

Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carla Maratty

W mazowieckich kościołach w Pęcicach i Kurdwanowie można spotkać obrazy o zbliżonej do siebie kompozycji, ukazujące Świętą Rodzinę, która najprawdopodobniej odpoczywa podczas ucieczki do Egiptu. Malowidła te stały się już wcześniej przedmiotem zainteresowania, piszącej te słowa¹. Została wówczas wskazana rycina Pietera Schencka, wykazująca znaczne podobieństwo do obu płócien, jednak budziło wątpliwości, czy to ona stała się bezpośrednią inspiracją dla polskich przedstawień. Poza tym można było przypuszczać, że sam sztych powtarzał kompozycję stworzoną przez innego artystę w wersji malarskiej.

KATARZYNA PONIŃSKA

Dziś można odpowiedzieć na postawione wówczas pytania, że pierwotnym twórcą omawianej sceny był Carlo Maratta. Największe podobieństwo grafika Schencka wykazuje w stosunku do miedziorytu, który jest jej lustrzanym odbiciem. Znajduje się on w zbiorach Rijksmuseum w Amsterdamie, a jego twórcą jest Gérard Edelinck, który miał się opierać na malowidło wspomnianego włoskiego artysty. Czas powstania sztychu został określony na lata 1666-1696².

1 K. Ponińska, *Związek grafiki Pietera Schencka z obrazami w kościołach parafialnych w Pęcicach i Kurdwanowie*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 181-189. Tam reproduktowane są opisywane przedstawienia.

2 Rycina zakupiona do zbiorów w roku 1816 (nr inwentarza: RP-P-BI-7463X), została wykonana na papierze o wymiarach: 42 x 31,3 cm. Środkowa inskrypcja to: „Dilectus meus descendit in hortum suum, ad areolam / Aromatum, vt pascatur in hortis, et lilii colligat. Cant. 6.” Poniżej drobnym drukiem podano adres wydawniczy: „N. de Poilly excludit cum Priuil. Regis rue St. Jacques a la belle Image”. Ponadto powyżej napisów centralnych w prawym górnym rogu marginesu widnieje: „Carlouche Pinx.”, zaś po przeciwnej stronie: „G. Edelinque sculp.” Wskazują one na Gérarda Edelincka jako rytownika, a na Nicolasa de Poilly (I) jako na wydawcę. Gérard Edelinck był miedziorytnikiem i wydawcą (ochrzczone w Antwerpii 20 X 1640 – zm. 2 IV 1707 w Paryżu), który od 1666 pracował w stolicy Francji, a w 1675 otrzymał tamtejsze obywatelstwo. Specjalizował się w tematyce portretowej, która stanowi dwie trzecie jego twórczości. Nicolas de Poilly (ochrzczone w Abbeville 24 II 1627 – zm. 1 III 1696 w Paryżu) pochodził z francuskiej rodziny

Na dolnym marginesie poniżej przedstawienia posiada ona łaciński napis zaczerpnięty z Pieśni nad Pieśniami (6,1), która w polskim tłumaczeniu brzmi: „Miły mój stał do ogrodu swego, do grządki wonnych ziół, aby się paść w ogrodziech, a lilie zbierał”³. Dlatego na pole płaszcza podawanej Jezusowi wyraźnie widać kwiaty, wśród których przeważają róże. Poza różnicą w odwróceniu kompozycji w stosunku do ryciny Schencka, widzimy tu bardzo wiele podobieństw: w tle została ukazana palma, św. Józef ma łokieć zasłonięty płaszczem i nie posiada kija, który występuje na obrazie w Pęcicach. Maryja w prawej dłoni trzyma zamkniętą książkę, a Dzieciątka nie opiera swojej na Jej stopie.

Palma, choć nachylona w przeciwnym kierunku niż u Schencka, występuje również na płótnie namalowanym przez samego Carla Marattę, przechowywanym obecnie w Palazzo

rytowników. Od ok. roku 1645, wraz z Pierrem Mariette, rozpoczął działalność wydawniczą, która ograniczyła jego aktywność jako rytownika. Gérard Edelinck był uczniem jego starszego brata Francois (ur. 1623), który od 31.XII.1669 pełnił funkcję stałego grafika króla Ludwika XIV. M. Préaud, *Edelinck, Gérard*, w: *The Dictionary of Art*, t. 9, London 1996, s. 718. J. Lothe, *Poilly, de.*, tamże t. 25, s. 77-78. <https://www.rijksmuseum.nl/en/search> [dostęp 28 VIII 2015].

3 Wszystkie fragmenty *Pisma Świętego* cytowane są w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka za: *Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Podług tekstu łacińskiego Wulgaty, i przekładu polskiego X. Jakóba Wujka T.J. z komentarzem Menochiusza T.J., przełożonym na język polski*, t. IV, Wilno 1862-1896.

