

Rysunki Giovanniego Battisty Tiepola z kolekcji gdańszczanina Jacoba Kabruna – kilka uwag o ikonografii¹

W panteonie dawnych kolekcjonerów sztuki wywodzących się z gdańskiej warstwy mieszczańskiej – takich jak Karl Ludwig Duisburg, Johann Uphagen, czy Gottfried Schwartz – bardzo ważne miejsce zajmuje kupiec Jacob Kabrun². Gromadzone przezeń dzieła sztuki potwierdzały jego status społeczny i majątkowy – wiele z nich nabyto w europejskich antykwariatach, pracowniach artystów oraz na aukcjach. Kabrun mógł pochwalić się wyjątkowo licznym zbiorem grafik i rysunków. Wśród obiektów prezentujących tę ostatnią dziedzinę sztuki zachowały się prace o bardzo wysokiej klasie artystycznej. Te o włoskiej proweniencji wymagają jednak rewizji dotychczasowego stanu badań – w większości przypadków sięgającego jeszcze ustaleń zawartych w opracowaniu Blocka i Duisburga z połowy XIX w.³ Do tej pory nie powstał jeszcze katalog, który podjąłby to wyzwanie – opracowano tylko niektóre obiekty.

Niewątpliwą ozdobą kolekcji rysunków włoskich Kabruna jest pięć wczesnych prac Giovanniego Battisty Tiepola (1696–1770), wykonanych na trzech arkuszach papieru (il. 1–5)⁴. Artysta pozostawił po sobie imponujący zbiór z tej dziedziny sztuki: blisko 750 kart rysowanych w technikach miękkich (kredka, węgiel, sangwina, pastel) i około 1800 realizacji piórem⁵.

¹ Podstawą do powstania niniejszego artykułu były ustalenia poczynione przez autorkę w ramach pracy magisterskiej, zatytułowanej *Rysunki szkół północnowłoskich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku. Problem atrybucji na wybranych przykładach*, Gdańsk 2011, napisanej pod kierunkiem dr. hab. Marcina Kalecińskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

² Jacob Kabrun przekazał (w testamencie) swoją bogatą kolekcję mającemu powstać instytutowi naukowemu. W 1872 r. zbiór znalazł się w posiadaniu Muzeum Miejskiego w Gdańsku (Stadtmuseum zu Danzig) i pozostał tam w swoim pierwotnym kształcie aż do ewakuacji w 1943 r. Po wojnie bardzo uszczuploną kolekcję przekazano do nowo powstałego Muzeum Pomorskiego w Gdańsku, czyli dzisiejszego Muzeum Narodowego. Więcej o kolekcji Kabruna zob. Kalina Zabuska, *Straty wojenne. Kolekcja Jacoba Kabruna*, t. 1, Poznań 2000, s. 15 i nn.

³ Julius Caesar Block, Karl Ludwig Duisburg, *Katalog einer Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Lithographien und Handzeichnungen welche von den Anno 1814 hier verstorben Herrn Jacob Kabrun der Kaufmannschaft hieselbst hinterlassen worden sind*, Danzig 1861.

⁴ Obecne numery inwentarzowe omawianych obiektów: MNG/SD/871/R, MNG/SD/872/R, MNG/SD/873/R. Autorstwo rysunków zostało wielokrotnie potwierdzone w dotychczasowej literaturze, zob. Block, Duisburg, *Catalog einer Sammlung...*, s. 173, poz. 8374–8378; *Disegni veneti in Polonia* [katalog wystawy], Fondazione Giorgio Cini, red. Maria Mrozińska, Venezia 1958, s. 44–45; Maria Mrozińska, *L'exposition de dessins italiens des collections polonaises en Italie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 4, s. 391–411.

⁵ Terisio Pignatti, Filippo Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. Itinéraires vénitiens*, Paris 1996, s. 13.



Il. 1. Giambattista Tiepolo, *Święty kapucyn nawracający heretyka*, około 1720, MNG/SD/871/R, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Jest to zespół niezwykle rozproszony, rysunki Tiepola znajdują się bowiem w licznych kolekcjach publicznych i prywatnych, z których najważniejsze sięgają szeregu wyprzedaży z końca XIX w. Wtedy to na rynku pojawiło się ponad dwanaście albumów, które Tiepolo pozostawił w Wenecji, gdy wyjeżdżał do Hiszpanii. W zbiorach Kabruna prace Tiepola znalazły się wcześniej, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że gdańszczanin umarł na początku stulecia, a więc zanim dzieła włoskiego artysty zaczęły się cieszyć ogromną popularnością wśród dziewiętnastowiecznych kolekcjonerów. Dotychczasowy stan wiedzy – skupiający się głównie na określeniu czasu powstania i typologii tych przedstawień⁶ – można jednak uzupełnić o nowe spostrzeżenia w zakresie ikonografii.

