

Ważbiński, Zygmunt

Założenia programowe środkowoeuropejskich galerii malarstwa w XVIII w.

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 7 (91),
155-176

1979

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zakład Muzeologii

Zygmunt Waźbiński

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE ŚRODKOWOEUROPEJSKICH GALERII MALARSTWA W XVIII W.*

Zarys treści. Analizując programy ekspozycyjne najważniejszych kolekcji dzieł sztuki powstałych w Europie środkowej i wschodniej w ciągu XVIII w. (Drezno, Poczdam, Wiedeń i Petersburg), autor dochodzi do wniosku, że miały one duże znaczenie dla muzealnictwa artystycznego w XIX w.

Byłem 12 dni w Dreźnie, by obejrzeć galerię, oglądałem ją też, co się zowie. Drezno jest wspaniałym miejscem i gdyby mi wolno było drobny suplement dorzucić, nigdy wyjeżdżać bym stąd nie chciał (J. W. Goethe, List do Behrisa z marca 1768).

Niecierpliwie oczekiwana godzina otwarcia galerii obrazów wreszcie nadeszła. Przystąpiłem progi tego sanktuarium i zdumienie moje przeszło wszelkie pojęcie. Ta wielka kolistą salą, w której panowała najgłębsza cisza, odznaczała się przepychem i czystością; błyszczały ramy jeszcze bliskie czasów, gdy je złocono, froterowana posadzka, obszerne przestrzenie, przeznaczone w daleko większym stopniu dla zwiedzających niż do pracy, budziły wzniosłe uczucia, jedyne w swoim rodzaju i wywierały wrażenie, jakie odnosi się wchodząc do kościoła (J. W. Goethe, Zmyślenia i prawda).

W 2 poł. XVIII w. — w niewielkich od siebie odstępach czasu — opublikowane zostały katalogi zbiorów malarstwa czterech wielkich muzeów europejskich: Drezna (1765), Poczdamu (1764), Petersburga (1774) i Wiednia (1783)¹. Wydarzenia te świadczyły niewątpliwie o powstaniu i ukształ-

* Artykuł niniejszy jest skróconą wersją referatu wygłoszonego na posiedzeniu SHS w Poznaniu w 1973 r.

¹ J. A. Riedel i F. Ch. Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale a Dresde*, Dresden 1765; M. Oesterreich, *Beschreibung der Königlische Bildergallerie und Cabinets in Sanssouci*, Potsdam 1764; L. Pfancelt, *Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les Galleries et dans les Cabinets du Palais Imperial se Saint-Petersbourg*, Sankt—Petersburg 1774 (przedruk przez P. Lacroix, [w:] *Revue Universelle des Arts*, t. 13, 1861, s. 164—179, 244—258; t. 14, 1861, s. 212—225; t. 15, 1862, s. 47—53, 106—119); Ch. von Mechel, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich-königlichen Bilder Gallerie in Wien...*, Wien 1783 (ed. franc.

towaniu się poważnych zbiorów malarstwa europejskiego w Europie środkowej. Potwierdza to prosty zestaw statystyczny: zbiory drezdeńskie liczyły (wg inwentarza z 1748) 4708 pozycji (nie licząc gabinetu prywatnego króla), Poczdamu 587 pozycji, Ermitażu petersburskiego (wg inwentarza z 1796) 2996 obrazów, cesarskie zbiory w Wiedniu — 3330 obrazów². Dla pełnego obrazu muzealnictwa środkowoeuropejskiego w XVIII w. należałoby jeszcze wspomnieć o zbiorach Stanisława Augusta Poniatowskiego, które liczyły wg inwentarza z 1795 r. 2289 obrazów³.

Dane powyższe potwierdzają niewątpliwie wnioski historyków kolekcjonerstwa, którzy — jak np. Francis Haskell⁴ — zwracali uwagę na szczególne ożywienie kolekcjonerstwa w Europie środkowej i wschodniej w XVIII w.

Należy oczywiście postawić pytanie co do charakteru tego zjawiska: czy był to tylko wzrost ilościowy zbiorów, czy także i jakościowy, tzn. czy wzrost ten przyczynił się także do wykształcenia nowego sposobu ich prezentacji.

*

*

*

Jak szybko w ciągu XVIII w. wzrastały środkowoeuropejskie zbiory malarstwa, można prześledzić na przykładzie Drezna, Poczdamu i Petersburga. Założona w 1560 r. konstkamera drezdeńska Wettinów liczyła zaledwie, choć składały się nań obrazy pochodzące z epoki Fryderyka Mądrego i Maurycego, kilkanaście obrazów⁵. Ich liczba wzrosła w 1640 r. dzięki przejęciu przez kurfistów obrazów z kościołów (m.in. Dürera, Cranacha), do 118 obiektów. W 1700 r. stan kolekcji malarstwa osiągnął, dzięki licznym zakupom Augusta II (m.in. zbiorów z Wenecji), cyfrę 400. Kolekcja ta w ciągu następnych 20 lat ogromnie rozrosła się: inwentarz

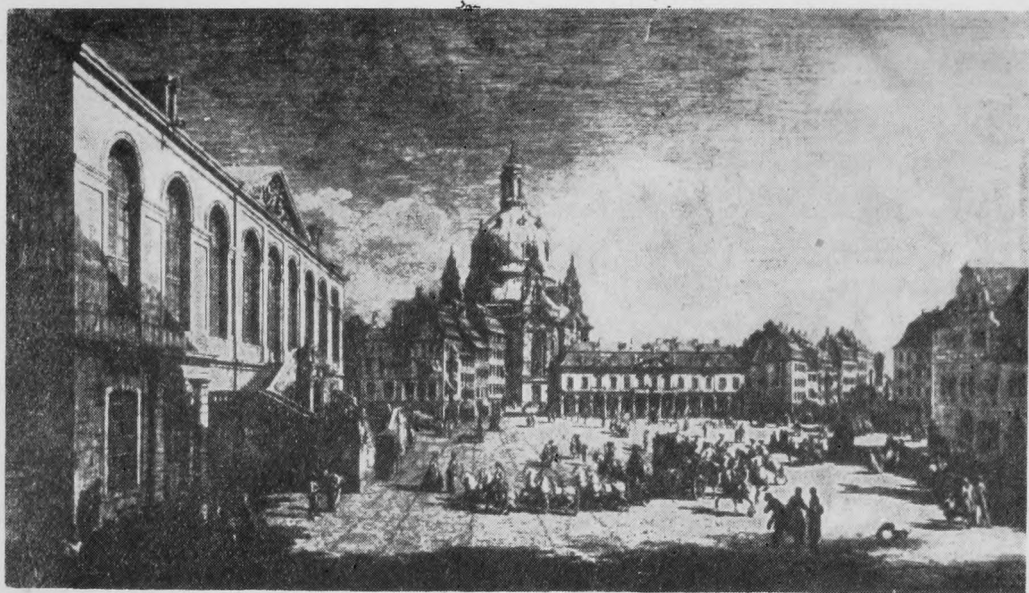
Bazylea 1784). Niektóre z tych muzeów opublikowały albumy reprodukcji: m.in. Drezno (C. H. von Heinecken, *Recueil d'Estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, t. 1, Dresden 1753, t. 2, 1757) i Poczdam (zbiór 22 reprodukcji obrazów i 12 rzeźb).

² H. Posse, *Die Gemäldegalerie zu Dresden. Die Alten Meister*, Dresden 1937; E. Goetz, *Die Bildergalerie in Sonssouci. Zur Geschichte des Bauwerks und seiner Sammlungen bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, Inaugural Diss. der Philosophischen Fakultät Halle—Wirttemberg 1974; G. Calov, *Sammler und Sammlungen in Russland*, *Museumskunde*, 35/1966, s. 118—149; A. Lhotsky, *Die Geschichte des Sammlungen*, *Festschrift für Kunstistorisches Museum*, Wien 1941—1945, s. 448 i n.

³ T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 20 i n.; tenże, *Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta*, *Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury T.N. we Lwowie*, 1/1929, s. 250—288; W. Tatarkiewicz, *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Warszawa 1919.

⁴ F. Haskell, *Patrons and Painters, A study in the Italian Art and Society during Age of the Baroque*, London 1963, s. 350 i n.

⁵ Por. H. Posse, op. cit., s. 9 i n.



1. B. Bellotto, Nowy Rynek z widokiem na dawną Galerię Drezno, ryc. 1749

z r. 1722—1728 podaje 4100 obrazów⁶. To pod naporem tej fali obrazów podjęto w latach dwudziestych XVIII w. pierwszą próbę nowej organizacji zbiorów — wydzielenia malarstwa z zespołów Kunstkamery i utworzenia wyodrębnionej Galerii. Ok. 1722 r. zlokalizowano ją prowizorycznie w tzw. Stallgebäude (il. 1), które przekształcono w latach 1745—1746⁷ na cele muzealne i opracowano program galerii. W dziele tym uczestniczył prawdopodobnie Francesco Algarotti, jeden z licznych doradców artystycznych Augusta III⁸.

Utworzenie Galerii miało decydujący wpływ na dalszą politykę zakupów. Zbiory wzrastały nie tak szybko jak uprzednio, jako że prowadzone były bardziej selektywnie — według określonego programu. Zbiory galerii wzbogaciły się szczególnie w latach czterdziestych, kiedy weszły doń obrazy pochodzące ze zbiorów cesarskich z Pragi⁹. Do największych jednak wydarzeń w tym względzie należał niewątpliwie zakup przeszło 100 obrazów z Galerii d'Este z Modeny i Ferrary (1745—1746) oraz Madonny Sykstyńskiej z klasztoru San Sisto pod Piacenzą (1754)¹⁰.