Rosso należącym do Musei di Strada Nuova w Genui⁴. Obraz posiada znacznie bardziej rozbudowaną kompozycję od omawianych dotychczas przedstawień. Niezmienna jest poza Maryi. Trzyma Ona w ręce założoną palcem książkę, ale św. Józef prezentuje się już odmiennie. Przede wszystkim znajduje się w większej odległości od Nich, tak że Jezus nie dosięga wyciągniętą dłonią do darów niesionych przez niego na pole płaszcz. Poza tym jego sylwetka została ukazana w ruchu, ponieważ wyraźnie zbliża się krocząc w kierunku Matki z Synem, podczas gdy na wcześniejszych wyobrażeniach już przy Nich stoi. Głównym bohaterem sceny towarzyszy wielu aniołów o dziecięcych postaciach. Jeden z nich klęczy na pierwszym planie przed Zbawicielem, trzymając w dłoniach naczynie w kształcie dzban. Reszta putt igra wśród zarosli i gałęzi palmy, być może pomagając zbierać jej owoce dla swojego Pana. Poza najbliższymi planami, w tle widać anioły o rozmiarach dorosłych ludzi, które pasą osła. Widoczne są także zabudowania w odległym pejzażu. Dzieciątka nie opiera swojej stopy na stopie Maryi, a za Jego plecami widać coś w rodzaju podróznego tobołka. W stosunku do przedstawień z Pęcic i Kurdwanowa, kompozycja ta jest ich lustrzanym odbiciem.

Dość dokładną kopię malarską obrazu z Genui stanowi płótno o owalnym kształcie, namalowane w latach około 1721-1724 dla kościoła Santa Maria in Via Lata w Rzymie przez Agostina Masucciego, który był uczniem Maratty⁵. Stosunkowo wiernie oddaje ono

⁴ Obraz (nr inwentarza: PR 108) namalowany farbami olejnymi na płótnie (120,5 x 95 cm) podarowała do zbiorów księżna Galliera w roku 1874. Jest eksponowany w sali 12 na pierwszym piętrze. <http://www.museidigenova.it/spip.php?article39>; obraz: <http://www.museidigenova.it/zoom/maratta.jpg> [dostęp 28.VIII.2015].

⁵ Reprodukuję go na swych stronach Fondazione Federico Zeri przy uniwersytecie w Bolonii (nr dostępu: 61378). Agostino Masucci (ur. w 1690 w Rzymie - zm. 19 X 1768) był malarzem i rysownikiem terminującym w Rzymie, najpierw u Andrei Procacciniego, a później u Carla

pierwowzór, choć została zmniejszona liczba postaci. Zatem w gałęziach palmy jest już tylko jedno putto. Poza tym kopista zrezygnował z aniołów z osłem w tle sceny. Układ pozostałych osób został niezmienny.

Na innej wersji malarskiej omawianej kompozycji, która mogła być kopią warsztatową z pracowni Maratty, pojawia się palma. Obraz niewielkich rozmiarów, w roku 2013 został zlicytowany przez Dom Aukcyjny Christies w Londynie⁶. W tym wypadku mamy do czynienia z mniej rozbudowanym przedstawianiem, zbliżonym do ryciny Schencka, czy polskich przykładów. Św. Józef też jest w ruchu, ale pochyla się na tyle blisko Jezusa, że może On dotknąć podawanego mu krawca płaszcz z zawartością. Postacie aniołków zostały tu ograniczone do czterech uskrzydłych główek ukazanych na tle drzew, a przyglądających się z góry scenie. Natomiast za postacią Dzieciątka pojawia się bagaż podróżny, a poniżej Jego zgiętej nogi widać głowę osła, który zniża ją do ziemi, żeby ugasić pragnienie.

Kolejne płótno, choć o większych rozmiarach niż poprzednie, znajduje się na kontynencie północnoamerykańskim. Obraz olejny datowany na przełom XVII i XVIII w. przechowywany jest w Art Gallery of Greater

Maratty, którego był jednym z ostatnich uczniów, a w latach 30. XVIII w. stał się oficjalnym spadkobiercą jego szkoły. Prace artysty charakteryzuje klasycyzm wywodzący się od Guido Reniego i ostatecznie od Rafaela. Do Akademii św. Łukasza został przyjęty w roku 1724, gdzie w latach 1737-1738 pełnił funkcję *principe*. Cieszył się prestiżowymi zleceniami dworów w Turynie, Hiszpanii i Portugalii. Był ulubionym malarzem portugalskiego króla Jana V. A. M. Rybko, *Masucci, Agostino*, w: *The Dictionary...*, dz. cyt., t. 20, s. 805-806. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it> [dostęp 28.VIII.2015].

⁶ Aukcja (nr 8941). Obraz olejny na płótnie (49,2 x 39 cm) został wyceniony na 1500-2500 £, zaś sprzedany (jako 458 obiekt) za 1625 £. Pochodził on z zamku Herbertshire w Szkocji. W opisie został określony jako „Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu”, powstały w kręgu Carla Maratty. <http://www.christies.com/> [dostęp 28.VIII.2015].

