

Biuletyn Historii Sztuki  
LXXXIII:2021, nr 1  
ISSN 00063967

KONRAD NIEMIRA

*Warszawa, Instytut Historii Sztuki UW*  
<https://orcid.org/0000-0003-3366-4615>

MICHAŁ PRZYGODA

*Muzeum Narodowe w Warszawie*  
<https://orcid.org/0000-0002-7008-1534>

*Trzy nieznane obrazy Marcella Bacciarellego  
z kolekcji ukraińskich*

*Three Unknown Paintings by Marcello  
Bacciarelli in Ukrainian Collections*

Przedmiotem artykułu jest obraz Marcello Bacciarellego (1731–1818) ze zbiorów Okręgowego Muzeum Krajoznawczego w Winnicy (Вінницький обласний краєзнавчий музей). Omawiana kompozycja, nieodnotowana dotychczas w studiach poświęconych artyście, jest obecnie ekspozowana jako *Portret Karola Krystiana Wettyna*. W artykule przedstawiono alternatywną identyfikację modelu jako Jana Rzewuskiego (1732–1759) oraz datowanie pracy na lata 1758–1759. W dalszej części tekstu wskazano jej graficzny pierwowzór i osadzono kompozycję w *oeuvre* artysty. Wprowadzenie do studiów nad Bacciarellim obrazu z Winnicy stanowi punkt wyjścia do rewizji wyobrażeń o wczesnym etapie jego kariery. Na przełomie lat 50. i 60. XVIII w. Jan Rzewuski nie był bowiem jedynym klientem artysty reprezentującym ten ród. W Okręgowym Muzeum Krajoznawczym w Żytomierzu (Житомирський обласний краєзнавчий музей) znajdują się dwa portrety przedstawiające jego dwie siostry – Annę i Antoninę. Obrazy te, niesłusznie atrybuowane Alexandrowi Roslinowi, są dziełami Bacciarellego. Ponieważ w zbliżonym czasie artysta portretował także ojca całej trójki, Michała Rzewuskiego, postawić można tezę, że na pierwszym etapie jego kariery rodzina Rzewuskich odgrywała rolę większą, niż dotychczas przypuszczano.

**Słowa-klucze:** Marcello Bacciarelli (1731–1818), Jan Rzewuski, Anna Humiecka, Antonina Małachowska, portret



The focus of this article is a portrait by Marcello Bacciarelli (1731–1818) in the collection of the Regional Museum of Local Lore in Vinnytsia (Вінницький обласний краєзнавчий музей). This work, previously identified as a portrait of Prince Karl of Saxony, is unpublished in Bacciarelli scholarship. This article presents an alternative identification for the sitter. The portrait cannot depict the Wettin prince as the features of the sitter do not resemble Karl of Saxony. According to the authors, the Vinnytsia portrait depicts instead the same sitter as a portrait by Pietro Rotari in the Royal Castle in Warsaw: Jan Rzewuski (1732–1759). Because the sitter is wearing the Order of the White Eagle, the portrait is dated to 1758–1759. The authors also identify a print model for the portrait and set the painting within the chronology of Bacciarelli's *oeuvre*. The Vinnytsia portrait and its dating allow for a reconsideration of Bacciarelli's early chronology, since in the late 1750s and early 1760s Jan Rzewuski was not the artist's only client representing the Rzewuski family. Two portraits of Jan's sisters – Anna and Antonina – in the Regional Museum of Local Lore in Zhytomyr (Житомирський обласний краєзнавчий музей), previously attributed to Alexander Roslin, are also here attributed to Bacciarelli. Around this time, Michał Rzewuski, the father of the three siblings, was portrayed by Bacciarelli. It can, therefore, be hypothesized that the Rzewuski family played a greater role than previously supposed in Bacciarelli's early career, similar to that of the Poniatowski family.

**Keywords:** Marcello Bacciarelli (1731–1818), Jan Rzewuski, Anna Humiecka, Antonina Małachowska, portrait

Choć wszystkich właściwie artystów tworzących w Rzeczypospolitej w czasach saskich otaczają nieświadomości i niejasności, przypadek Marcella Bacciarellego (1731–1818) jest dla historii sztuki szczególnie kłopotliwy. Syn rzymskiego kucharza, który w wieku zaledwie 35 lat został pierwszym malarzem króla Rzeczypospolitej i w swojej przybranej ojczyźnie błyskawicznie zgromadził okazałą fortunę, ma wszelkie predyspozycje, aby zastanawiać badaczy. Dlaczego młodzieniec pozbawiony rodzinnych koneksji i renomowanego nauczyciela zdołał w tak krótkim czasie osiągnąć tak wiele?<sup>1</sup> Czy Bacciarellego „wyniosł” jego talent?<sup>2</sup> Czy na sukcesie malarza zaważyła świadomie budowana strategia towarzyska, czy może trudny dziś do prześledzenia zbieg okoliczności? Jaką ścieżką i z jaką dynamiką rozwijała się jego kariera?

Mimo przełomu, który w ciągu ostatniej dekady nastąpił w studiach nad młodością artysty, nadal nie możemy udzielić satysfakcjonujących odpowiedzi na powyższe pytania<sup>3</sup>. Nasza wiedza o jego życiu i twórczości pełna jest luk. W przypadku malarskiego *oeuvre* Bacciarellego stoimy przed szczególnie trudnym problemem. Ze źródeł wiadomo bowiem, że krótko po pojawieniu się w Warszawie w roku 1756 (kiedy to ze względu na wybuch wojny siedmioletniej razem z dworem królewskim opuścił Drezno), Bacciarelli stał się wziętym portrecistą<sup>4</sup>. Malował przedstawicieli dworu, członków najważniejszych

Niniejszy tekst nie powstałby bez zachęty Doroty Juszcak, kuratorki malarstwa w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie i autorki wystawy Marcella Bacciarellego na Zamku Królewskim w Warszawie. Na jej ręce składamy podziękowania. Dług wdzięczności mamy także wobec kurator Lidii Dachnienko, bez której życzliwej pomocy kwerenda w Okręgowym Muzeum Krajoznawczym w Żytomierzu nie byłaby możliwa.

<sup>1</sup> Nauczyciel Bacciarellego, Marco Benefial, chociaż po śmierci został uczczony pomnikiem w Panteonie, za życia nie cieszył się dobrą sławą. Dotyczyło to zarówno jego do pewnego stopnia zmitologizowanego konfliktu z Akademią, jak i stosunku do własnych uczniów. W Rzymie mówiono ponoć, że ci z nich, którzy byli w stanie wytrzymać u kapryśnego nauczyciela dwa lata, byli prawdziwymi „Hiobami”; zob. Zygmunt WAŻBIŃSKI, „Marcello Bacciarelli i jego wkład do realizacji pomnika Marca Benefiala w Panteonie rzymskim”, *Folia Historiae Artium. Seria nowa* 4 (1998), s. 246.

