



**MALARSTWO  
FLAMANDZKIE  
XVII WIEKU**

# MUZEUM OKRĘGOWE w BIAŁYMSTOKU

## MALARSTWO FLAMANDZKIE XVII WIEKU

ze zbiorów Muzeum Narodowego  
w Warszawie



75: 661-4: 068

**BIAŁYSTOK 1980**

Udostępniona obecnie przez Muzeum Okręgowe w Białymstoku wystawa „Malarstwo flamandzkie XVII w.” jest wyrazem chęci kolejnego przybliżenia mieszkańcom Białostocczyzny dorobku sztuki europejskiej.

Poprzednio, wiosną 1978 r. Muzeum nasze miało zaszczyt goszczenia dzieł malarstwa weneckiego z XVII—XVIII w., osiągając znaczne zainteresowanie zwiedzających. Jak wówczas tak i obecnie wystawa prezentuje obrazy pochodzące za zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, które od lat nie szczędzi pomocy w różnego rodzaju potrzebach ekspozycyjnych białostockiego Muzeum i prowadzonej popularyzacji sztuki. Także i ta wystawa doszła do skutku dzięki życzliwości dyrekcji i pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie.

Słowa podziękowania kieruję pod adresem Panów Profesorów: dra Stanisława Lorentza, dyrektora Muzeum Narodowego, dra Jana Białostockiego kuratora Działu Malarstwa Zachodnioeuropejskiego oraz Pana Doktora Andrzeja Rottermunda, wicedyrektora tegoż Muzeum.

Dr Jan Jaskanis  
Dyrektor Muzeum Okręgowego  
w Białymstoku

## MALARSTWO FLAMANDZKIE SIEDEMNASTEGO WIEKU

Wystawą niniejszą pragniemy przybliżyć publiczności obraz bogatego malarstwa flamandzkiego z okresu jego najbujniejszego rozkwitu w XVII w. Reprezentatywny wybór dzieł dokonany z zasobów Muzeum Narodowego w Warszawie ukazać ma główne kierunki malarstwa jakie rozwinęły się na przestrzeni dziesięcioleci i osiągnęły taką świetność w okresie baroku, zwanego też „Złotym Wiekiem” malarstwa flamandzkiego.

Tematyka religijna i mitologiczna, czyli tzw. w siedemnastowiecznej teorii sztuki — Historia, uważana za najwyższy i najcenniejszy rodzaj sztuki reprezentowała wraz z portretem nurt oficjalny malarstwa. Dużo niższą rangę posiadały tzw. „mniejsze rodzaje”, czyli specjalistyczne gatunki malarstwa takie jak krajobraz, scena rodzajowa, tematyka animalistyczna czy martwa natura. W jednych jak i w drugich odnajdujemy jednakowoż na równi wspólne cechy charakterystyczne barokowego malarstwa flamandzkiego — realizm, zmysłowość, żywiołową radość życia, a w traktowaniu formy — dynamiczną, pełną swobody kompozycję, bogatą, nasyconą gamę barw i brawurową fakturę malarską.

W wieku XVII w malarstwie flamandzkim dochodzi do najpełniejszego spójenia tendencji italianizujących obecnych od dawna w sztuce niderlandzkiej, z nurtami rodzimymi. Idealistyczne włoskie dążenie do pełni i harmonii, heroiczny repertuar monumentalnej sztuki, stykają się z tradycjami niderlandzkimi ugruntowanymi w XVI wieku przez malarstwo wielkiego Pietera Brueghla — intuicyjnym, kolorystycznym traktowaniem materii malarskiej, bezpośrednim przeżyciem natury, zainteresowaniami tematycznymi skupionymi na przyrodzie, człowieku i moralnych aspektach jego życia.

Tak wspaniały rozkwit malarstwa w Południowych Niderlandach w XVII wieku zdaje się pozostawać w sprzeczności z klasyczną zasadą „Inter arma silent musae”.

Długi okres niepokojów i stanu wojny trwał tam do rozejmu w 1609 r. a nawet dłużej. Holendrzy, wyzwoliwszy się spod władzy hiszpańskiej, stworzyli niezależną Republikę Zjednoczonych Prowincji Niderlandów (1588) i od początku pręźnie rozwijając się przeprowadzili blokadę Skaldy, co po uprzednim zdobyciu i złupieniu Antwerpii przez Hiszpanów (1585) zadecydowało ostatecznie o upadku tego miasta. Międzynarodowy handel morski, który do tej pory koncentrował się w tym porcie nad Skaldą i uczynił zeń miasto kwitnące, pełne bogactwa i przepychu, teraz zamarł. Banki i giełdy zamykano a przemysł podupadł. Prowincje belgijskie zniewolone przez Hiszpanię wegetowały pod rządami wciąż nowych namieszników, nękane licznymi wojnami. Traktatem w Utrechcie z 1713 r. Południowe Niderlandy przeszły następnie pod władzę Habsburgów austriackich. Do rozbitcia niegdys jednolitego organizmu Niderlandów przyczyniły się, obok politycznych i gospodarczych, również uwarunkowania społeczne i religijne — na Północy emancypacja socjalna, która doprowadziła do pierwszej w świecie rewolucji burżuazyjnej (1566) ściśle łączyła się z szerzącą się i wreszcie zwycięską reformacją; Południe zaś pozostało wierne katolicyzmowi i hiszpańskim Habsburgom.

W tak niespokojnych czasach, skąd więc ten bujny obraz sztuk plastycznych, cała plejada malarzy o bogatych i zróżnicowanych warsztatach pracy? Po części dawne Niderlandy Południowe wykorzystywały kapitał zgromadzony w poprzednim okresie wielkiej prosperity. Przede wszystkim zaś trwały jeszcze i były nadal rozwijane w XVII w. tradycje dobrej, starannej pracy i system długoletniego i dogłębnego kształcenia młodocianych uczniów przy mistrzu w pracowniach malarskich, przekazywane z pokolenia na pokolenie począwszy od epoki braci van Eycków.

Jeszcze jedno zjawisko pozwala wyjaśnić tę ogromną produkcję malarską. — rosnąca ilość zamówień. Początkowo pochodziły one od władz kościelnych pragnących zrekonstruować i skompletować na nowo dekorację wielu wnętrz kościelnych, które tak bardzo ucierpiały podczas ruchów ikonoklastycznych w drugiej połowie poprze-