Victoria w mieście Victoria w Kanadzie⁷. Kompozycja stanowi tu lustrzane odbicie w stosunku do poprzednio omówionych wersji malarskich. Za Dzieciątkiem, które przysiadło na kamieniu, kłębią się różnokolorowe tkaniny na kształt podróżnych tobołków. Św. Józef podtrzymuje prawą ręką prosty kij, dłuższy niż na obrazie w Pęcicach. Opiekun Jezusa znajduje się blisko Niego, ale ma odmienną postawę niż na dwóch poprzednich obrazach – sprawia wrażenie jakby przykucał. Tutaj nie występuje już palma, a pejzaż z liściastym drzewem na drugim planie, przypomina w zupełności europejski. Na jego tle pojawiają się dwa aniołki, ale w przeciwieństwie do poprzednio omówionych nie przejawiają większego zainteresowania sceną. Jeden z nich w ogóle zwrócony jest w przeciwną stronę. Na żadnym z planów nie występuje tu również osioł.

Oprócz obrazów olejnych istnieje też sporych rozmiarów, choć niedokończony, rysunek wykonany sangwiną, przechowywany w zbiorach muzeum w Luwrze. Został on określony jako Święta Rodzina na tle krajobrazu, autorstwa artysty będącego przedstawicielem szkoły rzymskiej bądź umbryjskiej⁸. Spośród omówionych przedstawień

⁷ Odnotowano, że obraz (nr inwentarza: 1990.028.003) pochodził z kolekcji, której właścicielami byli: dr Gustav i Marie Schilder. Jego wymiary to: 71 x 52,9 cm. Zapewne chodzi o ten sam obraz (nr dostępu: 49977), który na stronie Fondazione Federico Zeri przy uniwersytecie w Bolonii, datowany jest na lata 1675–1750, bo ma zbliżone rozmiary (70 x 50 cm). W roku 1961 był on odnotowany w kolekcji prywatnej w stanie Maryland w Stanach Zjednoczonych, a miał pochodzić również z kolekcji prywatnej w Vancouver w Kanadzie (tam był odnotowany w 1955 r.). <http://aggv.ca/collection/artwork/holy-family-maratti-carlo-cavaliere>; por. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it> [dostęp 28 VIII 2015].

⁸ Format arkusza jest dość duży, bo wynosi 66,6 x 47,5 cm (aktualny nr inwentarza: INV 3429, Recto, zaś dawny: NIII31530). Z opisu dzieła wynika, że praca trafiła do zbiorów muzeum w 1793 r. z kolekcji hrabiego Orsay Marie Pierre Gaspard Grimod. Poza obrazem Maratty z Genui, jako zbliżona kompozycja wskazane jest inne dzieło tego artysty przechowywane w Petersburgu. <http://www.louvre.fr/recherche-globale> [dostęp 28 VIII 2015].

dzieło to najbardziej przypomina płótno sprzedane na aukcji w Londynie. Wskazują na to cztery główki anielskie rozmieszczone w podobnym układzie, poza identyczną grupą Jezusa z Maryją i św. Józefem. Palma została tu jednak zastąpiona drzewem liściastym. Inne elementy, jak chociażby głowa osła, nie występują, ale trzeba wziąć pod uwagę, że rysunek nie został dokończony. Warto zauważyć, że gdyby wzorem dla tego rysunku był porównywany do niego obraz, to praca wykonana sangwiną byłaby od niego większa, chyba że oba dzieła naśladują jeszcze inną kompozycję Maratty lub stworzoną na jego podstawie.

Nie tylko Pieter Schenck, czy Gérard Edelinck stworzyli wersje graficzne omawianej sceny. Do grona artystów, którzy po nią sięgnęli należy zaliczyć Johanna Jakoba Frey'a Starszego⁹. Wykonany przez niego sztych, którego czas powstania określono na lata 1710–1740, przechowywany jest między innymi w zbiorach The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku¹⁰. Posiada on

⁹ Johann Jakob Frey Starszy był rysownikiem i sztycharzem tworzącym we Włoszech. Urodził się, jako syn snycerza Hansa Heinricha Frey'a, w Lucernie 17 II 1681 r., zaś zmarł 11 I 1752 r. w Rzymie, gdzie się udał w roku 1702, żeby tam prowadzić działalność artystyczną. Do Lucerny wrócił na krótko w roku 1726. Warto odnotować, że pobierał nauki również u Carla Maratty, którego wpływ na ucznia był decydujący, ponieważ zwrócił jego uwagę na cechy malarskie technik trawionych w grafice. Odtąd Frey w większości swoich prac łączył rytowanie z trawieniem. Jego najważniejszymi dziełami są bardzo precyzyjne reprodukcje dzieł mistrzów XVII i XVIII w. Najbardziej kompletną kolekcję grafik artysty posiada Zentralbibliothek w Lucernie. Należy go odróżnić od szwajcarskiego malarza pejzażysty Johannesa Jakoba Frey'a (ur. 27 I 1813 r. w Bazylei – zm. 30 IX 1865 r. we Frascati, koło Rzymu), który również działał w Rzymie, będącego synem malarza i litografa – Samuela Frey'a (1785–1836). J.-M. Horat-Weber, Frey, *Johann Jakob*, I, w: *The Dictionary*, t. II, s. 770. Por. Ch. Steinhoff, Frey, *Johannes Jakob*, tamże, dz. cyt., t. II, s. 769–770.

