 r. według, jak głosi napis pod portretem, pastelu sporządzonego przez samą księżnę. Ten portret odznacza się wyjątkową „urodą”, sama kompozycja nie odbiega od stosowanej zazwyczaj normy, ale ujęcie portretowanej, opracowanie twarzy, nastrój, który tu został stworzony jest ponadczasowy i ponadstylowy, właściwy dziełom o ponadprzeciętnej randze artystycznej.

Nowym artystą wśród portrecistów rodziny królewskiej był Bartolomeo Crivellari (1725–1777, włoski rzeźbiarz i rytownik z Wenecji). Jego dzieło

---

Trattner (1717–1798), Egidius Verhelst Mł. (1733–1818), Johann August Wille (1715–1808), Joseph Anton Zimmermann (1705–1796), Lorenzo Zucchi (1704–1779).

prezentuje Fryderyka Krystiana, najstarszego z żyjących synów Augusta III, który mimo kalectwa (bezwład nóg) został wyznaczony przez ojca na swego następcę. Artysta ujął postać młodego człowieka w 3/4 i ograniczył tondem wspartym na postumencie o ozdobnych formach. Odziany w kiryś, przepasany szarfą z Orderem Orła Białego, w przerzuconym przez ramię gronostajowym płaszczu, trzymający hełm z piórami – wszystkie te elementy ukazują go jako przyszłego władcę. Twarz dość szeroka, lecz sympatyczna w wyrazie, jest znana także z wizerunków innych artystów. 203

Johann Christoph Hafner (1668–1754) należy do rytowników niemieckich chętnie posługujących się techniką mezzotinty, jego portretowy dorobek jest dość duży, ale do wybitnych artystów się nie zalicza. Charakterystyczne są jego mezzotinty, stosunkowo jasne w tonie i mało kontrastowe, ale pod względem technicznym dobre. Ryciny tego grafika wyróżniają się, czego nie można traktować jako cechę pozytywną, niejaką sztywnością przedstawianych postaci i twarzami stworzonymi jakby według stałego szablonu. Fryderyk Krystian został ukazany do kolan ze wszystkimi rekwizytami, które można by nazwać „klasycznymi” w tej epoce: pofałdowana draperia ze sznurem zakończonym chwastem, przy stole nakrytym tkaniną, której obrzeże naśladuje futro gronostajowe (portretowany nie ma płaszcza z takim futrem, tak wobec tego uzupełniono ten monarszy rekwizyt), przez okno widoczne są niebo i drzewa. 201

Wymieniany już niejednokrotnie Lorenzo Zucchi (1704–1779), który przybył do Drezna w 1738 r. i w 1764 r. został mianowany profesorem akademii drezdeńskiej, sportretował w rycinach parę królewską i prawie wszystkie jej dzieci. Jednym z jego dzieł jest portret Karola Krystiana (księcia Kurlandii i Semigalii do 1763 r.) wykonany według malarskiego wizerunku Pietro Rotariego (w 1762 r. malarz ten był w Kurlandii). Książę został zaprezentowany w owalnej szerokiej ramie w ujęciu do bioder, już w peruce *en catogan*. Na postumencie wynodelowanym przez wygięte linie widoczny jest herb i napis informacyjny. Zucchi oddał całą twórczą sławę malarzowi, zostawiając sobie jedynie zasługi wynikające ze sporządzenia graficznej odbitki (*Zucchi excudit*). 204

Najmłodszy syn Augusta III, Klemens Waclaw (1739–1812), biskup Freisinga i Ratyzbony, arcybiskup Trewiru, był wielokrotnie portretowany. Jeden z jego najwcześniejszych wizerunków wykonał Johann Michel Söckler (1744–1781), rytownik wykształcony w Monachium. Portret biskupa powstał w 1764 r. z okazji jego prymicji. Kompozycja tego wizerunku przypomina nieco ryciny portretowe wykonywane przez Nilsona – miniaturowy owal z portretem został wprawiony w konstrukcję złożoną z elementów architektonicznych, ornamentalnych o zróżnicowanych kształtach i dekoracji roślinnej oplatającej konstrukcję lub tworzącej dekoracyjne zwisy; są

tu też atrybuty związane z godnością biskupa. Całość ma jeszcze rokokowy charakter.

194 Autorem efektownej mezzotinty przedstawiającej Marię Amalię, najstarszą z córek Augusta III, królową Neapolu i Sycylii, jest Johann Jacob Haid (1704–1767), specjalista od mezzotinty, mający duże wydawnictwo w Augsburgu. W swojej sygnaturze, uwidocznionej na tej rycinie zaznaczył, że ten portret jest jego dziełem od początku do końca. Jest to efektowna rycina w pełni stosująca się do wymogów osiemnastowiecznej scenografii portretowej w klasie portretów władczyń (draperia, kolumny, berło, korona, obszerny płaszcz z gronostajowym futrem) i tylko jeden gest stwarza wrażenie pewnej swobody – władczyni ujmuje dwoma palcami prawej ręki jeden ze swoich spadających na ramiona długich loków.

205 Michel Aubert (1700–1767) wykonał miedzioryt z portretem Marii Józefy, córki Augusta III, która wyszła za mąż za delfina Francji (sama wprawdzie królową nie została, ale za to trzech jej synów nosiło koronę francuską). Aubert sportretował ją w półpostaci, siedzącą w fotelu z lekturą w rękach, w sukni ozdobionej kokardami i koronkowym czepeczku na głowie, zwiastunie nowej mody, co zresztą sprawia, że ten portret ma spokojny, kameralny charakter. Rytownik oparł się na pierwowzorce malowanym przez Maurice'a Quentina de la Tour (1704–1788), który był przecież znakomitym pastelistą i realistą, stąd wizerunek ten odbiega od rokokowych wzorców, choć powstał jeszcze w latach 50. XVIII w.

206 Egid Verhelst Mł. (1733–1818) też już należał do twórców nowej epoki. Jego dziełem jest portret Marii Anny, córki Augusta III, która wyszła za mąż za elektora bawarskiego. Kompozycja tego wizerunku przypomina jeszcze jeden z typów rokokowych obramień w typie „kamienne”, z elementem ozdobnym w formie dwu stylizowanych liści akantu w dolnych narożnikach prostokątnej ramy otaczającej postać elektorowej. Jej suknia z dużym dekoltem, bogata w koronki i falbanki nie odbiega prawie wcale od wcześniejszej mody, tylko czepeczek zawiązany pod szyją w dużą kokardę ilustruje już nowe tendencje w ubiorze kobiecym. Maria Anna trzyma w rękach chyba motek wełny czy przędzy i ten atrybut, wywodzący się z codziennych zajęć kobiety, odbiera temu wizerunkowi jakikolwiek oficjalny charakter. Jest w nim ten odmienny nastrój związany z nową epoką, epoką mieszczańską, z jej nowymi ideałami, które były dostępne i mile widziane nie tylko w środowiskach mieszczańskich, ale i we wszystkich innych (model Marii Teresy, potem angielskiej królowej Wiktorii). Wynika to także z utraty reprezentacyjnych zadań portretów właściwych minionej epoce. Portretowany pojawia się niejako prywatnie, bardziej dla siebie lub swoich najbliższych, niż dla wszystkich widzów postronnych. Taki kameralny portret wywołuje naturalnie inne odczucia i nastroje.

Większość graficznych portretów władców i członków ich rodzin powstało w warsztatach doświadczonych artystów, stąd wiele z nich odznacza się dobrym poziomem artystycznym. Królowie zapraszali często do siebie artystów z innych krajów i byli to nie tylko malarze, ale jak się okazało, też graficy. Już August II pozyskał dla swojego dworu Francuza Louisa de Silvestre'a, który pracował dla drezdeńskiego dworu ojca i syna i był tam niezastąpiony, a wielu grafików sporządzało portretowe ryciny, korzystając z wykonanych przez niego portretów malarskich. Rytownik z Amsterdamu, Pieter Schenk, utrzymywał z Augustem II ożywione kontakty, o czym świadczą wykonane przez niego liczne portrety monarchy. Malarka i rysownicza Felicita Hoffmann (z d. Sartori), uczennica Rosalby Carrieri w Wenecji, w 1741 r. przybyła do Drezna jako żona radcy dworu Hoffmanna. Lorenzo Zucchi, którego zasług jako królewskiego portrecisty nie sposób przecenić, pracował od 1738 r. w Dreźnie i w 1764 r. został nawet mianowany profesorem akademii drezdeńskiej. Giuseppe Canale został zaproszony do Drezna w 1751 r. jako nauczyciel rysunków księcia i pracując dla króla i jego rodziny pełnił funkcję profesora miedziorytu w akademii. Istniały również wizerunki królewskie, które sporządzali mniej doświadczeni rytownicy, nie mówiąc już o całej rzeszy bezimiennych rzemieślników, kopiujących znane wizerunki, jeśli potrzeba chwili wymagała zamieszczenia ilustracji w coraz liczniej wydawanych książkach i publikacjach.



170. Johann Alexander Boener, Portret Fryderyka Augusta I (Augusta II)



*Fridericus Augustus Primus Dux Saxonum. &c.  
S. S. S. Archimago & Elector  
Et cetera, sicut et de his in inscriptione continetur.  
Petrus Schenk pinxit. An. 1708.  
Vid. supra etiam de his, sicut in inscriptione continetur.  
Et cetera, sicut et de his in inscriptione continetur.  
Et cetera, sicut et de his in inscriptione continetur.*

171. Pieter Schenk, Portret Fryderyka Augusta I (Augusta II)





172. Johann Jacob Thourneyser, Portret Augusta II



173. Nicolas Verkolje według wzoru Elligera Otmara, August II



*Fredericus Augustus Polonus Rex Saxon. Dux et Elector. et c. c.*

174. Warsztat Danckertsów w Amsterdamie, Konny portret Augusta II, po 1697 r



*Serenissimus et Potentissimus Princeps et Dominus  
 Dominus FRIDERICUS AUGUSTUS Rex Polonus,  
 Dux Saxon, I. C. M. A. et W.  
 Sac. Rom. Imper. Arch. Vir. et Elector.*

175. Georg Philipp I Rugendas, Konny portret Augusta II





*Friedrich August.  
Königl. Polnischer Prinz  
Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve u. Berg auch Engern und Westphalen etc. etc.  
Erb Prinz der Chur Sachsen.*

178. Martin Bernigeroth, Fryderyk August II jako młodzieniec, ok. 1715 r.



179. Jean Joseph Balechou według obrazu H. Rigauda, August III w asyście pazia Murzynka



180. Johann Christoph Sysang, Portret Augusta III, 1733



181. Johann Elias Ridinger, August III  
 na koniu

Augustus III.  
 Rex Poloniae Elector Saxoniae  
 etc. etc.



182. Lorenzo Zucchi, Portret Augusta III



183. Gabriel Bodenehr Ml., Portret Augusta III





184. Matthäus Deisch, Portret Augusta III



Augustus. III.  
Rex Poloniarum Elector Saxonice.

185. Johann Jacob Haid, Portret Augusta III



186. Matthias Deisch, Posąg Augusta III na Dworze Artusa w Gdańsku według rzeźby Johanna Heinricha Meissnera



AUGUSTUS III REX POLONIARUM  
*Electo Saxonie*

187. Lorenzo Zucchi, Portret Augusta III w stroju polskim (wzorowany na rycinie Daulle'ego)



CHRISTINA KWARTINA, POLONOR. REGINA, SAXON. D. ET ELECT.  
*Magna auctoritate suo, contempsit per seipsum Confors imperii.*  
 Per Schenck sculpsit. An. 1744. in Praga.

188. Pieter Schenk, Portret Krystyny Eberhardyny



*Roulez vous en vous de Cupide  
 Et dans un miroir de l'Amour  
 Qui de vous se voit par tout d'ailleurs  
 Et qui vous en montre le portrait  
 C'est de vous-même à l'œil de l'Amour*

189. Simon Vallée według obrazu François de Troy'a, Anna Konstanca Cosel z synem jako Wenus z Amorkiem



*P. Schenk Facit. Imp. et. 1710.*  
*Anna Constantia Comitissa  
de Cosel.*

190. Pieter Schenk, Anna Konstancja Cosel w półpostaci, 1710



191. Jean Daulle według obrazu L. de Silvestre'a, Portret Marii Józefy w stroju polskim



192. Georg Friedrich Schmidt według obrazu L. de Silvestre'a, Maria Józefa z papugą





193. Johann Christoph Weigel Mt., Maria Józefa, żona Augusta III



194. Johann Jacob Haid, Maria Amalia, najstarsza z córek Augusta III, królowa Neapolu i Sycylii

195. Johann Georg Wille według H. Rigauda,  
Maurycy zw. Saskim, syn Augusta II  
i Aurory Königsmark (ur. w 1696 r.)



**FRIEDRICH AUGUST**  
Graf von Silesien,  
Königl. u. Churf. Sächs. General,  
Gouverneur der Residenz-Stadt Dresden,  
des Churfürstl. Adlers- und militärischen  
St. Heinrichs-Creuzes Ritter

196. Johann Christoph Sysang, Fryderyk  
August Rutowski (syn Augusta II i Turczynki  
Fatimy, ur. w 1702 r.)



*Jean-Georges Prince de Saxe, Chevalier de l'Ordre de l'Aigle Blanc et Grand-Croix de l'Ordre de Saint-Etienne, Gouverneur de Dresde, Grand-Maître d'Artillerie, Chef du Conseil privé de Sa Majesté.*

197. Lorenzo Zucchi, Portret Jana Jerzego zw. Chevalier de Saxe, syn Augusta II i Urszuli Lubomirskiej, ur. w 1704 r.



198. Johannes Esaias Nilson, Portret Fr. Krystiana, najstarszego syna Augusta III

199. Johannes Esaias Nilson, Portret Franciszka Ksawerego, syna Augusta III



200. Johannes Esaias Nilson, Portret Klemensa Wacława, biskupa, syna Augusta III



201. Johann Christoph Hafner, Portret Fryderyka Krystiana



202. Giuseppe Canale według rysunku Giovanniego Casanovy, Portret Franciszka Ksawerego

203. Bartolomeo Crivellari, Portret Fryderyka Krystiana



204. Lorenzo Zucchi, Portret Karola Krystiana (księcia Kurlandii i Semigalii do roku 1763), według obrazu Pietro Rotarięgo



205. Michel Aubert, Portret Marii Józefy, córki Augusta III, żony Delfina Francji



206. Egid Verhelst mł., Portret Marii Anny, córki Augusta III, żony elektora bawarskiego

## 5. Mistrzowie grafiki portretowej w epoce późnego baroku i ich mistrzowskie dzieła

Portrety graficzne w okresie późnego baroku mają swoją specyfikę, która polega na realizacji propagowanej w tej epoce idei przedstawiania człowieka. Idea ta miała uwarunkowania polityczno-państwowe i narodziła się w ustroju absolutystycznym<sup>96</sup>, który występował w modelowej formie przede wszystkim we Francji, w ogólnych zarysach znajdował zastosowanie w innych państwach europejskich jak Austria, Hiszpania, Włochy, Niemcy (w państwach książęcych i elektorskich), inna forma ustrojowa panowała w Niderlandach, które były republiką (Republika Zjednoczonych Prowincji Niderlandów), w Anglii – tam przyjęła postać monarchii parlamentarnej – a także w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdzie władza monarsza funkcjonowała w ustroju określanym jako demokracja szlachecka. Owe ustrojowe i organizacyjne odmienności polskiej monarchii nie przeszkadzały w korzystaniu z kulturowych zdobyczy Zachodu i nie ograniczały artystycznych kontaktów z krajami europejskimi, które za panowania Sasów uległy jeszcze rozszerzeniu. Z Niemiec, Francji, Niderlandów i Włoch sprowadzano do Polski nie tylko architektów i malarzy, lecz także rytowników; importowano nie tylko obrazy, lecz także sztychy. Wzorowano się na grafikach obcych mistrzów, bo w XVIII w. twórczość portretowa artystów rodzimych nie była jeszcze w stanie osiągnąć europejskiego poziomu. Jakie wzory późnobarokowego portretu mogli mieć do dyspozycji polscy graficy, gdyby chcieli z nich skorzystać? Odpowiedzią na to pytanie będzie prezentacja najlepszych grafików-portrecistów z ich wybranymi dziełami, które są zarówno charakterystyczne dla tej epoki, jak też perfekcyjne w tym gatunku przedstawień i w technice graficznej.

Wymieniani już wielokrotnie Martin i jego syn Johann Martin Bernigerothowie rytowali wiele portretów, których poziom nie zawsze był zadowalający, ale niektóre z nich są interesujące.

207

Wizerunek Jacoba Borna, tajnego radcy polsko-saskiego dworu, zmarłego w 1709 r., prezentuje go w ujęciu do kolan w postawie siedzącej, w ciemnej, bardzo obfitej, trefionej peruce na głowie, ubranego w *justaucorps* z wystającymi spod rękawów białymi mankietami. Z przodu aż po ramiona spowija go pofałdowana tkanina. Lewa ręka wspiera się na architektonicznym cokole, a prawa, odwrócona dłonią ku górze, wskazuje na podpis pod ryciną. Zwraca uwagę twarz portretowanego o bardzo charakterystycznych

<sup>96</sup> Była już o tym mowa w podrozdziale 4 (s. 86–87) dotyczącym portretów władców z powołaniem się na pozycję bibliograficzną zajmującą się tym problemem (przyp. 73 i 74).



rysach – duże wypukłe oczy, wielki garbaty nos, wąskie usta. W tle widoczna draperia o obszernych fałdach i kolumna o kanelowanym trzonie. Pierwowzorem dla tego portretu był obraz Davida Hoyera (1670–1720), malarza o dobrej renomie i może też dlatego ten graficzny wizerunek, choć dość wczesny, zawiera prawie wszystkie elementy tak typowe dla przedstawienia urzędnika państwowego (także i w 2. połowie XVIII w.). Kompozycja tego portretu jest prosta, nie ma żadnych ozdobnych form, draperie i kolumna świadczą o dostojności i wysokim urzędzie Borna, kontakt z widzem nawiązują jego oczy i gest ręki, który zgodnie z ideą epoki mówi: „To ja, wysoki urzędnik, któremu nieobce są tajniki władzy”.

Johann Martin Bernigeroth jest autorem dwóch portretów o zupełnie innym charakterze. Pierwszy z nich przedstawia generała Adama Heinricha Bose (zm. 1749) stojącego, w ujęciu do kolan, w zbroi, z regimentem w prawej ręce, podczas gdy lewa wskazuje na scenę potyczki rozgrywającą się w oddali. Lufa armaty na pierwszym planie, hełm z szyszakiem leżący na stole ozdobionym ornamentem, pod hełmem mapa; w tle namiot – wszystkie te rekwizyty wskazują na żołnierza, obrońcę kraju. Jego twarz o mocnej tektonice, surowa w wyrazie, przekonuje widza, że jest to ceniony i poważany dowódca. Drugi portret przedstawia Johanna Christopha Richtera, radcę górniczego, kolekcjonera muszli, człowieka o zasługach dla nauki. Dlatego też został przedstawiony na tle biblioteki z księgą w ręku i ze wspaniałymi muszlami zaprezentowanymi na stole. Ale jest on nie tylko uczonym, lecz także urzędnikiem królewskim i senatorem – te funkcje podkreślają obficie pofałdowana tkanina narzucona na jego *justaucorps*, widok z pałacem i parkiem w oddali i naturalnie charakterystyczny gest ręki, za pomocą którego uświadamia on widzowi swoje znaczenie jako uczonego i urzędnika.

Z warsztatu Johanna Jacoba Haida w Augsburgu wyszło wiele portretów najróżniejszych osobistości, rytowanych techniką mezzotinty. Jednym z nich jest wizerunek Samuela de Coccei, ważnej osobistości dworu króla Prus, wykonany według obrazu znanej malarki Rosiny Lisiewski. Portretowany w eleganckim stroju (wzorzysta kamizela, haftowany *justaucorps*, fryzowana biała peruka z końcami zawiązanymi w ozdobne supły) pojawia się w 3/4 postaci na całej powierzchni ryciny. Jest on do tego stopnia na pierwszym planie, że nie występuje na tle – kotary, biblioteki, pałacu w oddali – ale tło jest za nim, słoczone w niewielu wolnych partiach ryciny. Jego postać dominuje nad całą kompozycją. Wszystkie przedstawione tu rekwizyty (także herb, szpada u boku, fałdzista tkanina narzucona na fotel, na której opiera rękę, dokument trzymany w drugiej) przedstawiają portretowanego jako człowieka wszechstronnego – dostojnika państwowego, uczonego, zamożnego posiadacza i szlachcica. Jego oblicze nie ustępuje

całej reszcie – pełna twarz o podwójnym podbródku, godna w wyrazie, choć może nie nazbyt sympatyczna, daje się podziwiać, roztaczając przed widzem panoramę możliwości tego człowieka. Artysta pieczętował oprawą wszystkie szczegóły łącznie z elegancką, zdobioną ornamentem, prostokątną ramą, w której znajduje się portret.

211 Do portretów z 1. połowy XVIII w. o jeszcze dość skromnej, prostej kompozycji należy wizerunek Johanna Ernesta Schmidta (zm. 1732), rajcy gdańskiego, rytowany przez Jacoba Houbrakena z Amsterdamu, jednego z najbardziej znanych i płodnych holenderskich miedziorytników w tym okresie – także jego domeną były właśnie portrety. Wzoru do wizerunku Schmidta dostarczył Daniel Klein, malarz działający w Gdańsku. Rajca został przedstawiony w 3/4 postaci, w białej długiej peruce na głowie, lewą rękę złożył na piersi (a ściślej na jej wypukłym przedłużeniu), drugą wsparł na stole obok którego stoi. W tle fałdzista draperia i potężna kolumna – to rekwizyty świadczące jak zwykle o wysokim urzędzie portretowanej osobistości. Wykładany kołnierz z bardzo pięknie odtworzonej koronki i także mankiety wydobywające się spod rękawów jego ubioru – to jedyne elementy elegancji świadczące, razem z herbem umieszczonym na postumencie z napisem, że to człowiek należący do towarzyskiej elity miasta. Twarz rajcy oddaje z pewnością rzeczywiste rysy tego człowieka, jest to niewątpliwie jeden z najlepszych portretów tego 30-lecia.

212 W 1. połowie XVIII w. działał Johann Georg Wolfgang (zm. 1744), rytownik niemiecki pochodzący wprawdzie z Augsburga, ale od 1704 r. w służbie króla Prus w Berlinie. Jest on autorem podobizny wiceburmistrza Gdańska, Constantina Ferbera, a za wzór posłużył mu obraz malarza gdańskiego Johanna Benedikta Hoffmanna, namalowany w 1704 r.; portret graficzny powstał zapewne niewiele później. Ma on w sobie cechy jeszcze siedemnastowiecznego baroku w najlepszym wydaniu: bujność materii malarskiej (co jest odwzorowane w grafice), przepych i elegancję. Ferberowi nie towarzyszy wprawdzie jego herb, ale mimo to został przedstawiony jak prawdziwy dostojnik państwowy – w bogatym stroju, ciemnej, trefionej (jeszcze wyraźnie nawiązującej do mody poprzedniego wieku) peruce; za nim wspaniała draperia z frędzlami i fragment budowli z arkadą i elementami antycznej architektury. Rękę położył na kamiennej balustradzie, wychodząc niejako ze strefy obrazu do świata zewnętrznego. Ten portret jest bardziej oficjalny niż ten poprzedni, w wykonaniu Houbrakena, choć zawarto w nim siedemnasto-, a nie osiemnastowieczną ideologię (tę bardziej „antyczną” i pełną podtekstów, i też bardziej folezoficzną).

213 Interesującym wizerunkiem wykonanym również przez Wolfganga jest portret Kathariny Elisabethy Chwalkowskiej (zm. 1717), młodziutkiej narzeczonej Christopha Manteuffla, jednego z zaufanych urzędników Augu-

sta II, od 1711 r. pośła saskiego w Berlinie. Pierwowzorem dla tego portretu był obraz Pesne'a, namalowany w 1713 r. Rycina powstała już po śmierci 17-letniej panny, na co wskazuje zwrócony ku dołowi znicz trzymany przez jednego z dwóch aniołków towarzyszących owalowi z portretem. Wizerunek przedstawia portretowaną w półpostaci, w wysokim, upiętym z loków uczesaniu, w sukni z dekoltem i ozdobnymi rękawami. Na suknię udekorowaną girlandą z kwiatów narzucono pofałdowaną materię. Owalną ramę z portretem otula z boku także obfita draperia. Twarz przedstawionej jest wyraźnie bardzo młoda (malarz portretował ją w wieku 13 lat!), ale oczywiście strój dorosłej kobiety i także uczesanie sprawiają, że wygląda poważniej.

Pieter Schenk (zm. 1713) jest autorem wielu graficznych portretów osobistości z różnych krajów. Niemiec z pochodzenia, uczył się grafiki w Amsterdamie, tam się osiedlił i założył duży warsztat graficzny. Produkcja tego warsztatu obejmowała także portretowe mezzotinty, wśród których znajdują się dwa bardzo efektowne portrety. Do obu z nich pierwowzoru dostarczył Godfrey Kneller (zm. 1723), nadworny malarz królowej angielskiej Anny i Jerzego I, pochodzący z Niemiec, ale działający w Anglii, twórca bardzo licznych portretów (doliczono się ponad 300 graficznych portretów rytowanych według jego obrazów). Pierwszy wizerunek prezentuje księżną Mary Ormond z synem, Thomasem z Ossary. Księżna widoczna w 3/4 postaci została przedstawiona w pozie siedzącej z kilkuletnim chłopcem, który stoi przy niej, opierając się o kolana matki. W tle portretu widoczny jest krajobraz, a z prawej strony fragment budowli ogrodowej. Młodą damę przedstawiono w swobodnej, fałdzistej sukni, jej ciemne trefione włosy podpięto do góry, ale dwa długie loki spadają na ramiona. Obejmuje syna obiema rękami, podczas gdy ona sama – jej oczy nie patrzą na widza – sprawia wrażenie lekko zamysłonej. Bardzo naturalny jest ten gest małego chłopca, który dzięki przytuleniu do matki czuje się bezpieczny i zerka ciekawie ku obserwatorom. Jest faktem, że portrety malowane (czy sztychowane) w XVIII w. w Anglii nie przyjęły całkowicie formuły wypracowanej we Francji i stosowanej także w innych krajach europejskich, która stawiała na pierwszym miejscu potrzebę reprezentacji, hierarchię urzędu czy stanu, podkreślając zewnętrzne oznaki świadczące o znaczeniu portretowanego, a nie wnikając do jego wnętrza z zamiarem wydobycia cech charakteru lub chociażby przekazania aktualnego nastroju. Takim przykładem jest właśnie omówiony powyżej portret. Schenk uchwycił w nim zapewne to, co przekazał malarz, a więc tę właśnie inną, „angielską” charakterystykę modelu. Drugi wizerunek, odwzorowany przez rytownika również z obrazu Knellera, przedstawia Williama, księcia Gloucesteru, syna królowej Anny. Chłopiec stoi na tarasie w uroczystym, częściowo antykizowanym

222

223

stroju, a narzucony na jego ubiór płaszcz, podtrzymany jedną ręką, spływa z przodu na posadzkę. Obok księcia stoi wielki wazon z kwiatami, obfita draperia w tle i kolumna, za którą są widoczne balustrada i drzewa – wszystkie te rekwizyty podkreślają reprezentacyjność tego portretu, jako że jest to przecież portret przyszłego władcy. Także prawa ręka chłopca, co znamy z wielu portretów, otwiera się w geście, który odbieramy jako wskazanie na siebie samego, przypominające widzom o znaczeniu i godności portretowanego.

Z lat 30. XVIII w. pochodzą znakomite portrety Bernharda Vogela, ucznia Ch. Weigela i E. Ch. Heissa. Vogel (zm. 1737) pracował w Augsburgu i Norymberdze głównie w technice mezzotinty, tworząc swoje graficzne portrety według obrazów Johanna Kupetzky'ego (1666–1740). Jego dziełem są m.in. portrety Krystyny Eberhardyny, Marii Józefy, cara Piotra Wielkiego, portret malarza Kupetzky'ego z synem, portret nadwornego złotnika Augusta II, Melchiora Dinglingera. We wszystkich swoich portretach Vogel udowadnia, jak znakomicie opanował technikę mezzotinty i to, że jest dobrym rysownikiem. Potrafi wykorzystać zalety mezzotinty: w przedstawianiu twarzy – oddanie malarskiego światłocienia, walor ciemnego tła, które pozwala wydobyć się twarzy portretowanego na zewnątrz, możliwość niemal naturalistycznego odtworzenia materiałów (aksamit jest „aksamitny”, a futro „futrzone”). I wreszcie za pomocą środków graficznych umie zindywidualizować twarze przedstawianych ludzi. Jako przykład nich posłuży wizerunek Dinglingera, który przedstawia złotnika w półpostaci, na lewe ramię ma narzucony obszerny płaszcz o licznych fałdach, pod szyją rozpięty kołnierzyk koszuli, na krótkich fryzowanych włosach nosi aksamitną czapkę. Mistrz trzyma w rękach atrybuty swojego zawodu. Jego nazbyt pełna twarz, występująca wyraźnie z ciemnego tła, przyciąga uwagę obserwatora, artysta patrzy na widza z dumą, godnością i spokojem.

Bardzo interesującym portretem z serii wizerunków artystów jest podobizna Susanny Marii Dorsch (zm. 1765), dzieło Valentina Daniela Preislera (zm. 1775). Pochodził on z rodziny malarzy i rytowników czeskiego pochodzenia, osiedlonej od połowy XVII w. w Niemczech. Susanne była żoną jego brata, Johanna Justina Preislera i sama pochodziła z rodziny norymberskich twórców medali, stempli i gemm. Artystka wykonywała gemmy i pieczęcie w szkłe i stali. Mówiono o niej, że jej talent przewyższał umiejętności jej ojca i brata, a poza tym odznaczała się niezwykłą pracowitością. Sporządziła niewiarygodną ilość prac, co dokumentuje nawet jej portret, namalowany przez jej męża, a rytowany przez szwagra. Na tym wizerunku została przedstawiona w półpostaci, prawdopodobnie w swojej pracowni (na ścianie wiszą medaliony, plakiety a na konsoli stoi rzeźba), przy stole, na którym stoi szafka z wysuwanymi szufladkami przeznaczono-

na do przechowywania medali i gemm (na stole leży też rylec). W lewej ręce trzyma gemmę, którą prezentuje widzowi. Artystka ma na sobie suknię z dekoltem ozdobionym udrapowanym materiałem z kokardkami i w talii owija ją aksamitna tkanina z malowniczymi fałdami. Jej twarz, odtworzona bez jakichkolwiek upiększeń, oddaje wiek tej maksymalnie 36-letniej kobiety (datowanie według daty śmierci rytownika) i zwraca uwagę indywidualnością rysów. Artystów przedstawiano zawyczaj w swobodniejszym stroju niż osoby występujące niejako oficjalnie w roli przedstawicieli sprawowanego urzędu lub reprezentantów społecznych elit. Potwierdzają to obydwaj portrety artystów – Susanne nosi fantazyjną, swobodną suknię, a Dinglinger ma rozpięty kołnierzyk koszuli – było to dość charakterystyczne dla wizerunków malarzy czy rytowników już nawet wcześniej i miało być zapewne elementem swobody i malowniczości przysługujących artystom, których nie krępowały wymogi mody do tego stopnia, jak innych portretowanych, reprezentujących szacowny urząd czy stan. Ale artysta w tej epoce to już nie tylko rzemieślnik i człowiek wolnego stanu, on tworzy sztukę, która go niejako nobilituje, i takiemu twórcy należy się szacunek i uznanie – dokumentuje to owa fałdzista, praktycznie niefunkcjonalna płaszczomateria, występująca jako część ubioru zarówno na portrecie Susanne Dorsch, jak i na wizerunku Dinglingera, rekwizyt nieodzowny w portretach osiemnastowiecznych osobistości, i zauważalny już wcześniej w wyobrażeniach władców. 215 216

Lorenzo Zucchi, rytownik włoski, pracujący w Dreźnie, który wykonał wiele portretów osobistości dworu Augusta III w Saksonii i w Polsce, jest też autorem wizerunku Henryka Brühla, wszechwładnego królewskiego ministra. Portret nie jest datowany, ale pochodzi najprawdopodobniej z około połowy XVIII w., a jego pierwowzorem był obraz Louisa de Silvestre'a. Ten wizerunek jest niewątpliwie w swej formie, zdobnictwie i charakterze portretem rokokowym. Portretowany został pokazany w półpostaci, w białej peruce *en catogan* na głowie, odziany w zbroję i w narzucony na nią fałdzisty płaszcz, udekorowany licznymi orderami. Półpostać ministra została ograniczona owalną, profilowaną ramą oplecioną palmowymi liśćmi, którą od góry zwieńcza efektowna muszla. Dołem owal oplatają festony z kwiatów, a tarcza herbowa znajdująca się w lewym rogu ryciny, tuż przy napisie umieszczonym na kamiennym postumencie (ucharakteryzowanym na stary kamień), ma ozdobną formę fantazyjnego rulonu. Tłem dla owalu z wizerunkiem jest mur urozmaicony przez różne formy kamienia i elementy architektoniczne. Ładnie i precyzyjnie zakomponowane motywy dekoracyjne są lekkie i eleganckie. Oblicze ministra, o delikatnej charakteryzacji, nie narzuca się widzowi, ale mimo to nieustępliwie demonstruje swoją obecność. 214

218 Zaprezentujemy jeszcze portrety dwóch par małżeńskich, parę królew-  
219 ską – Ludwika XV i Marię Leszczyńską oraz cesarską – Marię Teresę i jej  
220 małżonka Franciszka I. Stanowią one znakomitą ilustrację absolutystycz-  
221 nej idei portretu władcy oraz są odbiciem gustu epoki późnego baroku.

Nicolas de Larmessin (IV) (zm. 1755), nadworny grafik króla Francji, stworzył na podstawie obrazów Jeana Babtisty van Loo (zm. 1765), z pochodzenia Flandryjczyka, nadwornego portrecisty francuskiego dworu, reprezentacyjne całopostaciowe i wielkoformatowe portrety króla i królowej Francji. Stanowią one dla siebie pendent jako przedstawienia tych samych rozmiarów, o podobnej kompozycji, przeznaczone najczęściej do równoczesnego eksponowania<sup>97</sup>. Królowa została przedstawiona w stroju koronacyjnym – w sukni będącej niewątpliwie arcydziełem ówczesnej mody, uszytej z haftowanej w burbońskie lilie ciężkiej tkaniny, ozdobionej wstawkami z kompozycją haftu i naszytych klejnotów, z rękawami pokrytymi suto marszczonymi koronkami; na ramiona władczyni narzucono podbity gronostajami obszerny królewski płaszcz, opadający z lewej strony malowniczą kaskadą na stojący za królową tron. Maria, kunsztownie uczesana, z kolczykami w uszach, klejnotem we włosach i bransoletami z pereł, jedną ręką podtrzymuje suknię, a drugą dotyka leżącej na poduszce korony. Poduszka, ozdobiona liliami, spoczywa na stoliku konsolowym z bogatą snycerską dekoracją. W tle portretu, jak zwykle na tego rodzaju przedstawieniach, znajduje się para potężnych kolumn na cokółach, a z drugiej strony jest widoczna, przewiązana sznurem z chwastami, obfita draperia.

218 Portret Ludwika XV, 16-letniego młodzieńca<sup>98</sup>, jest pod względem kompozycji podobny do portretu jego żony. Władca stoi w wyroku, odziany w *justaucorps*, na który nałożono kirys przepasany wstęgą orderową, biodra portretowanego opasuje przewiązana szarfa, której szerokie końce tworzą fantazyjny, zawieszony w powietrzu splot. Płaszcz królewski został zarzucony na stół konsolowy, na nim leży ozdobiony laurem hełm z pióropuszem w kompozycji z berłem. Prawą rękę król wspiera na regimencie opartym o stół, lewą ujmuje się pod bok, przy którym widnieje przytroczona szpada. Tłem dla portretu jest z lewej strony partia nieba zaciągniętego chmurami, z prawej – kolumna i skłębiona draperia, która opada na

---

<sup>97</sup> H. Widacka, *O graficznych portretach...*, s. 27. Widacka pisze o portrecie Ludwika XV, który został zmieniony w stosunku do stanu pierwotnego i nie może stanowić oczywiście pendant do ryciny jego małżonki, Marii Leszczyńskiej. Pierwotna wersja tego portretu (dzieło Larmessina) znajduje się w Gabinetie Rycin i Rysunków Europejskich MNW.

<sup>98</sup> Ibidem. Rycina nie jest datowana, ale płótno van Loo pochodzi z 1726 r., a graficzne portrety obojga małżonków zostały zaanonsowane w paryskim czasopiśmie „Mercure” w czerwcu 1727 r. i opublikowane zapewne wkrótce po tej dacie. Znany jest także fakt, że odbitek ryciny ze swoim portretem Ludwik ofiarował w 1730 r. Republice Genewskiej.

dół, łącząc się z rozścielonym na ziemi płaszczem gronostajowym. Pod blatem stolika z bogatą snycerką (z rozpoznawalnymi dla obserwatora elementami) widnieje postać barokowego aniołka trzymającego w obydwu rękach wiązkę różeg liktorskich. Wydaje się jednak, że ten motyw, aczkolwiek mieści się oczywiście w szerokim programie idei przedstawiania władcy, nie jest „żywą” postacią alegoryczną, towarzyszącą wyobrażeniom portretowym (dużo częściej w XVII w.), lecz motywem zdobniczym uświetniającym meblowy rekwizyt.

Oba powyższe omówione portrety są znakomitym przykładem reprezentacyjnych portretów władców w XVIII w. w redakcji francuskiej, który to wzór (począwszy od portretu Ludwika XIV) został narzucony, w mniejszym lub większym stopniu, prawie całej Europie. W tych wizerunkach mamy do czynienia z silnym skomasowaniem wielu modelowych elementów, które w różnej ilości i intensywności były przejmowane przez lepsze lub gorsze przedstawienia portretowe.

Cesarzowa Austrii Maria Teresa i jej małżonek Franciszek I, oba graficzne wizerunki stanowiące pendant względem siebie, rytował Andreas Philipp Kilian (1714–1759), wzorując się na portretach namalowanych przez Martina van Meytensa Mł. Malarz ten, pochodzący ze Sztokholmu, większość swego życia spędził w Wiedniu, będąc ulubionym malarzem Marii Teresy, w 1759 r. został nawet dyrektorem wiedeńskiej Akademii. Andreas Philipp Kilian, pochodzący ze znanej rodziny augsburskich rytowników, cieszył się uznaniem Augusta III, który w 1744 r. mianował tego artystę polskim i saskim nadwornym rytownikiem. Wizerunki cesarskiej pary grafik odwzorował z pewnością po 1744 r., jako że w sygnaturze uwidocznionej na rycinach podał swój tytuł: „... REG. M. POL. ET EL. SAX. CALC. AUL. ...”. Maria Teresa i jej małżonek zostali przedstawieni w 3/4 postaci. Władczyni – w bogatej, obszernej, ozdobionej haftami sukni z dekoltem i rękawami obszytymi koronką. Przez jej lewe ramię przerzucono wzorzystą, pofalowaną draperię spływającą do przodu i do tyłu. Cesarzowa trzyma w prawej ręce berło, a lewą, o rozwartą dłoń, opiera o poduszkę leżącą na stole (pokazany tylko fragment blatu z rzeźbiarską dekoracją poniżej), na której spoczywają korony. W tle z lewej strony widoczne są: fragment kolumny, zwieszająca się draperia ze sznurami zakończonymi chwastami i drzewa, z prawej strony – obłoki. Franciszek I – w zbroi i długiej trefionej peruce na głowie, jest przewiązany w pasie szeroką ozdobną szarfą. Prawą ręką ujmuje regiment oparty o stół, na którym na poduszce spoczywają korony i berło, lewa ręka wsparta pod bok znajduje dodatkowe oparcie na węźle przewiązanej szarfy. Z jego lewego ramienia spływa ku przodowi i tyłowi ozdobna, nadzwyczaj „ruchliwa” draperia. Nad stołem z regałiami i w górnej strefie ryciny widoczne są także większe i mniejsze

220

221

połacie zdobionej miejscami haftem, poskręcanej w różnych kierunkach, tkaniny, spod której wyłania się jeszcze pokryta liśćmi gałąź. Z tyłu za monarchą widoczne jest niebo z obłokami i fragment bitwy. Oba wizerunki są typowymi portretami osiemnastowiecznych władców: są efektowne dzięki znakomicie odtworzonym strojom, ozdobnym rekwizytom i oznakom władzy, a ich barokowy dynamizm wyraża się w szatach, draperiach i bogatej dekoracji rekwizytów, natomiast same postacie są statyczne, zastrygnięte w bezruchu. Twarzom cesarskiej pary nadał artysta rysy zdecydowanie portretowe, ze znamionami tuszy i wieku.

Przedstawione powyżej przykłady portretów graficznych, które są typowe w swojej klasie i jednocześnie artystycznie poprawne lub zwracają uwagę tym właśnie, że odbiegają nieco od powszechnie stosowanych w tej epoce kryteriów, pozostając dziełami perfekcyjnymi rysunkowo i graficznie, można uznać za szczególnie wartościowe pod względem artystycznym. Wiele z nich trafiło w formie lepszych lub gorszych odbitek do licznych już w Niemczech, Niderlandach czy Francji zakładów graficznych i było wykorzystywanych jako materiał ilustracyjny lub na nich wzorowali się inni rytownicy, którzy nie mieli bezpośredniego dostępu do oryginalnych dzieł malarskich. Grafika portretowa w Polsce nie osiągnęła jeszcze ani takiego poziomu jak w Niemczech, Francji czy Anglii, ani nie miała jeszcze takich możliwości technicznych, ale materiał graficzny, który docierał do artystów działających w Polsce dawał wiedzę i orientację, pozwalał na próby w tej dziedzinie, chociażby początkowo przez proste naśladownictwo. Portrety graficzne na dobrym poziomie zachęcały artystów do uprawiania tego rodzaju sztuki, a w odbiorcach mogły obudzić instynkt posiadacza i zbieracza. Rozwój grafiki, naturalnie nie tylko portretowej, wymagał perfekcyjnych umiejętności technicznych, które warunkowały eksperymenty w tej dziedzinie, prowadzące do nowych efektów i do powstania obok grafiki reprodukcyjnej i ilustracyjnej grafiki twórczej, prawdziwie autorskiej.





I A C O B B O R N  
S. R. M. POLON. ET ELECT. SAX.  
CONSIL. INTIM.

207. Martin Bernigeroth według obrazu Hoyera, Portret Jacopa Borna, tajnego radcy polsko-saskiego dworu (zm. 1709)



208. Johann Martin Bernigeroth, Portret Adama Heinricha Bose, generała (zm. 1749)



209. Johann Martin Bernigeroth, Portret Johanna Christopha Richtera, radcy górniczego, kolekcjonera muszli

*Johannes Chris-  
tophorus Richter*  
*L. R. M. Polon.  
 & Elect. Saxon.  
 Consil. Cam. ac  
 Rec. Metall.  
 Silla atque Senator.  
 Natus d. 29. Octob. 1699.*

210. Johann Jacob Haid według obrazu Rosiny Lisiewski, Portret Samuela de Coccei, ważnej osobistości na pruskim dworze



SAMUEL L. B. DE COCCEII,  
*S. Reg. Majest. Borussiae, Sanctissimae Conaellii atque Status  
 Minister, Tribunalium omnium tam Electoralium quam  
 civilium Praeses primarius, Dynasta in Wissecken,  
 Kreis, Kerpke, Lissa, &c.*



IOHANNES ERNESTUS SCHMIDT  
 CONSUL CIVITATIS GEDANENSIS  
*Natus d. 25 Jan. 1683. Obiit d. 27 Sept. 1732*

211. Jacob Houbraken, Portret Johanna Ernsta Schmidta, rajcy gdańskiego (zm. 1732)



212. Johann Georg Wolfgang według obrazu  
 Johanna Benedicta Hoffmanna, Portret  
 Constantina Ferbera, burmistrza Gdańska  
 (zm. 1744)





214. Lorenzo Zucchi według obrazu L. de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, I ministra Augusta III



SUSANNA MARIA CHRISTOPH DORSCHÆ PRÆSTANTISSIMÆ GEOMÆTRICÆ CALCULATORIS ET  
 JO. MATH. V. PREISLERI ACADEMIÆ DOCTORUM NORICÆ DIRECTORIS MARITÆ  
 Dat pretium gemmis PREISLERI Patris Avique  
 Conjugis ac Soceri fulgida luminibus

J. Just. Preller pinxit.

V. d. Dan. Preisler sculpsit.

215. Valentin Daniel Preisler, Portret Marii Susanny Dorsch, artystki (zm. w 1765 r.)





*Louis Quinze Roy de France et de Navarre*

Le Peint a Paris chez M. de Larmessin, graveur du Roi, rue des Noyers. A la 7<sup>e</sup> porte cochere a main droite entrant par la rue d'Anjou.

218. Nicolas IV de Larmessin według obrazu J.B. van Loo, Ludwik XV, król Francji





*Se vend à Paris Chez N. de Lormesin, oncle du Roy, rue des Neiges*  
*à la 7<sup>e</sup> porte cochée à main droite en entrant par la rue S. Jacques*

*Marie Princesse de Pologne Reine de France*  
*Et de Navarre.*

219. Nicolas IV de Larmessin według obrazu J.B. van Loo, Maria Leszczyńska, małżonka króla Francji, Ludwika XV



MARIA  
 HUNGARIE  
 AVGVSTÆ  
 ORBIS  
 NOSTRI TEMPORIS



TERESA  
 BOHEMIE REGINA  
 CONIUGI  
 DELICIIIS  
 PALLADI

MARTIN DE MEYTENS PINXIT

PHILIPPUS KILIANUS REG. A. POL. ET EL. AV. CMC. ET SCVL. SIT.

JOHANNES DANIEL

HERZ. HUNGOR. EXCUD. AVGVSTO. COM. PRIV. J. C. HAT.

D D D  
 OMNIVM HVSVLLIM  
 DEVOTISSIMA  
 I. D. HERZ. TUN

220. Andreas Philipp Kilian według obrazu Martina Mł. van Meytensa, Maria Teresa, cesarzowa Austrii



FRANCISCO  
CAESARI  
PIO FELICI  
ORBIS  
ARTIVM



PRINCO  
INVICTISSIMO  
AVGVSTO  
PACIFICATORI  
STATORI

MARTINVS DE MEYTENSIS PINXIT

1740. ANNO REGNANDI IMPERII FRANCISCAVI I. AETATE 35. ANNO 1740. PINXIT MARTINVS DE MEYTENSIS

DDDD  
OMNIVM HVIVS  
IMPERII  
ET REGNI  
STAVROBVRGICORVM  
ET BOHEMICORVM  
RVM

221. Andreas Philipp Kilian według obrazu Martina Mł. van Meytensa, Franciszek I, małżonek Marii Teresy



222. Pieter Schenk według obrazu G. Knellera, Mary Ormond z synem, Thomasem z Ossary



223. Pieter Schenk według obrazu G. Knellera, William, książę Gloucesteru, syn królowej Anny

475

### III. Portret graficzny – treść i forma

#### 1. Portretowani

Dla istnienia i rozwoju portretu mają znaczenie nie tylko jego twórcy, malarze, rysownicy czy graficy obdarzeni większym lub mniejszym talentem, lecz także osobiste upodobania jednostki, modela, które działają hamująco lub pobudzająco na kształtowanie się portretu, stąd ważne jest, kogo on przedstawia. Dużą rolę odgrywa tu gust laika. W wypadku portretu częściej niż w innym gatunku sztuki dochodzi do konfliktu między zleceniodawcą i wykonawcą, ponieważ portretowany sam jest przedmiotem zamówienia, sam jest modelem. Życzenia portretowanych realizują się w zadaniu portretu, który jest odtworzeniem portretowanego i pamiątką na długie lata<sup>99</sup>.

#### *Władcy i ich rodzina*

W grafice portretowej XVIII w. najliczniejsze są bez wątpienia wizerunki królów Polski, Augusta II i Augusta III i ich rodziny. Jest to zrozumiałe z uwagi na największe możliwości władców jako zleceniodawców, którzy byli w posiadaniu odpowiednich środków finansowych (aczkolwiek ryciny nie wymagały takich nakładów jak obrazy sztalugowe), jak też mieli do dyspozycji najbardziej znanych i najzdolniejszych grafików, dla których takie zamówienia były wyróżnieniem, gdyż przyczyniały się do ugruntowania ich sławy i popularności. Portrety królów służyły im samym jako narzędzie propagandy, co miało szczególnie istotne znaczenie w wypadku graficznych wizerunków dostępnym szerszemu kręgowi odbiorców, niż obrazy sztalugowe. Portrety panujących, wydawane okazjonalnie jako po-

---

<sup>99</sup> W. Waetzoldt, *op. cit.*, s. 19–20.

jedyncze plansze, odgrywały niekiedy rolę dzisiejszych fotografii. Były one również kolekcjonowane (także w królewskiej rodzinie) przez ujawniających się już w XVIII w. zbieraczy grafiki<sup>100</sup>. Odgrywały też ważną rolę jako ilustracje w ukazujących się już w dużych ilościach od początku XVIII w. wydawnictwach okazjonalnych, np. popiersie Augusta II w owalu z bardzo dekoracyjnym obramowaniem (akant, aniołki) i sceną bitwy pod Kaliszem, zamieszczone w kolorowanej wersji w *Atlas Royal* (tom *Dresden*) lub w magazynach wydawanych co jakiś czas w postaci grubych, zaopatrzonych w liczne ilustracje tomów, jak np. „Historisches Labyrinth der Zeit” lub „Annalium Ferdinandeorum”<sup>101</sup>. Ryciny wklejano na przygotowane z góry miejsca z ozdobną ramką, a środek ramki wycinano przed umieszczeniem w tym obramowaniu ilustracji – wymagały tego względy techniczno-edytorskie, bo wtedy karta nie była zbyt gruba i grafika układała się dobrze w foliale, nie powodując nadmiernego przyrostu jego grubości. Niekiedy format tych rycin był większy niż format periodyków, do których były wklejane i wtedy planszę graficzną bardzo precyzyjnie składano w taki sposób, aby zmieściła się w publikacji. Przy oglądaniu, po rozłożeniu takiej ilustracji, okazuje się, że ma ona nadspodziewanie pokaźne wymiary. Wizerunki obu królów ukazywały się też w różnych innych publikacjach o niższej randze, np. kalendarzach, stanowiąc przyjemne urozmaicenie podawanych tam informacji skierowanych do przeciętnego „konsumenta” lektury. Drugie miejsce pod względem popularności w obrębie rodziny królewskiej zajmują małżonki Sasów. Wizerunki Krystyny Eberhardyny występują dosyć często, ale na rycinach wykonywanych przez obcych artystów (Schenk, Bernigeroth, Vogel, Sysang), co jest zrozumiałe z uwagi na fakt, że oficjalnie nigdy nie została królową polską. Maria Józefa, żona Augusta III, koronowana ma królową Polski i żyjąca ze swoim królewskim małżonkiem w szczęśliwym i pobłogosławionym licznymi potomkami stadle, jest odtwarzana także głównie przez rytowników obcych, jak np. Bernigeroth, Daulla, Vogel, Hafner, Schmidt, Zucchi, ale nie wyłącznie; znany jest też

<sup>100</sup> *Englische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Ausstellung der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, 30. November 1984 bis 3. Februar 1985; autor wystawy i katalogu – Uwe Westfeling; P. Berghaus, *Das Bildnis des Arztes in der Graphik*, w: *Porträt 2. Der Arzt. Graphische Bildnisse des 16.-20. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Katalog wystawy w Westfälisches Landmuseum für Kunst und Kulturgeschichte w Münster (potem w Kolonii i Offenburgu), Münster 1978, s. 25.

<sup>101</sup> *Historisches Labyrinth der Zeit Darinnen Welt = Haendel Absonderlich aber die richtigen Lebens = Beschreibungen aller jetzt lebenden und verstorbenen Koenige in Europa und theils Asia [...]*, oprac. H. Anshelmus von Ziegler und Kliphausen..., wyd. Gleditsch der Aeltere, różne lata wydania np. 1701 lub 1718; i *Annalium Ferdinandeorum [...]* *Darinnen damals [...]* *Mit vielen Kupferstichen gezieret [...]*, oprac. F. Ch. Khevenhiller..., wydał w Lipsku M. G. Weidman w np. 1721 (wydano większą ilość tomów).

jej wizerunek wykonany przez Franciszka Balcewicza, przedstawiający królową z budowlą kościelną umieszczoną w obrębie ryciny. Istnieją także graficzne portrety metres Augusta II, zwłaszcza Anny Konstancji von Cosel, pozamałżeńskich dzieci Augusta II, szczególnie synów: Maurycego hr. von Sachsen, Fryderyka Augusta Rutowskiego, Jana Jerzego zwanego Chevalier de Saxe i córek (nie wszystkich). Znane są też liczne podobizny Fryderyka Augusta, syna Augusta II i Krystyny Eberhardyny, jako księcia, zanim został jeszcze królem Polski, potem jako monarchy oraz dzieci, jego i Marii Józefy. Do najczęściej portretowanych w grafice należą: synowie – Fryderyk Krystian, Karol, Franciszek Ksawery, Albert Kazimierz, Klemens Waclaw i córki – Maria Amalia, Maria Józefa i Maria Anna (wydane bardzo korzystnie za mąż). Wymienionych wyżej członków rodziny obu Sasów prezentują prawie wyłącznie ryciny grafików obcych, głównie niemieckich (prym wiodą Bernigerothowie, Sysang i artyści zatrudniani bezpośrednio przez Sasów, jak np. Lorenzo Zucchi). Jest to zrozumiałe, tę samą zasadę, wynikającą ze związków rodzinnych bądź dynastycznych czy wręcz z sympatii do określonego państwa czy narodu, odzwierciedlają graficzne portrety króla Polski, a potem księcia Lotaryngii, Stanisława Leszczyńskiego, jego żony i córki Marii, żony Delfina, a potem króla Francji, Ludwika XV. Ich autorami są w większości graficy francuscy, choć oczywiście nie tylko.

*Urzędnicy królewscy: dostojnicy świeccy i duchowni;  
magnaci i szlachta*

Do drugiej grupy najczęściej portretowanych należą wysocy urzędnicy królewscy, przedstawiciele największych rodzin magnackich w Rzeczypospolitej. Są tu m.in. Czartoryscy, Denhoffowie, Jabłonowscy, Lubomirscy, Małachowscy, Mniszchowie, Ossolińscy, Pacowie, Poniatowscy, Potoccy, Radziwiłłowie, Sanguszkowie, Sapiehowie, Szembekowie, Tarłowie, Wiśniowieccy, Załuscy, Zamoyscy. Wśród tych najmożniejszych i najbardziej znaczących są świeccy i duchowni dostojnicy i wysocy urzędnicy państwowi. Do najczęściej prezentowanych dostojników świeckich należą: Stanisław Jabłonowski, pamiętający jeszcze czasy króla Jana, z którym poszedł pod Wiedeń, przeciwnik Sasów, zmarły w pierwszych latach XVIII w.; Jan Fryderyk Sapieha, kanclerz wielki litewski, mecenas artystów; Jan Małachowski, kanclerz wielki koronny, posiadacz wielkiej fortuny; Franciszek Maksymilian Ossoliński, podskarbi i kaclerz wielki koronny; Jan Klemens Branicki, hetman polny koronny; Michał Kazimierz Pac, hetman wielki litewski; Michał Kazimierz Radziwiłł „Rybeńko”, wojewoda wileński i kanclerz wielki litewski, z całą plejadą swoich przodków i potomnych w słynnym graficznym rodzinnym pocście, odpowiedniku jego malarskiej galerii

antenatów. Wśród portretów wybitnych dostojników duchownych widzimy Jana Kazimierza Denhoffa, kardynała; Antoniego Sebastiana Dembowskiego, biskupa płockiego; Adama Stanisława Grabowskiego, biskupa warmińskiego; Jana Aleksandra Lipskiego, wiernego stronnika Augusta II, kardynała; Władysława Aleksandra Łubieńskiego, prymasa Polski; Teodora Potockiego, arcybiskupa i prymasa Polski; Michała Radziejowskiego, kardynała; Kajetana Sołtyka, biskupa krakowskiego; Antoniego Krzysztofa Szembeka, arcybiskupa gnieźnieńskiego i prymasa; Leona Szeptyckiego, biskupa lwowskiego; Andrzeja Chryzostoma, Andrzeja Stanisława Kostkę i Józefa Andrzeja Załuskich, biskupów o nieocenionych zasługach dla rozwoju nauki w XVIII w. Rzadkie są wizerunki wysokich duchownych innych wyznań, np. prawosławnego jak Łazarz Baranowicz, arcybiskup czernihowski i Cyprian Żochowski, arcybiskup połocki i acybiskup metropolita kijowski.

Graficzne wizerunki prezentują także przedstawiciele szlachty w wielkim wyborze. Jest wśród nich wielu dobrze urodzonych, choć nie tak dobrze znanych i nie tak często portretowanych jak poprzednio wymienione osobistości. Często byli to ludzie nietuzinkowi, wierni raz obranej idei jak Daniel Ernest Jabłoński (1660–1741), wybitny pisarz i działacz-desydent, senior Jednoty Braci Czeskich w Polsce, mianowany przez króla Prus kaznodzieją nadwornym najpierw w Królewcu, a potem w Berlinie. Naukową pasją odznaczał się Józef Aleksander Jabłonowski (1711–1777)<sup>102</sup>, mecenas nauki, wydawca, przyjaciel biskupa Józefa Andrzeja Załuskiego, głównego twórcy Biblioteki Załuskich. Swoim zamiłowaniem kolekcjonerskim dał wyraz Tomasz Czapski (1711–1784), starosta knyszyński (starostw posiadał o wiele więcej, miał rozległe dobra i złą opinię jako człowiek), zbierając dzieła sztuki, a jego zbiory stały się później podwaliną dla Biblioteki i Muzeum Krasińskich w Warszawie. Postacią znaną, choć nie zawsze z dobrej strony, był Iwan Mazepa, podczaszy czernihowski i hetman kozacki (od 1687 r. zadnieprzański). Jego życie było bardzo barwne i urozmaicone, a on sam jawi się jako postać kontrowersyjna (zmieniał orientacje polityczne, nie był pewnym sojusznikiem i nie zawsze można było liczyć na jego lojalność). Mazepa był wszakże wykształconym człowiekiem, znał języki obce, miał wielką bibliotekę i opiekował się Akademią Mohylańską w Kijowie.

---

<sup>102</sup> Józef Aleksander Jabłonowski osiedlił się w 1768 r. w Lipsku, gdzie przy uniwersytecie założył towarzystwo *Societas Jablonoviana*. Zadaniem towarzystwa było popieranie nauk. Punkt ciężkości jego badań spoczywał na problemach słowiańsko-historycznych. Wyniki tych badań, ocenione przez profesorów lipskiego uniwersytetu, zostały opublikowane w cyklu „Acta Societatis” (E. Tomicka-Krumrey, *Die Gelehrsamkeit und das Buchwesen*, „Dresdner Hefte”, 1997, nr 50, s. 32).



Wśród przedstawionych na rycinach są także tacy, o których niewiele wiemy np. Ignacy Dębiński, chorąży krakowski; Krzysztof Kazimierz Kłocki, gubernator księstwa śluckiego i kopylskiego; Józef Tadeusz Kierski, sekretarz króla, biskup przemyski; Antoni Łoś, wojewoda pomorski; przedwcześnie zmarły mały Jerzy Ogiński; Adam Śmigieński, cześnik i starosta; Andrzej Kazimierz Zawisza, pisarz; Jerzy Wawrzyniec Zemła, pisarz sądowy. Graficzne wizerunki prezentują nam również duchownych niższej rangi, katolickich i protestanckich, proboszczów i pastorów (głównie z Gdańska i Torunia, a niekiedy z Elbląga), a także zakonników. Wśród nielicznej grupy grafików rodzimych byli artyści, którzy ze szczególnym upodobaniem odtwarzali zakonników uznanych za wielce zasłużonych. Niektórzy z przedstawionych zmarli jeszcze w XVII w., inni już w XVIII, tak więc takie wizerunki były rodzajem hołdu i pamiątki ufundowanej zapewne przez klasztor, z którym byli związani, często jako przeorzy lub opaci, podobnie jak opaci Stanisław Sierakowski czy Rafał Chyliński. Ryciny tego okresu prezentują też postacie duchownych, obdarzonych szczególnymi właściwościami czy talentami, jak Jozafat Brażyc, bazylianin-egzorcysta, lub Michał Falck z Gdańska i Jan Heinius, słynni kaznodzieje.

### *Mieszczanie. Uczni. Chłopi*

Stan mieszczański reprezentują trzy wymienione wcześniej miasta, na czele z Gdańskiem. W pierwszym rzędzie widzimy na portretowych planszach wysokich urzędników miejskich: burmistrzów, jak Johann Ernest Schmieden, Konstanty Ferber, wiceburmistrzów, jak Albert Borkowski, Jacob Heinrich Zerneck, rajców miejskich, jak Karl Friedrich Schlieff, Johann Bentzmann I. Oprócz nich można zobaczyć uczonych, często duchownego stanu, profesorów uczelni katolickich m.in. Johanna Hellera, doktora teologii, Antoninusa Cloche'a, profesora teologii, Krzysztofa Hartknocha, historyka, profesora gimnazjum w Toruniu, Gottfrieda Lengnicha, słynnego prawnika i historyka, znawcę prawa polskiego, Szymona Weissa, teologa i profesora w Toruniu; Jacoba Theodora Kleina, kolekcjonera, przyrodnika, założyciela muzeum przyrodniczego; lekarzy m.in. Johannes Ernestusa Schmidta, Christiana Bucciusa, medyka gdańskiego, a także sportretowanego podczas pobytu w Polsce słynnego okulistę Joana Taylora Equesa<sup>103</sup>.

Czy można cokolwiek powiedzieć o wizerunkach przedstawicieli najniższego stanu w XVIII w., o graficznych portretach wieśniaków? Chłopi

<sup>103</sup> Leczył m.in. najstarszego syna Augusta III, a monarcha mianował go swoim nadwornym okulistą (H. Widacka, *Grafika portretowa...*, s. 10, przyp. 19).

nigdy siebie sami nie przedstawiali i prawie nigdy o sobie nie pisali. Ich przedstawienia i teksty o nich były najczęściej dziełem miejskich artystów i pisarzy. Przedstawiciel chłopskiego stanu pojawiał się jako pewien ustalony typ i ten wizerunek był nie całkiem prawdziwy, a przynajmniej mało wiarygodny<sup>104</sup>. W augsburskim wydawnictwie Christopha Weigela MB. (1654–1725) powstał wizerunek polskiego chłopca (tytuł ryciny: *Ein polnischer Bauer*) wykonany do publikacji *Polonia et Lithuania accurante curatus*, która ukazała się w Norymberdze w 1711 r. Jest to postać wsparta na okutym drągu z nasadzoną na niego czapką, w kaftanie przepasanym pasem z kófkami i przytroczonym doń nożem i rogiem, w spodniach wpuszczonych w buty z cholewami. Włosy widoczne są tylko na czubku głowy, ma też długie wąsy. Za nim w tle widok wiejski z chatą. Nie jest to oczywiście portret konkretnego wieśniaka, drobnomieszcza, chłopci i żebracy występowali tylko w obrazach rodzajowych, choć były to niekiedy kryptoportrety niezidentyfikowanych osób<sup>105</sup>. W XVIII w. występowały już także wizerunki chłopów i chłopiek prezentujących stroje regionalne w publikacjach wydawanych przez znane (zwłaszcza w Niemczech) wydawnictwa<sup>106</sup>.

### *Kobiety i dzieci*

Wizerunki graficzne kobiet, które nie były małżonkami królów lub księżąt, a więc nie objęto ich kategorią portretów panujących, były wykonywane aż do lat 70. XVIII w. bardzo rzadko przez rytowników miejscowych<sup>107</sup>. Portrety graficzne kobiet rytowano częściej w Niemczech, zwłaszcza w ośrodkach, gdzie istniały liczne warsztaty rytownicze i produkcja graficzna była duża, jak przede wszystkim Augsburg, Lipsk, Drezno, Norymberga czy Berlin. Do wczesnych przykładów należy wizerunek zmarłej narzeczonej jednego z najbardziej znanych wysokich urzędników i współ-

<sup>104</sup> *Das Bild vom Bauern. Vorstellueng und Wirklichkeit vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin 1978, s. 5.

<sup>105</sup> *Menschen-Bilder. Das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel. Eine didaktische Ausstellung gemalter Porträts, entstanden zwischen 1500 und 1800*, aus dem Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, Braunschweig 1992, s. 12 (katalog oprac. A. Ch. Steland).

<sup>106</sup> *Das Bild vom Bauern...*, s. 52–54, przyp. 98. Wydawnictwo *Deutliche Vorstellung der Nürnbergischen Trachten*, Nürnberg 1766, prezentuje m.in. wizerunki chłopki z Norymbergi i wieśniaczki-mleczarki, a akwarele z ok. 1725 r. pokazują kobiety i mężczyzn z okręgu miśnieńskiego w strojach ludowych.

<sup>107</sup> W malarstwie portrety kobiet pojawiają się częściej, niż w grafice, co jest związane z występowaniem specyficznej kategorii portretów trumiennych, które malowano w określonych okolicznościach. Wobec śmierci i związanych z nią funeralnych ceremonii obowiązywała „koedukacja”.

pracowników Augusta II, Ernesta Christopha Manteuffla, Katarzyny Elżbiety Chwalkowskiej (pochodziła z niemieckiej rodziny zamieszkałej na Śląsku, być może polskiego pochodzenia). Portret tej bardzo młodej damy powstał na podstawie obrazu Antoine'a Pesne'a. Małżonka słynnego pisarza Gottscheda, Victoria Kulmia Ludovica Adelgunda, doczekała się również graficznego portretu, ale jest on już nieco późniejszy. Z 1. połowy XVIII w. pochodzą portrety kobiet rytowane przez Martina Bernigerotha, niektóre z osobami towarzyszącymi, np. Anna Magdalena Gleditschin, z d. Schleising, (zm. 1718), występuje razem z dzieckiem opartym o jej kolana; Maria Gleditschin, z d. Sacerin została pokazana razem z portretem małżonka; Rosina Guldin, z d. Hennigin z wnukiem, Christina Stieglitzin, z d. Lenzin z wnuczką i portretem drugiej kobiety, być może córki. Niektóre ryciny przedstawiają pary małżeńskie – Paulus Winkler i jego żona Dorothea Sophia zostali pokazani w dwóch owalach trzymanyh przez Tanatosa (dzieło Martina Bernigerotha z ok. 1710 r.)<sup>108</sup>, parę małżeńską przedstawia także miedzioryt Bernarda Vogela (według obrazu Hirschmanna)<sup>109</sup>. W Polsce zachowało się niewiele kobiecych wizerunków graficznych. Do tych wyjątków należą wizerunki Katarzyny Renaty Bentzmann, córki gdańskiego burmistrza, żony sekretarza Rady Miejskiej; Agaty Konstancji Groddek z d. Schumann, żony Nicolasa Grodecka, burmistrza gdańskiego; dwie ryciny prezentują Teresę Sapieżynę (wtedy jeszcze Słuszkową) z Gosiewskich<sup>110</sup>, która miała odpowiedzialne zadanie odwiezienia Teresy Kunegundy, córki Jana III Sobieskiego do małżonka, świeżo poślubionego elektora Bawarii, w związku z czym otrzymała chlubny tytuł „posłowej ordynatoryjnej” obojga Sobieskich i podczas tej podróży była w Paryżu przyjmowana z wielką atencją przez Ludwika XIV – tak więc wykonanie jej graficznego portretu było w aspekcie towarzyskim dobrze uzasadnione. Dzięki Michałowi Kazimierzowi Radziwiłłowi „Rybeńce”, który zapragnął stworzyć graficzną galerię portretów swojej rodziny, angażując do tego przedsięwzięcia rytownika-amatora Hirscha Lejbowicza (najprawdopodobniej ze współpracującymi z nim osobami), powstały oprócz wizerunków męskich także kobiece, prezentujące zarówno dawniej jak i obecnie żyjące przed-

213

145

290

<sup>108</sup> Wymienione portrety znajdują się w Gabinecie Rycin w Dreźnie, w tzw. *Klebebänden* (albumach skonstruowanych przez zbieraczy) poświęconych poszczególnym artystom, w tym też obu Bernigerothom; świadczą one o kolekcjonerskiej pasji ludzi zajmujących się zbieraniem i gromadzeniem graficznych portretów.

<sup>109</sup> Ten bardzo ciekawy portret, i także inne ryciny z portretami kobiet, znajdują się w kolekcji rycin Gabinetu Grafiki i Rysunków Europejskich MNW.

<sup>110</sup> Dwie zachowane ryciny przedstawiają tę, najwyraźniej bardzo wpływową, damę; jest ona pokazana w całej postaci z pazim, została wykonana u wydawcy i rytownika Bonnarta w Paryżu (działalnością wydawniczą zajmowało się tam kilku członków tej rodziny).

stawicielki rodu Radziwiłłów. Wśród przedstawicieli współcześnie żyjących Radziwiłłowych i Radziwiłłowien znajdują się portrety: Teresy Barbary Radziwiłłownej (ur. 1714, córka Mikołaja Faustyna i Barbary Zawiszanki), Anny Kunegundy z d. Chaleckiej (małżonki Alberta VI Radziwiłła, ur. 1733), Urszuli Franciszki z Wiśniowieckich, żony „Rybeńki”, Katarzyny Karoliny Joanny (ur. 1740) i Ludwiki Konstancji Barbary (ur. 1742), córek Michała Kazimierza Radziwiłła i Urszuli Franciszki z Wiśniowieckich. A zatem w wymienionym wyżej skromnym zbiorze wizerunków kobiecych mamy do czynienia z przedstawicielkami najbardziej znaczącej i bogatej warstwy mieszczańskiej w Gdańsku, dworskiej oraz bogatego magnackiego rodu. W twórczości artystów rodzimych spotykamy charakterystyczną dla polskiej grafiki grupę wizerunków reprezentujących zakonnice. Są wśród nich wizerunki przedstawicielek zakonów żeńskich, które zmarły w poprzednim stuleciu, ale też takich, które żyły i zmarły współcześnie, tzn. w XVIII w. Łączy je wszystkie opinia szczególnej pobożności i zasług dla macierzystych klasztorów, wszystkie są wymienione z imienia i nazwiska, wspomniane są ich klasztorne godności i zasługi oraz herb, jeśli taki posiadają. Są to m.in. Anna Wielhorska, Anna Omiecińska, Joanna Franciszka Fremiot, Marianna Marchocka, Róża Maria Serio. Tego typu wizerunki, rytowane wyłącznie przez polskich rytowników (Jan Filipowicz, Andrzej Hołota, Paweł Józef Jędrzejowski, Jakub Labinger i nawet Strachowscy na Śląsku) wydają się tworzyć podobny rodzaj portretowej enklawy w ramach portretu graficznego, jak portret trumienny w zakresie portretu malarskiego. Portret trumienny, który powstał w wyniku potrzeb religijnych, związany z obrzędami funeralnymi, pełniący funkcję egzekwialno-memoratywną<sup>111</sup>, można zestawić z graficznymi wizerunkami zakonnice także niemających odpowiednika w innych krajach Europy. I one miały charakter dewocyjno-memoratywny, były wyrazem kultu dla „świętości” i tworzyły rodzaj pomnika dla konkretnych i wyczerpująco określonych osób, co było zgodne z bardzo prężnym w Polsce i jeszcze wciąż kontynuowanym programem kontrreformacji. Portrety graficzne polskich pań częściej zaczęły się pojawiać dopiero w latach 70. XVIII w.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*. Wystawa w Poznaniu XI 1996 – II 1997 (opracowanie wystawy i tekst do katalogu – J. Dziubkova).

<sup>112</sup> Ich wykonawcami byli najczęściej nadal rytownicy obcy, przebywający i tworzący przez pewien czas w Polsce lub tylko realizujący zamówienia polskich osobistości poza Polską. Można tu wymienić portrety pani z Libiszowskich Zielińskiej, Tekli Jabłonowskiej, Sewerynowej Potockiej – rytowane przez Carla Hermanna Pfeiffera (1769–1829), Heleny Radziwiłłowej z Przeździeckich – dzieło Karola Grölla (1770–1857), Anny Elżbiety z Potockich Potockiej, Józefy z Mniszchów Potockiej oraz Marii Amalii Mniszchowej – wykonane przez Dominica Cunego (1726–1803).

W grafice XVIII w. dzieci prezentowane były rzadko, podobnie jak w malarstwie sztalugowym tego okresu. W tym czasie dziecko nie znajdowało się w centrum zainteresowania malarzy, a co za tym idzie także grafików. Dla artystów ważni byli zleceniodawcy, dwór panującego i wpływowi przedstawiciele możnych rodów, którzy zapewniali malarzom pewne dochody. Portrety dziecięce są więc w większości konwencjonalne, dzieci, nawet bardzo małe, występują w stroju dorosłych i z takimi atrybutami jak korona, jabłko królewskie czy lilia, co ma również w pierwszym rzędzie symbolizować władzę<sup>113</sup>. Są to zazwyczaj synowie lub córki królów, książąt lub dzieci z kręgów dworskich. Malarskie portrety dziecięce okresu rokoka zwracają uwagę jasną harmonią barw. Ubrania dzieci są jak u dorosłych z atlasu, aksamitu i jedwabiu, zdobią je kosztowne koronki, błyszczące obszycia i hafty. I tak jak w wypadku wizerunków dorosłych, nie chodziło o oddanie duchowych przeżyć, lecz przede wszystkim o odwzorowanie pięknego stroju, elegancji i przepychu. Małe księżniczki były przedstawiane jak dorosłe kobiety, upudrowane i upozowane zgodnie z panującym natenczas kanonem mody, przygotowane do wejścia w eleganckie, dworskie towarzystwo z chwilą, gdy już dorosną do zamążpójścia. Także małych chłopców, występujących na dworskich portretach, obdarzano kobiecymi atrybutami mody – do siedmiu lat byli ubierani podobnie jak dziewczynki, a ci nieco starsi otrzymywali takie akcesoria jak dorośli, tj. broń, zbroję, order, książęce korony. Celem ich wychowania i kształcenia było uczynienie z nich dworskich kawalerów, dlatego też już zawczasu mieli prezentować pełne gracji ruchy i przesadne maniery. Jedenastoletnia Katarzyna II na obrazie Anny Rosiny Lisiewskiej z 1740 r. została pokazana w ujęciu do bioder, w peruczce na głowie, z kolczykami w uszach, w sukni ze strojnymi koronkowymi rękawami. Zwraca uwagę jej poważna twarz o wyrazie dorosłej kobiety. Bardzo charakterystycznym portretem dziecięcym dla tego okresu jest przedstawienie książęcych dzieci: małej księżniczki w pięknej sukni i czepeczku na głowie i dziecka siedzącego w wózku z towarzyszącym im Murzynkiem-paziem. Kwintesencją stylu epoki w tym dziecinnym portrecie jest wózczyk, w którym siedzi dziecko, z baldachimem o ozdobnej formie i muszlą, która dekoruje z przodu ów wehikuł<sup>114</sup>.

235

236

233

234

<sup>113</sup> *Das Kind im Bild vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gemälde. Bestandskatalog* Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1979, s. 19.

<sup>114</sup> *Das Kinderbild von Meisterhand. Wandlungen eines Themas der bildenden Kunst von Lucas Cranach bis zur Gegenwart. Ausstellung zum fünfhundertsten Geburtstag Lucas Cranach des Älteren, Kunstsammlungen zu Weimar 25. Mai bis 15. Oktober 1972, Weimar 1972, s. 12–13, il. s. 40 i 41. Autorem portretu książęcych dzieci jest Anton Tischbein (1730–1804), którego twórczość należy już do następnej epoki, ale ten portret ma jeszcze wyraźny rokokowy charakter.*

237 Przynszły król polski August III jako dziecko był przedstawiany kilka-  
krotnie. Są to: mezzotinta Pietera Schenka, dwa miedzioryty nieznanymi  
239 rytownikami pokazujące księcia w całej postaci (w komnacie, w uroczystym  
stroju i wysokiej, bardzo dekoracyjnej czapce na głowie, w zbroi, z kolum-  
ną i widokiem ogrodu w tle) i konno na rycinie wykonanej przez Johanna  
238 Christopha Oberdorfera. Jako dziecko został także sportretowany w całej  
240 postaci jeden z młodszych synów Augusta III, Albert Kazimierz (miedzi-  
oryt Sysanga).

### *Portrety artystów. Autoportrety*

Osobnego omówienia wymagają portrety graficzne artystów, wraz ze  
specyficzną kategorią tych wizerunków, jaką są autoportrety. W autopor-  
trecie artysta staje się swoim własnym modelem, będąc jednocześnie wy-  
konawcą i widzem w jednej osobie. Dlatego tematem tego przedstawienia  
nie jest jedynie artysta-aktor w charakterze modela, ale także problem  
stosownego odtworzenia siebie samego<sup>115</sup>. Autoportret uprawiali malarze,  
rzeźbiarze, a także graficy. Można by tu wyróżnić graficzne autoportrety  
bezpośrednie, kiedy grafik jest twórcą pierwowzoru i wykonawcą ryciny,  
i pośrednie, gdy rytownik powieli autoportret malarza czy rysownika, od-  
grywając rolę pośrednika w przenoszeniu autowizerunku do innej dziedzi-  
ny sztuki, jaką stanowi grafika. Jedynym przykładem bezpośredniego auto-  
portretu na terenie Rzeczypospolitej jest wizerunek gdańskiego rytownika  
247 Mateusza Deischa. Przykładem pośredniego autowizerunku polskiego ma-  
242 larza jest portret Szymona Czechowicza, którego obrazy religijne i portrety  
bywały pierwowzorami dla rycin; w grafice podobiznę malarza wykonał  
Nicolas Cavalli (1730–1822), opierając się na pierwowzorze Giambattisty  
Piazetty (1682–1754). Pieter Schenk, rytownik i rysownik, który ponoć  
próbował także swoich sił w malarstwie, ale przede wszystkim właściciel  
dużego warsztatu graficznego i wydawnictwa w Amsterdamie, pracujący  
dla Augusta II, był związany z Polską nie tylko z uwagi na godność na-  
dwornego rytownika polskiego króla, ale jako autor portretujący także pol-  
skie osobistości. Został on przedstawiony na czterech rycinach, jedna z nich  
jest jego bezpośrednim autoportretem. Trzy graficzne wizerunki tego ry-  
townika zostały wykonane w jego warsztacie i miał w nich niewątpliwie  
swoją udział. Każdy z nich powstał na podstawie innego pierwowzoru malar-  
243, 244 skiego, mianowicie: Teodora Lubienieckiego, Hyacinthe'a Rigauda i J. Pet-  
245 tera Feuerleina. Pośrednimi autoportretami są następujące ryciny: portret

<sup>115</sup> *Eitelkeit und Selbsterkenntnis: Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts im Germani-  
schen Nationalmuseum, Nürnberg 1999, s. 8 (wstęp do katalogu D. Hess).*

Johannesa Samuela Mocka, nadwornego malarza i rytownika Augusta III, często i długo przebywającego w Polsce, rytowany przez Jana Fryderyka Myliusza według autoportretu artysty; portret Anny Marii Werner (1688–1753) rytowany przez Johanna Gottfrieda Haida<sup>116</sup> i być może także wizerunek Louisa de Silvestre'a, nadwornego malarza obu Sasów – jego graficzny wizerunek wykonał Lorenzo Zucchi. Istnieje wiele graficznych portretów artystów niemieckich, francuskich, angielskich. Nadworny złotnik Augusta II, Johann Melchior Dinglinger pojawia się na trzech rycinach: Bodehna, Wofganga i Vogela. Christian Willi Bock z Norymbergii sporządził miedzioryt prezentujący Annę Rosinę Liszewską (primo voto Matthieu, secundo voto Gasc). Do bardzo ciekawych portretów należy rytowany przez Daniela Preislera wizerunek artystki Susanny Marii Dorsch (specjalizowała się w rycie na szkłe, sporządzała gemmy i stemple; uchodziła za dobrą artystkę w swoim fachu, zbierała liczne pochwały). Wiele wizerunków malarzy zachowało się nie w formie malarskiej (aczkolwiek w takiej w pierwszym rzędzie powstały), lecz ich graficznej kopii.

### *Wizerunki historyzujące*

W grafice XVIII w., także i w Polsce, występowała jeszcze jedna kategoria portretowego wizerunku, prezentująca osobistości zmarłe wcześniej, np. w XVII w., co miało związek z tendencją historyzującą, która znajdowała wyraz w tworzonych coraz częściej galeriach przodków. Malarskie wizerunki antenatów powstawały już wcześniej, ale pełny ich rozkwit przypada na wiek XVIII<sup>117</sup>.

W grafice najpełniejszym wyrazem takiej tendencji jest *Icones familiae ducalis Radivillianaе*, wspomniany już wielokrotnie album graficzny, zawierający wizerunki Radziwiłłów. Jest w nim 165 wizerunków przedstawicieli rodziny (mężczyzn i kobiet), poczynając od legendarnego protoplasty rodu, po osoby żyjące współcześnie. Ryciny sporządzano na podstawie wizerunków malowanych (malarska galeria Radziwiłłów powstała już wcześniej), a także rytowanych (które wykonano uprzednio, jak np. wizerunki Janusza i Bogusława Radziwiłłów rytowane przez Jeremiasza Falcka w XVII w.), lub sztycharze musieli wykazać własną inwencję w przypadku

<sup>116</sup> Anna Maria Werner z d. Haid (1688–1753), córka gdańskiego złotnika i od 1705 r. żona malarza Christopa Josepha Wernera I (ich synem był Christoph Józef II, także malarz) rysowała w Berlinie miniatury portretowe, które rytowali znani rytownicy jak C. Fritsch, J. J. Haid czy J. G. Wolfgang. W 1721 r. przeniósł się z mężem do Drezna, gdzie była nadworną rysowniczką i malarką.

<sup>117</sup> *Portret na Śląsku XVI–XVIII wieku*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Wrocław 1984 (katalog i scenariusz wystawy E. Houszka), s. 35.

braku jakichkolwiek obrazowych przekazów i tworzyli portrety umowne, uwiarygodnione cechami charakterystycznymi dla minionych epok, które realizowano w strojach lub fryzurach. Taką metodę stosowano już dawniej, nawet w XVI w., w wypadku tworzenia portretów panujących, które 256 ilustrowały historyczne kroniki. Wzorowano się na ogół na starych pieczę- 257 ciach lub monetach, jeśli takie były dostępne, posługując się tymi wzorami w szerszym zakresie, tworząc wizerunki osobistości potrzebne do zilustrowania 258 książek o charakterze historycznym. Jan Surmacki sporządził ilu- 259 stracje do dzieła Jana Fryderyka Sapięhy *Adnotationes Historicae Ordinis* 260 *Equitatum Aquilae Albae*. Między innymi są to portrety Leszka I, Przemysła II i Władysława Łokietka oraz najstarsza polska pieczęć (jak głosi pod nią napis) z całopostaciowym wizerunkiem najprawdopodobniej Bolesława Chrobrego. Tendencja do odtwarzania osób zmarłych w celu przekazania o nich pamięci żyjącym i zaświadczeniu o ich zasługach jest także widoczna w wizerunkach zakonników i zakonnice, którzy zmarli jeszcze w XVII w. Józef Paweł Jędrzejowski rytował kilka takich wizerunków, m.in. 92, 91 Stanisława Sierakowskiego, benedyktyna, Marianny Marchockiej, karmelitan- 93 ki bosej, Joanny Franciszki Fremiot, zakonnicy i fundatorki klasztoru.

Wśród rycin przedstawiających współczesne osobistości pojawiają się, także w miarę potrzeb ilustracyjnych, wizerunki królów lub innych osób, przeważnie przedstawicieli znanych i poważanych rodów, zmarłych wcześniej, jak np. król Jan Kazimierz, Jerzy Ossoliński czy Jerzy Sebastian Lubomirski.

262, 261  
264



WIZERUNKI KOBIET



224. Victoria Culmia Ludovica Adelgunda (ur. 1713), małżonka J.Ch. Gottscheda, rytował J.J.Haid według obrazu Hausmanna, mezzotinta



225. Para małżeńska, rytował B. Vogel według obrazu Hirschmanna, miedzioryt







230. Portret Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, rytował Giuseppe Marchi,

231. Maria Leszczyńska, królowa Francji, rytował Laurent Cars według obrazu van Loo  
1753.



231. Maria Leszczyńska, królowa Francji, rytował Laurent Cars według obrazu van Loo



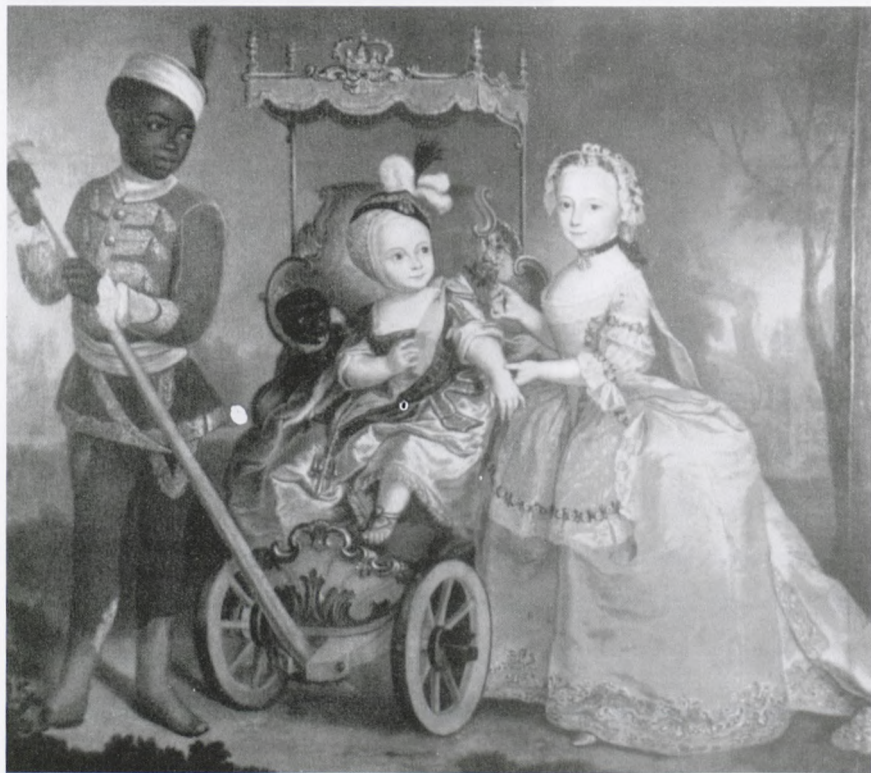
232. Anna z Potockich Potocka, rytował Dominico Cunego według obrazu M. Bacciarellego

## WIZERUNKI DZIECI

233. Katarzyna II jako jedenastoletnia dziewczyna, obraz Anny Rosiny Lisiewskiej, 1740.



234. Dzieci z rodziny książęcej, obraz A. Tischbeina





235. Mały książę, obraz nieznanego malarza z XVIII w.



236. Mała księżniczka, obraz nieznanego malarza z XVIII w.





237. Fryderyk August II (potem król August III) jako dziecko, rytował P. Schenk



Friedrich Augustus  
 Königs-Prinz zu Sachsen.

238. Fryderyk August II jako dziecko na koniu, rytował Johann Christoph Oberdorffer



239. Fryderyk August II jako dziecko w komnacie, rytownik nieokreślony



240. Albert Kazimierz, syn Augusta III i Marii Józefy jako dziecko, rytował J.Ch. Sysang

## PORTRETY ARTYSTÓW I AUTOPORTRETY

241. Portret Johannesesa Samuela Mocka, nadwornego malarza i rytownika Augusta III, rytowany przez Jana Fryderyka Myliusia według autoportretu artysty



242. Portret Szymona Czechowicza, rytował Nicolas Cavalli według rysunku Giambattisty Piazzetta



*Qui principum vicem in sepe imaginis  
 Atque alicui exprimit  
 Geni Datarum notus et Germanicæ  
 In genti ora oritur v. 1734*  
 F. de Lubieniecki del. P. de Breda sculpsit. David Hoogstraaten

243. Portret Pietera Schenka według obrazu Teodora Lubienieckiego



*Petrus Schenck Sculptor  
 Amstelredamensis  
 Invenit in suis. Sculpsit in. P. de Breda 1734*

244. Autoportret Pietera Schenka (według własnego rysunku)



*Petrus Schenck, apud Amstelædamenses Sculptor.*

*in Dord. Amstelædam.*

*Incensus artibus ille vacat. dit.*

*Dord. Holland. et Belg. 1714.*

4

245. Portret Pietera Schenka według obrazu Hyacinthe'a Rigaud



**MARTIN BERNIGEROTH**  
*Sr Königl. Maj. in Pohlen und Churfürstl. Durchl.  
zu Sachsen Kupfferstecher.*

246. Autoportret Martina Bernigerotha



247. Autoportret Matthäusa Deischa

248. Portret Johanna Melchiora Dinglingera, nadwornego złotnika Augusta II, rytowany przez Johanna Georga Bodenehra



249. Portret Louisa de Silvestre (rytownik nieznan, prawdopodobnie według autoportretu)



250. Portret Anny Rosiny Lisiewskiej (I voto Matthieu, II voto Gasc), rytował Christian Willi Bock



251. Christoph Joseph Werner junior, malarz króla Augusta III w Dreźnie, ok. 1740; rytował L. Zucchi wrdług rysunku Anny Marii Werner z d. Haid





252. Anna Radziwiłłówna, żona Jana Władysława Lubartowicza Sanguszkii (zm. 1659, z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)



253. Maria Eleonora księżniczka z Anhalt-Dessau, żona Jerzego VIII Józefa Radziwiłła (zm. 1687, z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)

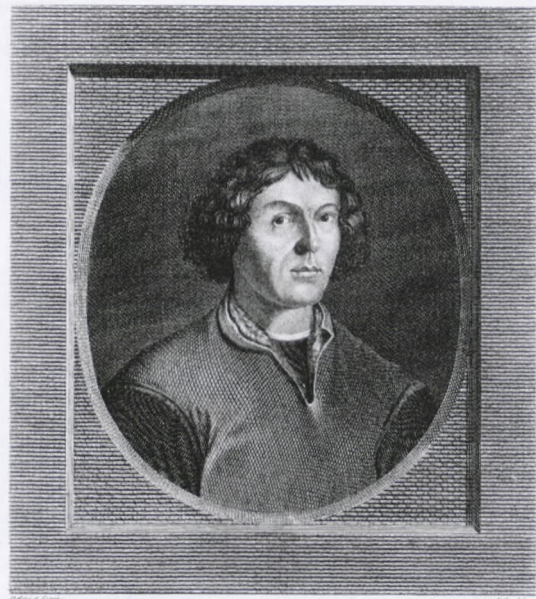


254. Elżbieta Katarzyna Radziwiłłówna, żona Hieronima Sieniawskiego z Granowa (zm. 1665. z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)



255. Anna Zofia Zienowiczówna, druga żona Alberta III Władysława Radziwiłła (zm. 1668, z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)

256. Mikołaj Kopernik (zm. 1543), rytował  
Nicolas Dandeleau



NICOLAS COPERNIC  
*Chanoine de Sandomberg  
 Royalte le 24 Janvier 1473  
 Dedicé à Monsieur  
 Chevalier Conseiller du  
 Maître de Requests* *De Surlines  
 Roi en ses Conseils  
 Ordinaire de son Hôtel*  
*1473 à Paris le 24 Mars 1543  
 Par son bon conseil  
 Nicolas Dandeleau  
 1689*



257. Jan Dantyszek, biskup warmiński i poeta,  
zm. 1548



**LECHVS PRIMVS PRINCEPS  
POLONIAE ET INSIGNIVM OR-  
DINIS AQVILAE ALBAE AVTHOR.**

258. Wizerunek Leszka I, rytował Jan Surmacki do dzieła J.F. Sapiehy, *Adnotationes Historiae Ordinis Equitatum Aquilae Albae*



**SIGILLVM VETVSTISSIMVM  
MAIESTATICVM DVCVM ET  
REGVM POLONIAE**

259. Najstarsza polska pieczęć (z wizerunkiem Bolesława Chrobrego), rytował Jan Surmacki, ilustracje do dzieła Jana Fryderyka Sapiehy *Adnotationes Historicae Ordinis Equitatum Aquilae Albae*

Jan Surmacki



260. Wizerunek Przemysła II, rytował Jan Surmacki do dzieła J.F. Sapiiehy, *Adnotationes Historiae Ordinis Equitatum Aquilae Albae*



261. Wolfgang Philipp Kilian, Portret Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, marszałka wielkiego i hetmana polnego koronnego (zm. w 1667 r.)