Pieter van Bloemen — Scena obozowa, kat. nr 1

Joos van Gessbeck — Łapawa wscelina w todzimie chłopskiej, kat. nr 6



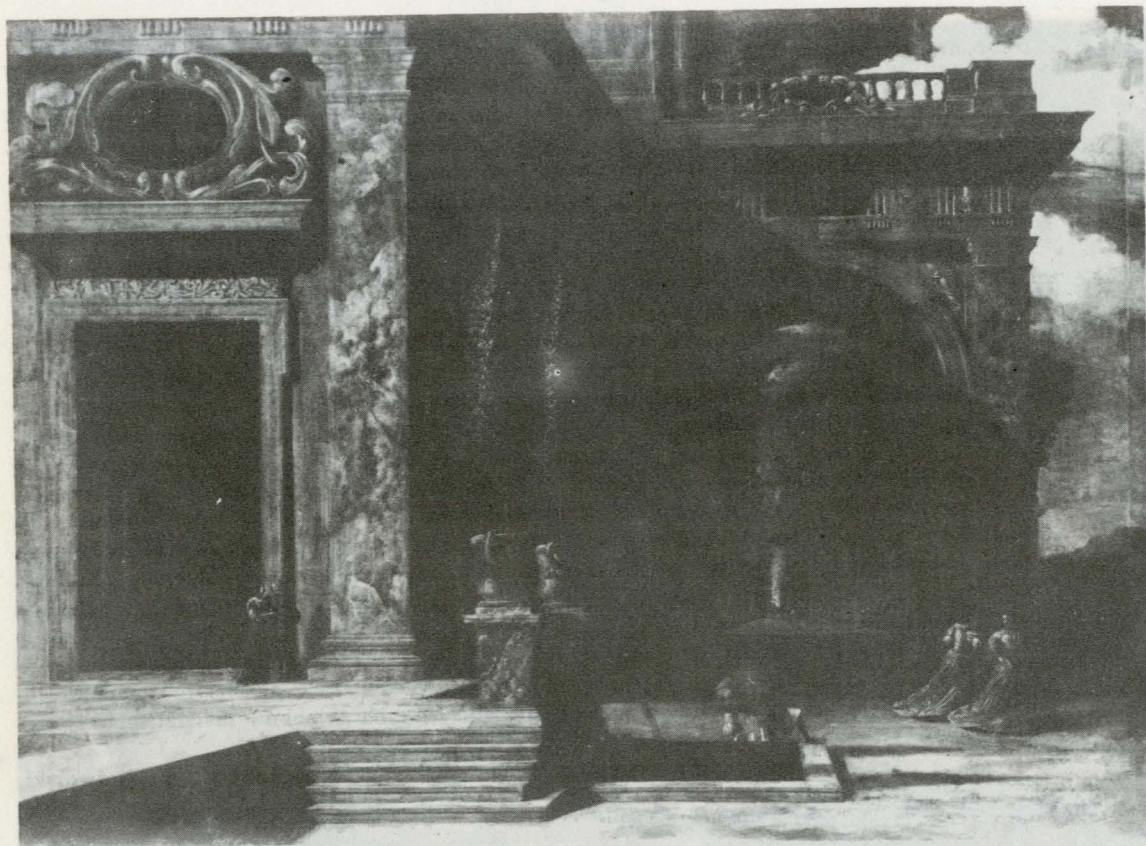
Joos van Graesbeck — Zabawa weselna w rodzinie chłopskiej, kat. nr 6

dniego stulecia. Sytuacja taka stworzyła dobre warunki dla rozwoju malarstwa monumentalnego w początkach XVII w. Mecenas i kolekcjonerzy oferowali jeszcze rozleglejszy rynek zbytu. Pośród mecenasów wymienić należy przede wszystkim arcyksiążąt i namiestników, którzy mieli swój dwór w Brukseli, dygnitarzy i wojskowych tam rezydujących, następnie króla Hiszpanii, dwór francuski, angielski i arystokrację. Zamawiali oni we Flandrii malarstwo różnego rodzaju: sceny z polowania do dekoracji pałaców i rezydencji wiejskich, projekty tapiserii, malarstwo historyczne i mitologiczne jak również małe obrazy do gabinetów zbieraczy. Mieszczanstwo do tej pory niewiele zajmowało się kolekcjonerstwem. Dopiero w XVII w. mnożą się „gabinety amatorów”, zwłaszcza w Antwerpii, gdzie bogaci kupcy operując zgromadzonym kapitałem, z pewnej chęci lokaty czy nawet ewentualnej spekulacji, lecz głównie w celach poznawczych i dla delectacji oka, zaczynają gromadzić obrazy i inne przedmioty sztuki oraz curiosa. Zachowało się wiele obrazów przedstawiających wnętrza takich gabinetów i galerii czy to autentycznych czy też fikcyjnych (kat. nr 39). Ukazują one w miniaturowej skali liczne obrazy uznawane wówczas za arcydzieła. Najważniejszy z tej serii jest obraz Willema van Haecht przedstawiający autentyczną kolekcję Cornelisa van der Geesta. Frans Francken II specjalizował się w tym gatunku malarskim, a nieco później Dawid Teniers II w wielu obrazach przedstawiał różne aspekty kolekcji ówczesnego namiestnika w Brukseli, arcyksięcia Leopolda — Wilhelma. Archiwa miejskie w Antwerpii ukazują w inwentarzach spadkowych rozmiary pewnych kolekcji tego typu.

Również handel dziełami sztuki rozwinął się na szeroką skalę, zdobywając rynki zbytu nawet w odległej hiszpańskiej Ameryce. Stał się poza tym dodatkowym czynnikiem przyspieszającym rozwój specjalistycznych gatunków malarstwa, co sprzyjało masowej produkcji sztuki,

Tak więc tradycyjny system kształcenia artystów, mecenat kościelny i dworski,





Willem van Ehrenberg — Architektura fantastyczna, kat. nr 8

Joos van Craesbeck — Zabawa weselna w rodzinie chłopskiej, kat. nr 6



Frans Francken II (według) — Taniec wokół złotego cielca, kat. nr 10

rozwijające się kolekcjonerstwo wśród patrycjatu i bogatszego mieszczaństwa oraz rozległy handel i eksport dzieł sztuki zadecydowały, mimo niesprzyjającej aury politycznej, o bujnym rozkwicie sztuki w Południowych Niderlandach w XVII w. Przyjrzyjmy się temu procesowi od momentu pojawienia się na konstelacji malarstwa flamandzkiego wielkiej gwiazdy Rubensa (1577—1640). To on wprowadził doń dynamiczny i malowniczy barok.

Rubens to wizjoner. Sztuka jego emanuje siłą witalną, radością życia i tworzenia. Potencjał energii jakim Rubens obdarza swe postacie uwidacznia się w ekspresji ruchu. Ogromna liczba dzieł Rubensa przepojona jest tym poruszeniem, którego przyczyną i motorem jest albo siła nadprzyrodzona postaci boskich i świętych, albo namiętności, albo walka i cierpienie czy wreszcie ludowa radość zabawy. Przy tym, zgodnie z założeniami baroku, ten dynamiczny ruch, wspaniała gestykulacja postaci oraz efekty barwy przepojonej światłem podporządkowane są zawsze zasadom kompozycyjnej harmonii.