⁶ Vigni i Pallucchini datowali rysunki gdańskie na okres przed 1720 r. z uwagi na ich charakterystyczny tenebryzm. Aikema zasugerował jeszcze wcześniejszą datę – 1716 r. Z kolei Knox wskazywał raczej na lata 1720–1722, czyli skłaniał się ku datowaniu zaproponowanemu przez Williama Barchama. Omawiane rysunki kilkakrotnie wystawiano, zob. *Disegni del Tiepolo* [katalog wystawy], Loggia del Lionello, red. Aldo Rizzi, Udine 1965; Giogrigo Vigni, *La mostra udinese del Tiepolo*, „Arte Veneta” 1965, nr 19, s. 210–214; Giuseppe Fiocco, *Tiepolo e Fontebasso*, „Bollettino dei Musei Civici Veneziani” 1966, nr 1, s. 1–9; Anna Pallucchini, *Giambattista Tiepolo*, Milano 1971 (wzmiankowane); Aldo Rizzi, *Mostra del Tiepolo: celebrazioni tiepolesche* [katalog wystawy], Villa Manin (Passariano), Udine 1971; Bernard Aikema, *Tiepolo and His Circle. Drawings in American Collections* [katalog wystawy], Fogg Art Museum, Cambridge 1996; William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo: piety and tradition in Eighteen-Century Venice*,



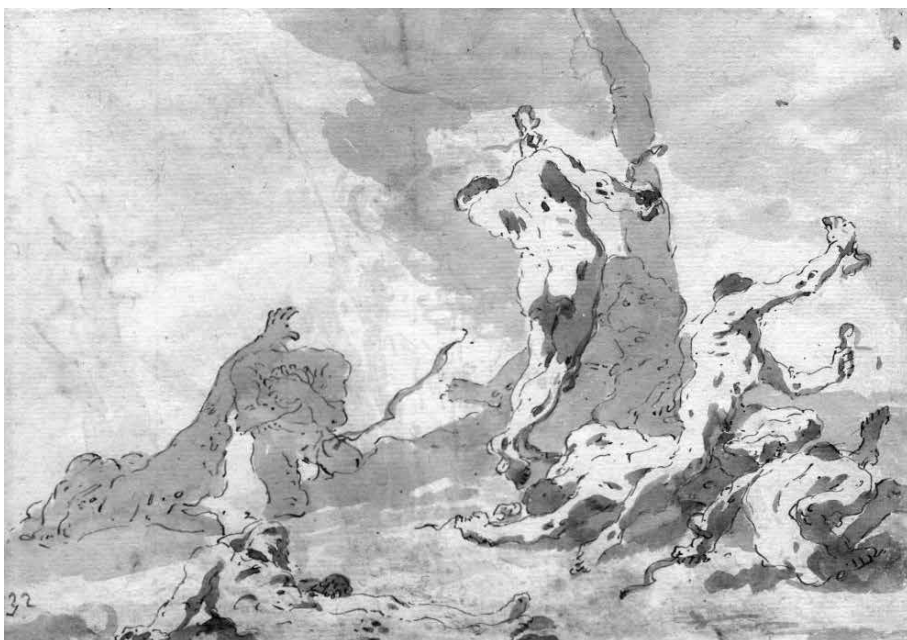
Il. 2. Giambattista Tiepolo, *Triumf Minerwy i Apollina*, MNG/SD/873/R (*recto*), Muzeum Narodowe w Gdańsku



Il. 3. Giambattista Tiepolo, *Izraelici kąsani przez węże*, MNG/SD/873/R (*verso*), Muzeum Narodowe w Gdańsku



Il. 4. Giambattista Tiepolo, Szkic Archaniola Gabriela i grupy postaci, około 1720, MNG/SD/872/R (*recto*), Muzeum Narodowe w Gdańsku



Il. 5. Giambattista Tiepolo, *Upadek zbuntowanych aniołów*, około 1720, MNG/SD/872/R (*verso*), Muzeum Narodowe w Gdańsku

Omawiane prace zostały wykonane piórem i lawowane bistrem na kremowym papierze żeberkowym o wymiarach około 14 cm × 20 cm. Nie są one bezpośrednio związane z przygotowaniem określonych dzieł malarskich. Zgodnie z aktualnym stanem wiedzy należą do grupy rysunków pochodzących prawdopodobnie z tego samego szkicownika. Można zaliczyć do niej również prace z paryskiej kolekcji prywatnej, trzy obiekty z Los Angeles (dwa przechowywane w zbiorach prywatnych oraz jeden – w County Museum of Art)⁷ i jeden z Nowego Jorku (znajdujący się w kolekcji Metropolitan Museum of Art)⁸. Należy dodać, że Tiepoło – podobnie jak inni artyści jego czasu – używał pojedynczych kart, które ewentualnie później łączone były w większy zbiór w obrębie szkicownika⁹. Omawiane realizacje przedstawiają wizerunki aniołów i demonów, epizody z biblijnej historii węża miedzianego oraz sceny alegoryczne.