<sup>2</sup> Termin „wyniesienia” zapożyczamy tu świadomie z języka społecznej historii sztuki, gdzie oznacza on nieco więcej niż „awans społeczny”. Zob. Bénédicte GADY, *L'Ascension de Charles Le Brun: Liens sociaux et production artistique* (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010).

<sup>3</sup> Z prac opublikowanych w ostatnich latach wymieńmy: Angela SOŁTYS, „Genealogia i najwcześniejsze lata Marcella Bacciarellego w świetle akt Archiwum Historycznego Wikariatu Rzymskiego”, *Kronika Zamkowa*, nr 1-2 (2010), s. 111–123; Marzena KRÓLIKOWSKA-DZIUBECKA, „Przyczynek do dziejów rodzin Bacciarellich i Brocchich na podstawie dokumentów w rzymskich archiwach”, *Kronika Zamkowa*, nr 1 (2014), s. 243–261; Ewa MANIKOWSKA, „Kariera i rzymski rodowód artystyczny Marcella Bacciarellego”, w: *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, red. Dorota JUSZCZAK (Warszawa: Arx Regia, 2018), s. 21–33; Andrzej PIEŃKOS, „Vienna 1764–1766. Bacciarelli alla corte imperiale, fra Dresda e Varsavia”, w: *Intorno a Marcello Bacciarelli. Italiani nella Varsavia dei Lumi*, red. Mariusz SMOLIŃSKI, Andrzej PIEŃKOS (Varsavia: Instytut Historii Sztuki UW, Muzeum Łazienki Królewskie, 2019), s. 67–77; Konrad NIEMIRA, „Più bravo pittore che fosse in Vienna, czyli Marcello Bacciarelli na habsburskim dworze i wiedeńskich salonach”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa seria* 8 (2019), s. 223–241.

<sup>4</sup> MANIKOWSKA, „Kariera i rzymski rodowód artystyczny Marcella Bacciarellego”, s. 27. W Dreźnie pracował prawdopodobnie głównie jako rysownik i kopista. W zbiorach muzeów drezdeńskich znajduje się kilka kopii, których technika wykonania przywodzi na myśl rękę Bacciarellego (np. *Portret Fryderyka Chrystiana I*, kopia wg Rotariego, olej na płótnie, ok. 1755–1765, Drezno, Rüstammer, Inv.-no. H 63).

magnackich rodzin oraz dyplomatów<sup>5</sup>. Z przekazów źródłowych wiemy o zleconych mu przez młodego Stanisława Antoniego Poniatowskiego dwóch alegorycznych portretach Katarzyny II<sup>6</sup>. Z przechowanych w Muzeum Narodowym w Warszawie szkiców wynika z kolei, że oprócz zachowanych bądź znanych z rycin kilkunastu portretów, prac powstałych we wczesnym okresie było znacznie więcej<sup>7</sup>. Chociaż więc od ponad czterdziestu lat nie wypłynął żaden nowy obraz artysty pochodzący z drezdeńsko-warszawskiego etapu jego twórczości, nie należy porzucać nadziei, że sytuacja ta zmieni się<sup>8</sup>. Przykładów – jak pokażemy w poniższym tekście – nie trzeba szukać daleko.

W zbiorach Okręgowego Muzeum Krajoznawczego w Winnicy (Вінницький обласний краєзнавчий музей) znajduje się nieodnotowany dotąd w polskich studiach obraz wystawiany jako praca Marcella Bacciarellego (il. 1). Dzieło trafiło do muzeum w roku 1941 i wpisane zostało do inwentarza jako *Portret Karola księcia Kurlandzkiego*<sup>9</sup>. Proweniencja obrazu nie jest znana, ale prawdopodobnie trafił do Winnicy w ramach akcji mającej na celu ochronienie przed wojenną grabieżą dzieł sztuki rozproszonych na Podolu<sup>10</sup>.

Praca wykonana jest w technice olejnej na płótnie o wymiarach 133×97 cm. Stan zachowania warstwy malarskiej jest dobry. Portret został co prawda zdublowany płótnem o grubym splocie, ale w trakcie operacji wymagającej, jak wiadomo, „sprasowania” nie ucierpiały impasty<sup>11</sup>. Nie wiadomo niestety, co znajdowało się na pierwotnym odwrociu

<sup>5</sup> Wśród portretowanych znajdują się: Heinrich von Brühl, Izabela z Czartoryskich Lubomirska, Barbara z Duninów Sanguszkowa, Izabela z Poniatowskich Branicka, Stanisław Poniatowski (ojciec), Kazimierz Poniatowski, Apolonia z Ustrzyckich Poniatowska, Stanisław Lubomirski, Anna Elżbieta i Franciszek Salezy Potoccy, Kajetan Sołtyk, David i Henrietta Murray (a więc trzynaście osób), być może także żona malarza, Fryderyka, Michał Józef Rzewuski i Carl Heinrich von Heineken. Szczególnie kłopotliwym przypadkiem jest *Portret Jana Karola Mniszcha* (MNW), który choć opisany na odwrociu jako dzieło Bacciarellego jest być może – jak sądzimy – dziełem Stefana Torellego lub innego malarza czynnego w Dreźnie. Do grupy wczesnych prac należy także dodać zaginioną w czasie II wojny światowej kompozycję z kobietą przy toalecie z 1756 r., przed 1939 znajdującą się w zbiorach rodziny Potockich w pałacu przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie.

<sup>6</sup> Alina CHYCZEWSKA, *Marcello Bacciarelli 1731–1818* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1973), s. 54–55. Jeden z nich widoczny jest być może na obrazie Bacciarellego *Posłuchanie młynarza przez Stanisława Augusta po zamachu konfederatów barskich* (MNW).

<sup>7</sup> *Rysunki Marcelego Bacciarellego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog*, oprac. Maria SUCHODOLSKA, Maria KACZANOWSKA (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1971).

<sup>8</sup> Alina CHYCZEWSKA, „Dwa obrazy Bacciarellego ze zbiorów angielskich”, *Biuletyn Historii Sztuki* 38, nr 2 (1976), s. 118–122. Niedawno kilka prac powstałych po roku 1768 udało się odnaleźć Dorocie Juszcak i zespołowi pracującemu nad wystawą w Zamku Królewskim; zob. *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, s. 20, 84; Dorota JUSZCZAK, „Portret Izabeli Lubomirskiej pędzla Marcella Bacciarellego. 1757 czy 1777?”, w: *Bacciarelli. Studia o malarzu królewskim, dyrektorze, nauczycielu, opiekunie sztuk*, red. Andrzej PIENKOS (Warszawa: Instytut Historii Sztuki UW, Muzeum Łazienki Królewskie, 2018), s. 139–156.

<sup>9</sup> Pierwotnie wpisany do inwentarza pod numerem M-72-1083. Obecnie funkcjonuje pod numerem Ж-211. Na marginesie warto wspomnieć, że w tym samym muzeum znajduje się jeszcze jedna praca Bacciarellego (także nienotowana w polskich studiach): *Portret Agnieszki Truskolaskiej* (ok. 1800–1805).