262. Wolfgang Philipp Kilian, Portret króla Jana Kazimierza





265. Królowa Krystyna według Bourdona (XVII w.), skopiowana w II poł. XIX w., miedzioryt sangwinowy



## 2. Forma portretu graficznego epoki saskiej

W poprzednim rozdziale zajmowaliśmy się treścią portretu epoki saskiej, a więc interesowali nas ludzie, których pokazywały wizerunki graficzne. Jako zleceniodawcy, którzy mogli zamówić lub tylko zaakceptować wykonanie graficznego portretu, współpracowali oni do pewnego stopnia z artystą, nawet jeśli nie byli portretowani przez grafika *ad vivum*. W procesie powstawania portretowego miedziorytu czy mezzotinty znaczną rolę odgrywali twórcy pierwowzorów: malarz bądź rysownik i niekiedy bezpośredni wykonawca planszy graficznej, który odbijał ją w prasie. Wszyscy ci wykonawcy, z rytownikiem na czele i z portretowanym, mogli mieć wpływ na formę portretu graficznego. Składa się na nią wiele elementów: ujęcie osoby portretowanej (zarówno postaci jak i twarzy), układ i gest rąk, ubiór, fryzura, ozdoby stroju i włosów (również nakrycie głowy), rekwizyty w rękach portretowanego i w jego bezpośredniej bliskości, przedmioty i przedstawienia różnego rodzaju w tle, obramienie portretu, bardzo istotne dla kompozycji graficznego wizerunku, sygnatury i napisy, które, niejednokrotnie bardzo rozbudowane, są dla portretów graficznych cechą wyróżniającą.

### *Ujęcie osoby portretowanej. Postać, twarz i ręce. Gest*

Portretowani mogą być zaprezentowani w kilku różnych ujęciach: w popiersiu, w półpostaci, w ujęciu do bioder, do kolan i w całej postaci. Najczęściej spotykamy przedstawionych w popiersiu i półpostaci, wizerunki prezentujące portretowanych do bioder i do kolan są znacznie rzadsze i mają już charakter reprezentacyjny – mogą to być portrety w postawie stojącej lub siedzącej. Wizerunki całopostaciowe były na ogół zastrzeżone dla władców, dlatego ujęcie *en pied* poza tą kategorią spotyka się niezwykle rzadko. Niekiedy popiersie portretowanego ujmowano w formie rzeźby usytuowanej na cokole o okrągłej podstawie lub na postumencie. Twarz osoby przedstawianej występuje najczęściej w zwrocie *en trois quarte* (ok. 95% wszystkich wizerunków), tylko skręt głowy bywa silniejszy lub słabszy. Niekiedy ustawienie głowy występuje w opozycji do tułowia, np. głowa zwraca się lekko w lewo, a tułów w prawo, innym razem występuje silny, równoczesny zwrot głowy i tułowia w lewo lub prawo. Zdarza się profilowe ujęcie twarzy, ale w 1. połowie XVIII w. występuje rzadko, częściej natomiast po roku 60. i 70. tego stulecia. Zwrotu frontального nie stosowano, jedynie nieliczne wizerunki prezentują twarz w tak lekkim zwrocie ku prawej lub lewej stronie, że można mówić o ujęciu prawie *en face*. Staranne odtworzenie twarzy modelu ma wielkie znaczenie dla określenia jego indywidualności,

warunkuje rozpoznanie człowieka, dlatego podobieństwo portretowe było w XVIII w. uważane za niezbędne.

Ważne dla charakterystyki portretowanego jest także zaprezentowanie jego rąk, co wiąże się z ich ułożeniem i charakterystycznym gestem. Duża liczba wizerunków pokazujących niewielki fragment postaci człowieka, np. popiersie, w ogóle nie uwidacznia rąk, inne eksponują jedną rękę lub obie. W jednej widocznej ręce występują często: buława, książka, regiment. Może być oparta na kamiennym postumencie, za którym znajduje się portretowany, lub wsparta pod bok. Zdarza się, że podtrzymuje draperię, która owija przedstawionego, lub po prostu spoczywa na piersi. U duchownych widoczna prawa ręka ujmuje zazwyczaj krzyż zawieszony na długim łańcuchu na ich szyi. Czasem ta jedna widoczna prawa ręka przewraca karty księgi leżącej na stole lub przytrzymuje księgę ustawioną na stole w pozycji pionowej. Może trzymać także jakiś symboliczny atrybut, jak np. czaszkę lub bukiet kwiatków. Wiele wizerunków prezentuje obie ręce. Mogą być opuszczone w dół ciała, przytrzymujące suknię lub płaszcz. Portretowani mogą trzymać w obu rękach jeden atrybut – książkę lub krucyfiks. Obie ręce występują także z dłońmi założonymi jedna na drugą, oparte na kolanach modela. Zazwyczaj każdej z rąk przyporządkowano inny atrybut lub inne miejsce oparcia: prawej regiment, natomiast lewa opiera się na rękojeści szpady; lewa ręka przytrzymuje płaszcz, w prawej dostrzegamy gęsie pióro; prawa ręka trzyma dokument, lewa jest oparta na poręczy fotela; jedna ręka leży na poduszce, druga oparta na ramie obrazu wychodzi na zewnątrz obramienia; prawa ręka dotyka leżącej obok korony, lewa wsparta jest pod bok; prawa ręka opiera się na stole, a lewa ujmuje długi lok spływający na ramię portretowanej. Wspomniany na początku charakterystyczny gest, to tzw. gest wskazujący<sup>118</sup>. W portretach tej epoki występuje on nader często. Układ trzech palców jednej z rąk portretowanego z wyeksponowaniem palca wskazującego pozwala na nazwanie tego gestu wskazującym, choć na pewno nie chodzi tu o zwrócenie uwagi na drugą osobę lub rzecz. Nie jest to także bezpośrednie wskazanie na samego siebie. Prawa lub lewa dłoń o tym szczególnym układzie palców może spoczywać na stole, może być skierowana na napis obiegający np. otok owalu portretu lub umieszczony pod nim, na herb występujący pod obramowaniem przedstawienia, na neutralne tło za modelem, na scenę bitwy w tle, na księgę leżącą na blacie stolika lub w ogóle nie można powiedzieć, że wskazuje jakiś kierunek. Nie chodzi tu o zwrócenie uwagi widza na konkretny przedmiot bądź identyfikację czegokolwiek lub kogokolwiek z czymkolwiek lub

<sup>118</sup> Po niemiecku „Zeigengestus” – takiego określenia używa Daniel Hess, autor wystawy i katalogu *Eitelkeit und Selbsterkenntnis...*, s. 13.

kimkolwiek. Gest tego rodzaju miał znaczenie szersze. Zgodnie z ideą absolutystycznego władcy jego portret miał wyeksponować nie jego osobowość, lecz jego znaczenie jako cesarza, króla czy księcia. Miał zaprezentować majestat władzy, potęgę urzędu, przepych i wystawność tego wszystkiego, co go otacza. Takiej prezentacji towarzyszył charakterystyczny układ palców dłoni. Występował początkowo tylko na portretach władców, potem naśladowali go dworzanie, wysocy urzędnicy, osobistości stanu świeckiego i duchownego, a następnie uczeni, artyści i nawet bogaci mieszczanie. Zamiast nazywać go „gestem wskazującym” należałoby go raczej określić jako „gest prezentacji” – w szerokim tego słowa znaczeniu – odnoszący się do osoby przedstawionej na portrecie. Miał zaprezentować i podkreślić wysoki status portretowanego: społeczny, naukowy, majątkowy, moralny. Był to chyba jedyny „dynamiczny” i „wyrzutowczy” element postaci portretowanego, która wtłoczona w bogaty strój i często dodatkowo owinięta fałdzistą draperią tworzyła statyczny kokon, a twarz widoczna na obrazie z oczami skierowanymi ku widzowi odzwierciedlała najczęściej powagę urzędu lub uprzejme samozadowolenie.

### *Strój, uczesanie, nakrycie głowy*

Strój portretowanego odgrywał bardzo ważną rolę w osiemnastowiecznym wizerunku. Stosował się w ogólnych zarysach do panującej w tym okresie mody, choć w wielu wypadkach portretowani występują w ubiorze na ten czas anachronicznym, nie noszonym na co dzień. Pierwszym przykładem takiego ubioru jest odziedziczona po XVII w. zbroja, najczęściej z narzuconą na nią delią, ferezją lub płaszczem, które to wierzchnie okrycia spina z przodu zapona. W takim stroju występował król Jan III Sobieski, a potem jeszcze August II, August III i Stanisław Leszczyński, a także inni dostojnicy i urzędnicy królewscy oraz dowódcy wojskowi. Płaszcz ozdabiało często gronostajowe futro, które świadczyło o królewskim lub książęcym pochodzeniu portretowanego. W miarę wchodzenia w wiek XVIII delia lub płaszcz na portretach urzędników królewskich lub przedstawicieli szlachty wyraźnie traci na znaczeniu, przybierając formy śladowe, popularna staje się natomiast obfita draperia narzucona na zbroję lub na inne wierzchnie części ubioru. Na niektórych wizerunkach zbroi nic nie zakrywa lub postać została ujęta w 3/4 i wtedy widoczna jest szeroka ozdobna szarfa opasująca zbroję dostojnika. Na zbroi występowała najczęściej szeroka wstęga orderowa. Już w XVII w. zamiast zbroi pojawił się kirys (półpancerz), na który mogła być narzucona delia lub płaszcz. W XVIII w. mężczyźni nosili jako odzienie wierzchnie *justaucorps* (w Polsce noszący nazwę szustokoru, zwany też habitem w swojej późniejszej, nieco zmodyfikowa-

nej odmianie)<sup>119</sup>, zapinany z przodu na guziki (ale najczęściej rozpięty), z długimi rękawami, których zakończenie (szeroki mankiet, długość) było zależnie od czasu powstania obrazu nieco zróżnicowane. Ten ubiór zdobiły najczęściej bogate hafty i szamerowania (wzdłuż zapięcia i nad dolnym brzegiem, u dołu rękawów zwłaszcza na wywiniętych mankietach, i przy kieszeniach z nałożonymi patkami). Taki typ stroju obowiązywał przez prawie cały XVIII w. z niewielkimi modyfikacjami. Wymieniany wyżej krys występował niekiedy u portretowanych ubranych w szustokor, ale albo był zakładany na ten ubiór (portret Fryderyka Krystiana, syna Augusta III, wykonany przez L. Zucchiego; Tomasza Czapskiego rytowany przez  
270 M. Deischa) albo znajdował się pod nim (portret Augusta III rytowany przez  
119 G. F. Schmidta; Heinricha Bünaua rytowany przez J. J. Haida według ry-  
268 sunku A. M. Werner). Pod szustokorem noszono długą kamizelę, o długo-  
ści prawie jemu równej, najczęściej wzorzystą, również zapinaną z przodu  
na guziki. Elementem stroju dworskiego, zachodnioeuropejskiego, była pe-  
ruka. W 2. połowie i w końcu XVII w. elegancyści przedstawiciele dworu,  
szlachty i władz miejskich nosili długie, bardzo starannie trefione, czarne,  
długie peruki o loczkach piętrzących się równomiernie nad czołem i po  
bokach głowy (*à la lion*). Na początku XVIII w. peruki stały się białe (po-  
czątkowo najmodniejsze były blond i brązowe, zaraz po 1700 r. zaczęto je  
pudrować i stąd biel)<sup>120</sup> i także trefione z przedziałkiem na środku głowy,  
a loczki nadal jeszcze swobodne w swoim układzie spiętrzały się na czub-  
ku głowy po obu stronach przedziałka<sup>121</sup> i opadały na ramiona. W miarę  
zbliżania się do połowy wieku peruka, nadal długa i jasna, zmieniła nieco  
swoją formę – na środku głowy w niektórych wariantach nie ma już prze-  
działka i spiętrzenia włosów, peruka jest trefiona inaczej – nad odsłonię-  
tym czołem loki tworzą długie wałeczki ułożone rzędami w poziomie, je-  
den rząd za drugim począwszy od czoła i opadają na ramiona z jednej  
i drugiej strony. Dodatkową ozdobę takiej fryzury stanowią wybrane pa-

---

<sup>119</sup> Niektóre opracowania traktują *justacorps* i *habit* jako nazwy odpowiadające temu samemu typowi stroju, inne widzą różnice między jednym a drugim w tym, iż *habit* w przeciwieństwie do *justacorps* miał kołnierz – ale dopiero ok. 1770 r. przydano mu mały stojący kołnierz i bardzo zwężono, co potem doprowadziło do powstania fraka.

<sup>120</sup> A. von Heyden, *Die Tracht der Kulturvölker Europas*, Leipzig 1888, s. 211: początkowo peruki sporządzano z prawdziwych włosów, ale ich rozpowszechnienie i koszty spowodowały, że zaczęto je produkować z materiałów zastępczych, takich jak końskie włosy, kozie futro, wełna i stąd nakładany na nie puder, który zakrywał niedostatki atrapy.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 211: nad czołem piętrzyły się „zwei hohe Haartürme a la Fontaigne” tworząc swoiste pendent do damskiego wysokiego czepeczka zakładanego na wysoką fryzurę tego okresu, nazywanego po polsku „czubem” lub „fontasiem” – będzie o nim mowa w tekście poświęconym damskim strojom.

sma (na ogół trzy), które są na końcu zawiązane na supły i albo leżą na plecach portretowanego, albo są przerzucone do przodu. Następne stadium to związanie włosów z tyłu opaską (a potem kokardą), tak że na poziomie uszu trefiona forma fryzury pozostaje jak dotychczas, a na plecach spoczywa długi trefiony bujny „ogon”. Z czasem peruka staje się jeszcze krótsza, mniej trefiona (gładka na czubku głowy, początkowo jeszcze z loczkami po bokach, potem z jednym wałeczkiem); „ogonek” z tyłu przewiązany kokardą u nasady nie jest już tak długi i obfity, a nawet zostaje schowany do czarnego woreczka z tafty (jest to peruka o nazwie *en catogan*<sup>122</sup>).

Jeszcze jeden szczegół stroju świeckiego dostojnika przechodził wciąż ewolucję – użyjmy tu nazwy „żabot”, choć nie zawsze jest ona adekwatna do tego, co widzimy pod szyją portretowanego, ponieważ ta ozdoba męskiego ubioru niekiedy przypomina bardziej żabot (patrząc z dzisiejszego punktu widzenia), a innym razem krawat, a raczej krawatkę (protoplastkę obecnego krawatu)<sup>123</sup>. Pod koniec XVII i jeszcze na początku XVIII w. jest to żabot z koronki w formie wachlarzyka, w końcu XVII w. przewiązany początkowo u góry wstążeczką<sup>124</sup>, nieco później ozdobiony większą kokardą, na początku XVIII w. przybiera inną formę – jest to wydłużona, prostokątna, batystowa chustka wiązana na szyi i zakończona koronką (fr. *cravate*), potem tylko z białej gładkiej tkaniny już bez koronki; niekiedy końce tej chusteczki są przełożone przez dziurkę guzika szustokoru (np. miedzioryt P. Schenka przedstawiający Augusta II w całej postaci) i wtedy nosi ona nazwę *Steinkerke*<sup>125</sup>. Następne stadium prezentuje go w formie upiętej pod szyją z końcami schowanymi pod zbroję lub szustokor. Przeważnie w połączeniu ze zbroją pojawia się u szyi przedstawionego biała stójka wykończona falbanką lub ułożona w zakładki tworzące też rodzaj falbanki albo gładka, ściśle przylegająca do szyi, przyszyta do przymarszczonego gorsu koszuli<sup>126</sup>. Często (już nieco później) towarzyszy jej żabot krótszy lub dłuż-

272

<sup>122</sup> K. Schlechte, *op. cit.*, s. 4.

<sup>123</sup> E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*, Berlin 1960, s. 252 – nazwa krawat (niem. *Krawatte*) powstała w XVII w. i pochodzi od regimentu Chorwatów (niem. *Kroaten*) służących we francuskiej armii.

<sup>124</sup> Taka wstążeczka, przełożona przez dziurkę w rozpiętym kołnierzyku koszuli, występuje niekiedy w postaci „fruwającej”, co jest oznaką pewnej swobody w stroju i jest właściwa dla artystów.

<sup>125</sup> E. Thiel, *op. cit.*, s. 252. Określenie *Steinkerke* (*Steenkerke*) zostało zapożyczzone od nazwy miejscowości, pod którą rozegrała się bitwa w 1692 r. Żołnierze w pośpiechu zrezygnowali z zawiązywania kokardy u nasady ozdoby pod szyją (żabotu czy wypustki przypominającej późniejszy krawat) i zabezpieczyli ją w opisany sposób – jest to zresztą anegdota, bo taki typ wiązanej chustki występował już przed tą datą.

<sup>126</sup> Na niektórych graficznych portretach polskich osobistości odzianych w zbroję, zamiast stójki pod szyją widoczny jest mały kołnierzyk z dwoma krótkimi różkami.

szy, złożony z jednej lub kilku falbanek, czasem z koronki, a czasem tylko obszytych koronką, przyszyty do zapięcia koszuli i zdobiący jej gors; przylegająca do szyi gładka stójka bywała ozdabiana po środku małą broszką. Spod rękawów szustokoru, a niekiedy też spod zbroi, wystawały zdobione koronką i falbankami rękawy koszuli; w roli mankietów występowały też dopinane lub doszywane całe garnitury falbanek i koronek nazywane „angażantami” (fr. *engageants*), a czasem widoczne były fragmenty obficie marszczonych rękawów koszuli, które wszyte do gładkich mankietów stanowiły dodatkowy akcent całego stroju. Przedstawieni na portretach polscy magnaci i szlachta najczęściej nie nosili peruk, mieli krótko przyszyzione włosy zgodnie z tradycyjną polską modą, nie jest to jednak absolutną regułą, spotykamy też portrety Polaków przystrojonych w peruki i odzianych w szustokory. Duchowni katolicycy – zachowali się w większości wizerunki biskupów i kardynałów – nosili zazwyczaj „mozettę” nazywaną też „mantoletem”<sup>127</sup> (krótka pelerynka z kapturem zapinana na piersi na drobne guziczki), włożoną na „rokietę” (rodzaj płóciennej komży o wąskich rękawach); pod szyją widoczne były niekiedy małe kołnierzyki z dwoma różkami (o niezbyt ostrym kształcie), ale najczęściej dwudzielne kołnierze (z czasem coraz mniejsze) nakładane na mozettę. Występują one także u duchownych wyznań zreformowanych, nałożone przy szyi na obszerne togi (niem. *Talar*). Składały się z dwóch bliźniaczych, podłużnych, prostokątnych pasków z usztywnionego lnianego materiału (niem. *Beffchen*)<sup>128</sup>. Wizerunki zakonnic i zakonników „zmarłych w opinii świętości”, dzieła polskich rytowników, stanowiące specyficzną grupę w obrębie polskich portretów graficznych, pokazują ich w strojach zakonnych (odpowiadających regule), w habitach, najczęściej w kapturach i welonach na głowach (tylko Rafał Chyliński, franciszkanin-minoryta, występuje z gołą głową, z wianuszkami włosów okalających tonsurę i w mozzecie nałożonej na habit, z której zwieszają się długie końce stuły). Polscy duchowni występowali na ogół bez peruk (lata 50.–60.) – niekiedy bez nakrycia głowy, częściej jednak w piuskach lub biretach, ale zachowali się też wizerunki katolickich duchownych w perukach<sup>129</sup>. Duchowni wyznań reformowanych

89

<sup>127</sup> *Dictionnaire Illustré d'Art et d'Archéologie par Louis Réau*, Paris 1930, s. 73, podaje nazwę *camail* (odpowiednik włoski *mantellina*, *camaglio*; niem. *Winterkappe*) na określenie pelerynki z kapturem wkładanej na rokietę (fr. *rochet*) i dodaje informację, iż dla *camail* w kolorze fioletowym lub czerwonym biskupa lub kardynała używano nazwy *mozetta*.

<sup>128</sup> Tęgo rodzaju nakładki na mozzettę występują niekiedy u duchownych w formie jeszcze bardziej zminiaturyzowanej, pod klasycznymi małymi kołnierzykami o krótkich trójkątnych zakończeniach. Przykłady takiej kompozycji pochodzą już z lat 20. XIX w.

<sup>129</sup> A. von Heyden, *op. cit.*, s. 211–212. Duże peruki zw. *quarée* lub *in folio* przysparzały duchownym wiele kłopotu, gdyż zasłaniały tonsurę i zgodnie z instrukcjami wydanymi przez

nosili na ogół peruki, ale puryści i pietyści nakrywali głowy okrągłą czapczką zwaną *soli Deo*<sup>130</sup>. Znamienny dla pastorów i uczonych był tradycyjny skromny strój<sup>131</sup>, aż po 2. połowę XVIII w. różniący się od stroju innych portretowanych i przypominający ubiór duchownego (takie było zalecenie). To powodowało, że strój uczonych był nawet anachroniczny, czego przykładem są zwłaszcza kryzy spotykane jeszcze na portretach, podczas gdy w tym okresie nie tylko były one niemodne, ale już całkowicie zanikły. Ale nie tylko kryzy świadczą o tym, iż właśnie wizerunki ludzi nauki i duchownych przechowują najdłużej relikty dawnej mody, które z czasem ulegają mniejszej lub większej przeróbce.

W XVII w. na kaftan nakładano duży, biały, bardzo dekoracyjny kołnierz, ozdobiony na brzegach ząbkami lub koronką. Nosił on nazwę „rabatu”. Już pod koniec tego wieku jego forma zaczęła ulegać uproszczeniu. W tym okresie pojawiała się też podobna forma nakładanego, dwudzielnego kołnierza z finezyjnej koronki. Taki model eleganckiego kołnierza zdobi portrety miejskich notabli gdańskich nawet w latach 60. XVIII w. Dwudzielna nakładka na mozzetę (u duchownych katolickich) lub togę (u duchownych protestanckich) pojawia się już w latach 80. XVII w. (też w ubiorze uczonych) i występuje jeszcze na początku XIX w. Rozwinęła się ona najwyraźniej z uproszczonego i zminiaturyzowanego rabatu, który był częścią składową stroju zarówno szlachty, jak i mieszczan. Jedna z jego odmian pozwala dojrzeć wystające spod niego dwa dekoracyjne chwasty (popularna forma spotykana na wielu wizerunkach). Jako przykład takiej przejściowej formy między mieszczkańskim osiemnastowiecznym rabatem, a dwudzielną wypustką stroju pastora czy katolickiego duchownego może posłużyć wizerunek elektora Moguncji, arcybiskupa Bambergu, Lotara Franciszka Schönborna z początku XVIII w. (rycina Pietera Schenka), który jako duchowny nosi dwudzielną nakładkę w formie rabatu z chwastami. Przekształcony rabat, będący oznaką stanu duchownego (niemiecki *Beffchen*, który najwyraźniej w takiej formie nie ma polskiej nazwy, ale jego rolę w stroju katolickiego duchownego przejęła niewątpliwie dzisiejsza koloratka) zrosł się w ciągu XVIII w. z ubiorem duchownych obu wyznań i wszystkich stopni; jeszcze przez większą część XVIII w. razem z kryzą był także typowym dodatkiem do stroju uczonych<sup>132</sup>. Ale powstanie tego nakładane-

---

papieży Benedykta XIII i Klemensa XI trzeba je było zdejmować podczas celebrowania mszy i czytań; wynaleziono więc małe peruki *perruques d'abbé*, które nie zasłaniały tonsury.

<sup>130</sup> E. Thiel, *op. cit.* s. 256.

<sup>131</sup> A. Janda-Bux, *Die Entstehung der Bildnissammlung an der Universität Leipzig und ihre Bedeutung für die Geschichte des Gelehrtenporträts*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Mrx-Universität Leipzig”, 4 Jhg., 1954/55, H.1/2, s. 159, 160.

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 160. Autorka używa dla rabatu, kołnierza typowego dla XVII w., nazwy

142 go, podwójnego, prostokątnego kołnierzyka było najprawdopodobniej efek-  
tem jednego z dwóch możliwych kierunków rozwoju rabatu. Drugi kieru-  
nek przekształcania się rabatu, który przybrał pod koniec XVII w. formę  
141 wykładanego kołnierza z koronki (w której zresztą pozostał jako ozdoba  
stroju bogatych mieszczan) dał w swej ewolucji koronkowy żabot, który  
jako charakterystyczny wachlarzyk pojawił się w końcu XVII w. i przybie-  
rał potem zróżnicowane formy. Taką formę przejściową między kołnierzem-  
rabatem a żabotem możemy zaobserwować w wizerunkach rytowanych  
przez P. Buscha ok. 1725 r., przedstawiających Jakuba Zerneckiego, wice-  
burmistrza Torunia (kołnierz dwubrytowy koronkowy) i Gottfrieda Rösne-  
ra, burmistrza Torunia (kołnierz biały układany w drobne fałdki typu wa-  
chlarzyk). Około połowy XVIII w. uczeni o wyższej randze, objęci często  
dworskim protektoratem, np. lekarze, archeolodzy, geografowie, historycy,  
nosili najczęściej strój powszechnie używany przez szlachtę i książąt, jak  
*justaucorps*, wzorzyste kamizele, żaboty. Także bogaci mieszczanie i urzęd-  
nicy miejscy, co dokumentują liczne portrety graficzne rytowane przez róż-  
nych autorów opublikowane w Gdańsku w okazjonalnym wydawnictwie  
oraz wizerunki wykonane przez Deischa i Donneta, zostali przedstawieni  
w uroczystych, eleganckich strojach. Pewnymi indywidualnymi cechami  
odznaczają się stroje artystów. Występują oni najczęściej w ubiorze wła-  
ściwym dla epoki, tzn. w szustokorze, kamizeli, w koszuli z żabotem, w pe-  
ruce, ale często pojawiają się z rozpiętym kołnierzykiem pod szyją i w czapce  
na głowie. Czapka ma bardzo zróżnicowane formy: z materiału obszyta fu-  
trem czy rodzaj swobodnie układającego się beretu lub turbanu wymodelo-  
wanego z miękkiego materiału. Niekiedy artysta występuje w domowym  
stroju zwanym rubdeszanem (fr. *robe de chambre*).

W portretach kobiet spotykamy się z podobnym ujęciem twarzy i postaci  
jak u mężczyzn. Wizerunki całopostaciowe są zastrzeżone dla władczyń,  
choć czasem zdarzają się wyjątki. W całej postaci występuje więc Maria  
Józefa, małżonka Augusta III, Katarzyna Opalińska, żona Stanisława Lesz-  
czyńskiego, Maria Leszczyńska, żona Delfina, a potem królowa Francji.  
290 W całej postaci rytownik przedstawił też Teresę Słuszkową, „posłową or-  
dynatoryjną”<sup>133</sup>. Wizerunek ten powstał po 1695 r. – w tym roku, zgodnie

---

*Klappkragen*, jego formę zredukowaną na użytek duchownych określa jako *Bäffchen* (po polsku spotyka się nazwę „befki”).

<sup>133</sup> Pod ryciną napis informacyjny po francusku. Na ryc. l.d sygn.: *R.B. del 1695*, niżej w obramowaniu prostokąta: *Touts les Portraits de la Cour se vendent Chez Hbonnart, rue S<sup>r</sup>. Jacques au Coq avec privil.* W zakładzie rytowniczym Bonnarta w Paryżu powstało wiele rycin polskich królów i królowych. Są one poprawnie wykonane, ale bez specjalnej dbałości o podobieństwo, jeśli idzie o portrety. Por. rycinę powstałą w warsztacie Pietera Schenka – wszystkie szczegóły są identyczne, tylko kompozycja Schenka jest odwrócona w porównaniu



z sygnaturą umieszczoną pod ryciną, wykonano rysunek przedstawiający tę damę. Nosi ona bogatą suknię skomponowaną z dwóch części, znaną pod nazwą „alamoda”: górna część kończy się na wysokości kolan, spod niej wystaje długa spódnica z trenem, ozdobiona z przodu w części środkowej pięcioma pasami naszytej koronki. Górna część sukni, przepasana w talii paskiem, jest lamowana pośrodku po obu stronach futrem – te dwie futrzane lamówki rozchodzą się na staniku sukni, dając dekol, który od talii uzupełnia wstawka wykończona przy biuście koronkową falbanką. Stanik sukni po obu stronach ozdobiony jest koronkowymi naszywkami (jak na spódnicy, tylko mniejszymi). Górna część sukni ma wąskie rękawy, które dopiero od łokci ozdobiono obfitymi mankietami z „lejącej się” koronki. Na obu rękach damy widoczne są bransolety z kruszcu i koralików; na szyi krótki naszyjnik z pereł; na wysokiej fryzurze z loków charakterystyczny dla końca XVII w. czepek *fontaigne*, zwany po polsku „fontasieniem”, „czubem” lub „kukuryku”. W 1. połowie XVIII w. suknie portretowanych ulegają pewnym zmianom: górna część sukni dopasowana, często o przedłużonym stanie uformowanym w szpic, który podkreśla naszyta pasmanteryjna lamówka, stanik sukni z głębokim dekoltem w formie półokrągłej lub prostokątnej (zbliżonej do dzisiejszego wycięcia o nazwie karo). Stanik sukni bywał zdobiony u góry haftem, a dekol falbanką z koronki naszytą od wewnątrz wokół wycięcia lub tylko z przodu, jeżeli stanik sukni był komponowany w taki sposób, iż pośrodku stanika tworzył się trójkątny bryt, który ozdabiano u góry większą marszczoną koronkową wstawką. Staniki sukien zdobiono także przypiętymi poniżej dekoltu drobnymi klejnocikami (rozieszczonymi niekiedy na całej powierzchni stanika) lub jedną większą przypinką w formie broszy lub w kształcie poziomego ozdobnego szlaku. Nieco później stanik sukni w dolnej części, zamiast trójkątnego lamowanego zakończenia, bywał ozdobiony rodzajem baskinki podzielonej na poszczególne, obszyte lamówką, prostokątne części o zaokrąglonych brzegach (dawało to efekt dużych „zębów”). Spódnice były obficie marszczone, niekiedy z upiętą lub narzuconą na nie dodatkową materią, nieschodzącą się z przodu, co dawało wrażenie dwóch nałożonych na siebie spódnic – taki model jest określany jako dwuwarstwowa spódnica z fartuszką. Rękawy sukien były początkowo gładkie, z tego materiału co suknią, marszczone na poziomie łokcia lub nawet nieco wyżej, ozdobione przypiętą do nich broszką. Spod nich wystawały marszczone mankiety z cienkiego materiału lub skomponowane z dwóch warstw, jednej – z materiału, a drugiej – z koronki. Dalszy etap tej mody spopularyzował rękawy składające się już od

290

---

do tej powstałej u Bonnarta, a napis pod ryciną jest krótszy i po łacinie. Patrz też przyp. 66 i 110.

ramienia z kolejnych warstw marszczonych falbanek z koronki, a wycięcie dekoltu sukni zdobiono nakładaną koronkową plisą. Suknie sporządzano z materiałów gładkich lub wzorzystych. Oprócz klejnotów i przypinek, haftów i brosz zdobiły je niekiedy inne elementy, jak np. naszyty na spódnicy pas frędzli pasmanteryjnych z chwastami lub rodzaj futrzanego kołnierza-szalika (narzuconego na tradycyjną suknię z dekoltem ozdobionym marszczoną koronką), o długich końcach związanych z przodu perłowym „łańcuszkiem” (jeden z portretów królowej Marii Józefy). Na suknię dam z królewskiego lub książęcego rodu narzucano często dodatkowo obfity, zdobiony gronostajem, płaszcz. Na początku XVIII w. fryzury były dość wysokie, ułożone z upiętych loków (zachodzących z boku na czoło), i kilku długich loków, leżących na plecach bądź przerzuconych do przodu (zwanym potem „anglezami”). Taką fryzurę zdobiono często perłami. Nieco później fryzury na czubku głowy ulegają spłaszczeniu, są wprawdzie ułożone z loków, ale ciasno zwiniętych, i zdobi je często, oprócz lub zamiast pereł, przypinka z klejnotów (taka skromna przypinka rozrasta się niekiedy do bardzo dużej, przypominającej nawet diadem) lub kilku takich ozdób. Pojawiają się też kolczyki w uszach portretowanych, często w formie długiej łezki. Na szyi dam widoczny jest niekiedy (co miało miejsce już wcześniej) wysoko na szyi umieszczony naszyjnik z pereł lub nawet trzy sznureczki pereł ciasno opasujące szyję. Uczesanie też nieco się zmienia, peruczka damska przypomina męskie peruki z rzędami loczków ułożonymi warstwami w poziomie jeden za drugim, czoło odkryte, widoczne są jednak dłuższe włosy, z tyłu opadające na plecy. W latach 60. i 70. XVIII w. zaznaczają się zmiany w modzie: rękawy sukien wykończone są wprawdzie u dołu koronką, ale często zdobione dużą kokardą, podobnie jak staniki sukien dekorowane obficie całym rzędem dużych kokard, przyszytych do wstawki zakładanej pod suknię i zakrywającej dekolt i zawiązywanych na duże kokardy – taka wstawka była nazywana „bawetem”. Na głowach pań pojawiły się czepeczki zwane „bonetami”, dość płaskie i lekkie, ozdobione przy-marszczoną falbanką lub koronką, często podszyte koronką od wewnątrz, związane z przodu na dużą kokardę (niekiedy z plisowanych troczków). Nieco wcześniej noszono podobne nakrycia głowy do sukien, domowych zwanych „dezabilami”, ale nie eksponowano ani takich sukien, ani takich czepeczków podczas oficjalnych wystąpień. Krój i charakter sukien zmienił się znacznie pod koniec lat 70., pojawiły się różne wymyślne modele czepeczków mniejszych i większych (np. „kolaska”), przejryste welony i nowe „nadmuchane” fryzury.

## Rekwizyty i tło

Portretowani zaopatrzeni są w różnego rodzaju rekwizyty. O tych, które trzymają w rękach była już mowa, ale występują jeszcze inne, należące do ubioru portretowanego lub znajdujące się w jego bezpośrednim sąsiedztwie. Mają one wpływ na kompozycję całości albo przekazują dodatkowe informacje o przedstawionej osobistości. Wielu portretowanych eksponuje ordery zawieszane na szarfie bądź przypięte do wierzchniego stroju (także duchowni) i w wypadku kapłanów wysokiej rangi zwraca uwagę krzyż zawieszony na łańcuchu, opadający na pierś. Do rekwizytów należą zdobione snycerką stoliki, fotele, poduszka z insygniami królewskimi bądź książęcymi, płaszcz królewski lub książęcy leżący na siedzisku albo przerzucony przez poręcz fotela, hełm z piórami i wawrzynem, waga, miecz, dokument z pieczęcią, tłok pieczętny, księga, pióro, kałamarz, szpada, rusznica, dyscyplina, pastorał, krucyfiks (zakonnicy lub zakonnice i w ogóle duchowni), mapa i globus (geografowie, podróżnicy), skamieliny, egzemplarze roślin i muszelek (przyrodnicy), szklana kolba, termometr, a nawet kompletne wyposażenie chemicznego laboratorium w miniaturze (w obramowaniu w obrębie ryciny, jako odniesienie do uczonego-chemika), paleta, pędzle, rylec, obraz, sztyft do rysowania, antyczne posągi, gemmy, rzeźby, wazy (malarze i rzeźbiarze), narzędzia architekta, fragmenty architektonicznych detali i narzędzi (architekci), kościotrup, wypreparowana ręka (lekarze), kwiaty doniczkowe, wazony z kwiatami, tarcze herbowe z herbami, aniołki. W tle portretów występują też inne rekwizyty, takie które są przyporządkowane osobom o ważnych funkcjach, zajmujących wysokie stanowiska i uprawiających konkretne zawody – są one charakterystyczne dla epoki późnego baroku. W pierwszym rzędzie należą do nich kolumny – jedna lub dwie. Nie są one widoczne w całości, ale głównie ich baza i trzony oraz draperia w tle, często otulająca górne partie kolumny, przeważnie z licznymi głębokimi fałdami, nierzadko przebiegającymi w różnych kierunkach; jest ona niezwykle „ruchliwa” i malowniczo „wzburzona”. Kotara może być też upięta, niekiedy jej część tworzy wielki węzeł, który pełni rolę ozdobnego motywu, może być ozdobiona frędzlami, ząbkami, plisą, falbaną lub chwastami; robi niekiedy wrażenie aksamitnej, innym razem aksamitnej z widocznym na niej wzorem. Tkanina otula czasem sam owal, w którym znajduje się wizerunek człowieka, może być kunsztownie udrapowana, ozdobiona pasmanteryjnymi ząbkami, z ozdobnym sznurem zakończonym chwastem. Portrety reprezentacyjne, przede wszystkim władców lub ludzi o dużym znaczeniu, np. urzędników królewskich, przedstawicieli możnych i znaczących rodów, zawsze zawierają te wyżej wymienione akcesoria i także dodatkowe, jak np. drzewo bez korony z częściami kona-

rów, robiące wrażenie na pół uschniętego, a także wspomniany już bogato zdobiony stolik (nierzadko konsolowy) oraz tron lub fotel. W tle obrazu pojawia się również niebo z obłokami, okno z widokiem na drzewa i niebo lub na daleki krajobraz, charakterystyczny dla baroku ogród ze szpalerami i strzyżonymi drzewami, pałac lub inne zabudowania. Drzewa widoczne niekiedy w tle mają często formę cyprysu. W tle portretów panujących lub dowódców występują przedstawienia bitew (widoczni żołnierze, piesi i konni, zamęt bitewny, dymiące armaty), namiot przeznaczony dla dowódcy, w którym stacjonował podczas kampanii bojowej. Na drugim planie portretów uczonych i duchownych (także tych wysokich rangą) znajdują się prawie zawsze biblioteki z książkami. W tle wizerunku jednego z uczonych przedstawiono jego pokój do pracy, pokazując półki z książkami, szafy, na których spoczywają różne przyrządy, m.in. globus. Książki eksponowane na półkach towarzyszą niekiedy również urzędnikom królewskim i wybitnym osobistościom. Tłem dla portretu bywają komnaty z widocznymi elementami architektonicznymi, jak pilastry z głowicami jońskimi czy korynckimi, płyciny czy nisze, w których stoją rzeźby (angielska rycina z 1747 r., dzieło Bernarda Barona i portret lekarza, przyrodnika z 1753 r. rytowany przez G. M. Preisslera z dwiema niszami zwieńczonymi muszlami z posągami oraz wazą na wysokim postumencie). W tle mogą występować także osoby towarzyszące portretowanym, jak np. paź-Murzynek (zwłaszcza w obrębie wizerunków władców: Augusta II i Augusta III, Krys-  
179  
145 styny Eberhardyny); paź niesie tren sukni Teresy z Gosiewskich Słuszkowej. Artystom towarzyszą niekiedy ich żony, dzieci, np. Bernhard Vogel  
217 wykonał mezzotintę przedstawiającą malarza Kupetzky'ego z synem, także sam wystąpił na portrecie z mezzotintą przedstawiającą zapewne jego żonę. Tłem dla portretów artystów bywają czasem ich pracownie (Susanna Dorsch na tle swojej pracowni). Niektórym przedstawionym osobistościom może towarzyszyć dowód ich fundatorskiej działalności, i tak np.  
81 pod popiersiem królowej Marii Józefy, rytowanym przez Franciszka Balcewicz, odtworzono w miniaturze budowlę kościelną, do powstania której zapewne się przyczyniła, a jednym z elementów zawartych w portrecie biskupa warmińskiego Krzysztofa Szembeka jest kościół i klasztor w Świętej  
153 Lipce, z którym był on ściśle związany. Do wyjątków należy umieszczenie w tle graficznego portretu sceny mającej odniesienie do szczególnego wydarzenia w życiu portretowanego, jak ma to miejsce na rycinie wykonanej przez Georga Buscha przedstawiającej burmistrza Torunia, Gottfrieda  
140 Rösnera – z prawej strony jego wizerunku znalazła się mała scena przedstawiająca jego egzekucję.

Dla portretów w owalnych ramach tłem bywa ściana z kamiennych ciosów i zdarza się także, że tło, na którym wyeksponowano ograniczony

owalem czy innym typem obramienia wizerunek, jest gładkie, monochromatyczne.

### *Obramienie wizerunku*

W kręgu naszych zainteresowań znajduje się teraz to, co wizerunki ludzi otacza i zamyka kompozycję, a więc obramienie. Obramienie graficznego portretu jest dla niego charakterystyczne i stanowi jego cechę odrębną, indywidualną, nie kopiowaną z malarskiego czy rysunkowego pierwowzoru. Dlatego też kompozycja obramienia ma niezwykle wiele odmian, które odbijają zresztą modę aktualnie panującą w danym okresie, a więc poddają się chronologii, co może pomóc w datowaniu grafik nieopatrzonych datą powstania. Podstawowym polem graficznego przedstawienia portretowego jest owal, prostokąt lub tondo. Owal bywa często wpisany w prostokąt, co powoduje, że powstają małe płaszczyzny w narożach, które mogą spełniać dodatkowe funkcje, jeśli umieszczono na nich maksymy czy ornamenty. Owal może otaczać otok – gładki pas obiegający eliptyczną formę, który służy w końcu XVII i na początku XVIII w. jako miejsce dla napisu identyfikującego przedstawioną osobistość. Taki otok już w latach 60. nie jest przeznaczony do umieszczania napisu (choć są wyjątki) – najczęściej jest polem dla dekoracji i niekiedy bywa zdobiony rastrem. W końcu XVII i jeszcze na początku XVIII w. otok owalu tworzy gruby pleciony wieniec z liści laurowych z małymi owocami, które dają efekt „perełek”. Podobne obramienie tworzy wieniec upleciony z liści palmowych oplecionych wstęgą, w swej bogatej wersji ozdobiony u dołu zwisem roślinnym, a w jego górnych narożach znajdują się karbowane wstęgi. We wczesnym okresie (koniec XVII, XVIII w.) owalowi w ramie z laurowych liści mogą towarzyszyć emblematy w czterech narożach lub gałązki lauru. Otok owalu zdobi często ornament lub cienka profilowana ramka. Rama okalająca owal, grubsza lub cieńsza, podlega różnego rodzaju profilowaniu i zdobieniu; czasem jej profil jest podwójny: gładki na zewnątrz i ozdobiony ornamentem liściastym wewnątrz. Na ramę zostają nałożone ornamenty liściaste, rollwerki, festony kwiatowe, ornamenty okuciowe, kampanule. Elementy dekoracyjne znajdują się często nad i pod owalną ramą. U góry: korona, muszla, esownice, główki aniołków, kampanule, festony z kwiatów; u dołu: panoplia, tarcza herbowa na kartuszu z rollwerkiem po bokach, lub ramkę oplata dekoracja roślinna, laur i palmowe liście. Rolę elementu dekoracyjnego pełni też draperia, która otula owal z prawej lub lewej strony, może być usytuowana nad owalem, często ze sznurami i chwastami w narożach, może mieć formę firanki zebranej po obu stronach górnej części owalu, może być też usytuowana pod owalem. Owal występuje także bez ramy, oparty na po-

stumencie (z pogrubionym brzegiem dla wywołania wrażenia przestrzenności formy), często na tle muru z ciosów lub w ramie sugerującej kamień, mniej lub więcej profilowany (z draperią lub bez), niekiedy na tle architektonicznej prostokątnej płyciny.

Obramienie prostokątne dla graficznego portretu też jest popularne. Początkowo nie jest ujęte w żadną ramę, kompozycja graficzna mieści się w obrębie prostokąta i całkowicie go wypełnia. Zdarza się także, że ów prostokąt zostaje zaakcentowany za pomocą ciemniejszej obwódki zakreślonej wokół całej kompozycji lub tylko u dołu. Z czasem prostokąt zostaje ujęty w ramę o różnych profilach i dekoracji, cieńszą lub grubszą, niekiedy dosyć wypukłą. Taka rama naśladuje często swoim kształtem i profilowaniem ramę obrazu. Zdobią ją różne motywy dekoracyjne: kwiatowe, liściaste, geometryczne i inne elementy, jak np. główka aniołka, muszla, esownice. Ramę prostokątną może również zdobić draperia ze sznurami i chwastami. Taki kształt ramy daje możliwości fantazyjnego rozwiązania jej górnej części, np. ścięcie górnych rogów, wygięcia uskokowe, modelowania w formie kwiatu (tulipana), czemu towarzyszy często bogata rokokowa dekoracja ornamentalna. Ograniczona prostokątem kompozycja portretowa bywa niekiedy wprawiona w obramowanie architektoniczne, tworzące zakomponowaną całość, bardziej lub mniej skomplikowane, lub też zostaje otoczona „kamienną” ramą ze zwornikiem u góry, wolutami u dołu i ozdobiona płaskorzeźbionymi kampanulami. Taki typ naśladującego kamień obramienia (o formie owalu, tonda czy prostokąta) posiada często cechy szczególne w postaci pęknięć lub odprysków.

W latach 60. XVIII w. popularne staje się tondo. Zdobione często ornamentami rokokowymi, może być ujęte w kamienną listwę, mniej lub bardziej profilowaną. Charakterystyczną dekoracją tego okresu stanowią karbowane wstęgi lub kokarda, które tworzą uszko służące do zawieszenia medalionu na ścianie (ma to zapewne przypominać miniaturę portretową).

Medalion stanowiący obramowanie dla wizerunku może mieć też formę płaską, nieplastyczną. Częścią obramienia graficznych portretów jest cokół, na którym wspierają się owale, prostokąty lub tonda. Ma on najczęściej formę postumentu, który wykazuje różnice w kształcie i dekoracji: prosta forma w typie skrzyni z zaznaczoną górną płaszczyzną, będącą miejscem podparcia dla owalu czy prostokąta; profilowany, ozdobiony ramką skonstruowaną z ornamentu (fantazyjnie wygięte liście i rollwerki) ozdobiony po bokach wolutami, z profilowaną górną powierzchnią, o kształcie kolistym. Niekiedy postument może mieć oryginalne formy i ozdoby – np.

274

## Napisy i sygnatury

Z postumentami i cokołami, na których opierają się portrety, wiążą się napisy umieszczane na rycinach, krótsze lub dłuższe towarzyszące portretom – to jeszcze jedna z indywidualnych cech grafiki portretowej. Odnoszą się one do przedstawionej osoby i zawierają informacje o portretowanym: imię i nazwisko, godności, stanowisko, pochodzenie, daty urodzin, śmierci lub innych ważnych okoliczności w jego życiu. W końcu XVII i na początku XVIII w. napisy występują często na otoku owalu zawierającego portret (na rycinie sygnowanej przez polskiego rytownika Henryka Czecha, przedstawiającej profesora teologii Antoniego Cloche'a, napis identyfikujący przedstawionego znajduje się na paseczku usytuowanym wewnątrz owalu z portretem). Napisy często są umieszczone pod przedstawieniem portretowym, na miejscu niejako do tego przeznaczonym, już poza obrębem portretu. Napis rozdziela niekiedy tarcza herbowa znajdująca się pośrodku tego wolnego miejsca. Nieco później napisy zostają przeniesione do dolnej strefy ryciny i widnieją na specjalnych, przeznaczonych na nie polach: kartuszach lub tablicach o różnych formach i zdobionych brzegach, np. kartusze o karbowanych brzegach przypominające falbankę lub obramowane rollwerkami bądź innymi ornamentami, w kształcie szerokiej wstęgi, w formie muszli; tablice o nieregularnym kształcie naśladujące ziemną karpę z roślinnością, lub wypukłe, ucharakteryzowane na kamień. Kartusze z napisami umieszczano m.in. nad postumentem dźwigającym wizerunek, skośnie pod owalem lub obok owalu z portretem, w rogu ryciny, pod prostokątnie obramowanym wizerunkiem w wydzielonym pasie, na płycinie kamiennego postumentu służącego jako oparcie dla owalu lub prostokąta z portretem albo na cokole bez płyciny, bezpośrednio pod wizerunkiem, na płycinie o nieregularnych kształtach będącej dolną częścią konstrukcji architektonicznej zawartej w schemacie kompozycyjnym ryciny i pod ryciną na wydzielonym pasie ozdobionym rastrem lub gładkim bez rastru.

Sygnatury wykonawcy portretu graficznego nie można utożsamiać z sygnaturą malarza na obrazie lub rysownika na rysunku. Forma podpisu malarza czy rysownika na jednostkowym oryginalnym dziele malarskim lub rysunkowym może mieć formę indywidualną, nie musi być czytelna, ale jest dla artysty charakterystyczna, stanowi jedno z kryteriów służących zidentyfikowaniu stworzonego dzieła. Sygnatura rytownika zostaje wryta na matrycy (w dodatku wspak) i dopiero potem pojawia się na odbitce do pewnego stopnia jako wtórna. Nie może być nieczytelna, gdyż docierając w wielu swoich egzemplarzach do licznych widzów spełnia rolę przekazu informacyjnego, czy to jako ilustracja do książki, czy jako rycina okazjonalna, czy wreszcie jako kopia innego dzieła sztuki, które w ten sposób

zostaje udostępnione szerokiej publiczności. Sygnatura rytownika występuje niekiedy, choć bardzo rzadko, samotnie. Najczęściej towarzyszą jej sygnatury rysownika lub malarza jako twórców pierwowzoru (i nie są to naturalnie odzorowania ich indywidualnych podpisów lecz ich imiona i nazwiska wykonane mniejszymi lub większymi literami, mniej albo bardziej ozdobnym krojem pisma). Swoje nazwisko i nazwę zakładu często uwiadacznia pod ryciną wydawca lub właściciel zakładu graficznego, w którym wykonano rycinę, niekiedy, ale już w późniejszym okresie, pojawia się nazwisko bezpośredniego wykonawcy odbitek. Sygnatura rytownika może być umieszczona w kilku różnych miejscach ryciny. W większości należy jej szukać u dołu z prawej strony, bezpośrednio pod obramowaniem portretu lub w specjalnej do tego celu wyodrębnionej wąskiej, poziomej ramce; w dolnej części cokołu z napisem informacyjnym z prawej strony; na wąskich paseczkach wstęg wyłaniających się z ornamentalnej dekoracji zdobiącej od dołu owal z portretem. Sygnatura rytownika zawiera jego imię (imiona) i nazwisko (zdarza się też w formie skróconej: pierwszych liter imion bądź jednego imienia, czasem inicjału), często łaciński termin *sculpsit* lub podobne określenie w innym języku np. *gravé* lub *gestochen*, niekiedy datę roczną i miejsce powstania ryciny.

#### *Portret jako jeden z elementów rozbudowanej kompozycji*

Podkreślając specyfikę portretu w grafice epoki saskiej, nie można pominąć odmiennego typu graficznych przedstawień portretowych, który pojawił się w ostatnim 20-leciu XVII w. i był kontynuowany do połowy wieku XVIII. Jego cechą charakterystyczną jest występowanie „właściwego” portretu w roli jednego z elementów rozbudowanej kompozycji, a więc z formalnego punktu widzenia nie odgrywa on roli pierwszoplanowej. W 1689 r. w dziele J. Głuchowskiego *Philosophia universa* został zamieszczony miedzioryt znany pod nazwą *Drzewo genealogiczne Sanguszków*. Po bokach ryciny znajdują się kartusze, na których wymieniono przedstawicieli tego rodu. W obrębie kompozycji są liczne rekwizyty związane z godnościami świeckimi i duchownymi przedstawicieli rodu, tarcze z herbami, w części centralnej herb Pogoń. Całość została zakomponowana w formie budowli przypominającej ołtarz; jego zwieńczeniem jest flankowany przez dwie figurki siedzących aniołków owal, utworzony z dwóch laurowych gałązek z portretem księcia Kazimierza Józefa Antoniego Sanguszki (zm. 1706), marszałka nadwornego litewskiego.

314

Inna rycina tego typu poświęcona jest pamięci zmarłego dziecka, Jerzego Ogińskiego z Kozielska. W górnej części tej kompozycji, w owalu otoczonym grubą ramą z kwiatów, został umieszczony wizerunek chłopca w żu-

67



panie, delii i kołpaku na głowie, flankowany przez dwa anioły z rogami obfitości. W dalszej części ryciny, w jej partii centralnej znajduje się znak herbowy pod książęcą koroną, po bokach kartusze z herbami; na banderolach liczne napisy i rozrzucone dekoracyjnie kwiatki. U dołu ryciny na owalnej tablicy z obramieniem w kształcie wieńca widzimy obszerny i ozdobny napis poświęcony zmarłemu, o czym świadczą motywy czaszek i treść napisu.

Do wyobrażeń tego rodzaju można też zaliczyć rycinę bliżej nieznanego rytownika, Matthiasa Trodla (bądź Trödla) z Pragi (rycinę wykonano w Pradze), poświęconą Maciejowi Łubieńskiemu z Łubna, prymasowi Polski, zmarłemu w 1652 r., ale rycina powstała najprawdopodobniej już w XVIII w. (świadczy o tym ornament ramy z wizerunkiem arcybiskupa). Owal z portretem Łubieńskiego w półpostaci znajduje się w górnej strefie ryciny, nad nim rozpina skrzydła ukoronowany orzeł, po bokach owalu herby: Pomian z infułami (zaświadczający o godnościach biskupich) i po drugiej stronie inny herb oraz otwarte księgi dokumentujące zapewne znakomite wykształcenie arcybiskupa i jego bogatą wiedzę. Pod owalem z wizerunkiem drugi owal z przedstawieniami kościołów i kolegów, które ufundował lub odrestaurował portretowany, po bokach sylwetki padających i uciekających heretyków, których rażą gromy spadające z chmur, na których spoczywa owal z portretem arcybiskupa. Pod ryciną pas zawierający 6 linijek tekstu informacyjnego poświęconego Łubieńskiemu.

Niejakie treściowe pokrewieństwo z tą ryciną zdaje się zdradzać inna, wykonana przez Simona T. Sondermeyera (według rysunku Pawła Giżyckiego), z portretem prymasa Teodora Potockiego (zm. 1738). Powstała ona w 1723 r. z okazji uzyskania przez biskupa godności prymasa Polski. Owal z portretem arcybiskupa trzyma personifikacja Polski usytuowana w dolnej części ryciny z lewej strony i jest tylko jednym z komponentów całej ryciny o bogatym programie ikonograficznym: w górnej strefie przedstawienia widoczny jest herb Pilawa z trójkątem Boskiej Opatrzności, z którego padają błyskawice czy pioruny powalające na ziemię heretyków, z prawej strony na chmurze znajduje się papież w otoczeniu aniołków, z lewej zaś grupa aniołków igrających z insygniami biskupimi, strefę nieba zdobi fałdzista draperia ze zwisającym sznurem zakończonym dekoracyjnym chwastem.

Inny przykład takiego rodzaju przedstawienia stanowi rycina nieokreślonego rytownika, prezentująca w małym owalu portret kardynała Denhoffa w birecie na głowie. Owal otaczają insygnia biskupie i książęce, a pod nim dwa aniołki na chmurkach trzymają tarcze herbowe. Tłem ryciny jest konstrukcja przypominająca ołtarz z wrotami w jego zagłębieniu, przed którymi stoją znowu dwa aniołki, jeden trzyma pierścień, a drugi perłę. Dwa filary na cokółkach, stanowiące główny akcent tej ołtarzowej konstruk-

313

315

316

cji, zdobią dwa bujne kwiatowe festony zawieszane na karbowanych wstążkach w formie kokardy; we wnęce między cokołami na samym dole widnieje wspaniała wielka muszla.

79 Henryk Czech, rytownik krakowski, działał w 1. połowie XVIII w. Jedną z jego niewielu wymienianych i zachowanych prac jest domniemany wizerunek Teodora Lubomirskiego wojewody krakowskiego (z 1732 r.) w owalu zdobionym ornamentami (akant, rollwerk, muszle) usytuowanym po środku całostronicowej kompozycji złożonej z szeroko rozpostartej draperii, na której znajdują się korona, panoplia i sztandary. Pod draperią i nad nią znajduje się wiele innych elementów dekoracyjnych i znaczników treściowych, a wśród nich: liczne banderole z napisami, aniołki, dwie tarcze słoneczne, fragment rzeki z płynącym statkiem, znaki zodiaku. Portret wojewody zajmuje wprawdzie centralną pozycję w kompozycji, ale jego niewielki rozmiar nie pozwala na wyeksponowanie oblicza przedstawionego i zapewne nie to było celem rytownika.

322 Takie rozbudowane kompozycje z niewielkim portretem osoby, której są poświęcone, spotykamy też około połowy XVIII w. np. na rycinach dokumentujących egzekwie pogrzebowe (*castrum doloris*). Niekiedy prezentują one wizerunek zmarłego jak np. *Castrum Doloris Augusta II* z 1733 r. z małym portretem króla w górnej strefie ryciny, lub *Castrum Doloris Michała Serwacego Korybuta-Wiśniowieckiego*, kanclerza wielkiego litewskiego 96 z 1746 r. (rytował Jakub Labinger według projektu i rysunku Pawła Giżyckiego). Około połowy XVIII w. nadal spotyka się ryciny z niewielkimi portrecikami, jak np. Leona Szeptyckiego, biskupa lwowskiego z 1755 r. (dzieło 84 Jana Filipowicza) w niewielkim owalu o bogato zdobionej ramie na tle chmury z wielkim orłem u góry i lwem trzymającym herb u dołu; Antoniego Potockiego (nieokreślonego autora, z 1748 r.) usytuowany nad wielkim herbem umieszczonym na tle rozbudowanych panoplii i zwieńczonym koroną i wprawiony w owal o grubej laurowej ramie. Taki typ portretu uprawiał również Martin Bernigeroth: np. portret Augusta II w otoczeniu 321 licznych postaci alegorycznych, aniołków, rekwizytów (według rysunku Anny Marii Werner) w charakterze karty tytułowej do katalogu wybranych dzieł drezdeńskich. Podobny charakter mają portrety rytowane przez E. Nilsona 198 w latach 60. XVIII w. Wizerunki m.in. Augusta III, Fryderyka Krystiana, 199 Klemesa Waclawa (synowie króla) są częścią składową rozbudowanej, często 200 architektonicznej kompozycji, która, jak te już wcześniej omówione, przypomina ołtarz. Rytownik zdradza iście rokokowe umiłowanie do licznych ornamentów, festonów kwiatowych, form ozdobnych, eksponowania herbów i orderów, w kompozycję włącza aniołki, różne inne postacie (alegoryczne i symboliczne) oraz przedmioty związane z funkcją przedstawionych i mające też niekiedy sens alegoryczny lub symboliczny.

Późnym przykładem omawianego typu portretu jest rycina Nicolausa Canolliego wykonana w Wenecji (według rysunku Giambattisty Piazzetty), zawierająca wizerunek malarza, Szymona Czechowicza. Tondo o szerokiej ramie z portretem artysty znajduje się na drugim planie obrazu, natomiast na pierwszym planie – postaci muz: jedna z paletą i pędzłami w jednej ręce, z bleitramem o naciągniętym płótnie obok, drugą obejmuje rzeźbione popiersie; druga muza w jednej ręce podnosi do góry sztyft do rysowania, a w drugiej trzyma narzędzie rzeźbiarskie, obok niej tors bez głowy; na podłodze leży sztaluga, w głębi z prawej strony posąg mężczyzny i tors drugiej rzeźby.

Przykładów takiego rodzaju graficznych przedstawień portretowych można przytoczyć znacznie więcej. Istnieje przynajmniej kilka powodów powstawania portretów, które pod względem formalnym nie są wyobrażeniem poświęconym tylko tej konkretnej osobie (tzn. są zawarte jeszcze inne treści, które się eksponuje) i jej wizerunek nie jest przedstawieniem pierwszoplanowym (co jednak nie znaczy, że portretowany nie jest eksponowany). Jednym z nich jest po prostu prymitywizm prowincjonalnego rytownika, który nie dysponował dostateczną umiejętnością rysowania i nawet rytowania, dlatego wolał kompozycje zminiaturyzowane i wieloelementowe – liczne obrazowe nośniki informacji i motywy zdobnicze odwracają uwagę od artystycznej nieporadności, a brak indywidualizacji rysów małej twarzy nie jest tak widoczny, jak w portrecie o większych gabarytach. Drugą przyczyną powstawania takich wizerunków tkwi w ich przeznaczeniu. Rozwój grafiki w Rzeczypospolitej XVIII w. dokonywał się w pierwszym rzędzie przez ilustrację książkową. Zdobienie książek miedziorytami wymagało poniesienia ze strony wydawcy dodatkowych kosztów, tak więc książki nie zawierały wielu ilustracji i najczęściej były to frontispisy, czyli karty tytułowe. Jeśli jakieś wydawnictwo powstawało dzięki konkretnemu sponsorowi, należało uczcić jego autora bądź dedykowano je konkretnej osobistości z różnych powodów, karta tytułowa mogła zawierać jego portret, ale, aby mogła być wizytówką książki, sam wizerunek nie wystarczył, trzeba go było umieścić w rozbudowanym kontekście z dodatkowymi elementami treściowymi i ozdobnikami, co przecież było dla tej epoki charakterystyczne. I tak się działo, również z uwagi na to, że większość powstających w tej epoce grafik miała cel ilustracyjny. Grafiki będące samodzielnymi planszami powstawały znacznie rzadziej i najczęściej na zamówienie panujących bądź osobistości o dużym znaczeniu w państwie. Dlatego też trzecim powodem powstawania grafiki z portretem jako jednym z elementów całej kompozycji jest jej okazjonalność, tzn. że jej powstanie związane było z konkretnym wydarzeniem, zaistniała specjalna okazja, która miała być upamiętniona razem z jej sprawcą, animatorem. Chodzi tu np. o ryciny

przedstawiające bitwy (owale z portretami dowódców w rogach, popularne już w XVII w.), pokojowe pertraktacje i zawieranie pokoju – pojawiały się tam małe postacie książąt, królów i dowódców, dworaków, które były niejako dodatkiem do przedstawionego wydarzenia albo były równorzędnymi komponentami dla innych, tworząc wspólnie zaprojektowaną całość. Można tu podać jako przykłady portrety Augusta II np. w scenie spotkania z Karolem XII w Gunthersdorff w 1707 r., w scenie sojuszu trzech władców (z Fryderykiem I pruskim i Fryderykiem IV duńskim) w 1709 r. czy Augusta III na rycinie przedstawiającej w gloryfikacyjnej formie zawarcie pokoju w Hubertusburgu w 1763 r. Czwartym powodem umieszczenia małego wizerunku człowieka w rozbudowanej kompozycji jest zamysł stworzenia wyobrażenia o charakterze gloryfikacji. W tym celu potrzebne są postacie alegoryczne, najczęściej pokazane w całej postaci z wieloma atrybutami (pozwalającymi na ich zidentyfikowanie), które często trzymają wizerunek portretowanego; aniołki spełniające rolę „niebieskiej” służby przy tarczy herbowej lub banderolach z napisami; widoki miast i pól bitwy; elementy dekoracyjne i symboliczne – a wszystko to służy gloryfikacji władcy. Wszystkie te postacie (nieraz duże) i przedmioty kierują uwagę widza na małe wizerunki władców, pozwalają zobrazować zalety i zasługi portretowanego w sposób bardzo intensywny i z wielkim bogactwem szczegółów, a takich możliwości nie dawał portret nie zawierający tak gromadnej asysty towarzyszących postaci, licznych atrybutów i dodatkowych scen. Tak więc z jednej strony miniaturyzacja, ale z drugiej strony intensyfikacja obrazowego przekazu, umożliwiającą maksymalną gloryfikację. Naturalnie wszystkie wymienione przyczyny warunkujące taką formę portretu mogły się skomasować w jednym dziele lub wystąpić oddzielnie.



FORMA PORTRETOWEGO WIZERUNKU – UJĘCIE POSTACI, GŁOWY I TWARZY;  
UKŁAD RĄK I GEST; FRYZURA, STROJE, REKWIZYTY, TŁO, OBRAMIONIA



266. Królowa Maria Józefa, rytował Johann Christoph Hafner



267. Johann Christoph Gottsched, uczony, rytował J.J.Haid według rysunku A.M. Werner



HENRICVS  
*S. R. Imperii Comes de BUNAU*  
*Eques Ord. Loquunt. S. Cae. Maj. a Consilio intim. act. et*  
*Minister legatur ad Circulum Sax. infior. S. R. Im-*  
*perii Audicio Audito adscriptus. Dem. sta He-*  
*rol. in Dahlen, Dem. sta. Nostituz Ges-*  
*niz et Grottauschwitz, etc.*  
*A. M. Werner del. P. Müller sculp. 1717*

268. Heinrich Bunau, rytował J.J. Haid według rysunku. A.M. Werner i obrazu L.de Silvestre'a



*Adolphus Magnus S.R.I. Comes de Hoym*  
*Potentiss. Regi Pol. et El. Sax. a Consilio*  
*S. uictoribus Supremus Stuarum Director*  
*et Accisar. Insp. Gen. etc.*

269. Adolph Magnus Hoym, m.in. Minister Gospodarki w Saksonii, rytował M. Bernigeroth

270. Fryderyk Krystian, syn Augusta III, rytował L. Zucchi (fryzura z długim trefionym „ogonem” opadającym na plecy, kirys na szustokorze)



271. Portret Heinricha Brühla, rytował J.M. Bernigeroth (kirys pod szustokorem, peruka z „ogonkiem” schowanym w woreczku z tafty)



*Fridericus Augustus. Dux Saxoniae. S. R. I. Archimaresc. & Elect.*

272. Portret Augusta II w całej postaci, rytował P. Schenk (peruka *allonga*, szustokor i kamizela, pod szyją *Steinkerke*)



273. Fryderyk Krystian, syn Augusta III, w całej postaci, rytował J.M. Bernigeroth., dobrze widoczny strój – szustokor, kamizelka, rekwizyty w tle



*Friedricus Christianus  
Rex Polonae et Elector Saxoniae Princeps*



FRIDERICUS CHRISTIANUS  
Regius Poloniarum et Electorals  
Saxoniae Princeps.

274. Fryderyk Krystian, syn Augusta III (postument pod owalem z portretem wsparty na lwich łapach)



*Alexander Joseph S.R.I.  
Comes Subeffexi.*

275. Aleksander Józef Sułkowski, rytował  
Sysang (peruka *en catogan*, trefiona z przodu  
w poziome waleczki)



276. Teodor książę Lubomirski, rytował  
J. Ch. Sysang (stójka jako zakończenie koszuli,  
z broszką)



277. Franciszek Ksawery, syn Augusta III (peruka j.w., pod szyją żabot z falbanek)



M. IOHANNES GOTTLIEB EZLER VRATISLAVIENS.  
IN URBE PATRIA AD D. ELISAB. ARCHIDIACONUS.  
ET SENIOR  
natus A. M. DC. LXII. d. 4. Decembris

278. Johann Gottlieb Ezler, rytował.  
Jan Tscherning (kryza pod szyją i strój –  
konserwatywizm w stroju uczonych)



GEORGIUS FRIDERICUS COSACK  
Pastor ad Andam D. Mariae  
Aetate . Anno 1767 d. 24. Junii

279. Georgius Fridericus Cosack, pastor,  
rytował Deisch (ubiór j.w., w tle biblioteka,  
kolumna, draperia)





282. Andrzej Stanisław Kostka Załuski, biskup, rytował J.M. Bernigeroth (mozetta, rókiet, befy, peruka na głowie, widoczny order)



283. Krzysztof Antoni Szembek, biskup, rytował J.Ch. Sysang (zamiast befek mały kołnierzyk; na głowie, bez peruki, piuska)

284. Christian Stieft (1675–1751), rektor Elżbietańskiego Gimnazjum we Wrocławiu, uczył wiedzy o historii i naturze, rytował B. Strahowski (w tle biblioteka i szafa ze „śląskimi urnami”)



*Johannes Chris-  
t. Richter  
S. R. M. Polon.  
Consil. Cam. ac  
nec non Civit. Lipsiens.  
Nal. d. 29. Octobr. 1689.*

*tophorus Richter  
S. Elect. Saxon.  
Rei Metall.  
Scllis. atque Senator.  
Natus d. 25. Febr. 1751.*

285. Johannes Christoph Richter (1689–1751), radca górniczy, kolekcjoner muszli; rytował J.M. Bernigeroth (przed nim wystawa wspaniałych muszli zgodnie z jego zainteresowaniami, w tle z p. widoczny ogród barokowy)



286. Christian Gottlieb, Graf von Holtzendorf, saski dostojnik; rytował J.Ch. Sysang (przedstawiony w stroju szczególnie podkreślającym jego pozycję, nie brak żadnego elementu, elegancka rokokowa rama, w tle z prawej krajobraz)

287. Johann Battista Homann, kartograf i geograf, rytował Johann Wilhelm Winter (z cyrklem w ręku nad siatką do sporządzania mapy)





288. Daniel Schneider, wrocławski pastor, asesor, inspektor etc.; rytował A.M. Wolfgang (w tle komnaty gabinet, widoczne biblioteka z książkami i szafy)



*Daniel Schneider*  
*Prædicator Silesiæ P. S. Colonia Lubonense*  
*Collegium et Scholam in eadem Civitate*  
*Supplicis et Consistorii auctoritas*  
*P. S. M. Coloniarum Urbis in eadem*  
*Superintendentus etc.*



*Carolus Fridericus Trier, Actus.*  
*S. Reg. Mai. Pol. et Elect. Saxe. Consil. aul. Supr. Cur. Princ. et Just. Sen.*  
*Consul. Lipsiensis, et Collegii Thom. Antistes.*  
*Nat. Dresdae, d. 12. Jun. 1690. Deu. Lipsiæ, d. 1. Febr. 1763.*

289. Carolus Fridericus Trier, wysoki urzędnik saski w Lipsku (zm. 1763), rytował J.M. Bernigeroth według obrazu A. Manyoki'ego (wizerunek w obrazie wiszącym na ścianie; ornamenty w narożach ramy)



*Theresia Corvinowa Gosiewska.*  
*Epcuse de Monsieur Sluszkowski Castellan de Vilna, Petit Général du Grand Duché de Lithuanie, gouverneur de Pieniany Punié et Ierzyska, ambassadrice de Pologne a Bruvelles, au mois de Janvier*

290. Portret Teresy Słuszkowej z Gosiewskich, rytowany u Bonnarta w Paryżu (z pazimem, w sukni zw. alamoda i czepku fontaigne zw. po polsku fontasiem, czubem lub kukuryku).



291. Anna Elisabetha Praschi z d. Tabori,  
rytował E. Hainzelmann, kon. XVII w.  
(czepeczek i ubiór)



292. Dorothee Louise Viedebandt, żona  
Johanna Georga Schmidta (ujęcie, gest  
i strój)



293. Maria Amalia, córka Augusta III; rytował L. Zucchi (suknia z koronką wstawką przy dekolcie i koronkowymi mankietami)



*Maria Anna D.H.R.R.  
Gräfin von Brühl,  
geb. Gräfin von Collourat*  
Sysang sculp. 1777

294. Anna Maria, hrabina Brühlowa, rytował J.Ch. Sysang (spódnica sukni z tzw. fartuszkiem)



295. Maria Józefa, córka Augusta III, żona Delfina Francji, rytował J.C. Drexel (rękawy z koronkowych falbanek, plisa koronkowa przy dekolcie, stanik sukni naszyty klejnotami zaopatrzone u dołu w lamowaną baskinkę)



*Maria Amalia*  
*Regina utriusque Sicil.*

296. Maria Amalia, córka Augusta III, rytował M. Bernigeroth (suknia z przedłużonym stanem; kwiat w doniczce, póluschnięte drzewo)



*Marie Anne*  
*Königin Preußen und Herzogin Sachsen*  
*Erzherzogin*

297. Maria Anna, córka Augusta III, rytował J.Ch. Sysang (suknia z przedłużonym stanem, koronkowe rękawy i plisa przy dekolcie)



298. Giuseppe Canale według obrazu  
Pietro Antonio Rotariego, Popiersie Marii  
Józefy



*Maria Josepha  
Regina Poloniae Electae  
Saxoniae.*

299. Maria Józefa, królowa Polski, rytował  
J. Ch. Sysang (nakładany futrzany kołnierz-szal,  
przytrzymany z przodu łańcuszkiem z pereł)



300. Maria Józefa, córka Augusta III, żona delfina Francji, rytował Gilles Jacques Petit według obrazu de la Toura (czepeczek na głowie zawiązany na kokardy pod brodą; bawet)



301. Maria Anna, córka Augusta III, zakład rytowniczy J.D. Herza (czepeczek ozdobiony plisowaną koronką i kokarda z takiejż koronki pod brodą)



302. Maria Karolina Antonia, księżna, rytował J.F. Schmidt (nowy model czepka na „nadmuchanej” fryzurze; obramowanie portretu zdobione rastrem i zwieńczone koroną)



303. Dorota księżna Kurlandii (na wysokim uczesaniu z przepaską czepek-welon)



*La Princesse Thede*  
*Comtesse CZAPLIC*



*JABLONOWSKA née*  
*Castellane de Cracovie*

*Comtesse Woyna née Comtesse Czaplitz*

*par son très humble et très obéissant Secrétaire*  
*F. X. Stöckl.*

*À Vienne chez F. X. Stöckl.*

305. Maria Józefa, królowa Polski, rytował Leopold (rokokowe obramienie i dekoracja)



306. Maria Amalia, córka Augusta III, królowa Sycylii i Neapolu



*Maria Josepha*  
*Regina Poloniarum Electrix Saxonie*

307. Maria Józefa, małżonka Augusta III, rytował J.M. Bernigeroth (przykład obramienia)



*Maria Anna*  
*Princ. Reg. Pol:*  
*et Saxon.*

308. Maria Anna, córka Augusta III, rytował J. Ch. Sysang (fantazyjne obramienie)

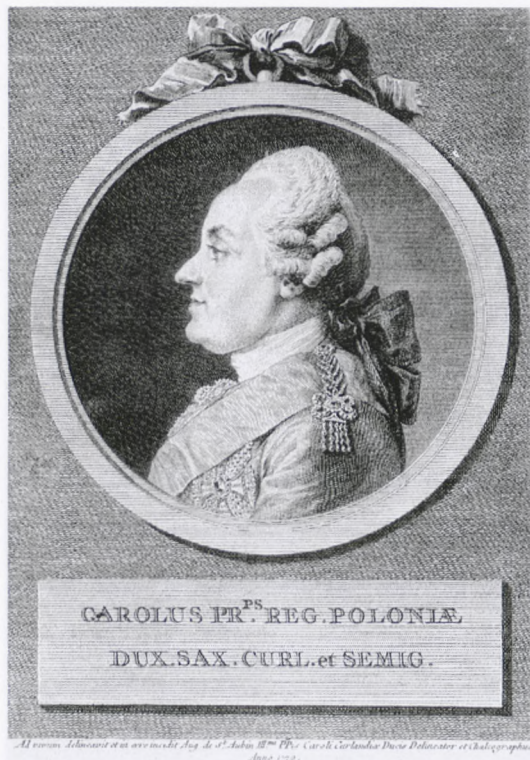


309. Maria Józefa, królowa Polski,  
rytował G. Bodenehr (obramowanie  
portretu)



FRIEDRICH AUGUST  
*Friedrich von Sachsen-Gotha-Altenburg von Weissenfels etc.*

310. Fryderyk August III, wnuk Augusta III,  
rytował C.G. Rasp (obramienie zdobione  
rastrem, dekoracja tylko jako zwieńczenie)



311. Karol Krystian, syn Augusta III, rytował S. Aubin (na wzór miniatury z uszkiem i kokardą)



312. Klemens Wacław, syn Augusta III, rytował I. Croutelle (kompozycja obramienia portretu z kwiatowymi festonami i wstęgami)



313. Maciej z Lubna Łubieński, biskup gnieźnieński, rytował Mathias Trödl

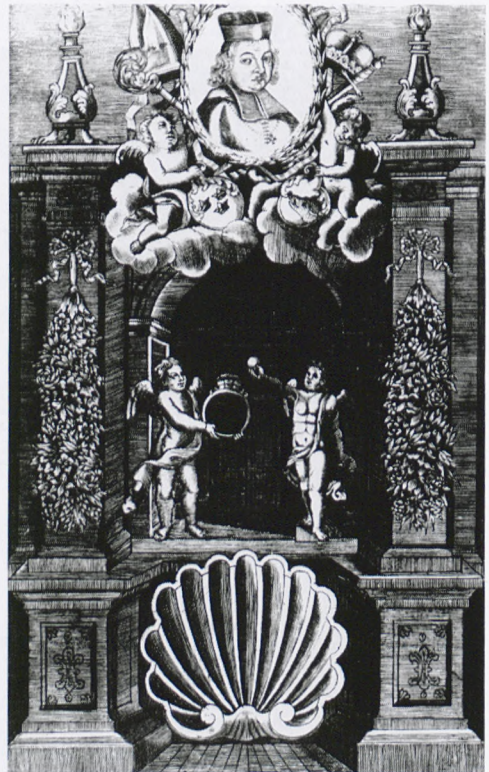
*Mathias z Lubna Łubieński, Anonius Regularis Sanctissimi Sepulchri postea Archi-  
Episcopus Gniezyski Legatus Natus Regni Poloniae et Magni Ducatus Lituaniae Primas, Pri-  
musque Princeps, morum innocentia, Angelica Vita, Raptus Cultu, Visione Beatissime Virgi-  
nis Maritae, miraculorum gloria, denique placido in opinione ityonsi sanctitatis obitu,  
Clarus et Venerabilis. Obiit Anno Domini 1652. Scriptore Floriano Budyckti,  
in Vita eius. Concordat cum Originali.*



314. Kazimierz Józef Antoni Sanguszeko (Drzewo genealogiczne Sanguszków, 1689)



315. Apoteoza Teodora Potockiego, prymasa, rytował Simon Thadäus Sondermayr



316. Wizerunek kardynała Jana Kazimierza Denhoffa, rytował nieznaną artysta



317. Gloryfikacja rodu Puzynów, ilustracja do  
 tezy doktorskiej Jerzego Brzostowskiego  
 bronionej w 1699 r. na Uniwersytecie  
 Wileńskim, artysta nieznan

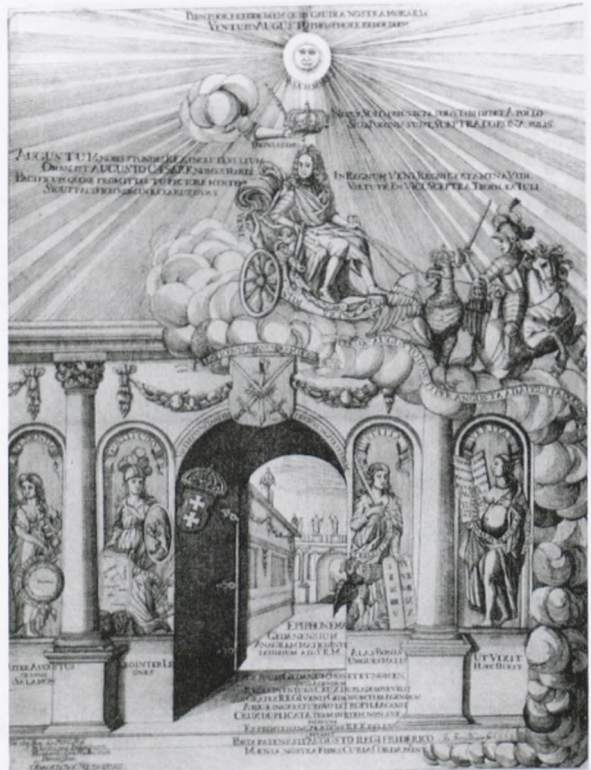


CINGVNT Religio, Sapientia, stemmaq; avitun  
 Te PRÆSVL, decorantq; Infula, mucro, Pedum  
 Angelicas addo turmas, & Corpore clausum  
 Numen. Num non hæc congrua Pompa Tibi est

318. Konstanty Kazimierz Brzostowski,  
 biskup wileński, rytował nieznan  
 artysta



319. Sojusz trzech monarchów, rytował  
 I. F. Wentzel

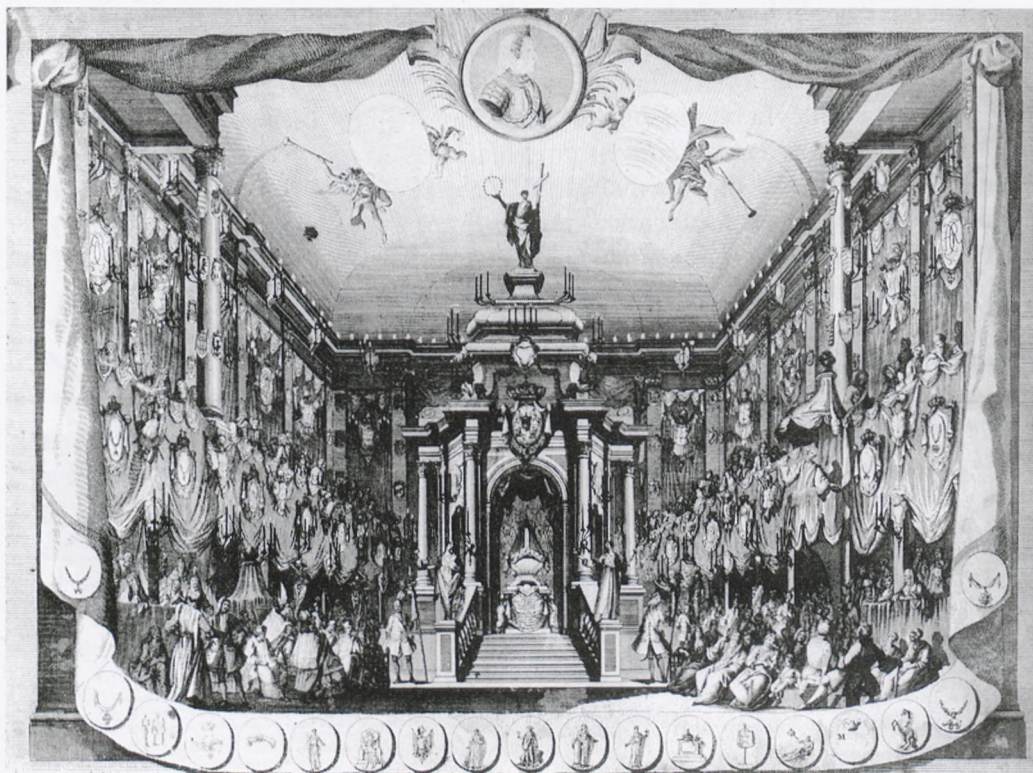


320. Hołd miasta Gdańska dla nowo  
 obranego króla Augusta II w 1798 r.,  
 rytował J. Bensheimer

321. August II jako mecenas nauki i sztuki,  
rytował M. Bernigeroth



322. *Castrum doloris* Augusta II w Dreźnie,  
rytował C.P. Lindemann





323. Popiersie Fryderyka Krystiana, rytował  
J. M. Bernigeroth według rysunku A.M. Werner



324. Klemens Waclaw, biskup, syn  
Augusta III, rytował E. Nilson

#### IV. Charakterystyka graficznej twórczości portretowej

W poprzednich rozdziałach zajmowaliśmy się portretem graficznym, mając na uwadze jego twórców, artystów będących bezpośrednimi sprawcami wizerunków polskich osobistości. Byli to rytownicy żyjący i działający w Rzeczypospolitej, ale także artyści czynni na Śląsku, graficy niemieccy, francuscy, holenderscy, niekiedy włoscy. Nie można było pominąć ich współpracowników, głównie malarzy bądź rysowników, którzy stwarzali wzory przekładane przez rytowników na język grafiki: miedzioryt, mezzotintę, akwafortę, miękki werniks czy akwatintę. Interesowały nas efekty pracy grafików w porównaniu z malarskimi pierwowzorami, co w przedstawieniach portretowych kopiowali bez zastrzeżeń, co dodawali, co zmieniali i do jakiego stopnia przejawiali swoją własną indywidualność artystyczną. Biorąc pod uwagę specyfikę sztuki graficznej i niezbędną w pracy grafika precyzję wykonania, zaprezentowaliśmy przykłady graficznych portretów tej epoki, pokazujące wielostronne możliwości sztuki graficznej uprawianej przez utalentowanych i doświadczonych twórców. Naszymi badaniami objęliśmy też portretowanych, zwracając uwagę na ich przynależność stanową i społeczną, płeć i sprawowane godności oraz wykonywane zawody. Wiele uwagi poświęciliśmy formie graficznego portretu, uwzględniając jej wszystkie części składowe: ujęcie postaci i twarzy, pozę, układ rąk i gest, strój, akcesoria bezpośrednie i te dalsze, występujące w tle, obramienie, sygnatury i napisy. Wyodrębniliśmy także graficzne portrety o specyficznym układzie formalnym, w którym portret stanowi jeden z wielu elementów składających się na kompozycję ryciny.

Przed nami ostateczna charakterystyka graficznych portretów epoki saskiej w Polsce, przedstawiających ludzi żyjących w granicach Rzeczypospolitej, których twórcami byli rytownicy miejscowi lub artyści zagraniczni.

Stosując kryterium historyczne przyjmujemy, że epoka saska zaczyna się od wstąpienia na tron Augusta II w 1697 r. a kończy się śmiercią Augu-

sta III w roku 1763. Mówiąc o sztuce epoki saskiej, a więc także o grafice, poddajemy się historycznej periodyzacji, ale mamy również na uwadze kryteria stylowe. W epoce saskiej stylem panującym w sztuce są późny barok i rokoko.

### 1. Ryciny portretowe w Gdańsku na przełomie XVII i XVIII w. – ich zadania i znaczenie dla grafiki portretowej epoki saskiej

Rozkwit grafiki w sztuce XVII w. na terenie Rzeczypospolitej, również grafiki portretowej, dotyczył przede wszystkim Gdańska (o czym była już mowa), gdzie działali utalentowani graficy, tworząc portrety władców, szlachty i mieszczan. Najbardziej znani, Willem Hondius i Jeremias Falck, osiedli w Gdańsku i wykonywali zamówienia króla, możnowładców i królewskich urzędników oraz gdańskich mieszczan. Ale gdańscy notable współpracowali także ze znakomitymi rytownikami spoza Gdańska i Polski, których graficzna działalność przypada na koniec XVII i niekiedy jeszcze na początek XVIII w., jak: Abraham Blooteling (1640–1690, rytownik holenderski, w latach 70. działający w Anglii), Gerard Edelinck (1640–1707, pochodzący z Antwerpii, ale działający w Paryżu), Elias Hainzelmann (1640–1693, wykształcony w Paryżu, czynny w Augsburgu), Pieter Stevens van Gunst (1659–1724, z Amsterdamu), Leonhard II Heckenauer (1650/60–1704, kształcony w Augsburgu i Włoszech), Johann Bensheimer (Niemiec, czynny w Gdańsku w latach 1670–1700), Charles de La Haye (1641 – po 1707, działający w Rzymie i Gdańsku), Johann Ulrich Kraus (1655–1719, kształcił się w Wiedniu, pracował w Augsburgu). Wzorami dla ich dzieł graficznych były głównie malarskie portrety Andreasa Stecha (zm. 1697) i Daniela Kleina (1662–1744). Przedstawiały one burmistrzów i wiceburmistrzów, lekarzy, przyrodników, historyków, prawników, kaznodziejów, filozofów, profesorów, rektorów, pastorów, teologów, i to nie tylko gdańskich, także toruńskich. Najczęściej są to popiersia w owalnych obramowaniach z szerokim otokiem, na którym znajduje się napis informacyjny, a pod owalem wiersz sławiący zmarłego (lub informacja o przedstawionym, jeżeli otok owalu jest zdobiony). Te wizerunki powstały jeszcze w końcu XVII lub na samym początku XVIII w. Ich cechą jest skromność i spokojna elegancja. Nie mają na ogół zdobień, czasem są to gałązki lauru w narożach tworzących się skutkiem wpisania owalu w prostokąt ograniczający całą kompozycję łącznie z napisem, a niekiedy ramę zdobi oszczędny ornament. Są one także pozbawione akcesoriów symbolicznych, choć

zdarzają się wyjątki, jak np. *Portret Johanna Ernsta Schmiedena*, burmistrza gdańskiego, którego przedstawiono na tle draperii z frędzlami i chwastami, za nim widoczny jest łuk tryumfalny z prześwitem na ogród, z belkowaniem, balustradą, skręconymi spiralnie kolumnami, posągami Diany i Apolla, obeliskiem z sześcioramienną gwiazdą, rogami obfitości, lampką oliwną i wieloma jeszcze innymi elementami, które mają swój filozoficzny kontekst, jak np. łuk w kształcie bramy, będący symbolem przejścia do innego świata i wieczną gloryfikacją zmarłego, a cały zestaw symbolicznych przedmiotów deklaracją neostoickiej orientacji przedstawionego, która podkreśla znaczenie cnoty dla zapewnienia wiecznego szczęścia<sup>134</sup>. Portret pułkownika Walentego Wintera, rytowany przez Jana Bensheimera, występuje z bitwą w tle, upiętą kotarą w górnej partii i okazałym hełmem ozdobionym efektownym pióropuszem. Jeszcze jednym przykładem portretu z „treściowymi” akcesoriami w tle jest wizerunek Krzysztofa Gottwalda, lekarza, przyrodnika i uczonego, rytowany przez Gerarda Edelincka: portretowany siedzi w fotelu, trzyma w jednej ręce pióro, a w drugiej kartę papieru, obok niego wielki globus, a za nim obszerna biblioteka ze zwieszającą się za plecami uczonego draperią<sup>135</sup>. Wszystkie te trzy wizerunki pokazują portretowanego w ujęciu do bioder – co je zbliża do portretu reprezentacyjnego – i prezentują przedstawianą osobistość w obramieniu prostokątnym – takie pole kompozycyjne daje większe możliwości wprowadzenia dodatkowych akcesoriów. 328 66 330

Poziom graficzny, edytorski i artystyczny omówionych portretów jest niewątpliwie wysoki. Ich kompozycja (poza pewnymi wyjątkami) jest na ogół nieskomplikowana, natomiast więcej uwagi poświęcono napisom, które są często podwójne, np. na otoku owalu napis informujący o przedstawionej osobistości, a pod ryciną – panegiryczny, często wierszowany, nierzadko z podpisem osoby, która go ułożyła. Ta narracyjność wynikała z przeznaczenia owych wizerunków, które publikowano najczęściej w wydawnictwach okolicznościowych, głównie funeralnych, ukazujących się z powodu śmierci i pogrzebu przedstawionego lub w rocznicę jego śmierci. Oprócz kazania, w którym wspomniano i czczono zmarłego, zawierały także jego wizerunek<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> *Aurea Porta...*, t. *Katalog*, s. 159.

<sup>135</sup> Tego rodzaju wcześniejsze portrety, też przedstawiające mieszczan i uczonych gdańskich, będące dziełem rytowników niejako poprzedniej generacji, jak wielokrotnie już wymieniani W. Hondius czy J. Falck, wzorowane również na dziełach malarzy wcześniejszych jak Adolf Boy, pokazują w tle takie akcesoria jak pofałdowana draperia z ozdobnymi sznurami i chwastami, kolumna (często ozdobiona herbem), fragmenty lub widoki architektury, a także biblioteki z książkami. Następne pokolenie grafików unikało na ogół tych dodatków, które wróciły z nową siłą już w XVIII w., trwając prawie po lata 70. tego wieku.

<sup>136</sup> Ten obyczaj wydawania kazań i publikowania portretów zmarłych został spopulary-

Konsekwencją prostej kompozycji tych wczesnych portretów, która nie uwzględniała nawet rąk przedstawionych osobistości (nie mówiąc już o innych dodatkach), było skoncentrowanie uwagi na twarzach portretowanych, które zostały obdarzone indywidualnymi rysami. Dzięki temu – i także z powodu dobrych malarskich bądź rysunkowych pierwowzorów<sup>137</sup> – powstały realistyczne portrety, które wywarły wpływ na graficzną twórczość portretową w późniejszym okresie.

## 2. Wpływ działalności wydawniczej w 1. połowie XVIII w. na rodzimą grafikę portretową

Oprócz Prus Królewskich (właśnie Gdańska, Torunia, Elbląga) inne rejony Rzeczypospolitej miały w pierwszych dziesiątkach XVIII w. wszystkie cechy prowincji<sup>138</sup>, co odnosi się także do grafiki i tym bardziej do grafiki portretowej. Jej rozwój był w dużej mierze związany z produkcją wydawniczą, wzrost liczby drukowanych książek zwiększał popyt na ilu-

---

zowany już wcześniej, ok. połowy XVII w. Portretowe miedzioryty wykonywali działający wtedy w Gdańsku Willem Hondius, Jeremias Falck, Izaak Saal, Peter van Bucq, Lambertus Vischer. A. Kurkowa, *Ilustracja portretowa...*, podaje liczne tytuły druków funeralnych, w których publikowano kazania i portrety zmarłych.