Jedna ze scen na rysunku gdańskim nosi błędny tytuł *Św. Michał, aniołowie i potężni*. Szczegółowe rozważania dotyczące tej pracy należałoby rozpocząć od stwierdzenia, że pod względem stylistycznym nie stanowi ona spójnej kompozycji. Po lewej stronie wyobrażona została postać anioła, którego kształty artysta wymodelował przy użyciu techniki kreskowania¹⁰. Obok zaś umieszczono grupę postaci, która opracowana jest w zupełnie inny sposób – Tiepoło posłużył się bardziej urywaną, ale zarazem pewniejszą linią. Pod względem techniki wykonania ta część rysunku jest tożsama z wyobrażeniem na *verso*, przedstawiającym *Upadek zbuntowanych aniołów*. Brak tutaj kreskowania, za to o wiele śmielszy jest modelunek, wykonany za pomocą lawowania. Prawdopodobnie figury artysta dodał później. Wiadomo, że we wczesnej fazie twórczości (zwłaszcza w latach 1718–1720) Tiepoło próbował odmiennych technik – niejednokrotnie sposób opracowania poszczególnych rysunków w ramach tego samego szkicownika różnił się znacząco¹¹.

Oxford 1989, s. 81–91; George Knox, *Tiepoło w Warszawie* [w:] *Tiepoło i tiepoleschi w zbiorach polskich* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Justyna Guze, Warszawa 1997, s. LXI–LXIX i s. 10–15, kat. nr 3–5.

⁷ Ebria Feinblatt, *More early drawings by Giovanni Battista Tiepoło*, „Master drawings” 1967, vol. 5, no. 4, s. 400–403, il. 36–38.

⁸ Analogię stylistyczną i kompozycyjną pomiędzy gdańskimi rysunkami a obiektami z Paryża zauważył jako pierwszy Voss, zob. Hermann Voss, *Un taccuino di disegni di Tiepoło giovane*, „Saggi e Memorie di Storia dell’Arte” 1959, s. 317–322; Feinblatt, *More early drawings...*, s. 403. Knox używa terminu „szkicownik gdański”, zob. Knox, *Tiepoło w Warszawie*, s. LXI.

⁹ Antonio Morassi, *Saggio introduttivo* [w:] *Disegni del Tiepoło...*, s. 36, 38.

¹⁰ Feinblatt zauważył, że pod względem techniki wykonania wczesne rysunki Tiepoła można podzielić na dwie grupy – prace, w których artysta posługuje się kreskowaniem przy modelowaniu kształtów, oraz dzieła lawowane, o płynnych konturach współlistniejących z plamami tuszu. Kreskowanie nie pojawia się już w rysunkach wykonanych po 1726 r., zob. Feinblatt, *More early drawings...*, s. 400–403; Harold Joachim, *The Helen Regenstein collection of European drawings* [katalog wystawy] The Art Institute of Chicago, Chicago 1974, il. 34 i 35, s. 400; Konrad Oberhuber, *Old master drawings: selections from the Charles A. Loeser*, Cambridge 1979, s. 82, il. 35;

¹¹ *Ibidem*, s. 82.

Wątpliwości wzbudza dotychczasowe rozpoznanie ikonograficzne, które wpisuje wyobrażoną postać w dominującą w przywołanym szkicowniku tematykę zbuntowanych lub potępionych aniołów. Przedstawiona na rysunku postać intuicyjnie kojarzy się z Archaniołem Michałem, który strącił zbuntowane anioły z niebios. Jednak nie posiada ona typowego dla tego archanioła atrybutu – ognistego miecza lub włóczni. Anioł na rysunku Tiepola trzyma naręczce kwiatów. Pominięcie tego ważnego elementu przy okazji dotychczasowych badań i tworzenia not katalogowych jest zdumiewające, tym bardziej że brak atrybutu jest wyraźnie widoczny i nie pozostawia żadnych wątpliwości. Dopiero George Knox wskazał, że na rysunku przedstawiono Archanioła Gabriela¹², a wyobrażenie stanowi fragment sceny *Zwiastowania*. W kontekście stylistycznym pracę Tiepola można porównać ze znajdującym się na Wawelu obrazem z kolekcji Leona Pinińskiego, przedstawiającym *Zwiastowanie Marii*¹³. Między owym malowidłem a gdańskim rysunkiem wyraźnie widoczne są analogie formalne. Zbliżone jest nie tylko upozowanie, lecz przede wszystkim ogólna koncepcja przedstawienia postaci anioła – w obu wypadkach wyobrażonego na obłoku, w luźno opadającej na biodra szacie, z naręczcem lilii w prawej ręce, podczas gdy lewa wyciągnięta jest ku górze. W ramach rysunkowego *œuvre* artysty podobnie wymodelowana została postać Archanioła Gabriela na przedstawieniu *Zwiastowania* pochodzącym ze zbiorów Art Institute of Chicago. W nieco innej redakcji, ale wciąż w tym samym duchu ukazano Gabriela w *Zwiastowaniu* znajdującym się w Ermitażu (1724–1725)¹⁴. Nie należy również pomijać postaci anioła namalowanego na przywoływanych przez badaczy freskach w Udine, opowiadających historię Hagar¹⁵. Sylwetka przedstawionego na *recto* Archanioła Gabriela zbliżona jest najbardziej do jego odpowiednika ze sceny *Hagar na pustyni* (il. 6)¹⁶, prezentowanej na jednym z trzech sufitów galerii pałacowej. Pomimo zbieżności formalnych styl tego malowidła jest bardziej harmonijny, a przez to odległy od gdańskiego rysunku¹⁷. Inne wnioski można sformułować po przeanalizowaniu *Upadku*

¹² Prawidłowa identyfikacja pojawia się w eseju Knoxa opublikowanym w katalogu wystawy *Tiepolo i Tiepoleschi w zbiorach polskich*. Jednak w nocie katalogowej tej samej publikacji rysunek funkcjonuje pod błędnym tytułem, zob. Knox, *Tiepolo w Warszawie...*, s. LXI i s. 10, kat. nr 3.