<sup>10</sup> Fakt, że w modelu portretu widziano księcia Karola sugeruje pochodzenie obrazu z jednej z rezydencji Krasickich lub Humieckich (żoną Karola była bowiem Elżbieta z Krasickich Humiecka). Nie udało nam się jednak potwierdzić tego tropu.

<sup>11</sup> Innym wczesnym obrazem artysty o tak bogato opracowanej powierzchni jest bardzo dobrze zachowany portret Davida Murraya, 7. wicehrabiego Stormont, prezentowany niedawno na wystawie zorganizowanej przez Zamek Królewski w Warszawie; zob. *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, s. 106–108. Oba obrazy są doskonałymi przykładami malarskiej biegłości młodego Bacciarellego, dla których nie znajdujemy paraleli wśród wczesnych portretów artysty znajdujących się w zbiorach polskich. Taki stan rzeczy niewątpliwie ma związek z licznymi interwencjami konserwatorskimi wymuszonymi przez burzliwe dzieje większości z nich (por. noty proveniencyjne w katalogu wspomnianej wyżej wystawy).





1. Marcello Bacciarelli, Portret Jana Rzewuskiego, 1758, olej, płótno, 133×97 cm, Okręgowe Muzeum Krajoznawcze w Winnicy. Fot. dzięki uprzejmości Muzeum



2. *Marcello Bacciarelli*, Portret Heinricha von Brühla, olej, płótno, 140×105 cm.  
Fot. Walter Möbius,  
Deutsche Fotothek



3. *Marcello Bacciarelli*, Portret Kazimierza Poniatowskiego, ok. 1762–1763, olej, płótno, 152×112 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Zbigniew Doliński

portretu, czy były tam inskrypcje identyfikujące modela lub dawnego właściciela obrazu. W Winnicy nie zachowały się ani fotografie ukazujące stan portretu przed dublażem, ani adnotacje dotyczące przeprowadzonych prac konserwatorskich. Ponieważ obecnie praca wisi na stałej ekspozycji muzeum, nie udało się obejrzeć krawędzi obrazu i sprawdzić, czy zachował oryginalne wymiary.

Sam portret nie jest sygnowany<sup>12</sup>. Kwestia autorstwa obrazu frapowała polskich historyków sztuki odwiedzających Winnicę, którzy – wedle ustnej opinii kuratorów muzeum – zazwyczaj odrzucali autorstwo Bacciarellego. Dotychczas, jak była o tym mowa, nie był on także przywoływany w studiach poświęconych artyście. Sądzimy jednak, że zarówno stylistyka, jak i sposób wykonania dowodzą, że atrybucja zaproponowana lub podtrzymana przez ukraińskich muzealników w 1941 r. jest słuszna i obraz należy wiązać z Bacciarellim. Decyduje o tym schemat przedstawienia – ukazanie portretowanego od pół-uda, w udramatyzowanej pozie charakterystycznej dla sztuki przełomu XVII i XVIII stulecia, w otoczeniu konwencjonalnych dla tego okresu dekoracji – kolumn, kotary i rzeźbionego mebla. Kompozycja obrazu z Winnicy, przywodzi na myśl wczesne prace Bacciarellego, przede wszystkim *Portret Heinricha von Brühla*, znany z kopii w zbiorach SDK w Dreźnie oraz przedwojennej fotografii (il. 2)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> W przypadku Bacciarellego, niezwykle rzadko sygnowającego swoje dzieła, przemawia to raczej za niż przeciw przyjętej atrybucji.

<sup>13</sup> Kopia w zbiorach Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Gemäldegalerie Alte Meister), nr inw. Inv.-Nr. Mo 679, olej na płótnie, 140×105 cm; fotografia zaginionego oryginału dostępna na stronie Deutsche Fotothek, <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70252997> [dostęp 2 V 2019].





4. *Marcello Bacciarelli, Portret Davida Murraya, 1759, olej, płótno, 91×73,7 cm, Earls of Mansfield Collection, Scone Palace, Perth*

Obraz z Winnicy łączy się ze sztuką Bacciarellego także poprzez charakterystyczne rozwiązania formalne: sposób operowania światłocieniem, schematyczne potraktowanie pejzażu, detaliczne opracowanie portretu i kostiumu modela, idealizację jego fizjonomii, charakterystyczny miękki modelunek, wreszcie dążenie do oddania mięsistości i ciężaru tkanin. Dla kilku elementów portretu z Winnicy odnajdujemy w *oeuvre* Bacciarellego konkretne analogie. Różowo-błękitne partie nieba budzą skojarzenia z pejzażem widocznym w tle *Portretu Kazimierza Poniatowskiego* (il. 3), a kolorystyka stroju sportretowanego i sposób jego opracowania przywodzą na myśl *Portret Davida Murraya* (il. 4). Sposób prowadzenia pędzla, modelowania mokrej farby, technika kładzenia impastów, które widzimy na obrazie z Winnicy tożsame są z techniką stosowaną przez Bacciarellego na znanych nam obrazach z tego okresu. Jeśli weźmiemy ponadto pod uwagę, że zaburzenie kompozycji z prawej strony (dłoń zdaje się wychodzić poza ramę obrazu) sugeruje nieznaczne przycięcia płótna, okazać się może, że wymiary dzieła (obecnie 133×97 cm) pierwotnie zbliżone były to wymiarów innych prac Bacciarellego z jego wczesnego okresu, np. do wymiarów portretów Izabeli Lubomirskiej (139×101 cm), Izabeli Branickiej (139×103,5) czy Salezego Potockiego (138×101 cm).

Atrybucję mogłyby potwierdzić badania technologiczne, ale i bez nich wydaje się niemal pewne, że mamy tu do czynienia z obrazem Bacciarellego. Wątpliwości, jak sądzimy, wzbudzać może jednak przyjęta przez muzealników identyfikacja modela. Fizjonomia mężczyzny nie przypomina bowiem Karola Krystiana Wettyna jakiego znamy z innych jego portretów, np. obrazu Pietra Rotariego (1755), eksponowanego w zamku Moritzburg (il. 5). Różnice dotyczą przede wszystkim kształtu głowy: Karol Krystian miał twarz pociągłą, podczas gdy mężczyzna z winnickiego portretu jest wyraźnie krągły. Inaczej ukształtowana jest także broda: bohater analizowanego obrazu ma na niej dołek, którego brak u Wettyna. Ta charakterystyczna cecha wyklucza ponadto możliwość, abyśmy mieli tu do czynienia z lapsusem w identyfikacji „księcia saskiego”, a obraz przedstawiałby pucołowatego brata Karola Krystiana – księcia Fryderyka Krystiana (1722–1763). Na licznych portretach tego ostatniego widzimy go bowiem bez dołka na brodzie albo tylko

5. *Pietro Rotari*, Portret  
Karola Krystiana Wettyna,  
1755,  
olej, płótno, 107,5×86,0 cm  
(fragment),  
Schloss Moritzburg  
© Rüstkammer,  
Foto: Hans-Peter Klut,  
Inv. Nr. H 0067