<sup>137</sup> „Ein graphisches Porträt ist in seiner künstlerischen und historischen Aussage weitgehend von dem Charakter der Vorlage abhängig. Die Bildnisse Karls V., die auf Tizians Meisterwerke zurückgehen, beeindrucken durch ihren malerischen Charakter in künstlerischer Hinsicht weit mehr als das historisch ebenso wichtige, jedoch schlichte Bild, das für ein Flugblatt entworfen wurde” (P. Berghaus, *Das Herrscherporträt...*, s. 18). Oznacza to, że im lepszy wzór, tym ciekawszy graficzny wizerunek, o czym świadczą liczne przykłady. Jest to widoczne zwłaszcza w wizerunkach władców, kiedy na samym początku graficznego łańcuszka powielania portretowego wzoru powstaje w dobrym warsztacie rytowniczym poprawny i ciekawy graficzny portret, a na końcu, w wyniku powielania kopii z kopii i to przez marnego rytownika, wychodzi spod prasy wizerunek zubożony rysunkowo i graficznie o cechach niezamierzonej karykatury (E. Łomnicka-Żakowska, *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów*, Warszawa 1977).

<sup>138</sup> J. Kozłowski, *Biblioteka Żałuskich w dwunastu odstonach*, w: *Biblioteka Żałuskich. Corona urbis et orbis*. Wystawa w Bibliotece Narodowej w 250 rocznicę otwarcia Biblioteki Żałuskich w Warszawie, Warszawa 1998, s. 27–30. Autor widzi kilka powodów takiego stanu: nieliczne grono amatorów wiedzy, słaby przepływ informacji, niedostatek polskich publikacji naukowych, wolny obieg książek, niezbyt duży prestiż uczonego, słabe kontakty intelektualne z zagranicą. Sytuacja była zupełnie inna w wiodących krajach Europy, np. w Niemczech, a zwłaszcza w Saksonii (duży autorytet uczonych, środowiska naukowe np. w Lipsku i Dreźnie, liczne czasopisma) lub w Anglii czy we Francji.



stracę. W 1. połowie XVIII w. liczba druków znacznie wzrosła. Zaszły też zmiany w repertuarze wydawniczym. Wprawdzie przeważały wtedy, książki religijne i okolicznościowe (polityczne, panegiryczne), wydawano też kalendarze i poradniki związane z życiem codziennym, ale coraz częściej ukazywały się publikacje innego rodzaju, np. wydawnictwa z zakresu historii. Obok publikacji przeznaczonych dla uczonych, drukowanych (po niemiecku i łacinie) w miastach Prus Królewskich, jak Gdańsk, Toruń i Elbląg, a także poza Polską w Lipsku i Wrocławiu, pojawiły się też publikacje w języku polskim, popularyzujące historię powszechną i rodzimą, a także geografii<sup>139</sup>. Rodzima produkcja portretowa była jeszcze niewielka i często mało samodzielna, choć i w tej niewielkiej grupce rytowników próbujących swoich sił w grafice portretowej uwidaczniają się mniejsze i większe predyspozycje, lepsze i gorsze umiejętności graficzne. Wizerunki przedstawiające osoby stanu duchownego i świeckiego, rytowane przez Aleksandra Tarasewicza jeszcze w końcu XVII w. i na samym początku XVIII w., świadczą o dobrym graficznym i rysunkowym wykształceniu artysty, który miał się uczyć w znanym warsztacie graficznym Kilianów w Augsburgu. Założenia kompozycyjne tych portretów (przedstawieni ujęci w popiersiu lub półpostaci), flankowanych przez postacie alegoryczne, przedmioty bądź wyobrażenia o znaczeniu symbolicznym, napisy na banderolach, są jeszcze zgodne z artystycznym programem wynikającym ze światopoglądu XVII w. Twarze portretowanych są natomiast wyraziste i zindywidualizowane.

Ryciny portretowe innych rytowników działających w 1. połowie XVIII w. (Henryk Czech, Wojciech Derpowicz, Jan Małachowski, Jan Surmacki) są dowodem na to, że rytownicy miejscowi początkowali dopiero w swym fachu, będąc jeszcze w dużej mierze amatorami. Portrety, które wykonywali, stanowiły często jeden z elementów całej kompozycji, służącej jako karta tytułowa lub ilustracja do książki. Charakterystyczne dla takich wczesnych i prowincjonalnych portretów jest obfite *decorum*, zawierające cały szereg różnych części składowych, jak panoplia, draperia, herby, postacie aniołów lub główki aniołków, insygnia władzy świeckiej i duchownej, postać papieża, świętych, postacie alegoryczne i symboliczne, banderole z napisami i inne elementy, często ozdobne, wzbogacające całą kompozycję obrazu. Ale obok takich właśnie portretowych wizerunków powstawały już inne, rytowane przez tych samych artystów, które, pozostając książkową ilustracją, więcej uwagi poświęcały portretowanym. Niekiedy otacza je bogata ornamentalno-kwiatowa dekoracja, innym razem są one wzorowane na rycinach innych grafików (często niemieckich, co nie jest niespodzian-

<sup>139</sup> P. Buchwald-Pelcowa, *Rola książki w drodze ku Oświeceniu*, w: *ibidem*, s. 69.

ką zważywszy silne wpływy artystów saskich lub grafików z otoczenia króla). Zajmują one w całości stronę na nie przeznaczoną i przypominają standardowe portrety graficzne wykonywane przez zagranicznych rytowników dla polskich zleceniodawców.

W Gdańsku, który na początku XVIII w. miał czasy wielkiego rozwoju sztuki graficznej już poza sobą, nadal powstawały portrety polskich i gdańskich osobistości (Samuel Donnet) w różnych ujęciach (popiersia, 3/4 postaci, cała postać) o nierównym poziomie rysunkowym, niektóre sztywne i nieporadne, inne oparte na dobrych rysunkowych pierwowzorach (głównie artyści gdańskiego Daniela Kleina), poprawne pod względem rysunkowym i kompozycyjnym, o zindywidualizowanych twarzach.

Okolo połowy XVIII w. pojawili się nowi rytownicy, którzy w swoim tematycznym repertuarze uwzględnili portrety znanych osobistości, choć nie wszyscy z nich specjalizowali się w tej dziedzinie. Dlatego też są wśród tych wizerunków małe i nieporadne (Jan Józef Filipowicz – jego twórczość pozaportretowa jest bogatsza i znacznie bardziej efektowna), wprawione w kompozycję o charakterze okazjonalnym (Jakub Labinger), wykonywane taśmowo w wielkiej ilości na zamówienie magnata pragnącego posiadać swoją podręczną rodzinną sagę portretową (Hirsz Leybowicz i jego pomocnicy), o poziomie artystycznym i graficznym bardzo nierównym, ale o sztamowej, charakterystycznej w tym czasie kompozycji, z rozbudowanymi napisami informacyjnymi.

Polską specjalnością były wizerunki przedstawiające zakonników i zakonnice o wielkich zasługach religijnych i fundatorskich, żyjących współcześnie w XVIII lub zmarłych jeszcze w XVII w. – te ostatnie mają wyraźnie charakter kommemoratywny. Przedstawieni lub przedstawione w półpostaci, w strojach zakonnych, często z dewocyjnymi akcesoriami i religijnymi odniesieniami, o twarzach na ogół pozbawionych indywidualnych rysów (choć są wyjątki), najczęściej dokładnie opisani (z datami narodzin i śmierci) zdradzają wyraźne podobieństwo z przedstawieniami świętych, którymi jednak nie są (Andrzej Hołota, Jan Józef Filipowicz, Jakub Labinger, Paweł Józef Jędrzejowski).

W latach 40. pojawiły się liczne portrety osobistości świeckich i duchownych, rytowane przez Jana Fryderyka Myliusą. Wykonywane często na podstawie obcych (Louis de Silvestre), ale też polskich (Szymon Czechowicz) wzorów świadczą o profesjonalizmie artysty i jego dobrych rysunkowych i graficznych umiejętnościach. Ich kompozycja nie jest wyszukana, schematy kompozycyjne są często powtarzane, ale te portrety przekazują nam wiarygodną informację o wyglądzie portretowanych.

Rytownicy działający po połowie XVIII w. nie poświęcali portretom zbyt wiele uwagi; służyły one nadal jako ryciny ilustracyjne i w tym okresie

przełomu między dwiema epokami – późnym barokiem i wczesnym klasy-  
cyzmem (lata 70. lub 80.) wykazują już cechy epigonalne (Adam Goczem-  
ski, Ignacy Karęga, C. C. Klopsch, Johann Gottfried Prixner).

I na koniec prezentacji portretowej ponownie wracamy do Gdańska,  
gdzie w latach 60. uprawiał grafikę portretową, stosując technikę mezzotinty (której nauczył się w Niemczech), Mateusz (Matthäus) Deisch. Portretował szlachtę i mieszczan, pastorów, duchownych wysokiej rangi, żony patrycjuszki gdańskie i wykonał nawet swój autoportret. Pierwowzorami dla większości jego portretów były obrazy malarza gdańskiego Jakuba Wessla. Portrety rytowane przez Deischa (często o cechach reprezentacyjnych) zawierają bogaty aparat osiemnastowiecznych akcesoriów kostiumologicznych i przedmiotów przekazujących idee właściwe europejskiemu portretowi dworskiemu.

### 3. Udział grafików obcych w powstawaniu portretów osobistości polskich

Portrety polskich osobistości, rytowane przez grafików obcych, w większości przez Niemców (wśród których znaleźli się artyści wykonujący olbrzymie ilości zamówień portretowych, jak ojciec i syn Bernigerothowie, Sysang czy Busch), ale także przez Holendrów, Francuzów i Włochów, nie uderzają zbyt dużą oryginalnością, choć wśród nich, nawet w obrębie tego samego warsztatu, są ryciny o lepszym i gorszym poziomie graficznym i artystycznym. Profesjonalność tych grafików, dysponujących w swoich krajach warsztatami, które ukształtowały się już w poprzednim stuleciu (podobnie jak w Gdańsku) pozwalała im na produkcję licznych grafik. Sporządzali oni portrety polskich magnatów, szlachty, duchownych, mieszczan, uczonych, które ukazywały portretowanych najczęściej w półpostaci, w owalu lub w prostokątnym obramowaniu. W większości tych wizerunków zastosowano schemat ugruntowany na początku XVIII w., przydając portretowanym charakterystyczne dla tego okresu akcesoria, jak kolumna, bujna draperia z ozdobnymi sznurami, biblioteka, obramowania okalające wizerunek w różnej formie, np. ramy przypominające oprawę obrazu lub ramy naśladowujące kamień. Ryciny portretowe małego formatu, wykonywane w ramach masowej produkcji, którym nie poświęcano zbyt wiele uwagi i wykorzystywano głównie jako ilustracje do poszczególnych wydawnictw, nie miały charakteru reprezentacyjnego, i ponieważ w ich obrębie było mało miejsca na umieszczanie dodatkowych elementów, rytownicy stosowali tylko

niektóre z nich i to w uproszczonej formie, np. fragment draperii lub część kolumny, czasem kilka książek odgrywających rolę biblioteki. Rekompensatę stanowiło często ozdobne obramienie o różnie profilowanym kształcie, zdobione ornamentami właściwymi dla tego okresu (chrząstkowo-małżowinowy, roślinny, ślimacznice, muszle, kampanule), wawrzynowymi gałązkami, elementami liści, kwiatów i owoców. Przedstawieniom portretowym towarzyszą ordery, herby, insygnia biskupie, aniołki, panoplia. Poziom graficzny i artystyczny tych portretów nie jest wysoki, choć i wśród nich są różnice w opracowaniu poszczególnych partii ryciny i indywidualizacji twarzy przedstawionych osób. Oprócz jednak takich sztampowych, mało rozbudowanych wizerunków, powstawały także portrety reprezentacyjne w ujęciu do kolan (w pozie siedzącej lub stojącej), włączone w do-  
83  
134  
138  
brze przemyślaną kompozycję, bogate w dodatkowe akcesoria. Do takich wyobrażeń należą m.in. portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego z 1709 r. (Martin Bernigeroth) siedzącego w fotelu, z pismem w ręku, przy stole z dokumentami i kałamarzem, z pofałdowaną draperią i biblioteką w tle; wizerunek Alberta Borkowskiego (Johann M. Bernigeroth), wiceburmistrza Torunia, stojącego w ujęciu do kolan na tle komnaty z uwidocznionymi architektonicznymi detalami, z „burzliwą” materią przerzuconą przez lewe ramię; portrety dwóch rajców gdańskich Karla Friedricha Schlieffa i Johanna Ernesta Schmidta (dzieło Jacoba Houbrakena według Daniela Kleina), ujętych w 3/4 postaci o znakomitych portretowych twarzach; wizerunki biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego w bardzo eleganckiej rokokowej ramie na tle ściany pokrytej wzorzystą materią, i kanclerza wielkiego litewskiego Jana Fryderyka Sapiehy siedzącego w fotelu przed stołem, na którym leży tłok pieczętny (oba są dziełami Johanna Sysanga, ten drugi według obrazu Adama Manyokiego)<sup>140</sup>.

236, 261  
264  
Dzięki historyzującym tendencjom tej epoki powstawały również wizerunki znanych i zasłużonych, ale już nieżyjących w XVIII w. osobistości: m.in. Karola Chodkiewicza (Carl Gottlieb Rasp), Jerzego Sebastiana Lubomirskiego (Wolfgang Philipp Kilian), Jerzego Ossolińskiego (Michael Keyl). Specjalne miejsce jako odtwórca polskich osobistości zajmuje Pieter Schenk z uwagi na artystyczny poziom jego rycin i znakomicie opanowaną technikę mezzotinty, która przydaje jego portretom dodatkowych walorów; należą

---

<sup>140</sup> Identyczną rycinę wykonał L. Zucchi, być może Sysang ją skopiował, zdaje się o tym świadczyć podpis pod ryciną o skróconej niemieckiej wersji, u Zucchiego wersja dłuższa i łacińska; herb rozdzielający napis umieszczony pod ryciną Sysanga jest dokładną kopią tego, który znajduje się pod ryciną Zucchiego. Sam wizerunek Sapiehy mógł być wykonany bardzo wiernie przez obu rytowników korzystających z tego samego wzoru, ale nie kompozycja napisu i herbu, których na obrazie w takim układzie na pewno nie było. To właściwe dla grafiki uzupełnienie musiało wynikać z koncepcji rytownika.

do nich wizerunki Franciszka Zygmunta Gałęckiego i kardynała Stefana Radziejowskiego. W warsztacie Schenka powstał też miedzioryt przedstawiający Teresę z Gosiewskich Słuszkową, najprawdopodobniej skopiowany z wizerunku wykonanego w warsztacie Henry'ego Bonnarta w Paryżu. Niezależnie jednak od tego, kto był rzeczywistym twórcą tego wizerunku, z dwóch powodów portret ten zasługuje na szczególną uwagę: odtwarza kobietę, a wizerunki kobiet w grafice (pominąwszy władczynie i małżonki władców) są bardzo rzadkie aż do lat 70. XVIII w., i przedstawia ją w całej postaci, które to ujęcie, jako najbardziej reprezentacyjne, było stosowane niemal wyłącznie w portretach panujących i ich małżonek<sup>141</sup>. Wśród kompozycji portretowych, których wykonawcami byli rytownicy obcy, są też takie, które portret traktują jako jeden z jej elementów (co mogliśmy już obserwować w wizerunkach rytowanych przez grafików rodzimych). Należą do nich dwa wizerunki: prymasa Teodora Potockiego – przedstawienie o bogatym programie ikonograficznym, które ma charakter gloryfikacyjny (2. ćwierć XVIII w., rytował Simon Sondermayr według wzoru polskiego malarza i rysownika Pawła Giżyckiego) oraz biskupa warmińskiego Krzysztofa Jana Andrzeja Szembeka (Johann Gottfried Haid przy współpracy dwóch rysowników, 1740) z widokiem kościoła w Świętej Lipce, jako wyraz uznania dla zasług fundatorskich biskupa, który był także autorem wielu prac o treści religijnej.

#### 4. Znaczenie akcesoriów i atrybutów towarzyszących portretowanym i ich ideowa wymowa

Jakie znaczenie miały akcesoria i atrybuty towarzyszące portretowanym i jaka była ich wymowa? Jeszcze w XVII w. w tle portretów przedstawiających ludzi o wysokim statusie społecznym pojawia się kotara i kolumna, a w tle wizerunków wodzów – ściana namiotu, kwatery głównodowodzącego i często fragment rozgrywającej się gdzieś w oddali bitwy. Motyw kotary bądź zasłony, która w wizerunkach o większym stopniu reprezentacyjności przybiera formy malowniczo pofałdowanej draperii, w kompozycji z kolumną, wokół której się wiję i częściowo ją przysłania, występuje jako

<sup>141</sup> K. Ahrens, *Künstler im Spiegel einer Sammlung*, w: *Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Ausstellung 8 VI – 7 IX 1999, Wesfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1997, s. 71: „Portret w całej postaci, w postawie stojącej, był początkowo zastrzeżony tylko dla władcy...”.

obowiązkowy wystrój we wszystkich prawie portretach epoki saskiej. Ten motyw wywodzi się niewątpliwie z portretu władcy, nazwanego w odniesieniu do typu portretu, który rozpowszechnił się we Francji za panowania Ludwika XIV, *portrait d'apparat*<sup>142</sup>. Był to wizerunek reprezentacyjny, pokazujący przedstawionego w półfigurze lub do kolan (władcę także w ujęciu *en pied*), otoczonego przez wymienione rekwizyty, które „podwyższały” jego pozycję. Kolumna ma swoje znaczenie symboliczne – jest oznaką trwałości<sup>143</sup>. Na kolumnie widoczny jest ubytek, ale nie tylko na niej, również owalne obramienia wielu graficznych portretów (naśladujące kamień) cechują miejsca z ubytkami. Owe rysy, pęknięcia i odpryski kamienia mają swoją symboliczną wymowę – komunikują o świadomości przemijania wszystkiego, co ziemskie, ponieważ taka myśl powinna towarzyszyć radości życia i pragnieniu sławy<sup>144</sup>. Podobne znaczenie zdaje się mieć występujące na niektórych portretowych rycinach drzewo, które nie ma formy bujnego, rozrośniętego drzewa, lecz jest niefektownym, częściowo skarłającym, a częściowo uschniętym reliktem. Częstym rekwizytem występującym z tyłu za portretowanym jest biblioteka z książkami. Podobnie jak meble (stół, fotel), ozdobione bogatą snycerką w postaci asymetrycznych rokajów, muszli, akantów, wolut, potwierdzała ona wysoki status portretowanego, występowała wprawdzie jako nieodzowny rekwizyt w portretach przedstawiających uczonych, ale towarzyszyła także wysokim dostojnikom świeckim i duchownym. Peruka też nabrała z czasem charakteru reprezentacyjnego i stała się wyznacznikiem pozycji przedstawionego. Społeczna ranga człowieka wyrażała się przez formę jego peruki, im wyższy był jego status, tym bardziej konserwatywna i obfita była jego peruka. Dowódcy i generałowie występowali głównie w zbroi lub kirysie. W kirysie występowali też świeccy dostojnicy, ponieważ służył on również za znak wysokiej pozycji przedstawionego i wcale nie świadczył o piastowaniu przez niego funkcji militarnych. Na wielu portretach pojawił się w tym czasie zwój materiału, malowniczo udrapowany wokół postaci portretowanego; naśladował on do pewnego stopnia płaszcz, choć nim nie był, pełniąc najwyraźniej tylko dekoracyjną funkcję<sup>145</sup>. Tego rodzaju tekstylia, a także elegancki kostium i fryzura portretowanych służyły jednak nie tylko jako nośniki manifestacji i społecznych ambicji, były również środkiem wzmagającym wyraz, ożywiającym i dającym możliwość prowadzenia gry świa-

<sup>142</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>143</sup> G. Oberreuter, *Heros, Kraftmensch und Gottgesandter – Herkules, Simson und David als Herrschaftsallegorien. Zu den Porträts Rudolfs II., Maximilians I. und Ludwigs XIV.* w: *Graphische Bildnisse des 16.–19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Münster 1977, s. 30.

<sup>144</sup> K. Ahrens, *op. cit.*, s. 72.

<sup>145</sup> K. Schlechte, *op. cit.*, s. 3–4.

teł i cieni – w osiągnięciu takich efektów znakomicie pomagały kunsztownie pofałdowane tkaniny, falbany oraz koronki mankietów i żabotów, a także fałdziste szustokory z szamerowaniami (w 1. połowie XVIII w., zanim, wedle nowej mody, zyskały nowy „wyszczuplający” krój) i obfite, często dwuwarstwowe w partii spódnicy, bogato zdobione koronkami, klejnotami i potem kokardami, suknie<sup>146</sup>. Mimika i gest, będące częściami składowymi pozy portretowanego, też należą do artystycznych chwytów wzmacniających oddziaływanie portretu na widza. Pewną rolę odgrywa ustawienie głowy; wybór przekazywanego fragmentu postaci też nie jest bez znaczenia, sprzyja wrażeniu intymności lub dystansu, wzrok przedstawionego zwraca się najczęściej ku widzowi z zamiarem nawiązania z nim kontaktu. Podobną rolę odgrywa często spotykany w portrecie tej epoki gest, którego zadaniem jest zaprezentowanie się sportretowanej osoby widzowi – „gest prezentacji”. Zawiera się w nim niewątpliwie poczucie własnej wartości i dumy człowieka, który przedstawia się widzowi i potomnym ze wszystkim, co posiada, a posiada wiele, czego dowodem jest bogactwo całego obrazowego kontekstu.

Zleceniodawca żądał w pierwszym rzędzie podobieństwa w portrecie: chodziło o twarz, ubiór, potem status. Taki portret był dokumentem dla rodziny i potomnych, przedłużał zmarłemu życie, stanowił dowód jego społecznej pozycji, wyrażał wartości i normy, które portretowany uważał za niezbędne oraz prezentował jego osobiste wykształcenie i ewentualnie szczególne zainteresowania. Dlatego tak wielką wagę przywiązywano do odtworzenia stroju, ozdób, akcesoriów, alegorycznych atrybutów. Twórca portretu musiał uwzględnić specjalne życzenia zleceniodawcy odnośnie stroju, elementów pałacowej architektury lub wspaniałego parku<sup>147</sup>.

## 5. Portrety duchownych, uczonych i artystów. Autoportrety i ich cechy szczególne. Sposób prezentacji portretowanego

Charakterystyka graficznych portretów tej epoki wymaga również ustosunkowania się do wizerunków grup stanowych i zawodowych: mieszczaństwa, duchownych, uczonych różnych specjalności, artystów.

Wizerunek uczonego, początkowo bardzo skromny, w stroju zbliżonym do ubioru duchownego, z zachowaniem wielu konserwatywnych elemen-

<sup>146</sup> *Eitelkeit und Selbsterkenntnis...*, s. 12, 13.

<sup>147</sup> *Menschen-Bilder...*, s. 10 i 11.

tów, jak np. kryza, powoli się zmienia: ubrania tracą surowy charakter i pojawiają się modne fryzowane peruki. Uczony nie bywa przedstawiany przy pracy, choć otaczają go szafy z książkami i manuskrypty; zwraca się ku widzowi, jakby właśnie przerwał swoje studia<sup>148</sup>. Półki pełne książek i przybory do pisania znajdują się także na portretach innych grup zawodowych czy stanowych, jako oznaki duchowych zajęć portretowanego (np. portrety wysokich rangą duchownych). Portret uczonego (profesora, humanisty, prawnika, historyka, archeologa, lekarza) przejął formę portretu książęcego. Straciły znaczenie atrybuty określające dokładniej dziedzinę działalności uczonego, natomiast stały się ważne zewnętrzne oznaki służące reprezentacji, jak obfite peruki, elegancki strój, draperie i alegoryczne tła<sup>149</sup>.

Także portrety artystów wykazują podobny rozwój, tym ciekawszy, że większość wizerunków artystów to autoportrety. Autoportret był traktowany jako świadectwo o szczególnej autentyczności, jako emanacja artystycznego geniuszu (nie ma tu czasowych uwarunkowań, artysta wciąż na nowo walczy o własną tożsamość). W XVI i XVII w. portrety artystów były rodzajem personifikacji teoretycznych pojęć i idei w zestawieniu z indywidualnymi twarzami. Malarze przedstawiali siebie przy pracy ze sztalugami, z pędzlem i paletą w rękach, ale nie mają na sobie kitli roboczych, są ubrani świątecznie – przez szacunek dla sztuki. W 2. połowie XVII w. artyści pojawiają się w eleganckiej postawie, z wyraźnymi gestami i mimiką, zwróceniu ku oglądającemu, w końcu XVII i na początku XVIII w. ta tendencja wzmacnia się pod wpływem francuskiego reprezentacyjnego portretu, dwór paryski dyktował dworom Europy swój *grand goût*, a dworski *portrait d'apparat* był tyleż konserwatywny, co żywotny, stworzył quasi-instytucję, która zachowała swój status w XVIII w.<sup>150</sup> Wskutek emancypacji sztuki, która przeszła od rzemiosła do wolnej sztuki, artysta nie przedstawiał siebie przy pracy, ale wzorował się na wizerunkach książąt, uczonych, kolekcjonerów. Z nich zapożyczał takie akcesoria jak szpada, rękawiczki, książki, fragmenty rzeźb. Taki portret zyskiwał dodatkowo cechy reprezentacyjne dzięki ujęciu w 3/4 postaci. Jeżeli nawet na niektórych autoportretach pojawiają się paleta i pędzle, są one trzymane w taki sposób, jakby to było berło lub regiment. Często występuje jedynie sztyft do rysowania jako atrybut uczonego artysty, ponieważ rysunek miał swoje szczególne miejsce w sferze duchowo-ideowej – był pierwszym, tym najbardziej bezpośrednim, wyrazem

<sup>148</sup> A. Janda-Bux, *op. cit.*, s. 159.

<sup>149</sup> K. Schlechte, *op. cit.*, s. 3.

<sup>150</sup> *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum vom 3. Juli bis 14. September 1980, Braunschweig 1980, s. 7, 11, 12, 15.



artystycznej, „boskiej” idei, a poza tym podstawą wszystkich gatunków artystycznych<sup>151</sup>. W ubiorze artystów można wyróżnić dwa zasadnicze typy: kostium elegancki, taki sam jak u książąt czy dworskich osobistości (kosztowny płaszcz podbity futrem, modny szustokor i żabot, a na głowie pudrowana peruka) lub bardziej tradycyjny, mocniej podkreślający społeczną rolę artysty i jego artystyczną egzotyczność, jak prywatny ubiór domowy lub strój do pracy, w którym koszula jest otwarta pod szyją. Ten rozpięty kołnierzyk koszuli, szal owinięty wokół szyi lub wstążeczka przesunięta przez dziurkę koszuli (niem. *Halsschleife*) miały sprawiać wrażenie swobody właściwej twórcom. Charakterystycznym elementem stroju wielu artystów był beret, który przybierał indywidualne, a czasem wręcz fantastyczne formy. Za jeden ze znaków rozpoznawczych autoportretu uchodził charakterystyczny wyraz oczu przedstawionego, „autospojrzenie”, skierowane ku widzowi i jednocześnie ku samemu sobie z wyrazem napięcia i skupienia (niem. *Selbstbildnisblick*)<sup>152</sup>.

Podniesienie artystów do rangi arystokratów wynikało z ich zadań w absolutystycznym państwie. W państwie wzorcowym tej epoki, we Francji Ludwika XIV, mieli oni gloryfikować swoją sztuką państwo i byli podporządkowani królowi i akademii<sup>153</sup>. Portrety kobiet-artystek są rzadkie, co wynika z ich społecznej pozycji – nie miały one takich możliwości jak ich koledzy-artyci. Wiadomo na przykład, że jeszcze w XVIII w. musiały one obowiązkowo zostać portrecistkami, ponieważ inne dziedziny wymagały studiów z natury, a więc malowania czy rysowania aktów, na co kobietom nie zezwalało<sup>154</sup>.

W okresie absolutyzmu dwór królewski osiągnął szczególnie wysoką rangę i świetność, co pociągało za sobą potrzebę gloryfikacji monarchy, potem jego otoczenia i wreszcie osobistości z pozostałych warstw społecznych – tych, którzy mogli taką potrzebę zrealizować. Środkiem, którym

---

<sup>151</sup> *Eitelkeit und Selbsterkenntnis...*, s. 6: „in der Zeichnung findet das Ideell-Geistige, die „göttliche” künstlerische Idee ihren ersten sichtbaren und damit unmittelbarsten Niederschlag. Überdies ist die Zeichnung die Grundlage aller künstlerischen Gattungen und nahm im Wettstreit der Künste deshalb immer einen besonderen Rang ein”.

<sup>152</sup> *Selbstbildnisse und Künstlerporträts...*, s. 17: autor kwestionuje interpretację takiego spojrzenia artysty, proponowaną przez niektórych badaczy, uważających, że wynika ono z konieczności używania lustra przy rysowaniu autoportretu.

<sup>153</sup> Academie Royale de Peinture et Sculpture została założona w Paryżu w 1648 r. i przynależność do niej stała się podstawowym kryterium sukcesu artysty. Od 1655 r. zaczęto przyjmować do Akademii grafików, którzy tak jak malarze czy rzeźbiarze musieli przedstawić dwa swoje dzieła (K. Ahrens, *op. cit.*, s. 71); w Anglii graficy zostali dopuszczeni do Akademii dopiero w 1769 r., ponieważ ich rzemiosło, z uwagi na reprodukcyjny charakter, było uważane za sztukę późniejszego gatunku (*Englische Druckgraphik...*, s. 6).

<sup>154</sup> K. Ahrens, *op. cit.*, s. 120.

w tym celu posługiwało się malarstwo portretowe, było przesunięcie przedstawionego z codzienności do idealnego bytu, możliwe do osiągnięcia przez wyposażenie portretu w kolumny, draperie z kosztownych materiałów, ozdobne meble, widok na pałac lub park i inne atrybuty pokazujące rangę i bogactwo portretowanego<sup>155</sup>. W ten sposób powstały aranżacje, które – jeśli potraktujemy portret jako realistyczny wizerunek osoby wraz z właściwym jej otoczeniem – wydają się zbiorem przedmiotów bez bliższego związku. Ten związek jednak istnieje w polityczno-propagandowym sensie tych portretów. Tylko idealna sytuacja mogła w sposób przekonujący przekazać roszczenie władcy do wyjątkowej pozycji. Mebli, draperii, kolumn, widoku na park czy pałac nie należy traktować jako odwzorowania rzeczywistości, lecz jako symbole politycznych idei<sup>156</sup>. Artyści nadworni stworzyli nowy gatunek portretu historycznego, który od historycznego obrazu zapożyczał możliwość wypowiedzi, której zwykły portret nie posiada. Portret historyczny, przyjmując znaczeniowe uwarunkowania wychodzące poza „czysty” portret, uzyskiwał kompleksową zawartość pozwalającą na bliższą charakterystykę portretowanego. Ta cecha historyczna, podobnie jak alegoria lub emblemat, zaopatrywała portret w ikonologiczny kontekst, który odnosi się głównie do jego funkcji i znaczenia<sup>157</sup>. Portret tej epoki miał wiele wspólnego z inscenizacją, z teatrem, także w nim rzeczywistość przeplatała się z iluzją. Podobnie było też w architekturze – artyści służyli jej, pomagając zacierać granice między iluzją a rzeczywistością: zwierciadlany parkiet zastępował ziemię, sufit był niebem, rolę ścian odgrywały tapiserie i kotary – odtwarzały parkowe widoki. W pokoju można było wyobrażać sobie, że jest się w parku, natomiast park z niszami i altankami odgrywał rolę komnaty<sup>158</sup>. A jednak w portretach tej epoki zawarta jest prawda, której nie daje się zauważyć tak wprost, jak to ma miejsce w realistycznych portretach. Są one w dużym stopniu uzależnione od swojej epoki. Aby być wobec nich sprawiedliwym i dojrzeć w nich to, co głęboko ludzkie, trzeba sobie zdać sprawę z historycznych okoliczności, które były ich przyczyną sprawczą<sup>159</sup>.

---

<sup>155</sup> H. Börsch-Supan, *Zur Geschichte des höfischen Porträts im Spätbarock*, w: *Höfische Bildnisse des Spätbarock*. Ausstellung 15 IX – 30 X 1966, Schloss Charlottenburg, Berlin 1966, s. 7.

<sup>156</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>157</sup> W. W. E. Mai, „*Le portrait du roi*”. *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltungsikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*, Bonn 1975, s. 30.

<sup>158</sup> *Deutsche Zeichnungen. Der Bürger und seine Welt 1720–1820*. Ausstellung 1958/1959, Weimar 1958, s. 7.

<sup>159</sup> H. Börsch-Supan, *op. cit.*, s. 8.

## 6. Graficzne portrety królów Polski z dynastii Wettynów, ich zadanie reprezentacyjne i ilustracyjne

Ważną a zarazem wyjątkową pozycję w dziedzinie portretu graficznego stanowią wizerunki królów Polski z dynastii Wettynów oraz ich rodziny. Jednym z powodów wyodrębnienia wizerunków królewskich spośród wszystkich innych i osobne ich scharakteryzowanie jest fakt, iż wizerunek władcy jest specyficzną kategorią portretu (aż po wiek XIX), która posługuje się swoistymi środkami w celu uświadomienia widzowi wysokiej pozycji panującego. Drugi powód oddzielnego omówienia cech królewskich portretów stanowi ich niebagatelna ilość i różnorodność. Prawie wszystkie wizerunki obu królów i ich rodzin zostały wykonane przez rytowników niemieckich, holenderskich, francuskich, angielskich i włoskich. Tylko niektóre z nich, i to bardzo skromne, rytowali graficy rodzimi, jak Jan Surmacki czy Wojciech Derpowicz (są też ryciny anonimowe). Nie ma w tym nic dziwnego, polscy władcy tej epoki przybyli z Saksonii, ich kontakty polityczne i też artystyczne były szerokie, tym bardziej, że obaj mieli zainteresowania kolekcjonerskie i artystyczne (znane są rysunki Augusta II, który żywo uczestniczył w projektowaniu budowli zarówno w Dreźnie, jak i w Warszawie). Wokół władców zawsze chętnie gromadzili się artyści w poszukiwaniu profitów – nie tylko pieniężnych (władcy często mieli trudności z gotówką, a obaj Wettynowie nie byli tu chlubnym wyjątkiem), przyświecało im także pragnienie sławy i możliwość zdobycia rozgłosu, droga z jednego dworu królewskiego na drugi ulegała w ten sposób skróceniu.

Graficzne portrety Augusta II i Augusta III prezentują obu monarchów w wielu ujęciach: *en pied*, do kolan, w półpostaci, w popiersiu. Oprócz wizerunków przedstawiających władców w jednym z powyższych ujęć, można wyróżnić także portrety konne, portrety numizmatyczne prezentowane na odtworzonych graficznie monetach i medalach, portrety występujące w obrębie większych całości, tzn. w pocztach lub w scenach obrazujących różne wydarzenia jak zaślubiny, elekcje, koronacje, uroczyste wjazdy do miast, a niekiedy obszerne obrazowe relacje z takich uroczystości wraz z odtworzeniem bram wjazdowych wzniesionych z tej okazji<sup>160</sup>, celebra po śmierci władcy z *castrum doloris* lub *marami* (niem. *Parade-Bette*), zawieranie sojuszu bądź pokoju. Miejscami odbywania takich uroczystości były:

---

<sup>160</sup> G. R. Curicke, *Freuden = Bezeugung Der STADT DANTZIG über die Höchst = erwünschte Königliche Wahl und [...]*, Dantzig 1698 – okazjonalne wydanie z opisem i ilustracjami uroczystości związanych z wjazdem Augusta II do Gdańska; jedna z bram tryumfalnych (używanych zresztą wcześniej) pokazuje całopostaciowy wizerunek Augusta II.

kościół, pałace lub komnaty w rezydencjach, a także ulice miast<sup>161</sup>. Wizerunki królewskie występujące w tego rodzaju scenach są zazwyczaj niewielkich rozmiarów i rzadko można mówić o ich indywidualizacji, ale też ich rola polegała głównie na podkreśleniu walorów dokumentacyjnych takich rycin z udziałem władców, co było jednocześnie peanem na ich cześć.

Wiele królewskich wizerunków było od samego początku ich powstania miało zadanie ilustracyjne. Występowały one jako ilustracje zamieszczone w tekstach kalendarzy, wydawnictwach periodycznych, zwanych np. labiryntami lub repertuarami, już z góry przygotowanymi na przyjęcie ilustracji w postaci różnego rodzaju rycin, a w tym też portretów, w książkach (tam również jako frontispisy) i w wydawnictwach okolicznościowych. Tego typu portrety graficzne nie miały dużego formatu i ich poziom artystyczny i graficzny był bardzo zróżnicowany. Charakterystycznym zjawiskiem, odnoszącym się przede wszystkim do graficznych portretów władców, są grupy wizerunków, które można by określić jako „ciągi ikonograficzne”. To zjawisko polegało na tym, że jeden z grafików wykonywał graficzny portret władcy (najczęściej wzorując się na istniejącym portrecie malowanym, ale niekoniecznie), zapewne na konkretne zamówienie w określonym celu. Ponieważ taki grafik (z uwagi na królewskie możliwości zatrudniania artystów) był najczęściej mistrzem w swoim fachu, powstawał poprawny wizerunek prezentujący pewien typ portretowy, na który składały się określone komponenty: twarz o indywidualnych rysach ze znamionami młodszego lub późniejszego wieku i kostium (zbroja, szustokor, żabot, rajtrok, peruka, kapelusz). W oparciu o ten pierwotny typ powstawały, w pewnym sensie kolejno, wizerunki rytowane przez innych grafików, będące naśladownictwem tego pierwszego (najczęściej bez powołania się na wzór graficzny, czasem natomiast na wzór malarski, o którym informował pierwszy wykonawca grafiki), niekiedy sygnowane, a czasem anonimowe. Każdy niejako następny wizerunek zdradza coraz gorszy poziom artystyczny, ponieważ jego wykonawcą był rytownik któregoś tam z kolei klasy, podobnie jak wydawnictwo. Ale w ten sposób typ ikonograficzny portretu był kontynuowany i można go rozpoznać mimo uproszczeń i obniżenia graficznego poziomu ryciny<sup>162</sup>. Nie wszystkie ryciny przedstawiające władców miały od samego początku konkretne zadania ilustracyjne. Niektóre z nich

---

<sup>161</sup> J. A. Chrościński, *Ceremonial space*, w: *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, ed. by A. Ellenius, European Science Foundation, Clarendon Press 1998, 193–216. Autor wyróżnia, opisuje i charakteryzuje miejsca odbywania ceremonii związanych z ważnymi wydarzeniami państwowymi.

<sup>162</sup> E. Łomnicka-Żakowska, *Graficzne portrety...*, takie ciągi ikonograficzne mogą być dłuższe i krótsze: jako przykłady mogą posłużyć: il. 20, 21, 23, 24, 25; 28, 29, 30; 35, 36, 37, 38, 39, 40; 68, 69, 70, 71 lub w cz. II 38, 39, 40 i inne.

powstawały jako tzw. grafika ulotna (niem. *Flugblatt*), w małym formacie i dużych ilościach (dotyczy to nie tylko rycin portretowych) i znajdowały zastosowanie w różnych publikacjach, magazynowane najprawdopodobniej w wydawnictwach i wykorzystywane w miarę potrzeb. Oprócz grafiki ulotnej powstawały także okazjonalne graficzne plansze z portretami władców większego formatu i o większych wymaganiach artystycznych (niem. *Einzelblatt*), których zadaniem było zapoznanie odbiorców z przedstawioną postacią<sup>163</sup>. Te ryciny były też w razie potrzeby używane jako ilustracje do książek i, aby mogły się zmieścić w formacie książki, wielokrotnie je składano i dopiero wklejano do publikacji w taki sposób, aby czytelnik mógł je rozłożyć i dokładnie obejrzyć wizerunek. Do tego samego typu rycin okazjonalnych należą też graficzne portrety reprezentacyjne o specjalnie dużym formacie, które mogły odgrywać podobną rolę jak portret malowany. Portret władcy na koniu, przejęty przez grafikę z malarstwa w XVII w., był wizerunkiem bardzo prestiżowym i jednocześnie niezwykle konserwatywnym. Aż po połowę XVIII w. król dosiada rumaka wspinającego się na tylnich nogach, podczas gdy przednie uniesione do góry sugerują, że ten koń to dzika bestia, której okiełznanie jest zasługą silnego i mężnego władcy<sup>164</sup>. Powstanie konnego wizerunku w malarstwie przypisuje się Tycjanowi, który namalował cesarza Karola V na koniu w bitwie pod Mühlbergiem (1547)<sup>165</sup>. W tle tego rodzaju wizerunku niezmiennie przedstawiano bitwę, pióropusze dymu wydobywające się z dział i zamek (nieco później miasto widoczne w oddali) też spowity kłębam dymu. Dopiero portret Augusta III na koniu, rytowany przez Johanna Eliasa Ridingera (ok. 1762) radykalnie zmienił wyobrażenie konia i charakter tego przedstawienia, które pozostało portretem reprezentacyjnym, ale o zupełnie innym charakterze. Koń jest spokojnym wierzchowcem, który nie bierze udziału w bitwach, ale monarcha jeździ na nim na polowanie i dosiada na paradzie. Nie musi być poskramiany przez władcę demonstrującego swoje wojenne sukcesy, nie one są bowiem najważniejsze, ale dostojeństwo i splendor władzy, a szlachetny wierzchowiec przydaje monarsze jedno i drugie oraz wzbogaca całą kompozycję, przekazując widzowi także wartości estetyczne.

Cechą, która przede wszystkim występuje w graficznych portretach władców, jest ich walor propagandowy. Właśnie z potrzebą propagandy portretowej, choć nie wyłącznie, wiąże się zjawisko „portretu transformacyjnego”, mieszczącego się w szerszym pojęciu „grafiki transformacyjnej”. Grafika transformacyjna powstaje w wyniku zmian dokonywanych w rysunku na

181

<sup>163</sup> P. Berghaus, *Das Herrscherporträt...*, s. 18.

<sup>164</sup> O pochodzeniu tego wzoru konia patrz s. 92 (tekst) i przyp. 86.

<sup>165</sup> P. Berghaus, *Das Herrscherporträt...*, s. 11.

336 płytcie rytowniczej, które są na tyle istotne, iż wykonanej po ich przepro-  
335 wadzeniu odbitki nie można traktować jako kolejnego druku stanowego,  
ponieważ powstała nowa wersja graficzna, choć bazująca w znacznym stop-  
niu na starej matrycy<sup>166</sup>. Najprostsze zmiany dotyczyły np. napisu na od-  
bitkach do kalendarzy, poważniejsze – oprócz napisów zmieniano winiet-  
ki, strój portretowanego na modny, najpoważniejsze przekształcenia  
dotyczyły atrybutów i wręcz zamiany twarzy portretowanego na oblicze  
inne go panującego. W ten sposób twarz Augusta II zastąpiła oblicze Jana III  
337, 338 Sobieskiego na matrycy o dokładnie takim samym obramowaniu, sporzą-  
dzonej przez wydawnictwo J. de la Feuille'a i to samo stało się z wizerun-  
kiem wykonanym przez Roberta White'a – August II zastąpił Jana III<sup>167</sup>.  
Zmian na płycie dokonywał nie tylko ten artysta, który był pierwszym  
wykonawcą matrycy i ryciny, ale też inni artyści, nawet przedstawiciele  
następnego pokolenia<sup>168</sup>. Miały one miejsce nawet w przypadku rycin du-  
żego formatu i szczególnie w almanachach. Tego rodzaju transformacje  
wynikały w wielu wypadkach z przesłanek politycznych i dotyczyły natu-  
ralnie także innych władców, nie tylko polskich<sup>169</sup>. Ale odgrywały tu rolę  
także inne powody: oszczędność materiału i pracy – miedź była droga i wy-  
konana już praca rytownicza nie szła na marne; pośpiech, którego wyma-  
gano w nagłych przypadkach zapotrzebowania na wizerunek władcy; brak  
inspiracji ze strony artystów i wydawców, którzy do aktualnych  
publikacji potrzebowali rycin obrazujących powtarzające się, ale niezbyt  
często mające miejsce wydarzenia, jak królewskie wesela, narodziny na-  
stępców tronu itp.

<sup>166</sup> M. Préaud, »Was das Kupfer hergibt...« *Einige Gedanken zur Transformationsgraphik, w: Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzungen im Europa des Absolutismus*. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997.

<sup>167</sup> Szerzej o tych wizerunkach w rozdz. II, 4, patrz też przyp. 78.

<sup>168</sup> Szczególnym przypadkiem transformacji, która może być traktowana jako fałszerstwo, gdyby udowodniono, że dokonano jej z pełną świadomością, jest niesygnowany portret przedstawiający – tak podaje napis na otoku owalu – biskupa poznańskiego Marcina Dunina. Napis na podstawie cokołu informuje o donacji kapłanów poznańskiego seminarium, ale przedstawiony w 3/4 postaci duchowny jest zupełnie kimś innym. Istnieje identyczna rycina sygnowana przez Pierre'a Dreveta, który powołuje się jeszcze na obraz Carla van Loo z tym samym wizerunkiem człowieka, lecz z innymi napisami, zarówno na otoku owalnego obramienia, jak i ze zmianą w napisie na postumencie. Herb znajdujący się na tarczy umieszczonej pod rzekomym wizerunkiem arcybiskupa Dunina jest herbem margrabiów de Pardailan de Gondrin, a przedstawiony to właśnie Pierre de Pardaillan de Gondrin d'Antin, biskup Langres (1630–1715). Drevet rytował tę rycinę na pewno w jakiś czas po powstaniu portretu malarskiego, co się często zdarzało.

<sup>169</sup> Na rycinie wykonanej przez Pierre'a Lombarda według rysunku Van Dycka przedstawiającej konny portret Cromwella, jego głowę zastąpiono głową Ludwika XIV a potem Karola I z Anglii – M. Préaud, *op. cit.*, s. 63.

Portrety graficzne obu królów wykonywało wielu rytowników; byli wśród nich znakomici graficy, ale też słabi artyści (szczególnie ci sporządzający wizerunki bardzo oddalone od graficznego pierwowzoru). Są one o wiele bardziej zróżnicowane (treściowo i formalnie) niż wizerunki innych osób, zawierają bogatszy kontekst, bo też one właśnie były tym pierwszym ogniwem, z którego czerpali inspiracje autorzy portretów osobistości pochodzących z różnych stanów i reprezentujących różne zawody.

Portrety rodziny królewskiej, małżonek (także metres), synów i córek z prawego i nieprawego łoża też są liczne. Portretowani i portretowane – co ma duże znaczenie dla ikonografii portretowej, jako że wizerunki kobiet są bardzo rzadkie i wobec tego zdecydowana większość graficznych wizerunków kobiet to władczynie – są prezentowani w różnych ujęciach, także *en pied*. Ich autorami byli ci sami rytownicy, którzy tworzyli wizerunki królów. Schemat przedstawienia jest taki sam jak w portretach władców, podobnie akcesoria i tło. Istnieją wśród nich również wizerunki kopiowane z rycin będących dziełem nadwornych, dobrych w swoim fachu grafików. Poziom rtystyczny i graficzny tych portretów jest bardzo słaby, ale były one potrzebne jako ilustracje do różnych wydawnictw. Odniesienia propagandowe tych wyobrażeń nie są w takim stopniu uchwytnie jak było to w wypadku portretów królów, ich status był niewątpliwie niższy niż miało to miejsce w przypadku wizerunków władców. Do wyjątków należała sytuacja, gdy Augustowi III, manifestującemu więź ze swoimi poddanymi za pomocą polskiego ubioru narodowego, sekundowała małżonka, Maria Józefa, też odziana w polski strój. Można również wymienić przykład damskiego portretu transformacyjnego w dziedzinie polsko-francuskiej. Na płycie miedziorytniczej wykonanej przez Nicolasa IV de Larmessina (według obrazu Joana-Baptiste'a van Loo) w 1727 r. przedstawiającej Marię Leszczyńską, małżonkę Ludwika XV, około 1755 r. usunięto głowę Polki i zastąpiono ją głową Habsburżanki, Marii Antoniny, otrzymując reprezentacyjny portret przydatny z okazji koronacji nowej królowej Francji (naturalnie zmieniono też napis pod ryciną)<sup>170</sup>.

47

191

## 7. Zagadnienie stylu portretów graficznych – wpływy obce, tradycja rodzima, styl rokoka w motywach ozdobnych

Zagadnienie stylu portretów graficznych musi być rozważane w nawiązaniu do malarstwa portretowego epoki saskiej. Rytownicy tworzyli wize-

<sup>170</sup> H. Widacka, *O graficznych portretach...*, s. 28.

runki władców, królewskich urzędników, szlachty i bogatych mieszczan, w większości wypadków opierając się na wzorach malarskich (ci z największą inicjatywą i poczuciem artystycznej indywidualności) lub wiernie je kopiując. Związek między malarstwem i grafiką w kwestii reprodukcji obrazów umocniła nowa technika graficzna, mezzotinta, wynaleziona jeszcze w XVII, ale szeroko stosowana dopiero w XVIII w. Zastosowanie tej techniki pozwoliło na uzyskanie planszy graficznej o walorach malarskich, tak więc mezzotinta już z samego założenia miała być sztuką reprodukcyjną dla malarstwa. Jej zadaniem było wierne odtworzenie oryginału i dlatego nie jest ona (jak na ogół miedzioryt) lustrzanym odbiciem obrazu. Nie zachowały się dokładne opisy wykonywania mezzotinty, ale przypuszcza się, że graficy sporządzali najpierw rysunkowe kopie obrazów i na ich podstawie opracowywali potem płytę, co dawało graficzny portret o takim samym zwrocie jak na oryginale<sup>171</sup>.

W końcu XVII i jeszcze na początku XVIII wieku w barokowym malarstwie gdańskim widoczne są wpływy niderlandzkie, które znajdują odbicie w portretach graficznych mieszczan i uczonych tego okresu, będących w wielu przypadkach dziełem grafików obcych. Panowanie Jana III Sobieskiego przyniosło za pośrednictwem zatrudnianych przez niego artystów wpływy francuskie i włoskie (odbijające się w portretach tego króla). Za panowania Augusta II i Augusta III dużą rolę odgrywały kontakty z Dreznem i innymi rejonami Niemiec, jak Augsburg, Norymberga czy Berlin, ale w tym okresie sztuka portretu w Saksonii i w ogóle w Niemczech znajdowała się pod silnym wpływem francuskiego dworskiego malarstwa portretowego (Louis de Silvestre, Antoine Pesne i inni). Graficzne portrety władców i ich rodziny, te bardziej reprezentacyjne, mają cechy charakterystyczne dla stylu barokowego. Postacie są upozowane teatralnie, pofałdowane obfite kotary w tle zgodnie z barokową potrzebą manifestowania przepychu występują na prawie każdym portrecie. W tle wizerunków znanych osobistości widnieją fragmenty pałacowej architektury, modne w tej epoce ogrody z kunsztownie strzyżonymi drzewami i krzewami, potężne kolumny, kamienne balustrady tarasów z wazonami. Przedstawieni odziani są w ubiór epoki, ale nie wszyscy występują w modnych natenczas szustokorach lub perukach, niektórzy noszą zbroje (podobnie w malarstwie), które w takiej formie nie były już używane od początku XVIII w. Ów konserwatyzm został spowodowany stosowaniem stałych schematów przejętych w pierwszej fazie z francuskich wzorów<sup>172</sup>, które przetrwały w masowo sporządzanych

<sup>171</sup> *Schwarze Kunst. Englische Schabkünstler des 18. Jahrhunderts*. Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 16. Oktober bis zum 28. November 1976, Karlsruhe 1976, s. 19.

<sup>172</sup> E. Eichner, *Das Kurpfälzische Porträt im 18. Jahrhundert*, Heildelberg 1981, s. 6-9.



kopiach malarskich i graficznych wizerunkach. Twarze portretowanych są zdecydowanie realistyczne, choć występuje w nich mniejsza lub większa idealizacja, złagodzenie ostrych rysów lub wyraźnej brzydoty. Podobieństwo portretowe było w tej epoce wymagane, ale było ono czymś powierzchownym, sama twarz w swym zewnętrznym wyglądzie była ważniejsza niż odbicie strony wewnętrznej, duszy portretowanego<sup>173</sup>.

O stylowych powiązaniach portretu graficznego z rokokiem świadczą, poza akcesoriami towarzyszącymi przedstawianym osobistościom, jak dekorowane finezyjną snycerką stoliki konsolowe, także ozdobne obramowania przedstawień portretowych, które cechuje wielka różnorodność ornamentów, motywów kwiatowych i roślinnych. Te obramienia portretów są cechą właściwą tylko dziełom graficznym, nie zaczerpnięto ich z malarskiego pierwowzoru. Jak wiele uwagi przywiązywano do tych ozdobnych motywów świadczą np. wizerunki polskich osobistości, wykonywane seryjnie w warsztacie Sysanga, z których każdy posiada mniej lub bardziej ozdobne, ale inne, tzn. niepowtarzające się obramowanie. Ryciny Esaiasa Nilsona tworzą całe rokokowe konstrukcje, zawierające bogatą i precyzyjnie odtworzoną dekorację ornamentalną i figuralną. Jeszcze w latach 70. spotyka się motywy dekoracyjne będące kontynuacją form zdobniczych stosowanych powszechnie w okresie rokoka, ale pojawiają się już obramienia innego typu, nawiązujące do stylu klasycystycznego: listwy otaczające owal lub tondo z portretem (tę ostatnią formę spotyka się dość często) naśladują kamień, zdobi je profilowanie lub raster, niektóre z nich mają cechy monumentalne (nie są to już lekkie rokokowe obramienia), niekiedy są dekorowane, ale elementy zdobnicze stosuje się oszczędnie, np. feston z uplecionych liści, kokarda lub karbowana wstęga, stylizowane rozetki. W jednym wypadku możemy zaobserwować bujną roślinną dekorację otaczającą tondo z profilem portretem Franciszka Ksawerego, syna Augusta III (rytował Joseph Canale według rysunku Giovanniego Casanovy). Bezpośrednie obramienie tonda stanowi wąż, którego głowa spotyka się z ogonem nad głową portretowanego, z lewej strony węża przysłania bogato ulistniona gałąź wawrzynowa, z prawej zaś gałąź winorośli gęsto obrosnięta listkami; pod tondem

202

---

Autorka zwraca tu uwagę na seryjną produkcję w poszczególnych warsztatach malarskich. Powołuje się na zapiski H. Rigauda w jego *Livre raison*, które potwierdzają szablony sposób wykonywania portretów malarskich w tej epoce. Tylko głowa była malowana z modelu, resztę sporządzano według wzoru, który wybierał zleceniodawca wraz z próbkami materiałów na szatę. Johann Christian Fiedler, nadworny darmsztacki malarz, posiadał swój *Musterbuch* (wzornik), na podstawie którego można było dokonać wyboru. Z namalowanego obrazu sporządzano też prawie od razu wiele kopii, które malowali zazwyczaj uczniowie, we wszystkich możliwych rozmiarach, od całopostaciowych wizerunków po miniatury.

<sup>173</sup> H. Börsch-Supan, *op. cit.*, s. 8.

obie gałęzie ujmującą związaną na malowniczy supeł wstęga. Ta bogata „roślinna” rama wskazuje już też na antyczne powiązania nowego stylu klasycystycznego.

W malarstwie portretowym XVIII w. w Polsce wyróżniono dwa kierunki: portret dworski i portret rodzimy. Portret dworski wzorował się na barokowym malarstwie zachodnioeuropejskim, i było to tym łatwiejsze, iż dwór królewski w kraju miał przecież charakter cudzoziemski. Portreciści dworu saskiego, jak Louis de Silvestre czy Adam Manyoki ulegali (jak większość malarzy europejskich) wpływom dworskiej sztuki francuskiej. Portret rodzimy, nazywany także staropolskim lub sarmackim (ten ostatni termin wzbudzał protesty licznych badaczy)<sup>174</sup> był wzorowany na malarstwie portretowym XVII w., które preferowało „dosłowny” realizm i nawiązywało do portretów trumiennych. Cechy malarskiego portretu tego typu są następujące: stosowanie dużych i płaskich plam barwnych, unikanie światłocienia, operowanie wyraźnym konturem zewnętrznym, stwarzającym granicę między sylwetką a tłem, bezkompromisowy realizm polegający na wiernym odtwarzaniu wszelkich rysów indywidualnych, nawet jeśli była to brzydota lub kalectwo. Ubiór portretowanego był tradycyjny, a nawet konserwatywny, stąd zbroja (nawet przestarzała – karacenowa), szkarłat-

<sup>174</sup> Problem kultury sarmackiej, związanej z wieloma dziedzinami życia duchowego epoki, w której się zaczęła i trwała, z obyczajami, filozofią i literaturą, jej cechy charakterystyczne – tradycjonalizm, umiłowanie „szlacheckiej wolności”, fanatyzm, nietolerancja, pielęgnowanie cnót rycerskich, patriotyzm połączony z ksenofobią, dbanie o splendor rodziny – wszystko to było już wielokrotnie przedmiotem rozważań i licznych wypowiedzi. Dominuje ogólny pogląd, iż określenie „sarmacki” w odniesieniu do sztuki portretowej nie jest właściwe, ponieważ „sarmatyzm” bądź „sarmacja” jest kategorią światopoglądową, typem kultury, a nie kategorią formalną czy kryterium ikonograficznym. Odnośnie tego zagadnienia wypowiadali się m.in.: T. Dobrowolski, *Cztery style portretu „sarmackiego”*, w: „Prace z historii sztuki”, z. 1, Kraków 1962, s. 83–104; M. Gębarowicz, *Portret XVI–XVIII w. we Lwowie*, Wrocław 1969; J. Ruszczycówna, *Polak-Sarmata w malarstwie I połowy XVIII w.*, w: *Sztuka I połowy XVIII w. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985; *Seminarium Niedzickiego*, t. II: *Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech*, Kraków 1985; A. Małkiewicz, *Co to jest portret „sarmacki”? Kilka uwag na temat terminologii*, J. K. Ostrowski, *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury? Uwagi o charakterze, metodach badania i wartościowaniu portretu zwanego sarmackim*, J. Ruszczycówna, *Geografia portretu sarmackiego w Polsce*, M. Morka, *Portret sarmacki a tradycja antyczna*, E. Smulikowska, *Portret sarmacki stanu duchownego w Polsce*, M. Karpowicz, *Niektóre zjawiska artystyczne w sztuce portretowej doby sarmatyzmu w Polsce*, T. Ulewicz, *Literacki Portret Sarmatów*; T. Ulewicz, *Zur Frage des Sarmatismus in der polnischen Kultur und Literatur*, w: *Barok w polskiej kulturze i języku*. Materiały z sesji naukowej w Krakowie, sierpień 1987, Kraków 1987; J. K. Ostrowski, *Myśli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990.

ny płaszcz podbity futrem, żupan lub kontusz, szabla albo karabela u boku, często przedmioty związane ze sprawowaniem urzędów jak buława, buzdygan czy laska, tarcza herbowa. Przedstawiony nie nosił peruki, jego włosy były krótkie i wysoko podstrzyżone. Powstanie tego rodzaju portretu malarskiego (w wielu wypadkach anonimowego lub będącego dziełem rzeźmieślników wykształconych w cechach) wynikało z odmiennych potrzeb estetycznych polskiego odbiorcy. Portret rodzimy cechowała wprawdzie dobitna charakterystyka (nawet „naturalistyczne” oddanie brzydoty), dekoracyjność, brak finezji, naiwność, często prymitywizm, ale był on trafnym odzwierciedleniem epoki i posiadał wielką i bezpośrednią siłę oddziaływania<sup>175</sup>. Czy ten rodzimy, „sarmacki” portret znalazł odbicie w grafice epoki saskiej? Naturalnie nie można tu brać pod uwagę stylistycznych cech typowych dla malarstwa, a jedynie sposób prezentowania portretowanych i cechy związane z polską tradycją, co sprowadza się do kostiumu, atrybutów, fryzury i właściwości do pewnego stopnia odmiennych niż te, które charakteryzują wizerunki wzorowane na dziełach zachodnioeuropejskich malarzy bądź grafików. Zostało już wcześniej ustalone, że graficzne wizerunki rytowników rodzimych są bardzo nieliczne i w większości wypadków oparte na obcych wzorach. Najstarsze przykłady portretów graficznych, prezentujące przedstawionych w stroju polskim, to popiersie Kazimierza Józefa Antoniego Sanguszki (*Drzewo genealogiczne Sanguszków*, 1689) i Jerzego Ogińskiego z Kozielska (zmarł w 1680 r., mając dwa lata) – oba malutkie wizerunki są elementami większej całości. Portretowani występują na nich z krótko przystrzyżonymi włosami, bez żadnych dodatkowych atrybutów. Sanguszko ma na sobie żupan, na nim delię obszytą futrem i spiętą zapo- 314  
ną, a w ręce trzyma buławę, jego włosy są podgolone z przodu nad czołem; 67  
mały Jerzy Ogiński też jest ubrany w żupan i delię, a na głowę nasadzono mu kołpak z egretą. W górnej strefie ryciny przedstawiającej *castrum doloris* Michała Serwacego Wiśniowieckiego (Jakub Labinger, 1746) widoczny 96  
jest mały wizerunek zmarłego; twarz portretowanego zdobią wąsy, jego bujne włosy zostały krótko podstrzyżone, ramiona okrywa płaszcz podbity gronostajem, w ręce zaś trzyma buławę. Wczesny przykład samoistnego portretu (bez żadnego szerszego kontekstu) stanowi miedzioryt Aleksandra Tarasewicza (po 1682 r.) prezentujący Michała Kazimierza Paca w pan- 342  
cerzu i delii z buławą w ręce, jego włosy są wysoko podgolone, a wąsy – sumiaste. Wizerunek otaczają panoplia.

Z 1747 r. pochodzi wizerunek Janusza Lubartowicza Sanguszki, wyko- 86  
nany przez Jana Filipowicza, pokazujący przedstawionego w zbroi typu

<sup>175</sup> J. Becker, *Zapomniane trzy wieki sztuki polskiej*, „Przegląd Artystyczny”, 1967, nr 6, s. 13.

zachodniego, ale z podgoloną głową i wąsami oraz herbem umieszczonym  
86 obok na kolumnie. Rytownik dokładnie skopiował kompozycję wizerunku  
87 Jana Fryderyka Sapięhy Martina Bernigerotha, zmieniając przedstawione-  
113 mu twarz. Portret tego samego magnata odwzorował Jan Surmacki, opiera-  
jąc się także na rycinie Bernigerotha.

Jan Fryderyk Mylius portretował wiele polskich osobistości, ale tych  
w „typie polskim” nie ma wielu. Jako przykłady mogą posłużyć współcze-  
104 sny portret Jana Fryderyka Sapięhy (rytowany w 1741 r. według obrazu  
Szymona Czechowicza) w zbroi i narzuconej na nią obfitej płaszczko-mate-  
rii, o krótko obciętych włosach i z wąsami oraz wizerunek Kazimierza Sa-  
pięhy (zm. 1720) wykonany jako kommemoratywny około 20 lat później.  
W tym ostatnim uderza celowa stylizacja: portretowany ma w specyficzny,  
bardziej tradycyjny sposób, podgolone włosy na bokach i z przodu głowy,  
nosi zbroję starszego typu z naramiennikami i pteryges, delię narzuconą  
na zbroję i spiętą zaponą, w ręce trzyma buławę. Hirsz Leybowicz wraz ze  
swoimi współpracownikami wykonali poczet rodzinny Mikołaja Kazimie-  
rza Radziwiłła „Rybeńki”, sporządzając m.in. także współczesne wizerun-  
ki członków rodziny; zlecniodawca został odtworzony w narzuconym na  
zbroję płaszczu podbitym gronostajem i bez peruki na głowie, z tłustym  
obliczem ozdobionym wąsami i z buławą w ręce.

Wśród portretów polskich możnowładców i szlachty rytowanych przez  
grafików obcych możemy wyróżnić: te najwcześniejsze – Etienne’a Picarta  
155 (wizerunek Stanisława Jabłonowskiego, 1691) i Pietera Schenka (portret  
144 Zygmunta Gałęckiego według Krzysztofa Lubienieckiego, koniec XVII lub  
sam początek XVIII w.) i późniejsze – rytowane głównie przez obu Berni-  
gerothów, Sysanga, Buscha, Jeana Mariette’a, Johanny Dorothei Philipp  
348 z d. Sysang, Bartłomieja Strachowskiego (popiersie króla Stanisława Lesz-  
czyńskiego). Użyczenie tym wizerunkom cech polskich polega na odtwo-  
rzeniu fryzury z krótkich, mniej lub bardziej przystrzyżonych włosów (je-  
śli je mają, czasem jest to łyśa głowa, niekiedy z rzadkimi kosmykami)  
i wąsów, odzianiu w zbroję (typu europejskiego), ewentualnym zaopatrze-  
niu ich w order (Orła Białego) i tylko niekiedy w herb. Do rzadkich przy-  
345 kładów należy portret Michała Potockiego, wojewody wołyńskiego (rycina  
Sysanga) – ma on na sobie żupan i szubę z futrzanym długim kołnierzem,  
na jego łysej głowie widoczny jest osełdec. W tej sytuacji trzeba powie-  
dzieć, że portret staropolski na pewno nie jest specjalnością grafiki portre-  
towej epoki saskiej. Jego niektóre cechy spotykamy wprawdzie w wizerun-  
kach polskiej szlachty, rytowanych przez rodzimych i obcych grafików, ale  
to stanowczo za mało, aby można wyodrębnić taki portret w grafice, idąc  
za przykładem malarstwa portretowego. Warto tu zwrócić uwagę na za-  
bawny paradoks, gdyż za najbardziej staropolski rodzimy portret należało-

by uznać słynny portret króla Augusta III w stroju polskim – jego fryzura, strój (żupan i kontusz), gest i karabela u boku – to wszystkie niezbędne komponenty takiego portretu. Dlatego też wydaje się słuszny ten punkt widzenia, który termin „portret sarmacki” traktuje szerzej, uważając go za produkt określonego typu kultury, a nie ogranicza się jedynie do kryteriów ikonograficznych. Ważne są wartości i znaczenia, jakie były związane z noszeniem stroju narodowego w XVII i w XVIII w., z uwiecznieniem się w takim ubiorze na portrecie. Noszenie się po polsku uważano za wyraz stateczności, powagi i przywiązania do tradycji, natomiast modę cudzoziemską traktowano jako przejaw zniewieściałości i fircykowości. Narodowy strój portretowanego stanowi istotny wyróżnik przynależności danego dzieła do kultury sarmackiej, nie może jednak wykluczać innych szerszych kryteriów<sup>176</sup>. Świadczy o tym najlepiej przywołany wyżej przykład „sarmackiego” portretu Augusta III. 47

---

<sup>176</sup>J. K. Ostrowski, *op. cit.*, s. 171–172, 174.



SAMUEL SCHELGUIGIUS, S. THEOL. D.  
ET PROF. ATHENAI GEDANEN SIS RECTOR  
ET AD SS. TRINIT. PASTOR. Natus MDC XLIII.  
*Operatus M. DC. XCII. P. A. Plomer fecit.*

325. Samuel Schelgig, teolog i profesor rektor gdańskiego Atheneum, rytował E. Hainzelmann



326. Nataniel Falck, teolog i pastor, rytował L. Heckenauer według obrazu A. Stecha

327. Carol Ehler, rajca gdański, rytował C. de la Haye według obrazu A. Stecha



328. Johan Ernst Schmieden, burmistrz Gdańska, rytował P. v. Gunst według obrazu A. Stecha



*Incuncta, totius incuncta Patrum complura unice  
Sancimus, Sae. populi, nos veneranda fasces  
Publ. nos quoque Sacerdoti Communi sacris  
Pae. Vest. Ceres gl'ria quae manet*  
*Edelinck sculpsit*

329. Michael Schmidt, rajca gdański, rytował J. Houbracken według obrazu D. Kleina



330. Christoph Gottwald, lekarz, rytował Edelinck według obrazu A. Stecha





331. Johann Petrus Titius, rektor gdańskiego gimnazjum, rytował E. Hainzelmann według obrazu A. Stecha, 1690

Corporis externi tabulae hae vix videntur umbra  
 1690. Titius factum Sculptor et ipse retort  
 Quae dabit Latium proclatragve Gratia dacti  
 Autonomicusqve Epur. nante reposita latent  
 In rano sua monumentis finxit et exstat  
 Ipse Sui Sculptor, Pictor et ipse Sui  
 Titius



332. Stefan Wolters, Gdańszczanin, teolog i pisarz, rytował P. v. Gunst według obrazu A. Stecha, 1695

Stefanus Wolters, rector, vniuersi. Altona  
 Magnificenti Senati suo dicitur  
 Huiusmodi vniuersi Senatus  
 Senatus vniuersi suo dicitur  
 Decretum vniuersi suo dicitur  
 1695. Titius factum Sculptor et ipse retort  
 Quae dabit Latium proclatragve Gratia dacti  
 Autonomicusqve Epur. nante reposita latent  
 In rano sua monumentis finxit et exstat  
 Ipse Sui Sculptor, Pictor et ipse Sui  
 Titius

RYCINY TRANSFORMACYJNE



333. Nieznany rytownik angielski, August II (w rzeczywistości to wizerunek ojca króla, Jana Jerzego III)



334. Nieznany rytownik, Jan Jerzy III, elektor Saksonii, ojciec Augusta II



335. Jan III Sobieski, rytował Johannes de Ram (według pierwowzoru Rubensa), przed 1696



336. August II, warsztat graficzny J. de la Feuille, (według pierwowzoru Rubensa), po 1697

337. August II, rytował R. White, wydał John King, po 1697



338. Jan III Sobieski, rytował R. White, 1684



*F. S. DE. J. V. Augustus Polonus. Rex. Saxon. Dux et Elector.  
 Dieu est mon Roy. Dieu est mon Roy. Dieu est mon Roy. Dieu est mon Roy.  
 Dieu est mon Roy. Dieu est mon Roy. Dieu est mon Roy. Dieu est mon Roy.*

339. August II, rytował P. Schenk, ok. 1700



*Ma main Sauva je le puis dire.  
 Dieu l'Allemagne, et l'Empire.  
 Joannes III. D. G. Rex. Poloniae etc.  
 C'Est en vain que l'on veut nous vaincre.  
 Die u est Keyser. ryk. verlost van t Turcke Vier.  
 L'Ordre de St. Stanislas.*

340. Jan III Sobieski, rytował J. Gole, po 1683



341. Pierre de Pardaillan de Gondrin d'Antin, biskup Langres (1630–1715) podpisany jako Piotr Dunin, pierwowzór rytował prawdopodobnie Drevet





344. Portret Józefa Potockiego, rytował. Johann Christoph Sysang



345. Portret Michała Potockiego, rytował J.Ch. Sysang



346. Portret Janusza Lubartowicza Sanguski, rytował Jan Filipowicz



347. Portret Franciszka Zygmunta Gałeczkiego, rytował Pieter Schenk



## V. Funkcje i zastosowanie graficznego portretu w XVIII w.

### 1. Funkcje i rola graficznego wizerunku

Portret graficzny, tak licznie reprezentowany w epoce saskiej, miał wiele różnych funkcji. Niektóre z nich wypełniał już wcześniej, w XVI czy XVII w., ale ich zakres nie był tak szeroki, nowe były inne i wynikały z odmiennych niż dotąd uwarunkowań historycznych i technicznych. Wiązały się one ze zmianami, które nastąpiły w absolutystycznym systemie rządzenia, z powstawaniem akademii sztuki i instytucji patronujących pisarzom, uczonym i artystom, co spowodowało przeobrażenia w instytucji mecenaśa, z rozwojem kolekcjonerstwa, z szerszym stosowaniem nowych technik graficznych, także dzięki korzystaniu z zagranicznych warsztatów graficznych, z intensyfikacją działalności wydawniczej dzięki nowym wydawnictwom w kraju i współpracą z wydawnictwami zagranicznymi.

#### *Popularyzacja wizerunku człowieka i przekaz informacji o przedstawionym*

Główną funkcją portretu graficznego była popularyzacja przedstawionej osobistości i przekazywanie o niej rozmaitych informacji. Rozpowszechnienie wizerunku władcy, wodza czy innych ludzi, którzy zostali sportretowani, następowało dzięki właściwej grafice możliwości powielania. Portrety zamieszczano zazwyczaj w różnego rodzaju wydawnictwach: kalendarzach, periodykach, które już wtedy istniały, dziełach różnego rodzaju – historycznych lub będących rodzajem magazynów poświęconych różnym zagadnieniom, wydarzeniom i ludziom. Szczególnie istotne znaczenie miało to dla wizerunku panującego, który był w ten sposób szeroko popularyzowany w różnych kręgach społeczeństwa – nawet jeśli nie wszyscy

mogli czytać teksty, to zamieszczone w tych publikacjach graficzne wizerunki przekazywały wygląd władcy razem ze splendorem, który go otaczał. Jego twarz stawiała się znana poddanym, mogli podziwiać jego strój, wspinałą perukę, królewskie czy książęce insygnia. Atrybuty i akcesoria towarzyszące królom, książętom, dowódcom czy urzędnikom królewskim oraz sposób ich przedstawienia miały za zadanie wskazać ich przymioty i osiągnięcia – zbroja, wspinały hełm z pióropuszem i rękawice, pole zwycięskiej, jak można domniemywać, bitwy w tle, unoszący się na tylnych nogach koń, na którym przedstawiono władcę. Ponieważ portrety graficzne w tej epoce były rytowane głównie według malarskiego pierwowzoru (czasem rzeźby), popularyzowały jednocześnie portrety malarskie. Dzieła malarskie przedstawiające monarchę i jego rodzinę wprawdzie też były rozpowszechniane jako znak władzy nad krajem, jako dowód łaski okazanej poddanym i wysyłane na inne dwory w celu podtrzymywania rodzinnych i politycznych kontaktów. Artyści dworscy starali się sprostać tym wymaganiom, sporządzając liczne kopie i powtórzenia obrazów<sup>177</sup>. Wiele kopii było zamawianych dla przyjaciół, krewnych i także w celach matrymonialnych – chodziło tu o wizerunki księżniczek, które chciano wydać za mąż<sup>178</sup>. Kopie te były jednak przeznaczone tylko dla wybranych odbiorców i pozostawały nadal nieznanymi szerszym warstwom społeczeństwa. Dopiero graficzne odwzorowania tych portretów mogły spopularyzować oryginały. Takiemu celowi służyły zwłaszcza mezzotinty, które (o czym już wspomiano) były predysponowane do maksymalnie wiernego kopiowania malarstwa. Dawały one możliwość przedstawienia publiczności obrazów, które znajdowały się w trudno dostępnych zbiorach, i informowały także o stanie malarstwa. Mezzotintowe kopie pojawiały się na rynku często w tym samym roku, w którym wystawiano obrazy, stanowiąc aktualną informację o nowych malarskich dziełach. Sami malarze byli zainteresowani rozpowszechnianiem swoich dzieł przez mezzotinty, ponieważ były one znakomitym środkiem reklamowym, dzięki któremu mogli liczyć na nowe zamówienia. Świadczą o tym słowa Joshuy Reynoldsa o Jamesie McArdellu, który

---

<sup>177</sup> H. Börsch-Supan, *op. cit.*, s. 34. Słynna *livre de raison* Rigauda pozwala na wgląd w pracę takiego dużego warsztatu: niektóre kopie były sporządzane przez samego mistrza, głównie malowali je jednak jego pomocnicy, a tylko niektóre partie wykonywał sam artysta. Format kopii mógł być zmniejszony lub wykadrowana część przedstawienia, np. tors.

<sup>178</sup> E. Eichner, *op. cit.*, s. 8. Malarz J. F. van Douven jeździł po książęcych dworach, sporządzając kopie z portretów. Być może to właśnie on namalował portret (podpisany *v. Düwens pinx*), którego graficzna kopia (dzieło Martina Bernigerotha) znajduje się w zbiorach Gabinetu Grafiki Polskiej MNW. Portret przedstawia księżnę Fryderykę, córkę księcia Fryderyka w Sachsen-Gotha i Magdaleny Sybilli (1675–1709), od 1702 r. żonę Johanna Augusta z książęcej linii Anhalt-Zerbst.

wykonał około 40 mezzotint z jego obrazów: „By this man I shall be immortalized”<sup>179</sup>. Istniały także cykle portretowe artystów, które przyczyniały się do zapewnienia im rozgłosu i popularności. Większość tych wizerunków to kopie autoportretów, które zaopatrywano w reprezentacyjne ramy i tablice z inskrypcjami i w ten sposób powstawał pomnik zapewniający artyście „nieśmiertelną” sławę. Autoportrety poważano szczególnie, ponieważ pochodziły z ręki samego „wtajemniczonego” i były uważane za wizerunki o większym stopniu „prawdziwości”, niż portrety wykonane przez kogoś innego – ucieleśniały samodzielność wykonania i autentyczność przedstawionego<sup>180</sup>.

Portrety graficzne występowały z reguły na kartach tytułowych w książkach lub jako książkowe cykle portretów i rozpowszechniały nie tylko podobizny monarchów, wodzów i wysokich urzędników, odtwarzały też przedstawicieli grup zawodowych cieszących się szczególnym prestiżem społecznym. Ukazywały się osobne publikacje, prezentujące wizerunki lekarzy, uczonych, poetów, artystów, archeologów. Anton van Dyck sporządził wiele rysunków portretowych przedstawiających znanych artystów, miłośników sztuki, uczonych, dyplomatów i książąt, które zostały pod jego kierunkiem opracowane i wysztychowane przez artystów należących do warsztatu Pietera Rubensa. W 1641 r. ukazały się dwa niepełne wydania, a w 1645 r. pełne wydanie 100 portretów *Icones Principum Virorum Doctorum Pictorum Chalcographorum Statuariorum Nec Non Amatorum Pictoriae Artis Numero Centum*<sup>181</sup>. Ta ikonografia portretowa wywarła wielki wpływ na sztukę portretową Europy, miała nowe wydania i często była wykorzystywana. Przyczynił się do tego udział doskonałych artystów w powstawaniu wizerunków graficznych i także zainteresowanie różnych grup społecznych dziełami zawartymi w wydawnictwie. Portrety graficzne uczonych lepiej spełniały funkcję informacyjną, niż wizerunki malarskie, z uwagi na to, że kształtowano je według określonego schematu, zgodnie z którym

---

<sup>179</sup> *Englische Schabkunstblätter. Aus dem Besitz der Kunsthalle zu Kiel*. Katalog wystawy w Kunsthalle w Kilonii, 16 V – 18 VII 1979 r.; koncepcja wystawy i katalog: J. Schlick, Kiel 1979, s. 5; cyt. s. 6.

<sup>180</sup> *Eitelkeit und Selbsterkenntnis...*, s. 10 i 5.

<sup>181</sup> *Selbstbildnisse und Künstlerporträts...*, s. 13; *Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1976, s. 240: trzonem książkowej publikacji z portretami według rysunków van Dycka są pojedyncze plansze zestawione w małe grupy. Wizerunki mają formę popiersi, występują na neutralnym tle, są pozbawione atrybutów, opatrzone oszczędnym napisem i dlatego koncentrują uwagę widza na osobie przedstawionego. W ich graficznej realizacji miał udział sam van Dyck (11 portretów nosi sygnaturę *Ant. van Dyck fecit aqua forti*) i tak znakomici rytownicy jak Lucas Vostermann i Paulus Pontius.

portret był zawsze kombinacją obrazu i napisu. Łacińskie czy innojęzyczne wersy pogłębiały wrażenie, jakie portret wywierał i pozwalały na wyraźne podkreślenie zasług przedstawionego – czasem były to wiersze, dystychy<sup>182</sup>. W XVIII w. alegoryczna obudowa takich portretów prawie znikła, ale pozostał tekst (najczęściej już nie łaciński lecz niemiecki, francuski, angielski), który informował o osiągnięciach przedstawionego, przekazywał jego punkt widzenia i wartość jego wiedzy. Pojawiły się też nowe cykle, zawierające portrety lekarzy razem z uczonymi, prawnikami, teologami, filozofami<sup>183</sup>.

### *Dokumentacja wyglądu określonych osobistości oraz zaginionych lub zniszczonych portretów malarskich*

Portrety graficzne, jak się okazało zwłaszcza po latach, pełniły i pełnią do dziś funkcję dokumentacyjną. Chociaż ich podłożem jest papier<sup>184</sup>, który wydaje się materiałem nie tak trwałym jak płótno czy deska w wypadku obrazów sztalugowych, w praktyce ryciny portretowe okazały się bardziej wytrzymałe niż portrety malarskie. Przyczyna nie leży naturalnie w trwałości papieru (choć odbitki wykonywano na ogół na papierze o dużej wytrzymałości, np. żeberkowym), lecz w liczbie odbitek graficznych portretów, z których zawsze przynajmniej kilka miało szansę pozostać w stanie niezniszczonym. Innym powodem zachowania się większej ilości portretów graficznych niż malarskich jest fakt, iż plansze graficzne łatwiej zmagazynować, ukryć, przechować i jeśli nie są poddane zdecydowanie niekorzystnym dla papieru warunkom (zwłaszcza wilgoć i światło) mogą w dobrym stanie przetrwać kilka epok. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż grafika była w sensie artystycznym uważana za coś gorszego niż malarstwo i rzeczywiście nie była tak efektowna (rzadko kolorowa), plansze graficzne miały najczęściej nieduże wymiary i nie były tak eksponowane jak wizerunki malarskie. Obrazy były bardziej pożądane jako obiekty sztuki, które

<sup>182</sup> P. Berghaus, *Der Archäologe im graphischen Bildnis*, w: *Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Ausstellungen 4.12.1983–15.1.1984 Westfälischen Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Landschaftsverband Westfalen-Lippe Münster, Münster 1983, s. 113.

<sup>183</sup> P. Berghaus, *Das Bildnis des Arztes...*, s. 30; w latach 1741–1755 wydano w Augsbuurgu *Bilder-sal heutiges Tages lebender und durch Gelahrtheit berühmter Schrift-steller* ze znakomitymi mezzotintami Johanna Jacoba Haida.

<sup>184</sup> Czasem tkanina – najczęściej jedwab. Takim przykładem portretu graficznego na atlasie jest dzieło Mathäusa Deischa, który odwzorował pomnik Augusta III odsłonięty 7.10.1755 r. na Dworze Artusa w Gdańsku (wykonany przez rzeźbiarza Johanna Heinricha Meissnera).

chciano posiadać, stąd częściej je rabowano, wywożono i w związku z tym poddawano niekorzystnym warunkom, niszczone i dewastowano. Na podstawie istniejących dzisiaj portretów graficznych, na których uwidoczniło nazwiska malarzy, wiemy, że istniały malowane wizerunki, po których dzisiaj nie został żaden ślad. Graficzne portrety przekazują często wygląd takich osobistości, których malowany portret się nie zachował i poza tym dają dodatkowe informacje o twórczości malarzy. Są też takie przypadki, że dzieło niektórych malarzy jest znane wyłącznie na podstawie przekazów graficznych. Posługując się zachowanymi wizerunkami graficznymi wielokrotnie dokonywano także identyfikacji osobistości przedstawionej na obrazie, na którym nie zachowała się ani sygnatura (np. obcięta lub gruntownie usunięta), ani żaden napis (rzadko występujący na powierzchni malarskiej, czasem na odwrocie). Identyfikacji można było dokonać analizując twarz przedstawionego lub też opierając się na napisie, w który prawie zawsze zaopatrzone jest portret graficzny.

#### *Funkcja dydaktyczna i poznawcza graficznych portretów dzięki ich kolekcjonowaniu*

Funkcja poznawcza i dydaktyczna wizerunku graficznego wiąże się z szerokim rozpowszechnianiem wizerunków różnych osobistości w konkretnym zamiarze – w celu ich kolekcjonowania. Zbieranie dzieł malarstwa portretowego, które przedstawiały znane historyczne osobistości, zaczęło się jeszcze w XVI w. (Paolo Giovo). Giorgio Vasari zbierał portrety artystów, które miały służyć jako ilustracje do pisanych przez niego ich życiorysów. W XVII w. wśród portretów znanych historycznych osobistości znalazły się też wizerunki artystów (kardynał Leopoldo de Medici jako pierwszy założył kolekcje autoportretów). Dla zainteresowanych zbieraczy wykonywano jako zastępstwo sztychy z malowanych portretów. Były one nawet w pewien sposób reklamowane, czego przykładem jest napis pod sztychem wykonanym przez François Chereau, będącym reprodukcją obrazu Nicolasa Largilliere'a, który głosi, że dzięki odporności materiału gwarantuje on jego właścicielowi „wiecznotrwałą” pamiątkę<sup>185</sup>. Graficzne portrety zbierano jak medale, aby mieć w domu znane osobistości *in effigie*, reprezentujące różne zawody i rozmaite dziedziny wiedzy. Zbiory takich portretów powstawały już XVII w., a w wieku XVIII znacznie się rozrosły. Głównym źródłem dla kolekcjonerów były wspomniane już wydawnictwa, zawierające cykle różnych wizerunków (zawodowych lub mieszanych). Zdarzało się dość często, że takie portrety wrywano z książek, aby je dołą-

---

<sup>185</sup> *Eitelkeit und Selbsterkenntnis...*, s. 10.



czyć do swojej kolekcji. Podobnie postępowano z wizerunkami autorów dzieł zamieszczonych na frontispisach<sup>186</sup>.

Szczególnie korzystna sytuacja dla rozwoju grafiki portretowej zaistniała w Anglii, co wiązało się z ogólnym rozwojem sztuki portretowej w tym kraju, począwszy od początku XVIII w., choć jeszcze wtedy malarstwo angielskie wzorowało się na malarstwie artystów francuskich i włoskich, podobnie jak twórczość graficzna (miedzioryt i mezzotinta). Dlatego też w 1. połowie XVIII w. głównym zadaniem grafików było powielanie powstających portretów, odtwarzających prominentne osobistości w reprezentacyjnej formie. Te graficzne portrety były przeznaczone dla licznych zbieraczy. Był na nie duży popyt, nawet jeśli nie zawsze przedstawiano ogólnie znane osobistości. Własna artystyczna twórczość, w tym także portretowa, wykształciła się w Anglii w 2. połowie XVIII w. i ten rozwój dotyczył także grafiki, którą cechowała w tym okresie godna uwagi różnorodność uprawianych technik. Wielkie znaczenie uzyskała mezzotinta, która dostarczała reprodukcji precyzyjnie odtwarzających malowany oryginał ze wszystkimi malarskimi walorami. Była ona przeznaczona w dużej mierze dla kolekcjonerów, którym zależało na zastępczej formie obrazu. Ale nie tylko, pojawili się bowiem inni miłośnicy sztuki, którzy też chcieli mieć na własność dzieła tworzone przez artystów i również dla nich były przeznaczone produkty sztuki graficznej. Mezzotinta miała swój własny urok i mogła dostarczać estetycznych doznań. Perfekcyjnie wykonane mezzotinty nie były tanie (niekiedy osiągały ceny skromniejszych obrazów olejnych), ale był na nie duży popyt, w wyniku czego powstały liczne kolekcje mezzotint najpierw w Anglii, a potem też w Europie (np. w Niemczech na dworze mogunckim). W 2. połowie XVIII w. w Anglii wyróżniano szkoły i grupy artystów zajmujących się mezzotintą i kolekcjonerzy rozpoznawali różnice między ich dziełami. Wielu grafików było ściśle powiązanych z wydawcami i drukarzami, liczni rytownicy byli wydawcami i na odwrót. Znaczenie wydawców wzrastało, co potwierdzają sygnatury wydawnicze umieszczane na rycinach na równi z twórcami (następowało niekiedy spiętrzenie tych informacji pod ryciną, jeżeli dochodził do nich jeszcze adres handlarza rycin).

Początkowo obowiązywał ścisły rozdział między malarstwem a rytownictwem – malarz ucieleśniał twórczą i formalną samodzielność, a zadaniem grafika było perfekcyjne naśladowanie obrazu w celu popularyzacji malarskiego wizerunku. Z czasem ten stosunek do grafików uległ zmianie i malarze uznawali ich za usługi i graficzny kunszt. Świadczy o tym wypowiedź Reynoldsa na temat graficznej kopii jego dzieła wykonanej przez

---

<sup>186</sup> P. Berghaus, *Das Bildnis des Arztes...*, s. 35.

Francesco Bartolozziego: „dopiero rytownik nadał ręką przedstawionej osobistości formę skończoną (doskonałą) i uczynił je tym, czym właściwie muszą być; my wszyscy wiele mu zawdzięczamy”<sup>187</sup>.

W zasadzie malarze byli przeciwni zmianom przy graficznym reprodukowaniu ich obrazów, zdarzały się też pewne przeinaczenia w rycinie w stosunku do obrazu, co mogło być m.in. wynikiem dopasowania się do potrzeb rynku, który miał swoje upodobania, a czego nie aprobowali malarze. Przykładowo mogły istnieć tendencje do nadmiernego upiększania, powiększania lub zbytńiego upraszczania pewnych efektów. Ale pozostaje faktem, iż sukces najślawniejszych dzieł graficznych polegał na wierności pierwotnemu wzorowi. Rytownicy nie tylko reprodukowali dzieła malarskie, lecz wykonywali także portretowe serie znanych osobistości według własnych rysunków, które cieszyły się wielką popularnością u zbieraczy. Byli bowiem tacy kolekcjonerzy, którzy poszukiwali już w tym czasie rycin różniących się od innych, np. próbnych odbitek czy niezrealizowanych do końca zamierzeń graficznych<sup>188</sup>. Początkowo w XVII, a potem w XVIII w., obok wspomnianych wyżej antologii portretów, coraz częściej powstawały luźne plansze graficzne poświęcone postaciom współczesnym i historycznym, co związane było ze wspomnianą już tendencją rozwoju rynku graficznego. Podobnie jak portretowe cykle, także pojedyncze plansze zawierały dane na temat życia i działalności przedstawionych. Autorzy podkreślali dydaktyczne walory zbioru i propagowali portrety jako nośniki i środki służące kształceniu. Angielski prawnik i pisarz John Evelyn radził swojemu przyjacielowi Samuelowi Pepysowi w 1689 r., aby skompletował sobie graficzną galerię portretową, zamiast ozdabiać bibliotekę obrazami. Swoją propozycję uzasadnił pisząc o rycinach w następujących słowach: „This were a cheape and so much more useful curiosity, as they seldome are without their names and elogies of the persons whose portraits they represent: I say you will be exceedingly pleas'd to contemplate the effigies of those who have made such noise E bustle in the world, either by their madness E folly, or more conspicuous figure by their wit and learning”<sup>189</sup>. Jak pożądanymi były graficzne portrety, świadczy rada M. Sigmunda Jacopa Apina (w 1728 r. wydał książkę, w której mówił o korzyściach jakie przynosi zbiór miedzio-

<sup>187</sup> *Englische Druckgraphik...*, s. 5: „der Stecher habe den Händen der dargestellten Person erst eine Vollendung gegeben und habe sie” zu dem gemacht, was sie eigentlich sein müssen; wir alle verdanken ihm viel”.

<sup>188</sup> *Ibidem*, s. 2, 3.

<sup>189</sup> W. Schmoldt, *Die Nadelstiche des Kupferstechers. Graphische Porträts als Mittel der Propaganda, w: Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium der politischen Auseinandersetzungen in der Epoche des Absolutismus*. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1998, s. 69.

rytów), który w celu korzystnego pozyskiwania rycin do zbioru zalecał wycinanie ich z książek i innych wydawnictw, ponieważ za osobne plansze trzeba drogo zapłacić. Kolekcjonerzy graficznych portretów dbali o swoje kolekcje, naklejali je na papierowe podkładki, zbierali informacje, które umieszczali na odwrocie rycin. Powstawały w ten sposób sztuczne albumy (niem. *Klebebände*), które do dzisiaj znajdują się w zbiorach graficznych Europy. Gromadzenie portretów miało też zapewnić pamięć o osobach i związanych z nimi wydarzeniach. Interesowano się przy tej okazji zagadnieniami fizjonomiki, relacją cech zewnętrznych do charakteru przedstawionej osoby<sup>190</sup>. Wspomniany wyżej John Evelyn opublikował w 1697 r. dzieło *Numismata*, w którym próbował na podstawie medali, monet, obrazów sztalugowych i sztychów uzasadnić tezę, że fizjonomia człowieka zdradza jego charakter. Uważał on także, że tylko autentyczny (portretowy) wizerunek pozwala na odczytanie prawdziwych cech charakteru składających się na istotę człowieka. Jeśli portret jest sfałszowany, wyciągnięte wnioski będą nieprawdziwe. Te rozważania Evelyny dotyczące portretu i fizjonomii człowieka spowodowały, że wydawcy portretowych cykli poczuli się zobowiązani do podkreślania autentyczności publikowanych portretów i nieraz informowali o swoich wysiłkach w poszukiwaniu wiarygodnych źródeł, które miały na celu przekazanie odbiorcom wiernych wizerunków odtwarzanych osobistości<sup>191</sup>.