¹⁰ Omawiana rycina (odbitka na papierze: 42,7 x 29,5 cm) to miedzioryt połączony z akwafortą przytwierdzony do arkusza (o wymiarach: 73,5 x 52 cm) wraz z rysunkiem wykonanym sangwiną przez angielskiego artystę Williama Kenta (ur. w Bridlington w hrabstwie Yorkshire

inny cytat z Pisma Świętego niż poprzedni. W tym wypadku sięgnięto po łaciński fragment pochodzący z Księgi Ekklezjastyka, który w tłumaczeniu brzmi: „kwiatki moje owocem czci i uczciwości”. Podawana przez św. Józefa roślina przypomina gałązkę lau-ru, którym wieniono skronie zwycięzców. Wskazuje ona na Zbawiciela. Jak na obrazie z Kanady, święty o lewe przedramię ma oparty kijek, który jednak jest tu krótszy, podobnie jak w Pęcicach. Z płótnem sprzedanym w Londynie łączy go wizerunek głowy osła gaszącego pragnienie wodą ukazaną u podstawy przedstawienia. Pejzaż w tle jest europejski, nie pojawia się na nim palma. Nowym elementem, nie występującym dotychczas na żadnym z omawianych przedstawień, jest dzbanek leżący obok zwiniętej draperii, ukazanej za zgiętą nogą Jezusa.

Najbardziej uproszczoną wersję tematu prezentuje grafika datowana na rok 1760, znajdująca się w kolekcji The British Museum w Londynie, autorstwa Francesca Bartolozziego¹¹. Łaciński napis umieszczony

pod przedstawieniem: „Ex aegypto vocavi filium meum”, który Jakub Wujek tłumaczy: „Z Egiptu wezwałem syna mego”, nawiązuje bezpośrednio do jego treści. Są to słowa proroka Ozeasza (Oz 11,1) zacytowane w Ewangelii św. Mateusza (Mt 2,15). Mogą one sugerować, że co prawda scena rozgrywa się jeszcze w Egipcie, ale niedługo przed jego opuszczeniem przez Świętą Rodzinę, ponieważ cytowany wers poprzedza informacja, że Egipt był schronieniem „aż do śmierci Herodowej”. Może na to wskazywać również wiek Jezusa, który nie jest już niemowlęciem, jakim był w chwili ucieczki.

nauki przed dostaniem się na Akademię Sztuk Pięknych we Florencji. W 1745 r. przeniósł się do Wenecji, gdzie podjął współpracę z wydawcą Josephem Wagnerem (1706-1780). Jego styl opierał się na tak zwanym sposobie kredkowym, ponieważ rozwinął umiejętność naśladowania subtelności rysunku kredą i wyspecjalizował się w technice miedziorytu punktowanego uzyskiwanego przy użyciu trawienia i różnego rodzaju punc do retuszu. W roku 1764 wyjechał do Wielkiej Brytanii, na zaproszenie Johna Daltona – bibliotekarza króla Jerzego III. O pozycji jaką zdobył w Londynie świadczy fakt, że został jednym z założycieli Królewskiej Akademii, dla której w roku 1768 rytował dyplomy. Tam nabył duży dom, a w r. 1784 założył pracownię graficzną zatrudniającą do 50 uczniów i pracowników, wśród których był jego syn – Gaetano, inni Włosi, Niemcy i Francuzi. Wytwarzał dużą ilość sztuków, ale rzadko sam sprzedawał swoje prace, co oznaczało, że był zależny od wydawców, którzy preferowali kopie wielkich włoskich mistrzów. Wykonywał również ryciny portretowe według angielskich malarzy oraz sceny z historii starożytnej i nowożytnej. W roku 1802 opuścił Anglię i wyjechał do Lizbony, gdzie objął stanowisko dyrektora tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i tam zmarł. Jednak jego prace z tego okresu nadal były publikowane w Londynie. (1) Francesco Bartolozzi, w: *The Dictionary...*, dz. cyt., t. 3, s. 307-309. Wagner, Joseph, tamże, t. 32, s. 759. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 275. Grafika (nr inw. V.10.22) została wykonana w technice miedziorytu i akwaforty na papierze (48,6 x 34 cm). Zakupiona do muzeum przed rokiem 1837. Została wydana w Wenecji, na mocy tamtejszego przywileju, przez Wagnera. Powyżej centralnej inskrypcji posiada adres wydawniczy. W lewym dolnym rogu: „Carolus Maratta Pinxit”, zaś w prawym: „F. Bartolozzi del. et Sc. Appo Wagner Vena. C.P.E.S.”. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx [dostęp 28.V.III.2015].