6. *Marcello Bacciarelli*, Portret Jana  
Rzewuskiego (fragment)



7. *Pietro Rotari*, Portret Jana Rzewuskiego,  
1758–1759, olej, płótno, 61×48,5 cm  
(fragment), Zamek Królewski w Warszawie.  
Fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz





8. *Anton von Maron*, Franciszek i Kazimierz Rzewuscy na tle Rzymu, po 1772, olej, płótno, 172,5×122,8 cm (fragment z portretem Franciszka Rzewuskiego), Zamek Królewski w Warszawie. Fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz



9. *Louis Marteau*, Portret Franciszka Rzewuskiego, pastel, papier, 37,5×30,4 cm, kolekcja prywatna. Fot. dzięki uprzejmości Sotheby's



10. *Artysta nieznany*, Portret Franciszka Rzewuskiego, olej, płótno (fragment), Lwowska Galeria Obrazów. Fotografia z 1907 r., Fototeka Lanckorońskich PAU, Kraków

z ledwo widocznym wgłębieniem<sup>14</sup>. Ukazywany jest także konsekwentnie z wydatną dolną wargą, której brak na portrecie z Winnicy (il. 6). Nie tylko różnica rysów twarzy dyskwalifikuje młodych Wettynów jako potencjalnych modeli. Mężczyzna z obrazu Bacciarellego nosi wyjątkowo bogaty, haftowany złotem strój i pozuje ze swobodną ostentacją, ale jednocześnie pozbawiony jest czytelnych atrybutów mogących wskazywać na pełnioną przezeń funkcję. Oficjalne portrety synów Augusta III przedstawiają ich z kolei w mundurach, kirysach lub pełnych zbrojach, nierzadko w otoczeniu dodatkowych wojskowych atrybutów. Oficjalnym portretem rządziło zatem sztywne *decorum*. Trudno więc przypuszczać, by status saskich książąt pozwalał im sportretować się w tak pysznym stroju i w tak ekstrawaganckiej pozie, nie odnosząc się przy tym w jasny sposób ani do zajmowanej pozycji społecznej, ani do pełnionej służby wojskowej, którą mogłyby sugerować nieobecne tutaj atrybuty. Obraz Bacciarellego nie pozwalałby zatem na szybką identyfikację portretowanego jako członka rodziny panującej, w związku z czym nie byłby w stanie spełnić jednej z podstawowych ról oficjalnego portretu królewskiego. Skoro więc nie wydaje się, żebyśmy na obrazie Bacciarellego mieli do czynienia z którymś z młodych Wettynów, otwarte pozostaje pytanie o tożsamość modelu.

Dowodem w sprawie może być obraz Pietra Rotariego znajdujący się w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie, a pochodzący z kolekcji króla Stanisława Augusta (il. 7)<sup>15</sup>. Sportretowany na nim mężczyzna przypomina modela z obrazu z Winnicy. Podobieństwo dotyczy formy czaszki, rozstawienia i kształtu oczu, ust, nosa, brwi oraz brody. Zgadza się kolor oczu (błękitny) oraz charakterystyczny kształt powiek. Jediną różnicą jest sposób ukształtowania kącików ust, ale tę odrębność można wytłumaczyć mimiką modela oraz charakterystyczną dla warsztatu Rotariego uniformizacją rysów twarzy, a nie różnicą fizjonomiczną. Wydaje się więc, że na obrazie z Winnicy i kompozycji z warszawskiego Zamku Królewskiego mamy do czynienia z dwoma wizerunkami tej samej osoby.

Kim jest bohater obu portretów? Według inwentarzy kolekcji królewskich obraz Rotariego przedstawia „Marszałka Rzewuskiego”. Andrzej Ciechanowiecki doprecyzował tę identyfikację, wskazując na osobę Franciszka Michała Rzewuskiego (1730–1800) – pisarza konnego koronnego, a od roku 1775 marszałka<sup>16</sup>. Identyfikacja ta została przyjęta przez historyków sztuki i funkcjonuje w literaturze. Zgoda badaczy jest jednak zastanawiająca, bohater portretu Rotariego w niewielkim stopniu przypomina bowiem Franciszka Rzewuskiego jakiego znamy z trzech innych zachowanych jego wizerunków: portretu autorstwa Antona von Marona (Zamek Królewski w Warszawie; il. 8<sup>17</sup>), pastelu wiązane-

<sup>14</sup> Np. na portretach autorstwa Pierre’a Subleyrasa (Staatliche Kunstsammlungen, Drezno, nr inv. Gal.-Nr. 3841) oraz Antona Raphaela Mengsa (znanego z kilku wersji wykonanych w różnych formatach, np. Gemäldegalerie, Berlin, nr. inv. 2090).

<sup>15</sup> *Portret Franciszka Michała Rzewuskiego*, nr inw. ZKW/3936/ab; Dorota JUSZCZAK, Hanna MAŁACHOWICZ, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów* (Warszawa: Arx Regia, 2007), s. 430–432. Tradycyjna atrybucja Rotariemu została podtrzymana przez autorki katalogu, niemniej autorstwo obrazu może wzbudzać wątpliwości. Sposób opracowania niektórych jego partii (np. koronki, szarfy) nie przystaje do większości dzieł Rotariego, jednakże zarówno format, ogólny charakter przedstawienia, jak i sposób malowania twarzy (również zastosowanie silnego światłocienia) są w zgodzie z warsztatem artysty. Wydaje nam się, że ma to związek z nie w pełni satysfakcjonującym stanem zachowania obrazu. Zniszczenia spowodowane miejscowymi przetarciami warstwy malarskiej są wyraźnie widoczne zwłaszcza w zaciemionych partiach twarzy. Nie można też wykluczyć przemalowań w partii stroju.

<sup>16</sup> JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900*, s. 430–431, nr. 277; Andrzej CIECHANOWIECKI, „Nieznany polski portret Rotariego ze zbiorów Stanisława Augusta”, *Roczniki Humanistyczne*, nr 4 (1987), s. 123–127.

<sup>17</sup> *Portret Franciszka i Kazimierza Rzewuskich na tle Rzymu*, nr inw. ZKW/3929; JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900*, s. 328–329.

go z Louisem Marteau (kolekcja prywatna, il. 9<sup>18</sup>) oraz portretu ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki przypisywanego na przemian Giovanniemu Battiście Lampiemu i Pompeo Batoniemu (il. 10)<sup>19</sup>. Na wszystkich tych pracach Franciszek Rzewuski ma pociągłą twarz, wyraźnie zaznaczone kości policzkowe, smukły nos i cieńsze usta. Jest też ukazany jako osoba szczupła. Próba utożsamienia go z puciołowatym, niebieskookim mężczyzną przedstawionym na obrazie Rotariego z Zamku Królewskiego jest zatem bezpodstawna.