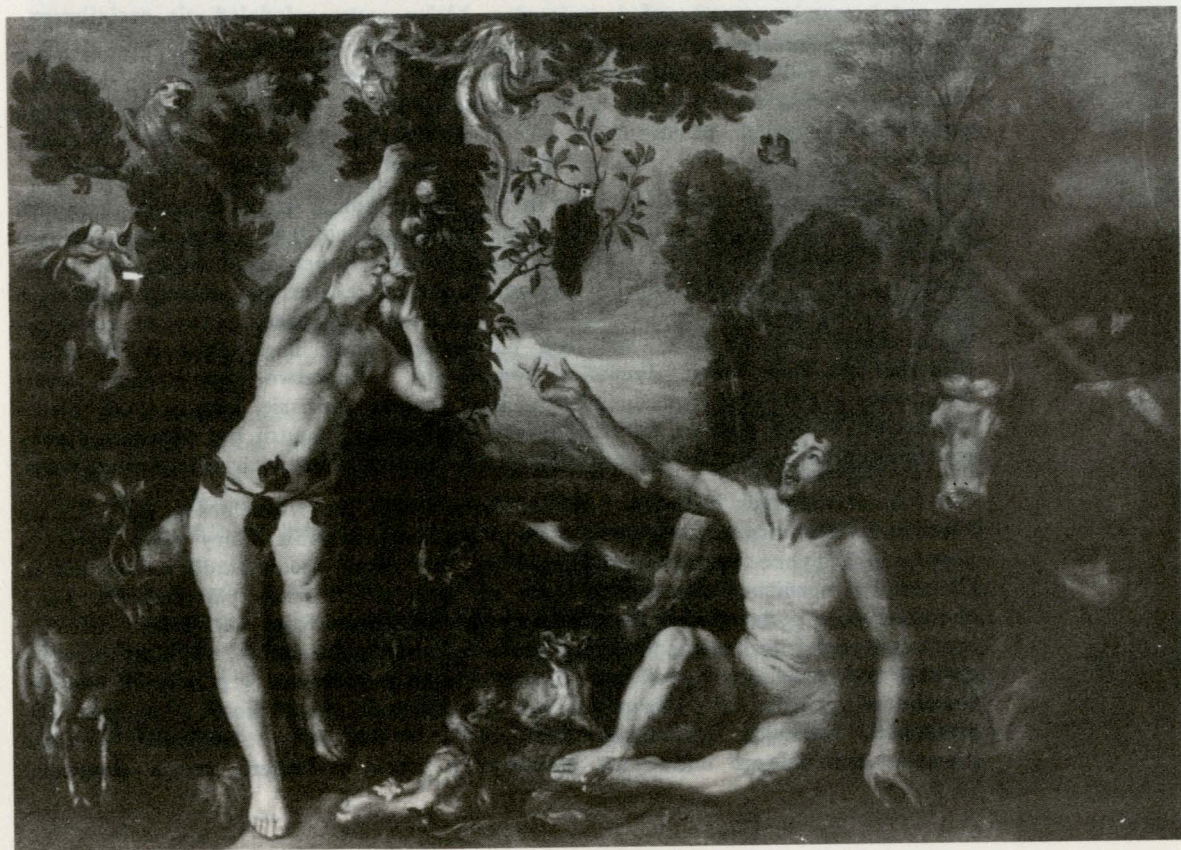
Zwłaszcza przedstawienia religijne Rubensa cechuje sugestywne, często dramatyczne ujęcie i towarzyszące bujnej formie bogactwo treści. Taki typ przedstawienia religijnego rozwinął się po Soborze Trydenckim, który w swym programie kontrreformacyjnym ściśle zdefiniował cele zaangażowanej religijnej sztuki. W twórczości Rubensa ten typ przedstawienia osiągnął swą szczytową formę stając się ideałem i punktem odniesienia dla wielu twórców współczesnych mistrzowi i późniejszych.

Zasięg sztuki Rubensa był ogromny — znała ją ówczesna Europa. Rubens wykonywał malowidła niemal dla wszystkich wielkich władców swej epoki. Pracował dla królów hiszpańskich, dla Marii Medici w Paryżu i Karola I w Londynie. Wykonywał albo pojedyncze obrazy albo całe reprezentacyjne cykle malowideł. Najbardziej znanym cyklem historyczno-alegorycznym są malowidła wykonane na zamówienie Marii Medici, żony Henryka IV do Pałacu Luksemburskiego (obecnie w Luwrze).

Przedstawiają one doniosłe wydarzenia i sceny z życia Marii Medici i jej królewskiego małżonka. W cyklu Luksemburskim Rubens stworzył nowy, barokowy typ apoteozy władców — wydarzenia i osoby ściśle historyczne łączy z alegorią i personifikacjami pojęć abstrakcyjnych, protagonistów wznosi na wyżyny olimpijskie, ponad — ziemskie, pochwałę ich zasług, roli i wielkości głosząc w bogatym programie symbolicznym.

Rubens zaproponował też nowy ideał piękna kobiecego o bujnych kształtach wyrażających barokową radość życia pełną zmysłowej obfitości. Ideał ten niejednokrotnie w ciągu wieków bywał krytykowany. Postacie Rubensa jednak nie są postaciami z życia — stanowią one interpretację natury. I jeśli artysta niekiedy przekracza granice natury to po to, by uzyskać obraz o większej ekspresji, a na to zezwalają prawa sztuki. Dodając do tej ekspresji porywający blask bogatych barw w sztuce Rubensa, harmonię ruchu, dynamikę kompozycji, i bogactwo wewnętrznych treści świadczące o głębokiej erudycji mistrza, jego geniusz jawi się jako wartość niezaprzeczalna. Wpływ jego na całe środowisko artystyczne Flandrii był ogromny, a echa jego sztuki brzmią nawet w rejonach odległych dystansem geograficznym i upływem czasu.

Anton van Dyck był obok Rubensa drugą wielką indywidualnością malarską we Flandrii XVII w. Stworzył on własny, nowy styl portretowania, który przez ogromną popularność szybko zyskał międzynarodowy czy raczej ponadnarodowy charakter. Chociaż był uczniem Rubensa, van Dyck nie przejął krzepkiej plastyczności, która charakteryzuje portrety Rubensa. Rubensowskie okrągłości form van Dyck redukuje szerokimi pociągnięciami pędzla. Jako osobowość bardzo wrażliwa, szybko wyczuwa charakterystyczne rysy swych modeli, przekazując je następnie w portretach bardziej wyrafinowanych, bardziej intymnych niż rubensowskie. Malarskość w miejsce plastyczności, finezyjny modelunek konturów i wyważony gest, wspaniała technika niemalże materialnego oddawania płaszczyzny tkanin i draperii, często stosowany



Jacob Jordaens — Adam i Ewa, kat. nr 16

Jacob Jordaens  
— Studium głowy  
Abrahama Grapheusa,  
kat. nr 17



efekt ciemnych oczu wydobytych z jasnych karnacji, to cechy charakterystyczne sztuki van Dycka, które czynią z jego portretów preciosa sztuki dekoracyjnej.

Nie możemy niestety pokazać na naszej wystawie żadnego oryginalnego dzieła van Dycka — obraz warsztatowy przedstawiający szkic głowy Św. Jana Ewangelisty (kat. nr 7) sygnalizuje zaledwie ten wrażliwy, malarski styl. Portret natomiast, którego tradycja na terenie Niderlandów sięga wstecz do czasów Jana van Eycka i Rogera van der Weyden, reprezentowany jest na obecnej wystawie przez dzieła kilku mniej wybitnych artystów. — G. Coquesa, J. Suttermansa i C. de Vosa, ukazując niemniej jednak charakterystyczne rysy flamandzkiej szkoły portretowania.

Trzecim filarem Złotego Wieku malarstwa flamandzkiego był Jacob Jordaens. Podczas gdy Rubens posiadał wielką moc wizjonerską, van Dyck wrażliwość i wyrafinowanie techniki malarskiej, Jordaensa charakteryzuje spojrzenie najbardziej mieszczańskie, nie w sensie pejoratywnym tego określenia, lecz w widzeniu przedmiotu sztuki bliskim, konkretnym, bezpośrednim. Jordaens lekceważąc wszelką transcendentność, tak bardzo eksponowaną u Rubensa, sprowadza postacie boskie na ziemię, do rejonów dobrze mu i nam znanych, rzeczywistość i alegorię ukazuje na tej samej płaszczyźnie, ale jest to zawsze płaszczyzna ziemską jeśli nie „przyziemna”. Pasja realistyczna Jordaensa uwidacznia się w krzepkim modelowaniu ciała, w dążeniu do stworzenia wrażenia trójwymiarowości wszystkiego co umieszczone jest w dolnej partii obrazu. Punkt widzenia znajduje się często na wysokości stóp ukazywanych postaci (kat. nr 18), oglądamy realistycznie kształtowane pięty, a typy ludzkie, nawet gdy prezentują mieszkańców Arkadii, przejęte są z najbliższego otoczenia artysty bez najmniejszej idealizacji. Jordaens przemawia językiem form dosadnych i szczerych, tematy zaczerpnięte z mitologii stają się u niego po prostu scenami rodzajowymi z życia ludzi jakich znał (np. często spotykany w jego twórczości temat „Satyr u wieśniaków” — wątek wywodzący się z bajki Ezopa, w jego interpretacji ukazuje po



18 Jacob Jordaens — Młody Bachus, kat. nr 18





Gerard de Lairese(?) — Wenus i Adonis, kat. nr 19

prostu gościa z innego środowiska w rodzinie chłopskiej z realistycznie kształtowanymi detalami), Zamiłowanie Jordaensa do zabaw ludowych, festynów, do ukazywania zmysłowej wręcz niekiedy trywialnej radości, odzwierciedla się w ilustrowaniu powiedzonek, maksym i przysłów, wę flamandzkim ludowym temacie „Król opojów”, który interpretował w wielu wersjach i na wielu poziomach rubasznego humoru. Tłoczna kompozycja, głośny i syty śmiech stają się ważnym środkiem sugerowania rabelajowskiego ukontentowania i szczęścia. I znów rzeczywistość i alegoria idą w parze, jak również przestrzeny iluzjonizm pierwszego planu z dekoracyjną, płaską fakturą tła.