⁶ Są to dane według inwentarza zbiorów drezdeńskich sporządzonego przez Pietro Guarienti, ms. 1753 (fotokopia w Gemäldegalerie w Dreźnie).

⁷ E. Haenel, *Die alte Stallhof in Dresden*, Dresden 1937; L. Löffler, *Das Alte Dresden*, Dresden 1956, s. 87, il. 87.

⁸ Por.: Z. Ferrari, *Gli acquisti dell'Algarotti per la Galleria di Dresda*, L'Arte, 3/1900, s. 120 i n.; H. Posse, *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti aus den sächsischen Hof und Seine Bilderkäufe für die Dresdener Gemäldegalerie 1743—1747*, Beiheft zu Jb. d. Preuss. Kunstsammlungen, 52/1931, s. 1—120.

⁹ Na temat zakupów praskich dla Drezna z r. 1741 i 1748 por. H. Posse, *Die Gemäldegalerie...*, s. 20 i n.

¹⁰ Ibid., s. 25; por. M. Putscher, *Raphaels Sykstinische Madonna*, Tübingen 1955.

Tej imponującej akcji zakupów położyła kres dopiero wojna siedmioletnia, która zrujnowała gospodarczo Saksonię i przyczyniła się do wyczerpania skarbu polskiego, doprowadzając Wettinów do bankructwa. Po śmierci Augusta III (1763) nastąpiła nawet częściowa wyprzedaż zbiorów Galerii, np. w 1765 r. na aukcji w Amsterdamie sprzedano 188 obrazów, które wzbogaciły kolekcje Fryderyka II i Katarzyny II ¹¹.

Z Wettinami rywalizowali — także i na polu kolekcjonerstwa — Hohenzollernowie ¹². Zaczątkiem zbiorów berlińskich była również sięgająca XVI w. kunstkamera ¹³, ale ich podstawy stworzył dopiero Fryderyk I (król od 1701 r.). Szczególne ożywienie kolekcjonerstwa berlińskiego nastąpiło za czasów Fryderyka II. Początkowo — jako królewicz — interesował się niemal wyłącznie malarstwem francuskim współczesnym (znana jest jego kolekcja obrazów Watteau, Lancreta, Patera) ¹⁴. Dopiero w latach pięćdziesiątych — niewątpliwie za przykładem Drezna — przeniósł swé zainteresowania na całe malarstwo europejskie, a w szczególności na dzieła malarzy XVI i XVII w. Program zakupów dla Poczdamu stał się bardziej uniwersalny. I chociaż przezorny Fryderyk II nie chciał wydawać zbyt wiele pieniędzy na sztukę — nie zamierzał bynajmniej rywalizować w tym względzie z Augustem III — zebrał dość interesującą kolekcję obrazów. Mimo że zbiory berlińskie ustępowały i jakościowo i ilościowo zbiorom drezdeńskim, to jednak w Poczdamie program muzealny otrzymał najbardziej oryginalny kształt (il. 2 i 3) poprzez wybudowanie pierwszej w Europie wolno stojącej Galerii (1756—1763) ¹⁵.

Budynek ten powstał w latach 1756—1763, a budowniczym jego był hamburski architekt Johann Gottfried Büding. Większość badaczy uważa jednak, że idea jego została obmyślona znacznie wcześniej przez Knöbelsdorfa (zmarł w 1753 r.), a wpływ na jej kształt wywarli: były doradca Augusta III w Dreźnie do spraw artystycznych — Francesco Algarotti (przebywał tutaj w latach 1747—1753) ¹⁶ oraz były wicedyrektor Galerii drezdeńskiej i kustosz drezdeńskiej Kupferstichskabinet — Matthias Oesterreich (na służbie u Fryderyka II od 1757).

Najaktywniejszym ośrodkiem kolekcjonerskim w 2 poł. XVIII w. stał

¹¹ H. Posse, *Die Gemäldegalerie...*, s. 38 i n.

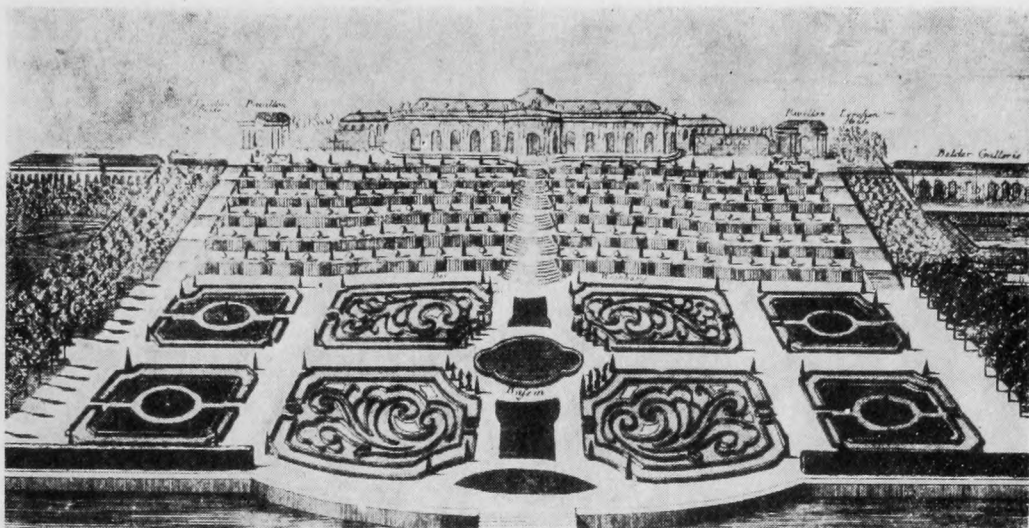
¹² P. Seidel, *Friedrich der Grosse und die bildende Kunst*, Leipzig—Berlin 1922, s. 149—184.

¹³ O. Reihl, *Zur Geschichte der Ehemaligen Berliner Kunstkammer*, Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen, 51, 1940, s. 223—261 (zawiera inwentarz kunstkamery z r. 1599).

¹⁴ Por.: P. Seidel, op. cit., s. 149 i n.

¹⁵ G. Poensgen, *Die Bildergalerie Friedrich der Grossen in Sanssouci und Adrian van der Werff*, Jb. f. Kunstwissenschaft, 7/1930, s. 176 i n.; G. Calov, *Mussen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Museumskunde, 38/1969, s. 15—17; E. Goetz, *Die Bildergalerie...*, s. 14 i n.

¹⁶ I. F. Treat, *Un Cosmopolite italien du XVIII^e siècle — Francesco Algarotti*, Paris 1913.



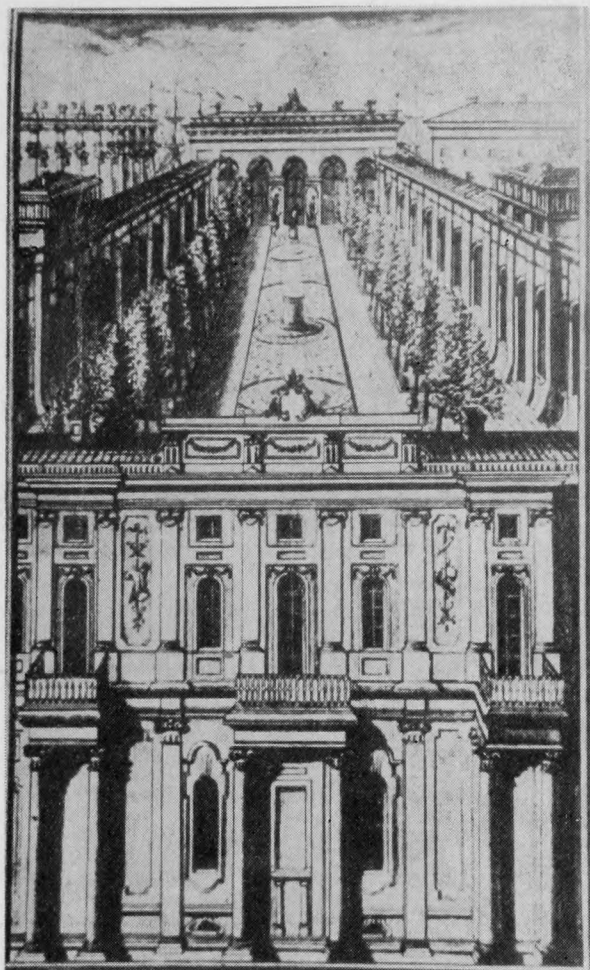
2. J. Schleuen, Widok Sanssouci w Poczdamie, ok. 1765



3. J. G. Büring, Galeria Sanssouci w Poczdamie

się Petersburg¹⁷ (il. 4). Szczególne znaczenie miała tutaj z jednej strony inicjatywa Katarzyny II oraz ogólny kryzys ekonomiczny w Europie środkowej i zachodniej. Zaczątkiem zbiorów rosyjskich był — jeśli nie liczyć znajdujących się w Kunstkamerze Piotra I (1714) setki obrazów — zakup

¹⁷ G. Calov, *Sammler und Sammlungen in Rusland...*, s. 118—149.



4. Z. B. Vallen Delamot i J. M. Velten, Visiatsij Sad w Małym Ermitażu, 1773

berlińskiej kolekcji Gotzkowskiego (1764)¹⁸. W ślad za tą okazałą, bo liczącą 225 obrazów galerią, zakupiono „en bloc” szereg innych ważnych kolekcji europejskich, m.in. zbiory hr. Brühla z 1769 (220)¹⁹, Crozata w 1772 (145)²⁰, Walpolea w 1779 (198 obrazów), Baudoina w 1781 (119 obrazów), Giustinianiego w 1808 (110) i cesarzowej Józefiny z Malmaison w 1815 (118). W wyniku tych zakupów ilość obrazów w 1796 r., tj. w chwili śmierci Katarzyny II, wzrosła do 3996²¹.