Otwarte pozostaje więc pytanie: kim jest krągły mężczyzna z obu obrazów? Niezbyt udanie i wiernie przedstawionym Franciszkiem Rzewuskim, czy może inną osobą? Kandydatów na ową „inną osobę” mogło by być kilku, ale najbardziej naturalnym wydaje się inny Rzewuski, młodszy brat Franciszka – podstoli litewski Jan Rzewuski (1732–1759). Ta hipoteza jest oczywiście wysoce poszlakowa, nie znamy bowiem żadnego innego portretu Jana Rzewuskiego, który mógłby posłużyć tu jako materiał porównawczy. Zaproponowana identyfikacja daje się jednak utrzymać, jeśli weźmiemy pod uwagę dwie niebudzące większych wątpliwości kwestie. Pierwszą jest charakter źródła pisanego, na podstawie którego historycy sztuki przyjęli identyfikację modelu jako Franciszka Rzewuskiego. Jest oczywiście prawdą, że inwentarz kolekcji mówi wyraźnie o „marszałku Rzewuskim”, jednakże podkreślić trzeba, że wspomniany inwentarz nie jest dokumentem, który należy darzyć przesadnym zaufaniem. Jak wiadomo prace nad nim odbywały się w pośpiechu i nie jest on pozbawiony błędów w zapisie nazwisk (zarówno artystów, jak i modeli). Błędy pojawiają się także w tytułach i określaniu pełnionych przez portretowanych funkcji<sup>20</sup>. Należy również zaznaczyć, że przy redagowaniu spisów z 1793 i 1795 r. ramię w ramię z Bacciarellem pracował jego wychowanek Mateusz Tokarski, który ze względu na swój wiek (ur. 1747) nie miał okazji osobiście poznać wszystkich osobistości, których portrety katalogował<sup>21</sup>. Osoba taka jak Tokarski z łatwością mogła więc pomylić wizerunek nieżyjącego od ponad dwóch dekad Jana Rzewuskiego (zm. 1759) ze znanym sobie, ale ówczesnie starzejącym się jego bratem – marszałkiem Franciszkiem Michałem.

Po drugie: zestawienie wspomnianych wcześniej trzech przedstawień szczupłego marszałka Rzewuskiego z wizerunkami krągłego bohatera portretów Rotariego i Bacciarellego unaocznia istnienie kilku fizjonomicznych podobieństw (widocznych np. w partii oczu, zwłaszcza gdy zestawimy przedstawiający Franciszka Rzewuskiego pastel Marteau

<sup>18</sup> Znany z czarno-białej reprodukcji, wystawiony na aukcji w Sotheby's 8 VI 1972 r., obecne miejsce przechowywania nieznane; Neil JEFFARES, „Louis Marteau”, w: *The Dictionary of pastellists before 1800*, <http://www.pastellists.com/Articles/Marteau.pdf> [dostęp 3 IV 2019]. Czarno-biała reprodukcja nie pozwala na porównanie koloru oczu z pozostałymi portretami Rzewuskich. Kształt nosa modelu odpowiada portretom Franciszka Rzewuskiego autorstwa Marona z Zamku Królewskiego w Warszawie oraz nieznanego artysty w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki. Portretowany został zapewne zidentyfikowany na podstawie inskrypcji znajdującej się na plecach oprawy lub na samej ramie, choć nie można tego obecnie potwierdzić.

<sup>19</sup> W 1907 r. prezentowany jako dzieło Lampiego; zob. *Katalog wystawy obrazów dawnych malarzy flamandzkich, hollenderskich, francuskich, włoskich, niemieckich i polskich w gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w lipcu i sierpniu r. 1907*, wyd. Jerzy MYCIELSKI (Kraków: Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury, 1907); Fototeka Lanckorońskich, [www.pauart.pl/app/artwork?id=FL\\_409\\_21](http://www.pauart.pl/app/artwork?id=FL_409_21) [dostęp 28 IX 2019]. Tadeusz S. Jaroszewski za Tadeuszem Mańkowskim przypisał portret Pompeo Batoniemu; zob. Tadeusz S. JAROSZEWSKI, „I quadri di Pompeo Batoni in Polonia”, *Bulletin du Musée National de Varsovie* 7, nr 4 (1966), s. 102–105.

<sup>20</sup> Dorota JUSZCZAK, „Malarski zbiór Stanisława Augusta. Kolekcja, galeria czy gabinet”, w: *Oświeceniowa republika władców*, t. 2: *Rezydencje, kolekcje, mecenat*, red. Andrzej PIEŃKOS (Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie, 2017), s. 203.

<sup>21</sup> Por. list Stanisława Augusta Poniatowskiego do Marcella Bacciarellego datowany w Grodnie 6 VIII 1793, Warszawa, Biblioteka Narodowa, Korespondencja Marcella Bacciarellego z królem Stanisławem Augustem, t. 1: 1781–1795, III. 3291/1, k. 84v.





11. *Marcello Bacciarelli*, Portret Jana Rzewuskiego, 1758, olej, płótno, 133×97 cm, Okręgowe Muzeum Krajoznawcze w Winnicy.  
Fot. dzięki uprzejmości Muzeum



12. *Gerard Edelinck wg Hyacinthe'a Rigauda*, Portret Charles-René d'Hoziera, 1691, miedzioryt, 46,6×35,3 cm, Waszyngton, National Gallery.  
Fot. Domena Publiczna

z obrazem z Winnicy). W ich kontekście łatwo zrozumieć, czemu pracujący w pośpiechu inwentaryzator mógł się pomylić. Warto też podkreślić, że obaj bracia Rzewuscy posiadali Order Orła Białego, z którego szarfą i gwiazdą byli portretowani. Kostium widoczny na obrazie Rotariego nie mógł więc pomóc patrzącemu w identyfikacji jego bohatera.

Jeśli przyjmiemy przedstawioną wcześniej identyfikację modelu obrazu Rotariego z Zamku Królewskiego i obrazu Bacciarellego z muzeum w Winnicy jako Jana Rzewuskiego, obie prace należy datować na okres 1758–1759. Order, z którym przedstawiono Jana Rzewuskiego, nadano mu na sejmie w Warszawie w październiku 1758 r., wiosną roku 1759 opuścił stolicę, a na jesieni zmarł w Wiedniu<sup>22</sup>. Obraz musiałby więc zostać zlecony Bacciarellemu w drugiej połowie 1758 r., a więc tuż po tym, kiedy Rzewuski dowiedział się, że order otrzyma, lub niedługo po samej ceremonii. Być może zaproponowaną tu chronologię pozwoliłby zweryfikować badania technologiczne, nie można wszak wykluczyć, że obraz namalowano zanim Jan Rzewuski otrzymał order, a dopiero jesienią 1758 r. domalowano wstęgę i gwiazdę. Jakkolwiek by było, wydaje się, że mamy tu do czynienia z jednym z najwcześniejszych dzieł Bacciarellego.

\*\*\*

<sup>22</sup> Maria CZEPE, „Rzewuski h. Krzywda Jan”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXIV (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1992-1993), s. 111–112; Władysław KONOPCZYŃSKI, *Chronologia sejmów polskich* (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948), s. 165; Marta MĘCLEWSKA, *Kawalerowie i statuty Orderu Orła Białego 1705–2008* (Warszawa: Arx Regia, 2008).