ok. 1685 – zm. w 1748 w Londynie) ukazującego Galateję i Akisa, również wzorowanym na kompozycji Carla Maratty. Obiekt [nr inwentarza: 25.62.44r(a,b)] pochodzi z kolekcji Aedes Walpolianae, stąd pod każdą z prac można znaleźć własnoręczne podpisy Horacego Walpole'a wykonane atramentem sepiowym. Interesująca nas grafika posiada inskrypcje. Centralna brzmi: „Flores mei fructus honoris et honestatis. Eccli. 24. 23”. Poniżej tego znajduje się drugi wers umieszczony centralnie „Sanctissimo Patri, et Domino D. CLEMENTI Papae XI” zawierający dedykację dla Klemensa XI. Powyżej środkowego napisu, w lewym dolnym rogu ryciny widać napis: „Eques Carolus Maratti pinx.” oraz sygnaturę analogicznie po prawej stronie: „Jacob. Frey del. et Sc. Rö.”. Najprawdopodobniej taką samą grafikę (nr inwentarza: RP-P-OB-74.946), opisaną jako miedzioryt z akwafortą na papierze, datowaną na lata 1691-1752, posiada Rijksmuseum w Amsterdamie (brak zdjęcia umiemożliwia konfrontację). <http://www.metmuseum.org/>; <https://www.rijksmuseum.nl/en/search> [dostęp 28.VIII.2015].

11 Francesco Bartolozzi (ur. w 1727 we Florencji – zm. 7.III.1815 w Lizbonie) to grafik, rysownik i malarz wywodzący się z artystycznej rodziny. Jego ojciec Gaetano był złotnikiem, u którego pobierał pierwsze

Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że właśnie ta rycina posłużyła rodzimym artystom do namalowania polskich wersji kompozycji Maratty. Wskazuje na to, między innymi ten sam kierunek przedstawienia. Św. Józef, który stoi po prawicy Maryi ma odsłonięte prawe przedramię z opartym o niego krótkim kijkiem, jak na obrazie w Pęcicach. Jedynie na tym przedstawieniu Dzieciątko wyraźnie opiera swoją stopę na stopie Matki Bożej. Można to zaobserwować na obu płótnach z mazowieckich świątyń. Nie pojawią się tu anioły, ani osioł, ani palma. Kompozycja została zredukowana do najważniejszych elementów, tak jak porównywane do niej obrazy. Co prawda na rycinie z Nowego Jorku, św. Józef też ma podwinięty do łokcia rękaw, a Maryja zamiast trzymać książkę, podtrzymuje połą swojego płaszcza, ale odwrócenie stronami i występowanie na grafice Freya dodatkowych elementów nie uwzględnionych w polskich wersjach malarskich, pozwala domniemywać wykorzystanie właśnie tej ryciny, albo innej, ale bardzo do niej podobnej. Gdyby ta hipoteza okazała się słuszna, nasze obrazy można by datować najwcześniej na drugą połowę XVIII stulecia.

Okazuje się, że nie są to jedyne na Mazowszu wizerunki Jezusa z Maryją i św. Józefem inspirowane kompozycją stworzoną przez Carla Marattę. Popularnością cieszyło się płótno tego artysty o podobnej tematyce, namalowane około roku 1675, a znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum na Kapitolu w Rzymie¹². Ukazuje ono Świętą Rodzinę, która najprawdopodobniej odpo-

12 Jest to obraz malowany olejno o wymiarach 57,5 x 46 cm, który znajduje się w części ekspozycji przekazanej w 1881 r. przez hrabiego Francesca Ciniego, na drugim piętrze Palazzo dei Conservatori. <http://www.abcro.com/GalleriaFotografica.asp?tipo=U&RicM=21&Foto=MuseiCapitolini-D7.jpg>; lepszej jakości zdjęcie można zobaczyć na: <http://iviaggidiraffaella.blogspot.com/2014/10/roma-i-musei-capitolini-pinacoteca.html> [dostęp 28 VIII 2015.

czywa podczas ucieczki do Egiptu. Wskazuje na to sylwetka św. Józefa, który trwożliwie zwraca głowę za siebie, jakby sprawdzał, czy nie dogania Ich pościg herodowych siepaczy. Zupełnie inną postawę prezentuje Matka Boża z Jezusem, który w porównaniu do poprzedniej kompozycji włoskiego malarza, jest wyraźnie młodszy. Maryja spokojnym wzrokiem patrzy na widza, podtrzymując obiema rękami Dzieciątka, a lewą ręką, w charakterystyczny sposób naciągając pieluszkę, w którą jest owinięty Jego tułów. W tle znowu widać liściaste drzewa, a w oddali majaczy pasmo gór.