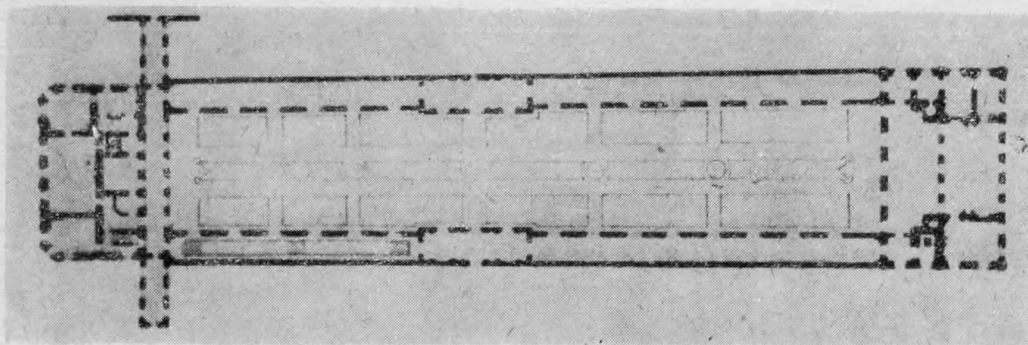
Dla zbiorów tych J. B. Vallin de la Mothe i Y. Velten wybudowali w latach 1764—1768 Galerię, zwaną Małym Ermitażem (il. 5). Ale po-

¹⁸ S. Szenic, *Za zachodnią granicą. Polacy w życiu Niemiec XVIII i XIX w.*, Warszawa 1973, s. 24—25, 32.

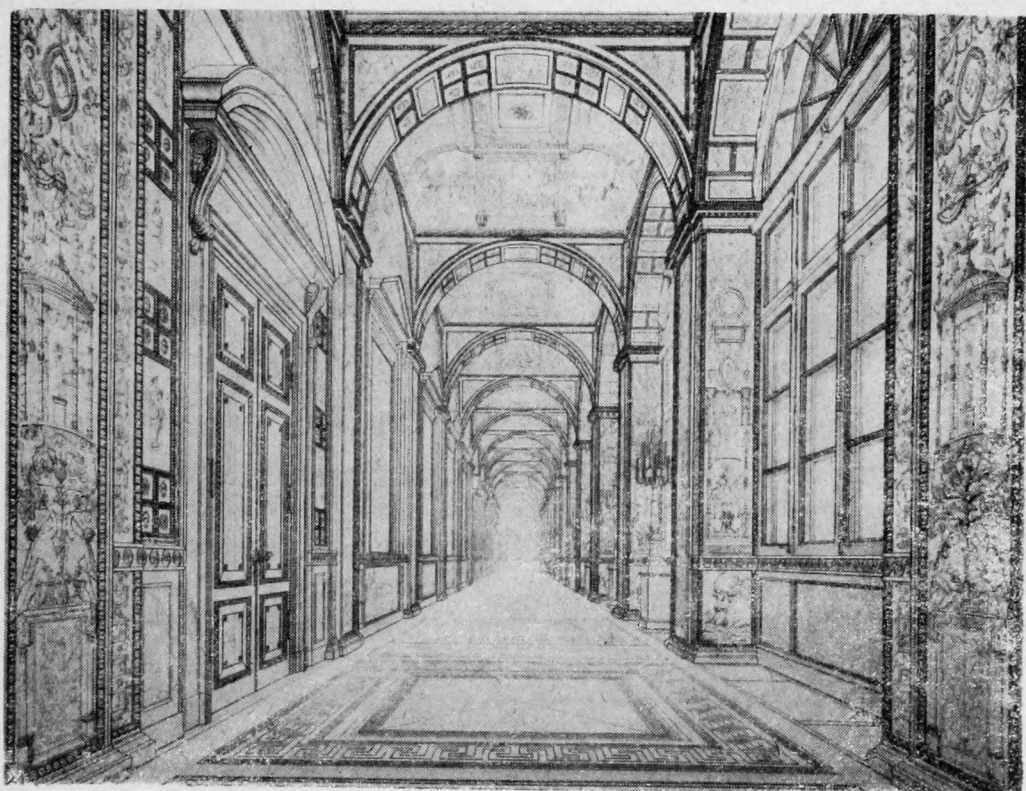
¹⁹ Na temat zakupu kolekcji hr. Brühla por.: G. Calov, *Sammler und Sammlungen...*, s. 125 i n.

²⁰ Na temat zakupu zbiorów Crozata patrz: M. Tournaux, *Diderot et le Musée de l'Ermitage*, [w:] G. B. A., t. 19, 1898, s. 332 i n.; M. Suffmann, *Les tableaux de la Collection Crozat*, [w:] G. B. A., t. 71, 1968, s. 5—143.

²¹ Por.: G. Calov, *Sammler und Sammlungen...*, s. 120 i n.



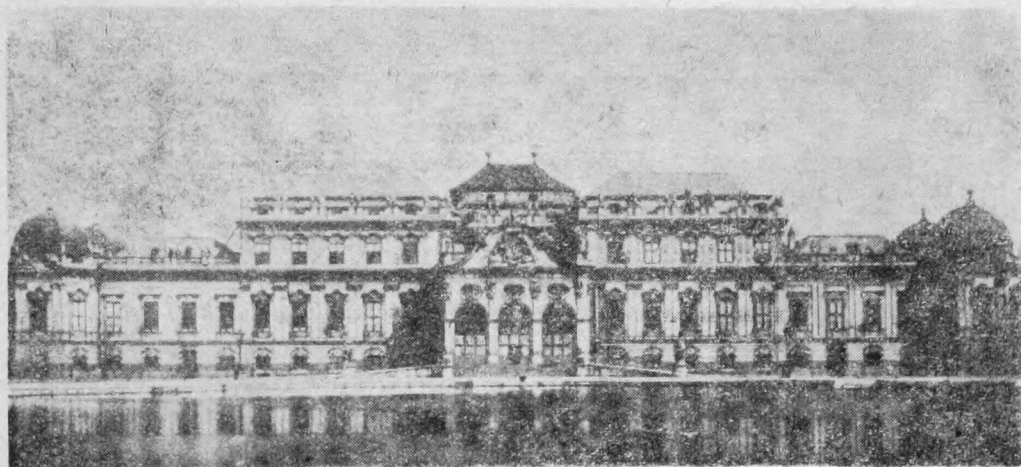
5. J. Starov, Plan drugiej kondygnacji Małego Ermitażu, koniec XVIII w.



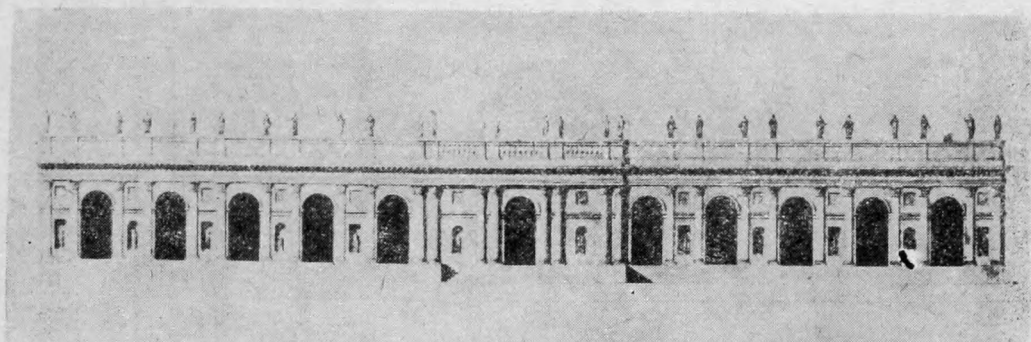
6. J. Fiedenreich, Loggie Rafaela (wg projektu Quarenghi), pocz. XIX w.

mieszczenia te — ze względu na szybki wzrost ilości obrazów — okazały się rychło zbyt małe, wobec tego zbudowano w latach 1770—1776 Wielki Ermitaż (dekoracje do 1784; wspólna fasada 1786—1787) oraz korpus Loggi Rafaela, (projekt Quarenghi — 1783—1792) — jedną z najosobliwszych kopii w muzealnictwie nowożytnym (il. 6) ²².

²² Por.: W. I. Pilavskij i W. F. Levinson-Lessing, *L'Ermitage, l'histoire et l'architecture des bâtiments*, Leningrad 1977, s. 185—200.



7. J. L. Hildebrandt, Pałac Belwederski w Wiedniu



8. Stanisław Kostka Potocki, Projekt Muzeum, Biblioteka Narodowa, Warszawa

Bogate zbiory malarstwa Habsburgów rozbite między Wiedeń, Pragę i Ambrass poniosły dotkliwe straty w czasie wojny trzydziestoletniej oraz wojen śląskich (sprzedano wówczas wiele cennych obrazów do Dreżna, zwłaszcza z zamku praskiego)²³. Zbiory Galerii wiedeńskiej liczyły wg katalogu w 1772 r. — 2033 obrazy, jednakże już w latach osiemdziesiątych osiągnęły pokaźną cyfrę 3330 dzieł, ustępując ilościowo jedynie zbiorom rosyjskim. Karol VI dokonał w 1728 r. poważnej reorganizacji zbiorów wiedeńskich eksponując je (ok. 1000 obrazów, w tym sławną kolekcję Wilhelma Leopolda) w 11 salach starego Arsenału (Stallburg). Gruntownej reorganizacji zbiorów malarstwa dokonano za czasów Marii Teresy i Józefa II w latach 1776—1781, eksponując je w 22 salach i 4 gabinetach pałacu Belwederskiego²⁴ (il. 7).