### *Funkcja obrzędowa – portrety graficzne jako portrety funeralne*

Portrety graficzne pełniły również do pewnego stopnia funkcję obrzędową. Dotyczyło to głównie wizerunków miejskich urzędników wysokiej rangi, uczonych i duchownych (głównie protestanckich), które powstawały w Gdańsku. Tam właśnie wydawano drukiem kazania wygłaszane w kościołach podczas pogrzebu lub w pierwszą rocznicę uroczystości pogrzebowych. Zawierały one wizerunek zmarłego. Było to na pewno wyrazem hołdu miasta dla przedstawionej osobistości w uznaniu jej zasług. Natomiast portret ukazujący się w rocznicę uroczystości pogrzebowych miał jeszcze dodatkowo charakter kommemoratywny. Ta praktyka miała miejsce w 2. połowie XVII i na początku XVIII w.<sup>192</sup> Wiadomo także, że portrety graficzne zmarłych były rozdawane uczestnikom pogrzebu i to świadczy już zdecy-

<sup>190</sup> E. Schinkel, *Sammeln, Ordnen und Studieren. Sozialgeschichtliche Aspekte zur Verwendung von Graphik und Porträts im 18. Jahrhundert*, w: *Graphische Bildnisse des 16.–17. Jh. aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, 1978, s. 60.

<sup>191</sup> W. Schmoldt, *op. cit.*, s. 70.

<sup>192</sup> A. Kurkowa, *Ilustracja portretowa...*, podaje liczne przykłady takich druków funeralnych i portretów (dokładne tytuły cytowane w przypisach).

dowanie o ich obrzędowej funkcji. Uczestnicy uroczystości pogrzebowych uczestniczyli w ceremonii z portretem człowieka, za którego duszę mieli się modlić, tak więc wizerunek miał swoje miejsce w rytuale funeralnym. Podczas uroczystości żałobnej następowało, choć zapewne nie w takim zakresie jak w wypadku portretu trumiennego, uobecnienie zmarłego.

## 2. Zastosowanie wizerunku graficznego

Portret graficzny, jak staraliśmy się wykazać, pełnił różne funkcje. Dal- szym problemem, który wymaga jeszcze omówienia, jest jego niezwykle różnorodne zastosowanie.

### *Ilustracja i dekoracja – ryciny w tekście i frontispisy*

W pierwszym rzędzie portret służył jako ilustracja książkowa lub jako frontispis. W tej roli pełnił funkcję informacyjną – przekazywał użytkownikowi wygląd autora książki lub osobistości, której publikację poświęcono. W miarę powstawania coraz większej ilości publikacji o różnym charakterze – jak kalendarze, almanachy, kroniki, wydawnictwa o charakterze historycznym – portrety występują w nich w wielkich ilościach. Poza informacją o wyglądzie przedstawionego, wizerunki graficzne przerywały monotonię następujących po sobie stron z tekstem, stanowiąc dla czytelnika dodatkową atrakcję (w tym wypadku jak każda inna ilustracja graficzna, a nie tylko wizerunek człowieka) i ułatwiając mu zapamiętanie zawartych w książce informacji lub nawet zachęcając go do spenetrowania tekstu. Graficzny portret był także dekoracją książki, zwłaszcza wtedy, gdy jego kompozycja zawierała rozmaite elementy zdobnicze: ornamenty, często bardzo wymyślne, potwierdzające zamiłowanie sztuki rokoka do finezyjnych i często stylizowanych form roślinnych, obramowania o różnych kształtach i uskokach, kartusze z napisami o „falbankowych” i muszlowych kształtach. Rozwój działalności wydawniczej szedł w parze z zapotrzebowaniem na ryciny, w tym też portretowe, jako że przede wszystkim były one wykonywane z zamiarem umieszczenia w wydawnictwach. Dlatego też wielką rolę w tej dziedzinie odgrywały instytucje, które propagowały i popierały inicjatywy wydawnicze oraz organizowały współpracę w tej dziedzinie. Do takich instytucji w Polsce należała Biblioteka Załuskich w Warszawie. Oparta na wzorach zagranicznych, była jedną z najważniejszych i najnowocześniejszych instytucji w polskiej kulturze. Była też pierwszą biblioteką

publiczną w kraju (poza bibliotekami miejskimi i gimnazjalnymi istniejącymi w Gdańsku, Toruniu i Elblągu) i pierwszą osobną fundacją, która zapoczątkowała fundacje magnackie. W latach 1740–1780 wokół niej wytworzyło się środowisko połączone wspólnymi ideałami i wzorami pracy. Biblioteka Załuskich i inne ośrodki powstałe w kręgu mecenatu Józefa Stanisława Sapiehy i Józefa Aleksandra Jabłonowskiego oraz erudyci epoki saskiej, pozostający pod ich wpływem, dbali o dorobek piśmienniczy pokoleń, porządkowali zbiory, zabiegali o reedycje, zainicjowali przemianę mecenatu indywidualnego w publiczny. Za ich sprawą kolekcja zmieniała swoją funkcję, stając się warsztatem badań i miejscem społecznej edukacji<sup>193</sup>. Rozkwit książkowej formy przekazu z udziałem grafiki portretowej przypadł właśnie na czasy saskie. Od 1729 r. wychodziły regularnie gazety informacyjno-polityczne (istniały także gazety ulotne, wydawano nowiny i relacje). Zmiany nastąpiły też w takich wydawnictwach jak kalendarze, w których zamieszczano teraz wiadomości z różnych dziedzin. Obok publikacji przeznaczonych dla uczonych, drukowanych (po niemiecku i łacinie) w miastach Prus Królewskich jak Gdańsk, Toruń i Elbląg, a także poza Polską w Lipsku i we Wrocławiu, pojawiły się też publikacje w języku polskim popularyzujące historię powszechną i rodzimą, a także geografii<sup>194</sup>. „Kurier Polski” zamieszczał *Historię Polską* w odcinkach (od 1729 do 1733 r.), „Merkuriusz Historyczny i Polityczny” wychodził w latach 1737–1738, rozpoczęto wydawanie herbarza Kaspra Niesieckiego (od 1728 do 1732 r. przy udziale Stanisława Konarskiego, założyciela w 1740 r. Collegium Nobilium) i zbioru praw konstytucyjnych *Volumina Legum* (6 tomów, wydawcy: Georg Moritz Weidmann z Lipska i Michał Abraham Troc w Warszawie przy wydatnej pomocy dwóch biskupów, Franciszka Kobielskiego i Jana Krzysztofa Szembeka). W 1732 r. wyszła *Programma literarium* Józefa Andrzeja Załuskiego, dzieło przetłumaczone w 1743 r. na język łaciński przez Jerzego Piotra Schultza. Wśród wydawców, pisarzy, tłumaczy, redaktorów byli erudyci i uczeni toruńscy, elbląscy, gdańscy, królewieccy i sascy, magnaci – jak Jan Fryderyk Sapieha, szlachta – Koźuchowski z Mokrska lub Jan Kazimierz Rubinkowski z Torunia, wojskowi – jak kapitan Samuel Brodowski, mieszczanie – Troc lub Jakub Szmidt z Torunia, a także przybysze z Niemiec, zwłaszcza Saksonii, jak Jan Daniel Janocki, Wawrzyniec Mitzler de Kolof czy Michał Gröll; liczni zakonnicy: pijarzy, jezuiti, teatyni, bazylianie, bożogrobcy. Przekładów dokonywały także kobiety (książki dewocyjne,

<sup>193</sup> J. Kozłowski, *op. cit.*, s. 32.

<sup>194</sup> P. Buchwald-Pelcowa, *op. cit.* Już wcześniej istniały kalendarze, jak *Nowy i Stary Kalendarz St. Waryskiego*, *Nowe Ateny* B. Chmielowskiego, *Świat we wszystkich swoich częściach* W. Łubieńskiego, gdzie zamieszczano drobne wiadomości historyczne (s. 56–57).

romanse – głównie z języka francuskiego), one finansowały też często edycję i były gorliwymi czytelniczkami. Począwszy od lat 50. XVIII w. następowały zmiany: ustał monopol drukarni zakonnych, pojawiły się oficyny mieszczańskie, a także duże księgarnie (w Warszawie działali już nieco wcześniej na tym polu Georg Moritz Weidmann i Krzysztof Bogumił Nicolai). Krąg odbiorców książki był jeszcze mały, potrzebna była informacja. Zajmował się tym „Kurier Polski”, a także inne periodyki i wreszcie katalogi księgarskie (w Warszawie wydawane od lat 30., wcześniej w Gdańsku i Toruniu). W ofercie wydawniczej przeważały panegiryki i książki religijne, ale pojawiały się też dzieła przyrodnicze, geograficzne, historyczne, prawnicze, literackie. Od lat 40. XVIII w. zaczęła wzrastać liczba dzieł tłumaczonych z innych języków, ale wydawanych też w oryginale, zwiększyła się liczba przekładów z francuskiego. Wydawano wcześniejsze dzieła polskie i współczesne, słowniki opracowania dziejów, ustroju, praw (prace Gottfrieda Lengnicha, J. A. Załuskiego, Konarskiego, J. A. Jabłonowskiego). Synowie magnatów, ale też szlachty, kształcili się w Dreźnie lub we Włoszech. Wielu przyszłych działaczy epoki oświecenia uczyło się w latach 40. i 50. w zreformowanych szkołach pijarów i jezuitów, a w latach 30. – u teatynów<sup>195</sup>, a więc w tych właśnie czasach saskich, które później potępiano bez reszty jako epokę ciemnoty i zacofania.

Poświęciliśmy tyle uwagi działalności wydawniczej epoki saskiej i roli Biblioteki Załuskich, ponieważ wiązało się to z rozwojem kultury, sztuki, a w tym grafiki i jej roli ilustracyjnej. Biblioteka Załuskich była wprawdzie instytucją specyficzną, działającą z pomocą prywatnych mecenasów i zakonów, a oprócz nich istniał odrębny mecenat królewski (tym bardziej odrębny, że polscy królowie byli w większym stopniu związani z Saksonią, niż z Polską), ale z uwagi na to, że miała ona strukturę publiczną, szerszą niż prywatny mecenat, odgrywała w Rzeczypospolitej, gdzie nie było takich instytucji jak akademie (powstające we Francji, Anglii i Niemczech) rolę szczególną, ale nie mniej ważną niż one. W 1648 r. została założona w Paryżu Academie Royale de Peinture et de Sculpture. Przynależność artystów do Akademii stała się niezbędna do osiągnięcia przez nich sukcesu artystycznego. Aby wstąpić do Akademii, artyści musieli przedstawić dwa swoje dzieła, portreciści zgłaszali z reguły wizerunki swoich kolegów, tak że z biegiem lat Akademia dorobiła się dużej galerii portretów. Początkowo przyjmowano do niej tylko malarzy i rzeźbiarzy, a od 1655 r. też grafików<sup>196</sup>. Portret graficzny musiał być uważany za pełnoprawne dzieło sztuki, skoro Antoine Trouvain (1656–1708) został przyjęty na podstawie swojego

<sup>195</sup> Ibidem, s. 63, 75–76.

<sup>196</sup> K. Ahrens, *op. cit.*, s. 71.

szttychu wykonanego z autoportretu Jeana Jouveneta (1649–1717) w 1707 r.<sup>197</sup> W Anglii w 1711 r. G. Kneller założył Akademię w Londynie, w 1724 r. J. Thornhill ukonstytuował Szkołę Sztuki w Covent Garden, w 1734 r. powstała Akademia w Peter Court, a w 1768 r. król Jerzy III założył Royal Academie. Ale rytownicy nie byli w Anglii traktowani na równi z malarzami, grafikę, z uwagi na reprodukcyjny charakter, uważano za sztukę niższej klasy niż malarstwo i dlatego grafików dopuszczono do Akademii dopiero w 1769 r. i to w ograniczonym zakresie. Mimo to niektórzy graficy byli znani publiczności i poszukiwani jako mistrzowie w swojej dziedzinie<sup>198</sup>. Akademie sztuki w Niemczech nie odgrywały takiej roli jak Academie Royale de Peinture et de Sculpture w Paryżu. Artyści niemieccy mieli w tym okresie ograniczone możliwości rozwoju – dwory, często małe i o małym znaczeniu, orientowały się na duże centra władzy. Na Niemcy oddziaływała przede wszystkim Francja (dekoracja wnętrz lub malarskie wyposażenia pałaców) oraz Włochy. W XVIII w. dla produkcji dzieł sztuki były decydujące regionalne różnice polityczne. Na południu Niemiec (głównie katolicy) pod wpływem włoskiego baroku i francuskiego rokoka produkcja artystyczna bardzo się rozwinęła (malarstwo religijne ściennie). Książęta i szlachta zatrudniali często renomowanych mistrzów z zagranicy. Dlatego też niemieccy artyści ciężyli ku wielkim ośrodkom sztuki, wyjeżdżali do Francji (także portreciści) lub na południe. W XVIII w. w Niemczech, podobnie jak w innych krajach Europy, nastąpił wielki rozkwit grafiki. Dawała ona artystom specjalizującym się w tym nowym medium większe możliwości rozpowszechniania, umożliwiała szybką i taną produkcję. W ciągu tego stulecia wzrosło zainteresowanie przedstawieniami obrazowymi, bądź do dekoracji wnętrz, bądź w celu ich kolekcjonowania. To zapotrzebowanie rozwijało się paralelnie do wzrostu nakładów książek i trzeba go tym samym powiązać ze zwiększoną potrzebą obrazowania<sup>199</sup>.

### *Zadania propagandowe portretów graficznych. Propaganda pozytywna i negatywna*

Omawiając zastosowanie portretów graficznych, nie można nie wspomnieć o ich użyciu jako środka propagandy zarówno pozytywnej, jak i negatywnej. Nie było to zjawisko nowe w XVIII w., czyniono to w XVII, a nawet pod koniec XVI w. Już od czasów renesansu ważne dla portretu były

<sup>197</sup> *Eitelkeit und Selbsterkenntnis...*, s. 12.

<sup>198</sup> *Englische Druckgraphik...*, s. 6.

<sup>199</sup> *Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, Zwischen Tradition und Aufklärung; eine Ausstellung aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinettes*; 2. Juli–11. Oktober 1987. Thomas W. Gaehtgens – wstęp do katalogu: s. 9–17.

dwie tendencje: odtwarzanie indywidualnych rysów twarzy z jednoczesnym łagodzeniem ich nieforemności czy szpetoty lub zachowanie faktycznego podobieństwa przez werystyczne traktowanie oblicza portretowanego, bez stosowania jakiegokolwiek retuszu. Przeważała pierwsza tendencja. Portretowani, najczęściej zleceńodawcy swoich wizerunków, byli idealizowani i dodatkowo „uszlachetniani”. Istotną rolę odgrywały herby, order, insygnia, narzędzia wiążące się z profesją. W tle pojawiały się wielkie czyny, których dokonali portretowani, zasygnalizowane w sposób mniej lub bardziej symboliczny. Przedstawioną osobistość „oprawiano” w zasługi jej życia. Problem podobieństwa, aczkolwiek należał do obowiązków twórcy portretu, nie był traktowany jako cecha priorytetowa. Dotyczyło to w pierwszym rzędzie portretów władców, które służyły przede wszystkim celom reprezentacji, a portret reprezentacyjny był jednocześnie używany jako zamierzony środek propagandowy. Do jego zadań należało m.in. pozytywne nastawienie poddanych do monarchy, przekonanie ich o swoich dobrych zamiarach, uczynienie na nich dobrego wrażenia wyglądem zewnętrznym, odpowiednim strojem, który miał się kojarzyć np. ze strojem narodowym, świadczyć o patriotyzmie, o bogactwie, sugerować posiadanie cech i zamiar podejmowania takich przedsięwzięć, które cieszyłyby się powszechną akceptacją. Do takich portretów saskich władców należały wizerunki Augusta II naśladujące strojem i kompozycją Jana III Sobieskiego, który cieszył się uznaniem i sympatią wielu swoich poddanych jako Polak, wódz i pogromca Turków, a także oficjalny portret Augusta III w stroju polskim i sekundujący mu, też bardzo reprezentacyjny, wizerunek małżonki króla, Marii Józefy, również ubranej po polsku.

Interesującym zagadnieniem jest stosowanie portretu graficznego jako środka propagandy negatywnej. Nie chodzi tu o zdecydowane karykatury władców czy osobistości o dużym politycznym znaczeniu, lecz o pewien negatywny retusz twarzy i atrybuty o wymowie pejoratywnej, jak np. bomby spadające na miasto widoczne w tle portretu (co się wyraźnie odnosi do przedstawionej osobistości) lub pominięcie niektórych oznak godności bądź władzy<sup>200</sup>. I tak np. w holenderskich kronikach nastawionych wrogo do króla Ludwika XIV przedstawiono go z pogrubionymi rysami, z podwójnym podbródkiem, zezującego jednym okiem i drapieżnie chwytającego kulę ziemską, co sugerowało jego zaborczość; także francuskiego marszałka Henriego de Turenne obdarzono niesympatyczną twarzą i atrybutami agresora. Jakub II został wyobrażony bez królewskich atrybutów na portrecie wykonanym przez jednego rytownika, natomiast na innym wizerunku inny artysta dodał mu wszelkie akcesoria władzy – takie różnice są tym bardziej

<sup>200</sup> W. Schmoldt, *op. cit.*, s. 68, 71.



zauważalne, jeśli można porównać portrety wykonywane przez różnych grafików, z których jeden prezentował postawę negatywną, a drugi pozytywną w stosunku do portretowanego. Wśród wizerunków polskich władców znajdziemy kilka takich, w których można rozpoznać zamysł rytownika (czy rysownika) do poddania przedstawionego, lub jednego z przedstawionych, pewnej deprecjacji, a więc byłyby to przykłady negatywnej propagandy. Dotyczy to Jana III Sobieskiego, który ruszył będącemu w opałach Wiedniowi z odsieczą i jego zasługi jako głównodowodzącego w tej bitwie były absolutnie niezaprzeczalne. Po zwycięskiej batalii z Turkami powstały liczne ryciny przedstawiające uczestników odsieczy i opiewające zasługi i męstwo chrześcijańskich władców. Na jednej z takich rycin anonimowego autora zostali przedstawieni cesarz Leopold I i Jan III Sobieski<sup>201</sup>, którzy podają sobie ręce, depcząc pokonanych Turków. Wykonawca ryciny (napisy wokół emblematów i w centralnej partii przedstawienia są niemieckie) był wprawdzie artystą niewątpliwie miernym, ale dał sobie jakoś radę z postacią cesarza – wygląda dostojnie i proporcje jego ciała (ubrany w zbroję i płaszcz) są do przyjęcia, podczas gdy Sobieski (odziany, powiedzmy, po polsku) skutkiem niezastosowania jakichkolwiek prawideł w budowie ciała, przypomina skarłalego – od pasa w dół – kalekę o tępym wyrazie twarzy. Inna rycina (rytował Johann Azelt, wydał David Funk w Norymberdze po 1683 r.) prezentuje grupkę uczestników i dowódców wiedeńskiej wiktorii na koniach. Rymowany napis nad ryciną mówi o dzielności i zwycięstwie chrześcijaństwa nad „butnym Sanheribem”. Na pierwszym planie cesarz w zbroi z uwieńczoną wawrzynem głową z napisem umieszczonym nad nim: *R. Kyserl. Maystett*, obok niego elektor Saksonii, z tyłu za Leopoldem, z gołą głową, znikający za ramką ryciny, niepozorny *König in Polen* – jak głosi napis<sup>202</sup>. Jeszcze jedna rycina, z początku XIX w., do której rysunek sporządził Heideloff, dotyczy odsieczy wiedeńskiej. Jest to spotkanie Jana III i Leopolda I. Obaj władcy siedzą na koniach; Leopold we wspianym stroju, w kapeluszu z pióropuszem, o dumnej postawie i argusowym obliczu; naprzeciw cesarza szlachcic z gołą głową – na jego twarzy maluje się niepokój (widać przytłoczony majestatem cesarza), a jego prawa ręka wykonuje rozłożysty gest, który można wziąć za powitanie – robi to wra-

<sup>201</sup> Gabinet Grafiki Polskiej MNW, ok. 1683 r.: *Rzeczpospolita w dobie Jana III*. Katalog wystawy Zamku Królewskiego, Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej, IX–X 1983, Warszawa 1983, kat. nr 528 (s. 202).

<sup>202</sup> *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.* Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia osieczy wiedeńskiej, IX–XII 1983, Warszawa 1983, kat. 93, s. 171–172. Cesarz Leopold I nie brał udziału w bitwie pod Wiedniem. Dowódcą obrony Wiednia był Ernest Rüdiger Starhemberg, feldmarszałek austriacki, a naczelnym wodzem wojsk cesarskich Karol V książę Lotaryngii, marszałek austriacki.

żenie, iż to Sobieski dziękuje Leopoldowi za zaszczyt wybawienia go z tarapatów. W zaprezentowanych wyżej rycinach są elementy negatywnej propagandy w odniesieniu do osoby Jana III: zabawna pokraczność, zepchnięcie na dalszy plan i pozbawienie królewskich akcesoriów, przeciwstawienie wspaniałemu i dumnemu władcy jakiegoś skonfundowanego i czołobitnego „szlachetki”, bo też nic w jego wyglądzie nie wskazuje na to, żeby był królem. Najprawdopodobniej chodziło w tych przedstawieniach o pomniejszenie roli króla polskiego, stąd należało go przedstawić w niezbyt korzystnym świetle.

351 Jeszcze dwa portrety zasługują na uwagę w omawianym aspekcie niekorzystnej dla portretowanego propagandy. Jeden z nich to wizerunek Jana III Sobieskiego, rytowany przez C. Böhmego już w XIX w. i wykorzystany w książce jako ilustracja, powołujący się na obraz Kupetzky'ego, znanego osiemnastowiecznego malarza. Nieforemną postać monarchy (widoczny do bioder) przewiązано szerokim pasem usytuowanym nad wielkim rozdętym brzuchem, głowa króla o krótkich, wysoko podstrzyżonych włosach, została wtłoczona w ramiona, a jego lewa ręka chwytą za rękojeść karabeli; nie zaopatrzone go w żadne atrybuty władcy, a jego twarz sugeruje pokrewieństwo z Kara Mustafą lub co najmniej z chanem tatarskim – raczej nie ma nic wspólnego z chrześcijańskim, europejskim władcą. Drugi ze wspomnianych portretów przedstawia Stanisława Leszczyńskiego. Pokazany w całej postaci, w długiej peruce, ma na sobie *justaucorps* i kamizelkę, a pod pachą trójgraniasty kapelusz; przepasany szarfą z Orderem Orła Białego, prawą rękę wspiera się na laseczce. Napis pod ryciną jest w najwyższym stopniu panegiryczny. A jednak ten portret ma w sobie cechy wizerunku negatywnego – pokazuje karykaturalnego grubasa o wielkim brzuchu i wielkim siedzeniu, o grubych nogach i mięsistych dłoniach, a gąbczasta twarz widoczna z profilu – o wielkim nosie i wiszącym tłustym podbródku – jest bardziej zabawna niż dostojna. Jest to znakomity wizerunek, zarówno pod względem rysunkowym, jak i graficznym, ale jeśli prawdziwy, to zbyt naturalistyczny, aby mógł służyć pozytywnej propagandzie.

354 Naturalna cecha grafiki, która pozwala jej występować jednocześnie w wielu egzemplarzach, czyni ją przez ten fakt znakomitym nośnikiem propagandowego przesłania. Od końca XVII w. grafika dążyła do komentowania historycznych wydarzeń, artyści służyli swoimi umiejętnościami narodowi, państwu, władcy. Z zamiarem propagandowym wykorzystywali obrazowe i tekstowe możliwości grafiki, biorąc udział w politycznych dyskusjach swojej epoki. Za pomocą dwuznacznych lub zdecydowanie gloryfikujących atrybutów deprecjonowali lub wynosili osobistości, które wpływały na bieg historii. Znani lub też anonimowi autorzy dostarczali drwiących, ostrych, polemicznych tekstów, które powodowały degradację obrazu, lub

panegirycznych, schlebiających, które wyraźnie i jednoznacznie go wzmacniały. Tego rodzaju ryciny były wykonywane na potrzeby bieżące, przeważnie w dużych nakładach w zakładach rytowniczych o dużej produkcji (np. Schenka). Stanowią one rodzaj strefy przejściowej między elegancko opracowanymi portretami oficjalnymi, a rozwijającym się już wtedy gatunkiem czystej karykatury portretowej. W tych propagandowych obrazach rzadko mamy do czynienia z karykaturą, jest to raczej wizerunek z klasycznymi elementami portretu władcy, łącznie z nieprawdziwymi dodatkami albo opuszczeniami lub polemiczną kombinacją. Są to na ogół przedstawienia artystycznie drugorzędne, ale mają wartość historyczną, gdyż zawierają proste posłanie, zamierzone działanie i wyraźne znamiona propagandy; dlatego umożliwiają wgląd w polityczne kontrowersje epoki<sup>203</sup>.

### *Zastępowanie wizerunków malarskich przez portrety graficzne*

Portret jako wizualne uobecnienie człowieka, którego wyobraża, ma bardzo długą i starą tradycję, ale charakter tego uobecniania bywał różny: rytualny (w pogrzebach i ceremoniach funeralnych w starożytnym Egipcie i epoce nowożytnej), prawny (w starożytnym Rzymie – *ius imaginis*), magiczny w egzekucjach *in effigie*, emocjonalny (zastępował nieobecnych domowników, np. córkę wydaną za mąż lub syna odbywającego dalekie podróże), informacyjny (przekazywał narzeczonym informacje o wzajemnym wyglądzie i zapoznawał poddanych z obliczem nowego panującego) i wreszcie kommemoratywny (przypominał zmarłych i przodków w galeriach portretowych)<sup>204</sup>. Portret jako reprezentant aktualnego monarchy odgrywał w okresie absolutyzmu szczególnie ważną rolę. W wyposażeniach zamków znajdował się zazwyczaj książęcy portret wielkiego formatu, usytuowany w miejscu szczególnie wyeksponowanym architektonicznie (był to najczęściej portret konny lub wizerunek otoczony figurami alegorycznymi nadającymi mu charakter apoteozy)<sup>205</sup>. Jego zadaniem było niewątpliwie uobecnienie pana zamku. *Großes Universal Lexikon* z 1733 r. stwierdza, że wizerunek władcy w komnacie audiencjonalnej prezentuje wyobrazonego władcę w taki sposób, jakby rzeczywiście był w niej obecny, a co więcej, wobec tego portretu-reprezentanta obowiązują również te przepisy etykiety, które odnoszą się bezpośrednio do osoby panującego<sup>206</sup>. Zdarzało się tak-

<sup>203</sup> W. Schmoldt, *op. cit.*, s. 73.

<sup>204</sup> B. Steinborn, *Wizerunki w galeriach portretów*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990, s. 68.

<sup>205</sup> H. Börsch-Supan, *op. cit.*, s. 31.

<sup>206</sup> P. Berghaus, *Das Herrscherporträt...*, s. 14.

że, że portret zastępował nieobecnego władcę w pewnych sytuacjach. Jedną z nich miała miejsce w 1773 r., kiedy fundatorka Orderu Świętej Elżbiety, elektorowa Elżbieta Augusta, małżonka elektora Karola Teodora (od 1742 r. elektora Palatynatu, Jülich Bergu i Sulzbachu, od 1777 r. też elektora bawarskiego) nie przybyła sama do Kaisersheimu, aby uczestniczyć w uroczystej dekoracji nowo wybranych, lecz przysłała swojego wysłannika, który zajął miejsce pod baldachimem w wielkiej sali, a obok niego umieszczono portret fundatorki, pod której protektoratem odbywała się dekoracja<sup>207</sup>. Innym przykładem na uobecnianie monarchy za pomocą jego portretu było wydarzenie mające miejsce w 1791 r. w Monachium. Rada Monachijska musiała ukorzyć się przed elektorem bawarskim Karolem Teodorem za jakieś wykroczenie przeciw księżęciu autorytetowi. Nieobecnego księcia zastąpił jego portret ustawiony na tronie pod baldachimem flankowanym przez dwóch żołnierzy przybocznej gwardii elektora. Członkowie Rady zgromadzeni w Maksburgu w Sali Audiencyjnej musieli przedfilować przez salę, przyklękając przed stojącym na tronie portretem panującego<sup>208</sup>. Nie znamy żadnych konkretnych przekazów, aby w takich sytuacjach jak wyżej opisane, używano portretów graficznych, choć jest bardzo prawdopodobne, że tak było. Istnieją przecież wizerunki graficzne władców dużego formatu, które najwyraźniej powstały jako okazjonalne, nieprzeznaczone do zamieszczenia w żadnej publikacji i mające niewątpliwie charakter reprezentacyjny<sup>209</sup>. Do takich graficznych portretów należą

172 niektóre z wizerunków Augusta II, np. popiersie wykonane przez Jakuba Thourneysera według obrazu Anthoniego Schoonjansa (367x268 mm) –

173 jednemu z egzemplarzy tej ryciny dorobiono piórkiem bardzo bogate obramowanie z motywami muszli, owoców akantu, powiększając wydatnie całą kompozycję; portret rytowany przez Nikolaasa Verkolje według obrazu El-ligera Otmara (542x390 mm, mezzotinta z bardzo rozbudowanym obramowaniem z motywami figuralnymi i sceną bitwy pod Kaliszem pod owa-

---

<sup>207</sup> E. Eichner, *op. cit.*, s. 9. O elektorze Karolu Teodorze s. 85, o jego żonie Elżbiecie Augusty s. 115.

<sup>208</sup> *Ibidem*, s. 9; P. Berghaus, *Das Herrscherporträt...*, s. 15.

<sup>209</sup> Mogło się zdarzyć, choć na pewno nie w przypadku rycin 100 x 75 cm (*folio*) i nawet nieco mniejszych 75 x 50 (*półfolio*), że odbitkę takiego portretu umieszczano po pewnym czasie w jakiejś publikacji, bo znalazła się w „magazynie” rycin jakiegoś wydawnictwa, składając ją poczwórnianie lub poszóstnie; wspomniano już o tym, że niektóre książki – nawet te w rodzaju magazynów, które miały już przygotowane karty z ramkami gotowe do naklejania na nich ilustracji – zamieszczały ryciny o większym formacie niż karta książki i trzeba je było dostosować do formatu, a więc najczęściej częściowo złożyć, co jednak nie miało dobrych skutków ani dla tomu, który stawał się zbyt gruby, ani dla ilustracji, ponieważ oglądanie jej było utrudnione, a ona sama szybciej ulegała zniszczeniu.

lem z wizerunkiem) – jeden z egzemplarzy tej ryciny przechowywany w Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie (stanowiący część składową albumu Atlas Royal) został bardzo pięknie i efektownie pokolorowany; wizerunek króla w 3/4 postaci, dzieło Christiana Albrechta Wortmanna (490x430 mm); portret rytowany przez B. Königa według obrazu Adama Manyokiego (370x267 mm) w owalnej, szerokiej, ozdobnej i typowo „obrazowej” ramie; wizerunek całopostaciowy wykonany przez Martina Bernigerotha według obrazu Antoine’a Pesn’a (477x347 mm); a także Augusta III, np. jego wizerunek jeszcze jako księcia rytowany przez M. Bernigerotha (nie podaje pierwowzoru) w ujęciu do kolan (428x325 mm) i inny pokazujący go w całej postaci będący dziełem Jeana Josepha Balechou według obrazu Rigauda (697x503 mm) – wśród egzemplarzy tej ryciny zachował się kolorowany i werniksowany egzemplarz oraz wielokrotnie wymieniany portret króla w stroju polskim, dzieło Jeana Daullé’a według obrazu Louisa de Silvestre’a (740x508 mm), i pendant w postaci całopostaciowego wizerunku Marii Józefy o prawie takim samym formacie<sup>210</sup>. Wymienione przykłady wskazują na to, że być może zastępowały one malowane wizerunki królewskie w sytuacjach wymagających uobecnienia monarchy, kiedy to nie dysponowano oryginalnymi sztalugowymi portretami namalowanymi przez Schoonjansa, Otmara, Pesne’a, Manyokiego czy Silvestre’a ani ich malarskimi kopiami. Zdaje się o tym świadczyć format tych graficznych wizerunków i ślady przygotowań niektórych egzemplarzy do spełniania roli obrazu (kolorowanie, werniksowanie, rama typowa dla obrazu). Wizerunek graficzny był też używany do zastępowania malarskich portretów w kolekcjach w sytuacji, gdy ani malarski portret, ani jego kopia nie były dostępne dla zbieracza, lub też portret sztalugowy był dla niego za drogi.

Magiczny aspekt uobecniania modela występował w posługiwaniu się portretem w sytuacji, kiedy nie można było przeprowadzić egzekucji skazanego. Taka egzekucja *in effigie* odbyła się w 1750 r. w Lizbonie – portret nieobecnego głównego mordercy powieszono na szubienicy (to wydarzenie pokazuje rycina nieznanego rytownika znajdująca się w zbiorach Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze). Niszcząc lub profanując portret władcy można było próbować pozbawić go życia lub pohańbić, dotyczyło to również wizerunku graficznego<sup>211</sup>.

<sup>210</sup> E. Łomnicka-Żakowska, *Graficzne portrety...*, nr kat. cz. I: 17, 18, 26, 50, 51; cz. II: 8, 58, 60.

<sup>211</sup> P. Berghaus, *Das Herrscherporträt...*, s. 15–16.

### *Uobecnianie zmarłego podczas ceremonii pogrzebowej lub rocznicowej*

Portret malarski znajdował zastosowanie funeralne w ceremonii pogrzebowej jako *image* w postaci malowanych portretów trumiennych, które uobecniały zmarłego. Odpowiednikami takich portretów były graficzne wizerunki mieszczan gdańskich (uczonych, pastorów i członków patrycjatu miejskiego), zdobiące wydane drukiem kazania pogrzebowe (to zjawisko wystąpiło prawie wyłącznie w Gdańsku), które drukowano w pierwszej rocznicę ich śmierci. Rodzinę zmarłego, przyjaciół i uczestników żałobnego nabożeństwa obdarzano graficznymi odbitkami portretów zmarłych łącznie z panegirykami na ich cześć i mowami pogrzebowymi<sup>212</sup>. Graficzny wizerunek był wykonywany na polecenie spadkobierców, ale jego malowany pierwowzór powstawał z zasady za życia przedstawionego (często wiele lat przed jego śmiercią)<sup>213</sup>. Praktyka bardzo uroczystych pogrzebów mieszczańskich osiągnęła swój rozkwit w 2. połowie XVII i była kultywowana jeszcze na początku XVIII w. W czasie pogrzebu wygłaszano długie mowy po łacinie, zawierające upiększony życiorys zmarłego i rozdawano *carmina* – wiersze łacińskie o panegirycznej treści. Z czasem zaczęto kwestionować rozmach ceremonii pogrzebowych i w 1734 r. zakazano drukowania panegiryków pogrzebowych i *carmina*<sup>214</sup>. Stałe pozycje zawierał ceremoniał pogrzebowy władców (zwłaszcza Habsburgów), które utrwaliły ryciny rozpowszechniane w osiemnastowiecznych magazynach i kalendarzach. Takie miedzioryty prezentowały najpierw umierającego monarchę na łożu śmierci w asyście rodziny i dworu, potem zmarłego na marach, zwanych w dosłownym tłumaczeniu z języka niemieckiego „paradnym łożem” (ta nazwa jest w pełni adekwatna do wyglądu wielkiego łoża otoczonego szeregiem wysokich gromnic i nakrytego wzorzystą tkaniną, na której spoczywał zmarły). Niekiedy sporządzano także rycinę prezentującą orszak pogrzebowy. Liczne miedzioryty utrwały również wznoszoną w kościele, rozbudowaną architektonicznie konstrukcję, noszącą miano *castrum doloris*, przy której odprawiano egzekwie i msze żałobne<sup>215</sup>. *Castrum*

<sup>212</sup> A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII w.*, Wrocław 1979, s. 132.

<sup>213</sup> L. Górka, *Twórczość portretowa Andrzeja Stecha (1635–1697) w grafice*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1965, nr 1, s. 82.

<sup>214</sup> M. Bożucka, *Życie codzienne w Gdańsku w XVI–XVII w.*, Warszawa 1967, s. 124

<sup>215</sup> J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974. Książka jest poświęcona wszelkim zagadnieniom dotyczącym uroczystości i ceremonii pogrzebowych. Autor omawia programy treściowe *castrum doloris* i katafalków, a także przedstawia twórców aranżacji żałobnej pompy; wiele uwagi poświęca marom i tzw. łożom paradnym i pogrzebowym, posługując się przykładami obcymi i polskimi.

*doloris* wznoszono w Polsce także zmarłym z rodzin magnackich, ale dla monarchy budowano te „zamki boleści” w kilku miejscach jednocześnie (dla Augusta II np. w Dreźnie, Krakowie, Rzymie, Wilnie). Znane jest całe wydawnictwo poświęcone uroczystościom żałobnym po śmierci Augusta II (*Ragguaglio delle Solennisequie Fatte celebrare in Roma nella Basilica di S. Clemente...*), które na karcie tytułowej zawiera portret Augusta II, a w tekście ilustracje przekazujące dokładnie wystrój kościoła i konstrukcje wzniesione w jego wnętrzu. Ryciny związane ze śmiercią monarchy i ceremoniami żałobnymi były wykonywane według rysunku, który sporządzał rysownik (lub sam rytownik). Zawierały one wizerunki panującego lub zmarłych osobistości, ale były one włączone w kompozycję ryciny. Oprócz zmarłych leżących na marach (ich małe twarze nie miały na ogół rysów indywidualnych, choć widać w nich niekiedy starania rysownika o uzyskanie przynajmniej pewnego typu twarzy kojarzącego się z określonym władcą, np. cesarz Leopold I na marach). Zdarzało się, że graficzna kompozycja, oprócz monarchy leżącego na marach, prezentowała dodatkowo jego osobny wizerunek np. medalion z portretem króla (marty Józefa II z jego portretem w owalu u dołu z pierwszej strony ryciny), a ryciny z przedstawieniem *castrum doloris* (na których widoczna była trumna) pokazywały popiersie z twarzą zmarłego (*castrum doloris* Augusta II z kościoła w Dreźnie lub Michała Serwacego Wiśniowieckiego, kanclerza wielkiego litewskiego, w kościele Jezuitów w Krzemieńcu) lub posągi królewskie zwieńczające wznoszone egzekwialne budowle (wspomniane wydawnictwo, pokazujące uroczystości funeralne Augusta II w Rzymie). Obrazowanie funeralnych uroczystości w grafice miało cel popularyzacyjny – przekazywano społeczeństwu przepych ceremonii pogrzebowej, w którym też wyrażała się potęga władców, i dokumentacyjny – utrwalano za pomocą miedziorytów przebieg uroczystości i budowle funeralne wznoszone okazjonalnie, które po pogrzebowej pompie rozbierano i tylko grafiki przekazały ich wygląd i wizerunki zmarłych. W ten sposób następował też, wprawdzie pośrednio, proces uobecniania zmarłego monarchy w świadomości oglądającego.

PRZYKŁADY NEGATYWNEJ PROPAGANDY



350. Cesarz Leopold I i Jan III Sobieski podają sobie ręce depcząc pokonanych Turków (rytownik nieznan)



351. Król Jan III Sobieski, rytował C. Böhme (XIX w.) według obrazu Kupetzkiego



B. J. T. XII



*Zusammenkunft des Königs Johann Sebastian  
mit dem Kaiser Leopold I.*

352. Dowódcy wiedeńskiej wiktorii, rytował Johann Azelt, wydał David Funk w Norymberdze, po 1683 r.

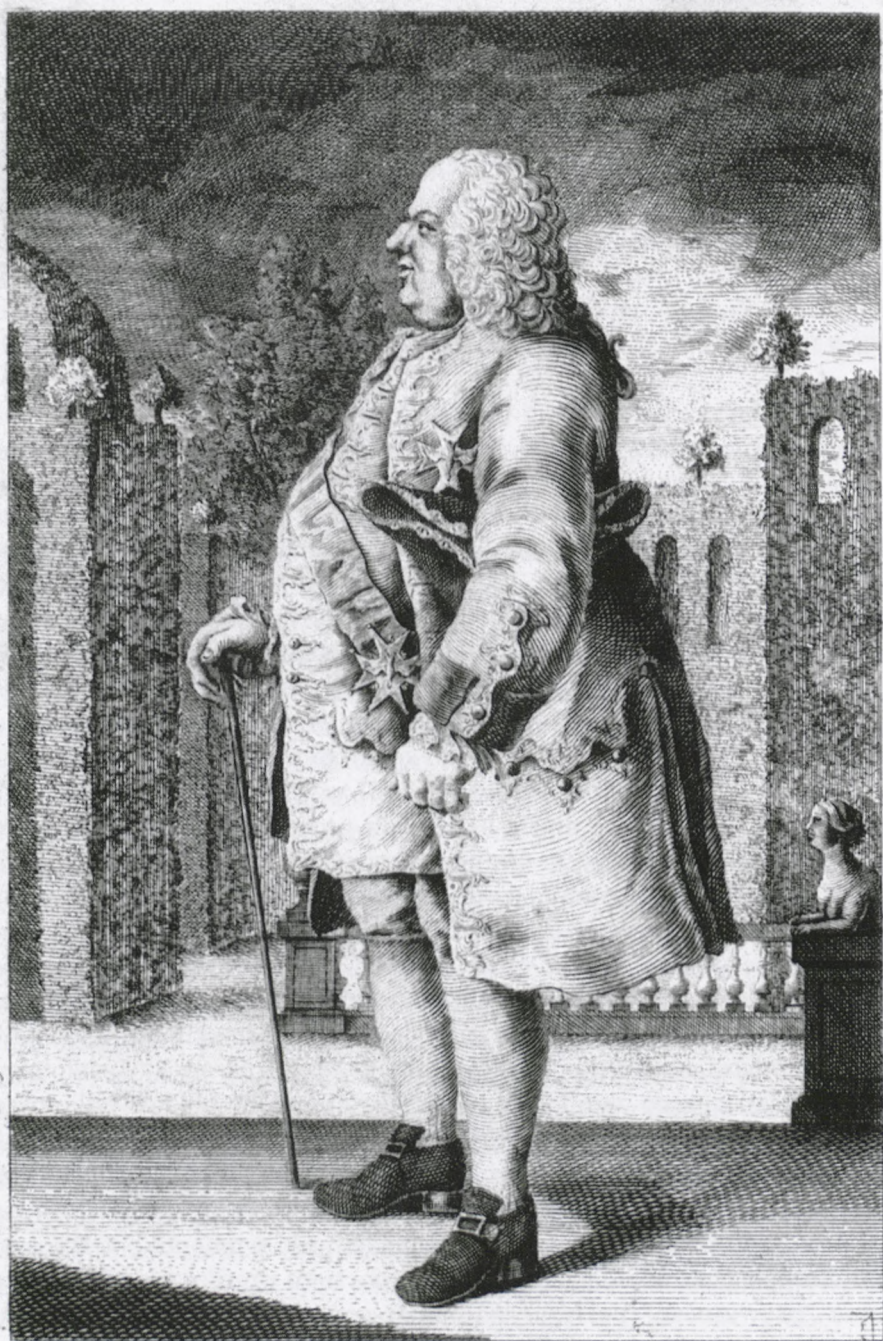
Schaut hier die Helden und durch deren Tapferkeit  
 Die umgehene Macht der Sündenmair zerstört,  
 Und Gottes Güte sehet die über Christenheit.

Dem Höchsten sei der Dank der volle seier Straffen  
 Den stolzen Sänberit und küniglichen Vassen  
 Der Christen Haden Guck und siegkhandyschaffen

Erhalten bey David Tausch in Nürnberg



353. Spotkanie króla Jana III i cesarza Leopolda I według rysunku Heideloffa



*Cela fait Nanceu.*

**STANISLAS PREMIER**

*Roy de Pologne, Duc de Lorraine, et de Bar-*

*Sous les traits de ce Roy dans l'heureuse Lorraine*

*On retrouve Auguste et Titus*

*Autant que ses bienfaits son exemple y ramene*

*Le regne des Talens, des Arts, et des Vertus*

## Zakończenie

Znaczenia grafiki jako medium nie można przecenić. W ciągu całych stuleci sztuka dzięki grafice docierała do szerokich kręgów odbiorców. Również Johann Wolfgang Goethe, jak zapewne inni współcześni mu pisarze i poeci, zanim zobaczył w Dreźnie oryginały, znał dzieła wielkich mistrzów tylko z reprodukcyjnych sztychów. Także portrety dzięki drzeworytowi, miedziorytowi i potem innym technikom graficznym mogły trafić do odbiorców. Grafika stworzyła forum dla krytyki wśród szerokiego kręgu ludzi. Dzięki grafice takie dziedziny sztuki jak architektura, malarstwo, rzeźba stawały się dostępne wielu ludziom w XVIII w. Za pośrednictwem grafiki można było zbierać różne dzieła sztuki lub prowadzić studia nad sztuką np. w gabinetach graficznych. Graficzne reprodukcje, dzięki swojej popularności, pośredniczyły również w przekazywaniu inspiracji zarówno artystom, jak i zleceniodawcom. Z wszechstronnej roli grafiki i jej możliwości zdawano sobie sprawę już w XVIII w., o czym świadczy poniższe zestawienie zalet grafiki w roli środka przekazu: 1) Wyniki naukowych badań stają się dostępne zarówno fachowcom jak i laikom; 2) Umożliwia powielenie dzieła, które istniało dawniej tylko w jednym egzemplarzu; 3) Dzieło sztuki dla każdego, z czego wynika, że: 4) Kolekcjonowanie nie jest tylko przywilejem szlachty i prominentnego mieszczaństwa; 5) Pewne niedostatki „siły oddziaływania” i „wielkości” reprodukcji równoważą jej dostępność i niewygórowana cena; 6) Dzieło sztuki wychodzi z pałaców możnych tego świata; 7) Ułatwia współczesnym artystom znajomość i polemikę z dziełami sztuki starych mistrzów<sup>216</sup>. W dziedzinie portretu grafika umożliwiła powstanie „prywatnego” portretu, ponieważ coraz szersze kręgi społeczeństwa miały dostęp do tego środka przekazu. Było to związane ze zmianami, które następowały w późnym XVIII w., z wpływem mieszczaństwa w dzie-

<sup>216</sup> E. Schinkel, *op. cit.*, 52–53.

dzinie społecznej i kulturalnej, z powstaniem nowego mieszczańskiego światopoglądu, który przeciwstawiał się arystokratycznym formom życia. Zmieniły się formy dystrybucji dzieł graficznych, a w tym graficznych wizerunków. Między zleceniodawców i wykonawców weszli wydawcy, drukarze i handlarze. Pojawiły się subskrypcje, ogłoszenia handlarzy w gazetach i czasopismach, sklepy z dziełami sztuki, domokrażcy sprzedający graficzne plansze. Portrety służyły jako podarunki, jako materiał do kopiowania, ale rzadko występowały jako ozdoba ścian pokojów, natomiast można je było zobaczyć w gabinetach, będących oazą prywatności wyższych warstw społecznych<sup>217</sup>.

W XVIII w., w epoce późnego baroku (i także wcześniej) znakomita większość portretów graficznych opierała się na malarskim lub rysunkowym pierwowzorze. Nawet rozpowszechniona w tej epoce technika mezzotinty miała za zadanie naśladować malarstwo i w razie konieczności do pewnego stopnia zastąpić obraz. I to się znakomicie udawało.

Początkowo malarze uważali się za artystów wyższej klasy niż graficy, ale wkrótce stało się jasne, że malarstwo i grafika są sobie potrzebne. Obraz jako pierwowzór warunkuje powstanie graficznego portretu, a ten ostatni zapewnia malarskiemu wizerunkowi rozpowszechnienie, jego twórcy sukces artystyczny i komercyjny i, jak się okazało z biegiem czasu, nieśmiertelność – jemu samemu i jego dziełu. Wiedzieli już o tym malarze w tamtej epoce: „Was die Maler diesen Graphikern verdanken, die im officiellen Ansehen weit unter ihnen rangierten, war gerade Reynolds übrigens deutlich bewusst. Von ihm nämlich ist auch die Äusserung überliefert, durch den Graphiker werde er « unsterblich gemacht ». Ruhm, Aufträge und damit künstlerischer wie geschäftlicher Erfolg der Maler hingen ganz wesentlich vom reproduktionsgraphischen Gewerbe ab”<sup>218</sup>. Nabierając przekonania o swojej wartości graficy zaczęli też bronić praw twórczych im przysługujących. Świadczy o tym działalność Williama Hogartha (1697–1764), który już w 1. połowie XVIII w. prowadził obszerną produkcję graficzną we własnym wydawnictwie graficznym, która miała przerwać monopol wydawania i sprzedaży grafik przez handlarzy książek i dzieł sztuki. On sam zorganizował reklamę i sprzedaż grafik własnym sumptem. Przyczynił się też do zapewnienia praw grafikom, skierowanych przeciwko kopistom, którzy stosując tzw. *Raubdrucke* włączali się do cieszących się powodzeniem publikacji. W 1737 r. moc prawną uzyskał tzw. *Dokument Hogartha* (*Act of Parliament*) chroniący prawa grafików<sup>219</sup>. Tak więc graficy mieli

<sup>217</sup> Ibidem, s. 55, 60.

<sup>218</sup> *Englische Druckgraphik...*, s. 5.

<sup>219</sup> Ibidem, s. 6.

świadomość artystycznej wartości swoich dzieł, malarze oddawali im sprawiedliwość, doceniając pozytywne znaczenie grafiki dla malarstwa.

Czy można jednak porównać portret graficzny z malarskim, czy ten ostatni zostaje zubożony, czy wzbogacony? Poniższy cytat jest chyba najlepszą odpowiedzią na to pytanie: „Bei der graphischen Wiedergabe des Gemäldes ergab sich selbstverständlich stets ein beträchtlicher Unterschied in der Wirkung, der durch die Umsetzung in das andere Medium ebenso wie durch die eigene «Sehweise» des Graphikers bedingt war und diesem auch einen gewissen Spielraum zu eigener Gestaltung gab. So ist die Arbeit des Graphikers mit der Rolle des Musikers verglichen worden, der das vorgegebene Werk eines Komponisten «interpretiert»<sup>220</sup>. Nie ma więc żadnych wątpliwości, że dobry interpretator dzieła o walorach artystycznych jest artystą, a jego wytwór dziełem sztuki. A co z podobieństwem portretowym, do którego przywiązywał zleceniodawca tak wielką wagę? Osiągnięcie zewnętrznego podobieństwa jest tylko problemem rzemieślniczej umiejętności, bywa ono na ogół przeceniane przez odbiorcę i uchodzi za główne kryterium portretu. O wiele ważniejsze jest to, aby portretowy wizerunek był przekazem wewnętrznej istoty przedstawionego, która jest jednostkowa i przemijająca, ale wykracza i funkcjonuje poza sferą cielesną i czasowymi ograniczeniami. O mistrzu, który takie cechy nadał swemu dziełu, mówi się, że „tchnął w nie życie”. Dlatego można zrozumieć, dlaczego przesady właściwe dawnym epokom ujawniały obawę przed portretem i jego jakoby duchowym istnieniem w wymiarze ponadzmysłowym, co zakłada wielką siłę oddziaływania dzieła<sup>221</sup>. W okresie renesansu i baroku portretu nie można uważać za studium psychologiczne. Wprawdzie portrety takich mistrzów jak Tycjan, Rubens, Rembrandt czy Frans Hals, oprócz podobieństwa postawy ciała i wyrazu twarzy zawierały informacje na temat osobowości portretowanego jako indywidualności, ale nie było to regułą i nie wymagał tego zleceniodawca. Celem portretu, także graficznego, było odtworzenie danej osoby w taki sposób, aby można było ją rozpoznać, zaprezentować współczesnym i przekazać jako pamiątkę potomnym.

Dzisiaj interesujemy się portretami, ponieważ są świadectwem historii i dziełami sztuki. Jako dokumenty kulturalno-artystyczne umożliwiają nam wejście w fascynujący świat, w którym żyli nasi przodkowie; poznajemy dawne wartości, obowiązujące normy i ludzkie wyobrażenia<sup>222</sup>. Portret dworski w XVIII w., dzięki właściwej mu inscenizacji, był obrazem ludz-

---

<sup>220</sup> Ibidem, s. 6

<sup>221</sup> *Deutsche Bildnisse 1500-1800*. Ausstellung der Lucas-Cranach-Kommission 1961, Staatliche Galerie Moritzburg Halle/Saale, 24. Juni bis 27. August, Halle 1961, s. 4.

<sup>222</sup> *Menschen-Bilder...*, s. 10.

kich wyobrażeń i iluzji. Miał stanowić odbicie rangi i świetności dworu przez zaprezentowanie godności i bogactwa portretowanego, stąd jego wykwintny i uroczysty strój a także niecodziennosc otoczenia – kolumny, draperie, ogrody, pałacowe budowle w tle. Rozkwit dworskiego, malarskiego portretu spowodował rozwój reprodukcyjnego sztychu, który powtarzał kanon i atmosferę tego pierwszego, realizując w ten sposób nie ludzką codzienność, lecz ludzkie wyobrażenia i marzenia. Przede wszystkim do portretu tej epoki można odnieść słowa Jana Białostockiego dotyczące dzieł sztuki niezależnie od ich charakteru i czasu powstania: „[...] dzieła sztuki [...] są wynikiem złożonego splotu elementów społecznych, ideowych i artystycznych. [...] Raczej niż odbiciem, refleksem, wyrazem życia sztuka bywała bardzo często kompensacją: nadawała formę temu, czego brakło życiu, uzupełniała egzystencję tymi elementami, które człowiek potrzebował, stanowiła instynktowny lub zamierzony termostat kulturowy. W świecie nędzy i chaosu tworzyła wyspy szczęścia. W świecie dobrobytu uzmysławiała przemijalność dóbr doczesnych, ukazując ich krótkotrwałe piękno zestawione z symbolami śmierci i zagłady. [...] Bardziej niż portretem swych czasów sztuka bywała intencjonalnym obrazem pragnień i tęsknot. Jak ów termostat kulturowy regulowała samoczynnie temperaturę układu, formułując utopijne lub po prostu poetyckie wizje [...]”<sup>223</sup>.

---

<sup>223</sup> J. Białostocki, *Sztuka jako kompozycja*, w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*. Zbiór rozpraw zadedykowany prof. Ksaweremu Piwockiemu, Warszawa 1972, s. 31, 33.

# Genealogia królów Polski Augusta II i III Wettynów

**Jan Jerzy IV** ----- **Jan Jerzy III** 1647–1691, elektor Saksonii 1680–1691

1668–1694

elektor saski

1691–1694

♥ 1692 Eleonora

Ertmutha 1662–1696

z Sachsen-Eisenach

♥ 1666 Anna Zofia 1647–1717

córka króla Danii Fryderyka III

⋮

**Fryderyk August I** 1670–1733

elektor Saksonii 1694–1733

**August II**

król Polski 1697–1733:

♥ 1693 Krystyna Eberhardyna

1671–1727

córka Krystiana Ernesta

margrabiego Brandenburg-Bayreuth

⋮

**Fryderyk August II** 1696–1763

elektor saski 1733–1763

**August III** król Polski 1733–1763

♥ 1719 Maria Józefa 1699–1757

córka cesarza Józefa I

⋮

**Fryderyk August** 1720–1721

**Józef** 1721–1728

**Fryderyk** -----

**August III**

1750–1827

elektor saski

król saski

książę

warszawski

♥ Maria Amalia

Augusta, córka

Fryderyka

księcia Pfalz-

-Zweibrücken

**Fryderyk Krystian** 1722–1763

elektor Saksonii 1763

♥ Maria Antonia 1724–1780

córka cesarza Karola VII

**Maria Amalia** 1724–1760

♥ Karol III król Neapolu i Sycylii

**Maria** 1727–1734

**Maria Anna** 1728–1797

♥ Maksymilian III elektor Bawarii

**Franciszek Ksawery** 1730–1806

administrator Saksonii 1763–1766

**Maria Józefa** 1731–1767

♥ Ludwik Burbon delfin Francji

**Karol Krystian** 1733–1796

książę Kurlandii 1758–1763

**Maria Krystyna** 1735–1782 ksieni

opactwa Remiremont w Lotaryngii

**Maria Elżbieta** 1736–1818

**Albert Kazimierz** 1738–1822 książę

Cieszyna i namiestnik Niderlandów

♥ Maria Krystyna 1742–1798

córka cesarza Franciszka I

**Klemens Waclaw** 1739–1812 biskup

Ratyzbony, Augsburga, elektor Trewiru

**Maria Kunegunda** 1740–1826 ksieni

opactw w Thoren i Essen

*Pozamałżeńskie potomstwo*

*Augusta II:*

**Maurycy Saski** 1696–1750

syn Aurory von Königsmark

**Fryderyk August Rutowski**

1702–1764 syn Fatimy

**Maria Aurora Rutowska**

1706–1746 córka Fatimy

(Turczynka Fatima – (po mężu)

Maria Anna von Spiegel)

**Jan Jerzy** 1704–1774

*Chevalier de Saxe*

syn Urszuli Lubomirskiej

**Anna Orzelska** 1707–1769

córka Henriette Renard

**Augusta Konstancja** von

Cosel 1708–1728

córka Anny Konstancji

hrabiny von Cosel

**Fryderyka Aleksandra** von

Cosel 1709–1784

córka Anny Konstancji

hrabiny von Cosel

**Fryderyk August** von Cosel

1712–1770 syn Anny

Konstancji hrabiny

von Cosel



## Słownik grafików, rysowników i malarzy

### Twórcy graficznych portretów i ich pierwowzorów. Od końca XVII do początku XIX wieku

Wyboru artystów umieszczonych w niniejszym słowniku dokonano na podstawie portretów graficznych. Dlatego jest on przede wszystkim słownikiem rytowników:

- a) rodzimych, tworzących w obrębie Rzeczypospolitej Obojga Narodów;
- b) obcego pochodzenia, ale osiadłych i tworzących na terenach wchodzących w skład polskiego państwa;
- c) obcych, pracujących na zlecenie dworu królewskiego, magnatów, szlachty i mieszczan, rytujących m.in. portrety polskich osobistości;
- d) obcych, będących autorami interesujących graficznych portretów, które poszerzają materiał porównawczy.

W słowniku uwzględniono również rysowników i malarzy jako twórców wzorów, które posłużyły grafikom do stworzenia wizerunków portretowych.

Słownik obejmuje 409 nazwisk artystów żyjących i działających od końca XVII po lata 80. XVIII w. wraz z wybranymi informacjami dotyczącymi ich życia i twórczości.

**Adam Jakob**, 1748–1811, rysownik i rytownik; studiował na Akademii Wiedeńskiej; sporządził dużo małych portretów (w medalionach) osobistości dworu austriackiego; był wyraźnie pod wpływem francuskich rytowników jak Ficquet, Le Mire, Gaucher; bywał nazywany „wiedeńskim Ficquetem”; jednym z jego najlepszych dzieł są portrety: Marii Teresy na koniu i księżniczek: Marii Krystyny i Marii Klementyny.

**Agricola Christoph Ludwig**, 1667–1719, malarz; często zmieniał miejsce pobytu; malował głównie krajobrazy pod wpływem C. Poussina i C. Lorraina; namalował swój autoportret; autorką jego portretu, z którego B. Vogel rytował w 1711 r. mezzotintę, jest Rosalba Carriera; ten sam rytownik sporządził wg obrazu Agricoli portret Georga Andreasa Agricoli, lekarza i botanika (1711).

**Anthing Friedrich**, zm. 1805, biograf i adjutant feldmarszałka Suworowa; studiował teologię i w latach 1783–1800 podróżował po Europie jako wykonawca sylwetek; w 1791 r. wydał cały tom takich rycin (ok. 100) z portretami znanych osobistości.

**Aubin (Saint-Aubin) Augustin**, 1736–1807, ilustrator i rytownik działający w Paryżu; pochodził z licznej rodziny artystycznej; od 1755 r. pracował w warsztacie E. Fessarda, sporządzając ryciny wg obcych wzorów i swoich rysunków; po śmierci Fessarda nosił tytuł rytownika biblioteki królewskiej; wykonał wiele prac ilustracyjnych o oryginalnych kompozycjach i znakomitym poziomie artystycznym; jego dzieło liczy ok. 1300 plansz, w tym ok. 350 portretów; jego rysunki delikatnie kolorowane pastelami odzwierciedlają elegancję XVIII w.; pod koniec życia stworzył cykl portretów utrzymanych w chłodnym klasycystycznym stylu.

**Aubert Michel**, 1700–1767, francuski miedziorytnik; sztychował sceny ze Starego i Nowego Testamentu wg starych mistrzów, rytował też wg współczesnych malarzy, wykonywał portrety i winietki np. do bajek La Fontaina; uważany za mierny talent reprodukcyjny.

**Audran Jean**, 1667–1756, rytownik francuski; w 1707 r. otrzymał tytuł *graveur du Roi*; rytował ryciny wszelakich rodzajów: religijne, alegoryczne, mitologiczne, historyczne i portrety oraz herby wg różnych malarzy (Poussina, Coypela, Mignarda).

**Auerbach Johann Gottfried**, 1697–1753, malarz; poch. z Turynii; ok. 1716 r. przybył do Wiednia, gdzie w 1735 r. został malarzem nadwornym, a w 1750 r. członkiem wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych; wymieniany w dokumentach jako cesarski Kammermaler; malował portrety (Karola VI, księcia Eugena von Savoyen), jego dziełami są również dwa ołtarze; jego portret rytował A. J. von Prenner, a J. J. Haid sztychował portret Gottfrieda Wilhelma Leibnitza wg jego rysunku.

**Aveline Antoine**, 1691–1743, rytownik francuski; rytował widoki zamków i miast, najchętniej widoki topograficzne.

**Aveline Pierre** zw. „le Vieux”, 1654–1722, rytownik francuski; uczeń Adama Perelle; rytował ryciny kostiumowe i widoki Paryża oraz innych miast Francji, interesowała go też topografia.

**Bacciarelli Marcello**, 1737–1818, malarz i rysownik; swoją karierę artystyczną rozpoczął w Dreźnie jako rysownik, kopiował acydziała Galerii Drezdeńskiej do wydawnictwa C. H. Heineckena; w jego twórczości można wyróżnić trzy okresy: 1750–1764, 1765–1795, 1796–1818; okres 1. obejmuje pobyt w Dreźnie i kontakty z Polską (1756 – pierwszy pobyt

w Warszawie), w tym czasie powstała grupa szkiców portretowych, w tym kobiecych – rysowane lekką, miękką, rwącą się kreską, prawdopodobnie na podstawie studiów z natury; portrety tego zespołu należą jeszcze do epoki baroku, widoczny jest w nich wpływ francuskiego portretu.

**Balcewicz Franciszek** Wacław, czynny w połowie XVIII w., rytownik; działał w Wilnie; rytował głównie obrazy świętych, ekslibrysy oraz nieliczne portrety; sygnowane m.in.: „FB”, „Fr. Balc.”, „Franc. Balc.”, „Balcewicz sc. Vilnae”; ekslibrysy wykonywał dla bibliotek dominikańskich, prywatnych i zakonnych; jest uważany za rytownika biegłego technicznie; jego kompozycje cechuje dekoracyjność i staranność wykonania.

**Balechou Jean Joseph**, 1719–1764, rytownik francuski; kształcił się najpierw w Awinionie, a potem w Paryżu; członek Królewskiej Akademii Malarskiej, skreślony w 1752 r. za zatrzymanie sobie kilku odbitek z płyty do portretu Augusta III (wg Rigauda), w wyniku procesu zrehabilitowany; był autorem wielu portretów.

**Baron Bernard**, 1696–1762 (1766), francuski rytownik; działał w Paryżu i Londynie; rytował portrety dla angielskiego wydawcy Boydella; liczne plansze wg Watteau i winiетки do bajek M. Gaya (1727).

**Bause Johann Friedrich**, 1738–1814, miedziorytnik; najpierw działał w swoim rodzinnym mieście, Weimarze; w 1759 r. udał się do Augsburga i tam pracował u J. J. Haida (poznał też sztychy J. G. Willega z Paryża); w 1766 r. powołany do Lipska, gdzie pozostał do końca życia; był członkiem akademii w Lipsku i Dreźnie, honorowym członkiem Akademii Berlińskiej; przed śmiercią przeniósł się do Weimaru; wykonywał głównie sztychy portretowe, sportretował wiele znanych osobistości swojej epoki, choć w jego spuściźnie są też ryciny o różnych tematach.

**Beer Johann Friedrich**, 1741–1804, malarz miniatur i rytownik; od 1760 r. czynny we Frankfurcie; malował miniaturowe portrety (cesarz Józef II i Leopold II); rytował przedstawienia wydarzeń i alegorie; znany jest sygnowany przez niego monument poświęcony zawarciu pokoju w Cieszynie w 1779 r. (cesarski orzeł pokryty 10 medalionami z portretami książąt biorących udział w tym wydarzeniu).

**Beich Joachim Franz**, 1665–1748, bawarski malarz nadworny i rytownik; namalował 11 wielkich obrazów na zamówienie bawarskiego dworu, przedstawiających bitwy na Węgrzech w latach 1683–1688, w których uczestniczył Max Emanuel; wykonywał głównie krajobrazy, wg których sam sporządzał ryciny; jego autoportret rytował J. J. Haid wg rysunku J. G. Bergmüllera.

**Belling (Bellinger) Joseph Erasmus**, 2. poł. XVIII w., rytownik z Augsburga; rytował wg własnych projektów obrazki dewocyjne, sceny bitew; wykonał także kilka portretów, m.in. F. Schillera.

**Bensheimer Johann**, ur. ok. poł. XVII w., zm. w końcu XVII lub na pocz. XVIII w., rytownik działający w Gdańsku w latach 1670–1700, wg innych źródeł także w Berlinie i pod koniec wieku w Dreźnie, gdzie zmarł; portretował wybitne osobistości: duchownych, profesorów z Gdańska i Freibergu.

**Benton (Bentum, Bendum) Krystian Filip**, zm. w 1750 r., malarz pochodzący z Niderlandów, początkowo czynny w Czechach; od ok. 1733 r. działał na Śląsku: w Lubiążu, Wrocławu

wiu i Trzebnicy; tworzył obrazy i malowidła monumentalne o treści religijnej i alegorycznej oraz portrety.

**Bergmüller (Bergmiller) Johann Georg**, 1688–1762, malarz, rytownik i teoretyk działający w Augsburgu; uczył się w Monachium u Andreasa Wolfa na koszt elektora bawarskiego; zajmował się głównie malarstwem ściennym (freski w kaplicy w augsburskiej katedrze i innych kościołach), malował ołtarzowe obrazy olejne; rytował cykle ilustracyjne i pojedyncze plansze; wg jego rysunków i projektów powstały mezzotinty portretowe J. J. Haida przedstawiające Francesca Solimene, Johanna Eliasa Ridingera i Joachima Franza Beicha.

**Bernhard (Bernhardi) Ernst Wilhelm**, czynny 1709–1727, malarz śląski; działał we Wrocławiu; wzmiankowany w latach 1708–1727; malował m.in. portret A. Schultza.

**Bernigeroth Johann Martin**, 1713–1767, rytownik; syn Martina początkowo pracował w warsztacie swojego ojca i dlatego do 1733 r. prace obu artystów trudno rozróżnić, B. syn nie zawsze sygnował swoje ryciny „Bernigeroth Iun.” Jest autorem licznych portretów, także Augusta III.

**Bernigeroth Martin**, 1670–1733, rytownik niemiecki; od 1686 r. w Lipsku; od 1707 r. notowany jako elektorski rytownik; autor licznych portretów Augusta II i Augusta III, oraz wielu innych dostojników i urzędników; sygnował swoje ryciny „Bernigeroth”, „M. Bernigeroth”, lub „M.B. sc.”

**Bertin Nicolas**, 1668–1736, malarz i rysownik; uczeń Jouveneta i Boullogne; w 1685 r. odbył podróż do Rzymu; po powrocie działał najpierw w Lyonie, a potem w Paryżu; od 1703 r. członek Akademii Królewskiej; malował obrazy historyczne i religijne; uważany za znakomitego rysownika kredką; jego portret namalował J. F. de Lyen, a rytował B. Lépicié w 1740 r.

**Besoet Jan**, czynny 1740 – ok. 1770, rytownik holenderski; w 1750 r. wpisany do ksiąg miasta Amsterdamu jako rytownik pochodzący z Rotterdamu; prawdopodobnie to ten sam rytownik wymieniany jako mierny, który z powodu niezapłacenia czynszu musiał opuścić swoje mieszkanie w Hadze i krótko potem zmarł; jego dziełem są ilustracje do: *Histoire de Stanislas I Roi de Pologne*, Londre 1741; rytował portrety i plansze przedstawiające aktualne wydarzenia historyczne.

**Bettelini Pietro**, 1763–1829, rytownik włoski; uczeń Gaetano Gandolfo w Bolonii, potem Bartolozziego w Londynie, od którego przejął miedzioryt punktowany i chętnie go stosował; liczne prace reprodukcyjne, rytował sceny religijne i portrety; jego dziełem jest portret Stanisława Poniatowskiego, synowca króla, wykonany w technice miedziorytu punktowanego w kolorze sepiowym.

**Bianchi Pietro**, zw. „il Creatura”, 1694–1740, malarz rzymski; pracował w Rzymie; jego prace można znaleźć w kościołach rzymskich jak: S. Benedetto in Gubbio, S. Maria delle Fornaci, S. Maria in Via.

**Bibienna Giuseppe Galli**, 1696–1756, rysownik i projektant dekoracji teatralnych i okolicznościowych, urodzony w Parmie; w 1712 r. osiedlił się w Wiedniu, projektował dekoracje, bramy triumfalne, katafalki, uroczystości koronacyjne; w 1747 r. powołany do Dreżna na uroczystości weselne Fryderyka Krystiana z Marią Antonią, córką cesarza Karola VII; w 1748 r. zatrudniony w Dreźnie jako pierwszy teatralny architekt; mimo to stale jeździł i pracował w różnych miastach; jego liczne rysunki są w Wiedniu, Monachium i Dreźnie.

**Bleeeck Pieter van**, 1690–700, zm. 1764, malarz i rytownik; ur. prawdopodobnie w Hadze; od 1723 r. w Anglii, malował portrety (znane tylko z grafiki) i wykonywał mezzotinty wg swoich obrazów i innych pierwowzorów (m.in. wg Martinusa Meytensa).

**Blesendorf (Blesendorff) Samuel Mł.**, 1633–1699 lub 1706, niemiecki rysownik, rytownik, miniaturzysta i złotnik; w 1679 r. pracował dla dworu w Berlinie; jest autorem rysunkowego portretu Augusta II w szaro-czarnym tonie.

**Blois Abraham de**, czynny od 1670 do 1720, miedziorytnik; mieszkał i działał na przemian w Delft i Amsterdamie; wśród jego dzieł (popularnych w handlu książkowym) wyróżnia się kilka znakomitych portretów (m.in. wg W. van Mierisa); tworzył także elegackie portrety kobiece techniką mezzotinty (wg Lely'ego).

**Blondeau Jacques**, 1655–1698, rytownik pochodzenia holenderskiego; uczył się w Antwerpii, potem osiedlił się w Paryżu i następnie za radą Berniniego udał się do Rzymu; wykonywał portrety panujących i znanych osobistości wg różnych malarzy m.in. Morandiego, Gauli'ego; jego wydawcą był J. B. Rossi (de Rubeis).

**Bloteling (Bloteling) Abraham**, 1640–1690, rytownik holenderski; uczeń Cornelisa van Dalen w Amsterdamie; mieszkał w Londynie, gdzie bardzo ceniono jego prace, od 1678 r. z powrotem w Amsterdamie; rytował portrety wg pierwowzorów znanych malarzy, cykle ilustracyjne; był też wydawcą, w jego wydawnictwie ukazywało się wiele nowych wydań ze starych plansz; uprawiał mezzotintę i jakoby wynalazł tzw. chwiejak (narzędzie używane do sporządzania mezzotinty).

**Bock Christoph Wilhelm**, 1755 – ok. 1850, rytownik z Norymbergii; uczył się u Nußbiegela, potem w malarskiej akademii w Norymberdze, w Lipsku u Oesera, Bausego i Geysera; odwiedził Niderlandy; znany jako zręczny i płodny portrecista (galeria norymberskich mieszczan i mieszczek, portrety uczonych), rytował także zwierzęta wg rysunków B. A. von Bemmela.

**Boëtius Christian Friedrich**, 1706–1782, niemiecki rytownik pochodzący z Lipska; uczył się rysunku i techniki miedziorytu u C. A. Wortmanna; działał na przemian w Lipsku i Dreźnie, po 1736 r. stale w Dreźnie, gdzie zmarł jako nadworny rytownik; wykonywał ilustracje do wydawnictw, miedzioryty tytułowe i portrety.

**Bodenehr Gabriel Mł.**, 1705–1792, niemiecki rytownik; syn Gabriela St.; rytował mezzotinty portretowe, często dużego formatu.

**Bodenehr Gabriel St.**, 1673–1766 lub 1664–1758, niemiecki rytownik, syn Johanna Georga; wydawał „Biblische Figuren” (127 plansz), „Force d'Europe” – cykl ok. 200 wedyt i planów, twórca wielu widoków miast polskich (25).

**Bodenehr Johann Georg (Friedrich)**, 1691–1730, niemiecki rytownik; syn Moritza, ur. w Dreźnie, zm. w Augsburgu; rytował portrety techniką mezzotinty, są one najlepsze ze wszystkich wykonywanych przez Bodenehrów.

**Bodenehr Moritz**, 1665–1748, rytownik niemiecki; pochodził z Augsburga; nadworny elektorski rytownik w Dreźnie; rytował portrety, często techniką mezzotinty; zajmował się też dekoracjami teatralnymi.

**Boecklin (Böcklin) Johann Christoph**, 1657–1709, pochodził z Augsburga; działał w Lipsku; pracował m.in. jako ilustrator dla „Acta Eruditorum” i „Leipziger Chronikon”; wykonał ok. 120 portretów; uważany za dobrego portrecistę.

**Boener (Bäner) Johann Alexander**, 1647–1720, rysownik, rytownik i handlarz sztuki w Norymberdze; rytował portrety, stroje, prospekty; ilustrował m.in. „Wahre Abbildung der Trachten”; wykonywał portrety wg dzieł malarskich, ale też wg własnych rysunków.

**Boetius Christian Friedrich**, 1706–1782, rytownik, uczeń C. A. Wortmanna; działał w Lipsku i Dreźnie, nadworny rytownik i nauczyciel drezdeńskiej akademii; rytował ilustracje do różnych wydawnictw.

**Bonnart Henry**, ok. 1642–1711, rytownik i wydawca w Paryżu; syn rytownika o takim samym imieniu; rytował alegorie, portrety, wydawał ryciny obyczajowe i kostiumowe.

**Boucher François**, 1703–1770, rytownik i malarz francuski; uczył się u miedziorytnika Jana François Carsa (rytował wg Watteau); w 1723 r. otrzymał *Grand Prix de peinture*; w latach 1727–1728 we Włoszech (Rzym, Wenecja), potem w Paryżu, gdzie został członkiem Akademii; tworzył w Paryżu i w Beauvais (manufaktura dywanów); po śmierci Oudry’ego został inspektorem tamtejszej manufaktury, a po śmierci Van Loo *peintre du Roi*; jego twórczość jest olbrzymia: namalował wiele obrazów (kompozycje figuralne, rodzajowe, krajobrazy, portrety), sporządził liczne rysunki i projekty do gobelinów; rytował też ilustracje do wydawnictw i pojedyncze plansze.

**Boullongne Louis de Mł.**, 1654–1733, malarz francuski; w 1681 r. przyjęty do Akademii, następnie jej profesor, rektor i dyrektor; w 1724 r. nobilitowany; malował obrazy historyczne, obrazy ołtarzowe, przedstawienia mitologiczne i alegoryczne; zachowały się też jego rysunki i sztychy wykonywane wg jego portretów (Conté, jego syn i wnuk – ryt. Langlois i autoportret malarza – ryt. F. Chereau); sam też rysował projekty do sztychów.

**Bourdon Sébastien**, 1616–1671, malarz francuski; w latach 1652–1654 był malarzem nadwornym szwedzkiej królowej Krystyny; w Sztokholmie namalował wiele portretów; jego dziełem był portret królowej Krystyny wykonany sangwiną; sztych z tego portretu, wykonany przez Roberta Nanteuila został użyty jako frontispis w *Scudéry Georges de Alaric ou Rome vaincue Poème heroique* z 1654 r. zadedykowanego królowej Szwecji; w latach 70. XIX w. działający w Paryżu malarz, rytownik i litograf, Hanriot Jules, sporządził kopię z rysunku Bourdona w technice miedziorytu sangwinowego.

**Brandt Heinrich Carl**, 1724–1787, malarz portrecista; uczeń wiedeńskiej Akademii; w latach 1745–1747 pracował w atelier M. van Meytensa; osobisty portrecista (*Kabinett-sporträtmaler*) elektora Moguncji; przebywał przez pewien czas w Paryżu; po powrocie do Moguncji otworzył małą prywatną akademię i tworzył liczne portrety; bywał też w Mannheim, od 1764 r. był tam zatrudniony jako malarz nadworny; namalował wiele portretów osobistości z Moguncji i Mannheim, ale portretował także inne osobistości tego czasu; uważany za starannego i zdolnego artystę (dobry kolor i wykonanie).

**Brummer Karl August**, 1769–1803, rytownik; kształcił się w Akademii drezdeńskiej; uczeń Casanovy w dziedzinie rysunku i Stözlzela w rytownictwie; wykonywał swoje ryciny wg Stözlzela, Willego, Preißlera; rytował portrety, ryciny tytułowe.

**Buchhorn Ludwig**, 1770–1856, niemiecki malarz, rysownik i rytownik; studiował w Berlinie; po 1791 r. w Dassau, a od 1806 r. w Berlinie; od 1814 r. profesor Akademii w Berlinie; uprawiał miedzioryt (także punktowany), *manière de crayon*, akwatintę i litografię; malował olejne portrety, krajobrazy, kwiaty, sceny historyczne.

**Busch Georg Paul**, 2. poł. XVIII w., rytownik działający w Berlinie; jego twórczość była bardzo obfita; rytował portrety, sceny historyczne, pracował jako ilustrator; poziom artystyczny jego rycin jest bardzo zróżnicowany (często słaby).

**Caldwall James**, ur. 1739, rytownik; działał w Londynie; debiutował w 1768 r.; wykonywał sztychy reprodukcyjne do wydawnictw, ilustracje do dzieł literackich i portrety; rytował pojedyncze plansze i też cykle.

**Campiglia Giovanni Domenico**, 1692 – nie przed 1762, malarz i rytownik; pochodził z Lukki; studiował we Florencji i Bolonii; uchodził za zręcznego rysownika; zaproszony do Rzymu w celu rysowania posągów antycznych; w 1734 r. sporządził rysunki 11 głównych dzieł z Muzeum Kapitolinińskiego i 22 plansze do wydawnictwa *Museo Fiorentino* oraz winiетки; wykonywał też rysunki do rytowanych portretów.

**Canale Giuseppe**, 1725–1802, rytownik włoski; w 1751 r. zaproszony do Drezna jako nauczyciel rysunków księcia i profesor miedziorytu na Akademii; wykonywał sztychy dla Galerii Drezdeńskiej; rytował portrety.

**Canutus**, 2. poł. XVIII w. malarz portrecista – bliżej nieznany; działał w wałbrzyskiem.

**Carriera Rosalba Giovanna**, 1675–1757, malarka, pastelista i miniaturzystka, sławę zyskała jako pastelista; pierwsze prace z pocz. XVIII w.; w 1705 r. mianowana członkinią Akademii św. Łukasza w Rzymie; wielu panujących zamawiało u niej portrety i miniatury; August II utrzymywał z nią ożywione kontakty artystyczne; w 1719 r. będąc w Paryżu zyskała wielką popularność na dworze Ludwika XV; liczne podróże: Lotaryngia, Tyrol, Modena, Parma, Wiedeń; w 1739 r. namalowała portret Fryderyka Krystiana, a on zakupił u niej ok. 40 pastel i wiele portretów; pod koniec życia była niewidoma; jedyny znany jej portret olejny przedstawiający Augusta II (z 1715 r.) znajduje się w Wiedniu.

**Cars Laurent**, 1699–1771, malarz i rytownik francuski; jako młody człowiek przybył z ojcem do Paryża, gdzie początkowo uczył się malarstwa, a potem miedziorytnictwa pod kierunkiem Tardieu, który nosił tytuł królewskiego rytownika; odnosił liczne sukcesy, malował alegorie, sceny mitologiczne; wykonywał także grafiki i prowadził wydawnictwo oraz miał wielu uczniów; w 1733 r. został członkiem Akademii; jako grafik cieszył się wielką popularnością, m.in. jest autorem portretu króla Stanisława Leszczyńskiego i Marii Leszczyńskiej, żony Ludwika XV.

**Casanova Giovanni Battista** (wł. Giovanni Alvise), 1730–1795, malarz i rysownik; studiował w Dreźnie pod kierunkiem Silvestre'a i Dietricha, potem w Wenecji u Piazzetty i w Rzymie u Mengsa, tam zdobył sławę dobrego rysownika; wykonywał rysunki dla Winckelmana z antyków; narysował profil Winckelmana (rytowany przez Folino); w 1764 r. osiedlił się w Dreźnie, gdzie rozpoczął działalność jako profesor na Akademii; namalował wiele obrazów (portrety, alegorie, tematy antyczne).

**Cavalli Nicolo**, 1730–1822, włoski rytownik; był uczniem Wagnera w Wenecji (tam też zmarł); rytował wg D. Maggiottiego, Marinettiego, Piazzetty i innych artystów; był także wydawcą.

**Chereau François Mł.**, 1717–1755, fr. rytownik i handlarz sztuką, syn François St.; był rytownikiem królewskim i także wydawcą; w 1754 r. ukazała się: *Livres de têtes antiques gravées d'après les pierres etc.* zawierająca 20 graficznych plansz.

**Chereau François St.**, 1680–1729, rytownik francuski; uczeń G. Audrana i P. Dreveta; w 1718 r. przyjęty do Akademii; uzyskał stałą pensję jako *graveur du Cabinet du Roi*; jest autorem wielu portretowych sztychów, m.in. kardynała M. Polignaca, autoportretu malarza Largilliere'a; wykonał też kilka scen religijnych i ilustracje do dzieł Boileau-Despréaux'a.

**Chéron Elisabeth Sophie**, 1648–1711, malarka i rytownicza; pocz. uczennica swojego ojca Henriego Chérona; w 1672 r. przyjęta do Académie Royale de Peinture et de Sculpture; malowała głównie miniatury w technice akwareli, pastelu i emalii; jej autoportret z 1762 r. wykonał techniką miedziorytu F. Chereau St.

**Chodowiecki Daniel Nikolaus**, 1726–1801, malarz, rytownik i rysownik; rodzina Chodowieckich była polskiego pochodzenia, a matka artysty była Francuzką; w 1743 r. artysta przybył do Berlina (pracował w firmie swojego wuja); techniki malarstwa na emalii uczył się u augsburskiego malarza, prawdopodobnie J. J. Haida; w 1754 r. usamodzielniał się jako artysta i w 1756 r. zaczął uprawiać akwafortę, w której odtąd tworzył, porzucając malarstwo; od 1764 r. był członkiem Akademii Berlińskiej, a od 1797 r. jej dyrektorem; jego graficzny dorobek jest olbrzymi (pojedyncze plansze, ale głównie ilustracje do różnych dzieł); wykonał sangwiną portret malarza i rytownika Joachima Martina Falbego ok. 1750 r., jest autorem dwóch autoportretów: w gronie rodziny *Cabinet d'un Peintre* w 1771 r. i z A. Zinggim i Ph. D. Lippertem z 1773 r.

**Cichowski F.**, XVIII w., znany tylko z jednej sygnowanej ryciny wykonanej w Kaliszu.

**Cinque Giovanni del**, 1667–1743, malarz; uczeń Piera Dandini; współpracował ze swoim nauczycielem w sporządzaniu malowideł ściennych Villa Santini pod Lukką, potem samodzielnie ozdabiał freskami ściany w kościołach florenckich i w Viterbo; malował portrety i obrazy religijne dla willi prywatnych, klasztorów i kaplic; jego autoportret wykonał techniką kolorowego miedziorytu A. Pazzi w serii portretów artystów z Gallerii Uffizzi.

**Cochin Charles Nicolas**, 1715–1790, rytownik francuski czynny w Paryżu; uczeń swojego ojca, potem uczyli go J. P. Le Bas i Restout; od 1735 r. pracował samodzielnie; w latach 40. XVIII w. jego głównym zadaniem było odtwarzanie uroczystości dworskich dla Ludwika XV w rysunku i grafice; cieszył się łaską faworyty króla, pani Pompadour, i jej zawdzięczał podróż do Włoch w latach 1749–1751; rytował także portrety, wykonał ilustracje do wielu dzieł; dobry rysownik i bardzo płodny artysta.

**Conca Sebastiano**, 1680–1764, malarz; działał głównie w Rzymie (od 1706 r.); początkowo tworzył obrazy religijne na zlecenie wysokich duchownych rzymskich, potem otrzymywał zamówienia od królów Hiszpanii, Polski, Portugalii i Sardynii; od 1719 r. członek Akademii św. Łukasza; wykonywał malowidła ścienne w kościołach Rzymu i poza Rzymem oraz obrazy religijne do kościołów i na zamówienia odbiorców zagranicznych (Drezno, Berlin, Darmstadt, Wiedeń); wg jego obrazów powstały też liczne ryciny.

**Connopi Andreas Ernst**, XVIII w., niemiecki malarz; jego nazwisko jest znane tylko z sygnatury pod ryciną z portretem bpa warmińskiego Krzysztofa Jana Andrzeja Szembeka rytowanej przez J. G. Haida (ok. 1738–1740 r.).

**Cook Thomas**, ur. ok. 1774–1818, rytownik angielski; uczeń fr. artysty F. Raveneta; wykonywał liczne ryciny: krajobrazy, sceny historyczne i mitologiczne, widoki architektoniczne i portrety do wydawnictw.



**Coytel Charles-Antoine**, 1694–1752, malarz i rytownik; uczeń swojego ojca Antoine'a Coytela; w 1715 r. przyjęty do Królewskiej Akademii; w 1720 r. został profesorem akademii i wkrótce potem dyrektorem zbiorów obrazów i rysunków królewskich z tytułem *première peintre* księcia Orleanu, a w 1746 r. *première peintre du roi* i też w tym samym roku rektorem akademii; jego obrazy cieszyły się powodzeniem i były często kopiowane przez sztycharzy, jego malarstwo mało oryginalne, bez większego polotu; był też kolekcjonerem; pisał sztuki teatralne i artykuły o sztuce; pracował nad dekoracjami komnat w Wersalu i projektował kartony do gobelinów; jest autorem wielu portretów, scen biblijnych, religijnych, mitologicznych, rodzajowych; współpracował także przy wykonywaniu ilustracji do wydawnictw.

**Crépy (Crespy) Jean**, 1660 – ok. 1730, rytownik i wydawca w Paryżu; rytował głównie portrety i wytworne sceny w małym formacie; wykaz jego prac obejmuje 35 plansz; sporządził francuskiej portrety rodziny królewskiej i znanych osobistości; znany jest cykl małych owalnych, starannie wykonanych portretów (m.in. Marii Leszczyńskiej).

**Crivellari Bartolomeo**, 1725–1777, włoski rzeźbiarz i rytownik; kształcił się w Wenecji; jego dzieła rzeźbiarskie nie są znane; wykonywał miedzioryty wg różnych malarzy; z portretów wymienia się wizerunek Fryderyka Krystiana z Saksonii i arcyksiężniczki Anny Marii z Austrii (1755) oraz przedstawienia z życia św. Petroniusza.

**Croutelle Louis**, 1765–1829, rytownik; uczeń Delaunaya; działał w Paryżu; bardzo płodny ilustrator – do książek o różnej tematyce i portrecista.

**Crusius Gottlieb Leberecht**, 1730–1804, rytownik niemiecki; w Lipsku od 1749 r.; sztychował pod kierunkiem J. C. Sysanga i Bernigerotha Mł.; wykonywał portrety, winiетки, ilustracje do książek; często sygnował swoje ryciny tylko: „G.L.Cr.”

**Cunego Domenico**, 1726–1803, rytownik pochodzący z Werony, od 1760 r. zamieszkały i działający w Rzymie; w 1785 r. zaproszony do Berlina (portrety rodziny królewskiej); w 1789 r. ponownie w Rzymie; wykonywał także ilustracje do wydawnictw; pracował w technice miedziorytu, akwaforty i mezzotinty.

**Czech Henryk**, 1. poł. XVIII w., rytownik czynny w Krakowie; znany z kilku rycin będących ilustracjami do wydawnictw, wśród nich jest portret Antoninusa Cloche'a i Teodora Lubomirskiego.

**Czerniawski B.**, XVIII w., działał w Krakowie, prawdopodobnie duchowny lub zakonnik; rytował wizerunki świętych.

**Dahl Michael**, 1656–1743, szwedzki malarz-portrecista; uczeń D. Klöckera von Ehrenstrahl; ok. 1682 r. udał się do Londynu, a potem odbył podróż studyjną do Paryża, Wenecji, Neapolu i Rzymu; w 1687 r. wrócił do Londynu i rozwinął ożywioną działalność artystyczną, konkurując z G. Knellerem, szczególne poparcie zyskał u księżniczki Anny (późniejszej królowej) i księcia Jerzego; malował liczne portrety nie tylko rodziny królewskiej, ale także dam dworskich i pań z arystokracji, admirałów i słynnych ludzi, a także przedstawicieli duchowieństwa, jest też autorem wielu swoich autoportretów; ok. 60 jego portretów posłużyło jako wzór dla wizerunków graficznych.

**Dandeleau Nicolas**, ur. ok. 1749, rytownik francuski, wymieniany do 1787 r.; czynny w Paryżu.

Danhauer (Dannengauer, Donnauer, Tannauer) Gottfried, ok. 1680–1737, malarz, syn zegarmistrza; początkowo kształcił się u ojca, potem ok. 1700 r. wyjechał do Włoch, najpierw studiował muzykę, a następnie w Wenecji malarstwo i, aby pogłębić swoje umiejętności w tej dziedzinie, udał się do Holandii; sprowadzony przez cara Piotra I do Rosji (od 1710 r.) sporządzał portrety cara, jego najbliższej rodziny i innych tamtejszych znanych osobistości; niektóre z jego portretów sztachowali znani graficy, jak np. C. A. Wortmann; jego autoportret wg obrazu Kupetzkiego rytował B. Vogel.

Dankerts Justus, czynny w 2. poł. XVII w., zm. po 1692, rytownik; miał dwóch synów: Cornelisa II (zm. przed 1718) i Theodorusa (zm. po 1726) – rytowników i wydawców.

Daullé Jean, 1703–1763, rytownik francuski; sztuki rysunku i rytowania uczył się w Paryżu; jego twórczość była bardzo obfita, ale najbardziej cenione były portrety; używał tytułu *graveur du Roi*; korzystał często z pierwowzorów P. Dreveta i H. Rigauda, np. miedzioryt wg autoportretu Rigauda i portretu jego żony z 1742 r. przedstawiający malarza z portretem jego żony na sztalugach.

Decker Paul Mł., ur. 1685, niemiecki malarz, rysownik i rytownik; działał w Norymberdze; wykonywał portrety i inne sceny, np. biblijne.

Decker Paul St., 1677–1713, rytownik i architekt; pochodził z Norymbergi; działał w Berlinie, Norymberdze, Erlangen, Bayreuth; wykonywał m.in. portrety; jego miedzioryty miały większe znaczenie w jego twórczości niż prace architektoniczne.

Decker Peter Paul (?) Mł., 1685–1742, malarz i rysownik, być może brat Paula St.; działał w Norymberdze; w 1739 r. dyrektor akademii malarstwa; malował obrazy religijne (biblijne), mitologiczne, także swój autoportret; wg jego rysunków powstało wiele graficznych portretów rytowanych m.in. przez G. M. Preisslera, J. C. Vogela, M. Engelbrechta; sporządził także rysunki do rycin historycznych, alegorycznych i religijnych rytowanych m.in. przez P. G. Rugendasa, M. Engelbrechta; wykonał też kilka portretowych mezzotint.

Dehne Johann Christoph, czynny od 1713 r., rytownik niemiecki; potwierdzona w dokumentach jego działalność w Norymberdze – ilustracje do *Icones Bibliopolarum et Typographorum*; potem w Lipsku – widoki domów i urzędzeń technicznych, odnowionego rynku i fasady ratusza; od 1723 r. w Brandenburgii – figury maskaradowe i 16 plansz do *Sinnbilder in verzierten Kartuschen*.

Deisch Matthäus, 1724–1789, rytownik pochodzący z Augsburga; od 1749 r. osiadł w Gdańsku; uczył się u G. P. Rugendasa i G. Kiliana; w latach 60. XVIII w. powstały jego liczne mezzotinty portretowe; pracował głównie w technice mezzotinty; stworzył ok. 200 rycin.

Delanoy Ferdinand, czynny ok. 1850 r., rytownik francuski; działał w Paryżu; jego dziełem są liczne drzeworyty reprodukcyjne, ilustracje książkowe oraz portrety.