Obrazy Jordaensa przedstawione na niniejszej wystawie (kat. nr 16, 17, 18), reprezentują stosunkowo dobrze jego plastyczny, krzepki styl.

W XVII w. ostatecznie zdefiniowały się specjalistyczne gatunki malarstwa takie jak pejzaż, scena rodzajowa i martwa. Oto jak przedstawiał się ich rozwój we Flandrii: Malarstwo krajobrazowe zainicjowane zostało już w wieku poprzednim, w panoramicznych, rozległych wizjach alpejskiej inspiracji, w malarstwie Pietera Brueghla St. Nie był to bynajmniej pejzaż realistyczny i długo jeszcze taki nie będzie. Malarstwo plenerowe, starając się uchwycić rzeczywisty wycinek przyrody i aktualny aspekt oświetlenia, barwy i nastroju, zaistnieje dopiero w XIX w. Na razie malarze obserwując przyrodę realnie istniejącą czerpali z niej takie elementy, które wywierały na nich największe wrażenie, by skompletować je w jeden pejzaż, w wizję fantastyczną, ukazującą szerokie i dalekie perspektywy, jakby tęsknotę do ogarnięcia całego świata. Taki typ „idealnego, komponowanego” pejzażu, stworzył na początku XVII w. Gillis van Coninxloo, nadając mu formę intymnych, leśnych widoków wywodzących się z weneckich wzorów. Pejzaże takie kształtowane były przeważnie według ustalonego schematu. Z jednego boku lub po obu stronach kompozycji spiętrzone były formy — czy to drzewa, czy wysokie wzgórza, czy elementy budowli, tzw. repoussoiry, ujmujące kompozycję w silne ramy. Pośrodku lub nieco z boku otwierał się jakby

tunel z rozległym, panoramicznym prześwitem sięgającym daleko w głąb obrazu. Ten typ krajobrazu spopularyzowany został w kolonii malarskiej, jaką van Coninxloo założył we Frankenthalu w Południowych Niemczech i miał ogromny zasięg oddziaływania. Inspiracje wywodzące się z tego typu krajobrazu manierystycznego obecnie są w obrazie P. Stevensa, zw. Stephani na obecnej wystawie (kat. nr 27).

Fantastyczne, panoramiczne pejzaże malował w owym czasie jeszcze inny malarz flamandzki — Joos de Momper (kat. nr 21), który po podróży przez Alpy, zainspirowany potęgą gór i tamtejszej przyrody, transponował ich elementy w całej swej twórczości. Również Jan Brueghel zw. Aksamitnym, syn Pietera Brueghla St. malował pejzaże. Często oparte były one na tym samym schemacie krajobrazu komponowanego, lecz różniły się od innych współczesnych przedstawień tego typu jeszcze staromodnym, manierystycznym upodobaniem szczegółów, dekoracyjnym wypełnianiem powierzchni obrazu. Różnobarwne zwierzęta i ptaki w lasach, kobierce kwiatów i krzewów, muszle i ryby w strumieniach malowane w sposób wykwintny i drobiazgowy uatrakcyjniały jego obrazy i nadawały im cechy przedmiotów zbytku bardziej poszukiwanych przez kolekcjonerów. Pejzaże jego charakteryzuje jeszcze jeden rys o dawnej genezie niderlandzkiej — są one przeważnie rozczłonkowane na strefy horyzontalne pierwszego, drugiego i trzeciego planu, zróżnicowane kolorystycznie. Plan pierwszy bywa przeważnie zacieniony, w ogólnej tonacji brązów, a poprzez zielony drugi plan i niebieski trzeci ściąga się zalana słońcem panorama.

Dwa pejzaże na naszej wystawie (kat. nr 4 i 37) wywodzą się z tej tradycji — przy zachowaniu dawnych zasad kompozycyjnych malowane są drobiazgowymi pociągnięciami pędzla, w efekcie tworząc kunsztowną, jakby inkrustowaną powierzchnię malarską. Krajobrazy te, ze względu na stosunkowo późny czas powstania (koniec XVII w.) uznać należy niestety za wtórne.

Malarstwo krajobrazowe we Flandrii XVII w. charakteryzuje spojenie sztucznie



David Rijckaert III — Scena w szynku, kat. nr 24



Nieokreślony malarz flamandzki — Scena w porcie rybackim, kat. nr 37

narzuconej kompozycji z realistyczną obserwacją i oddaniem szczegółów. W miarę upływu czasu realistyczne tendencje stają się coraz silniejsze. W pejzażach Rubensa widzimy niekiedy już niemal realistyczne, bardziej kameralne wycinki przyrody. Panorama — oglądana nie z fantastycznych szczytów nieistniejących gór, lecz z bardziej ziemskiego punktu widzenia, przedstawia dobrze znane malarzowi i odbiorcom równiny flamandzkie, bez ozdobników fantastycznie piętrzącej się architektury.

Innym gatunkiem malarstwa, który i tym razem zapoczątkowany przez genialnego Pietera Brueghla St., w wieku XVII doszedł już do swej w pełni rozwiniętej formy, jest scena rodzajowa, czyli przedstawienie z życia codziennego w prawie realistycznym ujęciu (niemal w całym malarstwie rodzajowym obecne są w warstwie znaczeniowej podteksty alegoryczne, moralizatorskie lub powiązania z emblematyką). Gatunek ten na szerszą skalę uprawiany był w Holandii, gdzie zyskał zresztą nieco inny aspekt, ale i we Flandrii był popularny, a dwaj jego przedstawiciele osiągnęli prawdziwe mistrzostwo w tym „małym rodzaju”. Adriaen Brouwer w swej krótkiej twórczości wskrzesił brueghlowski naturalizm, wolny natomiast już od zależności manierystycznych schematów kompozycyjnych. W jego obrazach niejako brak kompozycji w sensie konstruowania powierzchni obrazu, postacie zwykle tłoczą się w grupie, która bywa zrównoważona i zaakcentowana płaszczyzną ściany w tle lub elementami prostej a mistrzowskiej martwej natury na pierwszym planie. Żywiółowe i grube pociągnięcia pędzla, przeważnie dramatyczne napięcie jakiegokolwiek rodzaju — czy to pijacka kłótnia czy namiętna gra w karty czy ożywienie chłopskiej zabawy, oraz intensywne, świetliste kolory są cechami typowymi dla sztuki Brouwera jak też dla sztuki flamandzkiej XVII w. w ogóle.

David Teniers malował również chłopskie sceny w typie Brouwera, lecz jego kompozycje charakteryzują się większym dystansem i godnością w ujęciu. Zamiłowanie do gwałtowności nie leżało w jego naturze a i talent posiadał skromniejszy,

nigdy więc nie osiągnął brouwerowskiej ekspresji i koncentracji kompozycji. Stopniowo jego chłpskie sceny przeradzają się w elegantsze sceny z życia miészczan, a nawet jego żołnierze i chłopci nigdy nie zachowują się w sposób tak hałaśliwy i żywiołowy jak pijacy i palacze Brouwera. W swym dążeniu do osiągnięcia efektów finezji i subtelności zarówno w kolorze jak i w gęście zbliża się Teniers do sztuki holenderskiej.