Próbie zorganizowania galerii malarstwa europejskiego w Warszawie podjął — zapatrzony także na model dreźnieński²⁵ — Stanisław August

²³ Por.: A. Lhotsky, *Die Geschichte der Sammlungen...*, s. 448—449.

²⁴ Ibid.

²⁵ Stanisław August Poniatowski był dwukrotnie w Dreźnie: jesienią 1751 i wiosną 1753; wielu artystów wykonywało, wg malowideł Galerii Dreźnieńskiej, kopie dla Galerii królewskiej w Warszawie (m.in. Mateusz Tokarski, Jan Ścisło, Józef Wahl).

Poniatowski, jednakże jego liczna, bo wynosząca 2289 obrazów, kolekcja uległa po 1795 r. całkowitemu rozproszaniu. Ideę króla — chyba najpełniej, choć w bardzo skromnej skali — podjął w latach osiemdziesiątych Stanisław Kostka Potocki²⁶, autor Winckelmanna polskiego (il. 8).

*

*

*

Śledząc dzieje Gallerii Drezdeńskiej, która odegrała tak ważną dla muzealnictwa artystycznego XVIII w. rolę zauważyliśmy, że jej organizatorzy odstąpili w latach czterdziestych od żywiołowej rozbudowy zbiorów, na rzecz bardziej przemyślanej i planowej. Dowodzi to, że kierowali się określonym z góry programem muzealnym. Pewne wyobrażenie o nim (niezależnie od katalogu i opisów współczesnych)²⁷ daje nam instrukcja dla Francesco Algarotti oraz załączony do niej spis autorów, których dzieła należało zakupić dla Gallerii²⁸. W tym celu ten doradca do spraw artystycznych Augusta III został wysłany w 1743 r. do Italii. Jego zadaniem było — jak pisał w jednym z listów do hr. Brühla — stworzyć kompletną dla potrzeb dziejów sztuki kolekcję malarstwa europejskiego. Algarotti kierując się powyższymi wytycznymi odrzucił m.in. ofertę zakupu weneckiej kolekcji Sagredo, obstawał natomiast przy nabyciu kilku wybranych obrazów z tego zespołu.

Catalogue des peintres Algarottiego, który dotyczył ze względów zrozumiałych li tylko malarzy włoskich, zawierał 28 nazwisk. Przypuszcza się, że ustalony został w toku narady ekspertów, w której uczestniczył sam Francesco Algarotti oraz Pietro Guarienti, Carl Friedriech von Heineken i inni znawcy drezdeńscy²⁹. W dokumencie tym znajdują się następujące nazwiska: Rafael Santi, Antonio Correggio, Francesco Mazzuola zw. Parmigianino, Domenico Domenichino, Guido Reni, rodzina Carraccich (Luigi, Annibale, Agostino, Antonio), Giorgio da Castelfranco zw. Giorgione, Leonardo da Vinci, Francesco Albani, Gulio Romano, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Palma il Vecchio, Pietro Vannucci zw.

²⁶ Potocki przebywał w Dreźnie w latach osiemdziesiątych XVIII w. O jego refleksjach na temat muzeum por.: S. Lorentz, *Działalność Stanisława Kostki Potockiego w dziedzinie architektury*, [w:] *Rocznik Historii Sztuki*, 1/1956, s. 457—58; tenże, *Architektura wieku Oświecenia w świetle przemian w życiu gospodarczym i umysłowym*, BHS 4/1951, s. 34—35; W. Fijałkowski, *Działalność St. Kostki Potockiego w Wilanowie*, BHS 3, 4/1972, s. 134—135; I. Voisé, *Kilka uwag o Gallerii S. Kostki Potockiego w Wilanowie*, BHS 34/1972, s. 151 i n.

²⁷ Por.: X. Burtin, *Traité de Muséologie*, t. 2, Bruxelles 1808, s. 8; por. aneks tekstów do M. W. Alpatov, *Galeria Drezdeńska*, Warszawa 1974, s. 350—409.

²⁸ H. Posse, *Die Briefe...*, s. 45.

²⁹ Ibid.; wyrazem działalności programowej Algarottiego jest m.in. jego projekt w sprawie uzupełniania zbiorów Gallerii Drezdeńskiej z 18 X 1742 („Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda”; cf. *Opere*, 1791, VIII, s. 351—374).

Perugino, Sisto Badalocchi, Federico Barocci, Camillo Procaccino, Paolo Caliari zw. Veronese, Francesco Solimena, Jusepe Ribera, Carlo Dolce, Bernardo Strozzi, Michał Anioł Buonarroti, Jacopo Robusti zw. Tintoretto, Andrea Pozzo. W zestawie tym znajduje się dwunastu malarzy z XVI w. oraz szesnastu z XVII. Reprezentują oni, podobnie jak u Rogers de Piles, różne szkoły malarskie: wenecką 4 nazwiska (Giorgione, Palma Vecchio, Veronese, Tintoretto), florencką 4 nazwiska (Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Carlo Dolce, Michał Anioł), rzymską 5 nazwisk (Rafael, Giulio Romano, Federico Barocci, Pozzo), bolońską 7 nazwisk (Domenichino, Reni, rodzina Carracchich, Albani), lombardzką 6 nazwisk (Correggio, Parmigianino, Caravaggio, Procaccino, Strozzi), neapolitańską 2 (Solimena i Ribera).

Wybór ten jest dość reprezentatywny dla dziejów sztuki włoskiej, zgodny jest też z założeniami historii sztuki XVIII w. Z „wielkich” brak jest jedynie Tycjana — może dlatego, że był już dość dobrze reprezentowany w zbiorach drezdeńskich: katalog z 1804 r. wymienia aż 15 obrazów tego artysty. Autor oparł się na Roger de Piles, względnie na równie popularnym w XVIII w. historyku — Dézallier d'Argenville (1745—1752) oraz przypuszczalnie uwzględnił sugestie Carla Friedricha Heineckena (1768—1769), Christiana Ludwika von Hagedorna (1762) i in.³⁰

Algarotti posiadał także wykaz 31 malarzy współczesnych. Byli to reprezentanci poszczególnych ośrodków włoskich, np. z Wenecji — Giovanni Battista Piazzetta, Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista Tiepolo, Jacopo Amingoni, Francesco Fontebasso, Gaspare Diziani, Antonio Canale zw. Canaletto; z Bolonii — Donato Creti, Stefano Torelli, Giovanni Bartolomeo Crespì, Ercol Lelli, Giovanni Pietro Zanotti, z Rzymu — Francesco Mancini, Sebastiano Conca, Francesco Trevisani, Antonio Corradi oraz malarze francuscy: François Boucher i Charles André van Loo.

Większość badaczy zasługę wprowadzenia do zbiorów drezdeńskich dzieł malarzy żyjących przypisuje Algarottiemu³¹. Warto, niejako na marginesie zwrócić uwagę na fakt, że Algarotti nie trzymał się ściśle powyższych wykazów. I tak w liście do hr. Brühla z 23 IV 1743 r., gdzie pisał o dokonanych zakupach dla Galerii, na 12 nazwisk jedynie 4 znajdowały się w *Catalogue des peintres* (zakupił: Jacopo Bassana, Jacopa Palmę Mł., Carlo Marattę, Sebastiana Ricciego, Hansa Holbeina, Andrea Schiavone, Ambrogia Borgognone i Jana Baptystę Weenixa). I tak np. zakupiony w Wiedniu obraz Nicolas Poussina przedstawiający „św. Piotra i Św. Jana uzdrawiających chromego” uznał za godny Galerii Królew-

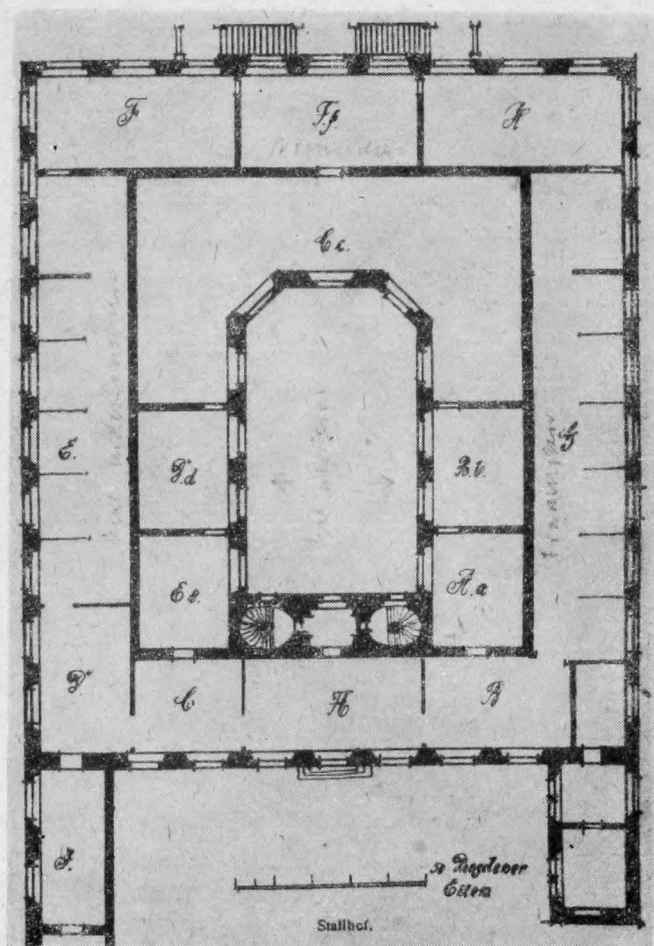
³⁰ Na temat drezdeńskiego środowiska historyków sztuki patrz: W. Waetzold, d, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1921, s. 79 i n.; C. Justi, *Johann Joachim Winckelmann*, Leipzig 1866; M. Stübl, *Christian Ludwig von Hagedorn*, Leipzig 1912; O. E. Schmidt, *Minister Brühl und Heinecken*, Dresden 1921, s. 256 i n.