Delsenbach Johann Adam, 1687–1765, rysownik, rytownik i malarz; uczył się w Norymberdze na tamtejszej Akademii; w 1708 r. pracował dla księcia Georga za Sachsen-Weißenfels w Lipsku; po podróży do Wittenbergii, Drezna, Berlina i Pragi przybył do Wiednia, gdzie się w 1718 r., po czasowym pobycie w Augsburgu, osiedlił; został nadwornym rytownikiem księcia Antona Floriana von Liechtenstein; rysował i rytował książęce posiadłości i zamki w Austrii, Czechach, na Morawach i Śląsku; po śmierci księcia wrócił do Lipska; rytował prospekty, przedstawienia wielofiguralne, portrety wg obrazów innych malarzy, ale

też wg własnych rysunków (w 1719 r. wykonał graficzny portret poety i numizmatyka Karla Gustava Haereusa).

**Derpowicz** Wojciech (Albert), czynny 1691–1736, rytownik; działał w Poznaniu; współpracował z drukarnią Kolegium Jezuitów i ilustrował jej wydawnictwa.

**Desmarées** (Marées, des Marées) George, 1697–1776, malarz i miniaturzysta; pochodził z rodziny francuskiej osiadłej w Holandii i w Niemczech; ok. 1720 r. zaczął działać jako samodzielny portrecista; portretował przedstawicieli szwedzkiej arystokracji; w 1724 r. opuścił Szwecję; podróżował – był w Norymberdze, w Rzymie, Wenecji, Augsburgu; otrzymywał zamówienia od elektora Bawarii, od bpa Klemensa Augusta z Kolonii; kilkakrotnie wracał do Monachium, bywał w Bonn; w latach 50. uprawiał styl francuskiego rokoka, jego światłocieniowe malarstwo nabrało jasnych tonów, choć kolorystyka obrazów nigdy nie była intensywna; wykonał też kilka obrazów ołtarzowych i miniatury w jasnych kolorach.

**Desrais** Claude Louis, 1746–1816, rysownik; uczeń Casanowy; jeden z najbardziej płodnych ilustratorów 3. ćwierci XVIII w.; sporządzał małoformatowe plansze, których tematem była moda (były one często wykorzystywane w ilustrowanych almanachach), a także karty tytułowe i portrety.

**Desrochers** Etienne Johandier, 1668–1741, rytownik francuski; pochodził z Lyonu, ale działał w Paryżu; rytował głównie portrety, które zostały w 1725 r. zebrane i wydane w dziele *Recueil de Portraits...*

**Devrient** Wilhelm, 1799 – wystawiał do 1866 r., głuchoniemy malarz i rytownik; uczeń berlińskiej Akademii; działał w Berlinie; wykonywał też litografie o tematyce polowań; w latach 30. rytował portrety Wilhelma III i jego rodziny, a także sceny historyczne.

**Diehl** J. M., czynny 1742–1748, malarz i rysownik; autor wielu portretów w diariuszu koronacyjnym Karola VII.

**Dietrich** (Dietricy) Christian Wilhelm Ernst, 1712–1774, malarz; syn weimarskiego malarza nadwornego Johanna Gottfrieda Dietricha; uczył się malarstwa i rytownictwa u Alexandra Thiele'ego w Dreźnie; w 1741 r. mianowany malarzem nadwornym w Dreźnie, potem inspektorem galerii malarstwa; od 1764 r. profesor drezdeńskiej Akademii i kierownik szkoły artystycznej przy manufakturze porcelany; jego twórczość jest obfita i różnorodna: obrazy religijne, sceny z Biblii, krajobrazy, sceny rodzajowe; rytował też plansze graficzne (ok. 200) i wykonywał rysunki; jego autoportret szttychował J. M. Schmutzer; wg jego obrazów powstały też liczne grafiki.

**Donnet** Samuel, ur. w Gdańsku, czynny 1699–1734; przypuszcza się, że był w Holandii (prace wykonane wg A. van Ostade i W. de Broema z holenderskimi napisami); bardzo płodny rytownik, współpracował z oficynami wydawniczymi w Gdańsku i Toruniu; rytował portrety, ryciny przedstawiające aktualne wydarzenia, miedzioryty wotywnie, ryciny ukazujące gdańskie zabytki, znany jest jego plan Chojnic z panoramą miasta, cykl ilustracji do Starego i Nowego Testamentu.

**Douven** Jan Frans, zw. „Doven de Oude”, 1656–1727, holenderski portrecista (też miniaturzysta); uczył się w Lüttig i Roermond; w 1682 r. ściągnięty do Düsseldorfu jako malarz nadworny; elektor Johann Wilhelm zabrał go ze sobą w podróż do Wiednia, gdzie portretował cesarza, jego małżonkę i osobistości dworskie; w 1697 r. w Kopenhadze, potem w Modenie

i Florencji; powrócił do Düsseldorfu, gdzie działał do końca życia; typowy przedstawiciel sztuki dworskiej (autoportret z parą elektorską Johannem Wilhelmem i Anną Marią Luise von Pfalz, ok. 1693 r.).

**Drevet Pierre Imbert**, 1697–1739, rytownik francuski; rytował głównie portrety wg obrazów znanych malarzy, jak van Loo czy H. Rigaud; stworzył też kilka sztychów o tematyce religijnej.

**Drexel (Dressel) Johann Conrad**, czynny 1760–1780, malarz na porcelanie, od 1781 r. czynny w fabryce porcelany w Limbach; identyfikowany z malarzem Dresselem, który pracował w latach 1760–1780 w fabryce porcelany w klasztorze Veilsdorf.

**Duchange Gaspard**, 1662–1757, paryski rytownik i wydawca; uczeń J. Audrana; jeden z najbardziej znanych rytowników swojej epoki, nazywano go „*corrège de la gravure*” (z uwagi na jego prace wykonywane wg Correggia); rytował też wg A. Coypela; sztychował portrety (m.in. wg H. Rigauda, A. Coypela), sceny biblijne, cykle do wydawnictw wg różnych autorów.

**Dupuis Charles**, 1685–1742, francuski rytownik; nazywany „*Dupuis ainé*” w odróżnieniu od młodszego brata Nicolasa Gabriela; uczeń G. Duchange’a; od 1730 r. członek Królewskiej Akademii; ok. 1715 r. działał w Anglii, gdzie wykonał liczne płyty do kartonów Rafaela; po powrocie do Francji oprócz portretów rytował sceny rodzajowe i kompozycje historyczne wg Watteau i Coypela; do jego najlepszych portretów należy portret Marie Françoise Perdrigeon jako westalki wg Raoux.

**Düvens Hendrik van** (też Heinrich Düvens lub Douwen), czynny ok. 1700 r., malarz pochodzenia holenderskiego; działał w Danii i Szwecji; pracował na dworze w Kopenhadze; kilka portretów jest notowanych w Szwecji; jest też autorem pierwowzoru do portretu Fryderyki, księżnej Sachsen-Anhalt, sztychowanego przez M. Bernigerotha, ten sam rytownik sztychował wg jego rysunku portret kaznodziei B. Botsacha.

**Eberlein Christian Nikolaus**, 1720–1788, malarz; pochodził z Salzdahlum; od lat 40. czynny w Göttingen, potem w Wolfenbüttel jako portrecista; z kilku jego portretów J. J. Haid wykonał mezzotinty.

**Eckert Gottlieb (Heinrich Gottlieb)**, 1751–1817; od 1775 r. nauczyciel w klasie rysunkowej Królewskiej Akademii w Berlinie; pracował techniką akwatinty.

**Edelinck Gerard**, 1640–1707, rytownik; urodził się w Antwerpii (jego ojciec pochodził z Münsteru) i tam się kształcił (został mistrzem); w 1666 r. udał się do Paryża, ożenił się i naturalizował (1675); mistrz reprodukcji; tworzył ryciny głównie w oparciu o obrazy współczesnych mu malarzy; cieszył się łaską Ludwika XIV (13 portretów króla); był nadwornym grafikiem króla i rycerzem zakonu św. Michała, dlatego podpisując swoje dzieła używał tytułu: *Eques* lub *Chevalier*.

**Edelinck Nicolas Etienne**, 1681–1767, rytownik; syn Gerarda, uczeń swojego ojca; w młodości przebywał przez pewien czas we Włoszech, w Wenecji wydawał swoje sztychy; później działał w Paryżu, gdzie rytował portrety i ilustracje do książek (jego dziełem jest portret jego ojca sporządzony wg obrazu F. Tortebata z ok. 1690 r.).

**Eichler Gottfried St.**, 1677–1759, malarz; ojciec Gottfrieda Eichlera Mł.; początkowo uczył się w Augsburgu; w 1700 r. pojechał do Włoch (w Rzymie był uczniem C. Maratty), potem

z Kupetzky'm na 5 lat do Wiednia; po powrocie do Augsburga, od 1742 r. był tam dyrektorem miejskiej akademii; namalował wiele portretów (wśród nich duże obrazy rodzinne), wiele z nich odtwarzano w grafice (ok. 60; m.in. J. J. Haid rytował wg jego obrazu z 1747 r. portret rytownika J. D. Herza, a jego autoportret rytował G. C. Kilian); malował też obrazy religijne i rysował tuszem winietki.

**Eleuter** (Frater Eleutherius Steimec), 2. poł. XVIII w., reformat krakowski; działał w Krakowie; znane są głównie jego ryciny dewocyjne.

**Elliger Otmar Mł.**, 1666–1735, malarz historyczny i portrecista, także rytownik; najpierw uczył się w Berlinie, potem w Amsterdamie; od 1716 r. nadworny malarz elektora Moguncji; w 1726 r. mianowany rytownikiem Akademii w Petersburgu, zajmował się tam ilustrowaniem książek.

**Endlich** (Endelich) Philippus, ok. 1700, rytownik holenderski ur. w Amsterdamie; uczeń Picarta; wzmiankowany w latach 1731–1748; znane są jego sztychy portretowe (ok. 30).

**Engelbrecht Martin**, 1684–1756, rytownik działający w Augsburgu; razem ze swoim bratem Christianem prowadził znane wydawnictwo w Augsburgu; ok. 1708 r. przebywał krótko w Berlinie; razem z P. Deckerem wykonał ilustracje do *Der spanische Successionskrieg* i *Fürstlicher Baumeister*; tworzył widoki Drezna, Pirny, Wenecji, ornamenty.

**Eybelwieser Johann Jacob**, ok. 1667–1744, malarz; syn wiedeńskiego malarza Hansa Jacoba przyjętego do gildy wrocławskiej w 1679 r.; od 1698 r. mistrz we Wrocławiu; uczeń M. L. L. Willmanna; malował portrety, niektóre z nich są znane ze sztychów J. Tscheringa, J. Oertla i B. Strachowskiego; malował też obrazy religijne, w które zaopatrywał śląskie kościoły.

**Faber John I (St.)**, 1650 (1660)–1721, rysownik i rytownik (mezzotinty); ojciec Johna II; pochodził z Hagi, przebywał w Londynie od ok. 1687 r.; wykonywał głównie portrety małoformatowe: rysunki piórkami na pergaminie lub mezzotinty wg własnych rysunków, rzadziej wg obrazów innych mistrzów; był jednym z pierwszych grafików w Anglii uprawiających technikę mezzotinty.

**Faber John II (Mł.)**, 1684–1756, rytownik (mezzotinty); syn Johna I; z ojcem przybył do Londynu i tu uczył się zawodu, pracował początkowo u J. Smitha; jest autorem ponad 500 plansz graficznych, w większości portretów wykonanych wg obrazów współczesnych angielskich malarzy (co wzbogaca naszą wiedzę o dziełach malarskich tych artystów); w latach 1712–1756 sam wydawał swoje ryciny, sygnując je do śmierci ojca „John Faber jun.”; jest przedstawicielem szkoły angielskiej, bliski J. Smithowi, przewyższył w graficznych umiejętnościach swojego ojca; oprócz portretów rytował też sceny biblijne, mitologiczne i rodzajowe.

**Falbe Joachim Martin**, 1709–1782, malarz portretowy i rytownik; uczył się m.in. u A. Pesne'a i dzięki jego protekcji został nadwornym malarzem księcia Augusta Ludwiga von Anhalt-Cöthen; od 1764 r. członek Akademii w Berlinie; malował też portrety znanych osobistości berlińskich; jego graficzna twórczość nie jest duża: głowy w stylu Rembrandta, cykl wzorów ogrodowych, ryciny wg rysunków Rembrandta i Dietricha (ok. 1750 r. D. Chodowiecki narysował jego popiersie sangwiną).

**Farjat Benoit**, 1646 – ok. 1720, rytownik pochodzący z Lyonu; w 1672 r. osiedlił się w Rzymie; rytował portrety, karty tytułowe, winietki i sceny religijne.

**Feitama Sybrand**, 1694–1758, rysownik, miłośnik sztuki i poeta; rysował portrety (króla Augusta II – tuszem); także tuszem odtwarzał krajobrazy.

**Fennitzer (Fenitzer, Venitzer) Georg**, czynny w ostatniej tercji XVII w., rytownik działający w Norymberdze, syn Jana (1611–1668), brat Micaela; wyprodukował wiele portretów, część z nich jest fikcyjna, cenne są jednak jako bardzo wczesne przykłady mezzotinty i niektóre z nich mają wartość dokumentacyjną lub historyczną.

**Feyerabend Johann Jacob**, czynny na pocz. XVIII w. w Gdańsku, rysownik i malarz; pochodził z Frankfurtu lub z Bazylei (tam wymieniany w latach 1734–1735 jako Johann Jakob Foyerabend); w 1707 r. był zatrudniony przy pracach malarskich w Kaplicy Angielskiej przy ul. Świętego Ducha w Gdańsku; w 1709 r. namalował dla gdańskiej gminy angielskiej dwa obrazy religijne, a w 1707 r. rysunki do sztychów Donneta, przedstawiających widok zewnętrzny i wnętrze przytułku w Gdańsku.

**Fidler Johann Christian**, 1697–1765, malarz; od 1717 r. zajmował się malarstwem miniaturowym i zwrócił na siebie uwagę księcia Brunszwiku, który opłacił artyście wieloletni pobyt w Paryżu, aby ten zdobył wykształcenie w zakresie sztuki portretowej; po powrocie w 1724 r. znalazł pracę w Darmstadt i został zatrudniony jako malarz nadworny landgrafa Ernsta Ludwiga; jako portrecista działał też na innych niemieckich dworach; jest twórcą licznych portretów, wg których sztychowali znani rytownicy jak J. J. Haid, B. Vogel, G. F. Schmidt, J. M. Bernigeroth i inni; malował też martwe natury, obrazy o tematach religijnych i biblijnych oraz nokturny.

**Filipowicz (Filipowitz) Jan Józef**, 1. poł. XVIII w., zm. 1767–1770, rytownik i drukarz; szlachcic ruskiego pochodzenia; w 1741 r. – w Lublinie; w 1744 r. – we Lwowie; na mocy przywileju Augusta III został grafikiem królewskim; prowadził działalność drukarską w swojej własnej oficynie we Lwowie w latach 1741–1765 (z przerwą 1742–1752); wytłoczył 44 druki, niektóre z własnymi rycinami; rytował godła herbowe, karty tytułowe i portrety; współpracował z wieloma drukarniami i oficynami; jego dorobek obejmuje 216 miedziorców i akwafort.

**Fink (Finck, Fincke)**, 1628–1675, portrecista i malarz historyczny; dużo podróżował po Włoszech; początkowo we Freibergu, od 1658 r. w Dreźnie, od 1659 r. nadworny malarz elektora, od 1663 r. *Oberhofmaler*; zachowało się relatywnie dużo jego dzieł historycznych i religijnych, a także portretów członków rodziny elektorskiej i dworu, np. J. G. Starckiego (budowniczego pałacu w Wielkim Ogrodzie w Dreźnie) i jego autoportret (rytowany przez Bensheimera wg rys. J. G. Nohra).

**Firmian Franz Lactanz Graf von**, 1712 (lub 1709)–1786, malarz i rysownik (samouk); twórca olbrzymiego zbioru obrazów, grafik, rysunków, rzeźb (drewno, alabaster, kość słoniowa) w Leopoldskron pod Salzburgiem; malował i rysował portrety oraz modelował z gliny; współpracował z rytownikiem F. Schauerem (21 rycin powstało wg jego rysunków, częściowo rytowane przez niego, a częściowo przez Schauera).

**Folino (Folin) Bartolomeo**, 1730 – po 1806, rytownik włoskiego pochodzenia (Wenecja); kształcił się najpierw w Wenecji, potem w Dreźnie u L. Zucchiego; w latach ok. 1759–1761 na dworze margrabiego Fryderyka w Bayreuth, potem pracował w Rzymie u A. R. Mengsa i G. B. Casanovy jako rytownik i sztycharz dla J. Winckelmana; od 1763 r. w Dreźnie; w 1766 r. przybył z dworem A. Brühla do Warszawy; uczył rysunku w korpusie kadetów;

nobilitowany przez St. Augusta, pobierał pensję od króla; po 1794 r. uczył rytownictwa A. Orłowskiego.

François Jean Charles, 1717–1769, rytownik; uczył się w Nancy, potem pracował w Dijon i Lyonie; tam zaczął pracować nad nową metodą graficzną, potem w Paryżu kontynuował prace i w 1757 r. udało mu się wynaleźć metodę kredkową; za rytowane nową techniką plansze otrzymał od króla pensję i tytuł królewskiego rytownika; wśród jego prac są serie portretowe i osobne portrety np. wg Van Loo, ilustracje do wydawnictw; stosował też akwa-fortę, a czasem łączył techniki w jednej rycinie, np. w portrecie lekarza Fr. Quesneya; jego konkurentami byli Demarteu i Cochin.

Fratellini Giovanna, 1666–1731, malarka; działała we Florencji; była związana z dworem księcia Cosimo III; malowała portrety (techniką olejną, pastelem i emalią); rysowany przez nią w 1723 r. autoportret rytował techniką barwnego miedziorytu Girolamo Rossi Mł.

Frenzel Paul, 1824–1872, niemiecki malarz krajobrazu i zwierząt; w 1839 r. uczęszczał do Akademii Sztuki w Dreźnie; był też nauczycielem rysunku.

Frey Jakob St., zw. „Giacomo”, 1681–1752, rytownik; pochodził z Hochdorfu koło Lucerny; od ok. 1700 r. uczył się u swojego wuja rysunku, grafiki i obróbki kości słoniowej; od 1702 r. w Rzymie (był w szkole Carlo Maratty); po śmierci Maratty odziedziczył jego wydawnictwo, prowadził także ożywiony handel dziełami sztuki; uchodził za znakomitego rytownika także poza Włochami (np. w Paryżu); sporządzał ryciny o treści religijnej i mitologicznej wg dzieł słynnych włoskich malarzy, także portrety i ilustracje książkowe.

Fridrich Jacob Andreas Mł., 1714–1779, rytownik niemiecki; syn Jacoba Andreasa St.; działał w Augsburgu; wykonywał często karty tytułowe z wizerunkami książąt.

Fritsch (Frizsch) Christian, 1695–1769, niemiecki rytownik; uczeń M. Bernigerotha w Lipsku i J. S. Wahla w Hamburgu (1718); nadworny rytownik księcia Holstein-Gottorp; autor ponad 200 portretów; wykonywał także ryciny okolicznościowe (obrazujące różne uroczystości); pracował dla wielu wydawców.

Fröling M. W., czynny w latach 20. XVIII w., malarz czynny prawdopodobnie w Helmstedt; wg jego wzorów powstały portrety rytowane przez J. G. Mentzla, J. F. Rosbacha, J. J. Haida, J. M. Bernigerotha i innych rytowników.

Frye Thomas, 1710–1762, malarz, rytownik (mezzotinty), ceramik; działał w Londynie; z 1735 r. są znane dwa portrety: księcia Frederika Lewisa z Walii i matematyka Wrighta; potem zaczął uprawiać mezzotintę; wykonał tą techniką cykl 18 portretów współczesnych osobistości oraz swój autoportret.

Füßli Johann Caspar St., 1706–1782, malarz i rysownik; pochodził z Zurychu, uczył się w Wiedniu; malował portrety na zlecenie szlachty i wysokich duchownych w Mannheim, Düsseldorfie i w Ludwigsburgu; przebywał w Norymberdze i Augsburgu, gdzie współpracował z tamtejszymi rytownikami; w 1740 r. wrócił do Zurychu; jako portrecista, nauczyciel rysunku, kolekcjoner i mecenas sztuki utrzymywał ożywione kontakty ze znakomitymi artystami i pisarzami we Francji, Niemczech i Włoszech; wg jego obrazów rytowali m.in. J. J. Haid i V. D. Preisler; wykonał też wiele wzorów, według których sporządzano ilustracje do wydawnictw; jako malarz-portrecista odznaczał się rzeczowością i starannością.

**Gaillard René**, ok. 1720–1790, rytownik; działał w Paryżu; wykonywał ilustracje do wydawnictw (także miniaturowe portrety) i winietki; potem zwiększył format rycin i rytował głównie portrety i przedstawienia historyczne; sztychował m.in. wg wzorów van Loo, Rossina, Rigaud.

**Gautier Dagoty (d'Agoty) Jacques**, 1710–1781, rytownik i drukarz (kolorowe ryciny); uczeń Leblona; działał w Paryżu; sporządzał ilustracje do dzieł anatomicznych i botanicznych; rytował też portrety i kompozycje figuralne (jego pięciu synów też było rytownikami bądź malarzami).

**Gautier Dagoty Jean Babtiste**, 1740–1788, malarz portretowy i rytownik (kolorowe ryciny); syn Jacquesa; często współpracował z ojcem; namalował portret Karola Emanuela (podczas pobytu rodziny we Włoszech); wykonał część ilustracji do publikacji *Monarchie Française...* i 12 portretowych mezzotint do *Galerie Française...* (m.in. portret St. Leszczyńskiego); rytował wizerunki osobistości dworu francuskiego, ale też władców i przedstawicieli innych dworów europejskich.

**Gebel Andrzej**, XVIII w., rytownik; czynny w Krakowie.

**Giżycki Paweł**, 1692–1762; ur. w Krzemieńcu na Wołyniu, jezuita, malarz, rysownik i przede wszystkim architekt; zaprojektował wiele kościołów; wykonywał także dekoracje ścienne i nasklepne w pałacach i kościołach.

**Göbel Friedrich Carl**, 1. połowa XVIII w., rytownik z Augsburga osiadły w Berlinie; ok. 1708 r. poślubił córkę złotnika Andreasa Haida; rysowniczką Anna Maria Werner była jego szwagierką; wymienia się wykonane przez niego portrety: J. C. Gottwalda, gdańskiego lekarza i Johanna Ludwika Schöninga.

**Goczemski Adam**, czynny 1770–1784, rytownik pochodzenia ormiańskiego, prawdopodobnie syn Józefa; bazylianin, pracujący w klasztorze ławry poczajowskiej; rytował obrazki dewocyjne oraz ilustracje książkowe do wydań unickich w Poczajowie i Lwowie, jego ryciny to portrety, widoki, herby z napisami polskimi, ruskimi, greckimi i łacińskimi; ilustrował dzieło nadwornego lekarza Andrzeja Krupińskiego o anatomii człowieka; jego dziełem jest portret tego lekarza (frontispis do jego dzieła); znanych jest ok. 30 jego miedziorytów i jeden drzeworyt.

**Goczemski Józef**, 1737–1774, rytownik pochodzenia ormiańskiego, prawdopodobnie ojciec Adama; wykonywał miedzioryty i drzeworyty dla klasztoru Bazylianów w Poczajowie i okresowo dla ławry pieczarskiej w Kijowie; podpisywał się po polsku lub po łacinie; ilustrował też liczne wydawnictwa (np. *Służebnik 1747* czy *Triodon 1767*).

**Gole Jacob**, 1660 – ok. 1737, holenderski rysownik, rytownik i wydawca; pracował techniką mezzotinty; w 1688 osiedlił się w Amsterdamie; przypisuje mu się 37 miedziorytów i 400 mezzotint; sporządzał ryciny wg obrazów znanych malarzy, ale też wg własnych rysunków; rytował sceny rodzajowe, alegoryczne i portrety.

**Graff Anton**, 1736–1813, malarz-portrecista, miniaturzysta i grafik; kształcił się najpierw w szkole rysunkowej, od 1756 r. u J. J. Haida w Augsburgu; po dwuletnim pobycie w Ansbach wrócił do Augsburga i sporządził tu swój pierwszy portret rytownika J. F. Bause'a; w 1766 r. został powołany na Akademię do Dreżna; w Dreźnie rozpoczął intensywną działalność artystyczną (krótkie pobyty w Lipsku i Berlinie); wg jego własnych danych namalował 943 portrety, oprócz tego 415 kopii i 322 miniaturowe portrety; jego portrety cechuje



prostota ujęcia, ale potrafił oddać przepych, malując wizerunki książęce; znaczący jest jego rozwój jako artysty: wyszedł z tradycji XVII-wiecznej, stworzył własny dworski styl portretowy, w którym można zaobserwować przemianę w smaku artystycznym od rokoka po empire; wiele jego portretów skopiiowano w miedziorytach (gl. J. F. Bause).

**Grassi (Grassy) Josef, 1757–1838**, Austriak włoskiego pochodzenia, studiował w Wiedniu; w 1791 r. przybył do Warszawy; związał się z domem Tekli Jabłonowskiej, od 1792 r. mieszkał w Warszawie; udzielał lekcji rysunku; w 1795 r. w Wiedniu; pomoc okazała mu księżna kurlandzka Anna Karolina Dorota Biron, którą odwiedził w Żaganiu (malował jej portrety i córek); od 1821 r. mieszkał w Dreźnie, skąd wyjeżdżał np. do Włoch, w 1810 r. został członkiem Akademii św. Łukasza; początkowo ilustrował sztambuchy i almanachy, potem w miarę zdobywania klienteli poświęcił się malarstwu portretowemu; malował obrazy olejne, miniatury i pastele; namalował wiele portretów polskich osobistości; stworzył nowy typ portretu Tadeusza Kościuszki.

**Grone Johann Battista, 1862–1748**, malarz i „teatralny architekt” na dworze Augusta II; jego dziełem było *castrum doloris* wzniesione w kościele dworskim w Dreźnie w 1733 r. na cześć zmarłego króla.

**Gunst Pieter Stevens van, 1659–1724**, rysownik i rytownik (miedzioryt i akwaforta); czynny w Amsterdamie; sygnował swoje ryciny najczęściej tylko „P. van Gunst”; wykonał wiele portretów.

**Haas Johann Wilhelm, 1698–1764**, rytownik, malarz, wykonawca stempli; pochodził z Norymbergii; w 1718 r. przybył do Bazylei; rytował portrety wg pierwowzorów J. J. Meyera, S. Frazera i J. C. Füßli’ego.

**Haas Jonas, 1720–1775**, niemiecki miedziorytnik; 1744–1753 działał w Hamburgu; w 1754 r. osiadł w Kopenhadze i został rytownikiem uniwersyteckim; wykonywał ilustracje książkowe, winiety i portrety wg współczesnych i starszych malarzy.

**Hafner Johann Christoph, 1668–1754**, niemiecki rytownik; działał w Augsburgu, portretując wybitne osobistości tego miasta oraz w Ulm; pracował często techniką mezzotinty; w 1707 r. wykonał ilustracje do bajek Ezopa, później cykl widoków dla wydawcy Jeremiasa Wolfa w Augsburgu; rytował też ornamenty, wzory na meble, zegary.

**Haid Johann Elias, 1739–1809**, niemiecki rytownik, syn i współpracownik Johanna Jacoba; w 1768 r. otrzymał I nagrodę Akademii Sztuki w Augsburgu; od 1788 r. dyrektor tamtejszej Akademii; otrzymywał zamówienia z całych Niemiec; bywał w Wenecji i Niderlandach; prowadził wydawnictwo; uprawiał przede wszystkim mezzotintę i portret; rytował dobre portrety wg licznych obrazów i odtwarzał malarskie kompozycje w sztychach; w 1768 r. rytował portret swojego ojca wg A. Graffa w stylu rokokowym; dalsze jego prace należą już do innej epoki (reprezentują styl epoki Ludwika XVI).

**Haid Johann Gottfried, 1710–1776**, niemiecki rytownik; pochodził z rodziny znanych augsburskich rytowników i był najmłodszy z pięciu braci; działał w Augsburgu, ale też w Wiedniu, gdzie otworzył szkołę mezzotinty.

**Haid Johann Jacob, 1704–1767**, rytownik niemiecki; pochodził ze znanej rodziny rytowników (miał czterech braci – wszyscy byli artystami); pracował głównie techniką mezzotinty; założył w Augsburgu duże wydawnictwo.

**Hainzelmann Johann**, 1641–1693 (lub 1700), rytownik; działał w Berlinie; rytował wiele plansz według obrazów S. Bourdona; w 1687 r. był w Paryżu, gdzie został obdarzony tytułem *graveur du Roi*; portrety rytował najczęściej z natury; malował pastele, wykonywał sztychy portretowe.

**Hausmann Elias Gottlob**, 1695–1774, malarz portrecista; uczeń swojego ojca, Eliasza; nadworny saskiego elektora i polskiego króla; pracował w Dreźnie (protegował go malarz A. Manyoki); był czynny na przemian w Lipsku i Dreźnie; realizował b. wiele zamówień portretowych; malował świeckie i duchowne osobistości, uczonych, muzyków; jego portrety były podobnego formatu i o podobnych cechach; wiele z nich przetrwało jako sztychy znanych rytowników.

**Heckenauer (Heggenuer) Jacob Wilhelm**, zm. 1738, rytownik, uczeń B. Kiliana i prawdopodobnie swojego brata Leonharda II; pochodził ze znanej rodziny złotników i rytowników z Augsburga i tam też początkowo działał; jego portrety z tego okresu są najlepsze; dla wydawcy J. Wolffa rytował ilustracje do *Romanisches Laubwerk, II. Theil*; potem udał się do Berlina, gdzie w 1703 r. współpracował z P. Deckerem (plan i widoki budowli zamkowej Schlütera), rytował tu też portrety; od 1709 r. był nadwornym rytownikiem w Wolfenbüttel (tu zmarł); rytował portrety rodziny księżęcej i kartusze z symbolami jej poświęcone, ilustracje do wydawnictw, prace ornamentalne, karty do kalendarzy kieszonkowych.

**Heiss Elias Christoph**, 1660–1731, niemiecki malarz, rytownik i wydawca; należał do rytowników najwcześniejszych stosujących technikę mezzotinty, działał w Augsburgu i tu na początku XVIII w. nastąpił rozkwit sztuki mezzotinty; założył wydawnictwo razem z B. Voglem; uprawiał portret i tzw. tezy, które wydawało jego wydawnictwo; miał własny zbiór obrazów.

**Henrici Jan**, 1712 – po 1755, malarz portrecista; działał w Świdnicy; ojciec malarza Józefa Karola.

**Herz Johann Daniel Mł.**, 1720–1793, rytownik, syn Johanna Daniela St., działający w Augsburgu; w 1755 r. założył obok augsburskiej Akademii Miejskiej Kaiserlich Franzisische Akademie, którą złączył ze swoim warsztatem odziedziczonym po ojcu; bywali u niego znani ludzie, aryści, uczeni; rytował alegoryczne przedstawienia, portrety; rytownik średniej klasy.

**Herz Johann Daniel St.**, 1693–1754, rysownik, rytownik i wydawca w Augsburgu; wykonywał sztychy portretowe, ilustracje do różnych publikacji (m.in. do *Architectura civilis*), plansze graficzne dużego formatu, projekty do ornamentów; portretowany kilkakrotnie, m.in. przez G. Eichlera – z jego obrazu J. J. Haid sporządził mezzotintę przed 1767 r.; planował założenie nowej Akademii w Augsburgu, co uczynił w końcu jego syn Johann Daniel Mł.

**Hirschmann Johann Leonhard**, 1672–1750, malarz i rytownik, portrecista; pochodził z Norymburgii z rodziny artystów; ok. 1704 r. pracował w Anglii, miał być uczniem G. Knellera, którego styl naśladował; rytował m.in. portret małżeński Jacoba i Reginy von Sandrart.

**Hoet Gerard I**, 1648–1733, malarz i rytownik; w czasie wojny w 1672 r. uciekł do Hagi, potem udał się do Paryża; po powrocie osiedlił się w Utrechcie, a od 1714 r. mieszkał w Hadze; uprawiał malarstwo dekoracyjne, malował arkadyjskie krajobrazy, portrety oraz odbiegające od jego głównej twórczości wnętrza gospód z palącymi i pijącymi postaciami (prawdopodobnie pod wpływem obrazów D. Teniersa), wg jego rysunków sztychowali P. van Gunst, J. Houbraken i inni (zachował się jego sztychowany autoportret).

**Hoffmann Felicita** z d. Sartori, zm. 1760, malarka i rytownicza; od 1728 r. uczennica Rosalby Carriery w Wenecji; w 1741 r. przybyła do Drezna jako żona radcy dworu Hoffmanna; po jego śmierci poślubiła jego siostrzeńca i mieszkała w Bambergu; malowała portrety, przedstawienia alegoryczne, karty tytułowe, wykonywała kopie z obrazów R. Carriery.

**Hoffmann Jan Franciszek**, 1701–1766, malarz, działał na Morawach i na Śląsku (Krzeszów, Jelenia Góra, Cieplice); malował freski i obrazy o tematyce głównie religijnej.

**Hogarth William**, 1697–1764, malarz i rytownik; od 1712 r. uczył się u złotnika E. Gamble'a rysowania i grawerowania w metalu; od 1718 r. usamodzielniał się w Londynie jako rytownik; rytował ilustracje do wydawnictw; malował portrety rodzinne i zbiorowe niewielkich rozmiarów; jest autorem teoretycznego dzieła o sztuce; namalował swój autoportret z psem (1745), wg którego T. Cook sporządził portret graficzny w 1801 r., i w 1758 r. autoportret pokazujący go przy sztalugach, malującego komiczną muzę, odtworzony w grafice przez nieznanego rytownika w 1764 r.

**Höger A.** (Albrecht ?), 1. połowa XVIII w., pochodził z norymberskiej rodziny mincerów działających w XVIII w.; jego dziełem jest sztychowany portret lekarza A. C. Thibesiusa wg rysunku M. Tyroffa.

**Hołota Andrzej**, lata 30. XVIII w., artysta ruski działający w Krzemieńcu; jego dzieła pochodzą z lat 30. (datowane: 1731, 1733, 1735, 1737); przedstawienia religijne; portret Anny Omiecińskiej, sztych zatytułowany *Lucia Tradomastica...*, Kraków 1737.

**Homann Johann Babtista**, 1664–1724, rytownik i wydawca; zajmował się głównie rytowaniem map, początkowo pracował u D. Funka i J. Sandrarta, potem założył własne wydawnictwo; jego wywórnia nosiła nazwę Homaenische Landkasten Offizin; rytował ok. 200 map (przeważnie kolorowane); często współpracował z P. Schenkem i jego warsztatem.

**Hondius Abraham**, 1625/30–1695, malarz i rytownik; wymieniany od 1659 r. w Amsterdamie; w 1666 r. osiedlił się w Londynie; malował sceny z polowań i studia zwierząt; namalował też swój autoportret, który John Smith powielił ok. 1700 r. w technice mezzotinty.

**Houbraken Jacobus**, 1698–1780, rytownik; urodził się w Niemczech, w 1709 r. jego rodzice przenieśli się wraz z nim do Amsterdamu; twórca portretów będących ilustracjami do różnych dzieł, ale też w formie luźnych plansz (ok. 400); najwcześniejsze portrety pochodzą z lat 1718–1721; jego dziełem są portrety znanych osobistości do wydawnictwa „Vadenlandsche Historie” (Amsterdam 1749–1759), a także do historycznego dzieła Thomasa Bircha *The Heads of the most illustr. persons of Great Britain*, London 1743/1752 z ozdobnymi rokokowymi obramowaniami; rytował wg obrazów i rysunków nowych, ale też starych mistrzów, jak Rembrandt, Holbein, van Dyck; jego dzieła cechuje wysoki poziom artystyczny.

**Hoyer David**, 1670–1720, malarz niemiecki, portrecista; malarz nadworny elektora Brandenburskiego i króla Prus, elektora Saksonii i landgrafa Hesji; malował króla Augusta II, księżętę, mieszczan; jego obrazy były pierwowzorami dla wielu znanych grafików, jak np. M. Bernigeroth, P. Schenk, A. W. Wolfgang.

**Huber Johann Rudolf St.**, 1668–1748, malarz; uczył się malarstwa u Kaspara Meyera w Bazylei i u Josefa Wernera w Bernie; już na początku swojej działalności sporządzał wiele portretów na zamówienie; w 1693 r. powrócił do Bazylei po pobycie we Włoszech; od

1696 do 1700 r. przebywał w Stuttgarcie, pracując jako malarz nadworny dla księcia Eberhardta IV, potem wrócił do Bazylei; malował portrety (do 1718 r. namalował ok. 400); jego twórczość była bardzo zróżnicowana, oprócz portretów tworzył też przedstawienia historyczne i mitologiczne, kwiaty, zwierzęta, projekty do witraży, miniatury; rysował i sztychował; był jednym z najsłynniejszych szwajcarskich malarzy; wiele z jego portretów skopowali sztycharze (jego portret graficzny wykonał J. J. Haid przed 1767 r.).

Isabey Jean Baptiste, 1767–1855, miniaturzysta, rysownik i litograf; najpierw uczył się w swoim rodzinnym mieście w Nancy; w 1785 r. w Paryżu; rozpoczął od zdobienia pudełek malowanymi miniaturowymi obrazkami, potem sporządzał miniatury portretowe; od 1786 r. uczeń Davida; jego miniatury zapewniły mu popularność na dworze, a po rewolucji – u właścicielek salonów; realizował też zamówienia Napoleona, następnie Ludwika Filipa; projektował również dekoracje teatralne i wykonywał litografie, tak delikatne, jak jego miniaturowe portrety.

Jachmann Fryderyk, 1698–1768, malarz historyczny i portrecista; urodził się we Wrocławiu, od 1733 r. przynależał do cechu w tym mieście; uzyskał tytuł malarza nadwornego.

Jaeckel Anna Elżbieta, 3. ówierz XVIII w., córka wrocławskiego prawnika, od 1777 r. żona architekta Karola Gottharda Langhansa (wybitnego śląskiego budowniczego) – namalowała jego portret ok. 1780 r. (pastel, karton).

Jędrzejowski Paweł Józef, czynny w połowie XVIII w., rytownik i wydawca; działał w Warszawie i Zamościu; pracował dla drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego i Kolegium Jezuitów (potem Pijarów) w Warszawie; jest znane jego 19 rycin: 5 wykonanych w Zamościu i 11 w Warszawie; rytował wizerunki świętych, ekslibris, frontysepis do *Komedii* Fr. Bohomolca.

Jouvenet III (Jean-Baptiste), zw. „le Grand”, 1644–1717, malarz; pochodził z Rouen; początkowo uczeń swojego ojca; od 1661 r. w Paryżu, gdzie był uczniem Ch. Le Bruna, i wstąpił do Akademii; pracował jako współpracownik Le Bruna w jego atelier; przeszedł wszystkie stopnie akademickie od członka akademii po rektora (w 1707 r.); realizował liczne zamówienia Wersalu; malował obrazy religijne, bardzo cenione w jego epoce, oraz portrety; wiele jego obrazów było pierwowzorami dla licznych rytowników (A. Touvain sporządził graficzny portret wg jego autoportretu).

Jungwirth Franz Xaver, 1720–1790, rytownik; działał w Monachium; rytował liczne przedstawienia religijne wg współczesnych artystów bawarskich, portrety – zwłaszcza monachijskich artystów, widoki Monachium i okolicy, karty tytułowe i winietki.

Karcher Anton, ok. 1760 – ok. 1814, rytownik; uczeń E. Verhelsta i Sintzenicha na Akademii Rysunku w Mannheim; uprawiał głównie miedzioryt punktowany w rycinach małego formatu (portrety, obrazy rodzajowe, alegorie); była mu właściwa delikatna i ozdobna maniera, ale czasem w swoich portretach stosował także ostrą charakterystykę; wykonał wiele portretów książąt, np. Klemensa Waclawa, elektora Karla Friedricha z Baden, Marii Amalii z Zweibrücken, artystów (Tischbeina), poetów, profesorów.

Karęga (Carega) Ignacy, 2. połowa XVIII w., duchowny, rytownik; rytownictwa uczył się w Wilnie pod kierunkiem swojego krewnego, Antoniego Karęgi (zm. w 1784 r. w Rzymie), prowincjała wileńskiego zakonu franciszkanów i rytownika; uprawiał grafikę dewocyjną i portretową, wykonywał ilustracje do książek, przyjmował zlecenia na prace okolicznościowe.

**Kenckel Johann**, 1688–1722, malarz i rytownik; działał w Norymberdze i Augsburgu (uczył się rytownictwa u Ch. Weigela); był w Wiedniu, Paryżu, Holandii; w 1717 r. osiedlił się w Hamburgu; sztychował różne osobistości; jego obrazy nie są znane w oryginale, ale zachowało się kilka sztychów wg wykonanych przez niego pierwowzorów.

**Keyl Michael**, 1722–1798, ur. w Norymberdze, tam też się uczył u J. M. Preislera i M. Tyroffa rysunku i miedziorytnictwa; Preisler, będąc w 1744 r. nadwornym rytownikiem w Kopenhadze, ściągnął Keyla do Kopenhagi do pracy nad dwoma dziełami *Vitruvius Danicus* i *Hafnia hodierna*; w 1749 r. Keyl wrócił do Norymbergi i pracował dla wydawnictw; w 1751 r. zaproszony przez Heineckena do Drezna, rytował tam do wydawnictwa Galerii Drezdeńskiej i do publikacji głównych dzieł Gabinetu Sztuki Brühla; rytował też portrety; Karol Gröll z Warszawy należał do jego uczniów.

**Kilian Jeremias I**, 1665–1730, rytownik; syn i uczeń Philippa; po zdobyciu zawodu podróżował po Niemczech i pracował przejściowo w Lipsku u J. Ch. Böclina; w 1690 r. powrócił do Augsburga; jego twórczość obejmuje głównie portrety (m.in. Jana Jerzego III elektora Saksonii, Piotra I); wykonał m.in. ilustracje do opisów życia męczenników z zakonu jezuitów; miał też podobno pracować jako pastelista.

**Kilian Philipp Andreas**, 1714–1759, niemiecki malarz i rytownik, syn i uczeń Georga Kiliana, potem I. A. Fridricha w Augsburgu i G. M. Preislera w Norymberdze; jego dziełem są liczne portrety monarchów, jak np. Franciszka I, Marii Teresy, Fryderyka II; cenił go bardzo August III i w 1744 r. mianował polskim i saskim nadwornym rytownikiem; rytował tzw. tezy i miedzioryty o treści religijnej; ożenił się z córką wydawcy Martina Engelbrechta i wkrótce sam założył konkurencyjne wydawnictwo.

**Kilian Wolfgang Philipp**, 1654–1732, niemiecki rytownik, syn i uczeń Philippa, ur. w Augsburgu; działał w Lipsku i Dreźnie, w 1676 r. z powrotem w Augsburgu; w 1703 r. przeniósł się do Norymbergi, a w 1724 r. do Królewca, tam też zmarł; rytował głównie portrety, cykle i pojedyncze plansze, często wg własnych wzorów.

**Klauber Johann Babtista**, 1712 – po 1787, niemiecki rytownik; razem z bratem Josephem prowadzili duże wydawnictwo; produkowało ono portrety, tezy, święte obrazki, sceny biblijne; wśród portretów zwłaszcza wizerunki katolickich duchownych.

**Klauber Joseph Sebastian**, ok. 1700–1768, niemiecki miedziorytnik; urodził się w Augsburgu; uczył się u Reima i potem pracował w Pradze u A. Birckhardta; po powrocie do Augsburga razem z bratem Johannem prowadzili wydawnictwo pod nazwą J. und J. Klauber, a potem Fratres Klauber Catholici.

**Klein Daniel I**, 1762–1744, malarz, ojciec Daniela II; urodził się w Gdańsku, kształcił w Paryżu; od 1705 r. malował liczne portrety gdańskich mieszczan, duchownych i uczonych.

**Klein Daniel II**, lata 40. XVIII w., syn Daniela I; pojechał do Paryża, gdzie został znanym portrecistą; jego portrety są znane ze sztychów J. G. Willego, np. Delfina Francji Ludwika, jego pierwszej żony Marii Teresy z Hiszpanii i drugiej Marii Józefy, córki Augusta III (1747); inne portrety są znane ze sztychów J. Houbrackena, E. Bentzmana, J. E. Schlieffa i J. E. Schmidta.

**Kleinschmidt Johann Jacob**, 1687–1772, niemiecki rytownik; działał w Augsburgu; często wykonywał portrety w oparciu o obrazy P. Dreveta i H. Rigauda.

Klimann Johann, przełom XVII i XVIII w., malarz wzmiankowany w 1696 r. jako artysta działający we Wrocławiu (pochodzący z rodziny malarzy: wymieniani Andreas i Sebastian).

Klopsch C. C., 2. połowa XVIII w., miedziorytnik czynny w Warszawie; znane są: frontispis do poezji St. Konarskiego z 1778 r., ilustracje do dzieła o zoologii z 1789 r., rycina przedstawiająca obraz Matki Boskiej ze Studzianny, widok iluminacji ratusza w Warszawie; miał syna F. Klopscha (1788–1822), też działającego w Warszawie.

Kneller (Kniller) Godfrey (Gottfried), 1646–1723, malarz; pochodził z Lubeki; mając 17 lat zaczął uczyć się malarstwa; wysłano go do Amsterdamu na naukę do Ferdinanda Bola i Rembrandta; po dłuższej podróży po Europie osiadł w 1675 r. w Londynie; był nadwornym malarzem Jakuba II, Wilhelma III, królowej Anny i Jerzego I; w 1692 r. został nobilitowany, a w 1715 r. otrzymał tytuł barona; był niezwykle płodnym portrecistą (wg jego dzieł malarzskich wykonano ok. 300 graficznych portretów); portretował nie tylko angielskich królów i osobistości tego kraju, ale realizował także zamówienia zagraniczne; jego autoportret rytował w 1735 r. John Faber Mł.

Kölla Johann, 1740–1778, malarz; pochodził ze Stäfa nad Jeziorem Zuryskim; początkowo uczył się u J. C. Füßliego; malował portrety, obrazy rodzajowe i rodzinne (wpływ malarzy niderlandzkich); uprawiał też muzykę i komponował; jego portret wg malarskiego autoportretu wykonał techniką mezzotinty J. E. Haid w 1776 r.

Kolb Johann Christoph, 1680–1743, niemiecki rytownik, rysownik i wydawca; działał w Augsburgu; wydawał duże cykle ilustracyjne, do których nie zawsze sam robił sztychy, w jednym z takich cykli wydanym w 1726 r. *Roma sancta...* znajduje się 87 portretów.

Kollonitsch Christian, ur. 1730, malarz; działał w Wiedniu; malował portrety, m.in. całopostaciowy portret Marii Teresy (1766); część jego obrazów jest znana tylko ze sztychów, np. wizerunek lekarza Antona von Störck z 1779 r. (ryt. J. E. Mansfeld).

König Anton Balthasa, 1693–1773, niemiecki rysownik i rytownik; w 1726 r. honorowy członek berlińskiej Akademii; w 1716 r. wyjechał do Drezna, ale szybko powrócił do Berlina, nie chciał zostać ani w Dreźnie, ani w Petersburgu; rytował m.in. wg A. Manyokiego (portret August II i J. H. Flemminga wg A. Pesne'a).

Krauss (Krause) Jodocus Egidius, czynny od 1705 r., niemiecki rytownik działający w Lipsku; w 1715 r. współpracował z rytownikiem I. G. Krügenerem St.; w 1717 r. przeprowadził się do Halle, gdzie zatrudnił się w handlu książkami; wykonywał liczne miedzioryty wg obcych wzorów; znane są jego 22 sygnowane ryciny; sygn. zazwyczaj „Krauss” lub „J. E. Krauss”.

Kraus Johann Ulrich, 1655–1719, rytownik z Augsburga; uczył się u M. Küssela, którego córkę poślubił w 1685 r.; dłuższy czas przebywał w Wiedniu; miał wydawnictwo w Augsburgu i należał do wziętych rytowników; pracował często w oparciu o wzory francuskie; wykonywał ilustracje do Biblii, cykle o treści religijnej, ornamentalne sztychy (bardzo rozbudowana barokowa ornamentyka), portrety – jako portrecista pracował w stylu E. Hainzelmana; jego graficzny dorobek jest bardzo duży.

Kreutzer (Kreuzer) Joseph, 2. połowa XVIII w., rytownik działający w Wiedniu, prawdopodobnie uczeń Haida (być może Johanna Gottfrieda); wymieniane są jego mezzotinty:

ks. J. Batthágyani, kardynała i prymasa Węgier wg J. Pitschmanna, nieznanego szlachcica wg van Dycka i *Wenus z Amorem* (razem z Messerschnidtem).

Krüger Johann Conrad, 1733–1791, malarz i rytownik; pochodził ze Szczecina; uczył się w Berlinie i Dreźnie; od 1756 r. działał jako malarz portretowy w Warszawie i na Pomorzu (głównie w Szczecinie); w 1768 r. osiadł w Berlinie (od 1770 r. profesor Akademii w klasie rysunkowej); w Berlinie zajmował się grafiką i rysunkiem; wykonywał widoki, alegorie, ilustracje do różnych publikacji i liczne portrety panujących i innych ważnych osobistości.

Krügner Johann Gottfried St., 1684–1769, niemiecki rytownik; uczeń M. Bodenehra i M. Bernigerotha w Dreźnie i Lipsku; skoligacony z Bernigerothem i Boëtiussem; autor portretów lipskich osobistości, ilustracji i rycin okolicznościowych; rytował wg malarskich pierwowzorów, ale też wg własnych rysunków.

Küfner (Küffner) Paul, 1713–1786, rytownik działający w Norymberdze; rytował głównie plansze z napisami (17 plansz zawierających geograficzne opisy miast i krajów), mapy, wignetki i współpracował z wydawnictwem ksiązek G. W. Knorra.

Kupetzky (Kupecky, Kupeczky) Johann, 1667–1740, malarz historyczny, rodzajowy i portrecista; kształcił się w Wiedniu; działał we Włoszech, od 1700 r. miał własne atelier w Rzymie; od 1709 r. w Wiedniu był malarzem cesarza Józefa I; jednym z jego mecenasów był Karol VI, ale malarz zrezygnował z tytułu malarza nadwornego; dużo podróżował; w latach 1723–1740 przebywał w Norymberdze; wykonywano liczne kopie jego portretów, także graficy wykorzystywali je często jako wzór.

Labinger Jakub, czynny 1726–1760, rytownik działający we Lwowie, Zamościu, Krakowie i Warszawie; we Lwowie osiedlił się ok. 1742 r.; znane są jego ryciny luźne i związane z wydawnictwami; rytował karty tytułowe, wizerunki świętych, drzewa genealogiczne, ryciny o treści religijnej i alegorycznej, godła herbowe, portrety.

La Haye Charles de (Karol), 1641 – po 1707; rytownik czynny w Rzymie, gdzie sporządzał ryciny o tematach biblijnych i mitologicznych; być może identyczny z Karolem de la Haye, który w 1682 r. przybył do Gdańska, gdzie wykonał wg Stecha portrety sławnych mieszczan; od 1689 r. wzmiankowany w Warszawie, gdzie zajmował się rytowaniem portretów, emblematów i filozoficznych tez; był też podobno w 1707 r. w Wiedniu, gdzie sporządził płytę miedziorytniczą do dzieła Fischera von Erlach.

Lairesse Gerard de, 1641–1711, malarz i rytownik; początkowo malował akwarelę alegorie, od 1655 r. portrety; od 1665 r. mieszkał w Amsterdamie; otrzymywał wiele zamówień; malował obrazy o różnej tematyce, a także wykonywał malowidła ścienne i plafony; rytował plansze o treści alegorycznej i mitologicznej, karty tytułowe; posługiwał się również techniką mezzotinty; zachowały się też jego rysunki.

Langenhöffel Johann Joseph, 1750–1807 lub 1805, malarz i rytownik; uczył się w Akademii w Düsseldorfie; wykonał ilustracje do *Recueil des dessins, gravés d'après le fameux maitres...*, postacie świętych; malował dla księcia Oranii *Porwanie Sabinek*; malował obrazy dla galerii w Mannheim (wymieniony portret Klemensa Waclawa sztychowany przez Verhelsta w 1786 r.); pracował w Berlinie, Frankfurtu, Dessau, Augsburgu (obraz ołtarzowy) i Wiedniu (tam spędził swoje ostatnie lata życia).

Largilliere (Largillierre) Nicolas de, 1656–1746, malarz; młodość spędził w Antwerpii, gdzie się uczył malarstwa; w 1674 r. wyjechał do Londynu, był tam pomocnikiem P. Lely'a i sam

też malował obrazy; w 1678 r. przeniósł się do Paryża, został przyjęty do Akademii Królewskiej; po krótkim pobycie w Londynie wrócił do Paryża; malował obrazy okazjonalne i oficjalne (zaślubiny, alegorie, wizyty); malował liczne portrety, uchodząc obok Rigauda za portrecistę najwyższej klasy; podczas gdy Rigaud był głównie dworskim portrecistą, on portretował paryskie towarzystwo i szlachtę spoza stolicy oraz cudzoziemców, aczkolwiek też realizował królewskie zlecenia; liczbę wykonanych przez niego portretów określa się na ok. 1500.

**Larmessin (l'Armessin) Nicolas IV de**, 1684–1755, rytownik francuski; pochodził ze znanej rodziny rytowników i wydawców; od 1730 r. członek Akademii Królewskiej; w latach 1729–1742 rytował portrety angielskiej rodziny królewskiej wg J. B. van Loo, oprócz tego sceny figuralne (wg Lancreta i Watteau); ważnym dziełem jest cykl 38 rycin nazywanych *Suite de Larmessin do Contes de Lafontaine*.

**Latinville François Vincent Mathieu**, ok. 1705–1774, malarz; w 1756 r. otrzymał tytuł *peintre du Roi*; malował portrety, obrazy przedstawiające ważne wydarzenia historyczne; wg jego portretów sztychowali m.in. J. Daullé i R. Gaillard.

**Latour (La Tour) Maurice Quentin**, 1704–1788, malarz pastelista, uczył się w Paryżu, początkowo prawdopodobnie uprawiał malarstwo olejne, ale jego młodzieńcze prace nie są znane; w latach 1719–1720 dzięki Rosalbie Carrierze w Paryżu ożyła na nowo technika pastelu i Latour przejął tę technikę, doprowadzając ją do perfekcji w swoich portretach; w przeciwieństwie do innych rokokowych portrecistów był realistą; swoje główne dzieła stworzył w latach 1740–1760; od 1746 r. był członkiem Akademii Królewskiej; miał wiele zamówień; dokonał wielu fundacji; w St. Quentin założył szkołę rysunku; pod koniec życia chory umysłowo, od 1884 r. mieszkał w St. Quentin; G. F. Schmidt wykonał jego graficzny portret wg rysunkowego autoportretu.

**Le Beau Pierre Adrien**, czynny 1748 – pocz. XIX w., rysownik i rytownik, nadworny grafik księcia Chartres; rytował pojedyncze plansze wg współczesnych mistrzów, także winiety; wykonał ilustracje do *Gallerie de Modes et Costumes franç.*; jednak głównie tworzył portrety królewskiej rodziny (np. 10 różnych portretów Marii Antoniny); podczas panowania Napoleona wykonywał ilustracje do dzieł historycznych i pojedyncze ryciny ukazujące współczesne wydarzenia.

**Le Brun (Lebrun) Charles**, 1619–1690, malarz i rysownik ornamentów; od 1638 r. malarz królewski; przez trzy lata przebywał w Rzymie; od 1646 r. w Paryżu; współzałożyciel Akademii Królewskiej w Paryżu; w 1662 r. nobilitowany i mianowany pierwszym malarzem królewskim; od 1663 r. dyrektor królewskiej manufaktury (produkowała gobeliny, meble, wyroby złotnicze); malował obrazy historyczne, mitologiczne, religijne i obrazy ołtarzowe dla kościołów, wykonywał malarskie dekoracje paryskich zajazdów; był czynny jako portrecista i projektant (tapiserie, rzeźby ogrodowe, fontanny i in.); genialny dekorator i *grand peintre de grand siècle*.

**Leichner Heinrich (Johann Georg H. Theodor)**, 1684–1769, malarz; od 1711 r. działał jako portrecista w Lipsku; malował portrety Karola XII, króla Augusta II; wg jego obrazów J. M. Bernigeroth rytował wizerunki L. H. Myliusia i M. H. Gribnera; wykonał znane kopie obrazów Lancreta i Watteau.

**Leizel (Leizelt) Balthasar Friedrich**, czynny w 2. połowie XVIII w., działał jako rytownik w Augsburgu; znane są następujące ryciny: 6 plansz do *Kriegstheater der Teutachen u.*



*Franzoesischen Grenzlanden...*, 1794–1799, 6 widoków Wersalu, widoki Gdańska, wnętrze rotundy w Ranelagh Garden w Chelsea (wg Canaletta) i in.

**Leopold Johann Christian**, 1699–1755, niemiecki rytownik i wydawca; syn Josefa Friedricha; rytował portrety np. elektora Clemensa Augusta von Köln, Marii Józefy, żony Augusta III; prowadzone przez niego wydawnictwo rytowało też mapy i ornamenty.

**Leopold Josef Friedrich**, 1668–1726, niemiecki miedziorytnik i wydawca w Augsburgu; rytował portrety, wydawał mapy i sztychy przedstawiające ornamenty.

**Lépicie** (L'Épicie, L'Épicier) **Bernard** (François B.), 1698–1755, paryski rytownik; uczeń J. Mariette i G. Duchange; pobyt w Londynie; od 1740 r. członek Królewskiej Akademii; od 1748 r. miał pracownię w Luwrze; rytował wg Chardina, Bouchera, R. Carriery, Watteau, także portrety wg Rigauda, Louisa de Boulogne, Coypela.

**Le Sueur Pierre**, zm. 1786, malarz portretowy; pochodził z Paryża, w 1781 r. osiadł w Bordeaux; uczeń paryskiej Akademii Królewskiej i jej członek od 1747 r.; autor dwóch portretów: Roberta Le Vrac de Tounieres i Carle'a van Loo; w 1739 r. otrzymał Grand Prix, w 1740 r. – Agrée.

**Leubner Johann Christian**, 2. połowa XVII w., malarz w Zittau; w 1659 r. namalował plafon w kościele w Kleinschönau pod Zwickau; wg jego portretów M. Bodenehr sztychował portret lekarza A. Birnbauma, J. Ch. Böcklin portret prawnika A. J. Birnbauma, a B. Kilian portret Friesena.

**Leupold Jean Jacques**, ok. 1730–1795, malarz; pochodził z kantonu berneńskiego; w 1760 r. członek wiedeńskiej Akademii; od 1767 r. malarz miasta Bordeaux; współzałożyciel i profesor Akademii w Bordeaux; malował liczne portrety i obrazy figuralne (wg jego portretu J. J. Haid rytował wizerunek osobistego lekarza cesarzowej Marii Teresy, G. van Swietina).

**Leybowicz** (Lejbowicz) **Hirsch**, (Hirszek, Herszek), zm. nie wcześniej niż w 1786 r., sztycharz narodowości żydowskiej pozostający na usługach Michała K. Radziwiłła „Rybeński” przy sporządzaniu portretów do *Icones familiae ducalis Radivilliana*; razem z nim pracował nad tym dziełem jego ojciec Leyba Zyskielowicz, a także inni miejscowi artyści (prace nad portretami Hirsch i Leyba zaczęły w 1747 r., ale ilustrowanie książki rozpoczęło się już wcześniej); trzy dzieła Hirscha są sygnowane: *Castrum Doloris Anny z Sanguszków Radziwiłłowej* w kościele Jezuitów w Nieświeżu (1747) i dwa portrety z *Icones*: Wojszunda (1) i Karola Stanisława „Panie Kochanku” (165); przypisuje się mu także inne ryciny, np. ekslibrys nieświeskiej biblioteki Radziwiłła „Rybeński”.

**Lichtensteiger Georg**, 1700–1781, rytownik i handlarz sztuką; działał w Norymberdze; uczeń P. Deckera; rytował portrety głównie wg obcych wzorów; wykonywał też ilustracje do różnych publikacji: z teorii sztuki, matematyki, zoologii.

**Lindemann Christian Philipp**, 1700 – przed 1754, niemiecki rytownik; początkowo mieszkał w Augsburgu, od 1730 r. czynny w Dreźnie; wykonał 50 sztychów do dzieła Leplata *Recueil de marbres* wg rysunków A. M. Werner; autor plansz okolicznościowych przedstawiających *castrum doloris* króla Augusta II (wg J. B. Grone z 1733 r., zastosowane w kalendarzu z 1735 r. i wg Chiaveriego z 1742 r. dla wdowy po cesarzu Józefie I) i *Drzewo genealogiczne* rodziny Brühlów; wykonywał też inne ryciny ilustracyjne i sztychy portretowe; pod koniec życia pracował jako malarz w miśnieńskiej manufakturze porcelany.

Lippoldt (Lipold) Franz, 1688–1768, niemiecki malarz portretowy (malarstwo olejne i miniatura); działał na różnych dworach niemieckich; od 1723 r. obywatel Frankfurtu; portretował m.in. króla Augusta III, książęta, duchownych.

Lisiewska Anna Dorothea, 1721–1782, malarka, uczennica swego ojca Georga, po mężu – Therbusch; zaczęła od kopiowania A. Watteau i A. Pesne'a; niewiele obrazów pozostawiła po sobie.

Lisiewska Anna Rosina, 1717? –1783, malarka, córka Georga, po mężach: Matthieu i de Gasc; w 1730 r. była w Szczecinie, w Berlinie kopiowała A. Pesne'a, w 1734 r. namalowała 3 portrety dla Drezna; malowała też obrazy rodzajowe, ale jej najlepsze obrazy to portrety; ok. 1766 r. udała się do Bruszwiku, gdzie została nadworną malarką.

Lisiewski Friedrich Reinhold, 1725–1794, malarz, syn i uczeń Georga; w latach 1752–1772 nadworny malarz w Dessau, potem w Lipsku i Dreźnie (1752–1755); w Dessau namalował 42 portrety; malował też dekoracje ścienne; od 1772 r. w Berlinie (liczne portrety mieszczan).

Lisiewski (Liszewsky) Georg (Jerzy), 1674–1750, malarz pochodzenia polskiego, urodził się w Olesku; od 1692 r. mieszkał w Berlinie, gdzie zdobył malarskie wykształcenie; pracował dla dworu Fryderyka Wilhelma I; malował portrety rodziny królewskiej, ale też mieszczkańskie; wykonał trochę rycin ilustracyjnych.

Lohrmann Friedrich Anton, ok. 1735 – ok. 1800, rysownik, malarz, miniaturzysta; studiował na Akademii berlińskiej; w 1759 r. wyjechał do Gdańska, gdzie współpracował z M. Deischem; w latach 80. i 90. pracował w Warszawie dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, używając tytułu *Pictor Regis*; wykonał kilka wizerunków króla, a także osób znanych wówczas w Warszawie, np. króla Józefa Borusławskiego z żoną; malował również sceny pochodzące z wystawianych w owym czasie sztuk teatralnych i oper; interesował się kostiumologią, o czym świadczyły trzy albumy kolorowanych rysunków (zaginione); po 1795 r. artystą opiekował się książę Józef Poniatowski.

Loo Carl André, 1705–1765, malarz; pochodził ze znanej i licznej rodziny malarzy francuskich; w 1720 r. czynny w Paryżu, potem w Rzymie (nagroda Akademii św. Łukasza) i Turynie; od 1734 r. ponownie w Paryżu; działalność pedagogiczna na Akademii, od 1762 r. pierwszy malarz króla Francji (nobilitowany); malował portrety króla i jego rodziny, ozdobił także swoimi malowidłami zamki i kaplice.

Loo Jean-Baptiste van, 1684–1745 (urodził się i umarł w Aix); malarz portrecista; z Aix udał się do Tulonu, 1712 – Nicea i Genua, 1713 – Turyn, 1714 – Rzym; od 1720 r. działał w Paryżu; od 1731 r. był członkiem Królewskiej Akademii, w 1733 r. został jej profesorem; był ulubionym portrecistą królewskiego dworu; od 1737 do 1742 r. przebywał w Londynie; był twórcą wielu portretów znanych osobistości.

Loo Louis Michel (Vanloo), 1707–1771, malarz; uczeń swojego ojca Jeana-Baptisty w Turynie; uczeń paryskiej Akademii (w 1725 r. grand prix); od 1731 r. członek paryskiej Akademii królewskiej; w 1736 r. powołany do Hiszpanii jako malarz nadworny Filipa V; w 1752 r. dyrektor wydziału malarstwa i współzałożyciel Akademii St. Fernando w Madrycie; w 1752 r. powrócił do Paryża; namalował oficjalny portret Ludwika XIV i wiele innych portretów książąt i ważnych osobistości Europy.

**Luhn** (Luhne) Joachim, ok. 1640–1717, malarz; od 1668 r. w Hamburgu; w latach 1689–1692 nadworny malarz w Salzdahlum; w latach 1692–1708 piastował funkcję Starszego w *Maleramt* w Hamburgu; malował obrazy religijne, historyczne i portrety, które należą do jego najlepszych dzieł, m.in. obraz rodzinny z jego autoportretem.

**Lyen** (Leyen, Deslyens, Delyen, De Lyn, de Lien) Jacques François de, 1684–1761, malarz i rytownik; pochodził z Getyngi; uczeń R. van Audenarde'a w Gent i Largilliere'a w Paryżu; od 1725 r. członek Akademii Królewskiej; od 1728 r. malarz nadworny Ludwika XV; malował portrety i prawdopodobnie także przedstawienia historyczne i mitologiczne, wykonywał kopie z obrazów starych mistrzów.

**Małachowski** Jan, czynny w końcu XVII w., zakonnik jezuita, nie ma o nim żadnych dokładniejszych informacji.

**Mansfeld** Johann Ernst, 1739–1796, rytownik i grawer (stemple); uczeń J. Schmutzera i członek wiedeńskiej Akademii; rytował sceny figuralne i portrety wg własnych i obcych wzorów.

**Manyoki** Adam, 1673–1756, malarz przybyły z Węgier; portrecista; najpierw działał w Hamburgu; w latach 1703–1707 w Berlinie; od 1707 r. malarz nadworny Rakocznego II w Honnna na Węgrzech; w latach 1713–1723 nadworny malarz Augusta II; w 1723 r. w Wiedniu; w latach 1724–1731 działał na Węgrzech; w 1731 r. powrót do Drezna; od 1738 r. malarz nadworny Augusta III.

**Marcenay** (Demarcenay) de Ghuy Antoine de, 1724–1811, malarz, rzeźbiarz i rytownik amator; opublikował *Idée de la Gravure* z 60 swoimi sztychami (1764); założył *Salon de Collysée* (w 1776 r. jedna wystawa); w 1780 r. ukazał się zbiór jego 65 sztychów z lat 1745–1778.

**Marchi** Giuseppe, 1735–1808, malarz portrecista, ale uprawiał też mezzotintę; od 1752 r. osiadły w Londynie, dokąd przybył razem z J. Reynoldsem, znanym i cenionym twórcą licznych portretów, był jego współpracownikiem.

**Marées** (Desmarées) George de, 1697–1776, malarz portretowy; rodzina malarzy pochodziła z Francji, osiedliła się w XV i XVI w. w Holandii i w Niemczech; po śmierci rodziców wyjechał do Sztokholmu i od ok. 1720 r. działał jako samodzielny malarz; portretował wielu przedstawicieli szwedzkiej arystokracji; w 1724 r. opuścił Szwecję; przebywał w Amsterdamie, Wenecji, Norymberdze, w Monachium (otrzymał tam tytuł elektorskiego malarza nadwornego), Bonn, Würzburgu, Bambergu; malował głównie portrety, ale także obrazy ołtarzowe i miniatury

**Mariette** Jean, 1660–1742, malarz i rytownik w Paryżu, członek znanej rodziny rytowników i wydawców; rytował wg różnych malarzy, jak np. Poussin, G. Reni, van Dyck; jego portret wg A. Pesne'a.

**Marteau** Louis, ok. 1715 – ok. 1805 (lub wg innego źródła – 1789), malarz portretowy, pastelista; przybył do Warszawy za panowania Augusta III i został tu do końca życia, pobierał pensję od St. Augusta Poniatowskiego; w galerii króla znajdowało się ok. 60 obrazów jego pędzla, 19 zabrano do Petersburga, spalone w 1834 r. na rozkaz cara; reszta dzieł rozproszona; zachowały się ryciny wg jego obrazów.

**Massé Jean Babtiste**, 1687–1767, miniaturzysta, malarz i rytownik; uczeń Jouveneta i Chantillona; przyjaciel Voltaire'a; od 1717 r. członek Królewskiej Akademii; w latach 1720–1742 malował na puzderkach portrety Ludwika XV; w 1753 r. wydał dzieło *La grande Gallerie de Versailles et deux Salons qui l'accompagnent par Ch. le Brun* ilustrowane sztychami, król zakupił sporządzone do nich rysunki (53); w 1753 r. został mianowany przez króla *garde des tableaux*.

**Mechel Johann Jakob von**, 1764–1816, rytownik; bratanek i uczeń Christiana; czynny w Bazylei; studiował u J. R. Holzhalba w Zurychu i u G. Müllera w Stuttgarcie.

**Meissner Johann Heinrich**, około 1700–1770, rzeźbiarz niemiecki; pracował w kamieniu, buku, hebanie, kości słoniowej; najlepsze są jego małe figurki – akty kobiece i tematy mitologiczne; słabsze – duże figury; m.in. wykonał pomnik Augusta III w 1755 r. na Dworze Artusa w Gdańsku; jeden z niewielu rzeźbiarzy o większym znaczeniu w czasach rokoka.

**Mengs Anton Raphael**, 1728–1779, malarz; pochodził z Czech; od 1729 do 1740 r. mieszkał w Dreźnie; w latach 1741–1744 ze swoim ojcem Ismaelem przebywał w Rzymie, gdzie skończył studia i kopiował dzieła Rafaela i Michała Anioła; po powrocie do Dreznia mianowany nadwornym malarzem Augusta III; przebywał na zmianę w Dreźnie i w Rzymie; po 1751 r. zamieszkał ostatecznie w Rzymie; pod wpływem Winckelmanna pisał teoretyczne pisma o sztuce; w 1758 r. na dworze Karola VI w Neapolu, a potem, kiedy ten został królem Hiszpanii, mianowany nadwornym malarzem w Madrycie (przebywał też okresowo w Rzymie, Neapolu i Florencji); malował liczne portrety (jego malarski autoportret skopiował D. Cunego w technice miedziorytu) i wykonywał freski (królewski pałac w Madrycie i Biblioteca Vaticana).

**Mentzel Johann Georg**, 1677–1743, niemiecki rytownik; wykonywał portrety (m.in. Augusta II, J. H. Flemminga, Teresy Kunegundy, żony elektora Bawarii, córki Jana III Sobieskiego) i widoki.

**Meyer Johann Jacob**, 1684/85–1728, malarz portrecista; czynny w Bazylei.

**Meyer (Mayer) Matthias Johannes**, zmarł w 1737 r., pochodził z Lidzbarku Warmińskiego; uczył się malarstwa w Lidzbarku, a potem we Włoszech; wykonawca fresków m.in. w kościołach: w Kraszewie, w kościele Jezuitów w Świętej Lipce, w kaplicy katedry we Fromborku; do ryciny rytowanej przez J. G. Haida, przedstawiającej biskupa warmińskiego Krzysztofa Szembeka zaprojektował w 1734 r. wiele elementów, jak postacie alegoryczne, atrybuty biskupie, widok kościoła w Świętej Lipce, obramowanie architektoniczne dolnej strefy ryciny; jeden z głównych twórców ściennego malarstwa dekoracyjnego w Polsce.

**Meytens (Mytens) Martin van Mł.**, 1695–1770, portrecista, syn Martina St., ur. w Sztokholmie, zm. w Wiedniu; działał w Anglii, w Paryżu, Dreźnie, Wiedniu, we Włoszech (Rzymie, Neapolu, Florencji, Turynie, Mediolanie), w Sztokholmie; początkowo malował portrety na emalii, potem techniką olejną; większość swego życia spędził w Wiedniu, gdzie był ulubionym malarzem cesarzowej Marii Teresy; w 1759 r. został dyrektorem wiedeńskiej Akademii.

**Miger Simon Charles**, 1736–1820, rytownik; uczeń C. N. Cochina Mł. i J. G. Willego; od 1781 r. członek Akademii Królewskiej; wykonywał głównie miedzioryty reprodukcyjne m.in. w 1779 r. rytował portret L. M. Loo wg jego malowanego autoportretu.

**Minardi Tommaso**, 1787–1871, malarz, ilustrator i pisarz; działał w Rzymie, w 1819 r. został dyrektorem Akademii w Paryżu; w latach 1821–1858 uczył na Akademii św. Łukasza w Rzymie; malował też freski; wykonał m.in. rysunek do ryciny wykonanej przez Betteliniego przedstawiającej Stanisława Poniatowskiego, bratanka króla.

**Moitte Pierre Etienne**, 1722–1780, rytownik; uczeń Beaumonta; nosił tytuł *graveur du Roi*; od 1771 r. członek Akademii Królewskiej; wykonywał ilustracje do różnych wydawnictw, reprodukcją obrazów znanych malarzy oraz portretów.

**Montalegre Joseph de**, czynny ok. 1710–1732, niemiecki rytownik; rytował portrety i ornamenty; ok. 1710 r. działał we Frankfurcie, potem w Norymberdze; w 1715 r. był nauczycielem rysunku w Zittau i tam otworzył ok. 1732 r. szkołę rysunku.

**Moor Carel de**, 1656–1738, malarz rodzajowy i portrecista, rytownik; ojciec Carela Izaaka; uczeń G. Dou i F. van Mierisa; ceniony portrecista tego okresu; w 1714 r. otrzymał szlachectwo od cesarza Karola VI; rytował kilkanaście plansz graficznych (wg obrazu G. Dou i G. Schalckena oraz wg własnych projektów) i kilka mezzotint.

**Moor Carel Isaak de fil.**, ur. 1695, malarz rodzajowy i portrecista, rytownik; syn Carela; działał w Lejdzie i Paryżu; wykonał portrety profesorów do Sali Senatu uniwersytetu w Lejdzie.

**Morandi Giovanni Maria**, 1622–1717, portrecista i malarz historyczny; uczeń G. Biliverta; pochodził z Florencji, studiował w Rzymie, Modenie i Wenecji; od 1657 r. członek Akademii św. Łukasza, był jej prezydentem w 1671 i 1680 r.; bywał na dworze w Wiedniu, Neapolu i Florencji; malował portrety, obrazy religijne i freski.

**Mortimer John Hamilton**, 1740–1779, malarz angielski; uczeń m.in. T. Hudsona i J. Reynoldsa; od 1759 r. otrzymywał nagrody za swoje dzieła; specjalizował się w obrazach historycznych, a także przedstawiających sensacyjne wydarzenia (akcje piratów, bandytów); w 1774 r. został prezydentem Society of Artists of Great Britain; jego graficzny portret wg malarskiego autoportretu wykonał techniką mezzotinty Valentine Green w 1779 r.

**Müller C. H.**, czynny w połowie XVIII w., rytownik; jego imiona nie są znane; rytował portrety niemieckich książąt wg obrazów malarzy tego okresu; rytowane przez niego portrety znajdują się w diariuszu koronacyjnym Karola VII (też Augusta III).

**Müller David**, czynny w 1. połowie XVIII w., malarz portrecista, pochodził z Aschersleben; w 1708 r. działał w Berlinie, w latach 1710–1756 członek honorowy Akademii berlińskiej; w 1714 r. w Kassel; od 1715 r. w Dreźnie.

**Müller Gabriel**, zw. Kupetzky-Müller, ur. 1688, malarz; pochodził z Ansbach, zmarł w Norymberdze; uczeń i pomocnik Kupetzky'go w Wiedniu i Norymberdze; wg jego wzorów powstawały też graficzne portrety (m.in. w 1756 r. Martin Tyroff rytował wizerunek historyka i numizmatyka J. D. Köhlera).

**Musscher Michiel van**, 1645–1705, malarz i rytownik; uczeń m.in. Gabriela Metsu i Adriana van Ostade; w 1688 r. otrzymał obywatelstwo Amsterdamu; malował obrazy przedstawiające spotkania towarzyskie i portrety; sportretował m.in. cara Piotra I i wykonał mezzotintą swój autoportret w 1685 r.

**Mylius Jan Fryderyk**, czynny w latach 1729–1750, polski rytownik; pochodził z rodziny honderskiej osiadłej w Polsce; czynny najpierw w Gdańsku (tu miał się urodzić), w latach 1729–1730 w Warszawie, potem w Kodniu, gdzie pracował dla Fryderyka Sapiehy; w latach 1741–1744 mieszkał w Warszawie zatrudniony w pałacu Sapiehy przy ul. Zakroczymskiej.

**Negges Johann Simon**, ok. 1726–1792, rytownik (mezzotinty) i wydawca; członek Cesarskiej Akademii w Augsburgu; sporządził ryciny w rodzaju mezzotint J. E. Haida, głównie portrety, przeważnie wg obcych wzorów.

**Nilson Johannes Esaias**, 1721–1788, niemiecki miniaturzysta, rysownik i rytownik; od 1751 r. miał własne wydawnictwo; w 1764 r. mianowany nadwornym malarzem elektora Pfalzu; od 1766 r. członek Cesarskiej Akademii w Augsburgu; stosował często elementy dekoracyjne charakterystyczne dla sztuki rokoka, tzw. *rocaille*.

**Nonotte Donat (Donatien)**, 1708–1785, malarz historyczny, portrecista i rysownik; uczeń Lemoyne'a; od 1741 r. członek Akademii Królewskiej; od 1754 r. działał w Lyonie; malował plafony w kościołach i w pałacu wersalskim; jest autorem portretów różnych osobistości (m.in. rzeźbiarza Roberta de Lorraine) i dwóch autoportretów; rysował karty tytułowe i winiетки do jednego z wydań *Oeuvres de Louise Labé* (1762).

**Noortwyck Franz Joseph**, 1767–1788, malarz miniaturzysta; czynny w Koblencji, w 1784 r. *Cabinets-Miniaturmaler* arcybiskupa Trewiru Klemensa Waclawa; przebywał też w Mannheim (1787), Zweibrücken i Dürkheim.

**Nunzer Andreas**, czynny 1720–1740, miedziorytnik działający w Norymberdze; wykonywał portrety (w części wg własnych wzorów) i widoki; jego bratem był Engelhardt (zm. w 1733 r.) też działający w Norymberdze.

**Oberdörfer Johann Christoph**, ok. 1664–1724, niemiecki rytownik; pochodził z Augsburga, w Lipsku od 1720 r.; rytował portrety i widoki przeważnie do celów ilustracyjnych.

**Oertl (Ertl, Oerthel) Johann**, przełom XVII i XVIII, rytownik działający we Wrocławiu w latach 1688–1718.

**Orsolini Carlo**, ur. ok. 1710 r. w Wenecji, zm. ok. 1780, rytownik; rytował przedstawienia historyczne, portrety, winiетки i karty tytułowe.

**Otmar Elliger Mł.**, 1666–1735, malarz pochodzenia holenderskiego; uczeń G. Lairese'a; pod koniec XVII w. działał w Amsterdamie; ok. 1716 r. mianowany nadwornym malarzem elektora Moguncji.

**Oudry Jean Baptiste**, 1686–1755, malarz, ilustrator i rytownik; uczeń swego ojca Jacquesa A. M. Serre'a i N. de Largilliere'a; rozpoczął od malowania martwych natur, kwiatów i portretów; od 1719 r. członek Akademii Królewskiej; zmienił potem tematykę uprawianego malarstwa na krajobrazy, obrazy polowań i zwierzęta, ale nadal uprawiał portret; nadworny malarz Ludwika XV; od 1734 r. kierował manufakturą dywanów w Beauvais; pracował na zlecenie nie tylko króla Francji, ale też Szwecji, Danii oraz księcia Ch. L. von Mecklenburg-Schwerin.

**Pazzi Antonio (Pier Antonio)**, 1706– po 1766, rytownik; duchowny z Florencji; rytował portrety wg własnych projektów; wykonał cykl portretów artystów z florenckiej Galerii (*Serie di Ritratti dei Pitt...* 1752/62); szytchy reprodukcyjne.

**Pesne Antoine**, 1683–1757, francuski malarz osiadły w Berlinie; malarz historyczny i portrecista; kształcony w Paryżu; odbył podróż do Włoch; w 1710 r. na zaproszenie Fryderyka I osiedlił się w Berlinie; od 1711 r. był malarzem nadwornym Fryderyka I, potem Fryderyka Wilhelma I i Fryderyka II; jeden z najlepszych malarzy rokokowych Niemiec.

**Petit Gilles Edme**, ok. 1694–1760, rysownik i miedziorytnik; działał w Paryżu; uczeń J. Chereau; rytował wg własnych i obcych pierwowzorów (jego syn Gilles Jacques też był rytownikiem).

**Petit Gilles Jacques**, 1733–1771, rytownik, syn Gillesa Edme'a.

**Pfautz (Pfauz) Gottfried**, zm. w 1760 r., malarz, miedziorytnik i wydawca; tworzył w Ulm i Augsburgu; wykonywał widoki Ulm i Augsburga (wg własnych rysunków) i przedstawienia historyczne (wg obcych pierwowzorów).

**Pfeffel Johann Andreas Mł.**, 1715–1768, rytownik; uczeń i współpracownik swojego ojca; rytował portrety i krajobrazy; działał w Augsburgu.

**Pfeffel Johann Andreas St.**, 1674–1748, miedziorytnik i wydawca; uczeń Akademii w Wiedniu; najpierw działał w Wiedniu, potem w Augsburgu.

**Pfeiffer Carl Hermann**, 1769–1829, rytownik i miniaturzysta w Wiedniu; uczeń J. Ch. Branda; wykonał wiele rycin portretowych przedstawiających polskie osobistości, często rytował wg obrazów J. Grassiego; rycina przedstawiająca ks. Alberta Kazimierza została wykonana wg miniatury Isabeya, a Tekli Jabłonowskiej wg Grassiego.

**Philipp Johanna Dorothea** z d. Sysang, 1729–1791, rytowniczką, córka Johanna Christopha Sysanga; uczennica i pomocnica swojego ojca; rytowała najczęściej małe portrety książąt, uczonych, oficerów, także ilustracje do książek, winiетки, plany, medale; wg własnych rysunków wykonała 10 historycznych ilustracji do *Mesjasza* Klopstocka.

**Philips Jan Caspar**, ok. 1700 – ok. 1773, holenderski rytownik; działał w Amsterdamie; ulubioną jego techniką był miedzioryt punktowany; na jego obfitą twórczość składają się widoki, portrety, ilustracje do książek.

**Piazzetta (Piazetta) Giambattista**, 1682–1754, malarz; uczył się najpierw u swojego ojca, potem u Molinariego; od 1703 do 1711 w Bolonii, potem ponownie w Wenecji; malował obrazy religijne (też obrazy ołtarzowe) i portrety; wykonywał zamówienia dla różnych miast, m.in. zlecenie na obraz dla króla Polski (1743), dla galerii drezdeńskiej; w 1750 r. dyrektor akademii w Wenecji; sporządzał rysunki do grafik (np. dla swojego ucznia Marco Pitteri, do rycin Bartolozziego, Catiniego).

**Picart (Picard) Bernard**, 1673–1733, rytownik, rysownik i miniaturzysta; Francuz osiadły w Holandii; uczeń m.in. swego ojca Etienne'a; od 1696 r. w Holandii, w 1698 r. w Paryżu, w 1700 – w Szwecji; osiadł w Holandii, ale utrzymywał ożywione kontakty z Francją; wykonywał liczne ilustracje, portrety osób współczesnych i historycznych, wiele portretów wg medali; wśród jego prac są też mezzotinty; nie tylko sztychował, ale też sporządzał rysunki do grafik.

**Picart Etienne**, zw. „le Romain”, 1632–1721, rytownik, zwłaszcza portrecista; ojciec Bernarda; w latach 1655–1662 i w 1665 r. pobyt w Rzymie; w 1664 r. członek Akademii Królewskiej w Paryżu; od 1710 (?) r. w Amsterdamie.

**Pietesch Christian Daniel**, rytownik czynny w Królewcu w końcu XVII i na pocz. XVIII w.; wykonywał portrety, tezy, ekslibrysy, ilustracje do książek, weduty.

**Piotrowski Jan Onufry**, czynny w XVIII w., rytownik działający w Wilnie w latach 50. i 60. XVIII w.; wykonywał przedstawienia religijne.

**Poilly Nicolas Jean Babtiste**, ur. 1712– działał jeszcze w latach 60.; pochodził z paryskiej rodziny rytowników, handlarzy rycinami i wydawców; syn Jeana-Babtisty (1669–1728); rytował przeważnie portrety.

**Pool Juriaen II**, 1665 (1666)–1745, malarz, rytownik; działał w Amsterdamie; rytował portrety i malował obrazy alegoryczne.

**Pool Matthys**, 1670– ok. 1732, rytownik (miedzioryty i mezzotinty); dłuższy czas przebywał we Francji, a od 1700 r. w Amsterdamie; rytował cykle ilustracyjne i pojedyncze planse, często wg francuskich pierwowzorów; sporządzał portrety (często Francuzów) i ryciny o innej tematyce: bibilijnej i mitologicznej (m.in. wg G. de Laresse'a i B. Picarta).

**Posch Leonhard**, 1750–1831, modelarz w wosku, medalier, rzeźbiarz; w 1774 r. przybył do Wiednia; po ciężkiej chorobie ograniczył się do modelowania w wosku i do portretów; swoimi portretami w wosku zyskał uznanie wiedeńskiego dworu i wiedeńskiego towarzystwa; w latach 1793–1795 we Włoszech, potem powrót do Wiednia; najważniejszą z jego wczesnych prac jest portret Mozarta (1789); w 1803 r. osiedlił się w Berlinie; od 1816 r. członek berlińskiej Akademii; wczesny styl bardziej miękki niż późniejszy berliński, silniejszy w wyrazie; jego medalierska twórczość jest jakby pomostem między austriackim barokowym medalierstwem, a pracami D. d'Angersa.

**Preissler (Preißler) Georg Martin**, 1700–1754, rytownik, pochodził z norymberskiej rodziny malarzy i rytowników czeskiego pochodzenia; syn i uczeń Johanna Daniela; od 1737 r. dyrektor norymberskiej szkoły rysunkowej; rytował wg własnych i obcych wzorów portrety norymberskich urzędników; wprowadził do grafiki duży okazały portret w typie wizerunków Dreveta.

**Preissler (Preißler) Johann Justin**, 1698–1771, rytownik, pochodził z norymberskiej rodziny malarzy i rytowników czeskiego pochodzenia; syn i uczeń Johanna Daniela; w latach 1724–1731 we Włoszech; sporządzał rysunki antycznych posągów i gemm do publikacji kolekcjonera barona Ph. von Stoscha; od 1742 r. dyrektor norymberskiej Akademii i od 1754 r. szkoły rysunkowej; rysował i rytował portrety, architekturę i ornamenty; wg jego rysunków sztychowali m.in. P. A. Kilian, J. J. Haid, V. D. Preissler.

**Preissler (Preißler) Valentin Daniel**, 1717–1775, rytownik, pochodził z norymberskiej rodziny malarzy i rytowników czeskiego pochodzenia; syn Johanna Daniela; rytował portrety wg własnych i cudzych wzorów, chętnie w technice mezzotinty.

**Prixner Johann Gottfried**, ok. 1746–1819, rytownik; ur. podobno w Warszawie; zm. w Peszcie; posługiwał się językiem niemieckim; od ok. 1780 r. pracował w Warszawie, potem we Lwowie, działał też w Wiedniu (1790), Bratysławie (1796), Peszcie (od 1802); rytował portrety i ryciny dewocyjne; prawdopodobnie identyczny z niejakim J. G. Priekssnerem notowanym w Petersburgu.

**Püschel Johann Christian**, 1718–1771, rytownik niemiecki; syn Johanna Joachima, też rytownika; działał w Lipsku; wykonywał mapy, prospekty, ilustracje książkowe.



**Quinkhard Jan Maurits**, 1688–1772, malarz; uczeń m.in. Christoffela Lubienietzkiego i Nicolasa Verkolje; działał w Amsterdamie i czasowo w Utrechcie; malował głównie portrety, które były często kopiowane przez rytowników, np. malowany autoportret malarza został skopiowany w technice miedziorytu przez Pietera Tanjé w 1741 r.

**Radwański Andrzej**, 1711– ok. 1760, malarz i rytownik; działał w Krakowie.

**Rakowiecki Teodor**, czynny 1765–1780, rytownik; pracował w Berdyczowie i tam wydawał swoje sztuchy; prace datowane na lata 1765–1780.

**Ramsay Allan**, 1713–1784, malarz-portrecista i esseista; uczył się w Londynie i Edynburgu, potem w Rzymie; początkowo osiedlił się w Edynburgu; po dwu latach pobytu we Włoszech i w Londynie w 1767 r. został malarzem nadwornym króla Jerzego III; namalował wiele portretów rodziny królewskiej i osobistości dworskich; utrzymywał kontakty z Rousseau, Voltaire'em i Hume'em; wiele rycin portretowych powstało wg jego obrazów.

**Rasp Carl Gottlieb**, 1752–1807, niemiecki rytownik i miniaturzysta; uczeń L. Zucchiego; nauczyciel na Akademii w Dreźnie; rytował głównie portrety (wg A. Graffa, A. Pesne'a).

**Reclam Frédéric (Friedrich)**, 1734–1777, malarz i rytownik, pochodził z rodziny hugenockiej; w 1739 przesiedlił się do Berlina; był uczniem A. Pesne'a; przebywał przez pewien czas w Rzymie, gdzie tworzył studia z natury; od 1762 r. ponownie w Berlinie; był ulubionym portrecistą dworu; przyjaciel D. N. Chodowieckiego; od 1764 r. członek Akademii berlińskiej; charakterystyczne dla niego są portrety profilowe; wg jego rysunków rytowało wielu grafików.

**Rein Joseph Friedrich**, 1720–1785, rytownik (miedzioryt punktowany, maniera kredkowa i sangwinowa); uczeń swego ojca Melchiora; pracował w Augsburgu; wykonywał różnego rodzaju ilustracje i portrety.

**Reinhard Andreas Mł.**, 1715–1752, rytownik; syn i uczeń Andreasa St.; ur. w Kopenhadze, mieszkał w Augsburgu, a od 1740 r. we Frankfurcie nad Menem; rytował portrety, prospekty miejskie, winiетки.

**Reinhard Andreas St.**, ok. 1676–1742, rytownik; początkowo działał w Gießen, od 1699 r. mieszkał w Kopenhadze (krótkie pobyty w Hamburgu i Augsburgu), od 1726 na stałe w Augsburgu; rytował portrety różnych osobistości: panujących, urzędników, biskupów, pastarów.

**Restout Jean Mł.**, 1692–1768, malarz historyczny i portrecista; syn Jeana St.; od 1720 r. członek Akademii Królewskiej, w latach 1760–1763 jej dyrektor; malował obrazy religijne i mitologiczne; wykonał rysunki do gobelinów; nieliczne portrety.

**Richard Karl Friedrich Wilhelm**, ok. 1725–1770, niemiecki malarz portrecista i rytownik; wykonywał też pastele; rytował wg Ch. Fritscha, J. W. Haasa i malarzy starszych, jak np. D. Teniers.

**Richter Johann Adolf**, 1682–1768, niemiecki architekt; działał głównie w Weimarze, ale też w Dreźnie; wg jego rysunków rytował Ch. F. Boëtius.

**Ridinger Johann Elias**, 1698–1764, niemiecki malarz i rytownik; w Augsburgu uczeń G. Ph. Rugendasa; był też wydawcą grafiki; autor wielu obrazów i rycin wykonywanych wg

własnych rysunków i wg obrazów innych malarzy; portret J. E. Ridingera wg jego własnego rysunku rytował jego syn J. J. Ridinger w 1767 r.

**Rigaud (Rigault)** właściwie **Rigau y Ros** Hyacinthe François Honoré Mathias, 1659–1743, malarz francuski; uczył się w Montpellier, Lyonie i Paryżu, gdzie wstąpił do Akademii Królewskiej; za namową C. Lebruna zaczął uprawiać malarstwo portretowe i historyczne; w 1688 r. wykonał portret syna brata króla, co mu otworzyło karierę na dworze Ludwika XIV; portretował 5 królów i liczne osobistości dworskie; z jego dzieł wykonano ok. 500 sztychów.