Obrazy J. v. Cracsbecka i D. III Rijckaerta ukazane w ekspozycji (kat. nr 6 i 24) pozostają w bliskim kręgu brouwerowskich przedstawień chłpskich, ich statyczne jednak kompozycje nie posiadają ekspresji i malarskości niektórych dzieł Brouwera.

Kolejnym ze specjalistycznych rodzajów malarstwa, ukształtowanych w swej pełnej formie w XVII w. jest martwa natura. Jest to określenie późniejsze, wręcz nowoczesne, w dawnych inwentarzach tego rodzaju przedstawienia określane były w zależności od poszczególnych typów jako „Vanitas” (kompozycje mające na celu ukazywać marność życia doczesnego poprzez przedmioty ulegające szybkiemu zniszczeniu i przemijaniu), „Kuchnia”, „Kwiaty”, „Owoce” czy „Śniadanie”. Malarstwo flamandzkie XVII w. wykształtowało dodatkowo jeszcze jeden typ podobnego dekoracyjnego rodzaju — przedstawienia zwierząt i sceny myśliwskie. Najważniejszymi malarzami martwych natur oraz scen myśliwskich w XVII — wiecznej Flandrii byli Frans Synders, Jan Fyt i Paul de Vos. (kat. nr 11 i 30). Charakterystyczne w ich twórczości jest mistrzostwo w oddawaniu bujnych form natury, barokowa dekoracyjność płynnych linii i plastycznych elementów — zachwyty nad przyrodą, która obdarza, cieszy oko i żywi. W przedstawieniach walczących zwierząt zaś główną rolę odgrywa dynamika kompozycji oraz ekspresja ruchu i kolorystyki.

Przedstawienia bukietów kwiatów w wazonach zapoczątkował Jan Brueghel Aksamitny, który i w tym gatunku objawił swe zamiłowanie do piękna szczegółu, do kunsztownej materii malarskiej. Podobnie jak jego pejzaże, przedstawienia kwiatów

łączą elementy dekoracyjnego manieryzmu z realistyczną obserwacją przyrody.

Nieco później najważniejszym przedstawicielem tego rodzaju malarstwa był Daniel Seghers, malarz — jezuita. Malował bogate girlandy kwiatów, które otaczają iluzjonistycznie przedstawiony rzeźbiony kartusz, relief czy rzeźbione popiersie (kat. nr 26). Partia centralna zwykle ukazywała temat religijny i niekiedy bywała malowana przez kogoś innego. Kompozycje Seghersa są bardzo wyrafinowane, kwiaty bywają ułożone w skomplikowane wiązanki, których charakter koresponduje z przedstawieniami sceny centralnej, np. scenom Pasji towarzyszą suche ostry i róże, formy ostre i ciemniejsze kolory.

Tematyka batalistyczna (kat. nr 3 i 20) również stanowiła bogaty pretekst dokształtowania dzieł malarskich pełnych malowniczości i dynamiki.

To zresztą właśnie ten specyficzny styl, bujny, barwny i dynamiczny wytworzeniu rzeczywistości plastycznej pełnej ruchu, życia, zmysłowej namacalności i sugestywności, obecny we wszystkich gatunkach malarstwa decyduje o odrębności sztuki flamandzkiej XVII w. To on porównywalnie współczesnego widza zmuszając go zawsze do świeżej i entuzjastycznej percepcji tego malarstwa w jego pełnej i szczytowej formie, malarstwa, które spaja w sobie wartości kompozycji, barokowego bogactwa form i treści.



Opracowanie tekstu:

**Hanna Benesz**

Zdjęcia:

**Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie**

Opracowanie graficzne

**Jerzy Lengiewicz**

Wydawca:

**Muzeum Okręgowe w Białymstoku**

**MALARSTWO FLAMANDZKIE XVII WIEKU**

**KATALOG**

WYSTAWA MIĘDZYNARODOWA  
WARSZAWA 1955

KATALOG

WDE B-stok zam. 105/80 500 egz. 1-3

**BLOEMEN Pieter van (1657—1720)** Malarz scen rodzajowych, batalistycznych i zwierzęcych o charakterze italianizującym.

1. Scena obozowa, pł. 39,8x55,6, nr inw. 131596 Poch.: Galeria Stanisława Augusta, z Galerii w Łazienkach. Bibl.: S. Iskierski, Katalog galerii obrazów pałacu w Łazienkach w Warszawie, 1931, nr 12 — T. Mańkowski, Galeria Stanisława Augusta, Lwów 1932, nr 1832 — Malarstwo Europejskie, Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, 1967, nr 103. Obraz pokrewny kompozycjom Philipsa Wouwermana, traktowany jednak bardziej malarsko, szerokimi pociągnięciami pędzla typowymi dla Bloemena.

**BOUTTATS Johann Baptiste (XVII/XVIII w.)** Malarz zwierząt i ptaków.

2. Jastrzęb i gęsi, pł. 106x138, sygn. J. Bouttats F. n. inw. 187004 Poch.: dawniej w Państwowych Zbiorach Sztuki; pozyskany w 1946 r. Bibl.: Malarstwa Europejskie nr 143.

Obraz w typie wcześniejszych przedstawień Melchiora de Hondecoetera, na którym malarz się wzorował.

**BREDAEL Jan Pieter (1683—1735)** Mało znany batalista i pejzażysta; działał w Antwerpii, Pradze i Wiedniu.

3. Bitwa Turków z Austriakami, pł. 97x129, sygn. P. v Breda Fc, nr inw. 46850 Poch.: zakupiony z rąk prywatnych w 1925 r. niepublikowany

**BRUEGHEL Jan, naśladowca (1568—1625)** Syn Pietera Bruegla Sr., malował głównie pejzaże i kwiaty.

4. W porcie rybackim, deska, 32,5x47, nr inw. 421 Poch.: z Galerii P. Fiorentiniego; w zb. MNW od 1879 r. niepublikowany Obraz późny, wzorujący się na drobnozgowej, kunsztownej technice manierystycznego malarstwa pejzażowego reprezentowanego głównie przez Jana Bruegla.

**COQUES Gonzales (1614—1684)** Popularny portrecista antwepski.

5. Portret mężczyzny z lutnią, deska, 38,5x43,5, nr inw. 186530 Poch.: pozyskany w 1945 r. Bibl. Galeria malarstwa obcego, prze-

wodnik, MNW, Warszawa 1964, s. 125, nr 35 — Malarstwo Europejskie, nr 243. Malarskość i dworska elegancja w kształtowaniu postaci typowe dla sztuki portretowej Coquesa. Architektoniczny widok w tle może być namalowany przez W. v. Ehrenberga, z którym malarz niekiedy współpracował.

**CRAESBECK Joos van (1605 — ok. 1661)** Uczeń Adriaena Brouwera; malował głównie chłopskie sceny rodzajowe.

6. Zabawa weselna w rodzinie chłopskiej, deska, 54x70,8, sygn. C nr inw. 35804 Poch. ze zb. J. Popławskiego: pozyskany w 1935 r. Bibl.: J. Starzyński, M. Walicki, Katalog galerii malarstwa obcego, MNW, Warszawa 1938, nr 134 — Wystawy dzieł zabezpieczonych przez ZSRR, Warszawa, Gdańsk, Poznań, Szczecin, Warszawa 1956, s. 21 — Malarstwo Europejskie, nr 258.

Grubo ciosane, przysadkowane postacie zawarte w dość prymitywnej, kulisowej kompozycji są typowe dla tego malarza plebejskich scen rodzajowych.