Kompozycję tę naśladuje obraz przechowywany w klasztorze sióstr Sakramentek w Warszawie. Jego czas powstania został określony na: około 1828 r.¹³ Wykazuje on bardzo duże podobieństwo do wskazanego wzoru, choć można dostrzec pewne, nieznaczne różnice. Sprawia wrażenie, jakby przedstawiona przestrzeń obejmowała większą powierzchnię tła. Stąd przy prawym boku Maryi dostrzegamy zawiniątko, na które nie ma miejsca u Maratty. Poza tym szczegółem można zauważyć, że oddalone od kępy drzewo w tle jest złamane, podczas gdy na włoskim wzorze jego pień sięga poza ukazany kadr.

Te drobne zmiany mogą wynikać z posługiwania się przez malarza innym, pośrednim wzorem reprodukującym kompozycję Maratty. Tak jak poprzedni, ten obraz również został powielony w technice graficznej. Sztuch opublikowano w roku 1797

13 I. M. Walicka, *Kościół i klasztor sakramentek w Warszawie pomnik zwycięstwa pod Wiedniem*, Warszawa 1988, s. 77, il. 187, podaje, że płótno (o wymiarach: 80 x 64 cm) namalowano według C. Maratty w roku 1828. Natomiast *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa* (dalej jako KZSwP), t. XI, *Miasto Warszawa*, red. M. Kałamajska-Saeed, cz. 2, *Nowe Miasto*, opr. Z. Barnowska, M. Kałamajska-Saeed, M. I. Kwiatkowska, R. Mączyski, D. Piramidowicz, J. Sito, Warszawa 2001, s. 73, fig. 155, czas powstania obrazu określa przed rokiem 1828. Obraz jest reprodukowany w obu wymienionych pozycjach. W posiadaniu zdjęć jest również Fototeka Instytutu Sztuki PAN: neg. 48226F i 48227F.

w Londynie, a jego wykonawcą był wcześniej już wspomniany Francesco Bartolozzi¹⁴. Jedną z trzech odbitek, które znajdują się w zbiorach The British Museum, posiada napis w języku angielskim informujący, że scena ukazuje Ucieczkę do Egiptu. Na tej rycinie dostrzegamy elementy występujące na warszawskim obrazie, czyli złamane drzewo i zwiniętą draperię, których nie ma na oryginale. Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że sztych nie jest odwrócony stronami w stosunku do płótna włoskiego mistrza. Może to świadczyć, że powstał na podstawie innej reprodukcjącego go grafiki. Stąd może wynikać, że zarówno rycina jak i malowidło przechowywane u Sakramentek, dla którego była przypuszczalnie wzorem, nie są lustrzanymi odbiciami oryginału.

Warto dodać, że druga z kompozycji Maratty ma swoje odzwierciedlenie w obrazach przechowywanych również poza terenem Mazowsza. Jeden z nich znajduje się w ziemi dobrzyńskiej, drugi na Kujawach, zaś dwa pozostałe na Lubelszczyźnie. Pierwszy ze wspomnianych, datowany na koniec XVIII lub połowę XIX w., stanowi wyposażenie

kościółka parafialnego pw. Świętego Krzyża w Grochowsku¹⁵. Widać tu te same szczegóły, które upodabniają obraz do wspomnianej wersji graficznej włoskiego mistrza bardziej niż do oryginału.

Grochowski leży za Wisłą, około 16 km na północny-wschód od Włocławka, gdzie w Seminarium Duchownym przechowywane jest drugie z malowideł¹⁶. W przypadku tego obrazu interesujący jest fakt, że jest ono lustrzanym odbiciem dotychczas wymienionych kompozycji. Może to wskazywać, że wzorem dla niego była inna kompozycja niż grafika Bartolozziego. Kolejną różnicą to bardziej osłonięte ciało Dzieciątka trzymaną przez Nie pieluszką. Na wcześniej wymienionych przedstawieniach było widać brzuch z zaznaczonym pępkiem. Tutaj jest on zakryty wraz z górną częścią ud.

14 The British Museum posiada trzy odbitki tej grafiki wykonanej w technice akwaforty i punktowania, w której wyspecjalizował się Bartolozzi. Wszystkie mają wymiary: 50,7 x 38,3 cm i wydał je w 1797 r. w Londynie Anthony Molteno (1784-1845). Nie różnią się między sobą w części przedstawieniowej, jedynie napisami umieszczonymi pod nią. Pierwsza z nich (nr inw. V.10.23) na dolnym marginesie pod wizerunkiem posiada następujące inskrypcje: w lewym górnym rogu – „Carlo Maratta pinxt.” w środku – „P. Violet Del.” i w prawym górnym rogu – „F. Bartolozzi Engraver to His Majesty Sculpt”. W kolekcji znajduje się od 1799 r. Druga (nr inw. 1868,0808,2679) została nabyta przez muzeum w 1868 r. Poza wspomnianą wyżej sygnaturą, ma w centrum dolnego marginesu napis: „FLIGHT INTO EGYPT”, zaś poniżej niego adres wydawniczy: „London, Published as the Act directs June 15th 1797 by Anth. Molteno. Printseller to Her Royal Highness the Dutchess of York No. 76 St. James's Street.” Trzecia (nr inw. 1917,1208,980) z podobnymi inskrypcjami jak druga, ale bez napisu majuskułą w centrum, została zakupiona do zbiorów w 1917 r. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx [dostęp 28 VIII 2015].