13. Marcello Bacciarelli, Portret Jana Rzewuskiego  
(fragment)

Tym bardziej frapująca zdaje się być kompozycja obrazu. Chociaż pracę wykonano w latach 50. XVIII w., przywodzi na myśl rozwiązania stosowane już w XVII stuleciu. *Portret Jana Rzewuskiego* nie powstał jednak „z inspiracji” malarstwem czasów van Dycka i Ludwika XIV, ale po prostu poprzez nieznaczne przetworzenie konkretnej ryciny. Bacciarelli zaadaptował tu bowiem miedzioryt Gerarda Edelincka z 1691 r. według *Portretu Charles-René d’Hoziera* (historyka i genealoga związanego z dworem Ludwika XIV) autorstwa Hyacinthe Rigauda (il. 11–12)<sup>23</sup>. Malarz zapożyczył z ryciny układ kompozycji (zmieniając nieco jej format), wiernie przerysował scenografię składającą się z dwóch kolumn, skłębionej kotary, rzeźbionego fotela, górzystego pejzażu w tle i chmur przebiegających po diagonali. Powtórzył też układ ciała modela, szczególną uwagę przywiązując do nonszalancko opartej na fotelu prawej ręki. W kilku miejscach rzymianin odszedł jednak od kompozycji Rigauda. Ciało modela obrócił bardziej ku widzowi, dzięki czemu optycznie poszerzył tors. Inaczej rozwiązał układ lewej ręki. Podczas gdy d’Hozier trzyma dłoń opartą na książkach, Rzewuski w generalskim geście wyciąga ją w przestrzeń, jakby wskazywał na pole bitwy<sup>24</sup>. Dzięki uszczupleniu pola obrazowego Bacciarelli

<sup>23</sup> Wiadomo, że w 1783 r. w prowadzonej przez Bacciarellego Malarni znajdował się jeden jej egzemplarz. Ponieważ w atelier zgromadzone było zaledwie dziewięć rycin wykonanych wg obrazów Rigauda (podczas gdy rycin wykonanych wg prac van Dycka Bacciarelli miał na podorzędziu ponad trzysta!), założycie można, że egzemplarz *Portretu d’Hoziera* był na stanie warsztatu Bacciarellego jeszcze zanim ten wszedł na służbę Stanisława Augusta. Por. *Catalogue des Estampes qui sont dans l’Atelier de M<sup>r</sup> Bacciarelli*, Janvier 1783, Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, 214, A/79.

<sup>24</sup> W kontekście wojskowego gestu Rzewuskiego warto wspomnieć anegdotę zawartą w *Pamiętnikach* Stanisława Augusta, a dotyczącą jednej z fet wydanych w Choroszczycy na cześć Augusta III: Hetman Jan Klemens Branicki urządził „polowanie” na niedźwiedzie, które naganiano w okolice kanału. Jedno ze spłoszonych zwierząt, zamiast uciec na pole





14. *Marcello Bacciarelli* (?), Portret Anny z Rzewuskich Humieckiej, ok. 1761–1764, olej, płótno, 63×53 cm, Okręgowe Muzeum Krajoznawcze, Żytomierz.  
Fot. dzięki uprzejmości Muzeum

uniknął wprowadzenia do kompozycji stołu i „uwięzienia” modela między meblami. Dodał za to nowe elementy – szpadę i wstęgę orderu, zaktualizował także perukę i kostium modela (zostawiając jednak na ramionach Rzewuskiego skłębiony płaszcz d’Hoziera). Widoczne *pentimento* ujawnia, że Bacciarelli zmniejszył odstęp między serdecznym a wskazującym palcem dłoni Rzewuskiego, jakby już w trakcie pracy świadomie wycofywał się z przesadnie wiernego kopiowania ryciny (il. 13).

Wprowadzenie do *oeuvre* Bacciarellego obrazu w tak oczywisty sposób opartego na przetworzeniu ryciny każe nieco zniuansować nasze wyobrażenie o sposobie pracy malarza. Bacciarelli nie wahał się zaadaptować kompozycję Rigauda, co sugeruje, że na poziomie strategii produkcji nie różnił się przesadnie od malarzy „zawieszonych u magnackiej klamki”<sup>25</sup>. Bacciarelli kopiował, ciął i przeklejał całe elementy kompozycji. Poddawał je

---

strzelnicze, skierowało się ku cumującym przy brzegu łodziom i próbowało wejść na łódź zajmowaną m.in. przez Jana Rzewuskiego. Ten wystraszywszy się uciekł na jej drugi koniec, czym doprowadził do wywrócenia się szalupy; zob. *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, oprac. Dominique TRAIRES, tłum. Wawrzyniec Brzozowski (Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie, 2013), s. 99.

<sup>25</sup> Zbigniew MICHALCZYK, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 139–164.





15. *Marcello Bacciarelli* (?), *Portret Antoniny z Rzewuskich Małachowskiej*, ok. 1761–1764, olej, płótno, 63×53 cm, Okręgowe Muzeum Krajoznawcze, Żytomierz.  
Fot. dzięki uprzejmości Muzeum

modyfikacjom i uprawiał rodzaj artystycznego brikolażu. Nie rozsądzając, czy taka praktyka była świadomą strategią artysty, czy efektem jego negocjacji z klientem, podkreślić należy wyraźnie, że nie była jednorazowym wypadkiem przy pracy i nie dotyczyła tylko zleceń przeznaczonych dla mniej wymagających klientów. Przykładem wiernego przejęcia przez Bacciarellego cudzej kompozycji jest przecież słynny *Portret Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym* z 1768 r., a także późne autoportrety artysty<sup>26</sup>. Co ciekawe, we wszystkich tych zapożyczeniach punktem odniesienia była dla Bacciarellego sztuka XVII w. bądź dworski nurt sztuki pierwszej połowy kolejnego stulecia, otwarcie odwołujący się do wersalskiego modelu splendoru. Chociaż historycy sztuki skłonni są widzieć w nawiązaniu przez artystów XVIII w. do sztuki wcześniejszego stulecia dowód ich konserwatyzmu i cechowego lenistwa<sup>27</sup>, przypadek Bacciarellego pokazuje, że sprawa jest bardziej złożona. Także wśród wykształconych w akademiach malarzy dworskich i królewskich, uważanych niekiedy za forpocztę postępu, spotykamy bowiem podobne praktyki. Być może więc na poziomie strategii produkcji opozycja między artystycznymi elitami aktywnymi

<sup>26</sup> NIEMIRA, „Più bravo pittore che fosse in Vienna”, s. 232–233.

<sup>27</sup> MICHALCZYK, *W lustrzanym odbiciu*; Przemysław MROZOWSKI, „Malarz portretów najprzedniejszych...”, w: *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, s. 35–36.