**DYCK Antonie van, szkoła (1599 — 1641)** Wybitny uczeń P. P. Rubensa, malarz nadworny Karola I, stworzył odrębny styl portretowy.

7. Św. Jan Ewangelista(?) pł. 65,5x49, nr inw. 231263 Poch.: pozyskany w 1962 r. Bibl.: J. Michałkova, Nouvelles acquisitions du Département de la Peinture Européenne 1953 — 1962, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, IV, 1963, nr 11 — Malarstwo Europejskie, nr 354.

Obraz posiada pewne związki z serią Apostołów van Dycka o podobnych wymiarach (zob. A. Scharffer, Van Dyck' Kunstiker der Kunst, Stuttgart und Leipzig, 1909, s. 1—9). Dzieło późne.

**EHRENBERG Willem van (1630—1676)** malarz fantastycznych widoków miejskich i architektury.

8. Architektura fantastyczna, pł. 100x133, sygn. W. S. Van Ehrenberg fe. 1672, nr inw. 164488 Poch.: pozyskany 1953 r.

Bibl.: J. Białostocki, J. Michałkova, Nabytki galerii malarstwa obcego 1945 — 1957, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”,

V, 1960, s. 267-334, nr 32 — Malarstwo Europejskie, nr 360. Obraz w tradycji fantazji architektonicznych wywodzącej się z twórczości Jana Vredemana de Vriessa, prezentuje jednak bardziej malarskie, weneckie podejście do faktury malarskiej.

**FALENS** Carel van (1683-1733) Naśladowca N. Brechema i Ph. Wouwermanna, pracował w Paryżu.

9. Wyjazd na polowanie, deska, 48x56,5, nr inw. Wil. 1780 Poch.: z Galerii Wilanowskiej. Bibl.: K.E. Simin, *Ausländische Kunst in Polen, Übersicht und Ergänzungen zu einen Inventar, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“*, V, 1936, s. 140-150, s. 143 — Wystawy dzieł zabezpieczonych, s. 21 *Malarstwo Europejskie*, nr 369. Obraz atrybuowany na podstawie analogii z sygnowanym dziełem Falensa z aukcji Lempertza kat. nr 479, 1964, s. 14, nr 56, tabl. 68.

**FRANCKEN** Frans II (według) (1581-1642) Malarz antwerpski, przedstawiciel drugiej generacji licznej rodziny malarskiej, malował obrazy historyczne i rodzajowe.

10. Taniec wokół złotego cielca, pl. 110x168, nr inw. 180661 Poch.: z Państwowych Zbiorów Sztuki, Dział im. Krosnowskich. Bibl.: *Malarstwo Europejskie*, nr 1718 Zapewne jedna z replik warsztatowych.

**FYT** Jan, kopia (1611-1661) Jeden z najlepszych flamandzkich malarzy zwierząt i martwych natur, uczeń F. Syndersa.

11. Walka psów z wilkiem, pl. 177x256, nr inw. 187412 Poch.: pozyskany w 1946 r. Stara kopia o dużych walorach dekoracyjnych.

**GALLE** Hieronimus (?) (ur. 1625) Brak bliższych szczegółów o życiu tego antwerpskiego malarza; malował prawie wyłącznie kwiaty.

12. Krajobraz ze sceną rodzajową, pl. 52x73, sygn. I. GALLE: F, nr inw. 128140 Poch.: ze zbiorów J. Polockiego w Paryżu, pozyskany w 1946 r. Bibl.: J. Biłek, *Realitiści holenderscy XVII w., Przewodnik po wystawie terenowej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Cieplice 1950*, nr 11 — *Malarstwo Europejskie*, nr 400. W typie *Esaisa van de Velde*.

Sygnatura raczej nie budzi wątpliwości, byłby to więc jedyny znany obraz Gallego o tematyce rodzajowej.

**GOOVAERTS** Hendrick (1669-1720) Antwerpski malarz scen rodzajowych i historycznych.

13. Wizyta w pracowni malarza, pl. 69x83, sygn. G. GOOVAERTS, nr inw. 129098 Poch.: pozyskany w 1937 r. Bibl.: *Katalog Galerii Malarstwa Obcego*, 1938, nr 141 — W. Tomkiewicz, *Catalogue of Paintings Removed from Poland by the German Occupation Authorities, I, Foreign Paintings*, Warszawa 1950, s. 45, nr 96 — *Malarstwo Europejskie*, nr 428 Obraz w tradycji przedstawień wnętrz galerii i gabinetów zbieraczy. Uwagę zwracają dwie postacie w strojach polsko-węgierskich, zapewne podróżników i klientów malarza.

**GOVAERTS** Johann Baptist Mało znany malarz flamandzki czynny w I poł. XVIII w.

14. Śpiąca Wenus, Amor i Satyra, pl. 32x42, sygn.: J. B. Govaerts, 1726, nr inw. 293 Poch.: z kol. P. Fiorentiniego; pozyskany w 1879 r. Bibl.: *Malarstwo Europejskie*, nr 432 Obraz wierny pozostający w tradycjach manierystycznego malarstwa gabinetowego (typowe dla okresu manierizmu kształtowanie pejzażu drobniogłowe malowanie listowia i kunsztowne przedstawienie draperii)

**HERP** Willem van (1614-1677) Malarz scen mitologicznych i rodzajowych, zwykle w dużej skali.

15. Scena towarzyska, pl. 176x229,5, nr inw. 164318 Poch.: pozyskany w 1945 r. Bibl.: *Malarstwo Europejskie*, nr 509 Obraz przedstawia alegorię pięciu zmysłów. Jest to jedna z kilku replik tego dzieła.

**JORDAENS** Jacob (1593-1678) Wybitny malarz flamandzki, współpracownik Rubensa, silnie związany z ludowym nurtem sztuki niderlandzkiej.

16. Adam i Ewa, pl., 112,5x154, nr inw. 35823 Poch.: ze zb. J. Popławskiego; pozyskany w 1935 r. Bibl.: J. Żarnowski, *Katalog wystawy obrazów ze zb. dr Jana Popławskiego*, MNW 1936, nr 24

— Katalog Galerii Malarstwa Obcego, 1938, nr 147-L. van Puyvelde, Jordaens, Paris-Bruxelles, 1953, s. 125, 185, il. 84-G. Martin-Méry, La femme et l'artiste, De Bellini à Picasso, Bordeaux, 1964, nr 41. Jest to jedna z kilku replik tego dzieła.

17. Studium głowy starca (Abraham Gropheus), pł. (naklejone na deskę), 39x33, nr inw. Wil. 1540 Poch.: z Galerii Wilanowskiej Bibl.: W. Czajewski, Ilustrowany przewodnik po Warszawie i okolicach, Wilanów, Czerniaków, Morysin, Gucin, Natolin, wraz ze szczegółowym spisem 1000 obrazów z Galerii Willanowskiej, Warszawa 1893, nr 166 — Malarstwo Europejskie, nr 538. W sposobie malowania szerokimi, dynamicznymi pociągnięciami pędzla obraz wykazuje podobieństwo do sztuki Rubensa. Identyfikacja osoby przedstawionej dokonana na podstawie analogii z obrazem w Detroit Institute of Arts (Cannaisseur 1967, s. 247).

18. Młody Bachus, pł. 121x106, nr inw. 164265 Poch.: z kol. Branickich w Wilanowie Bibl.: H. Skimborowicz, W. Gerson, Willanów, album widoków i pomników, Warszawa 1877, s. 35 — L. van Puyvelde, Jordaens, j.w., str. 196 — Malarstwo Europejskie, nr 539 — M. Jaffé, Jordaens, (kat. wystawy), Ottawa 1968.