³¹ Por.: H. Posse, *Die Briefe...*, s. 7—8; F. Haskell, *Patrons and Painters...*, s. 350 i n.

skiej nie tylko ze względu na jego dobry stan, ale na jego wysokie wartości artystyczne: sądził, że można go śmiało powiesić obok „Św. Rodziny” Piotra Pawła Rubensa. Kiedy indziej wysuwał znów propozycję, której celem byłoby zbudowanie kolekcji ilustrującej w sposób możliwie pełny dzieje sztuki włoskiej. W liście do hr. Brühla z 17 VI 1743, gdzie polecał dla Gallerii m.in. obrazy Jacopa Tintoretta, Bernarda Strozzi, Giovanniego Antonia Pordenone, Giovanniego Belliniego i Vittore Carpaccia, pisał:

I chociaż dzieła tych trzech ostatnich nie znajdują się w spisie królewskim, mniemałem (tym bardziej, że upoważnił mnie do tego sam król, zezwalając na uzupełnienie wspomnianego wykazu) za stosowne, aby zakupić także doskonały obraz Pordenona — groźnego weneckiego rywala Tycjana, oraz włączyć do zbiorów także obrazy Giovanniego Belliniego — jednego z największych malarzy weneckich, jak i obrazy Carpaccia — jednego z twórców tej wielkiej szkoły malarstwa.

Chociaż Algarotti nie uniknął licznych błędów (np. domniemany obraz Holbeina okazał się XVII-wieczną kopią), kierował się — podobnie jak inni organizatorzy Gallerii — zasadą szerokiego, reprezentacyjnego dla wszystkich szkół malarskich wyboru obrazów. Miały one — w jego przekonaniu — ilustrować dzieje nowożytnej sztuki europejskiej. „J'apporte

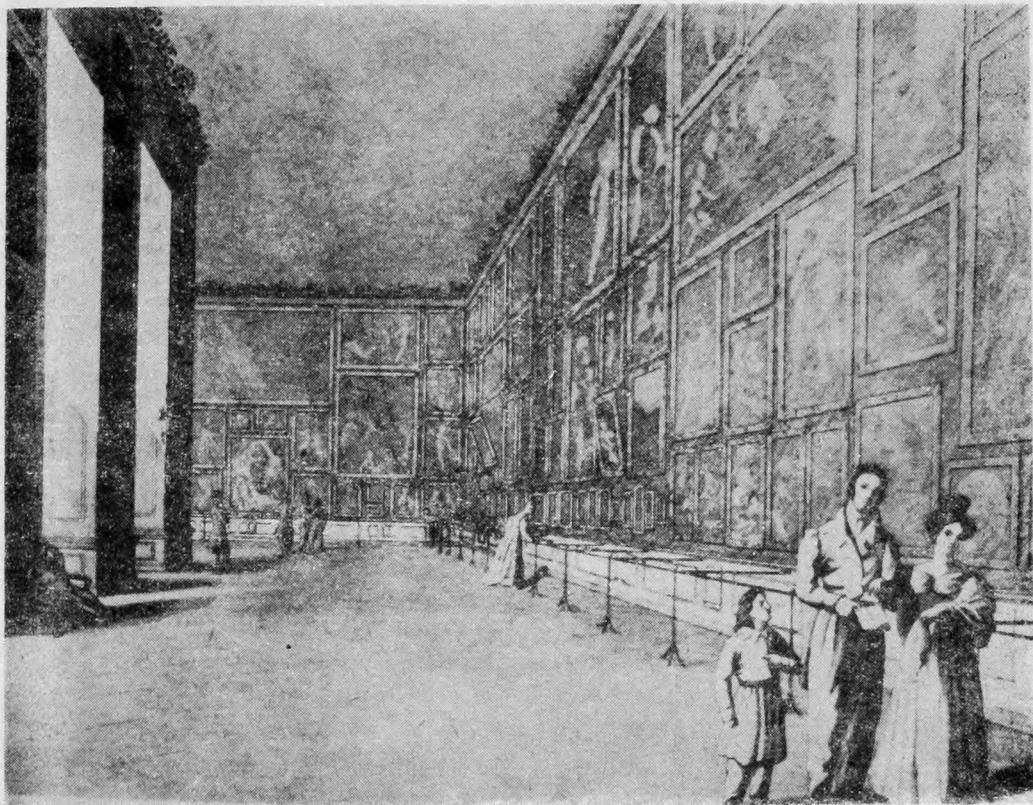


9. Plan Gallerii Dreźnieńskiej w Stallgebäude, ok. 1830

nombre de tableaux fameux et célèbres dans l'histoire de la peinture" — pisał do Brühla w dn. 23 IV 1746 r.

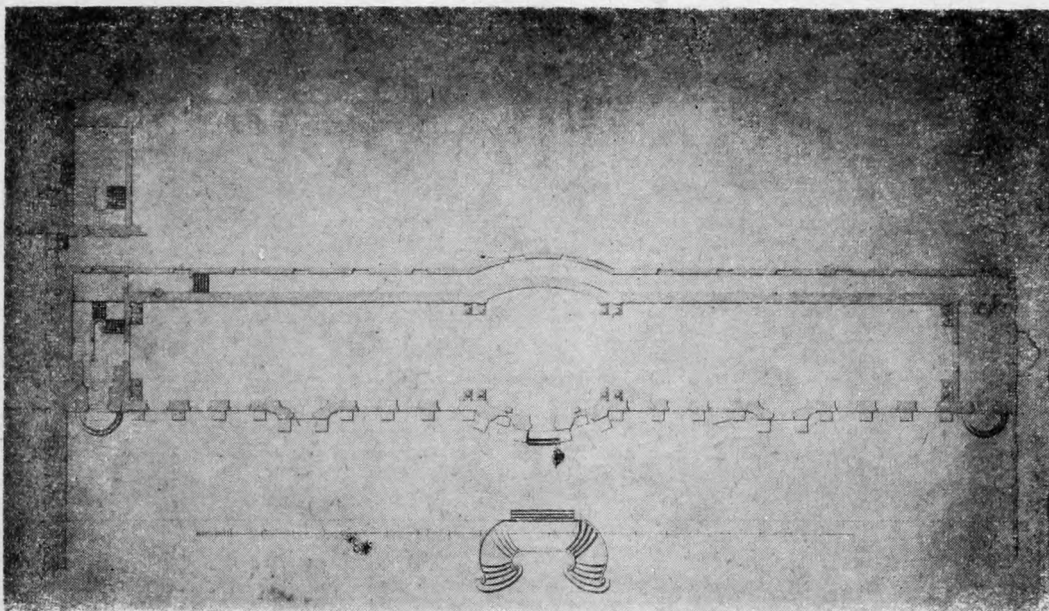
Nowy program Gallerii Drezdeńskiej znalazł swe odbicie w jej przebudowie przez J. Ch. Knöffela w latach 1744—1746, oraz w nowej zmiennej gruntownie ekspozycji malarstwa z 1747 r. (1938 obrazów plus miniatury, zaś wg katalogu z 1765—1187). Ta dzieliła się z kolei na szkoły: włoska zajmowała wewnętrzną galerię i składała się z 357 obrazów, natomiast szkoły holenderska, niemiecka i francuska mieściły się w galeriach zewnętrznych i składały się z 830 obrazów (il. 9)³². Niewiele wiemy natomiast, jaki był układ wewnątrz poszczególnych szkół: czy wg autorów — i to w układzie chronologicznym — czy też po prostu w układzie dekoracyjnym. Sztych z widokiem Gallerii z początku XIX w. (por. il. 10) wskazywałby raczej na tę ostatnią możliwość: obrazy zajmowały ściśle całą ścianę od podłogi do sufitu, a ułożone były według zasad symetrii.