¹³ *Ibidem*, s. 4, kat. nr 1; Anna Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968, s. 88, kat. nr 22. Obraz datowany jest na lata 1720–1722 lub 1725–1726.

¹⁴ Ten przypisywany wcześniej Giandomenicowi obraz datowany jest na 1720 r., zob. *ibidem*, s. 89, kat. nr 35.

¹⁵ Mrozińska, powołując się na dramatyzm oraz silne kontrasty światłocieniowe rysunków z kolekcji Kabruna, wskazuje na ich podobieństwo do wspomnianego cyklu stworzonego przez Tiepola w pałacu arcybiskupim w Udine. Niektóre z figur w tych przedstawieniach wykazują silne podobieństwo formalne z badanymi pracami. Widoczne jest ono jednak w określonym typie ujęcia wyobrażonych postaci, próżno bowiem szukać w wyważonych kompozycjach tego cyklu ekspresji i dynamizmu, znamienych dla rysunków ze zbiorów gdańskich, zob. *Disegni veneti...*, s. 44–45, kat. nr 40–42.

¹⁶ Aldo Rizzi, *Tiepolo a Udine*, „Acropoli” 1962, nr 2, s. 309–343, tu s. 317, il. 9.

¹⁷ *Ibidem*, s. 334.

zbuntowanych aniołów (il. 7), wyobrazonego na suficie klatki schodowej. Tematycznie wiąże się on z *verso* badanego rysunku. Dużo bardziej zbliżona jest również dynamika obu kompozycji¹⁸.

Rysunki
Giovanniego
Battisty
Tiepoła...



Il. 6. Giambattista Tiepolo, *Hagar na pustyni*, 1724–1726, Pałac Arcybiskupi, Udine, fot. CCBY-SA 3.0



Il. 7. Giambattista Tiepolo, *Upadek zbuntowanych aniołów*, 1724–1726, Pałac Arcybiskupi, Udine, fot. CCBY-SA 3.0

¹⁸ *Ibidem*, s. 312, il. 4.

Do błędnego rozpoznania ikonograficznego przyczyniła się być może przedstawiona na omawianym rysunku po prawej stronie grupa postaci zinterpretowanych jako upadłe anioły, która wydawała się tworzyć wraz z wyobrażonym po lewej stronie Archaniołem Gabrielem integralną scenę. Niemniej jednak w świetle zaprezentowanej argumentacji takie stwierdzenie nie znajduje uzasadnienia, natomiast potwierdzają się przypuszczenia, że postacie zostały dorysowane później, jako niezależna kompozycja. Sposób, w jaki wykonano Gabriela, sugeruje, że ta część rysunku powstała wcześniej – Tiepolo stosował przecież kreskowanie w swoich najwcześniejszych szkicach. Z punktu widzenia typologii postaci wyobrażony anioł odpowiada repertuarowi figuratywnemu wykorzystywanemu przez artystę na początku lat dwudziestych¹⁹.

Tiepolo rozpoczął działalność artystyczną około 1715 r., a jego styl ostatecznie ukształtował się około 1731 r.²⁰ Na tej podstawie można stwierdzić, że wykonane w tym okresie rysunki stanowią świadectwo formowania się cech charakterystycznych dla jego twórczości, co dodatkowo przesądza o ogromnej wartości prac, które znalazły się w kolekcji Jacoba Kabruna. Traktując wczesne rysunki artysty jako pewien zbiór, należałoby jednak podkreślić ich „wprawkowy” charakter. Są to bowiem prace niejednorodne, dokumentujące pewną ewolucję i zdradzające wszelkie przymioty dopiero formującej się tożsamości stylowej malarza. Stąd wynika też trudność w precyzyjnym datowaniu poszczególnych obiektów. Przywodzą one na myśl realizacje Magnasca, zwłaszcza jeśli chodzi o sposób opracowania modelunku poszczególnych figur i nerwowe, rozedrgane prowadzenie kreski²¹. Wiele rysunków Tiepola stanowiło zresztą dzieła odrębne, dlatego też cieszyły się wielką popularnością wśród kolekcjonerów. Część z nich to skończone realizacje pierwszej myśli twórczej. W tym zakresie stanowią one kontynuację idei zaczerpniętej jeszcze od Piazzetty²².