15 Karta *Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa (NID)* (KU) 000 000 004 943), I kartę opr. H. Jaskulska, 1973; II kartę opr. D. Wiśniewska, 1984, która odnotowała nie najlepszy stan zachowania, podaje, że obraz został namalowany olejno na płótnie (trzeba zauważyć rozbieżności w wymiarach, które mogą wynikać z uwzględnienia bądź nie, ramy obrazu: I karta: 88 x 81 cm; II karta: 90 x 95 cm). Kościół w czasach nowożytnych podlegał dekanatowi w Dobrzyńniu, w diecezji płockiej. S. Litak, *Atlas Kościoła tacińskiego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII wieku*, Lublin 2006, s. 272, 130 f6. Autor uzupełnia wezwanie o Znaleźnienie i Podwyższenie Krzyża Świętego. Obecna drewniana świątynia powstała w roku 1784 z fundacji Szymona Grochowskiego i według tradycji w roku 1875 została przesunięta na obecne miejsce. Wówczas skrócono ją od nawy zachodniej. KZSwP, t. XI, *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 9, *Powiat lipnowski*, inwentaryzację przeprowadzili R. Brykowski, I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1969, s. 16-17 określa przedstawienie jako przemalowaną Ucieczkę do Egiptu, datując około połowy XIX w.

16 Karta *Inwentaryzacyjna NID* (KUJ) 000 000 019 214), opr. G. Budnik, 1992 informuje, że obraz wówczas wisiał w pokoju rektorskim. Został namalowany na płótnie o wymiarach: 74 x 51 cm. Jest on reprodukcją w: KZSwP, t. XI, *Dawne woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 18, *Włocławek i okolice*, opr. W. Puget, M. Paździor, T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1988, s. 65, fig. 189. Oba opracowania datują go na początek XVII w., co należy wykluczyć, znając czas powstania oryginału.

Z większą swobodą do wzoru podszedł uczeń Marcella Bacciarellego – Kazimierz Wojniakowski malując w końcu XVIII w., na zamówienie Adama i Izabeli z Flemingów Czartoryskich, obraz do ołtarza głównego w kościele parafialnym pw. św. Józefa we Włostowicach, które obecnie stanowią dzielnicę Puław¹⁷. Choć płótno jest zgodne stronami w stosunku do ryciny, również widać na nim w tle złamany pień drzewa, to jednak przedstawienie nabiera trochę innego znaczenia, ponieważ Dzieciątka nie naciąga lewą dłonią pieluszki, ale trzyma w niej – w geście prezentacji – mały krzyżyk, zapowiadający przysłą Jego mękę. Inaczej jest również ukazany św. Józef. Stoi on bardziej z boku, ale nie ogląda się za siebie, tylko Jego twarz, ukazana z profilu, skierowana jest w stronę Maryi i Jezusa, na których patrzy. W lewej dłoni trzyma kwitnącą różdż-

kę, atrybut uprawniający go do małżeństwa z Bogurodzicą. Najbliższa wzoru jest Matka Boża, choć maforium na Jej włosach nie oplata szczerlnie głowy, tylko swobodnie opada na prawe ramię.

Podobnie jak w przypadku Włocławka, tu również w bliskim sąsiedztwie, bo około 17 kilometrów na wschód od Puław, w pobliskim kościele parafialnym pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny i św. Michała Archanioła w Kurowie, można zobaczyć datowaną także na koniec XVIII stulecia kopię, obrazu z Włostowic¹⁸. Tym razem został on umieszczony w prawym ołtarzu bocznym. Można znaleźć informację, że obraz namalował ten sam malarz. Jednak porównanie obu płócien wypada na niekorzyść obrazu z Kurowa. Nie ma on tej subtelności w oddaniu modelunku fałd szat, czy chmur na niebie. Ponadto proporcje ciała Dzieciątka, które ma za małą głowę, pozostawiają wiele do życzenia.