O wiele więcej wiadomo na temat programu muzealnego Gallerii Sanssouci w Poczdamie (il. 11). Zachowały się nie tylko sama budowla z jej wewnętrznym i zewnętrznym wystrojem, ale — co ważniejsze — pełna

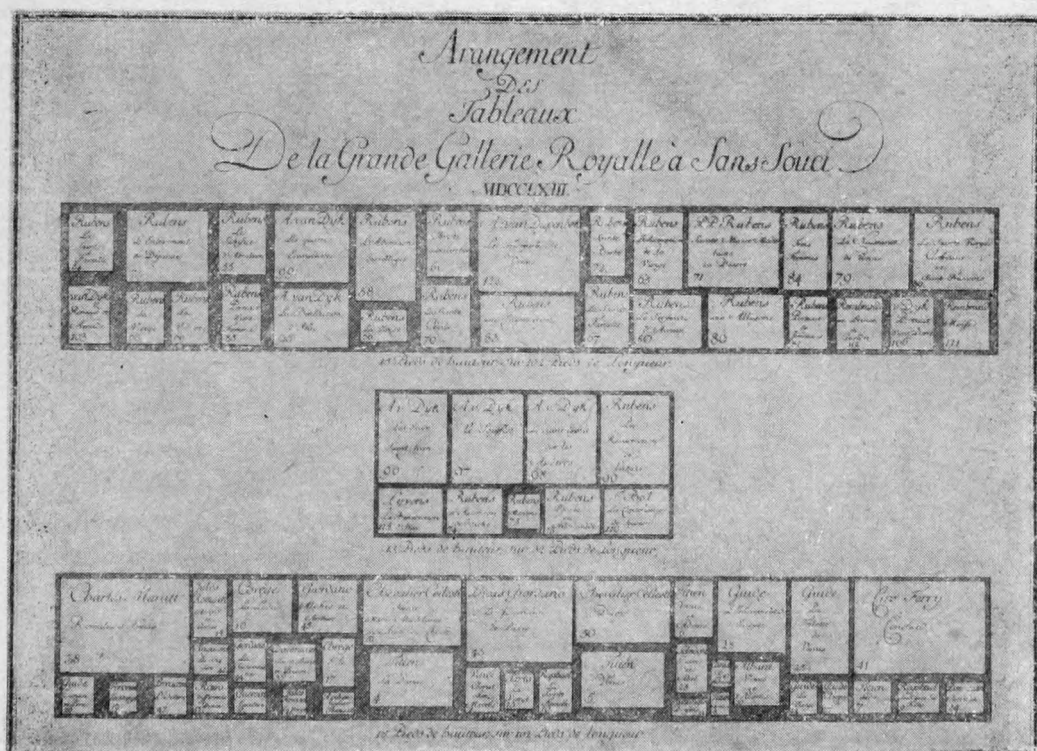


10. Widok Gallerii Drezdeńskiej, wg sztychu z pocz. XIX w.

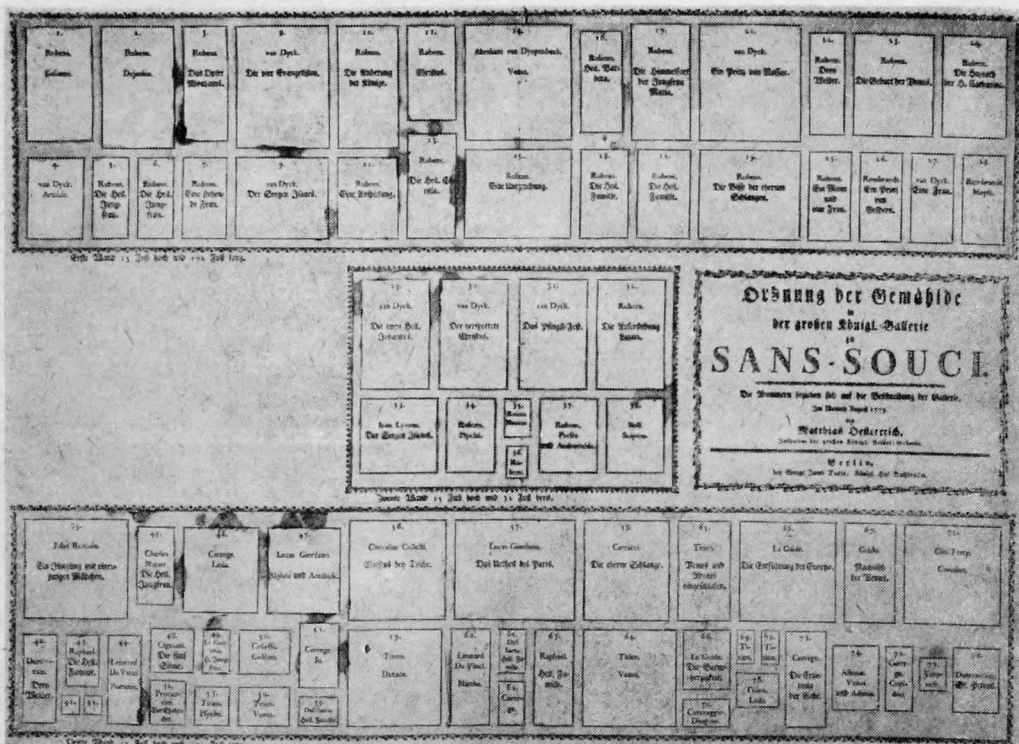
³² Por. *Katalog zbiorów Gallerii z r. 1765 oraz opis* X. Burtin, op. cit., t. 2, s. 8 i n.



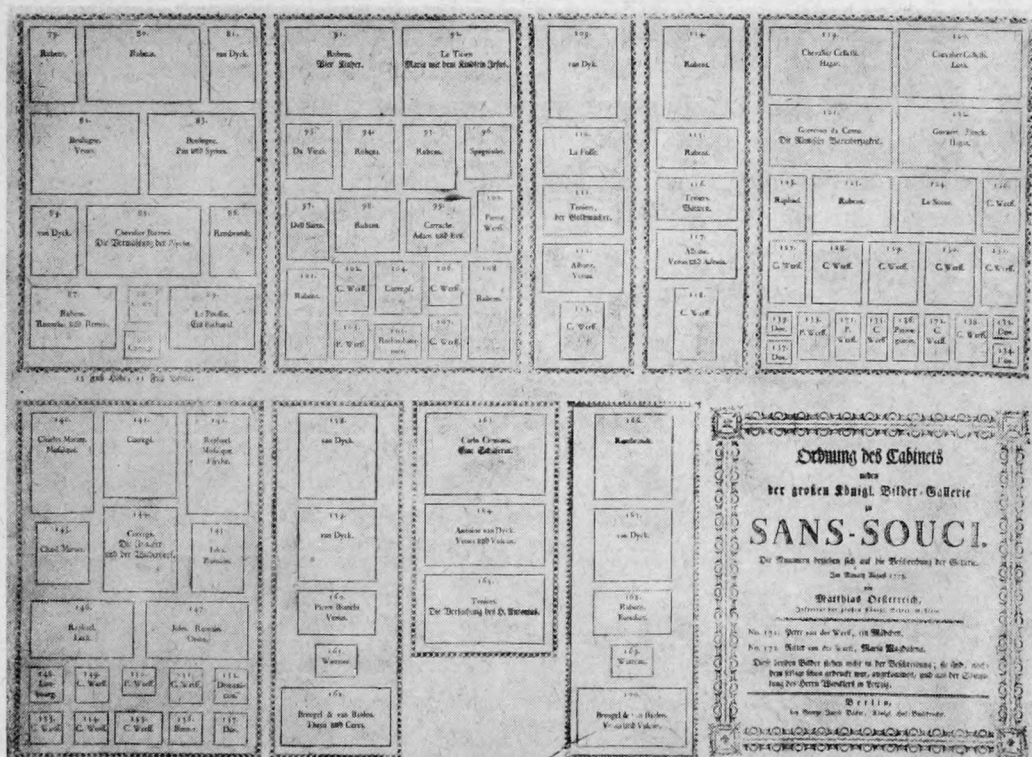
11. Plan Galerii Sanssouci w Poczdamie, 2 poł. XVIII w.



12. „Arangements des tableaux de la Galerie Sanssouci” Poczdam, 1763 (wg Oester-reicha)



15. „Arangements des tableaux de la Galerie Sanssouci“, Poczdam, 1773 (wg Oesterreicha)



16. „Arangements des tableaux du Cabinet Sanssouci“, Poczdam, 1773 (wg Oesterreicha)

dokumentacja dotycząca osiemnastowiecznej ekspozycji. Dzięki sztychom Matthiasa Oesterreicha (il. 12—16) — organizatora i pierwszego dyrektora Galerii — wiadomo, jakie obrazy były eksponowane oraz jaki był ich układ³³. Pierwsza ekspozycja z roku 1763 zawierała jedynie 74 obrazy (il. 12). Rozmieszczone były one na ścianie północnej Rotundy i dwóch wychodzących z niej galerii — oświetlonych przez przeciwległe (tj. południowe) okna. W Rotundzie oraz w Galerii zachodniej znajdowały się obrazy mistrzów niderlandzkich i holenderskich, a w Galerii wschodniej — obrazy mistrzów włoskich. W 1764 r. otwarty został, znajdujący się na przedłużeniu skrzydła wschodniego, Gabinet, gdzie znalazły się obrazy małego formatu, należące do różnych szkół europejskich (il. 14).

Ekspozycja Galerii i Gabinetu, jak świadczą o tym sztychy z 1773 r. (katalog Oesterreicha z 1767 i 1773 oraz dwie redakcje katalogu z lat 1764 i 1770), ulegała w miarę nowych zakupów pewnym zmianom (il. 13—14, 15—16). Stan liczbowy wystawionych obrazów (wg Katalogu Oesterreicha z 1770) przedstawiał się następująco: na 168 obrazów eksponowanych było w Galerii 78, natomiast w Gabinetcie 90. Były to dzieła 44 twórców: 25 Włochów, 6 Francuzów, 13 Flamandów i Holendrów. Inne natomiast były propozycje w zestawie samych eksponatów: 65 obrazów należało do szkoły włoskiej, 96 do szkoły holenderskiej, flamandzkiej i niemieckiej, a tylko 7 do francuskiej. Na uwagę zasługiwał szczególnie liczny zestaw obrazów Rubensa (39 numerów), Antoniego van Dycka (15) i Adriana van der Werffa (16). Na dalszym miejscu znajdowały się dzieła malarzy włoskich: Tycjana Vecellia (9), Antonia Correggia (8) i Rafaela Santi (5). Natomiast wielka grupa pozostałych malarzy, do których należeli twórcy włoscy, florency i holenderscy, francuscy i niemieccy, reprezentowana była wyborem od 1 do 3 obrazów.