Kolejnym rysunkiem z serii gdańskich prac Tiepola jest przedstawienie zatytułowane *Św. Michał i demony*. I w tym wypadku tytuł wskazuje na błędne rozpoznanie ikonograficzne. W takim brzmieniu został on wpisany do inwentarza muzealnego i tak funkcjonuje w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Jednak scena z udziałem św. Michała, wyobrażona na *recto* rysunku, budzi wątpliwości – odziana w rzymską zbroję postać rzekomego archanioła, usytuowana w centrum kompozycji, ma bowiem zdecydowanie kobiecą budowę o wyraźnie zaznaczonym biuście. Ponadto warto zauważyć, że przedstawienie anioła w pancerzu, choć typowe dla sztuki nowożytnej, stanowiłoby duże odstępstwo w twórczości artysty. Co prawda św. Michał namalowany na suficie klatki schodowej w Udine odziany jest w rzymską szatę, nie jest to jednak zbroja. Postać w hełmie z rysunku gdańskiego może więc przedstawiać Minerwę, o czym dodatkowo świadczą

¹⁹ Pignatti, Pedrocco, *Giambattista Tiepolo...*, s. 19.

²⁰ *Ibidem*, s. 18–19.

²¹ Zauważyła to Grażyna Zinówko, przywołując *Scenę bachanalii* Magnasca z 1710 r. (Ermitaż, Sankt Petersburg), zob. *Tiepolo i tiepoleschi...*, s. 10–12, kat. nr 3–4.

²² Morassi, *Saggio introduttivo...*, s. 13.

trzymane przez nią włócznia oraz tarcza, na której Tiepolo pozostawił pole sugerujące obecność przedstawienia figuralnego – przypuszczalnie głowy Gorgony.

Bogini wskazuje ręką na – wyobrażoną po lewej stronie – leżącą istotę o skrzydłach nietoperza. Minerwie towarzyszy – usytuowany po prawej stronie – młodzieniec spoczywający w swobodnej pozie, dotąd utożsamiany z demonem. Widniejący przy jego boku kołczan ze strzałami, którego obecność – pomimo klarowności przedstawienia – pomijano w dotychczasowych opisach, identyfikuje go jako Apollina²³. Dodatkowo przesadzają o tym wieniec zdobiący jego głowę oraz lira trzymana w prawej ręce, zaledwie zarysowana i przez to zapewne trudna do rozpoznania. Upozowanie postaci można odnieść pod względem formalnym do malowidła *Triumf Dawida* pochodzącego ze zbiorów Luwru (il. 8).



Il. 8. Giambattista Tiepolo, *Triumf Dawida*, około 1716, Luwr, Paryż, fot. CC BY-SA 3.0

Tiepolo zwykł przedstawiać opiekuna Muz ze wszystkimi wspomnianymi atrybutami – jako przykład może tu posłużyć choćby rysunek tej postaci przechowywany w Victoria and Albert Museum w Londynie. W podobnej redakcji Apollo pojawia się w późniejszych realizacjach wraz z Minerwą, zasilając licznie repertuar figuratywny fresków apologicznych – wystarczy przywołać freski w Palazzo Sandi, Würzburgu czy w Villi Valmarana koło Vicenzy.

²³ Kołczan ze strzałami jest charakterystycznym atrybutem tej postaci u Tiepoła, zob. Michael Levey, *Tiepolo's treatment of classical story at Villa Valmarana; a study in eighteenth-century iconography and aesthetics*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1957, no. 3–4, s. 312.

Omawiana scena byłaby zatem typową nowożytną alegorią artystyczną, ukazującą triumf patronów sztuki nad demoniczną personifikacją Ignorancji²⁴ lub Zawiści²⁵. Wobec braku jednoznacznego atrybutu trudno zdecydowanie ziden-



Il. 9. Giambattista Tiepolo, *Anioł ukazujący się Sarze*, 1724–1726, Pałac Arcybiskupi, Udine, fot. CCBY-SA 3.0

tyfikować wyobrażoną na rysunku przywagę. Minerwa – ze względu na towarzystwo Apollina – została tu jednak przedstawiona jako opiekunka Muz. Rysunek ten mógł być zatem wprawką, swobodnym studium stworzonym na zasadzie artystycznego kaprysu. W każdym razie należałoby raczej wykluczyć, że jest to fragment bardziej złożonego programu ikonograficznego.

Upozowanie Minerwy łączono dotychczas z przedstawieniem *Anioła ukazującego się Sarze* (il. 9) – z jednym z przywoływanych już przez badaczy fresków galerii pałacowej w Udine²⁶. Podobieństwa obu figur są oczywiste już po pobieżnej analizie. Uzbrojenie postaci można odnieść do licznych przedstawień rzymskich wojowników pokazanych np. na freskach w Palazzo Dolfin czy na rysunku z dwoma urzędnikami w zbrojach rzymskich (Victoria and Albert Museum, Londyn)²⁷. W tym samym kontekście można wskazać rysunek *Dwie boginie i Minerwa na obłokach* (Museo Horne, Florencja). Ukazanie zbrojnej patronki mądrości w owidiu-

szowym typie Pallas jest dominujące w sztuce Tiepola, w wersji tej jest ona postacią dostojną, wręcz teatralną dominuje, ale zawsze otoczoną aurą kobiecości²⁸.

²⁴ Zawiść przedstawiano najczęściej jako starą i brzydką kobietę, której towarzyszą węże. Atrybut ten nie jest jednak regułą, czasem w jego zastępstwie występował wychudzony pies. zob. Cesare Ripa, *Ikonologia*, Kraków 2004, s. 210.