**Rode Bernhard (Cristian Bernhard)**, 1725–1797, malarz i rytownik; m.in. uczeń A. Pesne'a; studyjny pobyt w Paryżu i we Włoszech (Rzym, Wenecja); od 1756 r. członek berlińskiej Akademii, a od 1783 jej dyrektor; artysta wszechstronny i bardzo płodny; sporządzał malowidła freskowe, obrazy historyczne, ołtarzowe, przedstawienia biblijne, portrety; wykonał wiele rysunków, przede wszystkim projekty do różnych kompozycji obrazowych; sporządził wiele akwafort ze swoich obrazów, a także rytowane projekty do reliefów, nagrobków i krajobrazów; ilustracje do książek.

**Roger L.**, miedziorytnik działający w Paryżu, rytował portrety do wydawnictwa *Collection Générale des Portraits de MM les Députés à l'Assemblée Nationale tenue à Versaille le 4 Mai 1789*; rytował też widoki (po 1787 r. w technice kolorowej akwatinty) i alegorie.

**Romanet Antoine Louis**, 1742 lub 1743– po 1810, rytownik, rysownik i prawdopodobnie miniaturzysta; uczeń J. G. Willego; czynny w latach 1765–1767 w Bazylei, a potem w Paryżu; rytował wg wzorów innych artystów.

**Rombstet (Romstet) Christian**, 1640–1721, niemiecki rysownik i rytownik; działał w Lipsku od 1671 r.; rytował portrety lipskich duchownych i profesorów oraz weduty.

**Rosbach Johann Friedrich**, czynny 1720–1728, rysownik i rytownik pochodzący z Berlina; w latach 1720–1728 działał w Lipsku; rytował m.in. wg E. G. Hausmanna, A. Manyokiego, J. Kupetzky'ego; potem miał pracować na Węgrzech.

**Roslin Alexander**, 1718–1793, szwedzki malarz portrecista; uczeń G. E. Schrödera i potem jego współpracownik w Sztokholmie; zaproszony na dwór brandenburski; w 1751 r. po pobycie w Rzymie udał się na dwór w Parmie, a w 1752 r. do Paryża; w 1753 r. mianowany członkiem Królewskiej Akademii; malował obrazy przedstawiające aktualne wydarzenia; tworzył liczne portrety członków rodziny królewskiej i dworu, a także wiele osobistości dworów: szwedzkiego, duńskiego, angielskiego, rosyjskiego, księstw niemieckich; wiele z jego obrazów jest znanych ze sztychów.

**Rossi lub de Rubeis Giovanni Jacopo, Girolamo I i II, Domenico**, XVII i 1. połowa XVIII w., prowadził zakład graficzny, wydawniczy i handel dziełami sztuki, czynny w Rzymie; dziełem wydanym w tym warsztacie był m.in. cykl portretów współczesnych kardynałów; pierwowzorami dla rycin były obrazy różnych malarzy, nie tylko włoskich, ale też francuskich działających w Rzymie, np. na Akademii św. Łukasza.

**Rotari Pietro Antonio**, 1707–1762, włoski malarz portretowy i historyczny; pochodził z Werony; uczył się w Wenecji i Neapolu; w 1734 r. wrócił do Werony i założył tam szkołę malarską; ok. 1750 r. wyjechał do Wiednia i stamtąd na zaproszenie Augusta III do Drezna;

w 1756 r. powołano go do Petersburga, gdzie otrzymał tytuł nadwornego malarza; w 1762 r. – pobyt w Kurlandii.

Roy (Leroy) Claude, ok. 1712–1792, francuski rytownik; działał w Paryżu; rytował portrety.

Rugendas Georg Philipp I, 1666–1742, niemiecki rytownik, malarz i wydawca; 1690 – Wiedeń, 1692 – Wenecja, 1693 – Rzym (studia); działał w Augsburgu, najpierw jako malarz, potem jako rytownik; obrazował bitwy, legendy i portrety; pracował często w technice mezzotinty.

Rugendas Jeremias Gottlob, 1710–1772, rytownik niemiecki; w 1743 r. był w Preßburgu; w 1753 – w Augsburgu; rytował widoki, obrazy historyczne i religijne wg wzorów innych malarzy, m.in. Preislera.

Salvador Carmona Manuel, 1734–1820, rytownik; w Paryżu w latach 1752–1763; w 1761 r. członek Królewskiej Akademii i *graveur du Roi*; w 1764 r. członek Akademii S. Fernando w Madrycie; rytował przedstawienia religijne, ilustracje książkowe, portrety; jeden z najbardziej znaczących hiszpańskich rytowników w XVIII w.

Sandart Jacob von, 1630–1708, niemiecki rysownik, rytownik i wydawca; sztuki rytowniczej uczył się w Amsterdamie u swego wuja, potem u Hondiusa w Gdańsku; był w wielu miastach: Wrocławiu, Wiedniu, Regensburgu i Norymberdze, gdzie objął kierownictwo nowej akademii malarskiej; stworzył ponad 400 portretów, ale też sceny historyczne, alegorie, mapy.

Sauerland Philipp, 1677–1762 lub 1760, ur. w Gdańsku, zm. we Wrocławiu (był tam od 1716 r.); ok. 1709 r. pracował kilka lat w Berlinie; malarz zwierząt i portrecista; na podstawie jego portretów rytowali m.in. J. Tscherning, J. Oertl.

Schauer (Schaur, Schauro) Franz Sebastian, czynny w latach 1746–1779, rytownik z Salzburga; w 1753 r. starał się bez powodzenia o stanowisko nadwornego malarza; rytował cykle ilustracyjne, karty tytułowe, ekslibrisy i liczne sztychy wg rysunków F. Lactanza Firmiana.

Schenau (wł. Zeissig), początkowo Schönau Johann Eleazar, 1737–1806, malarz; od 1749 r. kształcił się w Dreźnie u J. C. Beßlera, od 1756 r. w Paryżu (tam nazwał się *Schenau*), studiował na Akademii Królewskiej, pomagał mu rytownik J. G. Wille; od 1756 r. malował w Paryżu obrazy rodzajowe i portrety; z wielu jego obrazów sporządzano miedzioryty, które sprzedawano; od 1770 r. w Dreźnie, został dyrektorem szkoły malarstwa i rysunku przy wytwórni porcelany w Miśni; od 1774 r. profesor drezdeńskiej Akademii, potem dyrektor tej akademii początkowo wspólnie z G. B. Casanową, a od 1795 r. jedyny dyrektor tej uczelni; znana jest 1/4 jego obrazów (reszta zaginęła), głównie ze sztychów. W jego rodzajowych obrazach wpływ Chardina und Greuze'a; do 1775 r. jego twórczość cechuje rozwój artystyczny, potem nastąpił regres (obrazy hist.); także styl rokokowy, którym się posługiwał (m.in. bardzo dobry delikatny koloryt) został wyparty przez tendencje klasycystyczne.

Schenk (Schenck) Pieter, 1660–1713, rytownik, właściciel dużego warsztatu graficznego w Amsterdamie; Niemiec z pochodzenia; rytownictwa uczył się w Amsterdamie u G. Valcka i u A. Blootelinga; początkowo rytował mapy, potem portrety, sceny religijne, mitologiczne, alegoryczne, zwłaszcza techniką mezzotinty; robił też próby w technice miedziorytu kolo-

rowego; w jego warsztacie powstały liczne ilustracje do wielu ksiąg; liczba grafik sygnowanych przez niego lub jego warsztat opiewa na ok. 600.

**Schleich Johann Carl**, 1759–1842, ur. w Augsburgu, działał w Monachium; uczeń F. X. Jungwirtha i J. Mettenleitera; ojciec kilku rytowników; sporządzał ryciny reprodukcyjne.

**Schleuen Johann David**, czynny 1740–1774, niemiecki rytownik i wydawca; działał w Berlinie; od 1761 r. mieszkał w swoim domu „in der Königstadt am Graben”; ryciny podpisywał tylko „Schleuen sc.”; miał dwóch synów: Johanna Friedricha i Johanna Davida, którzy z nim razem pracowali, a od 1775 r. Johann Friedrich prowadził wydawnictwo.

**Schmidt Johann Friedrich**, czynny 1730–1785, rytownik z Rothenburga, od 1730 r. działał w Norymberdze; ilustracje do *Deliciae naturae selectae...*; dwa widoki Schweinfurtu; portrety.

**Schmidt Georg Friedrich**, 1712–1775, rytownik niemiecki, także pastelista; uczył się w berlińskiej Akademii; w 1737 r. w Paryżu, gdzie sporządził 20 portretów do dzieła *L'Europe Illustré*; od 1743 r. nadworny rytownik w Berlinie; w 1757 r. zaproszony przez carycę do Petersburga; od 1762 r. ponownie w Berlinie, gdzie był obok J. W. Meila i D. Chodowieckiego głównym przedstawicielem berlińskiej grafiki; rytował wg dzieł współczesnych, ale i starszych malarzy; w 1756 r. sporządził w technice mezzotinty swój autoportret.

**Schmidt (Smidt) Hanson**, zm. 1746, duński portrecista i malarz historyczny; zm. w Gdańsku; namalował portret gdańskiego pastora Daniela Gradiusa (znany z miedziorytu J. M. Bernigerotha).

**Schmutzer Jakob Matthias**, 1733–1811, malarz i rytownik; w Preszburgu pracował jako malarz; uczył się sztycharstwa u J. G. Willego w Paryżu; od 1766 r. ponownie w Wiedniu, a od 1767 r. nadworny rytownik; sporządzał sztychy m.in. wg Rubensa, rytował sceny religijne i mitologiczne oraz portrety (rytował autoportret C. W. E. Dietricha w 1765 r.).

**Schoonjans Anthoni**, ok. 1655–1726, malarz flamandzki; uczył się w Antwerpii; w 1674 r. przebywał w Rzymie; w 1693 r. osiedlił się w Wiedniu; od 1696 r. dużo podróżował: Kopenhaga, Berlin, Haga, Amsterdam; od 1695 r. nadworny malarz cesarza Leopolda; malował obrazy historyczne, religijne i portrety.

**Seidel (Seydel) Wilhelm** (Krzysztof Wilhelm), zm. w 1761 r., malarz-portrecista; cechu uczył się najpierw we Wrocławiu, potem studiował w Wiedniu, w latach 1734–1736 uczestniczył w konkursach; działał na Śląsku; zmarł we Wrocławiu; jego prace rozpowszechniły grafiki J. J. Haida, J. M. Bernigerotha i B. Strahowskiego.

**Sergent (Sergent-Marceau) Antoine François**, 1751–1847, akwarelista, rysownik, litograf i pisarz; uczeń A. de St-Aubin; podczas Rewolucji Francuskiej sprawował różne urzędy, jego zadaniem było często organizowanie różnych uroczystości; w 1795 r. uciekł do Szwajcarii; poślubił swoją uczennicę Marię Marceau; ponownie w Paryżu w latach 1797–1801, gdzie sprawował funkcję komisarza wojskowego lazaretu; wygnany w 1803 r. mieszkał odtąd za granicą (Wenecja, Mediolan, Turyn, Nicea). Wydał *Collection d. Portraits d. grands Hommes [...] grav. et impr. en coulors [...]*, Paris 1787/91; projektował kostiumy, rysował portrety (np. Woldemara von Löwendal).

**Silvestre Louis Mł.**, 1675–1750, malarz francuski; w 1693 r. podróż do Rzymu, otrzymał tam nagrodę św. Łukasza; w 1702 r. – członek paryskiej Akademii, a 1706 r. profesor; w 1716 r. zaproszony przez Augusta II do Drezna, został jego nadwornym malarzem i potem Augusta III, który go w 1741 r. nobilitował; w 1748 r. wrócił do Paryża i tam od 1752 r.

był dyrektorem Akademii; działał jako malarz historyczny i portretowy oraz jako dekorator; jego szczególną zasługą było propagowanie sztuki francuskiej w Niemczech.

**Silvestre Marie Catherine**, 1680–1743, malarka, córka Charles'a Herault'a, od 1703 r. żona Louisa de Silvestre'a.

**Silvestre Maria Maximilienne de**, 1708–1797, rysownicza; córka malarza Louisa de Silvestre'a; lektorka księżniczki Marii Józefy von Sachsen, żony Delfina Francji; w 1757 r. zrobiła dla niej kopię obrazu swojego ojca: *Zusammenkunft von Neuhaus*.

**Smissen Dominicus van der**, 1704–1760, malarz; działał w Altonii, Hamburgu, Londynie i Brunszwiku jako malarz nadworny; w Dreźnie w latach 40. XVIII w.; malował portrety, krajobrazy, martwe natury.

**Söckler Johann Michael**, 1744–1781, rytownik; kształcił się w Monachium u F. X. Jungwirtha, z którym także potem współpracował; osiadł w Monachium, miał koncesję na handel obrazami i tytuł miejskiego rytownika, w 1777 r. został wymieniony jako elektorski rytownik; prowadził też wydawnictwo; rytował przedstawienia religijne, prospekty i mapy; ilustracje książkowe, frontispisy i winietki, portrety, a nawet grafikę użytkową; wymieniany jest portret Wacława Klemensa wykonany z okazji jego prymicji w 1764 r.

**Solimena Francesco**, 1657–1747, włoski malarz i architekt; jego zleceniodawcami byli dostojnicy świeccy i duchowni, książęta włoskich państw, niemieccy cesarze, a także dwory francuski i hiszpański; zdołał kaplice, kościoły i pałace freskami, malował obrazy o różnej tematyce (historyczne, religijne, alegoryczne); jest także autorem wielu portretów; jego graficzny autoportret wykonał wg obrazu J. G. Bergmüllera J. J. Haid; wykonywał również projekty architektoniczne.

**Sondermeyer (Sondermayr) Simon (Sigismund)**, czynny w 2. ćwierci XVIII w., „elektorski koloński nadworny rytownik”; działał w Augsburgu; wykonał m.in. ilustracje do *Vita S. Stanislai Kostka*, Dillingen 1727; rytował także portrety.

**Span Joseph Ignatius**, zm. prawdopodobnie w 1772 r., malarz nadworny w Gotha (Altenburg); malował portrety różnych osobistości; sygnował bez imienia, najczęściej „Span pinx”.

**Spitzel (Spizel) Gabriel**, 1697–1760, portrecista (malarz i rytownik); działał w Augsburgu, potem w innych miastach (Gera, Halle, Berlin); rytował portrety wg własnych obrazów i także wg obcych wzorów; zachowało się też kilka jego rysunków.

**Stech Andreas**, 1635–1697, malarz; w 1653 r. przeniósł się z rodziną do Gdańska, tam uczył się u A. Boya; w 1667 r. został obywatelem Gdańska; tworzył obrazy religijne do kościołów, malował martwe natury, kwiatowe bukiety; był też autorem obrazów o treści mitologicznej; wykonał liczne portrety gdańskich patrycjuszy, wiele z nich posłużyło jako wzory do miedziorytów wykonanych przez znanych rytowników nawet już po śmierci malarza na początku XVIII w.

**Stein Theodor Friedrich**, 1730–1786, niemiecki malarz miniatur i pasteli; działał w Hamburgu; wiele z jego dzieł jest znanych ze sztychów sławnych rytowników, jak J. C. G. Fritsch, J. M. Bernigeroth, J. C. Philips.

**Stölzel (Stoelzel) Christian Friedrich**, 1751–1816, rytownik i rysownik; uczeń G. Canale na drezdeńskiej Akademii; pierwszą jego większą pracą był *Idealistyczny krajobraz* wg

C. W. E. Dietricha; uprawiał miedzioryt portretowy (portretowany ujęty najczęściej w półpostaci w owalnym obramowaniu, m.in. portret poznańskiego bpa Młodziejowskiego wg. L. Marteau z 1778 r.); rytował wg znanych malarzy, także ryciny o charakterze rodzajowym; wykładał technikę miedziorytu na Akademii w Dreźnie; stosował *novum* owego czasu (rodem z Anglii) miedzioryt punktowany i to w różnych kolorach (czerni i sangwina).

Stör Johann Wilhelm, czynny 1727–1755, rytownik i rysownik w Norymberdze; do jego najwcześniejszych miedziorytów należą portrety; rytował także ryciny o treści alegorycznej, norymberskie widoki i ilustracje do książek.

Strachowski (Strahowsky) Bartholomeus, Florianus, Johann Bartholomeus, Johann Benjamin, 1719–1788, rodzina rytowników mająca swój warsztat we Wrocławiu; ich prace to głównie miedzioryty, czasem akwaforty; ojciec i synowie pracowali wspólnie, poziom artystyczny ich dzieł jest podobny, często sygnowali swoje ryciny (ale nie zawsze) tylko nazwiskiem; ich prace to prawie wyłącznie ilustracje do wydawnictw; duża produkcja tego warsztatu obejmowała portrety (mieszczanie śląscy, duchowni, urzędnicy) i wizerunki postaci historycznych, i także ryciny hagiograficzne; zakresem swojej działalności objęli nie tylko Śląsk, ale prawie całą Rzeczpospolitą.

Stridbeck (Striedbeck) Johann III, 1707–1772, niemiecki rysownik i rytownik; syn Johanna Mł. II; działał w Augsburgu, Straßburgu i Bazylei; rytował portrety, widoki i ekslibrys.

Surmacki Jan, czynny w 1. połowie XVIII w., polski rytownik; znane są jego ryciny o tematyce religijnej (3) i 11 ilustracji do dzieła Jana Fr. Sapięhy *Adnotationes historiae...* z 1730 r., wśród nich wizerunek Augusta II.

Surugue (de Surgis) Louis, 1686–1762, rytownik francuski; studiował w Paryżu i u B. Picarta w Amsterdamie; od 1735 r. członek zwyczajny Akademii; m.in. używał tytułu *graveur de Sa Majesté*; sporządzał ryciny reprodukcyjne.

Surugue Pierre Louis, 1716–1772, rytownik francuski, syn Louisa; członek paryskiej Akademii Królewskiej od 1747 r.; nobilitowany przez papieża; wykonywał ryciny reprodukcyjne.

Sysang Johann Christoph, 1703–1757, niemiecki rytownik; uczeń M. Bernigerotha ok. 1718 r.; od 1724 r. podróżował: Halle, Drezno, Praga, Lipsk, gdzie osiadł; autor wielu portretów (najczęściej nie podawał nazwiska malarza, wg którego obrazu rytował) i historycznych miedziorytów do książek i dworskich kalendarzy.

Tanjé Pieter, 1706–1761, rytownik; od 1727 r. w Amsterdamie; pracował głównie wg obcych wzorów; rytował karty tytułowe, winietki, ilustracje książkowe, sceny obyczajowe i także portrety (wg obrazów współczesnych malarzy wykonał ok. 100 graficznych portretów).

Tarasewicz (Tarasowicz) Aleksander, 2. połowa XVII i początek XVIII w., rytownik działający w Rzeczypospolitej, kształcił się w Augsburgu u braci Kilianów; czynny w Hłusku (ok. 1672–1675), Wilnie i Kijowie, od ok. 1688 r. w ławrze pod zakonnym imieniem Antoniego; rytował: tablicę genealogiczną rodu Połubińskich, tezę z wizerunkiem arcybiskupa Żochowskiego, portrety: Michała Kazimierza Paca, Tomasza Piaseckiego, Łazarza Baranowicza, K. K. Kłokockiego i inne oraz tezy, wizerunki świętych i herby.

Tarasewicz (Tarasowicz) Leon, koniec XVII i początek XVIII w., rytownik, brat Aleksandra; uczeń Kilianów w Augsburgu; czynny w Moskwie i Kijowie; rytował portrety np. księ-

cia Radziwiłła, Szeremietiewa, przedstawienia współczesnych wydarzeń (*Wjazd Piotra I do Azow?*), wizerunki świętych oraz ilustracje książkowe.

**Tardieu** Jacques Nicolas, 1716–1791, rytownik; pochodził ze znanej rodziny paryskich rytowników; od 1749 r. członek Akademii Królewskiej; *graveur du Roi* i nadworny rytownik elektora Clemensa Augusta von Köln; jest autorem wielu portretów m.in. Ludwika XIV wg obrazu van Loo, Marii Leszczyńskiej wg Nattiera, malarza J.-B. Oudry wg Largilliere'a i rzeźbiarza R. Le Lorraina wg Donata Nonotte'a.

**Theil** Johann Gottfried Benedict, 1745–1797, niemiecki malarz teatralny; uczeń Akademii w Bayreuth; działał w Dreźnie w służbie saskiego elektora; w 1781 r. urządził w Dreźnie uroczystości z okazji zaślubin.

**Thoenert** (Thönert) Medardus, 1754–1814, rytownik niemiecki; uczył się na Akademii w Lipsku, był uczniem Oesera i Geysera; wykonywał miedzioryty do różnych publikacji, winietki, karty tytułowe, portrety; posługiwał się także miedziorytem punktowanym.

**Thomassin** Simon Henri, 1687–1741, rytownik francuski, uczeń swojego ojca Simona i B. Picarta, któremu towarzyszył do Holandii, pracował tam w latach 1710–1713; od 1728 r. członek paryskiej Królewskiej Akademii; rytował wizerunki panujących (Fryderyka V duńskiego, Ludwika XIV, cara Piotra Wielkiego wg własnego rysunku); rytował portret rzeźbiarza Jeana Thierry wg obrazu N. de Largilliere'a; wykonywał sceny religijne, mitologiczne, winietki, ilustracje do książek.

**Thomschansky** (Tomszański) Johann Georg, zm. 1727, malarz portrecista działający we Wrocławiu; namalował m.in. *Apoteozę cesarza Leopolda I* dla ratusza we Wrocławiu; wg jego portretów sztychował J. Tscherning i inni rytownicy.

**Thurneysen** (Thourneyser) Johann Jacob St., 1636–1711, rytownik pochodzący z Bazylei, żonaty z Francuzką; czynny w wielu miastach: Lyonie, Turynie, Bazylei, w Wiedniu na cesarskim dworze; w 1697 r. przez Pragę, Norymbergę i Augsburg wrócił do Bazylei; rytował portrety, alegorie, herby, karty tytułowe (razem ok. 350 plansz); od 1695 r. pracował razem ze swoim synem o takich samych imionach.

**Tischler** Anton, 1721–1780, rytownik, urodził się i zmarł w Wiedniu; studiował w Dreźnie, Berlinie i Paryżu; rytował wg G. Dou, G. Lairese'a, P. Liona i H. de la Pegna.

**Tocqué** Louis, 1696–1772, malarz-portrecista; uczeń swojego ojca, potem Akademii Królewskiej i J. M. Nattiera; od 1734 r. członek Akademii; w latach 1756–1758 pobyt na dworze w Petersburgu, a potem w Kopenhadze; po powrocie mieszkał w Luwrze; czynny artystycznie do 1762 r.; początkowo malował kopie z obrazów innych malarzy; w swoich dziełach przedstawiał członków rodziny królewskiej, osobistości dworu rosyjskiego, niemieckiego, kopenhaskiego; namalował portret swojego przyjaciela J. B. Massé, wg którego J. G. Wille sporządził miedzioryt.

**Torelli** Stefano, 1712–1784, malarz i rytownik; uczył się w Neapolu; w 1740 r. w Bayreuth, w tym samym roku zaproszony przez Augusta III do Drezna, gdzie wykonywał obrazy ołtarzowe, portrety dworskich osobistości, malarstwo plafonowe w dworskim kościele i w pałacu Brühla; w 1761 r. działał w Lubece, a w 1762 r. został mianowany profesorem na Akademii Sztuki w Petersburgu, gdzie żył do śmierci, będąc ulubionym portrecistą Katarzyny II.

**Trattner Johann Thomas**, 1717–1798, drukarz i wydawca książek i rycin, być może też rytownik; 1764 nobilitowany; zmarł w Wiedniu.

**Trockiewicz Teofil**, 2. połowa XVIII w., rytownik polski; działał we Lwowie w 2. połowie XVIII w.; rytował głównie ryciny dewocyjne.

**Trouvain Antoine**, 1656–1708, rysownik, rytownik, wydawca; działał w Paryżu; w 1707 r. został członkiem Akademii; sztyczował portrety (m.in. malarza J. B. Jouveneta III wg jego autoportretu); wykonywał ryciny historyczne przedstawiające również aktualne wydarzenia (dużego formatu; m.in. wg Rubensa, Poussina, Coypela), zamieszczane często w almanachach.

**Troy François de**, 1645–1730, malarz francuski; działał w Paryżu, gdzie został najpierw członkiem, potem profesorem, dyrektorem i w 1722 r. rektorem Akademii; początkowo malował obrazy historyczne, potem portrety licznych dworskich osobistości; uważany za jednego z wybitnych malarzy w epoce Ludwika XIV (obok Largilliere'a i Rigauda); szczególnie ceniony jako portrecista kobiet.

**Trzechniak (Thresnak, Tressniak) Daniel**, czynny w latach 1718–1736, malarz religijny i portrecista; Czech z pochodzenia; od 1719 r. członek cechu w Pradze; w latach 1718–1736 działał w Pradze, Wrocławiu i Wiedniu; ryciny wg jego dzieł rytował J. M. Bernigeroth.

**Tscherning Andreas**, koniec XVII w., malarz, wzmiankowany w 1677 r.; syn Davida i brat Johanna, który sporządził kilka portretów wg jego obrazów.

**Tscherning Johann (Jan)**, 1650–1732, rytownik, syn Davida, także rytownika; ur. w Krakowie; jako młody artysta zadebiutował w Brzeżu pod koniec lat 60.; był we Wrocławiu, Ołomuńcu, Królewcu i podobno w Ratyzbonie; osiedlił się i założył rodzinę w Brzeżu; twórczość Jana była w dużym stopniu kontynuacją dzieła jego ojca, syn rozszerzył jeszcze kontakty ojca, utrzymywał je nie tylko z Krakowem; jego ryciny znajdują się w dziełach wydawanych w Częstochowie, Kaliszu, Poznaniu, Lesznie, Warszawie, Toruniu, Gdańsku, Królewcu; swoimi rycinami ilustrował wyłącznie książki; w jego twórczości dominował portret, liczne są wizerunki osobistości polskich; także wizerunki świętych i karty tytułowe.

**Tyroff Martin**, ur. 1704, rytownik, rysownik i wydawca; pochodził z norymberskiej rodziny grafików; jego działalność obejmuje portrety, prospekty, heraldykę, alegorię, przedstawienia religijne i ilustrację książkową, w tej ostatniej miał największe osiągnięcia.

**Valck (Valk) Georg**, 1651/52–1726, malarz, rytownik, kartograf, handlarz dziełami sztuki; w latach 1672–1675/76 pracował w Londynie; miał swoje wydawnictwo w Amsterdamie; w 1696 r. współpracował z P. Schenkiem wydając mapy; rytował mapy, przedstawienia religijne i rodzajowe, portrety wg pierwowzorów różnych artystów (N. Verkolje, P. Lely).

**Vallée Simon**, 1680– ok.1730; ur. w Paryżu; uczeń P. Dreveta; rytował portrety, przedstawienia figuralne, alegoryczne, mitologiczne i krajobrazy wg pierwowzorów różnych malarzy.

**Vangelisti (Vangelisty) Vincenzo**, 1744 (1738?)–1798, miedziorytnik; uczeń I. Hugforda we Florencji (1761–1766), J. G. Wille'go w Paryżu; profesor florenckiej Akademii; od 1790 r. kierownik szkoły rytowników na *Acc. di Brera* w Mediolanie; pracował rylcem, ale uprawiał także miedzioryt punktowany i manierę kredkową; rysował też tuszem; rytował portrety wg obrazów znanych malarzy, wykonywał ilustracje książkowe i przedstawienia alegoryczne; popełnił samobójstwo, niszcząc wcześniej swoje płytki rytownicze.



**Verhelst (Verelst)** Egid Mł., 1733–1818, niemiecki rytownik; kształcił się w Augsburgu, Stutgarcie i Paryżu; od 1765 r. w Mannheim; od 1802 r. w Monachium; wykonywał głównie miedzioryty portretowe, m.in. miniaturowe portrety jako tytułowe winietki, ilustracje.

**Verkolje** Nicolaas, 1673–1746, holenderski malarz i rytownik; pochodził z Amsterdamu; malował portrety, sceny mitologiczne, obrazy rodzajowe, także plafony; jego mezzotinty były bardzo cenione.

**Vertue** George, 1684–1756, rysownik, rytownik, kolekcjoner i teoretyk sztuki; mieszkał i działał w Londynie; protegowany przez G. Knellera; od 1711 r. członek Akademii; rytował liczne portrety angielskich notabli, częściowo wg pierwowzorów takich malarzy jak G. Kneller, H. Holbein, van Dyck i in.; wykonywał też widoki architektoniczne.

**Viero (Viaro)** Teodoro, 1740–1819 lub 1821, włoski miniaturzysta, rytownik i wydawca w Wenecji; rytował wg własnych rysunków i wzorów znanych malarzy.

**Vigée (Viger)** Louis, 1715–1767, malarz portretowy (ojciec E. Vigée-Lebrun); od 1743 r. członek paryskiej Akademii św. Łukasza; malował liczne olejne i pastelowe portrety.

**Vivien** Joseph, 1657–1734, malarz portrecista; kształcił się w Paryżu; w 1704 r. był w Brukseli, w 1706 i 1710 w Monachium, w 1712 w Paryżu; w 1716 r. przybył do Monachium i wstąpił na służbę elektora Maksymiliana Emanuela Bawarskiego i jego brata elektora Josepha Clemensa von Köln; potem znowu w Paryżu, w Münsterze; od 1723 r. posiadał atelier w Paryżu; był głównie pastelistą, jako pierwszy malował w tej technice portrety całopostaciowe.

**Vogel** Bernhard, 1683–1737, niemiecki malarz, rysownik i rytownik; uczeń Ch. Weigela i E. Ch. Heissa; działał najpierw w Augsburgu, w latach 1735–1537 w Norymberdze; od 1736 r. ponownie w Augsburgu; pracował głównie techniką mezzotinty, wykonał wiele cennionych portretów wg dzieł znanych współczesnych malarzy.

**Volpato** Giovanni, 1733–1803, rytownik; pochodził z Bassano, był tam uczniem *Calcografia Rimondini* w latach 1760–1762; potem udał się z Bartolozzim do Wenecji, gdzie rytował portrety i weduty; od 1772 r. w Rzymie; uprawiał akwafortę i suchą igłę; rytował portrety i ilustracje do różnych dzieł; sygnował swoje dzieła „Jean Renaud”; jest autorem m.in. portretu G. B. Morgagniego, lekarza anatoma i patologa (1762).

**Vorsterman** Lucas I, 1595–1675, rytownik flamandzki; został mistrzem w Antwerpii w 1619–1620, od 1620 r. obywatel Antwerpii, pracował dla Rubensa; działał w Anglii od 1624 do 1630 r., potem ponownie w Antwerpii; rytował 28 ilustracji do *Iconographie* A. van Dycka; wykonywał ryciny wg pierwowzorów współczesnych malarzy jak Rubens, van Dyck, G. Seghers, A. Brouwer i dawnych jak Rafael, Holbein P. Bruegel; miał wielu uczniów.

**Vorsterman** Lucas II, ur. 1624, rytownik flamandzki; syn Lucasa IV; został mistrzem w Antwerpii w latach 1651–1652; rytował pojedyncze plansze wg van Dycka i Rubensa, liczne ryciny do D. Teniersa *Theatrum pictorium* i krajobrazy wg J. Peetersa do różnych wydawnictw.

**Wandelaar** Jan (Joannes), holenderski malarz i rytownik; rytował wg własnych rysunków plansze do dzieł o anatomii; malował całopostaciowe pastelowe portrety; J. Houbraken sporządził ryciny z malowanych przez niego portretów amsterdamskich burmistrzów; rysował

także portrety czarną i czerwoną kredką częściowo wg własnych, a częściowo wg obcych wzorów; sam też rytował portrety i ryciny o innej tematyce.

**Weidemann Friedrich Wilhelm**, 1668–1750, malarz niemiecki; kształcił się u G. Knellera w Londynie; od 1702 r. malarz nadworny króla Prus; wykładał na berlińskiej Akademii; bardzo ceniony przez Fryderyka Wilhelma I; portretował głównie rodzinę króla pruskiego, ale malował też krajobrazy; wg jego obrazów rytowali G. P. Busch, J. J. Haid, A. B. König i in.

**Weidmann Moritz Georg** Mł., 1686–1743, niemiecki wydawca; od 1728 r. w jego wydawnictwie wydano: *Königlich Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Hoff- und Staats-Calendar auf das Jahr 1928*.

**Weidner Johann**, 1628–1706, niemiecki rysownik i portrecista w Augsburgu.

**Weigel Christoph** Mł., 1654–1725, niemiecki rytownik i wydawca; portrecista, szczególnie lubił mezzotintę; do 1691 r. czynny w Wiedniu, potem w Augsburgu i od 1698 r. w Norymbdze; założył Kunst- und Buchhandlung.

**Wentzel Johann Friedrich** St., 1670–1729, niemiecki malarz i rytownik; kształcił się na koszt elektora brandenburskiego we Włoszech w latach 1698–1700; po powrocie mianowany nadwornym malarzem; ilustrował ceremonię koronacji Fryderyka I na króla Prus; po śmierci monarchy przybył do Drezna, miał pracować u boku architekta Pöppelmana przy dekoracji wznoszonych budowli, ale nie podobał się Ch. Wackenbarthowi.

**Werff van der Adriaen**, 1659–1722, malarz; uczył się w Rotterdamie i tam się usamodzielił; w 1696 r. został nadwornym malarzem elektora Johanna Wilhelma von Pfalz; realizował liczne zamówienia tamtejszego dworu na portrety; malował też obrazy biblijnej mitologicznej i idyllicznej treści oraz wizerunki Madonny; próbował również swych sił jako architekt i rytownik (mezzotinty); jego dziełem jest m.in. *Alegoria mecenatu elektora J.W. von Pfalz* z 1716 r.

**Werner (Hayd-Wernerin) Anna Maria** z d. Haid, 1688–1753, niemiecka rysowniczką i miniaturzystką; od 1705 r. żona malarza Christoha Josepha I Wenera; czynna najpierw w Berlinie, gdzie wykonała wiele miniatur portretowych; od 1721 r. na dworze w Dreźnie; znanych jest jej wiele rysunków, zwłaszcza ze sztychów znanych rytowników, jak M. Bernigeroth, J. G. Wolfgang, L. Zucchi; jej mąż był saskim malarzem nadwornym, a syn Christoph Joseph II polskim malarzem nadwornym (od 1778 r. w Warszawie).

**Werner Christian Joseph I**, ok. 1670–1750, malarz portrecista, też miniaturzysta; od 1705 r. mąż rysowniczką Anny Marii, ich synem był Christoph Joseph II; w 1732 r. mianowany saskim malarzem nadwornym; znane są portrety J. Tscherninga wg jego rysunków.

**Werner Christan Joseph II**, zm. 1778, malarz i miniaturzysta, syn Christiana Josepha I i Anny Marii; był uczniem swojej matki; został malarzem nadwornym króla polskiego; zmarł w Warszawie.

**Westphal Philipp**, ok. 1610– ok. 1680, malarz czynny w Królewcu; w 1647 r. wykonał malowidła do rzeźbionego ołtarza św. Barbary w Löbenich; ok. 1650 r. namalował portret poety Simona Dacha (graficzny portret z tego obrazu jest dziełem W. P. Kiliana z 1730 r.).

**White Robert**, 1645–1703, angielski rysownik i rytownik; portrecista, autor ok. 400 portretów wykonywanych najczęściej wg własnych rysunków, ale też obrazów innych artystów, jak np. G. Kneller.

**Whood Isaac**, 1689 (?) –1752, malarz portrecista; zręczny naśladowca G. Knellera; malował liczne portrety rodziny swojego mecenasa księcia of Bedford, Russellów i Spencerów oraz wielu innych osobistości; jego kobiece portrety należą do najlepszych w tym okresie; rysował też portrety kredką.

**Wille (wł. Will) Johann Georg**, 1715–1808, rytownik; pierwsze próby w technice malarstwa; pracował jako grawer w Gießen, gdzie ozdabiał strzelby motywami roślinnymi i scenami z polowań; w Paryżu zaczął amatorsko uprawiać miedzioryt; dostał zlecenie na rytowanie portretów francuskich królów (opubl. w *L'Europe illustré*); sporządził dwa portrety wg obrazów N. de Largilliere'a i zwrócił na siebie uwagę Rigauda, który powierzył mu prace reprodukcyjne; popierał go także rytownik J. Daullé, a także jego rodak G. F. Schmidt; w 1761 r. stał się członkiem Akademii Królewskiej w Paryżu, należał też do innych akademii europejskich; był nadwornym rytownikiem króla Francji, Danii i cesarza; działał jako handlarz sztuki, organizował aukcje, zbierał dzieła sztuki; w 1786 r. urządził publiczną sprzedaż swoich sztychów; w czasie rewolucji stracił dobytek, zmarł ociemniały i w nędzy.

**Willman Michael Lucas Leopold**, 1630–1706, malarz sztalugowy, freskant i grafik; kształcił się w Holandii i Flandrii; działał w Pradze, Berlinie; w latach 1657–1658 malarz nadworny Fryderyka Wilhelma I; od 1660 r. czynny na Śląsku; w jego twórczości portretowej widoczny wpływ Rubensa; twórca wszechstronny jeśli chodzi o tematy jego twórczości: przedstawienia religijne, mitologiczne, krajobrazy, portrety; miał wielki warsztat w Lubiążu (tam zmarł).

**Winter (Windter) Johann Wilhelm**, 1696–1765, niemiecki rytownik i rysownik; najwcześniejsza jego praca datowana na 1719 r. (prospekt i zarys Ansbach); głównie portrecista (styl: od regencji, przez rokoko, ku klasycyzmowi); ok. 1740 r. działał głównie w Ansbach, Bayreuth, Kulmbach i Norymberdze (od początku lat 30.); najczęściej rytował wg wzorów innych artystów; jeden z najlepszych grafików portretowych XVIII w.; portret Johanna Baptysty Homanna należy do jego najlepszych dzieł.

**Wolf (Wolff) Jeremias**, 1663–1724, niemiecki rytownik i wydawca; działał w Augsburgu.

**Wolf Ludwig**, 1776–1832, niemiecki rysownik i rytownik, syn rzeźbiarza; uczył się początkowo sztuki rzeźbiarskiej na Akademii berlińskiej, ale potem, realizując zamówienia, rysował konie (kredką, sepią) i sceny wojskowe; wg jego rysunków sztychowali J. F. Bolt, D. Berger, J. J. Krethlow.

**Wolfgang Andreas Matthäus**, 1660–1736, rytownik pochodzący z Chemnitz, czynny w Augsburgu, syn Georga Andreeasa, brat Johanna Georga, ojciec Christiana i Gustava Andreeasa; kształcił się w Anglii; w 1684 r. wracając z Anglii (z bratem) został pojmany przez korsarzy i sprzedany w niewolę, uwolniony ok. 1791 r. (prawdopodobnie wykupiony) wrócił do Augsburga; rytował głównie portrety np. wg A. Pesne'a, także bitwy w których dowodził ksiądz Eugen (wg własnych rysunków) i widoki architektoniczne.

**Wolfgang Johann Georg**, 1662–1744, niemiecki rytownik; pochodził z Augsburga; w 1704 r. zaproszony razem z Ch. Heissem do Berlina w celu sporządzenia sztychów z koronacji króla

Prus; czynny w Berlinie; portrecista; rytował portrety wg obrazów znanych rysowników jak A. M. Werner lub malarzy np. A. Pesne.

Wortmann Christian Albrecht, 1680–1760, niemiecki rytownik; od ok. 1708 do 1717 r. w Berlinie, uczeń J. F. Wolfganga; do 1723 r. pracował w Kassel jako nadworny rysownik; od 1723 r. w Lipsku (uczył się u C. F. Boëtiusa); od 1724 r. w Dreźnie, a w latach 1731–1745 w Petersburgu; rytował portrety, często wg obrazów Silvestre'a.

Wüst Carl Ludwig, około 1716–1785, niemiecki rytownik, początkowo czynny w Norymberdze; uczeń J. M. Preislera; razem z nim i M. Keylem pojechał do Kopenhagi; od 1754 r. w Dreźnie pracował razem z Keylem przy reprodukowaniu królewskiej Galerii Obrazów i galerii Brühla.

Ziegler Zachariasz, 1708–1781, malarz portrecista; pochodził z Wittenbergi, potem czynny w Szwabii, od 1773 r. we Wrocławiu.

Zimmermann Joseph Anton, 1705–1796, niemiecki rytownik; ur. w Augsburgu, w 1749 r. osiedlił się w Monachium; w 1750 r. pracował w tamtejszej fabryce porcelany; w 1753 mianowany elektorskim rytownikiem nadwornym; wykonał ok. 150 portretów bawarskich książąt i księżniczek, poza tym rytował sceny historyczne, alegoryczne, herby, prospekty, ilustracje do kalendarzy.

Zucchi Andrea, 1679–1740, włoski malarz-dekorator i rytownik; stosował technikę suchej igły i mezzotintę; rytował weduty weneckie; w 1726 r. powołany na dwór drezdeński, gdzie działał jako malarz teatralny; przekazy wymieniają jego prace aż do 1738 r.

Zucchi Lorenzo, czynny w latach 1730–1755, rytownik włoski; przybył do Drezna ze swoim ojcem Andream w 1738 r.; w 1764 r. mianowany profesorem Akademii w Dreźnie; pracował jako ilustrator, sztychował wiele dzieł z Galerii Drezdeńskiej; wykonywał liczne portrety; w 1750 r. rytował drzewo genealogiczne rodu Brühlów.

Zylvelt Anthony van, ur. ok. 1460 r.; czynny 1665–1695, rysownik i rytownik; pracował w Amsterdamie, a w 1690 r. przeniósł się do Leydzu; sporządził portret Mikołaja Arnolda z Leszna, nauczyciela, doktora teologii, rektora (wyd. przez J. Gyselaera w 1680 r.).

Żukowski Michał, 1705–1770 (?), polski rytownik; w latach 1756–1758, 1760 działał w Krakowie, w 1759 r. był w Lublinie; wykonał ilustracje do dzieła Urszuli Franciszki z Wiśniowieckich Radziwiłłowej *Komedye y tragedye* [...], w 1754 r. – 15 sygnowanych i niesygnowanych rycin; dwie wersje ekslibrisu Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego (1756), rycinę dewocyjną *Widzenie św. Dominika*; *Sześciu Patronów Polskich* (1757); *Św. Wincenty Ferreriusz* (1960); grafika dewocyjna – wizerunki Madonny i świętych.

# Die Porträtgraphik der Wettinerepoche in Polen in Anlehnung an die spätbarocke europäische Graphik (Zusammenfassung)

## I. Einleitung

### 1. Über das Porträt

Seit frühesten Zeiten hat man sich für das Porträt interessiert. Der Begriff des Porträts war jedoch immer strittig, da er von der Weltanschauung, der stilistischen Modifizierung, den psychologischen und religiösen Gesichtspunkten abhängig war.

Wilhelm Waetzoldt schrieb in seinem Buch „Die Kunst des Porträts“ über Anfänge des Bildnisses, seine Abhängigkeit von ästhetischen und psychologischen Prinzipien, die von einzelnen Generationen gebildet wurden, über Gründe der Popularität dieser Bildgattung und über die Porträtähnlichkeit. Die von ihm besprochenen Probleme sind bis heute aktuell und können eine Grundlage für alle Erwägungen über Begriff und Bedeutung des Porträts als Kunstgattung sein.

Zu den Porträts im breiten Sinne dieses Wortes werden fiktive und Typenbildnisse gezählt. Sie erscheinen in der byzantinischen, mittelalterlichen und auch neuzetlichen Kunst, z.B. im 17. oder im 18. Jh. Sie sind auch in der Graphik zu finden, in den polnischen Chroniken des 16. Jh. oder auf den Stichen aus dem 18. Jh., die schon lange her gestorbene Herrscher darstellen. Ihre Bildnisse entstanden im Ergebnis der sog. historisierenden Tendenz, einer Rückkehr zur Vergangenheit.

Über die Anfänge des realistischen, „echten“ Porträts, das dank des Interesses an dem Menschen als einem Individuum entstand, kann man seit der Zeit der Renaissance sprechen. Die Vorläufer dieses Porträts waren in Polen Bildnisse der Stifter und der Donatoren, die in der Malerei des 15. Jh. erschienen und als Begleitfiguren der Gottesmutter oder von Heiligen zu finden sind. Es sind kleine Gestalten von Rittern, höfischen und geistlichen Würdenträgern, viel kleiner als die Heiligen, an deren Füßen sie mit gefalteten Händen knien. Die Gesichter der Dargestellten, die man anfangs als fiktiv bezeichnen muss, bekommen mit der Zeit individuelle Züge und ihre zuvor fast zwerghaften Gestalten sind größer geworden. Solche Bildnisse befinden sich auch auf den illuminierten Seiten von Manuskripten, auf Holzschnitten im 15. und 16. Jh. und dann auf Kupferstichen des 17. und 18. Jh. – in der Regel aber nur sehr selten.

Das Porträt als eine selbständige Bildgattung, als ein Bildnis, das zum Thema einen Menschen als Individuum hatte, erschien in Polen im 16. Jh. Der Bedarf an Porträts, auch an graphischen, stieg im 17. und später im 18. Jh. an. In erster Linie ging es um die sog. Herr-

scherporträts, die meist Könige oder Fürsten darstellten, und für ihre Untertanen sowohl als Informationsquelle dienten als auch eine propagandistische Rolle spielen sollten. Darunter waren auch Repräsentationsbildnisse großen Formats, die, wenn nötig, Gemälde ersetzen konnten. Die Porträts erschienen in Büchern und in den immer häufiger herausgegebenen Periodika (Zeitschriften, Kalendern, Almanachen) mit Berichten von verschiedenen Feierlichkeiten oder mit Nachrichten von Schlachtfeldern. Anfangs wurden solche Graphikblätter in Polen von ausländischen Graphikern gestochen, die im Auftrag des Königs arbeiteten. Es waren Deutsche, Holländer, und später Franzosen. Sie verfügten über gut ausgerüstete graphische Werkstätten. Im 17. Jh. begannen Stecher auf dem Gebiet des polnischen Staates ihre Tätigkeit. Das Zentrum dieser Graphik war Danzig, wo graphische Verläge und Druckereien entstanden, und reiche Bürger ihre Bildnisse bestellten. Die Entwicklung der graphischen Porträtproduktion in Danzig hatte eine große Bedeutung für das Porträt im 18. Jh. Damals entstand ein Vorbild für eine individuelle Menschendarstellung, die in anderen Regionen des polnischen Staates wie Wilna, Lemberg, Krakau, Warschau nachgeahmt wurde. Solche Porträtfassungen wie Brustbild, Halbfigur, manchmal Hüft- oder Kniestück, seltener jedoch die Vollfigur, wurden im 18. Jh. fortgesetzt. Manches änderte sich – es kam eine neue Mode, was man in den Gewänden und Frisuren der Porträtierten beobachten kann. Im Hintergrund der spätbarocken Porträts erschienen faltenreiche Gewebe, Säulen, Bibliotheken; Schmuckrahmen und -formendetails verzierten Bildnisse; Inhalt und Form der Aufschriften veränderte sich ebenfalls. Grundsätzlich ist das Porträt der Wettinerepoche in Polen eine Fortsetzung des früheren barocken Bildnisses samt seiner Funktionen. Das, was darin neu ist, ergibt sich aus neuen Ideen in der Darstellung von Menschen, aus einem anderem Zeitgeschmack und auch aus der Vervollkommnung der zeichnerischen und graphischen Fertigkeiten von Künstlern und Handwerkern. Diese nutzten nicht nur ihnen zugängliche Vorbilder; sondern sie hatten schon auch bessere Möglichkeiten, die graphische Kunst sowohl in künstlerischer als auch in technischer Hinsicht zu meistern.

## 2. Forschungszustand

Die Auswahl der Literatur, die das Thema der vorliegenden Abhandlung betrifft, wurde von zwei Gesichtspunkten her ausgewählt: 1.) das Porträt als eine Darstellungsart in der neuzeitlichen Kunst, historisch und theoretisch erforscht, und 2.) das Porträt als ein Thema, das in Polen in der Epoche der Wettiner und in der europäischen Graphik im Spätbarock und Rokoko auftaucht.

Vier allgemeine Bearbeitungen haben hier eine wesentliche Bedeutung: *Die Kunst des Porträts* von Wilhelm Waetzold, *Zum Begriff des Porträts* von Hermann Deckert, *Höfische Bildnisse des Spätbarock* von Helmuth Börsch-Supan und „*Le portrait du roi*“. *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV.* von Werner W.E. Mai. Die erste dieser Literaturausgaben stammt aus dem Jahr 1908 und vertritt eine für diese Zeit neue Einstellung zum Begriff und zur Beurteilung des neuzeitlichen Porträts, die in meisten Fällen bis heute aktuell ist. Ihr Autor hat u.a. zwei Begriffe formuliert, die das menschliche Bildnis betreffen: a) das Abbild – eine naturgetreue Wiedergabe des Modells und b) das Bildnis – eine „schöpferische“, psychologische Darstellung, die innere, geistige Charakterzüge des Porträtierten wiedergibt.

Von 1929 stammt der Aufsatz von Hermann Deckert „Zum Begriff des Porträts“. Er stellt einen gelungenen Versuch der klaren und angemessenen Formulierung des Porträtbegriffs dar.

Helmut Börsch-Supan hat in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog, der dem höfischen Porträt des Spätbarocks gewidmet wurde (Berlin 1966), auf die Aufgabe der Porträtkunst dieser Epoche, auf ihre Eigenart, Ideologie, Verbindung mit der Politik und Propaganda aufmerksam gemacht.

Werner W.E. Mai hat zum Hauptthema seiner Dissertation das Repräsentationsporträt Ludwigs XIV. gewählt. Im Ergebnis seiner Forschungen, die dieses Bildnis samt unterschiedlichen in seinem Kreis aufgetauchten Problemen betrafen, hat der Autor das Repräsentationsporträt des 17. Jh. analysiert, Änderungen in der Ikonographie des Sonnenkönigs sowohl inhaltlich als auch formal angemerkt und das spätbarocke Porträt für eine offizielle Institution der Glorifizierung des Herrschers anerkannt. In Frankreich entstand das sog. historische Porträt, das Bildnis, das nicht nur eine rein porträthafte Fassung ist, sondern auch ikonographisch verankert ist. Allegorien, Emblematik und eine Anlehnung an historische Ereignisse, die darin Anwendung fanden, bildeten einen ikonologischen Zusammenhang, der sich hauptsächlich auf die Funktion und Bedeutung des Porträtierten bezog.

Drei Veröffentlichungen in polnischer Sprache, die die Graphik betreffen, haben einen allgemeinen Charakter: *Portret królewski w grafice*, der Ausstellungskatalog (1925), der graphische königliche Porträts aus der Sammlung von Dominik Witke-Jeżewski präsentierte, *Katalog portretów osobistości polskich i w Polsce działających*, eine mehrbändige Publikation, die die in der Sammlung der Nationalbibliothek befindlichen Porträts enthält, und *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów* von Ewa Łomnicka-Żakowska (1997), ein Buch, in dem Bildnisse beider Könige aus der Sammlung des Nationalmuseums in Warschau gezeigt und besprochen werden. Es gibt auch Veröffentlichungen, die sich mit ausgewählten graphischen Problemen oder mit bestimmten Künstlern befassen. Zu ihnen gehören *Dawid i Jan Tscherningowie oraz ich ryciny o polskiej tematyce* und auch *Strachowscy. Z dziejów ilustratorstwa śląskiego* von Adam Więcek. In den beiden Büchern wurden Werke der schlesischen Kupferstecher behandelt und ein großer Teil den von ihnen ausgeführten Porträts gewidmet. Im Artikel *Zagadnienie pierwowzoru w polskiej grafice portretowej XVIII w.* hat Helena Domaszewska die Aufmerksamkeit auf die Frage der Vorbilder gelenkt, da viele polnische Stecher Porträts der ausländischen Künstler nachahmten. Auf Grund des Aufsatzes von Alicja Kurkowa *Ilustracja portretowa w drukach gdańskich XVII w.* kann man die Entwicklung des Porträts reicher Danziger Bürger nachzeichnen. Jerzy Paszenda hat in seinem Artikel *Ryciny przedstawiające Annę Omiecińską* einen Beitrag geleistet zu den graphischen Porträts der Geistlichen mit besonderen Verdiensten für ihre Orden, Klöster oder Kirchen. Im Aufsatz *Pieter Schenk – mistrz sztuki czarnej* von Ewa Łomnicka-Żakowska werden auch Porträts gezeigt, die polnische Könige und bekannte polnische Persönlichkeiten darstellen. Im Katalog der Ausstellung *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763* findet man ein Kapitel derselben Autorin *Portret graficzny*, in dem Porträts des 17. und 18. Jh. und ihre Schöpfer besprochen werden. Zu den Kunsthistorikern, die sich mit der Graphik befassen, gehört Hanna Widacka, deren zahlreiche Veröffentlichungen die Graphik des 17. und 18. Jh. betreffen. Es sind u.a. *Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” w świetle badań archiwalnych*, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII w.*, *Grafika portretowa Mateusza Dejscha*, *Portrety braci Załuskich w zbiorach graficznych Biblioteki Narodowej*. Dieselbe Autorin gab auch (in den Jahren 1998–1999) eine ganze Reihe von Artikeln heraus, die graphischen Techniken und ihren Erfindern gewidmet wurden. Als Beispiele zeigte sie viele Porträts. Über die Graphik schrieb auch Joanna Talbierska (1997) im Ausstellungskatalog *Aurea Porta Rzeczypospolitej w Gdańsku*, sie besprach die Situation der graphischen Kunst in Danzig und der dort wirkenden Graphiker.

Mit dem graphischen Porträt befassen sich auch Veröffentlichungen von ausländischen Autoren. Zu diesem Thema hat Peter Berghaus viel geschrieben, er bearbeitete Porträts, die aus dem sog. Porträtarchiv Diepenbroick stammen; es ist eine etwa 100000 graphische Blätter zählende Kollektion, die dem Westfälischen Landesmuseum in Münster als Legat überwiesen wurde. Zu seinen Aufsätzen gehören: *Das Herrscherporträt. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda*, *Das Bildnis des Arztes in der Graphik*, *Der Archeologe im graphischen Bildnis*. Die erwähnten Aufsätze, die u.a. in Katalogen der Ausstellungen der graphischen Porträts erschienen, enthalten ausgezeichnete Besprechungen und Beurteilungen der höchst interessanten Probleme und sind mit erstklassigen Illustrationen versehen. Der in England populären Mezzotintatechnik wurde 1979 in der Kunsthalle in Kiel die Ausstellung u.d.T. „Englische Schabkunstblätter“ gewidmet; im Katalog hat Johann Schlick diese graphische Technik unter Berücksichtigung ihrer Vorteile und Anwendung umfangreich besprochen. Im Katalog der Ausstellung *Englische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, die in Köln gezeigt wurde, hat Uwe Westfeling viel Platz der Reproduktionsgraphik und ihrer Rolle bei der Ersetzung des Gemäldes gewidmet. Kirsten Ahrens hat im Katalog der Ausstellung *Künstler im Spiegel einer Sammlung. Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, die im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte gezeigt wurde, graphische Porträts der Künstler von verschiedenen Gesichtspunkten aus charakterisiert, sie untersuchte Änderungen in ihrem Charakter – die anfangs repräsentativen Bildnisse wurden allmählich immer intimer, persönlicher; die Autorin hat Porträts der Frauen, die die Kunst betrieben, ausgesondert. Der Graphik wurde auch die Ausstellung *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischen Auseinandersetzungen im Europa des Absolutismus* im Deutschen Historischen Museum in Berlin gewidmet. Im Katalog dieser Ausstellung sind zwei interessante Essays: von Maxime Préaud *Was das Kupfer hergibt... Einige Gedanken zur Transformationsgraphik* und von Wiebke Schmoldt *Die Nadelstiche des Kupferstechers. Graphische Porträts als Mittel der Propaganda*. Es geht darin um die sog. Transformationsgraphik und ihre propagandistische Rolle.

Eine wichtige Informationsquelle, die sich auf eine besondere Art des Porträts bezieht, nämlich auf das Selbstbildnis, stellt der Aufsatz von Daniel Hess dar, das als eine umfangreiche Einleitung im Ausstellungskatalog *Eitelkeit und Selbsterkenntnis. Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum* erschien. Der Autor bespricht Rolle und Aufgaben des Selbstbildnisses, und auch Ziele, die es vom Gesichtspunkt des Künstlers erreicht werden sollte sowie eigenartige Inszenierungsmittel, die ihm eigen sind.

Die Präsentation des obigen Forschungszustandes stellt die Antwort auf die Frage dar, ob und in welchem Umfang das graphische Porträt des Spätbarock und des Rokoko das Interesse der Forscher dieser historischen Epoche erweckte.

## II. Die Graphik als ein Kunstgebiet, und ihre Eigenart

### 1. Graphische Techniken, ihre Entwicklung und Bedeutung für die Porträtgraphik

Die Graphik, wie jedes Kunstgebiet, stellt die uns umgebende Welt dar, überträgt Beobachtungen des Künstlers, seine Eindrücke und Gedanken in ein Bild. Der Graphiker schafft nach eigenem Vorbild oder stützt sich auf die Vorstellung eines anderen Künstlers, eines Malers oder eines Zeichners. Man meint damit Reproduktionsgraphik, aber das hat mit der fotografischen Vervielfältigung im heutigen Sinne nichts zu tun. Der Graphiker gibt zwar



treu sein Vorbild wieder, aber die graphische Technik unterscheidet sich entschieden von der der Malerei oder der der Zeichnung und deshalb entsteht ein individuelles Werk für sich selbst. Der Graphiker hat auch das Recht zur freien Übertragung des Musters und zu eigenen Ideen, die er in seinem Werk realisiert. Die von einigen Stechern nach einem Vorbild geschaffenen graphischen Porträts sind zu vergleichen und in Hinsicht auf ihr künstlerisches Niveau zu bewerten. Charakteristisch für die graphische Kunst ist die Möglichkeit, das geschaffene Werk schon vom Anfang seiner Entstehung zu vervielfältigen. Und so ist jedes graphische Blatt, das von der Matrize abgedruckt wird, ein Original, die Anzahl der Abdrucke hängt vom Material der Matrize ab. Der Stecher, der an einem Kupferstich arbeitete, machte oft einige Probeabdrucke, um die ganze Komposition zu kontrollieren und eventuell irgendwelche Änderungen in die Matrize einzuführen oder Fehler zu beseitigen. Die Graphik entwickelte sich im 17. Jh. sehr rasch, alte Techniken wie z.B. der Kupferstich und die Radierung wurden vervollkommen und manche neue wie z.B. die Schabkunst am Schluss des 17. Jh. eingeführt. Unter den großen Malern dieser Epoche waren nicht wenige, die mit Lust graphische Blätter schufen. Zu ihnen gehörte z.B. Rembrandt, der die Radierung bevorzugte, denn sie ermöglicht besonders interessante Effekte mittels feiner und weicher Striche zu erreichen und dadurch eine milde Abstufung von Licht und Schatten zu erzielen.

Die Graphiker des 18. Jh. nutzten die Erfahrungen des vorigen Jahrhunderts und entwickelten gleichzeitig neue Techniken. Am Anfang des 18. Jh. wurde die Schabkunst besonders in der Porträtgraphik angewandt, sie war zur Abbildung der menschlichen Gesichter besonders geeignet, weil sie die die Malerei nachahmenden Effekte ermöglichte. Der Schabkunst bedienten sich viele Graphiker aus England, den Niederlanden und Deutschland, wo ein bedeutendes Zentrum Augsburg (und auch Nürnberg) war. Der Kupferstich gehörte im 18. Jh. zu den populärsten graphischen Techniken. Mit dieser Technik wurden am häufigsten die Illustrationen in Büchern und in anderen Veröffentlichungen, deren Zahl in diesem Zeitraum beträchtlich anwuchs, angefertigt. Manche Graphiker betrieben auch die Radierung, diese feine, aber sehr arbeitsreiche und präzise Art des Stechens bewährte sich auch in den graphischen Porträts. In der 2. Hälfte des 18. Jh. erschienen Abänderungen des Kupferstichs und der Radierung, die sog. maniere de crayon und die Punktmanier, die die Zeichnung nachahmten, und die an das Aquarell erinnernde Aquatinta-Radierung.

Die oben genannten graphischen Techniken haben natürlich einen großen Einfluss auf die Porträtgraphik ausgeübt. Die Richtigkeit und das hohe Niveau des graphischen Bildnisses waren nicht nur von der zeichnerischen Fertigkeit des Stechers (wenn er ein Vorbild vorbereitete) oder Zeichners abhängig, sondern auch von der technischen Geläufigkeit des Ausführers, über die er im Bereich einer konkreten Technik verfügte. Der Mangel an technischem Know How ist im Endprodukt der graphischen Arbeit – in den Abzügen – deutlich zu sehen. Die Graphiker waren an neuen graphischen Effekten interessiert. Neue Techniken sollten ihnen neue Möglichkeiten der Gestaltungsvielfalt eines Werkes eröffnen. Technische Fertigkeiten sind auch in der Reproduktionsgrafik unentbehrlich, es lag dem Graphiker sehr daran, dass sein Porträt in künstlerischer Hinsicht dem malerischen oder dem zeichnerischen Vorbild in nichts nachsteht.

## 2. Die Porträtgraphik und die Malerei – Analogien im Bereich des Inhalts und der Form

In Hinsicht auf das Malervorbild, das die Graphiker oft benutzten, bestehen zwischen den gemalten und den graphischen Porträts bestimmte Beziehungen. Im 17. und im 18. Jh. wa-

ren graphische Porträts gelegentlich doppelt signiert. Außer der Signatur des Stechers befand sich unter dem Druck die Signatur des Malers. Auf diese Weise teilte ein ehrlicher Graphiker seine künstlerischen Verdienste mit dem Maler. Mit dem gemalten Vorbild verbinden sich manche Funktionen, die das graphische Bildnis als Stellvertreter des Porträtmalers zu erfüllen hatte. Es konnte ein gemaltes Bildnis, wenn es nötig war, ersetzen, vervielfältigen und verbreiten; als ein Andachtsbild während der Zeremonie dienen, und das schon nicht bestehende Porträtmalere im Gedächtnis bewahren.

In diesem Kapitel werden gemalte und graphische Porträts nebeneinander gestellt und verglichen.

Im 18. Jh. wurden besonders gern Porträts der Herrscher in der Graphik vervielfältigt; das diente der Vergegenwärtigung der Regierenden durch Verbreitung ihrer Bildnisse. So z.B. das von Louis de Silvestre gemalte Porträt des Königs August III., in Vollfigur erfasst, in polnischer Tracht dargestellt, wurde mehrmals in der Graphik abgebildet. Der große Kupferstich von Jean Daulle reproduziert das Gemälde in allen seinen Einzelheiten. Der Kupferstich von Lorenzo Zucchi ist zwar etwas kleiner, aber dem Gemälde von Silvestre absolut treu.

Der erste Minister August III., Heinrich Brühl, war mehrmals von Silvestre porträtiert. Eines der Gemälde dieses Malers von 1734 diente als Vorbild zu dem Kupferstich von Jean Joseph Balechoux. Die Gestalt des Ministers wurde vom Graphiker identisch übernommen (nur sie wendet sich nicht nach rechts wie im Bild sondern nach links), die linke Hand vollzieht die gleiche Gebärde und im Hintergrund sind ähnliche Gegenstände zu sehen. Balechoux hat doch in seinem Werk manche Änderungen im Vergleich zum Gemälde eingeführt, wie z.B. im Hintergrund einen Bibliotheksschrank mit Büchern sowie mehrere Schmuckelemente, und einen zusätzlichen Orden – der Kupferstich entstand 16 Jahre später, also musste das Bildnis aktualisiert werden.

Eine sehr getreue Darstellung des gemalten Vorbildes von Pesne, abgebildet ist der vornehmste Hofgoldschmiede, Johann Melchior Dinglinger, ist ein Kupferstich von Johann Georg Wofgang. Der Graphiker hat viele Einzelheiten dieser Komposition sogar noch exakter als der Maler dargestellt, das betrifft vor allem das Meisterwerk der Goldschmiedekunst, das der porträtierte Künstler in der Hand hält.

Das Porträt des Bischofs Sołtyk, das von Marcello Bacciarelli gemalte Werk, wurde von dem Italiener, Dominico Cunego, 1767 in Rom gestochen. Der Graphiker wiederholte mit großer Sorgfalt das in dieser Zeit schon verschollene Rokokovorbild des Porträts, dessen sich der Maler bediente. Im Hintergrund des Kupferstiches befindet sich eine reiche Büchersammlung, die ein einziger Ausdruck der Invention des Graphikers ist.

Domenico Cunego hat auch graphische Porträts von Maria Amalia und von ihrem Mann, Jerzy August Wandalin Mnischek, nach Ölgemälden eines nicht identifizierten Malers ausgeführt. Er reduzierte aber die Gestalten der Porträtierten und hat sie in ovalen Rahmen eingeschlossen; ihre Hände wurden nicht gezeigt, Gesichter und Tracht jedoch genau abgebildet.

Das Porträt von Jan Małachowski, Vize-Großkanzler Polens, das Werk von Louis de Silvestre, entstand 1737 in Dresden. Zwei Stecher, Johann Martin Bernigeroth und Christoph Sysang haben nach diesem Vorbild ihre Kupferstiche gefertigt. Die beiden reproduzierten die Komposition des Gemäldes, reduzierten sie aber teilweise.

Jan Fryderyk Mylius hat einen kleinen Kupferstich ausgeführt, der keine Beschriftung enthält, aber das Wappen und die porträthaften Gesichtszüge erlauben es den Dargestellten als den Erzbischof Krzysztof Antoni Szembek zu identifizieren. Das bestätigt das Ölgemälde eines unbekanntem Malers, das den Bischof Szembek darstellt und 1748 einen Bestandteil

seines *castrum doloris* bildete. Dieses Porträt könnte für das graphische Bildnis als Vorbild gedient haben. Man kann auch nicht ausschliessen, dass ursprünglich ein Porträt eines talentierten Meisters existierte und dem Maler des Bildnisses, der das Grabmal des Bischofs schmückte, als Muster zur Verfügung stand.

Michał Kazimierz Radziwiłł genannt „Rybeńko“, ist vom Maler Adam Manyoki 1738 in Dresden porträtiert worden. Dieser Hochadlige, der schon damals im Besitz einer Ahnengalerie war, beschloss ihre graphische Porträts stechen zu lassen und beauftragte damit örtliche Stecher jüdischer Abstammung. Unter den 165 Kupferstichen befindet sich auch ein Bildnis von Rybeńko, das zwar in künstlerischer Hinsicht als schwach und sogar als primitiv zu beurteilen ist, aber es ahmt die Komposition seines gemalten Vorbildes genau nach. Christine Eberhardina von Brandenburg-Bayreuth, die Gemahlin August II., die Mutter der künftigen Königs Polens August III. ist nie nach Polen gekommen und wurde deshalb nicht gekrönt. Es sind trotzdem graphische Bildnisse von ihr, die sich, wie es scheint, auf ein gemeinsames Vorbild stützen, vorhanden. In Dresden befindet sich ein Ölbild, das als eine Werkstattkopie des Gemäldes von Louis de Silvestre aus dem Jahre 1736 anerkannt wurde. Alle graphischen Bildnisse, eins von Bernard Vogel gestochen (als Muster ist das Gemälde von Kupecki genannt) und ein anderes, das Werk von Bernigeroth, wiederholen das auf dem Gemälde sichtbare Gesicht.

Es gibt mehrere Bildnisse des Bürgermeisters von Thorn, Johann Gottfried Rösner, der im Zuge des sog. Tumultes in Thorn, dem ein Konflikt zwischen Katholiken und Protestanten zugrunde lag, hingerichtet worden war. Zu vergleichen sind ein Ölgemälde von einem nicht näher bekannten Maler namens Dobbeler (von der Kopie erkannt) und ein von Georg Busch gestochenes Bildnis, dem das Werk von Dobbeler als Vorbild stand.

Im Endresultat der durchgeführten Vergleiche zwischen den Porträtgemälden und den graphischen Bildnissen, denen diese ersten als Vorbild dienten, lassen sich folgende Schlüsse ziehen: 1.) die Stecher sorgten dafür, dass ihr Werk möglichst genau das gemalte Vorbild wiedergab, jedoch wurde manchmal die ursprüngliche Komposition der Gemäldes vereinfacht – Vollfiguren wurden zu Halbfiguren oder Büsten reduziert, Einzelheiten bei den Kleidern und Requisiten geändert; oft bereicherten die Graphiker ihre Porträts mit zusätzlichen Inhalts- oder Dekorelementen. 2.) Die graphischen Bildnisse wurden im Gegensatz zu den Porträtgemälden fast immer mit kürzeren oder längeren Beschriftungen versehen, die später in vielen Fällen erlaubten, die auf dem Gemälde dargestellten Persönlichkeiten zu identifizieren.

### III. Die Graphiker der Wettinerepoche in Polen und ihre Werke

#### 1. Das graphische Porträt in Polen – Bedarf daran und Mäzene

In Polen herrschten 66 Jahre lang August II. und sein Sohn August III. (darunter gehörte auch die dreijährige Regierung des Königs Stanisław I Leszczyński, der den polnischen Thron bestieg, nachdem August II. zur Abdankung durch Karl IX., König von Schweden, dem aktuellen Sieger im Nordischen Krieg, gezwungen worden war). Diese beiden polnischen Könige stammten aus dem Hause Wettin und waren gleichzeitig sächsische Kurfürsten. In der Kunstgeschichte entspricht diese politische Epoche der Periode des Spätbarock und Rokoko. Da sich alle Stiländerungen nur allmählich vollzogen, erschienen manche Stilmerkmale noch in der ersten Zeit der Regierung des letzten polnischen Königs Stanisław August Poniatowski, obwohl sich in diesem Zeitraum schon der Klassizismus entwickelte.

Grafische Porträts der Polen und Polinnen schufen Künstler, die aus Polen (im breiten Sinne dieses Wortes, denn Polen war ein multinationales Land) stammten, dort lebten und arbeiteten sowie auch Künstler aus dem Ausland. Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit den Bildnissen, die sowohl von polnischen als auch von ausländischen Graphikern gestochen wurden, nur unter der Bedingung, dass sie polnische Persönlichkeiten darstellen, d.h. die polnischen Könige und die königliche Familie, polnische Hochadlige, Adlige, Geistliche (verschiedener Konfessionen), Bürger, Gelehrte und Künstler.

Ausländische Graphiker stachen Bildnisse ihrer Klientel gewöhnlich in ihren gut ausgerüsteten Werkstätten, dann wurden sie als lose graphische Blätter oder als Illustrationen in verschiedenen Veröffentlichungen verbreitet, die meistens in Polen aber manchmal auch in anderen Ländern herausgegeben wurden.

August II. und August III. hatten ihre Hofmaler und auch ihre Hofstecher. Es waren u.a. Pieter Schenk (er hatte seine Werkstatt in Amsterdam), Martin Bernigeroth und sein Sohn Johann Martin. Auch der polnische Stecher russischer Abstammung, Jan Filipowicz, ist laut dem vom August III. erhaltenen Privileg zum königlichen Graphiker und Drucker geworden. Die Porträtgraphik in Polen wurde in dieser Epoche größtenteils von den nicht-polnischen Stechern geschaffen, unter ihnen waren Sachsen oder andere Deutsche, dann aber auch Holländer und Franzosen. Die Tätigkeit dieser Künstler war ähnlich wie im Jahrhundert davor in erster Linie von der Gönnerschaft der Herrscher abhängig. Sie bekamen Bestellungen vom König und realisierten sie in ihren Werkstätten in Dresden, Leipzig, Augsburg, Nürnberg, Berlin, genauso wie in Rom, Amsterdam oder Paris.

An der Entstehung der Porträtgraphik in der Wettiner Periode in Polen hatten jedoch auch hiesige Stecher ihren Anteil; sie stammten aus verschiedenen Regionen des polnischen Staates und wirkten in solchen Städten wie Krakau, Lemberg, Wilna, Posen oder Danzig. Diese Künstler (es waren darunter auch Mönche) führten oft Aufträge der Kirchen und Klöster aus. Anfangs schufen sie häufig ihre Werke in den Klöstern, in denen sich oft graphische Werkstätten befanden. So z.B. stach Franciszek Balcewicz in Wilna für die Dominikaner, Albert Derpowicz arbeitete mit dem Jesuitenkollegium in Posen zusammen, Józef und Adam Goczemski fertigten graphische Blätter für die Basilianer in Poczajów, Paweł Józef Jędrzejowski arbeitete für die Druckerei der Jagiellonen-Universität in Krakau sowie für das Jesuiten- und dann Piarenkollegium in Warschau.

Im 18. Jh. spielten Hochadlige in Polen eine große Rolle sowohl auf dem Gebiet der staatlichen Politik als auch der Kunst. Dank der ausgeübten staatlichen Funktionen mächtig und reich, hatten sie ihre Höfe nach dem Vorbild der europäischen Fürstenhäuser eingerichtet. Diese wurden Zentren des politischen und kulturellen Lebens des Landes. Der weltliche oder geistliche Hochadlige war Gönner der polnischen Graphiker, z.B. arbeitete Henryk Czech für den Krakauer Bischof Konstanty F. Szaniawski, Jan Filipowicz realisierte Aufträge u.a. für den Lemberger Erzbischof Mikołaj I. Wyżycki, Jakub Labinger bekam künstlerische Aufgaben von Józef Aleksander Jabłonowski, Hirszy Leybowicz stach für Michał Kazimierz Radziwiłł, und Jan Fryderyk Mylius – für Fryderyk Sapięha.

Nur manche in Polen arbeitende Graphiker besaßen eigene Werkstätten wie z.B. Jan Filipowicz in Krakau, Matthäus Deisch und Samuel Donnet in Danzig. In der 1.Hälfte wie auch 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden in Danzig zahlreiche Porträts von Danziger Persönlichkeiten, vor allem von reichen und bekannten Bürgern. Die älteren wurden von ausländischen Graphikern gestochen und dienten meistens als Illustrationen in den zu Ehre der verstorbenen Persönlichkeiten gedruckten Homilien, die jüngeren hat Deisch im Rahmen einer Verlagsserie ausgeführt. Eine rege Verlagstätigkeit bestand damals nicht nur in

Danzig, aber auch in Thorn und Elbing. Es wurden Bücher herausgegeben, die man gelegentlich mit graphischen Porträts schmückte.

## 2. Die auf dem Gebiet des polnischen Staates wirkenden Porträtgraphiker. Künstler und ihre Werke

Auf dem Gebiet des polnischen Staates wirkten im 18. Jh. Graphiker, die im Auftrag von Klöstern und Kirchen, von weltlichen und geistlichen Staatsbeamten und von Patriziern in den Städten arbeiteten und ihre Porträts stachen. Die meisten benutzten Werkstätten und Druckereien, die sich in den Klöstern und Klosterkollegien befanden.

Die Kunsttätigkeit dieser Stecher kann man in chronologischer Hinsicht folgendermassen gliedern:

1. Vom Ende des 17. bis zum Anfang des 18. Jh.
2. Von der ersten Hälfte des 18. Jh. bis etwa 1740
3. Von etwa 1740 bis 1770

Johann Bensheimer wirkte in Danzig in den letzten 30 Jahren des 17. Jh. Er porträtierte Danziger Geistliche, Professoren und auch andere Persönlichkeiten dieser Stadt. Die Komposition seiner Bildnisse ging auf die sich im Laufe des 17. Jh. bewährten Muster zurück – der Porträtierte erscheint im Oval, versehen mit einem Rahmen, auf dem eine Umschrift ist. Das Oval umgeben dekorative Palmenblätter und Schleifen. Walentin Winter erscheint als Feldherr in Rüstung, mit Führerstab in der Hand und mit einer Kampfszene im Hintergrund. Der Maler, Johann Fincke, wurde mit Künstlerzubehör in einem für die Porträtgrafik des 17. Jh. charakteristischen dicken Lorbeerkranz dargestellt. Das Werk von Bensheimer verkündet spätere Porträts der Wettiner Epoche.

Tobias Steckl wirkte in Krakau am Ende des 17. Jh. und ist bekannt mit seinen Illustrationen in verschiedenen Veröffentlichungen. Das von ihm gestochene Brustbild des Staatsbeamten, Jan Pieniżek, stellt nur ein Element der größeren Komposition dar, der Engel, Wappen und reicher Schmuck angehören. Die Kleidung des Porträtierten und seine lange Perücke weisen auf das bevorstehende 18. Jh. hin. Einen ähnlichen Charakter hat der Kupferstich eines Stechers, wohl eines Jesuiten, der aufgrund einer handschriftlich gemachten Notiz (auf dem unteren Rand des Blattes) als Jan Małachowski bestimmt wurde. Es ist auch eine reiche Komposition, die viele zusätzliche Schmuckelemente wie, Wappen, Engel, Blumen, Aufschriften enthält wie auch ein Porträt von Jerzy Ogiński in polnischer Tracht im Alter von 2 Jahren (was aber nach seinem Aussehen nicht zu erkennen ist). Diese beiden Kompositionen mit Porträts zeugen davon, dass ihre Schöpfer als Graphiker noch fast Dilettanten sind, ihre Kupferstiche wirken zweifellos provinziell, sie haben aber trotzdem einen seltsamen Reiz.

Um die Wende vom 17. zum 18. Jh. war in Wilna, Lemberg und Kiew Aleksander Tarasewicz tätig. Er stach Bildnisse verschiedener Persönlichkeiten Polens und Litauens, oft in Begleitung allegorischer Figuren, mit Silhouetten von Kirchen- und Klosterbauten, oder mit einem Vorhang im Hintergrund, manchmal von Schmuckelementen umrahmt. Der Künstler bediente sich zwar noch des im 17. Jh. populären Kompositions- und Ideenschemas, aber die Gesichter der Porträtierten zeigen schon individuelle Züge. Der Bruder von Aleksander, Leon Tarasewicz, war etwa um 1700 in Kiew und vielleicht auch in Moskau tätig. Er sollte ähnlich wie sein Bruder bei den Gebrüdern Kilian in Augburg gelernt haben, wovon seine zeichnerischen und graphischen Fertigkeiten zeugen.

Am Ende des 17. und in der 1. Hälfte des 18. Jh. lässt sich Albert Derpowicz in Posen als

Stecher ausmachen. Er arbeitete mit der dortigen Jesuitendruckerei zusammen und illustrierte deren Veröffentlichungen. Seine Porträts lassen erkennen, dass er als Zeichner und Stecher keine solide künstlerische Ausbildung erhalten hat. Er versuchte in seinen Bildnissen die ihm zur Verfügung stehenden Vorbilder nachzuahmen. Ein ähnlich schwaches Niveau weisen Kupferstiche von Henryk Czech auf, der im ersten Hälfte des 18. Jh. in Krakau arbeitete. Charakteristisch für diese Porträtkompositionen ist eine große Vorliebe des Künstlers zu zahlreichen Ornamenten und Schmuckelementen, oft mit vielen dicht angebrachten Aufschriften.

Mitte des 18. Jh. wirkte in Wilna Franciszek Waclaw Balcewicz. Er stach hauptsächlich Figuren der Heiligen, Exlibris für Klosterbüchereien und Privatbibliotheken und manchmal auch Porträts. Zu den Letzteren gehört das Bildnis der Gattin August III., Maria Josepha. Sie erscheint als Halbfigur in der oberen Hälfte des Blattes, in der ovalen Umrahmung mit ornamentalem Schmuck; darunter sieht man eine Kirche und das Wappen der Königin wie auch die auf einer muschelartigen Oberfläche angebrachte Aufschrift. Das Gesicht von Maria Josepha erinnert an ihre anderen Darstellungen, was davon zeugt, dass der Stecher die ihm zur Verfügung stehenden Vorbilder nutzte; die Komposition für sich ist sorgfältig geplant und reichlich verziert worden. Dieser Kupferstich hat ein der Königin gewidmetes und 1746 in Wilna herausgegebenes Buch illustriert.

In Danzig war der Kupferstecher Samuel Donnet tätig, er arbeitete auch mit Thorner Verlagen zusammen. Unter seinen graphischen Arbeiten findet man Porträts von verschiedenen Persönlichkeiten wie den Bischof von Ermland Andrzej Chryzostom Zaluski, den Gnesner Landrat Adam Śmigielski, den Danziger Medicus Christian Bucky sowie den Priester Emanuel Sostmann. Die beiden letzten graphischen Bildnisse entstanden nach Zeichnungen des anerkannten Danziger Malers, Daniel Klein. Donnet präsentiert kein hohes künstlerisches Niveau. Seine Porträts sind von höherer Qualität, wenn sie nach guten Vorbildern entstanden; es scheint überhaupt eine Regel zu sein, dass ein gutes Vorbild einen positiven Einfluss auf das Niveau eines graphischen Porträts ausüben kann.

In der 1. Hälfte 18. Jh. wirkte in Lublin und Lemberg der Stecher Jan Józef Filipowicz, der kraft des Privilegs August III. königlicher Graphiker und Drucker geworden war. Er hatte eine Werkstatt in Lemberg. Sein graphisches Werk ist umfangreich – 216 Kupferstiche und Radierungen, darunter aber nur wenige Porträts, wie z.B. die Bildnisse vom Lemberger Bischof, Leon Szeptycki, vom Kardinal Jan Kazimierz Denhoff sowie vom Hofmarschall Janusz A. Sanguszko. Der Stecher ist sicher ein Anfänger im Bereich der graphischen Porträtkunst, er ahmt graphische Bildnisse anderer Künstler nach, um sich die Bearbeitung seiner Kupferstiche zu erleichtern.

Im 18. Jh. stachen viele der polnischen Graphiker Bildnisse der Mönche und Nonnen, die für besonders fromm galten und sich in Klöstern, Kirchen oder Kollegien besonders verdient gemacht hatten. Es wurden gerade verstorbene Persönlichkeiten, oder solche, die schon früher (nicht später doch als im 17. Jh.) gestorben sind, dargestellt. Auch Filipowicz befasste sich mit der Ausführung solcher Porträts, dazu gehören z.B. das Bildnis von Anna Wielhorska (sie hat das Kollegium in Lemberg ausgerüstet), oder das von Rafał Chyliński, dem Franziskaner (er pflegte Kranke und war Exorzist). Der Stecher russischer Abstammung, Andrzej Hołota, wirkte in Krzemieniec in den 30er Jahren des 18. Jh. und einer seiner Kupferstiche stellt die Nonne Anna Omiecińska aus dem St. Brigitte-Orden dar.

Der Graphiker und Herausgeber, Paweł Jędrzejowski, begann seine künstlerische Tätigkeit etwa um die Mitte des 18. Jh., er arbeitete in Warschau, Zamość und Krakau. Er hat das Porträt von Józef Stanisław Sapieha, Koadiutor der Vilnenser Bischoftums in Vollfigur im Sessel sitzend gestochen. Auch dieses Bildnis scheint eine Nachahmung des Porträts einer

anderen Persönlichkeit (das Werk eines unbekanntes Künstlers) zu sein. Auch Jędrzejowski stach Bildnisse der frommen Nonnen und Mönche.

Etwa um die Mitte des 18. Jh. war in Warschau, Krakau, Zamość und Lemberg Jakob Labinger tätig. Der Themenbereich seiner Kupferstiche ist breit, jedoch schuf er Bildnisse relativ selten. Im Jahre 1745 hat er das *castrum doloris* abgebildet, das anlässlich der Trauerfeier zu Ehren des Littauer Großkanzlers, Michał Serwacy Wiśniowiecki, ausgerichtet wurde. Das Brustbild des Verstorbenen befindet sich im oberen Teil der ganzen Komposition, der Kanzler trägt die polnische Tracht, sein Haar ist auf eine traditionelle polnische Weise ausgerasiert, sein Gesicht besitzt aber keine individuellen Züge.

Ende der 40-er Jahre und in den 50-Jahren hat Hirszy Leybowicz und seine Mitarbeiter etwa 165 Porträts von Männern und Frauen aus der Familie Radziwiłł gestochen. Diesen Auftrag erhielten sie von dem reichen Hochadligen, Michał Kazimierz Radziwiłł, der sich entschloss, eine graphische Ahnengalerie erstellen zu lassen. Leybowicz war ein hiesiger Stecher jüdischer Abstammung, der seinen Großauftrag mit einigen Helfern so gut realisiert hat, wie er konnte. Er stellte die Mitglieder der Familie in Halbfigur in ovaler Umrahmung dar. Das künstlerische Niveau dieser Bildnisse ist im allgemeinen niedrig. Trotzdem ist diese umfangreiche Ahnengalerie eine bemerkenswerte Leistung der Epoche, um so mehr, dass das Porträtalbum so viele Frauenporträts enthält, die in dieser Zeit, in Polen besonders selten waren.

Zu den begabten Künstlern dieser Epoche zählt Jan Fryderyk Mylius, der wahrscheinlich holländischer Abstammung war und dessen Mäzene der bedeutungsvolle Hochadlige Fryderyk Sapieha war. Mylius benutzte als Vorbilder für seine Porträtsstiche Gemälde von Louis de Silvestre und vom polnischen, in Rom ausgebildeten, Maler Szymon Czechowicz. Die von Mylius gestochenen Porträts haben eine einfache Komposition und enthalten genau abgebildete Wappen und Orden. Die Gesichter der Porträtierten versah der Künstler mit individuellen und charakteristischen Zügen – die Porträts von Mylius sind von hoher Qualität.

Der Stecher, Jan Surmacki, der in der 1. Hälfte des 18. Jh. wirksam war, ist in erster Linie mit seinen Illustrationen zum Werk von F. Sapieha über den Orden des Weißen Adlers bekannt. In diesem Buch befindet sich ein Porträt vom König August II. Surmacki ahmte am liebsten Bildnisse von anderen Graphikern (Bernigeroth, Mylius) nach.

In Danzig wohnte seit 1749 Matthäus Deisch, der aus Augsburg stammte und in den Werkstätten von bekannten deutschen Graphikern lernte und praktizierte. Sein Werk ist umfangreich und beinhaltet viele Porträts von bekannten Danziger Persönlichkeiten, er stach Schabkunstblätter gern. Deisch bediente sich bei seiner Arbeit oft gemalter Vorbilder, u. a. der Porträts des Danziger Malers, Jakob Wessel.

In den 70er und 80er Jahren des 18. Jh. wirkten in Polen drei Stecher: Andrzej Goczemski, Ignacy Karęga i C.C. Klopsch. Ihr Werk beinhaltet wenige Porträts, die in künstlerischer Hinsicht als schwach zu bezeichnen sind. Alle drei Stecher gehören chronologisch schon zum Klassizismus, aber die von ihnen ausgeführten Bildnisse haben, besonders in der Art ihrer Ausschmückung, noch etliche Rokokomerkmale. Gleichzeitig beobachten wir darin schon vereinzelte klassizistische Stilelemente. Diese Graphiker sind als Epigonen zu behandeln, die die alte ablaufende Epoche mit dem Neuen verbinden.

Rege künstlerische Kontakte bestanden zwischen Polen und Schlesien, das damals unter der Habsburger Herrschaft war. Solche interessanten Künstlerpersönlichkeiten wie Jan Tscherning (in Krakau geboren; 1650–1732) und die Stecherfamilie Strachovsky (ihre Werkstatt bestand 1719–1788) schufen viele gute Porträts unter anderem auch von polnischen Königen und Adligen.

Die in diesem Kapitel aufgeführten Künstler und ihre Werke ermöglichen uns die Einsicht in die sog. Wettiner Epoche in Polen. Die in Polen wirkenden Stecher begannen erst die Porträtgraphik zu betreiben, deshalb waren die meisten ihrer Bildnisse in künstlerischer Hinsicht noch schwach. Die Möglichkeiten der Ausbildung für polnische Stecher waren sehr gering, da nur wenige Stecher über eigene Werkstätten verfügten, daher erfolgte ihre künstlerische Entwicklung nur langsam. Nicht alle bekamen Hilfe von Mäzenen, aber sie bemühten sich zugängliche Muster der ausländischen Maler und Graphiker nachzuahmen und etwas Individuelles von sich selbst hinzufügen.

### 3. Ausländische Porträtgraphiker Künstler und ihre Werke

Bildnisse der polnischen Persönlichkeiten stachen nicht nur polnische Graphiker, aber auch ausländische. Häufige und enge Kontakte mit Sachsen haben dazu beigetragen, dass viele sächsische, deutsche aber auch andere ausländische Künstler erschienen, die nicht nur königliche Aufträge, sondern auch Aufträge von polnischen Hofbeamten, Hochadligen oder von den reichen Bürgern ausführten. Zu den Stechern, die in hohem Masse den polnischen Markt des graphischen Porträts beherrschten, gehörten Martin Bernigeroth und sein Sohn, Johann Martin Bernigeroth; sie hatten ihre Werkstatt in Leipzig. In dieser wurden etliche Bildnisse von polnischen Persönlichkeiten gestochen. Ihr künstlerisches Niveau ist schwankend. Die meisten Porträts der Bernigeroths haben eine einfache Komposition, oft in einem Rahmen mit schlichter aber auch reicher Verzierung, mit faltenreicher Draperie, einem Säulenschaft oder einer Bibliothek im Hintergrund der Darstellung und mit anderen Akzessoren wie Wappen, Orden u. ä. Hierunter sind auch repräsentative Bildnisse reich gekleideter Persönlichkeiten, deren Gesichter porträthafte Züge tragen.

Johann Christoph Sysang (1703–1757) war Schüler von Marin Bernigeroth, er arbeitete in Leipzig und stach auch viele Bildnisse von polnischen Adligen und Geistlichen. Seine Kupferstiche haben einen ähnlichen Ausdruck in Bezug auf die Komposition und die Verzierung, wie die seines Lehrers. Viele von ihnen schmückten Buchausgaben. Sysang bemühte sich auch den Gesichtern der Porträtierten individuelle Züge zu verleihen, das Ergebnis jedoch ist nicht immer befriedigend.

Georg Paul Busch, der in Berlin von der Mitte bis zur 2. Hälfte des 18. Jh. wirkende Stecher schuf auch zahlreiche Bildnisse von polnischen Persönlichkeiten. Er benutzte die in dieser Epoche verwendeten Kompositionsschemata unter Berücksichtigung beliebter Verzierungselemente. Die meisten seiner Porträts sind vom künstlerischen Niveau aus betrachtet als schwach zu bezeichnen. Es ist besonders auffällig, dass die Porträts der polnischen Persönlichkeiten, die in den Werkstätten der populären deutschen Graphiker entstanden, eher niedriges Niveau der Ausführung vertreten. Der Grund steckt wohl darin, dass diese graphischen Blätter fast ausschliesslich illustrativen Zwecken dienen sollten; ausserdem war Polen, wie es scheint, für solche Graphiker wie Bernigeroths oder Busch, deren Werkstätten sehr viele Stiche produzierten, ein Markt von untergeordnetem wirtschaftlichen Interesse. Für König August II. arbeitete der bekannte und bewährte Stecher, Pieter Schenk. Er hatte seine große Werkstatt in Amsterdam, deren Produktion in ganz Europa bekannt war. Schenk bediente sich der am Anfang des 18. Jh. noch neuen Technik der Schabkunst, die malerische Effekte gab und besonders effektiv war. Auch hier finden sich Bildnisse polnischer Persönlichkeiten. Als Muster für Porträts benutzte Schenk oft Gemälde bekannter Maler seiner Zeit. Die graphischen Bildnisse Schenks charakterisiert eine einfache Komposition,



ohne viel Schmuckelemente. Ihre Wirkung liegt in treuer Wiedergabe der Gesichter der dargestellten Persönlichkeiten und in der rahmenden Aufschrift. In graphischer und zeichnerischer Hinsicht sind sie professionell und korrekt.

Zu den Künstlern, die mit dem Hof des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten verbunden waren, gehörte Lorenzo Zucchi (1704–1779). Er stammte aus Venedig und diente seit 1738 August III. Er stach viele Bildnisse der Polen. In seinen Porträts legte er großen Wert auf individuelle Gesichtszüge und bearbeitete alle Einzelheiten sehr genau.

Die größte Rolle in Polen spielten die Porträtisten aus dem Umfeld des Königs, aber auch die ausländischen Stecher hatten einen Anteil an der Ausführung von Bildnissen bekannter polnischer Persönlichkeiten. Es waren Deutsche, Holländer und Franzosen, bedingt durch einen immer größeren Bedarf an Illustrationen für die immer häufiger herausgegebenen Bücher und Veröffentlichungen. Als Beispiel sei hier einmal der Holländer Jan Besoet genannt, der das Buch *Histoire de Stanislas I Roi de Pologne* mit seinen Stichen schmückte; er porträtierte nicht nur das königliche Paar, sondern auch die bekannten polnischen Kirchenwürdenträger wie Michał Radziejowski oder Teodor Potocki. Noch ein weiterer holländischer Graphiker, Philippus Endlich, hat Bildnisse von bekannten Polen geschaffen, so z.B. von Aleksander Jabłonowski, Gründer der wissenschaftlichen Gesellschaft *Societas Jablonoviana*. Unter den graphischen Bildnissen des deutschen Stechers Christian Fritsch (ein Schüler Bernigeroths) und seines Sohnes befinden sich auch einige von polnischen Persönlichkeiten. Vertreter der bekannten Künstlerfamilie Haid, die in Augsburg ihre Werkstatt hatte, und sich auf der Mezzotintentechnik spezialisierte, hatten mehrere Aufträge aus Polen ausgeführt.