Obraz w typowej dla Jordaensa konwencji ukazywania tematów, mitologicznych w sposób realistyczny i „ludowy”. Charakterystyczne też jest kształtowanie pierwszego planu, dążące do uzyskania efektu iluzjonistycznej wręcz trójwymiarowości i plastyczności przedmiotów tam umieszczonych.

LAIRESSE Gerard de (?) (1641 — 1711) Malarz i teoretyk sztuki pochodzenia flamandzkiego działający głównie w Amsterdamie. Reprezentuje nurt akademickiego klasycyzmu.

19. Wenus i Adonis, pł. 44,5x56, nr inw. 231553 Poch.: pozyskany w 1963 r. Bibl.: Malarstwo Europejskie, nr 610 — J. Michałkova, Nouvelles acquisitions du Département de la Peinture Européenne 1963 — 1969, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, XI, 1970, nr 2—3, nr 30. Dzieła wiórne, pozy postaci niezręczne, pejzaż malowany drobnozągową manierą.

MEULEN Adam Frans van der (1632—1690) Malarz scen batalistycznych i historycznych, czynny w Paryżu.

20. Potyczka w wozie, pł. 60,3x77, sygn. A. F. V. Meulen F., nr inw. 129324 Poch.: z Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie. Bibl.: Malarstwo Europejskie, nr 784

MOMPER Joâs de (1564—1635) Wybitny, pejzażysta antwerpski. Malował fantastyczne, romantyczne w nastroju krajobrazy inspiracji alpejskiej.

21. Dolina górską z zatoką, pł. 112x163, nr inw. 187217 Poch.: pozyskany w 1946 r. Bibl.: Jan Białostocki, Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu, MNW, Warszawa 1951, nr 13 — K. Kolinowski, Pejzaż Joosa de Mompera w zbiorach poznańskich, Biuletyn Historii Sztuki, XXII, 1960, s. 71 — Malarstwa Europejskie, nr 834. Jest to typ komponowanego panoramicznego pejzażu. Pierwszy plan ujęty jest w ramy kompozycyjne — repoussoiry, które tu stanowią grupy drzew. Następnie widok, ukazany z dużej wysokości, obejmuje kulisowo ustawione i nikiące wreszcie w dali skały. Obserwujemy tu też tradycyjne rozczłonkowanie kolorystyczne planów.

PEETERS Bonaventura (1614 — 1652) Marynista i pejzażysta flamandzki,

22. Okręty na wzburzonym morzu z widokiem twierdzy na odległym brzegu, pł. 55,5x78,2, nr inw. 186897 Poch.: pozyskany w 1946 r. Bibl.: Galeria malarstwa obcego, Przewodnik, MNW, Warszawa 1964, s. 126, nr 8 Malarstwo Europejskie nr 948.

PEETERS Jan (1624 — 1677) Marynista flamandzki, tworzył pod wpływem brata Bonawentury.

23. Widok miasta portowego na Wschodzie, pł. 77 x 120, sygn. Joannes Peeters/1662 Poch.: ze zb. J. Popławskiego; pozyskany 1935 r. Bibl.: J. Żarnowski, Katalog wystawy obrazów ze zb. dr Jana Popławskiego, MNW, 1936, nr 25 — Katalog Galerii Malarstwa Obcego, 1938, nr 154 — Malarstwo Europejskie, nr 950.

RIJCKAERT Dawid III (1612 — 1661) (Malarz scen rodzajowych, pozostawał pod wpływem Teniersa.

24. Scena w szynku, deska, 42,3x56,8 datowany 1645, nr inw. 129067. Poch.: Galeria Obrazów Stanisława Augusta, Galeria w Łazienkach B-bl.: S. Iskierski, Katalog galerii obrazów w pałacu w Łazienkach w Warszawie, 1931, nr 103—T. Mańkowski, Galeria Stanisława Augusta, Lwów 1932, nr 964—J. Michałkova, Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII w., MNW, Warszawa 1955, W49—Malarstwo Europejskie, nr 1061.

Scena pierwszoplanowa w śwym spokojniejszym, bardziej refleksyjnym nastroju niż większość flamandzkich scen rodzajowych wykazuje pekrewieństwa z chłopskimi scenami malowanymi przez malarzy holenderskich. Scena w głębi wykazuje duży wpływ D. Teniersa.

ROMBOUITS Theodor (1597—1637) Malarz scen religijnych i rodzajowych. Początkowo tworzył pod wpływem Caravaggia, później Rubensa.

25. Gra w karty, pl. 169,9x212, nr inw. 773 Poch.: z kol. C. Lachnickiego, pozyskany 1908 r. Bibl.: Une partie de la Collection C. Lachnicki à Varsovie, Varsovie—Cracovie 1903, tabl. R—Katalog Galerii Malarstwa Obcego, 1938, nr 156, tabl. 97—Carlo Georges, Caravage et le Caravagisme européen, II cat. Aix-en-Provence, 1941, s. 274—Galeria Malarstwa Obcego, przewodnik, 1964—J. Białostocki, M. Walicki Malarstwo europejskie w zbiorach polskich 1300—1800, II wyd. 1958, nr 191—A.P. de Mérimonde, Les sujets de musique chez les caravagistes flamands, „Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten”. Jaarboek, 1905, s. 139—142—Malarstwo Europejskie, nr 1071. Monumentalność kompozycji, światłocieniowie i plastyczne kształtowanie postaci wykazują wpływy zarówno sztuki Caravaggia jak i Rubensa. Instrumenty muzyczne i karty rozrzucone na podłodze wskazywałyby na symbolikę vanitatyczną obrazu. Obraz niegdyś uważano za portret zbiorowy, przedstawiający m. in. Rubensa (w kapeluszu), jego żonę i siostrę,

van Dycka (z dzbanem) Teniersa (przy kominku). Jest to replika obrazu w zbiorach zamku Grünewald pod Berlinem.

SEGHERS Daniel (1590—1661) Malarz kwiatów, uczeń Jana Brueghela, związany z kręgiem Rubensa.

26. Rzeźbione popiersie kobiety w otoku kwiatów, pl. 79x60, sygn. DS 1658, nr inw. 131046 Poch.: pozyskany 1947 r. Bibl.: A. Chudzikowski, Holenderska i flamandzka martwa natura XVII w., MNW, Warszawa 1954, nr 42—Malarstwo Europejskie, nr 1178. Zimny kolorysty oraz rzadko używane zestawienie kwiatów wyróżniają ten obraz na tle twórczości Seghersa. Jedno z późniejszych dzieł tego malarza.

STEVENS Pieter, zw. STEPHANI(?) (ok. 1567—po 1624) Pejzażysta flamandzki działający na dworze Rudolfa II w Pradze, w Wenecji i w Rzymie.

27. Krajobraz z młynem, pl. 60,5x103, nr inw. 129140 Poch.: pozyskany 1946 r. Bibl.: J. Białostocki, Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu, 1951, str. 30—31, nr 22—Malarstwo Europejskie, nr 1245. Obraz wykazuje zarówno wpływy weneckie (faktura i światło) jak i wpływy frankonańskiej szkoły pejzażu (kompozycja z widocznymi prześwitami).

SUTTERMANS Justus (1597—1681) Malarz scen historycznych, religijnych i portretów, działał we Włoszech i w Austrii.

28. Portret mężczyzny w zbroi, pl. 56x45, nr inw. 34674 Poch.: ze zb. J. Popławskiego; pozyskany w 1935 r. Bibl.: J. Żarnowski, Katalog Wystawy obrazów ze zbiorów dr. Jana Popławskiego, MNW, 1936, nr 20—Katalog Galerii Malarstwa Obcego, 1938, str. 98, nr 158—W. Tomkiewicz, Catalogue of Paintings Removed from Poland by the German Occupation Authorities, I. Foreign Paintings, Warszawa 1950, tabl. 92—Galeria Malarstwa Obcego, przewodnik, 1964, s. 125, nr 39—Malarstwo Europejskie, nr 1260.