²⁵ Na Ignorancję wskazują skrzydła nietoperza. Zwierzę to ukazywane jest najczęściej jako towarzyszące owej personifikacji, zob. *ibidem*, s. 45. W ten sam sposób (ze znajdującym się obok nietoperzem) Tiepolo przedstawił Ignorancję na fresku *Triumf Cnoty i Szlachetności nad Ignorancją* w Palazzo Barabrigo w Santa Maria del Giglio (obecnie w Ca' Rezzonico), namalowanym w latach 1744–1745; Pignatti, Pedrocco, *Giambattista Tiepolo...*, s. 95–96.

²⁶ Rizzi, *Tiepolo a Udine...*, s. 326, il. 18.

²⁷ *Idem*, *Disegni del Tiepolo...*, il. 63.

²⁸ Znany jest wyjątek od tej reguły, zastosowany przez artystkę na freskach w Villi Valmarana (1757 r.) – bogini jest tam słabą, eteryczną istotą. Wydaje się się, że w tej późnej realizacji mistrz uległ rokokowej konwencji przedstawienia płci żeńskiej, co w wypadku postaci Minerwy nie jest najbardziej udanym pomysłem. Tiepolo nigdy już go nie powtórzył, zob. Levey, *Tiepolo's treatment of classical story...*, s. 310–311.

Całość przedstawienia nie łączy się bezpośrednio z żadną znaną realizacją malarską Tiepola, lecz nawiązuje ikonograficznie do licznych i popularnych w epoce nowożytnej alegorii Mądrości triumfującej nad występkami. Począwszy od prac Mantegni dla *studiola* Izabeli d'Este, pojawiały się one w niezliczonych wersjach w malarstwie apologicznym, przede wszystkim jako inkarnacja przymiotów określonego władcy, rodu czy też miasta. Cechy formalne rysunku – tzn. perspektywa i dynamika przedstawienia – wskazują, że kompozycji tej nie można traktować jako nawiązania do fresku sufitowego, gdzie tego typu apoteozy prezentowano najczęściej. Przywodzą raczej na myśl przedstawienia o tematyce mitologicznej wykonane na płótnie, pochodzące z lat 1720–1722 i przechowywane obecnie w Gallerie dell'Accademia: *Porwanie Europy, Diana i Akteon, Diana i Kallisto, Apollo i Marsjasz*. Spośród kompozycji sufitowych przywołać można natomiast *Triumf Elokwencji* z 1724 r.²⁹, będący centralnym wyobrażeniem sufitu w Palazzo Sandi. Przedstawiono tu Minerwę w typie Pallas i towarzyszącego jej Merkurego – personifikacje kolejno Mądrości i Elokwencji. Warto dodać, że dla tego samego pałacu Tiepolo wykonał trzy malowidła na płótnie, również o tematyce mitologicznej: *Apollo obdzierający ze skóry Marsjasza, Achilles wśród córek Liko-medesa czy Herkules duszący węże*³⁰. Rysunek gdański, na którym artysta zastosował obfite plamy bistru o zmiennej tonacji, jest jednak opracowany w redakcji zdecydowanie bardziej tenebrystycznej.

Kompozycja znajdująca się na odwrociu tego dzieła ukazuje kąsanych przez węże Izraelitów³¹, których ciała zastygają w bolesnych pozach (fragment historii węża miedzianego). Światłocien tworzony na rysunku odwołuje się tradycyjnie do wczesnych obrazów Tiepola. Jak wskazał Vigni, w kontekście formalnym praca ta nawiązuje do malowidła *Madonna z góry Karmel*, datowanego na lata 1720–1722 (Pinacoteca di Brera, Mediolan, il. 10) – przede wszystkim do jego lewej części przedstawiającej dusze czyścicowe. Pod względem poruszeń i anatomii postaci w obu dziełach wyobrażone zostały w podobny sposób³². Tym samym językiem artystycznym operuje też inne malowidło Tiepola – *Przejście przez Morze Czerwone* z 1716 r.³³ Typowe dla tej fazy twórczości artysty modelowanie nagich postaci uwidacznia się również na obrazie *Ofiara Izaaka* (Ospedaletto, Wenecja), gdzie figury opracowano z charakterystycznym, ostrym zaznaczeniem wypukłości ramion i łopatek oraz głębokimi cieniami w obrębie załamania partii anatomicznych³⁴. W takiej ich budowie upatrywać można wpływu malarstwa Magnasca czy

²⁹ Istnieje szkic olejny do tego fresku, który jest przechowywany w Courtauld Institute of Art w Londynie, zob. Jon L. Seiyd, *Giambattista Tiepolo: fifteen oil sketches* [katalog wystawy], J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2005, s. 22–25, kat. nr 1.

³⁰ Zob. Pignatti, Pedrocco, *Giambattista Tiepolo...*, s. 74.

³¹ Zob. Voss, *Un taccuino di disegni...*, s. 317–322.

³² Vigni, *La mostra udinese...*, s. 213; Antonio Morassi, *More about the young Tiepolo*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1935, no. 391, s. 143, il. 1.