16. *Artysta nieznanym, Portret Franciszki Kasińskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, ok. 1760, olej płótno, 72,5×62,5. Fot. Piotr Ligier*

w metropoliach, a rzemieślnikami czynnymi na prowincji nie jest aż tak wyraźna, jak zwykło się sądzić? To samo dotyczy zresztą opozycji budowanej między malarzami działającymi w obrębie kultury patronatu oraz tymi, którzy decydowali się łowić zamówienia na rynku. Gdzie bowiem umiejscowić młodego Bacciarallego, który nominalnie był co prawda artystą dworu saskiego i z lubością sygnował swoje dzieła *pictor regis*, ale w rzeczywistości zarabiał na nabywcach działających w orbicie dworu i – do pewnego stopnia – prowadził wolnorynkowy model kariery?

\*\*\*



Granica „wolnorynkowości” kariery Bacciarellego uwidacznia się w jego relacjach z rodziną Rzewuskich. Sądono dotychczas, że artysta opracował dla niej dwie prace: w latach 60. namalował Michała Józefa Rzewuskiego<sup>28</sup>, a około roku 1780–1783 sportretował wdowę po nim, Franciszkę z Cetnerów<sup>29</sup>. W pierwszej części artykułu dowodziliśmy, że Bacciarelli jest autorem portretu Jana Rzewuskiego z 1758–1759 r. Naszym zdaniem lista prac wykonanych dla Rzewuskich nie kończy się na tych trzech pracach. W zbiorach Okręgowego Muzeum Krajoznawczego w Żytomierzu (Житомирський обласний краєзнавчий музей) znajdują się bowiem niesygnowane portrety Anny z Rzewuskich Humieckiej (zm. 1770) i Antoniny z Rzewuskich Małachowskiej (1740–1806), córek Józefa i Franciszki, a siostr Jana (il. 14–15)<sup>30</sup>. Oba obrazy wiązane są współcześnie z czynnym w Paryżu portrecistą Alexandrem Roslinem (1718–1793). Naszym zdaniem są jednak dziełami Marcella Bacciarellego.

Na poziomie kompozycji oba portrety rzeczywiście zbliżają się do sztuki Roslina. Modelki upozowane są sztywno, mają mocno wyprostowane szyje, intensywnie wpatrują się w widza. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Atrybucja Roslinowi nie daje się utrzymać, jeśli przeanalizujemy technikę wykonania obu dzieł. Jego obrazy cechuje bowiem dokładny rysunek i dbałość w oddawaniu szczegółów, a także iluzjonistyczny sposób przedstawiania różnorodnych faktur (tkanin, haftów czy pudrowanych peruk). Portrety żytomierskie, choć niewątpliwie wysokiej jakości artystycznej, malowane są znacznie swobodniej, a sposób ich wykończenia daleki jest od porcelanowego *fini* Roslina. Wykończenie nie przypomina również techniki Per Kraffta (1724–1793), artysty uprawiającego podobną co Roslin formułę portretu, a przez pewien czas czynnego w Rzeczypospolitej. Również i jego autorstwo należy więc odrzucić.

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że te same sztywne kompozycje odnajdziemy także w twórczości Bacciarellego (*vide* zespół jego rysunków w Muzeum Narodowego w Warszawie) oraz że stylistyka obu żytomierskich prac (charakterystyczna rozjaśniona kolorystyka), jak również sposób prowadzenia pędzla i typ podmalówki są tożsame z jego techniką, autorstwo Bacciarellego wydaje się więcej niż prawdopodobne. Otwarta pozostaje jedynie kwestia datowania portretów. Na podstawie kalendarza zagranicznych podróży samego Bacciarellego i obu modelek<sup>31</sup>, form ich fryzur (*tête de mouton*<sup>32</sup>) oraz faktu, że podobne popiersiowe ujęcia popularyzują się w Rzeczypospolitej na początku lat 60.

<sup>28</sup> JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900*, s. 591.

<sup>29</sup> *Portret Franciszki z Cetnerów Rzewuskiej*, nr inw. ZKW/3933; JUSZCZAK, MAŁACHOWICZ, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900*, s. 120.

<sup>30</sup> Obrazy pochodzą z kolekcji Henryka Steckiego (nr inw. ЖКЛ-320 i 203), wymiary każdego – 63×53 cm. W 1973 r. oba poddane zostały konserwacji w Kijowie. Kopie dokumentacji, w tym fotografie, przechowuje muzeum w Żytomierzu.

<sup>31</sup> Anna GRZEŚKOWIAK-KRWAWICZ, *Zabaweczka. Józef Boruwlaski – fenomen natury, szlachcic, pamiętnikarz* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004), s. 377; MANIKOWSKA, „Kariera i rzymski rodowód artystyczny Marcella Bacciarellego”, *passim*.

<sup>32</sup> Punktem odniesienia do przyjętego tu datowania może być także *Portret Anny Humieckiej* ze zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów (ok. 1765–1770), ukazujący modelkę w wysoko upiętych włosach. Mieczysław Gębarowicz, choć opublikował obraz nie przesądzając o jego autorstwie, słusznie zwracał uwagę, że przyjęty w nim układ kompozycyjny może budzić skojarzenia z malarstwem Bacciarellego (współcześnie doprecyzować możemy – z *Portretem Anny z Rzewuskich Humieckiej*, którego to zdaje się być lustrzanym odbiciem). Lwowską pracę wiązalibyśmy z Franzem Ignazem Molitorem, jednak zły stan zachowania nie pozwala tu na kategoryczne formułowanie sądów. Zob. *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w.*, oprac. Mieczysław GĘBAROWICZ (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1973), il. 35 (Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej, 3).



XVIII w. (np. wizerunki Franciszki Krasieńskiej powstające od roku 1760; il. 16)<sup>33</sup>, skłonni jesteśmy datować obie żytomierskie prace na okres między latem 1761 a wiosną 1764 r.

Jeśli zaproponowana przez nas atrybucja jest słuszna, przed sztalugami malarza w kilkuletnich odstępach zasiadało aż pięcioro członków rodziny Rzewuskich. Związki artysty z tym rodem uznać można by zatem za stałe, a przynajmniej za „nawracające”. Nie wiemy jednak, czy mamy tu do czynienia z relacją podobną do tej, jaką Bacciarelli zawiązał z rodziną Poniatowskich, dla której w latach 1758–1763 namalował co najmniej sześć obrazów. W przypadku Rzewuskich nieznane są bowiem żadne źródła pisane dotyczące więzi łączącej ich z malarzem. Dotychczas korespondencja Rzewuskich nie była jednak pod tym kątem przeszukiwana i wyrazić można nadzieję, że podjęcie badań przyniosłoby interesujące rezultaty.