Das Bildnis des berühmten Feldherrn Stanisław Jabłonowski haben drei ausländische Künstler gestochen: Etienne Picart, Jean Mariette und Johanna Dorothea Philipp geborene Sysang. Von einer wohl nicht direkter Zusammenarbeit zwischen dem deutschen Stecher Simon Thadäus Sondermayr und dem polnischen Künstler Paweł Giżycki zeugt der Kupferstich mit dem Porträt vom Erzbischof Teodor Potocki, der vom Polen gezeichnet und vom deutschen Künstler gestochen wurde (Sondermayr hat auch das Bildnis vom Großkronmarschall Józef Wandalin Mniszcz gestochen). Am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jh. hat Johann Alexander Boener seine Kupferstiche zu verschiedenen Veröffentlichungen ausgeführt, darunter ein Bildnis von August II. und von weiteren bedeutenden polnischen Persönlichkeiten. Der polnische König, Stanisław Leszczyński, dessen Tochter den späteren französischen König, Ludwig XV. geheiratet hat, hatte natürlich enge Kontakte zu französischen Künstlern, so dass etliche graphische Porträts seiner Familie Werke von Franzosen sind, wie z.B. von Nicolas de Larmessin.

Die Bildnisse polnischer Persönlichkeiten entstanden in großen und bekannten Städten Europas, u.a. in Dresden, Leipzig, Augsburg, Berlin, Paris und Rom. Die Bildnisse der polnischen Kardinalen wurden in der graphischen Werkstatt der Familie Rossi (auch de Rubeis genannt) in Rom gestochen. Unter den von diversen italienischen Künstlern entworfenen Porträts sind Bildnisse von den polnischen Kardinalen Jan Kazimierz Denhoff, Michał Radziejowski, Jan Aleksander Lipski zu finden.

Zahlreiche graphische Bildnisse der reichen und einflussreichen Danziger Bürger sind am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jh. in Danzig entstanden. Viele davon wurden nach Vorbildern des Danziger Malers Andreas Stech von Graphikern, die vor allem aus Deutschland und Holland stammten, gestochen. Diese Künstler arbeiteten mit der Stadt Danzig, aber auch mit Thorn oder Elbing zusammen und führten größere (städtische) oder individuelle (private) Bestellungen der reichen Stadtbewohner aus. Diese Porträts zeugen in den meisten Fällen von guten Fähigkeiten und vom Talent ihrer Schöpfer. Charakteristisch für

sie sind: saubere und korrekte Zeichnung, porträthafte Gesichtszüge und perfekte Ausführung. Sie schmückten am häufigsten Funeraldrucke, die zu Ehre der verstorbenen bekannten Bürger und Gelehrten gedruckt wurden.

Andere Bildnisse von polnischen Persönlichkeiten entstanden in den Werkstätten Leipzigs (J.E. Kraus), Berlins (J.D. Schleuen, J.G. Wolfgang), Nürnbergs (Ch. Weigel), sogar Königsergs (W.F. Kilian) und anderer Städte.

Unter Bildnissen der Wettinerepoche sind einige, die zur Gruppe der sog. historisierenden Porträts gehören, da sie die Persönlichkeiten des vorangegangenen Jahrhunderts darstellen. Es gab auch Graphiker, die ihre Werke an der Grenze von zwei historischen Epochen schufen, der Wettiner Periode und der des letzten polnischen Königs Stanislaw August Poniatowski. Zu ihnen gehören beispielsweise Bertholomeo Folino (aus Italien, aber er arbeitete in Dresden und dann in Warschau), Giuseppe Marchi (in London ansässig) und Domenico Cunego.

Die Beurteilung der Porträtwerke der ausländischen Graphiker, die polnische Persönlichkeiten darstellten, ist nicht einfach. Das künstlerische Niveau von vielen ist nicht besonders hoch, sofern sie im Rahmen der Massenproduktion in den großen Werkstätten von Bernigeroths, Sysang oder Busch gestochen wurden. Diese Porträts, nach einem gleichen Muster ausgeführt, sollten in erster Linie als Illustrationen für verschiedene Veröffentlichungen dienen und wurden wie Flugblätter behandelt. Der polnische Markt, wie es scheint, war für deutsche oder französische Stecher kein besonders günstiger Absatzmarkt. Nur wenige polnische Adlige entschieden sich für die Bestellung der graphischen Bildnisse bei ausländischen Künstlern hohen Ranges – die Stiche waren teuer, zu teuer, sie wollten lieber örtliche Stecher beschäftigen, deren Arbeiten viel schlechter aber auch billiger waren, so hat Radziwiłł, genannt *Rybenko*, gemacht, der sich mit dem Porträtwerk von Hirsz Leybowicz, einem echten Kunstdilettanten, zufrieden gestellt hat.

In solchen Städten wie Danzig, Thorn und Elbing dagegen vergaben der polnische Adel, aber auch Geistliche und reiche Bürger ihre Aufträge an ausländische Stecher, deren Kupferstiche zur Entwicklung des Porträts beigetragen haben. Sie entstanden oft nach Vorbild der Gemälde oder Zeichnungen der in Danzig wirksamen Maler, deren künstlerisches Niveau wirklich beachtenswert ist. Unter den restlichen Porträts, die von ausländischen Stechern stammen und polnische Persönlichkeiten darstellen, zeugen einige von einer guten Beherrschung der graphischen Kunst und vom Talent ihrer Schöpfer.

#### 4. Porträts der polnischen Könige: August II. und August III. und ihrer Familie. Schöpfer und ihre Werke

Graphische Porträts der Herrscher erschienen erst im 16. Jh., nur vereinzelte entstanden im 15. Jh. Die ältesten von ihnen, im Geiste der Renaissance geschaffen, stellen den Porträtierten in herrlicher Tracht, mit Wappen, manchmal mit Insignien und kurzen Umschriften, dar. Eine Änderung kam mit den von Tizian gemalten Bildnissen, vor allem mit den des Kaisers Karl V., die später durch Reproduktionsstiche verbreitet wurden. Der Porträtierte erschien in Pose des Herrschers – mit entsprechenden Handgesten, einem Harnisch, Insignien und einem Vorhang im Hintergrund; die Umrahmung des Porträts wurde allmählich immer reicher und gewann sogar einen allegorischen Charakter. Allegorische Gestalten veranschaulichten die Macht, oft Vorteile und die Taten des Monarchen, er selbst wurde mit Helden aus der antiken Mythologie oder aus dem Alten Testament verglichen.

Tizians Bildnis des Kaisers zu Pferde hält man für ein Modellporträt, das – von der Gra-

phik übernommen – als eine gut bewährte Darstellung des Herrschers in den folgenden Jahrhunderten galt.

Der Text, der unter dem graphischen Porträt des Monarchen stand, wurde immer länger, dazu kamen Sentenzen, Zitate aus der Bibel und verschiedene Gedichte. So wurde ein Porträt eine kunstvolle Komposition von Text und von Bild, deren Bedeutung vor allem für den gut ausgebildeten Humanisten verständlich war. Im 18. Jh. entstand auf dem Hof von Louis XIV. das Porträt, das man als „das Staatsporträt“ ansehen kann. Die Quintessenz solcher Darstellung stellte das 1701 von H. Rigaud gemalte repräsentative Bildnis des französischen Königs dar. Die Haltung und das Gewand des Herrschers, Machtinsignien, Orden, eine mächtige durch einen Vorhang umhüllte Säule im Hintergrund unterstreichen das große Prestige und die Würde des Monarchen. Die Gestalt Ludwig XIV., die den Vordergrund des Gemäldes beherrscht, macht den Eindruck, dass ihr alles untersteht. Der Graphiker Drevet hat nach diesem Gemälde einen Kupferstich geschaffen. Dadurch wurde diese sehr verbreitete Darstellung zum Vorbild für zahlreiche Herrscherporträts im 18. und noch im 19. Jh. Solche repräsentativen Bildnisse brauchten keine Umschriften, die Majestät kam ohne Kommentare zum Ausdruck. Die Aufgabe des Künstlers beruhte darauf, die Herrscher als Repräsentanten der absolutistischen Staatsidee darzustellen; somit entstand die absolutistische Herrscherdarstellung, die einerseits den Künstlern Anregungen übermittelte und andererseits Vorstellungen der damals lebenden Menschen gestalten sollte. Wenn man also das Bildnis des Herrschers ansieht, muss man sich klar darüber sein, dass es eine besondere Porträtkategorie bildet. Im Laufe seiner jahrhundertelangen Entwicklung sind neue Ausdrucksmittel entstanden, durch die man dem Beschauer den hohen Rang des porträtierten Herrschers bewusst machte.

Unter der Herrschaft von August II. und August III. entstanden viele graphische Porträts der beiden Könige. Es waren Arbeiten von den Deutschen, Holländern, Franzosen und auch einigen polnischen Stechern. Neben den repräsentativen Porträts wurden zahlreiche Bildnisse geschaffen, die als Illustrationen nötig waren. Sie dienten dann wieder unbekanntem Stechern als Vorbild und auf diese Weise entstanden Kopien nach Kopien – das Endresultat war meistens qualitätsschwach und manchmal auch komisch.

Unabhängig davon befanden sich am Hofe der Monarchen zumeist die talentierten Künstler. Auch die Formen der Herrscherbildnisse sind unterschiedliche; der Herrscher ist als Brustbild, Halbfigur, Kniestück, Vollfigur oder zu Pferde dargestellt. Diese Bildnisse erschienen in Bildchroniken der Herrscher gemeinsam mit aktuellen Ereignissen.

Zu den Künstlern, die August II., August III. und ihre Familie porträtierten, gehörten vor allem Martin und Johann Bernigeroth, Johann Christoph Sysang, Pieter Schenk, Bernard Vogel, Lorenzo Zucchi sowie viele andere, die weniger bekannt, oder sogar unbekannt waren. Die frühesten Porträts August II., noch von seiner Inthronisierung, sind in der Werkstatt Johann Alexander Boeners in Nürnberg und bei Pieter Schenk in Amsterdam entstanden. Ein sehr repräsentatives Porträt des Königs hat Johann Jacob Thourneyser (1636–1711) nach dem Bild von Anthon Schoonians geschaffen. Es soll den jungen Herrscher als Herkules darstellen, der Jugend und Kraft verkörpert. Dieses Bildnis, das den König mit gelocktem kurzem Haar und Harnisch zeigt, geht auf die antike Herrscherdarstellung zurück, was dem Hochbarock eigen sind. Auf diese Weise entsteht ein propagandistisches Bild, das der Verherrlichung des Herrschers dient.

In den frühen Porträts August II. wird auch in propagandischer Absicht der ikonographische Typ der Bildnisse seines Vorgängers, Jan III. Sobieski nachgeahmt. Es betrifft das Gewand, die Pose und die charakteristische Kopfbedeckung in Form des Kalpacks mit Krone, die als etwas Orientalistisches und zugleich Polnisches galt.

Zu den ausdrucksvollen Bildnissen August II. gehört ein Mezzotintoblatt von Nicolas Verkolje (1673–1736). Nach dem Gemälde von Elliger Otmar ausgeführt und in Halbfigur erfasst besitzt es eine aus pflanzlichen, figurativen und symbolischen Schmuckelementen bestehende Verzierung. Unter dem Porträt ist die Schlacht bei Kalisz im Krieg mit Schweden dargestellt.

Eines der besten graphischen Porträts August II. ist zweifellos das Bildnis von Carl Albrecht Wortmann (1680–1760). Der König erscheint wie gewöhnlich im Harnisch und Hermelinmantel, mit Stoffdraperien und einer Landschaft im Hintergrund. Es ist ein offizielles Herrscherbildnis, demnach erweckt der Dargestellte sowohl Ehre als auch Sympathie, sein Gesicht ist deutlich porträthaft ohne geschönt oder karikierend zu wirken.

August II. wurde auch zu Pferde dargestellt. Zu den frühesten Bildnissen dieser Art gehört ein in der Danckerts-Werkstatt ausgeführter Kupferstich, der auf ein ähnliches Porträt des Königs Jan III. Sobieski in der Schlacht bei Chocim zurückgeht. Ein anderes interessantes Porträt August II. zu Pferde hat Georg Philipp Rugendas d. Ä. (1666–1742) als Schabkunstblatt geschaffen.

Viele Bildnisse August II., die von unbekanntem Stechern ausgeführt wurden, schmückten die in Deutschland, Polen, England, Frankreich und Italien herausgegebenen Bücher. Es waren oft ähnliche Darstellungen mit der Umschrift in Latein, Deutsch, Englisch, Holländisch. Diese Stiche sind oft zeichnerisch und graphisch schwach, man benötigte sie aber als Bücherillustrationen in verschiedenen Ländern. Nicht etwa der Porträtierte selbst war wichtig, sondern die Umschrift, die über den Herrscher und seine Taten informierte, daran war der Betrachter interessiert. Daher war es auch möglich, dass an Stelle von August II. sein Vater, Johann Georg III. dargestellt wurde, den die zugehörige Umschrift als einen neu erwählten König Polens bezeichnete.

Der Sohn August II., der spätere König Polens als August III. wurde ebenfalls sehr oft porträtiert. Pieter Schenk hat ihn nicht nur einmal als Kind gestochen. Eine Sonderstellung hat ein Schabkunstblatt, das den Kronprinzen in antikisierendem Gewand darstellt. Es ist nicht bekannt, welches Vorbild der Künstler benutzte; dieses Bildnis ist sehr interessant, aber mit keinem der anderen zu vergleichen.

Für August III. arbeiteten zahlreiche Stecher, u.a. Johann Martin Bernigeroth (sein Vater machte früher Bildnisse des Kronprinzen), Christoph Sysang, Georg Paul Busch. Unter den von ihnen gestochenen Porträts ist ein etwa 1715 entstandenes Kniestück von dem jungen Friedrich August; das Gesicht des von Bernigeroth porträtierten Prinzen scheint mit individuellen Zügen versehen zu sein, auch die Körperfülle des jungen Mannes wurde nicht kaschiert.

Eine Möglichkeit die graphische Transposition des Modells oder des gemalten Vorbildes zu studieren, bieten vier Porträts August III. – von Lorenzo Zucchi, Gabriel Bodenehr d. J., Johann Jacob Haid und von Matthäus Deisch. Die Komposition dieser Bildnisse ist fast identisch, das Gesicht des Königs sehr ähnlich, aber sein Ausdruck ist jedesmal anders.

Interessant sind auch Kinderporträts von Friedrich August, wie z.B. das Bildnis des Kronprinzen in Vollfigur im Zimmer stehend, das der Komposition und des Inhalts wegen erwähnenswert ist. Ein weiteres Bildnis zeigt den königlichen Sohn zu Pferde mit gekröntem Kalpack auf dem Kopf, traditionell gekleidet. Sein Pferd wurde noch gemäss der Tradition des 17. Jh. dargestellt.

Erst später hat Johann Elias Ridinger (1698–1764) den König zu Pferde gezeigt, schon modern gekleidet. Das Tier ist ein ruhiger Reitpferd geworden, das zum Ausreiten dient. Auch August III. brauchte eine erfolgreiche Propaganda. Hierzu wurden antike Motive benutzt wie z.B. das von Deisch kopierte Denkmal August III. aus dem Artushof in Danzig.

Die frühere propagandistische Darstellung des Königs als Feldherr wich einer anderen neuen propagandistischen Idee – August III. als „König der Polen“, davon zeugt sein repräsentatives Bildnis in polnischer Tracht, von Jean Daulle (1703–1763). Dieses Porträt wurde in der Folgezeit von mehreren Stechern kopiert.

Ebenfalls oft porträtiert wurde die engste Verwandtschaft der beiden Monarchen. Die legitime Gemahlin August II., obwohl sie nie nach Polen gekommen ist, wurde auf einigen interessanten Porträtstichen von Bernigeroth, Pieter Schenk, Bernard Vogel dargestellt. Es sind auch zahlreiche Bildnisse von königlichen Maitressen bekannt. Erwähnenswert ist dasjenige von Simon Vallée, das die Gräfin Cosel darstellt. Sie wurde als Göttin der Liebe in einer Riesenmuschel (in Anlehnung an Botticellis „Venus“) mit ihrem Sohn als Eros gezeigt. Auch illegitime Söhne August II. wurden von solchen Graphikern wie Sysang, Johann Jacob Haid, Lorenzo Zucchi, Johann Georg Wille, Vincenzo Vangelisty porträtiert. Die Gattin August III., Maria Josepha wurde viel öfter porträtiert als ihre Vorgängerin. Manche ihrer Porträts haben einen repräsentativen Charakter, andere entstanden als Illustrationen zu den Büchern. Die Bildnisse der Königin Maria Josepha wurden u.a. von Johann Christoph Weigel d. J., Bernard Vogel, Jean Daulle, Georg Friedrich Schmidt, Giuseppe Canale gestochen. Da das königliche Paar viele Kinder hatte, wurden diese natürlich oft porträtiert. Es waren gewöhnlich dieselben Graphiker, die die Porträts von ihren Eltern gestochen haben und auch einige jüngere wie z.B. Esaias Nilson. Zwei Porträts sind erwähnenswert: das eine von Franz Xaver (geb. 1730) und das andere von der Gemahlin des ältesten Sohnes des königlichen Paares, Friedrich Christian. Die beiden Bildnisse sind das Werk von Giuseppe Canale. Ein Tondo mit dem Brustbild des Prinzen, dessen Gesicht im Profil erscheint, findet sich auf einem Postament, das von einer in Lorbeer- und Weinstockblättern versteckten Schlange umflochten ist. Das Porträt von Maria Antonia, das nach dem von der Prinzessin selbst gezeichneten Pastell gestochen wurde, ist wegen seiner Schönheit und besonderer Stimmung auffällig. Die meisten Bildnisse zeigen jedoch Friedrich Christian, was um so verständlicher ist, weil August III. beschlossen hatte, dass er sein Nachfolger in Sachsen werden sollte. Effektvolle Bildnisse gab es auch von zwei Töchtern August III.: Maria Amalia (spätere Königin Neapels und Siziliens) von J.J. Haid und Maria Josepha, die Gemahlin des französischen Dauphins, von Michel Aubert. Ein Porträt von Maria Anna, Gattin des bayerischen Kurfürsten, hat Egid Verhelst (1733–1818) gestochen. In diesem Bildnis wird bereits die folgende Epoche deutlich, in der es weniger um eine repräsentative Darstellung ging, als vielmehr um eine Hinwendung ins Private.

Die meisten Porträts der Herrscher und ihrer Familienmitglieder entstanden in den Werkstätten erfahrener Künstler, deshalb kennzeichnet viele ein hohes künstlerisches Niveau. August II. und August III. luden ausländische Künstler nach Dresden ein, sowohl Maler als auch Graphiker. Louis de Silvestre arbeitete sein Leben lang für den Dresdner Hof – seine Porträtgemälde waren Vorbilder für viele Stiche. Wie die Hofmaler konnten Stecher auch Hofgraphiker werden so z.B.: Pieter Schenk, der für August II. arbeitete ähnlich wie Martin Bernigeroth oder auch Lorenzo Zucchi, der viele Jahre für August III. arbeitete und später zum Professor an der Dresdner Akademie wurde, desweiteren Giuseppe Canale, zuerst der Zeichenlehrer des Sohnes August III., ehe er Porträts des Königs und seiner Familie anfertigte, schließlich war er Professor für die Kupferstiche an der Akademie.

Etlche Bildnisse stammen von unbekannter Hand, d.h. ihre nicht von Namen bekannten Ausführer ahmten die Porträts der bekannten Graphiker nach; diese Stiche sind natürlich, in künstlerischer Hinsicht, meistens sehr schwach, aber sie deckten doch den ständig wachsenden Bedarf an Illustrationen, bedingt durch eine intensive Herausgabe von Büchern und Veröffentlichungen.

## 5. Meister der Porträtgraphik in der Epoche des Spätbarock und ihre Werke

Die Eigenart der graphischen Porträts der Spätbarockzeit beruht darauf, dass sie eine in dieser Epoche geltende und zugleich bewährte propagandistische Darstellungsidee des Menschen verkörpern. Diese durch die Politik bedingte Idee, wurde in der Zeit des Absolutismus geboren. Die in vielen europäischen Staaten herrschende absolutistische Ordnung kam in seiner Modellform vor allem in Frankreich vor, sie fand im Allgemeinen auch Anwendung in solchen Staaten wie Österreich, Preußen, Spanien, Italien, Deutschland (in Fürsten- und Kurfürstenstaaten); die Niederlande waren dagegen eine Republik, in England funktionierte die parlamentarische Monarchie und in Polen – dem Unionstaat – bezeichnete man die dort herrschende politische Ordnung als *Demokratie der Adligen*. Die Eigenart der polnischen Monarchie, kulturelle Errungenschaften des Westens zu nutzen, schränkte den regen kulturellen Austausch mit den übrigen europäischen Ländern in keiner Weise ein, ganz im Gegenteil, unter der Herrschaft August II. und August III. wurde dieser noch ausgedehnt. Aus Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden kamen nicht nur Baumeister und Maler nach Polen, sondern auch Graphiker; man importierte nicht nur Gemälde, sondern auch Stiche. Graphische Kompositionen der ausländischen Meister wurden in Polen oft nachgeahmt, weil polnische Künstler noch nicht im Stande waren, ihre Porträtwerke selbständig zu gestalten.

Was für Vorbilder im Bereich des spätbarocken Porträts standen den polnischen Graphikern zur Verfügung? Welche Stecher lieferten ihnen die Muster, die sie nachahmen konnten? Um diese Frage zu beantworten, scheint es nötig zu sein, einige ausgewählte Porträts und ihre Schöpfer zu untersuchen.

Da wären Martin Bernigeroth und sein Sohn Johann Martin – künstlerisches Niveau ihrer Kupferstiche kann zwar nicht immer befriedigen – die aber schufen durchaus einige interessante Porträts. Das Bildnis von Jacob Born z.B., ein Kupferstich von Martin Bernigeroth, stellt mit relativ einfachen Mitteln einen Staatsbeamten mit allen ihm zustehenden Attributen dar. Born tritt durch den Blick und seinen Zeigengestus mit dem Betrachter in Kontakt – ein solcher Gestus lässt sich bei vielen Porträtierten dieser Epoche feststellen.

Zwei von Johann Martin Bernigeroth gestochene Porträts zeigen den General Adam Heinrich Bose und den Gelehrten und Staatsbeamten Johann Christoph Richter. Der General ist bis zu seinen Knien sichtbar, stehend dargestellt, er trägt einen Harnisch und in der Rechten einen Komandostab, in der Ferne ist eine Schlacht zu sehen. Den Porträtierten begleiten Attribute, die ihn als Soldaten, Führer und Heimatverteidiger kennzeichnen; das alles zeigt sich in seinem Gesicht, das stark und streng im Ausdruck ist.

Richter wurde mit einem Buch in der Hand und einer ganzen Reihe auf dem Tisch liegender Muscheln gezeigt. Die Bibliothek im Hintergrund definiert ihn als Gelehrten und Sammler; ein Faltengewebe, das sein Justaucorps umhüllt, und eine Aussicht auf einen Palast und einen Park in der Ferne deuten dem Betrachter, dass der Dargestellte ein Staatsbeamter, ein Senator, ist.

Johann Jacob Haid hat viele Schabkunstblätter geschaffen, die bekannte Persönlichkeiten darstellen. Eines dieser Bildnisse zeigt den Höfling des preussischen Königs; elegant gekleidet, mit modischer Perücke, erscheint er als Kniestück im Vordergrund und dominiert in dieser Komposition. Ein Dokument in seiner rechten Hand, eine imposante Bibliothek links, ein Gewebe am Sessel hängend und ein im Hintergrund sichtbare Palast charakterisieren den Dargestellten als einen sehr umfangreich tätigen und einflussreichen Menschen. Sein ehrenvolles Gesicht mit Doppelkinn macht zwar keinen besonders sympathischen Eindruck, aber es ist würdevoll und selbstsicher.

In der 1. Hälfte des 18. Jh. hat Jacob Houbraken, ein Künstler aus Amsterdam, das Bildnis von Johann Ernst Schmidt, eines Danziger Ratsherrn, gestochen. Das Vorbild zu diesem Porträt lieferte der in Danzig tätige Maler Daniel Klein. Die Komposition dieser Darstellung ist einfach, der Porträtierte, 3/4 seiner Gestalt ist erfasst, trägt eine lange weiße Perücke auf dem Kopf, hat einen Spitzenkragen und –manchetten. Er scheint der Stadelite anzugehören; seine Gesichtszüge sind individuell, entschieden porträthaft.

Das Porträt von Constantin Ferber, des stellvertretenden Danziger Bürgermeisters, ist das Werk des deutschen Künstlers, Johann Georg Wolfgang (er wirkte vor allem in Berlin) und entstand nach dem Vorbild des Danziger Malers Johann Benedikt Hoffmann. Dieses graphische Bildnis fällt durch große Eleganz des reich gekleideten Porträtierten und durch eine herrliche Architekturstaffage im Hintergrund auf (Arkade und Bauteile einer antiken Architektur).

Der gleiche Künstler schuf das Porträt der vorzeitig verstorbenen jungen Braut von Christoph Manteuffel, eines Vertrauten August II. Dieses Porträt, das nach dem Gemälde von Antoine Pesne gestochen wurde, ist ebenfalls sehr beachtenswert.

Pieter Schenk (gest. 1713) hat viele Bildnisse der Persönlichkeiten aus verschiedenen Ländern Europas gestochen. Dieser Künstler schuf besonders Porträts in Schabkunsttechnik. Zwei von ihnen stellen Beispiele der professionellen graphischen Kunst dar. Das erste Bildnis präsentiert die Fürstin Mary Ormond mit ihrem Sohn, Thomas von Ossara; es kennzeichnet eine feine Stimmung und der spürbare innige Kontakt der Mutter mit ihrem Sohn. Das zweite Bildnis zeigt William, den Fürsten von Gloucester, Sohn der Königin Anna; es ist ein repräsentatives Porträt, dessen Charakter jedoch die bekannte Aura der französischen Darstellungen „ins Englische“ transponiert (als Vorbilder standen Gemälde des englischen Malers deutscher Abstammung Godofrey Kneller, Pate).

Aus den 30er Jahren des 18. Jh. stammen ausgezeichnete Porträts von Bernhard Vogel, die oft nach den gemalten Bildnissen des Malers Johann Kupetzky entstanden. Bemerkenswert ist das von ihm gestochene Bildnis des Goldschmiedes August II., Melchior Dinglinger. Zu den interessantesten Künstlerbildnissen gehört das Porträt von Susanna Maria Dorsch, ein Werk von Valentin Daniel Preisler. Susanna entstammte einer Nürnberger Familie von Medaillenschöpfern, deren Beruf sie auch ausübte. Sie wurde in ihrer Werkstatt dargestellt in gewisser künstlerischer Freiheit, was sowohl ihre Pose und Umgebung als auch ihre Kleidung betrifft.

Die Künstler wollten jedoch nicht nur als Handwerker sondern auch als Schöpfer dargestellt werden, deshalb haben ihre Bildnisse auch besonderen Zierat wie kostbare Draperien, die den Dargestellten umhüllten und ihm Ehre und Bedeutung verliehen.

Lorenzo Zucchi, italienischer Stecher, der dem König August III. diente, schuf nach dem Gemälde von Louis de Silvestre das graphische Porträt des Grafen Heinrich Brühl. Dieses Bildnis fällt mit sorgfältig und präzise entworfenen Zieratmotiven sowie mit feiner Charakterisierung des Gesichts des Ministers auf.

Es sind noch vier Porträts von zwei Ehepaaren der Herrscher zu erwähnen: des Königs Louis XV., seiner Gemahlin Maria Leszczyńska, der Kaiserin Maria Teresa und ihres Gemahls Franz I. Diese Porträts stellen eine treffliche Illustration der absolutistischen Idee des Herrscherbildnisses dar und spiegeln den Geschmack der Spätbarockperiode wider. Die Bildnisse des Königs Louis XV. und seiner Gattin hat Nicolas de Larmessin IV. nach den Gemälden von Battista van Loo geschaffen, es sind Gegenstücke im großen Format und mit ähnlicher Komposition.

Die graphischen Bildnisse der Kaiserin Maria Teresa und ihres Gatten hat Andreas Philipp Kilian gestochen, der sich auf die Vorbilder des Malers Martin d.J. van Meytens stützte. Die

Posen der Dargestellten, ihre herrlichen Gewänder, Herrschersymbole, Schmucksachen und Stoffdraperien sind für die Herrscherbildnisse des 18. Jh. charakteristisch.

Die in diesem Kapitel vorgestellten Beispiele der graphischen Porträts wurden von bekannten Künstlern ausgeführt und deshalb sind sie in zeichnerischer und graphischer Hinsicht korrekt und sogar oft perfekt; außerdem sind sie im allgemeinen für die Weltanschauung und für den Stil ihrer Epoche typisch. Sie wurden vielfach als Vorbild zu den in den graphischen Werkstätten angefertigten Bücherillustrationen genutzt und oft von anderen Stechern nachgeahmt, die keinen Zugang zu den originalen Porträtmalereien hatten. Die Porträtgraphik in Polen war in dieser Zeit relativ schwach und primitiv. Hiesige Stecher verfügten nicht über große und spezialisierte Werkstätten, wie es sie schon in Deutschland, Frankreich oder England gab. Deshalb fehlte es ihnen nicht nur an der graphischen Ausbildung, sondern auch an technischen Möglichkeiten. Die graphischen Vorlagen, die aus dem Ausland nach Polen kamen, wurden anfangs nachgeahmt, dadurch wurden die örtlichen Stecher angeregt, sich allmählich qualitativ zu steigern.

#### IV. Das graphische Porträt Inhalt und Form

##### 1. Die Porträtierten

Zur Entwicklung des Porträts tragen nicht nur seine Schöpfer – Maler oder Graphiker – bei, sondern auch die Wünsche der Dargestellten, die hemmend oder anregend auf die Gestaltung des Bildnisses einwirken konnten. Deshalb ist das wichtig, wer dargestellt wird. Eine große Rolle spielte dabei der Geschmack des Porträtierten. Im Falle eines Porträts gerieten Auftraggeber und Künstler häufiger in Konflikt als bei anderen Kunstgattungen. Der Grund liegt darin, dass der Porträtierte selbst Gegenstand der Auftrages ist.

In der Porträtgraphik des 18. Jh. in Polen sind die Bildnisse der Könige Polens, August II., August III. und ihrer Familie besonders zahlreich. Verständlicherweise verfügten die Herrscher als Auftraggeber über entsprechende Finanzmittel und ihnen dienten die besten Graphiker. Diese Aufträge waren für die Künstler eine Auszeichnung und garantierten ihnen Popularität und Ruhm, umso mehr, als dass graphische Bildnisse einem breiten Interessenten- und Abnehmerkreis zugänglich waren. Sie schmückten zahlreiche Veröffentlichungen, nicht nur wenn der Text sich direkt mit einem bestimmten Herrscher beschäftigte; viele Bücher wurden dem König gewidmet, dadurch war sein Porträt erforderlich. Die zweite Stelle in Bezug auf die Popularität belegen die Gattinnen der Könige, Christine Eberhardine, die übrigens nie nach Polen gekommen ist, und Maria Józefa, die Gemahlin August III. Ihre Bildnisse stachen vor allem ausländische Künstler, polnische findet man selten.

Es gibt auch Porträts der illegalen Söhne August II. und seiner Töchter, sie sind vor allem Werke ausländischer Graphiker. Die meisten stachen Bernigerots, Sysang, Busch, Haid, Hafner, Schmidt, Zucchi und andere. Es gibt auch zahlreiche Porträts von Friedrich August, dem Sohn August II., zuerst als Erbprinz, später dann als König. Es fehlt auch nicht an Bildnissen der Kinder August III., zu den am häufigsten porträtierten gehören die Söhne Friedrich Christian, Karl, Franz Xawerius, Albert Kasimir, Klemens Wenceslaus und die Töchter Maria Amalia, Maria Josepha und Maria Anna. Zu den Graphikern, die vor allem Porträts der königlichen Familie stachen, gehörten zumeist deutsche Künstler, aber auch Holländer, Franzosen oder Italiener, die von den Wettinern als Hofmeister beschäftigt waren (z. B. Lorenzo Zucchi). Nach diesem Prizip entstanden auch Porträts des nur kurz



herrschenden Königs Stanisław I. Leszczyński, seiner Gattin und seiner Tochter (spätere Gemahlin Ludwigs XV.). Ihre Bildnisse schufen vor allem französische Graphiker. Zur zweiten Gruppe der Auftraggeber gehören hohe königliche Beamte und Vertreter der reichsten adligen Familien, die eine größere Bedeutung im polnischen Staat hatten; es sind oft Mitglieder der Familien: Czartoryski, Denhoff, Jabłonowski, Lubomirski, Małachowski, Mniszech, Ossoliński, Pac, Poniatowski, Radziwiłł, Sanguszko, Sapieha, Szembek, Tarło, Wiśniowiecki, Załuski, Zamoyski. Darunter befinden sich weltliche und geistliche Persönlichkeiten, die wichtige staatliche und kirchliche Funktionen ausübten.

Eine dritte Gruppe von Porträtierten stellt nicht so reiche und bekannte Beamte und Adlige dar. Darunter findet man katholische und protestantische Geistliche, unter ihnen auch Mönche und Nonnen. Bemerkenswert erscheinen von heimischen Stechern ausgeführte Bildnisse, die besonders verdiente und gottesfürchtige Mönche und Nonnen darstellen. Es sind oft Äbte oder Äbtissinnen mit herausragenden Begabungen. Bürgerporträts zeigen Vertreter der Stadtbehörden, Bürgermeister und ihre Stellvertreter, Ratsherren, Gelehrte – oft geistlichen Standes. Diese Bildnisse entstanden vor allem in Danzig, Thorn und Elbing. Wenn es um graphische Bildnisse der Bauer geht, fehlt es an Darstellungen Vertreter dieses Standes. Der Bauer erscheint nur als Typus, er ist keine von seinem Namen bekannte Individualität, die Darstellung eines Bauers oder einer Bäuerin entsprach der gängigen Meinung, wie der Bauer aussehen sollte.

Graphische Porträts von polnischen Frauen (mit Ausnahme der Bildnisse der Königinnen und Fürstinnen) sind selten. Eine größere Gruppe der Frauenbildnisse enthält nur *Icones familiae ducalis Radvillianae* (eine Sammlung der Familienbildnisse von Radziwiłł); ihr Schöpfer war ein ortsansässiger Stecher jüdischer Abstammung gemeinsam mit seinen Mitarbeitern. Eine andere Gruppe der Frauenbildnisse stellen die schon o/e Darstellungen der Äbtissinnen und frommen Nonnen dar, sie wurden ausschließlich von polnischen Graphikern gestochen.

Kinderbildnisse in der Graphik des 18. Jh. erschienen sehr selten, gewöhnlich waren es Söhne oder Töchter von Königen oder Fürsten.

Besondere Achtung verdienen graphische Porträts der Künstler, besonders interessant sind Selbstbildnisse. Man kann hier direkte und indirekte Selbstporträts unterscheiden – ein Graphiker ist Schöpfer des Musters und direkter Ausführer seines Porträts oder er hat ein gemaltes oder gezeichnetes Selbstbildnis ins Graphische übertragen.

Unter den graphischen Porträts ist noch eine Bildniskategorie zu unterscheiden: es sind Bildnisse der Menschen, die in vergangenen Jahrhunderten lebten oder schon seit einigen Jahrzehnten tot waren. In solchem Fall haben wir mit dem sog. Historismus zu tun; unter diesem Begriff versteht man ein Interesse an Vergangenheit, was sich z.B. im Kult der Ahnen ausdrückt oder in der Wiedergabe der berühmten und verdienten Persönlichkeiten.

Die Untersuchung der auf den Bildnissen dargestellten Persönlichkeiten macht auf den Einfluss der Dargestellten auf das Entstehen und die Entwicklung des Porträts aufmerksam, weist auf die Zusammenarbeit der Stecher mit Malern und Zeichnern, auf die Einwirkung der sich in den Büchern befindenden Bildnisse, auf ihre Verbreitung und auf die Popularität der darauf dargestellten Personen hin.

## 2. Form des graphischen Porträts

Im letzten Kapitel war der Inhalt des Porträts beschrieben, wir interessierten uns also für die Dargestellten. Als Auftraggeber, die ihre Porträts bestellten oder nur ihre Ausführung

akzeptierten, arbeiteten sie einigermaßen mit den Künstlern zusammen. Im Bildungsprozess der graphischen Porträts spielten ihre Schöpfer eine bedeutende Rolle. Sie alle: Stecher, auch Maler oder Zeichner, die das Vorbild schufen, und sogar ein direkter Hersteller eines Blattes, der mit der Presse einen Abzug von der Matrize anfertigte, konnten einen Einfluss nicht nur auf den Inhalt sondern auch auf die Form des Porträts nehmen.

Bei der Untersuchung der Form eines Bildnisses müssen zahlreiche Elemente in Betracht gezogen werden: die Darstellung des Porträtierten d.h. Figur, Gesicht, Hände und ihre Gebärde, Kleidung, Frisur, Kleidungs- und Haarschmuck, evtl. Kopfbedeckung, Utensilien in den Händen des Dargestellten und in seiner nächsten Umgebung, Gegenstände und Symbole im Vor- und Hintergrund, Umrahmung, Signaturen und Um- oder Aufschriften.

Die Porträtierten werden als Brustbild, in Halbfigur, als Hüften- und Kniestück oder in Vollfigur gezeigt. Die meisten erscheinen als Brustbild und in Halbfigur, die übrigen Fassungen sind viel seltener anzutreffen, da sie den repräsentativen Bildnissen vorbehalten waren. Die Porträts in Vollfigur stellten fast ausschliesslich Herrscher dar. Das Gesicht des Dargestellten ist meistens in 3/4-Profil (frz. *en trois quarte*) gezeigt, nur der Kopf des Porträtierten ist stärker oder schwächer zur Seite gerichtet. Nur gelegentlich wird das Gesicht in der 1. Hälfte des 18. Jh. im Profil wiedergegeben, viel häufiger schon in den 70er Jahren des 18. Jh. Die genau frontale Erfassung des Gesichtes findet man nicht. Die Gesichter der Dargestellten samt ihrer individuellen Züge waren sorgfältig ausgearbeitet, denn die Porträtähnlichkeit war im 18. Jh. für unentbehrlich gehalten.

Für die Charakteristik der Porträtierten ist es wichtig, ihre Arme und Hände zu zeigen. Die Dargestellten halten in ihren Händen verschiedene Attribute, z.B. ein Zepter sowie ein Führerstab, ein Buch sei ein Dokument, oder auch etwas Symbolisches, manchmal stützt der Porträtierte seine Hand in die Seite, oder legt sie an die Brust, manchmal sind nur eine oder beide Hände sichtbar, jede von ihnen kann etwas anderes halten. Für diese Epoche ist jedoch ein seltsames Gebärde charakteristisch, es betrifft die Finger einer Hand. Man hat den Eindruck, dass der Dargestellte auf etwas zeigt, deshalb spricht man vom Zeigengestus. Die Interpretation dieses Gestus geht auf die Idee des Absolutismus zurück, die sich im Menschenporträt widerspiegelte. Das Wichtigste am Herrscherportrait war nicht seine Individualität, sondern seine Bedeutung. Es verkörperte die Majestät der königlichen oder kaiserlichen Macht in ihrer Prachtentfaltung. Diese Geste war anfangs nur bei den Herrschern zu sehen, dann übernahmen sie Hofbeamte, wichtige weltliche und geistliche Persönlichkeiten, Gelehrte, Künstler und letztlich auch reiche Bürger. Ihre Funktion war nicht Zeigen, sondern Präsentation; sie zeigte auch nichts Konkretes, sie ließ den Porträtierten als eine bedeutende Persönlichkeit erscheinen, indem sie Träger einer allgemeinen Idee war.

Die Kleidung spielte im Bildnis dieser Epoche eine wichtige Rolle. Im allgemeinen wurde sie nach Anforderungen der damals herrschenden Mode wiedergegeben, in vielen Fällen ist die von den Porträtierten getragene Kleidung schon unmodisch, sogar veraltet. Beispielsweise gehört dazu der Brustpanzer, über den ein Hermelinmantel geworfen ist; Einen solchen Harnisch sieht man schon im 17. und im folgenden Jahrhundert fast ohne jegliche Veränderungen. Im 18. Jh. erscheint eine reiche Stoffdraperie, die das Gewand des Porträtierten umhüllt; sie ist gänzlich funktionslos, hat aber die Aufgabe, die Bedeutung des Dargestellten zu unterstreichen.

Die Porträtierten tragen verschiedene Kleidung, was davon abhängt, welchen Stand sie repräsentieren: Adlige, Bürger, Gelehrte, Geistliche aber auch Künstler. Es werden Gewänder von Herren und Damen abgebildet, die im Laufe des ausgehenden 17. Jahrhunderts bis in die 70er Jahre des 18. Jh. größeren oder kleineren Änderungen unterlagen. Hinzu kommen

Frisuren, die für Männer und Damen charakteristisch sind, auch Kopfbedeckungen, Schmucksachen und Kleinodien, die der Mode unterworfen waren. In den Händen der Porträtierten oder in ihrer Nähe befinden sich unterschiedliche Attribute, die sich auf ihren Beruf, Stand, ihr Amt oder ihre Tätigkeit beziehen. Im Hintergrund vieler Bildnisse dieser Epoche finden sich große Säulen mit faltenreichen Stoffdraperien umhüllt, manchmal zeigt sich eine weite Landschaft, Himmel mit Wolken, eine Schlacht, Bäume, Gärten, aber oft eine Bibliothek; es gibt auch Porträts in ovaler Umrahmung, die sich vor einer Wand aus Quadersteinen befinden.

Bei der Besprechung der Form der graphischen Porträts ist die Umrahmung von besonderer Wichtigkeit, denn sie stellt sein individuelles Merkmal dar, das nicht von einer Zeichnung oder einem Gemälde, die als Vorbild dienten, kopiert wurde. Die mit etlichem Zierat versehenen Umrahmungen der Portraits nehmen Rücksicht auf den eben herrschenden Kunststil und die aktuelle Mode.

Charakteristisch für die Porträtgraphik sind Aufschriften, die gewöhnlich unter dem Bildnis (auch um das Bildnis, das mit einem Rahmen oder einer Art Leiste umgeben ist) angebracht werden und die Informationen über die Porträtierten enthalten. Sie sind unterschiedlich lang, oft reich geschmückt und häufig mit einem Wappenschild versehen.

Die Signatur des Stechers ist mit der Malersignatur auf einem Bild oder auf einer Zeichnung nicht zu vergleichen. Sie wird in die Matritze gestochen und erscheint auf den Abzügen als etwas Sekundäres; sie muss lesbar sein, weil sie der Information dient. Diese so begriffene Signatur des Stechers sowie die des Schöpfers des Vorbildes wurde von der Matritze abgedrückt und unter die Darstellung angebracht (des Stechers links und des Malers oder des Zeichners rechts).

Eine formelle Abänderung des graphischen Porträts dieser Epoche stellt ein Bildnis dar, das als Teil einer größeren Komposition erscheint. Das betrifft vor allem Titelillustrationen in Büchern. So eine Bildnisart ist in den Veröffentlichungen des letzten Viertels des 17. Jh. bis in die 60er Jahren des 18. Jh. erkennbar. Es gab einige Gründe, die die Entstehung und Verbreitung solcher Porträtsabänderung möglich machten.

## VI. Charakteristik der Porträtgraphik in Polen

In den vorigen Kapiteln wurden Porträts polnischer Persönlichkeiten untersucht, die verschiedene sowohl in Polen als auch im Ausland wirkende Künstler gestochen haben. In Betracht wurden auch Maler oder Zeichner gezogen, deren Werke den Stechern als Vorbilder dienten. Man verglich manche Gemälde mit den danach gestochenen graphischen Porträts, um festzustellen, was die Stecher kopierten, was sie änderten und was sie hinzufügten, kurzum, auf welche Weise sie ihre künstlerische Individualität zeigten. Unsere Untersuchungen umfassten auch die Porträtierten, wir berücksichtigten ihre Tätigkeiten, Standzugehörigkeit, ihre Würde und das Geschlecht. Viel Aufmerksamkeit widmeten wir der Form des graphischen Porträts mit genauer Darlegung verschiedener Einzelheiten, wie der Signaturen, Aufschriften und Umrahmungen. Es handelt sich jetzt um eine entgeltliche Charakteristik des Bildnisses dieser Epoche, die mit der Thronbesteigung August II. im Jahre 1697 begann und mit dem Tod August III. 1763 endete.

Das Aufblühen der graphischen Kunst und vor allem der Porträtgraphik erfolgte schon im 17. Jh. Begabte Graphiker wirkten in Danzig, wo sie zahlreiche Porträts im Auftrag des Königs, der Staatsbeamten und reichen Bürger stachen. Darunter waren Graphiker frem-

der Abstammung wie Willem Hondius und Jeremias Falck, die in Danzig angesiedelt waren. In den 70er Jahren dieses Jahrhunderts entstanden viele graphische Porträts nach Gemälden der Danziger Maler wie Andreas Stech und etwas später Daniel Klein; sie wurden oft von holländischen und deutschen Graphikern gestochen, die im Auftrag von Danziger Bürgern arbeiteten. Zu diesen ausländischen Stechern gehörten u.a. A. Blooteling, G. Edelink, E. Hainzelmann, P.S. van Gunst, Ch. de la Haye, J.U. Kraus. Die Bildnisse der Danziger oder Thorner Bürgermeister, Professoren, Prediger, Philosophen, Ärzte sind meistens in einem Oval geschlossene Brustbilder; das Oval ist mit einem Rand versehen, der eine Informationsaufschrift enthält. Darunter sind oft Gedichte, die den Dargestellten loben. Diese Porträts sind meistens einfach, mit bescheidener Verzierung, ihr künstlerisches Niveau ist aber hoch. Die Gesichter der Porträtierten wurden mit individuellen Zügen versehen. Sie übten einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der graphischen Porträts in den nächsten Jahren aus. Die Steigerung der Popularität der graphischen Illustrationen verbindet sich mit einem immer größer werdenden Angebot von verschiedenen Veröffentlichungen – darunter viele religiösen Inhalts – aber es gab auch panegyrische und politische, Almanache, Kalender und im Laufe der Zeit historische und geographische Bücher. In diesen Veröffentlichungen erschienen auch die von örtlichen Graphikern gestochenen Bildnisse. Ihre Schöpfer begannen am Ende des 17. Jh. und am Anfang des 18. Jh. zu wirken, sie stammten aus verschiedenen Regionen des polnischen Staates und waren – könnte man sagen – noch in einer graphischen Ausbildung. Viele von ihnen waren Autodidakten, sie verfügten über ungenügende technische Fertigkeiten und geringe berufliche Erfahrung. Nur wenige hatten ein Praktikum im Ausland absolviert, wie z.B. Aleksander Tarasowicz. Viele andere waren jedoch Anfänger wie z.B. Henryk Czech, Wojciech Derpowicz oder Jan Surmacki. Die von ihnen geschaffenen Bildnisse waren häufig umrahmt von reichem ornamentalem Zierat. Das Porträt war nur ein Teil der gesamten Komposition, auch ahmten sie oft Porträtbildnisse der ausländischen Künstler nach. In Danzig wirkten zu der Zeit auch nicht so viele und nicht so begabte Stecher wie es sie früher gab. Im 18. Jh. tauchten in Polen auch „neue“ Stecher auf, wie z.B. Franciszek Waclaw Balcewicz, Jan Józef Filipowicz, Jakub Labinger, Hirszy Leybowicz, Paweł Jędrzejowski. Unter ihnen waren mehrere schon besser ausgebildete und beruflich erfahrene Stecher.

Eine polnische Spezialität im Bereich des graphischen Porträts sind Bildnisse von im 18., aber auch die im 17. Jh. lebenden Mönche und Nonnen, die sich große Verdienste wegen ihres frommen Lebens oder wegen Stiftungen an Kloster oder Kirchen erwarben.

Um die Mitte des 18. Jh. wirkte in Polen Fryderyk Mylius, der im Dienste der hochadligen Familie Sapięha stand; er stammte wohl aus Holland.

Die nach der Mitte des 18. Jh. wirkenden Stecher, wie z.B. Adam Goczemski, Ignacy Karęga, Johann Gotfried Prixner gehören schon der klasizistischen Epoche an, aber die von ihnen gestochenen Bildnisse beinhalten noch viele Merkmale der ausgehenden Rokoko-Periode. In der gleichen Zeit wirkte in Danzig Matthäus Deisch, der bemerkenswerte Bildnisse von zahlreichen Persönlichkeiten geschaffen und darin die für das europäische Hofporträt wesentlichen Ideen vermittelt hat.

Porträts von polnischen Persönlichkeiten entstanden auch in den Werkstätten der ausländischen Graphiker, hauptsächlich der deutschen wie Bernigeroths, Sysang oder Busch, aber auch der holländischen, französischen und italienischen. Ihr Niveau ist unterschiedlich. Die zu Illustrationszwecken bestimmten waren oft Massenproduktionen, sie nutzten das schon Anfang des 18. Jh. eingeführte Schema. Sie widmeten den Dargestellten wenig Aufmerksamkeit; solche Bildnisse sind oft vereinfacht dargestellt, ohne zusätzliche Utensilien, jedoch normalerweise mit einer reichverzierten Umrahmung versehen. Außer Porträts kleinen

Formats stachen die Künstler auch Repräsentationsbildnisse, die die Porträtierten stehend oder sitzend zeigten. Zu den besten Graphikern gehörte der in Amsterdam wirkende Pieter Schenk, der oft für den König August II. arbeitete; er hat auch einige Bildnisse von polnischen Adligen geschaffen.

Charakteristisch für Porträts dieser Epoche waren Utensilien und Attribute, die die Porträtierten begleiteten. Dazu gehören solche Motive wie ein Vorhang, mächtige Säulen oder ein Zelt mit der in der Ferne sichtbarer Schlacht. Diese Merkmale der repräsentativen Porträts – im 17. Jh. begonnen – wurden auch im 18. Jh. fortgesetzt und angereichert. Sie hatten symbolische Bedeutung. So z.B. war die Säule Sinnbild der Dauerhaftigkeit, Fehlstellen an der Säule oder in der steinernen Umrahmung der Bildnisse erinnern an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Die mit vielen Büchern versehene Bibliothek wies auf eine intellektuelle Bildung des Dargestellten hin. Als Zeichen des hohen Status konnte auch eine lange und große Perücke auf dem Kopf dienen. Die reich verzierten Möbel, die auf dem Bildnis oft sichtbar sind, zeugten von der Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten. Es wurde hier die Rolle und Bedeutung solcher und ähnlicher Utensilien, darunter auch mancher Gewandteile, besprochen, die für das Porträt der Epoche bedeutungsvoll sind. Viel Aufmerksamkeit hat man auch dem Blick und dem Gestus des Porträtierten gewidmet. Es gibt gewisse Unterschiede in den Porträts von Gelehrten, Geistlichen und Künstlern, in ihrer Entwicklung dargestellt werden. Charakteristische Merkmale haben ebenfalls Selbstbildnisse von Künstlern. Sie zeigen oft Attribute, die auf ihren Beruf hinweisen. Diese Bildnisse sind gewöhnlich auch repräsentativ, da sie Porträts der Adligen nachahmten. Es betrifft auch ihre Kleidung. Entweder tragen sie solche, die sich von der der Höflinge nicht unterscheidet, oder sie demonstrieren ihre künstlerische Freiheit z.B. durch einen offenen Kragen oder eine frei flatterte Halsschleife. Als Charakteristikum des Selbstbildnisses eines Künstlers gilt ein sog. Selbstbildnisblick. Die Porträts der Künstler zeugen von der ihnen anvertrauten Aufgabe, die sie im absolutistischen Staat zu erfüllen hatten und derentwegen sie einen hohen Status erhielten. In der Epoche des Absolutismus haben wir mit dem Bedürfnis der Glorifizierung der Herrscher, seiner Umgebung und anderer bedeutenden Persönlichkeiten zu tun. Dazu diente die Porträtkunst, deren Ziel es war, die Porträtierten aus der Alltäglichkeit herauszuheben. Dazu diente die Ausstattung des Bildnisses mit Säulen, kostbaren und reichen Geweben, mit herrlichen verzierten Möbeln und mit ähnlichen Dingen, die die Position des Porträtierten unterstreichen sollen. Auf diese Weise entstand eine Idealsituation, die politische Ideen widerspiegelte und den Porträts einen propagandistischen Sinn verlieh. Das Bildnis dieser Epoche hatte viel mit Inszenierung und Theater zu tun, Wirklichkeit und Illusion verwoben sich. Eine wichtige und gleichzeitig außergewöhnliche Stellung auf dem Gebiet des graphischen Porträts nehmen Bildnisse der polnischen Könige aus dem Haus Wettin, August II. und August III. ein. Die meisten von ihnen wurden von deutschen, holländischen, französischen, englischen und italienischen Künstlern gestochen, nur wenige wurden von polnischen Stechern geschaffen. Für die Herrscher arbeiteten die Künstler gern, deshalb die Anzahl der königlichen Bildnisse ist groß und ihre Vielfalt ist auffallend. Darunter gibt es solche mit hohem künstlerischem Niveau, da sie als Einzelblätter von bekannten Graphikern gestochen wurden. Aber es gibt auch künstlerisch sehr schwache Darstellungen, die unbekannte Stecher als Flugblätter angefertigt haben.

Unter den Porträts der Herrscher gab es Gruppen von Bildnissen, die als *ikonographische Ketten* bestimmt werden können. Das erste Glied dieser Kette stellt ein graphisches Porträt des Herrschers dar, das ein vom königlichen Hof beauftragter Graphiker nach einem gemalten Vorbild gestochen hat. Andere Graphiker, die dieses Bildnis gesehen haben, stachen nach ihm ihre Bildnisse des Herrschers, danach machten es noch andere Stecher und auf

diese Weise entstand eine Serie der scheinbar gleichen Porträts, die an das Erste einigermaßen erinnern, aber ihr künstlerisches Niveau wurde immer niedriger und die ursprüngliche Signatur fiel weg (manchmal wurde sie kopiert, aber das Bildnis hat mit seinem Urschöpfer nichts mehr zu tun). Der ikonographische Typ des Porträts wird jedoch fortgesetzt und ist erkennbar. Das wirklich hohe zeichnerische und graphische Niveau präsentieren die schon erwähnten Einzelblätter, die aus einem konkreten Anlass, oder zu den Propagandazwecken von bewährten Künstlern geschaffen wurden. Darunter kann man repräsentative Porträts, u.a. Bildnisse zu Pferde nennen, die lange Zeit gleiche Motive und ikonografische Schemata wiederholten, die schon veraltet wurden.

Viele Herrscherporträts hatten propagandistische Aufgaben. Einigermassen hat sie u.a. das sog. Transformationsbildnis erfüllt. So ein Bildnis entsteht, wenn man z.B. einen schon gut bekannten Porträttyp oder sogar ein bestimmtes Herrscherporträt für eine Nachschöpfung benutzt, indem man z.B. den Kopf des Dargestellten ersetzt, während die frühere Komposition unverändert bleibt. Es geht beim Betrachter um eine unbewusste Übertragung von Sympathie und Bewunderung vom alten auf den neuen Herrscher.

Bei den zahlreichen Porträts der königlichen Familie waren besonders Frauenbildnisse von großer Bedeutung, denn die Frauen wurden seltener als die Männer porträtiert.

Um den Stil graphischer Porträts zu beurteilen, muss man Porträtmalerei dieser Epoche heranziehen, da sie den meisten graphischen Bildnissen als Vorbild diente. In diesem Zusammenhang ist die Rolle der neuen graphischen Technik, die die Schabkunst genannt wurde, zu betonen; das mit dieser Technik ausgeführte graphische Blatt sollte möglich getreu an das Gemälde erinnern.

Am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jh. sind in der Danziger Barockmalerei niederländische Einflüsse sichtbar. Die Herrscherzeit des polnischen Königs Jan III. Sobieski brachte französische und italienische Einwirkungen, die durch Vermittlung der in Polen beschäftigten Künstler in die Malerei eingedrungen sind. Unter der Wettiner Herrschaft gab es rege Kontakte mit Dresden und anderen Städten Deutschlands wie Augsburg, Nürnberg oder Berlin. In dieser Zeit befand sich die Porträtkunst in Deutschland unter dem starken Einfluss der französischen höfischen Malerei. Repräsentative graphische Bildnisse der Herrscher wurden im Stil des Spätbarock geschaffen. Davon zeugen die Art der Darstellung der Persönlichkeiten, Arrangierung des Raumes und die benutzten Utensilien (Gerätschaften). Die Gesichter der Dargestellten wirken realistisch, obwohl sie mehr oder weniger idealisiert wurden. Diese Porträts kennzeichnen auch Merkmale, die für das Rokoko charakteristisch sind. Das betrifft besonders die Verzierung der Umrahmungen, wie die Vielfalt an Ornamenten mit Pflanzen- und Blumenmotiven. In den 60er Jahren des 18. Jh. gab es auch schon andere Umrahmungen und Schmuckmotive zu bemerken, die den neuen klassizistischen Stil andeuteten.

In der Porträtmalerei des 18. Jh. in Polen unterscheidet man zwei Richtungen: die höfische und die heimische. Die höfischen Porträts ahmten die barocken westeuropäischen Vorbilder nach; die heimischen, auch altpolnisch oder sarmatisch genannt, gingen auf die Porträtmalerei des 17. Jh. zurück, besonders auf die sog. Sargporträts. Diese Malerei bevorzugte den „scharfen“ Realismus, hässliche Züge wurden nicht zu abgemildert, sondern eher betont. Die Gewänder der Dargestellten blieben traditionell, was in erster Linie den Harnisch betraf. Man bevorzugte polnische Kleidung und Frisur. Nur wenige Namen der Urheber dieser Bildnisse waren bekannt, viele von ihnen signierten ihre Werke nicht. Ihr künstlerisches Niveau ist meistens gering, dennoch sind sie interessant und ausdrucksvoll. Diese Porträtgattung in der Malerei hat sich in der Graphik nicht voll widerspiegelt, es fehlt darin an innerem Gehalt die die altpolnischen Malerporträts kennzeichnen. Die ikonographischen

Kriterien selbst sind ungenügend, um eine ausgewählte Anzahl der graphischen Porträts in Anlehnung an die Porträtgemälde „sarmatisch“ nennen zu können.

## VII. Funktion und Anwendung des graphischen Porträts im 18. Jh.

### 1. Funktionen und Rolle des graphischen Bildnisses

Das graphische Porträt, besonders stark in der Wettiner Epoche vertreten, hatte viele verschiedene Funktionen. Manche zeigten sich schon im 16. oder im 17. Jh., aber ihr Umfang war damals nicht sehr groß. Andere entstanden neu und gingen aus den schon geänderten historischen Umständen und technischen Bedingungen hervor. Die Form absolutistischen Regierens änderte sich mit der Zeit, es entstanden Kunstakademien und Institutionen, die in vielen Fällen die Rolle der Mäzenen übernahmen, es war die Entwicklung des Sammelns zu beobachten, neue graphische Techniken fanden eine breitere Anwendung durch die Zusammenarbeit mit ausländischen Werkstätten und dank der Intensivierung der Verlagstätigkeiten im In- und Ausland.

Die Hauptfunktion des graphischen Porträts war die Popularisierung der dargestellten Persönlichkeit sowie die Übermittlung der Informationen, die den Porträtierten betrafen. Die Verbreitung graphischer Bildnisse erfolgte durch verschiedenartige Veröffentlichungen, besonders durch Kalender und Almanache, die in jener Zeit sehr populär geworden sind. Das hatte eine besondere Bedeutung im Fall der Herrscherbildnisse, denn der Betrachter konnte sich nicht nur mit dem Gesicht des Herrschers vertraut machen, sondern er sollte einen Eindruck königlicher oder fürstlicher Macht und Pracht bekommen und davon überzeugt werden, dass der Porträtierte die besten Voraussetzungen mitbringt. Da die meisten graphischen Porträts dieser Epoche nach gemalten Vorbildern gestochen wurden, verbreiteten sie gleichzeitig die Porträtgemälde. Diese wurden zwar oft kopiert, aber die Kopien kosteten viel und deshalb standen deshalb nur der reichen Prominenz zur Verfügung. In den breiteren Kreisen der Gesellschaft blieben die Gemälde daher unbekannt. Es scheint damit klar zu sein, warum das neue Mezzotintoverfahren damals für die Künstler eine so große Bedeutung hatte; die Maler selbst waren daran interessiert, dass ihre Werke durch Schabkunstblätter eine breitere Verbreitung fanden. Auf diese Weise entstanden auch viele graphische Kopien von Selbstbildnissen, die den Ruhm der Künstler in die Welt tragen sollten. Graphische Porträts erschienen in der Regel als Titelillustrationen in Büchern oder als Porträtzyklen, oft in den besonderen Publikationen, die Bildnisse von Ärzten, Dichtern, Archeologen, Künstlern oder Gelehrten wiedergaben. Sie informierten gezielter als Gemälde, weil sie mit Texten versehen wurden, die schon Informationen über die Porträtierten vermittelten und ihre Verdienste besser herausheben konnten.

Graphische Porträts erfüllten auch eine dokumentarische Funktion. In vielen Fällen erfahren wir auf Grund bestehender Kupferstiche, dass es Porträtgemälde gab, die heute spurlos verschwunden sind. Dank der graphischen Porträts war es auch häufiger möglich, die auf dem Gemälde dargestellte Person zu identifizieren.

Die Erkenntnis- und didaktische Funktion des graphischen Bildnisses verbindet sich mit der Verbreitung von Porträts verschiedener Persönlichkeiten durch ihr Sammeln. Erste Sammlungen von Porträtgemälden entstanden schon im 16. Jh. Für interessierte Sammler fertigte man Stiche nach diesen Porträtgemälden an. Graphische Porträts sammelte man ebenso gern wie Medaillen, da es den Sammlern sehr daran lag, bekannte Persönlichkeiten

zu Hause *in effigie* zu haben. Die Quellen solcher Sammlungen waren die o/e Veröffentlichungen. In der 1. Hälfte des 18. Jh. war die Vervielfältigung repräsentativer Bildnisse von prominenten Persönlichkeiten eine Hauptaufgabe der Graphiker. Diese Porträts erfreuten sich einer großen Nachfrage unter Sammlern. In England herrschte eine besonders günstige Situation für Porträtgraphik. Hier entwickelte sich die Porträtkunst intensiv schon vom Beginn des 18. Jh an und in der 2. Hälfte dieses Jh. erreichte sie ein hohes Niveau. Diese Entwicklung betraf besonders die relativ neue graphische Technik – die Schabkunst – , mit der man ein gemaltes Original möglich treu wiedergeben konnte. Die Graphiker reproduzierten aber nicht nur Gemälde, sie stachen auch Porträtserien von bekannten Persönlichkeiten nach eigenen Zeichnungen. Die erfreuten sich großer Nachfrage bei Sammlern. Immer häufiger entstanden auch lose Graphikblätter, die bedeutenden Menschen gewidmet wurden. Infolge des Sammler-Interesses an graphischen Porträts entstanden auch von ihnen gefertigte Klebebände, die sich bis heute in vielen Kupferstichkabinetten und Bibliotheken befinden. Die graphischen Porträts erfüllten halbwegs eine rituelle Funktion. In Danzig erschienen die in der 2. Hälfte des 17. und am Anfang des 18. Jh. in den Kirchen während der Totenmesse für bekannte und verdiente Persönlichkeiten gehaltenen Homilien im Druck. Diese Homilien enthielten das Bildnis des Verstorbenen. So erhielten die Teilnehmer der Messe das graphische Bildnis der Persönlichkeit, für deren Seele sie beten sollten. Wenn so eine Messe zum ersten Jahrestag des Todes des Verstorbenen stattfand, erfüllte dieses Bildnis nicht nur eine rituelle, sondern auch kommemorativ Funktion. Während der Totenmesse erfolgte die Vergegenwärtigung des Verstorbenen, allerdings nicht im gleichen Umfang wie im Fall der Zeremonie mit dem Sargportrait.

## 2. Anwendung des graphischen Bildnisses

Die Anwendung des graphischen Porträts konnte unterschiedlich sein. In erster Linie diente es als Buchillustration oder als Titelseite. In dieser Rolle erfüllte es eine informative Funktion. Es übermittelte das Aussehen des Autors des Buches oder der Persönlichkeit, der diese Publikation gewidmet wurde. Die graphischen Bildnisse, die als Illustrationen dienten, unterbrachen die Monotonie der nacheinander folgenden Textseiten und waren eine zusätzliche Attraktion, dank der der Leser die im Buch enthaltenen Texte besser im Gedächtnis behalten konnte. Das graphische Bildnis stellte für das Buch eine Verzierung dar, besonders wenn dessen umgebende Umrahmung unterschiedliche Schmuckelemente enthielt, was für das Rokoko charakteristisch war.

Die Steigerung der Verlagstätigkeit verursachte einen größeren Bedarf an Kupferstichen, darunter auch Porträts, die als geforderte Illustrationen zu den Veröffentlichungen entstanden. Deshalb spielten auf diesem Gebiet solche Institutionen eine große Rolle, die Verlagsinitiativen förderten und die Zusammenarbeit organisierten. In Polen gehörte die Załuski-Bibliothek dazu. Es war die erste moderne öffentliche Bibliothek und erste selbständige Stiftung, die mit Stiftungen der Hochadligen anfang. In den Jahren 1740–1780 entstand um sie herum ein Milieu, das gemeinsame Ideen und Arbeitsmuster verband. In der Załuski-Bibliothek und in anderen Kulturzentren wirkten außer den Brüdern Załuski solche hervorragenden Persönlichkeiten und „Wissenschaftler“ dieser Epoche wie Józef Stanisław Sapieha, Józef Aleksander Jabłonowski oder viele andere Gelehrte aus Polen und Sachsen.

Seit 1729 erschienen regelmäßig Zeitungen, die außer verschiedenartigen Informationen auch politische enthielten. Auch in den Kalendern konnte man Nachrichten aus verschie-



denen Gebieten finden. Man gab für Gelehrte bestimmte Bücher in Latein und in Deutsch heraus, vornehmlich in Städten wie Danzig, Thorn und Elbing, sowie auch außerhalb Polen in Leipzig und Breslau. Es erschienen ebenfalls Veröffentlichungen in polnischer Sprache, die z.B. die polnische Geschichte oder polnische Heraldik popularisierten. Unter den Herausgebern, Schriftstellern, Übersetzern gab es Gelehrte aus verschiedenen Regionen des polnischen Staates und aus dem Ausland – es waren Hochadlige und Adlige, Bürger und Offiziere, Auswanderer aus Deutschland, vornehmlich aus Sachsen, zahlreiche Mönche und auch Frauen, letztere übersetzten manche Bücher – religiöse und Liebesromane – ins Polnische. In den 50er Jahren arbeiteten nicht nur Klosterdruckereien, es entstanden auch neue – oft bürgerliche – mit der Zeit immer größer werdende Verläge und Druckereien. Die Verlagstätigkeit blühte auf, die Veröffentlichungen unterschieden sich quantitativ und qualitativ. In den 40er und 50er Jahren des 18. Jh. lernten viele später bekannt gewordene und hervorragende Vertreter der Aufklärung in den reformierten Schulen der Piaren und Jesuiten, sie erwarben das Wissen, dessen sie sich später bedienen konnten. Die rege Verlagstätigkeit in Polen sowie Einflüsse der Załuski-Bibliothek trugen zur bedeutenden Entwicklung von Kunst und Kultur bei, darunter auch der Graphik, die wichtige Aufgaben erfüllte. Im polnischen Staat gab es keine Institutionen wie Kunstakademien, deshalb spielte eine große Rolle die Załuski-Bibliothek, deren öffentliche Struktur viel breiter angelegt war als privates Mäzenatentum. In England, Deutschland und Frankreich bestanden Kunstakademien. Wegen der dortigen Ausbildung (um Mitglied einer Akademie zu werden, musste der Künstler bestimmte Bedingungen erfüllen) war dem Künstler schneller Erfolg beschieden.

Graphiker konnten nicht so früh wie Maler oder Bildhauer Mitglieder einer Akademie werden, denn Graphik wurde eine lange Zeit für eine zweitrangige Kunst gehalten.

Im 18. Jh. bestätigte die europäische Graphik ihre grosse Möglichkeiten als Medium. Graphische Blätter konnten verhältnismäßig billig produziert werden, was zusätzlich das Interesse der Kunstkenner und Sammler an der Graphik erweckte. Es stellte sich auch heraus, dass graphische Porträtwerke in vielen Fällen im Stande waren, ästhetischen Bedarf zu decken und Verzierungsaufgaben zu erfüllen.

Es gibt noch eine Art Anwendung der graphischen Porträts im 18. Jh. – sie dienten als Mittel der Propaganda und auch der Gegenpropaganda (was man übrigens schon im 17. Jh. feststellen konnte).

Die Porträtierten, meistens Auftraggeber der Bildnisse, wurden oft idealisiert wiedergegeben. Diesem Ziel dienten (außer Milderung und Veredelung der Gesichtszüge) verschiedene Attribute und Gegenstände, die ihre großen Verdienste verdeutlichen sollten. Die Porträtähnlichkeit – die Abbildung der individuellen, „echten“ Gesichtszüge – wurde als Pflicht des Künstlers erachtet. Der Herrscher wollte einen guten Eindruck machen, sein Aussehen sollte die Untertanen davon überzeugen, dass er gute Absichten hat und vielseitige Talente besitzt. Es war eben eine positive Propaganda.

Das graphische Porträt als Mittel einer negativen Propaganda bediente sich nicht der Karikatur (sie begann sich erst allmählich zu entwickeln), sondern der entstellenden Veränderung des Gesichtes, des absichtlichen Weglassens von Würdezeichen und zusätzlicher Attribute. Dieses sollte einen negativen Effekt auslösen, denn dem Porträtierten wurden einerseits seine Verdienste und andererseits seine Ausstrahlung geraubt, er wurde lächerlich gemacht, was ihm seine Würde entzog.

Das Merkmal von Graphik – die Abzüge von der Matrize sind alle gleich – bewirkt, dass sie ein ausgezeichnete Träger von Propagandaübermittlung ist. Seit dem Ende des 17. Jh. versuchten die Graphiker historische Ereignisse zu interpretieren. In propagandistischer Absicht nutzten sie Bild- und Textmöglichkeiten der Graphik und auf diese Weise beteiligten sie

sich an politischen Diskussionen ihrer Epoche teil. Durch zweideutige (polemische) oder verherrlichende Attribute entwerteten bzw. erhoben sie die Persönlichkeiten, die einen Einfluss auf die Geschichte hatten. Diese Darstellungen bildeten eine Grauzone zwischen den eleganten repräsentativen Porträts und der sich entwickelnden Gattung der Porträtkarikatur.

Das Porträt als visuelle Vergegenwärtigung des Menschen hat eine lange Tradition, aber der Anlass zu seiner Entstehung war verschieden: rituell, rechtlich, magisch, emotional, informatorisch, oder kommemorativ. In der Zeit des Absolutismus übernahm das Porträt eine besonders wichtige Rolle: es vertrat den Herrscher. Die Aufgabe des großen Bildnisses, das den Schlossbesitzer darstellte, war die Vergegenwärtigung des Schlossherrn. Es konnte auch passieren, dass das Porträt den Herrscher in gewissen Situationen vertrat. In keinen Überlieferungen spielten graphische Bildnisse diese Rolle. Aber es ist nicht unmöglich, dass große repräsentative graphische Porträts, die koloriert oder mit einem ähnlichen Rahmen wie das gemalte Bildnis versehen wurden, in besonderen Fällen das Porträtmalerei ersetzen konnten. Das große Format mancher graphischen Herrscherporträts sowie eine ähnliche Herrichtung wie die Gemälde durch Kolorierung, Firnissen der Oberfläche und die Anfertigung effektvoller Rahmen scheinen das zu belegen.

Ein graphisches Bildnis ersetzte oft das Gemälde in den Kollektionen, wenn das Original des Malers oder sogar seine Kopie aus verschiedenen Gründen vom Sammler nicht zu erwerben war.

Über einen magischen Aspekt der Vergegenwärtigung des Porträtierten kann man im Fall der Hinrichtung eines Verbrechers sprechen, der nicht gefasst werden konnte. Die Hinrichtung fand *in effigie* statt: das Porträt wurde an den Galgen gehängt. Eine magische Wirkung hat sich auch in der Zerstörung oder Entweihung des Porträts einer konkreten Persönlichkeit ausgedrückt. Auf diese Weise versuchte man dem Feind zu schaden oder sogar ihn zu töten. Dazu konnte auch das graphische Porträt dienen.

Porträtmalerei fanden eine wichtige funerale Anwendung in Gestalt von Sargbildnissen, die die Verstorbenen während der Begräbniszeremonie vergegenwärtigten. Diesen Sargporträts entsprechen graphische Bildnisse der Danziger Bürger, die die aus Anlass des Todesjahrestages gedruckte Predigt schmückten, oder unter Teilnehmern der Begräbniszeremonien verteilt wurden. Dadurch konnte man die Verdienste der Verstorbenen besser kennenlernen und am Gebet für seine Seele voll teilnehmen.

Das Begräbniszeremoniell von Herrschern zeigten und verbreiteten Kupferstiche, die in Magazinen und Kalendern erschienen. Sie enthielten Bildnisse des in Beisein der nächsten Familie sowie von Höflingen sterbenden Monarchen, des auf dem Parade-Bett liegenden Verstorbenen, des Leichenzuges oder des *castrum doloris* – einer in Kirchen errichteten feierlichen Begräbniskonstruktion, bei der Exequien und Trauergottesdienste abgehalten wurden.

Die Präsentation der funeralsen Feierlichkeiten in der Graphik diente der Popularisierung der Herrscher durch die Pracht der Begräbniszeremonie, und der Dokumentation – dank der Kupferstiche ist der Verlauf der Trauerfeier und der aus diesem Anlass gebauten festlichen und reichen Konstruktionen bekannt, die nach dem Begräbnis wieder abgebaut wurden. In diesem Fall erfolgte auch, zwar indirekt, der Prozess der Vergegenwärtigung des verstorbenen Monarchen im Bewusstsein der Zuschauer.

## SCHLUSSWORT

Die Bedeutung der Graphik als Medium ist nicht zu überschätzen. Jahrhunderte gelangte die Kunst dank der Graphik in breite Kreise der Bevölkerung. Auch Goethe – sowie andere in seiner Epoche lebenden Schriftsteller und Dichter – kannte die Werke großer Meister von Reproduktionskupferstichen, erst später sah er in Dresden die Originalgemälde. Ebenfalls Porträts bekannter Persönlichkeiten konnte man dank des Kupferstiches und anderer graphischer Techniken kennenlernen. Durch Graphik wurden Kunstgebiete wie Architektur, Malerei oder Skulptur vielen Menschen im 18. Jh. zugänglich gemacht. Mittels Graphik konnte man verschiedene Kunstwerke sammeln oder Studien an der Kunst in graphischen Kabinetten durchführen. Graphische Reproduktionen waren auch Vermittler von Anregungen sowohl für Künstler als auch für Auftraggeber. Schon im 18. Jh. waren die vielseitige Rolle der Graphik und ihre breite Möglichkeiten bekannt.

Auf dem Gebiet des Porträts ermöglichte die Graphik die Entstehung des „privaten“ Bildnisses, was sich mit Veränderungen in späten 18. Jh. verband – mit dem Einfluss des Bürgertums auf Gesellschaft und Kultur. Eine neue bürgerliche Weltanschauung widersetzte sich den alten aristokratischen Lebensformen. Die Rolle der Verleger, Drucker und Händler ist beträchtlich gewachsen. Es wurden Subskriptionen ausgeschrieben, es erschienen Anzeigen von Händlern in Zeitungen und Magazinen. Kunstgeschäfte und Hausierer verkauften graphische Blätter. Die graphischen Porträts dienten als Geschenke, als Muster zum Kopieren, aber sie schmückten selten Zimmerwände, man konnte sie dagegen in Kabinetten sehen, die eine private Sphäre der höheren Gesellschaftsschichten bildeten.

Im 18. Jh. und natürlich auch früher, waren Gemälde oder Zeichnungen Vorbilder für die meisten graphischen Porträts. Dank der Schabkunst-Technik konnte die Graphik die Malerei nachahmen und – wenn nötig – ein Gemälde ersetzen.

Anfangs hielten sich die Maler für Künstler höheren Rangs als Graphiker, aber es wurde bald klar, dass Malerei und Graphik sich gegenseitig brauchten. Zwar bedingte ein Gemälde, das dem Stecher als Vorbild diente, die Entstehung eines graphischen Porträts, aber dieses letztere sicherte dem Malerwerk eine Verbreitung, seinem Schöpfer einen künstlerischen und kommerziellen Erfolg und im Laufe der Zeit Unsterblichkeit. Davon wussten schon die Maler jener Epoche und in ihren oft zitierten Aussagen drückten sie es aus. Die Graphiker begannen ihre schöpferischen Rechte zu verteidigen. Große Verdienste auf diesem Gebiet hatte William Hogarth; seinetwegen erschien ein Dokument (Act of Parliament), der die Rechte der Graphiker schützte.

Die nächste Frage betrifft den künstlerischen Wert des graphischen Porträts, das das vorgegebene Porträtgemälde wiedergibt. Den Graphiker kann man mit einem Musiker vergleichen, der das Werk der Komponisten interpretiert.

Der Auftraggeber legte immer einen großen Wert auf die Porträtähnlichkeit. Aber die äußere Ähnlichkeit, die als ein Hauptkriterium des Porträts gilt, ist sogar für einen gut ausgebildeten Handwerker leicht zu erreichen. Das Porträt soll eine Übermittlung des inneren Wesens des Dargestellten sein, denn es überschreitet und agiert hinter der körperlichen Sphäre und ist zeitlich nicht begrenzt. In den Renaissance- und Barockepochen war das Porträt kein psychologisches Studium, obwohl Porträts der besten Meister wie Tizian, Rubens oder Rembrandt Informationen über die Individualität des Dargestellten enthielten. Das war aber vom Auftraggeber nicht verlangt. Das Ziel des Bildnisses war eine dargestellte Persönlichkeit erkennen zu lassen, sie ihren Zeitgenossen zu präsentieren und den Nachkommen als Erinnerung zu dienen.

Heute interessieren wir uns für Porträts, da sie als Zeugnisse der Geschichte auch gleichzeitig Kunstwerke sind. Als kulturell-künstlerische Dokumente ermöglichen sie uns in die faszinierende Welt unserer Ahnen einzudringen, früher geltende Regeln, Werte, und menschliche Vorstellungen kennenzulernen.

Das höfische Porträt des 18. Jh. stellte durch die für es charakteristische Inszenierung menschliche Vorstellungen und Illusionen dar. Es sollte den hohen Rang und die Pracht des Hofes durch Würde und Reichtum des Porträtierten widerspiegeln, weiterhin durch herrliche und festliche Gewänder, Säulen, faltenreiche Gewebe, Gärten und Schlossbauten im Hintergrund. Das Aufblühen des höfischen Porträtmalerei verursachte die Entwicklung des Reproduktionsstiches, der den Kanon und die Atmosphäre des Vorbildes wiederholte. Das Porträt jener Epoche, gemalt oder gestochen, spiegelte nicht den menschlichen Alltag, sondern menschliche Vorstellungen und Träume wider.

Deutsch von Ewa Łomnicka-Żakowska

Sprachliche Korrektur von Jörg und Alexander von Negelein

## Bibliografia

- Ahrens K., *Künstler im Spiegel einer Sammlung*, w: *Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Ausstellung 8 VI – 7 IX 1999, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1997
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1907–1947, 1950
- Antoine Pesne (1683–1757)*. Ausstellung zum 300. Geburtstag von Juni bis September 1983 im Neuen Palais und in Römischen Bädern Potsdam-Sanssouci von Oktober bis Dezember 1983 im Märkischen Museum Berlin, Potsdam-Sanssouci 1983
- Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII w.* Wystawa w Muzeum Narodowym w Gdańsku, maj – sierpień 1997, (*Eseje, Katalog*), Gdańsk 1997
- Barock in Dresden. Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und König August II. von Polen genannt August der Starke 1694–1733*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden–Leipzig 1986
- Bäumel Jutta, *Auf dem Weg zum Thron. Die Krönungsreise Augusts des Starken*, Dresden 1997
- Bäumel Jutta, *Die Krönung Augusts des Starken zum König in Polen*, „Dresdener Kunstblätter“ 1997, nr 6
- Becker Jan, *Zapomniane trzy wieki sztuki polskiej*, „Przegląd Artystyczny”, 1967, nr 6, s. 11–13
- Berghaus Peter, *Das Bildnis des Arztes in der Graphik*, w: *Porträt 2. Der Arzt. Graphische Bildnisse des 16.–20. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Ausstellungen: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1978
- Berghaus Peter, *Das Herrscherporträt. Graphische Kunst im Dienste von Herrschaftsidee und Staatspropaganda*, w: *Porträt 1. Der Herrscher. Graphische Bildnisse des 16.–19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Ausstellungen: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1977
- Berghaus Peter, *Der Archäologe im graphischen Bildnis w: Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Ausstellungen: 4 XII 1983 – 15 I 1984 Westfälisches Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1983
- Berghaus Peter, *Porträtarchiv Diepenbroick, Entstehung und Bedeutung. Ausdruck der bildenden Kunst, der Geistesgeschichte, der Publizistik*, „Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte”, 1982, nr 16
- Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1974
- Białostocki Jan, *Sztuka jako kompozycja*, w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową*. Zbiór rozpraw zredagowany prof. Ksaweremu Piwockiemu, Warszawa 1972

- Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1976
- Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750*. Katalog wystawy w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku w 1994 r.
- Bildnisse des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*. Katalog der XVII. Sonderausstellung Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1969
- Bogucka Maria, *Życie codzienne w Gdańsku w XVI–XVII w.*, Warszawa 1967
- Börsch-Supan Helmut, *Zur Geschichte des höfischen Porträts im Spätbarock*, w: *Höfische Bildnisse des Spätbarock*. Ausstellung 15 IX – 30 X 1966, Schloss Charlottenburg Berlin 1966
- Buchkunst des Barock, Aus der Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, Wien 1986
- Buchwald-Pelcowa Paulina *Rola książki w drodze ku Oświeceni*, w: *Biblioteka Żałuskich. Corona urbis et orbis*. Wystawa w Bibliotece Narodowej w 250 rocznicę otwarcia Biblioteki Żałuskich w Warszawie, Warszawa 1998
- Chojecka Ewa, *Portret polski XVII i XVIII w.* Katalog wystawy *Portret polski XVII i XVIII w. w Katowicach*, Galeria BWA (maj–czerwiec), Katowice 1978
- Chrościcki J. A., *Ceremonial space*, w: *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, ed. by Allan Ellenius, European Science Foundation, Clarendon Press 1998
- Chrościcki Juliusz Antoni, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974
- Chrościcki Juliusz Antoni, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów (1587–1668)*, Warszawa 1983
- Chrzanowski Tadeusz, *Portret staropolski*, Warszawa 1995
- Chwalewik Edward, *Jan Filipowicz rytownik i drukarz. Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego*, Wrocław 1951
- Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.* Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzecieściecia osieczy wiedeńskiej, IX–XII 1983, Warszawa 1983
- Chyczewska Alina, *Dzieła Bacciarellego w grafice. Katalog rycin*, Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej, z. 8, Kórnik MCMLXIII, Wrocław 1963
- Costume Illustration the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, James Laver Victoria and Albert Museum, London 1951
- Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 16. Juni bis 27. August 1987, Hamburg 1978
- Das Bild von Bauern. Vorstellung und Wirklichkeit vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Museum für Deutsche Volkskunde Berlin 1978
- Das Kind im Bild vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gemälde*. Bestandskatalog Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1979
- Das Kinderbild von Meisterhand. Wandlungen eines Themas der bildenden Kunst von Lucas Cranach bis zur Gegenwart*. Ausstellung zum fünfhundertsten Geburtstag Lucas Cranach des Älteren, Kunstsammlungen zu Weimar 25. Mai bis 15. Oktober 1972, Weimar 1972
- Deckert Hermann, *Zum Begriff des Porträts*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1929
- Deluga Waldemar, *Grafika w kręgu cerkwi prawosławnej i kościoła greckokatolickiego XVII i XVIII wieku*. Wystawa w Muzeum Okręgowym w Chełmie, Chełm 1993
- Deutsche Bildnisse 1500–1800*. Ausstellung der Lucas-Cranach-Kommission 1961, Staatliche Galerie Moritzburg Halle/Saale, 24. Juni bis 27. August 1961, Halle 1961
- Deutsche Gemälde von 1550 bis 1800*. Katalog der deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 in Wallraf-Richartz Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseums, von Ursula Erichsen-Firle und Horst Vey Köln 1973

- Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts.* Katalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1996
- Deutsche Zeichnungen. Der Bürger und seine Welt 1720–1820.* Ausstellung 1958–1959, Weimar 1958
- Dictionaire Illustré d'Art et d'Archéologie par Louis Réau,* Paris 1930
- Die Frauen der Habsburger. Glanz und Schicksal der Frauen des Hauses Habsburg „Tu felix Austria nube“. Habsburgerinnen auf fremden Thronen.* Ausstellung des Machfelder Schlösservereins in den Prinz-Eugen-Schlössern Schloßhof und Niederweiden April–November 1995
- Dobrowolski Tadeusz, *Cztery style portretu „sarmackiego”, „Prace z historii sztuki”,* z. 1, Kraków 1962, s. 83–104
- Dobrowolski Tadeusz, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu,* Kraków 1948
- Dobrzeńiecki Tadeusz, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej,* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1969, t. XIII, 1, s. 11–149
- Domaszewska Helena, *Zagadnienie pierwowzoru w polskiej grafice portretowej XVIII wieku,* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XIII, 1969, 2, (nadbitka)
- Drecka Wanda, *Z twórczości Siemiginowskiego,* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1964
- Dziubkowska Joanna, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych.* Wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu, XI 1996 – II 1997, Poznań 1996
- Eichner Elisabeth, *Das Kurpfälzische Porträt im 18. Jahrhundert.* Heildelberg 1981
- Eitelkeit und Selbsterkenntnis: Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum,* Nürnberg 1999
- Encyklopedia wiedzy o książce,* pod red. K. Charzewskiej, Wrocław 1971
- Englische Druckgraphik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.* Ausstellung der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richard-Museums, 30. November 1984 bis 3. Februar 1985, Köln 1984
- Englische Schabkunstblätter. Aus dem Besitz der Kunsthalle zu Kiel.* Katalog, 16 V – 18 VII 1979 r., Kiel 1979
- Erist Iogani Biron 1690–1990.* Wystawka w Rundalskom Dvorce. Katalog, Riga 1992
- Estreicher K., *Bibliografia polska,* Kraków 1900
- Field Richard S., *Fifteen Century Woodcuts and Metalcuts,* National Gallery of Art Washington, b.d.m.
- Gaehtens T. W., Manuth. V., Paul B., *Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Zwischen Tradition und Aufklärung.* Ausstellung aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts 2. Juli – 11. Okt. 1987, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1987
- Gąsiorowska Maria, *Toruński portret mieszczański 1500–1850,* Toruń 1955
- Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763.* Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1993
- Gemäldegalerie Dresden Alte Meister.* Katalog der ausgestellten Werke, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden–Leipzig 1992
- Gębarowicz Mieczysław, *Portret XVI–XVIII w. we Lwowie,* Wrocław 1969
- Gosieniecka Anna, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo, rzeźba, grafika,* w: *Gdańsk, jego dzieje i kultura,* Gdańsk 1969
- Górska Lidia, *Twórczość portretowa Andrzeja Stecha (1635–1697) w grafice,* „Biuletyn Historii Sztuki”, 1965, nr 1, s. 82–84
- Grafika i rysunek w XVII-wiecznym Elblągu.* Wystawa w Muzeum w Elblągu; maj–czerwiec 2000, wstęp Wiesław Rynkiewicz-Domino, Elbląg 2000

- Grafika w kręgu cerkwi prawosławnej i kościoła greckokatolickiego*. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Chełmie, Chełm 1993
- Grzybkwowska Teresa, *Andrzej Stech (1635–1697)*. Katalog wystawy, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, wrzesień–grudzień 1973, Słupsk 1973
- Grzybkwowska Teresa, *Andrzej Stech, malarz gdański*, Warszawa 1979
- Gutkowska-Rychlewska Maria, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968
- Harms Hans, *Künstler des Kartenbildes*, Oldenburg 1962
- Hartje Nicole, *Eine Allegorie auf die Vermählung einer sächsischen Prinzessin mit dem Dauphin von Frankreich im Jahre 1747*, „Dresdener Kunstblätter” 4, 1997, s. 106–113
- Henschel Walter, *Die Sächsische Baukunst in Polen*, Berlin 1967
- Heyden A. von, *Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homers bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig 1888
- Hollander Anne, *Fabric of Vision. Dress and drapery in painting*, London 2002
- Jakimowicz Irena, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997
- Janda-Bux Annegrete, *Die Entstehung der Bildnissammlung an der Universität Leipzig und ihre Bedeutung für die Geschichte des Gelehrtenporträts*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig”, 4 Jhg., 1954/55, H.1/2, (nadbitka), s. 143–168
- Kalinowski Konstanty, *Gloryfikacja panującego i dynastii w sztuce Śląska XVII i XVIII wieku*, Warszawa–Poznań 1973
- Kałamajska-Saeed Maria, *Wilno jako ośrodek graficzny w XVII w. Postulaty badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1993, nr 2–3
- Karkucińska Wanda, *Zidentyfikowane portrety Radziwiłłowskie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1984, nr 4
- Karl Czok, *August der Starke und Kursachsen*, Leipzig 1987
- Karpowicz Mariusz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985
- Katalog portretów osobistości polskich i w Polsce działających*, Biblioteka Narodowa, Warszawa: t. 1 (A–F) 1990; t. 2 (G–K) 1992; t. 3 (L–O) 1992; t. 4 (P–S) 1994; t. 5 (T–Ż); t. 6 – ilustracje (A–O) 1997; t. 7 – ilustracje (P–Ż) 1999; t. 8 – portrety zbiorowe 1997; suplement 1998
- Komza Małgorzata, *Portret autora w książce – jego typy i funkcje*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 2053, „Bibliotekoznawstwo” XXI, Wrocław 1998
- Komza Małgorzata, *Zdobione karty tytułowe (Wprowadzenie do typologii na przykładzie siedemnastowiecznej książki gdańskiej)*, „Studia o książce”, t. 8, Wrocław 1978
- Kozłowski Jan, *Biblioteka Załuskich w dwunastu odstonach*, w: *Biblioteka Załuskich. Corona urbis et orbis*. Wystawa w Bibliotece Narodowej w 250 rocznicę otwarcia Biblioteki Załuskich w Warszawie, Warszawa 1998
- [Kraszewski J. I.], *Catalogue d'in Collection Iconographique Polonoise...*, Dresde 1865
- Kurkowa Alicja, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII w.*, Wrocław 1979
- Kurkowa Alicja, *Ilustracja portretowa w drukach gdańskich XVII w.*, „Rocznik Gdański”, 1983, t. XLIII, z. 1
- Liszewska Krystyna, Plapis Janusz, *Portrety osobistości i mieszkańców Warszawy w zbiorach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy*, Warszawa 1990
- Louis de Silvestre 1676–1760. Francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III*. Katalog wystawy w Pałacu w Wilanowie 28 VI – 30 IX 1997, Warszawa 1997
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *August II Mocny i August III Sas na tronie polskim*. Wystawa grafiki ze zbiorów Gabinetu Grafiki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, 28 VI – 30 IX 1997, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 1997



- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów*. Katalog zbiorów Gabinetu Grafiki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1997
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Pieter Schenk – mistrz sztuki czarnej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, R. XXXIII/XXXIV, 1989–1990, s. 269–350
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach XVI w.*, „Studia Źródłoznawcze Commentationes”, 1969, t. XIV (nadbitka)
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Portret graficzny*, w: *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*. Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1993
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Wjazdy, pertraktacje, egzekucje i egzekwie – rycina w roli narratora wydarzeń historycznych w epoce Augusta II*, w: *Sztuka i historia*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Wokół portretu Augusta III w stroju polskim czyli o akcesoriach portretowej propagandy Sasów*, w: *Arx Felicitatis. Księga Jubileuszowa poświęcona prof. Andrzejowi Rottermundowi*, Warszawa 2001
- Magia muszli*. Wystawa w Muzeum Ziemi Częstochowskiej, ratusz, czerwiec–sierpień [bez daty rocznej]
- Mai Werner Willi Ekkehardt, *„Le portrait du Roi”: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltungsikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*, Bonn 1975
- Malarstwo angielskie od Hogartha do Turnera*. Wystawa przygotowana przez British Council w Muzeum Narodowym w Warszawie 18 II–19 III, Warszawa 1967
- Malarstwo polskie XVII do XIX w.* Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 1992
- Malarstwo włoskie osiemnastego wieku ze zbiorów włoskich*. Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie 1–30 czerwca 1974, Warszawa 1974
- Malinowski Jerzy, *Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*. Wstęp w folderze do wystawy: *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1993
- Margrabina von Bayreuth, *Pamiętniki*, Warszawa 1973
- Marx Harald, *Die Gemälde des Louis de Silvestre*, Dresden 1975
- Meisterwerke europäischen Graphik 15.–18. Jh. aus dem Besitz des Kupferstichkabinettes Coburg*. Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinettes 1775–1975, 21. Dezember bis 13. Juni 1976, Veste Coburg 1975
- Menschenbild in Werken Alter Meister vom 16. bis 18. Jahrhundert, 29 Werke der Malerei aus dem Museum der Schönen Künste Budapest*. Ausstellung in der Gemäldegalerie im Bodemuseum vom 3. April bis 8. Juni 1987, Berlin 1987
- Menschen-Bilder. Das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel. Eine didaktische Ausstellung gemalter Porträts entstanden zwischen 1500 und 1800*, aus dem Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, Braunschweig 1992
- Mierzwiński Mariusz, *Władysław IV w grafice XVII i XVIII w.* Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, Malbork 1987
- Miodońska Barbara, *Korona zamknięta w przekazach ikonograficznych z czasów Zygmunta I*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1970, nr 1
- Morka Mieczysław, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986
- Morka Mieczysław, *Portret konny a prestiż społeczny*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990

- Oberreuter G., *Heros, Kraftmensch und Gottgesandter – Herkules, Simson und David als Herrschaftsallegorien. Zu den Porträts Rudolfs II., Maximilians I. und Ludwigs XIV.*, w: *Graphische Bildnisse des 16.–19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Münster 1977
- Ostrowski Jan K., *Mysli o portrecie staropolskim. Na kanwie wyników II Seminarium Niedzickiego*, w: *Portret. Funkcja – Forma – Symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990.
- Oszczanowski Piotr, *Ikonoграфия cesarza Rudolfa II (1576–1612) w nowożytnej sztuce Śląska*, „Interpretacje” I, 1993
- Paas John Roger, *Zur überregionalen Auftragsarbeit eines Augsburger Kupferstechers. Philipp Kilians Beitrag zu Germanvs Vratislaviae Decor (1667)*, w: *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*
- Paszenda Jerzy, *Nowe wiadomości o pracach Pawła Giżyckiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1972, nr 1, s. 57–61
- Paszenda Jerzy, *Ryciny przedstawiające Annę Omiecińską*, „Nasza Przeszość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, nr 79, Kraków 1993
- Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*. Katalog wystawy w 300-lecie unii polsko-saskiej w Zamku Królewskim w Warszawie, Warszawa 1997
- Polski portret XVII i XVIII w.* Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, Muzeum okręgowe w Radomiu, wrzesień–październik 1982, Radom 1882
- Polski Słownik Biograficzny*
- Portret królewski w grafice*. Katalog wystawy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości ze zbiorów Dominika-Witke Jeżewskiego, Warszawa 1925
- Portret na Śląsku XVI–XVIII wieku*. Wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Wrocław 1984
- Portret polski XVII i XVIII w.* Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie IV–V 1977, Warszawa 1977
- Portret polski XVII–XVIII w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*. Wystawa w Muzeum Okręgowym w Białej Podlaskiej, Biała Podlaska 1980
- Portret rodzinny w sztuce polskiej od schyłku XVI do XX w.* Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie 27 III – 6 V 1980, Warszawa 1980
- Portret w grafice i rycinie książkowej ze zbiorów Jana Fabiańskiego*, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Radom 1981
- Portret XVII wieku w Łatwii*. Katalog wystawki w Rundalskom Dworce, Riga 1986
- Portretten in miniatuur. Portretminiaturen uit de stadhouder en koninklijke verzamelingen*, M. Tiethoff, K. Schaffers, Den Haag 1991
- Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie*. Katalog zbiorów, praca zbiorowa, Warszawa 1967
- Potsdamer Rokoko, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci*, Museum des Potsdamer Rokoko in den neuen Kammern – Verzeichnis der Gemälde, Potsdam 1963
- Préaud Maxime, »Was das Kupfer hergibt ...« *Einige Gedanken zur Transformationsgraphik w: Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1998
- Przypkowski Tadeusz, *Twórczość miedziorytowa Jana Fryderyka Myliusy w zakresie exlibrysu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, PAU, t. IX, sprawozdania z posiedzeń za rok 1946, Kraków 1948
- Rożek Michał, *Polskie koronacje i korony*, Kraków 1987
- Ruszczyćówna Janina, *Polak-Sarmata w malarstwie I poł. XVIII w.*, w: *Sztuka I poł. XVIII*.

- Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981
- Ruszczycówna Janina, *Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1964, s. 167–205
- Rzeczpospolita w dobie Jana III*. Katalog wystawy Zamku Królewskiego, Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej, IX–X 1983, Warszawa 1983
- Schinkel E., *Sammeln, Ordnen und Studieren*. Sozialgeschichtliche Aspekte zur Verwendung von Graphik und Porträts im 18. Jahrhundert, w: *Graphische Bildnisse des 16.–17. Jh.* aus dem Porträtarchiv Diepenbroick, 1978
- Schlechte Katrin, *Heinrich Graf von Bünau. Zu einem Gemälde Louis de Silvestre*, „Dresdener Kunstblätter”, I, 1998
- Schmoltdt Wiebke, *Die Nadelstiche des Kupferstechers. Graphische Porträts als Mittel der Propaganda*, w: *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin 1998
- Schwarze Kunst. Englische Schabkünstler des 18. Jahrhunderts*. Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 16. Oktober bis zum 28. November 1976, Karlsruhe 1976
- Secomska Krystyna, *Spór o starożytność*, Warszawa 1991
- Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anthon Raphael Mengs*. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum vom 3. Juli bis 14. September 1980, Braunschweig 1980
- Seminaria Niedzickie*, t. II: *Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech*, Kraków 1985
- Senoji Lietuvos Grafika (XVI–XIX a)*, Vilnius 1995
- Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. I–VI, Wrocław 1971–1998
- Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, przez Edwarda Rastawieckiego, Poznań 1886
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, wyd. I, Warszawa 1976, wyd. nowe 1996
- Spamer A., *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jh.*, München 1930
- Spis miedziorytów polskich obejmujący przeważnie portrety polskich osobistości oraz widoki miast polskich i mapki geograficzne z 16., 17., 18. i 19. wieku w zbiorze Zygmunta Rosińskiego*, [Poznań] 1918
- Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Emeryka Hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie z rękopisu Ś.P. Emeryka hr. Hutten-Czapskiego*, Kraków 1901
- Staszewski Jacek, *August II*, Warszawa 1986
- Staszewski Jacek, *August III Sas*, Wrocław 1989
- Staszewski Jacek, *August III*, Warszawa 1986
- Staszewski Jacek, *Kultura polska w krzysie XVIII w.*, w: *Tryumfy i porażki*, Warszawa 1989
- Staszewski Jacek, *Polacy w osiemnastowiecznym Dreźnie*, Wrocław 1986
- Staszewski Jacek, *Portrety literackie Augusta II*, w: *Sztuka I poł. XVIII w.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981
- Steinborn Bożena, *Wizerunki w galeriach portretów*, w: *Portret. Funkcja – Forma – symbol*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990
- Stepowyk D. W., *Leontij Tarasewycz i ukraińskie mistectwo barokko*, Kyiw 1986
- Stepowyk D. W., *Oleksandr Tarasewycz*, Kyiw 1975

- Stolleis Michael, *Staatsheiraten im Zeitalter der europäischen Monarchien w: Die Braut, geliebt - verkauft - getauscht - geraubt*. Ausstellung, Juli-Oktober 1985, Köln 1985
- Strettiová Olga, *Das Barock-Porträt in Böhmen*, Prag 1957
- Sztuka baroku w Niemczech*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie ze zbiorów Herzog Anton Ullrich Museum w Brunszwiku; wstęp R. Klessman, *Sztuka baroku w Niemczech*, Warszawa 1974
- Sztuka niemiecka 1450-1800 w zbiorach polskich*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Kielcach, Kielce 1996
- Talbierska Jolanta, *Grafika - artyści, odbiorcy, tematy*, w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII w.* Wystawa w Muzeum Narodowym w Gdańsku, maj - sierpień 1997, t. *Eseje*, Gdańsk 1997
- Teuscher Andrea, *Die Künstlerfamilie Rugendas 1666-1858. Werkverzeichnis der Druckgraphik*, Augsburg 1998
- Thiel Erika, *Geschichte des Kostüms*, Berlin 1960
- Tomicka-Krumrey Ewa, *Die Gelehrsamkeit und das Buchwesen*, „Dresdner Hefte”, 1997, nr 50
- Turnau Irena, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991
- Ulewicz T., *Zur Frage des Sarmatismus in der polnischen Kultur und Literatur*, w: *Barok w polskiej kulturze i języku*. Materiały z sesji naukowej w Krakowie, sierpień 1987, Kraków 1987
- Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*. Ausstellung, 24 XI 1997 - 8 III 1998, Leipzig 1997
- Voisé Irena, *Twórczość portretowa Louis de Silvestre'a jako problem indywidualności artysty w XVIII w.*, w: *Sztuka I poł. XVIII w.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978, Warszawa 1981
- Vries Ad de, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London 1974
- Waetzoldt Wilhelm, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908
- Walicki Michał, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961
- Waniewska Janina, *Pastelowe portrety osobistości polskich końca XVII-XIX w.*, Warszawa 1993
- Widacka Hanna, *Akwatinta i jej mistrzowie*, „Gazeta Antykwaryczna”, 1999, nr 4 (37)
- Widacka Hanna, *Bardzo Szczególni Ludzie w grafice europejskiej*, „Gazeta Antykwaryczna”, 1999, nr 9
- Widacka Hanna, *Działalność Hirsza Leybowicza i innych rytowników na dworze niewieskim Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeński” w świetle badań archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1977, nr 1
- Widacka Hanna, *Grafika portretowa Mateusza Deischa*, „Rocznik Gdański”, 1988, t. XLVIII, z. 2, Gdańsk 1988
- Widacka Hanna, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987
- Widacka Hanna, *Koronacja Stanisława Leszczyńskiego i jego małżonki Katarzyny w grafice europejskiej XVIII w.*, „Kronika Zamkowa”, 1996, nr 2 (34)
- Widacka Hanna, *Mezzotinta i jej mistrzowie*, „Gazeta Antykwaryczna”, 1999, nr 6
- Widacka Hanna, *Michał Żukowski i jego ilustracje do dzieła księżnej Urszuli Radziwiłłowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. XXX-XXXI, s. 197-205, Warszawa 1997
- Widacka Hanna, *Miedzioryt punktowany i jego mistrzowie*, „Gazeta Antykwaryczna”, 1999, nr 2 (35)
- Widacka Hanna, *Niepokonane księżne Radziwiłłowe i ich graficzne konterfekty*, cz. I i II, „Gazeta Antykwaryczna”, 1999, nr 3 (marzec) i nr 4 (kwiecień)
- Widacka Hanna, *O graficznych portretach Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej według obrazów van Loo*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej”, 1997, nr 2 (141)

- Widacka Hanna, *Portrety braci Załuskich w zbiorach graficznych Biblioteki Narodowej*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej”, 1997, nr 4 (143)
- Widacka Hanna, *Słynne piękności w grafice XVI–XIX w.*, Warszawa 1998
- Widacka Hanna, *Sposób kredkowy i jego mistrzowie*, „Gazeta Antykwaryczna”, 1998–1999, nr 12/1 (33/34)
- Więcek Adam, *David i Jan Tscherningowie oraz ich ryciny o polskiej tematyce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1956, nr 4
- Więcek Adam, *Grafika śląska XVII i XVIII w.* Wystawa w Muzeum Śląska Opolskiego, Opole 1961
- Więcek Adam, *Polscy artyści Wrocławia w wieku XVIII*, Warszawa 1956
- Więcek Adam, *Ryciny Strachowskich w zbiorach wrocławskiego Ossolineum*, „Biuletyn Informacyjny Zakładu Narodowego im. Ossolińskich Biblioteki Polskiej Akademii Nauk”, 1957, z. 1
- Więcek Adam, *Strachowscy. Z dziejów ilustratorstwa śląskiego XVIII wieku*, Wrocław 1960
- Wiliński Stanisław, *U źródeł portretu staropolskiego*, Warszawa 1958
- Władca i jego czasy. *Grafika z kolekcji gołuchowskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Wystawa w zamku w Gołuchowie, Gołuchów 1990
- Żygulski Zdzisław jun., *Rozkwit narodowego rzemiosła artystycznego w okresie sarmatyzmu*, w: *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987

## Spis ilustracji

### Początki portretu i jego rodzaje

- 1 Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża Grzegorza X, XVIII w.
- 2 Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża Juliusza III, XVIII w.
- 3 Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża, Marcina V, XVIII w.
- 4 Innocenty Nowicki, Wizerunek papieża, Aleksandra VII, XVIII w.
- 5 Malarz nieznany, Epitafium Jana z Ujazdu, ok. 1450
- 6 Malarz nieznany, Epitafium Jana Kota, ok. 1450
- 7- 9 Bartłomiej Strachowski, Płyty nagrobne i wizerunki Piastów Śląskich; ilustracje do dzieła George'a Thebesii z 1733 r., tzw. Roczniki Legnickie (*Liegnitzische Jahrbücher...*)
- 10 David Tscherning (?), Ilustracja do książki Johanna Christiana Hallmanna z 1672 r. *Schlesische Adlers flügel oder die Obristen Herzoge über ganz Schlesien*
- 11 Zbigniew Oleśnicki, kardynał, w: *Liber antiquus privilegiorum capituli cracoviensi*, ok. 1447
- 12 Nieznany kanonik herbu Nałęcz, w *Antyfonarzu Piotra Postawy*, ok. 1500
- 13 Kazimierz Jagiellończyk na tronie w: *Chronica Polonorum* Miechowity, drzeworyt, 1521
- 14 Kazimierz Jagiellończyk, w *Kronice Polskiej* Marcina Bielskiego, Kraków 1597; także *Kronika Sarmacyey Europejskiej* A. Gwagnina, Kraków 1611; drzeworyt
- 15 Św. Brigida z zakonnikiem, drzeworyt kolorowany ręcznie, Norymberga, ok. 1480
- 16 Św. Anna Samotrzecia z franciszkaninem, Bazylea (?), ok. 1500
- 17 The Sacred Monogram (alegoria) z klęczącymi zakonnikami, Paryż, ok. 1500
- 18 Chrystus na krzyżu z aniołami, u stóp krzyża adorant, Norymberga, ok. 1490

### Techniki graficzne

- 19 Johann Jacob Haid, Portret Ernesta Christopa Manteuffla, mezzotinta, stan I
- 20 Johann Jacob Haid, Portret Ernesta Christopa Manteuffla, mezzotinta, stan II
- 21 Rembrandt van Rijn, Stara kobieta smażąca pączki, 1635, akwaforta
- 22 Rembrandt van Rijn, Żebracy przy bramie domu, 1648, akwaforta
- 23 Johann David Schleuen według obrazu A. Pesne'a, Portret Żyda, akwaforta
- 24 Johann Georg Schmidt według obrazu Pesne'a, Portret Dinglingera, nadwornego złotnika Augusta II, akwaforta

- 25 Pieter Schenk, Michał Stefan Radziejowski, kardynał, mezzotinta
- 26 Bernard Vogel według obrazu J. Kupetzky'ego, Maria Józefa, królowa Polski, małżonka Augusta III, mezzotinta
- 27 Lorenzo Zucchi, Portret Jana Fryderyka Sapiehy, kanclerza w. litewskiego, miedzioryt
- 28 Giuseppe Canale, Maria Antonia, żona Fryderyka Krystiana, 1764, miedzioryt
- 29 Jean Charles François, Maria Leszczyńska, córka Stanisława Leszczyńskiego, królowa Francji, sposób kredkowy (verniss mou) w tonie sangwiny
- 30 Pietro Bettelini, Stanisław Poniatowski, bratanek króla Stanisława Augusta, rysował. M. Tomasso według obrazu Angeliki Kaufmann, miedzioryt punktowany w tonie sepionym
- 31 L. Roger, Woldemar, Graf von Löwendal (1700–1755), marszałek Francji, żonaty z Barbarą Szembekówną, 1787, akwatinta barwna

### Grafika a malarstwo

- 32 Antoine Pesne, Portret Johanna Melchiora Dinglingera, złotnika króla Augusta II, olej, płótno
- 33 Johann Georg Wolfgang, Portret Johanna Melchiora Dinglingera, 1722, miedzioryt
- 34 Louis de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, I ministra Augusta III, ok. 1734, olej, płótno
- 35 Jean Joseph Balechoux według Louisa de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, 1750, miedzioryt
- 36 Louis de Silvestre, Portret Heinricha Brühla w półpostaci, olej, płótno
- 37 Lorenzo Zucchi według obrazu L. de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, miedzioryt
- 38 Adam Manyoki, Michał Kazimierz Radziwiłł zw. Rybeńko, hetman wielki litewski i wojewoda wileński, 1738, olej, płótno
- 39 Hirsz Leybowicz, Michał Kazimierz Radziwiłł zw. Rybeńko, portret z *Icones familiae ducalis Radivillianaee*, miedzioryt
- 40 Marcello Bacciarelli, Kajetan Sołtyk, biskup krakowski, 1767, olej, płótno
- 41 Domenico Cunego, Kajetan Sołtyk, biskup krakowski, po 1767, miedzioryt
- 42 Malarz nieznany, Jerzy August Wandalin Mniszech, po 1750, olej, płótno
- 43 Domenico Cunego, Jerzy August Wandalin Mniszech, miedzioryt kolorowany ręcznie
- 44 Malarz nieznany, Maria Amalia Mniszchowa, żona Jerzego Augusta, olej, płótno
- 45 Domenico Cunego, Maria Amalia Mniszchowa, miedzioryt kolorowany ręcznie
- 46 Louis de Silvestre, Portret Augusta III w stroju polskim, olej, płótno
- 47 Jean Daulle, Portret Augusta III w stroju polskim, miedzioryt
- 48 Louis de Silvestre, Jan Małachowski, wicekanclerz, 1737, olej, płótno
- 49 Johann Martin Bernigeroth, Jan Małachowski, wicekanclerz, miedzioryt
- 50 Johann Christoph Sysang, Jan Małachowski, wicekanclerz, 1740, miedzioryt
- 51 Louis de Silvestre i warsztat – kopia z nieznanego oryginału (być może A. Möllera), Krystyna Eberhardyna, małżonka Augusta II, ok. 1720, olej, płótno
- 52 Louis de Silvestre – replika warsztatowa, Krystyna Eberhardyna, ok. 1736, olej, płótno
- 53 Martin Bernigeroth, Krystyna Eberhardyna w całej postaci, siedząca, miedzioryt
- 54 Bernard Vogel według obrazu Kupetzky'ego, Krystyna Eberhardyna, mezzotinta
- 55 Kopia obrazu Dobbelera, Johann Gottfried Rösner, burmistrz Torunia, olej, blacha
- 56 Paul Busch, Johann Gottfried Rösner, miedzioryt
- 57 Marcello Bacciarelli, Portret Stanisława Poniatowskiego, kasztelana krakowskiego, ojca króla Stanisława Augusta, 1758, olej, płótno

- 58 Bartolomeo Folino, Portret St. Poniatowskiego, ojca króla Stanisława Augusta, 1767, miedzioryt
- 59 Malarz nieznan, Krzysztof Antoni Szembek, arcybiskup, 1748, fragment *castrum doloris*
- 60 Jan Fryderyk Mylius, Krzysztof Antoni Szembek, arcybiskup, miedzioryt
- 61 Nieznany malarz, Portret królowej polskiej Marii Józefy (kopia obrazu L. de Silvestre'a), olej, płótno
- 62 Lorenzo Zucchi według obrazu L. de Silvestre'a, Portret Marii Józefy, miedzioryt

#### Rytownicy działający w Polsce i ich dzieła

- 63 Johann Bensheimer, Portret króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego
- 64 Johann Bensheimer, Portret Johanna Heina, według rysunku Andreego Stecha
- 65 Johann Bensheimer, Portret Johanna Finckego, malarza, według jego autoportretu
- 66 Johann Bensheimer, Portret Walentina Wintera von Güldenbronn według rysunku A. Stecha
- 67 Jan Małachowski, Portret Jerzego Ogińskiego, wojewodzica trockiego (zm. w wieku 2 lat)
- 68 Tobiasz Steckl, Portret Jana Pieniżka, wojewody sieradzkiego i posła na sejm.
- 69 Aleksander Tarasewicz, Portret Cypriana Żochowskiego, unickiego biskupa, metropolity kijowskiego
- 70 Aleksander Tarasewicz, Portret Andrzeja Kazimierza Zawiszy, starosty słonimskiego i mińskiego
- 71 Aleksander Tarasewicz, Portret Tomasza Piaseckiego, kanonika wileńskiego
- 72 Aleksander Tarasewicz, Portret Kazimierza Krzysztofa Kłokockiego, gubernatora księstwa słuckiego i kopylskiego
- 73 Aleksander Tarasewicz, Łazarz Baranowicz, prawosławny biskup czernichowski
- 74 Leon Tarasewicz, Portret Jerzego Wawrzyńca Zemły, pisarza skarbowego litewskiego i chorążego oszmiańskiego
- 75 Wojciech (Albert) Derpowicz, Portret Augusta II
- 76 Wojciech (Albert) Derpowicz, Portret Piotra Tarły, sufragana poznańskiego
- 77 Anton Balthasar König, Portret Jakuba Henryka Flemminga, feldmarszałka saskiego, według obrazu Antoina Pesne'a
- 78 Wojciech (Albert) Derpowicz, Portret Jakuba Henryka Flemminga
- 79 Henryk Czech, Portret Teodora Lubomirskiego (?), wojewody krakowskiego, 1732 r.
- 80 Henryk Czech, Portret Antoninusa Cloche'a, profesora teologii, 1726 r.
- 81 Franciszek Waclaw Balcewicz, Portret Marii Józefy, żony Augusta III
- 82 Samuel Donnet, Portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, biskupa warmińskiego, 1709
- 83 Martin Bernigeroth, Portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, biskupa warmińskiego
- 84 Jan Józef Filipowicz, Portret Leona Szeptyckiego, biskupa lwowskiego, 1755 r.
- 85 Jan Józef Filipowicz, Portret kardynała Jana Kazimierza Denhoffa
- 86 Jan Józef Filipowicz, Portret Janusza Aleksandra Sanguszki, marszałka nadwornego litewskiego
- 87 Martin Bernigeroth, Portret Jana Fryderyka Sapięhy, kaclerza w. litewskiego, 1730 r.
- 88 Jan Józef Filipowicz, Portret Anny Wielhorskiej, zakonnicy, dobrodziejki kolegium we Lwowie



- 89 Jan Józef Filipowicz, Portret Rafała Chylińskiego, franciszkanina (zm. 1741 r.), asce-  
ty, pielęgniarza chorych na epidemię, egzorcysty
- 90 Andrzej Hołota, Portret Anny Omiecińskiej (zm. 1731) zakonnicy ze zgromadzenia  
siostr św. Brygidy
- 91 Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Marianny Marchockiej, karmelitanki bosej, Matki  
Teresy od Jezusa (zm. w 1652 r.)
- 92 Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Stanisława Sierakowskiego, opata komendatoryj-  
nego świętokrzyskiego (zm 1662 r.), 1747
- 93 Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Matki Joanny Franciszki Fremiot, baronowej de  
Chantal, zakonnicy i pierwszej przełożonej Zakonu Nawiedzenia Najświętszej Ma-  
rii Panny (zm. w 1641 r.)
- 94 Paweł Józef Jędrzejowski, Portret Józefa Stanisława Sapiehy, koadiutora biskupstwa  
wileńskiego, 1746
- 95 Johann Elias [!!!] Haid, Portret Jana Aleksandra Lipskiego, kardynała, 1740 r.
- 96 Jakub Labinger, Portret Michała Serwacego Wiśniowieckiego, wojewody wileński-  
ego i kanclerza wielkiego litewskiego
- 97 Jakub Labinger, Portret Róży Marii Serio, karmelitanki (zm. w 1726 r.), 1745
- 98 Hirsz Leybowicz, Portret Michała V Kazimierza „Rybeńki” (ur. 1702)
- 99 Hirsz Leybowicz, Urszula Franciszka z Wiśniowieckich, I żona Michała Radziwiłła  
„Rybeńki”
- 100 Hirsz Leybowicz, Albert VI Radziwiłł (ur. 1737)
- 101 Hirsz Leybowicz, Anna Kunegunda z d. Chalecka, żona Alberta VI Radziwiłła
- 102 Hirsz Leybowicz, Udalryk Krzysztof Radziwiłł (ur. 1712)
- 103 Hirsz Leybowicz, Hieronim I Florian Radziwiłł (ur. 1715)
- 104 Jan Fryderyk Mylius, Portret Jana Fryderyka Sapiehy, 1741
- 105 Jan Fryderyk Mylius, Portret Józefa Andrzeja Załuskiego, biskupa, 1740
- 106 Jan Fryderyk Mylius, Portret Jana Aleksandra Lipskiego, kardynała
- 107 Jan Fryderyk Mylius, Portret Antoniego Sebastiana Dembowskiego, biskupa płoc-  
kiego, po 1743
- 108 Jan Fryderyk Mylius , Portret Kazimierza Poniatowskiego, szambelana wielkiego  
koronnego
- 109 Jan Fryderyk Mylius, Portret Michała Czartoryskiego, księcia na Klewaniu, kancler-  
za w. litewskiego, 1740
- 110 Jan Surmacki, Portret króla Augusta II
- 111 Jan Martin Bernigeroth, Król August II
- 112 Nieznany malarz saski, Portret Jana Fryderyka Sapiehy z ok. 1720 r.
- 113 Jan Surmacki, Portret Jana Fryderyka Sapiehy
- 114 Johann Christoph Sysang, Jan Fryderyk Sapiaha
- 115 Jan Surmacki, Portret Józefa Wandalina Mniszcha
- 116 Jan Fryderyk Mylius, Portret Józefa Wandalina Mniszcha
- 117 Matthäus Deisch, Portret Johna Taylora, okulisty z Oxfordu, 1753 r.
- 118 Matthäus Deisch, Portret Kajetana Sołtyka, biskupa krakowskiego, 1774 r.
- 119 Matthäus Deisch, Portret Tomasza Hutten-Czapskiego
- 120 Adam Goczemski, Portret Andrzeja Krupińskiego, lekarza nadwornego
- 121 Ignacy Karęga, Portret Ignacego Jakuba Massalskiego, biskupa wileńskiego, Targo-  
wiczana
- 122 C.C. Klopsch, Portret Stanisława Konarskiego, prowincjała Pijarów
- 123 Jan Tscherning, Portret Georga Teubnera, pastora i profesora z Wrocławia

- 124 Jan Tscherning, Johannes Christoph Letsch, pastor w Brzegu
- 125 Bartłomiej Strachowski, Michał Wodzicki z Granowa, kanonik
- 126 Bartłomiej Strachowski, Portret Józefa Tadeusza Kierskiego, sufragana poznańskiego z tytułem biskupa bolineńskiego, 1747
- 127 Bartłomiej Strachowski, Portret Władysława Aleksandra Łubieńskiego, kanonika gnieźnieńskiego, koadiutora scholasterii krakowskiej, infulata kolegiaty w Łasku

#### Rytownicy obcy i ich dzieła

- 128 Martin Bernigeroth, Portret Jana Fryderyka Sapichy jako referendarza W.Ks.Litewskiego, 1709
- 129 Martin Bernigeroth, Portret Maksymiliana Ossolińskiego z Tęczyna, podskarbiego wielkiego koronnego
- 130 Martin Bernigeroth, Portret Iwana (Jana) Mazepy, hetmana kozackiego
- 131 Johann Martin Bernigeroth, Portret Teodora Lubomirskiego, kasztelana krakowskiego
- 132 Johann Martin Bernigeroth, Portret Jana Lipskiego, biskupa krakowskiego i kardynała
- 133 Johann Martin Bernigeroth, Portret Daniela Gradiusa, pastora z Gdańska,
- 134 Johann Martin Bernigeroth, Portret Alberta Borkowskiego, burmistrza Torunia
- 135 Johann Martin Bernigeroth, Portret Henryka Rhodena, burmistrza Elbląga
- 136 Johann Christoph Sysang, Portret Maksymiliana Ossolińskiego, podskarbiego w. koronnego
- 137 Johann Christoph Sysang, Portret Jana Lipskiego, biskupa krakowskiego
- 138 Johann Christoph Sysang, Portret Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego, biskupa krakowskiego, kanclerza w. koronnego
- 139 Johann Christoph Sysang, Portret Jakuba Teodora Kleina, przyrodnika, sekretarza miejskiego w Gdańsku
- 140 Georg Paul Busch, Portret Johanna Gottfrieda Rösnera, burmistrza Torunia
- 141 Georg Paul Busch, Portret Jacoba Heinricha Zernecka, wiceburmistrza Torunia
- 142 Georg Paul Busch, Portret Stanisława Józefa Hozjusza, biskupa inflanckiego, kamienieckiego, poznańskiego
- 143 Georg Paul Busch, Portret Janusza Antoniego Wiśniowieckiego, kasztelana krakowskiego
- 144 Pieter Schenk, Portret Franciszka Zygmunta Gałęckiego, kasztelana kaliskiego i poznańskiego, posła polskiego w Szwecji, Danii i Zjednoczonym Królestwie Belgii
- 145 Pieter Schenk, Portret Teresy z Gosiewskich Słuszkowej, żony Józefa Bogusława Słuszki, hetmana polnego litewskiego i kasztelana wileńskiego
- 146 Jan Besoet, Portret Michała Radziejowskiego, kardynała i prymasa Polski
- 147 Jan Besoet, Portret Teodora Potockiego, prymasa
- 148 Christian Fritsch, Portret Jacoba Heinricha Zernecka, toruńskiego wiceburmistrza
- 149 Christian Fritsch filius, Portret Teodora Potockiego, prymasa
- 150 Simon Thadäus Sondermayr, Portret Józefa Wandalina Mniszcha, marszałka wielkiego koronnego
- 151 Lorenzo Zucchi, Portret Jana Aleksandra Lipskiego, kardynała
- 152 Philippus Endlich, Portret Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, wojewody nowogrodzkiego, założyciela Towarzystwa Naukowego Societas Jablonoviana
- 153 Johann Gottfried Haid, Portret Krzysztofa Jana Szembeka, biskupa warmińskiego
- 154 Johann Jacob Haid, Portret Daniela Ernesta Jabłońskiego, teologa

- 155 Etienne Picart (zw. le Romain), Portret Stanisława Jabłonowskiego, kasztelana krakowskiego, hetmana wielkiego koronnego
- 156 Jean Mariette, Portret Stanisława Jabłonowskiego, hetmana
- 157 Johanna Dorothea Philipp z domu Sysang, Portret Stanisława Jabłonowskiego, hetmana
- 158 Johann Alexander Boener, Portret Michała Kazimierza Paca, hetmana wielkiego litewskiego, wojewody wileńskiego
- 159 Zakład graficzny i wydawniczy rodziny Rossich (lub de Rubeis) w Rzymie, Portret Michała Radziejowskiego, kardynała
- 160 Wydawnictwo rodziny Rossich w Rzymie, Portret Jana Kazimierza Denhoffa, kardynała i posła w Rzymie
- 161 Wydawnictwo rodziny Rossich w Rzymie, Portret Jana Aleksandra Lipskiego, kardynała
- 162 Nicolas IV de Larmessin, Portret Katarzyny Opalińskiej, małżonki St. Leszczyńskiego
- 163 Nicolas IV de Larmessin, Portret Stanisława I Leszczyńskiego, króla polskiego
- 164 Balthasar König, Portret Simona Weissa, profesora toruńskiego gimnazjum
- 165 Christian Romstedt, Portret Simona Weissa, profesora
- 166 Jodocus Egidius Kraus, Portret Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, biskupa
- 167 Johann David Schleuen, Portret Marcina Załuskiego, biskupa, fundatora kościoła w Kobyłce pod Warszawą
- 168 Christoph Weigel Mł., Portret Fryderyka Wilhelma Kettlera, księcia Kurlandii i Semigalii według obrazu Leonharda Hirschmanna
- 169 Joseph Kreutzer, Portret Ignacego Dębińskiego, chorążego krakowskiego, posła na Sejm Wielki.

#### Portrety królów polskich z dynastii Wettynów i ich rodziny

- 170 Johann Alexander Boener, Portret Fryderyka Augusta I (Augusta II)
- 171 Pieter Schenk, Portret Fryderyka Augusta I (Augusta II)
- 172 Johann Jacob Thourneyser, Portret Augusta II
- 173 Nicolas Verkolje według wzoru Elligera Otmara, August II
- 174 Warsztat Danckertsów w Amsterdamie, Konny portret Augusta II, po 1697 r
- 175 Georg Philipp I Rugendas, Konny portret Augusta II
- 176 Pieter Schenk, Portret Augusta II, 1706
- 177 Carl Albrecht Wortmann, Portret Augusta II
- 178 Martin Bernigeroth, Fryderyk August II jako młodzieniec, ok. 1715 r.
- 179 Jean Joseph Balechou według obrazu H. Rigauda, August III w asyście paza Murzynka
- 180 Johann Christoph Sysang, Portret Augusta III, 1733
- 181 Johann Elias Ridinger, August III na koniu
- 182 Lorenzo Zucchi, Portret Augusta III
- 183 Gabriel Bodenehr Mł., Portret Augusta III
- 184 Matthäus Deisch, Portret Augusta III
- 185 Johann Jacob Haid, Portret Augusta III
- 186 Matthias Deisch, Posąg Augusta III na Dworze Artusa w Gdańsku według rzeźby Johanna Heinricha Meissnera
- 187 Lorenzo Zucchi, Portret Augusta III w stroju polskim (wzorowany na rycinie Daulle'ego)

- 188 Pieter Schenk, Portret Krystyny Eberhardyny
- 189 Simon Vallée według obrazu François de Troy'a, Anna Konstancja Cosel z synem jako Wenus z Amorkiem
- 190 Pieter Schenk, Anna Konstancja Cosel w półpostaci, 1710
- 191 Jean Daulle według obrazu L. de Silvestre'a, Portret Marii Józefy w stroju polskim
- 192 Georg Friedrich Schmidt według obrazu L. de Silvestre'a, Maria Józefa z papugą
- 193 Johann Christoph Weigel mł., Maria Józefa, żona Augusta III
- 194 Johann Jacob Haid, Maria Amalia, najstarsza z córek Augusta III, królowa Neapolu i Sycylii
- 195 Johann Georg Wille według H. Rigauda, Maurycy zw. Saskim, syn Augusta II i Aurory Königsmark (ur. w 1696 r.)
- 196 Johann Christoph Sysang, Fryderyk August Rutowski (syn Augusta II i Turczynki Fatimy, ur. w 1702 r.)
- 197 Lorenzo Zucchi, Portret Jana Jerzego zw. Chevalier de Saxe, syn Augusta II i Urszuli Lubomirskiej, ur. w 1704 r.
- 198 Johannes Esaias Nilson, Portret Fr. Krystiana, najstarszego syna Augusta III
- 199 Johannes Esaias Nilson, Portret Franciszka Ksawerego, syna Augusta III
- 200 Johannes Esaias Nilson, Portret Klemensa Waclawa, biskupa, syna Augusta III
- 201 Johann Christoph Hafner, Portret Fryderyka Krystiana
- 202 Giuseppe Canale według rysunku Giovanniego Casanovy, Portret Franciszka Ksawerego
- 203 Bartolomeo Crivellari, Portret Fryderyka Krystiana
- 204 Lorenzo Zucchi, Portret Karola Krystiana (księcia Kurlandii i Semigalii do roku 1763), według obrazu Pietro Rotariego
- 205 Michel Aubert, Portret Marii Józefy, córki Augusta III, żony Delfina Francji
- 206 Egid Verhelst mł., Portret Marii Anny, córki Augusta III, żony elektora bawarskiego

### **Graficzne arcydzieła portretowe epoki saskiej**

- 207 Martin Bernigeroth według obrazu Hoyera, Portret Jacopa Borna, tajnego radcy polsko-saskiego dworu (zm. 1709)
- 208 Johann Martin Bernigeroth, Portret Adama Heinricha Bose, generała (zm. 1749)
- 209 Johann Martin Bernigeroth, Portret Johanna Christoph Richtera, radcy górniczego, kolekcjonera muszli
- 210 Johann Jacob Haid według obrazu Rosiny Lisiewski, Portret Samuela de Coccei, ważnej osobistości na pruskim dworze
- 211 Jacob Houbraken, Portret Johanna Ernsta Schmidta, rajcy gdańskiego (zm. 1732)
- 212 Johann Georg Wolfgang według obrazu Johanna Benedicta Hoffmanna, Portret Constantina Ferbera, burmistrza Gdańska (zm. 1744)
- 213 Johann Georg Wolfgang, Katharina Elisabetha Chwalkowska (zm. 1717), według obrazu A. Pesne'a
- 214 Lorenzo Zucchi według obrazu L. de Silvestre, Portret Heinricha Brühla, I ministra Augusta III
- 215 Valentin Daniel Preisler, Portret Marii Susanny Dorsch, artystki (zm. w 1765 r.)
- 216 Bernard Vogel, Portret Melchiora Dinglingera, złotnika
- 217 Bernard Vogel według obrazu Kupetzky'ego, Malarz Kupetzky z synem
- 218 Nicolas IV de Larmessin według obrazu J.B. van Loo, Ludwik XV, król Francji

- 219 Nicolas IV de Larmessin według obrazu J.B. van Loo, Maria Leszczyńska, małżonka króla Francji, Ludwika XV
- 220 Andreas Philipp Kilian według obrazu Martina Mł. van Meytensa, Maria Teresa, cesarzowa Austrii
- 221 Andreas Philipp Kilian według obrazu Martina Mł. van Meytensa, Franciszek I, mążzonek Marii Teresy
- 222 Pieter Schenk według obrazu G. Knellera, Mary Ormond z synem, Thomasem z Ossary
- 223 Pieter Schenk według obrazu G. Knellera, William, książę Gloucesteru, syn królowej Anny

#### Wizerunki kobiet

- 224 Victoria Culmia Ludovica Adelgunda (ur. 1713), małżonka J.Ch. Gottscheda, rytował J.J.Haid według obrazu Hausmanna, mezzotinta
- 225 Para małżeńska, rytował B. Vogel według obrazu Hirschmanna, miedzioryt
- 226 Katarzyna Karolina Joanna (ur. 1740), córka Michała Kazimierza Radziwiłła i Urszuli Franciszki z Wiśniowieckich (z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 227 Ludwika Konstancja Barbara (ur. 1742), córka Michała Kazimierza Radziwiłła i Urszuli Franciszki z Wiśniowieckich (z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 228 Anna Krystyna, z d. Lubomirska, żona Dominika I Radziwiłła (z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 229 Teresa Barbara Radziwiłłówna, ur. 1714, córka Mikołaja Faustyna i Barbary Zawiszanki ( z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 230 Portret Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, rytował Giuseppe Marchi,
- 231 Maria Leszczyńska, królowa Francji, rytował Laurent Cars według obrazu van Loo
- 232 Anna z Potockich Potocka, rytował Dominico Cunego według obrazu M. Bacciarellego

#### Wizerunki dzieci

- 233 Katarzyna II jako jedenastoletnia dziewczyna, obraz Anny Rosiny Lisiewskiej, 1740.
- 234 Dzieci z rodziny książęcej, obraz A. Tischbeina
- 235 Mały książę, obraz nieznanego malarza z XVIII w.
- 236 Mała księżniczka, obraz nieznanego malarza z XVIII w.
- 237 Fryderyk August II (potem król August III) jako dziecko, rytował P. Schenk
- 238 Fryderyk August II jako dziecko na koniu, rytował Johann Christoph Oberdorffer
- 239 Fryderyk August II jako dziecko w komnacie, rytownik nieokreślony
- 240 Albert Kazimierz, syn Augusta III i Marii Józefy jako dziecko, rytował J.Ch. Sysang

#### Portrety artystów i autoportrety

- 241 Portret Johannes Samuela Mocka, nadwornego malarza i rytownika Augusta III, rytowany przez Jana Fryderyka Mylius według autoportretu artysty
- 242 Portret Szymona Czechowicza, rytował Nicolas Cavalli według rysunku Giambattisty Piazzetta

- 243 Portret Pietera Schenka według obrazu Teodora Lubienieckiego
- 244 Autoportret Pietera Schenka (według własnego rysunku)
- 245 Portret Pietera Schenka według obrazu Hyacinthe'a Rigaud
- 246 Autoportret Martina Bernigerotha
- 247 Autoportret Matthäusa Deischa
- 248 Portret Johanna Melchiora Dinglingera, nadwornego złotnika Augusta II, rytowany przez Johanna Georga Bodenhra
- 249 Portret Louisa de Silvestre (rytownik nieznan, prawdopodobnie według autoportretu)
- 250 Portret Anny Rosiny Lisiewskiej (I voto Matthieu, II voto Gasc), rytował Christian Willi Bock
- 251 Christoph Joseph Werner junior, malarz króla Augusta III w Dreźnie, ok. 1740; rytował L. Zucchi według rysunku Anny Marii Werner z d. Haid

#### Wizerunki historyzujące

- 252 Anna Radziwiłłówna, żona Jana Władysława Lubartowicza Sanguszki (zm. 1659, z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 253 Maria Eleonora księżniczka z Anhalt-Dessau, żona Jerzego VIII Józefa Radziwiłła (zm. 1687, z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 254 Elżbieta Katarzyna Radziwiłłówna, żona Hieronima Sieniawskiego z Granowa (zm. 1565, z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 255 Anna Zofia Zienowiczówna, druga żona Alberta III Władysława Radziwiłła (zm. 1668, z pocztu Radziwiłłów Leybowicza)
- 256 Mikołaj Kopernik (zm. 1543), rytował Nicolas Dandeleau
- 257 Jan Dantyszek, biskup warmiński i poeta, zm. 1548
- 258 Wizerunek Leszka I, rytował Jan Surmacki do dzieła J.F. Sapiehy, *Adnotationes Historiae Ordinis Equitatum Aquilae Albae*
- 259 Najstarsza polska pieczęć (z wizerunkiem Bolesława Chrobrego), rytował Jan Surmacki, ilustracje do dzieła Jana Fryderyka Sapiehy *Adnotationes Historicae Ordinis Equitatum Aquilae Albae*
- 260 Wizerunek Przemysła II, rytował Jan Surmacki do dzieła J.F. Sapiehy, *Adnotationes Historiae Ordinis Equitatum Aquilae Albae*
- 261 Wolfgang Philipp Kilian, Portret Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, marszałka wielkiego i hetmana polnego koronnego (zm. w 1667 r.)
- 262 Wolfgang Philipp Kilian, Portret króla Jana Kazimierza
- 263 Carl Gottlieb Rasp, Portret Jana Karola Chodkiewicza, użyty w polskim wydaniu Ignacego Krasickiego „Wojna chocimska” z 1780 roku.
- 264 Michael Keyl, Portret Jerzego Ossolińskiego, kanclerza koronnego (zm. 1650 r.)
- 265 Królowa Krystyna według Bourdona (XVII w.), skopiowana w II poł. XIX w., miedzioryt sangwinowy

Forma portretowego wizerunku – ujęcie postaci, głowy i twarzy; układ rąk i gest;  
fryzura, stroje, rekwizyty, tło, obramienia

- 266 Królowa Maria Józefa, rytował Johann Christoph Hafner
- 267 Johann Christoph Gottsched, uczony, rytował J.J. Haid według rysunku A.M. Werner
- 268 Heinrich Bunau, rytował J.J. Haid według rysunku. A.M. Werner i obrazu L.de Silvestre'a
- 269 Adolph Magnus Hoym, m.in. Minister Gospodarki w Saksonii, rytował M. Bernigeroth
- 270 Fryderyk Krystian, syn Augusta III, rytował L. Zucchi (fryzura z długim trefionym „ogonem” opadającym na plecy, kirys na szustokorze)
- 271 Portret Heinricha Brühla, rytował J.M. Bernigeroth (kirys pod szustokorem, peruka z „ogonkiem” schowanym w woreczku z tafty)
- 272 Portret Augusta II w całej postaci, rytował P. Schenk (peruka *allonga*, szustokor i kamizela, pod szyją *Steinkerke*)
- 273 Fryderyk Krystian, syn Augusta III, w całej postaci, rytował J. M. Bernigeroth., dobrze widoczny strój – szustokor, kamizelka, rekwizyty w tle.
- 274 Fryderyk Krystian, syn Augusta III (postument pod owalem z portretem wsparty na lwich łapach)
- 275 Aleksander Józef Sułkowski, rytował Sysang (peruka *en catogan*, trefiona z przodu w poziome wałeczki)
- 276 Teodor książę Lubomirski, rytował J.Ch. Sysang (stójka jako zakończenie koszuli, z broszką)
- 277 Franciszek Ksawery, syn Augusta III (peruka j.w., pod szyją żabot z falbanek)
- 278 Johann Gottlieb Ezler, rytował Jan Tscherning (kryza pod szyją i strój – konserwatywny w stroju uczonych)
- 279 Georgius Fridericus Cosack, pastor, rytował Deisch (ubiór j.w., w tle biblioteka, kolumna, draperia)
- 280 Dominicus Kaunitz, rytował P. Schenk według obrazu Knellera (rodzaj kołnierza zw. niegdyś rabatem, a tu stanowiącego formę przejściową między rabatem a żabotem)
- 281 Johann Bentzmann, pastor rytował Leonhard II Heckenauer (koronkowy kołnierz jako befki – niem: Beffchen)
- 282 Andrzej Stanisław Kostka Załuski, biskup, rytował J.M. Bernigeroth (mozetta, rokieta, befki, peruka na głowie, widoczny order)
- 283 Krzysztof Antoni Szembek, biskup, rytował J.Ch. Sysang (zamiast befek mały kołnierz; na głowie, bez peruki, piuska)
- 284 Christian Stieft (1675–1751), rektor Elżbietańskiego Gimnazjum we Wrocławiu, uczył wiedzy o historii i naturze, rytował B. Strahowski (w tle biblioteka i szafa ze „śląskimi urnami”)
- 285 Johannes Christoph Richter (1689–1751), radca górniczy, kolekcjoner muszli; rytował J.M. Bernigeroth (przed nim wystawa wspaniałych muszli zgodnie z jego zainteresowaniami, w tle z p. widoczny ogród barokowy)
- 286 Christian Gottlieb, Graf von Holtzendorf, saski dostojnik; rytował J.Ch. Sysang (przedstawiony w stroju szczególnie podkreślającym jego pozycję, nie brak żadnego elementu, elegancka rokokowa rama, w tle z prawej krajobraz)
- 287 Johann Battista Homann, kartograf i geograf, rytował Johann Wilhelm Winter (z cyrklem w ręku nad siatką do sporządzania mapy)
- 288 Daniel Schneider, wrocławski pastor, asesor, inspektor etc.; rytował A.M. Wolfgang (w tle komnaty gabinet, widoczne biblioteka z książkami i szafy)

- 289 Carolus Fridericus Trier, wysoki urzędnik saski w Lipsku (zm. 1763), rytował J.M. Bernigeroth według obrazu A. Manyoki'ego (wizerunek w obrazie wiszącym na ścianie; ornamenty w narożach ramy)
- 290 Portret Teresy Słuszkowej z Gosiewskich, rytowany u Bonnarta w Paryżu (z pazem, w sukni zw. alamoda i czepku *fontaigne* zw. po polsku *fontasiem*, *czubem* lub *kukuryku*).
- 291 Anna Elisabetha Praschi z d. Tabori, rytował E. Hainzelmann, kon. XVII w. (czepek i ubiór)
- 292 Dorothee Louise Viedebandt, żona Johanna Georga Schmidta (ujęcie, gest i strój)
- 293 Maria Amalia, córka Augusta III; rytował L. Zucchi (suknia z koronkową wstawką przy dekolcie i koronkowymi mankietami)
- 294 Anna Maria, hrabina Brühlowa, rytował J.Ch. Sysang (spódnica sukni z tzw. fartuszkami)
- 295 Maria Józefa, córka Augusta III, żona Delfina Francji, rytował J. C. Drexel (rękawy z koronkowych falbanek, plisa koronkowa przy dekolcie, stanik sukni naszyty klejnotami zaopatrzone u dołu w lamowaną baskinkę)
- 296 Maria Amalia, córka Augusta III, rytował M. Bernigeroth (suknia z przedłużonym stanem; kwiat w doniczce, półuschnięte drzewo)
- 297 Maria Anna, córka Augusta III, rytował J.Ch. Sysang (suknia z przedłużonym stanem, koronkowe rękawy i plisa przy dekolcie)
- 298 Giuseppe Canale według obrazu Pietro Antonio Rotariego, Popiersie Marii Józefy
- 299 Maria Józefa, królowa Polski, rytował J.Ch. Sysang (nakładany futrzany kołnierzszał, przytrzymany z przodu łańcuszkiem z pereł)
- 300 Maria Józefa, córka Augusta III, żona delfina Francji, rytował Gilles Jacques Petit według obrazu de la Toura (czepeczek na głowie zawiązany na kokardy pod brodą; bawet)
- 301 Maria Anna, córka Augusta III, zakład rytowniczy J. D. Herza (czepeczek ozdobiony plisowaną koronką i kokarda z takiejż koronki pod brodą)
- 302 Maria Karolina Antonia, księżna, rytował J. F. Schmidt (nowy model czepka na „nadmuchanej” fryzurze; obramowanie portretu zdobione rastrem i zwieńczone koroną)
- 303 Dorota księżna Kurlandii (na wysokim uczesaniu z przepaską czepka-welon)
- 304 Księżna Jabłonowska, rytował Pfeiffer (suknia i czepak – nowa moda końca XVIII w.)
- 305 Maria Józefa, królowa Polski, rytował Leopold (rokokowe obramowanie i dekoracja)
- 306 Maria Amalia, córka Augusta III, królowa Sycylii i Neapolu
- 307 Maria Józefa, małżonka Augusta III, rytował J.M. Bernigeroth (przykład obramienia)
- 308 Maria Anna, córka Augusta III, rytował J. Ch. Sysang (fantazyjne obramowanie)
- 309 Maria Józefa, królowa Polski, rytował G. Bodenehr (obramowanie portretu)
- 310 Fryderyk August III, wnuk Augusta III, rytował C. G. Rasp (obramowanie zdobione rastrem, dekoracja tylko jako zwieńczenie)
- 311 Karol Krystian, syn Augusta III, rytował S. Aubin (na wzór miniatury z uszkiem i kokardą)
- 312 Klemens Wacław, syn Augusta III, rytował I. Croutelle (kompozycja obramienia portretu z kwiatowymi festonami i wstęgami)

#### Portrety w obrębie rozbudowanej kompozycji

- 313 Maciej z Łubna Łubieński, biskup gnieźnieński, rytował Mathias Trödl



- 314 Kazimierz Józef Antoni Sanguszko (*Drzewo genealogiczne Sanguszków*, 1689)
- 315 Apoteoza Teodora Potockiego, prymasa, rytował Simon Thadäus Sondermayr
- 316 Wizerunek kardynała Jana Kazimierza Denhoffa, rytował nieznaną artysta
- 317 Gloryfikacja rodu Puzynów, ilustracja do tezy doktorskiej Jerzego Brzostowskiego  
bronionej w 1699 r. na Uniwersytecie Wileńskim, artysta nieznaną
- 318 Konstanty Kazimierz Brzostowski, biskup wileński, rytował nieznaną artysta
- 319 Sojusz trzech monarchów, rytował I.F. Wentzel
- 320 Hołd miasta Gdańska dla nowo obranego króla Augusta II w 1798 r., rytował J. Ben-  
sheimer
- 321 August II jako mecenas nauki i sztuki, rytował M. Bernigeroth
- 322 *Castrum doloris* Augusta II w Dreźnie, rytował C.P. Lindemann
- 323 Popiersie Fryderyka Krystiana, rytował J. M. Bernigeroth według rysunku A. M. Werner
- 324 Klemens Wacław, biskup, syn Augusta III, rytował E. Nilson

#### Wizerunki gdańskich osobistości z końca XVII i pocz. XVIII w.

- 325 Samuel Schelgig, teolog i profesor rektor gdańskiego Atheneum, rytował E. Hainzel-  
mann
- 326 Nataniel Falck, teolog i pastor, rytował L. Heckenauer według obrazu A. Stecha
- 327 Carol Ehler, rajca gdański, rytował C. de la Haye według obrazu A. Stecha
- 328 Johan Ernst Schmieden, burmistrz Gdańska, rytował P. v. Gunst według obrazu  
A. Stecha
- 329 Michael Schmidt, rajca gdański, rytował J. Houbracken według obrazu D. Kleina
- 330 Christoph Gottwald, lekarz, rytował Edelinck według obrazu A. Stecha
- 331 Johann Petrus Titius, rektor gdańskiego gimnazjum, rytował E. Hainzelmann we-  
dług obrazu A. Stecha, 1690
- 332 Stefan Wolters, Gdańszczanin, teolog i pisarz, rytował P. v. Gunst według obrazu  
A. Stecha, 1695

#### Ryciny transformacyjne

- 333 Nieznany rytownik angielski, August II (w rzeczywistości to wizerunek ojca króla,  
Jana Jerzego III)
- 334 Nieznany rytownik, Jan Jerzy III, elektor Saksonii, ojciec Augusta II
- 335 Jan III Sobieski, rytował Johannes de Ram (według pierwowzoru Rubensa), przed  
1696
- 336 August II, warsztat graficzny J. de la Feuille, (według pierwowzoru Rubensa), po  
1697
- 337 August II, rytował R. White, wydał John King, po 1697
- 338 Jan III Sobieski, rytował R. White, 1684
- 339 August II, rytował P. Schenk, ok. 1700
- 340 Jan III Sobieski, rytował J. Gole, po 1683
- 341 Pierre de Pardaillan de Gondrin d'Antin, biskup Langres (1630–1715) podpisany jako  
Piotr Dunin, pierwowzór rytował prawdopodobnie Drevet

### Portrety typu sarmackiego

- 342 Portret Michała Kazimierza Paca, rytował Aleksander Tarasewicz
- 343 Portret Stanisława Radziwiła, rytował Leon Tarasewicz
- 344 Portret Józefa Potockiego, rytował Johann Christoph Sysang
- 345 Portret Michała Potockiego, rytował J.Ch. Sysang
- 346 Portret Janusza Lubartowicza Sanguszki, rytował Jan Filipowicz
- 347 Portret Franciszka Zygmunta Gałęckiego, rytował Pieter Schenk
- 348 Portret króla Stanisława Leszczyńskiego, rytował Strachowski
- 349 Portret Michała Kazimierza Radziwiła „Rybenki”, rytował Hirszy Leybowicz

### Przykłady negatywnej propagandy

- 350 Cesarz Leopold I i Jan III Sobieski podają sobie ręce depcząc pokonanych Turków (rytownik nieznany)
- 351 Król Jan III Sobieski, rytował C. Böhme (XIX w.) według obrazu Kupetzkiego
- 352 Dowódcy wiedeńskiej wiktorii, rytował Johann Azelt, wydał David Funk w Norymbdze, po 1683 r.
- 353 Spotkanie króla Jana III i cesarza Leopolda I według rysunku Heideloffa
- 354 Stanisław Leszczyński, książę Lotaryngii (król polski)

### Źródła ilustracji

- Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk – 135
- Ermitaż, Petersburg – 32
- Das Kinderbild von Meisterhand. Wandlungen eines Themas der bildenden Kunst von Lucas Cranach bis zur Gegenwart.* Ausstellung zum fünfhundertsten Geburtstag Lucas Cranach des Älteren, Kunstsammlungen zu Weimar 25. Mai bis 15. Oktober 1972, Weimar 1972 – 233, 234, 235, 236
- Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden – 46, 51, 52
- Dział Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej w Warszawie – 11, 12, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 116, 343
- Field Richard S., *Fifteen Century Woodcuts and Metalcuts*, National Gallery of Art Washington, b.d.m. – 15, 16, 17, 18
- Fundacja Księżąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie – 79, 95, 116
- Katedra Wniebowzięcia NMP w Łowiczu – 59
- Kraków, Wawel – 5
- Muzeum Narodowe w Poznaniu – 335
- Muzeum Narodowe we Wrocławiu – 38 (fot. E. Witecki), 40 (fot. H. Romanowski)
- Muzeum Okręgowe w Toruniu – 55
- Muzeum Pałac w Wilanowie – 34, 112
- Zbiory prywatne (*Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union.* Ausstellung, 24 XI 1997 – 8 III 1998, Leipzig 1997) – 36
- Pozostałe ilustracje – Muzeum Narodowe w Warszawie

## Indeks osób

- Achinto Alberico 73  
Ahrens Kirsten 28, 153, 154, 157  
Albert Kazimierz 122  
Alle Francis 16  
Anna Zofia, matka Augusta II 95  
Anna, królowa Anglii 107  
Apin M. Sigmund Jacop 176  
Apollin 22, 147  
Aubert Michel 99, 102  
August II, król Polski 23, 24, 37, 40, 41, 43, 44, 49, 50, 55, 57, 65, 66, 69, 74, 75, 79, 85, 88–93, 96–98, 103, 106, 108–115, 119, 122, 123, 127, 129, 136, 142, 144, 145, 148, 159, 162, 164, 182, 186, 189  
August III, król Polski 23, 24, 27, 36, 38, 39, 41, 44, 47, 49, 50, 51, 59, 61, 65, 76, 86, 88, 91–96, 98–101, 109, 111, 113–115, 117, 122, 123, 127, 128, 132, 136, 142, 144, 146, 148, 159, 161, 163–165, 169, 173, 182, 187  
Azelt Johann 183  
Bacciarelli Marcello 40, 47, 84  
Balcewicz Franciszek Waclaw 50, 59, 115, 136  
Balechou Jean Joseph 39, 187  
Baranowicz Łazarz 57, 116  
Barbara, św. 10, 11  
Baron Bernard 136  
Bartolozzi Francesco 176  
Batoni Pompeo 41  
Becker Felix 57  
Becker Jan 166  
Benedykt XIII, papież 131  
Bensheimer Johann 16, 51, 54, 55, 146, 147  
Bentzman Renata 119  
Bentzmann Johann I 46, 47, 117  
Berghaus Peter 25–27, 61, 86, 114, 148, 161, 173, 175, 185–187  
Bernigeroth Johann Martin 42, 50, 52, 53, 72, 73, 75, 84, 88, 94, 99, 104, 115, 119, 151, 152  
Bernigeroth Martin 44, 45, 50, 52, 60, 61, 65, 66, 72, 73, 75, 84, 88, 94, 99, 104, 114, 115, 119, 142, 151, 152, 168, 171, 187  
Besonet Jan 77  
Białostocki Jan 9, 193  
Blondeau Jacques 60  
Bloteling Abraham 16, 146  
Bock Christian Willi 123  
Bodenehr Gabriel 47, 94, 95, 98, 123  
Bodenhausen Wendelin, ojciec i syn 53  
Boener Johann 53, 79, 88  
Boëtius Christian Friedrich 99  
Bogucka Maria 188  
Bojanowski Bogusław 69  
Bolesław Chrobry 124  
Bonnart Henry 76, 119, 132, 153  
Borkowski Albert 52, 117, 152  
Born Jacob 104  
Bose Adam Heinrich 105  
Boy Adolf 147  
Böcklin Johann 53  
Böhme Johann Christian 184  
Börsch-Supan Helmuth 17, 20, 158, 165, 171, 185

- Brandeis Johann Melchior 71  
 Branický z Sucheň 10  
 Branicka Izabela z Poniatowskich 84  
 Branicki Jan Klemens 115  
 Braźyc Jozafat 117  
 Brodowski Samuel 179  
 Brummer Karl August 99  
 Brun Charles le 87  
 Brühl Heinrich 39, 40, 41, 109  
 Buchwald-Pelcowa Paulina 149, 179  
 Bucky (Buccius) Christian 60, 117  
 Bucq Peter van 16, 148  
 Busch Georg Paul 45, 46, 52, 74, 75, 77, 78,  
 84, 88, 94, 132, 136, 151, 168  
 Büнау Henrich von 128  
  
 Canale Giuseppe (Joseph) 36, 98, 99, 100,  
 103  
 Canolli Nicolaus 143  
 Carriera Rosalba 103  
 Casanova Giovanni 100, 165  
 Cavalli Nicolas 122  
 Cecylia Renata, żona Władysława IV 15  
 Chantal de patrz Fremiot Joanna Franciszka  
 Charzewska Krystyna 52  
 Chereau Jacques Mł. 174  
 Chmielowski Benedykt 179  
 Chodkiewicz Jan Karol 83, 152  
 Chodowiecki Daniel 68  
 Chronos 68  
 Chrościcki Juliusz 160, 168  
 Chrystus 13, 62  
 Chwalkowska Katharina Elisabetha 106, 119  
 Chyczewska Alina 84  
 Chyliński Rafał 62, 117, 130  
 Cimabue (Cenni di Pepo) 8  
 Cloche Antoninus 58, 117, 139  
 Coccei Samuel de 105  
 Corelli Achacy, ojciec i syn 53  
 Cosel Anna Konstancja von 34, 97, 115  
 Crivelari Bartolomeo 99, 100  
 Cromwell 162  
 Croutelle Louis 99  
 Cunego Dominico 40, 41, 84, 99, 120  
 Curicke Georg Reinhold 159  
 Czapski (Hutten) Emeryk 45, 59  
 Czapski (Hutten) Tomasz 68, 116, 128  
 Czartoryscy 115  
 Czartoryska Izabela z Flemingów 84  
 Czartoryski Michał 65  
 Czech Henryk 51, 58, 59, 139, 142, 149  
 Czechowicz Szymon 42, 65, 122, 143, 150,  
 168  
  
 Dalen Cornelis van 16  
 Danckerts Cornelis 92  
 Danckerts Justus 92  
 Daullé Jean 38, 96, 98, 99, 114, 187  
 Dawid 154  
 Deckert Hermann 17, 18, 19, 20  
 Deisch Matthäus (Mateusz) 24, 34, 36, 47,  
 51, 52, 67, 68, 71, 94–96, 122, 128, 132,  
 173, 151  
 Delbrück Richard 18  
 Dembowski Antoni Sebastian 65, 116  
 Denhoff Jan Kazimierz 60, 61, 80, 116, 141  
 Denhoffowie 115  
 Derpowicz Albert (Wojciech) 50, 57, 149,  
 159  
 Dębiński Ignacy 83, 117  
 Diana 40, 147  
 Diepenbroick-Grueter Hans-Dietrich von  
 25, 26  
 Dinglinger Johann Melchior 37, 40, 108,  
 109, 123  
 Dittmann Andreas Christian 52  
 Dobbeler 45, 46  
 Dobrowolski Tadeusz 166  
 Dobrzeński Tadeusz 13  
 Domaszewska Helena 23, 66  
 Donnet Samuel 51, 60, 132, 150  
 Dorsch Susanna Maria 108, 109, 123  
 Douven Jan Frans van 171  
 Döring Thomas 35  
 Drevet Pierre 34, 87, 97, 162  
 Drexel (Dressel) Johann Conrad 99  
 Dunin Marcin 162  
 Dyck Anton van 162, 172  
 Dzieciątko Jezus 10  
 Dziubkowa Joanna 120  
 Dzwonkowski Adam Stefan 97  
  
 Edelinck Gerard 16, 81, 146, 147  
 Ehler Carol 80  
 Eichner Elisabeth 164, 171  
 Eleuter Steimec 50

- Ellenius Allan 160  
 Elżbieta Augusta, żona elektora Karola Teodora 186  
 Endlich Philippus 77  
 Estreicher Karol 8, 59, 66  
 Evelyn John 176, 177
- Fabricius Johann Jacob 47  
 Falck Jeremias 15, 123, 146–148  
 Falck Michał 117  
 Fatima (Maria Anna von Spiegel) 98  
 Ferber Constantin (Konstanty) 82, 106, 117  
 Ferdynand II, cesarz 90  
 Feuerlein Johann Peter 122  
 Feuille Jacob de la 90, 162  
 Fiedler Johann Christian 165  
 Filipowicz Jan 50, 51, 61, 62, 66, 120, 142, 150, 166  
 Fincke Johann 55  
 Flemming Jakub Henryk 58  
 Folino (Folin) Bartholomeo 47, 84  
 Franciszek I, cesarz 110, 111  
 Franciszek Ksawery, syn Augusta III 100, 115, 165  
 François Jean Charles 37  
 Fremiot Joanna Franciszka de Chantal 63, 120, 124  
 Fritsch Christian 52, 77, 78, 123  
 Fritsch Christian Friedrich filius 77  
 Fryderyk August hr. Rutowski 98, 115  
 Fryderyk August I patrz August II  
 Fryderyk August II patrz August III  
 Fryderyk August von Cosel 98  
 Fryderyk I, król Prus 144  
 Fryderyk IV, król Danii 144  
 Fryderyk Krystian, syn Augusta III 36, 100, 101, 115, 128, 138, 142  
 Fryderyk Wilhelm I, król Prus 93, 94  
 Fryderyk, książę von Sachsen-Gotha 171  
 Funk David 183
- Gaeltgens Thomas W. 181  
 Gałeczki Franciszek Zygmunt 75, 153, 168  
 Gąsiorowska Maria 45  
 Gębarowicz Mieczysław 166  
 Ghuy Antoine Marcenay de 99  
 Giotto di Bondone 8  
 Giovo Paolo 174
- Giżycki Paweł 62, 64, 79, 141, 142, 153  
 Gleditschin (Gleditsch) Anna Magdalena 119  
 Gleditschin (Gleditsch) Maria 119  
 Głuchowski Jan 140  
 Goczemski Adam 50, 68, 151  
 Goczemski Józef 50  
 Goethe Johann Wolfgang 190  
 Gole Jacob 36, 90  
 Golicyn Bazyli 57  
 Gorczyn Aleksander 15  
 Gosiewska Teresa patrz Słuszkowa Teresa  
 Gosiewski Wincenty 76  
 Gottsched Victoria Kulmia 119  
 Gottwald Christoph (Krzysztof) 147  
 Górka Lidia 188  
 Götke Konrad 15  
 Grabowski Adam Stanisław 116  
 Gradius Daniel 73  
 Groddek Agata Konstancja 119  
 Groddek Nicolas 119  
 Gröll Michał 83, 120, 179  
 Guldin (Guld) Rosina 119  
 Gunst Pieter Stevens van 81, 92, 146  
 Gustaw Adolf 53
- Habsburgowie 69, 86, 188  
 Hafner Johann Christian 36, 98, 99, 101, 114  
 Haid Johann Elias 34, 62, 63  
 Haid Johann Gottfried 35, 78, 123, 153  
 Haid Johann Jacob 35, 36, 78, 94, 98, 99, 102, 105, 123, 128, 173  
 Hainzelmann Elias 16, 80, 146  
 Hallmann Johann Christian 12  
 Hals Frans 192  
 Hartknoch Christoph 117  
 Heckenauer Leonhard II 16, 80, 146  
 Heideloff Innocentius Wilhelm Clemens 183  
 Hein (Heinius) Johann 54, 117  
 Heiss Elias Christoph 36, 108  
 Heller Johann 117  
 Hennigin (Hennig) Rosina patrz Guldin Rosina  
 Henschel Walter 89  
 Herkules 22, 89, 154  
 Herz Johann Daniel Mł. 99

- Hess Daniel 30, 122, 126  
 Heyden August von 128, 130  
 Hirschman Leonhard 82, 19  
 Hoffmann Felicita z d. Sartori 103  
 Hoffmann Johann Benedikt 82, 106  
 Hoffmann, radca dworu 103  
 Hogarth William 191  
 Hohenzollernowie 44  
 Holtzbrinck Georg Herman 65  
 Hołota Andrzej 62, 120, 150  
 Hondius Willem 15, 146–148  
 Hooghe Romeyn de 92  
 Houbraken Jacobus 81, 106, 152  
 Houszka Ewa 123  
 Hoyer David 105  
 Hozjusz Józef z Bezdán 75
- Illicz Reginald 59
- Jabłonowscy 115  
 Jabłonowska Tekla 120  
 Jabłonowski Józef Aleksander 51, 77, 116, 179, 180  
 Jabłonowski Stanisław Jan 78, 79, 115, 168  
 Jabłoński Daniel Ernest 78, 116  
 Jabłoński Marcin 97  
 Jakub II, król Anglii 182  
 Jan III Sobieski, król Polski 15, 24, 56, 69, 75, 76, 78, 89–92, 95, 96, 115, 119, 127, 162, 164, 182–184  
 Jan Jerzy III, elektor Saksonii 92, 93  
 Jan Jerzy, zw. Chevaliere de Saxe 98, 115  
 Jan Kazimierz, król Polski 15, 83, 124  
 Jan z Ujazdu 10  
 Janda-Bux Annegrete 131, 156  
 Janocki Jan Daniel 179  
 Jerzy I, król Anglii 107  
 Jerzy III, król Anglii 181  
 Jędrzejowski Paweł Józef 51, 62, 63, 120, 124, 150  
 Johann August, książę von Anhalt-Zerbst 171  
 Jouvenet Jean 180, 181  
 Józef II, cesarz 189  
 Justynian, cesarz bizantyński 9
- Kara Mustafa, Wielki Wezyr 184  
 Karęga Ignacy 51, 68, 151
- Karol I, król Anglii 162  
 Karol III Bourbon, król Neapolu i Sycylii 27  
 Karol Krystian, syn Augusta III 101, 115  
 Karol Teodor, elektor Palatynatu i Bawarii 186  
 Karol V, książę Lotaryngii, marszałek austriacki 183  
 Karol V, cesarz 86, 161  
 Karol VI, cesarz 93  
 Karol XII, król Szwecji 144  
 Karpowicz Mariusz 166  
 Katarzyna II, caryca 121  
 Katarzyna z Opalińskich Leszczyńska, królowa polska 70, 80, 132  
 Kettler Fryderyk Wilhelm 82  
 Keyl Michael 83, 152  
 Kierski Józef Tadeusz 71, 117  
 Kilian Andreas Philipp 111  
 Kilian Georg 67  
 Kilian Lucas 86  
 Kilian Wolfgang Philipp 82, 83, 152  
 Kilianowie 57, 82, 149  
 Klein Daniel 52, 61, 80, 81, 106, 146, 150, 152  
 Klein Jacob Theodor 74, 117  
 Klemens Wacław, syn Augusta III 100, 101, 115, 142  
 Klemens XI, papież 131  
 Klopsch C. C. 68, 151  
 Kłokocki Krzysztof 57, 117  
 Kneller Godfrey 107, 181  
 Kobielski Franciszek 179  
 Konarski Stanisław 68, 69, 179, 180  
 Kot Jan 10, 11  
 Kozłowski Jan 148, 179  
 Kożuchowski z Mokrska 179  
 König Anton Balthasar 52, 58, 81, 98, 187  
 Krasicki Ignacy 83  
 Krasińscy 116  
 Kraszewski Józef Ignacy 10  
 Kraus Jodocus Egidius 82  
 Kraus Johann Ulrich 81, 146  
 Kreutzer Joseph 83  
 Krupiński Andrzej 68  
 Krystyna Eberhardyna von Brandenburg-Bayreuth, żona Augusta II 43, 44, 45, 97, 108, 114, 115, 136  
 Kupetzky Johann 44, 97, 98, 108, 136, 184

- Kurkowa Alicja 15, 23, 81, 148, 177, 188
- Labinger Jakub 51, 63, 64, 120, 142, 150, 166
- La Haye Carolus (vel Karol) de 15, 80, 146
- Largilliere Nicolas 174
- Larmessin Nicolas IV de 80, 110, 163
- Le Blon Jacob Christoph 27
- Lengnich Gottfried 47, 117, 180
- Lenzin Christina patrz Stieglitzin Christina
- Leopold I, cesarz 12, 89, 183, 184, 189
- Leopold Johann Christian 98, 99
- Leszczyńska Maria patrz Maria Leszczyńska
- Leszek I (Lech) 66, 124
- Leybowicz Hirsz 24, 43, 51, 79, 85, 150, 168
- Leyden Lucas van der 156
- Lipski Jan Aleksander 62, 63, 65, 73, 74, 76, 80, 116
- Liselotta von Pfalz, szwagierka Ludwika XIV 94
- Lisewski (Liszewska) Rosina (I v. Matthieu, II v. Gasc) 105, 121, 123
- Lombard Pierre 162
- Longueval Carolus de 90
- Loo Carl van 24, 162
- Loo Jean Baptiste van 80, 110, 163
- Lubieniecki Krzysztof 168
- Lubieniecki Teodor (Bogdan) 11
- Lubomirscy 40, 115
- Lubomirska Izabela z Czartoryskich 84
- Lubomirska Urszula 98
- Lubomirski Jerzy Sebastian 83, 124, 152
- Lubomirski Teodor 73, 122, 142
- Ludwik XIV, król Francji 21, 22, 30, 87, 94, 111, 119, 154, 157, 158, 162, 182
- Ludwik XV, król Francji 24, 37, 80, 110, 115, 163
- Ludwika Maria, królowa polska 15
- Lomnicka-Żakowska Ewa 13, 23, 24, 75, 89, 96, 148, 160, 187
- Łoś Antoni 117
- Łubieński Maciej 141
- Łubieński Władysław 179
- Łubieński Władysław Aleksander 71, 116
- Magdalena Sybilla, żona Fryderyka, księcia von Sachsen-Gotha 171
- Mai Werner Willi Ekkehardt 17, 21, 22, 158
- Maksymilian I, cesarz 154
- Maksymilian II Emanuel, elektor Bawarii 76
- Małachowscy 115
- Małachowski Jan 41, 73, 115
- Małachowski Jan, jezuita, rytmownik 51, 56, 149
- Małkiewicz Adam 166
- Manteuffel Ernest Christoph 34, 106, 119
- Manyoki Adam 43, 65, 97, 152, 166, 187
- Marchi Giuseppe 84
- Marchocka Marianna 63, 120, 124
- Margrabina von Bayreuth patrz Zofia Wilhelmina
- Maria Amalia, żona Karola III Bourbona 27, 36, 102, 115
- Maria Anna, córka Augusta III 102, 115
- Maria Antonia, żona Fryderyka Krystiana 36, 100
- Maria Antonina, żona Ludwika XVI 163
- Maria Józefa, córka Augusta III 102, 115
- Maria Józefa, żona Augusta III 36, 44, 47, 59, 98, 99, 100, 108, 114, 115, 132, 134, 136, 163, 182, 187
- Maria Kazimiera, żona Jana III, królowa Polski 76
- Maria Leszczyńska, królowa Francji 24, 37, 79, 80, 110, 115, 163
- Maria Teresa, cesarzowa 102, 110, 111
- Mariette Jean 78, 168,
- Marini Cyriak 53
- Massalski Ignacy Jakub 68
- Matejko Jan 91
- Matka Boska 10, 13, 58, 63
- Maurycy hr. von Sachsen (zw. Saskim) 98, 115
- Mazepa Iwan (Jan) 72, 116
- McArdell James 171
- Mechel Johann Jakob von 99
- Medici Leopoldo de 174
- Meissner Johann Heinrich 96, 173
- Mengs Anton Raphael 156
- Merian Mattheus 66
- Meytens Martin Mł. 111
- Michał Korybut Wiśniowiecki, król 54
- Michał, św. 59
- Mierzwiński Mariusz 66
- Miodońska Barbara 90

- Mitzler de Kolof Wawrzyniec 179  
 Mniszchowie 115  
 Mniszech Jerzy August Wandalin 41  
 Mniszech Józef Wandalin 65, 79  
 Mniszech Maria Amelia 41, 120  
 Mock Johannes Samuel 65, 123  
 Morka Mieczysław 90, 92, 166  
 Mylius Jan Fryderyk 42, 51, 63, 65, 67, 85, 123, 150, 168
- Nagler G. K. von 69  
 Naruszewicz Adam 84  
 Nicolai Krzysztof Bożumił 180  
 Niesiecki Kasper 179  
 Nilson Johannes Esaias 99, 100, 101, 142, 165  
 Nowicki Innocenty 10  
 Nunzer Andreas 99
- Oberdorfer Johann Christoph 122  
 Oberreuter Gabriele 154  
 Ogiński Jerzy 56, 117, 140, 166  
 Omiecińska Anna 24, 62, 120  
 Ormond Mary 107  
 Orsolini Carlo 99  
 Ossolińscy 115  
 Ossoliński Franciszek Maksymilian 74, 115  
 Ossoliński Jerzy 72, 83, 124, 152  
 Ostrowski Jan K. 166, 168  
 Oszczanowski Piotr 12  
 Otmar Elliger 92, 186, 187  
 Owidiusz 86
- Pac Michał Kazimierz 79, 115, 166  
 Pacowie 115  
 Pardaillan de Gondrin d'Antin Pierre de 162  
 Paszenda Jerzy 24, 62  
 Paweł św. 60  
 Pecq Adolf 97  
 Pepys Samuel 176  
 Perini Giuseppe 41  
 Pesne Anton 37, 40, 58, 76, 107, 119, 164, 187  
 Petit Gilles Edme 99  
 Pfeiffer Carl Hermann 120  
 Philipp Johanna Dorothea z d. Sysang 78, 168
- Piasecki Tomasz 56  
 Piastowie Śląscy 12  
 Piazzetta Giambattista 122, 143  
 Picart Etienne zw. le Romain 78, 168  
 Pieniążek Jan 55  
 Piles Roger de 87  
 Piotr I Wielki, car 108  
 Piotr, św. 60  
 Piwocki Ksawery 193  
 Poniatowscy 115  
 Poniatowski Stanisław, ojciec króla 47, 84  
 Pontius Paulus 172  
 Porsch Christoph 53  
 Potoccy 115  
 Potocka Anna Elżbieta z Potockich 120  
 Potocka Anna z Sapiechów 120  
 Potocka Józefa z Mniszchów 120  
 Potocki Antoni 142  
 Potocki Michał 168  
 Potocki Teodor 75, 77, 78, 79, 116, 141, 153  
 Praet Steven de 16  
 Preisler Georg Martin 136  
 Preisler Johann Justin 108  
 Preisler Valentin Daniel 108  
 Preuss Samuel 53  
 Préaud Maxime 29, 162  
 Prixner Gottfried 151  
 Przemysł II 66, 124
- Radziejowski Michał Stefan 36, 60, 75, 77, 80, 116, 153  
 Radziwiłł Albert VI 120  
 Radziwiłł Bogusław 123  
 Radziwiłł Janusz 123  
 Radziwiłł Karol Stanisław 57  
 Radziwiłł Michał Kazimierz „Rybeńko” 24, 43, 51, 64, 85, 115, 119, 168  
 Radziwiłł Mikołaj Faustyn 120  
 Radziwiłłowa Anna Kunegunda z d. Chalecka 120  
 Radziwiłłowa Anna z Sanguszków 64  
 Radziwiłłowa Barbara z d. Zawiszanka 120  
 Radziwiłłowa Urszula Franciszka z Wiśniewieckich 43, 51, 85, 120  
 Radziwiłłowe, księżne 120  
 Radziwiłłowie 43, 79, 123  
 Radziwiłłówna Katarzyna Karolina Joanna 120



- Radziwiłłówna Ludwika Konstancja Barbara 120
- Radziwiłłówna Teresa Barbara 120
- Rakowiecki Teodor 51
- Rasp Carl Gottlieb 83, 99, 152
- Rastawiecki Edward 65
- Rein Joseph Friedrich 99
- Rembrandt van Rijn 34, 35, 192
- Reynolds Joshua 171, 175
- Réau Louis 130
- Rhoden Henricus 53, 73
- Richter Johann Christoph 105
- Ridinger Johann Elias 95, 161
- Rigaud (Rigau y Ros) Hyacinthe François 21, 22, 87, 98, 122, 165, 171, 187
- Romstedt Christian 81
- Rosiński Zygmunt 45
- Rotari Pietro 41, 99, 101
- Rottermund Andrzej 96
- Rożek Michał 91
- Rösner Gottfried 45, 46, 52, 74, 75, 132, 136
- Rubeis vel Rossi Girolamo II 60, 80
- Rubens Pieter Paul 66, 90, 171, 192
- Rubinkowski Jan Kazimierz 179
- Rudolf II, cesarz 12, 154
- Rugendas Georg Philipp St. (I) 36, 67, 92
- Ruszczyćówna Janina 166
- Rynkiewicz-Domino Wiesława 53
- Saal Isaak 16, 53, 148
- Sacerin Maria patrz Gleditschin Maria
- Sadeler Aegidius 86
- Samuel Brodowski 179
- Sanguszko Janusz Aleksander Lubartowicz 61, 166
- Sanguszko Kazimierz Józef Antoni 140, 166
- Sanguszkowie 115, 140
- Sapieha Jan Fryderyk 36, 42, 51, 61, 65, 66, 72, 74, 76, 85, 115, 124, 152, 168, 179
- Sapieha Jan Kazimierz 76, 168
- Sapieha Józef Stanisław 62, 63, 179
- Sapiehowie 115
- Sapieżyna Teresa patrz Słuszkowa Teresa
- Sarbiewski Maciej 84
- Sasi patrz Wettynowie
- Schenk Pieter 24, 35, 36, 50, 60, 75, 76, 88-90, 93, 97, 103, 107, 114, 122, 129, 131, 132, 152, 168, 185
- Schinkel Eckhardt 177, 190
- Schlechte Karin 40, 129, 154, 156
- Schleich Johann Carl 99
- Schleising Anna Magdalena patrz Gleditsch A. M.
- Schleuen Johann David 37, 82
- Schlick Johann 27, 172
- Schlieff Karl Friedrich 117, 152
- Schmidt Georg Friedrich 37, 98, 99, 114, 128
- Schmidt Johann Ernest 106, 117, 152
- Schmidt Johannes Gabriel 80
- Schmieden Johann Ernst 117, 147
- Schmoldt Wiebke 29, 176, 177, 182, 185
- Schoonjans Anthon 89, 186, 187
- Schönborn Lotar Franciszek 131
- Schultz Jerzy Piotr 179
- Schumann Agata K. patrz Groddek Agata K.
- Seemann Enoch 53
- Serbelloni Fabrizio 73
- Serio Róża Maria 64, 120
- Sierakowski Stanisław 63, 117, 124
- Silvestre Louis de 38, 40-44, 47, 65, 92, 95, 96, 99, 103, 109, 123, 150, 164, 166
- Simson (Samson) 154
- Słuszk Józef Bogusław 75, 76
- Słuszkowa Teresa z Gosiewskich 75, 76, 119, 132, 136, 153
- Smuglewicz Franciszek 68
- Smulikowska Ewa 166
- Sobieski Jakub 70
- Sołtyk Kajetan 40, 84, 116
- Sondermayr Simon Thadäus 79, 141, 153
- Sostmann Emanuel 50
- Söckler Johann Michael 99, 101
- Stanisław August Poniatowski, król 83, 84
- Stanisław I Leszczyński, król 49, 50, 70, 77, 79, 80, 115, 127, 132, 168, 184
- Starhemberg Ernest Rüdiger, feldmarszałek austriacki 183
- Staszewski Jacek 94
- Stech Andreas 80, 146, 188
- Steckel (Stekl, Steckl) Tobiasz 15, 26
- Steinborn Bożena 185
- Steland Anne Charlotte 118
- Stepowyk Dimitrij 67
- Stieglitzin Christina 119
- Stölzel Christian 99

- Stör Johann Wilhelm 99  
 Strachowscy 11, 23, 51, 70, 120  
 Strachowski Bartholomeus 11, 12, 51, 70, 71, 168  
 Strachowski Florian Johann 51  
 Strachowski Johann Benjamin 51  
 Surmacki Jan 65–67, 124, 149, 159  
 Sysang Johann Christoph 42, 67, 73, 74, 84, 88, 94, 98, 99, 114, 115, 122, 151, 152, 165, 168  
 Szaniawski Konstanty Felicjan 51, 59  
 Szembek Krzysztof Antoni 116  
 Szembek Krzysztof Jan Andrzej 42, 136, 153, 179  
 Szembekowie 115  
 Szeptycki Leon 61, 116  
 Szmidt Jakub 179  
  
 Śmigieński Adam 60, 61, 117  
  
 Talbierska Jolanta 25, 52  
 Tanatos 119  
 Tarasewicz (Tarasowicz) Aleksander 15, 56, 57, 149, 166  
 Tarasewicz Leon 57  
 Tarło Piotr 58  
 Tarłowie 115  
 Taylor Joan Eques 67, 117  
 Tempesta Antonio 92  
 Teodora, cesarzowa bizantyńska 9  
 Teresa Kunegunda córka Jana III 75, 76, 119  
 Thebesi Georg 12  
 Thiel Erika 129, 131  
 Thieme Ulrich 57  
 Thomas z Ossary 107  
 Thornhill James 181  
 Thourneyser Johann Jacob 89, 186  
 Thurn Franz Bernhard von 53  
 Tischbein Anton 121  
 Titius Johann Peter 54  
 Tomicka-Krumrey Ewa 116  
 Tour Maurice Quentin de la 102  
 Trattner Johann Thomas 99  
 Troc Michał Abram 179  
 Trockiewicz Teofil 51  
 Trodl (Trödl) Matthias 141  
 Trouvain Antoine 180  
 Troy François de 34, 97  
  
 Tscherning Andreas (Andrzej) 70  
 Tscherning David 12, 23, 51, 69  
 Tscherning Jan 23, 69, 70  
 Turenne Henri de la Tour d'Auvergne 182  
 Tybo (Thibout) Jean Babtiste 60  
 Tycjan (Tiziano Vecellio) 86, 161, 192  
 Tylicki Jacek 53  
 Tyszkiewicz Eustachy 10  
  
 Ulewicz Tadeusz 166  
  
 Vallée Simon 34, 97  
 Vangelisty Vincenzo 98  
 Vasari Giorgio 8, 174  
 Verhelst Egid Mł. 99, 102  
 Verkolje Nicolaas 36, 92, 186  
 Visscher Lambertus 16, 148  
 Vogel Bernhard 36, 44, 88, 97, 98, 108, 114, 119, 123, 136  
 Voisé Irena 41  
 Vostermann Lucas 90, 172  
 Vries Ad de 95  
  
 Waetzoldt Wilhelm 7, 8, 17, 18, 113  
 Walicki Michał 11, 13  
 Waryski Stanisław 179  
 Weidmann Georg Moritz 114, 179, 180  
 Weigel Christoph Mł. 36, 82, 98, 99, 108, 118  
 Weiss Szymon (Simon) 52, 81, 117  
 Werner Anna Maria z d. Haid 123, 128, 142  
 Werner Christoph Joseph I 123  
 Werner Christoph Joseph II 123  
 Wessel Jacob 46, 47, 67, 151  
 Westfelling Uwe 27, 114  
 Wettynowie 23, 39, 44, 49, 58, 89–91, 95, 114, 115, 123, 159  
 White Robert 90, 91, 162  
 Widacka Hanna 24, 43, 67, 90, 110, 117, 163  
 Wielhorska Anna 62, 120  
 Wietor Hieronim 91  
 Więcek Adam 11, 23, 69, 70  
 Wiktoria królowa Anglii 102  
 Willamovius J. G. 52  
 Willatz Wawrzyniec 15  
 Wille Johann Georg 98, 99  
 William, książę Gloucesteru 107  
 Winkler Dorothea Sophia 119

- Winkler Paulus 119  
Winter von Guldenbronn Walentin 54, 147  
Wirgiliusz 86  
Wiśniowiecy 115  
Wiśniowiecki Janusz Antoni 75  
Wiśniowiecki Michał 75  
Wiśniowiecki Michał Serwacy 64, 142, 166, 189  
Witke-Jeżewski Dominik 23  
Władysław IV, król Polski 15, 66  
Władysław Łokietek 66, 124  
Wolfgang Johann Georg 40, 82, 106, 123  
Wortmann Carl Albrecht 92, 187  
Wyhowski Aleksander 70  
Wyhowski Gabriel 70  
Wyżycki Mikołaj Ignacy 51
- Załuscy 24, 51, 115, 116, 148, 178, 179  
Załuski Andrzej Chryzostom 60, 72, 82, 116, 152  
Załuski Andrzej Stanisław (Kostka) 73, 74, 116, 152
- Załuski Józef Andrzej 179, 180  
Załuski Marcin 82  
Zamojscy 115  
Zawisza Andrzej Kazimierz 56, 117  
Zemła Jerzy Wawrzyniec 57, 117  
Zernecke Jacob Heinrich 52, 74, 75, 77, 117, 132  
Ziarnko Jan 15  
Zielińska Honorata z Libiszowskich 120  
Zimmermann Joseph Anton 99  
Zofia Wilhelmina, córka Fryderyka Wilhelma I 94  
Zucchi Lorenzo 36, 38, 40, 47, 76, 88, 94-96, 98, 99, 101, 103, 109, 114, 115, 123, 128, 152  
Zygmunt I Stary, król 91
- Żochowski Cyprian 56, 116  
Żukowski Michał 43, 51, 85

## Spis treści

Podziękowania .....	6
Wstęp .....	7
1. O portrecie .....	7
2. Stan badań .....	17
I. Grafika jako gałąź sztuki i jej specyfika .....	33
1. Techniki graficzne, ich rozwój i znaczenie dla grafiki portretowej .....	33
2. Grafika portretowa a malarstwo. Analogie w zakresie tematu i formy ....	38
II. Grafika autorska epoki saskiej w Polsce .....	49
1. Portret graficzny w Polsce – zapotrzebowanie i mecenat .....	49
2. Graficy-portreciści działający na terenie Rzeczypospolitej. Autorzy i dzieła .....	54
3. Obcy graficy-portreciści. Autorzy i dzieła .....	72
4. Portrety królów polskich: Augusta II i Augusta III oraz ich rodziny. Twórcy i dzieła .....	86
5. Mistrzowie grafiki portretowej w epoce późnego baroku i ich mistrzowskie dzieła .....	104
III. Portret graficzny – treść i forma .....	113
1. Portretowani .....	113
2. Forma portretu graficznego epoki saskiej .....	125
IV. Charakterystyka graficznej twórczości portretowej .....	145
1. Ryciny portretowe w Gdańsku na przełomie XVII i XVIII w. – ich zadania i znaczenie dla grafiki portretowej epoki saskiej .....	146
2. Wpływ działalności wydawniczej w 1. połowie XVIII w. na rodzimą grafikę portretową .....	148
3. Udział grafików obcych w powstawaniu portretów osobistości polskich .....	151
4. Znaczenie akcesoriów i atrybutów towarzyszących portretowanym i ich ideowa wymowa .....	153

5. Portrety duchownych, uczonych i artystów. Autoportrety i ich cechy szczególne. Sposób prezentacji portretowanego .....	155
6. Graficzne portrety królów Polski z dynastii Wettynów, ich zadanie reprezentacyjne i ilustracyjne .....	159
7. Zagadnienie stylu portretów graficznych – wpływy obce, tradycja rodzima, styl rokoka w motywach ozdobnych .....	163
V. Funkcje i zastosowanie graficznego portretu w XVIII w. ....	170
1. Funkcje i rola graficznego wizerunku .....	170
2. Zastosowanie wizerunku graficznego .....	178
Zakończenie .....	190
Genealogia królów .....	194
Słownik grafików, rysowników i malarzy .....	195
Zusammenfassung .....	239
Bibliografia .....	271
Spis ilustracji .....	280
Źródła ilustracji .....	292
Indeks osób .....	293







Zbiory Graficzne

Biblioteka

Główna

UMK Toruń



824862

Biblioteka Główna UMK



300040990046



Dr Ewa Łomnicka-Żakowska, absolwentka historii sztuki i filologii germańskiej Uniwersytetu Warszawskiego, pracuje jako starszy kustosz w Gabinetzie Grafiki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie. Wyobrażeniami portretowymi interesuje się już od dawna, praca magisterska, napisana pod kierunkiem prof. dr Michała Walickiego, omawiała początki portretu w malarstwie polskim późnego średniowiecza. W 1997 r. ukazała się jej publikacja pt. „Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów”. Niniejsza książka, poświęcona grafice portretowej epoki saskiej, jest efektem wieloletniej, wcześniejszej i obecnej, pracy nad grafiką XVIII wieku. W dorobku autorki znajduje się poza tym wiele artykułów z dziedziny grafiki XVIII i także XIX wieku oraz dotycząca sztuki niemieckiej część skryptu dla studentów filologii germańskiej „Die bildende Kunst und deren Hauptvertreter in Vergangenheit und Gegenwart”, a także przetłumaczona z niemieckiego książka „Malarski ród Cranachów”.

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300040990046

824862 II

ISBN 83-88973-41-X



9 788388 973413