³³ Pallucchini, *L'opera completa...*, s. 85, kat. nr 1.

³⁴ Morassi, *More about...*, s. 144, il. 2.

Federico Bencovicha (zwłaszcza w przypadku dość przerysowanych gestów, niemalże nienaturalnych, ale bardzo podkreślających dramatyzm sceny).

Z kolei w Gallerie dell'Accademia znajduje się fryz malarski na płótnie, wyobrażający tę samą historię biblijną, wykonany pierwotnie dla kościoła św. św. Kosmy i Damiana na Giudecce. Malowidło – które silnie ucierpiało w epoce napoleońskiej – ze względu na cechy stylowe datowane jest na 1735 r.³⁵, a zatem powstało znacznie później niż rysunek gdański. Nie ma wątpliwości co do analogii formalnych między dziełami, widocznych w przedstawieniu postaci, zamysśle kompozycyjnym oraz ogólnym dramatyzmie ukazanych scen. W kontekście tematu przedstawienia wskazuje to na silnie zakorzeniony u artysty repertuar form, który – jak się wydaje – został niemal ostatecznie zdefiniowany już we wczesnej fazie jego twórczości.



Il. 10. Giambattista Tiepolo, *Madonna z góry Carmel*, około 1720–1722, Pinacoteca di Brera, Mediolan, fot. CCBY-SA 3.0

Na ostatnim z omawianych rysunków, zatytułowanym *Święty kapucyn nawracający heretyka* wyobrażony został zakonnik wypędzający demona z ciała opętanego. Grażyna Zinówko zauważa, że prezentowany tu typ postaci stał się wzorem dla św. Patryka z obrazu *Cud św. Patryka*, namalowanego do weneckiego kościoła San Giovanni di Verdara w 1747 r.³⁶ Na derywację miałyby wskazywać: długa broda mnicha, podniesiona do góry ręka i gest podtrzymywania pele-ryny. Z malowidłem tym są jednak związane dwa inne rysunki o tym samym tytule (Fitzwilliam Museum, Cambridge, il. 11)³⁷, pochodzące z około 1747 r., znacznie różniące się stylem. Przejawiają one cechy typowe dla czasu, w którym powstały – brakuje im tenebryzmu, a lawowanie jest dużo mniej obfite, ale wydobywa silniejsze kontrasty światłocieniowe. Prowadzenie kreski w obu pracach jest uproszczone, przez co prezentują one syntetyzację charakterystyczną dla rysunków z lat czterdziestych.

³⁵ Pallucchini, *L'opera completa...*, s. 99, kat. nr 96. Pignatti skłania się raczej ku wcześniejszemu datowaniu i wskazuje na około 1732 r., zob. Pignatti, Pedrocco, *Giambattista Tiepolo...*, s. 86.

³⁶ *Tiepolo i tieploeschi...*, s. 14, kat. nr 5.

³⁷ Rizzi, *Tiepolo a Udine...*, il. 83, 84.

Podobny do mnicha z gdańskiego dzieła typ postaci odnaleźć można jeszcze w wielu innych kompozycjach Tiepola, np. na malowidle *Św. Fidelis i św. Józef obalający herezję* (Galleria Nazionale, Parma), datowanym na lata 1752–1758, oraz na związanym z nim tematycznie rysunku ze zbiorów Albertiny. Oba dzieła odbiegają stylistycznie – podobnie jak przedstawienie św. Patryka – od rysunku z kolekcji Kabruna, niemniej jednak powtarzają się w nich ujęcia postaci. Poza figurą zakonnika wskazać można jeszcze na towarzyszące mu putto i przede wszystkim na leżących na ziemi pokutników. Do analogicznych przedstawień można by zaliczyć, choć już z większym wahaniem, malowidło *Cud św. Antoniego* oraz rysunki *Ścięcie biskupa* (oba w Museo Civico, Triest)³⁸ i *Kuszenie św. Antoniego* (1730–1734) z kolekcji Helen Regenstein (Art Institute of Chicago). Ten ostatni, opracowany w bardzo staranny sposób, stanowił model do ryciny wykonanej przez Pietra Monaco³⁹. Różni się zatem bardzo od szkicu w muzeum gdańskim. Obydwie realizacje cechuje jednak świetnie poprowadzony modelunek światłocieniowy, którego subtelne gradacje uzyskano dzięki doskonałemu operowaniu lawowaniem.

Święty kapucyn – wpisujący się stylowo w grupę wczesnych prac Tiepola – reprezentuje tematykę bardzo chętnie podejmowaną przez niego w późniejszej twórczości. Nie odnaleziono wprawdzie żadnego dzieła malarskiego, które bezpośrednio odnosiłoby się do tego studium, ale ujęcia postaci – podobnie jak w przypadku wcześniej omówionych rysunków gdańskich – są świadectwem długiego trwania form wypracowanych jeszcze w młodzieńczej okresie działalności artysty.