Omówione kompozycje Carla Maratty i powstałe na ich wzór rodzime obrazy są świadectwem przemian duchowości. W czasach nowożytnych była coraz bardziej podkreślana rola św. Józefa. Dobrze jest znane znaczenie zakonu karmelitów w szerzeniu czci dla tego świętego, w czym doniosłą rolę odegrała św. Teresa z Avila. Jego kult nie ograniczał się jednak wyłącznie do środowisk kontemplacyjnych. Nie ma tu miejsca na omówienie całego zjawiska, odnotować

¹⁷ Karta Inwentaryzacyjna NID (LBL.000.000.016.836), opr. C. Kocot, 1975 odnotowuje również rozmiary płótna (161 x 104 cm). Obecny murowany kościół został ufundowany przez Elżbietę Sieniawską w latach 1725-1728. Izabela Czartoryska odnowiła go w roku 1801 według projektu Franciszka Magiera. M. Nasiadka, *Małopolski przełom Wisły. Od Sandomierza do Kazimierza, Puław i Dębłina. Przewodnik*, Pruszków 2010, s. 97; J. Żabicki, *Leksykon zabytków architektury Lubelszczyzny i Podkarpacia*, Warszawa 2013, s. 163. Kazimierz Wojniakowski (ur. 1772 w Krakowie – zm. 20 11812 w Warszawie) do pracowni Bacciarellego w Warszawie trafił około roku 1790 dzięki protekcji kanonika krakowskiego, jezuita Sebastiana Sierakowskiego. Po upadku insurekcji kościuszkowskiej, w której brał udział, przebywał około dwa lata u Czartoryskich w Puławach jako nadworny malarz. W latach 1797-1798 mieszkał na Wołyniu, a potem w Warszawie. Przez ostatnie lata swojego życia pracował dla polskiego malarza Józefa Koscińskiego (1753-1821). Wojniakowski poza obrazami religijnymi i scenami rodzajowymi malował wydarzenia polityczne związane z życiem Warszawy w stylu wczesnego neoklasycyzmu oraz z wpływami tradycji rokokowych. Specjalizował się w malarstwie portretowym, w którym wykazał się wielką umiejętnością oddania rysów oraz cech psychologicznych modeli, jednak nigdy nie osiągnął statusu finansowego i społecznego odpowiadającego jego talentowi i umarł w biedzie. Największa kolekcja obrazów artysty znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie. J. K. Ostrowski, *Wojniakowski, Kazimierz*, w: *The Dictionary...*, dz. cyt., t. 33, s. 290.

¹⁸ Karta Inwentaryzacyjna NID (LBL.000.000.008.765), opr. C. Kocot, 1974 informuje, że malowany olejno obraz ma wymiary 182 x 117 cm, a zatem jest większy od puławskiego. Na karcie dopisany został też Wojniakowski jako jego autor. W XVIII w. oba kościoły podlegały dekanatowi w Kazimierzu Dolnym w diecezji krakowskiej. Litak, dz. cyt., s. 131 g9, 255. W latach 1559-1620, gdy właścicielami Kurowa byli Zbąscy, świątynia funkcjonowała jako zbór kalwiński. Oni też wzniesli w poł. XVI w. prezbiterium obecnego kościoła. Nawa główna pochodzi z około 1660, zaś boczne z XVIII w. W 2 poł. XVIII w. Kurów należał do Ignacego Potockiego, a proboszczem był ks. Grzegorz Piramowicz, aktywny członek Komisji Edukacji Narodowej. J. Żabicki, dz. cyt., s. 98-99.

jednak trzeba powszechne rozbudzenie zainteresowania osobą opiekuna Jezusa i Maryi w sztuce. Jeśli nawet nadal pełni on rolę służebną, jak na opisanych obrazach, podając owoce, czy kwiaty na pole swojego płaszcza lub troszcząc się o bezpieczeństwo powierzonych mu Osób, to jednak wychodzi z cienia w tle, pojawiając na tym samym planie przedstawienia i stając się niemalże równoprawnym uczestnikiem rozgrywających się wydarzeń. Ważność jego roli podkreśla kompozycja samych obrazów, w których usunięcie św. Józefa zburzyło by cały zamysł estetyczny.

Podsumowując, należy stwierdzić, że tylko dokładna analiza znanych reprodukcji popularnych kompozycji, do których niewątpliwie należą przedstawienia stworzone przez Carla Marattę, pozwala doszukiwać się dróg jakimi dochodziło do ich rozpowszechniania. W przypadku Pęcic i Kurdwanowa najbliższym im wzorem okazuje się rycina Francesca Bartolozziego, którego druga z omówionych grafik przyczyniła się najprawdopodobniej również do rozpropagowania innego z dzieł włoskiego mistrza. Na pewno mniejszy zasięg będą miały kopie rysunkowe, czy malarskie, których nie tworzono w dużej ilości egzemplarzy, ale na ich podstawie z kolei mogły powstawać zmienione wersje tych przedstawień. Trzeba jednak pamiętać, że najwyższe statystycznie prawdopodobieństwo nie daje nam pewności. Na przykładzie opisanych wizerunków Świętej Rodziny autorstwa Carla Maratty, widać, że zadanie dotarcia do oryginalnego dzieła i pośredniczących w rozprzestrzenieniu go prac, nie należy do prostych. Niemniej jednak zestawienie ze sobą takich przykładów i chęć, choć w niewielkim stopniu, odkrycia rąbka tej tajemnicy, jaką jest próba odtworzenia dróg, którymi mogły być popularyzowane różne dzieła, może pogłębić naszą wiedzę na temat różnorodności sposobów docierania do Polski zachodnioeuropejskich kompozycji.