\*\*\*

Chociaż relacje Bacciarellego z jego klientami wymagają dalszych badań, przedstawione wcześniej materiały i hipotezy prowokują do sformułowania chociażby doraźnych konkluzji. Wykazanie, że podczas pierwszego pobytu w Warszawie Bacciarelli namalował przynajmniej czworo przedstawicieli rodziny Rzewuskich (Jana, Józefa Michała, Antoninę i Annę) każe bowiem przegrupować grupę konsumentów jego sztuki. Z jednej strony mielibyśmy rozpoznane już przez badaczy grono magnatów niemal stale rezydujących w Warszawie (Poniatowskich, Lubomirskich). Z drugiej równie liczną grupę magnatów obecnych w stolicy tylko sezonowo (Potockich, Rzewuskich i Barbarę Sanguszkową). Nie daje się połączyć tych postaci żadnym oczywistym kluczem politycznym, towarzyskim czy kulturowym. Być może więc klientów Bacciarellego łączył jakiś inny mianownik?

W kilku przypadkach wskazówką może być wiek portretowanych. Wśród klientów Bacciarellego (przypomnijmy, że w Warszawie znalazł się w wieku 25 lat) znajdziemy bowiem wielu ludzi młodych. Izabela Lubomirska i Apolonia Poniatowska zleciły namalowanie obrazu artyście mając po 21 lat, Jan Rzewuski – około 25, Stanisław Antoni Poniatowski – 26<sup>34</sup>, Izabela Branicka – 28, Henrietta Murray – 29, David Murray – 32. Nie będzie nadużyciem powiedzieć, że Bacciarelli mógł być postrzegany nie tylko jako *pictor regis* z Drezna, lecz także jako młody malarz młodych elit.

Niewykluczone więc, że wczesny etap kariery Bacciarellego był uwikłany w zjawisko dystynkcji nowego pokolenia magnaterii. Być może podobny mechanizm ukształtował też postawę samego malarza. Jak wiadomo, w XVIII w. artyści czynni w Rzeczypospolitej raczej zgodnie uciekali z otwartego rynku zamówień i zabiegali o zdobycie jednego, najlepiej królewskiego patrona. Tymczasem Bacciarelli przyjął w Warszawie strategię odmienną i zdecydował się połączyć nominalną pracę dla dworu ze zbieraniem zamówień na „rynku magnackich salonów”. W podobny sposób działał następnie w Wiedniu, gdzie nie tylko pracował dla Marii Teresy, lecz także próbował zbierać zamówienia od postaci luźno z dworem związanych<sup>35</sup>. Chociaż miał po temu okazję już jako dwudziestolatek, jako malarz dworski *sensu stricto* ustatkował się dopiero osiągnąwszy wiek 35 lat. Otwarta pozostaje więc kwestia zawodowej tożsamości młodego Bacciarellego. Mimo że późniejszy obrót jego kariery sugeruje, że od początku mógł być zainteresowany kulturą patronatu, jego działania wskazują, że jako młody człowiek był otwarty na bardziej dynamiczny model kariery.

<sup>33</sup> MNW, nr. inw. MP 5306, KPP, 185067.

<sup>34</sup> Chodzi oczywiście o zlecony przez stolnika litewskiego portret jego ojca, namalowany w 1758 r.

<sup>35</sup> NIEMIRA, „Più bravo pittore che fosse in Vienna”, *passim*.

## *Three Unknown Paintings by Marcello Bacciarelli in Ukrainian Collections*

The focus of the article is a portrait by Marcello Bacciarelli (1731–1818) from the collection of the Regional Museum of Local Lore in Vinnytsia (Вінницький обласний краєзнавчий музей). The discussed composition, previously unrecorded in Bacciarelli studies is currently displayed as the *Portrait of Charles of Saxony of the House of Wettin*. In the article, an alternative model's identification has been presented. It has been judged that the portrait cannot be depicting the prince of the Wettin. Neither does the model's face resemble any known presentations of Charles of Saxony, nor does he feature any attribute typically presented with Saxon princes. In our view the Vinnytsia painting shows an individual identical with 'Rzewuski' from the portrait by Pietro Rotari from the collections of the Royal Castle in Warsaw, and the model is Jan Rzewuski (1732–1759). Due to the Order of the White Eagle featured in the painting, we date the work to 1758–1759. Subsequently, we present the

portrait's print model, and locate the composition within Bacciarelli's oeuvre.

The introduction of the Vinnytsia painting into the studies in Bacciarelli implies the need to revise the concept of the early stage in his career, since in the late 1750s and early 1760s Jan Rzewuski was not the artist's only client representing the Rzewuski family. In the Regional Museum of Local Lore in Zhytomyr (Житомирський обласний краєзнавчий музей) two portraits showing his two sisters: Anna and Antonina, can be found. The latter paintings, previously attributed to Alexander Roslin, are actually Bacciarelli's works. Since around that period the artist also portrayed the father of the three siblings, namely Michał Rzewuski, it can be hypothesized that at the first stage of Bacciarelli's career the Rzewuski family played a greater role than previously supposed, possibly similar to that played at the beginning of Bacciarelli's career by the Poniatowski family.

*Translated by Magdalena Iwińska*

**Bibliografia:**

Chyczewska, Alina. *Marcello Bacciarelli 1731–1818*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum, 1973.

Juszczak, Dorota. “Portret Izabeli Lubomirskiej pędzla Marcella Bacciarellego. 1757 czy 1777?” W *Bacciarelli. Studia o malarzu królewskim, dyrektorz, nauczycielu, opiekunie sztuk*, redakcja Andrzej Pieńkos, 139–156. Warszawa: Instytut Historii Sztuki UW, Muzeum Łazienki Królewskie, 2018.

Juszczak, Dorota, i Hanna Małachowicz. *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*. Warszawa: Arx Regia, 2007.

Królikowska-Dziubecka, Marzena. “Przyczynek do dziejów rodzin Bacciarellich i Brocchich na podstawie dokumentów w rzymskich archiwach.” *Kronika Zamkowa* nr 1 (2014): 243–261.

Manikowska, Ewa. “Kariera i rzymski rodowód artystyczny Marcella Bacciarellego.” W *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety, Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 8 czerwca – 9 września 2018*, redakcja Dorota Juszczak, 21–33. Warszawa: Arx Regia, 2018.

*Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, 8 czerwca – 9 września 2018*, redakcja Dorota Juszczak. Warszawa: Arx Regia, 2018.

Michalczyk, Zbigniew. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

Niemira, Konrad. “Più bravo pittore che fosse in Vienna, czyli Marcello Bacciarelli na habsburskim dworze i wiedeńskich salonach.” *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa seria* 8 (2019): 223–241.

Pieńkos, Andrzej. “Vienna 1764–1766. Bacciarelli alla corte imperiale, fra Dresda e Varsavia.” W *Intorno a Marcello Bacciarelli. Italiani nella Varsavia dei Lumi*, redakcja Mariusz Smoliński, Andrzej Pieńkos, 67–77. Varsavia: Instytut Historii Sztuki UW, Łazienki Królewskie, 2019.

Sołtys, Angela. “Genealogia i najwcześniejsze lata Marcella Bacciarellego w świetle akt Archiwum Historycznego Wikariatatu Rzymskiego.” *Kronika Zamkowa*, nr 1-2 (2010): 111–123.