Celem niniejszego artykułu było zweryfikowanie obecnego stanu wiedzy dotyczącego omawianych obiektów i uzupełnienie go o szerszy komentarz odnoszący się do ikonografii przedstawień. Okazuje się bowiem, że jej



Il. 11. Giambattista Tiepolo, *Cud św. Patryka*, około 1747, Fitzwilliam Museum, Cambridge, fot. archiwum autorki

³⁸ *Ibidem*, il. 18.

³⁹ Joachim, *The Helen Regenstein collection...*, s. 28, kat. nr 13.

prawidłowe rozpoznanie nie było sprawą oczywistą w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Znane już spostrzeżenia badawcze zostały również zasilone kolejnymi przykładami zbieżności stylistycznych i ikonograficznych w działalności artystycznej Tiepola – zarówno malarskiej, jak i rysunkowej. Wykazano też błędną identyfikację jednej ze scen, rozpoznanej tu jako alegoria artystyczna.

Te nieco szersze niż dotychczas uwagi przyczyniają się do właściwego umieszczenia omawianych rysunków w repertuarze figuratywnym Tiepola, jak się okazuje – dosyć dobrze zdefiniowanym już we wczesnej fazie twórczości. Do wysnucia tego wniosku skłaniają przede wszystkim motywy pojawiające się również w późniejszych pracach artysty, prezentowane nierzadko w bardzo zbliżonej redakcji formalnej.

Ten aspekt jeszcze mocniej uwypukla rangę rysunków gdańskich, które uznać trzeba za jedne z najcenniejszych obiektów w zbiorach Kabruna oraz – jak słusznie zauważył Knox – niewątpliwie najbardziej interesujących w zbiorach polskich. Pojawienie się prac w międzynarodowym obiegu wystawienniczym – i w osobnych rozważaniach wybitnych specjalistów – w oczywisty sposób potwierdza ich znaczenie. Z uwagi jednak na dość skomplikowany rozwój stylowy przypadający na wczesne lata działalności Tiepola i związane z nim trudności w datowaniu pochodzących z tego okresu prac, rysunki wciąż stanowią duże wyzwanie badawcze, zarówno w zakresie chronologii, jak i ikonografii przedstawień.

*Les dessins de Giovanni Battista Tiepolo de la collection de Jacob Kabrun
de Gdańsk – quelques remarques sur l'iconographie*

Resumé

L'objet de l'analyse constituent cinq dessins de Giovanni Battista Tiepolo, provenant de la collection de Jacob Kabrun. L'objectif de l'article est de proposer quelques nouvelles remarques concernant l'iconographie, étant donné que l'identification de deux scènes était jusque-là impropre. Quand même, dans le cas de la composition intitulée *St. Michel, anges et démons*, l'interprétation mauvaise était déjà signalisée dans la recherche précédente. En faite, le dessin présente Archange Gabriel de la scène d'Annonciation. La figure est effectuée dans la façon différente de la groupe des personnes à gauche. Ces derniers sont conformes stylistiquement au groupe de démons dessiné à *verso* de la carte donné, qui sont modelés au lavis. Au contraire, Archange Gabriel est dessiné aux hachures parallèles – la méthode caractéristique pour premiers réalisations à la plume de Tiepolo. Cette figure avait donc été réalisée pus tôt et on la retrouve dans plusieurs réalisations d'environ 1720, par exemple dans le tableaux *L'Annonciation* de Cracovie.

L'identification mauvaise est aussi le cas d'un autre dessin de la collection Kabrun. Intitulé *St. Michel et démons*, il présente en faite la scène allegorique inspirée par la mythologie. En ce qui concerne la figure principale, elle présente Minèrve Pallas. La figure à droite présente Apollo, ce qui devient évident si on prend on considération les attributs. Elle trouve son homologue stylistique dans la peinture *Triomphe* de David

de Louvre. La scène présente le sujet allégorique, plus précisément – un triomphe des patrons des arts (Minerve et Apollo) sur la vice (figure à gauche). Il est donc impropre de placer cette composition parmi les dessins «angéliques» de Tiepolo.

Le *verso* de la carte présente une épisode de l'histoire de serpent de bronze. L'anatomie des figures correspond à celle de *Madonne de Carmel*, ce qui selon recherches précédentes confirme le temps de réalisation vers 1720–22. En ce qui concerne le sujet et le dynamisme de la scène, on indique la peinture encore plus tard – *Le serpent de bronze* de 1735. Les analogies de la forme, ainsi que la composition prouvent que le repertoire de formes liées au ce sujet était déjà bien établi dans les années 1720. Le dernier dessin de la collection Kabrun – *St. Capucin convertant un hérétique* – le témoigne aussi. On retrouve la figure de moine dans les nombreuses réalisations d'artiste, aussi bien parmi les tableaux que les dessins tardives, comme *Le miracle de St. Patrick* et les études pour cette peinture, ou *St. Fide et St. Joseph écrasant l'hérésie*. Comme c'était le cas du dessin précédent, n'étant pas directement lié à l'aucune tableau, il signale la longévité des formes bien définies déjà au debut de l'activité artistique de Tiepolo. Ce dernier facteur souligne additionally l'importance et caractère exceptionnel des dessins de la collection Kabrun.

Rysunki
Giovanniego
Battisty
Tiepolo...