Zastanawiać musi taki wybór obiektów na ekspozycji, zwłaszcza bardzo zredukowany przy mistrzach francuskich (Nicolas Poussin — 1, Eustache Le Sueur — 1, Valentin de Boulogne — 2, Nicolas Lancret — 1, Antoine Watteau — 2); a bardzo rozbudowany przy niektórych malarzach niderlandzkich (Piotr Paweł Rubens, Antoni van Dyck, Adrien van der Werff). Należy przypuszczać, że kierowano się tutaj określonym programem estetycznym.

O założeniach, a zwłaszcza o ewolucji smaku kolekcjonerskiego Fryderyka II, mówią jego listy do agentów trudniących się zakupem dzieł oraz listy do siostry Wilhelminy, księżnej Bayreuth³⁴. Z analizy ich wynika, że około 1754 r., tj. w czasie, gdy Fryderyk obmyślał ze swymi doradcami program Galerii, nastąpiła zmiana w jego upodobaniach kolekcjonerskich: przestaje interesować się współczesnym malarstwem fran-

³³ Por.: G. Eckhardt, *Die Bildergalerie...*, s. 18 i n.; sztychy te znajdują się w Plankammer w zamku Potsdam.

³⁴ *Oeuvres de Federic le Grand*, t. 20, Berlin 1852, s. 55, 57, 60, 189, 223; por. też: G. Poensgen, op. cit., s. 176 i n.



17. G. Jenner, Portret Rubensa, fasada
Galerii Sanssouci, Poczdam



18. G. Jenner, Portret Dürera, fasada
Galerii Sanssouci, Poczdam

cuskim a zaczyna zbierać obrazy malarzy XVI i XVII w., reprezentujących „wielki styl”. Aluzją do tej ewolucji jest m.in. list króla pruskiego do swego włoskiego przyjaciela i doradcy do spraw artystycznych z lat 1747—1753 Francesca Algarottiego, w którym pisał: „w młodości lubilem Owidiusza, na starość wolę Wergiliusza”.

Wielkie obrazy w Galerii zawieszono były w dwóch, natomiast w Gabinecie w 4 lub 5 rzędach. Układ obrazów w Galerii był więc o wiele bardziej przejrzysty aniżeli w Gabinecie: jeśli tam według szkół, a w ich obrębie (w zasadzie) według autorów, to tutaj — według zasad dekoracyjnych, wykształconych jeszcze w XVII w.

Program muzealny Sanssouci został przedstawiony na fasadzie Galerii i Gabinetu. Splotły się tutaj nierozzerwalnie dwa wątki: historyczny, na który składają się portrety 20 najwybitniejszych artystów starożytności i czasów nowożytnych (il. 17 i 18) oraz alegoryczny, ilustrujący cały system pojęć estetycznych, wyobrażonych przez 18 wolno stojących rzeźb³⁵.

Wśród podobizn artystów widnieją portrety trzech twórców starożytnych (Apelles, Fidiasz i Protogenes), dziewięciu Włochów (Stefano Stella (?), Rafael Santi, Michał Anioł, Francesco Mazuola zw. Parmigianino, Perino del Vaga, Giulio Romano, Giorgio Vasari, Jacopo Tintoretto, Anni-

³⁵ Na temat programu fasady Galerii Sanssouci por.: L. Nicolai, *Beschreibung von Sanssouci*, 1786(?), s. 919; K. E. Müller, *Der bildnerische Schmuck der Bildergalerie in Park Sanssouci*, Mittheilungen d. Ver. f. d. Geschichte, Potsdam, N. F., t. 13, 370/1940, s. 7—29.

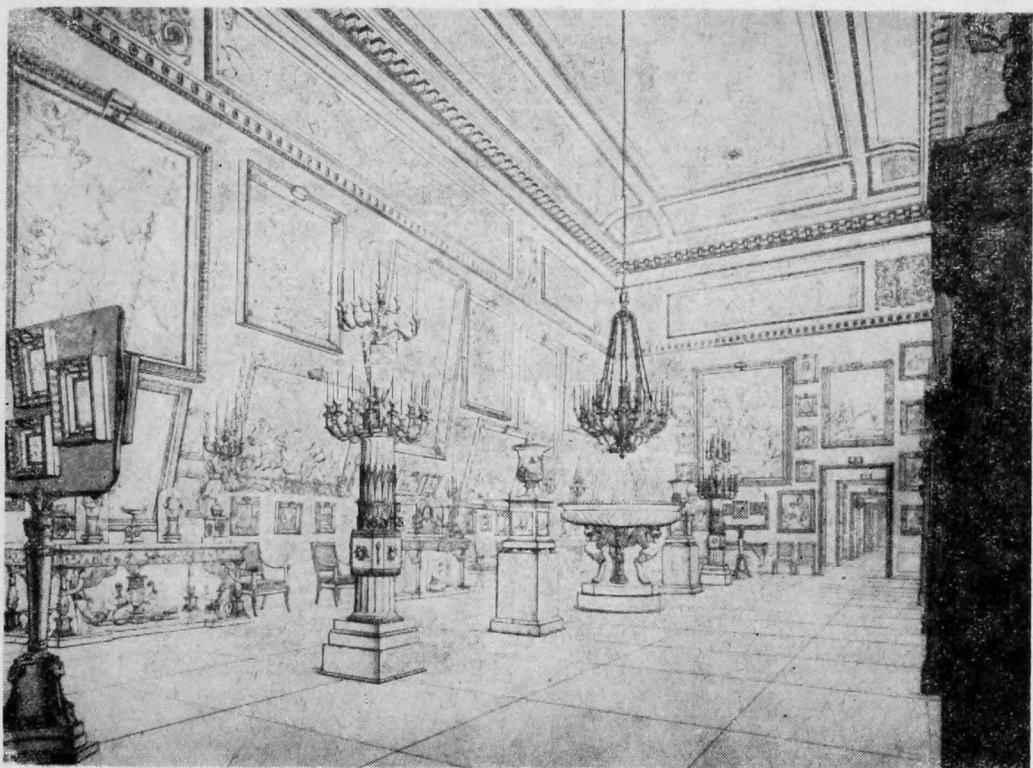
nale Caracci), sześciu Flamandów (Abraham Bloemaert, Joost van Winghen, Bartholomeus Spranger, Adam van Noort, Piotr Paweł Rubens i Antoni van Dyck) oraz dwóch Niemców (Albrecht Dürer i Lucas Cranach). Jednakże układ portretów nie jest chronologiczny, ale raczej typologiczny: na czole Rotundy, a więc na uprzywilejowanym miejscu, znajdują się — Apelles (największy z malarzy wszechczasów) w otoczeniu Rafaela Santi i Michała Anioła Buonarroti, a na ryzalitach, czyli także na eksponowanych miejscach portrety dwóch wielkich twórców północnoeuropejskich: Piotra Pawła Rubensa i Albrechta Dürera. Wyróżnionym został także portret Annibale Carracci — umieszczony na fasadzie Gabinetu.

Na uwagę zasługuje zarówno dobór nazwisk, jak i ich „wartościowanie”; znajdują się tutaj nazwiska (zwłaszcza wśród Włochów) rzadko spotykane w historiografii północnoeuropejskiej, np. Perino del Vaga czy Giorgio Vasari (zwłaszcza jeśli założyć, że ten ostatni występuje tutaj jako malarz!). Refleksje nasuwać musi także zestawienie obok siebie dwóch twórców tak różnych i to na najbardziej widocznym miejscu — Michała Anioła i Rafaela Santi. To ostatnie, a zwłaszcza obecność portretu Vasariego wskazywałoby, że wyboru tego dokonał Włoch, bądź ktoś czytany w dziele Vasariego *Żywoty najwybitniejszych artystów włoskich*, bądź też w dziele Joachima Sandrata *Teutsche Academie*. Oczywiście trudno stwierdzić, czy był to Francesco Algarotti (wątpliwości może budzić to, że wśród wybranych znalazł się tylko jeden Wenecjanin — Jacopo Tintoretto), czy też Matthias Oesterreich. Za tym ostatnim przemawiałaby obecność portretów Łukasza Cranacha i Albrechta Dürera, a więc malarzy, których dzieła były licznie reprezentowane w znanej mu dobrze Galerii Drezdeńskiej³⁶. Najtrudniej zrozumieć jest wybór artystów niderlandzkich, reprezentowanych przez licznych manierystów (Abrahama Bloemart, Joosta van Winghen, Bartłomieja Spragner, Jana van Noort) i tylko dwóch malarzy z epoki baroku (Piotr Paweł Rubens, Antoni van Dyck), w którym zabrakło miejsca dla Rembrandta van Rijn. Zastanawiać musi szczególnie pominięcie zupełnie malarzy francuskich (Poussina). Być może, że zaważyła tutaj antyfrancuska (w okresie wojny siedmioletniej) polityka dworu pruskiego.

Program fasady, odzwierciedlający niejako znany temat humanistyczny „*viris illustribus*”³⁷, był z racji swego postulatycznego charakteru znacznie „pełniejszy”, aniżeli zasób zaprezentowanych na ekspozycji obiektów; odzwierciedlał pełniej, aniżeli sama kolekcja, program uniwersalny twórców Galerii poczdamskiej. Na szczególną uwagę zasługuje po-

³⁶ Np. wg inwentarza Kunstkamery z r. 1657 było w zbiorach drezdeńskich aż 18 dzieł Cranacha; w r. 1687 włączono do zbiorów tryptyk Dürera z Wittembergii.