VOS Cornelis de (ok. 1585—1651) Ceniony portrecista, współpracował z Rubensem.

29. Portret damy (Margarita de Vos?), deska, 43,5x35,3, nr inw. 34662 Poch.: ze zb. J. Popławskiego; pozyskany w 1935 r. Bibl.: J. Żarnowski, Kat. wyst. obrazów ze zb. dr J. Popławskiego, MNW, 1936, s. 24, nr 13—Katalog Galerii Malarstwa Obcego, 1938, nr 162, tabl. 101—Malarstwo Europejskie, nr 1405. Typ portretu zbliżony do holenderskiego, mimo prostej i skromnej kompozycji prezentujący bogate walory malarskie (lekko i kunsztownie malowane czepek oraz kryza).

VOS Paul de (ok. 1596—1678) Malarz zwierząt, martwych natur i scen myśliwskich, związany z kręgiem Rubensa; brat Cornelisa de Vosa.

30. Indyk i kogut, pł. 122x183,5, sygn: P. De. Vos. F., nr inw. 187280 Poch.: pozyskany 1945 r. Bibl.: Malarstwo Europejskie nr 1406.

VOS Simon de (1603—przed 1676) Antwerpski malarz scen rodzajowych i religijnych, uczeń Cornelisa de Vosa.

31. Pokłon Trzech króli, deska, 78x51,5, nr inw. 164086 Poch.: pozyskany w 1945 r. Bibl.: Galeria Malarstwa Obcego, przewodnik, 1964, s. 124, nr 29—Malarstwo Europejskie, nr 1408. Dynamiczna kompozycja usiłująca naśladować rozwiązanie Rubensa, w rzeczywistości jest bardzo nielogiczna (sprzeczne ze sobą i nieskoordynowane zwroty głów i kierunki spojrzeń przedstawionych osób, które wiąże jedność akcji). W wydłużonych postaciach widoczne są jeszcze reminiscencje manieryzmu.

#### MALARZ FLAMANDZKI wg DIRCKA II BARENSZA

32. Bachanalia (Alegoria zmysłów?), deska, 38,5x57, sygn: Bloover? (nieczytelna) 1711, nr inw. 232984 Poch.: pozyskany w 1968 r. Bibl.: J. Michałkowa, Nouvelles acquisitions du Département de la Peinture Européenne 1963 — 1969, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, XI, 1970, s. 80, nr 61. Punktem wyjścia dla tej kompozycji był obraz holenderskiego malarza Dircka II Barendsa (1534

—1592), italianisty pozostającego pod dużym wpływem Tycjana, pt. „Ludzkość w rozwiązłości swej zaskoczona przez Potop”; później Jan Sadeler zrobił według tego przedstawienia rycinę, która następnie posłużyła wielu artystom jako inspiracja do wykonania szeregu pokrewnych scen bachicznych. Nasz obraz nosi na odwrócenie znak cechu antwerpskiego, wykonany jest dość późno (1711) brzmiał więc bardzo odległe echa stylu Rubensa i Jordaensa, głównie w plastycznym kształtowaniu ciał, lecz kolorystyka jest zgaszona i ciemna, nieprzyjemne wrażenie czyni ostry, nienaturalny kontrast pomiędzy jasną i zimną karnacją kobiet i brązowymi ciałami mężczyzn. Ciekawy przykład długowieczności motywu ikonograficznego i kompozycyjnego.

#### MALARZ FLAMANDZKI XVII w.

33. Uczta Baltazara, deska, 73x105, nr inw. 186970 Poch.: pozyskany w 1947 r. niepublikowany

Pewne typy twarzy, miękki i malarski sposób malowania szat i włosów oraz martwa natura (zwłaszcza metalowe naczynia na pierwszym planie) przypominają sposób malowania Fransa II Franckena. Kompozycja jednak jest tu nieco prymitywna (ustawienie stołu równoległe do krawędzi obrazu oraz izokefaliczne ujęcie postaci za stołem) a i koloryt obrazu inny niż u Franckena. Zapewne naśladowcy Franckena.

#### MALARZ FLAMANDZKI XVII w.

34. Maria Magdalena namaszczająca nogi Chrystusa podczas uczty u Szymona (Jan XII. 3), pł. 123 x 162, nr inw. 180671 Poch.: z Państwowych Zbiorów Sztuki, Dział im. Krosnowskich, zdeponowany w MNW w 1937 r. niepublikowany.

#### MALARZ FLAMANDZKI XVII w.

35. Portret astronoma, pł. 106x84, nr inw. 233055 Poch.: pozyskany w 1969 r. Bibl.: J. Michałkowa, Nouvelles acquisitions du Département de la Peinture Européenne 1963—1969, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, XI, 1970, 2—3, nr 60.



Reprezentacyjny portret przedstawiający, według tradycji, słynnego astronoma duńskiego Tycho de Brahe (1546–1601).

MALARZ FLAMANDZKI XVII w.

36. Krajobraz z rzeką i drzewami, pł. 40,5x63,5, nr inw. 186850 Poch.: pozyskany w 1948 r. Bibl.: J. Białostocki, Krajobrazy flamandzkie epoki manieryzmu, 1951, nr 31 — Malarstwo Europejskie, nr 1531. Obraz wykazuje pewne związki z malarstwem północno-włoskim (pejzażyści flamandzcy pracujący w Wenecji) w sposobie kształtowania faktury malarskiej; sztafaż oraz sposób malowania liści zbliżają go zaś do szkoły pejzażystów frankentalskich.

MALARZ FLAMANDZKI XVII w.

37. Scena w porcie rybackim, deska, 30 x 41, datowany 1687 (?), nr inw. 7981 Tc|78 Poch.: pozyskany w 1978 r. niepublikowany.

Jeszcze jeden przykład drobnego krajobrazu wywodzącego się z tradycji zapoczątkowanej przez Jana Bruegla. Stosunkowo późny. Pewne nieudolności warsztatowe zaobserwować można w sztywnym malowaniu zagli, jakby wyciętych z blachy w schematycznym potraktowaniu zabudowań portowych i w sztafażu nieco bezładnie zaludniającym skrawek lądu.

MALARZ FLAMANDZKI XVII w.

38. W pracowni alchemika (apteka?), pł. 65,5x82, nr inw. 186276 Poch.: pozyskany w 1946 r. niepublikowany.

Kompozycja i repertuar rekwizytów bardzo zbliżone do obrazu Balthasara van den Bossche „Chirurg”, z kolekcji E. Samsona w Newport, w st. Montana (fot. Neetherlandisch Art Institute, nr 49561).

MALARZ FLAMANDZKI XVII w.

39. Wizyta w galerii obrazów, pł. 76x101, nr inw. 8129 Tc|78

Poch.: pozyskany w 1978 r. niepublikowany.

Obraz w tradycji malowideł ukazujących wnętrza galerii czy gabinetów amatorów, z miniaturowymi przedstawieniami autentycznych lub nieistniejących obrazów. W porównaniu z innymi obrazami tego typu reprezentuje on niższą rangę artystyczną—kompozycja jest bardzo schematyczna, a pozy postaci sztywne.

MALARZ FLAMANDZKI XVIII w.

40. Kwiaty w wazonie na tle krajobrazu, pł. 76,5x62, nr inw. 186706

Poch.: pozyskany w 1946 r. niepublikowany.

Obraz w bogatej tradycji dekoracyjnych bukietów kwiatów w wazonach, zapoczątkowanej przez malarstwo Jana Brueghla. Ideą typ pejzażu z antycznymi ruinami oraz klasycystyczny wazon wskazują na czas powstania już w XVIII w.

HANNA BENESZ