³⁷ Portrety artystów znajdujące się na fasadzie Galerii Sanssouci wzorowane były zapewne na sztychach z wydań Vasariego i Sandrarta.



19. J. Friedenreich, Widok jednej z sal Ermitażu, 1 poł. XIX w.

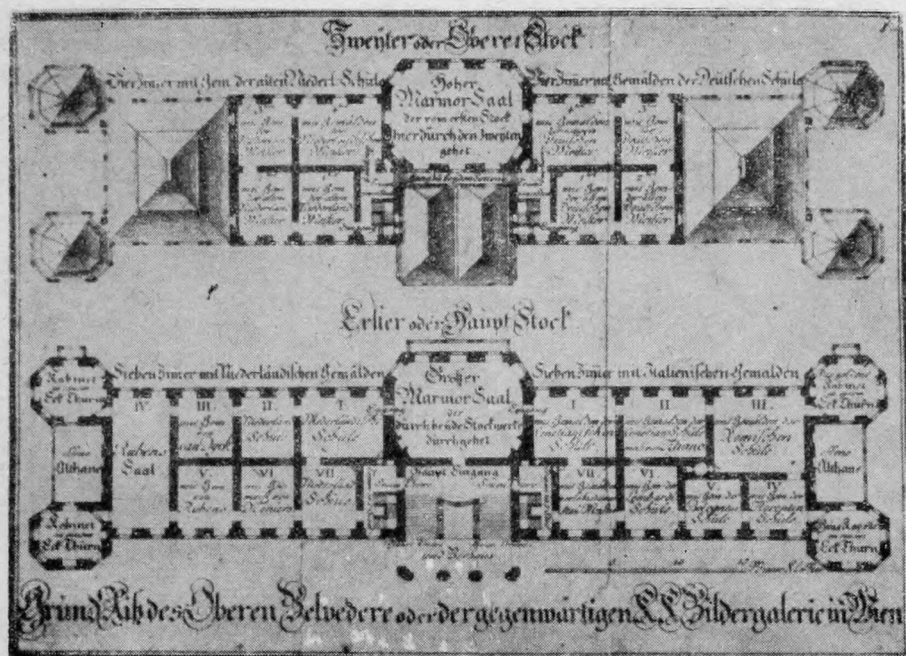
zycja, jaką zajmowali malarze niemieccy — Łukasz Cranach, Albrecht Dürer — ujęci w liczny zespół malarzy północnoeuropejskich (jednym z poważniejszych braków jest nieobecność Rembrandta). Powyższy obraz malarstwa europejskiego zgodny był z poglądami ówczesnych historyków sztuki.

Nieco inny charakter miała ekspozycja zbiorów rosyjskich: dominowała tutaj jeszcze barokowa malowniczość (il. 19). Wynikało to m.in. z żywiołowego rozwoju tych zbiorów, powiększających się bardzo szybko, o czym była już mowa, poprzez włączanie dużych kolekcji. Najbardziej wartościowy jej człon stanowiły obrazy mistrzów holenderskich, a wśród nich dzieła Rembrandta. Wydaje się, że zarówno jakość jak i ilość znajdujących się w Ermitażu malowideł — bo według katalogu z 1774 r. wystawiono aż 2080 obrazów — nie pozwoliła na bardziej racjonalną ich prezentację³⁸.

Odmierna sytuacja zaistniała w Wiedniu³⁹, gdzie rozwinięto zasady stworzone w Dreźnie i udoskonalone w Poczdamie (il. 20). Zorganizowana w latach osiemdziesiątych XVIII w. galeria malarstwa w pałacu Belwederskim przez bazylejskiego malarza i antykwarium Christiana von Me-

³⁸ Por.: W. I. Pilavskij i W. F. Levinson-Lessing, op. cit., s. 185—200.

³⁹ Por.: A. Stix, *Die Ausstellung der ebeden. kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im XVIII. Jahrhunderts*, Museion Mittheilungen, t. 3, 1922, s. 120 i n.



20. Plan Pałacu Belwederskiego w Wiedniu (wg Ch. v. Mechel)

chel, była rezultatem surowej selekcji ogromnego zbioru (eksponowano zaledwie $\frac{1}{3}$ zbiorów cesarskich: 1300 eksponatów, 508 autorów), samej zaś ekspozycji nadano konsekwentnie systematyczny układ. Dzięki zerwaniu z dekoracyjną zasadą układu kolekcji, powstała najbardziej nowoczesna i to nie tylko w Europie środkowej, galeria malarstwa europejskiego. W poszczególnych salach znajdowały się malowidła jednego artysty lub jednej szkoły. Celem zaś takiej prezentacji była obiektywna informacja o dziejach sztuki europejskiej: „układ malowideł w poszczególnych pokojach jak i w całym budynku jest tak pomyślany, aby dawał jak najwięcej informacji o historii sztuki...” — pisał von Mechel we wstępie do swego katalogu z 1783 r.⁴⁰ („c'est un dépôt de l'histoire visible de l'art...” — mówił autor wydania francuskiego).

Ta nowatorska prezentacja zbiorów wiedeńskich wywołała ożywioną dyskusję. Ale nawet złośliwy Niccolai pisał, że choć autor nie miał odpowiednich kwalifikacji dla realizacji swego ambitnego programu, to jednak sam pomysł był znakomity⁴¹.

Nie ulega zatem wątpliwości, że tutaj właśnie w muzeum wiedeńskim zrealizowany został najpełniej spośród cytowanych powyżej przykładów, postulat racjonalnie zbudowanej kolekcji malarstwa. W prezentacji tej brakowało oczywiście sztuki poprzedzającej wiek XV (sztuki przedklasycyzacyjnej), ale brak ten mieli uzupełnić dopiero twórcy Museum Universel w Paryżu dwadzieścia lat później. W muzeum wiedeńskim zastosowana

⁴⁰ Ch. v. Mechel, *Verzeichnis...*, s. XI; *Catalogue...*, s. XV.

⁴¹ Por.: A. Lhotsky, *Die Geschichte...*, s. 18 i n.

została chyba po raz pierwszy naukowa — i to nie tylko w pojęciu XVIII w. — koncepcja muzealnicza.

*

*

*

Kształtowanie się w XVIII w. nowoczesnych galerii można więc w największym skrócie określić jako rezultat rozpadu złożonych i archaicznych struktur muzealnych, jakimi były na półfantastyczne Kunstkamery dworskie. Tendencja do podziałów implikowała nową strukturę zbiorów — układ eksponatów w obrębie wydzielonych grup, w których związki miały charakter racjonalny. Układ ten objaśniał „historię” rozwoju danego gatunku. Osiemnastowieczna Galeria, w myśl postulatów oświeceniowych, miała ilustrować dzieje poszczególnych sztuk. Był to więc decydujący krok w kierunku powiązania muzeum z nauką, uczynienia z muzeum narzędzia nauki — historii sztuki.

Zygmunt Ważbiński

PRINCIPES DES PROGRAMMES DES GALERIES DE PEINTURE EN EUROPE CENTRALE AU XVIII^e S.

(Sommaire)

Au cours du XVIII^e s. une série de collections artistiques importantes furent créées en Europe centrale et orientale. La peinture y avait, traditionnellement, une place privilégiée. Pour arbitrer ces riches collections des bâtiments spéciaux furent construits: ceux-ci — comme leur nom l'indique — s'inspiraient des galeries des palais résidentiels, créées au XVI^e et développées au XVII^e s. Au XVIII^e s. les galeries parvinrent cependant à se détacher des palais quoiqu'elles étaient toujours situées dans leur proximité. Elles continuèrent à remplir leur fonction de salon représentatif. Cette fonction déterminait la décoration du salon ou, plus précisément, la présentation des collections artistiques.

Mais c'est au XVIII^e s. justement qu'apparurent les tendances nouvelles (Louvre) qui devaient, en résultat, conduire (à la fin de ce siècle et au début du suivant) à la formation du musée moderne: on effectua une sélection des objets exposés et un nouveau partage suivant non des critères esthétiques (décoration de la résidence) mais scientifiques (conformes aux conceptions contemporaines de l'histoire de l'art). Les galeries devaient non seulement apprendre aux visiteurs comment créer des oeuvres (en fournissant des modèles), mais surtout informer sur le développement de l'art (histoire). C'est pour cette raison que les galeries devinrent très vite des annexes d'écoles artistiques, et d'instituts de recherches ensuite.

Les rois de Pologne et les électeurs de Saxe jouèrent ici un rôle de pionniers en créant à Dresde une imposante galerie d'art d'un type nouveau. Celle-ci devint de fait un modèle pour toute une série d'initiatives semblables en Europe centrale et orientale: pour les Hohenzollern à Potsdam (construction conservée, collection

en partie), pour Stanislas Auguste Poniatowski, dernier des rois électifs de Pologne, à Varsovie (bâtiment du musée non réalisé, collection éparpillée), et pour les Romanov à Pétersbourg (collection et bâtiment partiellement conservés). L'évènement le plus important dans l'histoire de l'évolution des galeries d'art en Europe centrale (et en Europe en général avant l'ouverture du Musée Napoléon) fut, sans doute, l'inauguration, en 1783, dans le palais du Belvédère, d'une galerie où les Habsbourg mirent à la disposition du public leurs riches collections, présentées selon de nouveaux critères scientifiques d'exposition.

Ce nouveau genre de musée d'art était le reflet des ambitions culturelles et politiques croissantes des Etats de l'Europe centrale et orientale.